NEMEK ÉS ETNIKUMOK TEREI
A MAGYAR FILMBEN

SZERKESZTETTE:
GYŐRI ZSOLT ÉS KALMÁR GYÖRGY

ZOOM

A kortárs filmtudomány kulcskérdései

5.

A sorozatot szerkesztik:
Győri Zsolt és Kalmár György

Nemek és etnikumok terei a magyar filmben

Szerkesztette:
Győri Zsolt és Kalmár György

Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press
2018

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:
VARGA BALÁZS

A borítótervet készítette:
DÖMÖTÖR LAJOS

ISSN 2063-8450
ISBN 978 963 318 … .

© 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
Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi
Készült a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében, 2018-ban

Tartalom

Kalmár György és Győri Zsolt: Bevezetés: A nemiség és etnicitás tereinek kutatása a magyar filmben 7

Pócsik Andrea: A romaképkészítés (an)archeológiája. Berlin, 1932/2016 24

Virginás Andrea, Bíró Emese, Botházi Mária, Kassay Réka: Kollektív emlékeink a mobilitásról: a női alakoktól a női alkotókig magyar gyártási kontetxusban 45

Király Hajnal: A női és etnikai identitás nyelvi performanciái a kortárs magyar filmben 59

Stőhr Lóránt: Bent, kint, senkiföldjén. Filmek a határról 70

Margitházi Beja: „Ez itt a táj, kapitulálj, beljebb…" Férfi identitás és férfiképzelet az ezredforduló utáni epizodikus Budapest-filmek paratereiben 86

O. Réti Zsófia: A Rákóczi tértől a budoárig: Az intimitás terei Dobray György K-filmjeiben 104

Benke Attila: Férfiszenvedés. A maszkulinitás reprezentációja Fehér György Szenvedély (1998) című filmjében 116

Tóth Zoltán János: Reflexiók a férfi szerepekről és a szerelem gazdaságtanáról magyar romantikus komédia kapcsán 134

Záhonyi-Ábel Márk: Erdély-variációk – A térhasználat nemi és etnikai vonatkozásai az 1940 és 1944 között készült Erdélyben játszódó magyar játékfilmekben 144

Szabó Éva: Anyacirkusz, mely bölcsőd s majdan sírod is lesz? Anyák, lányok és a cirkusz Deák Krisztina *Aglaja* (2012) című filmjében 155

Feldmann Fanni: Amikor kisebbségek találkoznak Tér, szexualitás és etnicitás viszonyai *Bódis Kriszta Falusi románc (meleg szerelem)* című dokumentumfilmjében 167

Bülgözdi Imola: Csokonai Lili: a női hang és az egyéni autonómia kérdése Esterházy regényében és filmadaptációjában 180

Kalmár György: Árva fekete fiúk: A *Csak a szél* és a roma férfialakok ábrázolásának lehetőségei a rendszerváltás utáni rendezői filmben 192

Zemlényi-Kovács Barnabás: Ellen-tekintet. A *Sonderkommando*-fényképek szerepe a *Saul fia* filmnyelvében 206

A kötet szerzői 227

Kalmár György és Győri Zsolt

Bevezetés: A nemiség és etnicitás tereinek kutatása a magyar filmben

A ZOOM könyvek jelen kötetének középpontjában a tér, etnicitás és nemiség viszonyainak vizsgálata áll a magyar filmben. Kissé kevésbé teoretikusan fogalmazva ez a kérdés a nemi és etnikai kisebbségek reprezentációjának elemzését tűzi ki célul, illetve azt kutatja, hogy ezekben az ábrázolásokban milyen szerepet játszik a nemi vagy etnikai markerekkel felruházott filmes tér. A címben szereplő mindhárom kulcsszó meghatározó fontosságú a kritikai kultúrakutatásban: a kulturális produktumokat társadalmi kontextusban vizsgáló interdiszciplináris megközelítések talán legfontosabb fogalmairól és problémáiról beszélünk. Ezek a fogalmak gyakran előfordultak előző köteteinkben, a *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben* (2013) és a *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben* (2015) című könyvekben is. Ennek oka a fogalmak szoros egymásra utaltságában rejlik: hiszen például ha a filmen megjelenő testekről (és a filmek testhasználatáról) beszélünk, akkor nagyon hamar ráébredünk, hogy ezeknek a testeknek a működését nagyban befolyásolja a nemi vagy etnikai hovatartozás, de hasonló a helyzet akkor is, ha a hatalom működését kezdjük vizsgálni valamilyen mozgóképes médiumban (Kalmár és Győri, 2015). Filmtudományi konferenciáink és könyvsorozatunk eddigi köteteiben az volt az egyik nem titkolt célunk, hogy az emberi identitást meghatározó legfontosabb fogalmakról és diskurzusokról szóló erősen elméleti orientáltságú szakirodalom szempontjából „olvassuk újra" a magyar filmkultúra egyes darabjait. Ez a szakmai munka egyszerre teremt párbeszédet a hazai és nemzetközi filmkutatás között (ami reményeink szerint növelni fogja a hazai kutatások nemzetközi láthatóságát és reflektáltabbá teheti a magyar film nemzetközi befogadását), ugyanakkor átalakítja a magyar filmes kánont is, hiszen új szempontok szerint választja ki az elemzésre méltó, izgalmas filmeket, illetve új kérdések felől ad új jelentést ezeknek.

Jelen kötetünk bevezetőjében arra teszünk kísérletet, hogy felvázoljuk a témával kapcsolatos szerteágazó tudományos kutatások néhány alapvető kérdésirányát és fogalmát, részben a kötet tanulmányainak kontextualizálása céljából, részben azon olvasók értelmező munkáját segítendő, akik kevésbé mozognak otthonosan a témához kapcsolódó szociológiai, antropológiai, vagy kritikai kultúrakutatásbeli diskurzusok dzsungelében.

Annak érzékeltetésére, hogy milyen alapvető kérdések feltárását célozzák ezek a talán túlságosan is elvontnak tűnő kérdésfeltevések, hadd hozzunk egy egyszerű

példát a kilencvenes évek nemzetközi klasszikusai köréből. Danny Boyle 1996-os *Trainspotting*jában a négy főszereplő fehér srác (az akkor még nem drogos, de magánéleti krízisbe sodródó Tommy javaslatára) egy ponton úgy dönt, hogy kilátogatnak a skót vidékre, hogy hegyeket lássanak és friss levegőt szívjanak. A súlyos drog- és/vagy érzelmi problémákkal küszködő srácok kimozdulnak a drogos szubkultúra tipikus környezetéből, a lepukkant városi lakások világából, hogy valami mást lássanak, kiutat találjanak egyre súlyosbodó problémáik csapdáiból, és hogy találkozhassanak identitásuk egyik, úgymond autentikus rétegével. A filmnek ebben a kultikussá vált jelenetében az ezredvég identitás-játszmáinak krízisét egy igazi fanyar brit humorral átitatott jelenet mutatja be, ahol a különböző értékrendek, ideológiák és identitások különböző helyekhez és terekhez kötődnek. Fontos, hogy négy fiatal férfit látunk, akik maguk közt beszélik meg a világ dolgait, és az addikció kontextusában értelmezik újra a barátság, kultúra és emberi élet nagy kérdéseit, ahogy fontosak az identitás-lehetőségeket hordozó terek és a köztük végzett mozgások is. A fiúk és a film megidézik a fenséges skót természeti tájat, a népi legendák, a Walter Scott regények és a *Rettenthetetlen*hez hasonló filmek által létrehozott természeti-kulturális teret, melyben talán ott rejlik a lehetősége egy új, egészségesebb identitásnak. A film világossá teszi, hogy a különböző identitások és életmódok különböző addikciókkal járnak, az ember éppúgy rákattanhat a globális fogyasztói kapitalizmusra (ez lenne a *choose life* monológban már a film elején kicsúfolt értékrend), ahogy a heroinra is (amint a srácok), és talán a szabadtéri sportokra vagy a skót nacionalizmusra is. A film mindegyik lehetőséget terekhez köti: az első a bankok, a belváros és a bevásárlóközpontok világa, a második a már említett lepukkant, pár matraccal „berendezett" drog tanyáké, a harmadik pedig a vidéki vasútállomás mögött húzódó mező és hegy. A jelenet a vidéki tájba komponálja a reménytelenül városias öltözékben, alkohollal a kézben érkező srácokat, akiknek ez életük nagy lehetősége, hogy egészséges, büszke, sportos skótok legyenek.

A kultikussá vált jelenet jól példázza a tér, a nemi szerepek és identitások filmes összekapcsolódását, azt a filmes eljárásmódot, amelyben a különböző ideológiai és értékindexszel rendelkező, nemi és etnikai markerekkel is meghatározott identitások filmes tér-konstrukciókkal kapcsolódnak össze, azokban és azok segítségével válnak megmutathatóvá. Ha kicsit tudatosabban nézzük újra a *Trainspotting* említett jelenetét, ráébredünk, hogy egy elejétől végéig önreflexív jelenetet látunk: a fiúk úgy állnak az állomás peronján, mintha színpadon vagy kifutón állnának. A szimmetrikus beállítások szintén a pózok és identitások műviségét hangsúlyozzák: néha az lehet az érzésünk, hogy a srácok egy kétdimenziós posztert néznek. „Ez most komoly?" – kérdezik Tommyt, és persze a filmnyelv minden darabja azt válaszolja, hogy nem, nem komoly, ezt nem lehet komolyan venni, ez nem a tizenkilencedik század és nem is a *Rettenthetetlen*. Tommy lendületét és a szépen felépített jelenetet Renton „It's shite being Scottish!" („Skótnak lenni szar!") monológja dönti végleg romba, szakrasztikusan vágva alá az egészséges férfiasság, a természetközeli életmód és skót nemzeti büszkeség diskurzusát. A srácok igen hamar le is vonják a kísérlet tanulságát, és gyorsan hazamennek, hogy újra belőjék magukat.

Persze a filmes és filmen kívüli társadalmi terek sok szempontból igen hasonlóan működnek, hiszen – ahogy a *Racial and Ethnic Identities in the Media* című kötet szerkesztői fogalmaznak – „a média-technológiák mindig is fontos szerepet játszottak a 'valóságnak' nevezett dolog létrehozásában" (Arapoglou et. al. 1). Mint talán a *Trainspotting*-példa világossá tette, a különböző identitás-konstrukcióknak mind a filmeken, mind a filmen kívül megvannak a jellegzetes helyei és terei. Részben mediálisan képződnek meg a„valós" (filmen kívüli) terek és identitások is, azaz jelentésüket részben filmes, irodalmi, televíziós stb. reprezentációik hozzák létre. Így Derrida híres *Il n'y a pas de hors-texte*-jét („nincs semmi a szövegen kívül") parafrazálva azt is mondhatnánk, hogy nincsenek a filmek által létrehozott jelentésektől érintetlen terek és identitások, éppúgy nincsenek, mint ahogy valószínűleg nincsenek a társadalmi („valós") térbeli praxisok által érintetlen filmes identitások és terek sem. Hangsúlyozottan érvényes mindez a nemiség és etnicitás által meghatározott identitás-konstrukciókra. Ha elfogadjuk, hogy „korunk domináns kultúráját a média alkotja", akkor nem nehéz belátni, hogy „a különböző identitások a média, zene és művészet segítségével jönnek létre és terjednek el, földrajzi, kulturális és politikai határokon át" (Arapoglou et. al. 4). Vajon a zsidóság fogalmába nem épültek-e be visszavonhatatlanul a nagyvárosi gettók és koncentrációs táborok (filmes) képei, éppúgy, ahogy a skót identitásról alkotott elképzelésünkbe a felföld romantikus képei (és annak *Trainspotting*-beli lehetetlensége)? Vagy a roma identitásról alkotott felfogásunkba (legyünk akár romák, akár nem) nem épültek-e be hasonlóképpen a cigánytelep, a faluvégi cigánysor vagy a borsodi cigányfalu (hasonlóképpen mediatizált és hasonlóképpen problematikus) toposzai?

Talán ezek a példák is érzékeltetik, hogy a mediálisan megképződő identitások és terek kérdése nem csupán elvont tudományos probléma: az új évezred első évtizedeinek legtüzesebb politikai és társadalmi vitáit épp ilyen kérdések jegyében vívták és vívják. Bár sokáig beigazolódni látszott a szociológia nagyjainak általános megállapítása, mi-

szerint a modern társadalmakban a premodern társadalmi kapcsolatok és identitások rendszere fokozatosan eltűnik, a kétezres években megfigyelhető egy ellenkező irányú folyamat, és ezzel együtt az etnikai hovatartozás fontosságának felerősödése, melyre a társadalomtudományok is felfigyeltek (Feischmidt 6; Barot et. al. 1). Ha valaki a jelen kötet publikálásakor, 2018-ban körül néz a világban, azt tapasztalhatja, hogy a „faji" és etnikai hovatartozás korábban kihalásra ítélt diskurzusai kulcsfontosságú szerepet töltenek be a politikai kortesbeszédektől a közelmúlt európai és észak-amerikai parlamenti választásain át a debreceni piaci kofák beszélgetéséig mindenütt.

Az etnicitás fontosságának felerősödése kapcsán elég, ha csak korunk egyik legintenzívebben átpolitizált társadalmi jelenségére gondolunk, a nemzetközi migrációra, illetve a migráció, globalizáció és multikurturalizmus kérdései körül kibontakozó szélsőségesen polarizált diskurzusokra. Könnyen belátható, hogy a média híradásai, a politikai propagandaanyagok és a témát érintő filmes elbeszélések etnikailag jelölt térszerkezeteket és ezekhez kapcsolt identitás-formációkat hoznak létre, melyeknek egyre nagyobb súlya van korunk embereinek önmeghatározásában. Ilyen, etnikailag jelölt tér például a *Fortress Europe* (az Európa Erőd), mely (különböző, politikai beállítódástól függő értékítéletekkel ellátva, de) egy védelmi funkciókkal bíró fehér térként határozza meg Európát. Ez a metaforika és a hozzá kapcsolódó identitás-lehetőségek olyan kiemelkedő fontosságú európai filmek alapvető elemei, mint például a *La Promesse* (*Az ígéret,* Jean-Pierre Dardenne, LucDardenne, 1996), az *Import Export* (Urlich Seidl, 2007), a *Morgen* (Marian Crisan, 2010), a *Le Havre* (*Kikötői történet,* Aki Kaurismaki, 2011),a *Terraferma* (*A tenger törvénye,* Emanuele Crialese, 2011), vagy a *Jupiter holdja* (Mundruczó Kornél, 2017). Hasonló tereket és identitásokat hoznak létre az olyan (filmes ábrázolásokban szintén gyakran feltűnő) terek, mint a menekülttábor, a befogadóközpont, vagy épp az úgynevezett technikai határzár (vö: a jelen kötetben Stöhr tanulmányát).

Bár a fenti példák mind kortárs társadalmi jelenségekre utalnak, a terek nemi vagy etnikai hovatartozás szerinti szegregációja egyidős a történelemmel. Hajlamosak vagyunk például elfelejteni, hogy a klasszikus athéni demokráciában (a nyugati „demokrácia bölcsőjében") a nőknek nem voltak politikai jogai, nem szavazhattak, épp úgy, ahogy a nem athéni szabad „barbárok", a rabszolgák és a fiatalkorúak sem: a politikai nyilvánosság terei és intézményei zárva voltak előttük. Így a demokrácia története – ahogy arra számos kutató rámutat – egyidejű a fehér férfiak által gyakorolt kirekesztés történetével (Adams 17; Tolbert Roberts, 19), a nemiség, etnicitás és társadalmi terek kérdései pedig elválaszthatatlanok a politikai jogokért folytatott történelmi léptékű küzdelemtől. Kötetünk tematikája szempontjából is tanulságosak az Elijah Andersonéhoz hasonló kutatások (például a „fehér tér", a „White space"), melyek bizonyítják, hogy a különböző etnikumok viszonyai, vagy konkrétan az amerikai polgárjogi mozgalom története is megírható térbeli mozgásokon keresztül, annak bemutatásával, hogy mely korban milyen terek, helyek, intézmények, munkahelyek, városrészek számítottak „fehér térnek" és melyek voltak nyitottak a más etnikumokhoz vagy „fajokhoz" tartozó emberek számára (Anderson 2015). A nemek, etnikumok és térbeli szegregáció

történetének egyik méltán elhíresült építészeti emléke a Pentagon épülete, pontosabban az ebben található mellékhelyiségek. A Pentagonban ugyanis azért van körülbelül kétszer annyi mosdó, mint a legtöbb amerikai állami intézményben, mert építésekor (mely 1941 szeptember 11-én vette kezdetét) Virginia állam törvényei szerint a feketék még nem használhatták a fehérek számára fenntartott illemhelyeket, így nem csak a nemek, de a faji hovatartozás szerint is meg kellett növelni a mellékhelyiségek számát.

A Pentagon épületét a jelen sorok írói (ahogy vélhetően olvasóinak többsége is) csupán média-reprezentációkból, főleg televíziós hírműsorokból és filmekből ismeri. Az épület valószínűleg ezeknek a mozgóképes ábrázolásoknak köszönhetően vált világszerte az amerikai katonai hatalom vizuális-térbeli szimbólumává, áttételesen pedig a nyugati kultúrának és a fehér ember globális hatalmának az egyik központi jelképévé. Talán a televíziós műsorok és filmek légi felvételei is közre játszottak abban, hogy egy a nyugatot a sátán birodalmának tekintő (nem fehér, nem keresztény, állampolgársággal és politikai jogokkal egyetlen demokráciában sem rendelkező) férfi fejében egyszer csak megszületett a gondolat, hogy a hitetlenek ellen vívott globális háborúban – napra pontosan hatvan évvel a Pentagon építésének megkezdése után – egy eltérített utasszállító repülő segítségével próbálja meg elpusztítani a szimbolikus jelentéssel felruházott épületet.

A tömegmédiumok elemzésének társadalmi és etikai jelentősége pontosan az emberi valóság és emberi identitás (fenti példában is látható) mediatizált mivoltából fakad. Mivel pedig a filmes ábrázolások nem csak passzívan leképezik a társadalmi valóságban működő (például etnikailag és nemileg meghatározott) identitásokat, hanem aktívan alakítják is ezeket, így ezeknek a reprezentációknak a kritikus elemzésével a kutatók be is avatkozhatnak az adott társadalomban folyó identitás-játszmákba, részévé válhatnak az identitást létrehozó és újraalkotó diskurzusoknak. A filmek, akárcsak az őket tárgyaló kritikák, tanulmányok és könyvek is, aktív részesei azoknak a társadalmi diskurzusoknak, amelyek segítségével (többé-kevésbé tudatosan) létrejönnek a nemi és etnikai markerekkel jelölt emberi identitások. A nő és a férfi, a többség és a kisebbség hierarchikus viszonyokba állításának egyik fő dokumentuma maga a filmtörténet, ami a férfiak nőképét és a többségi társadalom kisebbségi csoportokról készített ábrázolásait tekinti (gyakran öntudatlanul is) természetesnek. Ugyanakkor nem vagyunk híján a kivételeknek, a sztereotípiákat megkérdőjelező ábrázolási kísérleteknek sem, mikor a nők mesélnek férfiakról, vagy valamely etnikumhoz tartozó rendezők tartanak tükröt a mintaadó közösség tagjainak, hovatovább kisebbségi rendezőnők készítenek a többségi társadalom férfitagjairól filmet.

Elméleti orientációját tekintve ilyen belátásokból indul ki az elmúlt évtizedek legtöbb nemzetközi tudományos publikációja, azaz a nemiség és etnicitás társadalmi-kulturális meghatározottságát hangsúlyozza, és azt igyekszik górcső alá venni, hogyan irányítják, módosítják ezek létrejöttét a különböző médiumok és diskurzusok(Feischmidt 7; Barot et. al. 10). Az 1980-as évek óta megfigyelhető a társadalomtudományokban az a törekvés, hogy az identitás különböző, korábban viszonylag különálló diszcplinákban tárgyalt aspektusait (mint például az etnicitás vagy a nemiség) szorosabb összefüggés-

ben vizsgálják, így világítva rá az identitást alakító különböző diskurzusok egymásra hatásából, interszekciójából adódó hatásokra (Barot et. al. 1–26). Ahogy arra Vincze Enikő is rámutat,

> az etnikum mint osztályozási rendszer (az etnikai identitás külső létmódja) és az etnicitás mint a mindennapi tapasztalatokban személyesen megélt etnikai identitás a való életben mindig más klasszifikációs rendszerekkel és megkülönböztetési gyakorlatokkal együtt, illetve az ezek által közösen alkotott hatalmi rendbe ágyazva működik. Az etnicitás *gender*szempontú megközelítése lebontja egyfelől a homogén etnikai csoportról való elképzeléseket és rámutat az etnikai közösségek belső sokféleségére, másfelől a homogén nemi kategóriákat is, azáltal, hogy felismeri a különböző etnikai közösségekhez tartozó nők közti különbségeket. Továbbá, a feminista szemléletnek a mindenkori hatalmi viszonyokkal szembeni kritikai apparátusa lehetővé teszi azt, hogy például az etnicitás és a *gender* kereszteződési pontjain megvilágított társadalmi kapcsolatokat az alá- és fölérendelődések bonyolult hálójában és a kizárási mechanizmusok terminusaiban tekintsük (1).

Ezzel szoros összefüggésben megfigyelhető az a (kötetünkben is gyakran megjelenő) kutatói pozíció, mely az emberi identitás rétegzettségét, összetettségét és ellentmondásosságát hangsúlyozva igyekszik relativizálni a nemekkel vagy etnikai kisebbségekkel kapcsolatos társadalmi sztereotípiákat (Hall 1991; Said 1995; Arapoglou et. al. 2016).[1] Fontos megjegyezni, hogy ez a megközelítésmód, miközben a társadalmi előítéletek és elnyomás diszkurzusainak a lebontásán dolgozik, az esetek többségében koránt sem jár együtt az identitás fogalmának dekonstrukciójával, ahogy az egyes kultúrák specifikumainak és értékeinek megkérdőjelezésével sem (Arapoglou et. al. 2).

A szakirodalom tanúsága szerint mind a nők és szexuális kisebbségek, mind az európai fehérekétől eltérő etnikumú emberek ábrázolására jellemző a (hatalomtól megfosztott) Másiknak a privilegizált Én előítéletein keresztüli bemutatása (Arapoglou et. al. 3). Az ilyen ábrázolások persze épp annyira „természetesek" (antropológiai vagy szociológiai szempontból), mint amilyen problematikusak (etikai szempontból).[2] „Természetesek", hiszen a reprezentációk (legyen szó képzőművészetről, irodalomról, filmről vagy akár reklámokról) fontos szerepet játszanak az adott társadalom alapvető normarendjének kialakításában: egy szocio-kulturális összefüggésrendszerben a jelentés létrehozása, alakítása vagy épp megkérdőjelezése elválaszthatatlan az identitás, a hovatartozás, a normativitás és kirekesztés mechanizmusaitól. Stuart Hall szerint

[1] Lásd kötetünkben Bülgözdi, Feldmann, és Margitházi tanulmányait.

[2] Az antropológia idegenségről alkotott fogalmairól és megközelítésmódjairól lásd Biczó Gábor összefoglaló tanulmányát: „Az 'idegen' társadalomfilozófiai jelentőségének vázlata az antropológiában." A kirekesztés és marginalizáció kérdéséhez jelen kötetünkben lásd: Pócsik 33; Benke 116; Szabó 153; Feldmann; Bülgözdi 184, 186; Kalmár 195, 198.

> [a] dolgok jelentése különböző helyeken képződik meg és különböző folyamatokon vagy praxisokon keresztül kerül forgalomba (ezt nevezzük kulturális körforgásnak). Ez a kultúrában megtermelt jelentés vagy értelem az, ami az embernek az önmagaság érzését adja, ez ad választ arra a kérdésre, hogy kik is vagyunk, és kikkel is tartozunk össze. Így a jelentés kérdése szorosan összefügg a csoporton belüli identitás illetve a csoportok közötti különbségek kijelölésével és fenntartásával (Hall *Representation* 3).

A másság megjelölése, értelemmel felruházása és a sajáttal való szembeállítása tehát az emberi identitás megteremtésének egyik alapvető eljárása, melyben alapvető szerepet játszanak az olyan médiumok, mint a film. A másságot kijelölő, megjelölő és a saját szempontjából elbíráló diskurzusoknak szociológiai szempontból igen fontos regulatív szerepe van, amennyiben a közösségi kohéziót és normatív viselkedést erősítik. Hall szerint „a kultúrában létrejövő jelentés (vagy értelem) szabályozza és szervezi az emberi magatartást és gyakorlatokat: segít lefektetni azokat a szabályokat, normákat és hagyományokat, amelyek a társadalmi élet szabályozásáért és irányításáért felelősek" (*Representation* 4). Simon Susen szerint pedig „*etikai* szempontból nézve a kultúra a *normatív szabályozás* helye. A kultúra nem egyszerűen a tényszerűség birodalma, hanem a normativitás létrejöttének sok harcot látott arénája is egyben" (96). Ezen szemlélet szerint nem létezik szabályozatlan, normatív rendeket nem működtető társadalom, más szóval a (privilegizált társadalmi csoportokon alapuló) normától különböző személy deviánsnak és a társadalmi rendre veszélyesnek bélyegzése az emberi közösségek egyik alapvető beidegződése. A normákat, szabályokat és hagyományokat rendszerint társadalmi diskurzusok és reprezentációk hozzák létre, olyan ábrázolások, melyek a dolgok „természetes" rendjének tüntetik fel a dolgok elrendezésére vonatkozó előíró-szabályozó szerepű állításokat. Más szavakkal a kultúra egyik alapvető funkciója „a normativitás morális szempontból problematikus" reprezentációinak létrehozása (Susen 96; lásd még: Bauman xiii-xiv).

Bár könnyen belátható, hogy normatív diskurzusok nélkül aligha létezhetnének emberi társadalmak (hiszen bizonyos fokú normakövetés nélkül a legtöbb társadalmi folyamat azonnal összeomlana), azonban a társadalmi kohézió ily módon történő megteremtésének van egy kemény hátulütője: a regulatív funkciókat ellátó kulturális diskurzusok rendszerint alsóbbrendűként, deviánsként és korrekcióra szorulóként értelmezik a normától való különbséget. Ily módon a normatív ábrázolási stratégiák alapvető etikai problémákat vetnek fel, amennyiben másodlagos bennük (vagy egyenesen hiányzik belőlük) a másik emberben lévő idegenség megismerésének és elismerésének szándéka (melyet Lévinas nyomán nevezhetünk a *par excellence* etikai viszonynak is). Az is könnyen belátható, hogy az ilyenfajta regulatív-normatív reprezentációk nem csupán a társadalom hagyományosan privilegizált csoportjainak értékrendjét képviselik, de egyben újra is termelik a társadalmi igazságtalanság és elnyomás különböző formáit. Nem véletlen, hogy az etnikai kisebbségek ábrázolásáról szóló meghatározó szövegek olyan kérdéseket vetnek fel, mint az identitás feletti kontroll megszerzése, a

többségi (vagy volt gyarmatosító) által alkotott képek visszasajátítása (Ian Hancock), a saját kép létrehozásához fűződő jog gyakorlása (Stuart Hall), vagy épp az önreprezentációk szerepének elemzése (Pócsik; Müllner).

Nagy általánosságban kijelenthető, hogy korunk kultúrájában a kommersz, könnyen emészthető, fogyasztásra szánt audiovizuális termékek (mint a hollywoodi filmek vagy a kereskedelmi televíziók számára készült sorozatok) többsége hajlamos inkább ezt a normatív szemléletet követni, azaz inkább megerősíteni, semmint kritikusan megvizsgálni igyekszik a többségi társadalom előítéleteit. Ezen a normakövető tendencián, tegyük gyorsan hozzá, az sem változtatott sokat, hogy a politikai korrektség regulatív normává vált: ezek a fajta filmek most gyakran a politikai korrektség normarendjét követik éppolyan kritikátlanul, mint korábban a politikailag kevésbé „korrekt" normarendeket. Ezzel szemben az értékrendet és a politikai motivációt tekintve mind az európai rendezői filmre, mind a témáról szóló nemzetközi szakirodalomra jellemző az ideológiailag terhelt fősodorbeli ábrázolások (például rasszista és szexista) előítéleteinek kritikája. Ebben a vonatkozásban az európai rendezői film a huszadik századi elbeszélő próza egyik jellegzetes beállítódását követi, amennyiben a többségi társadalom által meg nem értett egyén szempontját érvényesíti, illetve a normatív társadalom és egyén konfliktusait helyezi a középpontba.

A nők kirekesztésében, vagy legalábbis a patriarchális *status quo* fenntartásában érdekelt ábrázolások kritikája évtizedek óta meghatározó eleme a feminista szerzők munkájának, ami lassan Magyarországon is beépülni látszik a bölcsész- és társadalomtudományok kritikai repertoárjába. A média-reprezentációkban előforduló etnikailag jelölt másság elemzése viszont – több ilyen érdekeltségű folyóirat, számos szakmai konferencia vagy a Romakép Műhely egyre növekvő láthatósága ellenére – sokkal kevésbé bevett gyakorlat hazánkban, mint akár az Egyesült Államokban akár az egykor gyarmatokkal rendelkező európai országokban.

A téma egyik nemzetközi klasszikusának számító *Orientalizmus* című könyvében Edward Said részletes elemzéseken keresztül mutatja be azt az általa orientalizmusnak nevezett diskurzust, melyen keresztül a gyarmatosító nyugati fehérek értelmet adtak „a Kelet" tapasztalatának. Said rámutat, hogy a gyarmatosított területek és kultúrák sokféleségét „a Kelet" egységesítő alakzatában értelmező kelet-kutatás egy korlátolt, fehér, európai nézőpontból, egyértelmű hatalmi szempontok érvényesítése és legitimálása érdekében alkotta meg az „elképzelt Keletnek" (Said 177) egy olyan koncepcióját, mely szerint „Európa kulturális versenytársa", „a Másik leggyakrabban előforduló képe" (Said 1) alsóbbrendűnek minősül és a nyugat gyarmatosító beavatkozására szorul (Said 7). Said elemzései rámutatnak a hatalom, az elnyomás, a hegemónia és reprezentáció összefüggéseire, arra, hogy Európa hatalmi vagy katonai hegemóniája elválaszthatatlan „a Keletet illető Európai elképzelések hegemóniájától" (7).

A szorongások, félelmek és vágyak formálta fantáziáknak a Másikra vetítése, illetve a Másiknak a saját identitás-játszmáink szerinti megítélése Said, Stuart Hall és a nyomdokaikon járó számos kutató szerint visszatérő eleme a gyarmatosító nyugati diskurzusoknak. A magyar olvasóban ugyanakkor felvetődhet a kérdés, hogy miként

is viszonyul ez a gyarmattartó, privilegizált, nyugati országok és birodalmak esetében releváns ábrázolási technika a magyar filmkultúrához. Vajon a magyar filmek is hasonló módokon képzelik el a másságot, mint Said brit és francia orientalistái? Hiszen Magyarországnak soha nem voltak afrikai vagy ázsiai gyarmatai, sőt, például az oszmántörök hódoltság korában vagy a szovjet megszállás idején helyzete inkább volt több szempontból is hasonló a gyarmatosított országokéhoz (Chioni Moore 115; Imre 116). Ebben a tekintetben van egy fontos szempont, amely határozottan elkülöníti a hazai helyzetet a Said által elemzett gyarmati országok példájától. A politikai elnyomás alatt élő magyarok túlnyomó része soha nem tartotta a hódító törököket vagy szovjeteket kulturális értelemben felsőbbrendűnek, épp ellenkezőleg, így a gyarmati helyzetre jellemző olyan kulturális folyamatok, mint az alárendelt (subaltern) tudat kialakulása vagy a (poszt-)koloniális mimikri sosem működtek igazán (Chioni Moore 121). Böröcz József szerint a politikai autonómia korlátoltságának és a kulturális alsóbbrendűség elfogadásának a gyarmatosított országokra jellemző keveredése ironikus módon épp az ország történetének legdemokratikusabb korszakában, az Európai Unióba való 2004-es belépés után jelent meg. A posztszocialista állapotot a posztkoloniálissal összevető kutatók rendszerint megegyeznek abban, hogy Nyugat-Európában a felvilágosodás korában született meg az a fantázia-kép, mely a (gyarmatosító) Nyugatot „a racionalitás és demokrácia sarokköveként" képzelte el, míg „Kelet-Európát a gyarmatosított Afrikához, Délkelet-Ázsiához és Latin Amerikához hasonlította" (Imre 117). Fentebb idézett tanulmányában Böröcz is rámutat arra, hogy „az európai másság artikulálása a felvilágosodás óta jórészt lealacsonyító különbségtételek révén történik" (Böröcz 41), az EU „keleti bővítését" övező és értelmező nyugati megszólalásokban pedig felismerhető a gyarmatosítók egykori orientalizáló retorikája, az a fajta „öntömjénező és kirekesztő beszédmód" (26), mely Kelet-Európát az „igazi" (Nyugati) Európa kevésbé európai, tökéletlen és civilizálásra szoruló Másikaként értelmezi. Böröcz szerint a szovjet birodalom összeomlását követő időszakban

> az a leginkább figyelemre méltó, hogy az Európai Unió milyen elszántan állította vissza a gazdasági függést és egyenlőtlen cserét, exportálta kormányzatiságát és kezdte – nyíltan koloniális tónusban – lenézett és alantas idegenként kezelni a „keleti" jelentkezőket. A szocialista „tábor" kétségkívül igen különös birodalom volt … a birodalom és koloniális rendszerváltás utáni visszatérése azonban nagyon is hasonlít egy korábban, máshonnan már ismert állapothoz: a nyugat-európai központú gyarmatbirodalmak felbomlását követően kialakult, új függőségként leírható posztkoloniális *status quo*hoz. (41)

Ha tehát a kortárs magyar filmek kulturális kontextusával kívánunk számot vetni a norma és deviancia, a hegemón és kirekesztett viszonyainak perspektívájából, akkor nem árt észben tartanunk a gyarmati, orientalizáló diskurzusokhoz fűződő kettős hazai viszonyt. Egyrészt ugyanis – ahogy azt kötetünkben Virginás et. al., Király, és Stöhr tanulmányai is bemutatják – Magyarországon is megfigyelhető az orientalizáló,

a Másikat lenéző, az etnikai markerekkel terhelt kulturális felsőbbrendűségi attitűd (például a hazai romákkal vagy „a migránsokkal" szemben), ugyanakkor jelen van a nyugati (a gyarmatosítói attitűdöket reflektálatlanul újrahasznosító) értékrendet belsővé tevő „alárendelt (szubaltern) tudatosság" is, mely (akárcsak az egykori gyarmatok lakói) különösebb kritikus távolságtartás nélkül elfogadja az őt „lenézett és alantas idegenként" definiáló nyugati diskurzusokat.

Ezek a kettősségek, paradoxonok és az általuk felvetett etikai, esztétikai kérdések természetesen évek óta jelen vannak a hazai szociológiában, kultúratudományban és romakutatásban (Pócsik 2014; Müllner), ahogy feltűnnek kötetünk több tanulmányában is. A fent vázolt összetett és ellentmondásos hagyomány és az általa teremtett (az Én és a Másik szempontjait folyamatosan egymásba író, egymásra vetítő) perspektíva-játék arra is magyarázatot adhat, hogy kötetünk miért nem tud (illetve miért nem akar) egyszerű és egyértelmű (készre szerelt, zsebbe tehető, felhasználóbarát)konklúziókat közvetíteni. A tanulmányok legfontosabb eredménye talán nem is az általuk talált válaszokban keresendő, hanem magában a rákérdezés gesztusában, abban, ahogy különböző (etikai, formanyelvi, történeti, szociológiai) szempontok alapján problematizálják a kevéssé privilegizált társadalmi csoportok filmes ábrázolását. A kisebbségek reprezentációja éppúgy, ahogy a terek nemi vagy etnikai markerekkel való ellátása is, olyan (évről évre újabb és újabb fordulatokat vevő) szociokulturális folyamat, melyben különböző értékrendek, érdekek és jelentések ütköznek egymással. Ennek a folyamatnak szinte minden eleme örökös változásban van, így nem csak értékválasztásaink, ideológiai pozíciónk, identitásunk vagy épp geopolitikai helyzetünk befolyásolja azt, hogy miként is értelmezünk és értékelünk egy-egy filmet, hanem a pillanat is, melyben épp a filmről (és azon keresztül ezekről a problémákról) gondolkodunk. Ebben az értelemben a jelen kötet pillanatfelvétel is, vagyis az egyes filmek elemzése nem csak a fent ismertetett elméleti kérdéseket láttatja új fénytörésben, hanem a jelen (kultur)történeti pillanatát is, azt az időt, amelyben az írások megszülettek.

A kötet szerkesztésekor nem törekedtünk az elméleti és módszertani megközelítéseket miden áron közös platformra hozni, sőt a fentebb jelzett kultúratudományi kontextus problémfelvetésbeli gazdagságát szem előtt tartva a tematikai sokszólamúságnak is teret engedtünk. Nem miden szöveg törekszik azonos hangsúllyal reflektálni a nemiség és etnicitás vagy épp a kulturális földrajz és a „térbeli fordulat" paradigmáira, egymáshoz való kapcsolatuk – reményeink szerint – mégsem marad felszínes, és szerzőik sikerrel járulnak hozzá a szűkebb szakterület tudományos dialógusához. Most pedig, az olvasó könnyebb eligazodását segítendő, szóljunk pár szót az egyes tanulmányokról.

***

A kötet nyitótanulmányában Pócsik Andrea az általa kidolgozott romaképelemzés módszertanába – az (an)archeológiába – kínál betekintést. Ez a megközelítésmód a jelent is formáló társadalmi és történelmi tudások, imaginációk és attitűdök termékének tekinti az etnikai Másik múltbeli ábrázolásait, és arra vállalkozik, hogy az ezeket az

ábrázolásokat létrehozó motívumrendszert, diszkurzív logikát és hatalmi dinamikát feltérképezze a kritikai kultúratudomány segítségével. Kötetünkben szereplő szövegében az (an)archeológia identitáspolitikai összefüggések megértésére tesz kísérletet: azt vizsgálja, milyen allegorikus viszonyba lépnek romaközösségekről, vagy romaközösségekkel készült filmek Moholy-Nagy László és Leni Riefenstahl én-narratívájával, vagyis azt, ahogy romaképeik az énképeikről beszélnek. Moholy-Nagy *Nagyvárosi cigányok* (1931–32) című filmjét Pócsik a cigánylétet a romantikus nosztalgiától mentes peremlét ábrázolásának tekinti, amely – a fenyegetett másság és a fenyegető idegenség allegóriáiként – a rendező saját kitaszítottság-élményéből is merít. Ezzel összhangban a film életerőt hangsúlyozó jeleneteit Moholy-Nagy a Harmadik Birodalom hajnalán megélt identitásválságára vonatkozó beszédes helyzetekként elemzi. A *Kék fény* (1932) és *A hegyek alján* (1941–54) című filmeket a tanulmány egységes emlékezeti alakzatként vizsgálja, melyekben Riefenstahl a cigánysághoz köthető kitaszítottság-tapasztalatot romantikus színben tünteti fel és – a filmek főszereplőjeként – saját magára vonatkoztatja. Pócsik értelmezésében a náci elit iránta tanúsított szimpátiáját opportunista módon (ki)használó rendezőnő feltörekvés-(én-)narratívája olvasható ki a filmekből: a romaképek itt saját ártatlanságát és romlatlanságát hivatottak hangsúlyozni, mégpedig a náci hatalomhoz fűződő cinkos viszonyának leplezésével.

Virginás Andrea, Bíró Emese, Botházi Mária, Kassay Réka tanulmánya kettős célt tűz ki: egyfelől bölcsészettudományos kritikai keretben vizsgál (többnyire magyar-román) kooprodukcióban készült játékfilmeket és a bennük megjelenő mobilis és gyakran traumákat megélt női szereplőket, másfelől a filmek női alkotóival (Lemhényi Rékával, Török-Illyés Orsolyával, Kincses Rékával, Skovrán Tündével, Felméri Cecíliával, Simó Ibolyával, Szőcs Petrával és Fekete Ibolyával) folytatott beszélgetéseket felhasználva társadalomtudományos szempontból is megvizsgálja a mobilitás, a nemiség és a traumák identitáspolitikai szerepét. A szerzők a narratív játékfilmet az egyéni és kollektív trauma-élmények ábrázolásának és kezelésének lehetséges forrásának tekintik, míg a traumát, elsődlegesen affektív és az „érzéki emlékezetben" megjelenő tapasztalatként jellemzik, amelynek fontos hatása van a női szereplők mind térbeli, mind társadalmi mobilitására (felkapaszkodás/lesüllyedés). Az interjúk nyomán a tanulmány többek között amellett érvel, hogy a posztkommunista Kelet-Európa magyar származású női filmesei egyértelműen birodalmi/koloniális eredetű diaszporikus identitással rendelkeznek, erős az érzelmi kötődésük a román illetve a magyar kultúrához, ugyanakkor karriercéljaik megvalósítása miatt szükségesnek érezték a földrajzi mobilitás. A társadalmi mobilitásra vonatkozó kérdésekre adott válaszok nyomán a szerzők arra a következtetésre jutnak, hogy a filmes szakmába való sikeres integrációnak elengedhetetlen feltétele középosztálybeli háttér és bár szisztematikus szakmai megkülönböztetés nem éri a nőket, az életútjuk során megtapasztalt specifikusan női traumatikus emlékek egyértelmű hatással vannak alkotói érzékenységükre.

Király Hajnal fejezete Hamid Naficy az etnikai és társadalmi identitás egyik legmarkánsabb jelölőjének tekintett akcentus fogalmát használva erdélyi helyszíneken játszódó filmekben vizsgálja a nyelvi és kulturális kolonizációt, valamint az ebből következő női

identitáskrízist. Bollók Csaba *Iszka utazása* (2007), Hajdu Szabolcs *Bibliotheqe Pascal* (2010) és Peter Strickland *Varga Katalin balladája* (2009) című filmjeiben Király az állandósuló instabilitás állapotában lévő posztszocialista lét nyelvi figurációit, a nyelvhasználatot, mint az identitás- és hatalomvesztés tünetét, bizonyos esetekben a hatalomszerzés eszközét elemzi. A filmek főszereplői az identitás nyelvi performanciáinak gazdag tárházát kínálják a védekező attitűdtől az agresszív és önigazoló magatartáson át a közömbösségig; további jellemzőjük a kétnyelvűség és az etnikai-nyelvi hibriditás, a könnyed regiszter és diskurzus-váltás (amit jól példáz Mona gyámügyessel folytatott beszélgetése). Ezekből a tanulmány elemzései az etnikai és nemi peremhelyzetben lévő kelet-európai női szubjektum sajátos túlélési ösztönét olvassák ki, amelyet ugyanakkor az otthontalanok, migránsok, száműzöttek és külföldi munkavállalók (mint határhelyzetekbe kényszerülő identitások) egyetemes nyelvi sajátságának tekinthetünk.

Stőhr Lóránt fejezete napjaink migránsválságára gyorsan és problémaérzékenyen reagáló alkotásokra koncentrál, Nagy Viktor Oszkár *Felsőbb parancs* (2013) című dokumentumfilmjére, Dudás Balázs *Welcome* (2016) című kisfilmjére, valamint Mundruczó Kornél *Jupiter holdja* (2017) című nagyjátékfilmjének egyes jeleneteire. A művek közös vonása, hogy a menekültek sajátos tapasztalata helyett a határon belüli nemzeti közösség migránsokkal szembeni attitűdjeit rögzítik és értelmezik. A határt a bináris oppozíció-teremtés sajátos tereként, a kint és a bent, a mi és az ők szembeállítottságának fizikai jelölőjeként, illetve (a zárt ajtó metaforáját fókuszba állítva) az államilag szentesített erőszak törvényen kívüli Zónájaként ragadja meg a tanulmány. További közös vonás, hogy a határt (illetve a tágabb értelembe vett határmezsgyét) a törvény legitimálta, ám gyakran mégis önkényes erőszak eszkalálódásának a tereként ábrázolják. Stőhr mégsem homogén ábrázolásról beszél: az egyes filmekből kiolvasható nemzetközi és hazai hatások számbavételével írja le azok filmesztétikai különbségeit. A határok kollektív identitást védő etnikai és kulturális gátakként való értelmezése mellett a filmekben a határ ajtóként, sőt hídként, a kultúrák közötti elfogadás trópusaként is megjelenik. A tanulmány a nacionalizmus bezárkózó ideológiájával szemben elemzés tárgyává teszi a Másikkal szembeni empátia ethoszát is: Varga Tibor lelkész keresztényi tevékenységét a *Felsőbb parancs*ban, Dávid lázadását az apai törvénnyel szemben a *Welcome*-ban, és Dr. Stern attitűdváltását a *Jupiter holdjá*ban.

Margitházi Beja tanulmánya Budapesten játszódó rövid- és szkeccsfilmekben vizsgál férfikarakterekhez kapcsolódó paratereket (hétköznapi terek módosításával létrehozott mentális, képzeletbeli helyszíneket), melyek a „filmrendezés" gesztusának önreflexív tükrözésén túl a Zygmunt Bauman-i bámészkodó, csavargó, turista és játékos eltérő térstratégiáinak termékeként jönnek létre. A modern város identitásalakító természetét vizsgáló Simmel, Benjamin, Kracauer és Bauman elméleteit felhasználva a tanulmány amellett érvel, hogy a városi tér proxemikai paradoxonát (a városi emberre jellemző távolságtartást), a városi tértapasztalat szerkezeti és szerkesztési fragmentáltságát, illetve a városlakó flexibilis identitásmintázatait és váltogatható életjátszmáit a szkeccsfilm (az adatbázis-szerkezetet idéző moduláris narratíva) tudja különösen érzékenyen megragadni. A nagyváros átmeneti zónáiban és határhelyzeteiben a magány újfajta tapaszta-

latát és az emberi irányvesztettséget felerősítő, ugyanakkor a tér ismerős hétköznapiságától elidegenítő paraterek néhány magyar példáját elemzi a tanulmány második fele. A baumani identitáskonstrukciók tipológiája mentén haladva Margitházi a bámészkodó paratereinek természetét a *Pizzás* (Balogh György, 2001), a megtelepedni képtelen csavargó képzeletbeli tereit Schilling Árpád *No Comment* című szkeccsében (*Jött egy busz,* 2003), a játékos szabad képzeletjátékából konstruált paraterét Pálfi *Táltosember vs. Ikarusz* című szkeccsében (*Jött egy busz,* 2003), míg a turista biztonságos és élvezhető paraterek iránti vágyát a *Nekem Budapest* (2013) epizódjaiban vizsgálja. A tanulmány konklúziója szerint a filmekben megképződő „férfiterek" nem a hegemón maszkulinitás kiterjesztését, hanem a férfi identitás(ok) heterogenitását szemléltetik.

Réti O. Zsófia a rendszerváltás-kori Budapest prostituáltjairól szóló, Dobray György rendezésében elkészült riportfilmeket elemez abból a szempontból, ahogy a *K1* (1988) és a *K2* (1990) az intimitás és a nyilvánosság, a munka és a magánélet tereit ábrázolja. Érvelésében a prostitúció, mint szimbolikus – egyszerre erkölcsi és térhasználati – határsértés nem ássa alá a nemi szerepeken alapuló, kulturálisan megképzett dichotómiákba ágyazott hagyományos intimitás-felfogást, amit a tanulmány a két főszereplő (Tarzan, a strici és kitartottja, Andrea) filmvégi beszélgetés-jelenetének elemzése jól érzékeltet: a nő autonóm identitás megteremtésére tett kísérlete sikertelenül zárul. Az intimitást Réti ugyanakkor nem kizárólag párkapcsolati keretekben létrehozható állapotként, hanem az én személyes projektjének kiteljesedését célzó (a de Certeau-i értelemben vett) taktikaként is megvizsgálja. Az autonóm én kifejezésének intim terei egyfelől a prostituáltak testükhöz fűződő fesztelen, organikus viszonyban, vagyis a test vonzóvá, látványossággá alakításának jeleneteiben artikulálódnak, másfelől a lelki életük őszinte kibeszélésére lehetőséget kínáló terekben: ennek eklatáns példái a transzvesztita prostituáltak családias terekben zajló beszélgetései. Életmódbeli radikalitásuk ellenére a prostituáltak autonómiateremtése a hagyományos család- és társadalmi struktúrába való integrációra illetve a perifériáról a centrumba jutásra irányul.

James M. Cain *A postás mindig kétszer csenget* című klasszikus regényének sajátosan kelet-európai adaptációjaként elemzi Benke Attila tanulmánya a Fehér György rendezte *Szenvedély*t (1998). Az eredeti és az abból készült filmadaptációk valamint Fehér alkotása közötti különbségeket Benke szerint leginkább a filmekben megképződő maszkulinitás-minták és karakterkapcsolatok vizsgálatával lehet megragadni: a magyar változatból a hegemón maszkulinitás klasszikus amerikai filmekre jellemző modellje éppúgy hiányzik, mint a közösségi szerepvállalásban és a családfővé válásban létrejövő újfajta férfieszmény. A *Szenvedély*ben megjelenő Csavargó-figurát Benke a csavargó Zygmunt Bauman-i fogalmával állítja párhuzamba, aki passzív, állandóan sodródó létállapotban van, kvázi impotens és sem a szabados életmódban, sem az otthon keretei között nem találhatja meg a szabadságot. A tanulmány fontos társadalmi kommentárnak tekinti Fehérnél a Férj férfiidentitásának felfokozását, míg a Csavargóénak oly mértékű lefokozását, hogy a *femme fatale* (a Feleség) is aránytalanul erősebb nála: a hegemón maszkulin identitástól megfosztott alakot a rendszerváltás utáni gazdasági káosz nyomán hatalomvesztett, passzív és csapdába esett vesztesek (a posztszocialista kelet-európai férfi) szimbólumaként jellemzi.

Ez utóbbi meglátáson alapul Tóth Zoltán János tanulmánya, mely a romantikus filmvígjátékok lokális, magyar variánsát vizsgálja, ahol szembetűnő a férfiszereplők reprezentációs elsőbbsége. Az elemzés filmes példák szoros olvasása helyett, annak a gazdasági-társadalmi kontextusnak a feltárására vállalkozik, amely áttételesen befolyásolja a jómódú, sikeres és nőhalmozó férfiakra alapozott műfaj struktúráját és befogadását. A magyar romantikus komédiák éppen a közember számára visszatetszést keltő gazdagság és szexuális fényűzés jellemezte férfiszereplők tekintetében különbözik tengerentúli társaitól: az integrációs mítosz amerikai mintája helyett a magyar változat a beszűkülő társadalmi mobilitást és a polarizálódó férfitársadalmat állítja középpontba. Thomas Piketty a tőkekoncentráció társadalmi következményeit vizsgáló elemzéseit felhasználva, Tóth amellett érvel, hogy a romantikus komédiák – a harmincas évek glamúrfilmjeinek szellemében – az aránytalan vagyoni különbségeket romantizálják és legitimálják a boldogságmitológia köntöse alatt. A párkapcsolatokat halmozó férfialakok szerepeltetése ugyanakkor kompenzatorikus szereppel is bír különösen azoknak a kutatásoknak a tükrében, melyek az erős maszkulin szerepeket feladó fiatal férfiak számának jelentős emelkedéséről számolnak be. Ugyanakkor a romantikus komédiák többsége a női szereplőkhöz nem rendel hasonló kompenzatorikus funkciót: a férfitekintetnek kiszolgáltatva, szexuális tárgyként vannak jelen a vásznon.

Záhony Ábel Márk az 1945 előtti Erdélyben játszódó hangos magyar játékfilmek térhasználata, nemi és etnikai reprezentációja közötti összefüggéseket vizsgálja, melyek a korabeli filmgyártás narratív, formai vagy ideológiai tendenciáit is jól tükrözik. A II. bécsi döntés után a szakma részéről ugrásszerűen megnőtt az igény a valós erdélyi helyszínek iránt, melyek jól integrálhatóak voltak a magyar film fikciós univerzumába. A tanulmány szerint a civilizáció/természet, város/vidék oppozíción nyugvó tematikák a helyvidéki Erdélyt (annak pihenéssel, szórakozással és gyógyulással kapcsolatos tereit) az egzotizálás stratégiáját követve használták. Az etnikai identitás ábrázolása kapcsán Záhony rámutat, hogy egyfelől a filmek a magyar nemzetiség helyzetét a románnal szemben nemcsak dominánsként, de 1940 után szinte kizárólagosként jelenítették meg, másfelől a székely/magyar megkülönböztetés a népi-urbánus/vidéki-városi oppozícióval állt kapcsolatban, miközben társadalmi közegeket és emberi értékeket is megidézett: míg a filmekben megjelenő városi magyarok bár jómódban élnek, de puhányok és arrogánsak, addig a szegényebb sorú székelyek furfangos, jóságos és büszke alakok. A tanulmány a klasszikus nemi szerepekmeglétét hangsúlyozza a filmekben, amelyek – a magyar filmgyártás normaadó mintáit követve – a férfi karakterekhez alkalmazkodó, önfeláldozásra kész és az otthon civilizációs terében aktív női karakterekben gazdagok.

Deák Krisztina *Aglaja* (2012) című filmjének elemzésében Szabó Éva a cirkusz világát olyan panoptikus és performatív térnek tekinti, melynek elsődleges funkciója a szórakozásra vágyó közönség kiszolgálása. A főszereplőnő fejlődéstörténetének rekonstruálásakor Szabó a porond identitáspolitikai és genderpolitikai vetületeinek szentel kiemelt figyelmet és a cirkuszt azoknak a nemi performatív aktusoknak az összességeként vizsgálja, melyek során az előadók önkorlátozó mechanizmusok (szigorú diéta, öltözködési kód) belsővé tételével szórakoztató látványossággá alakítják

testüket. A film első részében a családjával Romániából nyugatra disszidáló Aglaját a német gyámhivatal szigorú nevelőintézetbe kényszeríti, ahol magányát a vándorcirkusz nomád közösségének emlékeivel teszi elviselhetővé. A második részben – fiatal nőként és édesanyja oldalán – maga is ráébred a cirkusz illuzórikus szabadságára és a szórakoztató ipar nemiséget eltárgyiasító normáira. Szabó konklúziója az, hogy míg Aglaja azzal válik autonóm szubjektummá, hogy önként lemond a porond kínálta, ám identitását meghamisító hírnévről, addig Deák azzal törli el a mozi panoptikus rendjét (mint a világ nézői igényeknek leginkább megfelelő ábrázolását), hogy – a filmet lezáró nagytotálban – megkülönböztethetetlenné teszi Aglaját és a statisztákat, a kelet- és a nyugat-európait.

Feldmann Fanni tanulmánya Bódis Kriszta *Falusi románc (meleg szerelem)* című 2007-es dokumentumfilmjében egy többszörösen *queer* szerelmi viszonyt vizsgál, amely nemcsak nyilvánvalóan hordozza magában a tér, a nemiség és etnicitás kérdéseit, de egyben kicsinyítő tükre a magyar társadalomban megjelenő marginalizációs stratégiáknak. Feldmann értelmezésében Kalányos Mari és Bán Mari mellett a falusi tér, mint összeegyeztethetetlen kulturális jelentésekkel és imaginációkkal (idilli kontra a periférián vegetáló) felruházott tér játssza a történet főszerepét. Ezek a jelentések bár csak egymás mellett képesek létezni, részben kibékíthetetlenségükből fakad a két nő románcának a beteljesületlensége: a falu ábrázolásakor a film ugyanazokra a bináris oppozíciókra támaszkodik, amelyek a két nő románcát megbélyegzik és ellehetetlenítik. A tanulmány egyik kulcsfogalma, az *etnoqueer,* nem csupán azon vonások nyelvi megképzése, amelyek a két szereplőt különféle marginalizációs stratégiák tárgyává teszik és idegenségüket a falu szemében megalapozzák, hanem az a kétszeresen megbélyegzett pozíció is, melyet a falulakók saját kisebbség- és másságtudatuk kompenzációjaként (a periféria perifériájaként) létrehoznak. A többségi társadalom nézőpontjába helyeződést a falu patriarchátus iránti erős elkötelezettsége is támogatja, a két nő románcát legélesebben a heteronormatív maszkulinitás hatalmi pozícióját féltő falusi férfiak utasítják el. A két Mari együttélését ellehetetlenítő konzervatív genderpolitika, hatalmi és marginalizációs rendszer Feldmann kínálta elemezése jól szemlélteti, hogy a falu kortárs kulturális ábrázolásaiban miért az intolerancia vált kulcstrópussá.

Bülgözdi Imola a fiatal roma nő, Csokonai Lili alakjának irodalmi és filmes megformálását vizsgálja, különös tekintettel a figura nemi és etnikai identitáshatárainak és konfliktusainak ábrázolására. Az egyéni autonómia kérdését a tanulmány a főszereplő fizikai terein és a hozzájuk kulturálisan kapcsolódó fogalmi tereken keresztül tárgyalja: szoros szövegolvasatokban azt vizsgálja, ahogy a munka terében, az otthon terében, valamint a haza terében megképződik a Másik helye. A szerző szerint bár szembetűnő különbségek rajzolódnak ki az Esterházy-regény *(Csokonai Lili: Tizenhét hattyúk)* és Sólyom András 1996-ban bemutatott Érzékek iskolája című adaptációja között – az utóbbi nagyobb hangsúllyal használja, ugyanakkor alá is ássa a többségi társadalom roma-sztereotípiáit (a romanticizált-erotizált cigánylány alakját) –, de egyik szerző sem tesz kísérletet arra, hogy Lilit az etnikai kultúrába ágyazott identitásként ábrázolja. Bülgözdi elemzései pontos képet adnak a fiatal cigánylány helyéről, ami csak a férfi-

uralomnak való kiszolgáltatott helyeként, egy marginalizált szubjektum-pozícióként, a társadalmi mobilitástól való megfosztottság állapotaként, röviden a tehetetlenség és kiszolgáltatottság trópusaként bír irodalmi és filmes értékkel.

Kalmár György mediatizált roma maszkulinitás-konstrukciókat vizsgáló tanulmánya Fliegauf Benedek *Csak a szél* (2012) című filmje kapcsán a romatest és ábrázolásai átpolitizált jellegére hívja fel a figyelmet. Gondolatmenete ellentmondásosnak tartja a filmet uraló – empatikus, többségi társadalomhoz tartozó, privilegizált, liberális felfogású – rendezői nézőpontot, mely a romaközösség tereit egyfelől homogenizálja, másfelől a felnőtt roma férfi reprezentációja jelentette kihívásokat megkerülve az elárvult romafiút (mint a kirekesztettség, a kiszolgáltatottság és áldozatiság egyetemes emberi tapasztalatainak esszenciáját) helyezi előtérbe. A romantizáló, egzotizáló „művészfilmes" trópusokat előszeretettel használó Fliegauf-film tünetszerűen mutatja a hasonló témájú alkotások – a *Tündérdomb* (Szőke András 2000), a *Boldog új élet* (Bogdán Árpád, 2006) és a *Vespa* (Groó Diána, 2009) – ábrázoláspolitikai vakfoltjait. Ezekben a filmekben a felnőtt roma férfi hiánya, illetve ártatlan gyermekekkel, a *Tündérdomb* esetében gyermeki férfival való helyettesítése, a gyarmatosítói diskurzusból jól ismert infantilizáció stratégiát idézi, mely nem segíti elő sem a Másik (rasszista sztereotípiákat megkérdőjelező) megismerését, sem a társadalmi felemelkedést elősegítő roma identitás megerősödését.

Zemlényi Barnabás a XX. század nagy emberi és végső soron etnikai keretezésű drámája, a Holokauszt ábrázolhatóságának a problémáját vizsgálja Nemes Jeles László *Saul fia* (2015) című filmje kapcsán. A tanulmány a híres Sonderkommando fényképek elkészítésének jelenetére, mint *mise en abyme* technikára fókuszál, melyet öntükröző – a képkészítés apparátus-vetületét, a tekintet hatalmát és az olvashatóságot egyaránt problematizáló – gesztusként értelmez. A tanulmány szerint Nemes Jeles egyedi reprezentációs stratégiáját a holokauszt ábrázolhatóságáról folytatott, a kép (tárgyi bizonyíték) és a történetmondás (tanúvallomás) kétosztatúságán alapuló évtizedes diskurzusban elhelyezve érthetjük meg. A *Saul fia* mindkét nézőpontra reflektálva egy köztes nézőpontot képvisel és alakítja azt – az ellen-tekintet filmnyelvén keresztül – vizuális tapasztalattá. Zemlényi az ellen-tekintetet a határhelyzetekbe helyeződő nézőpontokkal, azaz a *Sonderkommando* Auschwitz-Birkenau szürkezónájához kapcsolódó jelenléttel, valamint a vouyerizmus és a dokumentarizmus között elhelyezkedő (a képkészítés aktusát, kontextusát és a készítő pozícióját egyaránt magába foglaló) képstilisztikai megoldásokkal összefüggésben mutatja be. A helyes távolság megtalálásában megképződő ellen-tekintet etikai tétel, a trauma átadhatóságának és az emlékezet fenntartásának a tétjével bír; ugyanakkor a határok ábrázolhatóságának kérdése termékeny párbeszédbe állítható a Másik képi megörökítését központi problémaként kezelő antropológiai filmmel és az etnikai terek ábrázoláspolitikája kapcsán a kötet több szövegében felmerülő kételyekkel.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Adams, Jad. *Women and theVote: A World History*. Oxford: Oxford UP, 2014.

Anderson, Elijah. „White space." *Sociology of Race and Ethnicity.* 2015. Vol. I. 10–21.

Arapoglou, et. al. (szerk.). *Racial and Ethnic Identities in the Media.* Basingstoke: Palgrave-Macmillan, 2016.

Barot, Rohit, et. al. (szerk.), *Ethnicity, Gender and Social Change*. Basingstoke: Macmillan, 1999.

Bauman, Zygmunt. *Cultureas Praxis.* London: Sage, 1999.

Biczó Gábor. „Az 'idegen' társadalomfilozófiai jelentőségének vázlata az antropológiában." Feischmidt Margit (szerk.). *Etnicitás. Különbségteremtő társadalom*. Budapest: MTA Etnikai-nemzeti Kisebbségkutató Intézet–Gondolat Kiadó, 2010. 57–66.

Böröcz József. „Birodalom, kolonialitás és az EU 'keleti bővítése". *Replika* 45–46. 2001. november. 23-44.

Feischmidt Margit. „Megismerés és elismerés: elméletek, módszerek, politikák az etnicitás kutatásában". Feischmidt Margit (szerk.). *Etnicitás. Különbségteremtő társadalom.* Budapest: MTA Etnikai-nemzeti Kisebbségkutató Intézet–Gondolat Kiadó, 2010. 7–29.

Hall, Stuart (szerk.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.* London: Sage, 2003 (első megjelenés 1997).

Imre Anikó. „Postcolonial Media Studies in Postsocialist Europe." *Boundary 2.* 41:1., 2014. 113–134.

Inderbitzin Michelle et. al. (szerk.). *Deviance and Social Control: A Sociological Perspective.* London: Sage, 2015.

Kalmár György és Győri Zsolt. „A tér, hatalom és identitás viszonyainak kutatása a magyar filmben." Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben.* Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, ZOOM könyvek, 2015. 7–24.

Moore, David Chioni. „Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique." *PMLA,* Vol. 116, No. 1 (Jan 2001), 111–128.

Müllner András. „Nézetek és eltérések". http://romologiafolyoirat.pte.hu/?page_id=1198

Pócsik Andrea. „Láthatóvá tenni: a romaképelemzés elmélete és gyakorlata." *Apertúra* 2014 nyár. http://uj.apertura.hu/2014/nyar-osz/pocsik-lathatova-tenni-a-romakepelemzes-elmelete-es-gyakorlata/

Said, Edward. *Orientalism.* London: Penguin, 1977.

Susen, Simon. *The 'PostmodernTurn' in the Social Sciences.* Basingstoke: Palgrave-Macmillan, 2015.

Pócsik Andrea

A romaképkészítés (an)archeológiája. Berlin, 1932/2016

A 2016 decemberében elhangzott előadásom hangsúlyait két értelmezési keret határozta meg: a ZOOM-3, a *Nemek és etnikumok terei a magyar filmben* című konferencia kiírásának hívószavai és egy már lezárt, ám akkor még nem maradéktalanul feldolgozott kutatásból készülő könyv[1] alapvetései.

Mivel fontosnak tartom hangsúlyozni (különösen az etnicitással kapcsolatos kutatások esetében) azt a posztkolonialista kritikai elméletek térnyerése óta érvényesnek mondható elgondolást, hogy a megszólalás alanya és tere rendkívüli jelentőséggel bír a tudástermelésben, ezeknek az értelmezési kereteknek az ismertetésével kezdem (Szamosi 416).

A ZOOM konferenciák már hagyományosnak mondható, Magyarországon mindezidáig kevéssé értékelt, nemzetközileg azonban évtizedek óta jelentősnek ismert kultúrkritikai megközelítései olyan kérdésfeltevésekre ösztönzik a résztvevőket, amelyek a mozgókép tág értelemben vett médiumának társadalmi beágyazottságát és meghatározottságát hangsúlyozzák. Arra a feltevésre alapoznak, hogy „a nemi és etnikai identitás képzeteinek teremtésében, valamint a társadalmi nemekhez és etnikai identitáshoz kötődő szerepek, terek, viselkedésmódok, konfliktustípusok, sztereotípiák ábrázolásában, megképzésében és megkérdőjelezésében jelentős szerepet játszik a film" (részlet a felhívásból).

A kutatásom, amelyben a magyar filmtörténet romaképeinek archeológiáját tárom fel, nagymértékben épít kortárs kritikai elméletekre: a feminista és a posztkolonialista szerzők műveire. Mindkét nagy, rendkívül összetett tudományterület a (tudattalan) hatalmi törekvések mechanizmusának feltárását végzi el, amely az etnikai öntudatformálódás és az azt akadályozó politikák működésének kulcskérdése.

Miért tartom fontosnak hangsúlyozni ezeket a körülményeket? Hadd válaszoljam meg ezt a kérdést az *Átkelések – A romaképkészítés (an)archeológiája* című könyvem első, bevezető fejezetének címéhez kapcsolódó magyarázattal: „Megközelítőleg. Az elmélettől a gyakorlatig, a tapasztalattól a módszerig és vissza". A „megközelítőleg" kifejezés utalás a vietnámi származású, amerikai, feminista, posztkolonialista elméletíró, rendező és zeneszerző Trinh T. Minh-ha munkásságára, és annak a kutatásomra tett hatására. „Speakingnearby": az én értelmezésemben annyit jelent, mint episztemológiai és politikai értelemben is nyitva hagyni bizonyos kérdéseket és a hagyományos, leíró-

[1] Ez a tanulmány a konferencia előadás alapján készült, számos ponton megegyezik azonban az itt említett, 2017 őszén megjelent könyvem első fejezeteinek szövegével (Pócsik 2017).

rendszerező filmtörténetírás („speakingabout") helyett más stratégiával – esetemben (an)archeológiai módszerrel – feltárni a szövegek működési módját (Edward Said), illetve azokat a diszkurzív mozgásokat (Michel Foucault), amelyek gondolkodásunkat és tevékenységeinket meghatározzák. Az „elmélettől a gyakorlatig" utal arra a fontos folyamatra, amelynek kezdetén 2011-ben az ELTE Média Tanszéken és a DocuArt Moziban működő Romakép Műhelyt megalapítottam, majd az egyetemi kurzus / közösségi filmklub keretében lehetőséget teremtettem egyetemistákkal, szakértőkkel, roma és nem-roma meghívottakkal a bemutatott mozgóképek közös értelmezésére. A szinte terepmunkának felfogható beszélgetésekből (és a szervezésből) származó rengeteg tapasztalat finomította a doktori kutatásom interdiszciplináris, „antropológiai képértelmezésnek" nevezhető módszerét.

Számtalan példát említhetnék ennek a tapasztalatnak a fontosságára, de kiemelem itt azt az eseményt, amely legjobban megvilágítja ennek a fontos viszonyrendszernek a működését. A Tranzit.hu kortárs művészeti tér nyitott irodájában és a Roma Parlamentben[2] szerveztük a Metszéspontok 1–3. c. rendezvénysorozatot, amelynek fontos részét képezte a „{roma} Szerződéskötés az etnikai hovatartozás eladásáról" című kiállítás és a megnyitó keretében rendezett performansz.[3] A szervező a Romakép Műhely volt, a kiállítás kurátora Raatzsch Jenő André, Berlinben élő magyar roma képzőművész. A kiállítás egyik installációjában Kállai Henrik *A kis cigány* című kísérleti videóját vetítették, a vászon előtt sorakozó székekre helyezett papírok kulturális terekre, intézményekre, köztük a Romakép Műhelyre utaltak és tették fel a kérdést: „Te hol néznéd meg?" A kritika arra az etnicizáló tekintetre irányult, amely egy (bár magát románok valló) képzőművész munkáját romaképként elemzi, így alakít ki egy domináns vagy épp kizárólagos értelmezési keretet, s ezzel megfosztja azt az egyéb kapcsolódási lehetőségektől. A performansz keretében egyének, civil szervezetek és intézmények képviselői köthettek szerződést a „roma" jelző használatára vonatkozóan.

A Romakép Műhely Kállai Henrikkel kötött szerződést, amelynek értelmében (továbbra is és egyre inkább) törekszik a „roma" képek tudatosabb és körültekintőbb használatára és elemzésére, az addig is alapelvnek tekintett reflexió kiszélesítésére.

Számomra ez a rendezvénysorozat olyan tanulságokkal szolgált, amelyeket a fent említett könyv írása során igyekeztem hasznosítani. Ebben az értelemben a megközelítés és a módszertan során felmerülő kérdések alkották az én személyes szerződésemet, amely köztem és a képzeletbeli roma értelmiségiekkel, művészekkel köttetett.

Elgondolásom abból indult ki, hogy a hagyományos filmtörténetírás a romakép elemzések esetében elveszítette relevanciáját, mert a reflexiónak és a szerző által kialakított pozíciónak világossá kell válnia. Gyakorta fel kell tennünk a kérdést, *ki és hol szólal meg*. Számomra a Thomas Elsaesser német filmtörténész által képviselt *új filmtörténet* irányának követése nem csak a kulturális értelmezések felé való nyitást jelentette, hanem

[2] Azóta ezek az intézmények átalakultak, illetve megszűntek. A Tranzit.hu a Király utcában kiállítások rendezésére alkalmas tér helyett ma már csak egy irodát tart fenn, a Roma Parlamentet az önkormányzat kiköltöztette.

[3] http://hu.tranzit.org/en/project/0/2014-01-10/roma-the-contract-to-sell-the-ethnicity

a médiaarcheológiai megközelítés alkalmazását is. Az (an)archeológia (többféleképpen) használt fogalma pedig episztemológiai és politikai értelemben vált fontossá.

Könyvem első fejezete ezt jól példázza, másrészt általa válik a módszer érthetőbbé: hiszen műfajilag távoli, míg térben és időben közeli műveket állít párhuzamba. Ez mond el legtöbbet az érintettség és származás összefüggéseiről. Számos – néhány esetben személyes – okból is az ezt megalapozó kutatás áll hozzám legközelebb, ezért a folytatásban a könyv fogalmainak használatát, a módszert berlini kutatásom példáin keresztül világítom meg. A film médiuma a 21. század emlékezete és képzelete is egyben (Thomas Elsaesser), ezért úgy gondolom, a filmtörténet bizonyos helyzetben kanonizálódott alkotásait érdemes emlékezeti alakzatként is szemügyre venni. Ebben a megközelítésben ugyanis fény derül nem csak a készülése során jelenlévő diszkurzív mezőkre (eredettörténet), hanem az azóta eltelt idő során betöltött helyére, szerepére (fogadtatástörténet), ily módon a születését jellemző társadalmi, kulturális környezet távoli „kisugárzására", átértékelődésére.

Az 1932-es év Berlinjébe egy olyan kérdéscsoport megválaszolásának igénye vezetett, amely a demokrácia értékrendszerének veszélyeztetettségén alapszik. Szerteágazó munkámban is a jelenkori képi, episztemikus ellenállás formái érdekelnek leginkább, ezért figyelmemet arra a vészterhes történelmi időszakra fordítottam, amelyben mindezek életbevágónak bizonyultak. Az a Németország, ahol az ordas nemzetiszocialista eszmék valódi jelentését felmérni képtelen állampolgárok „állati tompultsággal, de az állatok tompa tudása nélkül, vak tömegként esnek áldozatul a legközelebbi veszélynek is" (Walter Benjamin),[4] számtalan ponton érintkezik a mai társadalmi, politikai környezettel. A legjelentősebb feszültségforrás, a nacionalizmus erősödése globalizálódó világunkban sokféle mintázatot ölt, amelyek közül több is azonosítható a fasizmus kialakulásának időszakában. A mozgókép alkalmassága a különféle ideológiai tartalmak közvetítésére nyilvánvaló tény. Ám azokat nemcsak nyílt propagandaüzenetekben lehet eljuttatni a nézőhöz, hanem a „legártatlanabb" műfajokban is.

A Weimari Köztársaság végén Németország filmes nagyhatalom volt, páratlan mozgóképkultúrával rendelkezett. Ma már nehezen tudjuk rekonstruálni, mi alapján választottak a korabeli nézők abból az óriási filmkínálatból, amely műfajukat, színvonalukat tekintve is a legszélesebb skálán elhelyezkedő alkotásokat sorakoztatott fel. Arról még kevésbé tudunk ismereteket gyűjteni, milyen módon hatottak ezek a filmek, csupán a korabeli kritikák, a bemutatók és vetítések körülményei, az alkotók (szubjektív) feljegyzései engednek találgatni.

A spekuláció határán egyensúlyozva, saját korunkról szerzett tapasztalataink felhasználásával mégis megkísérelhetjük megérteni és átélni azt a dinamikus mozgást, amely ezeknek a folyamatoknak ritmust és irányt szabott.

A fentiek értelmében egy olyan (an)archeológiai megközelítésmód kialakítására tettem kísérletet, amely a (film)történetet ismétlődő, variálódó motívumok végtelen

[4] Saját írásain kívül Ancsel Éva *Polémia a történelemmel* című esszéje segített sokat Benjamin történelemszemléletének értelmezésében (Ancsel 1982, 9–24).

sorozatának tartja (ritmus, szériák), amely egy adott kompozícióban (a nézőpont egységesítő szándékától meghatározva) mintázatba rendeződik, és az adott korszakról olyan tudásforrásként szolgál, amely csak és kizárólag a vizsgálódó tekintet számára elérhető. A motívumok sorába továbbá nemcsak a létrehozott jelentések tartoznak, hanem létrehozásuk körülményei, a hétköznapiság (a keletkezés- és fogadtatástörténet apró részletei) is. A kialakult mintázat – a kutató tekintetben visszatükröződve – felismerhetővé teszi jelenkorunk társadalmi viszonyait is, és azokat a fontos (többnyire hatalmi) kapcsolatrendszereket, amelyek ismerete elengedhetetlen bármilyen társadalmi hatás eléréséhez, a változtatás módjainak megtalálásához.

Lefordítva mindezt a berlini kutatásra, a Cigány motívumnak itt két végletesen eltérő műfaji, formai megközelítésben, ám szinte azonos pillanatban és térben való megjelenését vizsgálom meg, alapul véve azok képződési és befogadási körülményeit. Ezekből kiindulva, s ezeken „túlnézve" a kitaszítottság, idegenség, társadalmi és kulturális távolság (benjamini értelemben vett) allegóriáinak tekintem azokat, s mint ilyeneket keresem tovább az előítéletes/sztereotip, társadalmilag elkötelezett vagy romantikus sóvárgástól fűtött megközelítések későbbi, jelenkori képi ábrázolásaiban.

Thomas Elsaesser 2004-es, programadó (és választásaimat megerősítő) írásában, miután számba veszi a különféle filmtudományos beszédmódokat, érveket szolgáltat az „új filmtörténetírás" *(new film history)* médiaarcheológiaként való művelése mellett.[5]

> Az archeológiaként értelmezett történelem ekképpen élesíti a képet: tisztában van azzal és ki is nyilvánítja, hogy csak az előre feltételezett diszkontinuitás (Foucault terminusával: az episztemikus szünet) és a töredezettség (a szinekdokhé és a *pars pro toto* retorikai alakzatai) képesek a jelenből nézve hozzáférést biztosítani a múlthoz, amely soha nem több, mint egy múlt (a sok lehetséges között), mivel az archeológus számára a múlt a jelenben nem lesz több a relikviái jelenlévőségénél. Végül pedig, az archeológus tiszteletben tartja azt a távolságot, amely elválasztja jelen perspektívánktól, sőt módszertanilag erre alapoz.
>
> Mindazonáltal a szüneteket elhamarkodottan „episztemikusnak" tekinteni a formalizmus vádját vonhatja maga után. A szigorúbb médiaarcheológiai szemlélet azt feltételezi, hogy a szünetek a tudásunkban létrejövő hézagokra mutatnak rá, ám óvatosnak kell lennünk: a réseket nem egyszerűen új „tényekkel" kell betöltenünk, mielőtt joggal feltételezzük, hogy a „hiányzó láncszemnek" megvan a saját jelentése – hézagként (41).

Két olyan alkotót választottam, akikről elmondhatjuk: a mozgókép bűvöletében éltek. Egyikük (Moholy-Nagy László) a tér/idő viszonyok ábrázolásának addig soha

[5] Elsaesser 2004, 104. Időközben megjelent Thomas Elsaessernek a témát részletesen tárgyaló, közel tíz év kutatómunkáját felölelő könyve az idézett tanulmánnyal megegyező címen. Ennek első fejezete a médiaarcheológiát Foucault hagyatékaként tárgyalja és rendszerezi, és értelmezi annak különböző megközelítéseit (Elsaesser 2016, 17–65).

nem tapasztalt formai újításaiban a technicizálódó, modernizálódó és gépiesedő élethez idomuló, s ily módon azt kiaknázni képes szemléletmód kialakításának lehetőségét látta (*Kunstwollen* – „művészetakarás"). Másikuk (Leni Riefenstahl) a kameraszemmel rögzített természeti és erotikus képek kiváltotta érzelmi/esztétikai hatás újfajta élvezetét hajszolta, s igyekezett a mozinézők igényeinek megfelelően közvetíteni is azt (*Machtwollen* – „hatalomakarás").[6] Mindketten egy olyan motívumot választottak, amelyet alkalmasnak láttak a „képi ellenállás" és a „vágyinszcenálás" céljaira: a perifériikus cigánylét alakzatát. Mindezt egy olyan történelmi pillanatban, amelyben a nem árja német állampolgárok, elsőként „a cigányok és cigánykeverékek" üldöztetése a nemzetiszocialisták hatalomra kerülésével szinte egyik napról a másikra törvényerőre emelkedett és mindent átható gyakorlattá vált.

Thomas Elsaesser 2000-ben önálló könyvet is írt a Weimari Köztársaság német filmjéről (vö. Elsaesser 2000). A „Németország történelmi képzelete" alcímet viselő munka a kortanú Siegfried Kracauer és Lotte Eisner „kísértetjárta" filmtörténetein kíván túllépni abban az értelemben, hogy azok teleologikus szemléletét kérdőjelezi meg. A korábbi szerzők ugyanis a német fasizmus és a mozi egymásra hatását, illetve az első világháború utáni történelmi, társadalmi helyzetre visszavezethető lélektani állapotot oknak, s ily módon a második „rémséget" az elsővel járó következménynek tekintették.

Elsaesser egyrészt a háború utáni trauma felől igazolhatónak véli ezt a megközelítést, másrészt magyarázatot keres tartósságára. Felteszi azt a kérdést is, miért ösztönözte ilyen erőteljes hermeneutikai tevékenységre a tudósokat a weimari mozi. Eltekintve okfejtésének hosszabb ismertetésétől, eredményként azt könyvelhetem el, hogy Elsaesser nem a „nemzeti identitás" esszenciális, tehát korabeli társadalmi, politikai alakzatait látta a weimari moziban megjelenni. Sokkal inkább egy olyan „történelmi képzeletet", amely előre megmutatta a napjaink „elképzelt közösségei" (Benedict Anderson) által konstruált identitásalakzatokat. Bizonyos értelemben ezen az úton haladok tovább kutatásomban, azzal a nem csekély különbséggel, hogy az általam kiválasztott nézőpont egy másfajta (an)archeológiai módszer kialakítását teszi szükségessé.

Korábbi kutatásaim alapállását az a meggyőződés határozta meg, hogy a romaképek elemzésénél a hagyományos leíró, rendszerező filmtörténeti megközelítés, amely többnyire bináris oppozíciókra (negatív/pozitív, sztereotipikus/árnyalt, részletező reprezentációk, roma / nem roma) és a hozzájuk rendelt kifejezőeszközök vizsgálatára korlátozódott, érvényességét vesztette. Azzal érveltem, hogy a kritikai elméletek eredményeit nem lehet figyelmen kívül hagynunk a perifériikus helyzetű etnikai (kisebbségi) csoportok reprezentációjáról szólva, tehát kérdéseinknek a hatalmi viszonyok leleplezésére (jó esetben aláásására) kell irányulnia, s a fenti problémafelvetések nem feltétlenül ezt a célt szolgálják. Mivel azonban ezek a kritikai megközelítések épp a

[6] A fogalompárt részben Alois Riegl bécsi művészettörténész nyomán használom, aki 19. századi munkásságában – nem mellékesen Walter Benjamin egyik fő inspirációs forrásaként – a *Kunstwollen*ben, a „művészetakarásban" próbálta megragadni azt a mindenkori, ám korszakonként eltérő művészi szándékot, amely a valóság megközelítésében tetten érhető. A stílusváltozások mibenlétét kutatva tagadta a lineáris fejlődés lehetőségét (vö. Riegl 1998).

romák reprezentációjának és a roma-reprezentáció vizsgálatának egyoldalúságát – nevezetesen a többség által termelt, intézményesített és kisajátított tudás létrehozását – is támadják (joggal), jómagam nem roma tudós lévén ambivalens helyzetbe kerültem.

A kérdés politikai megoldását annak az (an)archeológiai[7] megközelítésnek a gyakorlásában láttam, amely bár romaképeket vizsgál, valójában létrehozásuk (nem roma) szándékait és fogyasztásuk (nem roma) körülményeit kutatja. Olyan társadalmi és történelmi látleletet kíván létrehozni, amely ebből az ambivalens szerzői pozícióból válik láthatóvá, s amely tanulságul vagy bizonyságul szolgálhat azoknak a rögzült viselkedés- és beszédmódoknak a megismeréséhez vagy megítéléséhez, amelyek napjainkban a demokrácia értékrendszerét – nemcsak a romákra, hanem mindannyiunkra nézve – veszélyeztetik. Episztemológiai értelemben ez a megközelítés anarchista, és egészen eltérő szellemi áramlatokra épül: a filmeket a kulturális emlékezet alakzataiként (Jan Assmann), ily módon nagyon jól körvonalazható emlékezetpolitikák tárgyaiként kezeli, elemzésüket pedig a kritikai kultúrakutatás szellemében, osztály-, faji és genderkülönbségek (Stuart Hall) figyelembe vételére alapozza.

Nem kisebb célokat tűz hát ki maga elé, mint hogy napjaink emlékezetkultúrájában újraértelmezze az emlékezet kontra felejtés transzformatív erejéről folyó vitát (Aleida Assmann, Christian Meier), s az emlékezés mindenek előtti fontosságát a kritikai elméletek szellemében az uralkodó hatalmi viszonyok „tudatos felejtéséhez" vagy másképpen a szolidaritás visszatanulásának gyakorlásához kösse.

Kutatásomban nagy szerepet játszanak a személyes életrajzi feljegyzések. Ezek használata számos módszertani kérdést vet fel: a velük való szembenézésben K. Horváth Zsolt írásaira s az általa körültekintően feltérképezett társadalomtörténeti irányzatok eredményeire támaszkodom.[8]

A vizsgált filmeknél figyelembe veszem nemcsak az alkotók létrejött produktumait, de a keletkezéstörténetben szereplő *elképzeléseket* és azok meg nem valósulásának okait is. A konkrét filmes megoldásokat pedig *beszédes helyzeteknek* tekintem, amelyek alapján némileg rekonstruálható az az élményvilág, amely a Weimari Köztársaság

[7] Az (an)archeológia, az (an)archívum fogalmát közelebbről szemügyre véve láthatjuk, hogy annak meglehetősen tág a használati/értelmezési köre. Az (an)archiváló mozitól kezdve, amely a technológiai változásokat médiumelméleti, filozófiai síkon kezeli (Thain 2010) az (an)archívnak Hal Foster egyik művészetelméleti írásában található, Ernst Wolfgang médiateoretikus által nosztalgikusnak, metaforikusnak nevezett intézménykritikai használatán (Wolfgang 2012; Foster 2004) és Susanne Milewska kapcsolódó, harcos „an-archív" fogalmán át, amellyel az emlékezetpolitikák művészi dekonstruálására utal (Milewska 2008), egészen addig az értelmezésig terjed, amely Siegfried Zielinskihez, a médiaarcheológia egyik legfontosabb képviselőjéhez kötődik (Zielinski 1999; 2006). Eszerint a film- és médiatörténeti kutatások archeológiai iránya szembemegy a fősodorral, tagadja a tudományterületek merevségét, átjárhatóságukat hangsúlyozza. Zielinski ezt (anélkül, hogy magát a médiaarcheológia kifejezést használta volna) egy technológiai váltás, a videózás megjelenésének technika- és szociokulturális történetében dolgozta ki. A rendszerező, teoretizáló szemlélet helyett a „lokális" megfigyelését és a merev doktrinális határok lebontását tűzi ki célul, és bár a nem lineáris (mikro)történetírás nem veszélytelen, számos hasznos eredménnyel járhat. Az új tudományterület eddigi legteljesebb áttekintését, az Erkki Huhtamo és Jussi Parikka által szerkesztett tanulmánykötetben találhatjuk. A bevezető fejezetben a szerzők Zielinski munkásságának ismertetésére is kitérnek (vö. Huhtamo–Parikka 2011).

[8] K. Horváth 2015, 24.

végén osztályrészükül jutott. A K. Horváth által sokat idézett Pierre Nora megkülönböztetésében az emlékezet folyamatos fejlődésben lévő, nyitott megjelenése, míg a történelem „problémás és tökéletlen" rekonstrukciója a múltnak; az előbbi a megélt esemény személyes lecsapódása, míg az utóbbi az azt értelmezhetővé tévő tevékenység. Rendkívül fontos azonban, hogy az emlékezetmegőrző folyamatok (például a filmek utóélete, archiválása, újbóli vetítése, kanonizálódása) maguk is kulturális gyakorlatok, amelyek befolyásolják az emlékmunkát és annak diszkurzív tulajdonságait.

K. Horváth az „életrajzi térről" írt tanulmányában történetesen épp a Moholy-Nagy Lászlóról szóló két, egymástól gyökeresen eltérő életrajzi monográfiát hozza példaként (Passuth Krisztina és Botár Olivér munkáit): „[…]az ént övező politikai, kulturális, társadalmi, esztétikai, egymást „átitató" kontextusok feltérképezése és bemutatása az én formálásának, megmunkálásának megkerülhetetlen forrásává válnak" (K. Horváth 2011, 157). Miközben tehát ezeket az „életrajzi tereket" bejárom, velük kölcsönhatásban alakul az az értelmezési keret, amelyet előzőleg kialakítottam.

Ez a dinamika határozza meg az *átkelés-narratívá*t, amelyet Moholy-Nagy Lászlóhoz és Leni Riefenstahlhoz igazítok. Itt természetesen rögtön felmerül a fikcionalizmus kérdése, amely a humántudományok hatvanas évek óta zajló paradigmaváltásaiban különbözőképpen bár, de mindig előbukkan. E rendkívül izgalmas kérdéskör részletes ismertetésétől most eltekintek, csak arra szorítkozom – anélkül, hogy relativizálnám a fiktív és dokumentumértékű elemek megítélését –, hogy leszögezzem (Braun Róbert történész nyomán): a „mi és miért történt valójában?" kérdés helyett a „miért fontos számunkra a múltnak ez az olvasata?" kérdésre kell válaszolnunk (Braun 1995, 297).

Jelen olvasatot az általam alkotott *átkelés-narratíva* határozza meg, amely nagyban támaszkodik bizonyos életrajzi (és formai) elemekre. Természetesen ezek forrásai – a közeli hozzátartozók (Sibyl Moholy-Nagy, a művész első felesége) vagy Leni Riefenstahl saját történetei – a gyászmunka során konstruált művész- vagy az én-azonosság fenntartásának utólagos céljait szolgálják. Miért lehet az utókor szempontjából fontos az a két alkotás, amelyek Berlinben, szinte egy időben születtek, s amelyek nem képviselnek a filmtörténetben különösebb „értéket"? Mindkettő az idegenség, a kitaszítottság – ha úgy tetszik, romantikus – allegóriája, bár egészen eltérő műfajban, stílusban készültek. Mindkettő valamiféle *átkelést* képvisel, amelynek nemcsak az etnikai hovatartozáshoz, hanem az osztálytudathoz, a származáshoz és a társadalmi nemi szerephez is köze van.

Az *átkelés* vagy – a magyar szakirodalomban többnyire angol megfelelővel jelölt – *passing* fogalma a szociálpszichológiából származik. Albert Judit tanulmányában a fenyegetett identitás fogalmát kidolgozó brit iskola eredményeire hivatkozva foglalja össze a fogalom ismérveit. Eszerint „a különböző identitás-stratégiákat és az identitásra ható fenyegetésekkel való megküzdési módokat a társadalmi elismerésért és státuszért folyó harc egyik eszközeként is értelmezhetjük. Identitás-fenyegetésről akkor beszélhetünk, amikor az egyén identitás-folyamatai nem felelnek meg az identitást szabályozó alapelveknek, azaz a kontinuitásnak, a személy egyediségének és önbecsülésének" (Albert 2002, 14–15). Ugyanitt olvashatunk a *passing*ről, amely

> a fenyegetett identitással való megküzdés szempontjából észrevétlenné válást, leplezkedést jelent. Magában foglalja az alacsonyabb presztízsű, így az identitást fenyegető csoportból való átlépést egy magasabb presztízzsel rendelkező csoportba. Akkor léphet működésbe a stratégia, amikor a legitim szociális mobilitás lehetetlen a személy számára, amellett hogy a pszichológiai mobilitás lehetséges, de nincs értéke. Ilyenkor a személy úgy nyer bejárást egy szociális (faji-, nemi-, vallási-, politikai- stb.) kategóriába, hogy közben saját csoport-hovatartozását, s ezzel együtt fenyegetettségét is elrejti (17–18).

A *passing*re különféle stratégiák léteznek, és többféle módon lehet elősegíteni sikerességét. Mindazonáltal a lelepleződéstől való félelem súlyos sérülésekkel is járhat. Másrészt a *passing* technikáját mindannyian használjuk, ezzel manipuláljuk az énképünket; státuszt biztosíthat, ám nem okoz törést az identitás struktúrájában.

Horváth Kata antropológus a bőrszín diszkurzív konstrukciójáról szóló, *passing*gel foglalkozó tanulmányában, amelyben a *passing* magyar megfelelője, az átkelés is szerepel, ennél tovább megy (Horváth 2008). A bőrszín és szexualitás reartikulációját tárgyalja, felváltva használja a fogalom angol és magyar megfelelőit, a színlelést és az átjárást. A „passing" olyan élethelyzetek, illetve sorsok elbeszélésének és értelmezésének kulcsfogalma, amelyekben az egyén valamilyen kényszerítő, általában nemi vagy faji norma hatásaként úgy jelenik meg, hogy hétköznapi performanszai ezeket a normákat a kijátszáson, a megtévesztésen, a „csaláson", az elleplezésen, az álcázáson keresztül idézik meg. (Uo.)

Tanulmányaimban olyan „eseteket" vizsgálok, amelyek a „faji hovatartozás" és a származás (néhol szexualitással is összefüggő) reartikulációját teszik láthatóvá, és az átkelés *fiktív* megvalósításainak tekinthetők.

Fenyegetett másság, fenyegető idegenség

Moholy-Nagy Lászlónak a Weimari Köztársaság utolsó éveiben, a nemzetiszocialisták hatalomra jutásának küszöbén készült dokumentumfilmjei (*Berlini csendélet, Nagyvárosi cigányok,* 1931–32) nem számítottak fontos alkotásoknak sem a művészettörténészek, sem az (avantgárd) filmmel foglalkozó tudósok körében. Moholy-Nagy képzőművészeti, pedagógiai tevékenysége mindig is kiemeltebb szerepet kapott az elemzésekben. Ez a helyzet az elmúlt évtizedben kezdett megváltozni a kritikai, kulturális elméletek hatására. A „poétikai és politikai" szempontok merev elválasztása sok esetben – ahogyan a romaképek elemzésénél általában – tarthatatlanná vált.

Esetemben a tematikai szűkítés, más értelemben a kultúrakutatói aspektus (a romák láthatóságának keresése) hatékonyabbá tette a módszeremet, hiszen olyan filmet kellett vizsgálnom, amely – több okból kifolyólag – kevéssé ismert/kutatott műalkotása Moholy-Nagynak.

