

A maszkulinitás alakzatai a rendszerváltás utáni magyar filmben

KÉZIRAT

Kalmár György

2018.

Előszó

A középiskolában nem igazán rajongtunk az orosz órákért. Persze akkor már a nyolcvanas évek második felében jártunk, amikor ehhez egyáltalán nem kellett nagy bátorság. A Vörös Hadsereg még mindig itt volt az országban, és a Rendszer kritizálásáért még mindig kirúghatták az embert, de a rezsím szorítása érezhetően lazult. Azokban az években, ahányszor csak a média a „hazánkban állomásozó szovjet csapatokról” beszélt (mindig ezt a kifejezést használták), mi felhúztuk a szemöldökünk, úgy sandítottunk egymásra, hogy megbizonyosodjunk, mindenki értette a szovjetek ittartózkodását „ideiglenesnek” nevező kifejezésben rejlő fekete humort. Én legalábbis így emlékszem. Tudtuk, hogy ezek a tankok 1956-ban érkeztek, hogy visszaállítsák a kommunista diktatúrát, kerül amibe kerül. És sokáig, egészen a Rendszer utolsó hónapjaiig úgy tűnt, hogy itt is maradnak az idők végezetéig. Így hát igen csak örömteli és ironikus meglepetés volt számunkra, amikor kiderült, hogy az ittartózkodásuk *valóban* ideiglenes volt csupán.

Szóval nem rajongtunk az orosz órákért. Elutasítottuk a tudást, ami talán jól fizető állásokat hozhatna ma, én magam is ellenálltam, bár hangzásra kifejezetten szépnek találtam az orosz nyelvet, és rajongtam Dosztojevszkijért. Azt hiszem, a politikai ellenállás részben érzelmi reakció, így gyakran buta vagy értelmetlen módokon valósul meg, olyan cselekedetekben, amelyek a világon semmin sem változtatnak. Az ember mégis folytatja, talán hogy jobban érezze magát, vagy hogy életben tartson vele egy élhető identitást. Valahogy tizenéves kamaszokként is megértettük, hogy az orosz tanulás a kötelező politikai indoktrináció része, a kommunista internacionalizmus ideológiáját hivatott terjeszteni, ami pedig nem több, mint egy a Rendszer kegyetlenségét és a Szovjet imperializmust leplezni hivatott, jól hangzó hazugságrendszer. Az orosz tanulása így azt jelentette volna, hogy megpróbálunk megfelelni egy szörnyű, képmutató, elnyomó rendszer elvárásainak. Egy olyan Rendszernek, amelynek mindennapos része volt a félelemkeltés: emlékszem például, hogy nagymamám elsápadt és valósággal rosszul lett ahányszor hivatalos levelet talált a postaládában.

Az egyetem gyakorló gimnáziumába jártunk, ahol a végzős tanár szakos egyetemisták a tanári gyakorlatukat végezték. Ahányszor egy szegény orosz szakos egyetemista az orosz tanárunk támogatása nélkül jött be órát tartani, mi ádáz sztrájkba kezdtünk. Persze a „rendes” orosz tanárunknak is ellenálltunk, akinek nem volt mersze (vagy szíve) megbuktatni azokat, akiknek más tárgyakból jó jegyeik voltak, de amikor nem jött be a „kistanárral”, akkor minden együttműködést megtagadtunk. Szerintem már tudtuk, hogy 1849 után Arany János és kortársai ezt nevezték passzív rezisztenciának. Afelől viszont fogalmunk sem volt, nekem legalábbis biztosan nem, hogy a felnőttek nagy része már rég megegyezett abban, hogy nem fogják erőltetni az új nemzedék kommunista ideológiai kiképzését. A látszatot még tartani kellett, de a Rendszer már minden szinten kudarcot vallott és hiteltelenné vált, az emberek csak a rend kedvéért játszották a szerepeiket. Pontosabban a Rend kedvéért, a szovjet tankok miatt. Sajnos ezt néha a gyakorló tanár egyetemisták sem tudták, és fenyegetéssel vagy hatalmi eszközökkel próbáltak orosz tanulásra bírni bennünket. Ilyenkor gyakran munkásmozgami dalok éneklésébe kezdtünk. Ezt rettentően élveztük. Hangosak voltunk és

harsányak, így a mozgalmi dalok hamar paródiába torkolltak: ironikus, konok, nevető szemű középiskolások játszották azt, hogy izmos, lelkes, politikailag elkötelezett kommunista acélmunkások. Ebben az volt a legszebb, hogy úgy tűnt, az egyetemisták nem nagyon panaszkodnak be a tanárunknál, de a szomszédos termekben órát tartó tanárok sem jöttek át leállítani minket, mivel ezek a Rezsim szent dalai voltak. A történet iróniájához hozzá tartozik, hogy a kommunista indoktrinációnak kommunista dalokkal való ellenállás gyakorlatát egy olyan történelmi épületben úztuk, amely 1952-ig protestáns leányiskola volt, amíg a kommunista rezsim nem államosította.

Ezekben a történetekben, legalábbis számomra, ott érezni a kommunizmus és államszocializmus hangulatát, az 1949 és 1989 közti, ideológiai alapú, diktatórikus egypártrendszer világát. Aki élt benne, az talán felismeri ezeket a helyzeteket, aki pedig nem, az talán többet érthet meg e történetekből, az emberi viselkedés helyhez és időhöz kötött furcsaságaiból, mint a történelemkönyvek leírásaiból. Ahogy az ebben a könyvben tárgyalt filmrendezők többsége, magam is megtapasztaltam mind az államszocializmust, mind az azt követő, demokratikus(abb), kapitalista világot. A kétezres években jelentkező „új magyar filmet” alapvetően befolyásolják ezek a történelmi változások: mind-mind jellegzetesen posztkommunista filmek, melyek látásmódját nagyban formálja a két különböző világ ismerete által lehetővé tett perspektíva-játék. Ezek a filmek akarva-akaratlan azt sugallják, hogy Kelet-Európa különleges hely, más, mint a Nyugat. A filmeket nézve az lehet a benyomásunk, hogy az itt élő embereken nyomot hagyott a múlt, mindaz, amin keresztül mentek, és ezeknek a nyomoknak, hatásoknak a megértése alapvető a jelen identitásunk számára, önmagunk és egymás megértéséhez. Ezek a filmek egyszerre próbálnak emlékezni az államszocializmusra, képekben vagy hatásaiban megidézni és értelmezni azt, illetve megérteni, hogy mit is tett az az emberekkel. Ugyanakkor megpróbálnak erényt is kovácsolni ebből a kulturális, identitáspolitikai másságból: esztétikai értéké, izgalmas történetekké és karakterekké, nyugati szemmel egzotikus (így piacképes) képi világgá fordítva le azokat a helyi, rendszerváltás előtti és utáni kulturális tapasztalatokat, amelyek a hétköznapi élethelyzetekben gyakran egyszerűen csak nyomorúságként jelentek meg. Az itt tárgyalt filmek abban a sajátos posztkommunista időben készültek, amikor a régi rendszer emléke és hatásai még erősen éltek a magyar társadalomban, de már elég idő telt el ahhoz, hogy a múlthoz való viszonyunkról értelmes elbeszéléseket, esztétikailag formált filmeket lehessen készíteni. Ennek a rendező generációnak a filmjei mind az *utániség* ideje által formáltak, egy kizökkent időben lebegnek, egy kicsit elveszve két olyan világ közt, melyeknek külön-külön talán megvan a maga belső logikája és értelme, ugyanakkor egymás utániségükben, sokkoló változásaikkal sokakban a jelentés és értelem elvesztésének érzetét keltették.

A „történelem” Jan Assmann szerint épp ilyen törések és folytonossághiányok nyomán születik, akkor, amikor a múlt egyszerre távolivá, elérhetetlenné és nehezen érthetővé válik. Ilyenkor jön el a történetmesélés ideje, a múlt rögzítésének igénye, az új évezred fiatal magyar filmje pedig épp ezt teszi. Ezek a filmek kétségtelenül a magyar kultúrtörténet egyik legizgalmasabb és legtöbb kihívással járó korszakában születtek, és elemzésük és

értelmezésük is épp ilyen izgalmas és kihívásokkal teli feladat volt számomra. Különösen azért, mert a filmeket és a bennük megjelenő identitás-mintázatokat a maguk társadalmi-kulturális beágyazottságában kívántam megérteni, nem feledve, hogy ezek a filmek rólunk is szólnak, az általunk megélt múltból is táplálkoznak, és hatással is vannak mindarra, amit magunktól és az épp történelemmé váló múltból gondolunk. Csak remélni tudom, hogy sikerült feltárnom valamit a filmek gyakran furcsának vagy egzotikusnak tűnő képei mögötti hihetetlen kulturális gazdagságból. Ahogy azt is őszintén remélem, hogy a filmekben és a róluk való írásban talált örömök egy része is átragadhat az olvasóra.

Számtalan embernek tartozom köszönettel a könyv megszületésében nyújtott segítségért. Hálás vagyok szüleimnek és nagyszüleimnek, akik életük jó részét a régi rendszerben töltötték, azért hogy túléltek azt, emlékeztek és emlékeznek rá, és megosztották velem történeteiket és tapasztalataikat. Szeretném megköszönni kollégáimnak a Debreceni Egyetemen azt a támogató intellektuális és érzelmi környezetet, amiben nap mint nap dolgozhatok. Elsősorban egykori tanárainknak és mentorainknak, Séllei Nórának, Szirák Péternek, Bényei Tamásnak, Bánfalvi Attilának és Vajda Mihálynak szeretnék köszönetet mondani az inspirációért, a gondolkodni tanításért és a barátságukért. Köszönettel tartozom számos hazai és nemzetközi filmes szakembernek, főképp Imre Anikónak, Ewa Mazierskának és Győri Zsoltnak. Mivel jómagam a kultúrakutatás, illetve a test és nemiség kutatása felől érkeztem a filmhez, és csak az utóbbi néhány évben kezdtem filmekről publikálni, különösen sokat jelentett az ő segítségük. Rengeteget tanultam tőlük, beszélgetéseink nagyban befolyásolták azt, ahogy filmeket nézek és elemzek. Végül szeretném megköszönni feleségemnek, Andinak, illetve két gyermekünknek, Annának és Daninak a türelmet és támogatást, és persze legfőképp azt, hogy folyamatosan benn tartottak egy gazdag és boldog életvilágban, azokban az időkben is, amikor a fejem folyton zsongott a könyvbe igyekvő, abban helyüket kereső gondolatoktól.

Szeretném megköszönni a munkámat segítő intézmények és kutatási ösztöndíjak támogatását is. A könyvet és a mögötte húzódó három éves kutatást a Magyar Tudományos Akadémia Bolyai János kutatói ösztöndíja támogatta, az utolsó két évben pedig részese voltam az OTKA 112700 „Space-ing Otherness: Cultural Images of Space, Contact Zones in Contemporary Hungarian and Romanian Film and Literature” kutatói csoportnak is.

Bevezetés

Ez a könyv az 1989-es magyar rendszerváltás utáni magyar rendezői filmben megjelenő férfialakokat vizsgálja, szoros összefüggésben a kor a társadalmi-kulturális jelenségeivel. A könyv egyes fejezetei az „új magyar film” legnevesebb rendezőinek munkáit, Török Ferenc, Pálfi György, Antal Nimród, Hajdu Szabolcs, Mundruczó Kornél és Fliegauf Bence egyes filmjeit elemzik. Minden fejezetben egy konkrét film áll az elemzés fókuszában, de az eredményeket mindig a rendező többi filmjének és a bennük megjelenő fontosabb kulturális jelenségek kontextusában értelmezem. A rendezői generáció legfontosabb női tagjának, Kocsis Ágnesnek azért nem szentelek külön fejezetet, mert eddigi nagyjátékfilmjei rendre női főszereplőkről mesélnek.

Magyarországon a filmes rendszerváltás ennek a fiatal rendezői generációnak a megjelenésével történt meg a kétezres évek elején. A Színház- és Filmművészeti Egyetem mára méltán elhíresült Simó-osztályának tagjai és kortársaik ekkor jelentkeztek első nagyjátékfilmeikkel, olyan munkákkal, melyek látásmódja és képisége markánsan eltért a kilencvenes évek vagy a Kádár-korszak filmjeitől (Gelencsér 2014, 321; Varga 2011, 13). A generáció filmjeit összeköti, hogy (többé vagy kevésbé tudatosan) újrvizsgálják a magyar identitáspolitikai kulcskérdéseit az új kor tapasztalatainak fényében. Nagyon is komolyan veszik az olyan kérdések megvizsgálását, mint hogy mit jelent embernek vagy férfinak lenni a posztkommunista Kelet-Európában, milyen hatással volt az itt élő emberekre a régió sajátos történelme (Győri 2015), milyen a múlthoz való viszonyunk, vagy hogyan tapasztalják magukat a férfiak a hirtelen rájuk szakadt globális kapitalizmusban. A filmek mindezt kifejezetten kreatív és új filmnyelvi megoldásokkal teszik, határozottan rendezői filmek benyomását keltve, de nem félnek kölcsön venni egyes műfajfilmes megoldásokat sem. A generáció filmjein érezhető a rendszerváltás hatása, az emberi élet időbe ágyazottságának felerősített tapasztalata, a történelmi események által felforgatott világba vetett életek iránti érdeklődés. Posztkommunista rendezők posztkommunista filmjei ezek, egy olyan bő évtized munkái, melynek egyik alapvető feladata az államszocialista múlthoz és a rendszerváltáshoz fűződő viszony értelmezése, olyan történelmi, társadalmi és kulturális változások filmes feldolgozása, melyek a társadalom egy jelentős részére sokkolóan vagy dezorientálóan hatottak (Valuch 2015, 15; Iordanova 2012, xvi; Imre 2012, 6).

Ahogy Gelencsér Gábor is rámutat, az „új magyar film” egyik legfontosabb sajátosága abban áll, hogy szakít a hazai filmek hagyományos társadalmi elkötelezettségével (2014, 323), ugyanakkor ez véleményem szerint csupán a társadalmi jelenségek megközelítésének *módját* illető változást jelent, semmiképp sem az érdeklődés megszűnését. Ahogy azt az első fejezetben részletesebben is kifejtem, az új, demokratikus(abb) korban a politika *fogalma* változott meg, amennyiben az egypártrendszer „politikai ügyeinek” és kultúrpolitikájának eltűntével láthatóvá vált az identitás, test, nemiség vagy épp emlékezés politikuma (Ravetto-Biagioli, 2012, 82), ezekkel együtt pedig a kortárs demokratikus társadalmakban az emberi identitást nap mint nap formáló összetett kulturális mintázatok. Az új kor új kultúrájának

felszorosozódó identitás-diskurzusaiban már nyilvánvalóan naivitásnak tűnik egy olyan (korábban általánosnak nevezhető) rendezői magatartás, amely a társadalmi párbeszéd kiemelt elemként tekint az elhivatott filmre, és egyes jelenségek tematizálásával egyben megoldást is kíván keresni, kínálni a közösségi problémákra. A '89 előtt minden bajok forrásának tekintett egypárti diktatúra leváltása után jelentkező gondok tömkelege nyilvánvalóvá tette, hogy a társadalmi problémák sokkal összetettebbek annál, mint gondoltuk, így a régi hozzáállás aligha vállalható. Az is belátható, hogy a demokratikus korszak új, komplexebb (identitás-)politikája már részben az emberi testre íródik (Strausz 2011a; Virginás 2011; Sággy 2013; Gelencsér 2014, 302; Király 2015; Vincze 2016) és nagyon is személyes drámákban jelenik meg, így nem is ábrázolható a régi módokon.

Fontos azonban észrevenni, hogy a test nem csupán az identitás diskurzusaiban betöltött új szerepe miatt kerül előtérbe az új magyar filmekben, hanem egy – mondjuk így – áthelyezett társadalmi elköteleződés médiumaként is. Ahogy a könyv több elemzése is rámutat majd, a test mint a trauma „médiuma” (Takács 2011, 44-45) egy feldolgozatlan, a jelent folyton kísértő múlt iránti érdeklődés jeleként is olvasható. Egy kulturális és egyéni traumákkal, ismeretelméleti törésekkel és drámai társadalmi átalakulásokkal járó múlt épp az egyértelmű, érthető, átlátható elbeszélések és identitások bizonytalanítja el (Caruth 1996, 11-25; Takács 2011, 45; Meek 2010, 5), így közvetlenül aligha ábrázolható hitelesen. A test azonban, Jay Winter meghatározását követve, értelmezhető egy „látens vagy késleltetett emlékezet” médiumaként is (Takács 44), melynek nagy vizuális erővel bír, de a fogalmi, szimbolikus és narratív regiszterekkel csak laza viszonyban lévő képei jól érzékeltetik a szubjektum és a múlt problémás viszonyait. Bulcsú vérző orra a *Kontrollban*, a tornászfiúk testén éktelenkedő zúzódások a *Fehér tenyérben*, a *Hukkle* magatehetetlen és sápadt öreg férfijai vagy a *Taxidermia* groteszk testi alakzatai mind értelmezhetőek egy ilyen összefüggésrendszerben, ahol a társadalmi folyamatok megértése elválaszthatatlan a múlthoz fűződő viszony tisztázásától, a múlt azonban, traumatikus jellegéből kifolyólag, ellenáll az idealizáló vagy totalizáló emlékező elbeszéléseknek és csupán áttételesen, közvetített módokon, például testi tünetekben érhető tetten.

A hazai filmnek egy jó évtized kellett a rendszerváltás után ahhoz, hogy előálljon az új kulturális környezethez illeszkedő, legitim, új kifejezőmódokkal, ami a filmnyelv radikális megújítását is jelentette. Az ebben a könyvben tárgyalt filmek különböző módokon, de mind új, néha kifejezetten kísérleti filmre emlékeztető megoldásokkal állnak elő, melyekben nem csak az közös, hogy kiemelt szerepet szánnak az emberi testnek, de az is, hogy kedvelik az „erősen stilizált, metaforikus kifejezőmódokat” (Gelencsér 2014, 323) és gyakran hangsúlyozzák az ember történelemhez, hatalomhoz és ideológiához fűződő összetett viszonyát (Győri és Kalmár 2015; Győri 2015).

A kétezres évek elején a hazai filmgyártás jogi és intézményi háttere is nagyban átalakult. 2004-ben elfogadták az új filmtörvényt, mely újradefiniálta a filmipar kulturális, ideológiai és anyagi kereteit. 2011-ben a botrányos körülmények közt tönkrement Mozgóképek Alapítványt leváltotta a Nemzeti Filmalap, a hollywoodi producer Andy Vajna (2016 óta Vajna András)

kormánybiztos vezetésével (Imre 2012, 4). Időközben egy sor, nemzetközi produkciók gyártására tervezett, magas technikai színvonalú stúdió épült az országban (a Korda 2007-ben nyílt meg Etyeken, ezt követte a Raleigh Stúdió Rákospalotán 2010-ben), melyek a kedvező adózási környezetnek és az olcsó hazai szakembergárdának köszönhetően a kelet-európai régió legnagyobb filmgyártási központjává tették az országot (Imre 2012, 2). Ebben a megváltozott környezetben jelent meg aztán a 2010-es évek közepén egy még fiatalabb rendezői generáció, akiknek már nincsenek emlékei az államszocializmusról. A *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* vagy a *Liza a rókatündér* látásmódja, központi problémái, a múlthoz való viszonyuk, a színrevitt identitás-játszmák és férfiasságkonstrukciók markánsan elkülönülnek az általam ebben a könyvben elemzett filmekétől. Ezek a változások arra utalnak, hogy az „új magyar film” első hulláma véget ért, és az itt tárgyalt filmek egy jól körülhatárolható, filmtörténeti szempontból kifejezetten fontos korszak jellegzetes képviselői.

A filmek férfiasságkonstrukcióit nem csupán a kor társadalmi-kulturális környezetének kontextusába helyezem, de keresem azokat az elméleti fogalmakat is, melyekkel teoretikusan is elemezhetővé, magyarázhatóvá válnak a filmekben látott viselkedésmódok, testi működések vagy épp filmes eljárások. A könyv központi fogalma a *labirintus elv*, melyet az első fejezetben vázoló fel a magyar filmtörténet kontextusában. Ez a működési elv olyan (a filmekben megjelenő) társadalmi jelenségek elemzésével kapcsolódik össze az egyes fejezetekben, mint az etnicitás, a patriarchális családmodell válsága, az emlékezet és ellenemlékezet működése, az árvaság, az ellenállás taktikái, a sport szerepe a személyes és közösségi identitásban, a megfigyelés és megfigyeltség, a nyugati film idealizált mintáihoz való viszony kettősségei, illetve az új nacionalizmus hatása a férfiasságról szőtt elképzelésekre. A könyv több szempontból is hiánypótló jellegű, hiszen ezen filmes generáció munkájáról nem született még könyv terjedelmű munka, a filmes férfiasságkonstrukciók kutatása (ahogy a férfiasságkutatás általában is) Kelet-Európában kifejezetten gyermekcipőben jár, de a nemzetközi férfikutatás is rendre figyelmen kívül hagyja Kelet-Európa régióspecifikus jellegzetességeit (Mazierska, 2008, 2). A témáról írott legfontosabb monográfia, Ewa Mazierska könyve, pedig csupán a lengyel, cseh és szlovák mozi férfialakjait vizsgálja.

Könyvem egyik legfontosabb elméleti kiindulópontja szerint a társadalmi térben megjelenő férfiasság, bár kétség kívül meghatározzák biológiai tényezők is, kulturális produktum, melyet ezernyi szocio-kulturális hatás befolyásol. Mazierska szerint:

A különböző kulturális és történelmi körülmények, amelyek közt a férfiak felnőnek, különböző maskulinitásokat eredményeznek... Az olyan hatások, mint az azonos nemzeti identitás vagy a politikai vagy gazdasági rendszer azonossága, a férfiak és a férfiasságra vonatkozó ideológiák hasonlóságához vezetnek. (2008, 2)

A volt keleti blokk régiója esetében számos közös történelmi, ideológiai és filmes hatásról beszélhetünk, így aztán nem meglepő, ha az „új magyar film”, illetve a benne megjelenő férfiasságkonstrukciók sok aspektusukban hasonlóak más kelet-európai filmekéhez (lásd Strausz 2017). Ugyanakkor az is jellemző a régióra, hogy a hagyományosan konzervatív helyi

gender-politika miatt kevés figyelmet szentel a férfiak és férfialakok megértésének. A feminista irodalom- és filmkritika ugyan fontos eredményeket ért el a nőiség kulturális reprezentációinak elemzésében, a férfiakról és férfiasság-konstrukciókról ugyanez nem mondható el. A férfialakok nemi szerepek, szociálisan és történetileg meghatározott beállítódások vagy helyi diszpozíciók általi meghatározottságát nagyon kevés hazai elemzés reflektálja. Könnyen belátható, hogy ameddig száz százalékban „természetes” (azaz a szocio-kulturális környezettől érintetlen, attól nem formált) lényekként tekintünk a férfiakra, addig vakok maradunk kultúránk egyik meghatározó szegmensét illetően, és esélyünk sincs egyes kulturális jelenségek (vagy általánosabban saját kultúránk és a benne élő férfiak) érdemi megértésére. A könyvben igyekszem a hazai példákat szélesebb, regionális kontextusba helyezni, ugyanakkor valószínűleg sokkal több hasonlóság (és sokatmondó különbség) mutatható ki, mint ami nekem feltűnt, vagy mint amelyet alkalmam volt kifejtteni a könyv tematikus egységének veszélyeztetése nélkül. Remélem, hogy a többi kelet-európai filmkultúrában nálam járatosabb kutatótársaim eredményeimet szélesebb regionális kontextusba helyezik majd, még inkább kiemelve mindazt, ami összeköti a térség férfijait és filmjeit.

Könyvem következő fontos elméleti kiindulópontja szerint a férfiasság filmes alakjai (és alakzatai) nem választhatók el azoktól a filmes terektől, amelyekben megjelennek. Az itt elemzett filmek labirintus-szerű, korlátozó vagy egyenesen fojtogató terei meghatározzák a nézői tekintet működését, a rendelkezésre álló vizuális információt és tudást, az ezekben a terekben lehetséges cselekménytípusokat, de hatással vannak azokra a karakter típusokra is, melyek bennük megjelenhetnek. A labirintus elv – melyet az első fejezetben határozok meg a maga elméleti és történeti komplexitásában, majd kulcsmetaforaként használok az egész könyvben – működhet térbeli trópusként (a film tér szervezőjeként), ismeretelméleti alakzatként (a bizonytalanság és orientáció-vesztés kifejezőjeként), de a film számos olyan más tényezőjére is hatással van, mint a karakterformálás, kameramunka, a varrat (*suture*) működése, vagy épp a különböző beállítások kombinációja (például a megalapozó beállítások sokatmondó hiánya). A könyv az „új magyar film” férfialakjait jellegzetes posztkommunista konstrukciókként látja, melyekben a keleti blokk társadalmi és kulturális életének számos jellegzetessége tetten érhető. Természetesen nem állítom azt, hogy minden posztkommunista film labirintus-szerű lenne, de még azt sem, hogy ez a fajta térbeli figuráció és az általa formált férfiasság-alakzatok és nemi szerepek minden egyes itt tárgyalt filmben dominánsak lennének. Ugyanakkor úgy vélem, hogy a könyvben tárgyalt filmeket aktívan formálja az általam labirintus elvnek keresztelt hagyomány, és így vagy úgy mind reagálnak a bezártság és diszorientáció benne megfogalmazott körülményeire. A filmek által e helyzetre adott különböző válaszok, a bennük feltűnő sémák, különbségek és férfiasság-alakzatok éppoly sokat elárulnak a magyar és kelet-európai mozirol és a helyi identitás-politikáról, mint magáról a labirintus elv működéséről.

Más kelet-európai országokhoz hasonlóan a kommunista „második világ” 1989-es összeomlása Magyarországon is drámai változásokhoz vezetett a társadalmi élet legtöbb

területén: a politikai és gazdasági berendezkedés, az embereket illető alapvető jogok, az információhoz való hozzáférés módjai, a meghatározó értékrendek és ideológiák, nemi szerepek, a kulturális élet, a tömegműködések és szerepe mind-mind gyors és radikális változásokon ment át (Valuch 2015, 20-33; Ripp 2009, 113-123). 1989 előtt a nyugati világot a keleti blokk lakóinak többsége a gazdagság és szabadság földjeként, egyfajta vágyott földi paradicsomként látta, ahol mindaz hozzáférhető és megélhető, ami a vasfüggöny ezen oldalán hiányzik. Bár a „Rendszer” átláthatatlan börtön-szerű hely volt, az az elképzelés, hogy van egy másik hely ezen kívül, a falakon, kerítéseken és aknamezőkön túl, egy másik világ, ahol az élet könnyű és boldog, valami módon reményt és ideológiai orientációt nyújtott a rendszer lakóinak. A Nyugatról szőtt fantáziák orientációs pontokként szolgáltak, befolyásolták az államszocializmus megítélését, és valószínűleg segítették a Rendszer labirintus-szerű börtönében való tájékozódást és túlélést is. (Akár amellett is érvelhetnénk, hogy a Nyugatról szőtt fantáziák az államszocialista rendszer fennmaradásának szükségszerű fantazmikus támaszai voltak, hiszen nélkülük az élet sokkal elviselhetlenebb lett volna.)

A rendszerváltás, a falak leomlása természetesen eufórikus élmény volt, ez az érzés azonban sajnos nem tartott sokáig: a korábban évtizedekig dédelgetett fantáziákat egyhamar összetörték a beköszönő neoliberális kapitalizmussal járó kezdeti nehézségek (Ferge 1996; Valuch 2015, 15; Shaviro 2012, 25). A gazdasági rendszer átalakításának alapelveit az országot hitelekkel működésben tartó IMF diktálta a neoliberális gazdaságpolitika univerzálisnak tartott receptkönyve szerint (Ripp 2009, 36), a nehézségek közepette gyorsan diszkreditálódó, egyetlen választási ciklust is alil-alig átvészelő magyar kormányoknak nem sok mozgástere maradt. A rendszerváltást követő évtized a munkanélküliségi mutatók égre szökését, az életszínvonal mélyrepülését, tömeges elszegényedést, értékrendbeli válságot és egyre mérgező belpolitikai lövészárokharcot hozott (Ripp 2009, 120-121). A kelet-európai rezsimok volt foglyainak szembe kellett nézniük régi fantáziáik és álmaik szertefoszlásával. Ugyanakkor egyszerre a nyugati mérték szerint kerültek megmérettetésre, például demokratikus érettségük, gazdasági versenyképességük, tudásuk és képességeik modern vagy elavult mivolta szerint. Rájuk szakadt a szabad világgal járó minden felelősség: többet nem okolhatták a kommunista Rendszert minden nyomorúságukért. A könyvben tárgyalt filmek többsége arra utal, hogy a rendszerváltás sok ember számára járt illúzióvesztéssel és dezorientációval, és különösen nehezen érintette azokat a férfiakat, akik számára lehetetlen volt a tőlük elvárt hegemon férfi szerepeknek való megfelelés a rájuk szakadt történelmi átrendeződésben (Valuch 2015, 230). Így aztán nem meglepő, hogy sokak számára a Nyugat Szép Új Világa a hatalom és ideológia újabb, ha lehet még zavarba ejtőbb labirintusaként jelent meg.

A társadalmi berendezkedések és értékrendek gyors változása, valamint a nyugati modellek erőltetett tempójú bevezetése közepette a társadalmi hovatartozás és azonosulás módjai jóval bonyolultabbá és átláthatatlanabbá váltak. Az államszocializmusban ugyan keveset kerestek az emberek, de az állások jellemzően stabilak voltak, az emberek jelentős része ugyanarról a munkahelyről ment nyugdíjba, mint ahol fiatalon munkába állt. Kádár paternalista

egypártrendszerében a biztonsággal, egy korlátozott de kiszámítható élet biztosításával kárpótolta az embereket a megnyirbált szabadságjogokért (Ripp 2009, 16). A Rendszer összeomlása után azonban egyszerre a gazdaság törvényei diktáltak, így sorra zártak be az állami vállalatok és termelőszövetkezetek. Bár a rendszerváltó társadalom nagy része azt hitte, hogy a Rendszer bukása után egy osztrák vagy német típusú szociális piacgazdaság és vele egy jóléti állam kerül gyors kiépítésre (Ripp 2009, 37), ennek nem volt meg a gazdasági realitása, a nyugati politikusoknak pedig „eszük ágában sem volt elosztatni a szovjet blokk társadalmában feltámadó illúziókat – épp ellenkezőleg” (38). Az átalakulással együtt járó gazdasági és társadalmi krízist a kilencvenes években tovább tetézte az egyre mélyülő erkölcsi krízis (97) és ideológiai dezorientáció. A gazdasági és politikai berendezkedés békés átalakításának az ára a külföldi tőke és a régi kommunista pártbürokrácia helyzetbe hozása volt, hiszen a kilencvenes évek átlagemberének sem mozgósítható tőkéje, sem tudása és megfelelő információja nem állt rendelkezésre ahhoz, hogy aktív részese legyen a botrányosra sikerült spontán privatizációnak (Ripp 2009, 82; Valuch 2015, 23). Az állami vállalatokat a külföldi cégek nevetéségesen olcsó áron vehették meg, gyakran csupán azért, hogy azonnal be is zárják, így szabadulva meg a lehetséges versenytársaktól. A posztkommunizmus egyszeri emberének minden oka megvolt a csalódásra és illúzióvesztésre, amint tehetetlenül szemlélte a munkahelyek megszűnését, a régi Rendszert kiszolgáló pártbürokraták felelősségrevonásának elmaradását, a munkásosztály régi vezetőinek újjgazdag vállalkozókká avanzsálást, a belpolitikai élet szektákra szakadását és elmérgesedését (Ferge 1996). A rendszerváltás utáni első magyar parlamentek egymással viaskodó pártjainak sem a traumákkal terhelt múlt értelmezésében, sem a társadalmat érintő bármely fontos kérdésben nem sikerült akár csak minimális (előremutató, közösséget vagy szolidaritást építő) konszenzusra jutnia, tovább mélyítve ezzel az új rend legitimációs és erkölcsi válságát (Ripp 2009, 119).

Ezek a szerencsétlen folyamatok csak tetézték a súlyosan traumatikus magyar történelem jelentette terheket, az elveszett nemzeti nagyságról szóló (az identitásképzésben fontos szerepet játszó) trauma-elbeszélések súlyát, a frusztrált nemzeti büszkeség, hagyományosan pesszimista világlátás, és a magyarság sanyargatásáról és kihasználásáról szóló történeti narratívák hatását (Balogh 2015). A 2004-es Európai Unió tagság sem feltétlenül jelentett megoldást mindezekre a problémákra. Egyrészt a vasfüggöny lebontásával koránt sem kerültek felszámolásra a „Kelet” és „Nyugat” értékítéletekkel ellátott ideológiai konstrukciói, és a volt szocialista blokk lakói gyakran érezhették magukat másodosztályú polgároknak az EU-ban (Imre, 2012, 5). De jócskán juttatott muníciót a régióra jellemző fekete humornak és szarkasztikus történet szemléletnek az a körülmény is, hogy mire a régió csatlakozhatott az Unióhoz, addigra Európa dicsőséges napjai igencsak meg voltak számlálva. Erre az Európára már a „folyamatos pénzügyi instabilitás, növekvő gazdasági egyenlőtlenség, és a mindent átható, minden erőfeszítést és reményt elemésztő cinizmus” volt a jellemző (Shapiro 2012, 26), melyet később tovább súlyosbított az egyre mélyülő demográfiai krízis, az iszlamista terrorizmus megerősödése, az etnikai és vallási kisebbségek integrációs problémái, az ennek hatására gyorsan erősödő szélsőjobb oldali mozgalmak, a közbiztonság, emberi jogok és

tolerancia hanyatlása, a menekültválság (2015), a német autóipar sorozatos, demoralizáló botrányai (2015, 2017) vagy a Brexit szavazás (2016), melyek következtében Európa egyre kevésbé tűnt a normalitás, jólét, biztonság, és kultúra fellegvárának.

Könnyen belátható, hogy mindezek a drámai folyamatok milyen erőteljesen befolyásolják azt az ideológiai és értékrendszert, melyben a kelet-európai férfiak meghatározzák magukat. A fent vázolt változások és krízisek sora meglátszik a magyar rendezői film férfialakjain is: jellemzően a nyugati világ és a fősodorbéli mozi hegemon maszkulinitásaitól markánsan eltérő férfiakat láthatunk. Történeteikben és testükre írva nem csak a magyar történelem súlya válik olvashatóvá, hanem a nyugati ideálokhoz fűződő viszonyok ambivalenciája is. Ezeknek a viszonyoknak az elemzése elengedhetetlen a kortárs magyar film identitáskonstrukciónak a megértéséhez, a könyv ezért egyfelől igyekszik társadalomtörténeti kontextusba helyezni a megjelenített szereplőket, másfelől pedig időről időre kísérletet tesz a helyi kulturális jelenségek elméleti, fogalmi szintű elemzésére. Ezekkel a történeti és elméleti fejtegetésekkel nem az volt a célom, hogy meghatározzam a helyi férfiasságkonstrukciók „lényegét” vagy a „magyar férfiasság” valamiféle történelem fölötti, lényegelvű definíciójával álljak elő (megléhetősen szkeptikus vagyok az esszencialista, történelem fölötti, változatlan nemzeti jellegzetességek feltételezésével kapcsolatban), inkább az volt a célom, hogy megértem egyes kulturális jelenségek belső logikáját, azt a szocio-kulturális kontextust, melyben értelmet nyernek a magyar filmekben látható jellegzetes de gyakran furcsa viselkedésmódok, identitás-mintázatok, emberi reakciók. Ugyanezen oknál fogva döntöttem úgy, hogy a szakmai szempontú elemzések részévé teszem a Foucault által „alávetett” vagy „naív” tudásoknak nevezett tudásfajtzákat: személyes emlékeket, családi anekdotákat, városi legendákat, helyi történelmi ellen-elbeszéléseket, melyek „a hierarchia alján található, a fogalmi megértéshez vagy tudományosságához szükséges szint alatt” (Foucault 1980, 82), ugyanakkor azonban nagyban hozzájárulhatnak a filmek kontextusául szolgáló, a filmes szereplőket motiváló életvilág megértéséhez.

A könyv egy bevezetőből, hét fejezetből és az utószóból áll. Az első fejezetben bevezetem a *labirintus elv* fogalmát a maga történeti és elméleti összefüggéseiben, illetve vázolom, hogy milyen összefüggéseket is látok egyes jellegzetes filmes térszerkezetek és a bennük megjelenő sajátos férfialakok között. Ez a fejezet egyben a magyar filmtörténet olyan meghatározó alakjainak a kontextusába helyezi a könyv vizsgálódásait, mint Tarr Béla és Jancsó Miklós. Eslősorban a *Panelkapcsolat* (Tarr Béla, 1982) és a *Szegény legények* (Jancsó Miklós, 1966) elemzésén keresztül igyekszem vázolni a labirintus elv működését az államszocialista időszak magyar filmjeiben. A többi fejezet mind az új magyar film kiemelkedő rendezőire fókuszál, mindig egy-egy filmet állítva az elemzés középpontjába. A fejezetek a filmek elkészítésének kronológiai rendjét követik, ezzel is hangsúlyozva a filmes férfialakok történelmi helyzetéhez és az azzal változó szocio-kulturális háttérhez kötöttségét. Így a második fejezet Török Ferenc *Moszkva tér* (2001) című filmjéről szól, mely könnyed, ironikus és egyben nosztalgikus képekben villantja fel a rendszerváltás tavaszát és főszereplőjének nagykorúvá válását. A *Moszkva tér* a történelmi és személyes síkok egymásra fényképezésével ideális kiindulópont a

rendszerátvitel utáni magyar film vizsgálatához. A fejezetben szót ejtek a rendszerátvitel különböző értelmezési lehetőségeiről, a rá való emlékezés kulturálisan rögzült formáiról, és a férfiasság-konstrukciókra gyakorolt hatásáról. A harmadik fejezet Pálfi György *Hukkle* című filmjét (2002) elemzi, egy a civilizáció margóján, egy apró magyar faluban játszódó, gyönyörűen fényképezett, meghökkentő szenzuális képekkel dolgozó drámát. A film töredezett, háttérben kibontakozó elbeszélése a hazai krimológia-történet egyik klasszikusát, az idős férfiakat szisztematikusan mérgező arzénes asszonyok bűnügyét eleveníti fel, és olyan kérdéseket vet fel, mint a szenzuális emlékezet, a ki nem beszélt, elfojtott történelmi traumák, vagy a férfiasság krízise. A következő fejezet Antal Nimród *Kontroll* című filmjét elemzi (2003), mely pár hónappal az ország EU-csatlakozása előtt került a mozikba, és érzékeny, kreatív, ironikus módokon beszél a Nyugathoz fűződő viszony kettősségeiről, a helyi férfiasság-konstrukciók nyugati ideáloktól való különbözőségéről vagy a hatalomtól megfosztott emberek társadalmi terekben folytatott ellenállási taktikáiról. Az ötödik fejezet Hajdu Szabolcs *Fehér tenyér* című filmjének (2006) elemzésére vállalkozik. A debreceni tornászfiú önéletrajzi ihletésű története izgalmas kontrasztot teremt a nemzetközi sportfilm műfaja (és annak férfialakjai) és a hazai rendezői film között, rávilágít a férfiasság-felfogásunkat befolyásoló ideológiai konstrukciók helyi különbségeire, és rávilágít a sport hazai identitás-játszmákban betöltött sajátos működésmódjaira. A hatodik fejezet fókuszában Mundruczó Kornél *Szelíd teremtés: A Frankenstein-projekt* című filmje áll (2010). A thriller és horror egyes műfaji jegyeit kreatív módokon beépítő film elemzése a maskulinitáskonstrukciók szempontjából olyan alapvető kérdéseket vet föl, mint az apa-fiú kapcsolatok alakulása a poszt-totalitárius Kelet-Európában vagy az árvaság metaforikája a helyi filmes férfialakok formálásában. Végül, az utolsó fejezet Fliegauf Benedek *Csak a szél* című, 2012-es filmjét elemzi, elsősorban az etnikailag meghatározott roma férfiak filmes ábrázolásának és ábrázolhatóságának a szempontjából. Fliegauf filmje már az új magyar film itt tárgyalt első hullámának vége felé helyezkedik el. Bár az abban megfigyelhető roma-ábrázolás a rendszerátvitel utáni magyar rendezői film fontos jellegzetességeire hívja fel a figyelmet, a film témája részben már egy az előző filmekétől különböző társadalmi, ideológiai környezetről beszél. A könyv utószavában az időbeli egymásutániségükben tárgyalt filmek által megrajzolt esetleges történelmi mintázatokat igyekszem felvázolni, jelezve azt is, miként és miért olvasható az új magyar film férfialakjainak története a rendszerátvitel utáni magyar film történeteként (és miért nem). A könyv végén egyben arra is kísérletet teszek, hogy kijelöljem azokat a filmes és társadalmi, politikai, ideológiai jelenségeket, melyek egy újabb filmtörténelmi és férfiasságtörténelmi korszakhatár kijelölését tehetik szükségessé a 2010-es évek közepén.

1.

A labirintus-elv:

Férfiasságkonstrukciók és térszerkezetek összefüggései a magyar szerzői filmben

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

KÉP 1.1

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

Tarr filmje az egyik legkifejezőbb film az államszocialista rendszerben tengetett nyomorúságos életéről. Arról az államszocialista rendszerről, melyet emlékezetem szerint mindannyian börtönként éltük meg. Akkoriban egyszerűen csak úgy neveztünk: *A Rendszer*. Azt beszéltük, még a pártfunkciók is utálják és szidják a Rendszert. Gyermekként emlékszem, hogy ezt mondták, de persze ezt mi, legalábbis az én családom köreiben nem tudtuk. Ezt *sem* tudtuk, csak beszéltünk róla. Jó volt minden olyan történetet tovább mondani, ami azt sugallta, hogy tudunk valamit a Rendszerről, arról, hogy valójában mi is folyik velünk. Azt mindenesetre tudtuk, vagy tudni véltük, hogy figyelnek bennünket. Tudtam, hogy mi értelmiségi család vagyunk, amiben voltak tanárok, lelkészek, jogászok, és az értelmiségi a Rendszer szemében gyanús. Erre Rózsika néni, nagymamámék szomszédja figyelmeztette is nagymamámat: „Csibike, maga csak ne képzelje, hogy magukat nem figyelik!” Rózsika néni leleskedett, kémkedett is, gyakran hallottuk a kulcslyuk mögött, amikor a nagyszüleimhez mentünk. A testvéremmel kinevettük, faluról felkerült egyszerű teremtés volt, írni-olvasni sem tudott

rendesen, a nagymamám kérte meg, hogy olvassa el neki a szolgáltatóktól kapott leveleket. De a férje, Lajos bácsi munkásőr volt, akinek az ágya mellett a hokedlire ki volt téve a revolver. Nagymamám egyszer látta is.

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

A börtönökben, barakkokban és katonai táborokban Rend van, fegyelem, ellenőrzés és néha kegyetlenkedés, ugyanakkor a világtól elválasztott bentlakók közt egy külön ellen-világ szerveződik. Két világ van, két fajta tudás, két perspektíva. A *Panelkapcsolat*ban csak a főcím alatt látjuk az eseményeket „külső” perspektívából, utána belépünk a fogva tartottak világába, és ki sem mozdulunk onnan. A Rendszer tapasztalatának ehhez hasonló, legfontosabb elemei, mint a kilátástalanság, tudatlanság, bezártság, dezorientáció a korszak filmjeiben is megjelentek, többé-kevésbé burkolt politikai allegóriaként, vagy (mint Tarrnál) sokatmondó, magukért beszélő térbeli alakzatokként. Bíró Gyula szerint „a körülmények fogságában vergődő emberkép,” illetve az ezt okozó „külső túldetermináltság” több évtizeden keresztül végigkíséri a magyar film emberképét (98), Kovács András Bálint pedig Tarr kapcsán mutat rá, arra, hogy „A *Szabadgyalogot* (1980) kivéve minden korai filmjének ugyanaz a drámai alaphelyzete: kényszerűen szűkös helyen összezárt emberek pokollá teszik egymás életét” (2002, 319). A *Panelkapcsolat* kapcsán fentebb vázolt – a film, tér, hatalom és szubjektivitás sajátos mintázatú összeshívására vonatkozó – megállapításaim tehát úgy tűnik, nem csak egyedi esetekre, hanem a magyar film történetének egyik jellegzetes tendenciájára vonatkoznak.

Lokális tér, lokális férfiasság?

Ebben a bevezető fejezetben a magyar szerzői film férfiasságkonstrukcióinak és térszerkezeteinek egyes összefüggéseit kívánom megvizsgálni. Kiindulópontom az a kortárs filmtudományban és kultúrakutatásban széles körben elterjedt elképzelés, miszerint a vizuális művészetekben megjelenő szubjektum-konstrukciók elválaszthatatlanok azoktól a terektől, amelyekben megjelennek.¹ Könnyen belátható, hogy a filmbeli történetmondás lényegi

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

aspektusa, a jelentést alapvetően befolyásoló eleme az a tér, amelyben az események zajlanak (vö: Heath 2004, 125). Ugyanakkor a film tere, melyben a test így vagy úgy megjelenik, a szereplő mozgás-tere, a szereplő mozgásának meghatározott formái, határai és korlátai, vagy épp látás által a térben hozzáférhetővé váló információ mennyisége mind fontos aspektusai a filmben megképződő szereplői szubjektivitásoknak is, ahogy a befogadói tapasztalatnak és a nézői azonosulásoknak is (vö: Heath 2004, 151, 174).

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

KÉP 1.2

A jelen könyv fókuszában a magyar film férfiasságkonstrukciói állnak, így az ebben a fejezetben felvetett kérdések kontextusában is a férfiakkal fogok foglalkozni, illetve az őket meghatározó tipikus filmes terekkel. Persze a labirintus-elv magyar szerzői filmben megfigyelhető működéséről tett alábbi hipotetikus kijelentéseim nagy része elmondható a nőiség kapcsán vagy egy nemektől független kontextusban is, ugyanakkor mintha a labirintus-elvnek lenne némi kapcsolata a kelet-európai férfiasság-konstrukciókkal (és, mint látni fogjuk, a labirintus-motívum mitológiai megjelenéseiben is jórészt férfiakkal találkozunk). Ahogy arra számos kutató rámutatott, Kelet-Európa gender-politikai szempontból konzervatívnak tekinthető társadalmában a nemzet, illetve közösség reprezentációjának terhe jórészt a férfiakra hárul (Imre 2009, 168; Mazierska 2008, 74). A magyar film története során sokkal több film született férfi főszereplőkkel, és a labirintus-elvhez hasonló, általános politikai, hatalmi vagy identitáspolitikai kérdéseket feszegető filmek is tipikusan férfiakat, illetve a

férfiasság drámáját állítják a középpontba. Mivel a téma a filmes szakirodalomban gyakorlatilag teljesen feldolgozatlan, megállapításaimat gyakran nézői intuíciókra vagy egyetemi tanórák, konferenciák beszélgetéseinek a tapasztalatára alapozom, és inkább szánom őket munkahipotéziseknek, további gondolkodás, elemzés és vita lehetséges kiindulópontjainak, mintsem letisztult, konklúzív eredményeknek.

Szerencsére a téma elméleti háttere – legalábbis ami a férfikutatást és a filmtudományt illeti – már sokkal kidolgozottabb. A kortárs kutatók nagy része a férfiasság kulturális meghatározottságát, illetve lehetséges mintázatainak a sokféleségét hangsúlyozza. A jelen könyv egyik kiindulópontja is az a férfikutatásban alapvető elképzelés, miszerint „a férfiasságot mindig meghatározza a kulturális, történelmi és földrajzi helyzet” (Beynon 2002, 1). Más szóval, a különböző kulturális, történelmi és földrajzi helyzetek különböző típusú maskulinitásokat eredményeznek. A *Panelkapcsolat* Robiját akkor érthetjük meg igazán, ha figyelembe vesszük a kulturális, történelmi és földrajzi hellyel (és a panel lakhellyel) való viszonyát. Ilyen értelemben beszélhetünk jellegzetesen kelet-európai férfiasság típusokról, konstrukciókról is, sőt akár egyes nemzetekre jellemző tipikus férfi-alakokról is. (Ewa Mazierska például a *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema* című könyvében visszatérő, tipikusnak nevezhető különbségeket vél felismerni a jellegzetes lengyel és cseh filmes férfialakok között.)

A hős Akhilleusz és Robi fenti, didaktikus szembeállítását nem volt egészen motiválatlan döntés a részemről. A jelen fejezet megszületésének idejében zajlott Magyarország egyik legnagyobb szabású, a médiában is többször megjelenő szociálpszichológia kísérlete. A világ talán legelismertebb kortárs szociálpszichológusa, Philip Zimbardo szakmai irányításával működő „Hősök tere” projekt célja a hazai kevésbé hősies viselkedési minták hősiesebbé tétele volt, az olyan emberek számának növelése a magyar társadalomban, akik képesek felismerni a kritikus helyzeteket, hisznek a dolgok jobbá tételének lehetőségében, és képesek is tenni azért, amit jónak tartanak, akár a társadalmi elvárások ellenében is. A hétköznapi hősiesség ebben a kontextusban tehát azt is jelenti, hogy az ember nem fogadja el a *Rendszer* túlerejét és aktívan tesz ellene. Mint ismeretes, Zimbardo, a híres stanfordi börtönkísérletben azt vizsgálta, hogy hétköznapi emberek egyes speciális társadalmi körülmények és helyzetek közepette hogyan változnak gonosz szörnyetegekké. Zimbardonak a társadalmi befolyásolásról, befolyásolhatóságról, illetve az elnyomó rendek személyiségtorzító hatásáról írt munkája (elsősorban a *The Lucifer Effect* című könyv) nyilvánvalóan fontos kontextusa lehet a magyar filmben megjelenő férfiasság-mintázatok értelmezésének. Ahogy az egyik interjújában Zimbardo kifejti, részben Magyarország siralmas helyzete miatt vállalta ingyen a projekt vezetését. A felmérések szerint „a magyarok 80 százaléka nem kötődik civil szervezethez, majdnem felük érzi úgy, hogy nem tudja befolyásolni napi dolgait, 84 százalékuk szerint senki sem törődik a másik emberrel” („Egész Magyarországot megváltoztatjuk”). Egy későbbi interjú összefoglalójában pedig azt olvashatjuk: „Zimbardo sem tagadta, hogy nagy a kihívás: szerinte főleg történelmi okokból mi, magyarok nemcsak a legpesszimistább, cinikusabb közép-kelet-európai nép vagyunk, akikkel találkozott, de ráadásul úgy látja, a magyarok zsigerből minden ötlet megvalósíthatóságát kétségbe vonják” („Magyarország a legpesszimistább és a legcinikusabb”). Véleményem szerint a Zimbardo által kiemelt társadalmi jellemzők nagyban befolyásolják a magyar film férfiasságképeit is, valamint előhívják azokat a filmekben

megjelenő térformákat, amelyek kulturális és filmnyelvi szempontból illenek az ebben a kontextusban megszülető szereplőtípusokhoz, illetve mobilizálhatók azok mozgóképes megteremtéséhez.

A továbbiakban egyetlen, a véleményem szerint legtipikusabb ilyen tér-alkazatot vizsgálom, a labirintust. A motívum jelenlétét a magyar filmben persze nem én fedeztem föl: egyrészt biztos vagyok benne, hogy az olyan tudatos rendezők, mint Tarr a *Panelkapcsolat* vagy Jancsó a *Szegénylegények* forgatásakor végiggondolták a labirintus mint motívum használhatóságát a film-tér megalkotásakor, másrészt a panel filmekről írott tanulmányában Gelencsér Gábor a *Falfűró* kapcsán konkrétan fel is hívja a figyelmet a lakótelepi terek labirintus-szerűségére (2014, 114-115). Gelencsér jól ismeri fel, hogy „a lakótelepi lét...a személyes élethelyzetek javíthatatlanságát, kilátástalanságát fejezi ki” (98), a *Panelkapcsolat*ban pedig „a kiüresedés pszichológiai folyamatának foglalatja, a létvesztés metaforája lesz” (112). Ugyanakkor véleményem szerint a labirintus sokkal több, mint pusztán motívum: a film számos egyéb jellegzetességére is befolyással van, illetve azokkal szoros összefüggésben működik egy-egy filmen belül. Közvetlen módon kapcsolódik hozzá (már a filmkészítés fizikai meghatározottságai miatt is) a kameramozgások, beállítások, plánok használata, illetve a színészi gesztusok és test-beszéd, ugyanakkor közvetettebb módon a magyar filmtörténet számos meghatározó darabjában megjelenhet ismeretelméleti metaforaként is (mint a tudás lehetetlenségének, a helyzet átláthatatlanságának kifejezője), a filmbéli elbeszélés formáját meghatározó narratív alakzatként, illetve a szereplő lélektani jellemzésének eszközeként is. Ezeknek a jellemzőknek a magyar filmben történő – véleményem szerint jellemző és szimptomatikus – összekapcsolódását nevezem *labirintus-elv*nek. Ennek az elvnek a működése – mint a későbbiekben részletesen is bemutatom – éppúgy átírja a klasszikus filmes elbeszélés és térkezelés szerveződését, mint a vásznon megjelenő tipikus férfiasság-konstrukciókat. A továbbiakban csak olyan filmekre korlátozom a labirintus-elv fogalmát, amelyekben megfigyelhető a filmes tér ilyen jellegű alakítása, azaz ahol konkrétan labirintus-szerű tereket találunk. A filmes példák közt a magyar filmművészet olyan kanonikus darabjai is megtalálhatók, mint a *Valahol Európában*, a *Szegénylegények*, a *Hideg napok*, a *Panelkapcsolat*, az *Őszi almanach*, vagy a *Hosszú alkony*. Azt gondolhatnánk, hogy a labirintus-elv szorosan kötődik az államszocialista rendszerhez, hiszen ez motiválta a tárgyalt filmekben megjelenő bezártság-érzést, kilátástalanságot, tehetetlenséget, vagy épp a film-tér fölértékelődését a (lehetetlen, diszkreditált) elbeszéléssel szemben. Mintha erre az összefüggésre hívná fel Kovács András Bálint is a figyelmet a *Szegénylegények* kapcsán, mikor úgy érvel, hogy „csak a diktatúrák árnyékában tudhatott valaki igazán jelentőséget tulajdonítani annak a lehetőségnek, hogy a cselekmény 'fölszívódjon' a térben, és ne dialógusok, lélektani rezdülések, szavakra lefordítható gesztusok, hanem a térben való néma mozgás, a pusztán tér tagolásának állandó változása váljon jelentéshordozóvá” (2002, 306). Ugyanakkor, ha végignézünk a rendszerváltás után keletkezett rendezői filmek során, azt látjuk, hogy a labirintus-elv működésben maradt, érdekes módon ekkor sem veszített kifejező erejéből. Jelenléte, mint a következő fejezetek megmutatják, számos kiemelkedő hazai filmben egyértelmű. Hogy miért és milyen változásokkal is őrizhette meg a népszerűségét – erre a jelen fejezet utolsó részében keresem majd a válaszokat.

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

A labirintus-motívum

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

Somaiyeh Falahat nemrég megjelent könyvében rámutat, hogy a labirintus-szerű építmények a pre-modern korban gyakran a szellemi utak allegóriáiként szolgáltak, ugyanakkor nem csak építészeti vagy geometriai alakzatként léteztek, hanem – ami a film szempontjából igen fontos – egyes táncos vagy mozgással járó rituálék mozgásformáit is meghatározták (2014, 52). Emellett temetkezési helyeken is használták, ami felhívja a figyelmet a halállal való kapcsolatára (53). A magyar filmes példák értelmezése szempontjából az sem mellékes, hogy számos kutató szerint a labirintusok alvilági tereket ábrázolnak, vagy az alvilág térképeiként szolgálnak (54). Küszködő, a hősiesség maskulinitással hadilábon álló filmes karaktereink szempontjából szintén beszédes a labirintus szó (téves) középkori etimológiája is, amikor is a „labor” és az „intus” szavak kombinációjaként „belső nehézségként, hibaként” vagy „fárasztó erőfeszítésként” értelmezték (Shiloh 2011, 90).

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

Ilana Shiloh a labirintus-motívum irodalmi és filmes előfordulásainak elemzésekor kiemeli a labirintus kognitív modellt (2011, 90), melyet a labirintus-elv magyar filmes működésének

igen fontos elemének tartok. Shiloh a motívum számos, a tér, férfiasság és tudás szempontjából is lényeges elemére is rámutat:

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

Shiloh fontos momentumra mutat rá akkor is, amikor megkülönbözteti a labirintus-szerű terek által megteremtett két fajta szubjektum pozíciót (93). A labirintus ugyanis – a börtönszerű, elnyomó hatalom által működtetett rendszerekhez hasonlóan – nyilvánvalóan egészen másként fest a „dezorientált és rémült” (uo.) bebörtönzött, azaz az útvesztőbe vetett számára, illetve alkotói, urai, vagy a labirintust mások foglyul ejtésére használók szemében, akik inkább csodálják annak összetettségét és kifinomultságát (uo.). A két szerep elválasztásának alapjai szintén felhívják a figyelmet a tér, hatalom, tudás és szubjektum-konstrukciók bensőséges kapcsolataira. Shiloh szerint „a benne lévő személy szempontjából az útvesztő mindig a célelvőség iránti igény és a valahová jutás iránti vágy veszélyeztetője... Ilyen értelemben a labirintusok mindig a vágy frusztrációját viszik színre” (93-94). Ez a labirintus-elv további fontos elemekre mutat rá. A fent említett magyar filmek célelvű elbeszéléseket kimozdító, torzító, ellehetetlenítő narratív struktúrái, illetve frusztrált, kilátástalan helyzetű szereplői nyilvánvalóan elválaszthatatlanok az őket körbevevő-bezáró-létrehozó átláthatatlan terektől. Ezekben a terekben csak úgy lehetséges hősies férfiasság, ha az ember rendelkezik a teret átláthatóvá tévő tudással (ez lenne Ariadne fonala), illetve a szörny megöléséhez szükséges bátorsággal és testi erővel. És még egy fontos dolog: Thézeusz- és Achilleusz-szerű hősök csak akkor létezhetnek, ha a film egyértelmű különbséget tesz a hős és a labirintusba zárt szörny között. Az olyan magyar filmek, mint a *Panelkapcsolat*, a *Szegénylegények*, a *Hideg napok* vagy épp a *Kontroll* azonban részben épp ezen különbség elbizonytalanítására építik karaktereiket. Mind a négy film fő(bb) szereplőivel kapcsolatban felvetődik a (Zimbardo börtönkísérletében is központi) kérdés, hogy vajon mennyiben passzív áldozatai és mennyiben aktív működtetői a szörnyű rendnek. A labirintus-elv magyar filmes működése úgy tűnik gyakran ellehetetleníti a nézői tisztán látást is: mintha maga a film és mi magunk is a labirintusban lennénk, ahol nem látjuk tisztán, merre van a helyes út, merre a hősök és merre a szörnyetegek. (Ezt az episztemológiai krízist leginkább a posztmodern thriller elemekkel dolgozó *Kontroll* viszi színre, ahol végig nem derül ki egyértelműen, hogy a főhős Bulcsú és a csuklyás sorozatgyilkos egy és ugyanaz a személy-e.)

A labirintus-elv és a *Szegénylegények*

Jancsó Miklós *Szegénylegények* című filmje nem csupán labirintus-szerű terei, valamint „szegény” szereplőinek kiszolgáltatott, *kilátástalan* helyzete miatt kapcsolódik a jelen kérdéskörhöz: Jancsó filmje magán viseli a labirintus-elv szinte minden formai, kulturális és

szubjektumelméleti jellegzetességét, így elemzése közelebb vezethet az egyes jellemzők feltérképezéséhez, gyakorlatias megértéséhez. Egyet értek Kovács András Bálinttal, aki szerint a *Szegénylegények*ben „felfedezhető ... valami nemzeti kulturális sajátosság” (2002, 300), azaz formai újításait nem érthetjük meg a maguk összetettségében a hazai kulturális-politikai helyzet figyelmen kívül hagyásával, az európai modernizmus kizárólagos kontextusában.

A film központi tere, a sánc melyben a szegénylegényeket fogva tartják egyértelműen labirintus-szerű: a film éppúgy be van zárva ebbe az átláthatatlan térbe, mint a rabul ejtett férfiak. Nincsenek nagy, megalapozó totálok, a sáncot soha nem látjuk kívülről, soha nem látjuk át. Nem tudjuk, milyen formájú az épület, pontosan hol vagyunk épp benne, mely oldalán van kapuja. A *Szegénylegények* – a klasszikus műfajfilm szabályrendjével szöges ellentétben – megtagadja a nézőtől a film terének átlátását, a nézőben nem képződnek meg azok a kognitív térképek, amelyeken később elhelyezhetné az eseményeket, így tudhatná, hogy hol vagyunk, merre tartunk, vagy épp mire megy ki a játék. Ily módon a labirintus-elv ismeretelméleti paradigmaként is működik a filmben: sem a szereplők, sem a néző nem tudja, hogy mi és miért is történik. A szereplőket ide-oda terelik, felsorakoztatják, körbe járatják, bezárják, kiengedik, új helyre zárják, kérdezik, kihallgatják, megverik, felakasztják, agyon lövik, megfojtják, csuklyát húznak a fejükre, leveszik azt, katonai uniformist adnak rájuk, majd (véltetően) megfosztják attól – szinte végtelen, ismétlődő, átláthatatlan monotonitással. A sánc képeit néha az azt körülvevő puszta képe ellenpontozza, de Jancsó filmjében a puszta is börtönné válik: végtelensége nem hordozza a szabadság ígését. Az egyik szereplőt, aki elindul, mert azt hiszi szabadon engedték, agyon lövik; a másik, aki szökni próbál magától fordul vissza, hogy aztán felakasszák. A film elbeszélésének szerkezete is nélkülözi az egyenes vonalúságot és a klasszikus filmes dramaturgiát. Nincs cél, ami felé a szereplőink igyekezhetnének, totális a rabság, és tenni sem lehet semmit. A hőseket felfaló, bedaráló Rendszerrel együtt jár „a kiemelkedő szereplő eltűnése a történetből” (Kovács 2002, 301): szereplőink kiszolgáltatottak, passzívak, és csak sodródnak az eseményekkel. Az olyan pillanatokban, amikor valamelyikük azt hiszi, hogy megtudott valamit vagy elnyerte a szabadságot, mindig kiderül, hogy tévedett, átverték, és most ejtette csak igazán rabul a zsarnoki Rend. Mindebben nagy szerepe van a kompozíció kimozgatásának és a kameramozgásoknak, a szereplőkkel mozgó, azok testi mozgásait követő, velük vagy köztük sétáló kameramunkának, mely szintén könnyen dezorientálja a nézőt.

KÉP 1.3

Mint látható, a *Szegénylegények* szinte következetesen megy szembe a klasszikus műfajfilmek szabályrendjével, így hozva létre a tér, a férfiasság, illetve a hatalomhoz és tudáshoz fűződő viszonyok sajátos mintázatát. Míg a fősodorbeli műfajfilmek kiindulópontja egy jól meghatározható célokkal rendelkező, egyértelmű jellemvonásokkal megrajzolt főszereplő, addig itt bizonytalan, frusztrált, kiszolgáltatott, céltalan férfiakat látunk. Míg ott a világos vágyak és célok „sikerorientált” elbeszéléssel és többé-kevésbé egyenes vonalú történetekkel párosulnak, addig itt vagy nincsenek vágyak, vagy elérhetetlenek, a történet pedig inkább körkörös, ismétlődő, és nincs benne előre haladás. Míg ott a tér átláthatósága tükrözi és segíti a történet átláthatóságát, addig itt a megalapozó beállítások hiánya és a kameramunka miatt a tér átláthatatlan, becsapós, elbizonytalanító, a kilátástalanság érzetét keltő, a történet pedig (ennek fényében) másodlagos vagy nem is létezik. Míg ott a kameramozgás és a vágás a

történetmondás zökkenőmentes folyamatát segíti, addig itt ezek szándékosan összezavarják a nézőt és ellehetetlenítik a történet „narratív élvezetének” műfajfilmben megszokott működését. És végül, míg a fősodorbeli műfajfilm középpontjában egy olyan hős áll, aki átlátja a helyzetet és megoldja azt, addig a *Szegénylegényekben* éppúgy nincs szuperszereplő, mint szuperperspektíva, hiszen a film fókuszában épp a tehetetlenség és a kilátástalanság drámája áll.

KÉP 1.4

Ez a bevallottan sarkos és didaktikus szembeállítás úgy vélem fontos lehet a labirintus-elv különböző filmekben különböző módon megjelenő működésének megértése szempontjából, ugyanakkor nyilvánvalóan leegyszerűsítő, és számos további kérdést is felvet. Például felvetődhet az emberben, hogy mi is a helyzet azokkal a műfajfilmekkel, amelyek szintén labirintus-szerű terekben játszódnak, és ezzel egy időben antihősöket helyeznek főbb szereplői posztokba, megtévesztik a nézőt, esetleg meg is bontják a hollywoodi történetmesélés szabályrendjét. Azt gondolom, hogy a kivételek száma szinte végtelen, mégis körvonalazható néhány, a két fajta filmes térhasználatot (és férfiasságkonstrukciókat) elválasztó tendencia. Az egyik ilyen tendenciózus különbséget abban látom, hogy a tömegfilmben megjelenő ilyen jellegű terek általában relativizáltak. Ez alatt azt értem, hogy a toposz működését rendszerint egy különleges hely vagy helyzet váltja ki, a szereplők a történet egy bizonyos pontján lépnek be ebbe a labirintus-szerű térbe, a végén pedig kilépnek belőle, ami a narratív lezárás lényegi mozzanata. Jó példa erre a 2014-ben mozikba került, Wes Ball rendezte *Az útvesztő (The Maze Runner)* című akció-sci-fi, ahol főszereplőnk a film során megoldja a börtön-szerű útvesztő rejtélyét, és a film végén kivezeti a kilátástalan helyzetben lévő szereplőket onnan. De jó példa lehet a Drew Goddard rendezte *Ház az erdő mélyén (The Cabin in the Woods, 2012)* című meta-horror is, ahogy az általa kifigurázott olyan klasszikus horrorok sora is, mint például a *Gonosz Halott (Evil Dead, Sam Raimi, 1981)*. Ezekben, ahogy Kubrick *Ragyogásában* is (*The Shining, 1980*) a szereplők egy bizonyos jól meghatározható helyre érkezvén kerülnek át egy abnormálisnak tekintett, labirintus-szerű térbe, ahonnan később – a helyzet megértésével és megoldásával – ki is szabadulnak (legalábbis a túlélők). Ezzel szemben Jancsónál, ahogy a többi magyar példákban is, a labirintus toposza a normalitás helyeit szervezi, nem korlátozott, nem relativizált, azaz a társadalom (vagy személyiség) általános, gyakran allegorikus értelemmel bíró képletét jeleníti meg.

A labirintus-elv és a rendszerváltás utáni magyar film

Az eddigiek nyilvánvalóvá teheték, hogy a labirintus-elv lehetetlenné teszi a hagyományos értelemben vett hősies férfiasság működését. Hisz ez utóbbi meghatározásának szinte mindig része a személyes autonómia (Beynon 2002, 27), míg a labirintus a bezártság és szabadságvesztés helye. A hősies férfiideálnak fontos eleme (mind Zimbardo, mind például a Viktoriánus és Edwardiánus angol férfiideál szerint) a helyzet felismerése és a cselekvő hozzáállás (Beynon 2002, 30), ugyanakkor a labirintus – mint a *Szegénylegényekben* is láthattuk – épp a helyzet átláthatatlanságának és a cselekvés lehetetlenségének a tere. Az említett magyar filmek szereplőinek többsége elveszett, rab, tehetetlen és tévelygő. A trópus működése azonban koránt sem egyszerűen a fenti értékek vagy ideálok hiányáról beszél:

különböző korokban, kulturális és történelmi helyzetekben és filmekben más-más jelentéseket hordoz és részben különböző férfiasság-konstrukciókkal jár együtt. Ezekben általában közös a hagyományos hősies maskulinitás főbb koordinátáitól való távolság, ugyanakkor a különbség ezen tereiben más-más jelentéseket hoznak létre.

A *Valahol Európában* (Radványi Géza, 1947) című film gyermekei esetében az orientációs pontoktól megfosztott puszta-országban való ide-oda sodródás, bolyongás és menekülés inkább a világégés utáni, poszt-traumatikus szubjektivitás, sehová nem tartozás képzetét hívja elő, a jelentés rendjeinek az összeomlását. A filmnek csupán néhány jelenete kapcsolódik egyértelműen a labirintus toposzához, és talán ennél erőteljesebben támaszkodik a sivatag vagy pusztaország éppilyen régi térbeli alakzataira. Az államszocialista időszak, mint fentebb láttuk, igazi melegágya a labirintus-motívum elburjánzásának, hiszen sok lehetőséget rejt a (többé-kevésbé) zsarnoki, átláthatatlan, bürokratikus, hazug államrend és a neki kiszolgáltatott egyszeri ember megjelenítéséhez. A *Szegénylegények* sánca egyértelműen olvasható az államszocialista rend allegóriájaként, ahogy eseményei is könnyen kapcsolhatók az 1956 utáni megtorlások témájához. De a vele közel egy időben készült, hozzá sok szempontból hasonló paradigmát működtető *Hideg napok* labirintus-szerű Szabadkája is éppannyira beszél az államszocializmus zsarnokságáról, a hatalom labirintusában elveszett ember tragédiájáról. Kovács filmjében szintén nem tudjuk, hogy a térben hogyan viszonyul egymáshoz a ház, a laktanya, az állomás vagy a folyópart, ahogy azt sem, mely ponton válik a Thézeusz-tudatú főszereplőnk Minotaurusszá. Büky őrnagy (Latinovics Zoltán) rendre lemarad a fontos információkról és eseményekről, nem látja át és nem tudja befolyásolni a helyzetet, nem érti meg annak valódi tétjét, így akaratlanul is részese lesz felesége folyóba lövetésének. Tarr labirintus-filmjei, a *Panelkapcsolat* és az *Őszi almanach* (de akár a *Sátántangó* is) mintha más paradigmát követnének, hiszen – ahogy Tarrnál általában, a konkrét történelmi-kulturális helyzetre való utalásokat elnyomják az „időtlen,” „nagy emberi,” vagy épp „metafizikai” kérdések (hogyan a kritika kedvelt jelzőivel éljek). Más szóval Tarr labirintusai inkább az emberi lény vagy az emberi viszonyok kibogozhatatlanságának és reménytelenségének, illetve az ember eredendő elveszettségének a jelölői.

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

A jelenségről az amerikai dekonstrukció alapítójának, Paul de Mannak az egyik sommás mondata juthat az ember eszébe, miszerint „a metaforák sokkalta szívósabbak, mint a tények” (1999, 15), ami felhívja a figyelmünket a trópusok és emberi tapasztalat egymást kölcsönösen befolyásoló viszonyára. Ugyanis úgy tűnik, nem egyszerűen arról van szó, hogy az adott kor

meghatározó tapasztalataihoz keresünk az azokat kifejező metaforákat vagy térformákat. A viszony visszafelé is működik: bevett, sokat gyakorolt, régóta használatban lévő elképzeléseink és trópusaink könnyen válnak a tapasztalataink megértését befolyásoló mestertrópusokká, a világ megértését előre adott kognitív térképként segítő (vagy épp korlátozó) mintázattá.

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

Az első fontos, a bevezetésben is említett körülmény az, hogy maga a rendszerváltás is dezorientációval járt. A megszokott rossz mégiscsak kiszámítható volt, az új pedig (ahogy arra számtalan közvélemény-kutatás és társadalomkutatási tanulmány felhívja a figyelmet) egy sor olyan kihívást hozott, amire az emberek nem voltak igazán felkészülve, ez a tapasztalat pedig megjelenik a kelet-európai filmekben is. A békés rendszerváltás, mint ahogy a következő fejezetben a *Moszkva tér* kapcsán részletesebben is kifejtem, nem épp a korábbi labirintus-rabok fantáziái szerint alakult, és számos demoralizáló mozzanata volt: együtt járt a tömeges elszegényedéssel, az világmagyarázó elvek felsokszorozódásával, a régi tudások elértéktelenedésével, az állampárti vagyon átmentésével, a régi politikai elit egy részének új gazdasági elitté avanszálásával, sorozatos korrupciós botrányokkal, az új politikai elit diszkreditálódásával, és a múlttal való valódi számvetés hiányával. Az értékrendek még zavarosabbak lettek, mint az államszocializmusban. Az állampárt ideológiája által motivált elbeszélések helyét a különböző, hamar polarizálódó pártok ideológiailag motivált elbeszélései vették át, a beszédformák felsokszorozódtak, az „igazság” még összetettebb és nehezebben hozzáférhető lett, és a társadalom mi/ők megosztottsága is megmaradt, csak épp a szembenállás koordinátái változtak némiképp. Ahogy arra Kriss Ravetto-Biagioli a délszláv mozi kontextusában rámutat:

Az 1998 utáni Európát a globalizáció, demokratizálódás és neoliberális diskurzusai uralták. Ilyenek voltak 'a történelem vége', a határok eltörlése, a berlini fal 'leomlásának' diadalmas képei és a szovjet ikonok ledöntése. Ezzel szemben ezek a filmek azt sugallják, hogy a volt Keleti Blokk és a Balkán országokban a szocializmus helyét nem a demokrácia vette át, hanem az erőszak kulturális pusztasága, a korrupció, az izoláció és a jogfosztás. (2012, 77)

Összességében elmondható, hogy bár a hatalom és szubjektum viszonya alapvetően alakul át a rendszerváltás után, az élet átpolitizáltsága megmarad, ezzel együtt pedig nyilvánvalóan a politikai potenciállal rendelkező motívumok népszerűsége is. A legfőbb áthelyeződést e tekintetben abban látom, hogy a pártpolitika helyét átvette a modern demokráciák (sokkal összetettebb) új identitáspolitikája, a nemiség, nemzet, rassz, ideológia és pártpolitika

diskurzusai. Ennek a fajta új politikának már nem feltétlenül a férfi a *par excellence* alanya: az új fajta elveszettséggel szembenező női (anti-)hősök növekvő száma arra utal, hogy lassú olvadásnak indult Magyarország megrögzött gender-politikai konzervativizmusa. Ez a politikum mibenlétét illető áthelyeződés az ekkor készült filmekben is felismerhető: a régi értelemben vett politikai tartalmú filmek megritkulnak, helyüket pedig átveszik a kultúrpolitikai vetületű, illetve identitáspolitikai kérdéseket feszegető filmek (vö: Ravetto-Biagioli, 2012, 81). Bulcsú a Kontrollban már az identitás-keresés ezen újfajta labirintusaiban bolyong, egy olyan világban, amikor is az identitás „törékennyé, komplikálttá és túlpolitizálttá” vált (85). „Ez a *terra infirma* nem azt sugallja, hogy az emberek de-territorializálttá, gyökértelessé vagy kozmopolitává váltak volna. Épp ellenkezőleg, inkább túl-territorializálttá tették őket a történelmi, nemzeti, etnikai és vallási diskurzusok” (82). A rendszerváltás utáni magyar rendezői filmek azt sugallják, hogy a labirintus csak még bonyolultabbá vált, a hősiesség, a rendszer átlátása, a problémák felismerése és megoldása, a személyes szabadság megélése semmivel nem lett könnyebb, mint korábban. Úgy tűnik, igenis szükségünk van Zimbardora...