A kutatás végeztével a forrásokat (a rendszerezés kedvéért) kronológiai rendben bevittem egy táblázatba, majd bizonyos kategóriák szerint (társadalmi, politikai kontextus tér/idő koordinátákkal; művészi látásmód formálódása, hatások; „filmesemény", filmfogadtatás, archeológiai térbeli/időbeli érintkezési pontok Leni Riefenstahllal) osztályoztam az adatokat. Ily módon a fogadtatástörténet megmutatta a különféle korszakok „érdeklődését". Az alapkérdésem ugyanis továbbra is ez volt: „kik és honnan" beszélnek erről a filmről, a megszólalásaik és a film viszonya felfedi-e az adott korszak sajátosságait? Sajátosságokon jelen esetben a romák kulturális emlékezetéhez való viszonyt értem: milyen tudás birtokába jutunk a film szereplőiről és Moholy-Nagy *elképzeléseiről,* miről tanúskodnak a rendező filmes megoldásai *beszédes helyzetként?*

Mielőtt azonban rátérnék a film készítésének körülményeire és utóéletének történetére, röviden megkísérlem áttekinteni Moholy-Nagy Lászlónak a filmmel való kapcsolatát, munkássága e részének fogadtatását, feldolgozottságát.

A közelmúltban jelent meg Jan Sahli német filmtörténész könyve, amely az első komoly filmtudományos megközelítése a filmes életműnek. (Sahli 2006) A szerző a bevezető fejezetben az okokat is igyekszik feltárni: miért nem tekintették fontosnak Moholy-Nagy mozgóképes munkásságát? A(z avantgárd) film történetének perspektívájából kevés számú, bizonyos esetekben kidolgozatlannak tűnő alkotásai magyarázzák ezt, amelyeknél többre tartották elméleti írásait. A művészettörténészek pedig Moholy-Nagy korszakalkotó szerepét sokkal inkább a Bauhaushoz köthető fotóművészet és festészet területén, valamint pedagógiai tevékenységében vizsgálták.

Sahli azt is leszögezi, hogy Moholy-Nagy filmjei elkészültük idején sem voltak könnyen befogadhatóak, és ma sem jelentenek a közönségnek könnyed filmélményt. Erre építi könyvének tézisét: ezek a filmek a képészlelés *(Bildwahrnehmung)* tudatosabb formáját kívánják meg a nézőtől. Ezt nevezi vezérmotívumnak, „amely nemcsak ennek a művésznek a munkásságát szövi át, hanem a modern művészetek egyik alapvető esztétikai formai koncepciójának tekinthető: „az érzéki észlelés kiszélesítése" (Sahli 2006, 35–42).

Témáit azonban nem egyszerűen a nagyvárosi forgatagból választja, mint *A nagyváros dinamikája* című korai filmterve esetében, hanem a peremlét, a kitaszítottság valóságmozaikjaiból. Dziga Vertov közvetlen hatása Moholy-Nagy szemléletére valószínűsíthető, írásaiban is találunk rá utalást, amint azt egy korábbi tanulmányomban feltártam (Pócsik 2011). Sahli, miután hosszan elemzi a korai avantgárd film fontos alkotásaiban először manifesztálódó sokrétegű kapcsolatot a nagyváros és az új médium között, Vertov és Moholy-Nagy közös látásmódjáról szólva leszögezi: „De az új filmes látás közös esztétikai kiindulópontja mellett a valóság filmes feldolgozásában, Moholy városfilmjeiben is kifejeződnek bizonyos poétikai-dokumentarista elképzelések, feltárulnak politikai perspektívák." (156–158). A film kritikai visszhangja, köztük Siegfried Kracauer írása is Moholy-Nagy szociális érzékenységét méltatja (Kracauer 1933). A társadalomkritikai szándék egyértelmű volt a korabeli nézők számára is, mint ahogyan

arról egy zürichi kritikus írása is tanúskodik.[9] Zárásként Sahli összegyűjti azokat a dokumentumokat, amelyek igazolják, hogy Moholy-Nagyot még foglalkoztatták egy ideig a városfilmek, a megvalósításban azonban a nemzetiszocialisták hatalomra kerülése megakadályozta. A fogadtatásra jellemző, hogy mind a művészettörténészek, mind a filmtörténészek azokat a formai megoldásokat keresték, amelyek a korántsem egységes, mégis rendszerezhető avantgárd filmes korpuszra jellemzőek, egy-egy művüket jól megragadhatóvá teszik. Jól érzékelteti ezt az értelmező pozíciót Passuth Krisztina sommás ítélete a *Berlini csendélet*ről: „[e]z a munka valahol félúton megakad, félmegoldásokból áll össze" (Passuth 1997, 44). Vagy egy másik művészettörténész, Christiane Heuwinkel gondolata: „[f]ilmjei kevéssé autonóm vagy befejezett műalkotások, sokkal inkább próbálkozások a műfajhatárok legyőzésére (Heuwinkel 1997, 201).

Könyvem következő részében a Moholy-Nagyról fellelhető életrajzi források alapján megkíséreltem rekonstruálni, hogyan hatottak rá a korszak társadalmi, politikai változásai (vö. Pócsik 54). Itt erre hely hiányában nem térek ki, de összefoglalom a következtetéseimet. Bár Moholy-Nagyot Berlinbe érkezése után ellátták különféle (színházi, tipográfiai) munkákkal, rendkívüli módon hiányzott neki a Bauhaus közössége és annak hajtóereje.[10] Mégis, minden attrocitás, zsidó származása miatti fenyegetettség ellenére óriási munkakedvvel dolgozott és fordult társadalmi témák felé. Nyílt támadás is érte: a Reichskammer (a Harmadik Birodalom képzőművészeti kamarája) három filmjének beszolgáltatására szólítja fel, az utasítás megtagadása esetén börtönbüntetést helyezve kilátásba. Közben a *Nagyvárosi cigányok* terjesztését is megakadályozzák: az alkotó külföldi származása, majd – amikor ezért Sybille Pietzsch nevén akarják forgalmazni filmet – társadalomkritikai hangvétele miatt (Wessing 1997, 56).

Ebben az időszakban a németországi romák és szintók helyzete fokozatosan romlik. A diszkrimináció a rendelkezésekben helyi szinten jelenik meg, megbélyegzésük, (egyelőre nem faji, hanem „aszociális" alapon való) kirekesztésük szervezetté és általánossá 1933-tól válik.

Eleinte az – életmódjukra való hivatkozással – a lakókocsikkal vándorló, a téli időszakot városok szélén töltő cigányok „megrendszabályozására" törekednek a helyi közbiztonsági szervek. A nemzetiszocialista ideológia azonban nemcsak alátámasztja ezeket az intézkedéseket, de a származásról és annak társadalmi következményeiről a fajhigiéniai kutatások alapján bizonyítékokat is igyekszik gyártani, amelyekkel aztán legitimálja a rasszista tetteket. Egyre több kis- és nagyváros hoz létre ún. gyűjtőtáborokat, ahol kényszermunka alkalmazása, a cigányok mozgásának korlátozása meg-

[9] *Neue Zürcher Zeitung,* 1933. december 1. Sahli itt jelzi, hogy az írás a Zürichben 1933. december 1-jén tartott előadás hatására keletkezhetett, ahol a *Nagyvárosi cigányok*at és a *Hangzó ABC*-t mutatták be (Sahli 2006, 171).

[10] GudrunWessing idézi Moholy-Nagy László 1928-as feljegyzéseit: „[a] Bauhaus problémája, hogy manapság az ember nem árral szembe úszik, hanem beáll a sorba. Ezzel a közösség hajtóereje legyengül, lassan megszűnik. A közösség csak a küzdelem talaján képes működni?" és „[a]z emberi-pedagógiai értékek kiszorulnak a technikai és szakmai ismeretek javára. Így eltűnik, ami a Bauhausban a legpozitívabb volt: a közösség. Ki kell várni, milyen teljesítmény születik ebből. Talán egy új, gyümölcsöző időszak kezdődik. Talán ez a vég kezdete." (Wessing 1997, 52).

előlegezi a mindössze néhány évvel később (1938–39-től) kialakítandó koncentrációs táborokban alkalmazott módszereket. Nehéz megítélni, milyen volt a közvélekedés ezekkel az intézkedésekkel kapcsolatban. A kihalóban lévő vagabundok kultúrája iránti idegenkedéssel vegyes vonzalom, a természethez való közelségük, a modernizációval szembeni ellenállásuk, szabadságigényük elismerése (amely kisebb-nagyobb mértékben megjelent a művészeti ábrázolásokban és a tömegsajtóban is) mindig kapott teret, csakúgy, ahogyan a velük szemben táplált gyűlölet, a közelségüktől való félelem.[11] Berlinben az 1936-os olimpiai játékokra való készülődés nyomós okként szolgált arra, hogy az odalátogató külföldi nézők elől elrejtsék a város „szégyenfoltjait" – így hozták létre abban az évben a marzahni gyűjtőtábort (Zimmermann 1998).

Bár Sibyl Moholy-Nagy visszaemlékezése szerint a nagyváros szélén táborozó, ám a természetközeli életmódból sok elemet megőrző cigányok Moholy-Nagyban gyermekkori emlékeket ébresztettek, a filmen *nyoma sincs* romantikus nosztalgiának, a vagabund vándorlók „kihalóban lévő" kultúráját érzelmes mázzal bevonó leírásnak. Ellenben a kultúrák közötti, illetve a közösségen belüli kapcsolatteremtés legkülönfélébb, ellentétes módozatain keresztül (lóvásár, utcai jóslás, utcai árulás, kártyázás, gyerekjáték, veszekedés, tánc stb.) az emberi interakciók színes tárháza jelenik meg előttünk, az említett önreflexív elemek segítségével állandóan utalva az idegenség élményére. Ezzel a metanarratív eszközzel Moholy-Nagy felülírja és más minőségbe fordítja a cigánysághoz kapcsolódó, a „kísérteties mássággal" jól megragadható idegenségérzet kiváltotta szorongást.

Egyszersmind a film a modernizálódó nagyváros szélén élő, nyilvánvalóan polgáriasodó cigányok *állandósuló (tehát folyamatos határátlépéssel járó) jelenlétének a saját betolakodói szerepkörén keresztül ábrázolt valóságát* úgy jeleníti meg, hogy az a bevándorlás örökké érvényes metaforájaként is működhet. Kívül és belül viszonyai még inkább összezavarodnak, ha Moholy-Nagy emigráns és (külföldön gyakran épp a cigánysággal asszociált) magyar, valamint a fasizálódó Németországban egyre inkább elutasított zsidó identitására és az ábrázolt cigányok németségére gondolunk. Ebben a rendkívül érzékeny, a film mediális sajátosságait tudatosan kiaknázó formanyelvi játékban megint csak kétségkívül Dziga Vertov hatása érhető tetten.

Úgy vélem, Moholy-Nagy témaválasztásai – a munkáslét és a peremlét avantgárd filmes eszközökkel való ábrázolásának igénye – egy olyan filmes kifejezésmód létrehozásának szándékából eredhetett, mint amilyenről Dziga Vertov esetében beszélhetünk: az új igazságokat meglátni és befogadni képes embertípus megformálásának szándékából.

A szovjet és a német társadalmi közeg azonban merőben ellentétes volt: Németországban a gazdasági válság, a munkanélküliség, a szociáldemokraták és a kommunisták népszerűségének drasztikus csökkenése, a radikális nemzetiszocialista fajüldöző eszmék terjedése és mindezek kihatása az emberi kapcsolatokra, közösségekre volt a

[11] Mint már utaltam rá, Kovács Éva a magyarországi képzőművészeti ábrázolásokról szóló elemzésében azt állítja, hogy a 19–20. században a cigányok az egzotikus gyarmatlakók kelet-európai „pendant-jaivá" válnak, az irántuk táplált érzelmek, mint a „romafília és romafóbia", egyaránt előfordulnak (Kovács 2009, 79).

meghatározó. Moholy-Nagy mégsem nyílt társadalomkritikában gondolkodott, hanem egy – ma már médiumtudatosnak nevezhető – nézőpontot akarhatott biztosítani az „emancipált" mozinézők, köztük akár a munkások számára. A cigány közösség életének romantikusnak bélyegzett ábrázolása inkább elmozdulást jelenthetett a nyomoresztétika tagadása és a pozitív, lelkesítő életerő képi megformálása felé: a gyerekekről játék, a felnőttekről mulatozás közben készített felvételek túlsúlya, a mindennapi tevékenységeket önreflexív elemekkel és enyhe képi iróniával ábrázoló jelenetek (az operatőr-rendező elől menekülő, majd nevetve a feneküket mutató szereplők) ezt az értelmezést is lehetővé teszik. Ily módon ez a film az átkelés fikciója, amely Moholy-Nagy bonyolultan rétegzett identitásának (zsidó, külföldi, progresszív művész, középosztálybeli származás) „leplezésére" szolgál: a *Nagyvárosi cigányok* a kétirányú társadalmi távolság: a fenyegetett másság, a fenyegető idegenség örök allegóriájává válik.

A fent említett okokból Moholy-Nagy életében a film, néhány szakmainak tekinthető vetítés kivételével, nem kerülhetett a korabeli közönség elé.

Romantikus másság: eszköz és végső cél

Az 1930-as években azok győzedelmeskedtek, akik a melodráma eszközéhez folyamodtak: Thomas Elsaesser fontos megállapítása szerint a műfaj mindig is az áldozati szerep iránti vonzalom mindent felülíró uralmát biztosította a filmeket fogyasztó legszélesebb réteg, a „világközéposztály" *(Weltmittelklasse)* számára. Nem véletlenül vonzódott hozzá a hatalomért küzdő Leni Riefenstahl. Származása szerint nem a középosztályhoz tartozott: anyja szegény, tizenkét gyermekes kőműves lánya volt, akinek fiatalon részt kellett vállalnia testvérei eltartásában, s akinek élete akkor vált könnyebbé, amikor összeházasodott a módos kispolgár építési vállalkozóval, Leni apjával. A polgári világ a sajátja lett, ám nem tartozott hozzá a gyermekkorához, és a családi emlékezet sem őrizte az arról szóló történeteket (Riefenstahl 2003, 9–11). Abban a hagyományosan munkások lakta „vörösnegyedben", Weddingben nőtt fel, amelynek utcáit, nyomornegyedeit Moholy-Nagy László rótta Sybille Pietzsch-csel, amikor a *Berlini csendélet* és a *Nagyvárosi cigányok* forgatási helyszíneit kereste (Sahli 2009, 7).

A Riefenstahl-szakirodalom és az elsődleges források (kritikák) áttekintése után arra a meggyőződésre jutottam, hogy a cigány toposzok és a karakterek elemzésében nem fordulnak elő sem etnikai, sem gender szempontú kulturális értelmezések. Kutatásom arra irányult, hogy végigkövessem Riefenstahl két alkotásának keletkezéstörténetét és fogadtatásának főbb állomásait. Bár eredetileg csak az 1932-es *Kék fény (Das blaue Licht)* című munkájával foglalkoztam volna, rá kellett jönnöm, hogy ez minden tekintetben elválaszthatatlan a másik, 1941-ben elkezdett és 1954-ben befejezett *Tiefland (A hegyek alján)* című nagyjátékfilmtől.

Leni Riefenstahl rendezői pályájának első és alighanem legkedvesebb játékfilmjét a dr. Arnold Fanck nevével fémjelzett, ún. *hegyi film (Bergfilm)* műfajában tartjuk számon. Hanno Loewy, aki egy tanulmányában a *Kék fény* kapcsán foglalkozik ezzel a

kérdéssel, felhívja figyelmünket a háború utáni múltfeldolgozás ellentmondásosságára, és ebben a kontextusban helyezi el „a nácik asszonyának" történeteit.[12] A fasisztákkal való együttműködést a „valaki más" felelősségeként, bűneként értelmezni, az erőszak áldozatává válni számtalan esetben jelenthette az önfeloldozást.

Az első rögtön a forgatás után, 1933-ban jelent meg nyomtatásban *Kampf in Schnee und Eis (Harc hóban-fagyban)* címmel, 155 fotóval (Riefenstahl 1933). A személyes hangvételű feljegyzések *hegyi filmek* forgatás-krónikái, s belőlük egy rendkívül elszánt, emancipálódó alkotónő alakja rajzolódik ki, aki csak a megfelelő fizikai rátermettséggel és a félelem száműzésével képes legyőzni a természeti elemeket munkája során.

Ám legalább ennyi csatát jelent, és megfelelő mentális, pszichés igénybevételt is kíván a filmszakma hegemón helyzetű férfi szereplőivel való harc: különösen dr. Arnold Fanck volt erős befolyással Riefenstahl alkotói döntéseire. A rendezőnő a *Kék fény* forgatásáról ezzel szemben nagyon pozitívan ír: a valóban elkötelezett, a csekély anyagi haszon ellenére is motivált kis stáb kiváló csapatmunkát végzett. A mai szóhasználattal független film létrehozásában fontos szerepet töltött be Balázs Béla, filmkritikus, teoretikus. Balázs erősen vonzódott a *hegyi film* műfajához: korábban Fanck kérésére bevezetőt írt a *Vihar a Mont Blanc felett* című filmjének forgatókönyvéhez (Balázs 1984, 287–291).

Úgy tűnik, meghatározó szerepe lehetett a film formai megoldásainak kitalálásában: tanácsot adott a technika kiválasztásánál, hiszen a film egyik legvarázslatosabb felvétele, a világító holdfény éjszakai képeinél a Balázs által javasolt különleges nyersanyagot, az infravörös high-speed negatívot használták. Nos, a kék fény eredetének, a hegyi kristálynak (és lelőhelyének, a barlangnak) az allegorikus jelentése vélhetőleg kapcsolatba hozható a film szövevényes és sokatmondó keletkezés- és fogadtatástörténetével.

A Harmadik Birodalom egyik legfontosabb filmtörténeti monográfiájában a *Kék fény* önálló fejezetet kap „Modern idők legendája: *Kék fény* (1932)" címmel (Rentschler 1996, 27–51). Az első oldalon egy fotó, melyen Leni Riefenstahl áll Juntaként a barlang falának dőlve, s alatta a felirat: „Saját képemet akartam megformálni (Leni Riefenstahl)". Loewy tanulmányában is szerepel tőle egy idézet, amely így szól: „olyan filmet akart készíteni, amelyben a nő fontosabb szerepet játszik, mint a hegy" (Loewy 1999, 11).

A két forrás (és a számtalan személyes feljegyzés) alapján feltételezhetjük, hogy Riefenstahl a falusi társadalom margóján élő, kitaszított, különleges képességekkel megáldott lány szerepébe helyezve magát a szegény származással párosuló tehetség, rátermettség szimbolikusan feltörekvő alakját formálta meg. A küzdelem valós küzdelem volt: a fizikai harc az elemekkel a *hegyi filmek* forgatásain edzette meg testét és lelkét egyaránt (Riefenstahlt az addig férfisportoknak tekintett síelés és hegymászás női ikonjaként tartották számon), a saját filmgyártó cég alapítása az első játékfilm forgatásával párhuzamosan egy ugyancsak férfiak uralta filmszakmában akaratát, kitartását erősítette meg. Filmkészítői ambíciói legalább olyan erőteljesek voltak, mint a táncos- és színésznői pályán aratható sikerek iránti vágy (Riefenstahl 1933, 67).

[12] Hanno Loewy, Balázs Béla-kutató, tanulmányában a filmteoretikus társszerzősége kapcsán elemzi *A kék fény* című filmet (Loewy 1999).

A *Kék fény* cselekményének alapját adó történet eredetéről alapos kutatások állnak rendelkezésünkre, de itt eltekintek azok részletes ismertetésétől. A filmről szóló egyik önálló elemzés, Jörg von Brincken tanulmánya, az „erotikus képi erő" kimunkálásában látja Leni Riefenstahl alkotásának lényegi tulajdonságát. Ezt az olvasatot jobb híján „férfiolvasatnak" nevezném. Bár Brincken érvelése meggyőző, ha a film formanyelvi megoldásaiban a beállítást, s amint írja, azok „struktúrájába és textúrájába költöző bűverőt vesszük alapul", mégis kiegészítésre szorul, ha a montázsból kiindulva a kulturális értelmezés felé indulunk (Von Brincken 2016b, 117).[13]

Siegfried Kracauer elemzésében a falusi lány ún. boszorkány-tulajdonságait emeli ki, de amint arra Loewy felhívja figyelmünket, nem veszi figyelembe azt, hogy Junta valójában a férfi birtoklásvágyát kielégítő zsákmány is. De miképp kerülnek rá Junta alakjára a cigányságát sejtető – és néhány értelmezésben fel is bukkanó – attribútumok? Csak találgatni tudunk: lehetséges, hogy a kitaszítottság romantikus színezetben való feltüntetése volt Riefenstahl szándéka, de az is elképzelhető, hogy a művészi szabadsággal rokon vonások erősítése volt a célja. Esetleg az erotikus vágytárgy még vonzóbbá, egzotikusabbá tétele? Jörgvon Brincken már idézett barlang-értelmezése egyfajta magyarázatot adhat erre a kérdésre. Ráirányíthatja figyelmünket arra, hogy Junta birodalmához, a hegyi kristály titkoktól övezett lelőhelyéhez eljutni tiltott határátlépést *(átkelést)* jelent. A barlangszimbólum jelentéseit értelmezéseink függvényében alkotjuk meg. Ha viszont Benjamin allegória-fogalmának értelmében, egy mese vagy legenda montázs segítségével elbeszélt történeteként tekintünk rá, akkor „az allegória […] nem játékos képtechnika, hanem kifejezésmód, ahogyan a nyelv is kifejezésmód, sőt, ahogyan az írás is az" (Benjamin 1969, 131). A *Kék fény* ilyen kifejezésmódként ragyogta be a mozivásznakat a nácizmus előretörése előtti utolsó pillanatban, a propagandagépezet beindítása előtt.

Balázs Béla közreműködése – amint ez az elmondottak alapján talán igazoltnak látszik – jóval több lehetett a Riefenstahl visszaemlékezéseiben felsoroltaknál. Balázs nem csak a filmforma iránt volt fogékony: érdeklődése a húszas-harmincas években erőteljesen a moziközönség, a befogadási folyamat felé fordult. Nem véletlenül tüntette ki figyelmével a műfaji filmet, a melodrámát, a horrorelemeket. Alapműve, *A látható ember,* amelyet 1924-ben, a némafilm fénykorában írt, a „film kultúrája" alcímet viseli (Balázs 2005). Sabine Hake egy tanulmányában elfogadhatóan érvel amellett, hogy a meggyőződéses baloldali gondolkodó és aktív kommunista Balázs a művészetben rejlő (utópikus) társadalomformáló lehetőséget nem a történelmi avantgárd szellemében – művészet és élet kibékítésében – látta, hanem *a* népszerű és *a* szórakoztató művészi módon való kidolgozásában, amelybe a közönség olyannyira bevonódik, *érintett lesz,* hogy szinte társalkotóvá válik (Hake 2010).[14]

[13] A *Kék fény* „alakjait" a *Film-Kurier* kritikusa közvetlenül a premier után csöppet sem látta elmosódottnak, hanem nagyon pontosan az éledező nemzetiszocializmus szellemében istenítette őket. (Das blaue Licht, *Film-Kurier,* 1932. március 26.).

[14] Megjegyzem, Moholy-Nagy Lászlót hasonló gondolatok foglalkoztathatták, amikor elkezdte a városfilmek forgatását, és még inkább, amikor mozifilmként álmodta meg a városszéli romák életéről készített felvételeket. Ezek elképzelések maradtak, *szándékok,* amelyeket nem volt módja, ideje beteljesíteni.

Hake Balázs Bélának a nézői szerep, a befogadás körülményei és folyamata iránti érdeklődését származásához, a „köztesség létélményéhez" köti: német zsidóként Magyarországra született, a századforduló filozófiai irányzatainak (Georg Simmel, Lukács György, Henri Bergson) hatása alatt formálódott intellektuálisan, romantikus antikapitalistaként állt szemben a magyarországi nacionalizmussal és a német baloldallal. Balázs Béla elgondolásában a film a beállítással alakítja a világnézetet, írja Hake, így válik a folklór modern formájává. A mese pedig olyan irodalmi műfaj, amely képes kibékíteni a nép és az osztály közötti ellentétet a nézőközönség létrehozásával, s ily módon a „közösség és a közlés képességének" megteremtése a mozi lényege (165).

Ezek után érdemes visszatérnünk a *Kék fény* fogadtatására. A film legprominensebb és legbefolyásosabb rajongója maga Adolf Hitler volt. Többek szerint a filmben megnyilvánuló „*Blut und Boden*" (vér és talaj) hazafias ideológiája nyerte el a tetszését. Bár ki tudja? Könnyen azonosulhatott a festő személyében a megmentő szerepével, a művészet tisztaságáért küzdő, áldozatvállaló, idealista ifjúval is. A film újbóli bemutatója 1938-ban már merőben más korszakban történt. Addigra elkészültek Riefenstahl propagandafilmjei, a Szovjetunióban menedéket találó Balázs Béla pedig lemaradt a stáblistáról, sőt: durva hangnemű, zsidózó levélben utasították el a megérdemelt honorárium iránti kérelmét. A film fogadtatása még egyértelműbb volt: addigra már a „negatív kritikákat író zsidók" is eltűntek a színről.[15]

A második bemutató nem elégítette ki Riefenstahlnak a siker és hatalom iránti ambícióit, egy újabb, még nagyobb produkció elkészítéséért kezdett küzdeni, fél sikerrel: a háború kitörése keresztülhúzta számításait. Innentől kezdve a két filmet, a *Kék fény*t és *A hegyek aljá*nt, bár önálló alkotások, egy emlékezeti alakzatként kezelem, a későbbiekben részletesen megindokolva döntésemet.

Riefenstahl elhivatottsága, bizonyítási és alkotóvágya, úgy tűnik, eddigre már „részvétlen önhittséggé" változott. *A hegyek alján* romantikus drámájában, amelynek forgatókönyvét Eugen d'Albert azonos című híres operája alapján készítették, a rendezőnő egy vonzó cigány táncosnő szerepébe helyezi magát. A több évszázados irodalmi, képzőművészeti toposzt abban a történelmi időszakban éleszti fel, amikor a német romák és szintók nagy részét folyamatosan regisztrálják, gyűjtőtáborokba szállítják, fajhigiéniai kutatásokat végeznek rajtuk. Diszkriminációjuk ekkorra kiterjedt az élet minden területére, s ennek széles körben ismertnek kellett lennie, így Riefenstahl előtt is. (Ismeretes, hogy Riefenstahlt felmentette ugyan a háború után a bíróság a háborús bűntettekben való érintettség vádja alól, de a náci rendszer árnyéka egész karrierjére rávetült.)

A tények a következők voltak. *A hegyek alján* című film egyes jeleneteit Spanyolországban akarták forgatni, ám erről a háború kitörése miatt le kellett mondani. Ekkor jelölték ki az új forgatási helyszíneket, valószínűleg épp a *Kék fény* tapasztalatai alapján,

[15] Az események összefoglalását számos forrásban megtaláljuk; magyarul lásd Báron György utószavát a Steven Bach Riefenstahl-monográfiához. Báron György. Utószó, in: Bach, Steven: *Leni. Leni Riefenstahl élete és munkássága,* Budapest, Európa 2008.

Dél-Tirolban. A környezet hitelesítéséhez Riefenstahlnak délies fenotipikus jegyekkel rendelkező statisztákra volt szüksége, akikre a közeli Maxglanban, a romák és szintók számára kialakított gyűjtőtáborban, majd – a stúdiójelenetekhez – a berlini Marzahnban tett szert. A filmben szereplő 116 férfit, nőt és gyermeket később ezekből a lágerekből deportálták Auschwitzba. Ennek a ténynek az ismeretét Riefenstahl nemcsak tagadta, de többször az ellenkezőjét állította, kiemelve, hogy a háború után többükkel találkozott és jó hangulatban emlékeztek vissza a forgatásokra, amelyek a tábori állapotoknál jóval emberibb körülményeket (megfelelő élelmet, szállást) biztosítottakszámukra.

A hegyek alján forgatásának ötletét egyes források szerint Riefenstahlnak a *Pentheszileia* című, megvalósítatlan filmterve előzte meg (Rother 2000, 121). Az amazonok királynőjéről szóló mitológiai történet ugyanúgy illeszkedett volna ebbe a sorba, sőt a náci görögségeszmény, testkultusz ábrázolásával még inkább eleget tett volna a korszak politikai, ideológiai követelményeinek – hírhedt dokumentumfilmje, az *Olimpia* méltó folytatásaként. A választás mégis az opera megfilmesítésére esett, amelyben a főhős újra a férfiak birtoklási vágyának áldozatul eső cigánylány. A cselekményben a hatalmas és erőszakos Don Sebastian, az elszegényedett márki képviseli a kizsákmányoló arisztokratát, aki anyagi megfontolásból házasságot köt a gazdag polgármester lányával. Közben beleszeret Marthába, a cigány táncosnőbe, akit mostohaapja kocsmai vendégek mulattatására használ, és szeretőjévé teszi. A lány meghódítja Pedro, a pásztorfiú tiszta szívét is. Miután Don Sebastian megházasodik, Martha Pedróhoz megy az új élet reményében. A film érdekes epizodikus szála, hogy Martha a jólétben sem tagadja meg származását, a szegények pártjára áll, akiket Don Sebastian sanyargat. A film klisét klisére halmoz, mind dramaturgiailag, mind formai megoldásaiban.

Számomra azonban fontosabb kérdés, miképp lett ez a Riefenstahl náci propagandafilm-készítői pályáját keretező két film az áldozatisággal és a romákkal kapcsolatos vonatkozásai miatt emlékezeti alakzattá. Úgy gondolom, hogy a *Kék fény* és *A hegyek alján* a Harmadik Birodalom mítoszteremtő törekvéseiben egyenrangúvá vált azzal, hogy az előbbit 1938-ban (Balázs Béla társszerzői szerepének letagadásával) újra bemutatták, áldoztak mozi-forgalmazására és díjakat adtak neki, az újabb (meglehetősen költséges) Riefenstahl-produkciót pedig támogatták a háborús években. Ugyanígy az ötvenes években is: két év eltéréssel került a mozikba a *Kék fény* kissé módosított, felújított változata, illetve a heroikus küzdelmek árán (és jó kapcsolatok révén) visszaszerzett, befejezett, majd forgalmazásba helyezett *A hegyek alján*.

1949-ben azonban történt egy olyan „incidens", amely némileg befolyásolta mindkét film fogadtatását. A *Revue* bulvármagazin egy rövid, ám annál tartalmasabb cikk kíséretében hiteles fotókat és részleteket közölt *A hegyek alján* forgatásáról. A cikk arra is kitért, hogy Riefenstahl az 1948-ban hozott ítélet szerint nem volt „érintett" a nácipárt vagy annak bármely más szervezete tagjaként háborús bűntettben, Freiburg mellett élt, és azon fáradozott, hogy befejezhesse a háború alatt elkezdett filmjét. A cikk megjelenését per követte, amelyet Riefenstahl indított, és végül meg is nyert a magazin főszerkesztője ellen „valótlanságok" megjelentetése, rágalmazás miatt. A felelősség terhe alól való felszabadulás valószínűleg új lendületet adott a rendezőnőnek, s bár

sokan elítélték, legalább annyian rajongtak érte. A rendezőnő a szakma támogatását is élvezte: *A hegyek alján* filmtekercseit lefoglalta a francia kormány, ám neves művészek is Riefenstahl segítségére voltak abban, hogy visszaszerezze.[16]

A film 1954-re készült el, de a *Kék fény* felújított változata már 1952-ben a mozikba került. Ennek érdekessége, hogy Riefenstahl változtatás nélkül meghagyott benne mindent, csak az elbeszélői keretet távolította el.[17] Ez a beavatkozás időtlenítette és egyetemessé tette Junta történetét, akivel Riefenstahl továbbra is azonosította magát – főleg a fasiszta diktatúra kiszolgálásáért érzett felelősséget igyekezett ezzel az áldozati szereppel hárítani. Szimbolikus azonban, hogyan küzdött „az igazáért" a *Revue* elleni perben, majd jóval később, amikor Nina Gladitz filmrendező egy túlélő, Josef Reinhardt közreműködésével feltárta *A hegyek alján* forgatásának és a roma statisztáknak a történetét.[18] Hosszas fáradozások, viták és pereskedés után Riefenstahlnak még 1987-ben is sikerült elérnie, hogy a dokumentumfilm készítőjét pénzbírságra vagy annak megfelelő letöltendő börtönbüntetésre ítéljék, a filmet pedig bevonják (előzőleg sikerült bemutatni a Westdeutsche Rundfunkban és a brit Chanel 4 csatornán). Mint látjuk, Riefenstahl életét végigkísérte a roma statiszták árnyaival való hadakozás, és bár büntetőjogilag felmentették, a túlélők vallomásai egyértelműsítik a felelősségét.

Véleményem szerint a morális probléma nem merül ki ebben, hanem már a film megjelenésének helyében és mikéntjében is tetten érhető. Kiknek a közreműködésével, miképp épült be a kulturális emlékezetbe? Hol, milyen kontextusban – ha egyáltalán – említették meg a statiszták sorsát, majd évtizedek múltával Riefenstahl holokausztagadását? Abban a korban, amikor az emlékezet demokratizálódásáról és fontosságáról beszélünk, miért lehetséges ezeknek a tényeknek az elhallgatása, figyelmen kívül hagyása?

Önmagában az újbóli bemutatás ténye és Riefenstahl törekvése, hogy ezzel újraindítsa pályáját – mintha misem történt volna a második világháború alatt –, érthető. Ám ehhez felhasználni a másik nagyjátékfilmjét, amelyen spanyol falusiak *szerepeibe kényszerítve* jelennek meg a nemzetiszocialista terror áldozatai, nemcsak tragikus sorsuk említése nélkül, hanem annak letagadásával bemutatót szervezni, komoly morális vétségnek bizonyul. Cinkos-e, aki néma, ebben az esetben? A filmbemutatóra (kutatásaim alapján) egyetlen olyan reakció született, amely ezt szóvá tette, a *Welt der Arbeit* című újságban: „Tartozunk a Konskyban állati módon meggyilkolt zsidóknak, sorstársaik millióinak és a Harmadik Birodalom többi áldozatának, hogy *A hegyek alján* című filmet, a morális mélypont eme végletét ne vegyük csendben tudomásul."[19]

---

[16] A filmforgatásokat, a pereket és Riefenstahl reakcióit két tanulmányában részletesen feldolgozta Susan Tegel brit filmtörténész (Tegel 2003 és 2006).

[17] A keret szerint egy fiatal házaspár a falu fogadójában ismeri meg Junta tragikus történetét, akinek emlékét kegyelettel őrzik a falu lakói. Az eltávolítás gesztusa a mitikus időtlenségbe helyezi a lány alakját, egyszersmind örökérvényűvé teszi a film erkölcsi tanulságait.

[18] *Zeit des Schweigens, Zeit der Dunkelheit* (*A hallgatás ideje, A* sötétség ideje), rendező: Nino Gladitz, 1982.

[19] Peter Holz, *Welt der Arbeit,* 1954. február 26. Saját fordítás.

A múlt feldolgozatlansága és a lappangó indulatok olyan szimbolikus tettekben törtek felszínre, mint Leni Riefenstahl magasztalása. A múlt rémtetteit és abban saját szerepüket kitörölni akaró német állampolgárok a *Kék fény*t saját – a gyermekkori énhez kötődő – ártatlanságuk, romlatlanságuk allegóriájaként értelmezhették. De mi a helyzet ma? A sok-sok tanulságos újságcikk, bírósági per után milyen hivatalos emlékezetpolitika formálja a Riefenstahl-játékfilmeknek a kulturális emlékezetünkben betöltött szerepét? A már említett friss kiadványok, közöttük a legújabb, egy 2016 októberében megjelent tanulmánykötet (Von Brincken 2016a.) bár nem emeli ki, de nem is hagyja figyelmen kívül a fenti tényeket. A kritikai elméletek szellemében alakítja ki például a társadalmi nemi szerepekkel kapcsolatos megközelítéseket. Rendkívül alapos, termékeny formanyelvi elemzéseket közöl a filmekről. És bár megtaláljuk bennük a fenti történet elemeit, a kötetben nem szerepel olyan kutatás, amely a filmeknek a romák kulturális emlékezetében betöltött szerepét vizsgálná. Ami ennél is feltűnőbb, hogy az életrajzi tényekben *A hegyek alján* forgatásához kapcsolódó viták, perek részlegesen szerepelnek (az adatok is pontatlanok: 116 roma és szintó statiszta helyett 60-ról olvashatunk), mintha azok nem befolyásolták volna jelentősen Riefenstahl pályáját. Nem említik sem a Nina Gladitz-film betiltását, sem a Riefenstahl ellen tanúvallomást tevő túlélőket, sem a Rom e. Verein jogvédő szervezet tiltakozását a holokauszt-tagadó rendezőnő ellen.

Ha napjainkban kutatást végzünk Riefenstahl életművéről, a két említett filmet megtaláljuk könyvtárakban, illetve meg is vásárolhatjuk a kereskedelmi forgalomban lévő DVD-ket. A Kinowelt DVD-forgalmazó cég „Arthaus" című, a német filmtörténet klasszikusait – többek között Wim Wenders és Rainer Werner Fassbinder műveit – közreadó sorozatához összeállítottak egy ismertetőt. Mindkét Riefenstahl-lemezen az extra menüben szerepel egy rövid életmű-bemutató, amelyben ezt olvashatjuk:

> Riefenstahlt a háború utáni nácitlanító perben felmentették, nem találták bizonyítottnak, hogy náci szimpatizáns lett volna. Ennek ellenére nem élvezhette sikerét. Több, a nemzetiszocializmus idején ugyanúgy foglalkoztatott kollégájának lett céltáblája különféle sajtótámadásokban, amelyek vádakhoz és perekhez vezettek. Érintettségét kifogásokkal, féligazságokkal és naiv, védekezésül előadott hazugságokkal próbálta relativizálni. (Saját fordítás.)

A hegyek alján extrájában olvashatunk a film készítésének kálváriájáról is. A statisztákra vonatkozó rész így hangzik: „[a] forgatásokhoz a Salzburg melletti táborból szintókat és romákat alkalmaztak statisztaként, közülük többen később koncentrációs táborokban lelték halálukat.1948–49-ben Riefenstahl ellen vádat emeltek, amiért nem fizette meg a statisztákat, és hamis ígéretet tett nekik a deportálásból való kimenekítésre. A perben Riefenstahlt felmentették." (Saját fordítás.)

Ugyanitt a film bemutatójáról – a viszontagságos befejezés ecsetelése után – így írnak: „1954. február 11-én Stuttgartban volt a film ősbemutatója. Németországban a film visszhangja nagyon gyenge volt, de Jean Cocteau-t, a Cannes-i Filmfesztivál

akkori igazgatóját úgy megérintette, hogy kérte Németországtól a film hivatalos szerepeltetését a fesztiválon." A német film legnagyobb digitális adatbázisában, a Deutsche Kinemathek filmportal.de című gyűjtőhelyen *A hegyek alján* készítési ideje hibásan szerepel: 1940–54 helyett 1940–1944 áll ott. A film készítésének körülményeiről *semmit* nem tudunk meg, egy link vezet csupán a nemzetiszocializmus filmgyártásának általános leírásához. Ha azonban beírjuk a keresőbe a film címét, érdekes eredményt kapunk. Megtaláljuk Nina Gladitz fent említett, betiltott dokumentumfilmjét a konfliktus részletes leírásával.[20] Továbbá találatként megjelenik a potsdami Babelsberg Filmstúdióról egy rendkívül érdekes cikk „Kényszermunka a filmstúdióban" címmel. A leírás szerint a háború éveiben a filmgyárban számos hadifoglyot dolgoztattak, tehát ez a filmkészítésben is bevett, elfogadott gyakorlat volt.

Ez az utolsó példa az adatbázisok rendszerező elveinek fontosságára irányítja a figyelmünket. Marzahn pedig, ahol a berliniek számára mindvégig láthatatlan *Nagyvárosi cigányok* készült, nem csak a berlini olimpia, s egyben a kultikus Riefenstahl-film színhelye lett. Itt alakították ki 1936-ban, alig néhány évvel a film elkészülte után az „aszociálisnak" ítélt szintók és romák számára az első gyűjtőtábort, ahová minden kétséget kizáróan bekerültek a Moholy-Nagy-film hősei is, hiszen először a környékről távolították el „a városképet rontó elemeket". Innen, és talán épp közülük „kölcsönzött" hatvan felnőttet és gyereket a spanyol miliő megteremtéséhez statisztának Leni Riefenstahl *A hegyek alján* forgatásához, az *Endlösung* előtti utolsó pillanatokban.

Lezárásképp egy ehhez illő elképzelés: a valódi, késői jóvátétel immár nem filmes, hanem „filmemlékezeti érzékelésünk" kiterjesztése lenne. A historizált filmemlékezet lehetséges diadalát az jelenthetné, ha egy képzeletbeli DVD-n a Riefenstahl-filmeknek csak részletei szerepelnének az extrák között, és Moholy-Nagy alkotása egy hozzáillő kortárs munkával párosulna. Ilyen lehetne – ha már a térbeli érintkezéshez hűek maradunk – az a Wedding negyedben forgatott dokumentumfilm, amely a Romániából Berlinbe települő romák életéről szól. A filmet Philip Scheffner dokumentumfilmrendező Coloradu Velcuval, egy fiatal romániai roma bevándorlóval és családjával forgatta.[21] A felvételek nagy részét Velcu a saját kamerájával, naplószerűen készítette el. A filmben az a jelenet a tetőpont, amikor a Velcu által rendezett és fiatal romák által eljátszott videoklipet nézik a moziban (a mozigépészt a klip rendezője alakítja). A populáris kultúra motívumaira felfűzött zenés klip nemcsak a szereplők álmairól mesél, hanem az elfogadás és elismerés vágyott állapotát is a vászonra varázsolja.

Moholy-Nagy a korabeli avantgárd film eszköztárából válogatva – a körülmények szorításában kissé „kapkodva" – alakította ki azt az ábrázolásmódot, amely Dziga Vertovhoz hasonlóan kritikusan szemléli és mutatja saját látását, a kameratekintet által megformált képet. Philip Scheffner a kétezres években még mindig alkalmazott merev, hegemonikus viszonyokra épített etnográf filmkészítési hagyományt bontja le, immár teljesen más formai eszközökkel, miközben filmhőseit emancipálja.

[20] http://www.filmportal.de/film/zeit-des-schweigens-und-der-dunkelheit_005ed2a3f22549ea9548c7ef584b2ac0 (utolsó letöltés: 2017. május 17.).

[21] *And-ek-ghes…* (Philip Scheffner–Coloradu Velcu, 2016).

FELHASZNÁLT IRODALOM

Albert Judit. A fenyegetett identitással való megküzdés. *Tudásmenedzsment,* 2002. április, III. évf. 1. sz. 14–21.

Ancsel Éva. *Polémia a történelemmel*. Budapest: Kossuth Kiadó, 1982.

Balázs, Béla. Der Fall Dr. Fanck. *Schriften zum Film, Band I–II*. Berlin: Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft, 1984.

Balázs Béla. *A látható ember. A film szelleme*. Budapest: Új Palatinus Könyvesház Kft. 2005.

Báron György. Utószó. Bach, Steven. *Leni. Leni Riefenstahl élete és munkássága*. Budapest: Európa Kiadó, 2008.

Benjamin, Walter. Allegória és szimbólum, in Uő: *Kommentár és prófécia,* Budapest, Gondolat Kiadó, 1969, 127–163.

Braun Róbert. *Holocaust, emlékezés, történelem*. Budapest: Osiris-Századvég Kiadó, 1995.

Elsaesser, Thomas. The New Film History as Media Archeology. *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Cinematographic Studies*, vol. 14, n 2–3, 2004, 75–117.

Elsaesser, Thomas. *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016

Foster, Hal. „An Archival Impulse. *October*, 110 (2004) p. 1–11.

Hake, Sabine. Film, Folk, Class: Béla Balázs on Spectatorship. *Film–Kino–Zuschauer: Film Rezeption. Film–Cinema–Spectator: Film Reception.* Szerk. Schenk, Irmbert–Tröhler, Margit–Zimmermann, Yvonne. Marburg: Schüren Verlag, 2010.

Horváth Kata. „Passing": Rebeka és a meleg büszkeség napja. *Beszélő*, 2008/július–augusztus, 116–122.

Huhtamo, Erkki–Parikka, Jussi. Introduction – An Archaelogy of Media Archaelogy. *Media Archaelogy*. Szerk. Uők. Oakland: University of California Press, 2011.

K. Horváth Zsolt. Az életrajzi térről. Szempontok a biográfiai módszer és a szinoptikus szemlélet történeti alkalmazásához. *Korall,* 2011/44, 154–176.

K. Horváth Zsolt. „Historizált emlékezet" mint személyes történelem. *Századvég,* 1998/8, 33–66.

Kovács Éva. Fekete testek, fehér testek. *Beszélő,* 2009/január, 74–92.

Kracauer, Siegfried. 1932: Einige Filme. *Frankfurter Zeitung,* 1932. március 19.

Loewy, Hanno. *Das Menschenbild des fanatischen Fatalisten oder Leni Riefenstahl, Béla Balázs und* Das blaue Licht. 1999, http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-opus-5694 2016. dec. 9.

Pócsik Andrea. Megfigyelés mozgásban. *Látás, tekintet, pillantás.* Szerk. Kovács Éva–Orbán Jolán–Kasznár Veronika Katalin, Budapest–Pécs, Gondolat Kiadó–PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2011, 289–304.

Pócsik Andrea. Átkelések. *A romaképkészítés (an)archeológiája*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2017.

Rentschler. *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
Riefenstahl, Leni. *Kampf in Schnee und Eis*. Lipcse, Hesse & Becker Verlag, 1933.
Riefenstahl, Leni. *Emlékeim*. Ford. Liszkay Zoltán. Budapest: Nagyvilág, 2003.
Riegl, Alois. *Művészettörténeti tanulmányok*. Budapest: Balassi Kiadó, 1998.
Rother, Rainer. *Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents,* Henschel Verlag, Berlin, 2000.
Sahli, Jan. *Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie*. Marburg. Schüren Verlag (Züricher Filmstudien), 2006.
Szamosi Gertrud. A posztkolonialitás. *Helikon,* 1996/4. 415–429.
Tegel, Susan. Riefenstahl's „Gypsy Question". *Historical Journal of Film, Radio and Television,* Vol 23, Number 1, 2003, 3–10.
Tegel, Susan. Riefenstahl's „Gypsy Question" Revisited: the Gypsy Extra sin Tiefland. *Historical Journal of Film, Radio and Television,* Vol 26, Number 1, March 2006, 21–43.
Thain, Alanna. „Anarchival Cinemas". *Inflexions 4*, „Transversal Fields of Experiance", December, 2010, 48–68. www.inflexions.org
Von Brincken, Jörg. Erotische Bildmacht. Leni Riefenstahls *Das blaue Licht*. *Leni Riefenstahl.* Filmkonzepte 44. Szerk. Uő München: Edition text+kritik, 2016.
Wessing, Gudrun. Als Lichtvisionen von Schatten überholt wurden. Zur Situation der Bauhäusler um 1933 und Moholys Neubeginn nach den Jahren der Emigration. Über *Moholy-Nagy: Ergebnisse aus dem Internationalen László Moholy-Nagy Symposium*. Bielefeld 1995, zum 100. Geburtstag des Künstlers und Bauhauslehrers. Szerk. Jäger, Gottfried–Wessing, Gudrun. Bielefeld: Kerber Verlag, 1997, 45–56.
Wolfgang, Ernst. „Aura and Temporality: The Insistance of the Archive", Keynote Speech on the occasion in the uses of the image in the contemporary art, Museum of Contemporary Art, Barcelona, 24 October, 2012, http://www.macba.cat/uploads/20131121/QP_29_Ernst_B6.pdf. Utolsó letöltés: 2017. május 30. 18:34:25 GMT.
Zimmermann, Michael. Die nationalsozialistische Zigeunerverfolgung, das System der Konzentrationslager und das Zigeunerlager in Auschwitz-Birkenau in Herbert, Ulrich–Orth, Karin–Dieckmann, Christoph (szerk.): *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur, Band II,* Wallstein Verlag, 1998, 887–911.

Virginás Andrea, Bíró Emese, Botházi Mária, Kassay Réka

Kollektív emlékeink a mobilitásról: a női alakoktól a női alkotókig magyar gyártási kontetxusban*

A narratív játékfilm, mint trauma-apparátus

Aleida és Jan Assmann 1995 és 2008 között publikált, nagy hatású munkáira hivatkozva Ann Rigney a kulturális emlékezeti tanulmányok *(cultural memory studies)* feladatát azon szerep(ek) azonosításában jelöli ki, amelyet „a kultúra játszik a kollektív emlékezet létrehozásában", rámutatva ugyanakkor arra, ahogyan „a kultúra mediálja a kollektív emlékezetet, tartalmat, formát és társadalmi elérhetőséget biztosítva (számára)" (2016, 67).[1] Rigney kulturális emlékezeti paradigmájának két sarkallatos tézise van, amely meta-kijelentésként irányítja a jelen tanulmány argumentációját is: az egyik a média-apparátusok kortárs fontossága a kollektív emlékezet működtetésében, a másik a közösségileg is értelmet nyerő trauma reprezentációs lehetőségeire vonatkozik.[2]

A média-apparátusok jelentőségére vonatkozóan Rigney megállapítja, hogy: „a mediáció fogalma alapvető a tapasztalat és az arhív(umbeli) nyomok megoszthatóvá és megosztott reprezentációkká alakításának leírásában" (2016, 69). Ennek szellemében is pozícionáljuk a narratív játékfilmet, mint olyan apparátust, amely kulturálisan kodifikált kifejezési formát biztosít a kortárs társadalmak egyéni és/vagy kollektív emlékezetének. Bár ez a megjegyzés eltávolít a tanulmány fő fókuszától, a narratív játékfilm kortárs térvesztését, illetve a digitális megjelenítésmódok és az immerzív-szeriális narratívák térnyerését figyelembe véve, az előbbi kijelentés talán úgy is megfogalmazható, hogy a narratív játékfilm sablonjának az kölcsönöz továbbra is időszerűséget, hogy különösen alkalmasnak látszik a kollektív emlékezet bizonyos típusainak a megformálására.

A közösségileg is reprezentálható trauma jelöli ki tanulmányunk másik fő csapásirányát. Értelmezésünkben a traumatikus múltbéli mozzanatokra fókuszáló kulturá-

* A szerzők köszönettel tartoznak az MTA Domus Hungarica pályázati alapjának, amely több ízben is támogatásra érdemesnek találta a kutatási tematikát. Továbbá köszönettel és hálával tartoznak az interjúalanyoknak, akik önzetlenül és érdeklődéssel vettek részt a beszélgetésekben.

[1] Amennyiben a végső szakirodalomi listában nem jelölöm másképp, az idézetek angolból a saját fordításaim, V. A.

[2] A trauma kérdéséhez a jelen kötetben lásd Király 65; Stöhr 76; Szabó 153–154; Bülgözdi 185; Kalmár 197; Zemplényi-Kovács 200, 214.

lis emlékezet lehet az egyik olyan kiemelt közösségi emlékezeti forma, amely a narratív játékfilmben nyer kifejezési formát, és annak elbeszélő technikáin, a befogadókra gyakorolt hatásmechanizmusain keresztül válik érzékelhetővé. Ennek a nézetnek komoly elfogadottsága van a filmtanulmányok és a kulturális emlékezeti tanulmányok metszéspontjában elhelyezhető tudományterületen. Az 1980-as és 1990-es évek hong-kongi filmjeit teoretizáló munkájában Ackbar Abbas úgy fogalmaz, hogy „a jelentős nemzeti mozik az olyan traumatikus történelmi eseményekre adott válaszként jelennek meg, mint a háborúk vagy a forradalmak: a szovjet formalizmus, az olasz neorealizmus, a francia újhullám, az új német film vagy a palesztin mozi ennek példái" (Abbas 2007: 116). A traumatikus történelmi eseményekre adott válaszok mentén formálódó jelentős nemzeti mozikat a közelmúltig a már említett hong-kongi film (Abbas), a palesztin mozi (Kurtz és Khleifi) és az izraeli film (Yosef) kapcsán vizsgálták. A posztkommunista európai filmpanorámában a román újhullám vagy az új magyar film a legbefolyásosabb filmes irányzatokhoz tartoznak: ezek *prima vista* beleillenek az Abbas által a jelentős, traumatizáló történelmi események és a fontos nemzeti filmirányzatok között tételezett összefüggésbe.

A kulturális emlékezeti tanulmányok kontextusában Ann Rigney a traumákat olyan „eseményekként" azonosítja, amelyek „az áldozatok élénk emlékezete ellenére […] ellenállnak a közösségi emlékezés szokásos regiszterein történő elmondhatóságnak […] [Ilyen értelemben] a traumák nemcsak a tapasztalásban jelentenek szakadást, hanem a kulturális emlékezet gyakorlataiban is, tulajdonképp magának a kultúrának a kudarcát jelentik" (2016, 72). Hogyan tudja a narratív játékfilm áthidalni a tapasztalat és a kultúra, a kulturális emlékezet ilyen mérvű és típusú kudarcát? Pszichoanalitikusi tapasztalatára alapozva a neves teoretikus, Juliet Mitchell is Rigney álláspontjához hasonlóan fogalmaz: „[a]mihez a pszichoanalízis hozzájárulni képes, az nem magának a traumának a megértése, hanem a traumára adott reakcióé" (1999, 61–2). Mitchell különbséget tesz a trauma megfigyelője és a trauma megélője között is: „mindennapi kontextusban hajlamosak vagyunk a megfigyelő nézőpontjából tekinteni és »traumatikusnak« minősíteni egy sor nehézséget vagy tragikus eseményt. Én inkább az átélő nézőpontjából kívánom meghatározni a traumát" (1999, 62). Ennek a lényegi különbségnek az etikai következményeire mindenkor oda kell figyelnünk. Emily Pickering és Michael Knightley megfogalmazása szerint „a trauma elszenvedőjének tapasztalati viszonya az eredeti traumatikus eseményhez" nem mellőzhető tetszőlegesen, hisz ennek „jelentős etikai következményei vannak" (2013, 156). A sajátos kulturális és mediális kódrendszerként felfogott narratív játékfilm annak során, ahogyan létrehoz egy elbeszélésben kibomló, időtartamhoz kötött diegetikus világot, valamint – a nézőponton keresztül – kijelöli a néző audiovizuális médiumban kódolt pozícióját, egyértelműen alkalmas arra, hogy a térben pozícionált, az eredeti traumatikus esemény megfigyelőjének a helyzetét képezze le. Ugyanakkor a filmes apparátus alkalmas a traumatikus eseményt megfigyelő és a traumatikus eseményt konkrétan átélő nézőpontok közti közvetítésre is, hisz erőteljes szimbolizációs folyamatokba ágyazott, amelyeknek alapfeltétele az alany (a film nézője) másikhoz (a film ábrázolt-

jához) való viszonyrendszerben való elgondolása. Juliet Mitchell szavait idézve: „[a]z emberi kapcsolatok szempontjából a szimbolizálás képessége azon múlik, mennyire képes valaki olyan pontra helyezkedni, ahonnan saját magát a másikkal való kapcsolatában látja" (1999, 77).

A traumatikus, traumatizáló élmények további vonásai, hogy késleltetett módon hatnak, valamint nem integrálhatóak a szokásos narratív és reprezentációs módszerekkel, ezért kísértő képsorokként, emlékképekként térnek vissza, amelyek újfajta művészi megközelítés- és ábrázolásmódot igényelnek. Janet Walker „traumafilm" fogalma e filmtípus erőteljesen kreatív, nem szokványos poétikai eljárásait hangsúlyozza: „A traumafilm stilisztikai és narratív modalitása nonrealista. A traumatikus emlékekhez hasonlóan, amelyek »a verbális narratíva és kontextus« helyett élénk testi és vizuális benyomásokat tartalmaznak, ezeket a filmeket a non-linearitás, a fragmentáltság, az aszinkron hang, az ismétlés, a gyors vágás és a furcsa kameraszögek jellemzik. A múltat pedig az érzelmi viszonyulás, a metonimikus szimbolizmus és a flashback-ek furcsa keverékén keresztül közelítik meg" (2001, 17). Rigney azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy „kreativitásra és képzeletre van szükség az egyes emlékek megoszthatóvá tételéhez" (2016, 72).

A narratív játékfilm a kulturális mediatizált reprezentáció intézményesült módjaként a kortárs társadalmak olyan apparátusának tekinthető, amely elősegítheti az egyéni és a kollektív, kulturális trauma-élmények kezelését, és ezáltal a poszttraumatikus helyzetbe való átlépést. A kelet-európai, földrajzilag és társadalmilag mobil női filmesek – akik számára a filmiparba való belépés gyakorta nehezített – és történeteik számos régió-specifikus traumával szembesülő női főszereplői sűrítve képviselik és gyakorolják a poszttraumatikus létezést és, bizonyos értelemben, a kreativitásukat megalapozó stratégiákat.

Kelet-európai, narratív filmes, női traumák: kérdések

A 2000-es évek Kelet-Európájában készült és arról szóló különböző gyártási és életmű-hátterű filmekben –a koprodukcióban készült 2010-es magyar *Bibliothéque Pascal* (Hajdu Szabolcs), a hasonló körülmények között készült 2007-es román *4 hónap, 3 hét, és 2 nap* (Cristian Mungiu), az amerikai közreműködésben született *Inland Empire* (David Lynch), vagy az angol részfinanszírozású *Varga Katalin balladája* (Peter Stricland) esetében – gyakoriak a vándorló, utazásra kényszerített női (fő)hősök, akik egyszersmind a megerőszakolás, az abortusz vagy a zaklatás alapvetően női traumáit hordozzák. A traumafilmre jellemzően az ún. környezeti hang (*ambient sound,* Michel Chion terminusa 1994, 75) veszi át a szimbolikus reprezentáció terhét a jelzett nőktől, akik az őket ért traumákkal emlékként szembesítő jelenetekben csendbe burkolóznak.[3] Ez történik Peter Strickland *Varga Katalin balladája* című 2009-es film-

[3] Erről bővebben: Virginás 2014.

jében, ahol a címszereplő fiával egyetemben felkeresi tíz évvel azelőtti megerőszakolásának helyszínét, az erdei tisztást, ahol a gyermek megfogant. Azzal ellentétben, amit az *Acoustic Mirror* című könyvében Kaja Silverman „testtelen női hangok"-nak *(disembodied female voices)* nevez a klasszikus hollywoodi film kontextusában (1988, 186), a fent nevezett alkotásokban, akárcsak a jelzett jelenetben, a testi trauma helyszíneit felkereső női főhősök nagyon is bírnak a testükkel, ugyanakkor nincs hangjuk: az (extra)diegetikus tér hangjai „beszélnek" helyettük. Az ilyen jelenetek és a specifikus női alakok ismétlődése – akár Fredric Jameson nemzeti allegória, akár Ismail Xavier öntudatlan allegória fogalmából kiindulva – összeköthetők a bolyongásuk tereként és jelképeként megjelenő régióval: Kelet-Európával (Virginás 2014, 163–167).

Az egyéni és közösségi traumatizáltság fogalma felől jól elemezhetőnek tűnik számos további Kelet-Európában készült és Kelet-Európáról szóló film, a fentiek mellett *A részleg* (Gothár Péter, 1995), a *Tamara* (Hajdu Szabolcs, 2004), a *Dallas Pashamende* (Róbert Adrián Pejó, 2005), a *Szex, haza és más kellemetlenségek* (Kincses Réka, 2012)[4] vagy az *Aglaja* (Deák Krisztina, 2012). Ezek egytől-egyig magyar–román, illetve regionális és összeurópai finanszírozásban készült filmek, melyek gyártásában, művészi befogadásmódjában és utóéletében egyaránt haszonnal mozgósíthatóak a jelzett keretek. A szóban forgó filmeket a kollektív és a kulturális emlékezet folyamatában helyezzük el; Jill Bennett megállapításából kiindulva, miszerint a trauma „olyan extrém affektív tapasztalat", amelyet nem lehet a narratív memóriába beilleszteni és tárolni, mert „ismeretlen, kivételes természete következtében nem érthető meg", és csak az ún. „érzéki memóriában" *(sense memory)* tárolható, amelyet az audiovizuális művészeteknek köszönhetően aktivizálhatunk (2006, 27). Ez az alaphipotézise Laura Marks *The Skin of the Film* című monográfiájának is, amelyben az általa interkulturálisnak nevezett filmtípust az „érzékek emlékezetével/emlékeivel" (*memories of the senses* 2000, xi) kapcsolja össze, mivel ezek az emlékek a diaszpórában élő és alkotó filmesek alapanyagául szolgálnak. Ezen kulturális emlékezeti formán belül gondoljuk el mi is a kollektív traumatizáltság Kai Erikson-féle leírását, vagyis „a társadalmi élet alapvető szövetét érő, az embereket összekötő kapcsolatokat roncsoló ütést" (2004, 4).

A posztkommunista régiók történelmileg és közösségileg traumatizált természetére néhány közismert, már-már sztereotipikus vonás erejéig utalunk ezen a ponton. A huszadik század eleji birodalmi struktúrák erőszakos szétzilálódását még ma is őrzi az épített örökség, a két világháború tapasztalata részben még a személyes memóriában is eleven, a kommunista diktatúra, az erőszakos posztkommunizmus és a 2001/2008 utáni globális strukturáltság hirtelen szétesése ilyen tapasztalatként írható le. Mindezek mintegy sűrített formában érhetők tetten a régióban és a régióról készült filmek számos vonásában, például abban, ahogyan a filmet körülvevő/megelőző (ún. „afilmikus") társadalmi és/vagy természeti tér valós elemeit felhasználják a régióhoz kötött érzéki emlékek és testi tapasztalatok felidézésére – mint (az elméleti felveze-

[4] Noha a kreatív/szituatív dokumentumfilm kategóriájába sorolható, Kincses Réka *Balkán bajnok* című 2005-ös alkotása is megemlíthető ebben a vonatkozásban.

tés értelmében) traumatikus nyomokat.[5] Ezek a filmek igen gyakran már a főcímben valós tér-elemeket – könnyen felismerhető hegyoldalakat, folyó-szakaszokat, bányákat és meddőhányókat láttatnak: ez történik az *A részleg*ben, a *Tamará*ban, a *Dallas Pashamende*-ben vagy az *Aglajá*ban. Ily módon ezek a filmek nemcsak egy fiktív és diegetikus valóság élményét kínálják fel a nézőnek, hanem annak a lehetőségét is, hogy a testben kódolt, valós tértapasztalatból és -élményből táplálkozó, azt raktározó emlékezetet, vagyis a Bennett által leírt „érzéki emlékezetet" aktiválja. Ily módon talán nemcsak egy heterogén mozi-közönség létrejöttét eredményezik a filmek, hanem olyan befogadói és értelmező-csoportokét is, amelyek közös, kollektív traumáikkal szembesülnek, miközben az erőteljesen stilizált, allegórikus és diegetikus valóságukba afilmikus tér-elemeket is beépítő alkotásokat nézik.

Az elemzett jelenetek egy további, a traumafilm Walker-i leírásából logikusan következő sajátos vonása a diegetikus tér gyakorta inkonzisztens konstrukciója. Ez olyan nézőpontokat kínál fel, amelyeknek csak a meta- avagy extradiegetikus térben lehet létjogosultsága (Gérard Genette jól ismert terminusait használva). Éppúgy, mint a fent említett filmelemek – a környezeti zaj előnyben részesítése az emberi megszólalással szemben és az afilmikus térelemek hangsúlyozott használata – a diegézist szétfeszítő beállítások preferálása is óhatatlanul felidézi a mozgás, a mobilitás fogalmát is.[6] Mobilitásról szóló könyvében Peter Adey, kulturális geográfus a mobilitás kettős jelentését hangsúlyozza:

> [t]alán a mobilitás mindig jelentőséggel teli, és soha nem puszta mozgást ír le. […] A mobilitás a haladás és a gazdagság pozitív jele, mint a vásárló avagy a fogyasztó (esetében), más esetekben viszont piszkosnak és elmaradottnak nevezhető. A mobilitás jelentésteli és ideologikus kódolása kontextuális társadalmi attitűdöket és társadalmi gyakorlatokat tükrözhet (2010, 81–82).

A szóban forgó filmek női alakjainak mindegyike a szó legalább egyik értelmében mobilis – sőt a történeteket ez a vonásuk bontja ki, viszi előre: Tamara a vidéki autóbuszon érkezik a kis falusi családhoz, Varga Katalin lóvontatta szekéren indul bosszúhadjáratra, Aglaja és édesanyja a cirkuszi artisták életmódjának megfelelően utazza be Európát. Valamennyi (a fenti értelmezési keretekbe helyezhető) női alakot a térbeli mobilitás jellemzi, aminek következtében társadalmi pozíciójuk is megváltozik. Ezekben a filmes narratívákban, amelyek tehát történelmi tragédiákként és bukásokként – a kommunista időszak posztkommunista allegóriáiként – értelmezhetők,

[5] Bővebben lásd: Virginás 2015. A trauma és szenzuális emlékek filmes reprezentációjához a férfiasság kontextusában lásd Kalmár György munkáit: „Body Memories, Body Cinema: The Politics of Multi-Sensual Counter-Memory in György Pálfi's Hukkle." *Jump Cut* 55 (2013); „Magyar szenzórium, magyar mozi: Pálfi György testpolitikája" In: Győri Zsolt, Kalmár György (szerk.) Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013. 31–46; és „What the body remembers: The Memories of Eastern-European Body Cinema: Pálfi György's Taxidermia." In: Pál S Varga, Karl Katschtaler, Donald E Morse, Miklós Takács (szerk.) *The Theoretical Foundations of Hungarian 'lieux de mémoire' Studies*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013.

[6] Minderről bővebben: Virginás 2016.

a fiatal női alakok (a térben való mozgás mellett) felfelé irányuló társadalmi mobilitásra is törekszenek, következésképp foglalkozás-, pálya- és szakmaváltás közben találkozunk velük: mindez igazán hangsúlyosan jelenik meg *A részleg* Weisz Gizellájánál, akinek szakmai előmenetele keretezi a hegyre utazását, vagy a *Szex, haza …* ápolónő feleség Zsuzsija történetében, aki egy orvossal köt látszólag jó házasságot, és ezért Németországba költözik. Nem ritkán azonban félművelt, felszínes kultúráltságú nőkről van szó, akik, mindenestre, beleillenek a filmes melodrámák gyakori szerepkiosztásába. E műfaj fő érdeklődési területe a társadalom szövete, illetve a társadalmi pozíciók és osztályok közti mozgásehetőségek, a felkapaszkodás és a lesüllyedés. A jámbor falusi család békéjét feldúló elegáns Tamara látszólag kifinomult kozmopolita, és kitűnően eljátssza ezt a szerepet az *Aglaja* összes női alakja, vagy a *Szex, haza és más kellemetlenségek* kallódó ápolónője is. Azonban az utazás és a mobilitás a szó szoros és átvitt értelmében is veszéllyel jár a nőkre nézvést. John Durham Peters jegyzi meg, hogy „a *Nomas* női névelővel való használata »prostituáltat« is jelölhetett a régi görög nyelvben, mintegy rámutatva a mobilitás és a nőiség közötti effajta kapcsolat tartósságára […], illetve jelezve, hogy az utazás régóta férfiasként kódolt" (Durham Peters 1999/2010, 26). A *Bibliothèque Pascal* Monája és az *Aglaja* anya–lány párosa megjárják a bordélyházat, Tamara és Varga Katalin pedig alkalomadtán prostituálódnak, így utalva a térbeli és társadalmi női mobilitás csapdáira.

Kelet-európai kontextusban ezek a női alakok részben a hosszútávú, nagyléptékű, a kommunista állam által instrumentalizált társadalmi mobilitás teremtményei és áldozatai. Pierre Bourdieu osztály-elmélete különösen megvilágító erejű lehet ebben a vonatkozásban, hisz a francia szociológus „az önnön társadalomban elfoglalt helyünk tudásának" *(the sense of one's place)* a fontosságát emeli ki, amely természetesen mindig a többiek helyzetének az ismeretéről is szól (1987, 5). Ezt a közmegegyezéses tudást „roncsolta" a kommunizmusban erőszakolt társadalmi mobilitás, majd a posztkommunizmusban kényszerré lett földrajzi mobilitás; az elemzett filmek női alakjai ugyanezt a tudást mindig a (kollektív) traumatizáltság kontextusában, a traumafilm jellemzőit felhasználva idézik meg és összegzik sokrétűen, érzékletesen. Gondolhatunk itt Aglaja édesanyjának (Ónodi Eszter) hajmeresztő cirkuszi mutatványára, amelyet egy zihált légzéssel és surrogással kísért, diegetikus nézőponthoz nem köthető nagyközeliben mutat a kamera, vagy Zsuzsinak és barátnőjének (Kerekes Krisztina és Péter Hilda) pantomimszerű balett-paródiájára Kincses Réka filmjében: a franciablak túlsó felén hangtalanul és mechanikusan spiccelő nők látványa szintén a filmes apparátus jelenlétét tudatosítva közli velünk, hogy soha nem tudhatjuk, hol áll a minket és fájdalmunkat megfigyelő másik.

Kelet-európai, narratív filmes, női traumák: válaszok

A kultúratudományok, a filmes narratológia és ikonográfia eszközeit felhasználó elemzések mellett a kiválasztott filmekben megjelenő, térben és társadalmilag (is) mobilis női szereplőket társadalomtudományi szempontból is megvizsgáltuk. A mo-

bilitás jelzett formáival jellemzett filmes hősnők a gazdasági, kulturális és kapcsolati tőkeformákat elsajátítva, avagy azokat épp elvesztve mozognak a különféle földrajzi terek, társadalmi szintek és kulturális kontextusok között. Ez pedig a filmeket készítő női alkotók sorsára is sok esetben rímel, mintegy azokból ihletődve is elgondolhatónak és vizsgálhatónak mutatkozik, John Durham Peters tézise mentén: „a mozgás a társadalmi leírás egyik fő erőforrása" (1999/2010, 19).

Kihasználva kutatócsoportunk interdiszciplináris hátterét[7] a kutatás során személyes beszélgetésekben, irányított interjúkban szembesítettük a – kelet-európai, poszt-kommunista, kis nemzeti – magyar és román filmgyártásban tevékeny alkotónőket a női alakokra vonatkozó következtetéseinkkel. Így tehát a filmszövegek elemzését és a női alakok ikonográfiáját megpróbáltuk összekapcsolni az elkészítésüket részben befolyásoló női alkotók (rendező, producer, színész, vágó, forgatókönyvíró) kreatív életpályájának és nézeteinek elemzésével. A magyar és a román nemzeti filmiparban egyaránt aktív női filmes interjúalanyainknak[8] az irányított interjúk során három – a mobilitás fogalma köré csoportosítható – kérdéssort tettünk fel, amelyek kirajzolják az erdélyi származású, javaslatunk szerint diaszpórikusnak nevezhető magyar női filmes kreatív profilját.

A diszpórikus identitás fogalmát John Durham Peters definíciója értelmében vonatkoztattuk az általunk kutatott erdélyi magyar női filmesekre. Durham Peters a diaszpórát a száműzetéshez tartja hasonlatosnak, melynek fontos vonása a központból való elmozdítottság, ám hiányzik belőle a száműzetés pátosza. A diaszpórikus lét lehet választott, avagy kényszerű állapot, ám történelmi okokra is visszavezethetően (lásd a zsidó diaszpóra kialakulását) hiányzik belőle a honvágy terhe, s így a szétszóratott diaszpórához tartozók decentrált, vertikális módon, mintegy hálózatot alkotva kapcsolódnak egymáshoz. Míg tehát a száműzetés lehet egyéni is, a diaszpórához tartozás mindig kollektív, a szükséges kapcsolatokat gyakran mediatizált kommunikáció révén tartják fenn a tagok (Durham Peters 1999/2010, 20).

A térbeli mobilitásra, illetve ennek fontosságára minden interjúalany esetében konkrétan rákérdeztünk. Ennek hátterében az a megfigyelés állt, hogy a domináns női alakok, a 2000-es évek koprodukcióban készült román–magyar filmjeiben nagyon hasonlóak: útrakelnek megélhetési célból, adott esetben a puszta túlélés céljával. A lakóhelyváltást (ami többszörös országváltást is jelenthetett) mindegyik interjúalanyunk alapvető fontosságúnak tartotta, és azt is egyértelműen megfogalmazták, hogy a földrajzi mobilitás szükséges (volt) karriercéljaik megvalósításához.[9] A következő elmozdulásokat regisztrálhattuk interjúalanyaink esetében: Kincses Réka Ma-

[7] Az MTA Domus Hungarica által finanszírozott egyéni kutatásról (Virginás Andrea, 2016 január–július, 2017 július–december), illetve csoportos kutatásról (kutatásvezető: Virginás Andrea, tagok: Bíró Emese, Botházi Mária, Kassay Réka, 2016 október–2017 március) van szó.

[8] A standardizált interjúk a következő alkotókkal készültek el: Lemhényi Réka (vágó), Török-Illyés Orsolya (színész, forgatókönyvíró), Kincses Réka (rendező, forgatókönyvíró), Skovrán Tünde (színész, producer), Felméri Cecília (rendező), Simó Ibolya (rendező), Szőcs Petra (forgatókönyvíró, rendező), Fekete Ibolya (rendező).

[9] 2017 decemberében Virginás Andrea Fekete Ibolya rendezővel készített interjút, és ő külön kiemelte, hogy mobilitásra való hajlandóság nélkül a filmes szakma nem művelhető.

rosvásárhelyről Kolozsvárra, onnan Berlinbe költözött, majd élete és karrierje adott pontján Marosvásárhelyre és Budapestre tért vissza. Skovrán Tünde Romániában belül Kézdivásárhely, Kolozsvár és Bukarest között ingázott karriercéljainak megvalósítása érdekében, és, mikor alkalma nyílt rá, Kaliforniába ment, ahol filmgyártó céget is alapított. Lemhényi Réka Kolozsvárról Budapestre költözött, véglegesen. További releváns, a térbeli mobilitás fentebb megrajzolt mintázatába illeszkedő példákat is említhetnénk. Ezeket az alkotókat kutatásunk jövőbeli fázisában kívánjuk megszólítani: Esztán Mónika díszlettervező a romániai Szatmárból települt át Budapestre, Péter Hilda színész pedig Romániából Angliába, majd Kaliforniába költözött karriercéljait szem előtt tartva.[10]

John Durham Peters, illetve a tematika másik elismert szakértője, Hamid Naficy is viszonyfogalomként értelmezik a diaszpórikus identitást, az „*exilic*" (száműzetésből eredő) és a „*nomadic*" (nomád) jelenségköreinek kontextusában (Durham Peters 1999/2010, 19). Az előbbi, „a legnyilvánvalóbban felidézi az otthont vagy a szülőföldet" (Durham Peters 1999/2010, 19), míg a nomadizmus – a száműzetéstől és a diaszpórától eltérően – „teljességgel leszámol a rögzített otthon avagy centrum fogalmával" (Durham Peter 1999/2010, 20). A mozidialektus elhelyezéséről *(Situating accented cinema)* című tanulmányában Naficy részletesen bemutatja a Durham Peters-i száműzetés, diaszpóra és nomadizmus hármasához kapcsolható filmtípusokat leíró kategóriát, amelyeket az ún. mozidialektus aleseteiként azonosít. A száműzetés-mozinak *(exilic cinema)* Naficy-nál a következő, a mi elemzéseinkkel is összevethető jellemzői vannak: „erőteljes visszatérési narratívák", „a szülőföld fetisizálás révén történő memorializálása", hisz „a száműzöttek elsődleges kapcsolata eredetük országához és kultúrájához kötődik, egy olyan eredendő élmény látványához, hangjához, ízéhez és érzéséhez, amely máshol és máskor létezik" (Naficy 2006, 112). Az elemzett filmek, illetve női alkotói életpályák esetében ezeket a jellemzőket legfeljebb nyomokban leljük fel, annyiban, amennyiben a személyes és családi kötődések beszivárognak a filmek fikcionált cselekményébe.

A diaszpórikus filmkészítők alkotásairól a következőket írja Naficy: „[a]z ő filmjeiket sokkal inkább jellemzi az identitás pluralitása és performativitása, mint a száműzetés-filmekét. Röviden, míg a binaritás és a kivonás gesztusai sajátos hangsúlyt kölcsönöznek a száműzetés-filmeknek, addig a diaszpórikus filmeket inkább a multiplicitás és a hozzáadás módszerei jellemzik" (Naficy 2006, 115). A térbeli mobilitásra vonatkozó kérdésünk egyik leágazásaként arról érdeklődtünk, hogy az erdélyi születésű, magyar származású női filmeseknek milyen a kötődése a román illetve a magyar kultúrához és térhez. A válaszokból megerősödni látszott az általunk vizsgált filmesek

[10] A *társadalmi nem* által meghatározott női, a földrajzi pozicionáltság által determinált diaszpórikus, valamint a pálya/szakma-választással összefüggő osztály-identitások mellett fontos tényezőnek kell tekintenünk az interjúalanyaink eltérő életkorát, és konkrétan az X, avagy az Y generációhoz tartozását. Ennek a változónak a fontosságát nem posztuláltuk kutatásunk elkezdése előtt: a földrajzi mobilitás tekintetében is jól látszik, hogy a fiatalabb (Y generációs) diaszpórikus/erdélyi női filmesek kevésbé mozdulnak el a térben hosszú időre, ám folyamatosan fenntartják úgy a romániai, mind a magyarországi kapcsolathálókhoz és finanszírozási forrásokhoz való kapcsolódást. Ezzel szemben az idősebb, X generációs filmesek távolabbra és hosszabb ideig költöznek el.

diaszpórikus identitása, hiszen több (kelet-európai) nemzeti filmgyártásban is jelen vannak, leggyakrabban magyar–román koprodukcióban dolgoznak. A kelet-európai affinitás(ok) gondolata szinte minden interjúalanyunknál megjelenik, és talán nem véletlen, hogy a jelenleg Kaliforniában élő Skovrán Tünde beszélt róla a legérzékletesebben: „mivel távol élek Európától, ha találkozom egy orosszal, már azt érzem, hogy testvérek vagyunk. Ha találkozom egy horváttal, egy szlovákkal, ugyanígy. Ha otthon találkoznék velük, úgy érezném, hogy idegenek vagyunk. A távolság összehozza az egymáshoz közeli kultúrákat. A távolság feloldja a kulturális feszültségeket, a mindennapok ütközeteit. Ha én hazagondolok, nem csak Erdélyre, hanem egy blokkra gondolok. A kelet-európai filmre, filmgyártásra. Romániában és Magyarországon is vannak filmes kapcsolataim. Ha a művészet nemzeti vagy politikai befolyásoltság alá kerül, megszűnik a szabadsága. Romániában az igazi alkotók megpróbálják teljes mértékben politikamentessé tenni a munkáikat. Kalifornia hatalmas olvasztótégely, és az elfogadás legjobb helye: feltett szándékom, hogy a posztprodukciós cégem keretében olyan munkákat hozzak létre, amelyekben több nemzet képviselői vannak jelen" (2016. november).

Egyik kérdésünk a társadalmi mobilitásra irányult; arra voltunk kíváncsiak, hogy volt-e olyan a családban, aki színházban vagy a filmes szakmában dolgozott, vagy egyáltalán értelmiségi előképet jelentő személy. Merítésünkből az látszik, hogy fele-fele arányban vannak azok, akik valamilyen családi hagyományt visznek tovább, illetve azok, akik a családjukból elsőként foglalkoztak filmkészítéssel. Feltételezhetjük, hogy a romániai, a magyarországi és az erdélyi, sőt megkockáztatnánk, a kelet-európai kontextusban nincs teljes egészében dinasztikus szerkezete (egyelőre) a filmes szakmának. Más szavakkal: a kis nemzeti, illetve ezek koprodukciójaként létező (diaszpórikus) filmipar (viszonylagos) strukturálatlansága miatt nem értelmiségi, és/vagy nem filmes családból származó nők is bekerülhetnek a szakmába. Ugyanakkor, noha a filmes szakmának nincs dinasztikus szerkezete Kelet-Európában (bár erre utaló jelek vannak), az osztály-meghatározottság – az elengedhetetlen középosztálybeli háttér – egyértelműen jelen van az általunk vizsgált női alkotók életútjában.[11]

Érdekes adalék, hogy a megkérdezettek, bár korrekt viszonyban vannak a diaszpórikus, kisebbségi és etnikai identitásukkal, húzódoznak a feminista címkétől és nem gondolják, hogy a nőket szisztematikus megkülönböztetés éri a filmiparon belül. Következésképp inkább a véletlennel, illetve bizonyos személyiségvonásokkal hozzák összefüggésbe az ezzel ellenkező eseteket, melyekről anekdota-szinten azért mindannyian beszámoltak.

A vizsgált női alkotók identitásában a kisebbségi lét, a nőiség és a filmalkotói hivatás folyamatos egymásra hatása figyelhető meg: egyértelműen ez a helyzet Kincses Réka, Skovrán Tünde, Felméri Cecília, és Lemhényi Réka esetében. Szőcs Petra viszont a női identitás témájára nem reflektál az interjúban. Női filmesként, főként rendezőként érték komoly kihívások, de a román, a német, illetve az amerikai területen meglepően pozitív hozzáállást tapasztalt Kincses Réka, Felméri Cecília és Skovrán

[11] Fekete Ibolya ezen elvont problematika kontextusában pozicionálta 2016-os, *Anyám és más futóbolondok* című filmjét a vele készült interjúban.

Tünde is. Sőt, az erdélyi magyar kisebbségi létet előnyként, illetve „egzotikumként" tudják kamatoztatni, amikor román produkciókban vesznek részt: Skovrán Tünde, Felméri Cecília, továbbá Török-Illyés Orsolya egyenesen a magyar filmgyártás „külföldi voltáról" beszél, természetesen román nézőpontból. A kelet-európai identitás sajátosságaira, illetve a női alkotókhoz fűződő pozitív viszonyra hívja fel a figyelmet Németország kontextusában Kincses Réka, illetve Kalifornia vonatkozásában Skovrán Tünde. Szőcs Petra és Török-Illyés Orsolya személyes vallomásában a tisztán diaszpórikus identitás, vagyis az erdélyi gyökerek nyílt felvállalásával találkozhatunk, amelyet sikerrel ültetnek át filmes alkotásokba is: „az erdélyiekben van egy fajta felhajtóerő, a „hátrányból indulok" érzéséből kifolyólag: extrém módon arra vagy trenírozva, hogy hátrányos helyzetből is kihozzál valamit. És ez nemcsak a filmes területre érvényes, hanem úgy általában. Ez a „jég-hátán-is-megél" típus nagyon jellemző szerintem. Nagyon sok olyan erdélyi embert ismerek, akit a világban bárhol lerakhatsz, és olyan pozícióba, olyan helyzetbe tudja magát hozni, amivel meg tud élni. Ez a trenírozás tényleg nem elhanyagolandó" (Török-Illyés Orsolya, 2016. március).

Robin Cohen 1997-es csoportosításának[12] alapján a posztkommunista kelet-európai régióban szakmai pályát befutó magyar származású női filmeseket egyértelműen a birodalmi/koloniális eredetű diaszpórához tartjuk sorolhatónak, amelynek ugyanakkor erőteljes kulturális meghatározottsága is van.[13] Tovább pontosítva a kategorizálást, fontos megemlíteni Naficy-nak a száműzetés- és diaszpórikus mozi melletti harmadik alkategóriáját, a posztkoloniális etnikai és identitás-alapú filmalkotókat *(postcolonial ethnic and identity filmmakers)* is: míg „a száműzetés-mozit a szülőföld »ott- és akkor«-jára való fókuszálás dominálja", addig „a diaszpórikus mozit a szülőföldhöz fűződő vertikális és a diaszpórikus közösségekhez és élményekhez kapcsolódó oldalági kapcsolatok révén írhatjuk le", végezetül pedig „a posztkoloniális etnikai és identitás-mozit a filmkészítő aktuális országában való élet »itt- és most«-jához való alkalmazkodás jellemzi" (Naficy 2006, 115). Ezek összhangban vannak azzal, hogy az általunk vizsgált női filmesek a szülőföldtől való eltávolódásukat nem száműzetésként élik meg, következésképp a filmek sem egy idealizált és fétisizált másholba helyezik el az elhagyott kulturális-földrajzi közeget, hanem felismerhető és használható afilmikus terekbe. Továbbá nem is pusztán a (gyakorta kisebbségi) etnikai identitás felől építik fel alkotásaikat, avagy épülnek fel a filmjeik, hanem a diaszpórikus oda-vissza mozgás és hálózatos szerveződés jellemzi a filmkészítői gyakorlatot éppúgy, ahogyan a filmek narratíváit és a vizsgált, traumának alávetett női alakokat is.

[12] Ez megkülönböztet ún. áldozat- és menekült-diaszpórákat (a zsidók, az afrikaiak és az örmények); munka és szolgáltatás-diaszpórákat (az indiaiak); üzleti diaszpórákat (mint a kínaiak és libanoniak); birodalmi/koloniális diaszpórákat (brit, orosz); és végezetül kulturális/hibrid diaszpórákat (karibiak) (Naficy 2006, 114).

[13] Naficy és Cohen rendszerezése és példái alapján az általunk vizsgált alkotói létmód nem nevezhető áldozat/menekült diaszpórának és nem tekinthető egyértelműen szolgáltatás- avagy üzleti diaszpórának sem. A filmes alkotók esetében megfigyelhető régiós együttműködések részben visszavezethetők az Osztrák-Magyar Monarchia, illetve a Szovjetúnió és szatellitállamai által alkotott birodalmi szerveződésekre, ugyanakkor erőteljesen kulturális meghatározottságúak, akárcsak a Cohen által hibridnek nevezett karibi diaszpóra.

Metakommentárok

2006-os tanulmányában Naficy a következő módon kapcsolja össze az általa vizsgált filmalkotók diaszpórikus létmódját a traumatizáltság tényével: „[a] diaszpóra, akárcsak a száműzetés, gyakran traumával, elszakadással és kényszerrel indul, és a népesség szétszóródásához vezet a saját szülőföldjén kívül" (Naficy 2006, 114). A filmalkotókkal készített beszélgetéseinkben arra is kitértünk, hogy milyen módon építették fel az utazó, hányódó, specifikusan női traumákat elszenvedő karaktereiket, amelyek a jellegzetesen kelet-európai, a régiós traumák hálójában vergődnek. A kapott válaszok mind arra utalnak, hogy személyes érintettség okán nem kellett messzire menniük ihletforrásért.

Török-Illyés Orsolya legelső filmszerepe egy statiszta-szerep volt Tompa Gábor *Kínai védelem* című 1997-es filmjében: „[t]ehát statisztáltam, emlékszem mondták, hogy majd megerőszakolnak. … De ez tudod mi volt, a háttérben, három fával arrébb, valami kis semmi, de hogy nekem ezt kell csinálni, valahogy teljesen ki voltam készülve … Lelkileg nem voltam egyáltalán felkészülve. Amikor később láttam, hogy ez csak egy kis illusztráció a háttérben, akkor túllettünk rajta, de nem volt kellemes élmény. … Egyszerűen nem értettem semmit az egészből, hogy én, mint személyiség, mint színész mit keresek ott. Később láttam, hogy akár egy kutya is eljátszhatta volna, de akkor nem érzékeltem, hogy a kamera milyen keveset lát belőlem" (2016 március). A színésznő formálja meg Mona Paparu alakját is a *Bibliothèque Pascal* című filmben is, az anyáét, aki vándorszínész, és akinek a film elején a román gyámhivatalnokot kell meggyőznie arról, hogy alkalmas a kislánya nevelésére:

> [v]an az elején meg a végén ez a gyámos jelenet, és ott elmesélek egy történetet. Ezt a történetet nagyon sokszor mesélte a nevelőnénim, akinek a gyereke egy ilyen szerelemből született. Rám ez a történet, olyan erővel hat, mint egy népmese. És persze a jelenet közben zokogok, és … Szabolcs [a rendező] mondja, hogy fogytán a nyersanyag, de mindvégig tudom, hogy ez egy olyan erős történet, egy olyan erős bázis, hogy nincs semmi, ami megrengetne benne. Általában jellemző a munkamódszeremre, hogy amikor dolgozok, a saját életemből, vagy világomból keresek egy erős, megrengethetetlen dolgot, amihez bármikor vissza tudok kapcsolni, vagy ami annyira dús érzelmileg és annyira erős képileg, hogy senki nem tud tőle eltávolítani (2016. március).

Látható tehát, hogy a színészi munka egy traumatizált női alakkal előhívja a személyes traumatikus emlékeket, miközben maga a filmbeli figura megalkotásának élménye is traumatizálhatja az alkotót.

Hasonló gondolatot fogalmaz meg a filmkészítés technikaibb vetületében érdekelt vágó, Lemhényi Réka is:

> Alkotóként mindig beleteszem a saját egyéniségemet a munkámba, tehát ez a háttér megjelenik. Én is átköltöztem, én is máshol élek, mint ahol születtem,

> és volt identitás-válság még akkor is, ha magyar kultúrába költöztem át, magyar anyanyelvűként. … Nyilván, hogy az érzékenységem más, jobban tudok azonosulni egy ilyen karakterrel, mint az, aki nem élte meg azt, hogy milyen átköltözni egy másfajta közegbe. De ez nem kézzelfogható. Azt gondolom, ha nem vágó lennék, hanem mondjuk szakács a konyhán, akkor is érezhető lenne bennem a „más-kultúrában-felnőttség, a más identitás (2016. május).

Végezetül pedig a 2016 októberében Kincses Rékával rögzített interjúra térnénk ki, amelyben a rendező többször is említi, hogy a sajátosan erős anya–lány kapcsolat mennyire fontos számára, illetve arról is beszél, hogy a filmjeiben nyilvánvalóan sok az önéletrajzi, személyes elem, és ő ezt fel is vállalja. Az akkortájt a budapesti Vígszínházban rendezett *A Pentheszileia-program* című munkájában is a nagyanya–anya–lány vonalon szerveződnek és ismétlődnek a sorsok, jelennek meg ugyanazok a dolgok, rámutatva, hogy mennyire nem gondolhatjuk magunkat szabadnak, nem hozhatunk saját, szabad döntéseket, amíg nem tudatosítjuk a döntéseinket befolyásoló, a családból hozott tanult mintákat. Mintha számítógép-program vinné előre életünket (talán innen a cím is: a Pentheszileia-program), míg az anya–lány viszony talán ennek egy prototípusa, amitől való függőségünket, ha tudatosítjuk, talán szabad döntést hozhatunk. Ezek a kelet-európai női filmesek ezer szállal kötődnek a régióspecifikus kollektív traumákhoz, s mivel meghatározza őket kisebbségi nemzeti identitásuk (is), elmondható róluk is az, amit John Durham Peters állít a kisebbségi *(minoritarian)* identitás vonatkozásában: „[a] központ tehát finomkodó távolságból táplálkozik a kisebbségek vad glamúrjából, miközben sem a nehézségeiket nem könnyíti meg, sem az autonómiájukat nem ismeri el" (Durham Peters 1999/2010, 35).

Az egyént, közösséget és művészi reprezentációt összekapcsoló Jameson nemzeti allegória-koncepciójára és Xavier öntudatlan allegória fogalmára alapozva tanulmányunkba beemeltük a diaszpórikus filmkészítést teoretizáló Hamid Naficy és az interkulturális mozit/filmet elemző Laura Marks megfigyeléseit is. Az előzőekben vizsgált román és magyar koprodukcióban készült filmek és nőalakjaik, amelyek „traumatizált, csendre kényszerített nők sorsán keresztül allegorizálják a kelet-európai régiót" (Virginás 2014), úgy is felfoghatóak, mint a filmek komplex gyártási folyamatának és a kevert kreatív stábok közös munkájának beszivárgása a diegetikus világokba. Vagy, ahogy a kolozsvári származású, szakmailag elismert vágó, Lemhényi Réka fogalmazott a 2016 májusában készített interjúnkban: „ha nem lettem volna mobilis földrajzi értelemben, ami persze arra kényszerített, hogy a társadalmi térképen is az legyek, átélve mindazokat az identitás-kríziseket, amelyek ezzel együttjárnak, semmi esetre se lettem volna az a vágó, aki ma vagyok" (2016. május).[14] Ebben a kontextusban a kortárs diaszpórikus mozi egyben önreflexív képalkotási gyakorlat, metakommentár is. Hasonló következtetést fogalmaz meg Hamid Naficy is a mozidialektus kategóriája kapcsán:

[14] Peter Adey többszintű, többértelmű mobilitás-fogalma fontos horizontot jelöl ki a jelenségkör további vizsgálatához.