2.

Történelmi törések és ironikus maszkulinitás

(Moszkva tér. Török Ferenc, 2001)

„A Moszkván vártuk a buli címeiket minden szombat este. Itt gyűlt össze mindenki a környékről, aki kicsit is jó fejnek képzelte magát. Az a nap csak azért volt más, mert akkor volt a tizennyolcadik születésnapom. Emlékszem, pont olyan varrott West Coast csizmára vágytam, mint amilyen a Rojálnak is volt. Arra rohadtul buktak a csajok. Nekem meg még nem volt csajom soha. Szóval itt indul a sztori: '89 április 27-e van.”

A *Moszkva tér* (2001), Török Ferenc első nagyjátékfilmje az idő és hely pontos rögzítésével kezdődik. Budapest, Moszkva tér, 1989. április 27. A rendszerváltás idejének és Petya nagykorúvá válásának megidézése mára egyben a filmes rendszerváltás egyik emblematikus momentumává is vált, filmtörténeti értelemben is mitikus pillanattá. A 2001-es filmszemlén, majd a kritikák és a nézőszámok tekintetében is egyértelművé vált, hogy színre lépett egy új magyar filmes generáció (Varga 2011, 13; Gelencsér 2014, 321). Ez volt Török Ferenc vizsgafilmje, aki a Színház- és Filmművészeti Főiskola híres, 1995-ben indult Simó-osztályban tanult, olyanokkal, mint Hajdu Szabolcs és Pálfi György (Hajdu *Macerás Ügyek* című filmjét szintén ekkor mutatták be). A *Moszkva tér* nem csak a 2001-es Magyar Filmszemlén kapta meg a legjobb első film díját, és „pecsételte meg a jó ideje készülődő nemzedékváltást” (Bori Erzsébet 2001), de hamar a rendszerváltás utáni magyar film kultikus darabjává is vált, és azóta is rendre ott szerepel a hazai filmes toplisták élén. A magyar film történetében ritka mértékű kulturális hatás egyik oka valószínűleg a rendszerváltás-tematika, a jelenkori magyar történelem egyik kulcsmozzanatának a filmes feldolgozása, mely nyilvánvalóan nem csupán az épp akkor érettségizők számára volt alapvető generációs tapasztalat. De épp ilyen fontos lehet a magyar filmes hagyományok megújítása is: a *Moszkva teret* sokat dicsérték új formanyelvi megoldásai (például a keresetlen, dokumentarista kézikamera kombinálása videoklip-szerűen vágott jelenetekkel és diszkréten kompakt vizuális szimbólumokkal), pátosz- és manírintes stílusa, illetve friss, közvetlen hangulata miatt is (vö: Szász Judit és Bori Erzsébet kritikáit). A *Moszkva tér* kritikák és nézői visszajelzések egyik jellegzetes motívuma az öröm, hogy végre van egy szerethető, nem nyomasztó, nem „beteg”, nem a kelet-európai nyomorúság mélységeiről szóló, nem érfelvágásra ösztökélő film. Ez utóbbi nézői reakcióknak fontos szerepe van a jelen tanulmány szempontjából is: a magyar rendezői film kontextusában a *Moszkva tér* különleges darab a benne megjelenő identitás-mintázatok, férfiasság-konstrukciók, tér-formációk, illetve az egyén és történelem viszonyainak tekintetében is. Azon kevés magyar rendezői film egyike, amelynek szereplői képesek aktívan alakítani életükön (azaz nem reménytelen antihősök), amelyben a történelem nem nyomja agyon az egyént, a társadalmi kérdések kevésbé fontosak, mint a magánélet, az irónia és a reflektált játékoság erősebb, mint a sors túlereje, a történet pedig nem a hős tragikus (vagy épp nyomorúságos) vereségével (esetleg halálával) ér véget.

A rendszerváltás a magyar film történetében tehát 2000-2001 környékén következett be Mundruczó Kornél, Pálfi György, Hajdu Szabolcs és persze Török Ferenc első nagyjátékfilmjeivel. A filmes távlatok a politikai távlatok után bő egy évtizeddel nyílnak csak meg. De az új filmek nem szólnak feltétlenül a világ megnyílásáról: az új magyar film történetei mintha maguk is a rendszerváltáskor megjelenő remények és eufória jelentette megnyílás és szabadság, majd az ezt követő illúzióvesztés és bezáródás mintáját követnék (Sághy 2015, 238). A *Moszkva tér* még az előző hangulat nosztalgikus, visszatekintő kifejeződése, arról a korszakról szól, amikor egy rövid időre leomlani látszottak a keleti blokkban fogva tartottakat őrző évszázados falak, napfény, jókedv és friss levegő öntötte el a társadalmi és privát tereket. A kétezres évek későbbi „nagy” filmjein ez a frissesség a történetek szintjén nem, csupán a filmes formanyelven és látásmódban érződik. Úgy tűnik, az államszocializmus labirintus-szerű börtönéből való kiszabadulás rövid eufóriája után egy talán még átláthatatlanabb és reménytelenebb világ köszöntött be – legalábbis a filmvászonon, ahol újra meggritkáltak a *Moszkva tér*hez hasonló könnyed, ironikus, szerethető történetek (vö: Ravetto-Biagioli 2012, 77). Ugyanakkor a film kétség kívül bevezetést nyújt a rendszerváltás utáni magyar kultúra világába: felvillantja az új társadalom tipikus szereplőit és viselkedésmintáit, aprólékos (egyszerre dokumentalista és nosztalgikus) figyelemmel komponálja keretbe a korszak tárgyi valóságát, és felveti annak problémáját is, hogy milyen a huszadik század egyik nagy, több évtizedre meghatározó politikai ideológiája összeomlása utáni élet, milyen a radikális társadalmi változás és ideológiai szakadás tapasztalata. Ahogy az „új magyar film” számos darabja, a *Moszkva tér* is a múltban keresi a választ a jelen kérdéseire (vö: Gelencsér 2014, 324), és valamilyen módon színre viszi a különböző társadalmi- és értékrendek között elveszett identitások drámáját.

A következőkben a *Moszkva tér* kapcsán ennek az „új” filmes világnak az elemzésére teszek kísérletet, különös tekintettel a férfiasságkonstrukciók, identitás-mintázatok, a térképzetek és a történelemhez való viszony összefüggéseire.

Identitás és történelem

Az idő és hely rögzítése a film fent idézett bevezető narrációjában nyilvánvalóan nem csupán a történetmesélés szükségszerű kelléke: a West Coast csizma megemlítésével felidézi a nyugati életre vágyakozás motívumát, reflexív távolságot teremt („szóval itt indul a sztori”), ironikus, játékos látásmódot („aki valamennyire is jó fejnek gondolta magát”), és egyben utal arra is, hogy ez a történet nagyon is helyhez és időhöz kötött (a nyitóképen a fiatalok a Moszkva téri óra alatt ácsorognak). Az is világossá válik, hogy a történetmondás két szinten zajlik, amennyiben két időben egybeeső esemény egymásra, illetve egymás mögé vetítése formálja: Petya nagykorúvá válása (tizennolcadik születésnap, érettségi, első autó, külföldi utazás, szüzesség elvesztése) a privát szinten, illetve az államszocialista diktatúra 1989-es összeomlása és a magyarországi rendszerváltás a közösségi, publikus szinten.

A gimnazisták életéről szóló történetben a magyar filmes hagyományokhoz képest újszerű módokon kapcsolódik össze az egyén privát élete és a történelem (illetve a társadalmi folyamatok). Egyfelől a film nem játszódhatna máskor vagy máshol: ezek a fajta bulik,

párbeszéd, ruhák (West Coast csizma), ételek (csalamádés hamburger), szituációk (érettségi tételek kiszivárgása, 1945 utáni történelem érettségi tételek törlése), diákcsínyek (vonatjegy hamisítás) csak akkor és ott történtek-történhetek meg. Ezek a jellegzetes élethelyzetek mind kötődnek a rendszerváltás tapasztalatához, a régi Rend felbomlásához, az új rend rendezetlenségéhez, a zavarosban halászáshoz, az egyén életébe otrombán betolakodó nagy politikai ideológiák átmeneti ellehetetlenüléséhez, az intézményesen terjesztett hazugságok elutasításához, és a személyes szabadság felfedezéséhez (Sághy 2015, 231). Ugyanakkor a *Moszkva tér* szakít a magyar film hagyományos társadalmi elkötelezettségével: a történelmi események (Nagy Imre újratemetése, Kádár János halála és temetése) csupán jelzéseképp és mediatisztán jelennek meg Petya életében. Zsófi-val ellentétben ő nem megy el a Kossuth térre a politikai demonstrációkra, nagymamájával, Boci Mamával ellentétben még a tévében sem nézi meg Nagy Imre újratemetését, de a Kádár temetéséről szóló francia tévéhíradó sem kelti fel a figyelmét Párizsban, inkább követi Zsófit a manzárdszobába. A *Moszkva tér*ben a személyes élet eseményei fontosabbak, mint a történelmi. Jó példája ennek – ahogy Strausz László is megjegyzi (2011b, 21) – az a jelenet, amikor a bérházi lakás nappalijában a nagymama az újratemetést nézi a tévében, míg Petya a másik szobában az érettségire készül és közben a Poptarisznyát hallgatja (kazettára rögzítve az ígéretes számokat). A két szoba közt nyitva van az ajtó, a két világ észleli egymást, a kamera pedig egyetlen keretben, de hol a nagyit mutatja élesen, hol Petyát. A vizuális hangsúlyokat megerősíti a hangsáv, hol a tévé hangja erősebb, hol a rádió. Végül szereplőink rájönnek, hogy a két világ zavarja egymást, és becsukják az ajtót, illetve Petya lemegy a Pajtásba ebédelni (mivel a nagyit a politikai változások fölött érzett izgalmasában elfelejtett ebédről gondoskodni).

KÉP 2.1, KÉP 2.2

A *Moszkva tér*ben tehát a történelem csak háttér, mely alakítja ugyan az eseményeket, de a film főszereplői egyáltalán nem törődnek vele, és nem is akarnak beleszólni. „Ki a csöcs az a Nagy Imre” – kérdezi (a) Rojál, amikor egy bulin épp a tévét néző (intellektuálisabb) fiatalokkal találkoznak, Petya történelemkönyve pedig (ahogy 1989-ben az én középiskolai osztályomban is gyakorlatilag minden fiúé) ki van dekorálva: a történelmi alakokból mókás vagy groteszk figurákat rajzol a kreatív és ironikus privát képzelet. A történelmi személyek ebben a világban nem valós alakok, ami abban is megmutatkozik, hogy mindig mediatisztán, keretezve és közvetítve, könyvekben, a tévében vagy rádiós hírekben jelennek meg (Varga 2014, 297). Ez az intermediális és intramediális közvetítettség azt sugallja, hogy a történelem nem igazi, nem élő, nem emberi: fabrikált történet, mások dolga, nem fontos, felnőttek szórakozása. A szabadság (a filmben véleményem szerint igen fontos) tapasztalatának pedig az egyik lényegi eleme éppen az, hogy a történelmet éppúgy ki lehet kapcsolni, mint a televíziót (az identitás 1989 utáni depolitizáltságához lásd: Valuch 2015, 167-168).

A *Moszkva tér* ilyen értelemben egy jellegzetes kortárs jelenséget tesz meg szervezőelvvé: a történelemből való kiszakadást, a nagy elbeszélésektől való távolságtartást. A fiúk a jelenkori magyar (és európai) történelem legfontosabb napjait élik, mégsem érdekli őket. A Rend és a történelem margóján élik mindennapjaikat. Mindez azonban nem feltétlenül tudatlanságként, butaságként vagy szellemi leépülésként jelenik meg a filmben, hanem inkább ironikus, játékos könnyedségként, a személyes autonómia megnyilvánulásaként: végre nem az ideológia és politikum határozza meg az életet, végre lehet (egyszerűen csak) élni.

Mindez talán nem feltétlenül érthető azok számára, akiknek nincsenek tapasztalataik az államszocializmusról, illetve az ebben gyakorolt ideologikus, erőszakos identitáspolitikáról. A film kontextusához illő példa lehet erre az államszocialista rendszerben használt általános iskolai történelem atlasz (amire jómagam is *emlékszem*, ahogy Petya a nyitó narrációban). Ennek illusztrációi az emberiség történelmi fejlődését mutatták képekben, az ősközöségtől a kommunizmusig. Ebben a – populáris képregények értékrendjének kifinomultságát idéző – képi elbeszélésben a történelem egyetlen szála felfűzhető (nagy) elbeszélés volt: a fejlődés és társadalmi igazságosság története volt, a nép egyszerű (munkás) fiai (és lányai?) öntudatra ébredésének és világméretű győzelmének a története. Emlékszem, hogy a kapitalizmust egy nagy pénzes zsákon ülő, szivarozó, pocakos alak szimbolizálta, ez után jött a boldog, egyenruhás munkások világa, a szocializmus, majd a történelem (utópikus) vége, a kommunizmus. Az államszocializmusban a hozzám (és Petyához és Török Ferenchez) hasonló gyerekeknek fiatal koruk óta ezt a szemléletet sulykolták, azt, hogy a történelem egy egyenes vonalú, az elnyomás különböző formáitól az igazságos kommunizmusig vezető célulvű progresszió, melynek a célja a kommunizmus felépítése, mi pedig épp ezen dolgozunk. A gyerekek egy (nyilvánvalóan manipulált) történelmi tudattal rendelkező, időbe ágyazott, világos értékek alapján konstruált identitás elsajátítására voltak kondicionálva. A Rend / Törvény szimbolikus figurája arra biztatott bennünket, hogy történelmi szubjektumokként, egy ideologikus társadalmi-gazdasági fejlődésnarratíva alanyaiként ismerjük magunkra. Más szóval az állam, a könyvek és az oktatás megmondta, hogy kik is legyünk, ez a „ki” pedig egy történelmileg tudatos szubjektum volt. *Emlékszem* arra is, hogy volt egy könyvem, ami a világgal kapcsolatos alapvető (fizikai, társadalmi stb.) jelenségeket magyarázott el közérthető formában, gyerekek számára. (Most utána néztem, valószínűleg Teknős Péter *Kérdezz! Felelek mindenre!* című könyve volt.) Ebben a társadalom jövőjéről, a kommunizmusról szóló rész nagyon megragadt bennem: azt írták, hogy a kommunizmusban majd egyáltalán nem lesz magántulajdon, viszont mindenkinek mindene meglesz. Ha például az ember biciklizni szeretne, akkor csak bemegy valahová, megfog egy biciklit, ingyen használja ameddig akarja, aztán visszaviszi. Akkortájt (általános iskolás koromban) a bicikli a vágy kiemelt tárgyai közt szerepelt az életben, így a példa nagyon megfogott. Próbáltam elképzelni ezt a boldog utópiát. Gimnazista korunkra persze legtöbbször már tudtuk, hogy mindez nem így van és nem így lesz, hogy nem szabad hinni a történelem könyveknek, mert – ahogy Petyának osztályfőnöke mondja a gimis tankönyvről – „bár rendkívül magas igazságtartalommal bír, száz százalékosnak azért nem mondanám”. Ettől a reflexív tudástól azonban a hazugságok rendszere még létezett (Réti 2015, 21), úgy kellett tenni, mintha el is hinnénk őket, ugyanakkor (számomra úgy tűnt), az egyik legfőbb társadalmi méretekben gyakorolt hobbi épp ezek kigúnyolása és a rendszer szidása volt.

A *Moszkva tér* azt a már-már mitikus pillanatot mutatja meg, amikor ez a hatalmas ideológiai ballaszt egyszerre lekerül a társadalomról és az identitásról. Ezzel egy időben, ahogy a film az 1945 utáni történelem tételek eltörlésének epizódjával rámutat, megtörténik a történelem egyenes vonalúságának és egyértelműségének a felszámolása is, illetve ennek identitáspolitikai mellékhatásaként megtörténik a szubjektum dehistorizálása. Úgy tűnik, a volt szovjet blokk országaiba 1989-90-ben, hirtelen és sokszerűen, a posztkommunizmussal beköszönt a posztmodern állapot is, a nagy elbeszélések Lyotard által leírt felbomlása, az

igazság-diskurzusok felsokszorozódása, a nagy meta-elbeszélésekben való hitetlenség nyilvános kimondása, a történelem lineáris fejlődéstörténetként való megkérdőjelezése, és ezzel együtt a személyes, lokális és idioszinkretikus vélekedések, értékek és viselkedésformák felértékelődése. A posztmodern korszakot előkészítő olyan gondolkodók, mint Nietzsche, Heidegger és Derrida (akiket gőzerővel fordítanak magyarra és adnak aki a kilencvenes években) mind egy nagy történelmi korszak vége felé pozicionáltak magukat. Ők mind egy régi, hagyományos világlátás kimerülésének voltak a szemtanúi, akik megpróbálták a régi szétesése közben/után gondolkodni. Úgy vélem, van valami közös ezekben a gondolkodókban, és a *Moszkva tér* hőseiben (illetve a kilencvenes évek Magyarországnak gondolkodóiban), akik szemtanúi lehettek egy végérvényesnek vélt Rend felbomlásának, és a még formátlan új megszületésének.

A *Moszkva tér* egyik erőssége épp ennek az új világnak és világképnek, és a vele járó identitás-mintázatoknak, viselkedésmódoknak, értékerend(etlenség)eknek és tudásfajtáknak a szemléletes és szórakoztató bemutatása. Egy olyan állapot bemutatása, amiben megszűnnek a régi Rend evidenciái, de még nem alakultak ki az újak, és a bizonytalanság ezen mulékony, eufóriától átítatott pillanatában az ember szabadságként élhette meg a világ rendjeinek esetlegességét és mulandóságát. A *Moszkva tér* a posztszocializmus legszerethetőbb (és hamar múló) arcát mutatja, 2001-ből visszatekintve, határozottan nosztalgikus és ironikus tónusban: a szabadság tapasztalatát még a rendszerváltásban való társadalmi méretű csalódás előtt, az EU-csatlakozás (2004) és az abban való csalódás előtt, a gazdasági válság (2008) előtt, a neoliberalizmusban való (ugyancsak társadalmi szintű) csalódás, a magyar majd az európai politikai elitben való csalódás, illetve az új nacionalizmusoknak a (politikai ideológiákat újra a személyes identitás alapjaiba helyező megerősödése) előtt.

Esetlegesség, irónia és egy pillanatnyi szolidaritás

Mintha ez az ideológiai és identitáspolitikai átrendeződés motiválná az olyan jeleneteket, mint például a május elsejei, amikor is a fiúk az érettségi bankett után, a vörös zászlókkal feldíszített Szabadság hídon, lopott székeken ülnek és reggelizgetnek a kora reggeli napsütésben. Lábukat felteszik a híd korlátjára, a nemrég megnyílt éjjel-nappaliban vett kiflit eszik és kakaót isszák, és minden jel szerint nem a munka ünnepe vagy a nemzetközi munkásmozgalom jár az eszükben. Az előttük-alattuk hömpölygő folyó az idő múlásának egyik legbevettebb költészeti és filmes trópusa, de az új nap hajnala, vagy a vörös zászlók alatti vidám reggeli is sokat gazdagítanak ezen a sűrű, szimbolikus jeleneten. A fiúk fentről, reflexív távolságból nézik az idő (és történelem, és politikai Rendek) múlását, amikor pedig egyszerre megjelenik két rendőr, hogy igazoltassa őket, nem pattannak fel a székből, nem ijednek meg, játékos iróniával a hangjukban adják elő, hogy egy barátjuk költöztetése közben elfáradtak, azért ültek le ide. A jellegzetes vígjátéki helyzet (amelyben a korábban rettegett hatalmi figuráról, a Rend őráról kiderül, hogy jobban érdekli a friss kifli, mint a srácok felelősségre vonása) a jelenetben az autoriter szerepek meggyengüléséről és az ezt motiváló társadalmi változásokról is beszél (Strausz 2011b, 22; Valuch 2015, 95). Itt is egy olyan társadalmi utópia villan fel egy pillanatra, amikor a Rend összeomlása következtében és az új nap fényének örülve egy pillanatra

jókedvű, ironikus, a hatalmi ideológiákat (és magunkat) nem túl komolyan vevő, egymással szolidáris emberek lehettünk. A srácokat nem viszik be, a rendőr pedig elfogadja a felkínált kiflivéget, majd elindul megkeresni az újonnan megnyílt közeli éjjel-nappalit (vö: Varga 2014).

KÉP 2.3

Az ironikus és reflexív játékosság, a nagy igazság-elbeszélésektől való távolság, a szolidaritás és egymás élni hagyása egy szintén 1989-ben publikált könyvet juttathatnak az ember eszébe, az amerikai filozófus Richard Rorty *Esetlegesség, irónia és szolidaritás* című munkáját, mely a Jelenkor kiadó nagy presztízsű Dianoia sorozatában viszonylag hamar, már 1994-ben megjelent magyarul is. A könyv írásakor valószínűleg már zajlott a kelet-európai kommunista diktatúrák felpuhulása és felbomlása (a szovjet reformokat Gorbacsov 1985-ben indította el), a hidegháború a végéhez közeledett. Mindez közre játszhat abban, hogy Rorty ironikus, pragmatikus és „liberális utópiája” (1994, 15) kiváló leírását adja a nagy, metafizikai terheltségű, ideologikus teóriák felbomlása utáni kulturális állapotoknak, és számos ponton összekapcsolható a *Moszkva* térben megjelenő társadalmi folyamatokkal és szereplői identitásokkal. Rorty liberális utópiájának legfontosabb pontjai a nagy (metafizikus) teóriák diszkreditálódása, a filozófiák és politikai berendezkedések esetlegességének a reflektálása, az igazság relatív voltának belátása, illetve a privát és közérdekű (politikai-ideológiai) szféra elválasztása a gondolkodásban (azaz a magánélet kiszabadítása a politikai ideológiák alól). Hadd idézzem a könyv talán egyetlen, a marxizmusról szóló bekezdését:

A marxizmus minden későbbi intellektuális mozgalom irigységének tárgya volt, mivel egy pillanatra úgy látszott, megmutatja, miként egyesíthető az önmegvalósítás a társadalmi felelősséggel... Aszerint, amit az ironikus kultúráról elmondtam, ezek az ellentétek összekapcsolhatók egy életben, de nem szintetizálhatók egy elméletben. ... Az ironikusoknak bele kell nyugodniuk abba, hogy saját végső szótáruk magánjellegű és nyilvános részre oszlik... Az egyes ember számára fontos kis dolgok összekötése és újraleírása ... semmi olyasminak a megértéséhez nem vezet, ami nagyobb, mint mi magunk, ami olyan mint „Európa” vagy a „történelem”. Fel kell hagyjunk azzal a próbálkozással, hogy az önteremtést és a politikát egyesítsük... (Rorty 1994, 138-139).

A *Moszkva tér* következetesen a szereplők magánéleire irányítja a figyelmet a nagy történelmi események közepette, de főszereplői is egytől egyig ironikusok és szkeptikusok: nem akarják megváltoztatni a világot. Jó példa erre a ballagás utáni bankett, ahol amíg az éltanuló Ságodi az osztályfőnök történelem tanárral a politikáról beszélget, Petya inkább az erkélyen egyedül ácsorog, az utána kiosonó Zsófi kérdésére pedig elmondja, hogy valójában nincs semmi baja, egyszerűen csak „unja az egészet”. Találónak vélem a Rorty által használt „liberális utópia” kifejezést is, hiszen a fiúk közössége (mai szempontból nézve) igencsak utópikus: mind eltérő társadalmi környezetből származnak, más az anyagi, kulturális, szociális hátterük, mégis barátok és (úgy tűnik) mégis megértik egymást. Persze a film jelzi ennek az utópiának a pillanatnyiságát is: a vonatjegy hamisítás kapcsán a fiúk összekapnak, mert gyanús, hogy Rojál kihasználja és lehúzza őket. De az is jellemző, ahogy közös nyugat-európai útukon szétválnak a fiúk útjai, amikor Kigler Bécsben ragad egy bolti lopás miatt, Petya pedig nem Amszterdamba

megy tovább, ahogy tervezték, hanem Párizsba Zsófihoz. A fiúk közössége tehát hamar felbomlik, az elfogadás, irónia és szolidaritás egyetlen tavaszig tart csupán. Ennek a tavasznak a nosztalgikus felidézése azonban véleményem szerint nem csak a film központi eleme, de a magyar identitáspolitikai mitológiájába is beépült, a későbbi keserű csalódások ellenére is (vagy talán épp azért).

Az ironikus látásmód és a hatalmi ideológiákkal szembeni gúnyos távolságtartás a hazai identitásmintázatok fontos mozzanata maradt, melyet nem tudott felszámolni a kétpólusú, szektáriánus belpolitika több évtizedes, oda-vissza mozgósító, társadalmi szolidaritás ellen dolgozó propagandagépezete sem. Persze ezt a kritikus távolságtartást a magyar társadalom bőven gyakorolhatta a Kádár-rezsim évtizedei alatt is: a sorok közt olvasás, a hatalom üzeneteinek kritikus értelmezése, a hivatalos ideológiával szembeni szkepszis alapvető magatartásformák voltak a Kádár-korszak konszolidált államszocializmusában, ahol a rendszer már nem a kommunista dogmákban való hitet várta el az egyéntől, elég volt az is, ha az nem tör a közmegegyezéses hazugságokon alapuló rendszerre, ha nem mondja ki nyilvánosan, hogy a királyon nincs ruha. Ez a jól ismert kettős beszéd véleményem szerint összetett, a hatalommal kötött ilyen-olyan kompromisszumokon alapuló identitásmintázatok alakított ki, melynek lehetetlenné tették a hősiességet, vagy akár csak cselekvő, a közösség céljaiért harcoló férfiaság mintáinak gyakorlását (Nadkarni 2010,199).

Persze az államszocializmus domináns férfiszerepei nem nélkülözték mindig a hősiességet. A munkásmozgalom ünnepén a vörös zászlók alatt üldögélő fiúk ironikusan utalnak vissza a „munkásmozgalom hőseire”, a kommunizmus mitikus pantheonjának ikonikus alakjaira – a forradalmi hősökre, munkásmozgalmi mártírokra, antifasiszta partizánokra, sztahanovista munkásokra – akik a pártállam által terjesztett szocializációs példaképekként szolgáltak. De a hősiesség fogalma, illetve a forradalmi munkás hős figurája (szovjet mintára) megjelent a rendszer által adott állami kitüntetésekben is: „a szocialista munka hőse” 1953-tól a legmagasabb állami kitüntetés volt, 1979-től pedig bevezették „a magyar népköztársaság hőse” kitüntetést is. Ezeknek a férfiszerepeknek és a bennük megtestesülő kommunista ideológiának a népszerűsítését szolgálták a köztereket domináló hatalmas munkás szobrok is. A vörös zászlók alatt lazító fiúk, vagy a kiflivéget elfogadó rendőr képei a munkásmozgalmi hősök robusztus, emberfölötti méretű és erejű alakjainak a kontextusában mutatják meg igazán ironikus arcukat.

KÉP 2.4

Ezeket a szobrokat és frázisokat, mint a „munkásmozgalom hőse”, vagy „az ideiglenesen hazánkban tartózkodó szovjet csapatok” persze a magyar társadalom jó része már 1989 előtt is ironikusan mondta ki, megváltozott hangszínnel, szemforgatással, összekacsintva vagy grimasszal. Az 1956-os forradalom után mindenki tud(hat)ta, hogy olyan diktatúrában él, melyet egy világhatalom megszálló hadserege hozott létre és biztosít, a kommunista ideológia álszent cukormáza pedig csupán arra szolgál, hogy leplezze a rendszer alapját képező erőszakot. A társadalom túlnyomó része ebben a helyzetben nem vállalta fel a saját egzisztenciáját vagy akár testi biztonságát fenyegető nyílt ellenzékiiséget, hanem elfogadta és élvezte a Kádár-rezsim által kínált relatív jólétet és biztonságot, és tiszteletben tartotta a

játékszabályokat, azaz megtanult a nagy társadalmi színjáték koreográfiája szerint élni (Valuch 2015, 46, Gyarmati 2013, 11-13).

A hősiesség toposzainak erodálódása és a látszat-szocializmus mindennapi színháza fontos részei voltak az olyan komplex esztétikai minőségek dominánssá válásának, mint az irónia, a szarkazmus, a fekete humor vagy épp a groteszk, melyek egyben a kétezres évek új magyar rendezői filmjeinek is meghatározó minőségei. Tanulságosnak tartom ebből a szempontból Rortynak az ironikus szocializációról szóló gondolatait:

Nem állíthatom, hogy kellene vagy lehetne lennie olyan kultúrának, amelynek nyilvános retorikája ironikus. Nem tudok elképzelni egy kultúrát amely oly módon szocializálta ifjúságát, hogy folytonosan kétséget ébresztett benne saját szocializációs folyamata iránt. Az irónia inherensen magánügynek tűnik. Definícióm szerint az ironikus nem lehet meg az öröklött szótára és az önmaga számára létrehozni próbált szótár ellentéte nélkül. Az irónia belsőleg, ha nem is sértett, de legalábbis reaktív. Az ironikusnak szüksége van valamire, amiben kételkedhet, amitől elidegenedhet. (Rorty 1994, 105.)

A Kádár-rezsim hallgatólagos közmegegyezés tárgyát képező hazugságrendszere véleményem szerint tekinthető olyan kultúrának, mely – szándékosan vagy akaratlanul – de „folytonosan kétséget ébreszt saját szocializációs folyamata iránt”. Ahogy a Hofi Géza típusú humoristák is mutatják, a Kádár-rendszerbe (talán egyfajta biztonsági szelepként) be volt építve az irónia, a rendszer finom kritikája, az álságos szólások fölötti összekacsintás. Az ironikus távolságtartással gyakorolt szerepjáték kettős szocializációjának a hatásai ott élnek a rendszerváltás utáni magyar film identitás-konstrukcióiban is. Ez Török Ferenc filmjeiben jellemzően nem vezet tragikus meghasonláshoz, az ő szereplőit egyszerűen nem érdekli már a politika: ők már gyakorolják is azt, amiről a *Megáll az időben* (Gothár Péter, 1981) Bodor (Őze Lajos) még csak szónokol, nevesül, hogy „a szar is le van szarva”.

Ez pedig olyan momentum, amely elválasztja Petyát és társait a Rorty által leírt ironikusoktól. Rorty számára ugyanis (ahogy többé-kevésbé Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein és Derrida számára is) az irónia és az esetlegesség felismerése a történelmi változások ismeretéből fakad: az ironikus végignézve a történelemben felbukkanó és eltűnő vélekedések, filozófiák és politikai rendszerek sokaságán reflektálja saját pozíciójának esetlegességét (és ezért nem tör egy történelem fölötti metafizikai Igazság elérésére vagy kimondására, hanem ironikus pozíciót vesz föl). Más szóval, az ironikus szubjektumot a történelem ismerete „gyógyítja ki mély metafizikai szükségletéből” (Rorty 1994, 63). Ezzel szemben véleményem szerint a *Moszkva tér* esetében csupán a film rendelkezik ezzel a történelmi távlattal, a szereplők nem. Más szóval, amikor a fiúk a hídon lazítanak, míg fölöttük lobognak a vörös zászlók és alattuk hömpölyög a Duna, akkor ebben csupán a néző ismer(het)i fel a politikai rendszerek változékonyságának az allegóriáját: a fiúk csak a szép látványt, reggeli napfényt, meg a friss kiflit és kakaót élvezik. Ilyen értelemben a *Moszkva tér* olyan identitás-formációkat mutat be, amelyről Heidegger és Rorty talán álmodni sem mertek. A fiúk megmutatják, hogy a történelmet nem csak reflektálni lehet, de elfelejteni is, sőt: akár meg sem tanulni. Petyáék osztályának jó része így tesz. Rojál nem tudja ki (az épp rehabilitált) Nagy Imre, az egyik lány

soha nem hallott még (az érettségi tétel tárgyát képező) Nagy Lajosról, Petya nem érti Zsófi utalását a Forradalom kétszáz éves évfordulójának párizsi ünneplésére, és persze azt sem tudja, hogy mi az a Sorbonne (ahol Zsófi tanulni fog).

„És akkor mi lesz az emberrel?” – kérdezné a kései Heidegger.

„Semmi” – mondja Petya a film végén. Ez a „semmi” azonban már inkább a rendszerváltás utáni időkről szól. Azokról az időkről, ahonnan visszanézve 1989 már a nosztalgia napfényes tárgya.

Férfiasság és társadalmi tér

Amennyiben közelebbről megvizsgáljuk a *Moszkva tér* férfiasság-konstrukcióit, illetve azokat a filmbéli mondatokat, eseményeket, tetteket, gyakorlatokat és képi beállításokat, melyekben ezek létrejönnek, akkor azt látjuk, hogy a film hősei nem csak a történelem mint nagy elbeszélés szempontjából marginalizáltak vagy kívülállók, de társadalmi szempontból is. Petya és barátai a Rend margóján élnek, egy a társadalmilag privilegizált értékekkel és szerepmintákkal hadilábon álló ellenkultúra részesei. Már akkor is „rendetlenül” élnek, amikor még működik az államszocialista Rendszer. A film nyitó jelenetsora, melyben a srácok végiglátogatják a környékbeli házibulikat (ahová nincsenek meghívva) olvasható ennek az attitűdnek vagy életfilozófiának a megmutatkozásaként is. Petyaék a zavarosban halásznak és gondolkodás nélkül húznak le másokat: belógnak a bulikba, ahol megesznek és megisznak mindent, amit csak tudnak (a szendvicsekről egy kenyérré pakolják össze a feltétet, úgy tömik be, mások elől felvett üvegekbe isznak bele, távozáskor még felkapnak egy bontatlan Ballantinst, de ha úgy adódik lopnak is). Petya ezekben nem nagyon vesz részt, inkább megbocsátóan vagy mosolyogva szemléli a távolból az eseményeket. (Ha pedig ott van egy buliban Zsófi is, akkor szemrebbenés nélkül letagadja a barátait.)

A „party crasher” jelenetekben persze felismerhető a rendszerváltást kísérő „társadalmi anómia” (Varga 2014, 297): eszünkbe juthatnak a korai (dzsungel-)kapitalizmus szerencselovagjai, a joghézagokat az állam és egymás kárára is kihasználó újdonsült vállalkozók, az első megélhetési politikusok, a kommunista párttitkárokból lett multimilliomos üzletemberek, vagy épp a virágba szökő (az üzleti és politikai szférával összeszövődő) szervezett alvilág, mindazok a jellegzetes figurák és viselkedésmódok, melyektől a magyar társadalomnak azóta (elvileg) meg kellett (volna) szabadulnia a demokratikus jogállamiság felé vezető hosszú és rögös úton. Mintha az átkos és álságos régi Rend 1989-es felbomlása nemcsak a nagy hazug ideológiák fogságából szabadította volna ki az embereket, nemcsak a történeti tudatra mért volna csapást, de az erkölcsi világrendet is viszonylagossá tette volna. A fiúk viselkedése nyilvánvalóan összekapcsolható a fentebb említett kettős szocializációs folyamattal, mely a maga kompromisszumaival aláássa az egyértelmű értékrendeket, az idealizáción alapuló szerepminták belsővé tételét és a hivatalos társadalmi értékekkel való azonosulást. Főszereplőnk, Petya ebben a helyzetben úgy tűnik élvezni a határok feszegetését, és nem ítélkezik, nem moralizál (Varga 2014, 297).

A történelmi tudat és ideológiai világtudat felbomlása tehát erkölcsi dezorientációval is együtt jár, ezek bemutatása azonban a *Moszkva térben* – ellentétben az olyan későbbi Török-filmekkel, mint a *Szezon* (2004) vagy az *Apacsok* (2010) – mellőzi a sötét tónusokat (Győri 2015). Ez az orientációvesztés leginkább Petyán érződik: ő az, akivel „nincs semmi”, aki valahonnan a magasból szemléli a Moszkva téren jövő-menő életet és az idő múlását, aki kimegy Párizsba de visszatér, aki összetöri az érettségre kapott Zsigulit, majd a vonatjegy-hamisításból szerzett pénzből teteti rendbe (azaz itt is „nullára jön ki”). Egyértelműen az ő állapotát hivatott kifejezni az az eldobott, az aszfalton a reggeli szellőben ide-oda guruló műanyagpohár, amit a születésnap éjszakája után, a hajnali csalamádés hamburger után egyedül nézeget. Fontos, és a *Moszkva teret* a későbbi rendezői filmektől elválasztó momentum, hogy ennek az orientációvesztésnek itt nincsenek komoly következményei: Petyát nem alázzák vagy verik meg (mint a *Szezonban* Gulit), a zavarosban halászás miatt nem fenyegeti teljes anyagi-társadalmi vagy erkölcsi ellehetetlenülés (mint az *Overnight* bróker főhősét vagy az *Apacsok* egyes szereplőit), és nem is zárja a narratívát tragikus haláleset sem (ahogy a pályatársak közül Mundruczó, Pálfi vagy Fliegauf több filmjében). A Rend őrei ugyanis a *Moszkva tér* Magyarországon már elvesztették korábbi hatalmukat, illetve a film is ironikusan tekint rájuk, és (ellentétben például a pár évvel később készült *Szezon*nal), nincs is olyan komolyan vehető szereplőnk, aki úgy tolná le a fiúkat egy-egy „bunkóság” miatt, hogy annak súlya legyen. A rendőr elfogadja a kiflivéget, az igazgatónő egy álszent pozór (beszéde közben halljuk a fiúk ironikus, néhol obszcén beszólásait), az osztályfőnök kritizálja és kijátssza a rendszert, a Gellért fürdő éjjeli őre pedig némi csúszópénzért még a hullámot is bekapcsolja az éjjel belógó fiúknak. Zsófi pasija – majd ex-pasija – az egyetlen, aki beolvas a fiúknak egy buliban véghezvitt lopási ügy és rongálás miatt, de őt a film megfosztja erkölcsi magaslatától: kiderül, hogy az orosz követségre jár különböző programokra (azaz vélhetően a Régi Rend haszonélvezője), ugyanakkor Zsófi ballagására nem jön el. A szabadosság tehát inkább szórakoztató tinédzser szabadság-tapasztalatként jelenik meg: a film dinamikus zenével és videoklip-szerű gyors vágásokkal mutatja meg a csínyeket, a bulizást, a bulira lecsapó rendőrök előli futást vagy épp az éjszakai fürdőzést.

A fiúk politikai- és értékrendek közti szabad lebegése, a történelem és közkerölcs felfüggesztése mind arra utal, hogy a rendszerváltást tekinthetjük egyfajta ideológiai vagy ismeretelméleti törésnek (a *coupure épistemologique* filozófiai fogalmának újrahasznosításával), amelyben megváltozik a társadalmat összetartó ideológiai rend, a világot leíró szótár vagy nyelvjáték (Rorty és Wittgenstein metaforáival élve), megváltozik az emberi élet értelme és jelentése, és vele a preferált viselkedési mintázatok. Bachelard-nál az episztemológiai törés (*rupture*) olyan radikális változásokat jelöl a tudás rendjeiben, amikor egyes tudományos felfedezések átírják az ideologikus közvélekedések konvencionális mintázatát, így a régi rend egyszerre ideologikusnak tűnik fel, és megváltozik a hétköznapi világtapasztalat leírásának az alapvető szótára (Fraser 2007, xvii-xviii; Foucault 2001, 9). Foucault munkáiban a fogalom összetettebbé válik: a törésnek a tudományos és ideológiai változások mellett vannak materiális, intézményi aspektusai is, azaz nem csak a tudás, de gyakorlatilag a társadalmi élet egészét átírja (Foucault 2001, 9-25; Webb 2013, 12.). A huszadik századi történelemkutatásban és gondolkodástörténetében Bachelard, Foucault, Althusser és Badiou hatására kerülnek az érdeklődés fókuszába a tudás rendjeinek ilyen radikális

töréspontjai. Véleményem szerint ebben a gondolkodástörténeti kontextusban a magyarországi rendszerváltás is tekinthető ismeretelméleti törésnek, egy (történelmi léptékkel) rövid idő alatt lezajló gazdasági-politikai-ideológiai átalakulás eredményeként bekövetkező folyamatosság-szakadásnak a „dolgozók rendjében”.²

Ez a fajta töréspont-, szakadás- vagy folytonossághiány-jelleg a *Moszkva tér* tanúsága szerint nem csak orientáció-vesztéshez, elbizonytalanodáshoz, vagy a morális ítéletek átmeneti felfüggesztéséhez vezet: az ilyen változások lehetővé tesznek egyfajta ironikus perspektíva-játékot is, ami akár humoros helyzetekhez is vezethet. Hiszen izgalmas és vicces is lehet az, ha ma nem fenyegető az, ami tegnap még az volt, vagy ha ma kimondjuk azt, ami tegnap még tabu volt. Ilyen értelemben a vígjátéki elemek, vagy a könnyed, ironikus látásmód nagyon is szorosan kapcsolódnak a filmet motiváló, abban megjelenő történelmi tapasztalatokhoz. A film töretlen hazai népszerűségének egyik oka talán épp ez: hogy viccesnek és felszabadítóknak mutatja be a célelvű nagy elbeszélések eltűnését, az előre megírt életcélok elvesztését, a világ és élet dogmatikus értelmének relativizmusra cserélését, azokat a jelenségeket, amelyek az elkövetkező évtizedekben sokak számára már inkább félelmet és szorongást keltőek voltak (vö: Ferge 1996).

Ez a fajta, a tudást, értékeket és szerepmintákat relativizáló perspektíva-játék szervezi a film több kulcsjelenetét is. A ballagáson például számos perspektíva (attitűd, államhatalomhoz fűződő viszony és nyelvi regiszter) kerül egymás mellé. Látjuk és halljuk egyfelől az igazgatónőt, a régi rend képviselőjét (akit az érettségire rendre az államszocialista címerrel komponál egy képbe a kamera), aki pódiumon állva, nyájas hangon, őszintétlen mosollyal mondja közhelyek gyűjteményéből álló beszédét. Vele szemben állnak az épp ballagó diákok, akiket láthatóan nem hatnak meg az igazgatónő szavai: a fiúk a lányokat piszkálják, és persze szarkasztikus szavakkal kommentálják a beszéd frázisait. („...bearanyozza majd öreg napjaitokat” – fejezi be egyik közhelyes körmondatát az igazgatónő, mire Kigler: „Aranyozza be a végbeledet, azt, te tehén.”) A két pólus nem csak régi és új, felnőtt és tinédzser, de egy demagóg-ideologikus beszédforma és egy ironikus-játékos attitűd szembenállása is. A két pólus közt ott áll az osztályfőnök, aki próbál pragmatikus kompromisszumokat kötni és köttetni a két világ között („Gyerekek, két percet bírjatok ki!”), próbálja lelkes arccal hallgatni a beszédet (azaz a színjáték szabályai szerint játszani), de a nagyon giccses frázisoknál azért idegesen igazgatja a szemüvegét. A háttérben pedig ott látjuk Kigler autókereskedő apját, az új vállalkozói réteg megtestesítőjét, amint épp Petya nagymamáját győzködi, hogy vegye meg Petyának a kétes műszaki állapotban lévő használt piros Zsigulit („Taxi volt, de patent!”).

A film főszereplői (a srácok) mind aktív játékosok ebben a kizökkent és folyton mozgó koordináta-rendszerben. A főszereplők itt is férfiak (azaz nem nők), ahogy a magyar rendezői filmek kilencven százalékában, de ellentétben azokkal aktívak, kinevetik azt, ami nem tetszik nekik, és kijátsszák a játéktér adta lehetőségeket. Ők is nagy taktikusok a fogalom de Certeau-féle értelmében, ahogy a *Kontroll* (Antal Nimród, 2003) szereplői is: nem rendelkeznek

2 Réti Zsófia egy helyütt amellezt érvel, hogy ezért a rendszerváltást értelmezhetjük kulturális traumaként is, én azonban pontosabbnak tartom az epiztemológiai törés (*coupure*) fogalmát, és problémásnak tartom a trauma szó használatát olyan társadalmi jelenségekre, amelyek a társadalom többsége megtörténteikor örömtelinek és felszabadítóknak élt meg (vö: Réti 2015, 24.)

átgondolt, rögzíthető pozícióval vagy stratégiával, egy alapvetően túlerőben lévő hatalom ellen játszanak a hatalom által kijelölt játéktér margóján. Improvizálnak, kiskapukat keresnek, meglövagolják az épp adódó lehetőségeket, vagy épp a hatalom szabályait használják ki, fordítják ki ügyes cselekkkel (vö: Certeau 1984, 62). Kifejezők e szempontból az éjszakai tiltott fürdőzés képei, az oldalra fordított kamerával vett és dinamikus zenével komponált hullámfürdőzős jelenet: a fiúk egy megborult világ oldalhullámainak szörfösei, akik észreveszik, hogy hol milyen hullámra lehet felkapaszkodni hogy elérjék épp aktuális céljaikat, vagy egyszerűen csak jól érezzék magukat. Ez a perspektíva-játék és relativizmus nem csak a fiúk identitásának alapvető része, de a szereplők térbeli elhelyezésében, keretbe komponálásában és mozgásaiban is megmutatkozik. Ezek a mozgások gyakran transzgresszívok: a fiúk belógnak mások bulijaiba, mások lakásába, falakon és kerítéseken másznak át, zárás után mennek fürdőzni, vagy épp hamis vonatjeggyel utaznak külföldre. Ez utóbbi különösen jelképes értelmű: Kigler és Petya már a vonaton ülnek, amikor elkezdik a jegyek kitöltését. Az utolsó pillanatban érkeznek, ugranak fel a vonatra, és szintén az utolsó pillanatban töltik ki a jegyet, döntenek az utazás céljáról.

A nagy metafizikai és ideológiai metanarratívákat magukról lerázó, transzgresszív, ironikus és játékos férfi-szerepek ezek tehát. Petyának azonban a díszes kompánián belül is különleges pozíciót biztosít a film: a többiekkel ellentétben ő az, aki, aki félig-meddig kívül áll még a kívülállók csapatán is. Csendes, és rendre félrehúzódik az események során. Míg a többiek a buliban pusztítanak, addig ő az erkély korlátjának támaszkodva szemlélődik csendesen; de a ballagás utáni banketten is az erkélyen ácsorogva látjuk. Kívülről, az utcáról nézi Kigler bécsi lopási akcióját is; a vonatablakban is hosszan nézhetjük, amint az ablakon kihajolva élvezi a megnyíló távlatokat; és a Zsófi-val együtt töltött párizsi éjszaka utáni hajnalon is a nyitott erkélyajtóból próbálja felhívni otthon a nagyit. Magányos, érzékeny, szemlélődő és távolságtartó pozíció ez, kétség kívül számos irodalmi és filmes művészfigura örököse. Petya, mint megtudjuk, azért él Boci Mamával, mert édesanyja meghalt, édesapja pedig lelépett. Árvasága, anyátlansága és elhagyatottsága szintén számos film meghatározó motívuma (*Szezon, Delta, Taxidermia, Bibliothèque Pascal, Csak a szél*), ami minimum a 19. századi regény óta a kívülállás, társadalmi elidegenedés és traumatizált művészi érzékenység kifejezője (vö: Parvulescu 2015). Petya mégsem tragikus alak: a margóról szemlélődés és ironikus látásmód a *Moszkva térben* (ahogy a *Szezonban* is) magától értetődő módon kerüli a nagy drámai végkifejletet, és inkább körkörös időbeli és térbeli alakzatokkal kapcsolódik össze (Sághy 2015, 235-236). Petya (és a film) ugyanoda ér vissza, ahonnan elindult: a Moszkva térre, felső (kamera)állásból szemlélve az eseményeket és az idő múlását. A nyitó képben a köztéri óra, a záróképben pedig a lassan leszálló este jelzi az időt és a szemlélődés nyugodt állandóságát. Ez mintha mind Petyának, mind a filmnek fontosabb lenne, mint bármilyen „felmutatható” eredmény: a *Moszkva tér* körkörös alakzataiban nincsenek fontos végeredmények, nincs célelvű elbeszélés, nincs a vágy tárgyainak elérése által motivált hősies akció. A film abból sem csinál nagy ügyet, hogy végül sikerült az érettségi, ahogy abból sem, hogy Petya megtalálja Párizsban Zsófit, és végre elveszíti a szüzességét. A szerelem beteljesülése nem azt a funkciót tölti itt be, mint a szokásos műfajfilmes elbeszélésekben: Petya nem alszik el Zsófi karjaiban, hanem visszatér megszokott helyére, az erkélyajtóba, a szemlélődő pozíciójába. „Ilyenkor az Alain Delon biztos rágyújtott volna. Én meg a

nagyanyámat próbáltam hívni telefonon. Egy pöcs voltam, kétségtelen. Igaza volt az ofőnek.” – kommentálja az eseményeket, majd összepakolja dolgait, és hazaindul. Zsófit nem ébreszti fel, nem ír üzenetet, csak a kis zöld, üveg piramist hagyja az asztalon, azt a kis emlék-tárgyat, melyet még a történelem érettségi előtt mutatott meg neki, mondván, ha ezen átnézel, kihúzod Egyiptomot.

Az Alain Delonnal való összehasonlítás nyilvánvaló ellentétbe állítja a filmen látott kelet-európai férfiasságot a célorientált, cselekvő, hősies és szexuálisan sikeres nyugati (filmes) mintákkal. A *Moszkva tér* (akárcsak főszereplője) távolságot tart a nagy szavaktól, dagályos szerepektől és drámai helyzetektől. Petya jól rajzol, de nem Művész; leérettségizett, de nem Észkombájn; részt vesz a vonatjegy hamisítási bizniszben, de nem lesz Gazdag; lefeküdt Zsófi-val, de nem egy Nők Bálványa, mint Alain Delon. Jobban érdekli Boci Mama sorsa, mint a saját sikerében vagy a szerelmi beteljesülésben való fürdőzés. A kis zöld piramis pedig igazi, kompakt vizuális szimbólum: metonimikusan jelöli Petyát, aki ott hagyja (maga helyett), jelöli a kettejük közti romantikus kapcsolatot (hiszen Zsófi valóban Egyiptomot húzza, egy egyszerű tételt az elejéről, és leérettségizik), és végül jelöli a Petyával azonosított szemlélődés aktusát és örömét is (hiszen a kis fénytörő piramison át kell nézni, hogy csodát tegyen).

Nosztalgia

Az „új magyar film” rendezőinek munkái közül a *Moszkva tér* gyakorlatilag az egyetlen, amely felveti a posztkommunista (vagy posztszocialista) nosztalgia kérdését. Egyedül itt jelenik meg a múlt felé való nosztalgikus odafordulás, illetve az ezzel járó jellegzetes esztétikai megoldások. Nehéz nem észrevenni ezt a nosztalgikus hangoltságot, hiszen már a film idézett nyitómondataiban megjelennek a késő nyolcvanas, kora kilencvenes évek olyan nosztalgikus emlék-tárgyai, mint például a West Coast csizma (amire „rohadtul buktak a csajok”), de a film szinte folyamatosan ilyen tárgyakkal, helyszínekkel és helyzetekkel dolgozik. Ilyen a csalamádés hamburger, Petyáék lakásának berendezési tárgyai, az iskolai ballagás díszletei és koreográfiája, a piros Zsiguli, Ságodi játék rakétája, a lakótelepi Pajtás vendéglő, de akár maga a *Moszkva tér* is tekinthető ilyen, a múlttal egy esztétizált, megszépítő, szenzuális, nosztalgikus, emlékezésre felhívó viszonyt létesítő helynek.

A nosztalgiakutatás a posztkommunista kulturális stúdiumok egyik legizgalmasabb és legproduktívabb iránya, mely számos fontos összefüggés feltárásával gazdagította a volt szovjet blokk országaiban zajló társadalmi és kulturális események megértését. Mivel a témában számos publikáció jelent már meg magyar nyelven is (Gyarmati 2013; Réti 2015), itt annak általános ismertetésétől eltekintek, és csak azokra az aspektusokra koncentrálok, melyek a *Moszkva tér* megértése szempontjából fontosak.

Svetlana Boym alapvető fogalmi ellentétpárjának szempontjából – mely különbséget tesz *restorative*, azaz a múlt elveszett otthonát visszaállítani vágyó, és *reflexív*, azaz a hazaérkezést reflexíven, ironikusan, zárójelezve kezelő nosztalgia között – a *Moszkva tér* egyértelműen az utóbbi kategóriába tartozik (vö: Boym 2001, xviii). Figyel a kor anyagi, tárgyi kultúrájának hűséges bemutatására, a kamera gyakran érezhető szeretettel mutatja meg ennek darabjait,

ugyanakkor a film, mint fentebb láttuk, ironikus mosollyal fordul ezek felé, nem alkot reflektálatlan mesevilágot (mint például a *Made in Hungária*), megőrzi egy kis távolságot a szeretettel szemlélt múlt és a jelen elbeszélői pozíciója között.

Számos fontos hasonlóságot találunk a nosztalgikus attitűd és a film alapvető működési módja között. Boym például úgy látja a nosztalgiát, mint „lábadást az idő modern felfogásával, a történelem és haladás idejével szemben” (2001, xv), ami fontos momentum lehet a film körkörös struktúráinak a megértésében. Hiszen Petyáék története, mint fentebb láttuk, olvasható a történelemmel szembeni lábadásként is, a Történelem nagy ideologikus meta-elbeszélései alól kibúvó, ahistorikus identitások megteremtésére tett kísérletként. Igen fontos ebből a szempontból, hogy a film nem az államszocialista rendszer idejével kapcsolatban nosztalgikus (mint a *Made in Hungária* vagy a *Csinibaba*), hanem – számomra legalábbis úgy tűnik – a rendszerváltás episztemológiai törésével, annak sem ide, sem oda nem tartozó időtlenségével kapcsolatban. Annak az időnek az időtlenségét idealizálja, amikor a történelmi események drámai forgatagában felfüggesztést nyert a nagybetűs Történelem metanarratívája.

A *Moszkva tér* fiataljai ártatlanok, legalábbis ami a történelmet illeti: nem tudják mi a tétje ennek az egésznek, mit is várhatna el tőlük a Történelmi Tudat(osság), vagy az Idők Szele. Ennek hiányában pedig nincs etikai felelősségük sem: egy kizökkent időben, az ártatlanság korában válnak felnőttek. Akárcsak egy másik nagy ironikus, Nietzsche képzelt filozófiai hősei, elfogadják azt, ami a szemük előtt zajlik, nincs szükségük rá, hogy minden egyetlen nagy fenséges történet része legyen, hogy mindennek *Jelentése* legyen. Igen mondanak arra, ami van, és nem zavarja őket ha életüknek nincs metafizikai megalapozottsága, Igazsága vagy Célja. Ez az afirmatív, metafizikai beágyazódást nélkülöző attitűd nem csak a keletkezés ártatlanságának nietzschei fogalmát, de Derrida nem-metafizikus játék fogalmát is eszünkbe juttathatja. Emlékezzünk Derrida (magyarra szintén 1994-ben fordított) „A struktúra, a jel és a játék...” című esszéjére: „... a nietzschei afirmáció, vagyis a világ játékának és a keletkezés ártatlanságának örömteli állítása, a hiba, az igazság és az eredet nélküli jelek világának állítása... *Ez az állítás* a nem-középpontot tehát máshogyan, nem a *középpont elvesztéseként határozza meg*. És biztonság nélkül játszik.” (Derrida 1994, 34, a fordításon módosítottam – K. Gy.) Ezt a fajta játékot és játékosságot Derrida, ahogy a film is, szembe állítja a Történelemmel és a jelenlét metafizikájával: „A játéknak a történelemmel való feszültsége a játéknak a jelenléttel való feszültsége is. A játék a jelenlét megtörése/megszakadása” (Derrida 1994, 33).

Az ártatlanság, az afirmatív, könnyed, játékos attitűd ára persze a filmben a tudatlanság, és talán épp ez az, ami a nosztalgia tárgyává teszi 1989 tavaszát. Hiszen 1989-ben még nem látszott, hogy milyen is lesz a „létező kapitalizmus”. A hazai társadalomkutatásban úgy tűnik konszenzus alakult ki afelől, hogy a rendszerváltásnak – legalábbis rövid, egy-két évtizedes távon – jóval több vesztese volt, mint nyertese (Ferge 1996; Valuch 2015, 15). Bár a Kádár-korszak kétség kívül az '56 utáni megtorlásokkal szilárdította meg hatalmát, alapvető szabadságjogaitól fosztotta meg alattvalóit, a rendszer ellenségeit pedig következetesen a társadalom margójára szorította, mégis több évtizednyi stabilitást, békét és – Gyarmati György kifejezésével élve – „regenerálódási periódust” (2013, 7) hozott egy olyan társadalom életébe, amelynek huszadik századi történetében gyakorlatilag minden nemzedék át kellett essen valamilyen történelmi traumán, így nem volt lehetőség a társadalmi szintű regenerálódásra

(Gyarmati 2013, 9). A Kádár-korszak világgépét persze már nem a kommunizmus építésének utópikus elbeszélése tartotta egyben, az csak a hivatalos, konszenzuális hazugság volt: az értékrendek stabilitását valójában „a Nyugat” eszményítése garantálta, az a hit, hogy a vasfüggönyön túl létezik egy szép, jó és igazságos világ. 1989 után a „létező kapitalizmus” beköszöntével ez az illúzió hamar elveszett (Sághy 2015, 238), ami nyilvánvalóan kiábrándulással, az ártatlanság elvesztésével és a stabil értékrendek romba dőlésével járt (Nadkarni 2010, 196). Ilyen értelemben egyet érthetünk a poszt-kommunista nosztalgia olyan szakértőivel, mint Maya Nadkarni, akik szerint ez a nosztalgia többet mond a jelen identitáspolitikai problémáiról, a 21. század globális kapitalizmusában tapasztalt orientációvesztésről, mint magáról az államszocializmusról (192). E logika szerint a jelen „létező globális kapitalizmusa” hasonló orientációs pontot keres a mitikus távolított és eszményített, depolitizált Kádár-korszakban, mint amelyet a „létező szocializmus” lakói kerestek a vasfüggönyön túli mitikus Nyugatban. Talán épp ettől működik olyan szépen a filmben Petya felnöves-történetének és a rendszerváltásnak az egymásra fényképezése: hiszen társadalmi szinten 1989 és az azt követő évek egy „kollektív felnövesi történet”-ként is olvashatók (Nadkarni 2010, 199), amelyben „a paternalista hatalom hanyatlása együtt járt az ártatlanság elvesztésének fájdalmas de szükségszerű tapasztalatával” (uo).

Ebből a helyzetből következik a posztkommunista nosztalgia egyik paradoxona, nevezetesen az, hogy igen hasonló fetiszizmussal fordul a Kádár-kor tárgyi kultúrájának elemei felé, mint amilyen a Kádár-korszak fordult a nyugati termékek (West Coast csizma, Porsche, Ballantines) felé. A *Moszkva tér* egy olyan érdekes időből mondja el történetét, egy olyan, a téren zajló eseményekre fölülről letekintő perspektívából, ahonnan mindkét fajta elvágyódás és fetiszizmus lehet izgalmas és szeretetre méltó: Petya piros Zsigulija éppúgy, mint a Kigler Porchéja.

Persze a nosztalgikus attitűd megint csak nem aktív hősiességű férfiakat formál, hanem a távolba révedő, a jellel kapcsolatban mindig távolságtartó, ironikus identitásokat. A maskulinitásnak ebben a konstellációjában nem nagy tettek végrehajtása a fő cél vagy érték, annál is inkább, mivel a „nagy tettek” végrehajtói, a történelem és politika szereplői diszkreditálódtak. A nosztalgia és irónia összekapcsolódásában inkább a személyes autonómia, a véleményformálás és történetmondás szabadsága lesz meghatározó érték: a reflektált nosztalgia egy értékesnek tételezett másik idő játékos fantáziájával stabilizálja az értékrendet, eltávolítja az egyént a jelenben futó identitáspolitikai „tétmeccsektől”, míg az irónia, a történetmondás és az események távolból kommentálása megteremti a személyes autonómia érzetét. Ebben persze felfedezhetjük a Kádár-korszak beidegződéseit is, egy a történelem és politika veszélyes, átláthatatlan labirintusából a személyes életbe visszavonuló attitűd alapvonalait, melyet a nosztalgia és a játékos irónia ment meg a szimpla vesztes pozíciótól és az ezzel járó sötét hangoltságtól. A reflektált, ironikus nosztalgia célja tehát nem a mobilizálás vagy a társadalmi tett, mint inkább az identitás leválasztása a jelen eseményeiről, egy reflexív, szemlélődő, a társadalom „nagy” eseményeitől való leválásban valamiféle autonóm önmagasságot megtapasztaló privát pozíció megteremtése. Ebben az ember persze nem olyan, mint Alain Delon, nem lesz nagy történelmi alak, mint Nagy Lajos vagy Nagy Imre de legalább megengedheti magának a kritikusan szemlélt, idealizált mintáktól való távolságtartást. A margóról beszélés képessé teszi a történelmi jövés-menés ironikus

szemlélésére, és nem utolsó sorban olyan történetek mesélésére, melyek derűs, személyes történetekkel graffitizik tele a történelem emberfölötti tablóját.

Így jöttem filmek

A *Moszkva tér* kétség kívül a magyar filmtörténet egyik legfontosabb generációs filmje, az „így jöttem” történetek egyik meghatározó darabja. A benne felvonultatott férfiasságkonstrukciók összetettebb, történeti kontextusba helyezett megértéséhez fontos adalék lehet a más, hasonló jellegű és kulturális relevanciával bíró munkákkal való összehasonlítás. Ezért a továbbiakban a fentebb alkalmazott szempontok szerint röviden összehasonlítom az „eggyel korábbi” nemzedéki filmmel, a *Megáll az idővel* (Gothár Péter, 1981) és az „eggyel későbbivel” a *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlannal* (Reisz Gábor, 2015). A *Megáll az idő* egyértelműen egy generáció *coming of age* filmje volt, ami hihetetlen sűrűn és atmoszferikusan tudta kifejezni az államszocializmus börtönébe zárt ifjúság életérzését, és úgy tűnik, a *Van* is jó eséllyel válhat valami hasonlóvá azon nemzedék számára, amely már a rendszerváltás után szocializálódott és nincsenek arról valódi emlékei, tapasztalatai.

Mindhárom film afféle felnövéstörténet, a felnőtté válás sajátos időbeliségében időző, sem gyermek, sem felnőtt főszereplővel. Mindhárom film hagyományos / konzervatív nemi elrendezéssel dolgozik, férfi főszereplővel és az ő életében, kereséstörténetében, vágyaiban megjelenő olyan nővel (vagy lányokkal), akiknek a perspektívája, világlátása, vágyai kevésbé jelennek meg a filmben. A főszereplők tekintetében jelentőségteljes hasonlóságok és különbségek mutatkoznak. Mindhárom fiú, Dini, Petya és Ádám is a többségi társadalom margóján él, onnan követik (ha követik) az eseményeket. Mindhárman szemlélődő alkatok: Dinit is úgy látjuk először, ahogy lakásuk ablakából nézi 1956 eseményeit, majd a szovjet megtorlás elől épp nyugatra menekülő édesapját, és Áron is a mindennapi élet furcsaságainak érzékeny szemlélőjeként jelenik meg (megnézi a busz után futó embereket, az éttermi mosogató munka közben lefényképezi a tányérokra maradt színes ételfoltokat). Mindhárman elidegenedett figurák, akik nem hisznek a társadalom domináns értékrendjében, nem találják a helyüket, így vagy úgy lázadnak, vagy egyszerűen csak távolságot tartanak a bevett mintáktól és viselkedésmódotól. Ez a marginalitás és a társadalmi ideáloktól való távolságtartás a férfiasságkonstrukciók fontos eleme, ugyanakkor egyfajta perspektivikus kényszer is, hiszen innen, ebből a távolságból tudnak a filmek igazi képet festeni a kor társadalmáról. Ugyanakkor egyikük sem forradalmár vagy ellenkultúrális hős, és egyikük sorsa sem fordul tragédiába: igazából nincs velük semmi különös. (Mindhárom filmben elhangzik valamilyen formában a „Mi van? – Semmi.” párbeszéd.)

Mind a *Megáll az idő* Dinije, mind a *Moszkva tér* Petyája elhagyott vagy árva gyermek: Dini édesapja az 1956-os forradalom leverése után nyugatra szökik, maga mögött hagyva családját, Petya édesanyja meghalt, édesapja pedig elhagyta családját. Az árvaság vagy az apa hiánya – aminek nyilvánvalóan sok köze lehet a társadalmi integráció problematikus voltához, a marginalizálódáshoz és be nem illeszkedéshez – már hiányzik a *Van*ból: Ádám

szerencsétlenségének már nincs ilyen tragikus vagy traumatikus háttere. Úgy tűnik, a rendszerváltás után szocializálódott nemzedék esetében inkább „a lét elviselhetetlen könnyűsége” a szorongás fő tárgya, egy olyan állapot, amikor nincs bénító társadalmi elnyomás, nincs nyomor, nélkülözés, kiszolgáltatottság, az élet valahogy még sincs rendben.

Az egyik legfontosabb különbség a három (majdnem-)férfi identitásban tehát a történelemhez és történelmi traumához való viszonyban található. A *Megáll az idő* esetében szinte teljes a történelem egyén fölötti túlereje: a Rendszer meghatározza a szereplők mindennapjait, életét, lehetőségeit. A film nem véletlenül kezdődik az 1956-os harcok archív felvételeivel: ez az identitás még mélyen a történelmi traumában gyökerezik. Mint fentebb láttuk, a *Moszkva tér* mint film is erősen kötődik a történelemhez, a rendszerváltás időszakához, még ha olyan fiúkról is mesél, akiket vajmi kevésbé érdekel. A *Van* esetében azonban már mintha a történelem után élnénk, a film nem kötődik történelmi eseményekhez, egyik vagy másik politikai párt kormányzásához. Itt már természetes, hogy az identitásnak nincs történelmi beágyazottsága, hiszen nincsenek történelmi események sem, a *van* idejét, a globális fogyasztói társadalom örök jelenét éljük.

Erre rímel a három fiú közti korkülönbség: míg Dini és Petya gimnazisták, és a gondjaik is ehhez az életkorhoz kötődnek (iskolai konfliktusok, tanárokhoz és hatalomhoz való viszony, első barátnő, szerelem és persze a szüzesség elvesztése), addig Ádám már harmincas éveit tapossa. Ő már befejezte a középiskolát, volt is már barátnője, lakást bérel (bár valószínűleg a szülei pénzén), biztosan járt már külföldön is, más szóval mindaz, ami az előző két filmben kérdés és feladat volt, az már megoldódott. Ádám még sincs rendben, mégsem nőtt fel, nincs munkája, az első képen egy játszótéren egy hinta alatt fekvé látjuk, amint nézi a hinta mozgását. A gyermeki tér jól jelzi fel-nem-nőtt mivoltát, a hinta *alatt* fekvés pedig az, hogy nem találja a helyét, és talán azt is ígéri, hogy a szemén keresztül nézve más perspektívából nézhetjük meg a világot (konkrétan: alulról). Míg az első két film hősei az első barátnőért küzdenek, addig Ádámot most hagyta el valaki. Újra csak azt látjuk, hogy neki mindene meglehetne, amire a korábbi generációs hősök vágytak, mégsem tud vele élni. A film cselekményének nagy részét pontosan ennek a helyzetnek, a lehetőségek elmulasztásának, Ádám lúzerségének és éhletlenségének a (többé-kevésbé) komikus megjelenítése adja.

Úgy tűnik, hogy az államszocializmus tapasztalata, illetve annak hiánya komolyan befolyásolja a felnőni próbáló fiúk céljait, problémáit és identitását, a filmek térbeliségében ez azonban mégsem jelenik meg. A három fiú-történet kifejezetten hasonló térbeli mozgásokat ír le: mindhárom srác Budapesten él, és mindhárman megpróbálkoznak egy nyugati úttal. Dini (aki még a vasfüggöny mögött él), csak a Balatonig jut el. Pierre, az idősebb, negyedikes srác, tovább megy, és az a terve, hogy a lopott autóval nekirohan a határzárnak, Dini azonban végül visszafordul, miután a Balaton parti pihenő során végre egymásra találunk Magdával, aki Dini miatt vállalkozott az útra és szökött el otthonról. Petya, mint láttuk, szintén nyugatra, Párizsba megy, szintén szeretkezik a vágyott lánnyal, és szintén hazajön. Áron egy a barátaival folytatott sörözés közben meglátja az Interneten a volt barátnője képeit egy másik férfival, az ivászat komolyra fordul, reggel pedig azt látja, hogy az éjszaka során megvett egy liszaboni repülőjegyet. Ő is találkozik kint egy lánnyal, de pár hét (vagy hónap) után ő is hazatér. A teret mindhárom filmben meghatározza a Kelet-Nyugat ellentétpár, mely a magyar film (és közgondolkodás) egyik alapvető, mitikus alakzata. A *Megáll az idő*ben, a Kádár-kori

nyelvhasználatot követve az „itt” és a „kint” ellentéte szervezi a párbeszédet, amelyekben a bent hangsúlyosan börtönszerű hely. A *Moszkva térben* a börtönkapuk és velük a világ kinyílásának öröme és frissességét érezhetjük, a *Vanban* ugyanakkor a kiutazás már csak anyagi kérdés (a repjegy két havi albérleti díjba kerül, amit a szülők számon kérnek rajta). Közös azonban a három filmben az, hogy az *itthon – Nyugaton – újra itthon* mintázat szerint rendezik el az értékeket és a fejlődés fejezeteit. Az *itthon* mindhárom esetben kényszerűségből vállalt kompromisszumokkal és a beteljesülés hiányával kapcsolódik össze, a *Nyugat* (a *Megáll az idő* esetében a Balaton part is Nyugatnak számít) pedig a szerelem vagy szexualitás ideiglenes beteljesülésének helye. A tudatos döntés következtében vállalt hazatérés mintha megváltoztatná az *itthon* képét: az *újra itthon* mindhárom film esetében szexualitás és szerelem nélküli állapot, amivel valamilyen szinten mégiscsak megbékélt hősünk. (Talán Dini hazatérése a legnyomorúságosabb hármójuk közül: őt utoljára kiskatonaként, részegen látjuk, amint épp hazafelé tántorog a karácsonyi kimenő során. Támolyogva jön, leteszi az üveget egy ablakpárkányra és levizeli a falat a belvárosi utcán. Ekkor látja meg Magdát, amint egy jól öltözött másik férfi oldalán megy az utcán babakocsival.)

Felvetődhet a kérdés, hogy vajon miért jön mindhárom srác haza? Miért ilyen fontos része a hazatérés ezeknek a férfi-mitológiáknak? Hiszen egyik srác sem az a (lokál-)patrióta típus, a nézőnek nem az a benyomása, hogy rossz hatással lenne rájuk az anyaföldtől való távolság. Visszatérésükben kétség kívül van valami furcsa és megmagyarázhatatlan, de valami megbékélés-szerű és talán nosztalgikus is. Hiszen csak a hazatéréssel tudnak visszatérni az otthonos mitológiába a maga jól ismert szerepeivel és helyzeteivel. Talán mert meg akarják őrizni a másik helyet *mint másik helyet*, ahová el lehet vágyódni. Talán nem akarnak annyira beleszokni a másba, hogy az már ne legyen más. Talán nem akarják, hogy eljőjön a pillanat, amikor be kelljen belátni, hogy Nyugaton sincs semmi...

3.