> [a]mozidialektus hangsúlyos stílusának a szótára kódolja a száműzetés és a diaszpóra azon társadalmi folyamatait, amelyek az 1960-as évek óta tartó dekonolonizációban, radikalizációban, deterritorializációban és restrukturálódásokban gyökereznek, ezek pedig pozicionálják a filmkészítőket, befolyásolva szerzői nézeteiket és filmkészítési eljárásaikat is. A száműzetéses/diaszpórikus film a száműzetés körülményeinek, helyeinek és víziójának az allegóriájává válik azáltal, hogy internalizálja a saját készítésének a körülményeit és a készítőinek a helyzetét és a vízióját is. Minden száműzetéses/diaszpórikus film egyben a száműzetésnek és a mozinak is az allegóriája (Naficy 1999/2010, 132).

Laura Marks pedig a következő meglátással szembesít minket *The Skin of the Film* előszavában: „a jelen írást megalapozó hipotézis az, hogy számos új film- és videóalkotás az érzékek emlékezetét hívja elő azzal a céllal, hogy a diaszpórában élő emberek tapasztalatát reprezentálja" (Marks 2000, xi).

Tanulmányunkkal arra törekedtünk, hogy a művészi megoldások és az alkotói életpályák kulcselemei között párbeszédet létesítsünk akkor, amikor a kelet-európai narratív játékfilm példáit közösségi kulturális emlékezeti nyomokként pozicionáltuk és a diaszpórikus, illetve a posztkoloniális filmkészítés felől értelmeztük. Ebben nagy segítségünkre volt Ann Rigney fogalomtisztázása: „az emlékezést, mint megfigyelhető kulturális tevékenységet definiáltuk" – írja Rigney – és „az [emlékezés] »produktumától« az [emlékezés] »folyamatához« való átmozdulás egyik következményeként azt kell belátnunk, hogy az emlékezet dinamikus folyamat és ekként érdemes a tanulmányozásra" (Rigney 2016, 68). Konklúzióként elmondható, hogy a kulturális emlékezeti apparátusként, és kollektív trauma-reprezentációs platformként elgondolt narratív film vonatkozásában a pusztán kulturális reprezentációk vizsgálata gazdagodhat, illetve árnyalódhat, ha figyelembe vesszük a filmkészítés gyakorlatát és tapasztalatait is.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Adey, Peter. *Mobility*. London–New York: Routledge, 2010, 81–82.

Ackbar, Abbas. „Hong Kong". Mette Hjort–Duncan Petrie (szerk.). *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, 113–126.

Alexander, Jeffrey C. „Toward a Theory of Cultural Trauma". Alexander, Jeffrey C. et al. *Cultural Trauma and Collective Identity.* Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2004, 1–30.

Bennett, Jill. „The Aesthetics of Sense-Memory. Theorising Trauma through the Visual Arts". Susannah Radstone–Katharine Hodgkin (szerk.). *Memory Cultures. Memory, Subjectivity and Recognition.* New Brunswick–London: Transaction Publishers, 2006, 27–39.

Bourdieu, Pierre. „What Makes a Social Class? On the Theoretical and Practical Existence of Groups". *Berkeley Journal of Sociology* 32 (1987), 1–17.

Chion, Michel. *Audio-Vision. Sound on Screen.* Ford. C. Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.
Gertz, Nurith–George Khelifi. *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma, and Memory.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2008.
Yosef, Raz. Introduction. The Wounds of the Nation: Exploring the New Israeli Cinema. *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema*. New York and London: Routledge, 2011, 1–18.
Keightley, Emily–Michael Pickering. „Painful Pasts". Emily Keightley–Michael Pickering (szerk.). *Research Methods for Memory Studies.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, 151–166.
Marks, U. Laura. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.* Durham and London: Duke University Press, 2000.
Mitchell, Juliet. „Trauma, felismerés és a nyelv helye". Ford. Pándy Gabi és Hárs György Péter. *Thalassa* (10) 1999, 2–3: 61–81.
Naficy, Hamid. „Between Rocks and Hard Places: The Interstitial Mode of Production in Exilic Cinema". Hamid Naficy (szerk.). *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and The Politics of Place.* London and New York: Routledge, (1999) 2010, 125–150.
—. Situating Accented Cinema. Elizabeth Ezra – Terry Rowden (szerk.). *Transnational Cinema, The Film Reader.* London and New York: Routledge, 2006, 111–130.
Peters, John Durham. „Exile, Nomadism, and Diaspora: The Stakes of Mobility in the Western Canon". Hamid Naficy (szerk.). *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Place.* New York and London: Routledge, 2010, 17–44.
Rigney, Ann. „Cultural Memory Studies: Mediation, Narrative, and the Aesthetic". Anna Lisa Tota–Trever Hagen (szerk.). *Routledge International Handbook of Memory Studies.* London and New York: Routledge, 2016, 65–76.
Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press. 1988.
Virginás Andrea. „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.
—. „Bányák és kráterek a diegetikus térben, avagy kollektív traumafeldolgozás román-magyar játékfilmekben". Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér és hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben.* Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015, 171–182.
—. „Fragile diegetic spaces and mobile women: coping with trauma in Hungarian and Romanian films". Virginás Andrea (szerk.). *Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema: Spaces, Bodies, Memories.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016, 66–84.
Walker, Janet. „Trauma cinema: false memories and true experience". *Screen* 42 2 Summer 2001, 211–216.

Király Hajnal

A női és etnikai identitás nyelvi performanciái a kortárs magyar filmben*

A nemiség-etnicitás-otthon korreláció

A kortárs magyar filmekben a saját és idegen nyelv(ek) váltakozó, akcentusos használata gyakran válik egy átmeneti, köztes állapot, a kelet-európai szubjektivitás mobilitásának, térbeli adaptációs készségének, etnikai és nemi identitásának alakzatává. Megfigyelhető, hogy az akcentussal beszélt nyelv térbeli performanciával, helyváltoztatással, határátlépéssel együtt jelentkezik, és a kommunikáció zavarával jelölt (etnikai, nemi) identitás és szerepek krízisével, a női kiszolgáltatottsággal vagy épp hatalomnyeréssel *(empowerment)* függ össze.

Hamid Naficy tézise, miszerint „lehetetlen akcentus nélkül beszélni" (23, saját fordítás) egyben az akcentust a személyiség, az etnikai és társadalmi (nemi, osztálybeli) identitás egyik legmarkánsabb jelölőjeként határozza meg. Amint Naficy fogalmaz, ez alapján ítélünk egyes megszólalókat vidékinek, helyinek, vulgárisnak, visszataszítónak, komikusnak, illetve másokat műveltnek, disztingváltnak, szofisztikáltnak, szépnek és tisztának. Ekképp válhat az akcentus a csoportidentitás és szolidaritás, valamint az egyéni különbségek és a személyiség erőteljes jegyévé.[1]

Úgy vélem, hogy az általam elemzett, a nyelvhasználat figuratív lehetőségeit jól példázó három film, Bollók Csaba *Iszka utazása* (2007), Hajdu Szabolcs *Bibliotheqe Pascal* (2010) és Peter Strickland *Varga Katalin balladája* (2009) a magyar akcentusos román és a román akcentusos magyar nyelvhasználatot a nyelvi, kulturális kolonizáció és az ebből következő identitáskrízis különböző stádiumaiként reprezentálja, az ellenállástól és ironikus reflexiótól *(Bibliotheque Pascal)* a nyelvromlással társuló otthontalanságig és gyökértelenségig (az *Iszka* esetében). Ezekben a filmekben az otthon vagy nem létezik vagy nem autentikus, azaz az egyén nem ismeri fel magát benne, már nem értik magyarázat nélkül, sőt jellemző módon félreértik.[2] A megtartó, idilli otthon képének

* A jelen tanulmány az OTKA 112700-as, *A másság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési területek a kortárs magyar és román filmben és irodalomban* című kutatási projekt támogatásával készült.

[1] „Depending on their accents, some speakers may be considered regional, local yokel, vulgar, ugly, or comic, whereas others may be thought of as educated, upper-class, sophisticated, beautiful, and proper. As a result, accent is one of the most intimate and powerful markers of group identity and solidarity, as well as of individual difference and personality" (Naficy 2001, 23).

[2] Az autentikus, megtartó otthon elvesztésének kortárs magyar és román tematizálásáról lásd Király 2015.

hiányában, amelyre nosztalgikus emlékezés irányulhatna, illetve visszavonzaná az eltávozót, a három filmben mindig van egy személy, akihez a szereplők vissza akarnak térni, és akivel az otthonosságot, a kapcsolatot nyelvi performanciával, mesével, vallomással/gyónással, beszélgetéssel teremtik meg. Ennek legmarkánsabb példájaként Mona a *Bibliotheque Pascal*-ban mesemondással teszi otthonossá az idegen tereket, a *Varga Katalin* Katalinja ismételten próbálja hívni a férjét mobiltelefonon, vagyis – a filmbeli hangzó kommunikáció pszichoanalitikus megközelítése értelmében – fenntart egyfajta hangzó, kommunikációs köldökzsinórt elhagyott otthonával.[3] Ha pedig az otthon sehol sincs, akkor mindenhol van, bármely tér belakható: a *Bibliotheque Pascal* szilveszter éji, utcai, hordozható házacskában előadott bábjelenete, vagy a bútoráruházbeli zárójelenet épp azt példázza, hogy bárhol megteremthető a mesélés, mint nyelvi performancia által. Ez utóbbi filmben a mesélés – Mona háromszor meséli el saját és kislánya történetét – egyben nyelvi önterápia is, egy elidegenített én-maghoz, a női és etnikai identitáshoz való visszatalálást szolgáló eszköz.

Mindhárom film női főszereplője beszél románul és magyarul, de míg Mona és Katalin magyar akcentussal beszél románul (ami magyar nemzetiségének megőrzését jelzi), Iszka a magyar anyanyelvét beszéli erős román akcentussal és nyelvtani hatással. Esetében az anyanyelv elvesztése az anyjához, az otthonához való bonyolult kötődés és problematikus etnikai identitás figurációjává válik. Az akcentus, magyar, román vagy kelet-európai, a transznacionális vagy földrajzi határátlépést követően az otthon testi, organikus lenyomataként jelenik meg mindhárom filmben. Tulajdonképpen mindegyik film ugyanazon kortárs kelet-európai határátlépés- illetve mobilitás-narratíva részeként, variációjaként értelmezhető, amelyben Ewa Mazierska és Laura Rascaroli a „migráció feminizációjának" (140) tendenciáját fedezi fel: Iszka története mintegy a gyerek nézőpontját nyújtja Mona történetéhez, míg Varga Katalin erőszak-bosszú narratívája csupán egy változata a Monáénak. Mindkettő a női erő (nem utolsósorban nyelvi) megnyilvánulásának példájaként értelmezhető, és mint ilyen, az ön-kolonizáló, viktimizáló diskurzus kritikáját is nyújtja.[4]

Egy túlságosan is elhúzódó, újabb társadalmi-gazdasági kríziseket hozó, átmeneti időszak filmjei ezek. Az állandósuló instabilitás állapotát a nyelvek átmenetisége, zavaró kevertsége is színre viszi, az etnikai köztességet maga a választott helyszín, Erdély, (latinul Transylvania, azaz „át az erdőn") nevének jelentése is jelöli. Úgy tűnik, hogy a veszteség-vezérelte úton, az identitásvesztés veszélyét rejtő erdőn át a nők, noha beszélik mind a román, mind a magyar nyelvet, egyik közösségben sem ismerik fel magukat, illetve egyik közösség sem tartja meg őket, sem a többségi román, sem a kisebbségi magyar. Az alábbiakban e köztes-lét nyelvi alakzatait, a nyelvhasználatot mint az identitás- és hatalomvesztés tünetét vagy épp a hatalomszerzés eszközét elemzem, illetve Hamid Naficy „akcentusos mozi" fogalmát alkalmazom a három film nyelvhasználaton túlmutató, de azt metaforikusan tükröző apparátusának (szerzői, produkciós módozatainak) kulturális szempontú értelmezésére.

[3] Michel Chion ezt ún. „telefon-magzat" helyzetbe való regresszióként értelmezi (1999, 66).

[4] Lásd erről Aga Skrodzka elemzését a *Bibliotheque Pascal*-ról (2015, 124).

Női/etnikai identitás és nyelvi/kulturális hibriditás

Amint Varga Balázs is hangsúlyozza, Hajdu filmjeinek nyelvi hibriditása és a félreértések a kulturális közöttiséget hangsúlyozzák: a nyelvi hibriditással és/vagy többnyelvűséggel terhelt helyzetekben a fordítás képessége alapvető fontosságúvá válik, ugyanis az utazó, mozgó szereplők gyakran a nyelvek közti váltás képességének köszönhetően kerülnek ki a nehéz szituációkból (8). Elmondható, hogy a kelet-európai egyénnek ezt a nagyfokú alkalmazkodó képességét ezek a történetek a nőiség, a túlélési ösztön funkciójává teszik. A szereplők nyelve mindig akcentusos: Mona magyar akcentussal beszél románul, de kelet-európai akcentussal angolul. Mindhárom filmben a beszélt nyelv valamilyen fokú, kiejtésbeli, kulturális stiláris tökéletlensége a jellemző, ami a hivatalostól, a többségitől eltérő kulturális diskurzus jelölőjévé válik. Péntek János, a Kárpát-medence magyar nyelvi identitásáról értekezve a „külső régiókra" jellemző úgynevezett védekező nyelvi identitás és identitáspluralizmus egyidejűségéről beszél. A nyelv és identitás viszonyában a skála a védekező attitűdtől az agresszív és önigazoló magatartáson át a közömbösségig terjed. A lokális csoportidentitással szemben, amelyet a politikatudomány esszenciális identitásnak nevez, a kozmopolita identitástudat körvonalazódik (165) – a nyelvhasználat ennek a szembenállásnak válik figurációjává a *Bibliotheque Pascal*-ban, Mona és Pascal beszélgetéseiben. Az elemzett filmekben szintén feltűnő kétnyelvűség és a nyelvjárás ellentétes módon viszonyulnak az identitáshoz, ugyanis az előbbi gyengíti, az utóbbi erősíti azt. Amint arra Péntek is rámutat: míg a kétnyelvűséghez érdek is fűződik, (akár szakmai, akár az állampolgársággal kapcsolatos) és a második nyelv dominánssá válásával a nyelvcsere veszélyét rejti magában, addig a nyelvjárás a változatosságban való összetartozást biztosítja (166–167). Mona és Katalin esetében a kétnyelvűség eszköz a kitűzött cél elérésében, Iszka esetében azonban már a második nyelv dominanciája és az identitásvesztés fenyeget: románul helyesebben, akcentus nélkül beszél. Katalin szűkebb csoporthoz kötött, erdélyi magyar (székely) identitását áttételesen az erős székely nyelvjárást beszélő, az úton őt elkísérő kisfia reprezentálja.

A nyelvileg jelölt másság, heterogenitás, Segalen megfogalmazásában, a *diverzitás* etikája épp a helyváltoztatás, a mobilitás által körvonalazódik: erre van ugyanis szükség ahhoz, hogy visszataláljunk önmagunkhoz, és újrakezdjük onnan, akik vagyunk (18). Amint Sándor Katalin a *Bibliotheque*-ről írt elemzésében hangsúlyozza, Mona magát „jumi-juma", azaz félig magyarnak, félig románnak tartja, így nyelvek, kultúrák, etnikumok, földrajzi helyszínek játékterében válik meghatározhatóvá identitása. Ekként az etnikai-nyelvi hibriditás kérdése nem csupán diszkurzív és fogalmi szinten, hanem testi mivoltában is megmutatkozik: Mona teste, beszédszervei egy másik nyelv hangzó memóriáját idézik fel és reprodukálják (89). Mona válasza – „úgy beszélsz, mintha csak románok lennének a földön, de vannak magyarok is és némelyikük fifty-fifty" – már túllép a nemzetiségi hovatartozás egyszerű megállapításán, hiszen egyértelmű ingerültséget fejez ki a hivatalos nyelv által jelölt hivatalos román nemzeti, patriárchális, autoritatív diskurzussal szemben. A túszhelyzetben kisebbségi önérzetes beszéddel palástolja női kiszolgáltatottságát, úgy, hogy támad: a nőiségére vonatkozó sértő kérdést

(„Kurva vagy?") szakmai témára tereli („vállalkozásom van"), illetve etnikai hibriditását politizálva, a nacionalizmus ellen szólva egy pillanatra fölébe kerül elrablójának. Hasonló a helyzet a hivatali keretjelenetben, ahol a gyámügyes és Mona, noha ugyanazt a nyelvet beszélik, egy pillanatra mégis félreértik egymást, illetve nem látnak a másik szavai mögé: a gyámügyes nem ismeri fel a traumát a történetben és Mona sem az ő segítői szándékát. Az akcentus a hibrid identitás egyértelmű nyoma ezekben a filmekben, mind a szereplőé, mind pedig az őt alakító színészé, ezzel egyidőben pedig az otthon, az eredet jelölője az otthontalanság, a migráció, a száműzetés vagy külföldi munkavállalás körülményei között.

Iszka esetében a nyelv maga a test nyugtalanító közöttiségének válik rendkívül szuggesztív alakzatává: a karakter nem magyar és nem román, hanem androgün, aki a férfi és női identitás, a gyerekkor és felnőttkor, az otthon és az árvaház között létezik. Borderline identitását furcsa neve is hangsúlyozza, amely egyformán lehet fiúé vagy lányé (ezt beszélgetőpartnerei is szóvá teszik): nemi identitására újra és újra rákérdeznek a felnőttek, az identitásnyomozó és feltáró dialógusok a film drámai csomópontjai. A hajón kislányos szőke vendégfürtjei előrevetítik későbbi erőszakos szexualizációját, etnikai és nemi identitás-keresésének drámai lezárását: itt már románul beszél, sokkal magabiztosabban, mint magyarul, jóformán akcentus és nyelvtani hiba nélkül. Identitása az úton, az egzotikus helyek felé tartó hajó szimbolikus beavatás-terében stabilizálódik. Az ott fogva tartott kiskorú lányok kelet-európai egzoticizmusának szerves része maga a nyelvi-kulturális hibriditás, annak érthetetlensége, idegensége, ami a nyugati fogyasztó számára megkönnyíti az áruvá tárgyiasítást.

Amint Aga Skrodzka is írja a nyugati és kelet-európai női mobilitás filmes reprezentációit összehasonlító tanulmányában, Hajdu filmje tudatosan egzotizálja Mona imázsát az öltözékével, a frizuráival, a haj- és bőrszínével, amit, tegyük hozzá, erős

magyar akcentusa még inkább elmélyít (122). Utalás történik a hivatali jelenetben arra is, hogy kislánya épp egzotikus külseje által lehet vonzó a külföldi (olasz) örökbefogadók számára. A „kreolizáció"[5] mint a testekbe kódolt kulturális és nyelvi hibriditás, mint látni fogjuk, a női hatalomvesztés és-nyerés diskurzusaként egyaránt megjelenik ezekben a filmekben.

Nyelvhasználat és (női) hatalom

Robin Tolmach-Lakoff a női nyelvről írt s immár klasszikussá vált esszéjében meggyőzően érvel amellett, hogy a nyelv női jellege szocializáció eredménye és minden nyelvtani szinten megnyilvánul, az intonációtól a szórenden át a lexikális szintig. Tolmach-Lakoff szerint a nő, ha férfiként beszél, azaz tényekre, elméletekre támaszkodva racionálisan érvel, azért éri kritika, ha pedig nőként, érzelmeire hivatkozva, akkor máris rásütik a bélyeget, hogy nem képes komoly beszélgetésre, sőt nem tud gondolkodni. Tolmach-Lakoff következtetése még néhány évtized távlatából is meghökkentő, és, amint az elemzett filmek is tematizálják, a feminista kritika és az egyenlőségjogi aktivizmus vívmányai ellenére is érvényes, főként kelet-európai viszonylatban: a beszélő nőnek vagy nőiségéről, vagy emberségéről kell lemondania, illetve harmadik alternatívaként mindkét nem „nyelvét" folyékonyan beszélve, „kétnyelvűvé" kell válnia (40–41). A *Bibliotheque* Monája a két nyelvet folyamatosan váltogatja: a túszejtővel férfiként tárgyal, apjával kiszolgáltatott kislányként, Pascallal felváltva csábítóként és egyenlő félként, sokat hányódott, tapasztalt partnerként, a keret-jelenetben, a hivatalnokkal folytatott beszélgetésben pedig a szürreális fordulatokba menekülő érzékenység női(es),

[5] A kreolizációról mint esztétikai, reprezentációs lehetőségről lásd Bourriaud 76.

és a száraz hivatali zsargon férfias, férfiak által előírt nyelvi performanciái között. Katalin hasonlóképpen váltogatja a női és a férfi beszédmódokat: könyörög, a férjét békíteni próbálja, a hangszíne is megváltozik, később hatékonyan tájékozódik, majd tárgyal szállás-ügyben, hajdani támadójával és annak feleségével különböző témákról más ritmusban és hanglejtéssel beszél. Iszka nyelvhasználata nemtelen, kívül áll a nemi szerepek játszmáin és szinte kizárólag a túlélést szolgálja – amint Győri Zsolt is kifejti az Iszkát Ken Loach *Kes* című filmjével összehasonlító elemzésében, a szegénység kultúrája Bollók filmjében egy specifikusan kelet-európai sebezhetőség- és kiszolgáltatottság-tapasztalatot leplez le, amelynek drámai alakzataként működik a csapdába esett, nyelvileg determinált gyerek toposza (273–275).

A *Bibliotheque* és a *Varga Katalin* esetében leírható a térhasználat és nyelvhasználat kölcsönhatása Homi Bhabha kulturális mimikri fogalmával is: a „hivatalos" kultúrához való hasonulás kényszerét ezekben a filmekben folyamatosan felülírja és leleplezi maga a nyelvhasználat, amely ekként egyfajta erő és hatalom eszközévé válik. Az akcentussal beszélt román nyelv azt a kettősséget szemlélteti, amelyet Bhabha „ironikus kompromisszumnak" nevez: a kolonizált szubjektum „majdnem ugyanaz, de nem éppen. Mégsem fehér" *(„Almost the same but not quite. Not white")*. Fehérek, de nem tagadhatják le kelet-európai „egzoticizmusukat" és nőiségüket. Ambivalenciájukat (amit Mona, Katalin és Iszka külseje is hangsúlyoz) nyelvi szinten a túlzás (lásd férfias, fallikus beszédmód vagy épp ellenkezőleg, lírai képzelődés), a csúsztatás (félreértések, költői jelentéstulajdonítások) és az akcentusos másság határozza meg (Bhabha 86–87). Katalin és Mona érdekeiknek, céljaiknak megfelelően váltanak könnyedén románra: Katalin valahányszor tájékozódni próbál a románok lakta vidéken; Mona a gyereke állítólagos apjával folytatott beszélgetésben, amint etnikai identitását kinyilvánítja, illetve a saját apjával való beszélgetésben, amely érzelmi csapdát állít neki és végül a gyámügyesnek előadott fantasztikus történetben. Megfigyelhető, hogy amikor a hivatalnok felszólítására Mona a bizottság számára elfogadható verzióra tér át, nem csupán történetet, hanem regisztert és diskurzust is vált: a jegyzőkönyv formális nyelvén mondja tollba azt, az alárendelt-kolonizált mimikrijének szubverzív iróniájával. Ebben a jelenetben a női és etnikai identitás egymás jelölőjeként válik értelmezhetővé, két elméleti diskurzus alapján: az alárendelt-fölérendelt posztkoloniális diszkurzusának és a viktimizációt tematizáló, illetve (azt felülírva) a női erő módozatait elemző feminista elméletek kontextusában. Judith Butler *Antigoné követelése (Antigone's Claim)* című előadásában elmélyülten, a görög nyelv szemantikai rétegeibe hatolva érvel a patriárchális autoritással szembehelyezkedő a női kérelem, követelés alapvető ambivalenciája mellett. Rámutat arra, hogy Antigoné ellenállása nem tiszta, hiszen teljes egészében magáévá teszi azt az állami nyelvezetet, amely ellen lázad. Noha kívül áll a poliszon, ez a „kint" a „bent" szerves része. Nyelvi lázadását, egyfajta maszkulin szuverenitás vállalása jellemzi (az *aner* szót használja, ami annyit tesz: a nő, mint férfi): a nyelvi cselekvés maszkulin erővel „hübrisszel" ruházza fel, egyben el is távolítja (női) önmagától. Önmagát a másik, a férfi hangjának kisajátításán keresztül képviseli, tulajdonképpen ugyanazt az autoriter hangot, nyelvet használja, ami ellen lázad (Butler 4–11). A *Bibliotheque Pascal* hivatali

jelenetében Mona látszólag szintén a száraz jegyzőkönyves stílusban elmondott önéletrajzával éri el a célját, amit a hivatalnok előír neki. Azonban a hivatalnok ajánlásában mégis Mona fantasztikus történetének és előadásmódjának *hatása* (a sebezhetőség és érzékenység mint női erő) az, ami eldönti a gyámügyi eset kimenetelét.

A három szereplő közül Katalin az egyetlen, aki nem egyedül utazik, a fiát is magával viszi a bosszú-túrára; ami nehezen értelmezhető egy bosszú-narratíva szempontjából, de talán épp a *rape-revenge* műfaji elírásait megszegve töltődik fel drámai jelentéssel. Ez a döntés tekinthető védelmezési kényszernek és önkéntelen parentifikációnak is, bár ez utóbbi támadható, ugyanis nem osztja meg Orbánnal a nehézségeit. Valószínűbb, hogy Orbánt be akarja mutatni a biológiai apjának, mint egyfajta bűnjelet. Mindazonáltal, számos kép mutatja Katalint és Orbánt egy-testként: a fehérbe öltözött kisfiú a nő jobbik, tiszta, józan része. Erőssége és gyengesége is egyben, identitásának része, és ez nyelvileg is megnyilvánul.

Noha csak Mona útja egyértelműen transznaconális, mindhárman egy egész sor földrajzi, geopolitikai, etnikai és szexuális határt lépnek át, amelyek az ismétlődő nyelvváltásokkal együtt egy sokoldalú kelet-európai női identitás jelölőivé válnak. Iszka román lexikai és nyelvtani elemekkel tűzdelt nyelve és akcentusa bizonytalan etnikai identitásának, szociális bizonytalanságának és tehetetlenségének erőteljes jelölője. Anyanyelve sérült, nyelvtani hibái, pontatlan ragozásai miatt gyakran félreérthető, ami kötődéseit is meghatározza: az önkifejezés nyelvi gátoltsága egyben a traumatikus szülő-gyerek viszonyt is leleplezi. Katalin és Mona ezzel szemben könnyedén vált a nyelvek között bármikor határátlépés történik, ami hatalmi jel: a román tengerpartra utazva, majd a román hivatalnokkal Mona könnyedén vált a hivatalos románra; Angliában angolul beszél Pascallal, az exkluzív bordély számos nyelven beszélő tulajdonosával. Pascal hatalma nyelvtudásában, kulturális ismereteiben rejlik, és ezt nem késlelkedik fitogtatni Mona előtt, aki egy szimbolikus kasztrációs aktusban és hatalmi pozícióban leharapja Pascal nyelvét. Hasonlóképpen közlekedik a nyelvek között Katalin, aki terve megvalósítása érdekében románul beszél az őt segítő falusiakkal. Bosszúja szintén nyelvi jellegű és térbeli performanciával kapcsolódik össze: a tó közepén elmondott történet a térhasználatot, a csapdába esett bűnös kétségbeesett, körkörös evezőcsapásait is előírja, áldozat és erőszaktevő, de végső soron férfi és nő traumájának közös, terapeutikus táncát. Mint a női erő képviselőire, mind Katalinra, mind Monára illik Naficy „*shifter*" (a „váltó", „köpenyegforgató") terminusa: utánzó, esetenként manipulatív karakterek, a kritikai túlzás és irónia gyakorlói, a megértés és performativitás anarchistái. Erejüket mindketten szituacionista egzisztenciájukból nyerik, abból, hogy ismerik az egymással kapcsolatba kerülő világok kulturális, legális és illegális kódjait, illetve technikákat ahhoz, hogyan manipulálják identitásukat. A hatalmi pozíciót mindkettőjük esetében garantálja a nyelvi, stílusbeli regisztervváltás is: Katalin a bosszú nyelvi-performatív nagyjelenetében hangszínt is vált, emelkedett, helyenként irodalmi stílusban beszél, metaforái a trauma által torzult valóságérzékelést leplezik le. A választékos, a tárgyilagos és a mágikus-realista stílus váltakozik egymással, s ezáltal miközben a traumatikus élményt magától eltávolítja, a „bűnöst" drámai módon megérinti, fölkavarja.

Hasonlóképpen vált át Mona a gyámügyesnél a hivatalos, kész jegyzőkönyvszerű regiszterre, amikor a hivatalnok kislánya elvesztésével fenyegeti meg. Ez, a látszólagos gyengeségből fakadó hatalmi helyzet, amint arra Dánél Mónika is rávilágít, nem csupán a nyelvhasználat, hanem a gesztusok szintjén is megnyilvánul a *Bibliotheque Pascal*-ban. (Dánél 47)

A nyelv és hatalom korrelációjának tárgyalása nem lehet teljes a női ellenállás és elhallgattatás módjaként értelmezhető csend szerepének elemzése nélkül. Myriam Meyerhoff rámutat arra, hogy a csend nem csupán a hangzó nyelv hiánya, hanem minden olyan társadalmi megkötés eredménye is, ami a kimondhatóra vonatkozik (Meyerhoff 210). A magakadályozott kommunikációként, elhallgattatásként értett csend következhet félreértésből vagy szelektív meghallgatásból is.[6] A női csend, mint félreértés és szelektív meghallgatás a *Bibliotheque* és a *Varga Katalin* számos jelenetében feltűnik: az előbbiben mind a négy férfival folytatott beszélgetésben, az utóbbiban a legszembetűnőbb módon a kezdő jelenetben, mikor a férj egyszerűen nem hajlandó meghallgatni Katalin magyarázatát. Katalin, Mona, de Iszka is addig van biztonságban, ameddig hallgat vagy nem az igazat mondja, nem fedi fel titkát, a nevét vagy a valódi történetet. A folyton kategorizáló, előíró, érvelő, manipulatív férfias beszédmóddal szemben a csend egyfajta ellenállásként, erőforrásként értelmeződik át.[7]

---

[6] Meyerhoff J. L. Austin beszédtett elméletére is hivatkozik, amikor a beszéd lokúciós és illokúciós jelentésének és társadalmi súlyának nemi meghatározottságára világít rá. Meyerhoff szerint a terminus metaforikus jelentéssel bír például az iszlámbeli nemi szerepek körvonalazásában, amennyiben ott a férfias közlésnek tettértéke, súlya van, benne a valódi, szándékolt, illokúciós jelentés is társadalmi meghallgatásra talál, míg ugyanez nem mondható el a női beszédről (2004, 211).

[7] A női csendről, mint ellenállásról és hatalomról lásd Ann E. Kaplan elemzését Marguerite Duras *Nathalie Granger* (1972) című filmjéről (1993, 85–90).

Kitekintés: akcentusos mozi és koprodukció

Naficy az akcentusos mozi kifejezést tágabb, metaforikus értelemben használja: nem csupán a bennük szereplők beszédének jellemzésére, hanem egy olyan filmes gyakorlat leírására is, amely akcentusát a rögtönzött és kollektív produkciós módokból, valamint rendezőik, alkotóik és közönségük területvesztett tartozkodási helyéből nyeri. Noha ezek a magyar filmek nem tartoznak a szó szoros értelmében vett emigráns vagy diaszpóra-filmek kategóriájába, mégis úgy vélem, hogy leírhatók Naficy terminusával, amennyiben alacsony költségvetésű, soknyelvű, hányatott produkciós folyamattal, sokforrású költségvetéssel készült alkotások. Mindegyik filmre érvényes az akcentusos mozi három legfőbb jellemzője: a köztesség, a részlegesség és a sokszorosság. A fősodortól való eltérést hangsúlyozzák témájukkal, szereplő- és színészválasztásukkal, a műfajok és filmes hagyományok gyakori keverésével, így egyetlen filmes paradigmához sem tartoznak igazán. Naficy meghatározása szerint ez a köztesség a rendszer repedéseiben és között való működés képességét jelenti, kihasználva annak ellentmondásosságát, anomáliáit és heterogenitását. Jelenti továbbá a helyi és az egyetemes közti átmenetet is (46).

A geopolitikai és más határok és határátlépések tematizálása határfilmeknek minősíti ezeket a példákat, amelyeknek helyei többnyire átjáróhelyek, nagy hányadukban heterotópiák, és amelyek, Naficy nyomán, gyakran válnak intenzív érzelmek, félelmetes menekülések, könnyes eltávozások, váratlan kelepcék, elsöprő megtagadások, vidám megérkezések és a könnyen nem pótolható eufórikus felszabadultság színterévé. E filmek alkotói maguk is határátlépők, akárcsak a szereplők, ugyanis román vagy más külföldi helyszíneken forgatnak román, magyar és más nemzetiségű színészekkel. Ekképp válik ezekben a filmekben az akcentus egy tágabb értelemben vett „szabálytalanság", másság, kisebbség jelölőjévé: a nőiségen és romániai magyarságon túl a nemzeti filmgyártások alternatíváiként jelentkező, transznacionális koprodukciók figurációjává.

Hajdu Szabolcs esete azért speciális, mert erdélyi, romániai magyar felesége (Török-Illyés Orsolya) a fétis-színésznője egyben, akinek testi jelenléte a két kultúra médiumaként funkcionál nem csupán diegetikus szinten, hanem magában a koprodukció folyamatában is, a két kultúra közti fordítás, esetleges kommunikációs probléma katalizálása által. A teste, akárcsak a másik két film színész-testei, nem csupán a két ország közti adásvétel tárgyai, hanem maguk is heterotópiák, Kelet és Nyugat, a magyar és a román közösség találkozásának helyei, és egyben olyan felületek is, amelyekre a nyugati kolonizáló és önkolonizáló sztereotípiák rávetíthetők. Ewa Mazierska megfigyelése, hogy a kelet-európai filmes koprodukciókban a nemzetközi kollaborációt maga a diegézis is tükrözi a kultúraközi kommunikációt tematizáló történetekkel, amelyek heterotópiákhoz kapcsolódnak vagy heterotópiákat generálnak (2012). A krízis és a deviancia heterotopikus helyeit pedig bábeli nyelvi zűrzavar jellemzi. Az akcentusos, a kulturális és nemileg meghatározott nyelvi regisztereket váltogató szereplők tipikusan a fordítás, a félreértés helyzeteibe kerülnek, miközben utaznak, visszatérnek, átmenetileg tartózkodnak valahol, határokat lépnek át újra és újra. A rendezők maguk is

shifterek, vagy még inkább, akárcsak szereplőik és színészeik, Bourriaud terminusával élve *radikánsok,* azaz „léggyökerűek" *(radicant),* olyan alkotók, akik „gyökereiket" kimozdítva változatos kontextusban jelenítik meg azokat, megtagadva az identitás végleges meghatározásának lehetőségét. Szívesebben élnek a fordítás, a képi átkódolás, viselkedésminta-áthelyezés, a csere lehetőségével, semmint a kulturális modellek egyoldalú alkalmazásával. Amint Bourriaud hangsúlyozza, a fordítás maga a diverzitás sarokköveként jelenik meg, mint a diverzitást teljes intenzitásában érzékelni képes „született utazó" központi erkölcsi tette. Bourriaud e típusban Segalen *exote*-nak nevezett figuráját ismeri fel: ő az, aki a diverzitás megtapasztalása után mindig vissza tud térni önmagához (65). Ily módon ezek a filmek a mobilitás és identitás globális diskurzusát erősítik, amelyen belül a kelet-európai női utak a viktimizációtól a hatalomig terjedő feminista kritikák és finoman hangolt kulturális interakciók komplex jelölőivé válnak.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Bhabha, Homi. „Of Mimicri and, Man. The Ambivalence of Colonial Discourse". *The Location of Culture*. London, New York: Routledge, 1994, 85–92.

Bourriaud, Nicolas. „Radicals and Radicants". *The Radicant*. New York: Lucas & Sternberg, 2009, 44–60.

Butler, Judith. *Antigone's Claim*. New York: Columbia University Press, 2000.

Chion, Michel. *The Voice in the Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

Dánél, Mónika. „A megjelenítés gesztusai. (belső) képek valósága Hajdu Szabolcs filmjeiben". *Prizma. Film & kult,* Vol. 13, 2015, 42–49.

Győri, Zsolt. „From North to East. Children and the Spatial Allegory of Entrapment in Ken Loach's Kes and Csaba Bollók's Iska's Journey". *Heading North. The North of England in Film and Television* (ed. Ewa Mazierska). Springer, 2017, 257–277.

Kaplan, Ann E. „Silence as female resistance in Marguerite Duras's *Nathalie Granger* (1972)". *Women and Film. Both Sides of the Camera*. London, New York: Routledge, 1993, 85–90.

Király Hajnal. „Leave to Live? Placeless People in Contemporary Hungarian and Romanian Films of return". *Studies in Eastern European Cinema*. Vol. 6 no. 2, 2015, 169–183.

Király Hajnal. Thematising Cultural Exchange in Contemporary Hungarian-Romanian Co-Productions. *Contact Zones* 2016, no. 1, 2016. http://contactzones.elte.hu/?page_id=1063&lang=en.

Mazierska, Ewa–Rascaroli, Laura. *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie.* London: Wallflower Press, 2006.

Mazierska, Ewa. „International Co-productions as Productions of Heterotopias". *A Companion to Eastern European Cinemas* (ed. Anikó Imre). Oxford: Wiley-Blackwell, 2012, 483–503.

Meyerhoff, Miriam. „Doing and Saying. Some Words on Women's Silence". *Robin Tolmach Lakoff. Language and Women's Place. Text and Commentaries* (ed. Mary Bucholtz). London: Oxford University Press, 2004, 209–215.

Naficy, Hamid. *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001.

Postcolonial Ethnic and Identity Filmmakers 15–17, Accented Style: Language, Voice, Address, 22–25, Border Effects, Border Writing, 31–33, Accented Modes of Production, 43–56, Border Crossing, Identity Crossing, 222–26.

Péntek János. Nyelv és identitás a Kárpát-medencében. *Debreceni Szemle*, 2010/3, 160–168. http://epa.oszk.hu/01300/01343/00066/pdf/20070730-33552.pdf.

Sándor, Katalin. „Heterotopias of/and "Living Images" in Szabolcs Hajdu's *Bibliothèque Pascal* (2010)". *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory and Media,* Vol. 12, Issue 2/2014, 79–92.

Segalen, Victor. *Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity*. Durham: Duke University Press, 2002.

Skrodzka, Aga. „Cinematic Fairy Tales of Female Mobility in Post-Wall Europe: Hanna v. Mona". *East, West and Centre. Reframing Post-1989 European Cinema*. (ed. Michael Gott and Todd Herzog). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015, 109–124.

Tolmach Lakoff, Robin. „Language and Women's Place". *Robin Tolmach Lakoff. Language and Women's Place. Text and Commentaries* (ed: Mary Bucholtz). London: Oxford University Press, 2004, 39–102.

Varga, Balázs. „Terek és szerepek. Tér és identitás Hajdu Szabolcs filmjeiben". *Prizma. Film & kult*, Vol. 13, 2015, 4–13.

Stőhr Lóránt

Bent, kint, senkiföldjén. Filmek a határról

A berlini fal leomlásával és a kelet-európai vasfüggönyök felszámolásával eljött a határok nélküli világ utópiájának időszaka. S valóban, az 1989-at követő egy-két évtizeden belül a kelet-európai országok egy része is a schengeni övezet, az egységes, határok nélküli Európa része lett. A globalizált világban ugyanakkor egyáltalán nem tűntek el a határok, sőt, újabb falak és kerítések tagolják a földet. A vasfüggöny lebontása után 25 évvel kerítés húzódik Magyarország déli határán.

Tanulmányom kiindulópontjául az Európát megrázó menekültválság szolgált, amely ismét felszínre hozta az államok közti határok szerepét. A magyar filmművészet negyven vasfüggöny mögött töltött év után érzékeny volt és maradt az államhatár és az illegális/legális határátlépés jelenségeire. A dokumentumfilmesek számottevő alkotásokban dolgozták fel az 1989-es határnyitást (Papp Gábor Zsigmond: *Kelet-nyugati átjáró,* 2009; Szalay Péter: *Határeset,* 2006), és behatóan vizsgálták a határon túli magyarok határátlépéseit, Magyarországra menekülését és anyaországi munkavállalását is (Almási Tamás: *Valahol otthon lenni,* 2003; Litauszki János: *Cérnaszálon,* 2005). A rendszerváltás utáni magyar játékfilm ugyanakkor egyáltalán nem használta az államhatárt az elbeszélés tereként, amire azt a magyarázatot adhatjuk, hogy a vasfüggöny lebontásával és az ország schengeni övezethez való csatlakozása nyomán gyengült a társadalom (főként a centrumban élők) határtudata és a kollektív képzeletet mozgósító játékfilm számára sem volt dramatizálható. Az államhatár kollektív tudata és – ezzel összefüggésben – dramaturgiai potenciálja azokkal a helyekkel kapcsolatban erősödik meg, ahol a határ az emberek és (csempész)áruk szabad mozgását akadályozza. A kortárs magyar játékfilmben ezért egyedül az ukrán-magyar határvidék jelenik meg tematikusan, amit a hazai médiareprezentációkban az Ukrajnához kötődő szegénységhez, a határon zajló olaj- és cigarettacsempészés jelenségének tulajdoníthatunk (Zsigmond Dezső: *A rózsa vére,* 1998; Mátyássy Áron: *Utolsó idők,* 2009, Gothár Péter: *Paszport,* 2001).

A magyar társadalom határtudatát[1] jórészt az erősítette meg az utóbbi években, hogy a déli határokon 2014 óta nagy tömegben jelentek meg menekültek és bevándorlók, akikkel szemben a kormányközeli médiumok – manipulatív céllal – félelmet gerjesztettek. A menekültválság közeledtével és kicsúcsosodásával a magyar dokumentumfilm a finanszírozási gyakorlat társadalomkritikus vizsgálódásokat sújtó vál-

[1] A határtudattal kapcsolatban lásd Sarah Green tanulmányát. (Green 2012), valamint jelen kötet bevezetőjét (Kalmár–Győri 12–15), illetve Király Hajnal tanulmányát.

tozása ellenére (lásd Stőhr 2016) gyorsan és problémaérzékenyen reagált a menekültekkel szembeni többségi társadalmi attitűdökre.[2] A fikciós filmgyártás előkészítési és finanszírozási okok miatt a dokumentumfilmnél lassabban reagál aktuális társadalmi jelenségekre, többek között a menekültválságra is,[3] ám a játékfilm jogi, etikai, technikai stb. korlátok nélkül képes bemutatni a vizsgált társadalmi jelenségeket, így magáról a határátlépésről is alkothatnak képet. Az államhatárt tematizáló kortárs magyar játék- és dokumentumfilmek közül a menekültválsághoz kapcsolódó, és ezért időben, térben, kulturálisan, etnikailag jól körbehatárolható korpuszra korlátozom vizsgálódásomat. A dokumentumfilmek közül Nagy Viktor Oszkár *Felsőbb parancs* (2013) című alkotását elemzem, amely már két évvel a menekültválság tetőzése előtt reagált az Európai Unióban megélhetést kereső, a déli határainkon torlódó nomádok tömeges illegális határátlépésének jelenségére. A kortárs magyar játékfilm két kifejezett példát szolgáltat a menekültválság okán a politikai-etnikai választóvonalként definiált államhatárok reprezentációjára: Dudás Balázs *Welcome* (2016) című kisfilmjét, valamint Mundruczó Kornél *Jupiter holdja* (2017) című nagyjátékfilmjének néhány jelenetét.

A három alkotásban közös vonása, hogy a határokon belüli nemzeti szelf, a menekülteket nagyrészt elutasító, kisebb részt segítő magyar társadalom megértésére helyezi a hangsúlyt, nem pedig a kortárs világ földönfutóinak és újkori nomádjainak, az „Idegenek" tapasztalatát kíséreli meg bemutatni. A *Felsőbb parancs* Magyarországon és Szerbiában a határ mentén élő emberek menekültekhez való ellentétes viszonyát vizsgálja; a *Welcome* a határ két oldalán élő embercsempészek és határőrök macska-egér harcaként mutatja be a migrációt, míg a *Jupiter holdja* a magyar társadalom a menekültáradattal szembeni ellenséges és cinikus viszonyulását tematizálja. Az elbeszélői szubjektivitás alanyai professzionális és önkéntes határőrök, embercsempészek és orvosok, míg a menekültek kiismerhetetlenül távoli, kiszolgáltatott helyzetben lévő áldozatokként, a mai magyar társadalom morális állapotát, idegenekkel szembeni attitűdjét felmutató tükörként jelennek meg a filmekben. Ez még arra a filmre is érvényes, amelynek két főhőse közül az egyik egy szír menekült. A *Jupiter holdja* – a határátkelés jelenetét követően – kizárólag szimbolikus funkcióban szerepelteti a levitálni képes fiút ahelyett, hogy az ő szubjektív tapasztalatát rögzítené.[4]

---

[2] Nagy Viktor Oszkár *Két világ közt* (2011), Nagy Viktor Oszkár *Felsőbb parancs* (2013), Meggyes Krisztina *Azok* (2016).

[3] Tolnai Szabolcs Palicson élő magyar filmrendező magyarországi kollégáinál hamarabb érzékelte a magyar határon történő átszökésükre várakozó menekültek jelenlétét, akik a határhoz közel, a szomszédságukban táboroztak le. Tolnai 2012-től kezdve, a Színház- és Filmművészeti Egyetem DLA-programja keretében tervezte egy, a menekültválságot sajátos nézőpontból feldolgozó operafilm elkészítését. A menekültekről szerzett közvetlen tapasztalat nyomán végül elvetette a vajdasági magyar főhősőre fókuszáló játékfilm tervét, és a dokumentarista megközelítést kezdte adekvátnak tartani a jelenséggel kapcsolatban, így végül egy rövid dokumentumfilmet *(Afgán dzsungel)* és egy dokumentarista színházi előadást (*Exodus* – Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka, 2016) rendezett a menekültek témájáról. 2017-ben tért vissza eredeti filmtervéhez és forgatta le a vajdasági operaénekesről szóló történetet.

[4] Tolnai Szabolcs éppen ezen etikai okokból váltott nézőpontot és megközelítésmódot a migrációs válság tematizálásában, mert a menekültek tapasztalatára szeretett volna összpontosítani. *Az állampolgár* (Vranik

A menekültek sajátos tapasztalata helyett a határon inneni és túli társadalom migrációval szembeni attitűdjeit rögzítik és értelmezik a határon játszódó kortárs magyar filmek. Az államhatár tere és a határátlépés mozzanata a kollektív nemzeti identitás erőszakos megvédésének, valamint az etnikai-kulturális Másik elutasításának, kizárásának illetve elfogadásának, a közös emberi vonások felismerésének dramatizálására ad módot a filmkészítők számára. A filmek a határoknak arra a kettősségére világítanak rá, amelyet Georg Simmel a *híd és ajtó* metaforáival írt le. Böröcz József a következőképpen értelmezi Simmel gondolatmenetét:

> [a] hídmetafora társadalmi jelentése […] 'vonzás, összekapcsolás, egyesítés': az egység, amely győzelmet arat valamely társadalmilag konstruált kettészakadtság fölött.", míg az ajtó metaforája „a határátkelőhely képzetét jeleníti meg"', s két lehetséges állása – zárva/nyitva, vagyis a 0/1 dichotómiája – jól megragadja azt a két alapállapotot, amelynek alkalmazásával a közhatalom a „kint" és „bent" közötti áramlásokat szabályozza (134).

A metaforikus ajtót a filmművészet elsősorban bezárt állapotában dramatizálja, vagyis amikor egy ország bezárja határait a belépni készülők meghatározott csoportja előtt. Az államhatár vizuális-narratív reprezentációjának vizsgálatán keresztül előbb a zárt ajtó jelenségére fókuszálok, és azt demonstrálom, hogyan jelenik meg a határtörvényen kívüli – tarkovszkiji értelemben vett – Zónaként, az államilag szentesített erőszak tereként. Ezt követően a híd metafora szellemében az etnikai-kulturális határátlépések társadalmi gátjait és egyéni lehetőségfeltételeit vizsgálom.

A zárt ajtó: a határ, mint az erőszak tere

A határ alapvetően bent és a kint szembenállásaként reprezentálódik a filmek terében. A határoknak ez a bipoláris koncepciója a vesztfáliai politikai rendszerben fogant az embereket, a helyeket, a dolgokat bináris oppozíciók mentén megértő általános episztemológiai felfogás részeként. A határtudatot *(sense of border)* felerősítő klasszifikációs igény a bináris különbségtételekre összpontosít, amelynek értelmében „mindkét oldal tulajdonságait és karakterét a másik oldallal átlósan szembenálló különbségük határozza meg" (Green 577). E határkoncepció az ország közösségének nézőpontjából bentre és kintre oszthatja a világot – *a mi és az ők egymással gyökeresen szembenálló ellentétére, ahogy* Győri Zsolt fogalmaz a hollywoodi háborús filmek ideológiáját elemezve. Győri emlékeztet rá, hogy e kibékíthetetlen szembenállás ábrázolása a háborús retorikán túlmenően a kultúra egészében mozgósító erejű. „A homogenizálás és sztereotipizálás mellett így születnek idealizált fikciók és nar-

Roland, 2017) az első kortárs magyar nagyjátékfilm, amelyik a menekültek szubjektív élményei felől konstruálja az elbeszélést.

ratívák, melyek egy csoportban, nemzetben vagy faji alapon kialakítják a történelmi küldetéstudatot, a morális felsőbbrendűség érzését és a megalapozó értékek szentségét" (Győri 2014). A bináris ellentétpárok kialakulása és érzékelése szorosan összefonódik a nemzetállamok kialakulásával és az etnikai határok meghúzásának igényével.

> [a] határállomások létesítése, az országhatárok fizikai kijelölése és a nemzeti terület szakralizációja mind a nemzetállamok kialakulásához kötődnek, mivel a nemzeti tér megvonja az állampolgárság határait, megrajzolja az állampolgárok hazáját, meghúzza a társadalmi rend és zűrzavar közötti határvonalat, és megkülönbözteti a nemzeti szülőföldet és a külföld vadonát. A nacionalisták így fétissé változtatják a nemzeti területet, szentéllyé, amely megérdemli, hogy a nép vérével oltalmazzák (Wimmer–Glick-Schiller 7).

A határok kialakulásuktól fogva az erőszak terei.

> Az államok közti határokról elmondható, hogy a jogi-politikai rend erőszakos megalapozásának nyomait reprezentálják, melyek szándékuk szerint elhatárolnak: sebek a territoriális tájon, melyek 'a szenvedés, a bűn és a kínzás' emlékeztetőiként szolgálnak, ami általában az államok, mint különálló entitások megalapításának velejárója[5] (Vaughan-Williams 70).

A határ által meghatározott territóriumnak – mint William E. Connolly felhívja a figyelmet rá – már az etimológiája is rámutat az erőszakkal való szoros összefüggéseire: a territorializáció határok felállítását jelenti mások elriasztására (24). A nemzetállamok jelentőségének hanyatlásával és a globalizáció felgyorsulásával a határok jelentős átalakuláson mentek keresztül, ugyanakkor nem szűntek meg az erőszak terei lenni. Wendy Brown rámutat a határok körül húzódó kortárs paradoxonokra: egyik oldalon a határok eltörlésének vágya különböző politikai erők részéről, másik oldalon a falépítési láz, egyik oldalon a demokrácia univerzalizációja, másik oldalon felosztások és kizárások, egyik oldalon a biotechnológia és virtuális hatalom, másik oldalon a falak masszív építményei. A korábbiakhoz képest megváltozott a falak építésének célja is: „ezek az új akadályok ugyan nemzetállami határokat rajzolnak meg vagy próbálnak definiálni, ám nem más szuverének potenciális támadása elleni védelemként, megszálló hadseregek elleni erődítményként […] épültek fel. Ehelyett ezek a falak, bár a konkrét veszélyforrások változóak, nemállami transznacionális szereplőket céloznak meg" (Brown 21), mint amilyen a migráció, a csempészés, a bűnözés, a terrorizmus. Brown szerint a fizikai falak építése a határrégiókban kompenzálni próbál az állami szuverenitás hanyatlásáért, a határok helyének elmosódásáért, a „mi van kint és mi van bent?" világos megkülönböztetések feloldódásért (Green 584). A falak (szembemenve a posztstrukturalista hatalomértelmezésekkel) a materiális, látható és

[5] Ahol nem jelölöm meg a fordítót, ott a fordítás a sajátom.

centralizált hatalom reprezentációi, amelyek „pontosan a 'nem' hatalmát hivatottak megtestesíteni, fizikailag kinyilvánítva és kikényszerítve, hogy mi a tiltott *(interdit)*" (Brown 81). A kerítések és falak egyúttal megtestesítik a tiltást megsértőkkel szembeni állami erőszak alkalmazásának jogát is.

A határokon felhúzott falak a tájban újra láthatóvá tett erőszak megtestesüléseként váltak a kortárs játék- és dokumentumfilm kedvelt témájává. A dokumentumfilmművészet legújabb alkotásai a személytelen hatalom és a hatalommal nem rendelkező tömegek szembenállásaként reprezentálják a határokra felhúzott kerítéseket. Tadhg O'Sullivan *The Great Wall* (2015) című dokumentumfilmjében a falakat univerzalizáló értelmezésben mutatja meg, olyan a valóságos és/vagy imaginárius építményként, amely általában a hatalmon levőket védelmezi a hatalomtól megfosztottak csoportjától, és egyáltalán nem mutat érzékenységet az etnicitás összetettebb alakzatai iránt. (1. kép) Az antropológiai szemléletmód jobban érvényesül Pablo Iraburu és Miquel Molina *Falak* (2015) című filmjében, amely három helyszínen (USA és Mexikó, Spanyolország és Marokkó, valamint Zimbabwe és Dél-Afrika határán), a határok ellenkező oldalán élő szereplők életének kontrasztba állításával vizsgálja a falak etnikai, társadalmi, kulturális szerepét és a határon való átszökés gyakorlatát.[6] (2. kép) A két előbbi dokumentumfilmmel szemben a *Felsőbb parancs* (2013) csak egyetlen határszakaszt mutat, így a falak jelenségének általánosítása helyett határozottabban a befogadó, jelesül a magyar társadalom felelősségére irányítja a figyelmet. A személyes felelősség kérdését azzal is megerősíti, hogy a menekültekkel szemben a befogadó társadalom két különböző emberi hozzáállását szembesíti egymással, míg a két előző alkotás bináris oppozíciókkal dolgozó határértelmezésre, a határőrök és menekültek, kizsákmányolók és kizsákmányoltak merev ellentétére épít. Bár az államhatár jóval kevésbé látványos, mint az előző dokumentumfilmekben, még csak rövid szakaszokon van felhúzva a védelmi vonalként működtetett szögesdrótkerítés és még nem mindennaposak a menekültekkel szemben az állam által gerjesztett durva rendőri fellépések hírei, NagyViktor Oszkár mégis alapvetően az erőszak tereként reprezentálja a határt. A film egyik főhőse egy röszkei önkéntes polgárőr-határőr, egy nyugdíjas férfi, aki társával kitartóan járja a határt az illegális határátlépők leleplezésére és elfogására várakozva. A *Felsőbb parancs* magyarországi jelenetei már-már parodisztikus módon idézik fel a *Határesetek* (*Cops and Coyotes,* 2010–) című televíziós dokumentumsorozatot, amely a bűnügyi játékfilmek és dokumentumműsorok vizuális technikáival (grafikai megoldások, kamerakezelés, vágás), akusztikai és zenei megoldásait adaptálva professzionális szakemberekként és feladatuknak elkötelezett akcióhősökként mutatja be az Egyesült Államok déli határait védő határőröket. Az amerikaiak lendületesen és precízen lépnek fel munkájuk során, humánusan beszélnek az illegális határátlépőkről és az ember- és drogcsempészeket, a mexikói kar-

[6] Az osztott képernyő, a határ két oldalán élők mindennapjainak párhuzamos megfigyelésére a *Gaza / Sderot: Life in Spite of Everything,* (Robby Elmalich–Khalil al Muzayyen, 2009) című web-dokumentumfilm mutat szemléletes, az interaktív média lehetőségeit kiaknázó példát.

telleket jelölik meg a legfőbb ellenségükként, míg a magyar önkéntes határőrök – a vágás tempója és a szelekció következtében – nehézkesen kommunikáló és cselekvő amatőröknek tűnnek hozzájuk képest.

A *Felsőbb parancs* egyik fő vizuális motívumaként az embervadászat egyik legfőbb eszközét, a határsávot kitartóan fürkésző hőkamera képeit használja. A megfigyelés technikái a határok kijelölését és fenntartását szolgálják, s egyúttal a menekültek elidegenítésére-eltárgyiasítására irányulnak. A film záró képsorán a hőkamera felvételei új esztétikai dimenziót és értelmezést nyernek. A monokróm, rossz felbontású felvételekről készült nagyközeli képsorok fenyegető *alien*eknek, vagy egy videójáték lelövendő célpontjainak mutatják a hús-vér embereket. A hőkamera képeit érzelmes latin zene kíséri, ami egyfelől hatásosan ellenpontozza a képek kísértetiességét és embertelenségét, másfelől rámutat a határok elválasztójellegének és a kultúra határokon átívelő globalizálódásának ellentétére is. A latin-amerikai zene kulturális termékként és fogyasztási cikként szabadon ível át a határokon, ám az importált zenei világ alkotói és éltetői a határokat többnyire csak illegálisan, menekültként léphetik át. (3. kép)

A menekülteken történő rajtaütés lefilmezésével a rendezés a határt a nyílt erőszak tereként leplezi le. Az idős főszereplő nézőpontjából mutatja a film, ahogy a sötét éjszakai tájat fürkészi szabad szemmel és az éjjellátó kamerán át, és a várakozás csendjében izgatottan szuszog: a főszereplő szubjektivizálja a sokkhatást keltő erőszakot: a határőrök rohanását, kiabálását a határsértőkkel és a menekülő emberek leteperését. A kamera nem vesz részt a rajtaütésben, a főszereplővel marad, csak valamivel megy közelebb az elfogás tetthelyéhez. A menekültek elfogása után is az idős polgárőr arcát látjuk, amelyen nem tükröződnek érzelmek, sem izgatottság, sem győzelmi mámor, üres felület ez, amelyre a néző vetíthet rá érzelmeket. A főszereplő hosszú hallgatása a foglyok elhurcolása után azt sugallja, mintha együtt érezne az elfogottakkal, miközben a kötelességét, saját felsőbb parancsát teljesíti. A határ ligetes-mezős tája előbb a (meg)figyelő-kamera bűnügyi konnotációkat keltő képein, utóbb a rajtaütés akciójelenetén keresztül az erőszak tereként rögzítődik.

A dokumentumfilmhez képest az elemzett fikciós filmekben a határ nemcsak a két oldaláról, s ilyen értelemben statikusan látszik, hanem – jogi és etikai akadályok hiányában – a határon való átkelést a maga dinamikájában követi nyomon mindkét film elbeszélése. Míg a dokumentumfilm körvonalazatlan széles sávként, kitüntetett pontok nélküli ligetes területként mutatja a határt, addig a fikciós filmek konkrét térelemhez kötik a határátlépés mozzanatát: a *Jupiter holdjá*ban egy határfolyón kell átkelniük, míg a *Welcome*-ban az ország déli határain már felhúzott drótkerítésen átbújva jutnak át az Európai Unió területére a bevándorlók. A fikciós filmek egyúttal erőteljesebben metaforizálják a határmezsgyét: a renden és törvényen, a normalitás terén és idején kívül fekvő Zónaként, a kontrollálatlan erőszak helyeként, a szabad embervadászat terepeként értelmezik. Azt sugallják, hogy a határsávon bármi megtörténhet, nem érvényesülnek a törvények, mert a „felsőbb parancs", a territórium megvédésének nacionalista jelszavával a profi és önkéntes határőrök felelősségre vonás nélkül erőszakoskodhatnak és gyilkolhatnak.

A két játékfilm ábrázolási és elbeszélési mintáit ugyanakkor eltérő filmes kontextusokból meríti. A *Welcome* az amerikai alkotások ábrázolásmódját követi, amely az USA és Mexikó közti határt ruházta fel markáns jelentéssel. „A határt – számos jelentéssel bíró jelölőként – az amerikai populáris kultúra erőteljes ikonná emelte, amelyet a nemzeti Szelf és a külső Másik viszonyáról szóló komplex narratíva megformálása során keretezett újra meg újra." (dell'Agnese 218). A határlét komplex amerikai narratívái egyúttal a legális és a törvényen kívüli erőszak reprezentálására adnak módot. A westernben alapvető térformáló szerepet betöltő frontier áthelyezésével elérték a haldokló műfaj kortárs környezetben történő újjáélesztését (Tommy Lee Jones: *Melquiades Estrada három temetése,* 2005), a thrillerek és akciófilmek pedig a drog- és embercsempész bandákkal vívott gyilkos harc terepeként használták fel a déli határszakaszt (Tony Richardson: *Állj, határ!,* 1982; Jerrold Freedman: *Határsávban,* 1980; Denis Villeneuve: *Sicario – A bérgyilkos,* 2015; stb). A „futó", a *Welcome* főhőse, az embercsempészek által felbérelt profi határátjáró, aki Tarkovszkij Sztalkerének cinikus és deszakralizált variánsaként viszi a menekülteket a normalitáson kívüleső Zónán át az „Európa erődbe". A *Welcome*-ban a határőrök terepjárója ezeket az amerikai akciófilmeket idézi, ahogy fenyegető erővel töri át a korlátokat és a rajtuk utazó fegyveresek felszólítás nélkül lőnek a menekültekre, veszik kutyával üldözőbe őket. A határmenti férfiak libidójukat a fegyvertelen emberekkel szemben megengedett erőszakban és gyilkolásban élik ki. A határőr élvezettel erőszakoskodik az erdőben az egyedül maradt, védtelen menekült lánnyal, sőt kéjjel fojtja bele a vízbe. (4. kép)

A *Jupiter holdja* az erőszak megjelenítéséhez a holokauszt reprezentációból, konkrétan a *Saul fiá*ból merít. A határon zajló erőszak a metafizikai botrány, „az emberi szenvedésről szóló örök passiójáték" (Kertész 2004: 57) modern kori etalonjává vált holokauszt szörnyűségét idézi fel. Az embercsempészek viselkedésében nyoma sincs a *Welcome* főhősét jellemző árnyalatnyi humánumnak, sürgetően agresszív fellépésük kifejezésre juttatja a rájuk bízott emberek eltárgyiasítását. Hangos, fenyegető utasításaikkal, minden rációt nélkülöző esetleges döntéseikkel, amelyekkel a film főhősét és apját is elszakítják egymástól, folyamatosan éreztetik hatalmukat a menekültek felett. A határőrök a sötétből hirtelen és váratlanul ütnek rajta a migránsokat szállító hajókon. Parancsszavak és golyók röpködnek a kaotikusan menekülő, a hajóról a magukat a vízbe vető emberek körül. A vízből kibukkanó főhős és menekülttársai ellen nyílt vadászat indul a hajnali erdőben, amelynek végén az egyik határőrparancsnok különösebb lelkiismereti aggályok nélkül lövi le a főszereplő fiút.

Az erőteljes stilizáció kitágítja az államhatáron zajló erőszak mozgóképes értelmezését. A nyitójelenet – Mundruczó korábbi, mitikus motívumokból összeszőtt filmjéhez, a *Deltá*hoz (2006) hasonlatosan – maga a Zónába történő belépés, aminek célja (a korábbi filmmel szemben) nem a hazatérés, hanem az új haza keresése. A transzgresszióként értelmezett határátlépés természeti tájban, egy folyón való átkeléssel megy végbe. Az éjszakai sötétségben a menekültek, mint otthontalan holtak árnyai mozognak a párában úszó folyóparti tájban. A főhős hosszú úszása a víz alatt az emberi egzisztencia archetipikus halálfélelmét örökíti meg. A főhős határátlépését az éjszakai erdőben való

felbukkanásától kezdve a hajnali tisztáson történt meggyilkolásáig egyetlen hosszú, komplex kameramozgás követi végig. A testi megpróbáltatások, a fenyegetettség és kiszolgáltatottság szélsőséges módozataiból megkomponált illegális határátlépés traumatikus tapasztalatát a menekültet mindvégig a jelenet fokalizátoraként használó, a különböző térelemeken (éjszakai erdő, hajó, víz, folyópart, hajnali erdő) való zaklatott átkelés folyamatosságát megtartó kameramozgás segíti affektív értelemben átélhetővé tenni a néző számára. A határátlépés a gyilkossággal mitikus jelentésűvé tágul: az evilági területiumok közti elválasztó vonalakon túllépő transzgresszió a főhőst a földhözkötöttségtől megszabadító halhatatlan lénnyé változtató transzfigurációba fordul. Aryan – akinek neve az árját, nemest és a légen átsuhanó Arielt idézi fel – levitációja a konkrét politikai, gazdasági, morális dilemmákat megkerülő spirituális válasz a Földet az erőszak lenyomataként tagoló államhatárokra: a földrajzi, kulturális és etnikai határokat transzcendens erővel haladja meg. A levitáció ugyanakkor metaforizálja a menekültnek a határon, a kint és a bent közötti zónában való megrekedését, élet és halál közti lebegését, törvényen- és rendenkívüliségét is: megrekedt a köztesben, a normalitáson kívüli zónában.

A határon alkalmazott erőszak nem korlátozódik a szűken vett határsávra, hanem a határ mindkét oldalán, a szélesebben vett határmezsgyén is működésbe lép. A *Jupiter holdja* a „határon innen", az ideiglenes befogadótábor terében, míg a *Felsőbb parancs* a „határon túl", az alkalmi menedékek dzsungelében eleveníti fel a migránsok kiszolgáltatottságát az erőszakkal szemben. Mundruczó az éjszakai határátkelés genocídiumra emlékeztető élményét folytatja a reprezentáció stílusában és – két évvel Nemes Jeles László Cannes-i sikere után – tudatosan halad a *Saul fia* nyomdokain az események audiovizuális értelmezésében, nyíltan rájátszik a koncentrációs tábor markáns mozgóképi konstrukciójára. A kamera egyetlen folyamatos, dinamikus kameramozgással követi a film másik főszereplője, Dr. Stern útját a menekülttáborba való belépésétől Aryannal való találkozásáig, ám szemben Nemes filmjével, változatosabb távolságból és nézőpontból mutatja a szereplőt, szélesebb perspektívát nyit a tábor terére, elidőzik a mellékszereplőkön és váltogatja a fokalizátorokat. A *mise-en-scène,* (a táborban fogva tartott emberek tanácstalan arckifejezése, kétségbeesett könyörgése, a mozgások káoszában a főhős térismeretről árulkodó határozott előrehaladása) és a hangkulissza (a nyelvek bábeli zűrzavara, a zajok fenyegető összeviszszasága, az egyszerre orientáló és sokkoló képen kívüli hangrengeteg) is a *Saul fiá*ban megteremtett nézői lágertapasztalatot idézi fel.

A *Felsőbb parancs*ban a felügyelet és büntetés modern technológiát alkalmazó befogadótáborral képeznek kontrasztot a migránsok ideiglenes menedékei határ másik oldalán. A kamera nem éri tetten, ám a menekültek és a magyar lelkész egyaránt beszámolnak arról, hogy a szerb rendőrök folyamatosan zaklatják őket és erőszakkal, zsarolással szedik el tőlük pénzüket. A határmezsgye vadonában szétszórtan elhelyezkedő alkalmi sátrak államhatalmi ellenőrzése nem szisztematikusan, hanem kiszámíthatatlanul, a személyes önkény és érdek irányítása alatt történik. A havas tájban vékony ruhában, rossz cipőben, ideiglenes, összetákolt sátrakban didergő, tűzifát, vi-

zet, élelmet hosszan cipelő menekült férfiak látványa és szavai alátámasztják az erőszakkal és önkénnyel szembeni totális kiszolgáltatottság élményét. A határmezsgye a menekültek számára sajátos időtapasztalatot előidéző átmeneti Zóna, ahol előbb az átkeléshez szükséges szerencsés körülményekre várakoznak, aztán megkísérelik a határátlépést, ami a lehető leggyorsabban történik, végül az illegális határátlépés közben elfogottak a határ szélén felállított átmeneti befogadó-helyeken és menekülttáborokban várakoznak, amíg a hatóságok döntenek sorsuk felől. A határmezsgye sajátos kronotoposza időben és térben is a végtelenségig tágulhat: amíg a menekült nem nyer új identitást a határokon belül, addig megreked az örök jelenidő limbójában,[7] a kiszolgáltatottság és erőszak által meghatározott „pokol tornácán" *(Jupiter holdja)*.

Közösségi identitások határai és határátlépései

Az államhatárok kollektív érzelmi megszállása túlmutat azon, amit a tömeges migráció fenyegetése jelenthet. Mabel Berezin rámutat a határok által körbekerített területiumnak az emberek közösségérzetében betöltött sokféle szerepére.

> A területium komplex jelenség négy tapasztalati dimenzióval, amelyek sűrűbb érzelmi ragaszkodást *(dense attachments)* keltenek, mint a territorialitás tisztán technikai komponensei – például az absztrakt határvonalak – sejtetnék. […] A területium *kognitív* és fizikai is egyúttal, valamint a társadalmi, politikai és kulturális határok megszemélyesítésének képessége publikus és privát identitásprojektek középpontjává teszi. Az érzelem a területium konstitutív dimenziója (Berezin 7).

A globalizáció folyamataival szemben sokak számára a nemzetállami határok jelölik ki azt a területiumot, ahol önmaguk identitását lokalizálhatják. A kulturális és politikai értelemmel felruházott határok a kívülről jötteket Másikká, idegenné képesek változtatni, ami egyúttal segít a saját kollektív identitás meghatározásában.

> A globalizált világ extenzív és a személyesség intenzív 'határtalanságának' érzése olyan narcisztikus többlet-energiákkal szállhatja meg az egyébként kiürülőben lévő kollektív identitásokat, hogy ezek – megfelelő hatalmi, politikai manipulációk segítségével – átjárhatatlanná teszik az ilyen identitások köré épülő védőgátakat. […] A kulturális 'Másik' fantáziabeli megteremtése és eltávolítása, '*abjekt*ként' való kilökése a kollektív és személyes identitás határainak megerősítését szolgálja (Erős 21).

[7] Az üldözöttek trauma-tapasztalatához hasonlítható a menekülteknek a határmezsgye örök jelenében való megrekedtsége (Pintér 2014: 75).

Az államhatárok antropológiai szempontú vizsgálata is alátámasztja a határok iránti igényt. Pablo Vila az Egyesült Államok és Mexikó határán zajló folyamatokat kutatva a mozgás és a szilárd sarokpontok, a változás és az állandóság iránti látszólag egymásnak ellentmondó emberi igényére mutatott rá.

> A pénz, az emberek és a kultúra folyamatosan mozgásban vannak, ami lehetővé teszi, hogy az emberek az identitásukat az e folyamat által létrehozott új entitásokba horgonyozzák le. […] Sokan azonban fenyegetve érzik magukat azon nemzeti, faji és etnikai nevek elhagyásának gondolatától […], amelyek identifikálták őket generációkon keresztül: amerikaiak, mexikóiak és így tovább (Vila 7).

Vila szerint az etnikai-kulturális folyamatokra újonnan használt 'határátlépés' metaforát ki kell egészíteni 'a határok megerősítése' metaforájával, mert sokan nem akarják átlépni a határokat, vagy nem akarnak a határokon élni, hanem inkább meg szeretnék erősíteni a határokat (Vila 9).

A Magyarország déli határán egyre növekvő és 2015-ben kicsúcsosodó menekültválság a hatalmi manipulációk nyomán felfokozottan szorongató élménye a nemzeti identitás újra-megerősítésének igényét a nemzetállami határok fizikai megerősítésének követelésévé egyszerűsítette le. A kortárs magyar film a kollektív identitást védő etnikai és kulturális falak felhúzásaként interpretálta a határok megerősítését, egyúttal azonban megmutatta azokat a lehetséges 'hidakat' is, amelyek átívelnek az előítéletekből táplálkozó etnikai és kulturális szakadékokon. A fikciós filmek egyetlen szereplőbe sűrítették az elzárkózás és az elfogadás eltérő attitűdjeit, ami lehetőséget adott szerzőik számára az attitűdváltás dramatizálására. A *Felsőbb parancs* című dokumentumfilmben ezzel szemben két főszereplő képviseli az egymással ellentétes magatartásformákat, amelyeket a – karakterfejlődésre fókuszáló fikciós narratívákkal szemben – statikusan, egy-egy szereplőhöz kötve mutat fel a rendező. A magyar oldalon élő önkéntes polgárőr a menekültekre vadászik, míg a szerb oldalon lakó magyar tiszteletes segíti őket. A menekültekkel szembeni eltérő attitűdöket Nagy Viktor Oszkár a társadalmi szereppel, a csoportidentitással valamint a személyes karaktervonásokkal hozza összefüggésbe. A cím kétféle „felsőbb parancsot", kétféle ethoszt állít szembe egymással: a nacionalizmus bezárkózó ideológiáját és a keresztény szolidaritás eszméjét. Az államhatár bináris oppozíció értelmező alakzatába rendezi a határ egyik és másik oldalán élők elvárt szerepkészlete közötti viszonyt: a film értelmezésében a magyarországi magyarok a határvédelemben – Vila kifejezésével az etnikai-kulturális határok megerősítésében – érdekeltek, a szerbiai magyarok képviselőjét a menekültekkel szembeni szolidaritás jellemzi. A röszkei polgárőrök, önkéntes határőrök viselkedésének magyarázatául a határ mentén élő emberekre a vesztfáliai határkoncepció nyomán rárótt szerep kínálkozik: ők a nemzet védelmezői, akik „megóvják a nemzetet a beszivárgás veszélyétől" (Green 577). A röszkei önkéntes határőrök számára a nemzet védelmezőinek szerepe a növekvő számú menekült

megjelenésével a határon újra identitásuk meghatározó részévé válhat. A határvédelem a kollektív identitás megerősítését szolgálja: a Röszkénél szolgálatot teljesítő önkéntes polgárőrök számára a nemzeti büszkeségre és a férfias erőkultuszra alapozott csoportidentitás alapja az embervadászat. Ez az erős csoportidentitás és a nemzet védelmezőinek szerepe nem engedi a nézőpontváltást, felülírja az esetlegesen megjelenő empátiát, ennek következtében a polgárőrök elfogandó tárgyként kezelhetik a menekülteket és felszínes sajnálatuk dacára erős előítéletességgel és felsőbbrendűségtudattal közelítenek hozzájuk, mintegy *abjekt*ként vetik ki őket a szolidaritásra méltó emberek közösségéből.[8] A szerb oldalon élő férfi etnikai, vallási és kulturális határok átlépéséhez szükséges attitűdjét a keresztény etika „professzionális" gyakorlásából, a lelkészi szerepkörből meríti. Varga Tibor a nélkülözők és a rászorulók megsegítésének keresztényi gesztusát gyakorolja: élelmet, ruhát és szeretetet ad nekik. A kapcsolatteremtésben fontos szerep jut a „fizikai határok" átlépésének: a lelkész megöleli és a barátainak nevezi fagyoskodó férfiakat. A közösség létrehozásának szép gesztusa a havas határmezsgyén a menekült férfiak kis körében elmondott ima. A menekültek többsége muzulmán, ezért keresztény lelkészként előbb engedélyt kér tőlük, hogy imádkozhasson értük. Az imája nem specifikusan keresztény, a fő üzenete áldáskérés a mennyei atyától, hogy a menekültek érezzék szeretetét és a kölcsönösség jegyében az angol nyelven mondott imát követően az egyik menekült is elmondja saját nyelvén az áldást. (5. kép)

A *Felsőbb parancs*ban szoros összefüggésben állnak a személyiségvonásokkal a társadalmi szerepek és a menekültekkel kapcsolatos attitűdök. A szerbiai lelkész szülei emigránsok voltak Latin-Amerikában és gyerekként saját bőrén tapasztalta meg, milyen érzés az, amikor a menekülteket kirekeszti a társadalom. Ezt a megrázó gyerekkori tapasztalatot fordítja át képzeletbeli jóvátételbe a menekültekről való gondoskodás által. Varga jól beszél angolul és spanyolul, így a legtöbb menekülttel könnyen megérteti magát. Nyitott személyiség, aki szeretettel és gyengédséggel veszi körül feleségét és sok gyerekét. A magyarországi főszereplő vele szemben zárt személyiség, aki nem nyílik meg a kamerának. Turó István életének egyetlen személyes mozzanata a filmben egy családi ebéd, amelynek során az unokájával folytatott játékos párbeszéd is a gyerekek a határvédelemre történő szocializációjáról szól. A szereplő kamera előtti zártsága a menekültekkel szembeni elzárkózásának tükre.

A *Welcome* (2016) a határátlépés különböző módozatait, a legális, illegális, etnikai, jogi és pszichológiai határátlépéseket vetíti egymás mellé és egymásra. A kisfilm a híd és az ajtó metaforáját egyaránt mozgósítja: egyfelől a kulturális-etnikai territóriumok átnyúlnak az államhatárokon, másfelől viszont a határok zárnak a távolabbról, Ázsiából vagy Afrikából érkező etnikai csoportok előtt. A kisfilmben a határ mindkét oldalán magyarul beszélnek a szereplők, a határőrök és Dávid édesanyja is szerbről váltanak magyarra. Dávid magyar nyelven beszélő barátja szerb rap-et üvöltet sport-

[8] „Ha nem cirkuszolnának ottan, nem háborúznának, nem lázonganának, akkor nem jönnének." – mondja a főszereplő társa.

kocsijában. A határsávban élő magyarok és szerbek számára a kétnyelvűség és a két kultúrában való otthonos mozgás hidat képez az etnikai és államhatárok közti szabad közlekedés számára. „A határrégiókban, kontaktzónákban olyan kisebbségi csoportok alakulnak ki, amelyeknek tagjai egyidejűleg *több világ*ban képesek (kénytelenek) élni. Ez előny (lásd többnyelvűség, multikulturalitás) és hátrány (előítéletek, félelem az idegenektől) is lehet egyszerre" (Ilyés 2004:12). A *Welcome* kamasz főhőse számára multikulturalitása és magyar útlevele egyértelmű előny a határon történő közlekedésben. A kamaszfiú kétszer kel át minden fennakadás nélkül legálisan a határátkelőhelyen a félórás kisfilmben és kétszer illegálisan az általa jól ismert zöldhatáron. Dávid a határ mindkét oldalán otthonosan mozog, ugyanakkor egyik helyen sincs valódi otthona.

A határátlépés dramaturgiai szerepét megkettőzi az elbeszélő azzal, hogy a menekültek mellett az őket kísérő fiú számára is drámai tétje van az országhatárok átszelésének. A magyar etnikumú fiú Szerbiából költözik haza gyerekkora otthonába, a régi, apai házba az édesanyjával. A film ironikus címe is kettős értelmű: egyfelől a határokon a külföldieket üdvözlő táblákra utal, amelyek nyilvánvalóan nem a menekülteknek szólnak, másfelől Dávid apja üdvözli egy „Isten hozott"-tal a hosszú évek óta nem látott fiát és melegen megöleli őt, ami a befogadás gesztusa az apai házban és az – apához kötődő – hazában (ha tetszik, az apaföldön). A szerepek és események dramaturgiai célú megkettőzése nem ér véget Dáviddal, aki egyszerre éli meg a régi-új otthon meglelésének élményét és mások hazakeresésében való jólfizetett segítség: „és azt, hogy mások haza-keresése jól jövedelmező üzlet". Az apa szerepe is kettős: egyszerre nyújt otthont és biztonságot saját fiának és határőrként a törvényt képviselve tartja távol az idegeneket a haza területiumától. Az apa felajánlja, hogy beavatja fiát a férfias játékokba, megtanítja lőni és egy kétértelmű (vadat és menekülteket egyaránt célba vevő) vadászatra invitálja. A fiú azonban nem kér az apa ajánlatából és így az apa törvényével kerül szembe; kamaszos felelőtlensége, amellyel a könnyen szerzett euróezrek fejében és a férfiidentitást megerősítő vagányságból menekültcsoportokat vezet át a határon, öntudatlan ödipális lázadás a visszakapott és – bármennyire is elfogadó, megértő, mégis – kontrolláló tekintélyként működő apa ellen. (6. kép)

A törvény hatalma éppen akkor sújt le rá, amikor – úgy látszik, először – valódi szolidaritást, együttérzést és vonzalmat kezd érezni az egyik menekült iránt. Dávid a menekülteket kezdetben árucikknek tekinti, akiket jó pénzért egyszerűen le kell szállítania megbízóinak. Barátjával szemben, aki ridegen, hatalmát fitogtatva bánik a menekültekkel, ő már a filmbéli első „kísérésekor" sem ellenséges az újmódi nomádokkal szemben, halvány gesztusokat tesz feléjük, a gyermekükről gondoskodó szülők vonják magukra Dávid együttérzésre megnyíló tekintetét. A szolidaritás és vonzalom kialakulását, a formálódóban lévő kamasz identitást különösen erősen befolyásoló kulturális tabuk nehezítik. Az államhatárok összekapcsolását az etnikai határokkal Dávidnak a barátjával folytatott beszélgetése hangsúlyozza. Alex álmában egy menekült lányt kényszerít közösülésre, és döbbenten tapasztalja, hogy barna lett a pénisze, vagyis ő is színesbőrűvé változott. Dávid árulkodó hallgatás után elhárítja magától a

menekültekről szőtt erotikus fantáziákat azzal tréfálkozva, hogy képtelen volna szexuális gerjedelemre iránt uk. A kamaszfiúk fantáziáit egyszerre vonzza és taszítja a kulturális Másik, izgatja őket az „egzotikus" test, ugyanakkor szorongással tölti el a hozzájuk való – testi, kulturális, jogi – hasonulás. Ha a kulturális 'Másik' „fantáziabeli megteremtése és eltávolítása, '*abjekt*ként' való kilökése a kollektív és személyes identitás határainak megerősítését szolgálja", akkor Dávidnak a személyes identitás megőrzése érdekében felvett dacos idegenkedéstől és távolságtartástól kell megszabadulnia ahhoz, hogy eljusson az etnikai határok átlépésig. Ezt a transzgressziót egy morális határhelyzet kényszeríti ki:[9] Dávidnak döntenie kell, hogy saját irháját menti vagy a vonzó menekültlány életét. A cselekmény ezen a ponton is az amerikai határfilmeket idézi: a fehérbőrű férfifőhős (általában határőr) vonzalmának tárgya az etnikai-kulturális másságot megjelenítő, védelemre szoruló női menekült (dell'Agnese 210). (7. kép) A főhős döntése elköteleződést jelent a lány mellett, amelynek katartikus csúcspontja, amikor a rendőrségi autóban foglyokként ülve mélyen egymás szemébe néznek és felismerik a másikban az embert. (8. kép) A szülőkkel való kamaszkori szembefordulás vezeti az embercsempészet útjára, míg a felelősségteljes, empatikus, *határátlépő* felnőtt identitás formálódását a menekültlánnyal való találkozása indítja el.

Mundruczó Kornél a *Jupiter holdjá*ban az Európai Unió déli határait ostromló menekültáradatot a nyugati társadalmak morális-spirituális válságáról alkotott allegorikus ciklusának részeként használja fel.[10] Mundruczó értelmezésében a meggyilkolt és csodálatos módon feltámadt, levitálni képes menekült „felfelé tekintésre", a transzcendencia érzékelésére készteti a horizontálisan szerveződő, evilági hálózatokba ragadt nyugati embert. A film igazi főhőse azonban nem a menekült fiú, hanem az őt pénzért a táborból kimentő és csodatevő jelenésként, cirkuszi mutatványosként használó orvos. A nyugati ember reprezentánsa, a másik embert tárgynak tekintő és akként is kezelő főhős attitűdváltása mára határokon belül, az iszlám terroristák által elkövetett budapesti metrórobbantást követően megy végbe. A műhiba miatt egy ember halálában bűnössé vált és emiatt meghasonlott Dr. Stern a robbantást csodálatos módon túlélő Aryan előtt térdre ereszkedik és onnantól kezdve feltétlen hívévé válik. Míg Dudás realisztikus elbeszélésében egy pszichológiai határhelyzetet, Mundruczó allegorikus alkotásában egy transzcendens élményt választott a megcélzott magyar és nyugati többségi nézőt reprezentáló főhős megtérésére. Ugyanakkor a *Jupiter holdja* filmrendezője – orvos főhőséhez hasonlatosan – szintén nem szubjektumnak tekinti, hanem mozgóképes látványosságként használja fel a szír menekültet, akinek kitalált fantasztikus képessége lehetőséget nyújt számára, hogy a természeti tájak, enteriőrök

[9] A magyar filmtörténet egyik jelentős alkotásával, a *Csempészek*kel (Máriássy Félix, 1958) mutat rokonságot a határon való átmenekülés jelenete. Ott is egy férfi és egy nő vonzalma kezdődik a román–magyar zöldhatáron való csempészés közepette.

[10] E ciklusba tartozik Mundruczó Kornél a *Fehér isten* (2014) című filmje, valamint a *Szégyen* (2012) és a *Nehéz istennek lenni* (2010) című színházi előadásai.

és Budapest utcái felett repülő lélegzetelállító kameramozgásokkal nyűgözze le közönségét és kritikusait.[11]

Az államhatár kortárs magyar mozgóképes reprezentációjában az állami, etnikai és kulturális határok őrizete törvényileg szentesített és társadalmilag elfogadott, kollektív magatartásforma, míg a határátlépés individuális drámák és megrendítő egyéni élmények – közvetlen vagy megkésett – hatására véghez vitt személyes cselekedet. A határokon átlépni mind fizikai, mind mentális értelemben veszélyes tett. Erőszaknak és/vagy egzisztenciális kalandnak teszi ki magát az ember, elveszti világban való otthon(osság)át. Saját határain kívülre kerül.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Berezin, Mabel. Territory, Emotion and Identity: Spatial Re-Calibrationin a New Europe. Mabel Berezin–Martin Schain (szerk.). *Europe Without Borders: Remapping Territory, Citizenship and Identityin a Transnational Age*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004. 1–30.

Böröcz József. A határ: társadalmi tény. *Replika,* 47–48 (2002). 133–142.

Brown, Wendy. *Walled States, Waning Sovereignty*. New York: Zone Books, 2010.

Connolly, William E. Tocqueville, Territory and Violence. *Theory, Culture, Society.* 11: 19 (1994) 19–41.

Dell'Agnese, Elena. The US–Mexico Border in American Movies: A Political Geography Perspective. *Geopolitics,* 10 (2005), 204–221.

Erős Ferenc. *Az identitás labirintusai. Narratív konstrukciók és identitásstratégiák*. Budapest: Janus-Osiris, 2001.

Green, Sarah. A Sense of Border. Thomas M. Wilson–Hastings Donnan (szerk.). *A Companion to Border Studies*. Wiley-Blackwell, 2012, 573–592.

Győri Zsolt: Gondolatok a hollywoodi háborús film műfajának kulturális és esztétikai ideológiájáról. *Apertúra*, 2014. tavasz. URL: http://uj.apertura.hu/2014/tavasz/gyori-gondolatok-a-hollywoodi-haborus-film-mufajanak-kulturalis-es-esztetikai-ideologiajarol/

Ilyés Zoltán: A határfogalom változó tartalmai a geográfiától az empirikus kultúrakutatásig. Kovács Nóra, Osvát Anna, Szarka László (szerk.). *Tér és Terep. Tanulmányok az etnicitás és az identitás kérdésköréből III.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.

Kertész Imre.Táborok maradandósága. Uő. *A száműzött nyelv*. Budapest: Magvető Kiadó, 45–59.

[11] A magyar kritika főként a film technikai megvalósítása miatt dicséri a filmet. Lásd Gyenge Zsolt: Egy fenyegetett világ mozija. A 70. Cannes-i Filmfesztivál, *Élet és Irodalom,* 2017. június 2., Legát Tibor: Ördög az egészben. *Magyar Narancs,* 2017. június 15.

Pintér Judit Nóra. *A nem múló jelen. Trauma és nosztalgia*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2014.
Sík Endre: Bevezetés és hevenyészett gondolatok a határ kutatásának növekvő jelentőségéről. Sík Endre–Surányi Ráchel (szerk.): *Határhatások*. E-könyv. Budapest: Tárki – ELTE TáTK, 2015.
Stőhr Lóránt: Érzelmek kiáradása. Sós Ágnes dokumentumfilmes pályája az intézményrendszer tükrében. *Apertúra* 2016. nyár http://uj.apertura.hu/2016/nyar/stohr-erzelmek-kiaradasa-sos-agnes-dokumentumfilmes-palyaja-az-intezmenyrendszer-tukreben/.
Wimmer, Andreas–Nina Glick-Schiller. Módszertani nacionalizmus és azon túl: nemzetállam-építés, migráció és társadalomtudományok. Sik Endre (szerk.). *A migráció szociológiája 2.* Budapest: ELTE TáTK, 2012.
Vila, Pablo: *Crossing Borders, Reinforcing Borders: social categories, metaphors, and narrative identities on the U.S.-Mexico frontier*. Austin: University of Texas Press, 2000.
Vaughan-Williams, Nick. *Border Politics. The Limits of Sovereign Power*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

KÉPEK

1. kép

2. kép

3. kép

4. kép

5. kép

6. kép

7. kép

8. kép

Margitházi Beja

„Ez itt a táj, kapitulálj, beljebb…” Férfi identitás és férfiképzelet az ezredforduló utáni epizodikus Budapest-filmek paratereiben*

A *Nekem Budapest* (2013) című szkeccsfilm nyitódarabjának hőse, Áron vidékről érkezett a fővárosba tanulni, és mivel korábban sohasem járt itt, első nap a budapesti turistalátványosságokkal ismerkedik. A Margit hídi HÉV-megállóban megpihenve, anyukája mézes-citromos teáját iszogatva fontos kérdés merül fel benne: *miért* vannak a megállóban olyan messze egymástól a székek? A piros, öntött műanyag ülések közötti majd kétméteres távolság áthidalására tett javaslatait hűen követik a narrátor-hangon megszólaló fiatalember nézőpontjából irányított centrálisan, frontálisan komponált filmképek: Áron fantáziája átveszi az irányítást a városi tér fölött, és a gondolatjáték szabadon formálható, benépesíthető színterévé alakítja a szokványos, legtöbbször a várakozás unalmával kitöltött, ideiglenesen belakott városi teret: a közlekedési megállót. Ferenczik Áron rendező messziről jött, a várost turistatekintettel szemlélő főhőse ekkor, a rendezői gesztust mintegy megismételve, maga rendezi be és -át ezt a teret, tölti ki a székek közötti űröket, projektálja, vetíti rá az üres székekre a különböző korcsoportokat, foglalkozásokat, tevékenységeket és élethelyzeteket megtestesítő városlakókat, és nem mellesleg egy hozzá illő lányt is odaképzel magának, akivel a nyúlfarknyi gondolatfutam végére azt tervezi, hogy egymásra találnak.

Enyedi Ildikó végzős osztályának[1] „Budapest” hívószó köré szervezett rövid vizsgafilmjei csellengő, útkereső, döntésképtelen fiatalok, akik nem értik, vagy nem tudják kezelni a menetrendszerűen jelentkező konfliktushelyzeteket, így akaratlanul is megőrzik kívülállói pozíciójukat – akkor is, amikor szerelmet keresve a várost járják, elszeretik szomszédjuk feleségét, kaotikus kisfilmet próbálnak tető alá hozni, a Margit-szigeten gazdátlan kutyát és telefont találnak, vagy egy földrajzóra fülleszt értelmetlenségébe ragadnak bele. A kisfilmek közül Ferenczik darabja teremti meg a legplasztikusabban

* A tanulmány elkészítése idején a szerző Bolyai János Kutatási Ösztöndíjban, illetve az OTKA 112700 *Space-ing Otherness. Cultural Images of Space, Contact Zones in Contemporary Hungarian and Romanian Film and Literature* pályázat és az NKFI 116708 *A magyar film társadalomtörténete* című projektjének támogatásában részesült.

[1] A *Nekem Budapest* további epizódjainak rendezői: Bálint Dániel, Csuja László, Kapronczai Erika–Csuja László–Muhi András Pires, Pluhár Attila, Reisz Gábor, Szeiler Péter, Szimler Bálint.

a „vége" főcím-dalban[2] tematizált „belső várost", a „belső kapitulációt", mely a „külső" város száműzésére invitál egy hitelesebbnek érzett, imagináriusan és emocionálisan könnyebben belakható, átmeneti térbe.