Férfiak a történelem margóján

(Pálfi György: *Hukkle*, 2002)

A jelen fejezetet egy olyan személyes tapasztalat inspirálta, amely éppannyira nevezhető kultúrközinek (vagy inerkulturálisnak) és multiszenzoriálisnak. Az eset két évvel ezelőtt történt, egy hat hónapos andalúziai tanulmányút után Magyarországra hazatérve. Fél év távollét után a kelet-európai mérsékelt égövi késő nyárba megérkezve soha nem észlelt erővel köszöntött rám az, amit a Laura U. Marks (az interkulturális mozi multiszenzoriális összetevői kapcsán) *helyi szenzóriumnak* nevez. Az élmény hasonló volt, mint amiről Proust elbeszélője számol be *Az eltűnt idő nyomában* első kötetében, amikor is a Madeleine íze egy pillanat alatt idézte fel benne a Combray-ben töltött gyermekkori évek (részben érzékszervi) emlékeit. A reptérről autóval a hegyekbe vittek, és itt, a nyári estében a magyar hegyek közt az autóból kiszállva értettem meg, hogy eddig *távol* voltam, most pedig *itthon* vagyok: az estének ez az illata, a természetnek ezek a hangjai, az alkonyati égnek ez a kékje teljesen hiányzott Andalúzia napos partjairól. Itthon voltam, ezt pedig előbb éreztem, mint tudtam, az otthon előbb jelent meg az érzékekben, mint a fogalmakban. A testem hamarabb tudta, mint én.

Ez az élmény hozta „kézzelfogható” közelségbe azt az (alábbi elemzésekben kulcsszerepet játszó, számos szerzőnél megjelenő) elméleti belátást, miszerint a világban-való-lét és a világlátás különböző módjai, az érzékszervi benyomások szerveződése és a gondolkodás kulcsmetaforái, a testi reakciók és az adott közösség történeti tapasztalatai nagyon is szorosan összeszövődnek.

A jelen írás egyik kiinduló hipotézise szerint a szenzoriális és fogalmi összeszövődése a moziban is megjelenik: a magyar filmnek más lehet az érzékisége, mint (például) a spanyolnak. Különböző kulturális közösségek filmjei különböző érzékszerveket szólíthatnak meg különböző módokon, az érzékek szerveződésének más alakzataira (azaz más szenzóriumokra) építenek, és ezeket a különböző érzék(elés)i folyamatokat más és más (ideológiai, politikai, esztétikai) célokra mobilizálhatják. A továbbiakban ebben az elméleti keretben konkrétan arra vállalkozom, hogy megmutassam, Pálfi György filmjei hogyan támaszkodnak testi szinten őrzött kollektív szenzoriális emlékekre, és miként idézik meg a helyi szenzóriumot annak érdekében, hogy aláássák a homogenizált és idealizált hivatalos Történelem ideológiailag terhelt nagy elbeszéléseit.

A helyi szenzorium

A szenzorium kifejezés orvosi értelemben „az agy vagy elme azon részeit jelöli, mely feladata az érzékszervi benyomások befogadása és értelmezése; szélesebb értelemben az érzékszervi apparátus egészét jelenti” (Merriam-Webster Online Dictionary). A fogalom azonban fontos szerepet kap a huszadik század humán- és társadalomtudományában is. Marshall McLuhan például részletesen ír az egyes médiumok emberi érzékelésre gyakorolt hatásáról, például az alfabetikus írás látást privilegizáló és lineáris gondolkodást erősítő hatásáról (általánosságban erről szól a *Gutenberg Galaxy*), vagy a látás (vizuális médiumok hatására történő) más érzékszervi működésektől történő elszakadásáról (lásd: *Inside the Five Sensorium* 49). Az

elmúlt évtizedek kultúratudományában és a szenzoriális antropológiában egyre nagyobb hangsúly kerül a szenzórium kulturális meghatározottságára, így a kifejezés egy bizonyos közösség szervi érzékelésének kultúrspecifikus szerveződését (is) jelenti. Más szóval, a szenzórium egy olyan területet jelöl, ahol a kultúra nem csak a jelentés területére gyakorol hatást, hanem egyes testi működésekre is.

Pierre Bourdieu a *The Logic of Practice* című meghatározó munkájában felhívja a figyelmet az ember világhoz való viszonyának a testi aspektusaira. Émile Durkheim nyomdokain haladva – aki szerint egy közösség múltbeli emlékei tudattalanul is megőrződhetnek és befolyásolhatják a jövőbeli egyéni és társadalmi viselkedést – Bourdieu bevezeti a *habitus* fogalmát:

A *habitus*, mely a történelem terméke, a történelem által generált sémáknak megfelelő személyes és kollektív gyakorlatokat termel, azaz még több történelmet. Biztosítja a múlt tapasztalatainak az aktív jelenlétét, melyek észlelési, gondolkodási és cselekvési sémák formájában ott rejlenek minden egyes élőlényben. Ezek a sémák garantálják a gyakorlatok „korrektségét” és időbeli állandóságát, méghozzá megbízhatóbban, mint bármely formális szabályzás vagy explicit norma. (Bourdieu 54)

Bourdieu *habitus*a ilyen értelemben egy olyan lenyomat, melyet a történelmi tapasztalatok hagynak egy adott közösség viselkedésén, egyfajta tudattalan, reflektálatlan, társadalmi „gyakorlatokban megképződő” tudás (52), mely részben a testben öröködik.

A gyakorlati vélekedés nem 'tudatállapot,' és még kevésbé egy sor intézményesült dogmának és doktrínának ('vélekedésnek') való esetleges megfelelés, hanem a test egy állapota. A doxa a közvetlen megfelelés viszonya, mely a gyakorlatban alapozódik meg egy *habitus* és azon mező között, melyre az ráhangolódott; nem más ez, mint a világ nyelv előtti, gyakorlati értelemről származó készpénznek vétele. A gyermekkor azon tanulási folyamatai során lepárlott, cselekvésben kifejeződő vélekedés, mely a testet élő jegyzetömbként (*memory-pad*) használja, ... a legnagyobb becsben tartott értékek gyűjtőhelye, kvázi-testi diszpozíciók alkotta 'vak vagy szimbolikus gondolatok' *par excellence* megjelenési formája..." (68)

Más szóval, az ugyanazzal a *habitus*sal rendelkező emberek (ami Bourdieu gondolkodásában az ugyanahoz a csoporthoz tartozó embereket jelenti) többé-kevésbé hasonló módon kondicionált „észlelési, gondolkodási és cselekvési sémákkal” bírnak (54): nem csupán hasonló módon *gondolkoznak*, de hasonló módon *éreznek* is.

Az érzékels kulturális vagy földrajzi meghatározottságára valamint a kognitív és szenzoriális sémák közötti kapcsolatra azonban nem csupán Bourdieu mutat rá. Lakoff és Johnson méltán meghatározó hatású könyve, a *Metaphors We Live By* szintén egyes nyelvi-kognitív szerkezeteknek az emberi életre és tapasztalásra gyakorolt hatását elemzi. Elképzelésük szerint:

Olyan, mintha a tapasztalatok metaforákon keresztüli megértésének a képessége maga is érzékszervként működné – mint a látás vagy a tapintás vagy a hallás – amelyben a világ nagy részének érzékelését és megtapasztalását kizárólag a metaforák teszik lehetővé. A metafora éppolyan fontos eleme a működésünknek, mint az érintés képessége, és éppoly becses is. (239)

Mindezek fényében, úgy vélem, talán nem csak a filmre vett anyag (színészek vonásai, ruhák, tájak, helyszínek stb.) vagy egyes jellegzetes filmes eljárások (például a francia mozi egyes elbeszélői módjai, vagy a hosszú beállítás Tarr és Jancsó-féle használata) alapján lehet különbséget tenni különböző kultúrák filmjei között, hanem gyakran ezeknek a filmeknek az „érzete” alapján is: az, ahogy a kamera néz, éppoly meghatározó lehet, mint a színész tekintete, a vizuális tér berendezése és megszerkesztettsége kultúrspecifikus vonásokat hordozhat, a hangok és felhasználásuk, képekhez való viszonyuk pedig éppoly sajátos lehet egyes közösségek mozijában, mint a színészek által beszélt nyelv.³ Persze a filmek ilyen „érzete” éppolyan könnyen marad tudattalan, mint az embert körülvevő életvilág érzéki meghatározói. Amennyiben Bourdieu, Lakoff és Johnson nyomán úgy gondoljuk, hogy a közösségi mozi részben az érzékelés ilyen sémái teszik különlegessé, akkor az is valószínűsíthető, hogy a sajátosságok nagy részét kognitív és érzékelési sémáink mélyén találjuk, a tudat mélyrétegeiben és a test beidegződéseiben. Az így működő film ismerős és természetes a számunkra: működésében (Bourdieu kedvelt kifejezésével élve) a történelem már természetté vált.

Az utóbbi évtizedekben a szenzoriális érzékelés egy sor olyan különböző tudományterület érdeklődésének került a homlokterébe, mint a szenzoriális antropológia, a kulturális pszichológia vagy a kulturális fenomenológia. Az ezen területeken végzett kutatások alapján kijelenthető, hogy „az általánosabb, elvont kulturális elképzelések hatással lehetnek a szenzoriális struktúrájára” (Geurts 6), ez alapján pedig lehetségessé válik „a saját szenzoriális kultúrspecifikus megalkotottságának” (Geurts 6) olyan tudományos feltérképezése, mely megkerüli mind a „Nyugat”, mind a nemzet ideológiailag terhelt esszencialista fogalmait. Anélkül, hogy megkísérelném összefoglalni ennek a széles és színes interdiszciplináris tudományterületnek az eredményeit, hadd hivatkozzak csupán egyetlen, viszonylag friss publikációra, Kathryn Linn Geurts *Culture and the Senses* című munkájára, melynek belátásai nagyban befolyásolták a saját kutatásaimat a magyar film szenzoriális és testi meghatározottságaival kapcsolatban. Geurts így fogalmaz:

Úgy vélem, egy adott kulturális közösség szenzoriális közösségében fellelhetők azoknak az értékeknek a szétszórta maradványai, melyeket a közösség annyira sokra tart, hogy szó szerint „testté” változtatja annak főbb témáit és motívumait. Más szóval, egy bizonyos kulturális közösség érzékelési rendje tükrözi a világ azon aspektusait, melyek olyan becsesek a közösség tagjainak számára, hogy (bár nagyrészt tudattalanok és szokásokban rögzültek) az adott kultúrában felnövő gyermekek a saját testükben fogják hordozni azt. Az érzékek véleményem szerint

³ A nemzeti mozi időről időre felvetődő kérdéseire érdekes adalékokkal szolgál Gulyás Gábor interjúja Kovács András Bálinttal, melyet a Múcsarnokban 2012 augusztus 2 és október 14 között látható *Mi a magyar? Kortárs válaszok* című kiállításához készült és ott is volt meghallgatható. Itt Kovács megerősíti a különböző nemzeti mozik létét, de mivel ezeket (a jelen írással ellentétben) csupán a sajátosan nemzeti filmes hagyományban tartja megalapozhatónak, szkeptikusan nyilatkozik a felismerhetően magyar film létezéséről.

tehát kulturális kategóriák testivé válásának a helyei, illetve olyan kulturális értékek vagy lét-aspektusok testivé tételének a módjai, melyeket a kulturális közösség történetileg értékesnek és kedvesnek ítélt. (10)

Jelen kutatásaim elméleti-módszertani alapja az az elképzelés, miszerint Geurts kulturálisan meghatározott test modellje kiterjeszhető a filmes testre is: elképzelhetőnek tartom, hogy egy kulturális közösség filmjei hasonló módon hordozzák annak észlelési sémáit, testivé vált szenzoriális beidegződéseit, világlátását strukturáló kulcsmetaforáit valamint az ezek mögött megbúvó, ezeket kialakító történeti tapasztalatokat, mint a Geurts által tanulmányozott élő emberek élő testeit. Ahogy azt Laura U. Marksnek a *The Skin of the Film*ben az interkulturális moziról írott érzékeny elemzése is világosan megmutatják, amikor más kulturális közösségekhez tartozó (más *habitussal* rendelkező) emberek által készített filmeket nézünk, esélyünk nyílik arra, hogy egy másfajta szenzóriummal találkozzunk, egy olyan életvilággal, amelyben bizonyos mértékig nemcsak az értékek, elképzelések és metaforák különbözőek a miénktől, de az érzékek működése és szerveződése is más.

Lokális érzékiség és alternatív történelmi elbeszélések

A *Hukkle* (2002) első percében egy dombok között meghúzódó falucskát látunk. Hajnali derengés. Valaki csuklik. Közelkép: egy bádoggal tejes kanna szája, amibe épp tejet töltenek. A következő csuklásnál egy kicsi kilöttyen. Vágás, régi parasztház belső, benne hajlott hátú öreg bácsi félközeli, matat a kannával. A ruhák, a tárgyak, a bútorok mind régi, a magyar falusi élet darabjai. Mindez éppúgy történhet napjainkban, mint harminc éve. Vágás, az öreg parasztház képe az utca felől. A szüpfödeles tetőt lenájlonozták. Reggeli napfény. A bácsi kimegy a kannával a ház előtti padra. Vágás, közelkép: a kertkapu rozsdás zsanérja, amint kinyitják. Nyikorog. Vágás, távoli: utca, ház, bácsi kilép. Vágás, közelkép: a bácsi öreg keze a kilincsen. Nyikorgás vége. Odamegy a padhoz: csak közelképekben és hangokkal kísérjük. Váll, fél fej, kéz a bottal és a kannával. Kannát leteszi a padra. Ütemes csuklás. Leül a kanna mellé, a pad nyikorog. Minden csuklásnál nyikorgás. Vágás: superközeli: hangyák a pad lábánál, ami minden csuklásnál megmozdul. Vágás: egy liba feje átnyúlik a drótkerítésen, füvet eszik. Vágás: egy vörös bogár öreg fán (véltetően a pad egy részén) mászkál. A fa csuklásra mozog. Vágás: egy macska hanyatt fekvő nyújtózik a mohos ereszcsonnában. Vágás: a pad egy félig szétkorhadt illesztése, csuklásra mozog. Vágás: a kanna a padon, csuklásra mozog. Vágás: rovar fűszálon. Vágás, superközeli: a bácsi barázdált arca, csuklik. (lásd képek 1-4).

A képek szépek, a tárgyak esztétikai, érzéki megfigyelésre hívnak, akár egy természetfilmben. A csuklás ritmust ad a jelenetnek. A tárgyakat, állatokat, részleteket mintha egy gyermek szemével néznénk: érdeklődéssel, nem sietve, rácsodálkozva, szemlélődően, ugyanakkor minden érzelmi töltet nélkül. Annak, aki járt vagy élt falun, a tárgyak és részletek mind-mind emlékezet-tárgyak (*recollection-objects*), a falusi életvilág érzékileg gazdag képei. Ez nem hollywoodi narratív vágás, hisz nincs történet, illetve csak annyi, amennyi minden nap megtörténik, újra meg újra. Nem is Eisenstein-féle formatív-allegorikus montázs ez, hisz a tej, a kéz, a sarokvas, a hangyák nem alkotnak felismerhető logikai, retorikai vagy ideológiai alakzatokat. A film mintha nem akarna *mondani* semmit, mintha csak azt akarná, hogy

merüljünk el a képek és hangok közt, lépünk be ebbe az életvilágba. A film időt ad arra, hogy szemlélődjünk, hogy megérintsen a látvány és hangok fenomenalitása. A történet híján a képek önmagukat kezdik jelenteni, a látvány látható lesz, a képek affektív-szenzoriális hatása megnő.

A *Huckle* fő célja az első percekben mintha a lokális szenzórium megelevenítése lenne. A film az experimentális határán mozog, szembe megy mind a fősodorbeli műfajfilm, mind az európai művészfilm hagyományával. Nem csak azért testi mozi, mert – ahogy látni fogjuk – a testet a humanizmus nagy mesternarratívájából kimozzgatva viszi színre és teszi jelentéssé, hanem azért is, mert jelentései jó része testi, affektív, érzéki szinten hat a befogóra. A szenzoriális benyomások, nem szimbolikus jelentések, és a humanizmus holdudvarából kivont testek a jelentés, történelem és ideológia margójára sodorják a filmet. Persze ennek a projektnek megvan a maga kultúrspecifikus, magyar kontextusa a maga történelmi, kulturális és ideológiai vonatkozásaival.

Ahogy arról a *Taxidermia* kapcsán már másutt részletesen írtam (vö. „What the Body Remembers”), az alternatív emlékezet-diskurzusok és a hivatalos Történelem mesternarratíváit megkerülő emlékezés-stratégiák különösen fontos szerepet játszhatnak olyan kisebb országok esetében, mint Magyarország. Amennyiben elfogadjuk, hogy a történelmet valóban mindig a győztesek írják, könnyen belátható, hogy a nagy történelmi konfliktusokból vesztesen kikerülő országok kulturális közösségeinek identitásképzésében miért játszhatnak problémás, kétes szerepeket a hivatalos Történelem idealizált, homogenizált és ideológiailag erősen terhelt nagy elbeszélései. Peter Meusburger szavaival, „a hátrányos helyzetben lévő és elnyomott kisebbségek vagy a konfliktusok vesztesei ellenemlékezet-diskurzusok ápolásával és a történelem újraértelmezéseinek a támogatásával próbálnak a hivatalos történelmi elbeszéléseknek ellenállni” (58). Magyarország történelmének egy jelentős részében idegen hatalmak befolyása (és gyarkán explicit megszállása) alatt állt, az oszmán-török hódítástól a Habsburg és szovjet birodalmakig (hogy a kulturális és gazdasági kolonizáció máig tartó történetét ne is említsük). Az ilyen helyzetekben a „hivatalos” ideológia és hivatalos történelmi elbeszélések gyakran válnak az elnyomás és ideológiai agymosás eszközeivé. Úgy tűnik, ezek a történelmi tapasztalatok (hasonlóan Kelet-Európa más hasonló sorsú országához) a *habitus* részévé tették a nagy történelmi, politikai, ideológiai elbeszélések iránti szkepszist. Kelet-Európa identitás-játzáinak elemzése kapcsán Imre Anikó is felhívja a figyelmet erre a jelenségre:

Bár Kelet-Európa népei tulnyomórészt fehérek és soha nem voltak újkori gyarmati birodalmak részei, mégis az a sajátos és folytonos kompenzatív szerep, amit a kultúra tölt be egy „autentikusabb” alap hiányában, vagy az az igény, hogy a változó határok és az erősebb nemzeteknek való kiszolgáltatottság ellenére is újraélesszék a nacionalizmus affektív erejét arra mutatnak, hogy a kelet-európai nacionalizmus hasonló a posztkoloniális nacionalizmushoz. Milan Kundera „kelet-közép európai komplexusnak” nevezte ezt az állapotot: olyan pszichológiai állapot ez, melynek forrása a földrajzi és történelmi állandóság hiánya egy olyan régióban, melynek határai, sőt maga a neve is folyamatosan bizonytalan. Kundera szerint Kelet-Közép Európa politikai értelemben Keleten van, földrajzilag közepén, kulturális értelemben pedig Nyugaton. (170)

Az egy adott történelmi személyről (például, Koppány, Kossuth, Görgey, Horthy, Kádár) szóló egymás mellett élő, egymásnak ellentmondó történelmi narratívák, a történelmi szerepek (hős, áruló, áldozat) keveredése, és az idealizált elbeszélések szarkasztikus ellen-elbeszélésekkel keveredése, valamint az idealizált identitásformákkal szembeni szélsőségesen kettős vélekedések mind az Imre által említett, traumatikus, frusztrált, posztkoloniális helyzetre emlékeztető kulturális helyzetről beszélnek.

Ebben a kontextusban a *Hukkle* fent említett eljárásai különös jelentőséggel bírhatnak. A film helyszíne, a nevenincs magyar falucska már maga is a civilizáció és a történelem határvidékein, Európa margóján helyezi el a látottakat. A film kísérleti stílusa, a természetfilm műfajának megidézése olyan filmes jelentést termel, melyben a fogalmi, szimbolikus és narratív jelentéseket a háttérbe szorítja az érzéki-szenzoriális hatások bősége. Nincs érthető, tisztán hallható párbeszéd, így a film hagyományos fogalmi-szimbolikus jelentéstartománya minimális, az elbeszélést lehetővé tevő apró elemeket pedig a természet és a tárgyi valóság érzékileg gazdag képeinek sokasága közt szétszórva találjuk. A *Hukkle* összetett, a kísérleti film határát súroló stratégiája kimozdítja a humanista emberábrázolási hagyományt. Először is, az emberi alak gyakran nem a kép legfontosabb eleme: gyakran van túl közel vagy túl távol, a hagyományos, az emberi arcot a felsőtesttel szépen keretező félközeli kifejezetten ritkák (lásd képek 1-2). A film kimozdítja az emberközpontú ábrázolás hagyományát, ezzel pedig átírja „az ember” fogalmát. Hiszen a képtörténészek szerint az emberkép mindig is az ábrázolásain keresztül, az ember képein keresztül született meg (lásd: Belting). Azaz „az ember” mindig is egy ábrázolástörténelmi hagyomány viszonyrendszerében nyerte el (a maga kulturálisan és történetileg specifikus) értelmét. Pálfi filmje az embert visszaírja az élő természet és élettelen tárgyi (érzéki) valóság kontextusába. Az ember maga is természeti tárgy lesz, egy élőlény a sok közül (ahogy a film elején a csukló bácsi egy sor körülötte élő állat kontextusába kerül), esetleg fenomenológiai tárgygyá, mely nincs alárendelve az „ember” allegorizáló, totalizáló figurájának (ahogy a kéz vagy arc ráncai, a mezőn ülő lány ujjai). Ezzel a kopernikuszi vagy darwini (az embert a középpontból kiemelő) látásmóddal a *Hukkle* egyszerre alakítja át a filnyelvet és az emberképet (ami Belting szerint nem is lehetséges egymás nélkül), az ikonográfiát, a humanizmus ideológiáját valamint a kép antropológiai szerepét. Ebben a kontextusban lényeges az is, ahogy a film helyet ad egy sor nem emberi perspektívának: a filmes tekintet alanya néha állat (lásd: 4. kép) vagy gép, azaz a kíváncsi, elmélkedő kamera, mely egy nem emberi értelem érdeklődésével, emberi előítéletek, morális értékindex, elvárások, drámaiság és a lélektani motiváció igénye nélkül szemléli a falucska és környéke eseményeit.

Ha van a filmnek története, az arról szól, ahogy a falu női szisztematikusan mérgezik férjeiket egy mérgekeverő bábaasszony segítségével, talán anyagi javak reményében. A történet darabkái azonban szerteszét vannak szórva a természeti környezet képei között, a szereplők motivációja sosem tisztázódik teljesen, az emberi szereplők pedig semmilyen „emberi” érzelem jelét nem adják: nem sírnak, ha valaki meghal (még ha a véletlenül megmérgezett unoka is az), nem félnek, amikor megmérgezik őket, és nem örülnek, amikor a postástól átveszik a beteg férj nyugdíját. Egyszerűen csak teszik amit tesznek, pontosan úgy, mint a filmre vett állatok és növények: magától értetődő természetességgel teszik a dolgukat, élnek, dolgoznak, főznek, esznek és meghalnak. A film így nemcsak a képi kompozíció vagy a hangsáv manipulálása, de a dramaturgiai szerkesztés területén is „lehalkítja” vagy eltávolítja az „emberi” dimenziót. Az érzelmi, lélektani, szimbolikus, és (hagyományos értelemben vett) elbeszélő jelentés hiánya azonban nem teszi üressé, kopárrá vagy unalmassá a filmet: az

„emberi” mestertrópusának a fellazulása ugyanis megnyitja az utat a film fenomenologizálódása, multiszenzoriális ingerekkel, érzéki képekkel és hangokkal való elárasztása előtt. Amikor eltűnik, vagy fellazul az a fajta szigorú kontrol, amit Marks optikai vizualitásnak nevez, akkor felerősödhetnek a filmes jelentés fősodorbéli filmekben ezidáig másodrangú szerepet játszó aspektusai. Marks a nyugati kultúra fősodorbéli (festészetére és) mozijára jellemző optikai vizualitást az interkulturális mozi haptikus vizualitásával állítja szembe:

Az optikus vizualításban a néző és nézett tárgy ideális viszonyát tipikusan az uralás jellemzi: a néző elkülöníti és megérti a tekintet tárgyait. A haptikus vizualításban a néző és nézett tárgy ideális viszonyát a kölcsönösség jellemzi, melyben a néző sokkal nagyobb valószínűséggel vesz el a képből, és veszti el arányérképét. (184)

Úgy tűnik, Marks definíciója alapján a *Huckle* a haptikus vizualitás működési módját követi: a szuperközelik és az érzéki benyomásokban gazdag képek felszámolják a kép jelentésének uralását célzó optikus vizualitást, megtanítják a nézőt a képek érzéki élvezetére, a „belefelejtkezésre,” az „emberi” kérdések és jelentések zárójelezésére, valamint a jelentés fölötti uralom elengedésére. Ezzel pedig nyilvánvalóan szembehelyezkedik a máig domináns filmes hagyománnyal, melyben a kép érzékisége és élvezete be kell tagozódjon az elbeszélés (valamint az általa hordozott ideológiai mondandó) alá. Sokszor egy vágás után hirtelen nem is tudjuk, hogy mit látunk: a haptikus (szinte tapintható) képek izgalmas felszíneket, színeket, formákat mutatnak, ugyanakkor időbe telik, még rájövünk, hogy ez (például) egy birka gyapjas oldala, egy kukoricaföld fölülnézetben, vagy épp egy hal fejének szuperközelije a moszatos vízben (lásd: 4-5. képek). Más szóval, a filmben nem „dolgokat” látunk, hanem audio-vizuális impresszióknak vagyunk kitéve. Nem magától értetődő a nézett tárgy izolációja, majd megértése, azaz fogalmakhoz kötése. Az érzéki benyomás és a fogalmi azonosítás között eltelt idő vagy szakadás pedig felnyitja a filmes jelentést a nem ellenőrzött, nem szimbolikus, nem emberközpontú, nem optikai, nem narratív, nem fogalmi, affektív-testi-fenomenológiai jelentés felé. A *Huckle* nézése közben így könnyű elveszteni az arányérképünket: egy-egy érzékileg izgalmas, gazdag kép szemlélése első pillanataiban nem tudhatjuk, hogy egy szuperközelit vagy légifelvételt látunk. Marksnak a haptikus, interkulturális moziról szóló leírása így nagyon is frappánsan jellemzi a *Huckle* működését:

Azáltal, hogy egy érzékszerve támaszkodva ábrázolja egy másik nyújtotta élményt, a mozi a testben megjelenő érzékszervi tapasztalatok integrációját és kommunikációját erősíti. Minden audiovizuális kép egy sor, más érzékszervhez kötődő asszociációt vált ki. Az audiovizuális képek tudatos, tudattalan és nem szimbolikus asszociációkat hívnak elő az érintés, ízlelés és szaglás területéről, melyeket nem elkülönülteként tapasztalunk. A test – mely nem feltétlenül válogatja szét az érzékszervi benyomásokat forrás-szervük szerint – minden egyes képet szintetizál. (222)

Az érzékszervi hatások ilyen használata Pálfi más filmjeire is jellemző. Bár úgy tűnik, hogy a *Taxidermia* szintén a hegemon történelmi elbeszélések és hagyományos értelmezések kisiklására használja a testet és az érzékiséget, az ezt szolgáló filmes technikák és stratégiák

részben különbözők. A *Taxidermia* egyértelműen történeteket mesél: három része három generáció férfitagjainak a történetét meséli el. A nagyapa Marosgovány története a szexuális fantáziák világában élő, enyhén fogyatékos tisztizsolga története egy isten háta mögötti hadálláson a Második Világháború idején; az apa története a gyorsévés élsportolójának, Balatony Kálmánnak az életét mutatja be a '45 utáni szocialista Magyarországon; míg a harmadik történet a fiúról szól, Balatony Lajos(ká)ról, a korunk fogyasztói társadalmának hideg, kietlen világában élő vékony, sápadt taxidermistájáról, aki nem csak állatokat töm ki halott állatoktól zsúfolt groteszk műhelye mélyén, de a film végére hatalmasra nőtt apját és végül önmagát is kitömi, egy traumatikus történelem már-már művészi emlékműveivé formálva át a testüket. Míg a *Hukkle* egy nevenincs magyar falucska heterotopikus, liminális térben játszódik, ahol az érzékszervi benyomások túlbujánzásában eltűnnek mind az elbeszélések, mind az emberek, a *Taxidermia* nem adja föl sem a történetmondást, sem a felismerhető történelmi korok megidézését, a filmben (talán az első rész kivételével) végig tudhatjuk hol, merre és melyik korban járunk. Itt már van hallható dialógus, és a szimbolikus, allegorikus és narratív dimenzió is mind burjánzóan gazdag. A *Taxidermia* a nagy történelmi elbeszélések kisiklását, kiforgatását és átírását a személyes fantáziák, kommunikatív emlékek, szóban átadott családi legendák és érzékileg gazdag (vagy akár túlszínezett) emlékek beemelásával valósítja meg. Narratív tere így erőteljesen hiperreális: a családi legendáriumban meseszerűvé színesedő történetek a test gyakran groteszk diskurzusaival és testi emlékekkel keverednek.

Ahogy azt Strausz László tanulmányában részletesen bemutatja, a *Taxidermia* nem csupán emlékezhelyé teszi a testet (1), hanem ennél tovább megy és „minden egyes része kiválaszt egy visszatérő, performatív testi gyakorlatot” (1), mely az adott rész filmes jelentéseinek a hordozója, metaforikus alapja lesz. Ezek az erősen szenzuális, testi diskurzusok a filmben nem hegemónikus ellen-elbeszélések hordozóivá válnak. A nagyapa esetében ez a testi gyakorlat a szexualitás (vagy reprodukció), az apa esetében az evés (önfenntartás), míg a fiú esetében az ürités és a halál (lásd: 6-8. képek). A filmnek a hivatalos történelemhez, domináns ideológiákhoz való viszonya tekintetében fontos megjegyezni, hogy hatalmi szempontból mindhárom szepelőt alárendelt helyzetben találjuk, mindhárman kiszolgáltatottak és vesztesek a maguk módján. Kívülállóságukat, a hivatalos történelem dicső és/vagy tragikus elbeszéléseinek világában való idegenségüket mi sem mutatja jobban, mint a patriarchális leszármazási ágak töredezettsége: sem Kálmán, sem Lajoska esetében nem lehet biztos a néző az apa kilétében, a családfák szakadozottsága pedig könnyen olvasható a Történelem nagy elbeszéléseiben elidegenedett kelet-európai szubjektum fragmentált identitásformáinak a megjelenéseként. Így aztán, a maga fattyú-elbeszéléseivel és test-alapú metaforikájával, ha más stratégiákkal is, mint a *Hukkle*, de a *Taxidermia* is sikeresen ássa alá az idealizált emberi lénynek az európai humanizmusból öröklött alakját (és alakzatát), valamint a történelem álságos, hazug megváltás-történetét (vö: Lowenstein 146). Mindkét film előszeretettel használ haptikus képeket, a *Taxidermia* azonban mintha kevésbé radikális (vagy kísérleti) célok érdekében tenné ezt: nem oldja fel az emberi alakot és az emberi történeteket az érzékszervi benyomások burjánzó világában, „csupán” az emberről (különösképpen a férfiakról) szóló domináns elbeszéléseket ássa alá. A karakterek testi diskurzusokon keresztül történő meghatározásával, a szereplők életvilágának haptikus, érzéki összetevőinek a felerősítésével, a nem idealizálható testekkel, valamint a melodramai hatásokat következetesen kerülő színészi játékkal a *Taxidermia*, a *Hukkle*hoz hasonlóan, szintén sikeresen távolodik el attól a fajta idealizáló ábrázolási hagyománytól, amely (már az antikvitás óta) hajlamos egy láthatatlan értelem és fenséges jelentésű történet alá rendelni az

élő-haló, csetlő-botló testek és emberek esetleges történeteit, valamint másodlagosnak tekinteni a testit, a materiálist és a láthatót a spirituálishoz, lelkihez, anyagtalanhoz és láthatatlanhoz képest.

Az érzékek az ész ellen: a felszín hermeneutikája

Strausz fent idézett tanulmánya szerint a *Taxidermia* „a történeti (disz)kontinuitás problémáját feszegeti” (1), mely kétség kívül a kelet-európai történetiség egyik kulcskérdése. A történelmi folyamatosságnak ez a hiánya (melyet a leszarmazási ágak már említett töredezettsége mellett jól jelöl még a körkörös kameramunka és a generációk közötti kommunikáció és/vagy megértés hiánya) már önmagában is eltávolítja a film időbeliségét és történelemszemléletét az idealizált Történelem nagy (és gyakran célelvű) elbeszéléseitől. Ugyanakkor Pálfi filmjei egy sor más olyan stratégiával is szolgálnak, melyek a nagybetűs Történelem diskurzusának peremén, vagy azon kívül helyezik el a szereplőket és a hozzájuk kapcsolódó (vagy épp nem kapcsolódó) történeteket. Mind a *Hukkle* történelmen, időn, térképen, átfogó elbeszéléseken és szimbolikus jelentéseken kívüli apró falucskája, mind a *Taxidermia* hibrid világai, melyekben a történelmi elbeszélések és fantáziák, érzékszervi emlékek és testiség hoznak létre gazdag, megbízhatatlan és szerteágazó történeteket távol áll a logocentrikus, idealizált történelmi elbeszélések világától.

Pálfi filmjeinek ezen stratégiái nemcsak a testnek a filmes jelentés létrehozásában betöltött szerepe szempontjából, vagy az érzékiség anti-logocentrikus működtetése szempontjából fontos tényezők, hanem számos kérdést felvetnek általában az értelmezés lehetséges módjairól is. Ha Pálfi filmjei valóban szembe mennek egy bizonyos jól körülhatárolható ábrázolási hagyománnyal és annak emberképével, akkor vajon olvashatjuk, értelmezhetjük, elemezhetjük-e őket az exegézis hagyományos módjain? Vajon ezek a filmek nem készítenek-e az értelmezőt és kritikust új interpretációs stratégiák kidolgozására?

Fent idézett tanulmányában Strausz a szexualizált emberi testet a társadalmi elnyomás allegóriájaként olvassa és meglehetősen meggyőző erővel hajtja végre a *Taxidermia* „szimptomatikus-tematikus olvasatát” (2), Vincze Teréz pedig a *Hukkle*ről írott kritikájában (egy hasonló hermeneutikai hagyományt követve) úgy véli, hogy a film „a lassan hömpölygő képek erejével mesél el egy bűnügyet” (113). Bár mindkét szöveg a Pálfi filmjeiről írt szakirodalom legérzékenyebb, legfontosabb darabjai közé tartozik, mégis, mintha ezek az elemzések konzervatívabbak lennének maguknál az általuk elemzett filmeknél. Úgy vélem, Pálfi filmjei (fent elemzett stratégiáikkal szoros összefüggésben) trükkös, játékos, felforgató módokon viszonyolnak az értelmezés bevett módjaihoz, így a szimptomatikus olvasáshoz és a történet alapú megértéshez is. A jelen írás elemzéseinek szempontjából nézve Pálfi filmjeinek legizgalmasabb jellegzetessége épp az, ahogy a képek érzéki, haptikus erejét a szimbolikus, konceptuális, allegorizáló narratív megértés hagyományos módjai ellen fordítja, azaz ahogy az érzékeket az értelem relativizálására, a Logosz és a filmes jelentés fölötti kontrol kibillentésére használja fel.

Vincze Teréz fent említett, „Gondolkodó képek” című kritikája jól mutatja a helyzet ellentmondásos jellegét. Egyfelől hangsúlyozza a *Hukkle* vizuális-érzéki erejét, és a film kontextusba helyezése érdekében megkülönbözteti egymástól a képek erejére támaszkodó

filmeket az elbeszélésre koncentrálóktól. Másfelől azonban feltételezi, hogy ezeknek az erőteljesen szenzuális képeknek a célja végső soron mégiscsak egy történet elmesélése:

Egyik oldalról tehát jelen van a képek túlsúlya (amelyet a beszédnélküliség, a nagyközelik hangsúlyai, a kameramozgások bravúrba hajló folyamatossága egyaránt erősít), a másik oldalon pedig egy nagyon erőteljes műfaji elem: a bűnügyi történet konvenciója áll. A képek gondolattal való megtöltését egyrészt szolgálja a folyamatos, mindent összekötő kameramozgásnak kauzalitást sugalló működése, a másik oldalról pedig a bűnügyi jellegzetesen ok-okozatiság dominálta strukturális konvenciója. E két dolog összhangzása teremti meg a kényes egyensúlyt, amelyben a képiség történetté lényegül. (115)

Vincze kiváló elemzése jól mutatja be ezt a kettősséget, ugyanakkor úgy vélem, egy ponton (végül) alatta marad a film radikalitásának és kísérleti jelegének, méghozzá akkor, amikor (az idézet végén) felszámolja a termékeny kettősség rejtette heterogenitást, a képek potenciális különbözőségét az elbeszélések uralta világban, és „a képiség történetté lényegüléséről” beszél. Ismeretes, hogy a képek érzéki hatalmának a Logosznak (vagy isteni jelentésnek) való alávetése végigkíséri az európai képtörténetet, és elválaszthatatlan attól, amit a test és a hozzá kötődő érzékszervi benyomások alárendeléséről tudunk egy olyan metafizikai hagyományban, amelyben a lélek/test, értelem/érzelem, láthatatlan/látható, gondolati/érezsziervi vagy absztrakt/fizikai ellentétpárokra mindig az első tagja a privilegizált. Az „átlényegülés” szó tisztán utal arra a keresztény allegorikus hermeneutikából ismert értelmezési módra, amelyben a testnek és az érzékszervinek *maradéktalanul* (itt a *maradék* fogalmát derridai értelemben véve) fel kell oldódnia a logocentrikus jelentés testetlen rendjében. A filmtörténet konkrétabb kontextusára vonatkoztatva mindezt úgy is fogalmazhatunk, hogy amikor Vincze a filmet a képek gondolattal való megtöltéseként vagy történetmesélésésként olvassa, akkor egy modernista (azaz még mindig metafizikailag determinált) esztétika paradigmarendjében értelmez egy posztmodern, kísérletező, a Logosz hatalmát a képek erejével relativizáló filmet.