Ezeket az imaginárius tereket a posztmodern várossal összefüggésben kidolgozott „paratér" fogalmával konceptualizálva a továbbiakban az ezredforduló után készült olyan epizodikus szerkezetű, Budapesten játszódó játék-, illetve szkeccsfilmben vizsgálom meg, mint a *Pizzás* (Balogh György, 2001), illetve a *Jött egy busz* (2003) Pálfi György és Schilling Árpád által rendezett epizódjai. A kétezres években több, szkeccsfilmhez hasonló, de egyszerzős antológia-film is készült: a *Papírrepülők* (Szabó Simon, 2009), a *Couch Surf* (Dyga Zsombor, 2014), a *Szabadesés* (Pálfi György, 2014) több szereplőt mozgató, fragmentált, mozaikos narratív szerkezetükkel, a különféle helyszíneket összekötő mozgástípusokra (repülés, szörfözés, esés) utaló címeikkel, az előző példákhoz hasonlóan, a nagyvárosi létmódot és életteret modellezték, de nem hívtak be a filmek fragmentált szövetén rést nyitó paratereket. Mindannyiukban közös viszont, hogy Budapest urbánus terei és a szereplők térbeli jelenléte gyakran a helykeresés, az otthontalanság, az elidegenedettség, a szeparáció jegyeit hordozza, és láthatóan szimultán (poszt)kommunista, posztmodern és globalizációs befolyások hatása alatt formálódik. A paraterek véleményem szerint ezen irányvesztettségek szimptomatikus megtestesülései, melyeket minden esetben férfi szereplők hoznak létre. A képzeletbeli tér megteremtésének metafikciós, retorikai gesztusát a modernitás posztmodernnel érintkező zónájában, Walter Benjamin és Zygmunt Bauman *flâneur*-i identitáskonstrukciójából kiindulva vizsgálom, amellett érvelve, hogy ezek a hétköznapi tereken módosításokat végrehajtó paraterek, a „filmrendezés" gesztusának önreflexív tükrözésén túl, a férfi identitás és férfi képzelet metszéspontjában, a baumani bámészkodó, csavargó, turista és játékos eltérő térstratégiáinak termékeként képződnek meg.[3]

Identitás, városi tér és elbeszélhetőség

A humán és társadalomtudományokban a nyolcvanas évek végén regisztrált „térbeli fordulat" egyaránt tudatosítani igyekezett a kultúra, az események és identitások térbe ágyazottságát és azt, hogy a terek különféle társadalmi gyakorlatok által konstruáltak. A nagyváros és az urbánus környezet tobzódik az ilyen terekben és konstrukciókban. Az architektúra, a tervezett és épített terek fizikai, látható szerkesztettsége, a városban zajló társadalmi folyamatok és események koncentrált jelenléte számtalan identitásalakító, tértermelési és hatalomgyakorlási folyamat feltérképezésére ad lehetőséget. Jóllehet az evolucionista, kronologikus-teleológikus historicitással szemben a teret felértékelő földrajzi szemlélet, vagyis a „fejlődés és haladás elveit felváltó szimultaneitás és mellé-

[2] Závada Péter dalszövegének sorai szerint: „Ez itt a táj, kapitulálj, beljebb […] Száműzlek magamból, szegény város." (részlet)

[3] A férfiasság és férfi identitás filmes működéséhez lásd még a jelen kötetben Benke Attila, Tóth Zoltán János és Kalmár György tanulmányait.

rendelés" (Bachmann-Medick 212) globalizációval felerősödő folyamatai transzparensen érvényesülnek a nagyvárosban, a város „térérzékeny" értelmezését a modernitás szerzői már jóval a „térbeli fordulat" előtt megkezdték (vö. Gyáni 2007). Mintegy párhuzamosan a Chicagói Iskola társadalom- és földrajztudósainak elemzéseivel, melyek a városkutatásban a tér jelentőségét hangsúlyozták (Warf és Arias 3), a 20. század első évtizedeiben Georg Simmel, Walter Benjamin és Siegfried Kracauer szövegei is hangsúlyosan *térbe* ágyazott jelenségként írják le a modern város identitásalakító potenciálját. Ennek tipikus mozgásmintázata a városi séta, melynek során a kapitalista termelés diktálta felfokozott életritmus, a társadalmi heterogenitás, a spektákulum és hétköznapiság együttese nehezen feldolgozható, érzékszervi sokként jelentkezik, de legalábbis a szaggatottság, a laza, esetleges kapcsolatok benyomásaival szembesíti a városlakót. Jóllehet a modern, elidegenedett szubjektum Frederic Jameson szerint csak később, a posztmodern, globalizációs folyamatok nyomán válik fragmentálódó, megsokszorozódó szubjektummá, mely több, különböző identitástengely mentén (gender, etnikum, szexualitás) definiálható (Warf és Arias 6), a fragmentáció térben megtapasztalható élményét az előző ezredfordulón a nagyváros, és a rá érzékenyen rezonáló új médium, a film közvetíti először.

Az epizodikus elbeszélésű városfilmek térstruktúrájának alapvetései véleményem szerint a modern és posztmodern tér és identitás összefüggéseit feltáró Simmel, Benjamin, Kracauer és Bauman írásaiban találhatóak meg. Ezek az alapvetések az említett szerzőknél ráadásul úgy jelennek meg, hogy gyakorlataik és fogalmaik feltűnően sok ponton érintkeznek.

A városi tér proxemikai paradoxona. Az urbánus életmód identitásformáló hatását Georg Simmel *A nagyváros és a szellemi élet*-ben (1903) „az idegélet felfokozódásával", „a külső és belső benyomások gyors és szakadatlan változásával" (544) közvetlen kapcsolatban álló jelenségként írja le, amely megtapasztalható egy egyszerű utcai séta során is. Híres meglátása szerint a városlakók természetes önvédelmi reakciója ezzel szemben a távolságtartás, a szenvtelenség, a blazírtság, amellyel az ismerkedést, a barátkozást, a társas interakciót kerülik (ki), például közlekedés közben, ami korábban, vagy rurális környezetben és kisközösségekben elképzelhetetlen volt. Értelmezésében a tér a városban ellentmondásos és szimbolikus: a térbeli közelséghez emocionális távolság társul, azaz például egy utcai tömeg ismeretlen emberek alkalmi csoportosulása csupán, nem pedig egymáshoz érzelmileg is közel álló polgárok gyülekezete. Közelség és távolság ilyenfajta relativitása, tereket szervező funkciója nemcsak a városi filmekben, hanem a fizikai és érzelmi űrök kitöltésére törekvő paraterekben is kulcsfontosságú lesz.

Szerkezeti és szerkesztési fragmentáltság. A sűrű, telített terek bejárhatósága, a találkozások és elválások mozaikossága tükröződik Benjamin és Kracauer rövid, a térstruktúrát esztétikai szerkesztési elvként használó „városi" szövegeiben, melyek a fragmentált befogadói élmény rekonstruálásával tesztelik a város leképezhetőségét, elbeszélhetőségét. Benjamin nagyszabású, befejezetlen Árkádok-projektje a századelő Párizsát töredékek, aforizmák, idézetek, leírások komplex rendszerével tervezte megörökíteni, de már jóval korábban szkeccsekben, tárcákban, „fiziológiák"-ban formálta meg európai

városokban gyűjtött benyomásait, az ún. „panoráma-irodalom" műfajába rendezve őket (850). Kracauer a rövid formát autentikusabbnak érezte az egy tekintetre befoghatatlan nagyvárosi létforma visszaadására. Több száz (Frankfurtban és Berlinben írt) cikkének mozaikjaiból állt össze *A tömeg ornamentikája* (1927) és belőlük alakultak ki későbbi realista filmelméleti koncepciójának alapjai. *A film elmélete: a fizikai valóság feltárásá*ban (1960) a leginkább mozgóképre kívánkozó, „alapvető" kinematografikus témák között említi az „életfolyam"-ot, mely nem más, mint a nagyvárosi utca követhetetlen ritmusú, látványokat és embereket kaleidoszkópszerűen áramoltató forgalma, „amelyek mindegyike ellensúlyozza, törli a másikat és ezáltal megakadályozza a nézőt abban, hogy a felszínre dobott számtalan lehetőség közül bármelyiket is végig kövesse. […] Minden egyes ilyen alaknak megvan a maga története, de ezt a történetet a nézővel nem közlik" (151). – írja Kracauer a felgyorsult városi közlekedés és a tömeggel járó, áthidalhatatlan érzelmi távolság lineáris narratívában kifejezhetetlen természetéről.

Tértaktika. A városi tér sokat elemzett identitásmintája, a teret a tömegtől eltérően, másképp használó baudelaire-i *flâneur,* akinek navigációs szokásaiban Benjamin saját szerzői stratégiáját dokumentálja. A kószáló nem siet sehova; bámészkodik, kiszámíthatatlan mozgásával, megfigyeléseivel[4] egyrészt a város fragmentáltságát szervezi egyedi rendszerbe, másrészt kószálásával lázad a termelés, célirányosság, hatékonyság ellen (Benjamin 873). A modern *flâneur* posztmodern terekbe vetített utódait Zygmunt Bauman több írásában írja körül; a *Tördezett életek, töredezett stratégiák*ban (2002) annak következményeit gondolja át, hogy a folyamatosan változó szabályok mentén szerveződő ezredvégi életjátszmákban *(lifegame)* a rövid, kisebb kockázatú játszmák keresése lett a leghatékonyabb stratégia. Mindez az idő és a tér általános töredezettségéhez vezet, a következmény pedig „az idő olyan szakaszokra való fragmentálódása lesz, amelyeknek hiányzik a múltjuk és a jövőjük is, és mindegyik szakasz önmagába zárt, illetve önmagát tartalmazza. Az idő így már nem folyó, hanem tavacskák és medencék gyűjteménye" (Bauman 2002). Ilyen kontextusban az identitásépítés helyett annak éppen az ellenkezője, a stabilitás kerülése, a megsokszorozódó, váltogatható identitások gyakorlata terjed el, melynek posztmodern stratégiáit Bauman a bámészkodó, a csavargó, a turista és a játékos metaforáival tartja megragadhatónak (2002).

A benjamini szkeccs-szerkezet, a kracaueri potenciális történetek és *flâneur*-i összekötő szerep az ötvenes-hatvanas években divatba jött epizodikus szerkezetű városi szkeccsfilmekben találkozik, melyekben a tömegből kinagyított karaktereket, történeteket a közös helyszín, a nagyváros köti össze.[5] A filmforma kilencvenes évek utáni

[4] A kávézóban ülő, utcán elvonuló tömeget fürkésző megfigyelő toposza Edgar Allen Poe *A tömeg embere* (1840) című szövegében jelenik meg először, később Baudelaire *A fájó Párizs* (1869) ciklus *A tömeg* című prózaversében is visszaköszön a kávézó ablaka, amelyen a városi forgalom látványosságként jelenik meg, előlegezve a (be)keretezett mozgóképet.

[5] David Scott Diffrient a városi szkeccsfilm korai példájaként a hét rendező (köztük Antonioni, Fellini, Zavattini) kisfilmjeiből álló *Szerelem a városban*t (Love in the City, 1953) említi, de első autentikusabb darabjaként a Barbet Schroeder producer által új hullámos rendezők (köztük Chabrol, Godard, Rohmer, Rouch) munkáiból szerkesztett *Párizs, ahogyan látját* (Paris vu par…, 1963) tartja számon (163–164). (A témáról lásd még Margitházi 314–325). Diffrient az omnibusz-, antológia- és epizódfilm kifejezéseket

népszerűsége egyfelől azzal magyarázható, hogy a terek és történetek gyűjteményeként szemlélt struktúra a digitalizáció előretörésével megjelenő adatbázis-szerkezetet idézi, mely a szekvenciális narráció alternatívájaként fogható fel,[6] másfelől narratív komplexitásával (ami szintén ekkoriban jelentkező eljárás volt) tökéletesen beleillik a kortárs műfaji és szerzői film nemzetközi trendjébe.[7] Allan Cameron szerint a moduláris narratívák „az időről és térről alkotott képünk változását tükrözik, ugyanakkor reagálnak rá, így értékes eszközöket jelentenek a narratívák kortárs kultúrában betöltött szerepének vizsgálatában" (26). Cameron a moduláris narratívák egyik típusaként[8] értelmezi az epizodikus szerkezetet, és ezen belül helyezi el a szkeccsfilmmel rokon *antológia* formát, melyben a rövid történetek „első látásra nem függnek össze egymással, mégis ugyanazon diegetikus téren osztoznak" (23), illetve „az elkülönített epizódok a fabula töredezettségét a szüzsé szintjén is megjelenítik" (24).[9] A város, mint közös diegetikus tér, szintén többféle lehet: Krysztof Kieslowksi *Tízparancsolat* (Dekalog, 1988–1989) és Jim Jarmush *Mystery Train* (1989) című filmjei esetében a közös városi helyszín köti össze az epizódokat, az Éjszaka a Földön (*Nighton Earth,* 1991) illetve a *Flirt* (1995, Hal Hartley) történetei ellenben más-más városban játszódnak, a városfogalom globalizálódását, a nemzetközi etnikai heterogenitást ragadva meg.

A rendszerváltás környékén több magyar film is egy-egy ikonikus fővárosi helyszínhez kötődött,[10] az ekkoriban készült szkeccsfilmekben viszont Budapest inkább csak egyszerűen „a város" szerepét töltötte be.[11] Budapesti terek az ezredforduló utáni fiatal rendezők olyan filmjeiben kaptak allegorikus, a rendszerváltás, az európai uniós csat-

---

egyaránt használja ezekre a sokszerzős *(transauthorial)* művekre, melyek a hatvanas évektől vissza-visszatérő hullámokban aknázzák ki a város-témát: eleinte más nagyobb városok (Rio de Janeiro, Nápoly, Prága, Bukarest) sorakoztak fel helyszínekként, az ezredforduló körül újraéledő trend során pedig több, korábban kihagyott metropolisz is megkapja a maga szkeccsfilmjét. Diffrient aszerint látja csoportosíthatónak őket, hogy a szereplőkre vagy a városra közelítenek rá, azaz mennyiben közvetítik az adott városban élés élményét, tapasztalatát, illetve hogy a topográfiai, szociológiai összetevők hogyan függnek össze az esztétikai, narratológiai elemekkel (165–166).

[6] Lásd erről Manovich, Lev. „Az adatbázis mint szimbolikus forma." *Apertúra* 2009 ősz. Web. 2017. 06. 11.

[7] A klasszikus elbeszélés különböző sajátosságait (a főszereplők száma, a fő cselekményszál,a tér és idő egysége, a linearitás, a folyamatosság, a kauzalitás) variáló, megsokszorozó, különböző terminusokkal megnevezett tendenciáról lásd a Metropolis *Narratív komplexitás* című tematikus számát (2012/2)!

[8] Másik három típusa az időfelbontásos, az elágazásos, illetve az osztott képmezős narratíva (Cameron 12–26). Ezek közül csak ez utóbbi az, amelyben a modularitás nem időbeli, hanem térbeli tagolás mentén szerveződik.

[9] Cameron éppen ezért nem tartja modulárisnak Robert Altman *Rövidre vágva* (Short Cuts, 1993) vagy Paul Thomas Anderson *Magnólia* (1999) című filmjeit, mert ezekben a nagy számú, lazán kapcsolódó narratív szál és szereplő ellenére a történetek különböző pontokon érintkeznek, így végül egységbe rendeződnek.

[10] A rendszerváltás környékén több játékfilm is nem csupán a háttérben felismerhető, de konkrétan megnevezett, emblematikus városrészeket választott helyszínülIlyen a *Dögkeselyű* (1982, András Ferenc) esetében az Örs vezér tere és környéke, vagy a jellegzetes nyolcadik kerületi helyszínek megjelenése, a Teleki tér (*Eldorádó*, 1988, Bereményi Géza), Szigony utca (*Roncsfilm,* 1992, Szomjas György), Orczy park (*Csinibaba,* 1997, Tímár Péter), illetve a józsefvárosi „kínai negyed" (*Közel a szerelemhez,* 1999, Salamon András).

[11] A Rózsa János producer által összefogott *Szeressük egymást gyerekek* (1995), melyben Jancsó Miklós, Sándor Pál és Makk Károly budapesti, már-már apokaliptikus történetei a szegénység, éhezés, általános káosz hangulatát bontották ki; a videóra forgatott, kilenc rendező kisfilmjéből álló *Váratlan halál* (1996, producer: Szomjas György) kerettörténetében egy városi ház felrobbantása látható, lassított felvételen, ezt

lakozás folyamatait feldolgozó, posztkommunista nemi, nemzeti, etnikai és nemzedéki identitásfolyamatokat megjelenítő szerepet, mint a *Moszkva tér* (2001, Török Ferenc),[12] az *I love Budapest* (2001, Incze Ágnes), a *Kontroll* (2004, Antal Nimród),[13] a *Nyócker* (2004, Gauder Áron)[14] vagy a *Tesó* (2003, Dyga Zsombor). Az epizodikus Budapest-filmek esetében a modularitást, vagyis az epizódok széttartását a szkeccsfilmek kapoccsal oldják (ilyen a *Jött egy busz* kollázs-animációja, a *Nekem Budapest* helyszíneket stilizáló, várostérképet, kereszteződő útvonalakat imitáló animációja), az egyrendezős antológiák *(Pizzás, Papírrepülők, Couch Surf, Szabadesés)* pedig fordulatos kerettörténettel vagy az epizódokat visszatérő szekvenciákban elbeszélő narratívával ellensúlyozzák.[15] Bár a nagyvárosi helyszín önmagában többféle kapcsolatot, történetet és teret feltérképező stratégiát kínál, a közelebbről elemzett epizódok a városi valóságot elhagyva, de a helyszínek egyes elemeit megőrizve, paraterekké alakítják át azokat.

Városi paratér, heterotópia és nem-hely

Az elsősorban a posztmodern science-fiction irodalomban Samuel Delaney író és kutató által elképzelt paratér, definíciója szerint, egy alternatív, a valósággal párhuzamos dimenzióban létrejövő tér: egy „ontológiai máshol". A szereplők képzeletében érzéki részletességgel megteremtett, plasztikusan alakítható, mentális, de materiálisan mégis megjelenő térbe a karakterek maguk is bejáratosak, és gyakran éppen azért jönnek létre, hogy bennük, Delaney szavaival, a „hétköznapi világban elkezdődött konfliktusok megoldódjanak" (Bukatman 13). A paraterek fikciós művekben való megjelenése összhangban áll a posztmodern regényben lezajlott paradigmaváltással. Brian McHale *Postmodernist Fiction*-ben (1987) levezetett gondolatmenete szerint míg az ismeretelméletileg megalapozott modernista fikció (Nabokov, Henry James, Faulkner) megbízhatatlan narrátorok és változó tudatállapotok köré szerveződött, a posztmodern elbeszélésekben az ontológiai paradigma kerül előtérbe, a világ(ok) létezésének, keletkezésének, megszűnésének és egymásba omlásának kérdése. Tipikus tünete ennek a regénybeli zónák megjelenése (William Burroughs), ahol, McHale szavaival „nagyszámú, töredékeiben lehetséges világ létezik egy lehetetlen térben" létrehozásának módja pedig „egy idegen térnek az ismerős téren *belül,* vagy olyan szomszédos

szakítják meg, a címbeli témát variálva, a félrecsúszott élettörténetek groteszk-tragikus végét dramatizáló darabok.

[12] Strausz László. „Vissza a múltba. Az emlékezés tematikája fiatal magyar rendezőknél". *Metropolis* 15 (3): 20–28.

[13] Kalmár György. „A posztkommunista tér belakása Antall Nimród *Kontroll* című filmjében." *Apertúra* 2015 ősz. Web. 2016. 05. 16.

[14] Imre Anikó. *Identity Games: Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe*. Cambridge, London: MIT Press, 2009.

[15] Szintén nem moduláris, epizódikus szerkezetű, Budapesten játszódó példa volt még Miklauzicz Bence Ébrenjárók (2002) című filmje, melyben három városi szereplő története fonódik össze fokozatosan, az elektromosság, áramhálozat metaforája mentén, míg a *Dealer*ben (2004, Flieaguf Benedek) a címszereplő személye és kerettörténete jelenti a meglátogatott kliensek közti erős kapcsot.

térrészek *közötti* bemutatása, ahol ilyen 'között' nem létezik" (Bukatman 19). Ennek filmbeli változataiként Bukatman példaként említi a *Sztalker* vagy az *Alphaville* zónáit.

Bukatman a zónákat másfelől a posztmodern város tipikus tüneteinek látja. A modernizmus jellegzetes helyszíneként a város fragmentált, dinamikus, átláthatatlanságában is átlátható közeg, érzékszervi sokk volt, posztmodern állapotában viszont „az érzékelő képességen túlra került". A zónák megjelenése ezt a tapasztalatban bekövetkezett elementáris változást, a város „centralizált térből szétzilált »nem-térré«" való átalakulását testesítik meg, melyben a térbeli rendellenességhez az idő mély válsága társul (20). Más szóval a város maga lett a paraterek kialakulására fogékony zóna.

Mindez sok ponton érintkezik a foucault-i heterotópia és az Augé-féle nem-hely fogalmaival, melyek más-más módon, de szintén tipikus nagyvárosi átmeneti helyeket, határzónákat konceptualizálnak. Foucault eltérő terei másságukkal kitűnő, társadalmi normák által meghatározott terek, melyek a „valóságos hely nélküli szerkezeti helyekkel", vagyis az irreális, nem létező utópiákkal ellentétben nagyon is létezőek, „lokalizálhatóak" (Foucault 150). A heterotópia Foucault szerint megvalósult utópia, és említett példái (vonat, aggház, börtön, temető, színház, mozi, kert, könyvtár, múzeum, kaszárnya, motel, bordélyház, hajó) az illúziókkal teli, de reális terek arra utalnak, hogy a heterotópiák kedveznek a paraterek megképződésének. A heterotópia és a nem-hely közötti rokonságot – Foucault és Augé térszemléletének eredendő különbségei ellenére – több szerző is felvetette. Augé egyes példái szintén a közlekedéshez, az utazáshoz kapcsolódnak (gyorsforgalmi út, repülőtér, közlekedési eszközök, menekülttáborok, tranzitpontok), vagy hangsúlyozottan átmeneti tartózkodást feltételeznek (bevásárlóközpont, átmeneti szállások), illetve ő maga is az utópia ellentéteként határozza meg a nem-helyet, amely „létezik, ugyanakkor nem foglal magába organikus társadalmat" (Augé 64). A magány újfajta élményét nyújtó, az identitás, a viszonyok és történetiség nélküli, a tulajdonságoktól megfosztott nem-hely, a heterotópiához hasonlóan, *per definitionem* viszonyfogalom, melynek jegyei egyének, csoportok terekhez való viszonyulásából, illetve a terek kapcsolódási és használati módjaiból vezethetőek le.

A rokon vonásokon túl a paratér mássága retorikai keretezettségében áll. *Mise-en-abyme* szerkezetében megkettőzi a szerzőt (a mű szerzője és a paratér szerzője), illetve a világérzékelés, világteremtés folyamatait dramatizálja: „A paratér-motívum lehetővé teszi azt, hogy a szöveg önnön eszközeivel reflektálhasson saját metafikciós ontológiai eljárásaira" (McHale 1992: 253). Bukatman értelmezésében ez más médiumokra, így a filmre is kiterjeszthető, ahol a nézőpontok, a beállítások a mozgóképi térszerkesztés „felfokozott retrocitását" jelenti, hiszen a paratér mindig játékba hozza, aktivizálja az adott médium technikáit. Például Jack Arnold *A hihetetlenül zsugorodó ember* (The Incredible Shrinking Man, 1953) című filmjében nézőpontok és dimenziók váltogatásával tárul fel a feleség és az összezsugorodott férj (Scott) paratere közti különbség, melyben az ismerős tárgyak és élőlények radikális átalakuláson esnek át (a rajzszög kardként, a pók szörnyetegként jelenik meg), így a megváltozott tértapasztalat nemcsak a szereplőt, de az ő nézőpontján keresztül a nézőt is elidegeníti a tér ismerős hétköznapiságától. Bukatman szerint a paratér allegorikus jellege itt abban nyilvánul meg, hogy a

konfliktus, Scott elférfiatlanodása, vagyis az amerikai, kertvárosi férfi „pszichoszociális krízise" erre a színtérre áthelyezve játszódik le és oldódik meg. Nick Jones a kortárs hollywoodi akciófilmek térhasználatát és különböző térfajtáit vizsgálva, a „világ-a-világban" típusú, az egész fikciós univerzumot átjáró, kidolgozott paraterek (Jones 100) különböző változatait könyvének önálló fejezetében vizsgálja, olyan mainstream sci-fi vagy akciófilmekre fókuszál, mint a *Tron* (1983, Steven Lisberger), *Az utolsó akcióhős* (Last Action Hero, 1993, John McTiernan), a *Mátrix* (1999, Wachowski testvérek), *A sejt* (The Cell, 2000, Tarsem Singh), külön kitérve Zack Snyder *Álomháborújá*ra (2011, Sucker Punch), melyben az elmegyógyintézetbe zárt női főhős képzelt világokban vívja meg csatáit és győzi le a démonait (95–118).

A filmbeli paratér logikája tehát szeparálódik a filmben megjelenő valós tértől, gyakran felfüggeszti annak fizikai törvényszerűségeit (a szereplők legyőzik a gravitációt), illetve látványos események, jelenetek színhelye lesz. Nyilvánvaló konstruáltságuk, képzeletbeli jellegük mellett azonban a paraterek a valós, vagy egyéb, filmbeli terekhez hasonlóan olyan koherens társadalmi konstrukcióknak tekinthetők, melyekben a *hol* meghatározza a *hogyant* és a *miértet,* vagyis a helyszín (választása) az események módját és okát (Warf és Arias 1). A társadalmi tér ugyanakkor, Henri Lefebvre leírásában, mindig mentális konstrukció is, amelyben az érzelmek, a tér keltette reakciók befolyásolják azt, hogy miként éljük meg, tapasztaljuk ezeket a tereket – vagyis a paraterekben az a képzelet erősödik fel, melynek egyébként is fontos szerepe van a tér megértésében és a tér jelentéseinek manipulálásában (Jones 95).

Férfi-képzelet, paratér és stratégiák

Budapesti helyszíneken kialakuló paraterek változataira más, a kétezres évek után készült magyar filmekben is láthattunk példát: a *Kontroll* föld alatti, a felszínivel párhuzamos világ erős atmoszférájú tereiben, a *Bibliothèque Pascal* (2010, Hajdu Szabolcs) „elmesélt" történetében, illetve Mona heterotopikus álomjeleneteiben,[16] de a *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (2014, Reisz Gábor) narrátor-hanggal kísért képzeletjátékaiban is (halál-variációk a film elején). A teljes filmet átjáró imaginárius minőség, a férfi illetve női karakterek képzeletéhez társítható szellem-szereplők formájában az *Utóélet* (2014, Zomborácz Virág) vidéki helyszíneit és a *Liza a rókatündér* (2015, Ujj Mészáros Károly) lakásbelsőit és gyorséttermét alakítja időnként a valóság és képzelet között lebegő paraterekké a halott lelkész-apa, illetve a japán rocksztár fel-felbukkanásával.

A korszak epizodikus narratívájú Budapest-filmjeiben különböző típusú férfi karakterekhez társítható paraterek jelennek meg: a *Nekem Budapest* nyitódarabján kívül

[16] Dánél Mónika. „A megjelenítés gesztusai, (belső) képek valósága Hajdu Szabolcs filmjeiben". *Prizma* 13: 42–49, 2015., illetve Sándor Katalin. „Corporeality and Otherness in the Cinematic Heterotopias of Szabolcs Hajdu's *Bibliotheque Pascal*". *Ekphrasis* 2: 79–92, 2014.

a *Jött egy busz* Schilling Árpád rendezte rövidfilmjében *(No comment),* valamint az egyszerzős *Pizzás* egyik epizódjában általam *szubjektív paratérnek* nevezett változat egyértelműen a főszereplő képzeletének terméke, melyben egy szubjektív térképzet úgy válik diegetikus vizuális valósággá, hogy azt a film valamilyen audiovizuális eljárással konkretizálja, érzékelteti; a *Jött egy busz* Táltosember-epizódjában megjelenő változatot azért nevezem *objektív paratér*nek, mivel itt a film – a szuperhős-filmek fikcionalitásához hasonlóan – evidenciaként kezeli az irreális képességek, a mitikus hősök valóságát és nem társítja egyik szereplő képzeletéhez sem. Közös bennük, hogy a szkeccsfilmek által megtestesített szerkezeti töredezettséget tovább fragmentálják, a rövid formát keretként használva egy újabb tér, fikciós szint megjelenítésére, amelyben konfliktusok oldódhatnak meg vagy feszültségek oldódhatnak fel. A továbbiakban ezeket a paratereket fogom közelebbről megvizsgálni Zygmunt Bauman tipológiája segítségével, de a korábban tárgyalt proxemikai paradoxont, a szerkezeti fragmentáltság és térhasználati taktikák szempontjait is figyelembe véve. Bauman a modern zarándok identitásépítő eljárásai után „a kötöttség és stabilitás irtózatától mozgatott posztmodern stratégiát" a bámészkodó, a csavargó, a turista és a játékos mintáival látja megragadhatónak. A négy típus inkább orientatív metafora, nem egymást kizáróan érvényesül, és nem a posztmodern találmánya:

> [Ezeket] a valamikor marginális figurák által elhanyagolható ideig és jelentéktelen helyeken gyakorolt stílusokat ma az emberek többsége életük nagy részében és életvilágukban központi helyén gyakorolja; így ezek a stílusok mára ízigvérig életstílusokká alakultak. […] A posztmodern kórusban a négy típus egyszerre énekel: néha összhangban vannak, ám a legtöbbször kakofónia hallatszik. (2002)

Bauman erősen általánosító, életvitelként felfogott nem gender-specifikus típusait itt a városi térhasználat kereteiben, a szkeccsfilmek férfiszereplőire fogom alkalmazni, akikről ugyan a rövid játékidő alatt nem kapunk összetett képet, de láthatóan igen különböző karakterek. Van köztük tipikus macsó *(Pizzás),* esetlen, egyszerű vidéki srác *(Nekem Budapest),* hős családapa *(Táltosember),* érzéketlen vagány *(No Comment),* akik ha egy-egy baumani stratégiát erősebben is képviselnek, többet is játékba hoznak a paraterek megteremtése közben.

A bámészkodó. A benjamini *flâneur*-ből kiindulva Bauman a bámészkodót a középkori zarándok olyan utódjának tartja, aki akár a modern városban, akár később a posztmodern bevásárlóközpontok „felületeket eltakaró felületei" előtt, vagy képernyők virtuális közvetített tereiben sétál, intenzív fantáziamunkávalképzeltbeli történeteket kreálva szemléli és értelmezi környezetét. Leírása lényegében a paratereket termelő városlakót definiálja:

> a flâneur úgy sétál, mintha színházba menne, idegenek között van, és a többiek között (a tömegben és nem a tömeg által) ő maga is idegen […] fő tulaj-

> donsága a többiek pusztán epizódszerű megbámulása és megismerése. […] mások életének tovasuhanó részecskéit önkényes történetekbe illeszthetti, hiszen, anélkül hogy az érintetteknek tudomásuk lenne erről, csak rajta áll, mely színdarab mely szereplőivé teszi meg, illetve milyen cselekményekbe sodorja bele őket. (2002)

Az epizódok paratereinek mindegyike átmeneti helyzetekben, többször is tipikusan közlekedési színterekhez kapcsolódva jelenik meg, a férfi-szereplőkhöz társuló mobilitást, flaneur-i attitűdöt erősítve. A bámészkodó stratégia minden parateret teremtő szereplőre jellemző, de leginkább a *Pizzás* főszereplőjéhez áll közel. Balogh György erős videoklip-, reklám- és MTV-esztétikai hatást felmutató, szürreális elemekkel operáló filmjének epizódjait a várost 68-as Mustangjával járó macsó pizzafutár személye köti össze. A város itt maga a mindenféle képzeleti síkot vegyítő zóna: a helyszín egy sajátos bricolage eredménye, melyben az ikonikus budapesti épületek és utcák társaságában pálmafák, felhőkarcolók, széles sugárutak jelennek meg, ezek némelyike az óceánparta vezet, ahova délutánonként szörfözni ugranak le a megfáradt pizzafutárok. A Budapest–Los-Angeles hibridváros mintegy térben leképezve foglalja össze a keleti és nyugati összhatásokból kikevert posztkommunista életérzést. A tizenkét rendelés bizarr karakterekhez és szituációkhoz vezet: őrült gengszter, zakkant feltaláló, nosztalgikus öreg néni, csábító madonna, átverő-show konferansziéja egyaránt akad köztük, és a lakások ajtói is időnként több felületet egymásra montírozó terekre nyílnak, parateret mégis a főszereplő, Pizzás hoz létre a második rendelés kiszállítása során. A látványos videóeffektek itt nem a paratér megmutatására, hanem annak bevezetésére, az átmenet megjelenítésére szolgálnak: az iskolába érve a tanteremhez vezető úton a futár egy videojáték interfészévé alakult folyosón a felbukkanó figurákat pizákkal eltalálva szerez rögtön megjelenő pontértékeket; a matekórát megszakítva az osztályt egy paradicsomföldre varázsolja, ahová a Tanárnő egy áttetsző membrán átszakításával lép be. Az imaginárius, „bűvölet"-nek nevezett térbe itt bejárása lesz a többi szereplőnek is, melynek közös képzeleten alapuló szabályait a futár ismerteti – a paratér a háttér hirtelen váltásával meg is szűnik abban a pillanatban, mikor a józan Tanárnő sorakozóra szólítja fel az osztályt.

A magabiztos pizzás egyben „játékos" is, aki sikamlós nyelvjátékokba keveredik klienseivel, és állandó készenlétben állva, minden nőt játszma keretében meghódítandó trófeának tekint. Tértaktikája a város uralása, a szabályok megszegése árán is; testtartása, mozdulatai, navigációs stílusa a fizikai térben való otthonosságról tanúskodik, de ugyanilyen magától értetődőséggel territorizálja a parateret is, amikor a Tanárnő elcsábítására használja fel. Balogh György többszörös, önreflexív tükrözéssel keretezi filmjét: a pizzás a rendelések kiszállítása előtt új kazettát tol be az autó videókamerájába, melynek keresőjén azt az epizódot látjuk, amely éppen történik; az utolsó előtti pizzát pedig a *Pizzás* című filmet forgató főszereplő sztár, a pizzás alteregója rendeli.

A csavargó. Bauman (2002) meghatározása szerint a kiszámíthatalan, szabálytalan csavargó nem sétál, hanem kóborol, és a zarándokkal ellentétben céltalan. Örökké

gyökértelen, akárhova megy, akárhol állomásozik, idegen marad, de nem azért, mert nem akar megtelepedni, hanem mert a posztmodern korban egyre kevesebb a megtelepedésre alkalmas hely – a megtelepedettekből is gyakran csavargók lesznek, új, belakatlan helyeket keresve. A budapesti (1)78-as busz összekötő motívumára komponált *Jött egy busz* nyitódarabjában, Schilling Árpád *No Comment* című filmjének zuhogó esőben, kis buszmegállóban várakozó, a valóságot fülhallgatóval is kizáró magányos főhőse a csavargó típusát idézi. Sikertelenül próbál felszállni a buszra, az éjszakai járaton partizó tömeg minden ajtónál útját állja. Újabb várakozásra kényszerül, zenéjébe burkolózva közömbösen fordít hátat a mellette közösülő párnak, egészen addig, amíg annak férfi tagja epilepsziás rohamban eszméletét vesztve a földre esik. Ekkor sem lép közbe, de mozdulatai, a keretezés, a plánváltások és vágások azt sugallják, hogy a lány megerőszakolására készül. Ám a csavargó megmarad bámészkodónak: vár, figyel és nem avatkozik be; walkmanjében kazettát cserélve romantikus tánczenére vált, és vizuálisan megjelenített képzeletjátékában a lánnyal önfeledten lovagolják meg a napfényben fürdő tenger hullámait. A paratér paradicsomi közege minden szempontból a városi buszmegálló ellentéte: nyitott, tágas, fényes, tömegtől mentes, szabad mozgást, súlytalanságot engedő, természetes, kontrollálatlan tér, ahol a férfi és a női test is, minden társadalmi konvenciót felrúgva, meztelenül jelenhet meg. A két teret diegetikusan a főhős által választott zene köti össze, melyet a férfi a tengerben is mindvégig walkmannel a kezében és fülhallgatóval fején hallgat, a paratérbe való átmenet pedig a kamerába néző, változatlan testtartású főszereplő mögött elmosódó háttér cseréjével történik. A terek közötti különbséget a buszmegálló-szex nyers közelképeivel ellentételezett, szinte gyermekien önfeledt vízben lebegés és ugrálás tágas plánjai is hangsúlyozzák.

A játékos. A kockázatokat intuícióval, óvatossággal felmérő játékos számára a játék világosan elhatárolható játszmák sorából áll, melyekben egészen más szabályok érvényesülnek, mint a valóságban. A játszma célja a győzelem, így nincs benne helye könyörületnek, szánalomnak, sajnálatnak vagy együttérzésnek. „A játékos és a világ harcát nem befolyásolja sem törvény, sem törvénytelenség, itt nincs sem rendezettség, sem káosz. Csak mozdulatok vannak, […] fel és ki kell ismerni az ellenfél lépéseit, meg kell előzni és ki kell cselezni azokat: *résen kell lenni*" (Bauman 2002, kiemelés az eredetiben). Pálfi György *Táltosember vs. Ikarusz* című szkeccsének nappal kétgyerekes családapaként átlagos életet élő főhőse éjszaka az Ikarusz-busz és apja, Daeda gonosz tervébe avatkozva magyar szuperhősként száll harcba a Nap megmentéséért. A csatában sikerül kiszabadítania az időnként emberfaló szörnnyé alakult 78-as buszba szorult utasokat, utána azonban elbukik Daeda lándzsájától; ősi magyar mitikus erők keltik életre, hogy végül megakadályozza a Nap felé repülő buszok becsapódását. A paratér a Táltosember éjszakai megjelenéséhez társul, melyben a városi élet hétköznapi terei, helyszínei (busz, remíz, utcák) fantasztikus lényeknek adnak otthont. Pálfi már a nappali jelenetekben is él az osztott képmezős megoldással, de az éjszakai paratér filmnyelvi megkonstruálását további vizuális fragmentáltság jellemzi: a teret szeletelve, elemeire vágva, háromszoros, négyszeres horizontális, diagonális tagolással egybeúsztatva, a képregény kockáit felidézve metszi el és illeszti össze újra, miközben

digitális animáció, fantasztikus jelmezek és maszkok emelik el ezt a világot a valóságtól. A paratér nem a Táltosember képzeletében, hanem a budapesti éjszakában és ezekkel a kompozíciós megoldásokkal jön létre, illetve a városon túlnőve a világűrben folytatódik. A Táltosember tértaktikája nem a repülés; látványos, testi szuperképeségekkel sem rendelkezik, a földön és futva harcol, sérülékeny és elbukik. A szuperhősi munka éjszakai műszaknak tűnik hétköznapi egzisztenciája (fáradtan vacsorázik a tévé előtt, elaltatja kisfiát, lányának kimenőt engedélyez, feleségétől elbúcsúzik) kiegészítőjének: baumani játékosként résen áll, a háztetőkről figyeli a várost, de ez nem bámészkodás és képzeletjáték, hanem készenlét, mely bármikor akcióra váltható.

A turista. Bauman a csavargóhoz hasonlóként definiálja, aki gyakran úton van, és akárhol pihen is meg, nem tartozik oda – de vele ellentétben a turista mindig elképzelt cél érdekében utazik, emlékeket gyűjt, igényeket akar kielégíteni, melyekért hajlandó fizetni. A világ a turista számára biztonságos, élvezhető, izgalmas, többek között azért, mert a hajléktalan csavargóval ellentétben neki van otthona, és ez a távoli, „meghitt, kétségtelenül sajátnak hitt hely, ahová bármikor vissza lehet húzódni" identitásának fontos eleme (Bauman 2002). A *Nekem Budapest*-epizódfőhőse a Hortobágyról jött Budapestre tanulni, ezért is nem a többi példához hasonlóan, a városból kifelé mutató parateret vizionál magának, hanem a nagyvárosi teret módosítja: az emocionális távolságot megtestesítő széksorból – a simmeli proxemikai paradoxont áthidalva – közvetlenséggel, közelséggel, otthonossággal átjárt, intim miliőt. Áron „bámészkodó" kívülálló, aki saját szórakoztatására tölti fel képzeletben az idegen, ismeretlen, üres, és nem az általa ismert szabályok szerint működő teret. Ferenczik a szubjektivitást a folyamatos narrátorhang mellett gyakori arcközelikkel, a karakterhez való állandó vizuális visszacsatolással tartja fenn, a képzeletjátékba pedig olyan explicit gesztusok is beékelődnek, melyekkel a képzelt szereplőkre rászólva akciókat állít le, vagy új kísérőzenét indít be. A szubjektív paratér alapja a HÉV-megálló frontális, centrálisan szerkesztett, az átelleni megállóból látható kistotálja, melyben olyan konfigurációban foglalnak helyet az elképzelt városlakók, amilyenben nem szoktak: személyes tárgyaikat kihordva, oda nem illő ruhákba öltözve lakják be ők is teret, ami a közlekedési megálló funkcióváltásával jár: köztérből privát térré változik, vagy szerepét abszurd módon meghaladva tornaóra, táncelőadás, uszóverseny színtere lesz. A paratér „mássága" több önreflexív szerzői eljárásban nyilvánul meg: az odaképzelt szereplők kameratekintete, a főszereplő „némasága", illetve szerzői alteregó-jellege,[17] de legerősebben a filmzárlat, mely egy forgatási helyzet rendfenntartók általi megszakítását imitálja: a stabil gépállás elrántott kézi kamerára vált, hadonászó, képbe nyomuló arcok és párbeszédfoszlányok erősítik (fel) a városi tér karhatalom és szigorú szabályok szerint kontrollált valóságának, illetve az azt szubjektív térré alakító képzeletjáték szabadságának feszültségét.

Ebben a néhány példában tehát a paraterek előhívása, az egyéni útvonalakra, rövidítésekre emlékeztetően, az intézményi stratégiákkal szemben kialakított certeau-i

[17] A fiú gondolatait mindvégig a rendezői narrátorhang közli egyes szám első személyben, sőt, saját vezeték- és keresztnevét kölcsönzi neki a bemutatkozáskor („Ferenczik Áron vagyok, Hortobágyról jöttem…").

felhasználói taktikákhoz hasonlít, melynek révén átrendezhető, belakható, testre szabható lesz az épített, befejezett városi tér, azzal a különbséggel, hogy itt a séta helyét a szintén retorikai, performatív gesztusként olvasható képzeletjáték veszi át. Az epizodikus szerkezetű Budapest-filmek szórványosan előforduló városi paraterei alapján nem vonhatunk le messzemenő következtetéseket sem a paraterekre, sem az ezredforduló utáni magyar film férfiasság-konstrukcióira nézve, és az sem állítható, hogy a kortárs magyar film az imaginárius tereket kizárólag férfiakhoz társítható térfajtaként sajátította ki. A példákban megképződött „férfiterek" nem sztereotipikusak, amennyiben nem hegemón maszkulinitás kiterjesztésére, hanem érzelmek, vágyak, kudarcok, álmodozás, bukás és magány kifejezésére szolgálnak. A belakhatatlan, ezért tulajdonságaitól megfosztott köztereket otthonos, intim terekként és személyes történetekként re-territorizáló stratégiák révén a filmbeli paratereket olyan lehetőségeknek látom, melyek árnyaltabb rálátást engednek a férfi identitás(ok) heterogenitására, illetve a férfi tekintet és férfi képzelet működésére.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Augé, Marc. *Nem-helyek. Bevezetés a szür-modernitás antropológiájába*. Ford. Fáber Ágoston. Budapest: Műcsarnok, 2012.

Bachmann–Medick, Doris. *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*. Berlin: De Gruyter Verlag, 2016.

Bauman, Zygmunt. „Tördezett életek, töredezett stratégiák". Ford. Papp Z. Attila. *Exsymposion* 40–41: 1–12, 2002. Web. 2016. 10. 12.

Benjamin,Walter. „A kószáló". Ford. Bence György. *Angelus Novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Szerk. Radnóti Sándor. Budapest: Gondolat Kiadó, 1980. 850–888.

Bukatman, Scott. „Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér". Ford. Kós Krisztina. *Prae* 2001/1–2, 12–28.

Cameron, Allan. „Moduláris narratívák a kortárs filmben". Ford. Andorka György. *Metropolis* 2012/16:1, 12–25.

Certeau, Michel. *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye*. Ford. Sajó Sándor, Szolláth Dávid és Z. Varga Zoltán. Budapest: Kijárat Kiadó, 2010.

Diffrient, David Scott. *Omnibus Films: Theorizing Transauthorial Cinema*. Edinburgh University Press, 2014.

Gyáni Gábor. „A »térbeli fordulat« és a várostörténet". *Korunk* 2007/18: 7, 4–14.

Foucault, Michel. „Eltérő terek". Ford. Sutyák Tibor. *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Debrecen: Latin Betűk, 2000, 147–155.

Jones, Nick. *Hollywood Action Films and Spatial Theory*. London–New York: Routledge, 2015.

Kracauer, Sigfried. *A film elmélete: a fizikai valóság feltárása I–II*. Ford. Fenyő Imre. Budapest: Filmtudományi Intézet, 1964.

Margitházi Beja. „Hímzések a faliszőnyegen. Godard szekeccsfilmjeiről". *JLG/ JLG. Jean-Luc Godard dicsérete, avagy a filmművészet önfelszámolása.* Szerk. Pentelényi László–Zentay Nóra Fanni. Budapest: Francia Új Hullám, 2012, 314–325.
McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. London–New York: Routledge, 1992.
Simmel, Georg. „A nagyváros és a szellemi élet". Ford. Berényi Gábor. *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Szerk. Szaniszló Ákos. Budapest: Novissima, 2001, 223–233.
Warf, Barney és Santa Arias (szerk.). *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. London–New York: Routledge, 2009.

KÉPEK

Los Angeles – Budapest hibridváros (*Pizzás,* 2001)

Imaginárius tér (*Pizzás,* 2001)

Buszmegálló és tengerparti paratér (*Jött egy busz: No comment,* 2003)

Esti készülődés és metamorfózis (*Jött egy busz: Táltosember vs. Ikarusz,* 2003)

Éjszakai paratér, a városból az űrbe (*Jött egy busz: Táltosember vs. Ikarusz,* 2003)

HÉV-megállóba képzelt paratér (*Nekem Budapest,* 2013)

A távolság képzeletbeli áthidalása (*Nekem Budapest,* 2013)

O. Réti Zsófia

A Rákóczi tértől a budoárig: Az intimitás terei Dobray György *K*-filmjeiben

1984-ben a *Linda* sorozat első epizódja médiatörténeti pillanat volt: a magyar televíziónéző akkor láthatta először a tévé képernyőjén az állam által kontrollált médiumokban, sőt, a tömegkultúra fősodrában addig nemlétezőként kezelt budapesti prostituáltat. Két évvel később, 1986-ban megjelent Zombori Attila dokumentumkötete *Szexpiaci körséta* címmel, amely ezúttal részletesebb betekintést adott a Rákóczi tér lányainak életébe – olyannyira, hogy ez a kötet Dobray György a témát tárgyaló első filmjének főszereplőjére, Andreára is inspiráló hatással volt. Jelen tanulmány témái, a *K1 – Film a prostituáltakról* (1988), majd két évvel ezután a *K2 – Éjszakai lányok* című dokumentumfilmek a magyarországi prostitúció addigi legbővebb áttekintését adták, és nem túlzás azt állítani, hogy a legnagyobb hatásút.

Ez utóbbi például 1989-ben 233 ezer nézővel az átmenet évének második legnézettebb magyar filmes alkotása lett (Kapás 2015). A tabuk feloldása, a kimond(hat)atlan témák kimondása a rendszerváltozás körüli évek egyik legjellemzőbb toposza – és meghatározó mestermetaforája – volt, ezért is került a dokumentumfilm műfaja kitüntetett pozícióba – nemcsak a kollektív emlékezet töréseinek reflexív feldolgozásában, de a társadalom kortárs másikjainak, a marginalizáltak, hang nélküliek ábrázolásában is. „[A] kibeszélések és tabutörések felszabadító miliőjében hihetetlenül felértékelődött a dokumentumfilm, és egyáltalán: a hiteles dokumentum" (Varga 2004). Már a két film legelső képkockáján megjelenő, mottószerű mondat is ezt támasztja alá: „Jó ezt azér elmondani valakinek. Évekig csak be volt fogva a szánk. Teljesen."

Dobray György két filmje a budapesti prostituáltak két kasztjáról ad közelképet: míg a *K1* a hierarchia legalját elfoglaló Rákóczi téri lányokat mutatja be, a *K2* a bárok és hotelek több nyelven beszélő, általában külföldieket kiszolgáló konzumhölgyeiről szól. A két film első pillantásra nagyon különbözőnek tűnő, nyílt vagy félig zárt városi terei abból a szempontból mindenképpen hasonlítanak egymásra, hogy városi heterotópiákként működnek: „helyek, amelyek külsőek minden helyhez képest, mégis tökéletesen lokalizálhatók." (Foucault 149). A továbbiakban arra keresem a választ, hogy a két filmben hogyan jelennek meg az intimitás és a nyilvánosság, a munka és a magánélet terei a rendszerváltozás éveinek Budapestjén, illetve hogy ezekben a terekben milyen kötődések, közösségek alakulnak ki, illetve kialakulhatnak-e egyáltalán a szocialista erkölcs romjain.

A prostitúció terei

Szem előtt tartva Győri Zsolt azon megfigyelését, amely szerint a *K1* és a *K2* a késő Kádár-kori magyar társadalom identitásválságának tünete (Győri 2013), mindenek előtt érdemes a kortárs befogadás kontextusát áttekinteni. Ahogyan már érintőlegesen szó volt róla, a létező szocializmusban a prostitúció „nemlétező" jelenség volt. A mégis ilyen módon keresethez jutó nőt mohósága és léhasága miatt is elítélte a hivatalos diskurzus. A Belügyi Szemle például nagyon világosan fogalmaz a témával kapcsolatban: „[b]űnös magatartásuk a könnyelmű életvezetéssel, a dologtalan életmód hajhászásával, a helytelen gondolkodásmóddal függ össze. […] A mi társadalmi viszonyaink között a prostitúció a várható anyagi haszonhoz, a munkanélküli élethez való vonzódás miatt „divatozik" és semmi esetre sem azért, mert erre […] az elkövető nők anyagilag rá lennének utalva. […] A nihilizmust vallják a magukénak és az életnek a léha, könnyebbik oldalát választják" (Idézi Tóth-Murai 2012). Ennek megfelelően a prostitúció két, egymást nem kizáró büntető-kategóriába is beleesett, egyrészt a közveszélyes munkakerülés (k.m.k., 1989-ig hatályos), illetve az üzletszerű kéjelgés (ü.k., 1993-ig hatályos) vétségéért is el lehetett ítélni a prostituáltakat. A nyolcvanas évek közepéig-végéig tehát igazában a kriminalizáló diskurzus volt az egyetlen beszédrend, amelyen keresztül a prostituált nő társadalmi kontextusba helyeződhetett – már maga a dokumentum forrása is erre utal.[1]

A *K*-filmek keletkezésével nagyjából egy időben Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban megkezdődött a prostitúció, mint kortárs városi jelenség társadalomtudományos feldolgozása, azonban belátásaik nem alkalmazhatók problémátlanul a késő Kádár-kor magyar szcénájára. Ahogyan Kalmár György és Győri Zsolt felhívja rá a figyelmet, a globalizáció nem a tér- és identitás-mintázatok sokszor megjövendölt homogenizálódását, hanem „ezek megsokszorozódását, rétegzettebbé és összetettebbé válását" eredményezte (Kalmár–Győri 11). Ezért is van jelentősége annak, hogy a prostitúció, sőt általában a szexualitás geográfiáját érintő munkák legtöbbször kifejezetten a *nyugati* metropoliszra helyezik a hangsúlyt (Hubbard 1999, Knopp 1998). Szem előtt kell tehát tartani, hogy a nyolcvanas évek Budapestjére nem teljesen igaz az, ami a „nyugati nagyváros" szexuális földrajzával kapcsolatban elmondható, és mégis, sok ponton meglepően konvergálnak az eredmények.

Míg például a fent említett törvényi szabályozás kifejezetten régió-specifikusnak tekinthető, viszont a „szocialista erkölcs" már lényegesen kevésbé, sőt, a prostitúciót illetően úgy tűnik, hogy a szocialista morál szinte teljes összhangban van a nyugati polgári értékrenddel. A feminista geográfia alapvetése szerint a városi tér kulcsfontosságú a társadalmi nemek konstruálásában és megélésében (McDowell 1983), ahogy fordítva is igaz: a társadalmi nemi szerepek határozzák meg a városi térstruktúrák

[1] A nyolcvanas években ezzel párhuzamosan egy, a higiéniára és tisztaságra épülő diskurzus is kirajzolódott, nyugaton éppúgy, mint Magyarországon (lásd például a *K1* legelején szereplő interjút a kocsisoron az AIDS-fenyegetésről).

egymáshoz való viszonyulását. Ennek egyik legvilágosabb megnyilvánulása a a város produktív és reproduktív tereinek szétválasztása, melyek a nyugati, egykeresős kertvárosi családmodellhez igazítva a társadalmi nemi szerepekhez rendelődnek: az otthon, a privát tér válik a reprodukció, s ezzel a passzív befogadás és a nő terévé, míg a város nyilvános terei a produkció, azaz termelő tevékenység, az aktív kezdeményezés, illetve a maszkulinitás tereiként jelennek meg. Ebben a kontextusban a prostitúció jelensége több szempontból is szimbolikus határsértésnek minősül, hiszen nagyon látványosan felborítja a nemi szerepeken alapuló, stabilnak tűnő dichotómiákat, melyek a tér elrendeződését is strukturálják. Ilyen például az aktív-passzív elválasztás (Bondi 1998), vagy a privát-nyilvános erővonal, ahol a nő kizárólag otthon, a kertvárosi elégedettségben élheti meg a szexualitását, vagy a produkció/reprodukció kérdése, amely ahhoz, hogy bináris oppozícióként működjön, szintén világosan elkülöníthető tereket igényel.[2] Mindez összecseng Phil Hubbard megállapításával, amely szerint az egyes, szexmunkához kapcsolható terek el*kép*zelése és le*kép*ezése *(„imaging and imagining")* kulcsfontosságú abban a folyamatban, amely során a prostituált, mint az épként elgondolt társadalom Másikja meg*kép*ződik (Hubbard 1998, 56).

Az Elizabeth Wilson által leírt *flâneuse,* a 19. század metropoliszaiban a város nyilvános tereit egyedül bejáró, senkihez nem tartozó, gardedám nélkül megjelenő női *flaneur* (Wilson 1992) még a nyolcvanas évek Budapestjén is automatikusan bukott nőként értelmeződik. Mi sem példázza ezt jobban, mint a *K2 – Éjszakai lányok* legelső interjúalanya: egy lány a bárból, aki ismerkedni és szórakozni jár oda, de nem kínál szolgáltatást. A „van most valakid?" kérdésre a következőket feleli: „Igen, van. És az épp elég ciki, mert ő azt képzeli, hogy ha valaki ilyen helyre megy, vagy ilyet csinál, vagy egyáltalán betér valahova, az már csak az lehet… örömlány vagy ilyesmi." A névtelen interjúalany válaszában a szocialista társadalom hivatalosan támogatott véleménye jelenik meg: már maga a (nemcsak metaforikusan értett!) határsértés, a nyilvános térben tartózkodás egyszerű aktusa is anomáliaként, s ebből adódóan a társadalmi rend dichotómiáit felforgató rendellenességként, a normalitás határait kijelölő társadalmi diskurzus aláásójaként tételezi a nőt, aki – a kor szlengjével élve – „belemegy az éjszakába".

Terek és intimitás

A prostitúció, mint transzgresszív jelenség, mint a város binárisként elgondolt térstruktúráinak áthágása kapcsán a *privát* és *nyilvános* terek elválasztása mellett érdemes egy harmadik kategóriát, az *intimitást* bevezetni, amely árnyalhatja a *K*-filmek tereinek olvasását. Ahogyan Győri Zsolt írja, a *K1* megdönti azt a romantikus illúziót, amely szerint a Rákóczi tér egy saját törvényszerűségekkel rendelkező, egzotikus világ lenne,

[2] Ez utóbbit egyébként a nyolcvanas évek végének Budapestjén a vállalkozói attitűd iránti bizalmatlanság is árnyalta (bővebben lásd például Hankiss 2002, 129).

sőt, a film „tulajdonképpen a prostituált szubkultúra teljes hiányára mutat rá, amelynek helyén csupán egy önszankcionáló csoportot talál" (2013). Valóban, Dobray György kiváló érzékkel mutatja be, hogyan termelődnek újra a Rákóczi tér kisvilágában a társadalom egészében jelenlévő összetett etnikai, társadalmi nemi elnyomó mechanizmusok.

Mindezek mellett azonban az intimitás létrehozása a város privát vagy nyilvános tereiben akár a de Certeau-féle „taktikák" példájának is tekinthető, ekként pedig valamiféle proaktív kezdeményezőkészséget, a túlélés invenciózus módozatait feltételezi a prostituáltak és a munkájukat segítők részéről. De Certeau szerint a hadviselésből ismerős „taktika" kifejezés a Másik, a gyenge módszere, hogy a hatalmasok által előírt stratégiákon belül boldoguljon (21). Fontos megjegyezni, hogy míg de Certeau értelmezésében a stratégiák – a szabályozás felülről lefelé haladó normatív eljárásai – a tér időben állandó kisajátítására törekszenek, addig a gyengék taktikáinak elsődleges dimenziója az idő, hiszen a megragadható lehetőségeket kell szem előtt tartani ahhoz, hogy alkalmanként saját céljaira használhassa a teret (21). A helynélküliségnek, átmenetiségnek ez a tapasztalata, amely a taktikákra oly jellemző, a *K*-filmekben az intimitáshoz és annak hiányához kapcsolhatóan jelenik meg.

Ez azért is lehet problematikus pont, mert ahogy Phil Hubbard fogalmaz, a teljes „állampolgárság", azaz a város tereinek teljes jogú használata – ami a „szexuális disszidensek", a társadalom peremvidékein elhelyezkedő stigmatizáltak számára kulcskérdés – nemcsak a nyilvános terekhez való hozzáférést jelenti (64). Hubbard nagyobb problémának tekinti a háborítatlan magánszféra *(privacy)* hiányát, amely az egyén teste, érzelmei és kapcsolatai fölötti kontrollon alapuló „intim állampolgárságot" hozhatna létre (Plummer 2001). Fogalmazhatunk tehát úgy is, hogy a *K*-filmek prostituáltjai esetében hiányoznak az intimitás hagyományos helyei, és megkockáztatható az is, hogy a filmekben megfigyelhető taktikák elsődleges tétje az intimitás létrehozása.

Ezen a ponton érdemes tisztázni, hogy Dobray György filmjeiben hogyan értelmezhető az *intimitás* kifejezés. A foucault-i definíció, amely az intimitást a szexualitás megélésével kapcsolja össze, illetve a szó köznyelvi értelme, amely a szexualitás és a meghitt, biztonságos közeg együtteséből adódik, a *K*-filmekben nem működtethető, hiszen ez egy hagyományosan érzelmi elköteleződésen alapuló testi kapcsolatot feltételezne. Mi sem támasztja ezt alá jobban, mint a *K1* legendás, tabudöntő részlete: az első valódi szexjelenet, amely magyar (dokumentum)filmben helyet kapott, és amely a főszereplő Andrea és egyik ügyfelének együttlétét örökíti meg. Már maga az aktus rögzíthetőségének ténye is azt bizonyítja, hogy ebben az esetben nem beszélhetünk arról a meghitt, különleges élményről, amely két ember közös és kizárólagos tapasztalata. A kamera először távolságtartóan a szobán kívülről, mintegy a leskelődés mozzanatát imitálva kistotálból rögzíti, ahogy Andrea gondosan leveszi a fülbevalóját, összehajtogatja a ruháit, és partnerét is erre sürgeti, miközben a kérdező és a szobáztató nő láthatatlanul is bele-beleszól a társalgásba. Az előjátékot már közelebbről, a résztvevők árnyékára fókuszált szekond plánból láthatjuk, majd magát a behatolást metonimikusan egy szuper plánnal mutatja be a film: Andrea kezét láthatjuk az ügyfél derekán (1. kép). A festetlen, rövid körmök, a finom, könnyű mozdulat egy meghitt érintés

hagyományos képét idézi fel, ami éles ellentétben van azzal, ahogyan Andrea folyamatosan kommentálja a kamera számára magát az aktust, ezzel lehetőséget sem hagyva arra, hogy bárminemű összefüggés jöjjön létre a szexuális együttlét és a nem-szakmai jellegű kapcsolat között. A jelölő és konszenzuális jelöltje közti stabilnak hitt kapcsolat felbomlik, és világossá válik, hogy a *K*-filmek világában a szexualitás és az intimitás fogalmai nem kapcsolhatók össze problémamentesen.

Anthony Giddens intimitás-olvasata már tágabb értelmezéseket tesz lehetővé, amennyiben az intimitást a demokrácia privát vetületének tekinti, hiszen mindkettő az autonómia lehetővé tételén alapul (Giddens 2005). Giddens számára az autonómia „azt jelenti, hogy az egyéneknek megvan a lehetőségük az önreflexióra és saját cselekedeteik meghatározására" (15). Az intimitás tehát olyan bensőséges kapcsolatot jelent nála, melyben az egyénnek módja nyílik „az én reflektív projektjének" (17) sikeres megvalósítására. A *K1* és *K2* filmekben azonban úgy tűnik, hogy az intimitásra nemcsak a szexualitással kapcsolatban, hanem párkapcsolaton belüli interperszonális kapcsolódásként sincs lehetőség. Több interjúalany is megjegyzi, hogy a fizetett szexuális aktusok csak a munkát, a feljebblépés, a sors jobbrafordulásának lehetőségét (de legalábbis reményét) jelentik, azonban a hatalmi egyensúly hiánya miatt a stricikkel, kitartottakkal, élettársakkal való viszonyban nem valósulhat meg a tényleges autonómia és intimitás. Ez utóbbi szempontból különösen zavarba ejtő a *K1 – Film a prostituáltakról* zárójelenete, amely a fent említett aktus ábrázolásához hasonlóan ellentmondásos: a film főszereplője, Andrea és élettársa, Tarzan közös otthonukban ülnek egymás mellett, hátukat a falnak támasztva (2. kép). Beszélgetésük során Tarzan hol egy, a prostitúciót kriminalizáló diskurzust hoz működésbe, hol kedves apróságokat mond a lánynak. A megszólított is folyamatosan változik: Tarzan felváltva beszél Andreához, illetve a kamerához és a képernyő mögött megbújó láthatatlan nézőhöz, akinek (feltételezett) elítélő véleményével azonosulni próbál. Andrea reakciója eközben villámgyorsan alkalmazkodik Tarzan viselkedéséhez: az erkölcsi dilemmákra könnyekkel válaszol, a kedveskedésre mosollyal felel, ha Tarzan a kamerához beszél, Andrea rágyújt, hogy lekösse magát. Az „én reflektív projektje", saját magához való közvetlen viszonya helyett azt tapasztalhatjuk, hogy Andrea identitása itt „teljes mértékben reflexív, introjektált identitás, mely a (férfi) másik vágyai függvényében változik" – hasonlóan egy, a *K1*-hez képest kortárs hollywoodi tömegfilm, a *Micsoda nő!* Vivian-jéhez (Kalmár 2012, 35).

A jelenet stratégiai elhelyezése tovább hangsúlyozza kétértelműségét, hiszen Andrea és Tarzan dialógusa a *K1* narratívájában a fő cselekménnyszál nyugvópontjaként, az Andrea távozását követő újraegyesülésként, a dokumentumfilm bonyodalom utáni megoldásaként jelenik meg. Andrea folyamatosan alakuló reakciói, a boldog végkifejlet illúziója ebben a kontextusban azonban nem alkalmas az interperszonális intimitás megteremtésére.

A transzformáció és a biztonság terei

Giddens meghatározását ebben az esetben érdemes tehát egy kicsit módosítani a Dobray-filmekben látottakkal összhangban. Az intimitás a *K1* és *K2* filmekben nem a párkapcsolatok jellemzőjeként olvasható, hanem a prostituáltak saját magukhoz és a saját testükhöz fűződő közvetlen, organikus viszonyaként működik, hiszen ebben az esetben úgy tűnik, hogy „az én reflektív projektjének" elsődleges médiuma a test. Az így értett intimitás tereit a továbbiakban két típusba sorolom: ezek a transzformáció terei és a biztonság terei.

Az előbbi típusba, a transzformáció terei közé azok a varázslatos határhely(zet)ek kerülnek, ahol bekövetkezik az átalakulás: a gyermekét egyedül nevelő anyából, az elveszett kislányból vagy éppen a decens úrifiúból prostituált lesz. A testen keresztül színre vitt identitásváltozatok feszülnek egymásnak, és megtörténik a csoda: megszilárdul az egyik szerep. Mindkét filmben számos ilyen térrel szembesülhetünk, például a budoár, ahol a „pesti bárok királynője" készülődik *(K2),* a fürdőszoba, ahol Gloria és társai alakulnak át *(K1),* de talán a legjellegzetesebb – és leginkább reflektált – az a *K1*-ben bemutatott helyiség, amelyet a szobáztató nő kínál átmeneti vendégei felfrissüléséhez. Fésűk, dezodorok, sminkeszközök sorakoznak itt, hiszen, ahogy az interjúalany mondja, „hogy még egyszer el tudjon, kell neki. Ha nem tesz egy kis felhívó színt magára, akkor el van ásva". A transzformáció tereit a *K*-filmekben kivétel nélkül önreflexív terekként érthetjük, és nemcsak a tükör szükségszerű jelenléte miatt, hanem azért is, mert a kívánatos, tiszta női testek létrehozására alkalmas helyek ezek, ahol a prostituáltnak lehetősége van egy új perszóna létrehozására, ami az „én reflektív projektjének" megvalósítására tett törekvésnek tekinthető – a test médiumán keresztül. Mindez különösen igaz a transzvesztita közösség tagjaira, akik esetében a *K1* különösen hangsúlyosan mutatja be a transzformáció kreatív *taktikáit,* amelyeket azért alkalmaznak, hogy a későbbiekben a nyilvános tereket azok (fél-)legitim használójaként foglalhassák el.

A második típus, azaz a biztonság terei elméletileg azokat a tereket jelentenék, ahol „az én reflektív projektje" legalább részben eloldódik a test médiumától, ahol a megkérdezett prostituált a legőszintébben beszélhet és gondolkodhat saját magáról, terveiről, belső vágyairól: a biztonság *a priori* tere minden esetben az otthon. Az ilyen, önmagából adódóan biztonságosnak tekinthető, intim terekből, jól funkcionáló otthonokból mindössze kettőt láthatunk a *K*-filmekben. A *K2* egyik jelenetében a megkérdezett lány, Kati, az ágyán fekszik, kutyát simogat, mögötte ízléses, szépen berendezett, világos szobabelső részleteit mutatja meg a kamera. Ellazult testtartása, magabiztos tekintete, a megemlített témák (például az interjúalany családi élete, vagy a legszokatlanabb kérések, amelyeket munkája során kapott) egyaránt arra utalnak, hogy számára a biztonság tereként jelenik meg ez az otthon, miközben a lakás a munkával megszerzett eredmények büszkeségét is tükrözheti. A másik példa a *K1* filmből származik; a transzvesztita közösség már említett közös lakására utalhatunk ezzel. Egyetérthetünk Feldmann Fannival, aki ezt a teret a zárt, sötét, zsúfolt szobabelső ellenére is kommunaszerű menedékként érti, amely a családi otthon szerepét tölti be, amennyiben tagjait elfogadás és szeretet köti

össze (Feldmann 2015). Ezen a ponton tehát a film alátámasztja, hogy a Rákóczi tér közegében a szocialista morálnak ellentmondó társas kapcsolati struktúrák is képesek családként működni, az intimitás és biztonság helyeit kínálva használóinak. Gyakoribb azonban az, hogy a *K1*- és *K2*-filmek lányainak otthona nem ad ilyenféle menedéket, hanem épp a megaláztatás és kiszolgáltatottság tereként jelenik meg. Sőt, sokszor maga a kamera tekintete hozza létre az otthon ilyen ábrázolását. Erre példa a *K2 – Éjszakai lányok* film egyik riportalanya, aki szintén a lakásában fogadja a stábot. Ellentétben Katival, aki szép lakásában otthonában látta vendégül őket, és ahol a néző egy gyors vágással, minden átmenet nélkül a nő nappalijában, egy kellemes, otthonos térben találja magát, a második alkalommal a kamera a perverziót súroló kíváncsisággal halad végig az ecetfás, sötét udvaron, közelít rá az onnan nyíló földszinti lakásra, majd pásztázza végig az ócska bútorokat, a kivágott posztereket, a földön halmokban álló ruhákat (3. kép). Eközben egy olyan nő hangját halljuk, akit cserben hagy a nyelv, aki nem képes önmagáról olyan módon beszélni, hogy azt – ahogy gondolja – a társadalom többi része megértené (31:15). „Miért vállaltad ezt el?" – kérdezi a riporter. „Mert szeretném, ha megoldást találnának arra, hogy ez a prostut..prost… nem tudom kimondani, könnyebb nekem úgy mondani, hogy a kurvaságot."

Hasonló, ám sokkal világosabban kirajzolódó mintát követ a *K1* legelején a stáb első látogatása a főhős, Andrea lakásába. A kamera itt is megmutatja a szemetes, elhanyagolt udvart, a szegényes házikót az udvar végében, és mivel a stáb pár perccel korábban érkezett a megbeszéltnél, még találkozhatnak az éppen távozó Tarzannal, Andrea élettársával is, mielőtt a nő hiányos öltözetben, ruháit maga elé szorítva, már-már szégyellősen fogadja őket az ajtóban. Láthatóan kellemetlen neki a helyzet, behúzott vállai, kuncogása azt sugallja, hogy fedetlen testét és vendégfogadásra alkalmatlan otthonát egyaránt igyekszik a kamera elől elrejteni. A kiszolgáltatott test és otthon párhuzamát erősíti az a mozzanat is, amikor az ajtón lógó függönyt a kérdező, Dobray elhúzni igyekszik (4. kép). Az otthon tehát ebben az esetben sem biztonságos, vagy büszkeségre feljogosító térként tűnik föl, hanem olyan hely, ahol még a kamera tekintete is megszégyenítheti és sarokba szoríthatja a prostituáltat; így pedig biztosan nem működtethető és nem is működik az intimitás tereként.

Azonban a legtöbb interjúalany nem is az otthonában, hanem teljesen nyilvános terekben szólalt meg: bárok, cukrászdák, kocsmák kissé félreeső zugaiban, parkban, vagy éppen játszótéren. Bár már maga a félrevonulás, a menedék-keresés gesztusa is olyan taktikának tekinthető, amely az intimitás (és a szégyen) tereinek létrehozására irányul, mégis azt állíthatjuk, hogy a *K*-filmekben ilyenkor az intimitás többé már nem a térhez való viszonyulás sajátja, hanem olyan virtualitás, melyet épp, a kamera teremt meg. A nyilvános terekben az arcra fókuszáló közelik a néző számára képesek lehetnek olyan védett helyek megjelenítésére, melyek, ha nem is az intimitás kifejezését szolgálják, de annak szupplementumaként működtethetők.

A két filmből számtalan példa adódik erre a taktikára, ahogyan az 5. képen is látható. A továbbiakban azonban egyetlen alkalmat emelek ki, ahol az arc közeli ábrázolása az intimitás színreviteleként jelenik meg: ezúttal is Andrea, a *K1* főszereplőjének közelképe

a példa (6. kép). A jelenet különlegessége az, hogy a beszélgetés tematikus alakulása nagyon világosan tükröződik a beállítások kiválasztásában. Andrea eleinte arról beszél, hogyan lett prostituált, majd premier plánban láthatjuk az arcát, miközben a terveiről számol be: legkésőbb egy éven belül meglesz a lakás, a kis üzlet, és akkor abbahagyja ezt a munkát, és kihozhatja a gyermekét az intézetből. Amikor azonban Dobray arról kérdezi, hogy fizikailag és lelkileg hogyan képes elviselni a rá nehezedő terheket, egy hirtelen vágással kistotálban jelenik meg Andrea, szó szerint – és átvitt értelemben is – pózban: „hát én kétszer szoktam élvezni, megmondom őszintén, amikor odaadja a pénzt, meg amikor távozik." A nyilvánvalóan klisészerű megfogalmazás őszintétlenségét erősíti Andrea testtartása is, a vágás pedig ezzel párhuzamosan hangsúlyozza, hogy a kamerakezelés által létrehozott törékeny intimitás ezen a ponton érvényét veszíti.

Önfeladó/énfeledő intimitás

Dolgozatom zárásaként szeretném az intimitás fogalmának még egy, eddig nem említett vetületét felvillantani, amely bizonyos tekintetben ellentétes a kifejezés fentebb leírt értelmezésével. Candace Vogler filozófus ír az önfeladó/énfeledő intimitásról *(depersonalizing intimacy),* melynek lényege az eddig körvonalazottakkal szemben az, hogy az intimitás nem az én kiteljesedésének a lehetőségét vagy a kölcsönös megértést jelenti, hanem éppen azt, hogy egy társas interakcióban az egyén képes egy időre megfeledkezni arról, hogy *általában* ki ő, és milyen nemi és társadalmi szerepek kötelezettségeit kell magára vállalnia; Vogler szerint ennek az egyik lehetséges médiuma épp a szexualitás (Vogler 1998). A prostituáltak kuncsaftjai esetében ez teljesen logikusnak tűnik; ahogyan Derek Jarman mondja Hampstead Heath-i kiruccanásairól, ahol a férfi prostituáltak dolgoznak: „On Hampstead Heath I'm not myself", azaz „a Hampstead Heath-en nem vagyok önmagam" (Bell 1995).

A *K1*- és *K2*-filmekből azonban az is kiderül, hogy nemcsak a szolgáltatást igénybe vevő férfi, hanem az azt kínáló prostituált is igényt tarthat a szexuális aktus által megvalósuló önfeladó/énfeledő intimitásra. Ezen a ponton érdemes felidézni a két film betétdalát. A *K1*-ben még csupán instrumentálisan jelenik meg Dés László zenéje, a *K2* elején azonban Rácz Kati előadásában szöveget is kap: „Megkapsz, mert most kellek neked, / csak azt kell most kiállnod, / hogy hozzám érsz és hűvösen néz a szemem. / Nem érdekel, hogy mi a neved, / hogy hová mész haza, / hogy eltemet szobád négy fala, / hol magad élsz, / hol elbújsz, elmerülsz, / ahol félsz, / ahol ténferegsz vagy szótlanul ülsz. / Magánügyünk a fájdalom, / ne vallassuk ki egymást, / felejthető és személytelen maradj." A dalszöveg a perdita-irodalom visszatérő toposzával összhangban olyan kapcsolatot ír le, melynek vonzereje mindkét fél számára a kölcsönös ismeretlenséget, az én-határok erős védelmét egymással szemben, a szégyellnivaló privát terek láthatatlanul maradását jelenti.

A *K*-filmekben mind az én személyes projektjének kiteljesedésére irányuló, mind pedig az ezzel éppen ellentétes, önfeladó/énfeledő intimitás (akár diszkurzív) szín-

re vitele maga is de certeau-i túlélési taktikának tekinthető, amelynek segítségével a prostituáltak valójában az intimitás nagyon is konvencionális módozatait igyekeznek létrehozni: általában egy szép saját lakást szeretnének, férjjel és gyermekkel, ahogy többen meg is fogalmazzák, „normális" életet. Az intimitás tehát taktikává, és nemcsak az énhez, de a térhez való viszonyulás módozatává válik, melynek célja az integráció, betagolódni a hagyományos család- és társadalmi struktúrába, eljutni a perifériáról a centrumba. A *K1*- és *K2*-filmeknek ebben a folyamatban kettős szerepe van: egyrészt dokumentálja, másrészt pedig (ahogy látható volt) a képi és narratív megoldásokkal elő is segíti az intimitás alternatív tereinek létrejöttét.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Bell, David. „Perverse Dynamics, Sexual Citizenship and The Transformation of Intimacy". David Bell és Gill Valentine (szerk.) *Mapping Desire: Geographies of Sexualities*. London: Routledge, 1995. 278–290.

Bondi, Liz. „Sexing the City". Ruth Fincher és Jance Jacobs (szerk.) *Cities of Difference.* New York: Guilford Press, 1998. 177–200.

deCerteau, Michel. *The Practice of Everyday Life,* Berkeley: University of California Press, 1984.

Feldmann, Fanni. „Előbújni a vasfüggöny mögül: A szexuális másság ábrázolása a magyar filmben a rendszerváltás előtt és után". Kézirat, 2015.

Foucault, Michel. „Eltérő terek". Ford. Sutyák Tibor. *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések.* Debrecen: Latin Betűk, 1999. 147–157.

Giddens, Anthony. „Az intimitás mint demokrácia". *Café Bábel,* 51. szám (Szív), 2005. 15–26.

Győri, Zsolt. „Diskurzus, hatalom és ellenállás a késő Kádár-kor filmszociográfiáiban". *Apertúra,* 2013. tavasz. http://uj.apertura.hu/2013/tavasz/gyori_diskurzus-hatalom-es-ellenallas-a-keso-kadar-kor-filmszociografiaiban/ Letöltés: 2017. július 31.

Győri, Zsolt–Kalmár, György. „A tér, hatalom és identitás kutatása a magyar filmben". Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.) *Tér, hatalom és identitás a magyar filmben. Zoom: A kortárs filmtudomány kulcskérdései (4).* Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 7–24.

Hankiss, Elemér. „Közösségek: válság és hiány". *A hetvenes évek kultúrája – Tanácskozás a Fiatal Művészek Klubjában, 1982. április 10–12.,* Budapest: Balassa Kiadó, 2002. 109–135.

Hubbard, Phil. „Sexuality, Immorality and the City: red-light districts and the marginalisation of female street prostitutes". *Gender, Place and Culture,* 5(1), 1998, 55–72.

—. *Sex and the City: Geographies of Prostitution in the Urban West.* London: Ashgate, 1999.

—. „Sex Zones: Intimacy, Citizenship and Public Space". *Sexualities,* 2001/1. 51–71.

Kalmár, György. „Micsoda nő! A női test figurativitása a tömegfilmben". *Testek a vásznon – Test, film, szubjektivitás,* Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012. 32–49.
Kapás, Zsolt Zsombor. „Tekercsváltás? Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás korában". *Apertúra*, 2015. ősz. http://uj.apertura.hu/2015/osz/kapas-tekercsvaltas-magyar-dokumentumfilm-a-rendszervaltas-koraban/ Letöltés: 2017. július 31.
Knopp, Larry, „Sexuality and Urban Space: Gay Male Identities, Communities and Cultures in the USA, UK and Australia", Ruth Fincher és Jane Jacobs (szerk.) *Cities of Difference*. New York: Guilford, 1998. 149–176.
McDowell, Linda. „Towards an understanding of the gender division of urban space". *Environment and Planning D: Society and Space,* 1, 1983. 59–72.
Plummer, Ken. „The square of intimate citizenship: some preliminary proposals". *Citizenshipstudies* 5.3 (2001). 237–253.
Tóth, Eszter Zsófia–Murai, András. „A prostitúció és a prostituáltak rendőri szemmel az 1980-as évek Budapestjén". *Múlt-kor.* 2012. június 10. http://mult-kor.hu/20120610_a_prostitucio_es_a_prostitualtak_rendori_szemmel_az_1980as_evek_budapestjen Letöltés: 2017. július 31.
Varga, Balázs. „A magyar dokumentumfilm rendszerváltása – a magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után". *Metropolis,* 2004/2. http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=95 Letöltés: 2017. július 31.
Vogler, Candace. „Sex and Talk". *Critical Inquiry* 24:2 (1998). 328–365.
Wilson, Elizabeth. „The Invisible Flâneur". *The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women.* London: Sage, 2001. 72–89.

KÉPEK

1. kép. Szexuális aktus megjelenítése a *K1* filmből

2. kép. Andrea és Tarzana *K1* filmben

3. kép. Szobabelsők a *K2* című filmből

4. kép. Andrea otthona ajtajában a *K1* című filmben

5. kép. Közeliek a *K1* és *K2* filmekből

6. kép. Nagyközeli és kistotál beállítások Andreáról a *K1* című filmben

Benke Attila

Férfiszenvedés. A maszkulinitás reprezentációja Fehér György Szenvedély (1998) című filmjében

A *hardboiled krimi*regények és a részben ezek által ihletett *film noir*ok egyaránt deviánsok a hagyományos bűnügyi történetekhez (tizenkilencedik századi detektívregény) képest. A klasszikus detektívregények hőse – mint Sherlock Holmes vagy Hercule Poirot – általában a felső vagy felső-középosztályhoz tartozik, kifinomult ízlése van, és sajátos bűnfelderítési technikái miatt gyakorlatilag omnipotens karakter (Kracauer 2009). Sherlock Holmes például szinte az abszolút tudás birtokában van, mivel az ész és a logika a legfőbb fegyverei, ezek segítségével képes olyan hipotéziseket alkotni, melyek már kapcsolatban állnak a bűnügy megoldásával. Vagyis Holmes már szinte előre tudja, ki a tettes, csupán a bizonyítékokat kell megtalálnia hipotézisének igazolásához (Sebeok 1990; Jann 1990). Ezzel szemben Raymond Chandler, Dashiel Hammett, Mickey Spillane, Cornell Woolrich vagy James M. Cain hősei egyáltalán nem intellektuális karakterek, főként érzelmeik vezérlik őket, és olykor nemhogy a rendfenntartó erők és a bűnözők közti határmezsgyén egyensúlyoznak, hanem egyenesen törvényen kívüliek. Megan E. Abott többek között Richard Slotkin nyomán a *hardboiled krimi*k kvázi csavargó (anti)hősét úgy írja le mint a westernhős modern változatát, aki bár külső megjelenése alapján inkább az alsó osztályokhoz tartozik, mégis osztályok fölött áll, nincs sem családja, sem társadalmi vagy közösségi kapcsolatai, és a kaotikus nagyvárost úgy kiismeri, akár a magányos lovas a Vadnyugatot (Abbott 1–21). Tehát a *hardobiled krimi*k, illetve a *film noir*ok hősei a klasszikus western- és detektívhős módosított változatai. A *noir*hős ugyan már nem a ráció megtestesítője, illetve a misztikus, de kiismerhető határvidéknél sokkal kaotikusabb helyszínen, a modern nagyvárosban kényszerül helytállni, mégis megőrzi kívülállóságát és aktív férfipozícióját cselekedeteiben és cinikus kommentárjaiban. A *noir*hős így az esetek többségében a társadalmi rend megteremtése után sokszor ugyanúgy továbbáll, mint a magányos lovas a vadnyugati filmekben (Schatz 111–149).

Vagyis a *hardboiled krimi*k hőse alapvetően klasszikus hős marad, így a negyvenes-ötvenes években beilleszthető volt a lassan bomladozó hollywoodi paradigmába. Syd Field a forgatókönyvírás alapelveiről szóló könyvében így ír a filmcselekmény középpontjában álló protagonistáról:

> Fontos hangsúlyozni, hogy ha forgatókönyvet írsz, a főszereplőnek aktívnak kell lennie; ő *okozza* a dolgokat, nem pedig vele *történnek* a dolgok. Semmi baj, ha olykor reagál a történésekre és az eseményekre, de ha mindig reagál, akkor passzív lesz, gyenge, és ilyenkor van az, hogy a karakter szinte elveszik a sorok között. A mellékszereplők izgalmasabbak lesznek, mint a főszereplő, mert élettelibbek, színesebbek. (Field, 68, kiemelés az eredetiben)

Ezzel a klasszikus hőstípussal kapcsolhatjuk össze mindazt, amit Pierre Bourdieu megfogalmaz a patriarchális társadalmak férfiképével kapcsolatban. Bourdieu egyenesen férfiuralomról beszél, mely megnyilvánul már a férfihoz (és vele szoros összefüggésben a nőhöz) társított különféle, a mindennapi érintkezésben nem is nagyon tudatosított jelzők és sztereotípiák formájában is. A férfihoz a fent, a publikus terek és az aktivitás társul, míg a nő a lenthez, a privát terekhez (az otthon) kötődik és passzivitás jellemzi a férfiközpontú kultúrában. Bourdieu szerint a férfi az, aki a nőt az otthon keretei közé kényszeríti, ahol az „erősebbik nem" kontrollálni és felügyelni tudja a nőt mint Másikat. Ahogy a szerző megállapítja, ebben a fölé-alárendelt viszonyrendszerben a szexuális aktus nemcsak szexuális birtoklást jelent, hanem a hatalomgyakorlás egy formáját is. Ezért definiálja Bourdieu a férfipotenciált a „libido dominandi" fogalmával, mely arra is utal, hogy ha a férfi feminin pozícióba kerül akár a szexuális aktusban, akár a társadalmi státuszát tekintve (például munkanélkülivé, gazdasági szempontból passzívvá válik), az a legnagyobb szégyent jelenti számára a patriarchális rendszerben, a tradicionális maszkulin kultúrkörben (Bourdieu 13–59).

A XIX. századi polgári, illetve viktoriánus értékrendet átörökítő klasszikus hollywoodi (vagy akár a harmincas években készült magyar) filmekben általában véve jellemző konfliktus a „nemek harca", melynek tere és sokszor tétje is az otthon. Legdirektebben természetesen a családi melodrámákban – (*Letört bimbók* [*Broken Blossoms,* 1919], *Dübörgő élet* [*The Crowd,* 1928], *Szélbe írva* [*Written on the Wind,* 1956]) – jelenik meg ez a problémakör, de bizonyos (a melodrámákkal rokon) *film noir*oknak is kedvelt témája a férfiuralom (és a nő alávetettsége); mint például James M. Cain egyik klasszikus *hardboiled* regényének, *A postás mindig kétszer csenget*nek, illetve a belőle készült adaptációknak.

A postás mindig kétszer csenget című bűn-melodráma öt jelentős filmfeldolgozást ért meg: egy francia adaptációt a hollywoodi *film noir* trend kibontakozása előtt (Pierre Chenal: *Az utolsó kanyar* [*La dernier tournant,* 1939]), egy olasz proto-neorealista filmet a második világháború végéről (Luchino Visconti: *Megszállottság* [*Ossessione*, 1943]), két hollywoodi *noir*t a háború után (Tay Garnett: *A postás mindig kétszer csenget* [*The Postman Always Rings Twice,* 1946], Bob Rafelson: *A postás mindig kétszer csenget* [*The Postman Always Rings Twice,* 1981]) és egy magyar verziót Fehér Györgytől *Szenvedély* (1998) címmel.

Az alaptörténetben és a felsorolt adaptációkban egyaránt hangsúlyos az otthon, illetve a családalapítás motívuma, és a társadalmi státusz mellett fontos a hősök nemi szerepe is. Sőt: a főszereplő csavargó férfi maszkulin identitása kvázi válságban van

a történetben, minthogy a cselekmény elején bár szabad, de hatalomnélküli férfiként lép be a fogadóba és a tulajdonos házaspár életébe. Az adaptációk abban hasonlítanak vagy különböznek, hogy a három főszereplő (a csavargó, a *femme fatale*, a férj) közül melyik kerül a Bourdieu által is leírt klasszikus férfipozícióba. Másképp megfogalmazva: a filmek fő kérdése az, hogy képes-e a csavargó a férjet kiiktatva uralma alá hajtani a *femme fatale*-t, illetve stabilizálni maszkulin identitását a cselekmény végkifejlete, a tragikus baleset előtt.

Visconti feldolgozása mellett Fehér György értelmezése tér el legmarkánsabban a regényben olvasott történettől. A *Szenvedély*ben Fehér radikálisan felülírja James M. Cain művének karakterkapcsolatait, és sajátosan kelet-európai történetté formálja *A postás mindig kétszer csenget*et. Így a továbbiakban azokra a kérdésekre keresem a válaszokat, hogy miben és miért különbözik Fehér György filmje a regénytől és a többi filmadaptációtól, illetve hogy milyen következményei vannak a főszereplő férfi (a csavargó) ábrázolásmódjának az eredeti történet- és műfajsémára nézve. Sorvezetőim a Bourdieu által is leírt hegemón maszkulinitás (mint hatalomgyakorlási forma) és az otthon (mint a hatalomgyakorlás tere) fogalmai lesznek.

Maszkulinitás(ok) és válság(uk)

Brian Baker és Megan E. Abbott szerint is a család és az otthon a *hardboiled krimi*kben és a második világháború utáni *noir*okban bizonyos értelemben csapdaként jelenik meg a betondzsungel csavargója számára (Abbott „kemény fickó"-nak [tough guy] nevezi ezt a vadnyugati párbajhőssel rokon hőstípust). Mindkét szerző abból magyarázza (többek között) a *hardboiled* ponyvaregények és az 1940–50-es évek *noir*jainak népszerűségét, hogy mind a nagy gazdasági világválság idején, mind a második világháborút követő konjunktúra korszakában minden korábbinál nagyobb mértékben értékelődött fel a hagyományos család (Abbott 1–21, Baker 1–28). Megan E. Abbott a harmincas évek válsága utáni restauráció részeként értelmezi a hagyományos amerikai férfieszmény átalakulását. A szerző többek között Franklin Delano Roosevelt elnöki jelölésekor elmondott beszédét hozza példaként a transzformáció szemléltetésére. Az első világháborút még az „elfeledett férfi" (The Forgotten Man) nyerte meg Amerikának, aki a cowboy örökösének tartott kalandvágyó, lehorgonyzásra képtelen „kemény fickó" megfelelője a politikai retorikában. Azonban a nagy gazdasági világválságot követően szükség volt egy új férfieszmény megteremtésére, mivel a recesszió miatt tömegesen munkanélkülivé vált (vagyis hatalomvesztett) férfiakba ismét lelket kellett önteni valamilyen módon. Ennek eszköze volt a hegemón maszkulinitás újradefiniálása, mely szerint többé már nem a szertelen individualizmus (rugged individualism) és a nyers erő, hanem a közösségi szerepvállalás és a családfővé válás az elsődleges erények (Abbott 21–65). „Férfinek lenni többé nem anyagi javakhoz jutást jelent, hanem közösségi segítségnyújtást, nem spekulációt, hanem közösségi kalandot. Az erőt megidézzük, de az erő is inkább a fegyelemből, semmint az önérvényesítésből ered" (Abbott 25). Brian Baker pedig így ír az ötvenes évek családcentrikusságáról:

> [a] családi élet fontossága mint normativitás áthatotta nemcsak a középosztályt, hanem az egész kultúrát, és a család szerepének felértékelődése átívelt minden társadalmi osztályon, valamint ugyanúgy érvényes volt a férfiakra, mint a nőkre, minthogy a férfi pozíciójánál fogva a család morális és lelki vezetője lett (Baker 5).

Éppen ezért Baker és Abbott szerint a negyvenes-ötvenes évek *noir*jait is ez a konfliktus határozza meg, mely már a westernfilmekben is központi szerepet töltött be: a „kemény fickó" és a családfői szerep, vagyis az amerikai tradicionális maszkulinitás és az újfajta férfieszmény feszültsége. Mindkét szerző elemzésében feltűnik a csapdamotívum (entrapment), minthogy a *hardboiled noir* hőse számára a család, az otthon ellentmondásos közege bizonyos értelemben csapdaként funkcionál. Csapda hiszen a férfi hatalma a betondzsungelből az otthon keretei közé szorul be, mely sokkal inkább a tekintélyen, semmint a nyers erőn alapszik (Abbott 21–65, Baker 1–21).

Baker szerint ugyanakkor az ötvenes évek a szürkeöltönyös menedzserfigurák, a szervezetemberek (organization men) korszaka, akik komoly szaktudásuk és közösségirányító, -szervező készségeik birtokában más, erősebb hatalmat gyakorolnak, mint a régi amerikai nemzeteszmény keményen, két kézzel dolgozó ideáltípusai. Azonban ez a menedzserfigura egy kiváltságos elitréteg tagja, a „kaptár" többi dolgozója alávetett, hatalomtól megfosztott kvázi feminin pozícióban van (Baker 1–21). Ez a krízis legmarkánsabban *A postás mindig kétszer csenget*-történetekben jelenik meg, ahol a csavargó dilemmája az, hogy feladja-e a mozgásszabadságát (a „kemény fickó"-maszkulinitást) a gazdasági hatalmat biztosító férfipozícióért, melynek ugyanakkor velejárója a családfői szerep, illetve a helyhez kötöttség is.

A maszkulinitás változó fogalmához tehát ellentmondások kötődnek, jóllehet a hegemón maszkulinitás Pierre Bourdieu által kiemelt jellemzőinek (fizikai erő vagy a vezető pozíció) valamelyike mindig feltűnik a széles körben elfogadott férfiideál definiálásakor. Ugyanakkor a huszadik század jelentős társadalmi, politikai és gazdasági változásai következtében megjelentek identitásalternatívák, melyek megingatták és megkérdőjelezték a tradicionális nemi szerepeket. „A maszkulinitás szabadságot, mozgást és kalandot jelentett, míg nőnek lenni rabságot, megállapodottságot és »civilizációt«" – írja Barbara Ehrenreich (Ehrenreich 285). Ez a tradicionális férfiasságértelmezés kezdett felpuhulni a világháborúk alatti és utáni fejlemények (nők munkába állása, a hazatérő veteránok képtelensége a beilleszkedésre stb.) hatására és a nőmozgalmak (szüfrazsett, feminizmus) működése következtében. A maszkulinitást válságát vizsgáló tanulmányában Michael S. Kimmel bemutatja, milyen agresszíven reagáltak ezekre a fejleményekre a patriarchális rendszer védelmezői a huszadik század elején az Egyesült Államokban. A férfijogúság képviselői szerint a maszkulin identitásválságot a nők előretörése okozza, mivel a férfi kiszorul a hatalomból, kudarcosnak és áldozatnak érzi magát. Ezért a reakciós (keresztény-konzervatív, férfitöbbségű) csoportok az erőszakos hipermaszkulinitás népszerűsítésével válaszoltak a maszkulinitás válságára (például Jézus alakját „minden idők legjobb bunyósa"-ként értelmezték át). És Kimmel

szerint ez a dialektika jellemző lesz a későbbi korszakokra, így napjainkra is: a nemi szerepek felülvizsgálatát követelő társadalmi csoportok (nők, homoszexuálisok stb.) fellépésére a tradicionális maszkulinitás felelevenítésével, mesterséges megerősítésével válaszolnak a patriarchális társadalmi rend támogatói (Kimmel 55–74). „A hősiesség a férfi-szubjektivitás egy verziójaként jelenik meg, mely, megerősítendő a maszkulin Ént, a feminin Másik erőszakos meghódításáról szól" – fogalmazza meg Brian Baker is (15). Így például a jelenlegi magyar kormány is a deviánsnak bélyegzett Másikkal szemben határozza meg önmagát mint a határok, a tradicionális patriarchális rend, a hagyományos nemi szerepek és a család védelmezője.

Tim Edwards és Eric Anderson ezzel szemben rávilágítanak arra, hogy a hagyományos maszkulinitás nincs válságban, hiszen ez a máig sok helyütt hegemónnak számító maszkulinitás maga a krízis. Anderson a XIX–XX. század fordulóján népszerűvé vált sporteseményeket mint rítusokat elemzi, melyek máig jelentős szerepet töltenek be a kultúrában, illetve az „ortodox maszkulinitás" megerősítésében, hiszen a sport már az iskolában is arra tanítja a fiatal fiúkat, hogy mit jelent férfinak lenni.[1] A sportban mint a feminin pozíció elkerüléséért folytatott küzdelemben a hagyományos férfiidentitás Eric Anderson szerint negatív identitásként jelenik meg, minthogy az „igazi férfi"-ak csoportja a deviánsnak tartott Másik kirekesztésével definiálja magát. Így férfi az, aki nem sérülékeny, nem fél, nem érzelmes, szenvedélyes, gyengéd és homoszexuális, hanem erős, fegyelmezett, bátor, heteroszexuális és legfőképp győztes (Anderson 23–40). Ezzel összefüggésben Tim Edwards pedig a tradicionális férfieszmény mesterséges megerősítését tartja károsnak, mivel az a természetes fejlődés és modernizáció ellenében hat. A „libido dominandi", a patriarchális társadalmi rend pártfogói mintegy rákényszerítik az egyénekre a hagyományos értelemben vett maszkulinitást, melynek kiváltképp a progresszív nyugati társadalmakban nehéz megfelelni (Edwards 14–21).

A korábban idézett Megan E. Abbott a maszkulinitás fogalmát osztályviszonylatban és az etnikai hovatartozással együtt tárgyalja, és – ahogy már korábban utaltunk rá – azt kutatja, milyen társadalmi, gazdasági és politikai változások vezettek a tradicionális, hegemón maszkulinitás meggyengüléséhez, válságához. A változások egyik eleme (amiről Eyal Chowers és a magyar filmek kapcsán Kalmár György is ír) a *hardboiled* krimik és *film noir*ok kapcsán már tárgyalt csapdába esettség (entrapment), mely az egyre bonyolultabbá váló világban elvesző ember alapélménye. Chowers és Kalmár is a labirintus metaforáját használja e léthelyzet érzékeltetésére, mely arra is utal, hogy a világ egyre kiismerhetetlenebbé vált. Az egyén olykor azt sem képes felfogni, hogy cselekvéseivel nem tudja érdemben befolyásolni sem a társadalmat, sem pedig saját identitásának formálódását. Az ember labirintusban bolyong, aminek nem is mindig van tudatában, ezért cselekvései inadekvátak és az ember passziválódásához vezetnek. Chowers így fogalmazza meg ennek a világállapotnak a lényegét:

[1] A sport mellett ma Magyarországon és más kelet-európai országokban, így például Csehországban is egyre markánsabb az új militarizmus felerősödése, minthogy több iskolában is napirendre került a sportlövészet mint iskolai foglalkozás bevezetése. Emellett pedig a hadsereg Csehországban rendszeresen tart oktatásokat a gyerekeknek már az alsóbb osztályokban is. Erről a közelmúltban készített Adéla Komrzý rendező egy igen hatásos dokumentumfilmet *Výchova k válce* ('Háborút tanítani', 2016) címmel.

> [e]lvesztettük az észbe mint vezérelvbe vetett hitünket, mely a történelmet vakmerően a saját uralma alá vonta volna: a mi politikánk (már, ha nevezhetjük ezt így) nem annyira az, hogy megtaláljuk a nyerőképes ideológiát és a helyes intézményi struktúrát, hanem sokkal inkább az, hogy javítsuk a saját belső integrációnkat és szerzői jogunkat a saját énünk felett. Valóban, elérkeztünk oda, hogy a társadalmi tér túl erősnek, fragmentáltnak és amorfnak tűnjön ahhoz, hogy engedjen a mélyreható átalakításnak (Chowers 8).

Kalmár György ezt az elméletet alkalmazza a magyar filmművészetre, többek között Jancsó filmjeire, illetve rendszerváltás utáni magyar szerzői filmekre. Kalmár kimutatja, hogy a labirintus nemcsak a filmbeli térben jelenik meg, hanem metaforikusan a hősábrázolás filmes eszköze is lehet. A magyar filmek antihősei általában elvesztették támpontjaikat, cselekvő egyének helyett a világban bolyongó emberekként jelennek meg, akik – mint a Foucault-i panoptikum foglyai – legtöbbször nincsenek tudatában megvezetettségüknek, nem látják át az őket is irányító konspirációkat (Kalmár 41–55). „A rendszerváltás utáni magyar rendezői filmek azt sugallják, hogy a labirintus csak még bonyolultabbá vált, a hősiesség, a rendszer átláthatósága, a problémák felismerése és megoldása, a személyes szabadság megélése semmivel nem lett könnyebb, mint korábban." – írja Kalmár (53).[2]

A posztmodern globális társadalmak egyik alapélményeként mutatja be a céltalan bolyongást, illetve sodródást Zygmunt Bauman is. Bauman a globalizáció egyik következményének tartja a pozitív és negatív mobilizációt. A felgyorsult világban az utazás központi szerepet tölt be minden ember életében, azonban utazó és utazó között jelentős a különbség. Bauman alapvetően háromféle utazót különbözet meg. A *flaneur* vagy sétáló a passzív szemlélődés embere, aki kedvére járhatja a nagyvárosokat, a sétálás így a szabadság szimbóluma. A turista sokkal aktívabb és céltudatosabb utazó, aki Bauman szerint menekül az otthontól, új kalandokra és kultúrák felfedezésére vágyik, viszont még ő is inkább választja az utazást (jóllehet, magából a turista életmódból fakad az utazás kényszere). A csavargók (ilyenek lehetnek Bauman szerint a gazdasági bevándorlók vagy a politikai menekültek is) viszont már sokkal inkább elszenvedői, semmint aktív irányítói az utazásnak. Ők azok, akik csak vágynak a turistalétre, de mivel a turisták maguk is törekednek arra, hogy a csavargók ne élvezhessék a mozgásszabadság lehetőségét, ezért a csavargó paradox módon mindig is röghöz kötött marad (Bauman 2002: 121–157, Bauman 2004: 192–206).

Fehér György *Szenvedély* című filmje abban különbözik legmarkánsabban *A postás mindig kétszer csenget* többi adaptációjától, hogy míg a korábbi feldolgozások (még Visconti *Megszállottság*a is) inkább a baumani értelemben vett turistának ábrázolják a történetbeli csavargót, vagyis olyan figurának, aki többé-kevésbé átlátja és kézben tartja az eseményeket, illetve a saját sorsát, addig Fehérnél a Csavargó ténylegesen csavargó,

[2] A magyar filmek férfiszereplőihez lásd még a jelen kötetben Margitházi Beja, Tóth Zoltán János és Kalmár György tanulmányait.

mivel a Derzsi János által eljátszott antihős elszenvedője a nála erősebb Férj és a vele minden korábbi adaptációnál ambivalensebb viszonyban levő Feleség cselekedeteinek.

A postás mindig kétszer csenget és verziói

James M. Cain regénye 1934-ben jelent meg, éppen a nagy gazdasági világválság utolsó éveiben, illetve a New Deal bevezetése idején. Jellemző, hogy az adaptációk is különféle átmeneti válságkorszakokban tűntek fel: Pierre Chenal változata a harmincas évek baloldali kormányzatának (népfront) bukása után keletkezett, Visconti *Megszállottság*a a háborús pusztítás alatt készült, Tay Garnett műve a második világháborút követően, Bob Rafelson filmje a Reagan-éra hajnalán került bemutatásra, Fehér György pedig a magyar rendszerváltás metaforájaként használja a történetet. Mindegyik adaptáció kulcskérdése, hogy a csavargó képes-e fenntartani vagy felépíteni egy stabil maszkulin identitást az átmeneti korszakban, illetve önnön átmeneti állapotában (a hős határpozícióját hangsúlyozza a csavargás, az állandó útonlét motívuma).

Habár a regényt általában sokkal merészebbnek tartják (főleg a szenvedély és a karakterek ábrázolását tekintve), mint az 1946-os első amerikai feldolgozást (Abbott 91–125), azonban összességében elmondható, hogy Frank Chambers, a csavargó itt egy klasszikus értelemben vett maszkulin karakter. Ezt a pozícióját erősíti már az a formai elem is, hogy Frank nemcsak szereplője, de narrátora is az egyes szám első személyben előadott történetnek, melyről csak a végén derül ki, hogy – mint majd a későbbi James M. Cain-regény, a *Dupla vagy semmi* (filmváltozata a Billy Wilder-féle *Kettős kárigény* [Double Indemnity]) – tulajdonképpen visszaemlékezés, a főhős gyónása. Vagyis Frank nemcsak mint férfi, hanem mint elbeszélő is átlátja és uralja a cselekményt. Nem mindig ő irányít, hiszen Cora, a regény főhősnője megbabonázza, és a csillapíthatatlan szenvedély elveszi a férfi józan eszét, azonban Frank még a cselekményt záró végzetes baleset előtt is magabiztosan szereli le zsarolóikat, és a kivégzést megelőző gyónásával erkölcsi értelemben visszaszerzi a vezetést.

Ráadásul Nick, „a görög", Cora férje éles kontrasztban áll Frankkel. Míg Frank a *femme fatale* számára vonzó, a szabadságot képviselő, erős férfi, addig Nick inkább komikus, szánalmas, feminin karakter, akire sokkal inkább érvényes a labirintus-metafora, mint a cselekmény végén az autó felett kontrollját elvesztő, majd kivégzett Frankre. A csavargó sokkal jobban ért az üzlethez, praktikus tudása van, és bizonyos epizódokban ki is oktatja Nicket, akivel egyébként jó barátságot köt. Így a csavargó az eredeti történetben minden szempontból a férj felett áll, és sokkal inkább megfelel mind a „kemény fickó", mind pedig a családfő férfieszményének, mint Nick.

Az eleinte lázadó és veszélyes Cora pedig szinte teljesen megszelídül a cselekmény során, passziválódik, átadja magát a férfinak, és nem utolsó sorban anyává válna, ha nem vesztené életét a végzetes balesetben. A nő már az első gyilkossági kísérlet után is így adja meg magát Franknek mint maszkulin férfinek: „Nem! Csak én egyedül! Én gondoltam ki. Te nem akartad. Milyen okos vagy te, Frank. Máskor hallgatni fogok

rád. Komisz, buta liba vagyok" (Cain 23). Tehát James M. Cain regényének végére megadatna a lehetőség Frank számára, hogy családfő legyen, hogy otthona legyen, és gyakorolhassa hatalmát Cora, illetve születendő gyermeke felett. Ha a csavargó nem is nyeri el a megváltást a cselekmény végén, de jó úton haladt, hogy maszkulin identitását stabilizálja. Bár kegyelmet nem kaphat, azonban Frank utolsó szavai megtérésről és őszinte bűnbánatról tanúskodnak, és bátor, „igazi férfi"-ként néz szembe az elkerülhetetlen halállal.

A regény fő motívumait, karakterviszonyait és ideológiáját nagyrészt megtartják az adaptációk is. A férj karaktere általában komikus vagy férfiatlan (*Az utolsó kanyar*, az 1946-os és az 1981-es változatok), csak Viscontinál tűnik fel úgy Giuseppe néven, mint egy kvázi apafigura, aki elnyomja feleségét. A *Megszállottság*ban így Giovanna, a feleség nemcsak az önmegvalósítás reményében szeretne kitörni a házasságból, hanem mert alárendeltje, sőt rabja Giuseppének. Ám még Visconti proto-neorealista filmjében is rendkívül fontos, hogy Gino, a csavargó jóképű, maszkulin, öntörvényű férfi, aki szabadon választhatja meg, mikor hagyja ott a fogadót és Giovannát. Azaz Gino ugyanúgy a baumani értelemben vett turista, mint például Garnett hőse, mivel ösztöneire hallgatva tovább áll, ha csapdába esettnek érzi magát, felette nem uralkodhat Giuseppe.

A négy említett feldolgozás közül az 1981-es *A postás mindig kétszer csenget* Frankje a legkevésbé maszkulin csavargó, és a legpasszívabb is. Rafelson Frankje a cselekmény végére szinte teljesen megszelídül, a baleset utáni őszinte zokogása arról tanúskodik, hogy szívesen vállalta volna az apaszerepet. És a négy film közül Bob Rafelson verziójában a leginkább domináns Cora, a *femme fatale,* akitől távol áll a Giovanna-féle áldozatszerep. Cora igazi intrikus az 1981-es adaptációban (Jessica Lange alakítja, aki sokszor formált meg öntudatos és aktív nőket), irányítja, utasítja a regénybeli Franknél és Ginonál is sokkal inkább dezorientált csavargó férfit. Franknek itt az a „szerencséje", hogy Rafelson rendezésében Nick még gyengébb jellem, mint a regényben, naivitását ezért könnyedén fordítja ellene Cora és Frank.

Kovács András Bálint így ír a negyvenes-ötvenes évek *film noir*jairól, melyek a szerző szerint megelőlegezik az európai modern művészfilm hősábrázolását és néhány elbeszélés-technikai sajátosságát:

> [a] klasszikus hős akár győz, akár elbukik, sohasem marad tökéletesen öntudatlan, vagy passzív. […] A *film noir*ban a hős többé-kevésbé képtelen irányítani a sorsát, és az egész történet azt a hiábavaló küzdelmet követi, hogy újra irányító helyzetbe kerüljön. […] A legtöbb *film noir* hős rögtön a történet elején elveszíti ellenőrzését az események fölött […]. Látszólag egy elszánt, aktív hőssel van dolgunk, aki tudja, mit csinál. Valójában azonban semmit sem tesz önálló kezdeményezés nyomán. Minden alkalommal egy-egy nő mozgatja a háttérből (Kovács 270–71).

Kovács megállapításai leginkább Fehér György *Szenvedély*ére igazak az öt adaptáció közül, mert bár a felszínen mind a regény, mind a Fehér művét megelőző filmfeldol-

gozások a kontrollvesztés és a jogos megbűnhődés történetei, a maszkulin identitás szempontjából ezek mégis sikertörténetek. James M. Cain regényének végén, *Az utolsó kanyar*ban és az 1946-os *A postás mindig kétszer csenget*ben a csavargó meggyónja vagy belátja bűneit, illetve felvállalná a családfői szerepet, az 1981-es verzióban Frank őszinte érzelmi kitörése pedig szintén felfogható vallomásként, az erkölcsi integritás felé tett első lépésként. Még Visconti *Megszállottság*a a leginkább ambivalens, hiszen Gino megállapodása – főleg a Spanyol névre hallgató férfival folytatott látens homoszexuális viszonya után – kételyekkel teli, jóllehet, a film a Rafelson-verzióhoz hasonlóan a baleset utáni kétségbeesett föleszmélés nyomasztó képeivel zár. Azonban mind az eredeti, mind a négy adaptáció hősei megkaphatták volna az otthont és a nőt, érvényesíthették volna a libido dominandit, a férfiuralmat, ha a postás nem csenget be másodszor is (vagyis nem következik be a véletlen, de sorsszerű tragédia). Fehér György *Szenvedély*e éppen ezért tekinthető radikálisan újszerű feldolgozásnak, mert nemcsak magát a beteljesülést, de a beteljesülés lehetőségét is megvonja az örökre csavargó pozícióba kényszerített, maszkulin identitásától megfosztott főszereplő férfitől, akinek itt esélye sincs a megváltásra.

Két dudás egy csárdában – Fehér György: *Szenvedély*

„A fekete-fehér lehetővé tette, hogy még közvetlenebbül utaljak a Megszállottságra. De nem az volt a célom, hogy jobban közelítsem egymáshoz a két filmet" – nyilatkozta Fehér György egy 1998-as interjúban (Csantavéri – Németh 2002). És bár Varró Attila a *Szenvedély*ről írott elemzésében kimutatja, hogy Fehér műve több motívumában kapcsolódik *Az utolsó kanyar*hoz (mindkét filmben szerepel táncjelenet) és Bob Rafelson 1981-es feldolgozásához (a nyitott befejezés, Varró 80–94), de szellemiségében a *Szenvedély* mégis inkább a *Megszállottság* örököse.

Miként a *Megszállottság* a háború és a fasizmus által kiváltott szorongás filmje volt, a *Szenvedély*ben is a rendszerváltás utáni kelet-európai alapélmény artikulálódik, többek között a Csavargó maszkulinitásának ábrázolásában. Kelet-Európában a vasfüggöny megszűnése után és ma sem ismeretlen az a skizoid létállapot, hogy az egyén a gazdasági kilátástalanság és/vagy a társadalmi klíma miatt egyszerre érzi magát idegenként otthonában, és vágyódik el idegen földre, hogy otthonra (biztosabb megélhetésre, kiszámíthatóbb jövőképre) leljen. Mint láttuk, *Az utolsó kanyar* és az 1946-os *A postás mindig kétszer csenget* a leghűbbek a regényhez, minthogy kínosan törekszenek a történet tökéletes lekerekítésére. Erre legfőképp a Tay Garnett-filmnek van oka, hiszen a második világháború véget ért, Amerika nemcsak győztesként került ki a küzdelemből, de a „boldog ötvenes évek"-nek nézett elébe.

A *Szenvedély* viszont megvonja a nézőtől a megnyugtató lezárás ígéretét is. Bob Rafelson 1981-es adaptációja ugyan hasonló módon ér véget, mint Fehér műve, azonban ott Frank keserves zokogása (a látszólag nyitott befejezés ellenére) a megkönnyebbülés erejével hat. A *Szenvedély*ben viszont a tragikus baleset hirtelen, nyers incidensként

következik be, melyet a befogadó a kocsi belsejéből kénytelen végignézni, vagyis a szereplőkkel együtt éli át a zuhanást. A táj perspektivikus képét a kamera önkéntelen forgása torzítja el, emiatt a *Szenvedély* utolsó jelenete szinte önálló absztrakt etűddé változik. Miután az autó leér a szakadékba, csak a föld és egy árnyék látható egyik kitörött ablakán keresztül, majd a kamera átvált a *Jelenések könyve* 20/11 írott soraira (a film utolsó képe az írás kimerevített képe), mely csupán sugallja azt, amit Frank megfogalmazott a regényben vagy az 1946-os adaptációban, illetve ami Gino döbbent tekintetéből vagy az 1981-es verzió csavargójának zokogásából egyértelműen kiolvasható. A *Szenvedély*ben semmilyen információt nem kap a néző a főszereplők további sorsáról, az élettelen, absztrakt zárókép azt sugallja, hogy valószínűleg mindketten meghaltak. Gurbán Miklós operatőr kiváló fekete-fehér képei pedig még nyomasztóbbá teszik ezt a nyitott befejezést. Fehérnél így a Csavargó kontrollvesztése sokkal radikálisabb, mint bármelyik feldolgozásban, hiszen lehetősége sincs arra, hogy elgondolkodjon bűnén.

A *Szenvedély* zárójelenete egyetlen képsorba sűríti a Csavargó filmbeli helyzetét, az állandósult átmenetiséget. Fehér György filmje minden korábbi adaptációnál szemléletesebben mutatja be, mit jelent az, hogy a tradicionális maszkulinitás maga a krízis, illetve hogy a maszkulinitás állandó verseny. Természetesen már a regényben is hangsúlyos a szerelmi háromszög, de a férj nem méltó ellenfele a csavargónak sem James M. Cain művében, sem pedig a négy külföldi feldolgozásban. A *Szenvedély*ben megfordulnak az erőviszonyok, a maszkulinitás szempontjából Fehér és társírója, Tarr Béla határozottan felnöveszti a Férj karakterét, míg a Csavargóét szélsőségesen lefokozza. A Férjet nevezhetnénk akár Zeusznak is, aki szinte mitikus héroszként tűnik fel már a nyitójelenettől kezdve. A szerb színész, Đoko Rosić tökéletes választás volt a szerepre: a magas, szikárságában is robosztus, megközelíthetetlenséget sugalló Rosić mellett eltörpül a vékony testalkatú, átlagos testmagasságú, csontos arcú Derzsi János, a Csavargó megformálója. És a Férj nemcsak külsejével kelti valamiféle istenség, metafizikai erő benyomását, hanem viselkedésével és hatalomérvényesítésével is: a cselekmény első felében hangsúlyos a karakter omnipotenciája.

Érdemes összevetni *Az utolsó kanyar* és a *Szenvedély* táncjelenetét. *Az utolsó kanyar*ban a férj úgyszólván hülyét csinál magából azzal, hogy harmonikával kíséri felesége és a csavargó egyre dinamikusabb, szenvedélyesebb táncát. Ezzel szemben a *Szenvedély* nyitójelenetében a zene lassú, melankolikus, a tánc inkább statikus, a pár szinte csak imbolyog. A méltóságteljes Férj mintegy bábukként táncoltatja feleségét és a Csavargót, mintha ő maga akarná úgy, hogy a két ember között fellángoljon a szenvedély (1. kép). Mintha a Férj azért boronálná össze kettejüket, hogy fitogtathassa kvázi isteni hatalmát, érvényesíthesse a férfi uralmát nemcsak a nő, hanem a feminin pozícióba kényszerített Csavargó felett is. Míg Pierre Chenalnál a táncjelenetben Frank és Cora átveszik a vezetést, a tánc által szimbolikusan megsemmisítik Nicket, addig Fehérnél épp ellenkezőleg, a Férj semmisíti meg a Csavargót és a Feleséget mint önálló szubjektumokat. Másképp fogalmazva *Az utolsó kanyar*ban a tánc felszabadító erejű, forradalmi tett, míg a *Szenvedély*ben a diktatúra elnyomóeszköze.

És a Férj mindenhatósága és mindenütt jelenlevősége más képkivágatokon is hangsúlyos. Árulkodó például a hosszúbeállítás az autószerelő műhelyről. Az előtérben a Csavargó javít egy kocsit, miközben a háttérben, majdnem a kép centrumában látható a Férj, aki egy asztalnál ül és szemmel tartja a másik férfit. Az a jelenet is érzékletesen mutatja a két karakter erőviszonyát, melyben az első gyilkossági kísérlet után a Férj visszatér (2. kép). A Csavargó kint áll az udvaron, a sárban, szemlélődik, majd észrevesz valakit, megfordul. Szorongáskeltő érzés lehet úrrá a nézőn is, hiszen ő sem látja, ki érkezik. A Férj az, háttal lép be a jelenetbe, szinte kitakarva mindent, már puszta jelenlétével is megsemmisítve riválisát. A férfi nem szól egy szót sem, a Csavargó hízelgő szavait egy gyomrossal szakítja félbe. A Csavargó lerogy a sárba, magzatpózban kuporodik össze a földön, a Férj lábai előtt (3. kép).

Ez utóbbi jelenetben a Csavargó nemcsak legyőzött riválisa, hanem megfegyelmezett gyermek is. „Derzsi arca viszont középkori arc: tépett, göröngyös, kőkemény és mégis ártatlan, szinte gyermeki" – írja Forgách András (Forgách 8). Miként Megan E. Abbott is megállapítja *A postás mindig kétszer csenget*-változatokkal kapcsolatban, hogy az alaptörténetnek erős ödipális töltete van, hiszen a cselekmény kvázi arról szól, hogy a Gyermek (a csavargó, Frank) féltékeny lesz az Atyára (a férjre, Nickre), mivel szerelmes lesz az Anyába (a *femme fatale,* Cora), ezért megöli az Atyát, hogy az Anyát megszerezze magának (Abbott 21–65). Fehér György ezt az eredetiben és a négy feldolgozásban inkább csak lappangó olvasatot erősíti fel, amikor maga is úgy értelmezi a *Szenvedély*t, mint egy lehetséges választ a rendszerváltásra, a Szovjetunió mint „apa" elvesztésére (Csantavéri – Németh 2002). A rendező allegorikus értelmezését követve a filmben ezért is tűnik a Férj sokkal hatalmasabb, szinte isteni figurának a Csavargóhoz képest, akivel hasonlóan ambivalens a viszonya a főszereplő férfinek, mint amilyen a Szovjetunió és a kommunista Magyarország kapcsolata volt. Ahogy a Szovjetunió összeomlása nem teremtett automatikusan politikai megoldást a *Szenvedély*ben is hiába távolította el a szerelmespár a Férjet a házból, a Csavargó alkalmatlannak bizonyult a családfői szerepre és az autószerelő műhely vezetésére. Sőt, a férfi cseberből vederbe került, minthogy a metafizikai hatalmú Férj uralma alól a domináns Feleség fennhatósága alá kerül.

A Csavargó tehát képtelen bármilyen hatalomra is szert tenni. Frank Chambers-szel, a regény és az amerikai filmfeldolgozások főhősével szemben a *Szenvedély* Csavargója sem a szabados életmódban, sem az otthon keretei között nem találja meg a szabadságot, illetve nem tesz szert libido dominandira. A Férjnek nem tud visszavágni, mert az aránytalanul erősebb nála, a Feleséget pedig az egyik jelenetben csak erőszakkal tudja magáévá tenni. Ez az erőszakjelenet éles kontrasztban áll a James M. Cain művében vagy akár a *Megszállottság*ban látható valóban szenvedélyes szeretkezéssel, és olyan természetű, mint amilyennek Bourdieu leírta a férfiuralmat reprezentáló szexuális aktust. Vagyis a *Szenvedély*ben a Csavargó neurotikus közösülési kísérlete nemcsak a csillapíthatatlan szexuális vágyból fakad, hanem a férfi frusztrációjának is kifejezője, annak jelölője, hogy képtelen felülkerekedni a Férjen, illetve parancsuralma alá hajtani a nőt.

Erős szimbólum az a többször visszatérő kép, melyen a Csavargót láthatjuk, amint kalapáccsal dühödten ütlegel egy javítás alatt álló autót a szerelőműhelyben. Ez a haszontalan és hisztérikus cselekvés mindig a férfi kudarcait követi. Az első autópüfölési jelenet még a Férj parancsuralma alatt, a második már a Feleség hatalomra kerülése után játszódik, akkor, amikor a Csavargó a Férj halála ellenére szeretné elhagyni a szerelőműhelyt, azonban a nő már nyeregben érzi magát, így hallani sem akar a menekülésről.

Tehát nemcsak a Férj, hanem a *femme fatale* is aránytalanul erősebb a *Szenvedély*ben a Csavargónál, mint bármelyik másik feldolgozásban. *A postás mindig kétszer csenget* változataiban a nő általában csak csábítja a férfit, és egyértelműen kölcsönös a szexuális vonzalom kettejük között. A *Szenvedély*ben viszont a Férj az ortodox maszkulinitás megtestesítője, az „igazi férfi", aki ugyanakkor omnipotens despota is, ezért – akár a *Megszállottság*ban Giovanna Giuseppétől – a Feleség szabadulni akar tőle. Ezzel szemben a Csavargó kvázi impotens, passzív, sodródó antihős, aki nemcsak az „igazi férfi"-val nem tud versenyezni, de a nőt sem képes meghódítani. A Feleség nem is vonzódik hozzá valójában, még ha le is fekszik vele. Azonban Fehér György ezt az aktust az erőszakos előjátékkal ellenpontozza, másfelől pedig az együttlét után tudatosan úgy ábrázolja a párt, hogy a férfi szinte gyermekként fekszik a nő karjaiban (4. kép). Ebben a jelenetben – mint annyiszor még a cselekmény során – a Csavargónak gyakorlatilag nincs tekintete, a semmibe mered. Éppen úgy, ahogy majd a kórházban, mikor az ügyész sarokba szorítja őt az első baleset után, és a Derzsi János-karakter ijedten néz el a kamera mellett, majdnem a néző szemébe, miközben háta mögött az idős jogász beszél (5. kép).

A tekintet pedig, mint azt számos feminista filmelemzésben is olvashatjuk, a tárgyiasítás, a (férfi)hatalom kifejezésének egyik legfőbb eszköze a vizuális művészetben. A klasszikus hollywoodi filmekben általában a fetisizált nő az, akit a maszkulin, aktív férfi főhős szemmel tart. A *film noir*okban ugyan jellemző, hogy a hős elveszíti nemcsak tekintetét, a kontrollt, hanem olykor eszméletét is (például a *Gyilkosság, édesem*ben [Murder My Sweet, 1944] a detektív ideiglenesen megvakul), azonban – főleg a magánnyomozókat szerepeltető történetváltozatokban – visszaszerzi az irányítást, és megkapja vagy megbünteti a nőt. *A máltai sólyom* (The Maltese Falcon, 1941) az egyik első példa erre, azonban mindez ugyanúgy érvényes az 1946-os *A postás mindig kétszer csenget*re, és tulajdonképpen az adaptációk többségére is: a cselekményt a kontrollvesztés-kontrollszerzés dinamikája mozgatja. Vagyis Frank Chambers (és a karakter alakváltozatai) átveszi a férj szerepét, aztán a balesetekben (ideiglenesen) elveszíti hatalmát, majd a zárójelenetben a feldolgozások többségében morális értelemben újra kezébe veszi a sorsát a tudatos (*Az utolsó kanyar*, 1946-os adaptáció) vagy önkéntelen (*Megszállottság,* Rafelson műve) vallomástétel formájában. A *Szenvedély*ben viszont a Csavargónak a történetet felvezető táncjelenetétől kezdve nincs, illetve üres, tárgy nélküli a tekintete, ami metonimikusan utal az állandó kontrollvesztettség és hatalomnélküliség állapotára is.

Tehát a Csavargó a baumani értelemben is csavargó, azaz a férfi képtelen megfelelni a patriarchális rend által definiált hegemón maszkulinitás elvárásának. A Csavargó

társadalmi-hatalmi szempontból feminin pozícióba kerül, mivel a mozgásszabadságát korlátozzák (először az isteni hatalmú Férj, majd a domináns Feleség), helyhez kötik; ugyanakkor az autószerelő műhelyben sem találja a helyét, nem tudja érvényesíteni férfihatalmát. Jellemző egyébként, hogy míg az adaptációkban (a regényhez hűen) étterem vagy fogadó a cselekmény fő helyszíne, addig a *Szenvedély*ben szerelőműhely, ahol általában szétszednek, megjavítanak és újra működőképessé tesznek járműveket. Azonban a Csavargót csupán egyszer látjuk hasznos munka közben, viszont, mint már korábban felidéztük, tehetetlen dühében több alkalommal is önkívületi állapotban ütlegeli kalapáccsal a javításra szoruló autóalkatrészt. Ahogy a férfi nem képes az autót megjavítani, csak szétverni tudja, úgy maszkulin identitását sem tudja „összeszerelni", a *Szenvedély* antihőse végig megmarad „szétszerelt" állapotában.

Összegzés: atya nélkül felnőni?

A fenti elemzésben kimutattuk, hogy *A postás mindig kétszer csenget* adaptációi általában inkább turistának ábrázolják a csavargót, aki egy szertelen, öntörvényű individuum, ő maga választja meg, hogy marad-e vagy tovább áll-e, és a *femme fatale*-t is ugyanúgy bűvkörébe vonja, ahogy a nő a csavargót. Így többé-kevésbé mindegyik verzió (együtt a regénnyel) beilleszthető a klasszikus bűnügyi történetek közé: az egyén elcsábul, a bűn útjára lép, megpróbálja végrehajtani a tökéletes bűntényt, de az (isteni) igazságszolgáltatás utoléri és megbűnhődik tetteiért; a büntetést pedig férfiasan vállalja is a karakter. A műfaji kánontól egyértelműen Visconti *Megszállottság*a és Rafelson *A postás mindig kétszer csenget* című filmje távolodik el leginkább: Visconti a realizmussal és a véletlen szerepének növelésével lazítja a bűnügyi cselekményt, Rafelson pedig az eredeti Frank Chambers-nél sokkal passzívabbá és dezorientáltabbá teszi a főhőst. Azonban még Gino és az 1981-es Frank arcára is kiül a megbánás és megrökönyödés a filmek végén.

Fehér György a bűnösség felszabadító beismerését is megvonja a nézőtől, hiszen mint fentebb már bemutattuk, a *Szenvedély* ott ér véget, mikor az autó lezuhan a szakadékba, és (Visconti vagy Rafelson művével ellentétben) nem kapunk információt a szereplők további sorsáról. Sőt a *Szenvedély* utolsó képe azt sugallja, hogy mind a Feleség, mind a Csavargó halottak. Ez a tragikus végkifejlet összegzése a Csavargó hatalomvesztettségének, mely kezdettől jellemző a passzív és csapdába esett karakterre, aki nemcsak az otthonba, a szerelőműhelybe lépve kering szimbolikus értelemben egy labirintusban, hanem egész életét ez a labirintusmetafora határozza meg.

Ebben az értelemben a Csavargó az esszenciális antihős, aki még az olasz neorealista filmek legkevésbé aktív karaktereinél (például *A sorompók lezárulnak* [Umberto D. 1952]) is passzívabb. Fehér György antihőse nem irányítója, hanem elszenvedője a bűnügyi történetnek. Ez azt is jelenti, hogy aktív, cselekvőképes hős híján szinte minden műfaji elvárás felülíródik a *Szenvedély*ben, jóllehet, Fehér azért megtartja a fő cselekményvázat. De míg a többi feldolgozásban a baleset (vagy a kivégzés) egyfaj-

ta feloldozásként, isteni igazságtételként jelenik meg, itt a véletlen katasztrófa nyers bemutatása megvonja a megváltást a főszereplőktől, illetve a viszonylag megnyugtató lezárást a nézőtől. Fehér György művének képi zárlata nem azt sugallja, hogy működésbe lépett egy felsőbbrendű igazságszolgáltatás, hanem – a filmet záró bibliai idézet ellenére – azt, hogy ebből a világból hiányzik mindenféle megigazulás.

Fehér György *Szenvedélye* olyan, akár a rendező korábbi bűnfilmje, a *Szürkület:* a műfajt (illetve ez esetben *A postás mindig kétszer csenget*-történetet) csak álcaként és sorvezetőként használja: „[…] a Szürkületről is el kellett hitetnem, hogy krimiről van szó. Csak akkor mondtuk meg az igazat, amikor már elköltöttük a pénzt." – nyilatkozta Fehér (Csantavéri – Németh 2002). Ehhez pedig idézzük fel Kovács András Bálint gondolatait a modernista krimikről:

> A bűntény és a rejtély motívumai nélkül a nyomozás egyszerű kereséssé válik, amelynek bármi lehet a motivációja. A leggyakoribb modern keresés motívum egy mentális tartalom kutatása: egy emlék, egy lelkiállapot, vagy egy lelki állapot oka (szomorúság, szorongás, mentális betegség stb.) (Kovács 125).

Ez a deheroizáló hősábrázolás pedig abból fakad, amit a Kalmár Györgytől korábban idézett sorokból is kiolvashatunk: az 1989-es rendszerváltozás után a felszabadulás valójában a korábbinál is nagyobb morális káoszt és gazdasági válságot okozott, és még kiismerhetetlenebbé tette a Magyarországnak nevezett labirintust. A filmterv formájában már a kilencvenes évek elején is létező *Szenvedély* így Fehér György első mozifilmjével, a *Szürkület*tel (1990) és a fekete széria többi darabjával (Tarr Béla: *Kárhozat* [1988], *Sátántangó* [1994], Janisch Attila: Árnyék a havon [1992], Szász János: *Woyzeck* [1994]) együtt emblematikus műve a kilencvenes évek átmeneti korszakának. Idézzük fel Fehér György szavait a rendszerváltásról:

> Magyarországon ebben a pillanatban a legteljesebb káosz uralkodik. […] Kétségtelen, hogy ez a regény [A postás mindig kétszer csenget] bizonyos értelemben erőteljesen utal a jelenre. Olvasása közben magam is erős szorongást éreztem. Ez a lelkiállapot nagyon általános ma Közép-Európában. A szorongásunk és az elveszettség érzete valószínűleg abból adódik, hogy elvesztettük a felettünk uralkodó apát: a Szovjetuniót. Egyébként lassanként azt is kezdjük megérteni, hogy a sztálinizmustól így vagy úgy, de meg lehet szabadulni, a pénz hatalmától azonban nem (Csantavéri–Németh 2002).

Fehér György tehát maga is a rendszerváltás utáni káoszt és a szorongást jelölte meg a *Szenvedély* fő inspirációs forrásaként. Győri Zsolt így ír a rendszerváltás környéki magyar pszeudo-gengszterfilmekről:

> A férfi, pontosabban a proliférfi, egy olyan világba kerül, ahol bizonyítani lehet, és férfiként bizonyítnia is kell rátermettségét, ám ez a kényszerállapot egyben

> a férfierőszak melegágya, az agresszív maszkulin beállítódások normává válásához vezet. A magánszférában megképződő hegemón viszonyok allegóriája a kitartotti viszonyba kényszerített, birtokolt nő (Győri 9).

Majd Győri tovább szövi ezt a gondolatmenetet a kortárs magyar gengszterfilmeket elemezve:

> A gengszter jelenti a vízválasztót a hétköznapi és a rendkívüli férfiasság, illetve a fiú- és a férfilét között. Ezt a szintlépést keresik a *Fekete leves* (2014) bandájának tagjai, amikor rablóvá állnak, ám sikeres rajtaütésük nem tekinthető a felnőttek férfias világába való beavatási rítusnak: egy világban, ahol mindvégig az apák és keresztapák láthatatlan keze irányít, nincs felnövés – a film férfi szereplői a bűnözésben is gyermekek maradnak. Mint a magyar gengszterhősök legjava, akik hamis maszkulinitásideálokat hajszolnak (Győri 12).

Fehér György *Szenvedély*e is ezt a problémát járja körül: a hegemón férfiideált kényszerítő erőként mutatva be, melyhez filmjének hőse is megpróbál felnőni a bűn és az erőszakos cselekedetek által. A Csavargó karaktere pedig érdekes módon annak a férfiideálnak felel meg, melyet Hadas Miklós írt le Huszárik Zoltán (illetve Krúdy Gyula) *Szindbád*ja (1971) kapcsán. Szindbád és a kádárkori értelmiségi egyaránt passzívak, központi témájuk a múlt, metaforákban beszélnek, és értelmes cselekvés híján létállapotuk a lebegés. Hadas szerint a kádárkori értelmiségi az elégedetlenkedés informális és impotens stratégiáját alkalmazza, s ennek következtében eleve lehetetlen számukra, hogy változtassanak a rendszeren (Hadas 136–157). A *Szenvedély*ben ugyanígy kerülgeti a Csavargó is a Férjet, és, ha csak rajta múlna, a férfi a helyén maradna. A rendszerváltás után azonban radikálisan átalakul nemcsak az értelmiségi, de a férfiideál is: a passzív, merengő Szindbád helyett a nyugati típusú, az anyagi haszonszerzés, legfőképp a minél nagyobb és drágább autók által reprezentált hipermaszkulin macsó válik követendő példaképpé Magyarországon is (Hadas 157). Mint Győri Zsolt leírja, a kortárs magyar gengszterfilmekben (*Argo 1–2*. [2004, 2014], *Zuhanórepülés* [2007], *Fekete leves* [2014]) is ennek a macsó ideálnak próbálnak megfelelni az infantilis főszereplők. Ám, például az *Argo* főszereplői, átveszik a vezetést a filmek végére, és klasszikus, cselekvőképes hőssé válnak, még ha egyébként a maszkulinitás paródiái maradnak is. A *Szenvedély* antihőse viszont soha nem aktivizálódik.

Tim Edwards és Eric Anderson megállapításai hatványozottan érvényesek a rendszerváltás után kiépülő vadkapitalizmusra, melyben a létért és a gyors anyagi gyarapodásért folytatott verseny a meghatározó. A *Szenvedély* mindennek hiteles leképzése, hiszen mint rávilágítottunk, a hipermaszkulin Férj és a férfiidentitásától megfosztott Csavargó éles kontrasztban állnak egymással. Az omnipotens Férjnek stabil, jól menő vállalkozása és vonzó felesége van, otthonában úr és isten. Ezzel szemben a Csavargó lebegő, állandóan változó létállapotban van, és szinte szó szerint impotens, hiszen *A postás mindig kétszer csenget* többi adaptációjával szemben a Feleséget nemhogy nem képes feltüzelni, hanem

csak erőszakkal tudja magáévá tenni(amibe a nő ugyan beletörődik, de cseppet sem látszik őszintén élvezni az aktust). Ennek fényében a Csavargó a rendszerváltás utáni gazdasági káosz (gyors privatizáció, gyárbezárások, munkanélküliség stb.) veszteseinek szimbólumaként értelmezhető. A Csavargó azokat a depriváltakat képviselheti, akik a Kádár-korszak munkaalapú társadalmának szabályai szerint éltek és dolgoztak, de a vadkapitalizmus labirintusába kerülve nem találták a kiutat az útvesztőből, melyet pedig a kilencvenes években még sokan a szabadság útjának hittek.

Magyarországon ezért sem működőképesek a klasszikus romantikus gengsztertörténetek. Nálunk az *Argó*hoz és a *Fekete leves*hez hasonló parodisztikus, a maszkulin hőst lefokozó gengsztervígjátékok vagy a *Szenvedély*t idéző dekonstruktív és destruktív bűnfilmek (mint Szász Jánostól *A hentes, a kurva és a félszemű* [2018]) hatnak hitelesebbnek. Így Antal Nimród nemrég bemutatott *A Viszkis*e (2017) hiába dolgozza fel a kilencvenes évek csalódott és a korrumpálódott demokráciából kiábrándult magyar társadalmának egyik szimptomatikus történetét, gengszterhősének több köze van ahhoz, amit Clyde Barrow reprezentál Amerikában, semmint ahhoz, amit Ambrus Attila populáris mítosza szimbolizál Magyarországon.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Abbott, Megan E. *The Street Was Mine. White Masculinity in Hardboiled Fiction and Film Noir*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

Anderson, Eric. *Inclusive Masculinity. The Changing Nature of Masculinities*. London–New York: Routledge, 2009.

Baker, Brian. *Masculinity in Fiction and Film*. New York, London: Continuum Books, 2006.

Bauman, Zygmunt. *Globalizáció. Társadalmi következmények*. Szeged: Szukits Kiadó, 2002.

Bauman, Zygmunt. „A zarándok és leszármazottai: sétálók, csavargók és turisták". *Az Idegen – Variációk Simmeltől Derridáig*. Szerk. Biczó Gábor. Debrecen: Csokonai Kiadó, 2004. 192–206.

Bourdieu, Pierre. *Férfiuralom*. Ford. N. Kiss Zsuzsa. Budapest: Napvilág Kiadó, 2000.

Cain, James M. *A postás mindig kétszer csenget*. Ford. Kovács György. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982.

Chowers, Eyal. *The Modern Self in the Labyrinth. Politics and the Entrapment Imagination*. Cambridge, Massachusetts, London: Harward University Press, 2004.

Csantavéri Júlia – Németh Ágnes. „Fehér Györgyre emlékezünk". *Filmkultúra Online* 2002. <http://www.filmkultura.hu/regi/2002/articles/profiles/fehergy.hu.html>

Edwards, Tim. *Cultures of Masculinity*. London–New York: Routledge, 2006.

Ehrenreich, Barbara. „The Decline of Patriarchy". *Constructing Masculinity (Discussion in Contemporary Culture)*. Ed. Berger, Maurice–Wallis, Brian–Watson, Simon. New York: Routledge, 1995. 284–290.

Field, Syd. *Forgatókönyv. A forgatókönyvírás alapjai.* Ford. Köbli Norbert. Budapest: Cor Leonis Films Kft., 2011.
Forgách András. „Könyörtelenül szelíd szenvedély". Filmvilág 2, 2002. 4–8.
Győri Zsolt. „Tibi, sok nekünk ez a meló!" Gengszterábrázolás és maszkulinitás-konstrukciók a magyar filmben. Metropolis 4, 2016. 2–17.
Hadas Miklós. *A férfiasság kódjai*. Budapest: Balassi Kiadó, 2010.
Jann, Rosemary. „Sherlock Holmes Codes the Social Body". *ELH* 3, 1990 ősz. 686–708.
Kalmár György. „A labirintus-elv: férfiasság-konstrukciók és térszerkezetek összefüggései a magyar szerzői filmben". Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben.* Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 41–55.
Kimmel, Michael S. „A maszkulinitás jelenkori „válsága" történelmi perspektívából". *Replika*, 2001. június. 55–74.
Kovács András Bálint. *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980*. Budapest: Palatinus, 2008.
Kracauer, Siegfried. *A detektívregény. Értelmezés – Történelem. a végső dolgok előtt*. Ford. Teller Katalin. Budapest: Kijárat Kiadó, 2009.
Schatz, Thomas. *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: Random House, 1981.
Sebeok,Thomas A.–Umiker-Sebeok, Jean. *Ismeri a módszeremet? Avagy: a mesterdetektív logikája*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1990.
Varró Attila. „Magyar ugaron. A magyar interkulturális remake műfaji adaptációja". *Metropolis*1, 2010. 80–94.

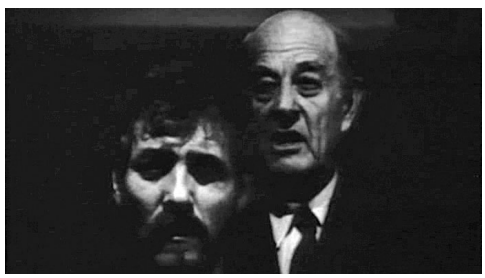
KÉPEK

1. kép

2. kép

3. kép

4. kép



5. kép

Tóth Zoltán János

Reflexiók a férfi szerepekről és a szerelem gazdaságtanáról magyar romantikus komédia kapcsán

A férfikutatások évek óta egyre beágyazottabb kutatási mezőként jelenik meg nemcsak a nemzetközi, de a magyar akadémiai életben is a humán- és társadalomtudományok területén.[1] Ennek az új kutatási mezőnek az intézményesülését elsősorban az dinamizálja a legnagyobb erővel, hogy az elmúlt másfél évtizedben jól láthatóan változni kezdtek a magyar társadalomban is forgalomban lévő férfiasságkonstrukciók, vagy egyszerűen fogalmazva átalakult a férfiasság hétköznapi megtapasztalása és a legitimként elfogadott szerepek rendje.

Számomra az erre vonatkozó kérdésfelvetéseket elsősorban az teszi relevánssá és a magyar műfaji filmmel kapcsolatos vizsgálatok legidőszerűbb fókuszává, hogy a kelet-európai és azon belül a magyar film nagyon speciális helyzetben van, ha genderelméletek felől közelítünk hozzá. Ahogy Kalmár György összegzően kifejti: „Kelet-Európa gender-politikai szempontból konzervatívnak tekinthető társadalmaiban a nemzet, illetve közösség reprezentációjának terhe jórészt a férfiakra hárul." (Kalmár 44) A férfiszereplők reprezentációs elsőbbsége azonban nemcsak identitás-, de szexuálpolitikai szempontból is feltűnő egyes műfajokban. A tanulmányom fókuszában álló magyar romantikus vígjáték ezredforduló utáni korpusza[2] a nemi és párkapcsolati játékokat középpontba helyező narratívatípusok (úgymint a musical, vagy a screwball comedy) között ilyen speciális gyártási kategóriát képvisel.

Havas Júlia Éva a hollywoodi és a magyar romantikus vígjátékokat összehasonlító tanulmányában az egyik legmarkánsabb elemként éppen azt emeli ki, hogy míg az amerikai minta tradicionális célcsoportja női, addig a hazai piacon a látensen férfi célközönségnek szánt romantikus komédiák olyan cselekménytípusokkal és karakterkészlettel jelentkeznek, amelynek következtében az „ideális egóként működő főhős általában férfi, a nőábrázolás pedig a klasszikus Anya-Kurva skálán mozog" (Havas

[1] A hazai, filmes kontextusú férfikutatásokhoz lásd a jelen kötetben Margitházi Beja, Benke Attila és Kalmár György tanulmányait, valamint Kalmár György könyvét: *Formations of Masculinity in Postcommunist Hungarian Cinema* (Palgrave-Macmillan, 2017).

[2] Az írásomban vonatkozási pontként kezelt filmek megjelenésük időrendjében: *Valami Amerika* (Herendi Gábor, 2001), Boldog születésnapot! (Fazekas Csaba, 2003), *Tesó* (Dyga Zsombor, 2003), Állítsátok meg *Terézanyut!* (Bergendy Péter, 2004*), Csak szex és más semmi* (Goda Krisztina, 2005), *S.O.S. Szerelem!* (Sas Tamás, 2007), *Valami Amerika 2.* (Herendi Gábor, 2008), *Poligamy* (Orosz Dénes, 2009), *Megdönteni Hajnal Tímeát* (Herczeg Attila, 2014).

66). A magyar romantikus komédia azonban nemcsak a férfiszereplők és értékrendjük dominanciájának köszönhetően válik a maszkulinitás kutatásának értékes terepévé, de abból fakadóan is, hogy lokálisan a műfaj generikus jellemzőitől eltérő variáns jön létre. A területi különbségek hangsúlyozása különösen fontos. A feminista kutatások második hullámától adoptált szemlélet szerint a férfikutatásokban is széles körben elfogadott kiindulópont, hogy a férfi társadalmi nemként történelmi és kulturális, sőt makro- és mikrogazdasági együtthatók eredményeként konstruálódik meg (Hadas 3). Ez a kritikai elmozdulás azért is jelentőségteljes, mert részben szakít azzal az egydimenziós feminista ellenségképpel, amely maszkulinitást monoszém módon csak patriarchális elnyomó hatalomként volt képes értelmezni.

A magyar férfiszerepek lokális sajátosságai elsősorban történeti gyökerűek. Ez többek között a szocializmus kulturális és politikai örökségét jelenti, amely a rendszerváltások után hirtelen piacgazdaságra és demokratikus állami berendezkedésre váltó országokban torlódott társadalmakat hozott létre. A szocializmus egyértelmű reflexeket ültetett el az egyénben a személyes felelősségvállalás, a hatalomhoz vagy a kockázatvállaláshoz való viszony területén, amely bizonyos értelemben máig élő módon át hagyományozódott és megjelenik a rendszerváltás után született generációk értékrendjében és morális kódexében is. Ugyanakkor a hierarchikus viszonyokat és autoritást szkepszis nélkül elfogadó, állami gondoskodásban bízó magatartás és életvitel mellett teljesen ellentétes férfi szerepek és attitűdök is megszülettek a rendszerváltással együtt járó értékválság állapotában. A pártvagyon szekularizációja, az új vállalkozók számára vadnyugatot jelentő állami szabályozás egy új gazdasági és politikai elitet segített hatalomra, akiknek az életvitele és bizonyos értelemben luxusa a közember, a közférfi számára a fogyasztói kultúra keretei között már frusztráló ellenponttá vált. Azért nagy jelentőségű akárcsak a jelen állapotának megértéséhez is ez az átrendeződés, mert sajátos tulajdonsága volt, hogy nem sikerült pótolnia a társadalomban történelmileg is hiányzó polgári középosztályt, amely a létbizonytalanságban tengődő alacsonyabb társadalmi csoportok és egy másik Magyarországot képviselő tehetős felsőréteg között kiegyensúlyozott életvezetési stratégiákon és értékrenden keresztül válhatott volna egy új közéleti normarendszer letéteményesévé. A magyar társadalomnak ezt a fajta polarizáltságát és ezzel együtt a megélhető vagy megélt férfiszerepek távolságát tovább mélyítette a világgazdasági olló extrém szétnyílása az ezredforduló után, amire a későbbiekben részletesen is visszatérek. Bizonyos értelemben a zsáner kísérletek is az így eltűnő két alaptípusra; a jómódú, sikeres *selfmade man*-ekre és a sokszor traumatizált, a társadalom alacsonyabb osztályaihoz kötődő ügyeskedő lúzerekre építik fel karakterkészletüket. A romantikus komédia eszképista történetei az előbbi, míg például a gengsztervígjátékok az utóbbi típust helyezik a középpontba.[3]

Ezek azok a változók, amiket nagyon nagy jelentőségűnek tartok a kortárs férfikutatások társadalomtudományos megközelítésében és ugyanakkor azok a momentumok

[3] Vö. Győri Zsolt. „Tibi, sok nekünk ez a meló" Gengszterábrázolás és maszkulinitáskonstrukciók a magyar filmben. *Metropolis* 20.4 (2016/4): 24–39.

is, amelyek a magyar romantikus komédiával kapcsolatos filmszociológiai kérdéseimet elsősorban preformálják leginkább a fikció társadalmi funkciójának és férfiszerepekkel kapcsolatos elvárások összefüggésében. Nem a műfaji példák szoros olvasása tehát a célom, hanem annak gazdasági-társadalmi kontextusnak a feltárása, amely ha látensen is, de befolyásolja egy műfaj struktúráját és befogadását.

A romantikus komédia nemcsak a párszerzéssel járó univerzális problémákat és nehézségeket teszi a komikum forrásává, hanem bizonyos értelemben Thomas Schatz terminusával élve a társadalmi integráció műfajaként is eredményes. Schatz a dilinyós vígjátékot (screwball comedy) hozza példaként (Schatz 34). Azaz a melodráma olyan mítoszt, fantáziát kínál, amely az egymást kizáró ellentétek, paradoxonok (munka/szórakozás, gazdag/szegény, öreg/fiatal) feloldásával teszi elfogadhatóvá számunkra a reálisan igazságtalannak érzékelt világunkat egy utópiában. Így elsősorban arra keresem a választ, hogy a férfiközpontú magyar romkom esetében hogyan módosul az integrációs mítosz amerikai mintája kelet-európai környezetben?

Havas Júlia Éva korábban idézett tanulmányában a következők szerint foglalja össze a férfi közönséget célzó magyar romkom és az amerikai típus legfontosabb különbségeit. Kevés kivételtől eltekintve *(Csak szex és más semmi, Állítsátok meg Terézanyut!)* a magyar romantikus komédia nem jeleníti meg a női főhős tapasztalatait, akinek a kivételként említhető filmeken kívül is a folyamatos boldogságkeresés jut osztályrészül. A férfi protagonista ezzel ellentétben olyan nőhalmozó karakter, aki számára sikeres és természetes létforma, élethossziglani és állandó lehetőség potenségének bizonyítása. Bizonyos érelemben ilyen (sokszor páhuzamos) hódítások története adja a magyar romantikus komédia cselekményvázát. A *Valami Amerika, Poligamy, Tesó, Csak szex és más semmi* férfihősei és férfitársaságai a gondtalan jólét, vagy a gazdasági sikernek köszönhetően büntetlenül élik meg az állandó kalandozást, noha ezeknek a filmeknek a zárlata legtöbbször visszavezeti a férfit monogám, konformista polgári élet fedezékébe (Havas 68–70).

> És bár általában a karakterfejlődés azt hivatott bemutatni, hogy hogyan válik a cinikus macsó a neki rendelt nő segítségével monogám jófiúvá, az ábrázolás könnyedsége és főleg az alulöltözött nők seregének a látványa biztosítja, hogy a protagonista elsősorban, mint a (férfi)közönség számára irigylendő ideális ego definiálódjon (Havas 68).

Havas szerint ez a recept teljes mértékben megfelel a hazai gender-viszonyoknak, amennyiben a patriarchális világkép felsőbbrendűségét és konvencióit erősíti meg. Varga Balázs érdekes módon gondolja tovább Havas megállapításait. Többször is hangsúlyozza, hogy Havashoz hasonlóan kiindulópontként kezeli a műfaj szexizmusát és nemi sztereotipizáltságát, de nagyobb teret enged értelmezésben a zsáner progresszív elemeinek. Ez azt jelenti, hogy Varga inkább a férfiábrázolások ambivalens természetét és a normatív férfikép dinamizmusát hangsúlyozza ki, amit John Alberti koncepciójára alapoz. Alberti ugyanis a kortárs romantikus vígjáték meghatározó jellegzetességének

tartja, hogy a konzervatív értékrendet erősítő és vágyteljesítő narratívák mellett a műfaj le is leplezi saját sémáit öntudatlan, sőt olykor öntudatos műfaji reflexiókon keresztül. A magyar romantikus vígjáték hősei ennek a kettős könyvelésnek köszönhetően válnak ambivalens karakterekké, azaz egyszerre erősítik meg és parodizálják is egyben a patriarchális eszményképeket. „Az ambivalencia pedig abban rejlik, hogy e filmek (hősei) nehezen tudják »elengedni« a hegemón maszkulinitás mintáit." (Varga 46) Varga egyik példaelemzése a *Poligamy* hősének, Andrásnak a helyzetére vonatkozik, aki abban a fantasztikusszituációban találja magát, hogy minden nap más nő mellett ébred, de ezek a nők rendre Lillaként, a főszereplő barátnőjeként mutatkoznak be. A kissé paraboliszticus történetet már csak a filmben feltűnő Madách-referencia miatt is Varga az univerzális férfi problémájaként interpretálja.

> A *Poligamy* erős didaktikussággal vázolja ezt a feszítő ambivalenciát már a cselekmény legelején. András éjszakai tévézése során (egy pornófilmről átátkapcsolva) belefut egy Popper Péter előadásba, melyben a pszichológus arról beszél, hogy előfordul, hogy mindent elárulunk, de csak azért mert több irányba akarunk hűségesek lenni. Itt ebben a jelenetben fogalmazódik meg a film központi tézise, mely szerint András csak a látszat szerint tutyimutyi férfi, ugyanis belül a kényelemszerető nyárspolgár és a kalandor küzd benne (Varga 47).

Varga műfaj értelmezése abban is eltér Havasétól, hogy a nyugodt életet választó férfiak végső szuverén döntését nem egy női katalizátornak, hanem sokkal inkább egy nevelődési történet keretei között lezajló tanulási folyamatnak tulajdonítja.

Ezek az értelmezésbeli különbségek és hangsúlyeltolódások Havas és Varga egyébként mindkét esetben következetesen és meggyőzően argumentált tanulmányában azt gondolom nagyon szimptomatikusak a műfaj hazai helyzetére nézve. A romantikus vígjátékok a hazai filmgyártásban nagyon markáns vonalat képviselnek, de számszerűleg még így is egy nagyon kicsi, és ehhez képest diverzáns korpuszról beszélhetünk. Azaz nagyon is döntő, hogy melyik film története vagy éppen karakterkészlete jelenik meg erősebben ezekben az értelmezésekben. A *Megdönteni Hajnal Tímeát* értelemszerűen más értékstruktúrát hordoz, mint a majdnem másfél évtizeddel korábban készülő *Valami Amerika*. Mindemellett a példák fókuszálásánál az is hangsúlyos, és erre Varga Balázs is felhívja a figyelmet, hogy melyik sztárperszóna márkázza a filmet.

> A szóban forgó magyar romantikus vígjátékokban alapvetően három színész alakítja főszerepet: Csányi Sándor, Fenyő Iván, illetve Simon Kornél. Még ha le is számítjuk az általuk a különböző filmekben alakított karakterek (és az alakítások eltéréseit), akkor is világos, hogy a három színész egészen eltérő egyéniséggel, arculattal, imázzsal bír – mely imázs ráadásul az egyik filmről áthagyományozódik a következőre. A színészi alkat és az adottság, illetve a filmekben játszott karakter viszonya nehezen szétválasztható, a kölcsönviszonyuk, a di-

namikájuk különösen érdekes. Ha kortárs magyar romantikus vígjátékokban a három említett színész által alakított karakterek különbségét akarjuk megragadni, akkor azért annyi megkockáztatható, hogy a Csányi Sándorra osztott mosolygós szépfiú karakterek, a Fenyő Iván által játszott nyersebb, impulzívabb figurák, illetve Simon Kornél visszafogottabb jófiús karakterei, nyilvánvalóan más-más férfiasságkoncepciókat hívnak be, és ezekkel az eltérő koncepciókkal magától értetődően dolgoznak és játszanak a filmek (Varga 46).

Ezek a filmek az említett módon a műfajra jellemző kényszeres happy enddel végződnek, amely mindig motivált, bármilyen értelmezést is adjunk a főhős zárlatig vezető útjáról. Ez az, ami véget vet a főszereplő szabad életének és felszámolja a Varga Balázs által leírt ambivalenciát, annak érdekében, hogy a polarizált világban frusztrálódó átlagnéző férfinézőt a fikció irreális világához közelítse. Hogy milyen nagy is ez a távolság, azt érdemes részletesebben is megvizsgálni.

A magyar romantikus komédia világképe szerint a filmekben megjelenített vonzó felsőbbrendűséget hirdető férfikarakter problémátlan egzisztenciával rendelkezik, nincsenek anyagi gondjai. A show-biznisz, a művészvilág, üzleti élet prominensei, akik számára párkapcsolati játszmák tét nélküli meccsek az érzelmi vagy szexuális fényűzés részeként. A *Valami Amerika* Ákosa (Szabó Győző) vagy *Csak szex és más semmi* sármos színésze, Tamás (Csányi Sándor) olyan karakterek, akiknek legfontosabb személyiségjegye, hogy professzionális nőcsábászok. A hétköznapi férfi nem jelenik meg ezekben a filmekben, vagy ha egy rövid időre fel is tűnik a vásznon, akkor csak szemlélője lehet ezeknek a hódításoknak esetleg egyenesen a kerékkötője. A *Csak szex és más semmi* főszereplői úgy ismerkednek meg, hogy a fiatal dramaturg, Dóra (Schell Judit), aki éppen rájött arra, hogy ügyvéd vőlegényének felesége van, menekülőre fogja a dolgot és egy pici tangában és körömcipőben kénytelen átmászni a szomszéd, Tamás (Csányi Sándor) erkélyére. Az akrobatikus mutatványt az útszéli munkások füttyögése és hangos bekiabálásai mellett viszi véghez, hogy a végén az atlétában bámészkodó, kicsit flegmatikus Tamás karjában landoljon. A hétköznapi férfi koszos, visszataszító és alulöltözött, mint a *Megdönteni Hajnal Tímeát* Bögöcse, aki tökéletes ellenpontot képez a bájos Danival. Pont úgy, ahogy azt a film hivatalos plakátja már előre jelzi a nézőnek a Hajnal Tímea (Osvárt Andrea) két oldalán pózoló férfi főszereplőkkel.

Ezek a filmek az eszképista szerelmi történeteknek megfelelően díszletezettek. A reklámokból ismert dizájn otthonok, a celebek szórakozóhelyei, gazdagságot és biztonságot árasztó nagypolgári lakások tereiben kapnak helyet a történetek.

Természetesen nem kérhető számon egyfajta szociológiai realizmus egy olyan műfajon, amelynek inherens tulajdonsága a sematizálás, de műfajkritikai szempontból mindenképpen szimptomatikus és tanulságos, hogy egy az integrációt középpontba állító műfaj a cselekmény motorjaként is használható (szociológiai és társadalmi) konfliktusokat nemcsak, hogy nem tematizálja, még jelzésértékűen sem, de következetesen eltünteti. Az amerikai minta egyik szembeötlő tulajdonsága, hogy nem pusztán állandó humorforrás, hogy a férfi hogyan és miként szerezze meg a nőt, legyen az elvárt

módon eléggé férfias *(40 éves szűz, A gondozoo),* de a felvonultatott maszkulinitások is sokkal szélesebb spektrumon szóródnak foglalkozások és társadalmi státusz szerint (sportember, melós, üzletember, orvos, geek, művész,stb).

Az extrém vagyoni különbségeket mutató társadalmakban a legégetőbb problémának a beszűkülő társadalmi mobilitást vagy a halál előtti egyenlőtlenséget szokták megnevezni, pedig a rossz kulturális közérzetnek egy a téma szempontjából roppant fontos összetevője a szexus előtti egyenlőtlenség, Ez alatt azt értem, hogy polarizálódó társadalom egyben polarizálódó férfitársadalmat is jelent, s bár a párválasztási és párkapcsolati rituálék részint a nők növekvő gazdasági-kulturális erejének köszönhetően nagyon sokat módosultak, még mindig paradigmatikus az a modell, miszerint a férfinak ki kell termelnie azokat az attribútumokat, pozíciókat, amelyeknek köszönhetően potens jelöltként jelenik meg párkapcsolatok gazdaságtana szerint. Ez pedig komoly pszichológiai és egzisztenciális terhet jelent egy fiatal férfi számára. Ez az a jelenség ami értelmezésemben a romantikus komédia igazi motorja, ami létrehozza az alapvető mintázatokat és cselekménytípusokat. Bár nagyon nehezen diszkurziválható jelenségről van szó, mégis társadalmi mozgásokat meghatározó frusztrációról beszélünk, amely az olyan típusú politikai földcsuszamlások hátterében is fellelhető, mint az 1910-es évek baloldali forradalmai, ha elfogadjuk azt a premisszát, hogy felsőbbrendű célok is alapvetően primitív, főképpen szexuális vágyak, szükségletek szublimációi. Példám nem véletlenszerű. A világháborúk előtti „úri" világot jellemző vagyoni különbségek visszatéréséről beszél Thomas Piketty francia közgazdász is, aki a 2013-as *Tőke a huszonegyedik században* című munkájában rengeteg adattal dokumentálta, hogy miként valósul meg az a tőkekoncentráció, amely, jóslata szerint, beavatkozás hiányában fokozatosan meg fogja bénítani a nyugati demokráciák működését.

Piketty egy történeti modellel támasztja alá az állítását, miszerint a 18. századtól az első világháborúig a nemesi előjogoknak, öröklődési rendnek köszönhetően minden vagyon és tőke a felsőbb osztályok kezében koncentrálódott. A felhalmozott vagyon és a mozgásban lévő kockázati, befektetett tőke arányát jól mutatja, hogy a szuper-gazdagok számára a jólétet profitok és járulékok által biztosító passzív tőke aránya az éves nemzeti összterméknek a hétszerese volt az első világháború előtt Európában (Piketty 37). Ez az arány fordul meg azzal, hogy a világháborúk és nagy gazdasági világválság tönkreteszik a nagy magánvagyonokat és a negyvenes évektől a keynesi logikát követő jóléti államok újraelosztó keresletmenedzsmentet, felső jövedelmi adókulcsokat és örökösödési illetékeket vezetnek be. 1945-től 1975-ig az egalitárius államok megszületésével a kapitalizmus egy teljesen új szakasza következett be. Az inga azonban ezt követően lassan visszabillent. Piketty legfőbb állítása is ugyanaz, hogy a kapitalizmus nem vezet el szükségszerűen a meriokratizmushoz, sőt a passzív tőkejövedelem aránya a kockázati tőkéhez és bérekből keletkező vagyonhoz képest mindig magasabb lesz. A Piketty ezt nevesíti Rastignac dilemmaként, amikor Balzac *Goriot apó* című regényének főszereplőjével arra utal, hogy a munkával szerzett kereset a kapitalizmusban mindig alul marad az öröklött vagyon által biztosított gazdagsággal szemben (Piketty 430–436).

Piketty szerint a világ mára visszajutott az első világháború előtti állapotba. A bérjövedelmek folyamatosan csökkenek, míg kormányzati és céges lobbyk segítségével összeálló szupervagyonok egy szűk világelit kezébe koncentrálódnak (Piketty 453–491). Az arányokat jól számszerűsíti az Oxfam sokat idézett 2017-es gazdasági statisztikája, mely szerint a világ nyolc leggazdagabb embere akkora vagyont birtokol, mint az a 3,6 milliárd ember, aki a föld népességének szegényebb feléhez tartozik (Hirschler).

A vagyoni egyenlőtlenségek keltette társadalmi feszültség azonban másként kumulálódik az ezredforduló után, mint egy századdal korábban és ebben nagy szerepe van a hálózati kultúrának. Míg az első világháborút megelőzően a gazdagság és a luxus szegregált terekben nyilvánult meg, addig a kétezres évek második felétől a *social*-mediának köszönhetően ezek az utópikusnak tűnő terek transzparenssé váltak. Habár ez nem csak gerjeszti, de csökkenti is bizonyos határig a feszültségeket, azáltal, hogy hozzá is szoktatja a fogyasztót a vagyoni különbségek látványához, természetesnek tűntetve fel az obszcén aránytalanságokat is. A gazdagság képei a közösségi imaginációk részévé válnak és a közösségi mintakövetésen keresztül (vö. „lesüllyedő kultúrjavak elmélete") áttételesen nagy hatást gyakorolnak az alsóbb osztályok fogyasztói és ízlésközösségeire. A romantikus komédiát kísérő glamúr és boldogságmitológia éppen ezeket a látványos társadalmi és vagyoni különbségeket romantizálja nemcsak az ezredforduló utáni változatokban, de a magyar filmtörténet korábbi korszakaiban is.

Miután Piketty elemzésében egyértelmű párhuzamot von az 1945 előtti és az ezredfordulós „úri" világ között, érdemes ennek alapján a magyar romantikus komédia portréját összevetni a műfaj harmincas évekbeli nagy korszakával, hiszen gazdasági szempontból hasonló kontextusban válik vezető gyártási kategóriává a zsáner. Király Jenő olyan szerelmi karrierfilmekként aposztrofálja a harmincas években népszerű glamúr-filmet és romantikus komédiát, amelynek központi eleme, hogy a kaszttársadalom átjárhatóvá válik a determinisztikus szerelem ereje által. A film így jut el a kényszeres happy endhez, ahol a legtöbb változatban a szegény dolgozó lányt rangban és egzisztenciában maga mellé emeli a gazdag és előkelő férfi protagonista. Király ugyanakkor megjegyzi, hogy ezekben a szerelemhitre építő eszképista mesékben felsejlik valami nyugtalanító is. Vagyis valami hasonló feszültséggel találkozunk, mint a kétezres évek változatánál. Valami, amit nem tud teljesen elfedni a giccs és a humor.

„A szerelmi villámkarrierek látványának az ára az a benyomás, hogy a társadalom prosperáló dimenziói lefölözik a köz hasznát, s az anyagi, gazdasági hatalmat képviselők elszívják a többségtől az erkölcsi-esztétikai tőkét. Az elitember osztályát transzcendáló szerelmi hőstettei öntudatlanul és akaratlanul is a társadalom belső gyarmatosítását szolgálják." (Balogh–Király 356) A gyarmatosítás kifejezés ebben az esetben konkrétan utalhat arra a beöltözés motívumra, miszerint a férfi főhős rangrejtve, álruhás királyfiként szerzi meg a választott nőt. Az olyan férfiszereplők, mint Szűcs János vezérigazgató a *Meseautó*ban, aki egyszerű sofőrnek adja ki magát, vagy Lóránt György báró a *Kék bálvány*ban, aki végül pincérként kell, hogy megkeresse a kenyerét, igazi individuumként tűnik föl, hiszen képes felülemelkedni társadalmi helyzete által előírt szabályokon és korlátokon. Az álruhában elért hódítás így szükségképpen legitimmé

válik. A társadalmi különbségekből adódó feszültségek oldásának ez éppoly hatékony módja, mint az is, hogy ezek a filmek halmozzák a véletlenszerű fordulatokat annak érdekében, hogy a dramaturgiailag előírt boldogságmitológia sorsszerűnek és ne kizsákmányolásnak tűnjön.

Itt visszajutunk a kezdeti gondolatmenethez. A romantikus komédia leginkább azokban a válságidőszakokban válik kifejezetten népszerűvé, amikor az eszképista álmok aneszteziológiai szerepe felértékelődik, s a műfajnak dramaturgiai megoldást kell kínálnia az említett társadalmi feszültségekre is. A kétezres évek magyar romantikus komédiájában a nézőnek le kell mondania arról az illúzióról, hogy a szerelem kasztokon átívelő erő (ami akkor érné el a célját, ha a Csányi Sándor alakította figura az egyszerű pénztáros lányba szeretne bele), hiszen a véletlenek helyett a történetet záró tudatos döntés kerül előtérbe. A férfi protagonista felhagy a nők hajszolásával és a nyugodt monogám életet választja a saját társadalmi körein belül. Ahogyan erről már volt szó, ez a végső fordulat az, amely összekapcsolja az átlagos néző életét a filmbeli kalandokkal.

A magyar romkom más szempontból is felettébb kompenzatorikus. A magyar forgalmazásban sikeresnek számító filmtípusok (gengszterfilmek, nemzedéki közérzetfilmek vagy egyes *midcult* alkotások) a legmagabiztosabb férfikaraktert állítják vászonra. A Csányi Sándor által megformált szerepek összehasonlítása az Üvegtigris, a *Kontroll* vagy az *Argo* férfikaraktereivel mindenképpen magáért beszél, bár ugyanannak a jelenségnek a két oldalával találkozunk. A komikus karakterek azt a frusztrációt és bizonytalanságot parodizáljak, amit a romantikus komédia a saját eszköztárában a főszereplőkre projektált férfias vágyképek segítségével akar semlegesíteni. Imre Anikó *Identity Games* című könyvében megjegyzi, hogy ezeknek a projekcióknak és fantáziáknak különösen fontos szerep jut a kelet-európai nacionalizmusokban, hiszen ezek szilárdítják meg azt a konzervatív patriarchális rendszert, amely a térség politikai, kulturális és gazdasági instabilitásának kiegyenlítőjeként születik meg (Imre 168). Miért van különösen szüksége a nézőnek erre a kompenzációra, ha a párkapcsolat a tét?

Philip Zimbardo 2016-os *Nincs kapcsolat – Hová lettek a férfiak* című könyvében a férfiak hanyatlásáról beszél. Pontosabban arról, hogy fiatal férfiak önként kivonulnak a társadalomból, a szociális élet elől elzárkózva nem vállalják fel a párkapcsolattal járó erőfeszítéseket vagy a szexuális partnerekért vívott harcot, helyette a virtuális világokban keresnek kielégülést (a számítógépes játékokat és a pornót említi példaként Zimbardo). A statisztikai kutatások szerint a férfiak szocializációja teljesen új modellt követ. Rendkívül későn hagyják el a családi házat és később lépnek ki a munkaerőpiacra. (Zimbardo 31–75) Zimbardo párhuzamosan arra jelenségre is felhívja figyelmet, hogy a nők új generációi viszont agilisabbak és erősebbek a férfi kortársaiknál az élet szinte minden területén és kifejezetten az alfahímek társaságát keresik (Zimbardo 274). A munkában, sportban sikeres, erős nő megjelenése, aki éppen újabb kihívásként jelenik meg bizonyos szempontból tovább gerjeszti azt a folyamatot, amelyről Zimbardo

beszámol.[4] A neves szociológus szerint a nők pusztán azért vannak még hátrányban a felsővezetők között, mert a pozíciók fölött egy olyan öregebb férfigeneráció diszponál, amelyik egykor rögzítette az üvegplafont; azonban ez az üvegplafon hamarosan szét fog robbanni.

Zimbardo már nem foglalkozik részletesen azzal, hogy ez az új nőtípus, melyet ott látunk a reklámokban és filmekben mitől válik motiválttá. Így érdemes megjegyezni a perspektivikusság kedvéért, hogy a feminista nézőpontú szerzők a férfi fantáziának és imaginációknak való megfelelésként írják le a szexualizált, társadalomban elvárt női aktivitást. Hódosy Annamária szerint a posztfeminsita erődiskurzus értékké avatja azt, amit a feminizmus korábban még elítélt. A nő szabadon vállalja és az individualizmus részeként éli meg, hogy szexuális tárgyként lép fel. A szexus és a dominancia (munkahelyi, magánéleti, sportteljesítmények) egymást erősítik ebben a körben.

A magyar romantikus komédia nem kínál ilyen erős női karaktereket, akik szimbolikusan gyengítenék a férfiszereplők erejét. Ugyan szinte minden archetipikus női modell szexuális tárgyként van jelen a vásznon, de ez puszta szervilitás csupán és nem jelent elegendő tőkét ahhoz, hogy átvegyék a hatalmat a környezetük felett vagy irányítsák a férfi szereplőket. Havas tanulmánya Timi és Eszter párosát hozza példaként annak bemutatására, hogy a nők szerepét egyértelműen az jelöli ki ezekben a filmekben a népszerűségi skálán, hogy mennyiben képesek a vágy tárgyaként megjelenni:

> a színpadi karrierre aspiráló Timi, a film Ős-Kurvája, akit addigra már egy New York-i sztriptíz bárban is láttunk vonaglani a fiúk előtt, könyörög és hisztizik, hogy megkaphassa a kurva szerepét a musical-ben, és ezzel tovább mélyíthesse imázsát. A forgatókönyvi fordulat végül Eszterre osztja a szerepet, így a néhány jelenettel korábbi *makeover*-tematika által már némileg előrevetítetten (Timi felhívja Eszter figyelmét, hogy addig nem fog a hűtlen Tamás visszatérni hozzá, amíg úgy öltözködik, mint egy nyugdíjas kémiatanárnő, majd segít neki átalakulni – megjegyzendő, hogy ez az egyetlen alkalom és téma, amely a két, egyébként egymásra sziszegő nőt összeboronálja) a Szűz is lehetőséget kap arra, hogy felpróbálja a Kurva jelmezét (Havas 68).

[4] Egy pillanatra érdemes a szociológiai szempontból lakmuszpapírként működő *hardcore* pornófilm megváltozott szcenárióira kitérni. Ez elmúlt 10 évben radikálisan átíródtak azok a férfifantáziák, melyeket a gyártás kiszolgál. A legnépszerűbb tematikus irányokban *„milf" „hot mom" „mom bang steen" „moms in control"* stb. teljes mértékben a női dominanciára épít pornóipar. Ezek a filmek javarészt strukturálisan három részből épülnek fel. A női főszereplő enumerációját, a testi és fizikai adottságok bemutatását követően a többnyire transzhumán adottságokkal rendelkező, extrémen kihívó és érett női aktor (főnökasszony, nevelőanya, tanárnő, idősebb női rokon) megrontja, elcsábítja a világtalan és gyámoltalan férfit, az esetek többségében inkább fiú szereplőt. Csak ezután kerülhet sor arra, hogy a női modellt a férfi szereplő a korábbi évtizedek filmjeiből ismert módon szexuális tárgyként megbüntesse. Az időarányok nagyon árulkodóak. Az *in medias res* kezdésekről ismert műfajban a bevezető részek jelentősége hihetetlenül megnőtt és így újból előtérbe került a narráció. Vagyis a Zimbardo által is leírt férfinéző beléptetésére a szexuális fantáziába sokkal több időre van szükség. Mindenképpen tünetértékű, hogy a piacvezető Brazzers legfoglalkoztatottabb színésze 2016-ban Jordi El Nino Polla, egy 13 éves fiú fizikumának megfelelő alkatú színész lett, akinek játékán keresztül a szex a pornóban már nem *a* férfi hódítása, hanem sokkal inkább a gyermekkori képzelgések kivetülése.

A kétezres évek első évtizedét meghatározó patriarchális önhittség háttérbeszorulását jelezheti, hogy a 2014-es *Megdönteni Hajnal Tímeát* már egy sikeres nőt tesz címszereplővé, aki pontosan a posztfeminista erődiskurzus termékeként írható le és ez elmozdulást hoz a zsáner eddigi dramaturgiájában. Trendfordítónak nevezhető, hogy az angolszász mintából jól ismert őszinte, de suta és gyámoltalan férfinak kell megszereznie a nőt, aki ugyan még mindig kifejezetten jómódú és nincs sok gondja az életben, de már a nézőnek drukkolnia kell, hogy ő és ne a Kamarás Iván által alakított Róbert kapja meg a vitális és sikeres modellt. Az a Róbert, akit úgy exponál gúnyosan a film, hogy magát a tükörben nárcisztikusan bámulva meztelen szeretője mellől udvarol Tímeának telefonon keresztül. Ezzel a romantikus komédia korábban paradigmatikusnak nevezhető férfiábrázolása saját maga karikatúrájává válik és vélhetően a zsáner a női szerepekre nyitottabb formájának adja át helyét.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Hadas Miklós. „A kulturális fordulat és a férfikutatások." *Férfikutatások. Online szöveggyűjtemény*. Szerk. Hadas Miklós. Budapest: BCE Szociológiai Intézet. 2011. 1–9. http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/0010_2A_25_Hadas_Miklos_Ferfikutatasok_szoveggyujtemeny_pdf/file_4609_323_323.html.

Havas Júlia Éva. „Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években." *Metropolis* 2010/01. *A magyar műfaji film*. 66–80.

Hirschler, Ben. „World's eight richest as wealthy as half humanity, Oxfam tells Davos." *Reuters*, www.reuters.com/article/us-davos-meeting-inequality-idUSKBN150009.

Hódosy Annamária. „A reklám és a posztfeminista reklámdiskurzus"*Apertúra*, http://uj.apertura.hu/2016/tavasz/hodosy-a-reklam-es-a-posztfeminista-erodiszkurzus/.

Imre Anikó. *Identity Games. Globalization and theTransformation of Media Cultures in the New Europe.* Massachusetts: MIT Press, 2009.

Kalmár György. „A labirintus-elv: férfiasság-konstrukciók és térszerkezetek összefüggései a magyar szerzői filmben." *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Szerk. Győri Zsolt és Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 41–56.

Balogh Gyöngyi–Király Jenő. *„Csak egy nap a világ…" A magyar film stílustörténete 1929–1936.* Budapest: Magyar filmintézet, 2000.

Piketty, Thomas. *A tőke a 21. században.* Budapest: Kossuth Kiadó, 2013.

Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System.* New York: Random House, 1981. 3–42.

Varga Balázs. „Többszörös szorításban. Maszkulinitás koncepciók kortárs magyar vígjátékokban." *Metropolis* 2016/04. *Férfi és női szerepek a magyar filmben*. 40–56.

Zimbardo, Philip–Coulombe, D. Nikita. *Nincs kapcsolat – Hová lettek a férfiak?* Budapest: Libri Könyvkiadó Kft., 2016.

Záhonyi-Ábel Márk

Erdély-variációk – A térhasználat nemi és etnikai vonatkozásai az 1940 és 1944 között készült Erdélyben játszódó magyar játékfilmekben

Erdély 1920 előtt a magyar állam, később pedig a román állam fennhatósága alá tartozott. Az 1940. augusztus 30-i II. bécsi döntés után Észak-Erdély újra a magyar állam részévé vált, ami igen jelentős következményekkel járt. Nemcsak a területi (több mint 43 ezer km^2) és népességi (a több mint 2 és fél millió lakosnak csak körülbelül fele volt magyar nemzetiségű) bővülésről lehet beszélni, hanem egyéb változásokról is. (Romsics 252) Jelen szöveg elsősorban a filmtörténeti aspektusra kíván koncentrálni, s az Erdélyben játszódó 1945 előtti hangos magyar játékfilmek térhasználatára, nemi és etnikai reprezentációjára, illetve az adott szempontok közötti összefüggésekre kíván példákon keresztül reflektálni.

Az 1930-as évek magyar játékfilmjei csak ritkán játszódtak Erdélyben, ráadásul az elkészült művek többségét sem Erdélyben, illetve erdélyi közegben forgatták (1937. Keleti Márton: *Torockói menyasszony;* 1938. Csepreghy Jenő: *Uz Bence;* 1940. Podmaniczky Félix: *Erdélyi kastély*). A II. bécsi döntés után viszont megnőtt azon mozgóképes művek száma, amelyek Erdélyben játszódtak, s ezek jelentős része valóban ott is készült (1940. Kalmár László: *Elnémult harangok;* 1941. Szőts István: *Emberek a havason;* 1941. Bán Frigyes: *Egy éjszaka Erdélyben;* 1941. Podmaniczky Félix: *Leányvásár;* 1941. Ráthonyi Ákos: *Havasi napsütés;* 1942. Daróczy József: *Férfihűség;* 1943. Ráthonyi Ákos: *Menekülő ember;* 1943. Ráthonyi Ákos: Ágrólszakadt úrilány; 1943. Rodriguez Endre: *Kalotaszegi Madonna*). Ezekben az alkotásokban olyan narratív, formai vagy ideológiai tendenciák jelentek meg, amelyek révén az adott művek reprezentálni tudták a korabeli magyar filmgyártás jellegzetességeit. Ezek alapján állítható, hogy bár az Erdélyben játszódó játékfilmekben vannak visszatérő elemek, jellegzetes Erdély-tematikáról nem lehet beszélni, hiszen sok vonás a magyar játékfilmgyártás nem Erdélyben játszódó darabjaiban is megfigyelhető.

A háromszög egyik csúcsa: a tér

Az Erdélyben játszódó játékfilmek térhasználatával kapcsolatban több állítás is megfogalmazható. Legfőképp az, hogy az 1930-as évekbeli hangos magyar játékfilmekhez képest a rákövetkező évtized filmjeiben nőtt a külső, eredeti helyszínek száma. A magyar filmgyártásra az 1930-as években egyfajta műterem-esztétika volt jellemző, hiszen rendszerint műteremben és nem külső helyszíneken forgattak. Az 1940-es években a magyar filmgyártás műtermi jellege alapvetően nem változott, viszont a külső, eredeti helyszínek, terek szerepeltetése mennyiségileg megnőtt. Ennek egyik magyarázata lehet, hogy bár az adott időszakban a magyar játékfilmek száma emelkedett, a magyar filmgyártás infrastruktúrája (például műtermek) nem bővült kellő mértékben, az infrastrukturális hiányosságokból adódó feszültségek kezelésének egyik nyilvánvaló eszköze a műtermen kívüli felvételek arányának növelése volt (Záhonyi–Ábel 19–22). Ugyanakkor az Erdélyben való forgatásokat az is befolyásolta, hogy az 1940 előtti, a román állam részéről a magyarországi mozgóképes kezdeményezésekre vonatkozó korlátozások már nem voltak érvényben (Erdélyi 2–3). Az *Emberek a havason* című mű hazai és nemzetközi sikere is erősíthette az erdélyi tájak iránti vonzerőt, s további ismétlésekre, a lehetőségek kiaknázására ösztönözhette a gyártókat.

Az erdélyi terek szerepeltetése olyan okokra is visszavezethető, hogy Erdély 1940-ben érvénybe lépő közigazgatási integrációja mellett az erdélyi tereket is integrálni kellett a magyar film fikciós univerzumába. Ezzel kapcsolható össze, hogy bár a (valós) erdélyi terek hordoztak egyediséget (például vizuális szinten), a filmekben megjelenő tematika általában nem volt egyedi – vagyis a tematika hasonlósága nem a másságot erősítette Erdély kapcsán, s éppen ezért integráló erővel bírt.[1]

Az 1938/1939 utáni magyar játékfilmek egyik általános jellemzője a népi–urbánus problematika megjelenítése volt. Ez alapján hangsúlyozták a művekben a civilizáció–természet kulturális oppozícióját, s azt az értelmezési lehetőséget erősítették, hogy míg a „civilizáció", többek között, a romlottság és a hazugság közege és indukálója, addig a „természet" az igazság, az őszinteség és más hagyományos értékek megjelenítője. Vagyis az adott szembeállítás nagyon markáns értékbeli különbség hordozójává vált (Vajdovich 71–72). Ezt a szembeállítást térbeli oppozíciók használatával, általában a város–vidék ellentétpárral támasztották alá. A trianoni Magyarországon játszódó filmekben az oppozíció általában a magyarországi síksági város és a magyarországi síksági vidék között állt fenn. Az erdélyi terek bevonása arra teremtett lehetőséget, hogy a térhasználat árnyaltabbá váljon. Egyrészt az Erdélyen belüli város–vidék oppozíció

[1] Ezen problémakör részletesebb tárgyalásához lásd: Benke Attila: Hazatérések. Házasság és család válsága az 1939–45 közötti magyar családi melodrámákban. *Metropolis* (2013) no. 2. pp. 28–49.; Pápai Zsolt: El nem csókolt csókok. Megjegyzések a „magyar film noirról". *Metropolis* (2013) no. 4. pp. 8–32.; Vajdovich Györgyi: Vígjátékváltozatok az 1931–1944 közötti magyar filmben. *Metropolis* (2014) no. 3. pp. 8–22. Ezek a műfajelméleti- és történeti írások az Erdélyben és nem Erdélyben játszódó műveket közös halmazban kezelik, így az egyes filmes csoportokban megjelenő közös tematikai, formai vagy ideológiai jellegzetességek úgy kerülnek bemutatásra, mint amelyek nem elválasztják, hanem összekötik az Erdélyben és nem Erdélyben játszódó alkotásokat.

mellett – melyet az *Emberek a havason* példáz, ahol Kolozsvár és a hegyvidék ellentéte válik érzékelhetővé – a magyarországi város (Pest) és erdélyi vidék szembeállítás is megjelenhetett és ez is értékbeli különbséget teremtett Magyarország és Erdély között. Ez az oppozíció jelenik meg a *Menekülő ember* és az *Ágrólszakadt úrilány* című filmekben. A *Menekülő ember* festőművész főhőse kiábrándul a pesti társasági életből, a szerelemből és a művészetből, és egy álarcosbál után *„egy más világba"* (idézet a filmből, elhangzik a jegyvásárlási jelenetben: 09:55–10:06), az erdélyi hegyvidékre utazik, ahol életét megváltoztató élményekben lesz része. Az *Ágrólszakadt úrilány* című alkotás főhőse szintén megcsömörlik a pesti viszonyoktól, majd a fővárosból Erdélybe költözik. Másrészt az erdélyi közeg megjelenése magával hozta a „hegyek" szerepeltetését. Ez a természeti elem lehetővé tette a horizontalitáshoz kapcsolt kulturális oppozíció kialakítása mellett a vertikalitáshoz kötött kulturális oppozíció alkalmazását is, amely még inkább hangsúlyozta a terek, illetve a szintek közötti értékbeli, spirituális különbséget. Nem lényegtelen szempont az sem, hogy a hegyek alkalmazása erősítette a hasonló gondolatiságra épülő német *Heimatfilm*mel, a szülőföld-filmmel, illetve a hegyfilmmel *(Bergfilm)* (mint nemzetközi mintával) való kapcsolatot is, és árnyalta a filmek kulturális kontextusát. Olyan filmekre is találunk példát, amelyek csak erdélyi városi közegben *(Férfihűség)* vagy csak erdélyi vidéki közegben *(Havasi napsütés)* játszódnak, azonban ezekben az esetekben is megfigyelhető a polarizáció: a „természeti" és „civilizációhoz köthető" terek elkülönítése. A *Férfihűség* című film esetében egy házaspár haldokló férfi tagjához kapcsolódnak az absztraktabb, modernebb kivitelezésű és elidegenítő hatást keltő ipari terek, a felesége pedig gyakran szerepel az életteli természethez kötődő, dús növényzettel teli terekben. A *Havasi napsütés* című mű pedig természeti közegen belüli civilizációs térrészben, egy hólepte hegyvidéki modern szanatóriumban játszódik, ahol egyes vendégek meg tudnak gyógyulni, míg mások nem. Az előbb ismertetett értékbeli különbségeket közvetítő térvariációk esetében az egyik fontos jelenség, hogy ezek nem korlátozódnak egyetlen fizikai/földrajzi térre, hiszen az egyik variációban Erdély teljes egésze vált a civilizációval szembenálló természet megtestesítőjévé, más variációkban viszont Erdélyen belül különültek el egymástól a civilizáció és a természet megtestesüléseként értelmezett terek (város–vidék; városon belüli kettősség; vidéken belüli kettősség).