Bár személyes ízlésítéleteimben Vincze Terézhez hasonlóan magam is azokat a filmeket kedvelem leginkább, melyek sikeresen teremtenek „kényes egyensúlyt” a képek ereje és a történetmesélés között, úgy vélem, a *Huckle* (és részben a *Taxidermia* is) épp azért nyitnak új fejezetet a kortárs magyar mozi történetében, mert (úgy vélem teljesen tudatosan) ki akarnak lépni ebből az európai modernizmusban is tovább működő metafizikai hagyományból. Pálfi filmjei véleményem szerint a maguk testi diskurzusaival és érzékileg túlvezérelt képeivel tudatosan lehetetlenítik el a totalizáló, történet-centrikus olvasatokat. Ezek a filmek szinte minden pillanatban megtermelnek egy olyan érzéki, multiszenzoriális *többletet* (megint csak derridai értelemben), mely nem írható vissza *maradéktalanul* a fogalmi és narratív jelentés szép kerek struktúráiba. Egyet értek Stephen Shaviroval, aki a *The Cinematic Body* című könyvében végig amellel érvel, hogy minden film megtermel egyfajta nem logocentrikus affektív többletet, ugyanakkor úgy vélem, Pálfi filmjei ezen túlmenően, egy történelmi, geopolitikai és kultúrtörténeti helyzetre való érzékeny reakcióként, tudatos stratégiává is teszik ennek a multiszenzoriális *többletnek* a (túl)termelését, ezzel teremtve távolságot a történelem nagy, logocentrikus elbeszéléseitől. Pálfi filmjei összetett és ellentmondásos játékokat játszanak a jelentéssel és az értelmezéssel: egyfelelől csábító film-textusokat hoznak létre, melyek – ahogy arra Vincze Teréz is rámutat – felkeltik az értelmezés vágyát egy olyan helyzetben, ahol a jelentés (totalitása) szemmel láthatóan komoly veszélyben forog,

ugyanakkor a fenetebb elemzett formai sajátosságai miatt lehetetlenné is teszik az értelmezés teljessé vagy befejezetetté válása illúziójának a kialakulását.

Érdekes módon, fent említett kritikájában Vincze Balázs Bélának egy olyan mondatát (is) idézi, mely épp a filmek ilyen anti-metafizikus „laposságát” emeli ki (hogy Laurent Berlant kifejezésével éljek), a filmnek mint médiumnak attól a fajta hermeneutikai hagyománytól való távolságát, mely képtelen nem titkos, mögöttes, logocentrikus, „mély” jelentések után kutatni: „A film a felület művészete... a film lélektana és értelme nem a gondolatok 'mélyebb tartalmában' rejlik, hanem minden esetben szemmel látható és a felületen maradéktalanul érzékelhető” (114). A nem narratív és nehezen narrativizálható szenzuális benyomások túltermelésével mind a *Huckle*, mind a *Taxidermia* par excellence példájává válik ennek a fajta szembeszökően „felületes” filmes jelölésnek, mely – a kortárs magyar film fentebb említett kulturális és történeti kontextusához híven – szánt szándékkal kerül el a mélység hermeneutikáját.

Úgy tűnik, a film történetében hosszú időbe tellett tudatosítani (legalábbis ami a kritikusokat illeti) a film „felszínességét.” Mintha nem férne a fejünkbe, hogy egy a szemünk elé tárt nyitott, érzékszervi benyomásokban gazdag felszín többértelmű lehet, mint a rejtett jelentések rétegzett jelölőrendjei. Ez végső soron érthető is: egy olyan hermeneutikai hagyományban, amely Platón és Arisztotelész óta semmit nem talál izgalmasabbnak a láthatón és érzékelhetőn *túl*inál, a fizikain túli *meta*-fizikainál, a felszín művészete nemcsak új, de a rendszer logikájának ellentmondó elképzelés is. A film nyújtotta tapasztalatok új megvilágításba helyezik Platón barlangának tanulságait: a Platón gondolatkísérletében leírt, a barlangban lekötözött „rabok,” akik csak a mögöttük előadott bábjáték által vetett árnyékokat látják az előttük lévő falon (akiket Platón felszabadítani való, tudatlanságban élő bolondoknak állít be) tulajdonképpen az egyedüli olyan emberek a gondolatkísérlet elrendezésében, akik komolyan veszik az érzékszervi benyomásokat (azaz a képeket). A bölcs filozófus (a nyugati értelmiségi antik prototípusa), aki ki akarja vezetni ezeket az embereket az érzékszerveik keltette illúziók világából a Logosz ideális (azaz nem testi-fizikai) igazságának a fényére olyan ember, aki valójában soha nem tudta vagy nem merte átadni magát az érzékszervi benyomások gazdagságának, esetünkben a mozgó képek csábító erejének. A filozófus csupán azért tekint ezekre a változó, materiális, szenzoriális benyomásokra, hogy valami mást, valami mélyebbet találjon mögöttük: az, ami változik, ami érzéki csak addig érdekli Platón filozófusát, amíg egy mögöttes, változatlan, nem érzékelhető, univerzális jelentés jeleként vagy tüneteként olvasható.

Az ilyen típusú, metafizikai orientáltságú, a „mögöttes” jelentések bűvöletében élő szimptomatikus értelmezések korántsem tűntek el a húszadik század olyan meghatározó szellemi trendjei következtében, mint a posztmodernizmus, posztstrukturalizmus vagy a dekonstrukció. A filmtudományon belül a pszichoanalitikus filmelmélet és kritika például – talán saját intenciói ellenére is – több évtizedre biztosította ezen értelmezői attitűdök továbbélését. A tudattalan fogalma, a látens és manifeszt jelentések megkülönböztetése, valamint a szimptomatikus olvasás gyakorlata (mely mindig a láthatótól a rejtett láthatatlan felé, a felszíntől a mély felé, az érzékszervitől az értelemösszefüggések felé vezet) kétség kívül nagy sikerrel nyújtotta meg a mélység hermeneutikájának az élettartalmát, mely története során mindig is gyanúval vagy egyenesen ellenszenvvel tekintett az érzékszervekkel felfogható, affektív benyomásokra. Jonathan Culler – az irodalomértés kontextusában – jól foglalja össze ennek az értelmezési hagyománynak a hátulütőit:

„a 'szimptomatikus' értelmezés ... a szöveget valami nem szövegszerű, valami feltételezhetően 'mélyebb' tüneteként kezeli, és valójában ez a mélyebb jelentés érdeklí igazán... A szimptomatikus értelmezés elhanyagolja tárgyának specifikumait, hiszen azok csupán valami másnak a jelei...” (69).

Pálfi testmozija (és Pohárnok Gergely kameramunkája) olyan szenzuálisan gazdag felszíneket hoz létre, mely erőteljesen affektív hatásainak és nem narratív elemeinek köszönhetően megkérdőjelezi a szimptomatikus értelmezés legitimitását. Ezek a képek vagy részei lesznek a film által elbeszélte történeteknek vagy sem, vagy megtöltődnek gondolati tartalommal vagy sem, ugyanakkor azonban folyamatosan felhívják a figyelmet a film affektív-szenzuális dimenziójára, a jelentés és affekció azon széttartó működésére, melyet soha sem tud bekebelezni a mindent értelemmé, struktúrává, tanulsággá és kerek történetekké alakító Logosz, arra a vizuális, érzéki működésre, mely itt van a szemünk előtt, nyílt érzéki felszínként, takaratlanul. Ez a látható, nem logocentrikus, nem metafizikus felszín a multiszenzoriális benyomások olyan hiperrealisztikus dzsungelébe vezeti a befogadót, mely a kelet-európai nézőből testileg rögzült emlékek sokaságát váltja ki. Pálfi képei felébresztik a helyi szenzóriomot, annak testi alapú, kontrolálhatatlan *habitus*ával együtt, a világban élés összes kultúrspecifikus sajátosságával, így olyan testileg is működő multiszenzoriális élményt váltanak ki a helyi nézőből, mely nem fordítható le fogalmakra, univerzális struktúrákra, történetekre és tanulságokra, és aligha írható vissza a Történelem idealizált, kultúrák fölött állóként definiált nagy, logocentrikus elbeszélésébe.

KÉPEK:



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3



Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6



Fig. 7.



Fig. 8.

4.

Hitehagyott testek

(Antal Nimród: *Kontroll*, 2003)

A *Kontroll* (Antal Nimród, 2003) egy évvel Magyarország Európai Unióhoz való csatlakozása előtt került bemutatásra, egy olyan történelmi pillanatban, amikor a hazai közgondolkodásban különös erővel került előtérbe a magyar identitáspolitika egyik legalapvetőbb kérdése: az Európához való viszony. 2003-ban – a gazdasági válság és az azzal járó társadalmi-ideológiai átrendeződések előtt – Európa még sokkal ideálisabb hely volt, az Európai Uniót a margóról, kívülről szemlélő magyarok többsége számára pedig különösen annak tűnt.⁴ Minthogy a test, a testkép és az én mind-mind kulturálisan közvetített, ideálisnak tekintett formák belsővé tételén keresztül formálódik meg, az idealizált képekhez való viszony a test- és identitáspolitika egyik kulcskérdése. Úgy vélem, hogy bár Antal Nimród a legtöbb interjúban úgy nyilatkozott, hogy nem magyar filmet akart készíteni, a *Kontroll* mégis izgalmas, összetett viszonyban áll a kelet-európaisággal. Hazai befogadása, kultfilmmé válása véleményem szerint kapcsolatban áll mind az „amerikás magyar” itthon forgatott filmjének interkulturális jellegével (és a perspektívák, elbeszélésminták, karakterek, test-formáló ideológiák és fantáziák ebből adódó izgalmas keveredésével), valamint azzal, hogy a hazai közönség nagyon is magára tud ismerni a filmen látott testekben, karakterekben és történetben. A jelen szöveg célja mindezek fényében a film jellegzetesen magyar vagy kelet-európai testpolitikai vonatkozásainak a feltérképezése, annak megértése, hogy miért is kelet-európai film a *Kontroll*, és mit is mond rólunk, kelet-európai poszt-kommunista szubjektumokról. Milyen a magyar film-test, és hogyan néz ki a kelet-európai (férfi) hős 2003-ban?⁵

A film nyitójelenetében egy ittas, kissé ledéren öltözött szőke nő (Esszenyi Enikő) jön lefelé a metró mozgólépcsőjén. Egyedül utazik le a kihalt mélységbe. Dülöngél, mozgása nem kontrollált, öltözete rendezetlen, a ruhák színe fekete és vörös, a dereka kilóg, szájában cigi, köldökében piercing, amikor a mozgólépcső korlátjának dől, a súrlódás kissé lehúzza a fenekéről a szoknyát: nincs rajta bugyi; egy pezsgősüveggel birkózik. A hideg, kihalt terek, valamint a nő szőkesége és ledérsége a thrillerek és horrorok világát idézi, a test filmes megmutatása azonban inkább a burleszk és a kelet-európai mozi satirikus látásmódját követi. A nő nagy nehezen kibontja a pezsgőt, ami méteres sugárban fröcsköl össze mindent. Iszik, majd az üveget maga mögött hagyva vörös magassarkújában eltámolyog a peronhoz. Egyedül áll, imbolyog az üres, kihalt peronon, a vonat nem jön, csak a peron hideg, félelmetes

⁴ vö: Lengyel György – Göncz Borbála: A magyar EU-tagság a közvéleményben.

http://www.tarsadalomkutatas.hu/kkk.php?TPUBL-A-933/publikaciok/tpubl_a_933.pdf (Utolsó letöltés: 2013. 11. 21.)

⁵ Hadd bocsássam előre: ebben a szövegben kizárólag a szereplők testével fogok foglalkozni, mivel ezek elemezhetőek a (Foucault-i értelemben vett) biopolitika, illetve a testek, képek és azonosulások Althusser, Lacan és Silverman nyomán alkalmazott elemzési módszereivel. A filmben ezeken a hús-vér testeken kívül számos allegorikus test is feltűnik (a csuklyás alak, a bagoly, a maci, majd pillangó jelmezbe öltözött Szofi, illetve maga a metró tere is), ezek elemzésére azonban másutt vállalkozom. vö: Kalmár György: Amikor a mélység visszanéz rád: a tér poszt-kommunista jellemzői Antal Nimród *Kontroll* című filmjében. *KULTer*, sajtó alatt. A metró terének mint testnek az elemzéséhez pedig lásd: Mezei Sarolta: Szerve(zet)ek és testkép(zet)ek Antal Nimród *Kontroll* című filmjében. In: Győri Zsolt – Kalmár György (eds.): *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. ZOOM könyvek. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013. pp. 47–61.

idegensége veszi körül. Benéz az alagút mélységébe, majd egy ellenbeállításban – mintha csak a film Nietzsche idézné a *Túl jön és rosszonból* – a mélység visszanéz rá.⁶ A lámpák egy pillanatra elhomályosulnak, majd a nő hirtelen az előtte elszáguldó szerelvény alá esik. Csak a fél pár peronon maradt vörös magas sarkú cipőt látjuk, egy kiüresedett, traumatizált szubjektivitás szinekdochikus-allegorikus jelölőjeként, majd az üres peront a metróval. Az ajtók kinyílnak, de már csak az elborult cipő jelzi azt, hogy itt valaha egy törékeny élet volt: nincs ki felszálljon a szerelvényre.

Bár a karakterformálás túlzó, karikatúrisztikus volta a magyar filmes hagyomány szatirikus emberábrázolását, a nem épp erotikus módon kilógó női fenék pedig a többé-kevésbé groteszk kelet-európai filmes testeket idézi⁷, a nyitójelenet a nemzetközi mozi több kultikus elemét is megidézi: a metró üres terei egyszerre emlékeztethetnek David Lynch pszichotikus tereire, és a Nostromora, a *Nyolcadik utas a halál* (*Alien*, Ridley Scott, 1979) ember nélkül is működő, kísérteties űrhajójára. Ahogy Lynch legtöbb filmjében és Scott mesterművében, itt is az emberlét határvidékén mozgunk, a senki földjén, ahol szörnyetegek leselkednek ránk, olyan szörnyek, melyek valami módon elválaszthatatlanok tőlünk, illetve a bennünk hordozott sötétségtől. A nő testi megjelenése (rendezetlen öltözete, kivillanó testrészei) a karakter vagy filmes szubjektum ledérségéről, az erkölcsi integritás (vagy kontroll) hiányáról beszélnek, a test és ruha fel-feslett mivolta (mely már Roland Barthes-nál is a rend erotikus felfeslésének a jelölője⁸) allegorikusan az emberkép és világrend feslettségéről beszél. A jelenet afféle prelúd, mely allegorikus keretet ad a filmnek, valamint megteremt a kontextust a főhős, Bulcsú (Csányi Sándor) következő jelenetben történő bemutatásához. A metró a hidegséggel, a halállal, a pszichózissal, a feslettséggel és a rend felfeslésével lép asszociatív viszonyba, a benne megjelenő testek pedig mind-mind válságban lévő szubjektivitások jelölői.

A vágás után Bulcsút látjuk, amint a peronon alszik, majd a lámpák felgyulladtával lassan felébred. Fekvő alakja egyértelmű képi-asszociatív kapcsolatban áll az előző jelenet gazdátlan, fekvő női cipőjével: mindkettőt elsodorta valami náluk nagyobb erő, ezért kötöttek ki itt, ahol most látjuk őket. Bulcsú felül, és orrából kicsordul a vér. Ruhájának feketesége, szájának és véreinek vörössége újabb kapcsolatot létesít az első jelenet áldozatával, illetve a hátrahagyott, gazdátlan cipővel. Az orrvérzés, a test nyitottsága, a seb a szubjektum sérüléséről, traumatizáltságáról beszél; egy pszichoanalitikus kontextusban az orr vérzése pedig nyilvánvalóan a kasztrációra utaló jelként értelmezhető. A film főhőse egy hajléktalan, traumatizált, sebesült, vérző férfi, a mélység lakója: teste azokban a mélységekben bolyong, melybe az első jelenet nője egy pillanatig belenézett. Mivel a mélység tereit lakja, egyszerre tekinthető a mélység áldozatának (a női alak által megteremtett motívumrend ismétléseként), illetve a mélységgel való testi-metonimikus kapcsolata folytán a mélység megtestesülésének.

Már a nyitójelenetek is megmutatják, hogy a *Kontroll*ban feltűnő testek sajátos, izgalmas, a fősodorbéli tömegfilmtől némileg idegen jegyeket mutatnak, mintha más logika szerint szerveződnének, melynek a kelet-európai néző számára félreismerhetetlenül „hazai” szaga van. A testek jelentőségének és működésének összetettebb megértéséhez azonban érdemes felidézni néhány test- és képelméleti belátást.

⁶ A film mintha tudatosan építene a *Túl jön és rosszon* híres, 75. aforizmájára: „Aki szörnyekkel küzd, vigyázzon, nehogy belőle is szörny váljék. S ha hosszan tekintesz a mélységbe, a mélység visszatekint rád.” Nietzsche, Friedrich: *Túl jön és rosszon*. (trans. Tatár György) Budapest: Ikon, 1995. p. **oldalszám???**

⁷ Vö: Imre, Anikó: *Identity Games. Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe*. Cambridge, London: MIT Press, 2009. p. 200.

⁸ Vö: Roland Barthes: *A szöveg öröme*. (trans. Mihancsik Zsófia) Budapest: Osiris, 1996.

A terület meghatározó alakja, Hans Belting szerint a test megképződése mindig képeken keresztül történik, az ember meghatározása így elválaszthatatlan a képektől, a testtől és a testképtől: „Az ember ábrázolása egy olyan létről szól, amelyet csakis a látszatban képes ábrázolni. A képben, amiben az embert megjeleníti, azt mutatja meg, hogy mi [van] az ember. A kép egy testet helyettesítve teszi ezt, amelyet úgy visz színre, hogy az a kívánt evidenciával szolgáljon. Az ember olyan módon van, ahogyan a testben megjelenik. A test maga már akkor kép, mielőtt még újraalkotnák a képben. A leképezés nem az, aminek állítja magát, tehát nem a test reprodukciója. Valójában egy testről alkotott olyan kép produkciója, ami eleve adott abban, ahogy a test önmagát ábrázolja. Az ember-test-kép háromszög nem oldható fel, hacsak nem akarjuk egyszerre elveszíteni mindhárom vonatkozási pontot.”⁹ Ilyen értelemben a film testképei nem csupán szubjektumelméleti következményekkel járnak, de felfejthetők belőlük az adott kultúra és történelmi helyzet identitáspolitikai, biopolitikai és ideológiai mechanizmusai is. A film művi/művészi/technológiai eljárásokon keresztül létrejövő képeinek elemzésén keresztül így feltárhatjuk azokat a mechanizmusokat, melyek az adott társadalomban nemcsak a testek és identitások, de végső soron a valóságnak nevezet konstrukció létrehozásáért is felelősek.

Úgy vélem, hogy a Belting-szöveg apropóját és kiindulópontját képző képtörténeti és „embertörténeti” válságnak különös aktualitása lehet a kelet-európai filmes kontextusban. A test és szubjektivitás megképzése ugyanis (mind a filmen, mind „az életben”) kultúrspecifikus mintákat követ. A pszichoanalízis klasszikusnak mondható, univerzalisztikus azonosulási mintáival szembehelyezkedve úgy gondolom, hogy a testkép és a tőle elválaszthatatlan szubjektivitás megképződése nem egyetemes modellek (mint a freudi Ödipusz-komplexus, vagy a lacani tükör-fázis) automatikus megtestesülése, hanem mindig szükségszerűen kulturálisan közvetített: a tükör képe, melyben a szubjektum felismeri-félreismeri önmagát már mindig is egy kulturálisan medializált kép. Michel Foucault szexualitás-története és test-archeológiája, illetve az őt követő Judith Butler konstruktivista testelmélete egyaránt egy olyan paradigmában mozog, ahol a test nem természetes adottság, hanem megképzett dolog, társadalmi „konstrukció”¹⁰, a „kulturális bevésődések” tere¹¹, egy kulturális és pszichés rend terméke: „Foucaultnak a »lélekre« vonatkozó megjegyzéseit az arisztotelészi elgondolás implicit újragondolásának foghatjuk fel. A Felügyelet és büntetésben amellet érvel, hogy a »lélek« normatív és normalizáló ideálként működik, a testet hozzá képest edzik, formálják, művelik és értelmezik; vagyis a »lélek« egy olyan történelmileg specifikus elképzelt ideál (ideál speculatív), melynek jegyében tulajdonképpen a test materializálódik.”¹²

Ily módon a testek és tőlük elválaszthatatlan szubjektivitások megképződése mindig egy kulturális mátrixhoz fűződő viszonyban jön létre. Ennek a kulturális mátrixnak az egyik neve vagy aspektusa az, amit Foucault *hatalom*nak nevez, és ami (mind nála, mind Butlernél) hangsúlyosan performatív, hiszen – Butler parafrázisában – „a hatalom működése hozza létre a szubjektumot, amit hatalmába hajthat”¹³. A *Kontroll*ban megjelenő szakadt, vérző, felfeslő testek részben azért izgalmasak, mert a világ világszerűségét létrehozó rend felfesléséről beszélnek: a művelt világ határterületein, Európa margóján, az Európához való „visszatérés” eufóriájából másnaposan ébredő posztkommunista világban játszódó film olyan test-, bio- és

⁹ Belting, Hans: A test képe mint emberkép. *Vulgo*, 2003/2. pp. 34–53. loc. cit. p. 36.

¹⁰ Butler, Judith: *Jelentős testek*. (trans. Barát Erzsébet, Sándor Bea) Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2005. p. 31.

¹¹ *ibid.* p. 38.

¹² *ibid.* p. 45. A fordítást módosítottam, mivel a magyar szöveg itt súlyos, értelemzavaró félrefordítást tartalmaz.

¹³ *ibid.*

identitáspolitikát követ, mely fontos pontokon különbözik a (gazdag, szerencsés, történelmileg privilegizált) „első” világban (és például az amerikai tömegfilmben) megfigyelhető működési mechanizmusoktól.

A film egyik első szembeötlő testpolitikai jellegzetessége az, hogy szinte minden fontosabb szereplője férfi. A *Kontroll* a nemiség politikuma tekintetében egyértelműen konzervatív mintákat követ, amennyiben férfiak sorsát beszéli el, illetve férfitestek hordozzák a társadalmi-kulturális allegória átvitt értelmű jelentéseit. Sok kritikus rámutatott már a kelet-európai gender-politika konzervatív vonásaira; Imre Anikó szerint a hagyományos férfiszerepek megerősítése és a női emancipáció nyugatinál lassabb üteme egyfajta kompenzációként működhet a frusztrált nemzeti büszkeség vonatkozásában: „*a helyi nacionalizmusok a történelem során a folyamatos kulturális, politikai és földrajzi instabilitást a nemiség különösen szigorú és konzervatív rendjeivel igyekeztek kompenzálni. A nacionalizmus ... a nemzet reprezentációjának egész terhét a férfiakra bízta, ennek viselésében pedig a férfiak nyilván bukásra voltak ítélve. A kelet-európai férfiakra szóló szociológiai adatok újra meg újra szörnyű egészségügyi statisztikákról, korai halandóságról, rekord magasságú öngyilkossági rátáról és alkoholizmusról számolnak be.*”¹⁴

A *Kontroll* – ahogy a legtöbb, hasonlóan fekete humorral és groteszk elemekkel tarkított kelet-európai film is – nem a hagyományos férfiszerepek (Hollywoodból jól ismert) ünneplését hajtja végre: férfiakat állít a középpontba, de azért, hogy a hagyományos férfiszerepek válságáról és lehetetlenségéről beszéljen. A *Kontroll*ban feltűnő férfitestek számkivetettek, mosdatlanok, rosszul öltözöttek és sebesültek. A férfiak éppoly kifosztottak és poszt-traumatikusak, mint a metró koszos, hideg, graffitis terei.¹⁵ Megfosztottságuk egyszerre gazdasági, kulturális és szexuális: a társadalom *alatt* élő, szegény, kiszolgáltatott, facér férfiakat látunk. Ők a társadalom és a történelem lúzerei, akiknek nem sikerült, akik így maradtak és ezért itt maradtak. A férfiasság válsága esetükben egyszerre szomorú és komikus, szálnalmas és szerethető, ennek az oka pedig az, hogy a film által működtetett értékrend szerint ez így teljesen rendben van, a „hivatalos” vagy domináns ideológia szerinti férfiasság nem minden, van ezen kívül is élet. A film mintha épp erre vállalkozna: a domináns fikción, fősodorbeli ideológián, privilegizált közösségeken és társadalmilag sikeres identitáskonstrukciókon *kívüli* vagy azok *alatti* élet, a nem vagy nehezen idealizálható testek világának a bemutatására. Szereplőink többsége persze megpróbálkozik a férfiasság hagyományos toposzaival, a férfitestet hagyományosan megjelölő és megnevesítő „inszkripciókkal”: igyekeznek beszédbe elegyedni a metrón utazó csinosabb nővel (Tibi, Muki), kung-fu formagyakorlatokat mutatnak be a metróra várva a reggeli peronon (Muki), komoly hangon, hozzáértést tetteve magyaráznak (Professzor), és persze igyekeznek a kontrollt, a hatalmat megtestesítve fellépni az utazóközönséggel szemben. Más szóval igyekeznek a férfitestnek azon „inszkripciók”, figurációk és fantáziák szerint jelentést, formát és koherenciát adni, melyek a nyugati kultúrában hagyományosan a férfiasság pozitív, idealizált működését szolgálják. Persze mindez paródiába fordul, a formagyakorlat nevetséges (a test nem válik a harcművészet médiumává), a nők nem veszik komolyan őket (a férfitestet nem teszi ragyogóvá a másik vágya – az egyik nő megjegyzi, hogy látszik, Mukinak mennyire kicsi a pénisze), a Professzor okfejtései inkább okoskodóak, mint okosak (a testet – a szókratészi

¹⁴ Imre: *Identity Games*. p. 170. (saját fordítás – K. Gy.)

¹⁵ vö: Mezei Sarolta: Szerve(zete)k és testkép(zet)ek Antal Nimród *Kontroll* című filmjében. In: Győri Zsolt – Kalmár György (eds.): *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. ZOOM könyvek. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013. p. 51.

hagyománnyal ellentétben – nem szépíti meg a bölcsesség), az utasok pedig hol elfutnak előlük, hol becsapják, hol kinevetik, hol megátkozzák, hol pedig egyszerűen megverik őket (azaz a testet nem nemesíti meg, nem fogja össze egy eszményi/eszményíthető alakzatba a hatalom fénye sem).

Ennek az össze-nem-fogottságnak, azaz a test és identitás fölötti kontroll lehetetlenségének az egyik legfontosabb korporális jelölője a test nyitottsága, excesszív, határokon átcsapó, kiáradó jellege, mely (a testnedvek túlfolyásának gyakorlatában) már Sade Márkinál is a rend megszegésének megjelenése volt. Bulcsúnak vérzik az orra, testét pedig egyre több seb díszíti, a Professzor az egyik jelenetben bevizel, Muki narkolepsziája folytán időről időre elveszíti a teste fölötti hatalmat és elájul, Tibi egyszer lehányja a Professzort, Lecsó pedig egyszerűen csak méterekről bűzlik. Imre Anikó az ilyenfajta groteszk altesti humort a kelet-európai férfi identitáskonstrukciók alapvető elemének tartja¹⁶, mely jellegzetesen elkülöníti ezeket a testeket és identitásokat a nyugati mintáktól. Ha kevésbé szembeötlő módon is, de ez jellemző a másik, biopolitikai szempontból kiemelt tevékenységre, az evésre-ivásra is, mely fontos része a testek elhanyagoltságának és nem eszményi mivoltának: Muki olcsó és egészségtelen „szar”-t eszik (reggelire olajban sült krumplit a metróban lévő gyorsbüfében, papírtányérról, rengeteg ketchuppal), Béla Bácsi éjszaka a metrószerelvényben ülve szalonnázik és hagymázik (később Bulcsú is csatlakozik hozzá és persze hagymát kér), ugyancsak Béla Bácsi a reggeli indulás előtt butykosból húzza meg a pálinkát, Bulcsú pedig ismerkedésük során gépi kávéra hívja meg Szofit. A film tehát egyértelműen a test biopolitikai szempontból fontos tevékenységein keresztül (evés, ivás, tisztálkodás, ürítés, szexualitás) idegeníti el szereplőit a domináns, idealizáló filmes hagyománytól.

Kaja Silverman a *Male Subjectivity at the Margins* című könyvében¹⁷ a férfiasság válságát egyfajta *ideológiai kimerültséghez* és az úgynevezett *domináns fikció* válságához köti. Silverman Althusser nyomán úgy gondolja, hogy a szubjektummá válás egyfajta *interpelláció* eredménye, melynek során a szubjektum magára ismer a kultúra (vagy hatalom) által megfogalmazott felszólításban. Althusser híres allegorikus példájában-példázatában, mint ismeretes, úgy történik meg a szubjektum sikeres hatalom általi megszólíttatása, ahogy egy járókelő odafordul, amikor az utcán a rendőr utána kiabál. Silverman rámutat azonban, hogy ahhoz, hogy a szubjektum „magára vegye” a felszólítást, vele pedig a hatalom által meghatározott normatív elvárásrendet, elengedhetetlen az adott társadalom domináns ideológiai konstrukcióinak a (viszonylagos) elfogadása. A társadalmi szerződés racionalista elképzeléseitől elszakadva és a pszichoanalízis belátásait is szem előtt tartva Silverman felhívja a figyelmet a társadalmat (és a benne megjelenő testeket és szubjektivitásokat) szervező ideológiák és konstitutív fantáziák elfogadásának tudattalan jellegére. A domináns ideológia, világgép, nemi szerepek, testképek elfogadása inkább írható le egyfajta hitként, mintsem racionális alapú konszenzusként. Más szóval, mind a társadalom, mind az ego (illuzórikus) egységéhez szükség van egyfajta hitre. Egy társadalom és a benne élő emberek a domináns ideológiában, vagy ahogy Silverman nevezi, a „domináns fikcióban” való hit által hozzák létre az adott társadalom „valóságát” és a benne élők normatív identitását. Silverman Lacant továbbgondolva úgy véli, hogy minden társadalomban tudatosan nem (vagy kevésbé) reflektált, ideologikusan terhelt fantáziák hozzák létre (Butler hozzátenné: performatív módokon) a test, szubjektivitás és világgép alapvető formáit, valamint az ezekhez való viszonyulás lehetséges módozatainak mátrixát: „Szeretném újra hangsúlyozni, hogy a

¹⁶ vö: Imre: *Identity Games*. p. 200.

¹⁷ Silverman, Kaja: *Male Subjectivity at the Margins*. London: Routledge, 1992.

*domináns fikció nem csupán egy olyan reprezentációs rendet ajánl föl, melynek segítségével általában a szubjektum felvehet egy nemi identitást a hozzá illeszkedő vágyakkal egyetemben: a domináns fikció hozza létre azt a stabil központi magot is, mely körül egy nemzet és egy korszak »valósága« egységbe tömörülhet.*¹⁸

Silverman világossá teszi, hogy „*a mintaszerű férfi szubjektivitás nem képzelhető el az ideológia figyelmen kívül hagyásával: nem csupán azért, mert az ideológia szolgáltatja azt a tükrozt, amelyben a szubjektivitás konstrukciója létrejöhet, hanem azért is, mert ez utóbbi egyfajta kollektív hiten alapul*”.¹⁹ A marxista-pszichoanalitikus-feminista elméleti alapokon gondolkodó Silverman számára ennek az „ideológiai hitnek” a legalapvetőbb eleme a nyugati társadalmakban a pénisz és a phallus (pszichoanalízis által kifejtett) azonossága vagy felcserélhetősége, azaz a férfi szubjektumnak a hatalomtól és tudástól való esszenciális elválaszthatatlansága.

Azt gondolom, hogy kevés film kommentálja olyan világosan a hatalomból való kirekesztettség és a férfiasság válságának a kapcsolatát, mint a *Kontroll*, ugyanakkor az ideológiai hit tárgyát talán érdemes alaposabban megvizsgálni, illetve kiszélesíteni a kelet-európai tapasztalatok fényében. Fontos kérdés ugyanis, hogy milyen testek és identitások képződnek meg egy olyan történelmi vagy kulturális helyzetben, ahol – mint a posztkommunista világban sok helyütt – bizonyos, viszonylag jól meghatározható történelmi traumák következtében megingott a domináns fikció eszményített képeiben és az általa hordozott ideológiákban való hit. Milyen testek és identitások képződnek meg a vásznon abban a kelet-európai filmes kontextusban, ahol nem működik ez a feltétlen hit, emiatt pedig nem működik a test képének idealizálása, az az idealizáló képalkotás és befogadás, amely (mint azt Silverman a *The Threshold of the Visible World* második fejezetében részletesen kifejti) alapvető eleme az azonosulás és filmes jelentés tipikus (tömegfilmes) működésének?²⁰

Hadd közelítsem meg a kérdést egy személyes történeten keresztül. 2013 nyarán, amikor egy prágai média konferencián a *Kontroll*ról készültem előadni, a helyi metróban utazva a társadalmi működést biztosító ideológiai hit egy újabb elemével szembesültem. A tömegben a peronon állva élénken éltek a fejemben a film metrókocsi alá lökős jelenetei, és rájöttem, hogy az ember ritkán olyan kiszolgáltatott, mint a metróra várva: amikor a szerelvény befut, kisebb lendületet véve akár a legroskátagabb idős néni is meg tudja úgy lökni az embert, hogy jó eséllyel a vonat alá essen. A metróban mind kiszolgáltatottak vagyunk: lehet, hogy az életünk nagy részében próbáljuk kontrollálni az eseményeket, leláncoljuk a biciklit a bolt előtt, nem utazunk részeg sofőrökkel, megnézzük az áruk szavatossági idejét, nem ülünk fel 'no name' ázsiai légitársaságok gépeire, ugyanakkor a metróra várva mindenképp mások jóindulatára vagyunk bízva. Más szóval: a metróban megérthetjük, hogy számos olyan társadalmi folyamat van (mint a metró), amely nem működik a közösségbe és mások jóindulatába vetett bizalom (vagy hit) nélkül. A közösség addig működik, amíg nem lökjük egymást a metró alá, amíg bízhatunk egymásban, ameddig tartjuk magunkat egy sor ki nem mondott (és jórészt tudattalanul elfogadott) megállapodáshoz. Ha nem hiszek ennek a működésében, nem megyek a peron közelébe, azaz nem veszek részt a közösség életében (hanem bunkert építünk a kert végében géppuskaállásokkal). Más szóval a *Kontroll* sorozatgyilkosa allegorikus értelemben a társadalom működését lehetővé tevő alapvető ideológiai hit összeomlását viszi színre. Ő az az idegen test, ami tünetként jelöli a domináns

¹⁸ ibid. p. 42. (saját fordítás – K. Gy.)

¹⁹ ibid. p. 15.

²⁰ vö: Silverman, Kaja: *The Threshold of the Visible World*. London: Routledge, 1996.

fikció működésének akadozását. A gyilkos, Bulcsú, de az összes férfi szereplő is testi megjelenésükben viszik színre a társadalmat összetartó fantáziák diszfunkcióit.

A film legtöbb kritikusán szintén a rend megbomlásához vagy a közösség malfunkcióihoz köti a gyilkosságokat. Steve Jobbit történelmi kontextusba helyezi a gyilkos alakját, amennyiben véleménye szerint „Bulcsú meg nem oldott konfliktusa nemezisével (egy kísérteties figurával, aki valószínűleg a *doppelgänger*) párhuzamba állítható Magyarországnak a kommunizmus utáni átalakulásokkal és az európai integrációval kapcsolatos le nem zárt konfliktusával”²¹, míg Topping inkább egy általános (nem régióspecifikus olvasattal áll elő), amennyiben szerinte „*a rejtélyes alak egy olyan városi betegség metaforájaként szolgál, melynek kiváltója a film szerint nem más, mint az elidegenedés, illetve a modern társadalmakra jellemző küzdelem és emberekre nehezedő nyomás*”.²² Mezei Sarolta pedig – gyakran egyetlen szereplőként tekintve Bulcsúra és a rejtélyes sorozatgyilkosra – egy sor olyan Foucauldianus és Deleuzeiánus metaforával áll elő, melyek szerint Bulcsú a társadalmi rend lehetetlenségének, a társadalmi tér leküzdhetetlen heterogenitásának (Deleuze-i értelemben vett simaságának, nem bordázott voltának) a kifejeződése²³, idegen, szervek nélküli test²⁴ a metró szerveződésre törekvő testiségében. Úgy gondolom, hogy ezen allegorikus értelmezések többsége meggyőző, ugyanakkor talán kevésbé világít rá azokra a sajátos kelet-európai szociológiai, kulturális és társadalomlélektani jelenségekre, melyek megértése létfontosságú ahhoz, hogy átlássuk, miért is olyan szakadtak hőseink, miért feslik fel a rend a budapesti metróban, és miért szemléli a szereplők nagy része a sínek közt talált test nélküli szerveket olyan rezignált melankóliával.