Az a fenti megfigyelés-sorozat, hogy a vizsgált filmekben a civilizáció–természet oppozíciójának kulturális konstrukcióját térbeli oppozíciók használatával támasztották alá, nem kizárólag a korabeli magyar mozgóképekre jellemző. Rob Shields[2] többek között Michel Foucault, Pierre Bourdieu és Henri Lefebvre gondolataira támaszkodva fejtette ki térelméleti elképzeléseit, amelyek alapja az, hogy a tér társadalmi konstrukció, vagyis a terek a földrajzi/fizikai jellegzetességeken túl kulturális konnotációkkal és érzelmi asszociációkkal is rendelkeznek, s éppen ezért a terek, illetve azok egymáshoz való viszonyának leírásakor sokszor folyamodnak metaforák alkalmazásához (például

[2] Shields, Rob: *Places on the Margin. Alternative geographies of modernity.* London–New York: Routledge, 2013. (Első megjelenés 1991)

centrum–periféria, civilizáció– természet, társadalmi rend–karneváli közeg). Shields említett művében több esettanulmányon (például Niagara-vízesés, Észak- és Dél-Anglia) keresztül mutatja be a terek társadalmi létrehozásának jellemzőit.

A Niagara Falls vizsgálatával foglalkozó rész többek között azt is elemzi, hogy a vízesés földrajzi tere esetében különböző, egymással versengő konnotációs tartalmak fogalmazódnak meg: egyrészt a természethez való kapcsolódás, a turizmus, a pihenés és kikapcsolódás élménye, másrészt pedig a modernizáció és iparosítás (vízerőmű) gondolata. Ennek a kettősségnek a kiemelése a jelen szöveg szempontjából is hasznosítható, mivel az erdélyi hegyvidék mint földrajzi tér esetében is megfigyelhető hasonló. Az erdélyi hegyekkel összefüggésben nemcsak természetközelségről és turistalátványosságokról lehet beszélni, hanem például a bányászatról is. Ugyanakkor a vizsgált filmes példák határozottan csak a pihenéssel, a szórakozással és a gyógyulással kapcsolatos közegként jelenítik meg az erdélyi hegyeket, s a bányászattal kapcsolatos elemeket mellőzik. Ha megjelenik az adott közegben az iparosítás, akkor csak a faipar/fakitermelés ábrázolása tapasztalható, ahogy azt az *Erdélyi kastély* vagy az *Emberek a havason* című alkotásokban lehet látni. Ez a stratégia úgyis jellemezhető, hogy a(z erdélyi) hegyek kapcsán bizonyos ellentétpárokból legtöbbször csak az egyik elem jelenik meg, a másik alkalmazása nem: a hegyek mélye helyett a hegytető, a bányák piszkos és klausztrofób közege helyett a hegycsúcsok tisztasága és szabadsága, az *al*világi viszonyok helyett a paradicsomi állapotok, a lefelé irányuló vad és erőteljes fizikai helyváltoztatás helyett a felfelé irányuló könnyedebb fizikai mozgás, a behatolás aktusa helyett a meghódítás teljesítménye. Az utóbbi szempont áthallásokat enged meg a férfi-női kapcsolatok vonatkozásában is, hiszen ha megjelennek az iparosítás szereplői a művekben, akkor a protagonistákhoz képest erőteljesebb, agresszívebb viselkedés jellemzi a nőkhöz való viszonyulásukat: az *Emberek a havason*ban a fatelep intézője erőszakosan közelít Annához, az *Erdélyi kastély*ban pedig a Hidassy Sándor által játszott fakereskedő közvetlenül a fatolvajok fizikai legyőzése és elkergetése után kéri meg a grófkisasszony kezét.

A civilizáció–természet oppozíció, illetve a hozzá kapcsolódó térbeli oppozíciók használata olyan narratívával kapcsolódott össze a vizsgált alkotásokban, amely indokolttá tette a terek közötti mozgást, az utazást. Több olyan film is készült, amelynek hősei turisták voltak, akik pihenés, gyógyulás vagy szórakozás céljából érkeztek a városi közegből vidékre (*Ágrólszakadt úrilány, Kalotaszegi Madonna*, *Havasi napsütés,* illetve az *Egy éjszaka Erdélyben,* ahol tanulmányút motiválta a térváltozást), s születtek olyan munkák is, amelyek a menekülés narratíváját dolgozták fel *(Uz Bence, Menekülő ember)*. Bár a vizsgált játékfilmekben a földrajzi Erdély turistacélpontként, menedékként funkcionált, sok esetben ruházták fel olyan vonásokkal, amelyek a különlegességet hangsúlyozták. Ez az egzotizáló jelleg megmutatkozhatott a paradicsomi állapotokat sugalló névhasználatban (az *Ágrólszakadt úrilány* hősei *„Ádám és Éva"*, a *Kalotaszegi Madonna* főhőse pedig Hegyi Ádám), a különleges népszokások felelevenítésében *(Leányvásár, Kalotaszegi Madonna)* vagy abban, hogy az adott közegnek sajátos (gyógyulást és/vagy művészi inspirációt előidéző) erőt tulajdonítottak *(Havasi napsütés, Menekülő ember)*.

A *Férfihűség* című filmben több tekintetben is egyedi térkoncepció jelenik meg a többi Erdélyben játszódó alkotáshoz képest. A narratíva szerint a férfi főhős Afrikában végzett kutatásai közben halálosan megbetegedett, s Kolozsvárra való hazatérése után utolsó napjait kutatása befejezésére fordítja. Annak érdekében, hogy távol tartsa magától feleségét, családját és barátait, úgy állítja be, mintha szeretője lenne. A mű térkoncepciójának egyik vonulata az afrikai (külföldi) közeget kapcsolja össze az erdélyi városi közeggel, s ebben Budapest csak átmeneti összekötő állomás, vagyis a külföld–Magyarország és a külföld–Erdély szembeállítását is észre lehet venni. Mivel a történet során két párhuzamos történet (a kutató haldoklásának és a találmány megszületésének folyamata) bontakozódik ki, így az egyes földrajzi terekhez a természeti és „civilizációs" közeg jelentésén túl egyéb jelentéstartalmak is társulnak, mégpedig az élet és a halál konnotációja. Afrikához, mint földrajzi térhez kapcsolódik a találmány alapjául szolgáló felfedezés és a kutató megbetegedésének kezdete, Kolozsvár pedig mindkét folyamat befejező szakaszának közegévé válik. A film térkoncepciójának egy másik vonulata a házaspárhoz kapcsolódó terek használata, amelyek a városi téren belüli kettősséget emelik ki. A haldokló férj munkájával, kutatásaival összefüggésben folyamatosan egyre élettelenebb, absztraktabb, modernebb kivitelezésű és elidegenítő hatást keltő ipari terekben szerepel, ugyanakkor ez a holt környezet magában hordozza az élet lehetőségét (a találmány megszületését). A feleség viszont gyakran tartózkodik olyan terekben, amelyek az életteliség hatását keltik (például természethez kötődő, dús növényzettel, virágokkal teli terek), ugyanakkor ezek a terek a lelki szenvedés környezetéül is szolgálnak (férje elutasításából, a megalázottságból következő szomorúság). A *Férfihűség* című alkotás térkoncepciójának sajátosságát az adja (a vizsgált művek halmazán belül), hogy egyrészt megjelenik a külföldi helyszín beépítése a narratívába, másrészt pedig a civilizáció–természet oppozíció alkalmazását jelentősen árnyalja a vele összekapcsolódó élet–halál oppozíció használata.

Bár a mondottak elsősorban az Erdélyben játszódó játékfilmek térhasználatára vonatkoznak, azonban megfogalmazható az a feltevés is, hogy ezek a jellemzők más közegre is alkalmazhatóak a magyar kontextusban, hiszen a korszakban jelentős területi változások történtek a magyar államhatárok áthelyezésével, így a térrészek integrálása más vonatkozásokban is vizsgálhatóvá válik. Például a Felvidéken játszódó alkotások közé tartozik az *Eladó birtok* (Bánky Viktor, 1940) című film, ahol a Felvidéken belüli város–vidék ellentét (Kassa/vidék) jelenik meg, vagy a *Dr. Kovács István* (Bánky Viktor, 1941) című alkotás, ahol pedig a Magyarország és a Felvidék közötti (Budapest/felvidéki falu) oppozíció bontakozódik ki.

A háromszög másik csúcsa: az etnikum

Erdély multikulturális tér, több etnikum, több nyelv, több kulturális nyelv közege. Azonban megállapítható, hogy a vizsgált játékfilmek nem minden etnikumot ábrázolják ugyanolyan formában. Fontos különbségek vannak az 1940 előtti és utáni alkotások

ábrázolásmódja között, és – az etnikai heterogenitás ellenére – a magyar nemzetiséget nemcsak dominánsként, hanem kizárólagosként jelenítették meg a legtöbb vizsgált 1940 utáni filmben.

A német nemzetiség, a szászok megjelenítése szinte teljesen hiányzott a vizsgálati korpusz darabjaiban. Csak egy olyan példát lehet kiemelni, ahol a német nemzetiség meghatározó szerepet kapott, viszont az adott mű nem a jelenben játszódott, hanem múltbéli közegben (18. század). Bán Frigyes rendezésében 1941-ben készült el magyar-német koprodukcióban az *Egy éjszaka Erdélyben*, a főszerepet pedig többek között Szeleczky Zita és Páger Antal játszották. A német verziót *Tanz mit dem Kaiser* címmel (rendezte: Georg Jacoby; főszereplő: Rökk Marika) készítették el (Frey 166). A Mária Terézia és II. József idején játszódó film egy erdélyi (vidéki) özvegy integrálódásának története a birodalmi (német dominanciájú bécsi) elitbe: a hősnő nemcsak Mária Terézia udvarhölgye lesz, hanem új férjet talál magának II. József szárnysegédjének személyében. A magyar verzió hősnője Alvinczy Krisztina, akinek a nevéből arra következtethetünk, hogy lehettek szász felmenői.[3] Ezek alapján nemcsak olyan értelmezés fogalmazható meg, hogy az erdélyi magyar nemesség integrálódik a (német dominanciájú) birodalomba, hanem (különösen a német verzió építhetett erre a koncepcióra) hogy az erdélyi szászok integrálódhatnak a birodalomba.[4] Az alkotás érzékelteti az integrálódással járó kettősséget: egyszerre valósul meg a társadalmi felemelkedés – a hősnő vidéki nemesasszonyként lesz Mária Terézia udvarhölgye – és a függetlenség elvesztése: a hősnő özvegyasszonyként önállóan intézte a birtoka ügyeit és saját normáinak megfelelően viselkedett, azonban új házassága kötöttségekkel jár és új pozíciójából adódóan az udvari etikettnek megfelelően kell viselkednie és öltözködnie. Ezen a múltba helyezett példán kívül a vizsgált korabeli magyar játékfilmekben nem jellemző a német/szász etnikum reprezentációja.

Míg 1940 előtt, az erdélyi magyar etnikum kisebbségi létének időszakában született magyarországi művek szerint a magyar-román együttműködés nem volt működőképes *(Uz Bence, Erdélyi kastély),* addig az 1940 után, a már domináns pozíció időszakában született magyarországi alkotások szerint a helyzet megváltozott. Az 1938-as *Uz Bence* című alkotásban megjelenik a magyar–román együttműködés lehetősége (a magyar újságíró és a román jegyző lánya közötti kapcsolatban), azonban ez csak mellékszál a történetben, s a főszálat a címszereplő Uz Bence (Jávor Pál alakította székely legény) dominálja, aki a film végén továbbra is a hegyen marad és nem vállal munkát a lenti környezetben. Ez utóbbi szemléletmódot bizonyos keretek között a Szilassy László által megszemélyesített magyar újságíró is képviselte, hiszen míg a film elején a *„Le a havasokból!"* jelszavát fogalmazta meg, addig a mű végén már a *„Fel a havasokba!"* eszményre esküdött. Az 1940-es, még a II. bécsi döntés előtt bemutatott *Erdélyi kastély* című film története szerint a központi politika (Bukarest) el akarja lehetetleníteni az

[3] Alvinc: erdélyi település, amelyet egykor szász telepesek alapítottak

[4] A náci Németország terjeszkedési politikájába jól illeszthető ez az elképzelés – lásd: az Ausztriában vagy a Csehszlovákiában élő németség példáját.

erdélyi magyarság életkörülményeit (föld kisajátítása), így akarja rávenni őket arra, hogy hagyják el az otthonukat – vagyis a román–magyar együttműködés nem valósul meg. Az alkotás koncepciója szerint ugyanakkor nem csak Bukarest felől éri kihívás az erdélyi magyarságot, hanem Pest felől is: Bukarest erőszakos fellépéséhez a Budapestről érkező csábító társul a szerető képében megszemélyesítve azt a könnyebb életet ígérő csábító erőt, amellyel Erdély elhagyására akarja rávenni a hősöket.

Az 1940-es, már a II. bécsi döntés után elkészült *Elnémult harangok* című alkotás viszont már megvalósíthatónak ábrázolta a magyar–román együttműködést. A film Rákosi Viktor századfordulón született regényének adaptációja, azonban a film megváltoztatta a regény befejezését, és azzal ért véget, hogy a magyar pap és a román pópa lánya házasságot köt. A későbbiekben a román etnikum reprezentációja elhalványult: Erdély mint tisztán magyarlakta, magyar nyelvű és népességű térség jelent meg.

Az etnikai reprezentáció esetében vizsgálható a magyar–székely megkülönböztetés kérdése is, amelyben a társadalmi vonatkozások nagyon erősek voltak. Ez a szembeállítás csak néhány filmben jelenik meg *(Uz Bence, Menekülő ember),* s ebben a tekintetben az *Emberek a havason* sem képez kivételt. A vizsgált korpusz darabjaiban a magyar (nem székely) karakterek a társadalom felső vagy középső rétegének képviselői voltak és elsősorban a városi közegben jelentek meg, addig a (hangsúlyosan) székely karakterek az alsóbb és szegényebb társadalmi réteg képviselői, akik elsősorban a vidéki és hegyvidéki közeghez kapcsolódtak. Ez sajátos kettősséget eredményezett. Egyrészt a székely/magyar megkülönböztetés megfeleltethető a népi–urbánus/vidéki–városi oppozíciónak; például amennyiben a székely közeg pozitívan hatott a városi magyar életformára, azt – az *Uz Bence* és a *Menekülő ember* című filmek mintájára – erkölcsösebb, tisztább életforma jellemezte. Másrészt a székely emberek nézőpontja az alsóbb társadalmi rétegek nézőpontjával kapcsolódott össze, de ennek nyílt felvállalása és középpontba helyezése nem volt jellemző a korabeli magyar filmgyártásban.[5] Ebből a szempontból a legjobb példa az *Emberek a havason* című alkotás, amely, egyfelől mintaadó film volt a korabeli filmgyártásban (lásd az erdélyi tájak, hegyek vizuális reprezentációját), másfelől kívülálló és különleges pozíciót is betöltött, mégpedig a középpontban álló hősök nézőpontja által. Az idealizálás helyett a naturalista és expresszionista stilizáció jellemezte ezt a filmet, amely révén az erdélyi havasokat nem a középső és felső társadalmi réteget képviselő turisták vagy menedékkérők világaként ábrázolta, hanem a természetben lakó szegényebb emberek közegeként, akik számára a hegy nem az esztétikum és egzotikum, hanem a mindennapok világa.

Az etnikai viszonyok reprezentálásának részletesebb bemutatását teszi lehetővé az 1938-ban Erdélyben játszódó *Uz Bence* című alkotás alaposabb vizsgálata. Az expozíció által felvetett alapszituáció szerint Bagyoni Lászlónak, a *Székely Föld* című lap magyar író-szerkesztőjének el kell menekülnie a hegyekbe, mert a román hatóságok az engedély nélküli lapkiadás miatt keresik. Bagyoni így ismerkedik meg Uz Bencével, aki a későbbiekben menedékadójává, mentorává és a történet központi figurájává válik.

[5] Lásd részletesebben: Záhonyi-Ábel 2016

Az ő epizodikus kalandjain (például román nyelvvizsga megszerzése, pénzszerzési próbálkozások) keresztül ismerjük meg a hegyen élő székelyek hétköznapjait, gondolkodásmódját, a hatóságokhoz és a hegy lábánál élőkhöz fűződő viszonyát. A különböző etnikumok képviselői sztereotipikusan vannak ábrázolva a filmben. A székelyek (élükön Uz Bencével) furfangos és sajátos észjárású, jóságos, kitartó, büszke és erős karakterekként jelennek meg, akik ügyességük, erejük vagy józan eszük segítségével a legkülönbözőbb problémákat is sikeresen megoldják. Pozitív tulajdonságaik felvázolása mellett a kritikus, negatív ábrázolásmód elmarad, ezért lehet idealizálásról beszélni velük kapcsolatban. Ugyanakkor idealizált tulajdonságaik, képességeik és sikerességük kifejezetten helyhez kötött, mivel csak a hegyekben érvényesül, mintegy jelezve ember és környezete, a székelyek és a természet közötti szoros kapcsolatot: a hegyen kívül Uz Bence alulmarad a román hatóságok képviselőivel szemben (nyelvvizsga), de a hegyen már sikerül megoldania a problémát; a hegyen kívül meghiúsul magánéleti boldogsága (kedvese más felesége lesz), azonban a hegyen megteremtődhet a családi idill lehetősége (özveggyé vált egykori kedvese gyermekének a gondozása). A székelyek sztereotipikus jellemzői a magyar és a román etnikum képviselőihez fűződő viszonyukban is megmutatkoznak. A román etnikum képviselői általában kifejezetten ellentétként és antagonistaként jelennek meg (a román jegyző gyáva, megvesztegethető, részeges; a román jegyző lányának udvarlója agresszív, fenyegető), egyedül a román jegyző lánya viseltet szimpátiával az újságíróval szemben, azonban a filmből hiányzik kapcsolatuk részletes dramaturgiai kidolgozása és megjelenítése, s így nem lehet szó egy lehetséges és felvállalt magyar-román együttműködés gondolatának bemutatásáról sem. A magyar etnikum képviselői ambivalensen jelennek meg a műben: az újságíró eredetileg a hegy lábánál él, s elutasítja a hegyi emberek életvitelét, azonban a hegyen eltöltött idő átformálja gondolkodását; vele szemben a magyar vadásztársaság tagjai nem változnak meg a hegyi kirándulás során – a civilizáció képviselőiként puhány, bátortalan, dicsekvő és arrogáns emberek benyomását keltik, akik különleges egzotikumként kezelik a hegyen élő Uz Bencét és környezetét (például a vadásztársaság férfi tagjai pénz fejében arra ösztönzik, hogy birkózzon, és fogadást kötnek rá; a női tag pedig a „*zsánerére*" vonatkozó kérdésekkel a szexuális ízlésvilágáról érdeklődik).

A fent ismertetett etnikai reprezentációk, illetve a különböző embercsoportok egymáshoz való viszonyának jellemzése (például alá- és fölérendeltség a „civilizáció" és a „természet" képviselői között) nem a korabeli magyar mozgóképek egyedi sajátossága volt; hasonló jellemzésekkel és viszonyleírásokkal más kontextusban is lehet találkozni, ahogy azt például Észak- és Dél-Anglia népességének kapcsolati rendszerében is kimutatták (Shields 207–251).

A háromszög harmadik csúcsa: a nemek

A vizsgált filmekben különböző férfi és női nemi szerepek jelennek meg. Ezek jól beleillenek a korabeli magyar filmgyártás szereplői közé, s így nem lehet azt állítani, hogy lennének kifejezetten Erdély-specifikus nemi szerepek. A nemi szerepek vál-

tozatosságát az is biztosítja, hogy a különböző színészek (például Hajmássy Miklós, Páger Antal, Sárdy János vagy Ajtay Andor) és színésznők (Tolnai Klári, Szeleczky Zita, Szellay Alice, Turay Ida, Tasnády Fekete Mária vagy Mezey Mária) eltérő imázsuk révén is formálják a megjelenített karaktereket.

Bár vannak rendhagyó karakterek a vizsgált alkotásokban, általánosságban a klasszikus nemi szerepek jelennek meg bennük, vagyis általában a női karakterek alkalmazkodnak a férfi karakterekhez. Ha a főbb karakterek házastársak (ahogyan az *Erdélyi kastély,* az *Emberek a havason,* a *Férfihűség* című filmekben), úgy ismétlődő dramaturgiai megoldás, hogy míg a férfi karakter (férj) távol került feleségétől valamely munkahelyi vagy egyéb közéleti szerepvállalás következtében vagy a családon kívüli közösség (nagyközösség) érdekében való cselekvés okán, addig a női karakter (feleség) számára a kisközösségen (család) belüli helytállás – hűség, szolgálatkészség, önfeláldozás – fogalmazódott meg patriarchális elvárásként. Az *Erdélyi kastély* című alkotásban miközben a férj a birtok és az ott dolgozók érdekeit képviselve Bukarestbe utazik, addig otthon maradt feleségének a pesti gavallér udvarlását kell elhárítania. Az *Emberek a havason* című filmben a munkavállalás miatt kerül el otthonról a férj, ezt kihasználva próbálja meg a férj munkáltatója elcsábítani az egyedül maradt feleséget. A *Férfihűség* című filmben a férj szintén a munkája miatt kerül távolra otthonától és halálos betegen hazatérve családja helyett a nagyközösség számára fontos tudományos kutatásait helyezi előtérbe, azonban felesége, mellőzöttsége ellenére is, hűséges marad férjéhez.

Ha a főbb karakterek még nem házasok, hanem csak szerelmespár tagjai *(Leányvásár, Ágrólszakadt úrilány, Menekülő ember, Kalotaszegi Madonna),* olyankor visszatérő dramaturgiai megoldás, hogy a férfi karakter végig ragaszkodik elveihez, elképzeléseihez: művészi hitvallásához vagy egyéb személyes meggyőződéséhez. Így végül a kapcsolat kiteljesedése érdekében a női karakter alkalmazkodik a férfihez, például a nő megy vissza a férfihez a hegyre, ahogy az mind a négy fent említett film fináléjában megfigyelhető. A *Leányvásár* című operett-feldolgozásban a hős és hősnő játékból, egy erdélyi népszokás rítusával köti össze életét, amelyről idővel kiderül, hogy a törvény színe előtt is hivatalos házasságnak minősül. Bár a pár kapcsolatában konfliktusok merülnek fel, s elszakadnak egymástól, végül a városi nő visszatér a vidéken élő férfihez. Az *Ágrólszakadt úrilány* és a *Kalotaszegi Madonna* című játékfilmekben az erdélyi hegyekbe érkező hősnő és az ott élő „remete" között szövődik szerelem, amelynek végén a hősnő feladja városias életmódját, s kedveséhez költözik a hegyekbe. A *Menekülő ember* hasonló cselekményt követ: a hősnő végül a hegyekben élő festőművész mellett marad.

A *Menekülő ember* című alkotás a nemi szerepek tekintetében egyéb sajátosságokkal is rendelkezik. A főhős, Vedres Sándor festőművész a történet során egy ikerpár két tagjával is megismerkedik. Először Marianne (eredeti nevén Mária), egy gyerekkori balesete óta a vállán sebhelyet viselő nő lesz a múzsája/modellje, aki Pesten nagyvilági életet él: az aktuális divat szerint öltözködik, dohányzik, udvarlójával vásároltatja fel a festő képeit, amelyek ezután egy padláson porosodnak. Amikor a bohócnak öltözött festőművész egy álarcosbálon szembesül a helyzettel, kiábrándul a lányból és a pesti társasági életből (művészi sikerei egy üzleti megállapodás következményeként születtek)

s elmenekül az erdélyi hegyekbe. Itt ismerkedik meg Marianne ikertestvérével, Klárával, aki testvérénél visszafogottabb életet él (például szolidabb külső megjelenés); a lány az új környezetben életkedvét visszanyerő és titkon az alkotásaival az állam elismerését is elnyerő festő új múzsájává avanzsál. A két lánytestvér folyamatos szembeállítása különböző vizuális és tematikus motívumokon, cselekményelemeken keresztül történik. Marianne élvezi az életvitelét, a társadalmi kapcsolatait, s ezért inkább feladja a már elismert festő visszaszerzésére tett kísérletet, semhogy lemondjon a „civilizáció" eredményeiről. Klára viszont bár eredetileg csak nyaralni érkezett az erdélyi hegyekbe, mégis hajlandó a természeti környezetben élő és ott lelkileg újjászületető festő mellett maradni; előbb mint ápoló és modell (a fizikai gyógyulás és a művészi kibontakozás elősegítője), majd mint szerelmes társ. A film két női karaktert emel ki, akik egyaránt alkalmazkodnak a férfiakhoz: Marianne bár a festőt elhagyja, azonban alárendelődik a „civilizációban" élő udvarlójának; Klára pedig csatlakozik a természetben élő festőhöz.

A családon, illetve szerelmi kapcsolaton belüli szerepmegosztás fent részletezett ábrázolása összefüggésbe hozható a II. világháborús körülményekkel. A távol levő férfiak és az otthon maradt nők felé irányuló elvárások, a női alkalmazkodás és önfeláldozás témaköre olyan elemekként jelentek meg, amelyek ismerősek voltak a korabeli hazai közönség tagjai számára.

A „Tér – Etnikum – Nemek" háromszöge

Összegzésként kísérletet teszek a vizsgált részproblémák összekötésére, és arra, hogy a vizsgált filmalkotások alapján általános megállapításokat tegyek a terek, az etnikumok és a nemi szerepek filmes reprezentációjára vonatkozóan.

A nemi szerepek és az etnikumok kapcsolatában megfigyelhető, hogy mivel a vizsgált alkotásokban elsősorban a női karakterek alkalmazkodnak a férfi karakterekhez, így a különböző etnikumú személyek kapcsolatában, házasságában – ha létrejön ilyen viszony – a nemi szerepek az etnikumok közötti viszonyt is leképezik. Így „szövetségkötéskor" például a magyar fél domináns a románnal szemben (az *Uz Bence* történetében mellékszálként jelenik meg egy magyar újságíró és egy román jegyző lánya közötti kapcsolat; az *Elnémult harangok*ban ugyanígy a magyar pap és a román pópa lánya közötti házasság). A magyar–német viszonyt reprezentáló, ugyanakkor a múlt téridejében játszódó *Egy éjszaka Erdélyben* című filmalkotásnak ebből a szempontból sajátos a befejezése, mert bár az erdélyi magyar özvegyasszony és a birodalmi német katonatiszt házassága megvalósul, de csak igen sajátos keretek között: az uralkodó halálbüntetés helyett életfogytiglani szabadságvesztésre ítéli a kapitányt, s örökös börtönőrnek leendő feleségét jelöli ki, vagyis – legalábbis a magyar verzió szerint – egyszerre jelenik meg a kapcsolatban mindkét oldalon az alá- és fölérendeltség.

A nemi szerepek és a térhasználat kapcsolatát illetően megfigyelhető, hogy – bár az egyes filmek között jelentős különbségek lehetnek – a vizsgált művek többségében a férfi főszereplőhöz köthetők a természeti terek, míg a női karakterekhez inkább a

„civilizációs" terek, úgymint az otthon *(Uz Bence, Erdélyi kastély, Emberek a havason, Ágrólszakadt úrilány, Menekülő ember, Kalotaszegi Madonna)*. Néhány filmben *(Havasi napsütés, Férfihűség)* ennek az ellenkezőjét lehet tapasztalni, ugyanakkor ezekben a művekben további ellentétpárok kapcsolódnak be az értelmezésbe (például az élet/halál, életteli környezet/pusztuló környezet oppozíció kapcsolata a természet/civilizáció dichotómiával).

A kevés számú példa alapján úgy látom, hogy az etnikumok és a térhasználat között csak igen sajátos összefüggés figyelhető meg. A vizsgált filmalkotásokban Erdély legtöbbször magyar dominanciájú közegként jelent meg, azért is, mivel akkoriban a nem-magyar etnikumok reprezentációja jelentősen visszaszorult. Ez a beállítás bizonyos mértékben homogénnek láttatta az adott teret, ebbe a szemléletmódba nem illeszkedett az etnikai sokszínűség gondolata, s így az a koncepció, hogy a különféle etnikumokat különféle térhasználat is jellemzi. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy mivel a nemi szerepek az etnikai viszonyok és a térhasználat esetében is meghatározóak, még ha fontos szerepet is kap az etnikumok és a térhasználat közötti kapcsolat, az elsősorban a nemi szerepek jellegéből vezethető le.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Benke Attila. Hazatérések. Házasság és család válsága az 1939–45 közötti magyar családi melodrámákban. *Metropolis* (2013) no. 2. 28–49.

Erdélyi István dr. A visszatért Erdély és a magyar filmszakma. *Magyar Film* (1940) no. 43. 2–3.

Frey, David S. Competitor or Compatriot? Hungarian Film in the Shadow of the Swastika, 1933–44. Vande Winkel, Roel–Welch, David (szerk.). *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema.* New York: Palgrave Macmillan, 2007. 159–171.

Pápai Zsolt. El nem csókolt csókok. Megjegyzések a „magyar film noirról". *Metropolis* (2013) no. 4. 8–32.

Romsics Ignác. *Magyarország története a XX. században.* Budapest: Osiris Kiadó, 2005.

Shields, Rob. *Places on the Margin. Alternative geographies of modernity.* London–New York: Routledge, 2013.

Vajdovich Györgyi. Ideológiai üzenet az 1939–1944 közötti magyar filmekben. A magyar „népi film". *Metropolis* (2013) no. 2. 68–76.

Vajdovich Györgyi. Vígjátékváltozatok az 1931–1944 közötti magyar filmben. *Metropolis* (2014) no. 3. 8–22.

Záhonyi-Ábel Márk. A magyar filmes intézményrendszer 1938–1944. *Metropolis* (2013) no. 2. 12–27.

Záhonyi-Ábel Márk. A népi filmek vidék-reprezentációja. Pap József–Tóth Árpád–Valuch Tibor (szerk.). *Vidéki élet és vidéki társadalom Magyarországon.* Budapest: Hajnal István Kör Társadalomtörténeti Egyesület, 2016. 195–206. (Rendi Társadalom – Polgári Társadalom; 28.)

Szabó Éva

Anyacirkusz, mely bölcsőd s majdan sírod is lesz? Anyák, lányok és a cirkusz Deák Krisztina *Aglaja* (2012) című filmjében

Deák Krisztina egy interjúban úgy nyilatkozott, hogy ő nem akart olyan rendezőnő lenni, aki női történeteket mesél nőknek, ami hatalmas klisé lenne, ám az élet, a vágás, és más utómunkálatok végül mégis mindig úgy hozták, hogy filmjeinek középpontjában nők szerepelnek.[1] Ebbe a sorba illik a 2012-ben bemutatott és a Monte-carlói Televíziós Fesztiválon négy díjjal jutalmazott *Aglaja*. A magyar-lengyel-román koprodukcióban készült játékfilm a román származású svájci írónő, Aglaja Veteranyi, *A gyermek a forró puliszkába esett* című önéletrajzi regény adaptációja. Míg a rendezőnő korábbi munkái, *A miskolci boniésklájd* és a *Jadviga párnája* joggal bírálhatóak, abban a legtöbb kritika egyetért (Ritter, Bujdosó, Papp), hogy ez a film Deák eddigi legjobb alkotása. Méltatják Deák szereplőválasztását, páratlannak tartják a gyermek Aglaját alakító Jávor Bernadett játékát és dicsérik az artista szerepében megjelenő Ónodi Eszter színészi munkáját. Meglehetősen sok kritika érte azonban a film kettős narratív szerkezetét, mely a gyermek és a felnőtt Aglaja nézőpontjának átalakulását érzékelteti a német nevelőintézetben játszódó jelenetek segítségével. A film két részét elválasztó töréspontot Schubert Gusztáv „a gyerekkor és a cirkusz édenkerti szabadságából kiűzetés" mozzanataként jellemzi (7), míg Bujdosó Bori a film lendületének megbicsaklását látja benne. Valóban, a cirkuszi varázs szertefoszlása olyan apró mozzanatokban is érzékelhető, mint például az „Acélhajú Nő" számot bevezető, Sabina hajának ápolására használt aranypor mágikus hangjának eltűnése. Gyenge Zsolt is sekélyesnek és mesterkéltnek tartja a második részt, Kovács Kata kritikájával összhangban ő is a hiányos karakterábrázolást bírálja. Pozitívabb képet festenek Csejk Miklós és Dercsényi Dávid írásai, akik szerint a kiüresedett cirkuszi világ új jelentéstartalmakkal bővül, Ritter György szerint pedig minden hibája ellenére az *Aglaja* „az utóbbi években talán […] az egyetlen magyar film, amelynek minden megbicsaklása bocsánatos bűn."

[1] Az interjú teljes egészében megtekinthető itt: https://www.filmtekercs.hu/interju/az-a-jo-ha-az-ember-olyat-csinal-ami-belole-kijon-interju-deak-krisztaval

A történet főszereplője egy magyar–román cirkuszi mutatványos család, akik a Ceausescu korabeli Román Állami Nagycirkuszból menekülnek Nyugatra az 1980-as évek elején, de Aglaja Sophia Lauren, a főszereplő és egyben narrátor felnövekedése a cselekmény igazi mozgatórugója. A szocialista Romániából való menekülés motívuma miatt az Aglaja tekinthető traumafilmnek – ahogyan ezt Virginás Andrea teszi – családi drámának, cirkuszfilmnek és filmes „*Bildungsroman*"-nak, melyek az államszocialista korszakban tabutémának számító nyugatra szökést, a szülő-gyermek kapcsolatokat és a társadalmi nemek témáit problematizálja. Jelen elemzésemben arra teszek kísérletet, hogy a filmet az említett műfajok keresztmetszetében elemezzem, nagy hangsúlyt fektetve a vándorcirkuszra, mint identitásképző terrénumra.

Deák a cirkusz identitásteremtő viszonyaiban egyszerre reflektál a performatív aktusok során megképzett nemiség és a kelet-európai identitás csapdahelyzetére. A cirkusz-anya-otthon szimbolikus háromszöge jelentette bölcsőben kialakuló identitást az anyátlanság és otthontalanság tapasztalatában fogant internátus tere és világa sodorja válságba. A szülőktől való erőszakos elválás következtében Aglaja egy idegen kulturális és nyelvi közegbe kényszerül és magányát az egyszerre térbeli és időbeli visszavágyódásként megélt nosztalgia által bár sikerül kiegyensúlyoznia, az internátusból „kiszabadulva" nem talál vissza az otthonba: az anyához és az anyaföldhöz fűződő viszonya egyaránt konfliktussá válik. Tanulmányomban Aglaja fejlődését akként a folyamatként jellemzem, melynek során ráébred mindenekelőtt a nemiségét érintő identitáscsapdákra.

Aglaja a szocialista Romániában, Ceausescu Romániájában született egy mutatványos családba és egy olyan környezetben nevelkedett, ahol „a cirkusz az élet" középpontja, legfőbb/egyedüli értelme. A fiatal Aglaja még kolozsvári tartózkodása során fogalmazza meg: „[m]i voltunk a Román Állami Nagycirkusz" (Deák 02:58), melyben a többes szám első személyű névmása, a „mi", a család és a cirkusz összefonódottságára utal. Ezért is jelent nagy problémát családja számára, amikor a gyermekmunkát (beleértve a cirkuszban zajló munkát) törvényileg tiltó Németországban internátusba viszik a gyerekeket. Az elválasztás fizikai cselekedete tünetszerűen idézi meg a bevándorlók bizonytalanságba és marginalizáltságba kényszerítettségének mozzanatát, vagyis egy olyan pozíció létrejöttét, amit „a befogadó ország polgárainak többségétől a gyanú és a neheztelés láthatatlan, mindazonáltal vastag és áthatolhatatlan leple választja el" (Bauman 45). Ennek ad hangot a gyermekvédelmi hivatalnok, amikor a következő szavakkal oktatja ki a szülőket: „[h]a önök ebben az országban dolgoznak, be kell tartani a törvényeinket. Ha nem tetszik, menjenek vissza oda, ahonnan jöttek" (Deák 49:52). A visszatérés a család számára természetesen nem lehetséges, mert disszidensként Romániában halálbüntetés vár rájuk. Ebben a fenyegetéssel felérő mondatban megfogalmazódik az a manapság is igen gyakran hallott érvelés, hogy a „jövevényeknek" haza kell menniük, ha nem tudnak alkalmazkodni a befogadó társadalom értékrendjéhez. Azonban a családot felszólító hivatal(noko)t nem érdekli, hogy a kivándorlásnak mi a célja, illetve hogy lehetséges-e a visszatérés; számára kizárólag az adott országból történő távozás a lényeges. Keletről nyugatra szökésekor Aglaja családja a szocializmus

és kapitalizmus közötti határt is átlépi és gazdasági menekültté válik.[2] Sőt úgy tűnik, hogy habár a német bürokrácia nézőpontjából ők gazdasági menekültek, a film sokkal inkább száműzöttenként ábrázolja őket. John Durham Peters így vezeti fel a „Száműzetés, nomádizmus és diaszpóra"[3] című könyvfejezetét:

> A mobilitás-koncepciók a nyugati kánon központjában helyezkednek el, […] talán a száműzetés jelenti az európai civilizáció által mesélt történetek központját: az ember öröksége a számkivetettség, száműzetés Istentől, elűzetés a szülőföldről, kiűzetés az Édenkertből, az anyaméhből, vagy akár saját magából. […] A száműzetés fájdalmas vagy büntető megfosztást jelent a szülőföldtől. Annak ellenére, hogy lehet önkéntes vagy akaratlan, külső vagy belső, a száműzetés általában implikálja a trauma eseményét, olyan fenyegető – általában politikai – veszélyt, ami elleheteleníti a hazában való biztonságos életet. A három közül [száműzetés, nomádizmus és diaszpóra] a száműzetés idézi fel a hazát vagy szülőföldet a legnyilvánvalóbb módon (Durham Peters 19).

A hazához kötődő erős érzelmek és imaginációk példájának tekintem azt a jelenetet, amikor hét év három hónap után édesanyja kihozza Aglaját az intézetből; arra kérdésre, hogy hová mennek a kislány azt a választ kapja: „Hát haza! Romániába! (Deák 1:03:03).

Vajon mit jelent az otthonként aposztrofált Románia a magyar kisebbséghez tartozó anya és lánya számára, akik ráadásul a cirkusz világában élték le életük jelentős részét? Mi a viszonya a folyamatos helyváltoztatásban élő vándorcirkusznak a diaszporikus közösséget is magába foglaló, de földrajzilag mégis jól körülhatárolható nemzetállamhoz? Más szavakkal, milyen azonosulási mechanizmusok működnek az érzelmi kötődések, szolidaritási kapcsolatok és egymásrautaltsági rendszerek formálta kisközösségben és a bizonyos történelmi feltételek által elgondolhatóvá váló nagyközösségben? Benedict Anderson vonatkozó tézisét figyelembe véve, mely szerint „[v]alójában minden közösség, mely nagyobb, mint az eredeti, a személyes kapcsolatokon alapuló falu (de talán még ez is), elképzelt" (21), a cirkusz sokkal inkább megélt és átélt közösségként jelenik meg a filmben. Ez a helyzet már a romániai jelenetben is, ahol Petru bácsi (Keresztes Tamás) önzetlenül, a kegyetlen retorzió tudtában is segíti Aglaja családját a szökésben, és még inkább azzá válik a vándorcirkuszhoz csatlakozás után, amikor a menekülés vándorlássá alakul, és felerősödnek a nomádközösségre jellemző identitáselemek – mobilitás, függetlenség, nyitottság. A kulturális és társadalmi képzeteken és a patriarchális értékrenden nyugvó hazatudat és nemzeti öntudat helyét az otthontudat és az anyához való szoros kötődés veszi át. A kislány nem az anyafölddel, hanem az anyahajjal való fantasztikus azonosulásban éli meg a közösséghez tartozás és a mások iránti felelősség érzését. A bibliai Sámsont is megidézve Aglaja mágikus erőt tulajdo-

[2] Gondolhatunk itt a „vendégmunkás" kifejezésre is, mely azt sugallja, hogy az illető csak ideiglenesen van az adott országban, és csak azért lehet ott, addig, és olyan minőségben, mert az adott ország társadalma, hatóságai ezt lehetővé teszik.

[3] Ha másképpen nem jelzett, a szerző saját fordítása.

nít anyja hajszálainak (amit pontosan érzékeltet Sabina művészneve: Acélhajú Nő), mániákusan aggódik egészségéért, a fellépésekkor[4] pedig olyan erősen azonosul vele, hogy szinte fizikailag is rosszullétet érez. Az édesanya egyik produkciója után belső narráció közvetíti Aglaja érzéseit: „[é]n titokban megszámoltam a kihullott hajszálakat. Azok jelzik a veszélyt, azt, hogy nem hízott-e meg a mama, mert abból nagyon nagy baj lehet" (Deák 42:55). A túlazonosulás érdekes szerepcserét eredményez: a biológiai anya gyerekké válik, a gyerek pedig anyáskodik, szülői szerepet ölt magára.

Az anyahajjal való fizikai kontaktus megszűnése és vele párhuzamosan az otthonként megélt vándorcirkusz elvesztése olyan traumatikus mozzanatok, melyek miatt a lányok erőszakos beiskolázása száműzetésként értelmezhető. Az iskolában játszódó jelenetekből tisztán kirajzolódik a cirkuszon belüli és kívüli világ között feszülő ellentét. Ennek egyik ékes példája, amikor Aglaját a soványsága miatt megszólja egyik tanára és megjegyzésével – „[d]e sovány vagy! Majd mi jól felhizlaljuk itt rendesen!" (Deak 52:58) – abnormálisnak nyilvánítja a cirkuszi normát. Egy másik jelenetben az identitás másik tartópillérét kérdőjelezi meg a szigorú német internátus felügyelőnője, aki az új jövevény nevének hallatán így csattan fel: „Aglaja? Olyan név nincs! Mi vagy te, a Jégkirálynő? Itt nálunk Gretchen leszel" (Deak 53:20). Az önkényes névváltoztatás pontos képet ad a bentlakásos iskola konzervatív értékrendjéről, ugyanakkor magát az iskolát a foucault-i értelemben vett válság-heterotópiaként ábrázolja, ahol a társadalmilag deviánsnak tartott, válságban lévő egyéneket elkülöníthetik. Az iskola szemében ilyen „válság" a cirkusz, mert munkára kényszeríti a gyerekeket, ráadásul nomadizálja az otthon fogalmát. A cirkusz azonban, csakúgy, mint a színház vagy a mozi, önmagában is heterotópia, mely a valóságon kívüli helyet testesíti meg, amennyiben képes több helyszínt egyszerre egyesíteni a saját, eltérő terében. Erre mutat rá Bouissac is:

> szimbólumok telítik a cirkusz terét, mely átveszi és eltörli egy rövid, bizonytalan időre a civil tér funkcionalitását és legitimitását. A cirkusz tetszőleges korlátokat és ellenőrzési pontokat állít fel, a távolságokon, a különbségeken és a határokon felül áll. A cirkusz átváltoztatja a teret és feloldja a tér felosztó és elidegenítő erőit (164).

Az internátus intézményes szigora, melynek egyik funkciója a növendékek vallásos németté nevelése és ezáltal egy elképzelt közösségbe integrálása, komoly identitástörést okoz Aglajában. Amikor például kirúzsozza a száját, tanára rögtön felpofozza, így emlékeztetve a kislányt az új szabályokra, pontosabban arra, hogy az arcfestés ellentétes az egyházi intézet közösséget szervező aszketikus ideáljaival. A gyermeki szájra vastagon felkent rikítóan vörös rúzs nyilvánvalóan más jelentésrétegekkel bír a tanár és a kislány számára. Míg a tanárt ez a feminin performatív jegy az erkölcstelenségre és a hivalkodásra emlékezteti – figyelmezteti is Aglaját, hogy Jézus Krisztus nem szereti

[4] A mutatvány során Sabinát a hajánál fogva felfüggesztik, a porond felé emelik és nagy köröket leírva „repül", miközben zsonglőr mutatványt prezentál.

azokat, akik hivalkodnak –, a kislány számára a rúzs látványa és illata nosztalgikus érzéseket hív elő. A rúzst ugyanis még édesanyjától kapta, ekképpen az ajkak kifestése egyszerre idézi meg az anyát és hivatott pótolni hiányát. Ebben a komplex képben az illat és a harsány szín azért válhat a cirkusz és az anya szinekdochéjává, mert a film az élénkvörös koloritot hangsúlyosan Sabina alakjához köti, aki előszeretettel visel magán ilyen színű kiegészítőket, fejkendőt, magas sarkú cipőt, kesztyűt vagy rúzst. Ezek a nyugati kultúrában a vonzó női szubjektumhoz és a domináns szépségideálhoz kapcsolódnak, olyan identitásteremtő kellékek, melyek használata, vagy elutasítása tünetszerűen mutat rá Sabina és az internátus elveinek összeegyeztethetetlenségére. Mikor hosszú évek után újra találkozik Aglajával, a találkozás öröme felháborodottsággal vegyül: „Oh my God! Férficipőben járatnak ezek a szentfazekak!" (Deák 1:03:32). Miközben ráadja saját vörös magas sarkú cipőjét a lányra, a következőket mondja: [t]udod, hol volt ez rajtam? Monte Carlóban, a cirkuszfesztiválon. A gálán maga Albert herceg is ott volt, személyesen. Még kezet is csókolt. Jaj, lettem volna csak annyi idős, mint te most, hát úgy elcsábítom, hogy a füle kettéáll (Deák 1:02:25). Ez a mondat, a nyilvánvaló dicsekvésen kívül azt is világossá teszi, hogy az édesanyának egyértelmű elképzelése van Aglaja jövőjéről, és hogy a kényszerű száműzetés után a lánynak a cirkuszi világhoz, annak sajátos diskurzusához visszatérve kell (be)teljesítenie identitásfejlődését.

Az előzőekben a cirkuszról, mint heterotópiáról, a nemzeti és intézményes struktúrákkal ellentétes jelenségről beszéltem. Ez a kép pontosítást igényel, már csak azért is, mert Aglaja felnőtté válásának kulcsfontosságú momentumában éppenséggel a cirkuszt és saját artista-énjét tagadja meg. Bouissac az alábbi idézettel vezeti fel a cirkuszi politikumról és identitásról szóló fejezetét: „[v]an egy mondás a cirkuszi rendezők között, akik gyakran reklámozzák a cirkuszt úgy, mint családi szórakozást: 'három dologra van szükség, hogy egy programot jól felépítsünk: állatokra és bohócokra a gyerekeknek, lányokra az apáknak és akrobatákra az anyáknak" (170). Noha nyilvánvalóan a cirkusz világa nem vizsgálható ennyire lecsupaszított keretek között, azonban Bouissac megállapítása pontosan jelzi a szórakoztatóipar e szegmensének genderpolitikai vonatkozásait és viszonyait. Mindezek szoros kapcsolatban állnak a térpolitikával, aminek a *Fehér tenyér* című filmről írott elemzésében Varga Balázs is nagy figyelmet szentel: „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" (223). Az itt jelzett fogalmi keret az *Aglaja* értelmezésekor is megvilágító erővel bír. Az eredeti, foucault-i értelemben vett panoptikus tekintet lényege abban rejlik, hogy a középen elhelyezkedő ember (a megfigyelő pozíció) mindenkit lát(hat), így a raboknak ennek megfelelően, folyamatos önkontrollt gyakorolva kell viselkedniük. A tekintet megfigyelő jellegén túl Varga annak felügyelő jellegét is hangsúlyozza és, az ellenfény használatának köszönhetően, egy olyan térelrendezésről beszél, amely „automatizálja a hatalmat és megfosztja az egyéniségétől" (Foucault 1990, 275). Következésképpen a közönség jelenléte vagy hiánya másodlagossá válik, hiszen az előadók internalizálják a felügyeletet (mint az arctalan nézők felettük gyakorolt hatalmát).

Az inverz panoptikon fogalma mellett fontos támpontot jelent Foucault a fegyelmezéssel és autoritással rendelkező intézményekre vonatkozó alábbi megállapítása is:

> [a]rra valók mint technikák, hogy lehetővé tegyék az emberek sokaságának és a termelőapparátusok sokaságának egymáshoz igazítását (s ezen nem csak a szó szoros értelemben vett "termelést" kell érteni, hanem a tudás és az alkalmasság termelését az iskolában, az egészség termelését a kórházban, a pusztító erő termelését a hadseregben) (Focuault 1990, 297).

Illetve a szórakoztatás, a szórakoztatásra képes testek termelését a cirkuszban, ahol azt tanítják a kislányoknak, majd a kislányok arra tanítják magukat, hogy nőies az, ami túlzottan nőies. Ha valaki egy kicsit is lányos, még ha fiú is, rögtön vastag smink és hosszú haj alá bújtatják, mert így válik „alkalmassá" a szórakoztatásra és tesz eleget a szórakoztatás normájának. Deák cirkuszában a foucault-i értelemben vett normatív technikák a nemiséghez kapcsolódnak: a női test vékony, szép, csillogó ruhában pompázik, szexuálisan vonzó, hosszú hajú, sminkelt; míg a férfi fekete-fehér elegáns ruhákba öltözik, festett arcú és bohókás. Aglaja édesanyja így nyilatkozik volt férjéről: „[e]gész életében nem tudott mást csak seggre esni. De azt ő tudja a legjobban a világon" (Deák 1:35:28). Sabina szavai a nemi szerepek problematikája mellett a kelet-európai artista önmaga teremtette kiszolgáltatottságára is utal. Tandarica a megkopott bohócszereppel egy megújulni képtelen cirkuszi arculatot ölt magára, produkciója egy idő után a kreativitás börtönévé válik. Sabinával ellentétben, aki az Acélhajú Nő számával progresszív és kísérletező szemléletet képvisel, a férj belefásul a tradicionális cirkuszi szerepkörbe. Hasonlóan az artistanőkhöz, akik kelet-európai szexualizált szubjektumokká válva érdemesek a cirkuszi közönség tekintetére, Tandarica belenyugvása 'a seggre esős bohóc' szerepébe önleértékelő gesztus. Nem bohóc-mivoltában értékelődik le, hanem előadóművészi identitása erodálódik, amikor minden nap meghozza döntését, hogy a „járt utat a járatlanért nem hagyja el". Tandarica egy önmagát konzerváló cirkuszi dinoszaurusz, akinek nincs valódi jövőképe (mert a múltját választja a jövőjének), ugyanakkor mentalitásával maga is hozzájárul a cirkusz lealacsonyító identitáspolitikájának továbbéléséhez.

A cirkuszi színpad mindemellett genderpolitikai tér is, a túlzó és eltúlzott femininitás és maszkulinitás bölcsője. Az anyacirkusz tulajdonképpen „megszüli" a nemeket, vagyis kitermeli azokat a tudásokat, amelyek a nézőkkel elhiteti, hogy, amit látnak kecses nőitestek és bohókás férfitestek, még akkor is, ha valójában lányoknak öltözött fiúkat és fiúknak öltözött lányokat látnak a színpadon. Judith Butler gender-performancia elméletét különösen relevánsnak tartom e tekintetben, mely szerint:

> [a] nem tehát performatív testi aktusok nem szűnő és ismétlődő sora, cselekvéselőállítás, de nem valami eleve adottnak a kifejezése. A felforgató aktusok azok, melyek leleplezik valaminek a csináltságát, például egy transzvesztita a nő/férfi imitációjával felfedi a nem utánzó és így esetleges jellegét (Joó 234).

A performatív aktusok során megalkotott „nem-ként látottság" jól érzékelteti a nemi identitás kulturális (semmint biológiai) vetületeit. Erre számos példát kínál a film, melyek közül a legrelevánsabb Aglaja születésének jelenetében a szülők párbeszéde. „Nézd, milyen gyönyörű lányt szültem neked!" mondja az anya, mire az apa így válaszol: „A fenébe. Hogy én csak lányt tudok csinálni". Csalódottságában kis fekete csíkot húz a csecsemő orra alá saját festett bohóc-bajszából, ezzel szimbolikusan jelezve, hogy a gyermek akár fiú is lehetne. Ezt támasztja alá, amit ezután az anya mond – „[k]ár, hogy nincs neki haja" (Deák 05:42) – így bélyegezve feminin jegynek a hajat.

Butler performativitás-elmélete ugyanakkor arra is rámutat, hogy test-tudatunk azoknak a normáknak az ismerete, melyekből a női és a férfi identitásunk nagyrészt építkezik. A film érzékletesen mutatja be, ahogy a „lány/nő" termelésekor bizonyos normák, „minőségbiztosítási" elvek érvényesülnek: a lánynak öltöztetett és Flygirl néven ismert artistafiút komoly méréseknek vetik alá (cipőhidraulika, óra, testsúly) minden egyes attrakció előtt, míg a fellépésekor a hajánál fogva lógó Sabinának folyamatosan oda kell figyelni étrendjére és súlyára.[5]

A cirkusz genderpolitikailag egyenlőtlen viszonyait tükrözi, hogy a férfibohócokra ilyenfajta testi önsanyargatáshoz vezető normák kevésbé vonatkoznak. Paul Bouissac szerint „[a] bohócok a cirkuszi spektákulum fontos elemei, funkciójuk a nézők megnevettetése. Multimodális dialógusokban vesznek részt, szavak, kézmozdulatok, zene és különböző zajok segítségével" (Bouissac 144), továbbá ruhájukkal és festett arcukkal szórakoztatják a közönséget. Nem a testükkel, hanem a testbeszéddel szórakoztatnak. A film erősen reflektál arra, hogy a nőiség mellett a férfiasság is társadalmi-kulturális gender-markerek által konstruált. Deák nagy hangsúlyt fektet a bohóc színpadi látványának megformálására és a külső megjelenés tudatos kialakítására. Közeli képben láthatjuk, ahogy Aglaja apja, Tandarica, fellépésre készülve arcát festi. A színpadon senki sem olyan, mint a cirkuszon kívül, mindenki szerepet fest magára, mindenekelőtt gender-szerepeket. A bohóc fehérre festi az arcát és eltúlzott, vastag szemöldököt rajzol magának, ha kell, párnát köt hasára pocak gyanánt, amivel a maszkulinitást tulajdonképpen a testére írja. Tandarica ruhája nem színes, krumpliorr és paróka helyett fekete-fehér frakkot visel, amivel az úriember képzetét megidézve jelzi felsőbbrendű pozícióját a krumpliorros, kockás öltönyös, zömök bohócfigurához képest.

A nemi identitás színpadra vihetőségének, performanciájának a felismerése azért is fontos a cirkusz kontextusában, mert itt a nemi szerepek fontosabbak, mint az, hogy egy szerepet biológiailag is azonos nemű előadó alakítson. Ez a helyzet Aglaja nővérével, Anával, aki egy sérülés után „nemet vált": haját rövidre vágatják, frakkba öltöztetik és a továbbiakban segédbohócként lép fel a műsorban. Ana az „apja lánya", mert az ő testére is a heteronormatív nyugati társadalom tipikusan maszkulin markerei

[5] Beszédes adalék, hogy a testek normatív felügyelete nagyobb szerepet kap a cirkuszban, mint, az általános biztonságtechnikai normák betartása. Flygirl például áramszünet következtében szenved halálos balesetet, míg Sabina egy daru beázott kábele miatt szenved maradandó, karrierjét derékba törő sérülést.

íródnak rá, míg Aglaja az „anyja lánya", merthogy a női identitásmintázatok „viselésére" kényszerül kiskorától kezdve.[6]

A cirkuszban bár mindkét nem képviselője gender-performanciaként kap nyilvánosságot, azonban a bohóc, ellentétben a női artistával, sokkal kevésbé vouyerisztikus látványosságként válik érdemessé a figyelemre. Federico Fellini kétosztatú bohóc-tipológiáját alapul véve a fehéröltönyös bohóc esetében az úriembereket idéző öltözet, a modoros, kioktató hangnem sokkal inkább a férfiideálokat tükröző szubjektumot eredményez, mint a csetlő-botló, pajkos és gender szempontból semlegesebb figura, aki inkább az esendő és infantilizált ember egyetemes szubjektumaként jelenik meg.[7] Tandarica színpadra lépés előtti rituáléjának, úgy tűnik, az arcfestés mellett szerves része az alkoholfogyasztás is, míg Aglaja gyakran figyelmezteti édesanyját, hogy milyen rossz hatással van az alkohol a testre. A bohóc nem számít, hány kilót nyom, míg az Acélhajú Nő vagy a fejjel lefelé járkáló Flygirl nem hízhat meg, mert megjelenése egyrészt alkalmatlanná tenné a mutatványra, másrészt a túlsúly tragikus következményekkel járna (ami a filmben meg is történik). Ilyen módon az evés nem szolgálhat örömforrásként az anya számára, aki azt eszi és úgy, ami testének eladhatóságát leginkább szolgálja. Ezért tartom relevánsnak azt, amit Kovács Kata megfogalmaz az *Aglaja* ételpolitikája kapcsán:

> [a] film fontos motívuma az étkezés, ám a puszta látványon túl nincsen különösebb szerepe sem a kis Aglaja falatozásait bemutató montázsnak, sem a puliszkának, míg a valódi funkcióval ellátott bizarr látványelemek – például Ónodi Eszter kakas-agyvelőt szürcsölő szája – méltán emblematikusak (50).

Sabina esetében a túlzásba vitt evés azért egoisztikus, mert a performativitásban megképződő női szubjektum ellenében hat, aláaknázza a látványnő – szürreális bevezető főcím-szekvenciában szemléltetett – légiességét.

Az étel, mint részleges tabu alól egyedül a kakasagyvelő jelent kivételt, melyből az édesanya korlátlan mennyiséget fogyaszthat, sőt hajhagyma-erősítő hatása miatt kötelező fogyasztania. Miután eldönti, hogy a trükköt lányára örökíti, Aglajára is rákényszeríti a kakasból készült levest. Ebben a jelenetben a gyerek látható undorral kanalazza az ebédet, miközben az anyja hangosan szívja a velőt a fejekből, és generációkról, tradícióról és közös jövőjükről áradozik. A patetikus hangulatot és az anya által gyakorolt magasztos tevékenységet, mellyel jövőképet és célt kíván adni életüknek, a kakasfej brutális tépésének „alantas" képei ássák alá. Az ábrázolásmód belső

[6] Aglaja kezdetben irigykedik is nővérére, egyfelől azért, mert Ana fiús nevét szépnek tartja, másfelől azért, mert rokkant, térde miatt Ana bohóc lehet. Ekkor a kislány még csak annyit ért, hogy testvérének nem kell nőként viselkednie, azt még nem, hogy a bohóc feladata éppúgy egy nemi beállítódás színpadra vitele.

[7] Fellini így ír a két bohóc-típusról: „a fehér bohóc polgár, azért is, mert a megjelenésével kíván hatni, ámulatba ejteni: már első látásra csodálatos, gazdag, nagy hatalmú. Az arca fehér, kísérteties; kevélyen felvont szemöldöke nyakleveseket ígér; pengesszája egyetlen éles, taszító, rideg vonás […] A buta bohóc ezzel szemben egyetlen típusként rögzül, aki nem válogatja, nem válogathatja ruháit: ő a clochard, a gyerek, a rongyos" (Fellini 28).

ellentmondással, iróniával átitatott képsort eredményez. A rákövetkező jelenetben a vékony testalkatú Aglaja látható, amint vattacukrot, zsíros kenyeret, édességet, sütemény t és végül egy kakas alakú nyalókát eszik nagy élvezettel, majd a kép visszavált a tarajos fejet leszakító és a koponyát fogaival feltörő anyára. Ez a rész, a magyar cirkuszi világot emblematikusan idéző kakasnyalókával, visszautal az anya által befalt kakasfejre, ugyanakkor a cukorból készült hizlaló nyalóka képe alá is aknázza Sabina étkezési rituáléját. Értelmezésem szerint ezzel a szubverzív gesztussal a film jóelőre azt sugallja, hogy Aglaja bár a normáknak elvártan viselkedik, azonban ösztöneiben hordozza a rendszerrel szembeni ellenállás csíráit. Egyszerre fetisizálja és gyűlöli anyja dús és hosszú hajkoronáját, mert kislánykora óta tudja, ha öntudatlanul is, hogy ez jövőbeli megélhetésének a biztosítója, és hogy sorsa visszavonhatatlanul az Acélhajú Nő színpadi számához kapcsolódik: lényét attrakcióvá degradálva fogja keresni kenyerét. Édesanyja súlyos sérülése és szülei válása után Aglaja veszi át a családfő szerepét, és félelmei realitássá válnak. A hagyományosan patriarchálisként felfogott család feminizálódik, az anya pedig infantilizálódik: a balesete után akrobatamutatványokra képtelen Sabina kénytelen bohócnak állni, rövid hajjal és frakkban immár az maszkulinitás cirkuszi szerepét magára erőltetve szórakoztatni. „Hová lett a gyönyörű hajad, Sabina?" (Deák 1:21:02) kérdi tőle a valahai Miló elvtárs, aki a hosszú hajat a nőiesség szimbólumának és a tehetség szinonimájának tekinti. Mivel a rövid hajú Sabina tehetségtelen, így szerződést sem kap és lánya eltartottjává válik, akiben Miss Pepita, a cirkuszi tehetségkutató, viszont istenadta tehetséget lát. De miben is rejlik ez a tehetség, hiszen Aglaja semmiféle mutatványt nem ismer? Természetesen a rövidke szoknya alól kikandikáló bájaiban, melyet egy profán felkiáltással Miss Pepita meg is nevez: „Muff!" (Deák 1:21:45). Nyilvánvaló tehát, hogy a lány egyedüli tehetsége a tetszetős fiatal test, mely a férfiközönséget a cirkuszba vonzza, a női szubjektumot pedig profittá alakítható látvánnyá tárgyiasítja.

Deák filmjében nem Sabina az egyetlen, aki vonzerejének elvesztésével csak lánya – némi túlzással, lánya prostituálása – révén létezhet. Az elhasználódott testű, vagy elhízott anyákról a cirkusz bár lemond, ők nem mondanak le a porondról, sőt a cirkuszi testpolitika fő szószólóiként hallatják hangjukat. Ezt teszi a sminkeletlen és túlsúlyos valahai kígyóbűvölő-nő, aki lányának méretes fanszőrzetéről áradozik:[8] „Micsoda adomány ez minékünk! Egyebünk sincs kicsikém, csak ez a csoda pinaszőr! Ez a mi egyetlen tőkénk, mindennapi kenyerünk. Áldassék a magasságos Úristen neve, hogy ezt adta minékünk" (Deák 1:23:19). A lánya „legékesebb testrészéért" hálálkodó asszonyság pontosan érti és folyékonyan beszéli a cirkuszvilág genderpolitikai diskurzusát, különösképpen annak eltárgyiasító felhangjait. Deák filmjét e világ pontos látleletének tekintem, ami ugyanakkor kritikusan is viszonyul ahhoz a reduktív felfogáshoz, mely szerint a női tehetség a feminin test két kulturális trópusában, a hajban

[8] Ezzel szemben az intézetbe került Aglaját pont soványsága miatt szólja meg a tanárnő. „De sovány vagy! Majd mi jól felhizlaljuk itt rendesen!" (Deák 52:58) megjegyzésével a cirkuszi normát abnormálisnak nyilvánítja.

és a fanszőrzetben mutatkozik meg. Ez a fajta logika Aglaja esetében a női identitás kiteljesedésének gátját jelenti.

A film utolsó részében a korábbiaknál szorosabb élet- és érdekközösség alakul ki Aglaja és Sabina között, ám a cirkusz keretein belül megélhető nőiességükről nagyon eltérően gondolkoznak. Aglaja végül rossz lánya lesz anyjának és szakít az általa rákényszerített jövőképpel. Ezzel szemben Sabina felépülése után rögtön nőt szeretne magából teremteni, de végül csak egy köztes állapotig jut el: a rövid hajú sminkelt bohócig. Majdnem az összes gender markert magára veszi, ami a maszkulin bohócra jellemző: a rövid haj, a frakk, és a kalap majdnem egy koherens és homogén maszkulin identitást alkot, viszont az eltúlzottan festett arc helyett egy finoman kisminkelt női arc látható. Ami hiányzik továbbá, az a Tandaricánál és Anánál is megjelenő vékonyka bajusz.

Konklúzióként elmondható, hogy a cirkusz mesterkélt világának túlzásokra épülő diskurzusából és hatalmi rendszeréből csak kilépéssel lehet kiszakadni. Az önfelszabadítás vágya már a film elején Aglaja személyéhez kötődik. A szinte azonos nyitó- és zárómonológban is a megfigyelő szempontjából, illetve a figyelem középpontját jelentő szerepben szólal meg: „[a]z emberek felnéznek az égre, mutogatnak és engem várnak, hogy végre megkezdődjön a cirkusz" (Deák 00:26). E monológok keretbe foglalják a történetet, s ezáltal felerősítik az elszakadni, felszabadulni vágyás hangját, Aglaja, mint egyén, és nem mint a felnevelő közösség vagy a cirkuszi hivatás normái által megformált entitás nézőpontját.

A film utolsó néhány percében az édesanya, mint menedzser ad interjút, amelyben elmondja, hogy ha újrakezdhetné, ugyanezt csinálná, viszont lánya ennek épp az ellenkezőjét gondolja. Anyjától örökölt, talpig tollas csillogó ruhában, hatalmas strasszokkal ékesítve és vastag sminkben bámulja magát a tükörben, majd kontyba fogott tehetségét levágva kimegy az Alexander Platz jelentette külvilágba. Az utolsó képkockákon smink nélkül, rövid hajjal látható, ahogy külső szemlélőként nézi a cirkuszt. Az arcoktól fokozatosan eltávolodó kamerának köszönhetően Aglaja eggyé olvad a tömeggel a cirkuszon kívül.

A könyv közel sem olyan reményteli módon ér véget, mint a film. Egy interjúban maga a rendező beszél arról, hogy nem szöveghű adaptációt szeretett volna készíteni, csupán cselekményszálakat ragadott ki a könyvből és nyitott befejezéssel zárta a történetet. A film vége ambivalens, nincs egyértelműen kimondva, hogy a haj levágása, vagyis a cirkuszról való leválás milyen jelentésekkel bír Aglaja számára. Bár több jelenetben láthattuk, ahogy a színpadon figyeli az előadást, mégis felmerül a kérdés, hogy kilépésével a láthatatlan megfigyelő, a cirkuszi közönség pozíciójába lép-e át (mintegy fenntartva a rendszert), vagy a cirkusz világától teljesen elhatárolódik és szabaddá válik. Fontos hangsúlyozni, hogy a nyitó- és zárójelenet a romániai kudarcok után ismételten Németországban játszódik, ezzel is hangsúlyozva, hogy Románia nem lehet otthon a család számára. Aglaja nem akarja az Acélhajú Nő számot folytatni, ami értelmezhető akár az öngyarmatosítással szembeni ellenálló gesztusként, akár a német társadalomba való beilleszkedési törekvésként. Az ambivalencia ellenére számomra a záróképnek mégis pozitív kicsengése van. Aglaja azáltal lesz „nyugati", hogy nem a

keletről érkező és magát a rendszereknek előszeretettel kiszolgáltató élet mellett dönt, hanem elutasítja a cirkusz öngyarmatosító mechanizmusait fenntartó panoptikus tekintetet. Míg édesapja a Kelet-Európából Nyugatra történő sikeres disszidálás után hurráoptimizmussal kiabálta a világba, hogy „Szabadok vagyunk! Nyugatiak!" (Deák 12:45), tehát a fizikai határ átlépésének mozzanatában élte meg a kiszolgáltatottság és rabság alóli felszabadulást, addig Aglaja a kiszolgáltatottsági rendszerek (legyenek azok keletiek vagy nyugatiak) szellemi és identitáspolitikai meghaladásával teszi ugyanezt. A belső korlátok, tulajdonképpen az önkorlátozó érvényesülési stratégiák elutasítása jelenti szabadságát. Ehhez a láthatóvá válás cirkusz által is képviselt diskurzusát, a gender-sztereotípiákra támaszkodó megfigyeltséget kell megkérdőjeleznie.

Aglaja családja Romániából Németországba menekül, az elmúlt évek „migránsválságként" aposztrofált népvándorlásának legfontosabb célországába. Ma Európában plakátháború és televíziós propaganda teszi a menekültet láthatóvá, és teremti meg látottságát, mint az idegent, a nemzetállamokat fenyegető barbár hordát. Úgy tűnik, mintha a migráns mindenhol és mindenkori ellenségként látottsága kínálna muníciót közösségeink újólagos elképzeléséhez, mintha elképzelt közösségeink egy elképzelhetetlen közösség rémképét gerjesztve élesztenék újra erodálódott alapjaikat. Aglaja európaisága a kelet-nyugat dichotómia meghaladásában rejlik, míg Deák európaisága abban, ahogy felkínálja a néző számára e dichotómia meghaladásának a felszabadító élményét. A zárójelenetben a főhősnő a nézői tekintet által oldódik bele a tömegbe és válik megkülönböztethetetlenné: a részükké. Mindez nem Aglaja szuverenitásának vagy autonómiájának korlátozása árán valósul meg, hanem azért, mert a választott (optikai) nézőpont nem különbségeket akar láttatni. Egy ilyen tekintet nélkül az elképzelt közösségek nem lehetnek sem szuverének, sem szabadok.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Aglaja. Rend. Deák Eszter. Ristretto Distribution Kft., 2012. Film.

Anderson, Benedict. *Elképzelt közösségek: Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*. Ford. Sonkoly Gábor. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006.

Bauman, Zygmut. *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity Press, 2007.

Bouissac, Paul. *Circus as Multimodal Discourse*. London, UK: Bloomsbury, 2012.

Bujdosó Bori. „Rémálmomban ne jöjjön elő ez a cirkusz!". *Origo.* 2012. 02. 06.

Csejk Miklós. „Aglaja, mert bátorság kell". *Cultura.hu*. 2012. október 15. Web.

Dercsényi Dávid. „Aglaja: Gyermeki konoksággal". *Film.hu*. 2012. október 16.

Fellini, Federico. *Játszani, mint a gyerek*. Ford. Schéry András. Budapest: Háttér Kiadó, 2003.

Foucault, Michel. *Felügyelet és büntetés. A börtön születése*. Ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára. Budapest: Gondolat Kiadó, 1990

—. „Eltérő terek". *Nyelv a végtelenhez*. Ford. Sutyák Tibor. Debrecen: Latin betűk, 1999.
Gyenge Zsolt. „Hajfetisiszták". Revizor Online. 2012. 02. 06.
Joó Mária. „A feminista elmélet és a (női) test". *Magyar Filozófiai Szemle,* 54 (2). 64–80.
Kovács Kata. „Sosem fogok a hajamon lógni". *Filmvilág*. 2012/10: 50–50.
Peters, John Durham. „Exile, Nomadism, and Diaspora: The Stakes of Mobility in the Western Canon". Hamid Naficy (szerk.). *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Place.* New York and London: Routledge, 2010, 17–44.
Ritter György. „Cirkusz-saga". *Filmtett*. 2012. február 8.
Schubert Gusztáv. „Tükröm, tükröm". *Filmvilág*. 2012/03: 04–07.
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.
Wehli-Nardai Dorina. „»Az a jó, ha az ember olyat csinál, ami belőle kijön« – Interjú Deák Krisztával". *Filmtekercs*. 2013. október 11.

Feldmann Fanni

Amikor kisebbségek találkoznak
Tér, szexualitás és etnicitás viszonyai *Bódis Kriszta Falusi románc (meleg szerelem)* című dokumentumfilmjében

Bevezető: egy tiszta szerelem?

Bódis Kriszta 2007-es dokumentumfilmje egy nem hétköznapi, sőt drámai szerelem narratívája. Az érzelmek átütő és felforgató ereje olyannyira magával ragadja a nézőt, hogy Báron György „[e]gy tiszta szerelem történeté"-nek nevezi a filmet (12). Valóban tiszta érzelmekről beszélhetünk abban az értelemben, hogy egyik felet sem az érdek vagy hátsó szándék vezérli.[1] Mindazonáltal nem feledkezhetünk meg arról, hogy ez a kapcsolat nem egy vákuumszerű térben születik, *tabula rasa*-szerű karakterek között, hanem Kelet-Európában, egy magyarországi, belső-somogyi, romák és magyarok által vegyesen lakott zsákfaluban, ahol a Kelet-Európára jellemző patriarchátus és erőteljes hetero-normativitás mentális kódjai a megtört életek, a szenvedő férfia(sságo)k, a kilátástalanság és nincstelenség egzisztenciális helyzeteivel, valamint az etnikai feszültségek társadalmi konflikus-szituációival kapcsolódnak össze. Így a városból beköltöző, (avagy, a város és falu viszonyát érzékeltető szóhasználattal: „leköltöző") leszbikus nő és a falubeli, roma származású férjes nő szerelme, már a két nő első egymásra pillantásától kezdve összefonja a tér, a szexualitás és az etnicitás kérdéseit. Ezért is találóbbnak és pontosabbnak tartom Murai András és Tóth Eszter Zsófia megfogalmazását, akik szerint a film „egy valódi szerelmi történetet beszél el" (Murai–Tóth 77). Nagyon is valódi, hiszen a több szempontból is *queer* szerelmi viszony mintegy kicsinyítő tükre a magyar társadalomban megjelenő marginalizációs stratégiáknak, legyen annak célpontja akár egy geopolitikai, akár egy gazdasági, akár egy etnikai vagy egy szexuális kisebbség. A kirajzolódó konfliktusos viszonyokkal a film megjeleníti és feltérképezi azokat a mechanizmusokat is, amelyekkel a marginalizált csoportok áthelyezni, továbbadni próbálják a saját helyzetükből fakadó frusztrációkat

[1] Ezekkel a vádakkal a pár mindkét tagja szembesül, hiszen Bán Mari anyagi helyzete miatt szorul gyakran Kalányos Mari segítségére, míg Kalányos Mari attól a vádtól fél, hogy a Bán Mari szép és kényelmes háza miatt ment bele a kapcsolatba.

bizonyos, még náluk is marginalizáltabb, illetőleg annak tételezett közösségekre. A film, amellett, hogy végigkíséri egy szerelem történetét, megkísérli dekonstruálni a faluról, a vidéki életről kialakult, egyfelől idealizáló, másfelől démonizáló diskurzusokat, párhuzamot von az etnikai és a szexuális alapú marginalizációs mechanizmusok között és nem hallgatja el, hogy ez a szerelem lehetetlen, nem létezik *happy end*. Kalányos Mari és Bán Mari szerelme felforgathatná a közösség gender-, szexuál- és etnopolitikáját, azonban a norma, vagy sokkal inkább normák, lényegesen erősebbnek bizonyulnak, és „olykor még a szerelem sem elég erős, hogy lerombolja a becsontosodott előítéleteket" (Szörnyi). A határok megkérdőjelezése, transzgressziója így sokkal inkább megerősíti a falu-város, a heteroszexuális-homoszexuális, a patriarchális-liberális, a roma-nem roma között húzódó határok sérthetetlenségét. Írásomban kísérletet teszek annak elemzésére, hogy mitől válik lehetetlenné a két Mari szerelme, melyek azok az ideológiák, marginalizációs mechanizmusok és imaginációk, amelyek *egymás mellett*, izolált, szeparált működésben fenntarthatók, amelyek összetalálkozása (vagyis „hordozóik" szerelembe esése) azonban láncreakciót indít el: *együtt* létezésük egyszerűen lehetetlennek bizonyul.

Tér: marginalitás, kulturális imagináció és heterotópia

Habár a dokumentumfilm központi témája a leszbikus vonzalom és érzelmi folyamatok – ahogy a rendező fogalmaz narrációjában: „ez a film a két Mari éppen most bontakozó szerelméről fog szólni" (Bódis 02:58) –, a film mégsem a két főszereplőt mutatja be elsőként. Már a címben szereplő „meleg szerelem" szókapcsolat is zárójelezett, a domináns jelző a „falusi". Ezt megerősítve a film nyitóképei a film terét, a falut, a megérkezést ábrázolják, a két főhős csak percekkel később lép színre. Úgy tűnik, hogy a történetnek van egy harmadik főszereplője, az a tér, ahol a két Mari kapcsolata kibontakozik. A tér hangsúlyosan, szinte, mint aktív ágens meghatározza a filmbeli szerelmesek történetét, ahogy Kalmár György és Győri Zsolt fogalmaz: „a filmekben megképződő szereplői identitások és az elbeszélt történetek jelentése elválaszthatatlan azoktól a terektől és hely(szín)ektől, ahol játszódnak" (Kalmár, Győri 7). Ez a tér azonban sokkal inkább a karakterek identitása és szerelmük kibontakozása ellen dolgozik, semmint konstruktív-segítő eleme lenne annak. Ha visszatérünk a film címéhez, *Falusi románc (meleg szerelem),* a zárójeles szétválasztás kétféle interpretációja is ezt támasztja alá. Egyrészt azt sugallja, hogy szükség van a tisztázásra, hiszen egy falusi románc két azonos nemű ember között valószínűtlen és valószerűtlen. Másrészt, ha a szavak térben elfoglalt helyzetére figyelünk, észrevehetjük, hogy a grammatikai elválasztás (két összekapcsolhatatlannak tűnő külön térbe helyezve a szintagmákat) szeparációt hoz létre.

Bódis filmje tehát a (szín)tér elhelyezésével és bemutatásával kezdődik. Nyitóképein egy vonat jelenik meg, ahogy megérkezik egy üres térségre, mondhatni, a semmi közepére, miközben a szereplők háttérben zajló beszélgetéséből kiderül, hogy ez az állomás

nem az utazás végcélja, és a faluba tömegközlekedéssel szinte lehetetlen is eljutni. Ez a falu a történet harmadik főszereplője, ahogy a film narrátora mondja: egy „zsákfalu az isten háta mögött" (Bódis 01:03). Ennek a tömör és telített bemutatásnak minden szava jelképes, hiszen nem egy földrajzi helyet rendel hozzá a film történetéhez, hanem egy társadalmi és kulturális térmátrixban helyezi el azt. Zsákfalu, hiszen ha oda eljutni nehézkes, akkor onnan, a társadalom peremére szorult belső-somogyi faluból kijutni egyenesen lehetetlen, mind földrajzi, mind társadalmi-kulturális értelemben. Ahogy Kalmár György és Győri Zsolt is rámutat: „a filmes tér mindig a társadalmi tér kontextusába illeszkedik" (Kalmár, Győri 7). Ez a helyzet itt is: a falu „isten háta mögöttisége" nemcsak a központtól (ez Magyarország esetében hangsúlyosan a főváros) mért földrajzi távolságot, hanem a többségi társadalomtól és a kultúra fősodrától való távolságot és elválasztottságot is jelenti. A marginális terekről írt meghatározó monográfiájában Rob Shields is hangsúlyozza:

> [a]z itt tárgyalt földrajzi marginalitás minden esetben a szociális periféria jelölője is. Vagyis […] a marginális helyek nem feltétlenül földrajzi perfiérián helyezkednek el, de a tereket egymáshoz viszonyító és értékelő kulturális rendszerben föltétlenül a perifériára szorultak (3, saját fordítás).

Shields amellett is érvel, hogy „[a]z uralkodó kultúra hivatalos diskurzusa és központi hatalma megveti és becsmérli a marginalizált kultúrák társadalmi 'Másikját', ez a Másik azonban be is épül a domináns kultúra érzelmi és imaginációs tárházába" (5, saját fordítás) (vö. még: Kalmár–Győri 2018, 10–12).

Ez az imaginációs tárház és a vidéki tér különböző diskurzusai mind a narratíva mind a vizualitás szintjén megjelennek a dokumentumfilmben. A teret meghatározó attitűd a vidék két alapvető, a közbeszédet is átható ábrázolásmódjának összeütközéséből, reflektált összeütköztetéséből épül fel. Ezeket Csurgó Bernadett a következőképp jellemzi: „[a]z első a vidéket a múlt elmaradottságának, maradványának tekinti. A másik szerint a vidék a béke és biztonság szigete a város bizonytalanságával szemben" (51). Mindkét hozzáállás jellemző nemcsak erre a dokumentumfilmre, de a vidéket ábrázoló magyar filmes hagyományra is. Ahogy Sághy Miklós fogalmaz: „történeteik főszereplői gyakorta több világ határán állnak: egyszerre civilizáltak és civilizálatlanok, emberiek és embertelenek, spirituálisak és ösztönlények" (15). A rendező, Bódis Kriszta narrátor-szerű rámondásából kiderül, hogy a falura költöző leszbikus nők döntését erőteljesen meghatározta a városi közbeszédben jellemző –a falusi életvilág tapasztalatát teljességgel nélkülöző – idealizált falukép, amely a vidéket „a csendesség, a lelki, a szellemi béke, a természetközelség és a közösséghez tartozás" (Csurgó 52) attribútumaival ruházza fel. Amikor megálmodták és megpróbálták megvalósítani bukolikus kolóniájukat, akkor ezt olyan érzéssel, attitűddel tették, mint akik „kivonultak a világból, hogy felvállalhassák önmagukat és a szerelmüket" (Bódis 00:51). Elképzeléseik a faluról összecsengenek azzal a szociológiai megfigyeléssel, miszerint a vidék idealizált képe túlmutat a csend, béke és valahova tartozás elgondolásain, és

az autenticitás, az eredetiség fogalmai is hozzájárulnak a falu, a vidék imaginációjához (Csurgó 55). Ennek az egyszerre idealizált és bizonyos fokig lenézett, de mindenképp marginalizált térnek kellett volna és kellene otthont adnia a vonzalmaik számára teret kereső meleg szerelmeseknek.

A fentebbi idilli felfogás, illetve elképzelt tér reprezentációja Bán Mari, a leszbikus közösség *utolsó* vidéken élő tagjának háza.[2] A falusi környezetből látványosan kitűnő, újépítésű családi ház egyfajta idealizált buborék a falu terében, és kényelmes, tágas belső terekkel, zöldellő növényekkel, fákkal ölelt udvarral várja a szerelmes nőket. Hátsó kapuja jelképesen egyenesen a természetbe vezet, mintha csak Bán Mari háza jelképezné azt az átjárót, amely a béke, a csend, a természetközeliség állapotába vezet, jobban mondva ezek imaginációit kínálja; amelyet megerősít, hogy számos alkalommal látjuk a két Marit a kertben, vagy onnan kifelé sétálni, felhőtlenül kiszaladni. Ezzel a tér-képzettel éles ellentétben áll az „őslakos" roma nő, Kalányos Mari otthona, melyet Mari maga is viskónak nevez. Düledező falak, sivár, rendetlen udvar jellemzi. Ez a ház nem annyira a falu, mint inkább a szegénység, elmaradottság és múltban ragadtság térbeli reprezentációja. A család és a házasság is, melynek ez a tér „otthont", azaz helyet ad a tradicionális, sőt erőszakos patriarchátus viszonyrendszere. Mari és három gyermeke ugyanis agresszív férjével, Buchvalddal él itt, aki – mint a nő elmondásából kiderül – „udvarlás" közben megerőszakolta az akkor 13 éves Marit.

Ez a kétféle tér, az általuk reprezentált falu-imaginációk jól megférnek *egymás mellett,* habár – akárcsak a közbeszédben – egymásnak ellentmondóak. A szereplők elbeszéléséből megtudjuk, hogy ameddig a két tér és a két csoport – az őslakos falusiak és a beköltöző városi meleg nők – nem érintkeznek egymással, a leszbikus közösség tagjai „a falu lakosságával csak felszínes kapcsolatot ápolnak, és főleg a többi kiköltözővel, esetleg szomszédjaikkal barátkoznak" (Csurgó 68), addig elkerülhetőnek látszanak a konfliktusok is. Ez a két nő kibontakozó kapcsolatának dinamikáját is jellemzi. A film elején külön-külön ismerjük meg történeteiket, illetve az utcán, a patakparton láthatjuk csak őket együtt. A konfliktusok, az utálkozás, a verekedések azzal kezdődnek, hogy a két nő nem egymás mellett élni, hanem *együtt élni* akar. Ezt megerősíti az egyik – városba visszaköltözött – szereplő megjegyzése is:

> Abban a pillanatban, hogy te egy helyi lakost elcsábítottál, egy őslakost, az ő környezetükből, akik világ életében itt laktak, nem voltak melegek, majd egy férfival kezdtek együtt élni és gyermekeket hoztak a világra, és a többi, és a többi, miután ez megtörtént, a legelső ilyen eset, onnantól kezdve elkezdtek beszólni (Bódis 22:20).

A film hiába választja témájául a felforgató, tabudöntögető, határátlépő szerelem történetét, képi megoldásaiban képtelen elszakadni azoktól a bináris oppozícióktól,

[2] Az, hogy Bán Marin kívül a leszbikus közösség minden más tagja visszaköltözött a városba, eleve reflektál az idilli falukép hamisságára, és előrevetíti az utolsó próbálkozás kudarcát is.

melyek lebontása feladata lenne. A faluról, mint térről, a *Falusi románc* is csak a közbeszéd dichotómiái által képes beszélni. Ahogy Michel Foucault fogalmaz *Eltérő terek* című esszéjében: „Életünket talán még mindig olyan ellentétpárok vezérlik, amelyek érinthetetlenek, amelyek kikezdéséhez az intézményi és gyakorlati élet nem volt elég vakmerő: egyszer és mindenkorra adottnak gondolt ellentétpárok […]; mindegyiküket egyfajta szakralitás hatja át" (Foucault148). Nem véletlen, hogy a falu a város ellenpontjaként képződik meg, mintha ez lenne az egyetlen támpont, amivel a film bevezeti nézőjét e térbe. De magáról a falusi térről is csak ellentétpárokban beszél Bódis filmje: kétféle faluképe a természeti idill és az elmaradott, múltban ragadt szegénység képi ellentéteként jelenik meg. Ám ez sokkal inkább ráíródik a falusi térre, semmint e térben képződik meg: a falut csak sztereotipikus képekben és helyszínekben látjuk, a kocsma, a patakpart, a földút, a szántóföld az erdőszéllel, mindegyik a kétféle falukép valamelyikének megfelel(tethet)ő helyszín, amelyből nem keletkezhet élő térnek ható falukép, illetőleg a falu, mint diszkurzív tér komplex bemutatása; helyette csak montázst kínál a film a faluról.

Ezáltal a film ugyanabba a hibába és csapdába esik, amely – véleményem szerint – az első „leszbikus kolóniakísérlet" bukásához is vezetett: a dokumentumfilm, ugyanúgy, mint az említett korábbi betelepülők, elfelejti, hogy a falu valósága, habár sok tekintetben kötődik az általa létező diskurzushoz, nem feleltetethető meg annak teljesen. A korábban érkezett (és azóta távozott) nők csoportja a „világból kivonulás" attitűdjével közelítette meg a falut, elfeledvén, hogy az egy nagyon is élő, valódi, működő tér, a saját dinamikájával, hús-vér embereivel, kapcsolati mechanizmusaival, nehézségeivel, frusztrációival. Ismét csak Foucault kell idéznünk, aki a teret a következőképp jellemzi:

> [a] tér, amelyben élünk, amelynek vonzása önmagunkon kívülre csalogat, amelyben éppenséggel elkopik életünk, időnk és történelmünk […] maga is heterogén. Tehát nem valamiféle ürességben élünk, amelynek belsejében helyet találnánk az emberek és a dolgok számára. Nem űrben élünk, […] hanem viszonyegyüttesek közepette (Foucault 149).

Azonban ez a közösség és a film is üres térként kezeli a falut, amely tetszőlegesen feltölthető lakókkal, diszkurzív formákkal, ideákkal és ideológiákkal.

Ezzel szemben, úgy vélem, a faluról való gondolkodásban (is) a fenti idézetben szereplő „heterogén" szó lenne a kulcs. Sőt, nemhogy egy heterogén, telített, élő közegről van szó, a falut egyenesen heterotópiaként értelmezhetjük. A heterotópia fogalmát Foucault a következőképp definiálja:

> azok a reális, tényleges, a társadalmi intézményrendszeren belül kialakított helyek, amelyek egyfajta ellenszerkezeti helyként, megvalósult utópiaként reprezentálják, kétségek elé állítják, kiforgatják a kultúra belsejében fellelhető valódi szerkezeti helyeket; azok a helyek, amelyek külsőek minden helyhez képest, mégis tökéletesen lokalizálhatók (Foucault 149).

Ismét csak vissza kell térnünk ahhoz a kifejezéshez, amellyel Bódis narrációja jellemzi a belső-somogyi települést: zsákfalu. Más szavakkal, ez a tér teljesen zárt, ugyan része az ország földrajzának, közigazgatásának, ám egyfajta láthatatlan határ különíti el attól: a zsák metaforikus vászna leválasztja ezt a falut, ezt a teret az ország „normális" halmazáról, és eltakarja, önmagába zárja.

Foucault egyik példája a heterotópiákra a pszichiátriai klinika, amelyet a deviáció heterotópiájaként jellemez: ezek olyan helyek, ahol „azokat az egyéneket helyezik el, akiknek viselkedése az átlaghoz, illetve a megkövetelt normákhoz képest deviánsnak minősül" (151). Esetünkben a deviancia heterotópiája többféle nézőpontból vizsgálható. Egyrészt, a falu, nemhogy létezik a közbeszédben, de az erőteljes „a falu mint múltban ragadt hely" diskurzusa következtében alapvetően a normától eltérő attribútumok által kerül azonosításra, és ezek alól az attribútumok alól a falusi lakosság sem tudja kivonni magát.[3] Mindez kiegészül a roma lakosság stigmatizációjával, hiszen őket hasonlóan negatív tulajdonságokkal ruházza fel a közbeszéd: „a közvélemény túlnyomó többsége olyan nézeteket vall magáénak a cigányokról, amelyek inkább a devianciaorientált megközelítésre jellemzőek" (Pócsik). Erről a komplex térről mintegy azt feltételezi a beköltöző városi leszbikus csoport, hogy olyan üres tér, ahol megteremtheti saját heterotópiáját, ellenszerkezeti terét, a heteronormatív kultúrától elkülönülve, abba beékelődve, de tőle mindenképp éles szeparációban. Ezáltal azonban, mintegy önkolonializáló gesztusként, saját magukat lokalizálják egy deviáns heterotópiában. Hiába érkeztek a film története szerint egyre többen, hogy megteremtsék saját terüket, döntéseiket, kísérleteiket, harcukat nem önmaguk vállalásának, a *coming out*-nak a vágya motiválta, hanem a menekülés: „nem az illúzió, hanem a kompenzáció heterotópiája ez" (Foucault 154). Nem véletlen, hogy mára „sokan feladták a természettel való küzdelmet" (Bódis 02:08).

Bán Mari az utolsó képviselője ennek a kísérletnek, ő azonban egy „őslakos heteró nő"-be szeret bele (Bódis 01:41). Sőt, mi több, egy marginalizált őslakosba, hiszen a falu többségi társadalma ugyanúgy kirekeszti a romákat, akárcsak a melegeket. Más szóval, ő az első, aki a falut, egy falusi embert egyenlő félként tekint és kezel, kibillentve ezzel a két egymás mellett létező tér kényes egyensúlyát. Ameddig Bán Mari kerítése és különösen kapuja zárva van, addig kezelhető a kétféle tér egymásba ékelődése. Azonban amikor a kapu Kalányos Marit invitálva kinyílik, a felszíni nyugalmi állapot is összeomlik, és működni kezdenek a kirekesztő stratégiák. A két Mari egyesíteni kívánja a saját „deviációik" egymás mellett még súrlódásokkal létezni képes tereit, ám ehhez erejük, szerelmük, *hatalmuk,* kevésnek bizonyul. Ahogy arra Kalmár György és Győri Zsolt felhívja a figyelmet, „a kulturális terek tekintetében hatalomnak tekinthető […], ha valakinek szabadságában áll megválasztani, létrehozni, berendezni saját tereit, vagy nyomot hagyni a közösség által használt helyeken" (Kalmár, Győri 13). Bán Mari és Kalányos Mari épp erre tesz kísérletet: berendezni saját terüket a falu

[3] Gondoljunk csak bele, milyen gyakran használja a magyar nyelv a „paraszt" szót sértésre, erőteljes negatív konnotációkkal, ráírva a falusi földműves életmódra a „buta", „bunkó", „elmaradott" jelzőket, felülírva annak eredeti, neutrális jelentését.

kulturális terében. Nem feltétlenül beleírni, integrálni akarják ezt a falu egész terébe, csak egy újabb zsákot szeretnének a zsákfaluban. Azonban, hiába a hosszú várakozás a költözésre, hiába a számos próbálkozás, a közösen töltött karácsony és néhány hét, közös terük vágyálom marad, a két „deviánsnak" együtt sincs annyi hatalma, hogy felülírva a normát és a norma ellenszerkezeti terét létrehozzák saját heterotópiájukat (utópiájukat?), egy közös otthont.