Számos társadalomkutató látja úgy, hogy a rendszerváltás utáni kelet-európai társadalmak legsúlyosabb problémája a közösséget összetartó értékrendekben való *hit* gyengesége, mellyel kapcsolatban állhat a már emlegetett rekord méretű öngyilkossági ráta, a régióra jellemző magasabb adóelkerülés, fekete gazdaság, korrupció és általában a társadalmi szolidaritás ingadozó szintje.²⁵ Hankiss Elemér így írt erről 2009-ben: „*A társadalomnak ez a mély tagolódása, a társadalmi igazságtalanság agyonhallgatott, de mégis perzselő ténye szétzilálta a magyar társadalmat. Gyakorlatilag lehetetlenné tette azt is, hogy kialakuljon az országban valamiféle »közszellem«, társadalmi-nemzeti közösségtudat, egy viszonylag erős társadalmi kohézió (amelyre remek példák vannak a nyugat- s főként az észak-európai országokban).*”²⁶ Hankiss szerint egy sor szerencsétlenül alakult vagy rosszul megoldott

²¹ Jobbit, Steve: *Subterranean Dreaming: Hungarian Fantasies of Integration and Redemption*. *Kinokultura*, 2008. <http://www.kinokultura.com/specials/7/kontroll.shtml> (Utolsó letöltés: 2013. 11. 21. – Az idézetek utáni számok a bekezdésszámra vonatkoznak.) 24.

²² Topping, Christine Gimes: *The World is Out of Control: Nimrod Antal's Kontroll (2003) as a Socio-Political Critique of Powerless Individuals in a Postmodern World*. *Studies in European Cinema* 7 (2010) no. 3. p. 238.

²³ Mezei, *ibid.* pp. 56–57.

²⁴ *ibid.* 57.

²⁵ Jó példa ezekre az önerősítő (a mélységbe lehúzó) folyamatokra az adófizetés problémája: mivel Magyarországon relatíve magas az ÁFA (és a korrupciós botrányok miatt alacsony a kormánypolitikusokba vetett hit), az emberek hajlamosak az adóelkerülésre. A MNB 2007-es tanulmánya szerint ez és a fekete munka miatti adókiesés elérheti a GDP 8 százalékát, aminek már a felének a befizetésével is jelentős adó- és járulékcsoökkentéseket lehetne bevezetni. Vö: http://www.mnb.hu/Root/Dokumentumtar/MNB/Kiadvanyok/mnbhu_mnbtanulmanyok/MT_65.pdf és az Index erről szóló 2008-as cikkét: http://index.hu/gazdasag/penzbeszel/2008/04/11/adoelkerules_magyarorszagon/ (utolsó letöltés: 2013. 11. 21.)

²⁶ Hankiss Elemér: *Csapdák és egerek. Magyarország 2009-ben és tovább*. Budapest: Manager Könyvkiadó – Médiavilág, 2009. p. 39.

történelmi helyzet miatt „nem csodálkozhatunk azon, hogy az elmúlt két évtizedben túlonúl lassan és nehezen alakult ki, s nem igazán erősödött meg ebben az országban az az autonóm s felelősségteljes polgári szellem és magatartás, amely fokozatosan kiszabadíthatná az országot az elmaradottság csapdájából”.²⁷

A *Kontroll* föld alatti terei tehát nem csak a (szovjet, majd a nemzetközi nagyvállalatok általi) gyarmatosítás miatt olyan üresek és kifosztottak, és főszereplői sem csupán ezért számkivetettek: a közösséget összetartó, működését lehetővé tevő, (viszonylag) normatív identitások megképződését lehetővé tevő fikciók, ideológiák és értékrendek hiánya éppúgy szerepet játszik ebben. Ahogy a sok frusztrációt elszenvedett vagy traumatizált emberek sem könnyen kezdenek bízni, vagy pozitív energiákat fektetni egy optimista valóságképbe, úgy a történelmi traumákkal és frusztrációkkal tarkított múltú posztkommunista közösségekben is nehezebb a produktív (szociológiai és gazdasági szempontból egészségesebb) társadalmi működést lehetővé tevő „ideológiai hit”, vagy egy neurózisoktól és lökdösődéstől mentes identitás kialakítása. Márpedig – ahogy Althusser, Silverman és Hankiss is rámutat – a társadalmi teret részben az ilyen hitek alakítják performatív módon. Silverman szavaival: „a történelem néha képes felfüggeszteni vagy egyenesen megszüntetni egy adott társadalom alapvető elbeszéléseit és az immanens Szükségesség működését, azaz felbontani imaginárius viszonyunkat a szimbolikus rendhez és a társadalmi formáció olyan elemeihez, melyekből ez a rend rétegesen felépül”.²⁸

Az ember testének társadalmi testhez kötését éppúgy ideológiák és fantáziák hozzák létre, mint a személyes ego vagy a test koherenciáját. Foucault és Silverman nyomán azt mondhatjuk, hogy a test társadalmi folyamatokba ágyazódása a test egyfajta megkötésének is tekinthető, amit a közösség és egyén viszonyát megfogalmazó fantáziák tesznek lehetővé. Talán az sem mellékes a jelen kontextusban, hogy ezen fantáziák terjesztésében és elfogadtatásában valószínűleg a mozi játszotta a legfontosabb szerepet az elmúlt száz évben. A test társadalmi „megkötése” (hogy egy pszichoanalitikus terminussal éljek) egyszerre jelenti társadalmi praxisokba rendezését (biopolitikai betagozását), valamint jelentéssel való ellátását.²⁹ Ezen teoretikus megfontolások fényében válik igazán sokatmondóvá Bulcsú hajléktalansága: az otthonhoz és állandó lakhelyhez kötöttség hiánya, a test lokalizálhatatlansága és a társadalmi szövetben való rögzíthetetlensége egyben Bulcsú személyiségének meg-nem-kötött voltáról is beszél, a jelentés rendjével való laza viszonyáról. Bulcsú a társadalmi szövet „lebegő jelölője”, akit nem köt a rend: ahogy teste is felsebzett, vérző, felszakadozott, úgy „jelentése” (és a jelentés világával való kapcsolata) is széttartó.

Igen sokatmondónak tartom, hogy a test ehhez hasonló filmes megjelenésével „nyugaton” csupán a fősodorbeli tömegfilm ideológiájával tudatosan szembeforduló rendezői, „művész”-filmekben, illetve (hollywoodi produkciók esetében) csak nagy történelmi traumák árnyékában találkozhatunk. Ez pedig felhívja a figyelmet a filmekben megjelenő testek és az őket alakító kulturális minták (a domináns fikció) történelmi traumák okozta problémás működésének a kapcsolatára, azaz a személyes és a közösségi elválaszthatatlanságára. Mint a fentebb elmondottak alapján már világossá válhatott, a testek fölötti kontroll hiánya véleményem szerint a filmekben analóg az ego fölötti kontroll hiányával, a személyiség instabilitásával és inkohereciájával. Ez gyakorlatilag minden főbb szereplőt érint, így úgy tűnik, az egyéni testek furcsaságainak és az egyéni pszichés malfunkcióknak közösségi,

²⁷ ibid. p. 41.

²⁸ Silverman *Male Subjectivity at the Margins*. p. 55.

²⁹ ibid. p. 64.

kulturális, történelmi okai vannak. Silverman is számos, közvetlenül a második világháború után keletkezett amerikai filmet megemlíti a férfiasság és történelmi trauma kontextusában. Véleménye szerint a történelmi trauma hatására egy adott társadalomban élő férfiak nagy csoportjai veszíthetik el a phallussal (a teljesség jelölőjével) való kapcsolatuk fantazmikus támaszait, így „visszavonhatják a domináns fikcióba vetett hitüket”³⁰. Ennek következtében megkérdőjeleződhet a domináns fikció valóságossága, így pedig megszűnik vagy fellazul a társadalmi valóságot illető konszenzus.

A Bulcsú orrvérzését bemutató jelenet utáni vágást követően egy tál sült krumplit látunk papírtálcán, amire épp nagy mennyiségű ketchupot nyomnak. A vágás éppúgy motivikus kapcsolatot létesít a vér és a ketchup közt, mint az előző két jelenet a magára maradt női cipő és Bulcsú közt. Mindegyikben ott van a vér, a veszteség, a trauma, a sebesültség és az erőszak, de a ketchup esetében ez az utalásrend már sajátosan ironikus, groteszk, reflektált, posztmodern formát ölt. Ebben a jelenetben Muki, miután a Professor felidegesíti (a sült krumplihoz hasonló sok megevett „szar” miatt „basztatja”) narkolepsziás rohamot kap és arccal a kechupos krumpliban zuhan. Ezen a ponton érdemes lehet egy pillanatra egymás mellé helyezni a nyugati vizuális művészet egyes traumatikus korszakokban készült testképeit és a *Kontroll* groteszk posztkommunista testeit. Az arccal lefelé, vérbe fagyva fekvő katona képe ugyanis a férfitestek ábrázolásának egyik időről időre felbukkanó módja, mely rendre a domináns fikció ellehetetlenüléséről beszél. Hadd utaljak itt Balogh Eszter első világháborús férfiábrázolásokat elemző tanulmánya nyomán³¹ Christopher Nevinson híres képére, a *Dicsőség útjaira* (*Paths of Glory*), mely az első világháború traumáiról beszél két arccal a sárban fekvő halott katona ábrázolásával.

Mint ismeretes, a hagyományos brit férfiasságéskönyvre (ahogy az európaire is általában) szinte felfoghatatlan csapást mért az első világháború, ahol is a kései viktoriánus lovagiasság- és férfiasságéskönyvek alapján hosszú évek alatt kiművelt és kisportolt férfiak milliói veszték oda a géppuskák tüzében, néha tízezressel alig néhány óra leforgása alatt. Az első világháború nem csupán az anyagi és emberi áldozatok miatt nevezhető addig soha nem látott történelmi traumának, hanem a férfiakban okozott belső meghasonlás miatt is. Ahogy Balogh is rámutat, a távolból tömegeket elpusztító modern fegyverek, a lövészárokharc, a sárban nyomorgás, a hősiesség teljes hiánya felszámolta a férfiasság hagyományos definícióiban meghatározó szerepet játszó fantáziákat. Nevinsonnak a londoni Imperial War Museumban található képén a katonák éppúgy arccal lefelé fekszenek, mint Muki a kechupos krumpliban. Egyik katona arcát sem látjuk, a hozzánk közelebbi katona ülepe fordul felénk, a pózban nincs hősiesség, csak kiszolgáltatottság és elesettség. Az arc nem az ég felé tekint, nincs meg a találkozás az ideális vagy isteni eredettel, a katonák halott teste vizuálisan is beleolvad a sárba. Az emberi test megfosztatik kiválasztott ontológiai és ikonológiai státuszától, szinte egygőlyű olvad a sárral és törmelékekkel. Nevinson képe a domináns fikció hordozta ideológiák és fantáziák ragyogásától megfosztott férfitestet mutatja, tragikumuk nem pusztán az élet elvesztéséből fakad, hanem az ember (és háború) hagyományos reprezentációinak az ellehetetlenüléséből, illetve az emberi testre íródó jelentések ebből következő elveszejtéséből.

Ha egymás mellé helyezzük a *Kontroll* sérült (vérző, okádó, bevizelő) férfitesteit és Nevinson katonáit vagy az olyan (Silverman által emlegetett) filmek férfijait, mint az *Életünk legszebb évei* (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946), akkor érdekes hasonlóságokra és

³⁰ ibid. p. 55.

³¹ Balogh Eszter: A férfitest feloldódása az első világháború sarában. *Szkhólion*, sajtó alatt.

különbségekre bukkanhatunk. Bár mindhárom esetben krízisben lévő férfiakat látunk (Wyler filmjének főszereplői a második világháborúból visszatérő, PTSD-ben szenvedő, beilleszkedni alig-alig képes veteránok), ezt a helyzetet más-más módokon ábrázolják. Mind Nevinson, mind az *Életünk legszebb évei* realista eszközökkel él, és mindkettő megsiratja az elvesztett értékrendet. A *Kontroll* önreflexív, posztmodern, az illúzióvesztésre fekete humorral reagáló világában azonban a krízisben lévő férfitestek groteszk, tragikomikus hatást keltenek: bár a szereplők jó része még küzd a (testileg kifejezett) integritásért, még szeretne „férfi” lenni, de ez a film szerint már nem olyan fontos. A poszt-traumatikus stressz, a kivetettség érzés, a nyitott, felszakadozott test mind olyan dolgok, amiből a szereplők nagy része nem csinál gondot. De ami még ennél is fontosabb: a testek ilyen jellege a film (kelet-európai) nézőinek nagy részét láthatóan egyáltalán nem zavarja az azonosulások és filmélvezet működtetésében. Mintha nemcsak megszoktuk volna, de szerethetőnek is tartanánk ezeket a testeket és karaktereket. Úgy tűnik, megvalósítottuk azt, amit Silverman az idealizáció elemzésekor az etikus mozi egyik megvalósítandó követelményeként ír le: képesek vagyunk az idealizáció nélküli filmes azonosulásra.³²

³² vö: Silverman: *The Threshold of the Visible World*. pp. 80–82.

5.

Testekbe írott kegyetlenség

(Hajdu Szabolcs: *Fehér tenyér*, 2006)

„Fogd meg a bokád. Gyerünk, fogd meg a bokád! Mit mondtam neked? Azt mondtam, fogd meg a bokád!” – üvölti az edző Feri bácsi a gyermek Dongónak, miközben egy kettéhajtott ugrókötéllal veri a tornateremben. De a fiú kicsúszik a kezei közül, kiszalad, felkapja a ruháit, átdobja az öltöző nyitott ablakán, majd maga is átveti magát. „Dongó! Megőrültél?! Mi ütött beléd, te kis nyomorult?! Hová akarsz menni? Gyere vissza, bazdmeg, azt hiszed, hogy rajtam kívül komolyan fog venni bárki is? Egy senki vagy! Te már tornász vagy! Tudod, mit jelent ez, te szerencsétlen? Azt, hogy az izmaid megfotgák a szaros kis csontjaidat! Megkeményedtek a rostok és lelassult a növekedés! Most már a miénk vagy! Hozzánk tartozol, tornászokhoz! Nem hallod?! Te ide tartozol, a tornászokhoz!” – kiabálja a nyitott ablakon át utána, míg Dongó az utcán felfelé kapkodja a ruháit. „Anyád!” – mondja Dongó félhangosan, majd rágyújt egy cigire, és elindul, hogy beugorjon a lesérült artista helyére a városban játszó cirkuszban...

Ha létezik magyar sportfilm, akkor Hajdu Szabolcs *Fehér Tenyér* (2006) című munkája mindenképpen annak egyik kiemelkedő darabja. Ugyanakkor – ahogy a legjobb sportfilmek általában – a *Fehér Tenyér* sem kifejezetten a sportról szól. A sport ezekben a filmekben – ahogy a bokszt is Scorsese szerint – „az élet színházának allegóriája” (Crosson 2013, 1): mind a sportfilmről, mind általában a sportról elmondható, hogy metaforikus jelentések hordozója, „szorosán kötődik a társadalmi jelentésekhez” (Babington 2014, 9), azaz jelentése elválaszthatatlan a társadalmi, kulturális, történelmi kontextustól. Ahogy a leghíresebb magyar sportfilmről, a *Két félidő a pokolbanról* (Fábry Zoltán, 1973) szóló kultikus rádióműsorban, *A hét mesterlövész*ben Puzsér Róbert és beszélgetőtársa sem szól egyetlen szót sem a fociról, és a filmet kizárólag az elnyomás, terror és hatalom kontextusában elemzik, úgy vélhetően Hajdu filmjéről is kevés nézője állítaná, hogy a szertornáról szól. Persze a filmidő jelentős részét sport jelenetek töltik ki, látjuk a gyermekkor edzéseit, a felnőttkori edzői munkát, és a végén is megrendezésre kerül a műfaj egyik alapvető dramaturgiai elemének tekinthető Nagy Verseny, a végső megmérettetés is. Ráadásul a film dokumentarista technikával dolgozik, kézikamerával, nem vág a képek alá extra-diegetikus zenét, sőt a szereplői dialógusok is igen szűkszavúak. Hajdu a főbb szerepekben profi tornászokat szerepeltet, a gyermek Dongót egy román testvérpár, Orion Radies és Silas Radies, Dongó kanadai tanítványát és versenybéli riválisát, Kyle Manjackot a világbajnok Kyle Shewfelt, a felnőtt Dongót pedig a rendező testvére, Hajdu Zoltán Miklós játssza. (A film alaptörténetét is az ő élettörténete inspirálta.) Ezek a hétköznapjaikban is a testükkel dolgozó emberek a kamera előtt is inkább a testükkel, mozdulataikkal, egy-egy tekintettel kommunikálnak, és ahogy a film több más amatőr színésze is, gyakran improvizálnak. A test előtérbe helyezése, ahogy arra Gelencsér Gábor is rámutat (2014, 302-303.), a kétezres évek „új magyar filmjének” egyik legszembeűnőbb jellegzetessége. Hajdu, ahogy Mundruczó a *Johannában* vagy Pálfi a *Hukkle* és *Taxidermia* című filmjeiben, szintén a test újfajta színre vitelével, tematizálásával és aktív filmnyelv-formáló elemmé tételével távolodik el a magyar film hagyományos, direkt

társadalomábrázolásától, és ennek köszönhetően tud „a múlt és a jelen társadalmi-politikai-ideológiai környezetéről eredeti és érvényes hangon megszólalni, szemben a kilencvenes évek ilyen irányú kísérleteivel” (302).

KÉP 5.1

A test előtérbe tolásának és a dokumentarista filmnyelvnek hála a *Fehér tenyér* természetes marad, ügyesen kerül el a hollywoodi típusú sportfilmek hatásadás jelenetezését, ugyanakkor egy-egy tipikusan térbeli vagy testi alapú vizuális szimbólum és a vágás segítségével mégis metaforikus jelentésekben gazdag film-szöveget alkot. A gyermekkor edzésjelenetein végig érezzük, hogy a testeket fegyelmező gyakorlatokban egy politikai rendszer allegóriáját és személyes drámákat is látunk, a kanadai és amerikai jelenetekben pedig észrevesszük az idegen országban otthonát nem találó magányos kivándorló mindennapi küzdelmeit. A *Fehér tenyér* így nem csupán egy tornász életéről vagy az államszocializmus emlékezetéről szól. Ahogy a múltfilmekről is elmondható, hogy rendre „a jelen kor önazonosság-kérdésére adnak választ” (Murai 2008, 10), úgy Dongó magányos alakján keresztül is az élet nagy kérdéseivel szembesülünk. A sportoló alakjában a társadalomtól többé-kevésbé elidegenedett (művész-) ember 20. századi regényben és művészfilmekben kialakult alakja él tovább: bár néha reflektorfénybe kerül, mégis a társadalom peremén él, egyfajta reflexív távolságban a „normális” élettől, így alakjában a saját, társadalmi normáknak alávetett életünket is új oldalairól szemlélhetjük. A film egyik nagy erénye, hogy mindezt kevés szóval, keresetlenül is melankolikus képekkel, az elidegenedésről, kiszolgáltatottságról és magányról költőien beszélő, egyszerű beállításokkal teszi.

Persze a *Fehér tenyér* ettől még sportfilm is, hiszen egy mondhatni eredendően hibrid műfajról van szó, mely rendre más műfajokkal keveredik. Mintha a sport témájához hozzá kellene rendelni valamilyen másfajta történetet vagy témát, hogy együtt hatásos, erőteljes filmélményt nyújtsanak. A sportfilm műfaja gyakran keveredik például az életrajzi filmmel, ahogy a *Fehér Tenyérben*, vagy a *Rocky* (John G. Avildsen, 1976), a *Dühöngő Bika* (*Raging Bull*, Scorsese, 1980), az *Ali* (Michael Mann, 2001), és részben a *Tűzszekerek* (*Chariots of Fire*, Hugh Hudson, 1981) című filmekben, a történelmi filmmel, mint az említett *Két Félidőben*, a *Szabadság, szerelem*ben (Goda Krisztina, 2006), vagy a *Legyőzhetetlenben* (*Invictus*, Clint Eastwood, 2009), de vannak sikeres példák a családi filmmel (*The Warrior*, Gavin O'Connor, 2011) vagy épp a bollywoodi musicallel való kombinálására is (*Lagaan*, Ashutosh Goariker 2001). A sport mindezen példákban egyfajta „hordozóként” működik: a sportoló testek szimbolikus jelentések hordozóivá válnak, a legkülönbözőbb ideológiák, értékek, attitűdök és egyéb identitáselemek jelölőivé. A versenyek és egyéb megmérettetések drámai helyzeteiben így úgy szurkolhatunk, mintha a mi bőrünkre menne ki a játék, illetve egyáltalán nem csupán játékról lenne szó. Ilyen szempontból a magyar sportfilmek is illeszkednek a nemzetközi trendhez. Egyértelmű ez akkor is, amikor a *Két félidő* drámai csúcspontján a német ezredes női kísérlője kétségbeesetten kiáltja a csapata veszteségét látva fegyvert rántó ezredesnek,

hogy *Das ist ein Spiel!*, de egyértelmű a *Fehér tenyér* gyermekkori jeleneteiben, a sebek (traumák) enumerációjakor is, amikor a gyerekek a tornateremben szomorú apátiával kenetik az edzésen szerzett sérüléseiket.

Az alábbi fejezet Hajdu Szabolcs *Fehér Tenyér* című filmének elemzésére vállalkozik, elsősorban a sport, identitás, nemzet, férfiasság, trauma és veszteség fogalmai mentén. Olyan kérdések érdekelnek, mint az, hogyan változtatja meg a *Fehér tenyér* az amerikai műfajfilm sémáit. Továbbá: mi a veszteség- illetve áldozatnarratívák jelentősége a kelet-európai, illetve magyar kulturális kontextusban? Hogyan látja a film az államszocialista múlt és demokratikus jelen, illetve a Kelet és Nyugat viszonyát? Illetve: milyen jellegzetes kelet-európai férfi szerepek jelennek meg a filmvászonon? A *Fehér tenyér* – mely Magyarországon egy új filmes generáció megjelenésének egyik első darabja volt, és számos nemzetközi fesztiválon díjazták – egy tornász életének egyes fejezeteit eleveníti fel az idősíkokat egymás mellé helyező, lazán szerkesztett formában: látjuk a Kanadába, majd az Egyesült Államokba kivándorolt, már felnőtt férfi próbálkozásait, hogy edzőként vagy cirkuszi artistaként megéljen, és hosszú flashbackekben látjuk a gyermekkort is, a hetvenes-nyolcvanas évek vidéki államszocializmusában, ahol Feri bácsi (Gheorghe Dinica) próbál kegyetlen módszerekkel versenytornászokat nevelni a fiúkból a debreceni iskola tornatermében. Az elemzés fent említett kulcsfogalmai, ahogy maga a film is, éppolyan fontosak és aktuálisak Magyarországon 2018-ban (e könyv publikálásakor), mint 2008-2009-ben, a film forgatásának idején. Az Orbán-kormányok sportpolitikája, a nagy port kavart stadionépítési program, az olimpiarendezés ügye, vagy épp a 2017-es vizes VB-re költött hatalmas összegek egyértelművé teszik, hogy Magyarországon a sport kiemelt identitáspolitikai elem, olyannyira, hogy például a magyar foci színvonalának emelésével, vagy drámaiban fogalmazva „megmentésével” akár választásokat is lehet nyerni, ahogy ezen megújulás elmaradása is komoly szavazóvesztést jelenthet. A sport reprezentációjának Magyarországon sajátos története van, mely több ponton is különbözik a nagy nyugati nemzetek szakirodalomban elemzett jellegzetes szocio-kulturális mechanizmusaitól. Úgy vélem tehát, hogy a filmbeli elbeszélés és az abban megjelenő férfiasság-konstrukciók egy olyan, sajátos kelet-európai kontextusban nyerik el jelentésüket, melynek összefüggésrendszerét épp csak elkezdjük feltérképezni.

Sport, nemzet, identitás

A Magyarországon a sporttal foglalkozó sajtót bármilyen szinten is ismerő (olvasó, hallgató, néző) emberek napi szinten tapasztalhatják a sport kiemelkedő fontosságát a nemzeti identitás diskurzusában. A közmédia sporthírei és tudósításai rendszerint a magyar sportolók eredményeivel kezdik, és gyakran nem is jutnak annál tovább. Úgy tűnik, a hírszerkesztők szemében fontosabb hír az, ha egy sportolónk bejutott egy verseny középdöntőjébe, mint az, hogy ki nyerte az éppen lezajlott nagy nemzetközi versenyeket. Megesik, hogy egy sportesemény eredményeiből csupán annyit tudunk meg, hogy XY magyar sportoló 15. helyezést ért el, azt azonban nem, hogy ki nyerte a versenyt. A sportolóinkra büszkék vagyunk, sikereik egy nemzet sikerei, a kiemelkedő sportteljesítmények pedig – a nemzetközi szinten

jelentős tudósainkhoz hasonló módon – a nemzeti önérzet erősítésének egyik utolsó forrása. Úgy tűnik, a sport szimbolikus logikája szerint amint egy sportoló felölti a nemzeti mezt, és kilép a pályára, egyszerre egy egész nemzet szinkdochikus képviselője lesz; így sikere (vagy kudarca) szinte automatikusan egy egész közösség sikereként (vagy kudarcaként) értelmeződik. Ezek az eredmények a közvetítés sportkedvelő nézője számára adott esetben éppoly fontosak lehetnek, mint a nemzetközi politikai élet épp aktuális „meccsei”. (A közösségi oldalakon a válogatott vagy a hazai focicsapatok nemzetközi kupameccsei után rendre nagyobb kommentár és elemzés-folyam indul meg, mint a nagypolitika húsba vágó eseményeinek bejelentése után.)

Jól követhető itt a sport kompenzációs működése a nemzeti identitás diskurzusaiban: az ország politikai és gazdasági szerepe lehet, hogy elhanyagolhatóra zsugorodott a „történelem viharai” során, de a sportban mégis ott lehetünk a nagyok mellett, meg tudjuk mutatni, mi is a „magyar virtus.” Az identitás bizonytalansága vagy az élet nyomorúsága mintha közvetlen kapcsolatban lenne a sport felértékelődésével. Jó példa erre az Aranycsapat szerepe az ötvenes évek kommunista diktatúrájában. Ahogy Fodor Péter és Szirák Péter rámutat, „az Aranycsapat ... nemcsak a rendszert legitímálta, hanem egy szörnyű presszió alatt lévő társadalom, s ezen túl egy szétszabdalt nemzet kompenzatorikus-szimbolikus kötőeleme is volt” (Fodor–Szirák 2012, 110). És míg a Rákosi rendszer egyszeri magyar állampolgára könnyen érezhette magát egy embertelen diktatúra hatalomból kismemizett, kiszolgáltatott kis porszemének, addig az aranylábú Puskás Ferenc figurája úgy jelent meg a kor városi legendáiban, mint egyfajta „mesehős” vagy a „hatalmasok eszén túljáró vagány” (Uők 2012, 117). Az is igen sokat mondó, hogy „amikor 1982-ben középiskolás és egyetemista fiatalokat kérdeztek arról, hogy mit tartanak a magyar történelem legszebb pillanatainak, 1848 mellett a leggyakrabban adott válasz a „hat-három” volt” (Réti 2012, 126). Ezt a trendet a magyar sportfilmek is gyakran követik, különösen a csapatsportok válnak könnyen a nemzetek küzdelmének a megjelentőjévé. A *Két félidő* második világháború alatt játszódó német-magyar focimeccse éppúgy egy ideológiai és politikai konfliktus szimbolikus megjelenése, ahogy a *Szabadság, szerelem* 1956-os szovjet-magyar vízilabdameccse.

A sportolók reprezentációja sokkal régebbi gyökerekkel rendelkezik, mint a modern olimpiai mozgalom vagy a rádiós és televíziós sportközvetítések. A sportteljesítmények, illetve a sportoló testének fent vázolt működése sok szempontból újfajta jelentések hordozójává vált ugyan a 19. században a nemzet fogalmának megszületésével, majd a 20. században a nemzeti diskurzusok kiéleződésével, ezek a máig működő nemzeti diskurzusok mégis egy sokkal régebbi ábrázolási hagyomány újraértelmezését hajtják végre. A sportoló testének képviselési szimbolikája ugyanis nagyon hasonló módon működik, mint ahogy a király teste működött a középkori európai társadalmakban. Alapvonásaiban mind a király, mind a sportoló esetében működik ugyanis az élő test által felvett szimbolikus jelentések átruházhatósága, az a gyakorlat, amit Ernst H. Kantorowicz a középkori uralkodók kapcsán, az angol királyi jogászok terminusait követve a *két test elmélet* terminussal illetett. Hans Belting összefoglalásában: „Egyfelől ott van a halandó, természetes test, másfelől ott van a hivatalos test, amelyet egy

élő hordozóról vittek át a következőre, s amely ennek révén halhatatlanságra tett szert... A hivatalos testet át lehetett ruházni egy művi testre, egy bábura, amivel a hivatal birtokosának halála utáni időszakot hidalták át” (2003, 41). Hasonló logika működött a reneszánszban kedvelt fogadalmi viaszfigurák esetében, melyek a megmintázott polgárok távollétében, azok helyett imádkoztak a templomokban (lásd Belting 2003, 46).

Azt állítom tehát, hogy a középkori királyokhoz hasonlóan a sportolónak is „két teste” van, és a nemzeti mez felöltésével hasonló „átlényegülésen” megy keresztül, mint koronázásakor a király. A második, szimbolikus vagy politikai test akkor válik igazán láthatóvá, amikor eltűnik mögüle a természetes test, azaz például a király nagykorú utód nélkül hal meg, ezért átmenetileg a szimbolikus hatalmát tovább hordozó bábut ültetnek a trónra. Az ábrázolás – a bábu vagy a TV közvetítés képe – nyitott a szimbolikus jelentések felvételére (illetve: kifejezetten azért készül, hogy felvegye ezeket a jelentéseket), és szinte automatikusan a közösség, a nemzet vagy az én jelölőjévé válik. A sportoló is éppúgy egyszerre önmaga és egy nemzet reprezentánsa, ahogy a király a premodern társadalmakban. Krisztus egyetlen teste is hasonló logika alapján tudja magára venni az egész emberiség vétkeit; a *Hamletben* vagy az *Ödipusz királyban* ezért lehet az egész országot sújtó romlás és járványok forrása a király személyét terhelő bűn; a dobogó tetején álló, a himnusz a közvetítés nézőjével együtt hallgató sportoló dicsősége ezért lehet egy egész ország dicsősége, a nemzeti válogatott nagy kudarcait pedig ezért követheti nemzeti gyász. Ahogy a királyok két testének elmélete kapcsán több kutató is rámutat, mindebben egyfajta misztikus, szakrális hagyomány továbbélését láthatjuk (Kantorowicz 1957, 196; Balogh 2015: 40). Krisztus testének szimbolikája, a *corpus mysticum* elképzelése fokozatos és folyamatos áthelyeződéseken ment keresztül. Először az egyházra terjesztették ki (Kantorowicz 1957, 196-197), majd a királyra (ez Kantorowicz könyvének fő tárgya), végül a 19. században a nemzetre: „Ennek a hanyatlástól, öregedéstől, gyengeségektől és tökéletlenségektől mentes testnek az elképzelése él tovább az örökkévalónak gondolt nemzetben. Ez a politikai test minden esetben a közösséget jelöli, amelynek feje a király, tagjai pedig az alattvalók...” (Balogh 2015, 40). A sport szimbolikus dimenziójának a 20. századi felértékelődése ezen történet újabb fejezeteként is olvasható, egy olyan modern kori diskurzusként, ahol a direkt szakrális és nacionalista diskurzusok helyét részben a sport vette át, ahogy a közvetlen fizikai erőszak helyét is átvette a civilizációs szempontból sokkal modernebbnek mondható sportbéli vetélkedés. Mint később látni fogjuk, Dongónak, a *Fehér tenyér* főszereplőjének a versenysporthoz, küzdelemhez és győzelemhez való viszonyát is meghatározza a személyes test és szimbolikus-közösségi test kettőssége. Ezen test-szimbolika kelet-európai módosulásainak feltérképezése pedig éppúgy hozzásegíthet a szereplők viselkedésének és a férfiasságkonstrukciók belső logikájának a rekonstruálásához, mint a történet okozatiságának a – nyugati néző számára talán nem is egészen érthető – megértéséhez.

A veszteség elbeszélései

A sportoló testének fent vázolt szimbolikája persze nem kizárólagosan kelet-európai jelenség, annál inkább magyar vonás azonban a helyi történelemszemlélet egyes népszerű mestertrópusainak a sporttörténetre való vonatkoztatása. Különösen feltűnő jellegzetesség a veszteség (a nemzeti történelemből jól ismert) alakzatainak a filmes népszerűsége. A nemzetközi – és különösen az amerikai – sportfilmmel összevetve az egyik legelső különbség, ami szembeötlik, az a magyar filmek távolságtartása a műfajt tipikusan meghatározó, „megerősítő élvezetek” (Babington 2014, 9) által motivált „győzelmi történettől” (17). A magyar sportfilmekben – ahogy a magyar filmekben általában – ritkán láthatunk „igazi hősokeket,” akik felismerik az őket vagy környezetüket sanyargató veszélyeket, önmagukat nem féltve szembeszállnak azokkal, és a nehézségeken felülkerekedve megváltoztatják a világ sorsát. A *Fehér tenyér* tornász gyermekei nem dicsőséges sikereket hajszolnak, hanem egy fájdalmas, megalázó rendszer áldozatai. Feri bácsi keze alatt nem a horizontot fürkésző, bátor, egyenes hátú hősök képződnek, hanem leszegett tekintetű, sérült, otthontalan emberek. A fiúk bokafogásos büntetése – amikor az edző a gyermek mögött állva veri el annak fenekét a karddal vagy annak hiányában ugrókötéllel, miközben a kisfiúknak szó és mozdulat nélkül kell túrni a fájdalmat – jól mutatja a begyakoroltatott maskulinitás alapvető „beállítódásait”. Ha lehetséges a kelet-európai nemzeti mozik közt általánosító összehasonlításokat tenni, akkor véleményem szerint a hősies karakterek hiányának a tekintetben a magyar film a cseh filmes hagyománnyal mutat rokonságot (vö: Mazierska 2008, 24), a helyzetet azonban nem humorral kezeli (mint tipikusan a cseh hagyomány), hanem valami furcsa, tragikus fásultsággal. A *Fehér tenyér* sem kivétel ilyen tekintetben. Dongó gyermekkorából sem a számtalan megnyert versenyt látjuk (az érmeikkel csupán a szülők kérkednek a családot panel otthonában meglátogató ismerősök előtt), hanem a győzelmek mögötti fájdalmat és megaláztatást. A film párhuzamos vágásos csúcspontjában pedig egy traumatikus gyermekkori baleset (amikor a cirkuszi produkcióba alkalmilag beugró gyermek Dongó alatt leeresztik a hálót, majd leejtik) montírozódik a felnőttkor világbajnoki megmérettetésére, ahol hősünk (a montázs logikája szerint a gyermekkori trauma hatására) elrontja utolsó gyakorlatát, és „csak” harmadik helyezést ér el. Mintha a magyar sportfilmek előszeretettel fókuszálnának az elvesztett csatákra – a *Két félidő* záróképein a halott játékosokat látjuk, de még a *6:3 játszd újra, Tutti!* (Tímár Péter, 1999) is egy talán sosem volt múlt álomszerű, nosztalgikus, keserűes távolságába helyezi a „nagy győzelmet.” Dongó története – ha csak a történetet alkotó tényeket tekintjük – akár sikertörténet is lehetne: a gyermekkor megnyert versenyei, a baleset utáni felépülés és VB bronzérem, az anyagi elismeréssel járó kanadai és amerikai munka, a sikeres nyugati edzői karrier könnyen lehetnének egy „amerikai típusú,” a nehézségeken való fölülkerekedést színre vivő győzelmi narratíva részei is. A *Fehér tenyér* hazai jelenetein azonban inkább a kiszolgáltatottság, magány és meg nem értettség érződik, a kanadai és amerikai jeleneteken pedig – Széphelyi Júlia találó kifejezésével élve – valami furcsa „üresség,” idegenség és apátia. Vajon csupán egy rendezői filmes toposzról van itt szó, az amerikai tömegfilm leegyszerűsítő, ideologikus szemléletének elutasításáról, vagy egy szélesebb, általánosabb kulturális jelenségről?