Etnoqueer transzgresszió

Bán Mari és Kalányos Mari viszonya, szerelme nemcsak egy komplex módon felépülő térszerkezetet, térképzetet forgat fel, kapcsolatuk több szinten is transzgresszív, szerelmükkel számos dichotómiát, összeférhetetlenségnek feltételezett ellentétet, identitáskonstruáló oppozíciót áthágnak: kapcsolatukban együttélésre törekszik város és falu, a beköltözött és az őslakos, a roma és a nem roma etnikum. Ahogy Szörnyi Krisztina fogalmaz: „[e]bben a filmben benne van a szegényekkel, romákkal, melegekkel, vagyis a kisebbségekkel szembeni értelmetlen és konok társadalmi elutasítás, csakúgy, mint a családon belüli erőszak problémája" (Szörnyi). A dokumentumfilm és főleg a benne szereplő falusi emberek megszólalásai alapján a két legfontosabb, „legégbekiáltóbb" bűne a két Marinak az, hogy leszbikus párkapcsolatot kezdenek, ráadásul ez a szerelem egy roma és egy nem roma nő között alakul ki. Kapcsolatuk nemcsak a heteronormativitás megszegése miatt vált ki nemtetszést a helyi lakosokból, eltérő etnikai helyzetük tovább rontja a megítélésüket a romáktól elzárkózó falubeliek között. Úgy tűnik, hogy a falu közösségében ez utóbbi ugyanannyira transzgresszív, mint szexuális mássága. Ahogy a film egyik szereplője fogalmaz: „azért a romákat se kedvelik, nemcsak a melegeket" (Bódis 09:13). Ezt az empirikus, korábbi tapasztalatokon nyugvó megjegyzést, a pár segítségére érkező ügyvédnő is megerősíti, aki a gyermekei elvesztésétől félő Kalányos Marit arról tájékoztatja, hogy a gyámhivatal, az intézményes hatalom megtestesítője, a leszbikus kapcsolatánál nagyobb problémának fogja tartani roma származását. Ezt a kettős marginalizációt a film recepciója is kiemelte: „a film nemcsak a leszbikus szerelem elutasítását ábrázolta, hanem a romák és a szegények kirekesztését is" (Szörnyi).

Ezt a kettős elutasítást nemcsak ábrázolja a dokumentumfilm, hanem párhuzamba is állítja őket, azaz hasonló mechanizmusok működését mutatja be szexuális és etnikai kisebbségre vonatkozóan. Már a két főszereplő neve is a párhuzamosságot sugallja, hiszen csak vezetéknevük különbözik. Bán Mari, a teljesen átlagos vezetéknév által azonosított nő, és Kalányos Mari, a (sztereo)tipikusan roma nevű nő már identitásuk, szubjektumpozíciójuk egyik első jelölőjének szintjén egymás tükörképei lesznek ezáltal. Külsejük szintén (talán túlságosan is egyértelmű) jelentéseket hordoz: Bán Mari kifejezetten férfias, a nőiesnek interpretált nemi szerepeket (öltözködés, smink, hajviselet) elutasító személy, míg Kalányos Mari *a* „cigányasszony"-imaginációkat testesíti meg, ruhái ugyan anyagi helyzetéről árulkodnak, de gyakran színes szoknyákban látjuk, hosszú fekete haját pedig magas lófarokba kötve hordja. További hasonlóság kettejük

helyzetében, hogy anyagilag mindketten instabil pozícióban vannak, segítségre szorulnak. Mindketten egy marginalizált kisebbségi csoporthoz tartoznak, sőt, meg is testesítik ezt a csoportot, amely csak a marginalizáltság okát tekintve tér el egymástól. Ezáltal a film párhuzamot von a romák etnikai marginalizáltsága és a melegek szexuális kisebbség-tapasztalata között.[4] Kettejük kapcsolatának több szinten is transzgresszív jellege megerősíti a korábban tárgyalt koncepciót, tudniillik, hogy a falusi tér, a vidék konstrukciója nem homogén, hanem számos egymásra épülő, összekapcsolódó, de össze is ütköző normarendszerből áll, és a közbeszéd fordulataiban megjelenő ellentétek a faluközösségének öndefiníciós mechanizmusaiban is kimutathatók. Bán Mari és Kalányos Mari kapcsolata több szinten hágja át ezen öndefiníciók határait, rámutatva ezáltal azok sérülékenységére, konstruáltságára is. Mindazonáltal transzgressziójuk sarkalatos pontja, hogy egy szexuális kisebbség és egy etnikai kisebbség vágyik egyesülésre, ezért kapcsolatukat *„etnoqueer"*-nek nevezem. Nem véletlen, hogy a két nő kapcsolatát kommentáló falusiak homofób mondandójába beleivódnak a romák helyzetére, illetve a mellettük élésre vonatkozó vélemények. *Etno* és *queer* egymás tükörképeként értelmezhető: eltérő szociális hátterük ellenére a szó *etno*-tagját képviselő Kalányos Mari és a *queer* Bán Mari mindketten kisebbségiként, a többségi társadalom etnikai és szexuális intoleranciájának áldozataiként jelennek meg a filmben.[5]

Mindkettejükre ugyanazok a marginalizációs stratégiák hatnak, hiszen mindkettőjükre idegenként tekint a többségi társadalom allegóriájának is tekinthető falu. Mivel a közbeszédben a falu a város, tehát a központi, uralkodó kultúra másikjaként tételeződik, képződik meg, a falu „fehér" heteroszexuális közössége saját – a városhoz, illetve a módosabb környékekhez viszonyított – kisebbség- és másságtudatának kompenzációjaként létrehozni kényszerül saját másikját. Tipikus öndefiniáló folyamatok indulnak be, a faluközösség a roma és a meleg csoporttól való elhatárolódás által határozza meg saját identitását. Ahogy Kovács Éva fogalmaz: „a megfelelés kényszere gyakran vezet sztereotipizáláshoz és csalódáshoz: a másságok bináris oppozíciójához és etnikai kategorizációhoz" (13). Vagyis ahhoz, hogy saját önképét megszilárdítsa, a faluközösség megteremti önmaga másikját, másikjait, és ez – az én kontra másik *(other)* dichotómia mintájára – további ellentétpárok kapcsolódását hozza magával. Mindazonáltal, ez az idegenségképzésre épített identitás a közbeszéd sztereotípiái, negatív konnotációi, illetve a Másikként aposztrofált csoportok közeli jelenléte[6] miatt ingataggá válik, ami még tovább erősíti az elhatárolódási kényszert. Ahogy Madina Tlostanova fogalmaz

[4] E párhuzam egyik jellemző példája, hogy Kalányos Mari egyszer beszél arról a félelméről, hogy Bán Marinak szégyellnie kell őt a barátai előtt, mintha csak a homoszexuális *coming out*-tal párhuzamban egy „cigány *coming out*"-nak kellene megtörténnie.

[5] Az áldozatiság problematikájához a jelen kötetben lásd Pócsik 35–36, 39–40; Király 54, 65; Stöhr 71; Benke 115; és Kalmár 193–194, 198–199.

[6] A faluban mint közigazgatási és földrajzi térben egy helyen élnek az „őslakos" falusiak, a romák és a betelepülő leszbikus nők, így a térbeli elhatárolódás lehetetlen.

> [a]kik elégedetlenek a saját helyükkel (ami gyakorta megesik a kelet-európai, poszt-szocialista országokban), ingatag helyzetük elvesztésének még a gondolatától is félnek, nemhogy attól, hogy az emberi hierarchiában önmaguknál alacsonyabbrendűnek tételezett csoportokkal azonosuljanak, vagy legyenek azonosítva (30, saját fordítás).

Ezt az elhatárolódást jól példázza, hogy a dokumentumfilmben rendkívül ritka, szinte nem is létezik, a falu roma és nem roma lakosai, valamint a heteroszexuális és homoszexuális résztvevők közötti kommunikáció. Ékes példája ennek a kocsmárosnővel készített interjú, aki elvileg az „információ elosztó és dramaturg" (Bódis 20:16) szerepét tölti be a faluban. Mégis, egyszer sem látjuk tényleges interakcióban a kocsmában jelen lévő romákkal, de a kamera mögött álló leszbikus nőkkel sem szívesen beszél; ahogy Bódis narrációjában megjegyzi: „Irene most nem azért hallgat, mert nincs véleménye" (20:26). A jelenet a kocsmárosnő jelképesen hosszú hallgatásaiból és a kamera mögött álló kérdezők meddő faggatásából áll, feltűnően sok vágással tarkítva, mintha az egyébként is hosszú csöndekből kellett volna rövidíteni. A jelenet kiválóan jeleníti meg azt az elhatárolódási vágyat, már-már kényszert, amely a kocsmárosnőt hallgatásba burkolja. Közeli képen mutatott arcán jól látszik, hogy minden kérdésre lenne válasza, de képtelen szóba állni a leszbikus filmkészítőkkel.

Kommunikációs problémák bonyolítják a két Mari kapcsolatát is, gyakran nehéz kimondaniuk egymásnak fájdalmaikat, sérelmeiket. Azonban a vágy, hogy megosszák egymással érzéseiket, szerelmüket, szeretetüket, kialakít egy közös nyelv létrehozására való törekvést, ezzel is áthidalva azt a kommunikációs szakadékot, amely a falu lakosságán belül, illetve a falu lakossága és az általuk képviselt csoportok között húzódik. Ennek érzékletes példája az a szerelmes levél, amelyet Kalányos Mari cigány nyelven ír Bán Marinak. A levelet Mari csak részben érti, hiszen cigány szókincse elég kezdetleges. Viszont jelképes, hogy a levél melyik részét érti meg: büszkén mondja, hogy a „szeretlek" kifejezést már érti a levélből. Azokhoz a részekhez, ahol még ismeretlenek számára a szavak, a levél kézbesítőjéhez, Kalányos Mari kislányához fordul segítségért, aki készséggel lefordítja a problémás kifejezést: „szép vagy". Ez a levél magába sűríti a két nő transzgresszív kapcsolatának jelentőségét: két marginalizált helyzetben lévő egyén, két különböző kisebbségi csoportot képviselő nő, érzelmeik (nyelvi) kifejezésével, közvetítésével, a marginalizáló kultúra ellenében egy közös nyelv kialakítására törekszik, amely lehetővé tesz egy olyan kommunikációt, amelynek mindketten szerves részei. E nyelv elsajátításának folyamata sem egyoldalú, hanem nagyon is kölcsönös: Bán Marinak a cigány nyelvet kell megtanulnia, Kalányos Marinak pedig azt, hogyan lehet ezt a nyelvet a szerelem (sőt, a leszbikus szerelem) kifejezésére használni. Így válik a cigány nyelvű szerelmes levél radikálisan új kifejezési formává, amely értelmezhetetlen a kapcsolatot ellenző és elutasító csoportok számára. Minden bizonnyal sem a roma, sem a nem-roma falusi közösség számára nem lenne érthető a homoszexuális szerelem levele, a nem-roma, heteronormativitást képviselő falusiak pedig nem értenék még a cigány nyelvet, a levél eszközéül szolgáló, ám újfajta tartalommal telített nyelvet sem.

Ez a komplex hatalmi és marginalizációs rendszer kiegészül gender-politikával is, hiszen a leszbikus közösség korábbi jelenléte, illetve a két Mari kapcsolata nemcsak a tér kulturális struktúráját, etno-és szexuálpolitikáját forgatja fel, hanem a falusi identitás filmben felvázolt egyik alappillérét jelentő, heteronormatív, patriarchális közeget is.[7] A nő ebben a hatalmi gender-berendezkedésben mint kisebbség van jelen. Ezt az állapotot forgatja fel az ideérkező leszbikus nők közössége, hiszen az a nőt egyenlő félként kezelő, szolidáris, empatikus, hatalmi játszmáktól mentes női közösség, illetve az ilyen értékeken nyugvó kapcsolatok lehetőségét mutatja meg testközelből a falubeli nők számára. A film egyik szereplője, a korábban itt élő leszbikus közösség tagja megjegyzi, hogy az ő szolidáris női közösségük megérkezésével – amelyet nem minden humor nélkül „globális felmelegedésnek" nevez – „az őslakos heteró nők egy másfajta perspektívát látnak maguk előtt" (Bódis 01:41).

A patriarchátus veszélybe kerül, ami agresszív, dühös elutasítást vált ki a (férfi) közösségből. A heteronormatív maszkulinitás félti saját hegemóniáját, így ellehetetlenít mindent, ami megkérdőjelezhetné hatalmi pozícióját. A heteronormativitás és a patriarchális berendezkedés mint egyfajta kompenzációs stratégia feltételezhetően éppen a falu „Másik" pozíciója miatt (is) ennyire erőteljes. De értelmezhető épp a maszkulinitás válságának, a patriarchátus gyengülésének tüneteként is. Ahogy Csurgó Bernadett fogalmaz:

> [a]nnak ellenére, hogy a vidéki területek maszkulin jellege továbbra is erőteljes maradt, kutatások bizonyítják a vidéki férfiak egyre nagyobb mértékű marginalizálódását vidéken, amely a stressz és öngyilkosság növekvő arányában is tetten érhető (69).

Habár a film sejteti, hogy a falu kocsmájának alkoholista férfijai a feleségeik által megkeresett pénzt isszák el, mégis ők a falu „urai", vagy legalábbis mindent megtesznek azért, hogy ezt az illúziót (önmaguk számára is) fenntarthassák.

Ennek az illúzió-fenntartásért folytatott küzdelemnek beszédes példája a kocsmai táncjelenet. Közvetlenül előtte az egyik leszbikus nőt halljuk és látjuk beszélni, amint kifejti, hogy a falubeli férfiaknak az a legnyomasztóbb problémája velük, hogy maszkulinitásukban érzik sértve magukat: „itt a fő probléma az, hogy a nadrágjuk büszkesége csorbát szenvedett" (Bódis 23:40). Egy éles váltás, vágás után a kocsmában megrendezett „zenés-táncos mulatságot" látjuk és tanúi lehetünk annak az „ismerkedési" kísérletnek, ahogy egy helyibeli fiatal férfi próbál csábítónak szánt tánccal közeledni a leszbikus közösség egy tagjához. Feltűnően szexuális töltetű tánca (csípőjével a heterosszexuális aktust imitáló mozdulatokat tesz) egy pillanatig talán helyzetkomikum forrásának látszik, de végül a patriarchátus és a heteronormativitás fenyegető jelenlétének és küzdelmének példája lesz. Amikor a „kiszemelt" védekezően visszatáncol a

[7] A filmben számos alkalommal hallhatjuk az „őslakos heterók" kifejezést, vagy ennek valamilyen változatát a falubeliek azonosítására.

többi nő közé, a női közösségbe, a férfi néhány sértőnek szánt és továbbra is szexuális töltetű gesztussal, fejét rázva, sértődötten elvonul. Nem véletlen az sem, hogy a film egy másik jelenetében a Bán Mari kapujában feltűnő Buchvald, amikor már minden más fenyegetéséből és szitkából kifogyott, nemi erőszakkal fenyegeti meg a nőt, mintha csak „újrakolonializálni" akarná a heteroszexualitás, a patriarchátus fellázadt szubjektumát.

Ezt hangsúlyozzák a kétféle kapcsolat különbségei is: Kalányos Mari házassága a patriarchális alapokon nyugvó, heteronormatív, tradicionális gender-szerepeket érvényesítő kapcsolat. Mari elmondásából megtudjuk, hogy Buchvald a nő pénze nélkül, saját, kevéske nyugdíjából képtelen lenne fenntartani magát, mégis, lelki, testi és nemi erőszakkal tartja sakkban feleségét. Habár soha nem láthatjuk gyerekeivel – és nem is hallunk, ha nem is ideális, de legalább létező apa-gyermek kapcsolatról – mégis azzal fenyegeti Marit, hogy elveszi tőle a gyerekeket. Úgy tűnik, hogy a fenyegetés és az agresszió az egyetlen nyelv, melyet Buchvald ismer és beszél. Habár Mari egy rokona azt állítja, hogy a nő szereti a férjét, de az, hogy Mari képtelen elhagyni a férjét, sokkal inkább tűnik a családon belüli erőszak, az abuzív kapcsolat következményének, mintsem ragaszkodásnak vagy szeretetnek. Kapcsolatuk nélkülözi a pozitív érzelmeket és sokatmondó az is, hogy a film nem ábrázolja őket közös térben; ha egy jelenetnek mindketten részesei, mint például az előbb említett fenyegetés jelenlétében, akkor élesen elhatárolódik a kettejük tere. Buchvald, mint az erőszakos, de megtört, válságban lévő patriarchátus képviselője csak diszkurzív módon létezik: ő beszél vagy róla beszélnek, de jelenléte és fenyegetései megmaradnak ezen a szinten. Mindazonáltal ez a diszkurzív jelenlét is elég ahhoz, hogy fenyegetéseivel gúzsba kötő félelmeket gerjesszen.

Ezzel szemben a két Mari kapcsolata – habár veszekedések is tarkítják – kölcsönös törődésen és viszonzott érzelmeken alapul. Kalányos Mari hosszasan taglalja, hogy Bán Mari „azt akarja, ami nekem a legjobb", szépen beszél vele, sőt, számos jelenetben együtt láthatjuk Bán Marit Kalányos Mari gyermekeivel, egy sokkal jobban működő szülő-gyermek kapcsolat jeleként, mint az apjukkal elképzelhető lenne. Habár ezek egy kapcsolat alapvetéseinek tűnhetnek, Kalányos Mari számára, aki Buchvald erőszakosságán kívül nem ismer másfajta lehetőségeket, a törődés, az egyenlő partnernek tekintés teljesen új tapasztalatok. Ahogy ő fogalmaz: „én ezt soha nem kaptam meg senkitől" (Bódis 15:05). Vagyis a film az extrém heteronormativitáson, patrirchátuson alapuló házassággal szemben a leszbikus, érzelmi alapokon nyugvó kapcsolatot mutatja be úgy, amit a néző „normálisnak" érzékel-értékel. Az alternatíva, a kisebbségi szexualitás működőképesebbnek, élhetőbbnek tűnik, ám éppen ezzel sodorja veszélybe a heternonorma működését, és váltja ki annak ellehetetlenítő reakcióit.

Konklúzió: anti-orgazmus

Kalányos Mari és Bán Mari együttélése, éppen a sokrétegű transzgresszív és etnoqueer természetének következményeképpen olyasfajta multikulturális kapcsolatot, mikroközösséget teremthetne, amely veszélyeztethetné a falusi tér – de általánosabban véve – a heteronormatív, patriarchális, etnikai szegregációra (nacionalizmusra) épülő kelet-

európai teret. Ha ez a kapcsolat sikeres lehetne, az a multikulturalizmus orgazmusát jelentené, egy olyan csúcspontot, amely alapjaiban kérdőjelezhetné meg a tér gender-, szexuál- és etno-politikáját.

Azonban a tér különböző normarendszerei erős külső frusztrációt és nyomást jelentenek, feszültséget teremtenek a két nő között ami lehetetlenné teszi a kapcsolat sikerességét. Ahogy egyik barátjuk fogalmaz:

> Kibekkeltek egy évet, nagyon nagy gázok közepette, veszekedések, verések és nem tudom én mik közepette, reménykedtek abban, hogy lesz jobb pillanat, és eljön a jobb pillanat, amikor ott vagytok a küszöbén ennek a történetnek, és itt kezdtek el valami gázos izét csinálni egymás között (Bódis 47:37).

A film különböző módokon mutatja meg, hogyan hatnak ezek a normatív diskurzusok a két nőre. Először azt láthatjuk, ahogy a falubeliek véleményt formálnak melegekről és romákról a két főszereplő távollétében. Később Bán Marival konfrontálódik egy idősebb roma nő, aki a kontextusból Kalányos Mari anyósának, de mindenképp rokonának tűnik. Végül pedig egy éjszaka megérkezik Buchvald, a maga ordító, fenyegető, szidalmazó patriarchátusával, és felesége után Bán Marit is szexuális erőszakkal fenyegeti. A kapu és az idilli családi ház kerítése, kint tartja Buchvald testét, de az általa képviselt diskurzust nem. Kalányos Marit többszintű félelem bénítja meg, és akadályozza meg abban a döntésben, hogy beköltözzön a békés, csendes házba: fél a férjétől, a patriarcha fenyegetésétől, és fél a falutól. Hiába él kívülállóként, kiközösítve a „fehér" közösségből, a többszörös marginalizációval nem tud megbirkózni. Ahogy Pócsik Andrea fogalmaz: „a mások általi elismerés az egyénnek éppen olyan megvonhatatlan alapszükséglete, mint a kenyér, a víz, vagy a ruházat" (Pócsik). Habár a két nő talán elhozhatná a változást, egyesülésük hatalommal ruházhatná fel mindkét marginalizált csoportot, Kalányos Mari a rá nehezedő nyomás miatt képtelen így értelmezni ezt. Ő annyit lát és érez, hogy ez a kapcsolat megkétszerezi, sőt inkább megsokszorozza marginalizáltságát, és ezt a terhet nem tudja vállalni, viselni. Rendkívül sűrű Bán Mari kifakadása: „akkor élj a faluval!" (Bódis 43:33) Ebbe a rövid mondatba belesűríti mindazt, ami kettejük kapcsolatát, *együtt*-élését ellehetetleníti: a falu által képviselt heteronormatív, patriarchális diskurzus hatalmát, szorongatását, a Kalányos Mari „faluval élését" alapvetően kizáró, de a nőbe mégis a megfelelési kényszert beleégető szegregációs identitásstratégiát, a falu önkolonializáló mechanizmusait. Ezáltal viszont a térre vonatkozó két sztereotípia közül csak az egyik dekonstruálódik a film végére. A falu nem az idilli, békés, közösségi tér – legalábbis egy meleg vagy egy roma közösségnek semmiképp sem az. A vidék megmarad az ezzel ellentétes sztereotípiának: a múltban ragadt, elmaradott, fejlődésre képtelen, barbár térnek, amely elfojt minden emberi érzést, a másságot pedig még nyomokban sem tűri meg önmagában, csak hermetikusan elzárt buborékként, amelytől szigorúan elhatárolódhat.

Elindul a számos egymásba fonódó normatíva kolonializációs mechanizmusa, hiszen Kelet-Európát, Kovács Évát parafrazálva, aki a globalizáció kapcsán fejti ki véleményét, kolonializálják, de kicsiben ő maga is kolonializál. Kalányos Mari öncenzúrára kény-

szerül: el kell fojtania saját vágyait, el kell feledtetnie önmagával azt a közös nyelvet, amelyet a szerelmes levél megírására használt és általa teremtett. Ezt a dokumentumfilm zárása filmnyelvileg is közvetíti. Mari sírva mondja, hogy kamera nélkül szeretne beszélni Bán Marival. A két nő távozik a kamera látó- és hallótávolságából, ám a felvevő nem áll le: az éjszaka sötétjével és sistergő, zizegő hangjaival zárul a film, felerősítve a két szerelmes nő hiányát.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Báron György. „Végtelen történetek (Dokumentumfilmek)". *Filmvilág* 50.4 (2007. április): 10–13.

Csurgó Bernadett. *Vidéken lakni és vidéken élni. A városból vidékre költözők hatása a vidék átalakulására: a város környéki vidék*. Budapest: Argumentum, 2013.

Falusi románc (meleg szerelem). Rendező Bódis Kriszta. Inforg Stúdió, 2006. Film.

Foucault, Michel. „Eltérő terek". *Nyelv a végtelenhez*. Ford. Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen: Latin Betűk, 1999. 147–157.

Kalmár György és Győri Zsolt: „Bevezetés: A nemiség és etnicitás tereinek kutatása a magyar filmben". Győri és Kalmár. *Nemek és etnikumok terei a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2018. 7–23.

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, Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 7–24.

Kovács Éva. „Identitás és etnicitás Kelet-Közép-Európában". *Társadalmi önismeret és nemzeti önazonosság Közép-Európában*. Szerk. Fedinec Csilla. Budapest: Teleki László Alapítvány, 2002. 7–22.

Murai András, Tóth Eszter Zsófia. „Női szerelmek a filmvásznon a rendszerváltás előtt és után". *Homofóbia Magyarországon*. Szerk. Takács Judit. Budapest: L'Harmattan, 2011. 69–79.

Pócsik Andrea. „Láthatóvá tenni. A romaképelemzés elmélete és gyakorlata". *Apertúra*. 2014 nyár-ősz. http://uj.apertura.hu/2014/nyar-osz/pocsik-lathatova-tenni-a-romakepelemzes-elmelete-es-gyakorlata/

Sághy Miklós. „Gonosz Vadkelet – Civilizáció és barbárság határvidéke a kortárs magyar filmben". *Filmvilág* 58.10 (2015. október): 15–18.

Shields, Rob. *PlacesontheMargin: Alternativegeographies of modernity*. London, New York: Routledge, 1991.

Szörnyi Krisztina. „Hej, Mari, Mari". *Filmhu*. http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/bodis-kriszta-falusi-romanc-interju-szemle-38

Tlostanova, Madina. „Postcolonial Theory, the Decolonial Option and Postsocialist Writing". *Postcolonial Europe? Essays on Post-Communist Literatures and Cultures*. Szerk. Dobrota Pucherova, Robert Gafrik. Leiden, Boston: Brill Rodopi, 2015. 27–46.

Bülgözdi Imola

Csokonai Lili: a női hang és az egyéni autonómia kérdése Esterházy regényében és filmadaptációjában

Esterházy Péter Csokonai Lili álnéven írt regényének 1987-es megjelenése irodalomtörténeti kuriózumként keltette fel mind az olvasók, mind a kritikusok figyelmét, először a valódi szerző kilétének feltárása (Kiss), majd az elbeszélő úgynevezett nemváltása okán. Már néhány évvel a megjelenése után Weöres Sándor *Psyché*jével párhuzamba állítva többen is vizsgálták a regényt *gender* szemszögből, kiemelve a női hang hitelességének kérdését és a regény nyelvezetét, mint lehetséges écriture *féminine*-t (lásd Molenkamp-Wiltink 1994, Horváth 1998, Hock 2006), de meglepő módon ezek a tanulmányok nem szentelnek külön figyelmet az elbeszélő-főszereplő Csokonai Lili etnikai hovatartozásának. Habár Horváth Györgyi és Hock Bea feminista olvasatai jogosan kifogásolják a női tapasztalat univerzálisságának tételezését, és rámutatnak ennek a stratégiának a hátrányaira, mégsem tárgyalják annak a jelentőségét, hogy a műben egy sokszorosan hátrányos helyzetű egyén kap lehetőséget történetének elmesélésére.

A kilencvenes évek elején Jolanta Jastrzebska alapos nyelvtörténeti vizsgálat alapján arra jut, hogy „Esterházy regénye a tizenhatodik-tizenhetedik századi irodalom egyfajta utólagos hiánypótló művének tekinthető, amikor olyan nők, mint Lili nem írtak naplót" (59), Hódosy Annamária pedig a Csokonai Lili név intertextuális beágyazottsága alapján amellett érvel, hogy a lány nem más, mint Csokonai Vitéz Mihály és múzsája, Lilla „fiktív gyermeke" (67), ezzel sokkal előkelőbb származást tulajdonítva a csepeli cigánylánynak. A névválasztással és a női álnév használatával Esterházy természetesen rámutat arra, hogy az irodalmi kánonból hiányoznak a női szerzők, bár kevésbé egyértelműen mint Weöres, aki a *Psyché*ben Lónyai Erzsébet fiktív költőnőt „beírja" a magyar irodalom nagyjai közé. A *Tizenhét hattyúk* esetében nem Lili élettörténete, hanem a mű gazdag intertextuális beágyazottsága biztosít kapcsolatot Pázmány Péter, Bethlen Kata és Csokonai világával, (lásd Jastrzebska és Hódosy) de nem akárhogyan, hiszen

> Esterházy olyan nyelvi valóságot teremtett, amely létezne, ha a magyar nyelv ösztönösen fejlődött volna Pázmány korától a mai napig és nem vitték volna végbe a nyelvújítást, amely kigyomlálta belőle az európai kultúrában meghonosult jövevényszavakat, latinizmusokat és „gazdagította" a nyelvészeti szempontból sem mindig kifogástalan neologizmusokkal (Jastrzebska 49).

Hock Bea 2006-os tanulmánya Jastrzebska ezen megállapításából kiindulva jut el a *Tizenhét hattyúk* egy lehetséges pozitív feminista olvasatához, szembehelyezkedve a kilencvenes években született kritikákkal, amelyek, bár különböző mértékben, mind megkérdőjelezték a túlerotizált főszereplő és „a női tapasztalat/sors/személyiség bemutatásának *hitelességét*" (Horváth, np). Hock amellett érvel, hogy a nyelvújítás megkerülésével létrehozott nyelvezet kapcsolatba hozható a feminista elméletek erőteljes felvilágosodás-kritikájával, ezért Esterházy, még ha nem is tudatosan, „lehetőséget teremt Lili számára egy nem-maszkulin pozíció felvételére" (16). Bár Hock rámutat a mű nyelvezetének transzgresszív jellegére, azt csupán a férfiak uralta irodalmi tér és látószög megbontása kapcsán tartja a Másság kifejezőeszközének, pedig a főszereplő nemcsak nőként marginális alak ebben a környezetben. Tanulmányom célja ezért az, hogy a női hang és a hozzá kapcsolódó egyéni autonómia megjelenését összevesse Eszterházy regényében és a Sólyom András által 1996-ban rendezett filmadaptációban, különös figyelmet fordítva nemcsak Lili nemére, hanem roma származására és társadalmi osztályára, azt is vizsgálva, hogy ezek a tényezők együttesen milyen valós és elképzelt, sokszor transzgresszív szerepekben szabják meg az egyéni autonómia határait.

A tér és az egyéni autonómia kapcsolata

Mint ahogy Kalmár György és Győri Zsolt szerkesztők a *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben* című kötet bevezetőjében megjegyzik, „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" (7). Az egyéni autonómia határainak feltérképezésében általában véve is kiemelkedő szerepet kap a térbeliség, hiszen a különböző társadalmi csoportok domináns vagy alárendelt helyzetük függvényében különböző módon, akár más-más szabályok szerint használ(hat)ják ugyanazokat a tereket.[1] Ez a jelenség bepillantást enged az etnikai Másik társadalmi konstruáltságába, ezért a regény és filmadaptációja elemzéséhez a kulturális földrajz alapvetéseit fogom felhasználni, kiemelve elsősorban Jon Anderson *Understanding Cultural Geography: Places and Traces* (2015) összefoglaló művéből a domináns hatalom és a Másság térbeli viszonyára vonatkozó részeket.

A hatalom térszervező és identitásformáló szerepének jelentőségét a *ZOOM – A kortárs filmtudomány kulcskérdései* sorozat fent említett kötetének tematikája is bizonyítja, ezt az eleve összetett folyamatot tovább árnyalja az egyén nemi, etnikai és osztálybeli hovatartozása. Anderson kifejti, hogy amennyiben a domináns hatalom

[1] Ezt a jelenséget sarkosan illusztrálják az Amerikai Egyesült Államok déli államainak faji szegregációs törvényei, amelyek majdnem egy évszázadon keresztül szabályozták a publikus tér használatát. Az afroamerikaiak bizonyos terekből való kizárása nem csupán egyszerű kitiltás volt, hiszen az, aki vendégként nem tehette be a lábát a fehérek számára fenntartott étterembe, pincérként vagy takarítóként kaphatott munkát ugyanabban a létesítményben, vagyis más feltételekkel, más szabályrendszerrel használhatta ugyanazt a teret.

előítéleteken alapszik, a teret az egyenlőtlenség és az elnyomás fogja meghatározni (79). Mivel a domináns hatalomnak céljában áll befolyásolni azt, hogy különböző terekben hogyan gondolkodunk és viselkedünk, a konformitáshoz pozitív, a devianciához vagy nonkonformizmushoz pedig negatív jelentéseket társít (81), ezáltal normalizálva az általa elvárt viselkedésformákat. Az egyéni autonómia kérdéskörét vizsgálva arról sem szabad megfeledkezi, írja Anderson, hogy „egy tett, személy vagy tér definíciója a meghatározást adó csoport értékítéletét tükrözi, és a definíció maga rámutat a tett, személy vagy tér adott kultúrában betöltött jelentőségére is" (82).

Imre Anikó romareprezentáció-elemzése rámutat, hogy a rendszerváltás utáni időszak nemzetképének újragondolásában fontos szerep jutott a cigányságnak, mint a Másság megtestesítőinek, akikhez képest a magyar, magát „európainak" tartó polgár megnyugodhat felsőbbrendűségében (16–17). Az etnikai Másik társadalmi konstruáltságának tárgyalására kiválóan alkalmas Csokonai Lili alakja, egyrészt mivel transzgresszív viselkedése révén kontrasztot képez mind a magyar középosztálybeli nők és férfiak térhasználatával, másrészt, mivel a történet előrehaladtával marginalizációja fokozódik, főként miután balesete kerekesszékhez köti. A regény és a filmadaptáció térbeliségét a következő négy valós, fizikai és a hozzájuk kapcsolódó fogalmi tereken keresztül fogom vizsgálni: Lili és Kéri találkozásának tere, a munka tere, az otthon és a haza, ahol elsősorban az etnikai Másik, vagyis a Lili által betöltött helyre és az egyéni autonómia kérdésére fogok koncentrálni.

Lili és Kéri találkozása

Esterházy regénye, a *Tizenhét hattyúk* és a belőle készült filmadaptáció, a Sólyom András rendezte *Érzékek iskolája* is hangsúlyozza, hogy a két főszereplő révén két, egymástól nagyon eltérő világ találkozik. A regény a nyolcvanas évek közepén játszódik, Kéri Márton, Lili szerelme újságíró, öreg bogárhátúval jár, és polgári értékrendet képvisel. A lány egy szállodában takarít, Kéri munka közben látja meg, és megpróbálja megvédeni, amikor durván ráförmed a főnöke. Lili tisztában van azzal, hogy a férfinak fogalma sincs az ő világáról: „ez a más-bolygórúl gyött, mit avatkozik benne, hiszi, a kedvessége menlevél?" (Esterházy 26) Szerinte a férfi „saját ködének lovagja", és a hősszerelmes szerepét játssza: „jó Kéri uram kedig egy mesés herceg maszkarájában elibém lép vala, kezeivel megragadá én-kettemet, hozzászorítván az undok terlőrongyot nevetségesen" (29), mintha Hamupipőkét kellene megmentenie. Kéri szállóvendégként jár *le* az alagsorba a szobalányhoz, aki ezt a teret cselédként lakja, és keserűen kifakad, amikor a férfi színházról és párizsi útról mesél neki: „aprólék az életünk […] miforma nagyvonalúság fakanna bennem, valamig este létrárúl elig bírok leszányi és bűzölök a szerektűl és a kezem es meggombásodék, berepedezék a bőr és eves lé jut a résekbűl" (24).

Sólyom a kilencvenes évekbe helyezi át Csokonai Lili történetét, amelyben egy újgazdag, dörzsölt üzletember találkozik a csepeli proli cigánylánnyal, akinek etnikai hovatartozása sokkal hangsúlyosabban jelenik meg, mint a regényben: már a legelső

képsornál roma zenét hallunk, roma nyelven énekelnek, és a film Lili érzelmi állapotát a vizuális eszközökön kívül szinte kizárólag roma zene segítségével jeleníti meg. Találkozásukkor szó sincs törlőrongyról, Lili csinos szobalány, akit Kéri az alagsori mosodában megpróbál elcsábítani a „búgócsiga" jelenetben. A rendező a gyönyörű, vad cigánylány sztereotípiáját aknázza ki: Lili tiltakozásképp köp, harap, káromkodik, később pofoz is, igazi ösztönlény, aki szüzessége dacára már másnap lefekszik Kérivel, pedig a regényben több mint három hónap telik el a szexuális aktusig. Bár Lili fizikai jelenlétéhez képest a beszéd kevésbé feltűnő, ebből a jelenetből az is kiderül, pontosan tudja, hogy Kéri egy másik világban él: „Könnyű magának! […] Mert magának mindenütt van barátja, magának van lakása, magának van felesége!", vagyis a gazdag, nem roma férfit mindenütt szívesen látják, ő pedig árva, nincs otthona, és szinte éhbérért dolgozik. Az alá-fölérendeltség mind a regényben, mind a filmben egyértelmű abból is, ahogy Lili (Sólyom adaptációjában ez a narrátor idősebb hangján történik) Kérire utal: nagyságos Kéri Márton uram, Kéri uram, Domine Kéri, vagy csak Domine.

A Sólyom-adaptáció Lilije első látásra nem haladja meg az etnikai sztereotípiákat, de a táncoló-csábító roma lány klisét a rendező ismét aláássa, ezúttal a zeneválasztással. A lány Kérihez kapcsolódó boldog emlékképéhez olyan szenvedélyes roma zenét választott a rendező, melynek magyar nyelven énekelt szövege, egyúttal a lány kiszolgáltatottságát jelzi. A flashbackben Lili nem-diegetikus zenére táncol, az egész beás roma himnusz elhangzik, miközben felidézi első közös napjaikat:

Egész világ ellenségünk,
Üzött tolvajokként élünk,
Nem loptunk mi csak egy szöget
Jézus vérző tenyeréből.
(Ando Drom)

A dal a kirekesztettséget és a fájdalmat vetíti előre, és egyértelműen utal arra, hogy Lili boldogsága lopott boldogság, többek közt azért, mert szeretője házasember. A két főszereplő nagyon különböző világa csupán Lili szépsége miatt találkozhat ugyanabban a térben, a szállodában, amelyet eltérő módon használ(hat)nak: vendégként és szobalányként.

A regény a későbbiek folyamán is sokkal realisztikusabban kezeli a lány munka- és életlehetőségeit: Lilivel már gyerekkorában is cselédként bánik nagynénje, majd kórházban, szállodában és irodaházban takarít; a filmben viszont egycsapásra szexi pincérnővé változik Budapesten. Ilyen körülmények között a magánháború, amelyet a filmben saját állítása szerint a mocsok ellen folytat, jól ismerve „külömb-külömb fajait, természetit, undok színeiket és lomha meg izmos terjedésiket" (Esterházy 21), hiteltelenné válik. A vad cigánylány sztereotíp képéhez egy újabb erotizált klisé csatlakozik: Lili a férfi néző kedvéért jelenik meg pincérnőként, nem pedig izzadtságszagú, elcsigázott takarítónőként a filmvásznon, felértékelve ezzel a férfi nézőpontú kamera hagyományát a női narrátor és női önvallomás ellenében.

Az otthon

A regénybeli Lili számára az otthon vágyott, de soha meg nem tapasztalt hely: már a szöveg első mondatai közlik, hogy anyja belehalt a szülésbe, majd apja öngyilkossága után, négy évesen magára maradt. Nagynénje nevelte, de „onnantól kéntelen levék a színmutatásra, árvaságom ollyanná tött, mint a lomha vizek, mellyekből tizennégy áradásokkal utóbb merítkezék föl csak" (Esterházy 5). Lili helyzete a mesebeli mostohagyereké, akinek igen korán kellett saját lábra állnia, miután a nagynénje kidobta, mert férje érdeklődni kezdett a kamaszlány iránt. Kérivel való kapcsolata sem biztosít neki otthont, Lili albérletben lakik, bujkálniuk kell, ezért szerelmi légyottjaik helyszíne a bogárhátú, amellyel Budapest központjától, a Petőfi-hídtól, egyre távolabb kerülnek, előbb a Hármashatárhegyi útra, majd Budaörs határába. A városcentrumtól kifelé irányuló mozgás azt is jelzi, hogy a lány nem kaphat központi helyet a férfi életében, tehát a kapcsolaton belül is megkezdődik Lili perifériára szorulása.

A regényben Lili tökéletesen tisztában van ezzel, egy pillanatig sem hisz Kérinek, aki azt állítja, megosztaná vele az életét, hanem felháborítja a férfi kamaszos képzelődése, miszerint boldogan élne egy fedél alatt hármasban, ha „a két nő ösmerné és szeretné egymást" (Esterházy 59). Lili emiatt nevezi rohadt csalónak, és a filmmel ellentétben reálisan látja saját kiszolgáltatott helyzetét. „Gyűlölöm a kitettségemet" írja, és nem táplál hamis reményeket sem: „csak te reméled alamuszin, hogy vólna egy aranyfodros felhő főd és ég közt, holott egyben üldögélhetnénk" (62). A regényből az is kiderül, hogy a feleség neve Angelika, Lili pedig „ürdeggel rokon candra" (17) már gyereklányként is, amikor a nagynénje azzal vádolja, hogy elcsábította a férjét. A várakozással ellentétben, Lili még akkor sem próbálja meg átlépni a szerető szerepkörét, amikor teherbe esik, és (Sólyom adaptációjával ellentétben) nem Kéri kényszeríti az abortuszra.

Varga Balázs filmelemzése rámutat arra, hogy a rendező alapjaiban alakította át a regényt: „a film cselekményvezetése teljes mértékben célorientált, minden epizód a végső következmény felé mutat" – írja (156), ami részben magyarázatot ad a Lili és Kéri közti konfliktus felépítésére is. A filmbeli Lili, ellentétben a regényével, egyértelműen a feleség helyére pályázik, amikor kibújik az általában viselt szakadt farmer rövidnadrágból, és szőke parókában, Kéri előző szeretőjének ruháját magára öltve – egyfajta domináns szépségideálnak megfelelően – „kurvának" öltözik. Próbál a férfi kedvére tenni. Sikertelenül. (1. kép)

A középosztálybeli feleség és anya a magyar társadalomban ideálisnak tartott – egyszersmind idealizált –, szubjektum-pozíciójának elérhetetlenségét az is jelzi, hogy a film Lilit a család és az otthon fogalmi tereiből fizikailag is kirekeszti. A lány vállalja a konfrontációt Kéri feleségével, megmondja neki is, hogy terhes, majd először egy kétszeresen is nyilvános térben, a Zeneakadémián, interjúadás közben közelít meg őket. Lili a gazdagság és elegancia megtestesítői körül mozog, a kamera váltakozva veszi a jelenetet a szerető és a feleség szemszögéből, amint Lili körbejárja a csoportot, viszont ismét a perifériára szorul, hiszen amikor Kéri nyakába csimpaszkodva megpróbál bejutni a körbe, a férfi durván kilöki, és azt is letagadja, hogy ismeri. A férfi házánál is a kapuban ólálkodik, amikor néhány lépéssel bennebb megy, a férfi felpofozza és

kirángatja Lilit a kapun kívül, elzavarja a *házától,* majd a következő jelenetben abortuszra kényszeríti, hogy elvetesse közös gyermeküket.

Lili számára a házasság, a hiányzó, soha meg nem tapasztalt otthon újrateremtése, a gyerekszülés és -nevelés jelentené a boldogságot mind a regény, mind a film világában. Ezek a célok egybevágnak a patriarchális társadalom által nyújtott leghagyományosabb értelemben vett női szereppel, de a roma lány számára ez is teljességgel elérhetetlen. A regény „Appendix az Abortusz-hattyúhoz" része bemutatja a meg nem született gyermek, „édes magzatunk" (67) növekedését, fejlődését, ami szintén Lili gyermek utáni vágyódását hangsúlyozza. A roma nőből mégsem lehet Angelika, vagyis angyali, tökéletes feleség. A regény részletesen beszámol Lili kalandjairól, aki ugyan kétségkívül élvezi a csábítást és a férfiakra tett hatását, számára mégis a házasság válik minden emberi kapcsolat, a kirekesztettség megszűnésének szimbólumává: „férhö akarok mennyi Kéri Mártonhoz, apjaurához, barátosaihoz, …, mindeniknek feleségeihez és azok mindenik szolgálóihoz, férhö akarok mennyi István bátyámhoz, a nénémhez, …, a sarki rendőrhez és Pázmány kardinálishoz, …, férhö akarok mennyi magamhoz, az édes anyámhoz és végére édes apámhoz" (106). Sólyom ezzel szemben csak a szó szerinti, a Kérivel való házasság vágyát aknázza ki a filmvásznon, Lili számos kalandja közül csak a részeg vőlegény elcsábításának jelenetét emeli ki és állítja a cselekmény szolgálatába. (2. kép)

Lili fehér, csipkés ruhája egyértelműen arra utal, hogy a menyasszony szerepét szeretné betölteni, de a romantikus csábítóból pillanatokon belül áldozattá válik: ismét a kurva szerepkörébe kényszerül, akivel bármit meg lehet tenni, ami egyértelmű abból, ahogy a vőlegény durván leteperi, hajánál fogva megragadja és a motorháztetőbe veri fejét. Ezt a jelenetet követi Kéri és Lili veszekedése útközben az autóban, ami a végzetes balesethez vezet. A film a szexualitás társadalmi kettősmércéje szerint osztja a büntetést: a férfi, aki a lagziban szintén egy másik nővel flörtölt, sértetlenül megússza, Lilinek viszont mindkét lábát amputálni kell.

Lili egyéni autonómiája állandóan falakba ütközik, és Kéri uralja azt a teret, ahonnan őt kizárták: a férfi megfosztja az otthon és család lehetőségétől, és pénze meg összeköttetései révén megtestesíti mindazt, ami a lány számára elérhetetlen. Varga szerint mindkét főszereplő egysíkú hős, „főképp a férfi figurája nélkülözi az árnyalt jellemvonásokat" (157), ennek ellenére az ő karaktere működik a hatalom megtestesítőjeként, lévén Lili egyértelműen egy kényszerű függési rendszer áldozataként él.

A haza

A szocializmus alatt a romák mint etnikai csoport reprezentációja elenyésző volt a magyar médiában, mivel a „cigánykérdést" az állam társadalmi problémaként kezelte. Az 1990-es évek kezdetétől a cigányság reprezentációja változott, „problematikus népcsoportként" tüntette fel őket a média, amit Vidra Zsuzsanna és Kriza Borbála 2007–2008-as vizsgálata is alátámaszt: mint a legtöbb kisebbség, a romák is

> Leggyakrabban a róluk kialakult sztereotip képnek megfelelő társadalmi szerepekben, a legjellemzőbbnek vélt társadalmi problémákhoz kapcsolódóan válnak láthatóvá. A kisebbségekhez tartozók elvétve szólalnak meg vagy szerepelnek mint fontos vagy hiteles emberek; tulajdon hangjuk és szempontjak szinte teljességgel hiányoznak a médiából (393).

A kutatás arra is rámutat, hogy a sajtó által tárgyalt ügyek és konfliktusok kapcsán az érintetteket, vagyis a roma szereplőket ritkán szólaltatják meg (Vidra és Kriza 396). Abból, hogy a kisebbségi témájú cikkekben a „megszólalók 62%-a férfi és mindössze 11%-a nő" (a maradék 27% esetében intézmények formáltak véleményt) (400), egyenesen következik, hogy a magyar közéletben a roma nő hangját hallani szinte lehetetlen. Ebből a szempontból Esterházy nyolcvanas-évekbeli regénye nemcsak az etnikai másik tematizálása, hanem a roma nő megszólaltatása szempontjából is kuriózumnak számít az államszocializmus ideje alatt.

A romák helyzetének erős társadalomkritikai megközelítésére volt példa a magyar dokumentum- és játékfilmgyártásban a hatvanas és hetvenes években is (Sára Sándor *Cigányok*, *Feldobott kő*, Schiffer Pál *Mit csinálnak a cigánygyerekek?*, *Cséplő Gyuri*), de a szegénység és diszkriminiáció bemutatása (Örkény) szintén negatív képzettársítást eredményezett. Pócsik Andrea a romák filmes ábrázolásáról 2010-ben megjelent tanulmánya továbbra is arra a megállapításra jut, hogy a rendszerváltozás óta eltelt időszakban, mint ahogy az elektronikus, nyomtatott és internetes sajtóban is, a dokumentum- és játékfilmek jellemzően negatív módon tematizálják a cigányságot. Varró Szilvia 2005-ben arra a következtetésre jutott, hogy a „a romák ügye nem az ország ügyeként, hanem egyre inkább különálló, a többség számára követhetetlen, irracionális valóságként jelenik meg a képernyőkön" (10).

A Pócsik által vizsgált romafilm-rendezők (Szuhay Péter és Kőszegi Edit, Bódis Kriszta, Pölcz Róbert és Pölcz Boglárka) művei megkísérlik „a romák másságáról alkotott negatív vagy túlzóan pozitív, romantikus kép dekonstruálását" (409). Imre tanulmánya viszont arra is rámutat (külön figyelmet szentelve Gyöngyösi Bence *Cigánytörvény*ének), hogy az egzotikus és romanticizált roma sztereotípiák[2] tovább élnek a kilencvenes években készült filmekben, amelyek tulajdonképp a magyarság nemzetképére reflektálnak az államszocializmus utáni évtizedben (21). Mint korábban láthattuk, Sólyom felhasználja, és egyúttal aláássa a romanticizált cigánylány képét, de Lili nem része a roma közösségnek, ezért az etnikai másik a végletekig kirekesztett formában, gyökértelenül jelenik meg. Esetében szó sincs a világszerte elterjedt kliséről, amelyben a romák kötöttségek nélküli élete a civilizáció béklyóitól szorongatott egyén vagy csoport szabadságvágyát jeképezi (Imre 21). Imre posztkoloniális olvasatában az egyetlen roma karakter etnikai mássága és női mivolta mind Weöres *Psyché*jének filmadaptációja (Bódy Gábor, *Nárcisz és Psyché,* 1980), mind az *Érzékek iskolája* esetében a

[2] Az egzotizált képek kérdéséhez lásd a jelen kötetben Pócsik (34); Virginás et.al. (53); Király (62–64); Záhonyi-Ábel (143, 146–147); és Kalmár (193–194) szövegeit.

magyar nemzet és a magyar művész Európához és a kommunista államhoz viszonyított alacsonyabbrendűségére reflektál. Meglepő módon, Imre szerint ebben a kontextusban a roma női főszereplők – „természetes" szépségük és hatalmas szexuális étvágyuk révén – a magyar művész elfojthatatlan kreatív energiája és férfias ereje hordozóivá válnak (22–23). Bár maga is paradoxnak nevezi ezt a fordulatot, gondolatmenetét egyik mű végkifejlete sem támasztja alá, hiszen Lónyai Erzsébet gyilkosság áldozatává válik, Lili pedig, mint láthattuk, fizikai és érzelmi mozgásképtelenségre van kárhoztatva.

Lili Esterházy számára sem érdekes a roma közösség tagjaként, a regény az egyéni autonómia és a hatalom aspektusát a lány és a haza viszonylatában tárgyalja, a többség és etnikai kisebbség viszonyának problematizálása nélkül. Lili kétféleképp kapcsolódhat az őt kihasználó rendszerhez: vagy az ország mocskát takarítja kórházban, hotelben, irodaházban (kizárólag ilyen munkát végez), vagy az egyetlen tulajdonát, a testét adja az országnak. Álmában lefekszik „a magyar történelem nagyjaival, az egész fényes arcképcsarnokkal, egytűl egyig …, úgy érezvén, ezennyivel tartoznék ennek a kicsin, sokat elszenvedett, viseltes országnak" (Esterházy 40), ami egybevág az ország akaratával, amint egy idős takarítónő meg is fogalmazza: „megkeményítették az abortusz-komitét, úgy lám!, kisanyám, holott fogyunk, fogy az ország!, így döntöttek a fejesek, pusztul a magyarság! … az én pinámra ezek ne mentsék az országot, alja képmutatók" (64). A film egyik, regényben nem szereplő jelenete – amikor Lili kerekesszékében átvág a budapesti Hősök terén – vizuálisan érzékelteti, hogy akárcsak Kéri, az ország nagyjai is a lábukat törlik a lányba. Sólyom egyúttal a férfi hatalmának intézményesített hátterét is világossá teszi egy hasonló beállítással, amelyben Lilit Kéri lábánál kuporogva ábrázolja a privát szférában, miután az kiebrudalja a lányt a házából. A kompozíciók, amelyek a férfialakokat csupán deréktól lefelé láttatják, ugyancsak rávilágítanak arra, hogy Lili számukra szexuális tárgyként és/vagy rabszolgaként létezik (3–4. kép).

Kéri média-szereplése, amelyet Varga stíluselemként, a business és alternatív kultúrkörök határának megjelenítéseként értelmez (157), szintén felfogható a hatalom egyik megnyilvánulási formájaként. Első találkozásukkor, majd a terhessége bejelentésekor is egy tévéinterjú felvétele közben szakítja félbe Lili, aki miatt leállítják a felvételt. Annak fényében, hogy a statisztikák szerint a roma nőknek minimális esélyük van a magyar sajtóban a hangjukat hallgatni, ez a két jelenet külön jelentőséggel bír, hiszen Lili nemcsak a privát szférában van hallgatásra ítélve, hanem a közvélemény sem kíváncsi a történetére.

Női hang – egyéni autonómia?

Az eddig vizsgált terekben, amelyek a privát és a nyilvános szférát is lefedik, Lili alakja vagy alárendelt pozícióban vagy a periférián jelent meg. A társadalom eleve nagyon kevés és eleve csak marginalizált szubjektum-pozíciót kínál fel az árva, képzetlen roma lány számára: Lili lehet takarítónő, szerető, kurva, esetleg egyedülálló, éhbérért dolgozó anya. Mivel autóbalesete után mindkét lábát térd fölött amputálják, lehetőségei tovább szűkülnek; ráadásul arra is alkalmatlanná válik, hogy a maga általa választott

szubjektum-pozíciót betöltse: nem lehet Kéri szeretője. A filmben egy panelház sokadik emeletének foglyává válik, ahol a házmester gondoskodásáért természetben fizet, tehát nemcsak szimbolikusan, hanem fizikailag is képtelen a társadalomban betöltött helyén és helyzetén változtatni.

A regényben sokkal nyilvánvalóbb, hogy Lili nemcsak egyéni autonómiáját, hanem identitását is elveszti, hiszen súlyos égési sérülései miatt „dögletes figurává" (Esterházy 113) válik. A filmvásznon ennek nyoma sincs, a regényben viszont a testi szépség elvesztése egyértelműen a lány identitás-válságához vezet, ahogy ezt az amputáció okozta testtrauma is mutatja: „meglátván ezen befedelezést, géztömbet, fejér átkozott monstrumot …, ocsmánynál ocsmánybb kifejezésekkel követelém orcámat, az orcámat vissza ettől az eves, hazug, rohadék világtúl" (112). Ezen a ponton Lili rádöbben arra, hogy a világ, vagyis a társadalom fosztotta meg őt emberi arcától – „elloptátok az orcámat, tü szemetek!" (112) –, és teljesen világossá válik számára kiszolgáltatott, kitaszított, lenézett, alárendelt szerepe. Eldobott emberi roncsként szörnyeteg lett, nem ismer magára és úgy érzi sosem lesz már a férfivágy tárgya, vagyis elérhetetlenné válik számára a csábító „szép cigánylány" identitás, az egyetlen társadalmi szerep, amely, ha időlegesen is, de bizonyos fokú hatalmat adott neki a férfiak felett.

A történet végén Lili nemcsak Kérin áll bosszút, hanem saját identitásának és autonómiájának létjogosultságát is bizonyítani szeretné az őt kihasználó, majd eldobó férfi-rendszerrel szemben. A gyilkosság a regényben egyértelműen ellenállásként értelmezhető, nem csupán egy elhagyott szerető kétségbeesett tette: „valahol állj-t kell parancsolnom, hogy *magamra* tudjak ösmerni" (Esterházy 125) vallja naplójában, különben vele „mindent meg lehet tennyi – ha hagyom" (128). Nemi, etnikai és társadalmi hátrányai miatt a domináns hatalom büntetlenül foszthatja meg Lilit az egyéni autonómia lehetőségétől: „ha ez az élet tényleg az enyém-e ténylegesen. Ezt jó vólna tudni" (128), töpreng.

A *Tizenhét hattyúkkal* kapcsolatban annak ellenére merül fel a női hang hitelessége, hogy a regény narratív alakzata az egyes szám első személyű önvallomás. Az *Érzékek iskolája* mint filmadaptáció eleve nehezebben tudja működtetni ezt az elbeszélő formát. A nők reprezentációja és a női fokalizáció igénye a kamera, mint (a mozi sajátosságaiból adódó) alapvetően férfi szemszög eltérő használatát követelné meg. Bár Hock pozitívumként értékeli azt, hogy Weöres és Esterházy is „*témává tettek* egyes női életaspektusokat" (14), Molenkamp-Wiltink problematikusnak tartja, hogy „a könyv tele van Csokonai Lili női voltára utaló célzásokkal" pedig legtöbb ember számára saját nemi identitása magától értetődő dolog, nem szükséges folyton emlegetni. Szerinte „éppen a női tapasztalatok bősége gyanús", hiszen a magyar irodalmi kánon még a nyolcvanas években is tabutémának tekintett olyasmit, amiről Lili részletesen beszámol (537). Szintén nehezen összeegyeztethető a női nézőponttal a nők és férfiak eltérő leírása, hiszen Esterházy „a nőknek éppen azokat a testrészeit nevezi meg, amelyek szexuális vonzerőt gyakorolnak a férfiakra. A férfitest erotikus részeiről azonban nem, vagy alig esik szó", és még az imádott Kéri Márton külsejéről is csak vázlatos képet kap az olvasó (539).

Tehát az adaptáció alapjául szolgáló regény a férfivágyakat tükröző eszközökkel építette fel Lili erotizált alakját, ezért sem meglepő, hogy a film e tekintetben nem újított, és hagyományos módon a női testet szerepelteti látványelemként. A férfi teste nem erotizált olyan mértékben, mint Lilié, vagy akár a Szépasszonyé, pedig Lili emlékeiben Kérinek, a mindent elsöprő szerelem meg*test*esülésének kellene játszani a főszerepet. Már ez a tény is megkérdőjelezi, hogy a rendező a női fokalizációra törekedett volna, annak ellenére, hogy Lili narrátorként való szerepeltetése e szándékát jelzi. Fontos kiemelni, hogy sok jelenet elején a kamera két-három másodpercig Lili szemszögéből jeleníti meg a teret, valamint bizonyos képsorokban rövid pillanatokra az ő perspektívájából látjuk az eseményeket. (5. kép)

Ez a technika felveti annak a létjogosultságát, hogy Lili szemszögéből vegye a teljes jelenetet a kamera, tekintve hogy valóban az ő történetét meséli-e el a film. Ellenben azt láttuk, hogy a narrátor szinte teljesen elveszti egyéni autonómiáját társadalmi marginalizációja következtében, végül mozgásképtelenné válik: a láb megcsonkítása következtében szó szerint, de átvitt értelemben is. A történet végére Lilit nemcsak a láthatatlan társadalmi korlátok, hanem a nagyon is valós helyhez kötöttség, a térben való elmozdulás hiánya is megfosztja a társadalmi mobilitástól. Ennek következménye, hogy a fokalizáció és a kamera nézőpontja sem kapcsolódhat a személyéhez, hiszen a nézőpont általi térbirtoklás és a terek konstruálása alapvetően a domináns hatalom kezében van. Még saját emlékképeit sem kizárólag a lány perspektívájából mutatja be a rendező. Lili a regény utolsó mondatában bevallja, hogy „se előre nem bírok nézni, se hátra" (Esterházy 136), ami fizikailag kizárja a kamera használatát, viszont azáltal, hogy másodpercekre a lány szemszögéből forgat Sólyom, majd pedig elveszi tőle ezt a lehetőséget, épp a tehetetlenségére hívja fel a figyelmet, vagyis arra, hogy mégsem ő írja a történetét.

A filmben az utolsó képek Lili emlékképei: a hattyúk, amelyeket a Kérivel töltött legboldogabb pillanataiban látott, vagyis a múltnak az a pillanata, ahonnan a lány valóban képtelen továbblépni, párhuzamban áll a regény utolsó mondatával. Bár vizuálisan az ő gondolatával búcsúzik a film, nem ez az utolsó eszköz, ami a női hang és az egyéni autonómia kérdéseit filmtechnikailag reprezentálja. Lili állandó narrátori jelenlétét is aláássa a végefőcím alá vágott roma dal, amelyben csupán két sor hangzik el magyarul: „Azt álmodtam álmomban / Ördög bújt az ágyamba" (Ando Drom). A megszokott sztereotípia alapján könnyű az ördöggel azonosítani a sötét hajú, sötét bőrű roma lányt, főleg, ha történetét a domináns hatalom értelmezésén keresztül láttatja a rendező: a fehér középosztály értékítélete szerint Lili megpróbálta tönkretenni Kéri házasságát, majd tehetetlenségében meggyilkolta a férfit, pedig ebben a kapcsolatban minden értelemben a lány volt a kiszolgáltatott és alárendelt fél. Annak ellenére, hogy egy szegény, árva roma lány végre a narrátor szerepébe kerül, története nem szólhat az emancipációról, hiszen a társadalom peremén kevés lehetősége van saját sorsát irányítani. Lili története továbbra is a láthatatlan társadalmi korlátokról, az egyéni autonómia növekvő hiányáról és a kilátástalanságról szól.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Anderson, Jon. *Understanding Cultural Geography: Places and Traces.* New York: Routledge, 2015.

Ando Drom. „Zöld az erdő". *Kaj phirel o Del?* North Pacific Music, 1995.

—. „Szi Ek Sej (Azt álmodtam álmomban)". *Kaj phirel o Del?* North Pacific Music, 1995.

Esterházy Péter. *Csokonai Lili: Tizenhét Hattyúk*. Budapest: Magvető Kiadó, 1988.

Hock Bea. „'Makacs és zavarba ejtő történelmi újrakezdés' – A *Psyché* és a *Tizenhét hattyúk* (újabb) feminista olvasatai". *Világosság* 2006/4. 11–17.

Hódosy Annamária. „Száll a hattyú… Csokonai Lili és az intertextualitás". *Tiszatáj*. 1993/10. 57–69.

Horváth Györgyi. „Tapasztalás, hitelesség, referencialitás. A *Psyché*t és a *Csokonai Lili*t ért kritikákról". *Literatura* 1998/4. 417–427.

Imre, Anikó. „Screen Gypsies (Vászoncigányok)". *Framework: The Journal of Cinema and Media* 44/2 (2003). 15–33.

Jastrzebska, Jolanta. „Archaizálás és intertextualitás – *Csokonai Lili:Tizenhét hattyúk*". *Irodalomtörténeti Közlemények*. 1991/1. 48–62.

Kalmár György, Győri Zsolt. „A tér, hatalom és identitás viszonyainak kutatása a magyar filmben". Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 7–24.

Kiss Viktória. „Csokonai Lili, a prím-madonna (Esterházy Péter: *Tizenhét hattyúk*)". *Új Nautilus,* 2007. március 16. www.ujnautilus.info.

Molenkamp-Wiltink, Ineke. „A női perspektíva szerepe Weöres Sándor *Psyché* és Esterházy Péter *Tizenhét Hattyúk* című művében". *Jelenkor* 1994. június. 533–543.

Örkény Antal. „Cigány film vagy roma film?". *Filmvilág* 48/6 (2005). 8–10.

Pócsik Andrea. „Megfigyelő tekintetek: A magyarországi romák ábrázolása a kortárs antropológiai filmelméletek tükrében". Feischmidt Margit (szerk.) *Etnicitás: Különbségteremtő társadalom*. Budapest: Gondolat – MTA Kisebbségkutató Intézet, 2010. 406-17.

Sólyom András. *Érzékek iskolája*. Hétfői Műhely Alapítvány. 1996. DVD.

Varga Balázs. „Történetesen…? Esterházy-adaptációk a kortárs magyar filmben". Gács Anna és Gelencsér György (szerk.) *Adoptációk: Film és irodalom egymásra hatása*. Budapest: József Attila Kör, Kijárat Kiadó, 2000. 127–61.

Varró Szilvia. „Romák a képernyőn". *Filmvilág* 48/6 (2005), 10–11.

Vidra Zsuzsanna és Kriza Borbála. „A többség fogságában – kisebbségek médiareprezentációja". Feischmidt Margit (szerk.) *Etnicitás: Különbségteremtő társadalom*. Budapest: Gondolat – MTA Kisebbségkutató Intézet, 2010. 391–405.

KÉPEK

1. kép

2. kép

3. kép

4. kép

5. kép

Kalmár György

Árva fekete fiúk: A *Csak a szél* és a roma férfialakok ábrázolásának lehetőségei a rendszerváltás utáni rendezői filmben

Fliegauf Bence 2012-ben bemutatott *Csak a szél* című filmje a jelenkori magyar kriminológia egyik legsötétebb, részben máig feltáratlan eseményét, a 2008–2009-es romák ellen elkövetett gyilkosságsorozatot, közkeletű nevén „cigánygyilkosságokat" dolgozza fel. A film, amely egyetlen roma család egyetlen napjának eseményeit meséli el, a Berlini filmfesztiválon a zsűri nagydíját hozta el, és a hazai kritikusok is többnyire elismerően írtak róla. A filmnek alig van története: az anyuka dolgozni megy, a lány iskolába, a kisfiú a falu szélén cselleng. A hétköznapi interakciókban és apró eseményekben ugyanakkor megjelenik a magyarországi romák életének számos problémája: a nyomor, a fehérek rasszizmusa, a maffiózót játszó roma uzsorások, és persze a családra leselkedő arctalan gyilkosok fenyegetése. Fliegauf jórészt amatőr színészekkel dolgozik, kamerája pedig dokumentarista stílusban követi a szereplőket végig a végzetes nap hétköznapi eseményein. Alig van extra-diegetikus zene, nincsenek nagy drámai jelenetek, a helyszínek, szereplők és helyzetek túlnyomó többsége az átlag néző szemében realisztikus benyomást kelt. A film mégis képes felkelteni a nézőben az együttérzést és az egyre fokozódó szorongást. Az áldozatok arcot kapnak, mi pedig az ő emberi tekintetükön és mindennapos küzdelmeiken keresztül látjuk azt a világot, amelyet másnap ők már nem láthatnak.

Bár Flieguf életművének más darabjaiban, például a *Dealer*ben (2004) talán több játékidő jut a felnőtt férfiaknak, az alábbi elemzés fókuszában mégis a *Csak a szél* áll, mivel úgy vélem, hogy az általa felvetett olyan kérdések, mint az etnikailag meghatározott (és átpolitizált) maszkulinitások, a szélsőjobboldali ideológiák által formált férfiasságok, a romareprezentáció, vagy a felnőtt roma férfi filmes jelenléte/hiánya a rendszerváltás utáni magyar rendezői film fontos aspektusait mutathatják meg.[1]

A film kontextusa közvetlenül kapcsolódik a férfiszerepek 2010-es években megfigyelhető átalakulásához. A gazdasági válság, a közel-keleti és észak-afrikai térség úgynevezett „Arab tavasz" miatti destabilizációja, az Európát sokként érő menekülthullám

[1] A magyar filmek férfiszereplőihez lásd még a jelen kötetben Margitházi Beja, Benka Attila és Tóth Zoltán János tanulmányait.

és tömeges migráció, az etnikai kisebbségekhez köthető kriminalitás tabu-voltának feloldódása és nyilvánosságra kerülése, illetve az emiatt jelentkező etnikai és politikai feszültségek nem csupán az európai politikai elit válságához és a politikai centrum határozott jobbra tolódásához vezettek, hanem a férfiszerepekre is erős hatást gyakoroltak. Magyarországon a bevándorláselleneség az Orbán-kormány politikájának alapvető elemévé vált, a menekültek és bevándorlók által Európában elkövetett terrorcselekmények és egyéb bűncselekmények pedig a magyar médiában gyakorlatilag nagyobb nyilvánosságot kaptak, mint azokban az országokban, ahol megtörténtek. A nacionalizmus erősödését és az etnicitás szerepének az identitáskonstrukciókban való felértékelődését figyelhetjük meg ezekben az években, ezzel párhuzamosan pedig a társadalmi tolerancia drasztikus csökkenését (Tárki). 2007-ben megalakul az egyenruhás, katonás felvonulásai és nyílt rasszizmusa miatt elhíresült Magyar Gárda, mely alapító okiratában a magyarság fizikai, lelki és szellemi önvédelmét jelöli meg feladatul. Bár a Gárdát 2009-ben bírósági ítélettel feloszlatják, újraalakítása után pedig sokat veszít paramilitáris jellegéből, a mozgalom szimbolikusan is jól jelzi az új szélsőjobb megerősödését. A Gárda alapításában is fontos szerepet játszó Vona Gábor szélsőjobboldali pártja, a Jobbik pedig 2010 óta stabil szereplője a magyar parlamentnek és közéletnek. De nem csupán a szélsőjobb erősödése beszél az identitás-mintázatok átalakulásokról: az olyan vezetők, mint Orbán Viktor, Vlagyimir Putyin vagy Donald Trump mind egy olyan új korszak jellegzetes alakjai, amelyikben az elmérgesedő etnikai konfliktusok és geopolitikai krízisek sorozata, valamint a hagyományos politikai elit gyors diszkreditálódása folytán (legalábbis a vezetői szerepekben) visszaszorulnak a politikai korrektség kultúrájában gyökerező kifinomultabb férfiasságok és felértékelődnek az autokratikusabb, hagyományosabb, paternalista férfiszerepek.

A romareprezentációk politikuma

A *Csak a szél* tehát társadalmi tolerancia visszaszorulásának és az etnicitás identitáskonstrukciókban való felerősödésének korszakában játszódik. A főcím előtt hosszan kitartott képet, melyen az alkonyati erdőt látjuk, amint egyre nő a sötétség, ma már nehéz nem allegorikusan értelmezni: a film abban az időben játszódik, amikor a felvilágosodás egyik nagy projektjére, a faji, nemi és vallási toleranciára épülő társadalom létrehozásának tervére egyre több árny vetül. A filmet közvetlenül a 2008–2009-es romák ellen elkövetett gyilkosságsorozat inspirálta, melynek során az elkövetők egy csoportja – minden jel szerint kizárólag rasszista gyűlölettől hajtva – cigány családokat támadott meg vadászfegyverekkel és molotov koktélokkal. Az áldozatok közt nők és gyerekek is voltak. A széles körű társadalmi felháborodást kiváltó ügyben, illetve a nyomozásban számos kérdés maradt megválaszolatlan. Az elkövetőket 2009 augusztusában elfogták, majd egy évekig elhúzódó per után első fokon elítélték. A korabeli sajtóközlemények és olvasói kommentek alapján a gyilkosságokat a magyar társadalom túlnyomó többsége egyértelműen elítélte. Az ügy ugyanakkor jól érzékeltette a magyar

társadalom politikai polarizáltságát: a baloldali kormány a szélsőjobbot tette felelőssé a történtekért (az elkövetők közt valóban több, nyíltan neonáci nézeteket valló férfi volt), ugyanakkor a jobboldali, az akkor ellenzéki média arra gyanakodott, hogy az épp kormányon lévő baloldal provokálta az akciókat, hogy a szélsőjobboldali fenyegetés életben tartásával toborozzon szavazókat (mint kiderült, a gyilkosságok kitervelője, akinek nem volt ismert náci háttere, a titkosszolgálat ügynöke volt).

A fentebbiekből következően Fliegauf egy erősen átpolitizált területre merészkedett: a romák reprezentációja, csakúgy, mint a romák és nem romák közti etnikai feszültségek megítélése erősen megosztja a magyar társadalmat. „A képek nem mentesek az ideológiai szándéktól" – írja bell hooks az amerikai feketék ábrázolása kapcsán (*Black Looks* 5), ez pedig úgy tűnik, éppúgy érvényes a hazai cigányság ábrázolásaira, mint a feketékére az amerikai kultúrában. A romatest akaratlanul is átpolitizált, ideológiai test, melynek ilyen vagy olyan reprezentációja szükségszerűen politikai-ideológiai állásfoglalás is egyben. A tévés és filmes romatesteket nézve pedig könnyen belátható, mennyire nem ártatlan vagy transzparens a filmes médium; s persze a nézés aktusa sem (lásd: Strausz). Hooks szerint „az általunk fogyasztott képek túlnyomó többségét az uralom politikája alakítja" (5), a mozgóképet így nyilvánvalóan tekinthetjük a hatalmi intézményrendszer egyik elemének. A film és a tévé ugyanakkor szocializációs intézményként is funkcionál: a mozgóképes médiumokban megjelenő romaképek nem csupán a többségi társadalom romaképét befolyásolják, de az ábrázolt kisebbség is belsővé teheti azokat, azonosulva akár a többségi társadalom rasszista képzeteivel is (lásd: Segal 179; hooks 3–4, Hall 262, Mercer and Julien 137–138). A mozgókép persze mindezt rejtve teszi, folyamatosan törekszik a hatalmi viszonyok eltakarására. Úgy vélem, a kisebbségek ábrázolása kapcsán különösen fontos lehet a filmek által működtetett rejtett vagy akár tudattalan hatalmi mechanizmusok és előítéletek tudatosítása és kritikai vizsgálata. Ez érvényes az olyan esetekre is, mint a *Csak a szél,* ahol a filmek látszólag mentesek minden rasszista, megbélyegző vagy elnyomó intenciótól, vagy kifejezetten az emberi jogok melletti kiállás motiválja őket. Kérdéses ugyanis, hogy a cigánysággal együttérző, empatikus, többségi társadalomhoz tartozó, privilegizált, liberális felfogású filmkészítők valóban segítik-e a cigányság árnyalt megismerését, autentikus megjelenítését vagy társadalmi emancipációját.

A romák magyarországi média-megjelenéséről viszonylag egyszerű átfogó képet adnunk, hiszen kutatása az utóbbi egy-két évtizedben számos megalapozó fontosságú tanulmánnyal gazdagodott. A romák Pócsik Andrea szerint „számukhoz képest nagyon ritkán szerepelnek a hírekben, műsorokban […] ha igen, akkor olyan összeállításokban, amelyek a társadalom velük szemben alkotott előítéleteit erősítik" („A romák ábrázolása" 54; lásd még: Strausz). A kortárs médiakutatások pedig elsősorban arra mutatnak rá, hogy

> a magyarországi romák reprezentációja máig egysíkú és nagyrészt negatív: a médiafogyasztók főképp mélyszegénységben élő, erőszakos bűnöző és (korrupt) politikus romákról hallanak. A sikeres romákat gyakorlatilag csak a tehetséges

> zenészek, énekesek képviselik, mintha ez lenne az egyetlen lehetséges út arra, hogy egy roma kiemelkedjen a szegénységből, illetve a társadalom hasznos tagjává váljon (Gregor-Lőrincz 51).

A roma férfiszerepek tekintetében a tipikus média-konstrukciók hasonló mintákat követnek, mint a feketékről alkotott amerikaiak. A fent idézett szerzőpáros szerint:

> [a]z etnikai maszkulinitások, és ezen belül a roma maszkulinitások többféle konstrukciója közül kétféle jelenik meg a leginkább jellemző módon a magyar médiában akkor, amikor hétköznapi roma származású emberek reprezentációja történik. A kétféle ábrázolási mód megegyezik abban, hogy mindkét típus bizonyos értelemben a hegemón maszkulinitással ellentétes maszkulinitásként ábrázolja az említett csoportot. Az egyik típusú maszkulinitáskonstrukció bizonyos értelemben fenyegető hipermaszkulin jegyekkel ruházza fel […] a roma maszkulinitást […] A másik típusú ábrázolás ellenben pontosan ennek ellenkezője: […] férfiatlannak mutatja be a csoportot, például úgy, hogy passzív, az aktív cselekvéstől tartózkodó, túlságosan érzelmes, buta, civilizálatlan, értetlen, határozatlan, impotens emberként ábrázolja őket (Gregor-Lőrincz 50).

De vajon hogyan illeszkedik az új magyar (rendezői) film ebbe a reprezentációs tendenciába? Milyen célokra használja Fliegauf a roma emberek képeit? Milyen metaforákon keresztül látja, torzítja, érti meg, teszi elbeszélhetővé a többségi, privilegizált filmkészítő a kamera elé állított roma embereket? Mit mond mindez a romákról, a hazai rendezői filmről és a romatest átpolitizáltságáról?

A roma férfitest ábrázolhatósága

Fliegauf filmje egy a nézőt a film valós hátteréről informáló szöveggel kezdődik:

> Magyarországon 2008 és 2009 között bűnelkövetők egy csoportja merényletsorozatot hajtott végre a cigányság ellen. 16 lakóházat támadtak meg 11 Molotov-koktéllal. 63 lövést adtak le lakóházakra sörétes és golyós fegyverekkel. A bűncselekmények 55 sértettje közül öten súlyosabb-könnyebb sérüléseket szenvedtek. Hatan meghaltak a támadásokban. A gyanúsítottak ellen jelenleg büntetőeljárás folyik. Noha ezt a filmet a bűnténysorozat inspirálta, cselekménye direkt módon nem kapcsolódik a valós eseményekhez és nem követi a nyilvánosságra hozott nyomozati anyagot.

A szöveg ellentmondásai, mint látni fogjuk, az egész filmet meghatározzák. Egyrészt ugyanis a történelmi valósághoz, a néző emlékezetében is élő eseményekhez köti a filmet. Az évszámok és egyéb adatok sorolása szintén az objektivitás illúzióját kelti. Tényszerű, egzakt számvetés ez, száraz, kegyetlen számokkal. A szöveg utolsó mon-

data ugyanakkor a művészi feldolgozás távolságába helyezi a filmet. Eszerint nem a tényszerű valóságot, hanem „csupán" annak művészi leképezését látjuk. Természetesen annak a filmesztétikai kérdésnek az eldöntését, hogy vajon a fiktív, művészi feldolgozás igazabb-e a tényszerűnél, nem válaszolja meg, hanem a nézőre bízza a rendező.

Fontos észrevennünk, hogy a nézőnek szánt, a film fiktív világán kívül elhelyezett, így elvileg objektíven tájékoztató szövegnek számos szubjektív, a befogadói értelmezés befolyásolását szolgáló jellegzetessége van. Egyrészt a szörnyű tényeket soroló szöveget fekete háttér előtti vérvörös betűkkel szedve olvashatjuk, hosszan kitartva, néma csendben. A „tényszerű" információközlésnek mindez drámaiságot kölcsönöz, és előre jelzi a film azon törekvését, hogy az egyszerű, tényszerű látvány mögötti véres, sötét valóságot mutassa meg. A fekete és vörös használata, ami a *Kontroll* alvilági labirintusában még egy fiktív világ megjelenítésének tudatos, reflektált eszköze volt, itt – tényszerű közlésnek álcázva magát – elfedni igyekszik önnön befolyásoló jellegét. A másik fontos részlet az, hogy az első mondat szerint a támadások nem egyes roma családok vagy emberek, hanem kollektíve „a cigányság ellen" történtek. Ez a retorikai megoldás felerősíti az események politikai jelentőségét, etnikai konfliktusként, illetve a cigányság mint kollektíva elleni agresszióként értelmezi az eseményeket. Ezzel a kritikus elemzőnek nem csak az lehet a problémája, hogy (egy inkább a politikai publicisztikára jellemző eszközzel) objektív tényként közöl egy interpretációt, hanem az is, hogy egy polarizált „cigány-magyar" etnikai konfliktus drámaisága érdekében homogenizálja a roma közösséget, megfeledkezve az áldozatok identitásában vagy épp gyilkosok általi kiválasztásában (mint kiderült) fontos szerepet játszó földrajzi, szociális vagy épp életmódbeli jellegzetességekről.

A film első jelenete hasonló ellentmondásokat hordoz. Itt a főszereplő kisfiút látjuk, amint átjön a temető melletti mezőn az alkonyati párában. Nem messze egy roma temetés zajlik, amit a kisfiúval együtt mi is meglesünk. A fent elemzett szöveges tábla és a főcím közé ékelt jelenet allegorikusságát tovább erősíti az alatta hallható zene. A lovári nyelven énekelt és a filmben a néző számára feliratozott dal egy szegény, árva fiúról szól, akinek megölték az apját. Bár a kisfiú, mint később kiderül, szó szerinti értelemben nem árva (édesapja kivándorolt Kanadába, ahová hamarosan a család is követni akarja), a dalt akaratlanul is rá vonatkoztatjuk. A jelenet így működésbe hozza az árvaság trópusát, a roma szereplőt pedig az árva gyermek alakján keresztül jeleníti meg. Ez a mozzanat egy gazdag, a konkrét történeten messze túlmutató kulturális hagyomány kontextusába helyezi a filmet, mely egyszerre emeli ki az események egyes aspektusait (a kiszolgáltatottságot vagy az áldozatiságot), és kerüli ki azokat a kihívásokat (a személyes felelősséget, az erőszak és kriminalitás szerepét a roma maszkulinitás-konstrukciókban a többségi társadalom normáihoz fűződő viszony tabukkal övezett kérdéseit), melyek a felnőtt roma férfi reprezentációja magában rejt.

Felismerhetjük azt is, hogy a természeti környezetben, gyönyörű egzotikus zenei kísérettel félmeztelenül kószáló barna bőrű fiú képe akaratlanul is felkeltheti a „nemes vadember" *(noble savage)* képzetét, ezzel pedig egzotizálja és romantizálja a roma ember képét, és egy Magyarországon a 19. században megszilárdult (a homogenizáló rasszista sztereotípiáktól korántsem mentes) romaképhez kapcsolja történetünket (lásd:

Binder). Ne felejtsük el, hogy a *nemes vadember,* mégha jóindulatú nyugati fantázia-alak is, éppúgy rasszista fehér fantázia-kép, mint negatívja, a *fekete bestia (black beast)* (lásd: Sage 181). A film és az általa teremtett romakép még ellentmondásosabbnak tűnik, ha tudatosul bennünk, hogy míg a film szereplőinek allegorikus meghatározását szolgáló dal lovári nyelven szól, addig szereplőinknek valójában magyar az anyanyelve, a dalt valószínűleg éppoly kevéssé értenék, mint az átlag magyar vagy külföldi néző. A romantizáló, egzotizáló „művészfilmes" trópusok tehát, melyek (a művelt, jól szituált, felvilágosult fehér néző számára) vélhetően egy szép és szimpatikus romakép megteremtésére hivatottak, gyermek bőrbe bújtatják és homogenizálják a cigányságot, közben pedig vajmi keveset törődnek a roma emberek identitásának komplexitásával vagy társadalmi-kulturális meghatározottságával. Más szóval a filmben a másság metaforizációjával és infantilizációjával szembesülünk.

A *Csak a szél* már ezen a ponton is kevert műfajú filmnek tűnik: a történetmesélést, helyszíneket, szereplőket és kameramunkát meghatározó dokumentarista stílus mögött éppúgy felfedezhető a nemzetközi művészfilm hagyományrendjének kevéssé reflektált, rutinszerű működtetése, mint a politikai állásfoglalás szándéka, vagy épp a *suspense thriller* műfaji jellegzetességei. Vagyis a romák reprezentációja Fliegauf filmjében – ahogy arra több filmkritika is rámutat – leplezett ideológiai célokat is szolgál (Göbl Zsombor). Ebben az a paradox, hogy bár szándéka szerint vélhetően a romák (és más kiszolgáltatottak) érdekeit szolgálja, ugyanakkor elidegenítheti a csúsztatásokra érzékeny nézőt, legyen az akár roma, akár nem roma származású. A roma társadalmon belüli különbségek és sokszínűség elmosása az erre érzékenyebb romák számára éppoly elidegenítő lehet, mint a roma férfiasság fent említett problémás aspektusainak az elfedése a többségi néző számára.

A *Csak a szél* tehát egyszerre próbál politikai állásfoglalásra buzdítani, ugyanakkor azonban fenn is tartani a politika- és ideológiamentesség illúzióját. Ez utóbbit nem csupán a dokumentarista jegyek erősítik, hanem a történet- és szereplőválogatás is. Amikor Fliegauf egy olyan család egy napját meséli el, amelyben az édesapa külföldön él, akkor egyrészt törlésjel alá helyezi a felnőtt roma férfialakját, másrészt mintha megpróbálna kialakítani egy olyan világot, melyben az ideológiánál fontosabbak az olyan „univerzális emberi" témák, mint a kirekesztettség, kiszolgáltatottság, árvaság vagy áldozatiság.[2] A film csupán mellékszerepekben engedi megjelenni a felnőtt férfiakat. A rosszarcú, rasszista iskolai intendáns, a rasszista helyi rendőr és a vele nyomozó politikailag korrekt fővárosi rendőr, vagy épp a kocsma előtt hőbörgő, járókelőket zaklató romák mind-mind a politikai-ideológiai harctér jól ismert, sablonos szereplői. A film felvillantja alakjukat, figyel rá, hogy „mindkét oldalt" szerepeltesse (így téve meg a minimumot az elfogulatlanság illúziójának fenntartásáért), ugyanakkor – és ez talán ezen a ponton sokkal fontosabb – csupán a történet margóján ad nekik helyet.

[2] Vö: a jelen kötetben Pócsik 35–36, 39–40; Király 54, 65; Stöhr 71; Benke 115; és Feldmann 171.

A felnőtt férfiasság ideológiailag terhelt alakokból áll: a felnőtt férfiak, romák és nem romák, problémásak, harcolnak, kötekednek, bántják egymást. Az intendáns nyílt rasszizmussal kezeli az iskolában takarító édesanyát, a helyi rendőr tömören vázolja a jó, dolgos cigány *versus* rossz, erőszakos, naplopó, kiírtásra való cigány elméletet, a kocsma előtti romák pedig a rasszista kártyát kijátszva kötnek bele az arra járó fehérekbe. Ők a tévéműsorok és politikai publicisztikák untig ismert alakjai, akiket Fliegauf nagyjából „kivág és beilleszt" funkcióval, különösebb finomítás vagy egyénítés nélkül emelt át a filmjébe. Mintha a rendező túlságosan problémásnak vagy szerethetőségében korlátozottnak tartaná a férfiasságot ahhoz, hogy főbb szerepekbe emelje, esetleg megpróbáljon összetett (így politikailag szükségszerűen provokatív) karaktereket formálni. A férfiasság – különösen az etnikai jegyekkel bíró maszkulinitás –mintha tabu, veszélyes, piszkos dolog lenne, az ideológia terrénuma. A film pedig, úgy tűnik, arra törekszik, hogy a klasszikus humanizmus ideológiáját követve teremtsen meg egy férfi- és ideológiamentes történetet. Vagyis a férfiasság kezelése a *Csak a szél*ben igencsak szimptomatikus: egy beszédes hallgatás szervezi, központjában a férfi eltüntetése, infantilizációja vagy marginalizációja áll. Úgy tudja megírni a kirekesztettek „szép" történetét, hogy maga is kirekeszt valakit. Úgy teremti meg az ideológiától távol tartott „örök emberi" történet lehetőségét, hogy (meglehetősen ideologikus módon) a férfiakkal azonosítja az ideológiai küzdelmeket.

Ennek az eljárásnak a hatásait erősíti a kamerakezelés is, mely a szereplők kiszolgáltatottságát hangsúlyozza egy kiszámíthatatlan világban. A szereplőket követő kézikamera kis mélységélességgel dolgozik, és rendszerint némileg lefelé tekint az amúgy is apró termetű főszereplőkre, így a néző (a suspense thriller és a horror műfajához hasonló módon) alig-alig látja át a szereplők körülötti teret. A kis mélységélesség kiemeli az arcot és az emberi alakot (a klasszikus esztétizáló humanizmus újabb hatása), a tér átnem-látása ugyanakkor labirintus-szerű, félelmetes hellyé teszi a falu környéki csalitost, erdőt és ösvényeket. A szereplők körülötti világ, az agresszív, kegyetlen férfiak világa félelmetes, kiismerhetetlen labirintusként keríti be a törékeny, kiszolgáltatott édesanyát és gyermekeit. A néző szeretne felnézni, körül nézni, hogy nincs-e veszély, de a kamera nem adja meg nekünk ezt a megnyugtató perspektívát. A képek töredezettek, nem klasszikusan komponáltak, szenzoriálisan gazdagok, olykor haptikusak, de sosem helyeznek bennünket a labirintus alkotójának vagy őrének mindentudó perspektívájába.

Úgy tűnik, csupán a kisfiú törekszik rá, hogy kiismerje ezt a félelmetes világot: akár Tarkovszkij Stalkere, az emberi világ határmezsgyéit járja, a falu melletti csalitost, a temető melletti ösvényt, de bemegy a nemrég meggyilkolt szomszédos család házába is. Nem lép be az emberi világ intézményeibe, az iskolával együtt kerüli a társadalmi középpontokat, a kitettséget, a láthatóságot, a megjelölt helyeket. Egyre a sehova nem tartozó szürke zónákat járja (akár a gyilkosok), a rend kiterjedt határmezsgyéit. Távolról szemléli az embereket, bunkert épít az erdő mélyén, a túlélés lehetőségeit kutatja egy veszélyes világban. A néző tudja, hogy gyilkosok leselkednek a családra, felfegyverzett felnőtt fehér férfiak, de sem mi, sem a szereplők nem látjuk át sem a teret, sem a történetet, nem vagyunk urai a helyzetnek. A film azt sugallja, hogy a világot a férfiak,

az etnikai konfliktusok és a rasszizmus tették és teszik ilyen félelmetes hellyé, olyanná, amelyben az egyszeri ember (aki – mintha Fliegauf azt sugallná – nem cigány vagy magyar akar lenni, hanem „csak" ember) nem láthatja, mikor milyen szörnyek leselkednek rá. A *Csak a szél* labirintusában egyértelműen vannak szörnyek, de az arcukat sosem látjuk. Feltűnik egy-egy gyanús autó, mindenki a gyilkosokról beszél, a film végén pedig le is csapnak az épp lefekvéshez készülő családra, de az ő perspektívájuk sosem lesz a film részévé. Csupán a többi felnőtt férfi viselkedéséből érthetjük meg a tragédia kiváltó okait.

Lépjünk most azonban egy lépést hátra a konkrét filmtől, és vizsgáljuk meg, vajon hogyan viszonyul a *Csak a szél* eljárása és a férfitest cenzúrázása más hazai rendezői filmek roma-reprezentációihoz.

Roma férfiak a rendszerváltás utáni magyar rendezői filmben

Az etnikailag különböző vagy színesbőrű férfi politikai és ideológiai szempontból is az etnikum-diskurzusok kitüntetett alakja (lásd: Lindquist Dorr; Hall 262). A jelenség jól nyomon követhető a 2015-ös, úgynevezett „migránsválság" képi reprezentációiban: míg a kérdést emberi jogi és szolidaritási kérdésként megközelítő (jórészt liberális és baloldali) médiában szinte kizárólag kiszolgáltatott nőket és gyermekeket láthattunk (a felnőtt színesbőrű férfiak éppúgy eltűnnek, mint Fliegauf filmjében), addig a bevándorlás elutasítását központi elemévé tevő magyar kormányközeli sajtóban gyakorlatilag kizárólag aktív férfiak tömegét (itt az együttérzést mobilizáló nők és gyermekek képei szorultak háttérbe). Az erőteljes és aktív színesbőrű férfi hiánya vagy jelenléte természetesen mindkét esetben ideológiai célokat szolgál: a rasszista felhanggal rendelkező sztereotíp képek eltüntetésére, az ezekhez kapcsolódó félelmek elfojtására, vagy épp ezek előhívására és felerősítésére hivatott. A színesbőrű férfi alakja mind máig sokkal terheltebb ideológiailag, mint a nőké vagy a gyermekeké. A 19. és 20. századi európai vagy észak-amerikai „fajvédő" diskurzus (ahogy a kortárs rasszizmus is) gyakran az idegen férfi által a fehér nőkre és a faji tisztaságra jelentett veszélyeket hangsúlyozza (Lindquist Dorr; Segal 169–181; Hall 262). Nem csoda hát, ha a színesbőrű férfi a reprezentálhatóság határait feszegeti az emberjogi állásfoglalásában elkötelezett és az európai humanizmus politikai hagyományával nem szívesen szakító magyar rendezői filmben.

A továbbiakban négy magyar játékfilm összehasonlító elemzésére vállalkozom: ezek a *Csak a szél* mellett a *Tündérdomb* (Szőke András 2000), a *Boldog új élet* (Bogdán Árpád, 2006) és a *Vespa* (Groó Diána, 2009). Azt kívánom feltárni, hogy milyen stratégiákkal próbálnak megbírkózni ezek a filmek a fent vázolt ideológiai kontextussal, milyen férfialakokat tudnak-mernek vászonra vinni, hogyan próbálnak hiteles történeteket mesélni, illetve alkalomadtán hogyan futamodnak meg a tabunak számító kérdések elől.

Az elemzett roma-filmek már az elbeszélt történet és szereplői tekintetében is sajátságos mintázatot követnek: a főbb szerepekben – amennyiben a férfiasságot nem

csupán biológiai, hanem társadalmi-kulturális konstrukciónak tekintjük – gyakorlatilag nem találunk felnőtt roma férfiakat. A cigány férfi alakja mintha nem csupán Fliegaufnál lenne kerülendő, tabu a rendszerváltás utáni magyar rendezői filmben. A *Vespa* főszereplője hasonló korú kisfiú, mint a *Csak a szél* főszereplője. Ő egy csokiban talált kuponnal robogót nyer, majd elhagyva faluját Pestre indul, hogy átvegye álmai motorját. A filmek a gyerekek életének csupán egyetlen epizódját mesélik el, pár napot, azaz nem látjuk őket felnőttként. A filmek intenciójában persze érezhető, hogy a cigányság életéről szeretnének érvényes képet festeni. Értjük, hogy a gyermekek életén keresztül az egész cigányság sorsáról (is) beszélnek, értjük, hogy a gyermekek sorsában a felnőtt romák sorsát is fel kellene fedezzük. A kisfiúkkal történteket akarva-akaratlan allegorikus roma-történetként olvassa a művelt befogadó (ahogy az számos filmkritikából ki is derül), de a férfiasság megjelenését elemezve mégis igen fontos momentum, hogy a roma férfitest eltűnik, testiségében nem jelenhet meg a vásznon, vagy mellékszerepekbe szorul.

Alaposabb vizsgálat után kiderül, hogy a másik két film is hasonló „tüneteket" mutat. A *Tündérdomb* egy Balázs nevű férfi életét meséli el, aki az elbeszélés idejében már haldokló öregember (akit nem is látunk), a bakonyi cigányok hajdani történetében pedig ugyan fiatal férfi lesz a gyermekből, de őt is csupa meseszerű, gyermeki helyzetben látjuk. Felnőttként is úgy sír, álmodozik és játszik, mint egy gyermek. Szőke András stilizált, önreflexív fantázia-világában mindenki mesealak, a film egy pillanatig sem akar komolyan vehető karaktereket elénk állítani. A négy film közül a *Boldog új élet* jut legközelebb a roma férfi színreviteléhez, ahogy véleményem szerint ez a film vállalkozik leginkább a romák életének valódi problémáival való szembenézésre és szembesítésre is. A film egy fiatal roma férfiról szól, akit gyermekkorában erőszakos apja miatt elszakítottak családjától és intézetbe zártak. A súlyosan traumatizált férfit folyton kísértik a múlt képei, a filmidő jelentős részében a gyermekkor álomszerű emlékképeit látjuk. Felnőtt élete pedig másról sem szól, mint az elveszett gyermekkor, az elveszett otthon és elveszett (élhető) identitás megkeresésére tett sikertelen kísérletekről. Bár fizikai értelemben felnőtt férfit látunk, de lélektani vagy társadalmi-nemi értelemben mégsem azt. Története a gyermekkor, az anyai ölelés, a magzati kor és a halál felé vezető regresszív utazás. Párkapcsolata vagy nemi élete nincs, a fürdőkád fölé egy gyönyörű, ártatlan szemű kislány képét ragasztja, és fokozatosan kimarad a munkából is, otthonába húzódik vissza a hagyományosan a férfi aktivitás tereként meghatározott nyilvános, társadalmi közegből. Az emlékezés pozíciója is tipikusan regresszív testhelyzet: gyakran látjuk a fürdőkádban, magzatpózban, a víz alá merülve. A film végén bekövetkező rituális öngyilkosságát is így látjuk.

A főszereplőket szemügyre véve azt látjuk tehát, hogy gyakorlatilag egyetlen film sem mutat a főbb szerepekben olyan romákat, akiket a szó teljes értelmében felnőtt férfiaknak nevezhetnénk. Ezzel a filmek nyilván számos ideológiai csapdát kikerülnek: minthogy a legnegatívabb rasszista sztereotípiák jelentős része a felnőtt cigány férfi alakjához kötődik (naplopó, tolvaj, munkakerülő, erőszaktevő), a filmek így sokkal könnyebben el tudják kerülni azt, hogy rasszista kódban olvassák, vagy rasszista vélekedések megerősítésére használják fel őket.

A felnőtt roma férfi alakjának eltüntetésének, ártatlan gyermekekkel vagy gyermeki férfiakkal való helyettesítése azonban kétélű fegyver. Ezzel a stratégiával ugyanis az elemzett filmek veszélyesen közel kerülnek ahhoz, amit a kritika a színesbőrű, gyarmatosított másik *infantilizáció*jának nevez. Stuart Hall így ír erről:

> [a] rabszolgatartás idejében a fehér rabszolgatartók előszeretettel gyakorolták hatalmukat a fekete férfiak fölött azzal is, hogy gyermekként kezelték őket, ezzel pedig megfosztották minden apai vagy családi felelősségtől. A másságnak ez az 'infantilizációja' mind a férfiak, mind a nők ábrázolásában elterjedt stratégia volt. […] Az infantilizáció a fekete férfi 'kasztrációjaként' (azaz férfiasságától való megfosztásként) is felfogható (Hall 262–263).

Természetesen nem gondolom, hogy a magyarországi romák helyzete egy az egyben megfeleltethető lenne az amerikai feketékének, ahogy azt sem, hogy a rasszista megbélyegzés pontosan ugyanazokkal a fantáziákkal történne mindkét esetben, mégis igen tanulságosnak találom Hallnak a gyarmatosított másik infantilizációjáról szóló leírását. Úgy vélem, hogy mikor a filmek az ártatlan, gyermeki áldozat szerepét teszik meg romaképük alapjának, azzal ugyan együttérzést ébreszthetnek a romák iránt a többségi nézőben, de – mivel a romasorsot színre vivő allegorikus alakok nem felnőtt, felelős, saját sorsuk javításáért tenni képes emberek – akaratlanul meg is fosztják őket a tevékeny szubjektivitástól *(agency)*. Ezek a filmek szerethető és túlnyomórészt kedves, aranyos romákat mutatnak, és következetesen kerülik a felnőtt, nemiséggel rendelkező, a társadalmi térben aktív roma férfi alakját. Ezzel azonban nem csupán a rasszizmus „méregfogát" húzzák ki. Ahogy a filmeket (például az internetes filmes honlapokon) értékelő hozzászólásokból kiderül, a romák egyoldalúan ártatlan gyermeki áldozatként való bemutatása, mely nem ismeri el a többségi társadalom esetleges sérelmeit, könnyen visszatetszést válthat ki a többségi nézőből, aki egyszerűen nem tudja valósághűnek vagy hitelesnek elfogadni ezeket az idealizált szereplőket. De a filmek hitelességének, befogadásának és társadalmi hatásának a szempontjából legalább ilyen fontos problémának tartom, hogy ezek a filmek szintén dühöt és elutasítást válthatnak ki azokból a roma nézőkből is, akik felnőtt, aktív emberekként napi harcban állnak a cigányság nagyon is valós belső és külső problémáival. Az ő számukra ezek a gyermekivé tett roma-alakok nyilvánvalóan nem közvetítenek erőt adó *(empowering)* mintákat.

Talán kevesen tudják, hogy a 19. században mennyire általános volt a romák gyermeki, naív, szabad, természeti népként való romantizálása (Binder), vagy a társadalmi interakciókban a felnőtt roma férfi „fiam"-ként (azaz nem egyenlőként, infantilis alsóbbrendűként) való megszólítása. A fenti filmek közül egyedül a *Tündérdomb* reflektálja viszonyát ezekhez a többségi társadalom által gyártott képekhez és trópusokhoz, melyeket a *black studies* egyértelműen a faji elnyomás eszközeinek tekint (Hooks 5).

A felnőtt férfi filmekből való kirekesztésén és infantilizációján túl érdemes megfigyelni azt is, hogy az etnikai Másik megjelenítése milyen kulcsmetaforák segítségével történik a magyar rendezői filmben. Úgy tűnik, a filmek meg sem próbálkoznak vala-

miféle radikális másság közvetlen reprezentációjával. Az érthetetlen, vagy a megismerés számára kihívást jelentő Másik ábrázolását inkább bevett és konvencionális rendezői filmes trópusokra bízzák, így akaratlanul is a többségi társadalom kulturális kódjai szerint értelmezik a romákat. Az itt elemzett filmekben a két legfontosabb megidézett trópus az árvaság és az áldozatiság.

A négy film főszereplői közül gyakorlatilag egyiknek sincs hagyományos értelemben vett, valódi édesapja. Balázs a *Tündérdomb*ban egy roma nő és egy repülővel a mezőn leszálló repülős férfi alkalmi nászából született, így szól legalábbis az édesanyjától hallott mesés történet. A *Boldog új élet* főhőse sem ismeri apját, csupán azt látjuk az öngyilkosság előtti egyik utolsó emlékképben, ahogy az egykori apa az erdő szélén álló lakókocsiban, ahol laktak a lánytestvérrel erőszakoskodik, a családi veszekedés-verekedés végén pedig a lányt eszméletlen állapotban viszi el a mentő, míg az őrjöngő apát a rendőrök hurcolják el. A képek traumatikusságát tovább fokozza az a jelenet, amelyben a rendőrök elől menekülő kisfiút látjuk, ahogy szökni próbál az intézetbe szállítás elől. „Szaladj, fiam, szaladj!" – kiáltja az édesanya az erdőben árkon-bokron át menekülő fiú után. Az édesanyához való visszatalálás motívuma, mely végigkíséri a hős egész életét ebben a jelenetben lel magyarázatra. A megfosztottság, árvaság és magány ebben a filmben jelenik meg a legrealisztikusabban, a trópus talán itt telik meg a legtöbb tartalommal.

A *Vespa* és a *Csak a szél* esetében is hasonló a helyzet. A *Vespa* főszereplője édesanyjával él, apjáról csak egy titkos, az otthoni Szűz Mária kép hátuljába betűzött képet őriz: egy férfit látunk egy építkezés előtt, munkavédelmi sisakban. A *Csak a szél* cigány családja szintén apa nélkül él, itt azonban az édesapa nem cserben hagyta a családot, hanem kivándorolt Kanadába. A kisfiú semmilyen módon nem érintkezik apjával, csupán nővére beszél vele Skype-on az iskolából, itt látjuk az apát, valamiféle munkásszálláson.

A filmek főszereplői nem igazán tehetnek sorsukról. Árván, vagy csonka családban nevelkednek, érzelmileg sérültek, kiszolgáltatottak, a világban nem találják a helyüket. A filmek nagy része kiszolgáltatott áldozatként láttatja a főszereplőket, akiknek mindig ár ellen kell úszniuk, mindig náluk nagyobb (külső vagy belső) erőkkel kell megküzdeni céljaik vagy akár egy élhető emberi élet elérésének érdekében, ugyanakkor nem igazán vetik fel a hiányzó apák felelősségének kérdését. Főszereplőink megpróbálnak kilépni sanyarú helyzetükből, megpróbálnak tenni valamit, de a történetek végére mind kudarcot vallanak. A főszereplők kiszolgáltatott árvaként való bemutatását értelmezhetjük a cigányság kitaszítottságának allegóriájaként is, a kérdés csupán az, hogy az árvaság és áldozatiság trópusai mennyiben szolgálják a Másik megismerését vagy mennyire adhatnak erőt a romáknak a társadalmi felemelkedésért és esélyegyenlőségért folytatott küzdelmeikben.

A magyar filmtörténetben egészena *Valahol Európában* óta erőteljes szimbolikával bír az árva alakja, ami rendre visszaköszön a rendszerváltás utáni magyar filmben is.Ebben a kontextusban a roma kisfiúk nem csupán a cigányság sorsáról beszélnek, de egyben a kelet-európai árvaság újabb megtestesítői is.

A *Tündérdomb* és a *Vespa* fő motívumai, a repülő megépítése illetve a robogó átvétele egyben az apa megtalálására tett kísérletek is, melyek a filmek finoman allegorikus kontextusában értelmezhetők a társadalmi integráció és egy otthonosabb, élhetőbb identitás megtalálásának kísérleteiként is. A repülő építésével Balázs az apai hagyománnyal próbál kapcsolatot létesíteni, az apával asszociált repülés pedig nyilvánvaló kapcsolatban áll a szabadsággal, az álmok megélésével vagy akár a (társadalmi) felemelkedéssel. De a kuponon nyert motor átvétele is apakeresésbe fordul, már csak azért is, mivel Lali kiskorúként nem veheti át a robogót. A gyerek az utcákat járja, és apát keres a robogó átvételéhez. „Elnézést, nem lenne az apukám?" – kérdezi a kis elveszett cigány fiú a pesti járókelőktől. Van aki nem is érti, van aki egyszerűen rávágja, hogy nem. A piros Vespa robogó persze éppolyan szabadság- és teljesség-szimbólum, mint a repülő a *Tündérdomb*ban. Lali szerint akár kétszázzal is tud majd menni vele, és az a terve, hogy felülteti rá az anyukáját, meg a legjobb barátját is. Mindkét jármű varázslatos, mesés eszköz tehát, de egyik filmben sem vezeti el hőseinket a vágyott és remélt célhoz. Balázs egy pesti szegényházban hal meg magányosan, úgy látszik nincs családja, nem tartozik sehová, történetét is két fehér magyar ember rekonstruálja. Lali motorját pedig elveszik az úton, meg is verik, az a zenész roma férfi pedig, aki útján segítette, aki majdnem az apukája lett, az út során egyszer csak visszafordul és magára hagyja a fiút. Az apa-fiú kapcsolatok tehát nagyon hasonlóan működnek a romákat ábrázoló filmekben, mint a rendszerváltás utáni magyar rendezői film többségében: a kapcsolat krízise, illetve a fiúk árvasága itt még erőteljesebben, az etnikai másság aspektusával „felszorozva" jelzi szereplőink kirekesztettségét. A legfontosabb különbséget itt abban látom, hogy míg a filmek előszeretettel kritizálják a fehér, többségi társadalomhoz tartozó apákat, vagy mutatják meg azok távolságát az idealizált nyugati mintáktól, addig a fehér patriarchátus által kirekesztett roma apákkal kapcsolatos, hasonlóan kínos kérdéseket inkább nem feszegetik.

A repülő és a robogó példái ráirányíthatja figyelmünket a filmekben megjelenő térbeli mozgások jelentőségére és metaforikus jellegére. A *Boldog új élet* és a *Csak a szél* bizonyos szempontból különböző kulcsmetaforákkal dolgozik, mint a fent említett *Vespa* és *Tündérdomb*. Míg a robogó vagy a repülőgép „előre mutató", dinamikus mozgással kapcsolatos metaforák, melyek a felemelkedésről és a vágyak beteljesedéséről beszélnek, addig a másik két filmben inkább regresszív, menekülésről, elbújásról és az elkerülhetetlen veszteségről szóló trópusokkal találkozunk. Ilyen a lakásba zárkózás és víz alá merülés a *Boldog új élet* névtelen főszereplője esetében, aki végül is a halálban, a kádban felvett magzatpózban talál vissza édesanyjához és a gyermekkor világához. A *Csak a szél* főszereplőjének az erdőben épített bunker vagy menedékház lehet az identitás legfontosabb térbeli metaforája, mely szintén a menekülésről, elbújásról és túlélésről szól. Ezekben a pesszimistább hangoltságú filmekben az élet kiteljesítésének, a vágyak megélésének narratívája gyakorlatilag meg sem jelenik. A kérdés csupán a traumák feldolgozása és a közvetlen túlélés.

Konklúziók

A filmek empatikusságához vagy emberjogi elkötelezettségéhez nem férhet kétség, ugyanakkor a roma férfiasság cenzúrázása vagy a romatest megható metaforákba öltöztetése kapcsán felfedezhetők ennek a megközelítésnek a gyengéi is. Az interkulturális empátia ilyen rejtett csapdáira hívja fel a figyelmet Carolyn Pedwell is. Úgy látja, hogy a kisebbségekkel szembeni empátia a kortárs liberális politikai retorika fontos része (Pedwell 93), ami látszólag a kisebbségek érdekeit szolgálja, ugyanakkor

> a feminista és különösen a posztkoloniális elméletírók rendre felhívják a figyelmet arra, hogy amikor liberális gondolkodók úgy vélik, empatikusan 'ismerhetik' vagy ábrázolhatják 'mások' tapasztalatait, akkor az eredmény gyakran nem több, mint a privilegizált szubjektumok általi olyan projekció és kisajátítás, mely csupán megerősíti a fennálló társadalmi hierarchiát és elhallgattatja a marginalizáltakat (Pedwell 95).

Megfontolandónak tartom Pedwell azon megállapítását is, miszerint „ezek a diskurzusok rutinszerűen indulnak ki egy társadalmilag privilegizált szubjektumból, mint empátiát érző személyből" (95). Félő, hogy míg mind a megbélyegző rasszista, mind az empátiától vezérelt liberális ábrázolások elégedetten szemlélik saját előfeltevéseik mozgóképes megjelenítését és visszaigazolását, addig a romákról, valódi életükről, annak sokszínűségéről és problémáiról vajmi keveset tud meg a többségi társadalomhoz tartozó néző, de a romák szegregációja sem csökken. Úgy tűnik, hogy míg a magyar rendezői film előszeretettel és bátran viszi színre a társadalmi normarend margójára került fehér férfi alakját, a roma férfiak ábrázolásában koránt sem mutat hasonló bátorságot. Ez pedig a romák integrációjának sikertelenségeként is olvasható: ahogy társadalmi beilleszkedésük sem sokat javult az elmúlt években (ahogy a legfrissebb kutatások szerint Európa egészében sem), úgy a film sem tud mit kezdeni az ideológiailag terheltebb roma férfialakokkal, nem képes integrálni őket az ismerős és vállalható filmes diskurzusokba.

Egyetértek Pócsik Andreával, aki szerint „a romák filmen való megjelenítésénél a hitelesség megteremtésének, a klisék elkerülésének alapfeltétele a teremtett világ 'valóságához' fűződő viszonyok deklarálása" (Pócsik, 64). A vizsgált filmek közül azonban egyedül a *Tündérdomb* jelzi egyértelműen és következetesen nézője felé a teremtett világ és a roma szereplők műviségét vagy megalkotottságát, azt hogy a filmen a többségi társadalom elképzeléseit látjuk, a valódi történet reprezentálhatatlan. Más szóval a filmek elfedik és metaforákba öltöztetik a romákat, de alig-alig jelzik az így megalkotott képek többségi tekintethez kötöttségét. Különösen igaz ez a *Csak a szél*re, melynek dokumentarista szerkesztettsége, illetve a kézikamera romákhoz kötése (ami egyébként a film legeredetibb és legdrámaibb megoldása) kifejezetten az ábrázolás elfedését eredményezheti, annak a ténynek az elrejtését, hogy egy privilegizált, többségi művész által kitalált és megrendezett filmet látunk. A *Csak a szél* esetében talán csak az utolsó

jelenetek, a támadás és az áldozatok hullaházi öltöztetése villant fel valamit egy olyan másfajta életnek a jelentés és az ideológia rendjeit összezúzó tragikumából, melyre a többségi társadalomnak nem lehetnek sem szavai, sem szép költői képei.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Bernáth, Gábor–Messing, Vera. „'Vágóképként, csak némában' – Romák a magyarországi médiában". *Nemzeti és Etnikai Kisebbségi Hivatal*, 1998.

bell hooks. *Black Looks: Race and Representation.* Boston: South End P, 1992.

Binder, Mátyás. „Cigány-képek a folklortól az etnopolitikáig: a romák és a rendszerváltás". *Múlt-kor.* 2009. augusztus 18. http://mult-kor.hu/20090107_ciganykepek_a_sztereotipiaktol_az_integracioig

Downing, John and Husband, Charles. *Representing Race: Racism, Ethnicity and the Media.* London: Sage, 2005.

Hall, Stuart (szerk.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.* London: Sage, 2003 (1997).

Göbl, Zsombor. „Jó, de nem szimpatikus". *PORT.hu* 2012 április 10. http://port.hu/jo-de-nem-szimpatikus/article/29398.

Kolozsi, Ádám. „Sosem látott mértékű a magyarországi idegenellenesség". *Index.hu* 2016. 11. 17.http://index.hu/tudomany/2016/11/17/soha_nem_latott_merteku_az_idegenellenesseg_magyarorszagon/.

Lindquist Dorr, Lisa. *White Women, Rape, and the Power of race in Virginia 1900–1960.* U of North Carolina P, 2004.

Pedwell, Carolyn. *Affective relations: The Transnational Politics of Empathy.* Palgrave Macmillan UK, 2014.

Pócsik, Andrea. „A romák ábrázolása a kortárs magyar filmekben". *Beszélő,* Vol. 8, No. 11 (November 2003), 54–64.

Pongrácz Tiborné–S. Molnár Edit. „Nemi szerepek és a közvélemény változásának kölcsönhatása". Budapest: TÁRKI – Nemzeti Erőforrás Minisztérium, 2011. http://www.tarsadalomkutatas.hu/kkk.php?TPUBL-A-942/publikaciok/tpubl_a_942.pdf.

Segal, Lynne. *Slow Motion. Changing Masculinities, Changing Men.* New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP, 1995 (1990).

Sik Endre. „Csúcsot döntött az idegenellenesség, és elfogyott az idegenbarátság". *Tárki.hu* 2016. 04. 04.http://www.tarki.hu/hu/news/2016/kitekint/20160404_idegen.html

Strausz, László. „Producing Prejudice". *Romani Studies* 5, Vol. 24, No. 1 (2014), 1–24.

Zemlényi-Kovács Barnabás

Ellen-tekintet. A *Sonderkommando*-fényképek szerepe a *Saul fia* filmnyelvében

Bevezető

A *Mémoire des camps* (2001) című kiállítást kísérő, a holokauszt reprezentálhatóságáról folytatott vitában, amelynek kiindulópontja a *Sonderkommando* által Auschwitzban készített négy fénykép volt, Claude Lanzmann és Georges Didi-Huberman neve fémjelezte a két ellentétes álláspontot. Nemes Jeles László 2015-ben bemutatott *Saul fia* című filmjét azonban egyaránt üdvözölték: Lanzmann személyesen találkozott a rendezővel és elismerését fejezte ki, míg Didi-Huberman nyílt levelet írt hozzá, amely könyv formájában is megjelent (magyarul: *Túl a feketén,* 2016).

A film egyik szekvenciája megidézi a *Sonderkommando* által készített első két auschwitzi fényképet és készítésük körülményeit. Ezt a szekvenciát Nemes Jeles *mise en abyme*-nek nevezte, Didi-Huberman nyílt levelében pedig a filmnyelvi megoldások hátterét abban látta, hogy a rendező tiszteletben tartotta az 1944 augusztusában készült négy fénykép hagyatékát.

Tanulmányom célja a *Saul fia* filmnyelvének értelmezése, annak referenciakeretét a *Sonderkommando*-fényképek speciális státusza és recepciója alapján határozva meg. Elemzésemben az említett szekvenciából indulok ki, és annak *mise en abyme*-jellegére fókuszálva vizsgálom meg, hogy miként határozza meg a film alapvető képi konstrukcióját és reprezentációs stratégiáját a *Sonderkommando*-fényképek státusza és recepciója, illetve miként hoz létre egyfajta szintézist a 2001-ben kialakult reprezentációs vita feloldhatatlannak tűnő álláspontjai között.

1. Az emlékezet képe

„Megmutatni valamit, megmutatni bármit
– a fényképész szempontjából ez egyet jelent
azzal: megmutatni, hogy el van rejtve"
Susan Sontag

1.1. Törés és újrajátszás

Nemes Jeles László *Saul fia* (2015) című filmjének egyik jelenetében Katzot látjuk, ahogy a krematórium raktárhelyiségében szeméhez emeli a fényképezőgép keresőjét

és a megfelelő pillanatot várja, hogy képpé konstruálja a nyitott ajtón túl fokozatosan feltáruló látványt: az égetőgödröknél dolgozó *Sonderkommando* tagjait, az őket felügyelő SS-tiszteket és az égetésre váró holttesteket (1–2. kép). Ugyanaz korlátozza a kép elkészítésében, ami alkalmat ad rá: a testeket emésztő tűz füstje néhány másodpercre áthatolhatatlan leplet képez a krematórium előtti szakaszon. Rejtekhelyén ezalatt a leleplezés minimális veszélye mellett készítheti elő és használhatja fényképezőgépét. Az ellensnitt ekkor Katzról a fényképezőgépe perspektívájára, a keresőn keresztül beállított képkivágásra vált. Amit ekkor látunk, az a kép bal harmadát elfoglaló ajtószárnyon túli tér szinte homogén, szürke felülete. Majd ahogy a fokozatosan eloszló füstben sötét foltként kirajzolódnak az álló alakok sziluettjei, az exponáló gomb kattanása jelzi, hogy Katz rögzítette a pillanatot.

A rendező a film audiokommentárjában így fogalmaz: „Ez egy olyan kép, amit nem Saul láthat, hanem a fényképezőgép. Ez az egyetlen snitt a filmben, ami nincs hozzákötve, mert ez az *emlékezet képe*".[1] Az őrködéssel megbízott Saulra, aki az ajtónyílásból a mindent beborító füstöt kémleli, Katz rászól, hogy arrébb kell állnia. Azzal, hogy ugyanazt a látószöget veszi fel, akadályozza a fényképező munkáját. Tehát a két tekintet nem csupán független ebben a jelenetben, hanem a kép elkészítésének *feltétele* is, hogy Saul nem látja azt, amit a fényképezőgép. Ez a függő viszony hangsúlyozza, hogy e szekvencia során a szigorúan konzekvens filmnyelv megtörik.

Nemes Jeles már első, tematikailag is előképnek tekinthető *Türelem* (2007) című kisjátékfilmjében kidolgozta azt a rendezői-operatőri stratégiát, amely a *Saul fia* filmnyelvét is meghatározza. A kamera végig a főszereplőre fókuszál, és egyben az ő fókuszait követi. A közeli és félközeli plánok használata az 1,37:1-es képarány mellett lényegesen beszűkíti a látószöget, míg a rendkívül szűk mélységélesség a centrális, fókuszált előtér (sok esetben Saul arca vagy tarkója) és a periférikus, életlen háttér dialektikus viszonyát teremti meg.

Ez az egyetlen szekvencia (a film zárójelenetén kívül),[2] melyben a kamera elszakad Saultól. Először a felemelt fényképezőgéppel kerül szembe, majd egy sajátos szubjektív beállításba vált. Nem egyértelmű, hogy ki a beállításhoz tartozó látószög szubjektuma. Jelenthetné Katzot, akinek a kereső által „mediált" tekintetével azonosulna a kamera. Azonban Nemes Jeles megfogalmazását követve a szubjektum maga a fényképezőgép, amely így függetlenedik használójától. Ugyanis amikor a kamera azonosul a fényképezőgéppel, egyben egy „történeti" fényképezőgéppel (is) azonosul: azzal, amelyet az auschwitzi *Sonderkommando* egyik tagja, Alberto Errera (másik nevén „Alex")[3] használt 1944 augusztusában, hogy az V. krematórium gázkamrájából dokumentálja a filmben megidézett jelenetet (3–4. kép). A leírt szekvencia ugyanis újrajátszást *(re-enactment)*

[1] Nemes Jeles László rendező-forgatókönyvíró, Erdély Mátyás operatőr és Krasznahorkai Balázs, a rendező munkatársának audiokommentárja (DVD-extra). (Kiemelés tőlem– Z.-K. B.)

[2] Ekkor a kamera végleg elhagyja Sault, és egy ideig a lengyel fiút követi, a *Sonderkommando*ra rátörő SS kivégzéséből csak a halálos lövéseket halljuk.

[3] Alberto Errera, a görög ellenállás aktív tagja. A birkenaui V. krematórium *Sonderkommando*jában lett „fűtő", a kemencéknél kellett dolgoznia. (Lásd Georges Didi-Huberman 2016: 10)

hajt végre, amikor a *Sonderkommando*-fényképek elkészítésének dokumentált körülményeit a narratíva részévé teszi, a szubjektív beállítással pedig első két negatívját vizuálisan megidézi. A fényképek elkészítése rendkívül körülményes és veszélyes vállalkozás volt: a lengyel ellenállás révén sikerült becsempészni a fényképezőgépet és a filmet a táborba. Hogy csökkentsék a kockázatot, titokban megrongálták a krematórium tetejét, hogy az égetés ideje alatt, annak javítását végezve figyelhessék az őröket. Alex, akire a fényképezést bízták, két felvételt készített a gázkamrából, majd eszközét elrejtve megkerülte a krematórium épületét. Itt, anélkül, hogy szeméhez emelhette volna a fényképezőgépet, mozgás közben tudott még két fényképet készíteni arról, ahogy levetkőztetett nők egy csoportját terelik a gázkamrák felé. A körülmények ellenére a harmadik kép egy részén jól kivehető a látvány, a negyedik fénykép azonban szinte absztrakt: a nyírfák tetejének kontúrjai vehetők ki rajta. A fényképezőgépet egy vödör aljába rejtve, majd később a négy felvételt egy fogkrémtubusban sikerült eljuttatni Krakkóba az ellenálláshoz (vö. Pressac 1989: 424).

A *Saul fia* cselekményének történelmi keretét az 1944. október hetedikei *Sonderkommando*-felkelés és annak előkészületei jelentik. A fellázadó *Sonderkommandó*nak sikerült felrobbantania a IV. krematóriumot és néhány őrrel végeznie, majd egy részük szökést kísérelt meg. Végül az SS, a táborból kijutókat bekerítve minden rabot elfogott és szinte mindjüket kivégezte. Ez volt az egyetlen jelentős felkelés Auschwitz történetében.[4] Az az alkotói döntés, amely ezt a korábbi eseményt a felkelés kontextusába illeszti, a kettő közötti analógiára is rámutat. A fényképek elkészítését olyan, a felkelés jelentőségéhez mérhető tettként értékeli, mely maga is az ellenállás aktusa. A titkos akcióban résztvevő *Sonderkommandó*sok éppúgy az életüket kockáztatták a tábor működésének ellehetetlenítése érdekében, hogy e bizonyító erejű fényképek létrejöjjenek és kijussanak a lengyel ellenálláshoz, ahogy később a felkelés során maguk kíséreltek meg kitörni onnan. Különösen megnöveli a fényképezés tétjét, hogy a történet szerint az elkészítésükre fordított idővel kockáztatják a felkelés sikerét. Az akciót vezető Biedermann Oberkapo a felajánlkozó Sault és Katzot ezután egyenesen a krematórium épületéhez vezeti. Az ekkor kezdődő újrajátszás a film cselekményének folytonossága érdekében számos paraméterében megváltoztatja a fényképek készítésének eredeti körülményeit, de a lényegi mozzanatok megtartásával – mint a krematóriumban megbújó „fényképész", az égetőgödröknél dolgozó *Sonderkommando* pozíciója vagy a fedőtevékenység – alapvetően hű marad ahhoz, ami a rendelkezésre álló forrásokból rekonstruálható. Míg tehát az újrajátszás szekvenciája – számos módosítás árán – „észrevétlenül" beépül a történetbe, a filmben precedens nélküli rendezői-operatőri döntések, a filmnyelv megtörése jelzi annak beágyazott voltát.

A filmnyelvi törést indokolhatja, hogy a Saulról való leválással egyben az ő szubjektív nézőpontját megtestesítő képi konstrukció alól is „felszabadul" a kamera. Így lehetőség nyílna arra is, hogy pontosan rekonstruálja az első két *Sonderkommando*-fényképen

[4] Az *Sonderkommando*-felkelésről lásd Gideon Greif áttekintését és a tanúk, pl. Shlomo Venezia és Nyiszli Miklós részletes beszámolóját. (Greif–Levin 2017: 211–267; Venezia 2009: 115–120; Nyiszli 2016: 239–253).

rögzített jelenet látványát. Ez a film során mindaddig fenntartott vizuális viszonyok radikális felszámolását jelentené. És valóban, ekkor mintha a filmnyelv antitézise valósulna meg: a közeli és félközeli képsíkokat felváltja a totál plán, a rendkívül szűk mélységélességet a hiperfokális távolság,[5] az addig marginális jelenet pedig közvetlenül a képi kompozíció centrumába kerül. Azonban a rekonstrukció kevéssé lényeges pontatlanságai mellett egy döntő módosítás is történik: míg az eredeti képeken a füst a *Sonderkommando* mögött gomolyog, az újrajátszás szekvenciájában a fent leírtak szerint borítja be a krematórium előtti teret. A beállítás így vizuálisan hasonul ahhoz a filmnyelvi kerethez, melyet technikailag ezzel egy időben felszámol. Az áthatolhatatlan füst lesz az, ami lekorlátozza a térmélységet és a jelenet (be)láthatóságát. Az álló alakok sötét és a holttestek világos sziluettjein kívül minden életlen, homogén felületté olvad össze, a beállítás az olvashatóság határán áll. Az, ami előtte és utána mesterséges képi konstrukció eredménye, ekkor „természetes" módon valósul meg, így egyszerre beszélhetünk a filmnyelv töréséről és kontinuitásáról.

Az újrajátszás szekvenciája a genocídiumról való képkészítés valószerűtlen lehetőségét, majd az esetlegességekből fakadó kudarcát mutatja meg. Így – noha az első két *Sonderkommando*-fénykép kontextusát rekonstruálja – a képpé vált beállítás a harmadik és negyedik fotográfiával rokon (5–6. kép). Katz abban a helyzetben kénytelen elkészíteni képeit, amikor erre a legalkalmatlanabb a környezet. Nincs lehetősége sem kivárni, sem helyet változtatni. Így válik a képkészítés apóriájának lenyomatává: rejtekhelyének pozíciója miatt a kép egyharmadát az ajtószárny tölti ki, de a többi részlet sem bír dokumentumértékkel, így az élete kockáztatásával készült *bizonyíték* használhatatlan. Másik kép készítésére sincs lehetősége, mert az addig őrködő Saul ezután váratlanul kirángatja őt a raktárhelyiségből, a fényképezőgépet pedig az ereszcsatornába rejti, épphogy eltüntetve a nyomokat, mikor az SS megtalálja őket. A felkelés és a képkészítés szekvenciája közötti analógián keresztül a film mégsem apóriaként, hanem tanúságtételként interpretálja Katz tettét, amely során a fényképezőgép segítségével egy rab az ellenszegülés alanyává válik, annak ellenére, hogy e képek nem hordoznak bizonyító erejű információt.

A kamera tehát (a filmnézők tekintete) imitálja a fényképezőgép szubjektív látószögét (és ezzel „szerepét"). Az *emlékezet képe,* amely e két médium közös mezőjében megjelenik, a film reprezentációs stratégiájával összhangban bizonyos módosításokkal rekonstruálja az eredeti fényképeket, ugyanakkor azzal ellentétesen meg is töri a film formai kereteit. Ez a két mozzanat, mint láttuk, bizonyos szempontból ki is oltja egymást. Mindez egy, a narratívába külsőleg beillesztett újrajátszás során jelenik meg, ahol a kamera egy olyan jelenetet rögzít, melynek szereplője maga is a képrögzítés feltételeit készíti elő. Mikor Katz a szeméhez emeli a fényképezőgépet, az szinte ránk irányul. Ezek az önreflexív elemek a film médiumát, apparátusát tudatosítják a nézőben, a film saját képalkotó mechanizmusára irányítva a figyelmet.

[5] Egy objektívvel elérhető legnagyobb kiterjedésű mélységélesség.

1.2. Mise en abyme

Az Antoine de Baecque-kel készült interjúban Nemes Jeles az *emlékezet képét* a *mise en abyme* fogalmával írja le:

> Ez a négy fénykép óriási hatást gyakorolt rám. Mint bizonyítékok tanúskodnak a népírtásról és alapvető kérdéseket tesznek fel. Mit tehet egy kép? Mit lehet ábrázolni? Milyen tekintet konstruálható a halál előtt, amely szembenéz a barbarizmussal? Ezt a pillanatot beépítettük a film szívébe, mert megegyezik Saul egyik táborbéli útjának végével; egy ideig részt vesz a népirtásra való rátekintés konstruálásában. De azért is, mert, mint *mise en abyme,* a reprezentáció státusza itt és csakis itt, megkérdőjeleződik (de Baecque 2015: 7).

A *mise en abyme* öntükröző alakzat, amely Brian McHale meghatározása szerint olyan beágyazott narratíva, amely az elsődleges, *diegetikus*, vagyis az elbeszélt történet szintjénél alacsonyabban helyezkedik el, és az elsődleges szintnek valamely meghatározó és általános aspektusát tükrözi (McHale 2007: 181–208). Noha ez esetben nem beszélhetünk szigorú értelemben vett beágyazott narratíváról, mivel a fotók megidézése a diegézis szintjén történik, a film cselekményét meghatározó történelmi keret szempontjából a *Sonderkommando*-fényképek elkészítése különálló esemény. Az újrajátszással a film mintegy visszaírja filmnyelvének referenciakeretét a narratívába, ezáltal teremtve öntükröző szerkezetet. Az *emlékezet képe* (valamint tágabban értve a köré szerveződő szekvencia) tehát *mise en abyme*-szerűen[6] tárja fel a film reprezentációs stratégiáját, mégpedig úgy, hogy „a reprezentáció státusza itt és csakis itt megkérdőjeleződik".

Georges Didi-Huberman a rendezőhöz írt nyílt levelében úgy fogalmaz, hogy miközben Nemes Jeles a „helyes távolságtartást" kereste, eljutott a távolság dialektizálásához, megértve, hogy újra kérdésessé kell tennie a fókuszt. Mindezt mindenekelőtt úgy érte el, hogy tiszteletben tartotta az 1944 augusztusában készült négy fénykép hagyatékát (Didi-Huberman 2016: 24). A „távolság dialektizálásával" tehát a rendező egy olyan érvényes pozíció megteremtéséhez jutott el, amely kritikusan viszonyul a hagyományos holokauszt-reprezentációs sémákhoz, egyben műalkotásként markáns állításokat tesz az Adornótól eredeztetett, a holokauszt ábrázolhatóságáról folytatott évtizedes diskurzusban. Ennek a pozíciónak a kialakításában Nemes Jeles a *Sonderkommando*-fényképek speciális státuszát a film *ars poeticájává* emeli, mint a holokauszt ábrázolásának hiteles előképeit. Egyedül ez a négy kép maradt fent, melyet nem az elkövetők és nem a felszabadítók, hanem áldozatok készítettek. A *Saul fia*, amely a *Sonderkommando* perspektívájából mutatja meg Auschwitzot, e drámai különbség mentén építi fel filmnyelvét, a „reprezentáció státuszának" kérdésében mindenekelőtt ezekhez a képekhez fordulva.

Amikor Didi-Huberman az „1944 augusztusában készült négy fénykép hagyatékáról" beszél, minden bizonnyal annak utóéletére, recepciójára is utal, melyben ő maga

[6] Lucien Dällenbach meghatározása szerint a *mise en abyme* lefed bármely jelet, amely a diegézis szintjén saját referenseként jeleníti meg a történet egy odaillő, folyamatos aspektusát. (Lásd Dällenbach 2007: 39–54)

is kulcsszerepet játszott. Ugyanis a négy *Sonderkommando*-fénykép állt a *Mémoire des camps* (2001) című kiállítást kísérő nagyhatású vita középpontjában is, amely a reprezentálhatóságról folytatott diskurzus egyik legmeghatározóbb momentuma volt az elmúlt évtizedekben. A fényképek státuszának elemzése tehát elválaszthatatlan a Claude Lanzmann és Georges Didi-Hubermann neve által fémjelzett vitától, melyen keresztül kibontakozik az a francia kultúrtörténeti kontextus, melyet a *Saul fia* filmnyelvének szellemi hátttereként azonosíthatunk.

2. Képzelet és képtilalom

„Egy felvillanó képben lehet csupán a múltat megragadni;
[…] minden jelennek, amely nem ismeri föl benne,
hogy rá utal, tartania kell tőle, hogy elveszíti."
Walter Benjamin

2.1. Túlélő képek

A párizsi Hôtel de Sully adott otthont 2001. januárja és márciusa között a *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933–1999 (A táborok emlékezete. A náci koncentrációs és megsemmisítő táborok fényképei, 1933–1999)* című kiállításnak. A szervezők, Pierre Bonhomme és Clément Chéroux azzal a céllal kívánták kiállítani az elkövetők, felszabadítók és áldozatok által készített több száz fényképet, hogy elsőként ne a táborok, hanem a táborokhoz kötődő fényképek átfogó történetét mutassák be.

A Holokausztról mintegy másfél millió fénykép maradt fent, annak ellenére, hogy a nácik az általuk készített archívumok nagyobb részét a felszabadítás előtt megsemmisítették. A kiállítás koncepciója abból az akkorra széles körben elterjedt megállapításból indult ki, hogy ez a képanyag, amely integráns részévé vált a kollektív emlékezetnek, nagyrészt „rosszul meghatározott, rossz felirattal ellátott, rosszul osztályozott, rosszul reprodukált és rosszul felhasznált" fényképekből áll.[7] Három, a korszakkal foglalkozó történész és három fotótörténész dolgozott együtt, hogy lefektessék a Holokauszt vizuális anyagának felülvizsgálatához szükséges módszertani alapokat. *A táborok emlékezete* ezzel egy hosszútávú kutatás szükségességére kívánta felhívni a figyelmet, melynek jelentőségét és perspektíváit ezen a reprezentatív szelekción keresztül demonstrálta.

A „fotódokumentumok hiteles archeológiájának" (Chéroux) szellemében a kiállításon szereplő *Sonderkommando*-fényképeket is teljes számban és eredeti formájukban mutatták be. A négy fénykép addigi recepciója jól illusztrálja azt az általános gondatlanságot, amely e *túl*élőképeket (Hirsch 2014: 185–213), különösen a gyakran reprodukáltakat, sújtotta. Egyfelől 1945-ös nyilvánosságra kerülésüktől kezdve (az

[7] A kiállítás koncepciójának áttekintésében Didi-Huberman szövegére támaszkodom (Georges Didi-Huberman 2012: 65–70).

Auschwitz-per lengyelországi előkészítése során használták, mint a népirtás konkrét vizuális bizonyítékait) speciális tárgyukért kaptak kitüntetett figyelmet, készítésük körülményeinek jelentősége hangsúlytalan maradt. Ahogy a *Sonderkommando* is bizonyíték gyanánt juttatta el a lengyel ellenálláshoz, a háború után is pusztán terhelő tartalmú dokumentumként tekintettek rájuk. Másfelől hamarosan – sok más képhez hasonlóan – a „horror pedagógiájának" részeként kezdték használni őket, vagyis kiszakítva kontextusukból, denotatív információs értékükön túl szimbolikus/ikonikus jelentéssel ruházták fel őket, mint a „holokausztról való emlékezés toposzait" (198). Hogy ennek a kettős rendeltetésnek (puszta dokumentum/bizonyíték – ikonikus kép) megfeleljenek, *prezentálhatóvá* kellett tenni őket. A jól olvasható részletek felnagyítása és többszöri módosítása volt szükséges ahhoz, hogy a *Sonderkommando*-fényképek „használhatóvá", egyúttal a „horror ikonjaivá" válhassanak (Didi-Huberman 2012: 34). Ennek érdekében az első két képen csak az ajtókereten belüli részre nagyítottak rá, a „fekete keretet" eltávolították. A harmadik fényképnek a jobb alsó sarkát nagyították fel (így tisztán kivehető a gázkamra felé terelt nők csoportja) és a természetesebb hatású beállítás kedvéért kilencven fokkal elfordították. A negyedik fénykép pedig – mivel nem vált ki sokkot – egyszerűen hiányzott.

2.2. Képek mindennek ellenére

A négy fénykép hiteles prezentálásának alkalmából Georges Didi-Huberman egy esszét közölt a kiállítás katalógusában. (Chéroux 2001)[8] Ebben olyan archeológiai munkára invitál, amely nem puszta dokumentumként tekint a *Sonderkommando* fényképeire, mivel ezzel a leszűkítő olvasattal „fenomenológiájuktól, specifikumuktól és szubsztanciájuktól fosztjuk meg őket" (Didi-Huberman 2012: 33). Ezzel szemben a képek eseményjellegére hívja fel a figyelmet, és arra fókuszál, hogy miként mutatkoznak meg rajtuk készítésük körülményei. Ebből a nézőpontból világossá válik, hogy azok a módosítások és kivágások, melyek során *dokumentumként* olvasták a fényképeket (tehát a világos információt, a látható részleteket emelték ki belőlük), eltávolították mindazt, ami *eseménnyé* teszi őket, ezzel egyúttal rendkívül hamis képet sugallva a készítésükről. Így például az első két képen a „fekete keret" teszi világossá a fényképész pozícióját, akinek a gázkamrába kell húzódnia, hogy csökkentse lebukásának kockázatát. Ha ezt eltávolítják, a kivágott fotó azt a benyomást keltheti, hogy a képek készítője szabadon járhatott az égetőgödröknél (36). (5–6. kép)

Didi-Huberman könyvének címe – *Képek mindennek ellenére* – jelenti azt a rendkívül veszélyes és a *Sonderkommando* együttes kockázatvállalásával megvalósuló tettet, amely révén ezek a fényképek mindenfajta ellehetetlenítés ellenére elkészültek és a táborból kikerülve fenn is maradtak: „csupán a képek maradtak velünk: ők a túlélők" (46). Didi-Huberman olvasatában épp az addig „használhatatlannak" tekintett részletek válnak jelentőssé. A negyedik, szinte „absztrakt" fénykép, melynek dokumentum-szempontból nincs információértéke, ami miatt sok esetben kihagyták a sorozat reprodukálásakor

[8] Az esszé megjelent az *Images in Spite of All* részeként (3–47).

és a kiállításokból,[9] tisztán fotográfiai aktus, amely valójában rengeteg információval szolgál. Tanúskodik arról, ahogy a „fényképésznek" nem volt lehetősége hagyományos módon használni eszközét, ahogy valószínűleg futnia kellett. Tanúskodik a sietségről, a kockázatról, ahogy a szemébe süt a nap, és arról, hogy *mindennek ellenére* elkészíti a fényképet.

A *képek mindennek ellenére* ugyanakkor jelzi Didi-Huberman kritikáját a Holokauszt ábrázolhatatlanságának kérdésében, melyet ő az emlékezés feladatának megkerüléseként azonosít. Már esszéjének nyitómondataiban világossá teszi álláspontját: „Ahhoz, hogy megismerjük, el kell képzelnünk. Meg kell próbálnunk elképzelni azt a poklot, amely Auschwitz volt 1944 augusztusában. Ne hívjuk segítségül az elképzelhetetlent. […] Kötelezve vagyunk erre a terhes képzeletre" (3), majd az esszé végén úgy fogalmaz: „Auschwitzot *csak elképzelni lehet,* s mivel le vagyunk korlátozva a képre, meg kell kísérelnünk egyfajta belső kritikát gyakorolni, hogy kezelni tudjuk ezt a leszűkítést" (45). Didi-Huberman ezzel azt az anti-pozitivista nézőpontot bírálja, melynek szellemében annak egyik legismertebb képviselője, a francia rendező, Claude Lanzmann a szöveg aktuális kontextusát jelentő kiállítást is kritizálta.

A táborok emlékezete számos negatív kritikát kapott, ezekben főként azt sérelmezték, hogy összemossa a koncentrációs táborokat, melyeket a náci hatalomátvétel után létesítettek Németországban, a lengyelországi megsemmisítő táborokkal. A kritikák közül külön figyelem irányult Lanzmann megszólalására:

> Életemet a koncentrációs és a megsemmisítő táborok különválasztásával töltöttem, mivel az igazság az, hogy egyetlen fénykép sem létezik, amely Belzec, Sobibor, Chelmo táboraiban készült volna, és szinte semmink sincs Treblinkáról. Ezek a fényképek nem elegendőek ahhoz, hogy megírják velük a táborok történetét.

Egy a *Le Monde*-ban közölt interjúban hozzátette: „A valódi kérdés itt az, hogy mi a fotográfia szerepe? Miről tud tanúskodni? Itt nem a dokumentumokról van szó, mint Chéroux hiszi, hanem az igazságról" (Lanzmann 2001a).

Claude Lanzmann számára, aki tizenegy év alatt készítette el legjelentősebb filmjét, a *Shoah*-t (1985), „a nyomok eltűnése" volt az alapélmény, a „puszta semmi", erre alapozva kellett elkezdenie filmjét (Chevrie–Roux 2007: 39). Lanzmann kezdettől fogva kerülte a (fotó)archívumok használatát, egyrészt mert azok, megítélése szerint, ahelyett, hogy segítenének az emlékezésben, valójában eltakarják az összefüggést, hogy a genocídiumot a nyomok eltörlésének logikájából és a múlt hiányából kell megérteni (vö. Kékesi 2011: 81), másrészt mert „magáról a népirtásról, szigorú értelemben, nincs semmink" (Chevrie–Roux 40). A *Shoah* az 1970-es évek végén bekövetkező emlékezettörténeti fordulatnak, a „tanú korának"[10] legnagyobb hatású filmje volt, amely során a

[9] A negyedik fényképet először 1995-ben (!) mutatták be a *Representations of Auschwitz* (Auschwitz reprezentációi) című kiállításon (Stone 145).

[10] Anette Wieviorka könyve alapján elterjedt fogalom (Wieviorka 2006). A fordulatról lásd Kékesi összefoglalóját (Kékesi 9–12).

túlélői tanúságtétel vált az emlékezeti kultúra alapjává. Lanzmann stratégiája a trauma újraélésére irányul, az élő tanúságtételek evokatív erejét állítja szembe az archívumokkal, amelyek szerinte „képzelet nélküli képek, melyek megdermesztik a gondolatot és elfojtják a felidézés minden erejét" (Lanzmann 2001b: 274).

A későbbi alkotásokkal (pl. a játékfilmekkel), de a szintén szükségszerűen reprodukált archív képanyaggal, vagyis mindenfajta reprezentációval szemben a tanúk beszámolóit „tiszta jelentésként" *(prezentációként*[11]*)* kezeli, „amely minden további képkészítést és képhasználatot feleslegessé (és egyben szentségtöréssé) tesz" (Kékesi 81–82). A *Shoah*-t olyan *monumentumnak* tartja, amely az archívumokkal *(dokumentum)* szemben jött létre, mely „nem azért készült, hogy információ-darabokkal folytasson párbeszédet, hanem, hogy mindent elmondjon" (Lanzmann 276). Míg az archívumokra építő filmek alapja a rekonstrukció, a *Shoah*-val új forma létrehozását tartotta szükségesnek. Lanzmann a rekonstrukcióra *a Schindler listáját* (Steven Spielberg, 1993) hozza elsődleges példaként 1994-es, sokat idézett kritikájában. Spielberg „giccses melodrámája" meggondolatlanul mutatja meg mindazt, ami a *Shoah*-ban tudatos hiányként jelent meg. Legsúlyosabb hibaként még a működésben lévő gázkamrába is betekintést enged a fikción keresztül. Erre reagálva teszi meg Lanzmann híressé vált kijelentését: „Ha találnék egy titkos felvételt […], amely megmutatja, hogyan halt meg együtt 300 zsidó, férfi, nő és gyerek fuldokolva egy gázkamrában, nem hogy nem mutatnám meg, de meg is semmisíteném." A genocídiumot egy szimbolikus lánggyűrű veszi körül, amelyen nem lehet keresztülhatolni, mivel az iszonyatnak azt az abszolút fokát lehetetlen közvetíteni (Lanzmann 2007a).

2.3. Idolátria és ikonoklazmus

Didi-Huberman esszéjére reagálva két terjedelmes és szélsőséges hangvételű kritika jelent meg a Lanzmann szerkesztette *Les temps modernes* hasábjain (Wajcman 2001: 47–83; Pagnoux 2001: 84–108). Maga a rendező csupán néhány mondatban kritizálta a szöveget a *Le Monde*-nak adott rövid interjújában, „elviselhetetlen interpretációs zagyvaságnak" *(unbearable interpretive mishmash)* titulálva (Lanzmann 2001a), de a hozzá közel álló szerzők, Gérard Wajcman és Elizabeth Pagnoux lényegében az ő pozíciójából fogalmazták meg álláspontjukat. A pszichoanalitikus Wajcman szerint Didi-Huberman a fetisiszta tagadás jegyeit mutatja, ahogy a négy fényképet a perverzió tárgyává teszi, mint a hiányzó fallosz relikviáit, és ezekbe vetíti bele képzelgéseit, oda, ahol valójában semmi nincs. Ugyanakkor képimádata kereszténnyi is, amikor „akrobatikus szofizmussal" és profetikus hangon fordul Auschwitz témájához, a *Sonderkommando* fényképeit a relikvia státuszába emelve (Didi-Huberman 2012: 52). Elizabeth Pagnoux szintén fetisizmussal vádolja Didi-Hubermant, aki a képek elemzésével nem csak, hogy a Holokauszt lényegi hiányát próbálja kitölteni, ahelyett, hogy szembe nézne vele, hanem végső soron holokausztagadó magatartást tanúsít, amiért fotókat elemez és kutat,

[11] „*Az ábrázoló* (representational) ellentéte nem az *absztrakt,* hanem a *szó szerinti* – amilyen a tárgy maga, mielőtt vagy függetlenül attól, hogy *re-prezentálttá* válik." (Lang 1992: 300)

mint akinek még közvetlen és kézzelfogható bizonyítékokra van szüksége. Azzal, hogy Didi-Huberman a fényképeket túlélőknek tekinti, és a képekkel való fenomenológiai munkára invitál, azt hazudja, hogy áthidalható a távolság a mai néző és a Holokauszt ábrázolhatatlan tapasztalata között (54–56).

Wajcman és Pagnoux kijelentései ahhoz az „ikonoklaszta", anti-pozitivista állásponthoz kapcsolódnak, amely az 1980-as évektől kezdve meghatározó hangot jelentett a Holokauszt reprezentálhatóságáról folyó diskurzusban. A sokat idézett és félreértett[12] adornói mondatra („Auschwitz után verset írni barbárság") visszavezethető *Bilderverbot,* azaz a metafizikai jellegű képtilalom jegyében mondhatja Wajcman, hogy „a Soá kép nélküli volt és az is marad" (idézi Shafto 2004: 114). Máshol pedig a *Sonderkommando*-fényképek hazugságát indokolva: „először is, nem mutatják meg a zsidók kivégzését a gázkamrákban, másodszor a valóság nem oldható fel teljességgel a láthatóban és végül a Shoah eseménye szívében van valami, ami reprezentálhatatlan" (Rancière 2011: 62). Amikor Lanzmann „a képzelet nélküli képekről beszél", végső soron azt közli, hogy a fényképek mint reprodukciók a Soá esetében *a priori* alkalmatlanok a valóság közvetítésére. A holokausztnak, mint képek nélküli „tiszta" eseménynek a képzete a reprodukciót mint olyat kérdőjelezi meg. Naomi Mandel szélsőséges megfogalmazásában: „a reprezentáció, pusztán annál fogva, hogy reprezentáció, elítélendő, mivel felcseréli vagy eltörli azt, amit ábrázol" (idézi Ball 2012: 162).

2.4. A minden-képtől a hiány-képig

Didi-Huberman könyvnyi terjedelmű válasza, *A minden-kép ellenére (Inspite of the all image)*[13] az ábrázolhatatlanság dogmájának egyik legalaposabb kritikájának tekinthető. Pontról pontra cáfolja meg Wajcman és Pagnoux állításait, mint hogy aki e képek előtt látni vél valamit, az valójában vak; aki archívumokkal foglalkozik, az az emlékezetet rombolja; aki bizonyítékot lát a genocídiumra, az egyúttal tagadja is. Már a szöveg címe is jelzi, hogy szembemegy „a minden vagy semmi pszeudo-radikalitásával", ami az ábrázolhatatlanság dogmájának egyik sarokpontja (Didi-Huberman 2012: 63).

Wajcman többek közt azért utasítja el a *Sonderkommando* képeit, mert nem képesek megmutatni a genocídium esszenciáját. Mint Didi-Huberman rámutat, ezzel a valóságost és a fényképet mint olyat is abszolúttá teszi, mintha az *minden-kép (image toute)* volna, csak hogy aztán kijelenthesse: a fényképek nem tudnak *mindent* megmutatni (59). Ebből pedig arra a következtetésre jut, hogy valójában *semmit* sem lehet látni bennük. Mindez rokon azzal a szemlélettel, ahogy Lanzmann ellentétpárként kezeli a látható képet és a történetmondást, illetve a tárgyi bizonyítékot és a tanúvallomást: a képeknek a mindent megmutatás szándékát tulajdonítja és ezért ítéli őket „képzelet-nélkülinek". Didi-Huberman szerint valójában az archív anyagok és az élő tanúságtétel szükségszerűen kiegészítik egymást. Saját olvasatában Lanzmann filmje is ennek mintapéldája, amely maga is archívumnak tekinthető. Épp a *Shoah*-ról írt 1995-ös esszéjében fogalmazza meg azt a különbségtevést, amit később a *Sonderkommando* képei kapcsán

[12] Adorno mondatának recepciójáról és kontextusáról lásd Rothberg 2003.

[13] Az esszé megjelent az *Images in Spite of All* részeként (49–182)

használ, amikor Lanzmann fogalma helyett – *„non-lieux de la mémoire"* (az emlékezet nem-helye) – úgy nevezi meg a filmbeli helyszíneket mint *„lieux malgrétout"* (hely, mindennek ellenére) (Didi-Huberman 2007).

Didi-Huberman szerint, ha túl sokat kérünk a képektől, akkor ikonokká változtatjuk őket, míg ha túl keveset, puszta dokumentumokra redukáljuk. A fényképek ezzel szemben természetszerűleg hiányosak, a valóságnak csupán villanásnyi töredékét hordozzák. Különösen igaz ez a négy *Sonderkommando*-fényképre – ezt nevezi a *minden-képpel* szemben *hiány-képnek (image lacune)* (Didi-Huberman 2012: 31). A *Képek mindennek ellenére* is mutatja, hogy az ezredfordulóra meghaladottá vált a Lanzmann által képviselt meghatározott egyoldalú archívum-ellenesség és *Bilderverbot* (Kékesi 82). Immár nem az a kérdés, hogy ábrázolható-e a Holokauszt, hanem az, hogy miként viszonyulunk ábrázolásaihoz, képesek vagyunk-e szembenézni azokkal a fényképekkel, amelyek *mindennek ellenére* maradtak fent. „Auschwitz elképzelhetetlensége arra kényszerít minket, hogy ne eltöröljük, hanem újrago*ndoljuk magát a képet,* mikor egy auschwitzi fénykép hirtelen, hiányosan, de kézzelfoghatóan, megjelenik előttünk" (62).

2.5. Az instabil kép

Didi-Huberman 2015-ös nyílt levele Nemes Jeles Lászlóhoz, amely a vita első érdemi adalékának tekinthető tizenkét év után, jelzi, hogy a *Saul fia* szervesen kapcsolódik a *Sonderkommando*-fényképek körüli dilemmákhoz és egyben azok újragondolására késztet. Az azóta is feloldatlannak tekinthető vitában azonban ennél sokkal meglepőbb fordulatot jelez, hogy Didi-Huberman mellett Lanzmann is pozitívan nyilatkozott a filmről. A rendező elsősorban azt emelte ki a vele készült interjúkban (Lanzmann 2016a; 2016b), hogy a *Saul fiát egy anti-Schindler listájának* tartja, amely nem a halált ábrázolja, hanem azokról szól, akik másokat küldtek halálba. Lényeges megjegyezni, hogy Lanzmann a közhiedelemmel ellentétben nem állítja, hogy – a gázkamrák kivételével – a játékfilm műfaja alkalmatlan lenne a Holokauszt ábrázolására, egyúttal újra és újra leszögezi, hogy a *Shoah* nem dokumentumfilm. *A Holokaustól a „Holokausztig"* (1979) című korai írásában úgy fogalmaz: „egy Holokausztról szóló film csakis ellenmítosz lehet" (Lanzmann 2007b: 35). Lanzmann számára éppen a fikció áll szemben a dokumentációval, amennyiben az a képzeletet hozza mozgásba, míg az archívumokon alapuló rekonstrukció akadályozza a képzelet működését. Mint írja, „a legsúlyosabb morális és művészi vétség egy olyan Holokausztnak szentelt mű létrehozása, amely azt elmúltnak tekinti" – az archívum ezért a normalizáló rendszerezés, a lezárhatóság illúzióját testesíti meg.

Nemes Jeles éppúgy szkeptikus az archívumokkal szemben, mint Lanzmann, távolságtartása azonban nem radikális elutasítás formájában, hanem egy dialektikus filmnyelv létrehozása által valósul meg. Filmje az archívumon alapuló rekonstrukció során újratermelődő objektivizáló tekintet dekonstruálásává válik. Az anti-pozitivisták képtilalma – mint arra Habbo Knoch hívja fel a figyelmet – „a tömegmédia korszakában a legkevésbé sem alkalmas arra, hogy a fényképek intenzív emlékidéző képességét háttérbe szorítsa" (Knoch 2005: 308). Ezzel szemben jelenthet érvényes pozíciót egy kritikai képhasználatra építő filmnyelv, mely a *Táborok emlékezete* mindmáig megvalósulatlan célkitűzéseit veszi alapul.

Wajcman, Pagnoux és Lanzmann sem ismerte el, hogy a *Sonderkommando*-fényképek érdemben különböznének a többi képi dokumentumtól, egy olyan képektől mentes Shoah nevében, amelyről a rabok sem készíthetnek hitelesebb ábrázolást. A *Sonderkommando*-fényképek *hagyatéka* ezzel szemben Didi-Huberman interpretációjában a fényképezés hatalmi logikájával szembenálló fotográfiai akció, míg Wajcman és Pagnoux *tiszta eseménye* az elkövetők ideológiáját idézi. A „német test védelmének elve", a nácik közvetlen érintettségtől való mentesülésének szándéka közrejátszott a gázkamrák létrehozásában és maga a *Sonderkommando* is azt a célt szolgálta, hogy az elkövetők csak irányítsák a népirtást. A „radikális fekete" és „radikális csönd" képzete az etikailag visszás *negatív fenséges* fogalmát idézi elő. Ezen felül Didi-Huberman szerint valójában nem a képek, hanem épp a kép tilalma gátolja a képzeletet, amely az „abszolút pillanat" (vagyis az elgázosítás képzete) által (Didi-Huberman 2012:123) megteremt egy képzeletbeli *egy kép*et, amelyben minden ábrázolható benne van. Ezzel szemben a *Saul fia* „rettentően tisztátlan, hangos és színes" (Didi-Huberman 2016: 13). A *Sonderkommando*-fényképek esemény-jellegüknél fogva fragmentált és hiányos képekként hozzák működésbe a képzeletet (amelynek alapvető eleme a függőleges montázs, a Zányi Tamás által létrehozott akusztikai atmoszféra, mely mindvégig dialektikus viszonyban áll a képpel). Nemes Jeles ennek szellemében dönt úgy, hogy ezeknek a képeknek a sajátos természete, mint örökösen sodródó, *instabil kép* (Didi-Huberman levelében ezt *pánikkép*nek nevezi [28]) lesz a reprezentációs stratégia szervezőelve. Didi-Huberman megállapítása, miszerint a *Saul fia* filmnyelvének kulcsa a „távolság dialektizálása", jelenti azt a kritikus távolságot, amit a trauma képeivel szemben mindvégig fenntart. Ez a távolságtartás képződik le a szűk mélységélességgel elhomályosított háttérben, ahová a trauma képeinek ismert elemei kiszorulnak. A főszereplő narratívája nem keretbe foglalja a haláltáborról mutatott képet, hanem e kép ellenében működik, vagyis az ő perspektíváján keresztül egy, az utóemlékezetben konstruálódó nézőpontot valósít meg. Így lesz a *Saul fia* játékfilmként reflektált mű a reprezentálhatóság kérdésében éppúgy, mint a megváltozott kulturális kontextusban, beleértve a kultúripar által létrejött holokausztfilmek mibenlétét és saját alkotói pozícióját.

3. Játékfilm minden ellenére

„Mert az a nézés nem a másik embert mérte fel bennem;
s ha meg tudnám fogalmazni a lényegét annak a tekintetnek,
amely mintha egy akvárium üvegfalán hatolt volna át egy más közegben lakó lényhez,
azzal egyúttal a Harmadik Birodalom nagy őrületének
a lényegét is meg tudnám magyarázni"
Primo Levi[14]

[14] Levi 1994: 134. (A fordítást enyhén módosítottam – Z.-K. B).

3.1. A nézés joga

Didi-Huberman a *Saul fia* újrajátszás-szekvenciája kapcsán azt írja, hogy „Alex" a fényképek készítésekor objektívje segítségével gyakorolta a *nézés jogát* (Didi-Huberman 2016: 16; kiemelés Z.-K. B.). Hogy ezt a jogot gyakorolhassa, a gázkamra terébe kellett visszahúzódnia. Társaival megtalálta azt a pontot a birkenaui megsemmisítő-tábor terében, ahol egy rendkívül rövid időre kikerülhetett a felügyelet alól és észrevétlenül elkészíthetett két fényképet, megkockáztatva ezzel a leleplezés és a legszörnyűbb kínhalál veszélyét.

Giorgio Agamben szerint a táborok rabjait „megfosztották minden politikai státusztól és teljes mértékben a puszta életre redukálták őket, a tábor volt a legabszolútabb biopolitikai tér, amelyet valaha is létrehoztak" (Agamben 1998: 171). Azonban ebben a biopolitikai térben a rabok a tábor hierarchikus struktúrájának megfelelően különböző mozgástérrel rendelkeztek. A *Sonderkommando* státusza a táborban kettős és kivételes volt: míg származásuknál fogva a tábor hierarchiájában legalul álltak (legfelül a német politikai foglyok és bűnözők), másfelől az őket is magába foglaló *szürke zóna* képezte a hatalomhoz legközelebb eső szintet, így a zsidó ellenállás egyetlen lehetséges helye volt. Egyedül ők voltak képesek megszervezni egy felkelést, ahogy a négy fénykép elkészítése is csak általuk volt kivitelezhető. A *Sonderkommando* tábori tapasztalata lényegesen különbözött mind a többi fogolyétól, mind az elkövetőkétől. „Az együttműködő áldozat"[15] skizofrén szerepébe kényszerült rabok bizonyos szempontból képesek voltak külső szemmel rálátni a haláltábor működésére, miközben a legembertelenebb feladatként a népirtás lebonyolításában kellett részt venniük, tudva, hogy rájuk is ez a sors vár. Nemes Jeles ezt a rendkívüli, mindenkiétől különböző nézőpontot fedezte fel és tette a filmnyelven keresztül vizuális tapasztalattá.

A rendező „Alex" fényképezésének aktusát, mint egy tekintet konstruálását nevezi meg.[16] Egy biopolitikai tér a hatalmi tekintet[17] maximalizálásával tartható fent. A hatalom úgy viszonyult az áldozatokhoz, ahogy Sontag az egzotikus országok lakóiról készült fényképek kapcsán írja: „csak látnivalónak tekintették őket, nem pedig olyasvalakinek (mint ők), aki lát is" (Sontag 2004: 77). A négy auschwitzi fénykép elkészítésével a *Sonderkommando* képes volt kivonni magát a felügyelet alól és megfordítani a nácik által egyirányúnak hitt tekintetet. Míg a hatalom tekintete a rabok totális objektivizálását valósítja meg, de az áldozat tekintete mégis képes az empátiára, miközben az ellenállás eszköze is: *ellen-tekintet*.

3.2. Az ellen-emlékezet képe

Az *emlékezet képének* hívta Nemes Jeles az újrajátszás során a keresőn keresztül látott jelenetet, hogy a referenciafotók beágyazottságát hangsúlyozza. Azonban, mint láttuk,

---

[15] A *Sonderkommando* megítélése a táborok működése alatt és a felszabadítás után is ambivalens volt, sokan kollaboránsoknak tekintették őket.

[16] „Milyen tekintet konstruálható a halál előtt, amely szembenéz a barbarizmussal?" Lásd de Baecque 7.

[17] Tekintet alatt az azt birtokló szubjektum ideológiailag konstruált nézőpontját értem, itt szűkebben a Foucault által definiált hatalmi tekintetet, amely a felügyelet eszköze.

az újrajátszás ezen a ponton a film reprezentációs stratégiája alapján módosul – a fényképek rekonstruálásával párhuzamosan e képek *dekonstruálásának* is tanúi lehetünk. Ez a jelenet *mise en abyme*-szerűen mutatja meg azt az alapvető dichotómiát, amely a film reprezentációs stratégiájában jelen van. Nemes Jeles egy sor szakértő segítségével a lehető legpontosabban rekonstruálta a haláltábort, hogy aztán szembeforduljon ezzel a realizmussal (Didi-Huberman 2016: 26). Ezzel a szembefordulással jöhet létre a lanzmann-i értelemben vett új forma a rekonstrukcióval szemben. Az újrajátszás azért lesz részleges, dekonstruált, mert nem azt játssza újra, ami a fényképen látható (rekonstrukció). Ehelyett annak a tekintetnek a természetét kíséreli meg megelevéníteni, amely ezekben a fényképekben rögzült, és mint a filmnyelv rendezőelve, érzéki tapasztalattá válhat.

Habbo Knoch a felszabadítók dokumentumfotói kapcsán írja, hogy „amennyiben a fotográfia tárgya egyedül a látható, Barthes-i értelemben valóban »ellen-emlékezetté« válik" (Knoch 318). A fotográfia élessége és komponáltsága erőszakos és elidegenítő, dokumentumértékének maximalizálása láthatatlanná teszi a kép készítőjét és a médiumot, annak személyes érintettsége a képen kívül marad. Mégis, ez a típusú fotográfia határozza meg máig az utóemlékezet vizuális diskurzusát. Az *emlékezet képét* ebben a kontextusban szembeállíthatjuk a dokumentarista fotókkal, mint az *ellen-emlékezet képeivel*. A négy fényképet mintegy körülveszi a nácik milliós nagyságrendű archívuma, amely a tiltás ellenére készült német amatőr fotóktól a deportáltak azonosításán át az emberkísérletek dokumentálásáig számos célt szolgált. A szövetségesek technikailag kifogástalan képei, nyers dokumentarista stílusukból adódóan, mellyel azokat igyekeztek óvni a propaganda vádjától, éppúgy mentesek a „személyes erkölcsi érzékkel való összeegyeztethetőség kudarcának" megmutatásától (319). Így mindkét archívum – objektív dokumentációs jellegénél fogva – abba az archiválás rendbe illeszkedik, amely a haláltáborok működését is meghatározta (van Alphen 2004: 10). Miközben azzal a céllal készültek, hogy átfogó, világos képet adjanak a haláltáborokról, a valós szembesülés lehetősége helyett „arra emlékeztetnek, hogy mit kell elfelejtenünk" (Zelizer 1998).

Lanzmann a *Schindler listájával* kapcsolatban a kamera gázkamrákba is befurakodó tekintete okán voyeurizmusról, manifesztumában pedig a megértés obszcenitásáról beszél (Lanzmann 2007c: 51). Barthes és Sontag fényképezésről szóló klasszikus köteteikben vélhetően egymástól függetlenül egyaránt a pornográf felvételekhez nyúlnak hasonlatért, mikor a tűrhetetlen képek (Jacques Rancière kategóriája) ellentmondásait elemzik. Barthes e képek maximális banalitását (a *punctum* hiányát) és az egységes kompozíció érdektelenségét emeli ki és olyan *unáris* fotográfiának tekinti, amely „nyomatékosítva transzformálja a valóságot anélkül, hogy szétbontaná, bizonytalanná tenné" (Barthes 1985: 45–46). Sontag, akire kislányként elemi erővel hatottak a haláltáborok képei, a banalitást egy folyamat végének látja, melyben a szörnyűség képei mind megszokottabbá válnak, ahogy a pornó képeinek tabuja végül éppolyan érdektelen, mint amennyire eleinte izgató (Sontag 1981: 27–29). Ez azt az ellentmondásosnak tűnő helyzetet eredményezi, hogy a mindent megmutatás, a tabuk képeinek érzéki (akár perverz) vágya a hideg, objektív dokumentarizmusban ölt testet. „A sokkoló kép meg a közhelyes kép egyazon érem két oldala" (29).

3.3 Az *ellen-tekintet*

A *Sonderkommando*-fényképekre tekinthetünk úgy, mint az elkövetők által készített számtalan fotó *ellenarchívumára* (Kékesi 82). A képkészítés kontextusának feltárásával Didi-Huberman világossá tette, hogy az elkövetők képeinek feltűnő esztétikai komponáltsága mélyen összefügg annak tárgyi hazugságával. Azzal, hogy Nemes Jeles visszatér e négy fényképhez és a belőlük rekonstruálható *ellen-tekintet*et filmnyelvének ars poeticájává emeli, olyan emlékezetpolitikai állítást tesz, amely egy radikálisan más nézőpont keresésében, vagyis egy új forma és a „helyes távolságtartás" etikai pozíciójának szükségességében látja az emlékezet fenntartásának lehetőségét.

A *Saul fia* az ábrázolhatóságról szóló diskurzus hangsúlyeltolódását is jelzi, amennyiben filmnyelve már nem a reprezentáció határaival, hanem a *határok reprezentációjával* írható le.[18] Az ábrázolhatóság ontológiai jellegű vitájánál jóval aktuálisabb kérdés a trauma átadhatósága, az emlékezet fenntartása. Az átadhatóság korlátai – mind verbálisan, mind vizuálisan – hetven évvel az események és e képek elkészülte után, a túlélők, sőt a második generáció nélkül felnövők merőben új stratégiát tesznek szükségessé. Így épül a *Saul fia* egyfajta konstans határhelyzetre, amellyel egyszerre szól a Holokausztra való emlékezés dilemmájáról és felelősségéről, valamint magáról az eseményekről. Az, amit a rendező *instabil képnek* nevez, Didi-Huberman *hiány-képfogalmával* rokon: kiindulópontja a „kép, mindennek ellenére". Auschwitz „bemutatása" helyett – a *Sonderkommando*-fényképek esemény-jellegére építve – az ábrázolhatatlanságról *mint tapasztalatról* (ISA, 63) és ezzel együtt a haláltáborról mint állapotról kísérel meg filmet alkotni.

Az *ellen-tekintet* mint filmnyelv etikai pozíciót jelent: olyan képalkotást, amelynek immanens része a képkészítés aktusa, kontextusa és készítőjének pozíciója is. A *Saul fiá*ban a kamera nem csupán a Holokauszt ismert képeivel, hanem önmagával szemben is gyanakvó: mint reprezentációs eszköz, tisztában van alapvetően voyeurisztikus szerepével. Emögött a gyanakvás mögött annak a tudata húzódik meg, hogy a fényképezőgép nem csupán a Holokauszt reprezentációját határozza meg, hanem – ahogy arra Habbo Knoch rámutat – annak megtörténtében is bűnrészes:

> [a] fotográfiai médiumok és a közvetlen látásélmény eltávolításának megfelelő formái a tett elsődleges feltételei voltak. Ennek értelmében a holokauszt abszolút traumája annak a médiumnak az átalakulásában keresendő, amely integráló és megjavító képessége révén a civilizáció katasztrófáját az elkövetés idején nemcsak megjeleníthetővé, sőt, megvalósíthatóvá tette (Knoch 308).

A fényképezés az eltávolítás és egyben a tett elkövetésének eszköze is volt. Mindannyiszor, mikor ezek a képek elénk kerülnek, önkéntelenül készítőik hatalmi pozícióját vesszük fel. Míg az *objektivizáló tekintet* távolsága a látott keretbe foglalásán és elidegenítésén alapszik, az *ellen-tekintet* éppen a reprezentáció alkotó mechanizmussal

[18] Itt Berel Lang fogalmát kölcsönzöm. Vö. Lang 1992: 51–71.

szemben távolságtartó. A *Saul Fia* filmnyelvének tétje, hogy képes-e a *Sonderkommando* fényképein keresztül egy másik tekintetet rögzíteni a közösségi emlékezetben.

Nemes Jeles László a következő szavakkal vette át Golden Globe-díját „A holokauszt hosszú ideig absztrakció volt, számomra azonban egy emberi arc. Ne felejtsük el ezt az arcot." Saul arca és alakja az egyetlen fix pont a töredezett optikai és auditív jelek folytonos körforgásában. Mindaz, ami rekonstrukció, ami a kondicionált látást termeli újra, kiszorul a kép szélére és dekonstruált lesz – a *Saul fia* képei *képzeletteli* képek, akárcsak a *Sonderkommando* fényképei, melyek kiegészítésre, a néző részvételére és magának a képnek a folytonos újragondolására (Didi-Huberman) invitálnak.

Az, hogy Nemes Jeles filmje ugyanazon négy fényképen keresztül képes volt szintézist teremteni az azokból kiinduló teoretikus vitában, egyaránt építve és meghaladva az összeférhetetlennek tűnő álláspontokat, olyan paradigmaváltó aktusnak tekinthető, amellyel egyik első jelentős referenciapontja lehet egy sokak által előrevetített és szükségesnek tűnő következő fordulatnak a Holokauszt emlékezetéről és annak ábrázolásáról folyó elméleti és művészeti diskurzusban, hetven évvel a táborok után. A *Saul fia* a *Sonderkommando* szellemében világossá teszi, hogy meg kell fordítanunk a tárgyiasító tekintetet és az *ellen-tekintet*, annak esetleges, töredezett és áldozati nézőpontja az, amely feloldhatja a Holokauszt absztrakcióját.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer, Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford UP, 1998.

van Alphen, Ernst. „A vizuális archívumok és a holokauszt". Ford. Beck András. *Enigma* 2004/11, 7–21.

de Baecque, Antoine. „László Nemes Entretien". *Le Fils de Saul*. Paris: Ad Vitam, 2015. 7.

Ball, Karyn. „For and against the *Bilderverbot*: The Rhetoric of »Unpresentability« and Remediated »Authenticity« in the German Reception of Steven Spielberg's *Schindler's List.*" David Bathrick et al. (szerk.). *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory.* New York: Camden House, 2012. 162–184.

Barthes, Roland. *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Budapest: Európa Kiadó, 1985.

Chéroux, Clément (szerk.). *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933–1999.* Paris:Marval, 2001.

Chevrie, Marc; le Roux, Hervé. „Site and Speech. An Interview with Claude Lanzmann about Shoah". Stuart Liedman (szerk.). *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*. Oxford: Oxford UP, 2007. 37–49.

Dällenbach, Lucien. „Reflexivitás és olvasás". Ford. Bene Adrián. Jablonczay Tímea és Bene Adrián (szerk.). *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2007. 39–54.

Didi-Huberman, Georges. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Chicago–London: University Of Chicago Press, 2012 [2003].

—. „The Site, Despite Everything". Stuart Liedman (szerk.). *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*. Oxford: Oxford UP, 2007 [1995]. 113–123.
—. *Túl a feketén*. Ford. Forgách András. Budapest: Jelenkor Kiadó, 2016 [2015].
Greif, Gideon; Levin, Itamar. *Felkelés Auschwitzban*. Ford. Győri László. Budapest: Európa Kiadó, 2017 [2015].
Hirsch, Marianne. „Túlélő képek. Holokausztfotók és az utóemlékezet munkája". Ford. Pintér Ádám. Szász Anna Lujza és Zombori Máté (szerk.). *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezettörténete*. Budapest: Befejezetlen Múlt, 2014. 185–213.
Kékesi Zoltán. *Haladék. Holokauszt-emlékezet a kortárs művészetben*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2011.
Knoch, Habbo. „A tett »technoképei«. A holokauszt és a látás fotográfiai rendje". Ford. Szűcs Kinga. Kovács Mónika (szerk.). *Holokauszt: történelem és emlékezet*. Budapest: Hannah Arendt–Jaffa Kiadó, 2005. 307–321.
Lang, Berel. „The Representation of Limits". Saul Friedländer (szerk.). *Probing the limits of representation: Nazism and the „final solution"*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
Lanzmann, Claude. „La question n'est pas celle du document, mais celle de la vérité". *Le Monde*. 2001a (Január 19. 29.)
—. „Le monument contre l'archive?". *Les cahiers de médiologie* 2001b (11.), 274.
—. „Schindler's List is an impossible story". Ford. Rob van Gerwen. Universiteit Utrecht. 2007a tavasz [1994]. Web 2017. 12. 15.
—. „Fromthe Holocaust to the»Holocaust«". Stuart Liedman (szerk.). *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*. Oxford: Oxford UP, 2007b [1979]. 27–36.
—. „Hier ist kein warum."Stuart Liedman (szerk.).*Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*. Oxford: Oxford UP, 2007c [1988]. 51–52.
—. „Shoah Filmmaker Claude Lanzmann Talks Spielberg, Son of Saul". *The Hollywood Reporter* 2016a (02.05.) Web 2017. 12. 15.
—. „Le Fils de Saul est l'anti-Liste de Schindler" 2016b (10.25.) Web 2017. 12. 15.
Levi, Primo. *Ember ez?; Fegyvernyugvás*. Ford. Magyarósi Gizella. Budapest: Európa Kiadó, 1994.
McHale, Brian. „Kínai-doboz világok". Ford. Kucserka Zsófia. Jablonczay Tímea és Bene Adrián (szerk.). *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2007. 181–208.
Nyiszli Miklós. *Dr. Mengele boncolóorvosa voltam az auschwitzi krematóriumban*. Budapest: Magvető Kiadó, 2016.
Pagnoux, Elizabeth. „Reporterphotographique à Auschwitz". *Les temps modernes* 2001/56., 84–108.
Pressac, Jean-Claude. *Auschwitz:Technique and operation of the gaschambers.* New York: Beate Klarsfeld Foundation, 1989.
Rancière, Jacques. „A tűrhetetlen kép". Ford. Erhardt Miklós. *A felszabadult néző*. Budapest: Műcsarnok, 2011. 59–72.

Rothberg, Michael.„Adorno után. Kultúra a katasztrófa másnapján". Ford. Babarczy Eszter. Turai Hedvig (szerk.). *Enigma* 2003/37–38., 59–88.
Shafto, Shally. „Just Images". *Framework,* 2004/2., 114.
Sontag, Susan. *A fényképezésről*. Ford. Nemes Anna. Budapest: Európa Kiadó, 1981.
—. *A szenvedés képei.* Ford. Komáromy Rudolf. Budapest: Európa Kiadó, 2004.
Stone, Dan. „The Sonderkommando Photographs". *Jewish Social Studies* 2001/7., 131–148.
Venezia, Shlomo. *Inside the Gas Chambers: Eight Months in the Sonderkommando of Auschwitz*. Cambridge: Polity, 2009.
Wajcman, Gérard. „De la croyance photographique". *Les temps modernes* 2001/56., 47–83.
Wieviorka, Anette. *The Era of the Witness*. New York: Columbia UP, 2006.
Zelizer, Barbie. *Remembering to Forget: Holocaust Memory Throught the Camera's Eye*. Chicago–London: Chicago Press, 1998.

KÉPEK

1. kép: Nemes Jeles László, *Saul fia,* 2015.

2. kép: Nemes Jeles László, *Saul fia,* 2015.

3. kép: Alberto Errera, *Elgázosított testek elégetése a hamvasztó gödrökben, a szabad ég alatt, az auschwitzi V. krematórium gázkamrája előtt,* 1944. augusztus. Oświęcim, Auschwitz-Birkenau Állami Múzeum (PMO neg. nos. 288).

4. kép: Alberto Errera, *Elgázosított testek elégetése a hamvasztó gödrökben, a szabad ég alatt, az auschwitzi V. krematórium gázkamrája előtt,* 1944. augusztus. Oświęcim, Auschwitz-Birkenau Állami Múzeum (PMO neg. nos. 281).

5. ábra: Alberto Errera, *Nőket löknek az auschwitzi V. krematórium gázkamrája felé,* 1944. augusztus. Oświęcim, Auschwitz-Birkenau Állami Múzeum (PMO neg. nos. 282).

6. ábra: Alberto Errera, *Nőket löknek az auschwitzi V. krematórium gázkamrája felé,* 1944. augusztus. Oświęcim, Auschwitz-Birkenau Állami Múzeum (PMO neg. nos. 283).

A kötet szerzői

Benke Attila az ELTE Bölcsészettudományi Karán végzett 2012-ben filmtudomány mesterszakon, ugyanitt a Filozófiatudományi Doktori Iskola Film-, média- és kultúraelmélet programjának hallgatója volt 2016-ig. Jelenleg filmkritikusként, újságíróként, szerkesztőként tevékenykedik a Prae, a Kortárs Online, a Kulter, a Filmvilág, az IGN, a PC Guru orgánumokban, valamint filmes műfajelméleti kutatást végez és magyar filmtörténettel foglalkozik. Műfajfilmes és magyar filmes témában tanulmányai különböző kötetekben, valamint a Metropolis, a Filmszem, a Filmvilág, a Borzongás és az Apertúra folyóiratokban jelentek, meg.

Biró Emese egyetemi tanulmányait a kolozsvári Babes-Bolyai Tudományegyetemen végezte, szociológia szakon. PhD fokozatot 2009-ben szerzett a Budapesti Corvinus Egyetem Szociológia Doktori Iskolájában; disszertációja a nők megjelenítését vizsgálta a Legjobb Film Oscar-díját elnyert alkotásokban. 2013–2015 között elemzőként dolgozott kvalitatív interjúkat alkalmazó kutatásokban az MTA Szociológiai Intézetében Jelenleg adjunktusként tanít a budapesti Károli Gáspár Református Egyetem Társadalom- és Kommunikációtudományi Intézetének Szociológia Tanszékén. Óraadó tanár volt a Budapesti Corvinus Egyetemen és a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen. Kutatási területei: a nők esélyei a társadalmi élet különböző területein, kiemelten a filmalkotóként dolgozó nők helyzete; a nemek közti viszony; a nők és férfiak megjelenítése a filmekben és a médiában.

Botházi Mária egyetemi adjunktus a kolozsvári Babeș-Bolyai Tudományegyetem Újságírás Intézetében. Főbb kutatási területei: a *Korunk* folyóirat története; az 1989-es rendszerváltás utáni sajtókörnyezet; az online médiatér jellemvonásai; a civil és közösségi média. A *Medok* című médiatudományi folyóirat alapító szerkesztője. 15 évet dolgozott erdélyi napi-, heti- és online lapok szerkesztőjeként, jelenleg a *Nőileg* magazin főszerkesztője és *Főtér.ro* publicistája. Kötetei: *Vitályos Ildikó* (életinterjú). Kolozsvár: Polis, 2006.; Átmenetek. A harmadik Korunk rendszerváltó tíz éve (tanulmány). Kolozsvár: Komp-Press – EME, 2015.; *Boldogság juszt is a tiéd* (publicisztikák, karcolatok). Kolozsvár: Koinónia, 2016.

Bülgözdi Imola a Debreceni Egyetem Angol–Amerikai Intézetének adjunktusa, ahol amerikai irodalmat, popkultúrát és adaptáció-elemzést oktat. Fő kutatási területei: az amerikai dél irodalma és kultúrája; regény-film adaptációk vizsgálata; a *science fiction* és a *fantasy*. Legfrissebb publikációi: *Rock Opera and Resistance:* Stephen, the King *as a Building Block of Minority Ethnic Identity in Transylvania and the United States*. O. Réti Zsófiával (*Popular Music History,* 2018); *Spatiality in the Cyber-World of William Gibson*. *Cityscapes of the Future* kötet, 2018); *Space and Translocality: Revisiting Ray Bradbury's Mars*. *Critical Insights: Ray Bradbury.* ed. Rafeeq O. McGiveron. Ipswich: Salem Press, 2017.

Kalmár György a DE Brit Irodalom Tanszékének habilitált egyetemi 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: irodalom- és kultúraelmélet; a kortárs európai film; *gender studies;* az angol irodalom története. Több mint negyven tanulmány, szakcikk és négy könyv szerzője: Szöveg és vágy: Pszichoanalízis, irodalom, dekonstrukció (Budapest: Anonymus, 2002), *A női test igazsága: Esettanulmányok egy metafora történetéből Chaucertől Derridáig* (Pozsony: Kalligram, 2012), *Testek a vásznon: Test, film, szubjektivitás* (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012.); *Formations of Masculinity in Postcommunist Hungarian Cinema* (London: Palgrave-Macmillan, 2017.).

Kassay Réka a kolozsvári Sapientia EMTE társult oktatója. Az egyetemi tanulmányok elvégzése után a budapesti MOME animáció-szakán, majd a franciaországi La Poudrière animációs képzésén folytatta ösztöndíjas tanulmányait. 2008-tól több nemzetközi fesztiválon részt vett animációs rövidfilmjeivel. 2010-től a doktori tanulmányait az ELTE Média Tanszékével közreműködésben végezte, doktori címét 2013 őszén szerezte a BBTE Hungarológiai Tanulmányok Doktori Iskolájában. Szakterülete az animációs film. Kutatási területei közé tartozik a médiahasználat és médiainterpretáció, illetve a médiafogyasztás nemi szerepekhez és sztereotípiákhoz kapcsolódó formái. Megjelent kötete: *Barbie vagy Star Wars? Mesehős-reprezentációk az elemi iskolás gyerekek életében,* Kolozsvár, EME, 2016.

Király Hajnal a kolozsvári Babeș-Bolyai Tudományegyetemen szerzett magyar-finn szakos tanári diplomát 1997-ben, majd 2007-ben doktori fokozatot az ELTE BTK Filmelmélet és Filmtörténet szakán. 2012 és 2014 között a Lisszaboni Egyetem Összehasonlító Kultúratudományi Központjában végzett posztdoktori kutatást adaptációelmélet témában. Jelenleg az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének tudományos munkatársa, *A másság terei. Kulturális tér-képek, kontakt zónák a kortárs magyar és román filmben és irodalomban* nemzetközi kutatócsoport tagja. Újabb kutatásai Manoel de Oliveira filmművészetére, a kelet-európai filmek intermedialitására, valamint a kortárs magyar és román film komparatív kulturális értelmezésére irányulnak.

Margitházi Beja az ELTE BTK filmtudomány tanszékének adjunktusa, korábban a PPKE, illetve a Sapientia EMTE tanára. A kolozsvári BBTE magyar–angol szakán és szociolingvisztika programján diplomázott, majd az ELTE BTK Esztétika Doktori Programján szerzett PhD fokozatot. A *Filmtett* mozgóképes havilap, majd filmes portál alapító szerkesztője. Kutatási területei a filmstílus történeti és társadalmi kérdései, a kortárs film mediális, affektív és szenzuális vonatkozásai. Könyvei: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. (Kolozsvár: Koinónia, 2008). *Vizuális kommunikáció* szöveggyűjtemény (Blaskó Ágnessel közösen, Budapest: Typotex, 2009). Kritikái, fordításai és tanulmányai 1995 óta különböző színházi és filmes havilapokban, magyar és nemzetközi folyóiratokban, illetve tanulmánykötetekben jelentek meg.

O. Réti Zsófia a Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének tanársegédje, 2016-ban megvédett PhD-értekezésében az 1980-as évek magyar népszerű kultúráját, illetve annak kortárs emlékezeteit vizsgálta. Szakmai érdeklődési körébe tartozik a kortárs popkultúra, a televíziós sorozatok vizsgálata, a kortárs magyar és külföldi irodalom, a tudományos fantasztikus műfaj könyvben és filmben, az emlékezetkutatások, az új média, illetve ezek interszekciói.

Stőhr Lóránt a Színház- és Filmművészeti Egyetem habilitált 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. 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, a Jelenkorban, a Studies in Eastern European Cinema-ban. *Keserű könnyek. A melodráma a modernitáson túl* című kötete az Apertúra Könyvek sorozatában jelent meg 2013-ban. Jelenlegi kutatási témája a kortárs magyar dokumentumfilm átalakulása.

Szabó Éva 2016-ban szerzett anglisztika mesterszakos diplomát a Debreceni Egyetemen, ahol jelenleg az Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola Angol és észak-amerikai irodalomtudományi programjának másodéves PhD hallgatója. Főbb kutatási területe a társadalmi nemek tudománya, a tradicionális női szerepek ábrázolása; továbbá az anya-lánya kapcsolatok. Disszertációjában az 1945 utáni brit nőirodalomban az otthonkép átalakulását vizsgálja. Érdeklődési körébe tartozik az étel, evés és etetés problémaköre, különösképpen kortárs brit írónők műveiben és filmekben. Kutatási eredményeit több konferencián is bemutatta, mind hazai, mind nemzetközi fórumokon, diák- és tematikus konferenciákon. Tanulmányai a Hatvani István Szakkollégium tanulmánykötetében jelentek meg.

Tóth Zoltán János a SZTE Bölcsészettudományi Karán végzett a magyar-történelem szakon 2006-ban. Az SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának programjában készítette doktori disszertációját *A mozgóképes pornográfia műfajkritikai kérdései a*

hálózati kultúra korában címmel. Jelenleg az SZTE Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszékének adjunktusa. Fő kutatási területe a műfajkritika, a tömegfilm szociológiai kérdései és a filmmarketing. Tömegfilmmel kapcsolatos írásai tanulmánykötetekben, valamint a Metropolis, az Apertúra és a Prizma folyóiratokban jelentek meg.

Virginás Andrea a kolozsvári Sapientia-EMTE Média Tanszékének egyetemi docense; érdeklődési- és kutatási területe: kultúra- és médiumelméletek, kortárs film (műfajok, ikonográfiák, kánonok). Megjelent kötetei: *Az erdélyi prérin. Médiatájkép* (Kolozsvár: KOMP-PRESS, Korunk, 2008), *Crime Genres and The Modern–Postmodern Turn: Canons, Gender, Media* (Kolozsvár: Scientia, 2008.), *(Post)modern Crime: Changing Paradigms? From Agatha Christie to Palahniuk, from Film Noir to Memento* (Saarbrücken: VDM Verlag, 2011.), *Audiovizuális kommunikáció* (Kolozsvár: Scientia, 2015.), *A kortárs tömegfilm (tömegkultúra, műfajok, médiumok)* (Kolozsvár: Ábel, 2016.), *The Use of Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema: Spaces, Bodies, Memories* (szerk., Cambridge Scholars Publishing, 2016.). A *TNTeF* (*Társadalmi Nemek Tanulmánya e-Folyóirat*, Szegedi Egyetem) szerkesztőbizottsági tagja és a Cambridge Scholars Publishing (Newcastle-upon-Tyne) Board for Film Studies tagja.

Zemlényi-Kovács Barnabás 2018-ban diplomázott a Magyar Képzőművészeti Egyetem képzőművészet-elmélet szakán. Független kurátori projektekben dolgozik, alapítótagja *A (2) Hét Műtárgya* beszélgetéssorozatnak. Rendszeresen publikál kritikákat és esszéket, írásai többek közt a Műértőben, a Balkonban, az Artmagazinban és az Artportalon jelentek meg.

ZOOM

A kortárs filmtudomány kulcskérdései
5.

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)
4. *Nemi és etnikai terek viszonyai a magyar filmben* (2017)

Előkészületben:

6. Pólik József: *A végpont ígézete*