Én ez utóbbi válasz mellett érvelnék, ennek megértéséhez azonban érdemes feleleveníteni a jelenség kultúrtörténeti és sporttörténeti kontextusát. Magyarországon ugyanis a veszteség-

elbeszéléseknek több száz évre visszanyúló hagyománya van, mi több, a veszteség és hanyatlás performatív mestertrópusokként működnek. Ez utóbbi kifejezésen olyan kognitív konstrukciókat értek, melyek egykor sikeresen váltak egyes nagy érzelmi erővel bíró események magyarázó elveivé, így újabb és újabb esemény belső logikájának, értelmének magyarázására használták őket. Ahogy a személyes életben is, úgy a közösségek életében is megfigyelhető az a folyamat, amikor is egyes trópusok és kognitív modellek az ismétlések során láthatatlan mestertrópusokká válnak: ekkor már nem is észleljük modell-voltukat, mivel szemünkben a világ „igaz” jelentésének „természetes” magyarázó elveivé váltak. A magyar populáris történelemszemlélet talán legsikeresebb mestertrópusai a hanyatlás és az áldozatiság, melyek máig hatással vannak egyes társadalmi jelenségek hazai értelmezésére³³, és (ezzel szoros összefüggésben) a magyar dokumentumfilmes hagyománynak is kitüntetett trópusai (vö. Győri 2013). Ahogy a középiskolákban (remélhetőleg) minden leendő érettségiző megtanulja, a Németh G. Béla által idő- és értékszembesítő versnek nevezett típus, mely a múlt dicsőségét és értékgazdagságát állítja szembe a sanyarú jelennel a 19. és 20. századi magyar költészet egyik kulcsfontosságú költői formája, mely olyan, a közgondolkodást performatív módon is meghatározó versekben is megjelenik, mint a *Himnusz*, vagy Vörösmarty Mihály *Előszó*, Berzsenyi Dániel *A közéleti tél* és Arany János *Epilógus* című versei.

A jelen elemzés szempontjából mindez akkor válik igazán érdekessé, amikor felismerjük, hogy a „vár állott, most kőhalom” retorikai alakzata nem csak a huszadik századi magyar költészetre és történelemszemléletre volt nagy hatással, hanem a sporttörténet-felfogásra is. Az 1986-os mexikói futball világbajnokságon játszott, szovjetektől elszenvedett hat-nullás vereség recepciójának elemzésekor Réti Zsófia megállapítja, hogy „a népszerű értelmezések java része ... a futballmecset gyakorlatilag kivétel nélkül a két nemzet [Sic!] szimbolikus összecsapásaként értették” (2012, 127), és a nagy nemzeti tragédiák sorába állították (uo.). Úgy véli, hogy a „magyar futball tündöklése, majd romlása olyan általánosan létezőként elfogadott modell, melyet a közösség túlnyomó többsége a magáénak vall. Ebbe a hanyatlás-narratívába tökéletesen illeszkedik az 1986-os mérkőzés...” (130), melyet a korabeli sajtóban azonnal a „nemzeti balsors-elbeszélés” keretein belül értelmeztek, és előszeretettel emlegettek egy kontextusban a Mohácsi csatavesztéssel (uo.). Látható tehát, hogy a nemzeti balsors-elbeszélés vagy hanyatlás-narratíva gond nélkül válik paradigma-expanzióra képes mestertrópusává, mely kész válaszokkal szolgál a jelen eseményeinek magyarázatára. Egyszerűen fogalmazva azt is mondhatnánk, hogy a magyar kultúra számos kontextusában a veszteség és hanyatlás a világ legtermészetesebb jelenségei, és különösebb magyarázatot inkább az érdemel, ha a dolgok mégsem így történnek. A *Fehér tenyér* láttán úgy tűnik, ez a mestertrópus alapvetően befolyásolja a magyar (sport)film működési elveit, a megfilmesítésre méltó történetek milyenségét, a győzelmi narratívákba vetett hitet, és a férfiasság alakzatait is. Talán nem túlzás egyfajta *Mohács szindrómáról* beszélni, mely performatív – és néha önsorsrontó – módon határozza meg a hazai identitásmintákat és az elbeszélte (mert elbeszélésre méltónak ítélt) történeteket. Mindebben kulcsfontosságú szerepet játszik a *Fehér*

33 lásd a *Korall* 2015-ös *Áldozatnarratívák* kötetének (59. szám, 2015.) tanulmányait.

tenyér egyik központi motívuma, a trauma, illetve általánosságban a múlthoz való viszony, melyről a *Fehér tenyér* kapcsán muszáj szót ejtenünk.

Ez előtt azonban térjünk vissza még egy pillanatig a fentebb vázolt két test elmélethez, mivel a magyar, és általában kelet-európai veszteség-elbeszélések és áldozat-narratívák további fontos részleteit érthetjük meg, ha összevetjük a sportoló „két testének” működését Kantorowicz klasszikus, királyokról szóló elemzésével. A két test működésének fontos elemei módosulnak ugyanis a *Fehér tenyérben* és más veszteség-elbeszélésekben.

Az első ezek közül a politikai test tökéletességének elképzelése: míg a király természetes testét nyilvánvalóan sújthatják olyan problémák, mint a fiatal vagy idős kor, betegség vagy épp ostobaság, addig a politikai test tökéletes, így a királyként véghezvitt tettek is azok (Kantorowicz 1957, 7). Más szóval a szimbolikus test fölülírja, elfedi az élő testet: a két test elválaszthatatlan, és „semmilyen kétségünk nem lehet a politikai testnek a természetes testtel szembeni felsőbbrendűségével kapcsolatban” (9). A két test elmélet szempontjából tehát a győzelmi narratívával dolgozó sportfilm drámája leírható a természetes test politikai testtel való felruházásaként, megdicsőüléseként, átlényegüléseként, míg a *Fehér tenyér*hez hasonló veszteség-narratívák az átlényegülés és fölülkerekedés meg nem történéséről, megghiúsulásáról, lehetetlenségéről beszélnek, arról a helyzetről, amikor az élő test erősebb, mint a szimbolikus/ideologikus/közösségi, amikor kiderül, hogy a sportoló valójában ember. A két test elmélet így felhívja a figyelmet a sportfilmek által használt test-filozófiák különbségére: míg a győzelmi történetet színre vivő filmek rendszerint azt mutatják be, hogy a hős hogyan küzd fel magát, hogyan lesz úrrá a nehézségeken, hogyan edz fáradhatatlanul, azaz hogyan emeli fel testét az egyszeri, tökéletlen és halandó státuszából a politikai/győzedelmes/ideológiai test halhatatlanságába, addig a veszteség-narratívák kevésbé „felemelő” de annál emberibb történetei az élő test túlerejét, idealizáló fantázia-konstrukciókhoz mért elégtelenségét mutatják be, az ideális, átszellemült megdicsőülés elérhetetlenségét. Az utóbbi típusú történeteket olvashatjuk egy nagyon is emberi helyzet hiteles filmes megjelenítéseként, ugyanakkor a győzedelmes filmekkel összehasonlítva mégiscsak az idealizáló fantáziák konstruáló erejének helyi gyengeségéről, a kulturálisan közvetített idealizáló képekbe vetett bizalommal szembeni gyanakvásról, azaz (Kaja Silverman kifejezésével élve) az *ideológiai hit* diszfunkciójáról kell beszéljünk (Silverman 1996, 15-23). Más szóval, amikor Dongó az utolsó gyakorlatában nem tud beleállni az ugrásba, és kilép, akkor tulajdonképpen nem történik más, minthogy az ideológiai/társadalmi/politikai test nem írja felül a személyes testet (és traumáit), nem történik meg a természetes test „tökéletlenségeinek eltörlése” (Kantorowicz 1957, 11).

Vessük csak össze Dongó történetét a *Legyőzhetetlen* győzelmi elbeszélésével. A dél-afrikai rögbi csapat nem várt világbajnoki győzelme a filmben asszociatív kapcsolatban áll Nelson Mandela belső emberi erejével és törhetetlenségével (a sok évnyi börtön után is megbocsátó, és sokszínű nemzetben gondolkodik), illetve a sportolók erkölcsi megnemesedésével (a fehér rögbi játékosok a fekete nyomorvedekben edzenek, rögbizni tanítják a helyi gyerekeket).

A film fő ideológiai mondanivalóját, a test lélek általi felemelését William Ernest Henleynek a filmben többször idézett *Invictus* című verse fejezi ki.

Az égből, mely úgy hull fölém,
mint földtekére zord pokol,
bármely istent csak áldok én
lelkemért, mely meg nem hajol.

Az élet ökle letepert,
s én nem jajgattam vergődve, nem,
a véletlen dorongja vert,
s véres, de büszke még fejem.

Túl a harag, s könnyek honán
csak a homály borzalma vár,
évek fenekednek reám,
de gyávának egy sem talál.

Nem baj, ha szűk a kapu, s ha
a tekercs bármit ró ki rám,
magam vagyok sorsom ura,
lelkem hajóján kapitány.
(fordította: Kálnoky László)

A vers végig az idealizmusról és az idealizálásról szól, a belső én erejéről, a legyőzhetetlen lélekről („unconquerable soul”) mely képes fölülkerekedni a nehéz helyzeteken, fizikai megpróbáltatásokon és traumákon. Nem befolyásolják a körülmények, önmaga marad, élete birtokosa, „sorsának ura” és „lelkének kapitánya” („I am the master of my fate / I am the captain of my soul”). Ha felidézzük a sport (és hatalom) testi metaforikáját, azonnal felismerhetővé válik mindennek a király politikai testének elsőbbségét és túlerejét hirdető középkori elméletekkel való rokonsága, melyek szerint „a politikai test nem egyszerűen csak 'megfelelőbb és hatalmasabb,' mint a természetes test: ezen túlmenően ebben rejlenek azon a titokzatos erők is, amelyek képesek a törékeny emberi természet tökéletlenségeinek a csökkentésére vagy akár teljes eltávolítására” (Kantorowicz 1957, 9). Ami azonban a *Legyőzhetetlen* győzelmi narratívájában erőt adó, felemelő hozzáállás, az a *Fehér tenyér* kelet-európai szituációjában az emberi élet anyagi, esetleges meghatározottságainak a tagadásaként és szadizmusként jelenik meg. Ez utóbbi szerint nem csak nem uralhatjuk teljes

egészében sorsunkat, de már az erre tett próbálkozások is kegyetlenséget szülnek. A kétezres évek magyar rendezői filmjének egyik jellegzetessége – ahogy azt Strausz László több helyen is részletesen elemzi – épp a testek „emlék-konténerekként” való használata (2011a, 26), amikor azok „imprintek formájában hordozzák magukban az őket körülvevő történelmi korok jellegzetességeit...” (28). Más szóval a kortárs magyar rendezői film kifejezetten ellentétes mintát követ, mint a test ideológiailag meghatározott meghaladását színre vivő amerikai tömegfilm.

KÉP 5.2

A sportoló testének szimbolikus resignifikációja, „második testtel” való felruházása azonban nem csupán az élő test és a benne hordozott traumák túlereje miatt problémás a *Fehér tenyérben*. Nem csupán arról van szó, hogy egy kelet-európai kulturális közegben hiányzik az a domináns hatalmi ideológiába vetett hit, amely szükséges lenne az idealizáló szimbolikus jelentések problémátlan, amerikai típusú, naiv felvételéhez. Dongó ugyanis – különösen a gyermekkor jeleneteiben – mintha tudatosan ellenállna ennek a testileg működő ideológiai indoktrinációnak. A sportoló szimbolikus, közösségi testtel való felruházása a *Fehér tenyérben* egy kegyetlen rend ideológiai normáinak belsővé tételét is jelenti. Jó példa erre a gyermekkor emlékeztető jelenete, amiben az edzés vége felé néhány szülő bejön a tornaterembe, talán a gyermekek testén talált sérülések miatt. Feri bácsi – miután egy nemrég megsérült kisfiú édesapja a felszólítására sem hajlandó kimenni a teremből – szekrényugrásra vezényli a fiúkat, ahol a szokásos káromkodások és ütlegek helyett kedves, bátorító szavakkal dicséri az egymás után ugró fiúkat. Amikor Dongóra kerül a sor, aki egyébként a legügyesebb tornász a csapatban, ő szándékosan elrontja a gyakorlatot, újra és újra megtorpan a szekrény előtt. Nem lép be az ügyes tornász szerepébe, nem produkálja magát Feri bácsi dicsőségére, nem válik a tornászegylet hazug hatalmi színjátékának részévé, nem veszi fel a neki szánt szimbolikus szerepet. A filmben érzésem szerint mindez kurázsiként, a személyes autonómia kinyilvánításaként, a szadista hatalommal való szembeszegülésként jelenik meg. Míg az amerikai tömegfilmben a hősiességek a domináns társadalmi ideológiák követői és védelmezői, addig a film államszocialista kontextusában a „hősiessé” férfiszerepeket éppen a domináns hatalmi-ideológiai renddel való szembenállás jellemzi, ami együtt jár a test megdicsőülésének megtagadásával. Jó példa erre Dongó és (tanítványa, a VB-t végül megnyerő) Kyle viselkedésének különbsége. A debreceni verseny előtti interjújában Kyle egyértelműen kijelenti, hogy győzni jött, míg Dongó azt mondja, számára az a fontos, hogy megmutassa, tud tornázni, de azért egy fanyar félmosollyal hozzá teszi, hogy utál veszíteni. De talán még látványosabb példája a megdicsőült, idealizált, társadalmi jelentésekből konstruált „másik testhez” való viszony az, ahogy a verseny után Kyle a fotósoknak pózol, reflektálatlanul lubickol a győzelem (idealizáló) fényében, míg Dongó egyszerűen eltűnik a színről. Fontosnak tartom ezt a jelenetet, mert egyetértek Kaja Silvermannak a *The Threshold of the Visible World* című könyvében tett megjegyzésével, miszerint a műfajfilmekben működő idealizálás (és az ezzel együtt járó nézői azonosulási gyakorlatok) egyik nagy etikai problémája az ideológiával szembeni teljes, naiv kiszolgáltatottság, hiszen az ideállal való azonosság

ritka, fantáziaszerű pillanataiban a szubjektum olyan euforikus örömet érez, mely kiiktatja erkölcsi és intellektuális kritikai érzékét, így teljesen átadja magát a társadalmi rend részét képező (gyakran kirekesztő és kegyetlen) értékrendeknek és ideológiáknak (39). A *Fehér tenyér*, szemben a műfajfilmes gyakorlattal mintha épp az élő test ideológiai, szimbolikus konstrukcióknak való alávetésében rejlő kegyetlenségre hívná fel a figyelmet, épp azoknak a konstrukcióknak az embertelenségére, amelyektől a győzelmi narratíva hőse valódi hőssé válik. Ilyen értelemben elmondható, hogy a filmben megjelenő férfi szerepek (különös tekintettel Dongóra) etikailag összetettebbek, reflektáltabbak, és nagyobb emancipatorikus potenciállal rendelkeznek, mint akár a *Legyőzhetetlenben* láthatók (pedig annak egyik központi témája a feketék és fehérek közötti egyenlőség), és az idealizált, hősiességű férfiszerepektől való távolságtartás jellemzi őket.

Múlt, jelen, kelet, nyugat

Az idealizált férfiszerepektől való távolságtartás kapcsán fontos megjegyezni, hogy nem egyszerűen egy rebellis, autonóm férfiaságról van szó, amely átlátva a domináns társadalmi rend álságosságát visszautasítja a Rend által felkínált szerepeket. Ez megint csak valamiféle rebellis hősiesség lenne, mely persze minimum a 18. század óta népszerű alakzata a férfiaságnak. Magyarországon, Dongó esetében azonban mégsem ezt érzékeljük. Igen beszédes ebben a tekintetben az a jelenet, amikor a még gyermek Dongó visszafordul a tornaterem ajtajából, úgy dönt, nem megy be az edzésre. Ez után ugyanis nem a szabadság örömteli képei következnek, nem a fájdalmas kényszer alóli kibújáskor érzett felszabadultság. A kislány a lakótelepen bolyong, az egyforma panelházak labirintus-szerű rengetegében, a kézikamera pedig egyetlen pillanatra sem nem engedi a nézőnek, hogy egy nagy, szabaddá tevő térben helyezze el a főszereplőt, megadva ezzel a helyzet vagy a rend átlátásának és a szabad döntéshozatalnak a felemelő érzését.³⁴ Más szóval a társadalmi rend által kínált ideológiai koordináta rendszer és az idealizált versenysportoló-identitás elutasításával Dongó mintha orientációt is veszítene. Megnézi óvodapedagógusként dolgozó édesanyját, de csak a távolból, a kerítés rácsain keresztül, nem megy oda hozzá. Felmegy egy bérház tetejére, de itt sem a szabadság vagy megpihenés érzete jelenik meg – a kamera szédítően kerül meg a lehajtott fejjel a tető szélén álló kislányt. Inkább a lezuhanás veszélyét vagy vágyát érezzük a néma képekben. Sokatmondó, hogy a jelenet az épületek közötti sötét aknába felülről betekintő, szédítő, hirtelen elsötétülő képpel zárul.

KÉP 5.3

Mivel a gyermekkor jelenetei mind Debrecenben játszódnak, a felnőttkor jó része (a VB kivételével) pedig Kanadában és az Egyesült Államokban, a múlt és jelen viszonya részben

34 A dezorientáció és a szabadság hiányának jelenségeihez a magyar film kontextusában lásd Király Hajnal „Leave to live” című cikkét (Király 2015b, különösen 174, 180).

térbeli metaforákon keresztül jelenik meg a filmben. A két fajta tér azonban nem egyszerűsíti le, nem teszi didaktikussá az államszocialista múlt és a demokratikus jelen viszonyát. A film nyitó képein ugyanis a Kanadába érkező felnőtt Dongót látjuk, a modern nagyváros fém-üveg-neon világa azonban éppoly kaotikus, szédítő és labirintus-szerű, mint a későbbi visszaemlékezésekben feltűnő, fent említett debreceni lakótelep. Mi több, a kanadai megérkező jelenet sem a szabadságról és a boldog, új otthonra találásról szól: itt Dongó leül egy épület ajtaja mellett, hogy a ritka kanadai napfényt és az új világba érkezését kiélvezve elszívjon egy cigarettát. Az élvezet, filozofikus reflexió és megpihenés ezen (a magyar filmtörténetben is nagy hagyománnyal bíró) jelenetét azonban szinte azonnal félbeszakítja egy biztonsági őr, aki elküldi Dongót. Kérdésére elmagyarázza, hogy az épület közelében tilos a dohányzás, és javasolja, hogy álljon arrébb, oda, ahol már két férfi is dohányzik, miközben semmitmondóan az időjárásról beszélgetnek. Dongó pedig némán odébb áll. Ahogy a rendszerváltás utáni magyar film oly sok szereplője, ő sem találhat otthonra a vágyott Nyugaton (lásd: Király 2015b, 177-178). Ebben a jelenetben is a testek beszélnek: az egyik helyre ülés, majd a másikra elküldés gesztusai, a megérkezés lehetetlenségének és a továbbállás szükségességének motívumai, illetve az egymás mellett idegenül ácsorgás fejezik ki az új hely és benne Dongó állapotát.

A múlt és jelen, Magyarország és az Új Világ szembeállítását az is bonyolítja, hogy Dongó – bár a film azt sugallja, hogy egész gyermekkorában a szabadságról álmodozott – Kanadában is nehézségekkel találkozik, ő maga élte tovább a gyermekként elszenvedett erőszakot (nyakon vág egy, az edzésen vaduló gyereket), Kyle edzőjeként pedig itt is csapdaszerű helyzetbe kerül. Mint látható, a múlt és jelen, Debrecen és Calgary viszonyát sokkal inkább szervezi az okozatiság logikája, mintsem a szembenállás: „a gyerekkori edzések dresszúrája a felnőttkori magatartásban csapódik le”, illetve „a gyerekkori kudarc mintegy előrevetíti, magyarázza a felnőttkort” (Gelencsér 2014, 306). A *Fehér tenyér* nem képez ideologikus ellentétpárt az államszocialista Debrecen és a szabad Calgary viszonyából, ehelyett inkább a főhős szubjektív, lelki szűrőjén keresztül viszonyul az eseményekhez. Ilyen értelemben a *Fehér tenyér* olvasható traumatörténetként is, amennyiben a múltban elszenvedett testi-lelki sérülések életre szóló hatásáról beszél (vö: Strausz 2011b, 25). Gondoljunk csak Dongónak a Las Vegas-i Cirque du Soleil társulatnál kapott munkájára, a film záróképeire! Míg Las Vegas utcaképei a mozgó kézikamerának és gyors vágásoknak köszönhetően éppoly dezorientálóak, mint Calgary vagy a debreceni lakótelepek, Dongó munkáját nemegyszer hosszan kitartott, statikus kameraállásból felvett totálokban látjuk, ahol hősünk nagy, üres terekben egyedül áll. Az épületek közötti beton tetőn a próba előtt még egy cigit elszívó magányos alak értelmezhető a traumatizált szubjektum képeként. Márpedig ez a Las Vegas-i jelenet kezdőképe. Dongó egyedül van egy geometrikus, üres, üveg-acél-beton környezetben, „minden város leggyökértelenebbjében” (Strausz 2011b, 25), nincs a tetőn egy szék, ahol leülhetne, és nincs távlat sem, rálátás a környezetre, ahonnan cigizés közben szemlélődhetne. Bezárja a sivár, üres, technikai környezet. Ahogy a később látott produkció, úgy ez is értelmezhető már-már szürreális, poszt-traumatikus, kiégett, örömtelen, sivár lelki tájként.

KÉP 5.4

A film az edzői munka különbségein keresztül beszél legékebben a múlt és jelen, kelet és nyugat különbségeiről. A gyermekkori tornaterem egyértelműen börtönszerű, disztopikus hely: az edző fegyelmező eszköznek használt kardja, a gyerekek vonalra sorakoztatása, a vonalra rálépő Dongó véresre verése, az állandó szadisztikus légkör, a lányok előtti szándékos megszégyenítés, a szülők kizárása az edzés teréből, a gyerekek sérüléseinek, hólyagos, véres kezeik mutatása mind-mind erre utaló beszédes motívumok, a szereplők öncélú ide-oda terelése, sorakoztatása, mozgatása pedig a *Szegénylegények* (Jancsó Miklós, 1966) óta bevett motívuma az elnyomó hatalomnak. A „Kádár-korszak mint edzésterv” kifejezéssel Gelencsér Gábor kiválóan tapintott rá az edzés és az államszocializmusbeli erőszakos társadalmi szocializáció párhuzamaira, melyet tovább erősít a tornászat kapcsolata a modernitásra jellemző fegyelmezési és felügyeleti technikákkal. A magyar férfiasság és sportok történetével foglalkozó munkájában Hadas Miklós úgy véli, hogy „a gimnasztika a modernitás testi alapzatának megteremtésére hivatott” (Hadas 2003, 168), amennyiben „elmélyíti és kiterjeszti a civilizáció folyamatának intézményesülését” (166), és egy olyan beállítódást erősít, amelyben nagy szerepet játszik „az önkizsákmányolás, önfegyelem és önkorlátozás” (167). Úgy véli, „e tevékenység joggal értelmezhető a modernizálódó polgár *inkorporálódott ethoszaként*, par excellence *testpolitikaként*” (155), mivel „a gimnasztika és a torna egyaránt jelentős késleltetési kondicionáltsággal és modernizációs potenciállal bír; művelésük során az ismétlésnek, a gyakorlásnak, egyfajta monotonitásnak kiemelkedő jelentősége van. Mindkettő egy „művezető” (majd később tornatanár) irányításával végzett, önfegyelmet, igazodást igénylő, közösségben folytatott tevékenység” (176). A *Fehér tenyér* jól ismeri fel és termékenyen használja ki a kapcsolatot a modernitás vadhajtásaként is értelmezhető kommunista társadalmi kísérlet (lásd: Dingsdale 2002: 101), a modern tömegtársadalmakban tapasztalt elidegenedés, illetve a tornászatban felismerhető önfegyelmezési technikák között. A tornász ugyanis – ahogy a modern kori társadalmak embere is – „elsősorban önmagával harcol” (Hadas 2003, 156), belső küzdelmeit pedig hajlamos magával vinni, akárhová is megy.

Mint fentebb már utaltam rá, Dongó kanadai és amerikai életében is érezhető a múlt és a belső küzdelmek tovább cipelése, még akkor is, ha itt másfajta edzői módszereket és hatalomgyakorlást látunk. Kanadában a szülők egy tükröződő ablakú szobából folyamatosan ellenőrizhetik az edzőmunkát, és Kyle munkára bírása is csak a jó példával és közös edzéssel sikerül Dongónak, ugyanakkor – mint láttuk – itt sem talál otthonra, és a múlt itt is vele marad (vö. Strausz 2011b, 25, Király 2015b, 177). Ez nem csak magányossá teszi, de Kanadában majdnem az állásába kerül, később pedig ezen megy el a világbajnoki arany is.

Az egyéni és közösségi jelentések itt is összekapcsolódnak, a *Fehér tenyér* ezekben a helyzetekben is megőrzi finoman jelölt társadalmi relevanciáját. A múlttal való viszony problematikus, feldolgozatlan, ellentmondásos volta ugyanis – mint ismeretes – a rendszerváltás utáni Magyarország egyik legfontosabb visszahúzó problémája, melyben a rendszerváltás utáni „szabad” Magyarország sok tekintetben a Kádár-rezsim

emlékezetpolitikáját követte: az 1989 után megszülető új demokrácia éppúgy nem tudta kielégítően tisztázni az államszocializmushoz fűződő viszonyát, ahogy a Kádár-rezsim sem a Rákosi-korszakhoz vagy '56-hoz való viszonyát. Ahogy erre Hankiss Elemér a késő Kádár-éra kapcsán rámutat,

néhány tabutól eltekintve az élet csaknem minden területéről s problémájáról lehet beszélni nyilvánosan, s ez kelet-európai viszonylatban jelentős esemény. Másfelől viszont igaz az, hogy az említett tabuk a társadalmi problémák mélyebben fekvő okainak feltárását gyakran lehetetlenné teszik, s ezzel egyrészt megakadályozzák ezen problémák gyökeres megoldását, másrészt állandó zavarban a tisztázatlanság és tisztátalanság állapotában tartják a közgondolkodást. (Hankiss 1986, 49, idézi Réti 2012, 130)

Ez az „állandó zavar és tisztázatlanság” a 21. századi magyar emlékezet- és identitáspolitika alapvető meghatározója, mely igencsak megnehezíti a traumák feldolgozását, és a nyugati demokráciákra jellemző identitásmintázatok megerősödését. Weyer Balázs szerint „a régió országai közül – leszámítva az egykori Szovjetunió tagállamait – Magyarországon lett a legkisebb hatókörű az átvilágítás” (Weyer 2011, 1), Hack Péter szerint pedig a rendszerváltás után „a demokratikus intézményrendszer konszolidálódásának elmaradása és a demokratikus politika hiánya vagy gyengesége nagymértékben annak köszönhető, hogy a szembenézés a múlttal gyakorlatilag elmaradt” (Hack 2010, 20). Más, volt szocialista országokkal ellentétben Magyarországon nem tiltották el a régi rezsim vezetőit a közszerepléstől, nem volt igazi elszámoltatás vagy lezárás, késett az átvilágítás, és a demokratikus átmenet mellett, közben megtörtént a régi rezsim politikai hatalmának gazdasági hatalomra váltása. Mindez – mint azt társadalomkutatások sokasága mutatja – kifejezetten rossz irányban befolyásolta a népesség demokratikus jogállamba vetett hitét³⁵, újabb ideológiai krízishez vezetett, és évtizedekre nemzeti sporttá tette a kormányzati korrupciót, azaz lehetetlenné tette azt a fajta új élet elkezdését, melyet – visszatérve a film jelképrendszeréhez – vélhetően egy Amerikába kivándorló kelet-európai polgár remél.

A *Fehér tenyér*ben – melynek forgatása idején mindezek a problémák már nem csak érezhetőek, de a sajtóban és a szociológiai kutatásokban is olvashatóak voltak – ez a múlthoz való „zavart és tisztázatlan” viszony megint csak vizuális szimbólumokban jelenik meg. Jusson csak eszünkbe az edző, Feri bácsi ajtó mellé támasztott kardja, melynek a hegye az évek során már lyukat vájt a padlót fedő tornaszőnyegbe; a kard által a fiúk testén és lelkében ejtett sérülések; és végül a Dongó lába által benyomott szivacs képe a világbajnokság elrontott gyakorlata után. Mindezek nyomok: tárgyak és testek szimbolikus értelmű lenyomatai, melyek a múlt és a hatalom testekben őrzött hatásáról beszélnek. Ezek a „benyomások,” sebek és felfeslések a film egyik alapvető motívumáról beszélnek, szavak és nyelvi-szimbolikus

35 Vö: A *Jogtörténeti szemle* 2010/2-es, „A rendszerváltás húsz éve: állam, jog, társadalom” c. kötetével, különös tekintettel ebben Hack Péter „Az átmenet igazságszolgáltatása” című tanulmányával (20-26), illetve a TÁRKI rendszeres társadalomkutatási eredményeivel, pl.: http://www.socio.mta.hu/uploads/files/2015/poltukor_online.pdf 43.-

közvetítettség nélkül: arról, hogy egyes tapasztalatok és traumák csontig hatolnak az emberbe, ez a testünkben hordott múlt pedig lehetetlenné teszi, hogy a *Legyőzhetetlen*hez hasonló sportfilmek mintájára a győzelem vakító fényében sűtkérező hőskékké legyünk, lehetetlenné, hogy az eszmék, fantáziák és hatalmi ideológiák által konstruált eszményi test eltakarja az élő test szenvedését.

6.

Apák és szörnyeik /

(Mundruczó Kornél: *Szelíd teremtés: A Frankenstein terv*, 2010.)

A rendszerváltás utáni magyar film férfiasságkonstrukcióinak vizsgálata nem lehet teljes Mundruczó Kornél munkáinak számba vétele nélkül. Eddigi nagyjátékfilmjeinek a férfiasság reprezentációi szempontjából legfontosabb alkotása valószínűleg a 2010-ben bemutatott *Szelíd teremtés: A Frankenstein-terv*. A 2010-ben Cannes-ban Arany Pálmára jelölt, a 2011-es Magyar Filmszemlén pedig Rendezői díjat kapott film középpontjában ugyanis egy apa-fiú kapcsolat áll, mely egyszerre beszél a patriarchális rend sajátosan kelet-európai válságáról, az apák és fiúk közti konfliktusok „univerzális” témájáról, ugyanakkor a Frankenstein-történet újraértelmezésén keresztül a férfiasság-konstrukcióink kritikus újraértelmezését is végrehajtja.

A film kezdetén az apa, Viktor, aki filmrendező (és maga Mundruczó Kornél alakítja), épp férfi főszereplőt keres legújabb filmjéhez. A szereplőválogatás egy kihalt pesti bérházban zajlik, melyben csupán a rendező fiatalkori szeretője (Monori Lili) él fogadott lányával, férjével és annak lányával. A válogatáson megjelenik egy fiatal fiú (Frecska Roland), akiről később kiderül, hogy a rendező és a házban élő régi szeretője egykor intézetbe adott gyermeke. A szótlan, furcsa fiú, miután a meghallgatáson lány szereplőtársa egy szerelmi jelenet próbálása közben mindenáron meg akarja csókolni, megöli azt, majd elszökik. A rendőrség és a rendező párhuzamosan nyomoznak, közben pedig a fiú visszatér a házba. Pár perc ismeretség után feleségül kéri az anyja által gondozott árva lányt (Csíkos Kitty), megöli anyja rájuk támadó férjét, később pedig a rendőrség hívásával fenyegetőző anyját is, majd újra elszökik. Apja találja meg a pesti tében bolyongva, majd megpróbálja Ausztriába szöktetni, egy még gyermekkorából ismert alpesi házba, távol a civilizációtól. Történetüket – Mary Shelley *Frankenstein*jéhez hasonló lezáratlanságban – itt, egy autóbaleset után, a havas hegyek között hagyja magára a film.

A *Szelíd teremtés*, mely a díjak és jelölések ellenére megosztotta a kritikusokat és a közönséget, olvasható az apa-fiú viszonyokról szóló esettanulmányként, az árvaság és kizártság történeteként, de ékesen beszél a férfiasság és szörnyszerűség összefüggéseiről is. A film minderről jellegzetesen kelet-európai, illetve budapesti helyszíneken, szereplőkkel, arcokkal és helyzetekkel mesél, mintha mindezen általános témák sajátosan helyi verzióját kívánná a szemünk elé tárni.

Apák és fiúk

A *Szelíd teremtés* a teremtő férfi toposzának megidézésével kezdődik. A rendező német rendszámú terepjárót vezet a havas, téli városban, közben folyamatosan telefonál: a legújabb filmjének terveiről beszél, interjút ad, egyeztet. Nagy tervei vannak, de egyedül dolgozik, akárcsak kultúránk olyan ikonikus férfialakjai, mint a megszállott, tudós Frankenstein, a

romantikus hagyomány művész-alakjai vagy épp a rendezői film ikonikus *auteur*jei. Az apaság itt a teremtő (fél-)isten alakjával kerül egy kontextusba, akár csak Kenneth Branagh *Mary Shelley Frankenstein*je című filmjében (1994), illetve az autonómiát kereső művész, valamint a nagy egóval megáldott-megátkozott, nagyra vágyó férfi jól ismert alakjaival. A téli utakon autóvezetés közben telefonon szervezkedő, nagy terveket szövő, egyszerre több hívást is bonyolító rendező képe felveti a felelősség kérdését is, ami nemcsak az önző okok miatt elhagyott fiú később kibontakozó története szempontjából fontos motívum, de a Frankenstein-intertextus egyik alapvető eleme is (vö: Bujdosó Bori 5-6). A szörnyszerű életet létrehozó tudós történetének ugyanis éppúgy alapvető motívuma a nagyravágyás (az „overreacher” karakter), mint a túlzott, vak egoizmus, illetve a nők erőszakos kizárása a teremtő folyamatból, melyek mind megjelennek a filmben. A Frankenstein-kritika szerint ugyanis „Shelley regénye a férfiasság és férfi szubjektivitás feminista kritikájával szolgál. Központjában egy munkamániás, narcisztikus, naív módon destruktív alkotó áll, így felhívja a figyelmet a férfiasság egyes aspektusaiban rejlő veszélyekre” (Kimmel és Aronson 314).

A *Szelíd teremtés*ben már ezen a ponton is megjelenik az önreflexivitás és a teatralitás, hiszen egy rendezőt játszó rendező beszél egy olyan filmről, mely akár egy Frankenstein film vagy a *Szelíd teremtés* is lehetne. Ezek az önreflexív, néhol már-már karikarisztikus elemek (Legát 2), akár csak az egyértelmű Frankenstein-áthallások, figuratív értelmezések sorát készítik elő: a nézőben tudatosul, hogy a film nem csupán egy egyszeri és esetleges történetet kíván elmesélni. A jellegzetesen helyi díszletek, helyszínek, arcok és szereplők – mind Mundruczónál számos alkalommal – „univerzális” emberi témákról (is) mesélnek. Ahogy Stöhr Lóránt is rámutat, a *Johanna* című filmjétől kezdve „mítosz(ok) újraértelmezésére, rekontextualizálására kerül érdeklődésének középpontjába. A fojtogatóan zárt, kisszerű, embertelen környezetével drámai konfliktusban levő hős Mundruczó-féle története a *Johannától* kezdve a mítosz segítségével univerzalizálódik” (51). A Stöhr által említett, a helyit és esetleges az univerzálissal összekötő mitológus híd szerepet itt a gazdag Frankenstein-mitológia tölti be.

Az alkotó apa alakját aztán a szereplőválogató jelenet teszi teljessé. Itt ő a kamera és a látvány birtokosa, a vizuális mező teljhatalmú, szenttelen, néhol erőszakos, szadisztikus ura, aki nem riad vissza mások megalázásától sem. Figurája még a fiú színrelépése előtt megidézi a nehéz múltú, belső démonokkal küzdő, másokkal természetes módon kegyetlen férfi alakját. A kaszting jelenet hosszú csendjei, mikor fejét fogja vagy csak a semmibe néz, mind a felszín alatti, belső tusakodásról beszélnek. Szenttelenül kimondott kegyetlen szavai (mint például amikor egy idős nőt úgy próbál a kamera előtti sírásban „segíteni”, hogy arra utasítja, idézze fel nemrég elhunyt férje arcát) egy olyan ember benyomását keltik, akit annyira lefoglalnak saját tervei és belső küzdelmei, hogy képtelenné vált az együttérzésre. Egy-egy képben a filmkép egybe esik a rendező kamerájának képével, így a filmbéli rendező szemével láthatjuk a válogatásra megjelent szerencsétlennél szerencsétlenebb szereplőket. Ezáltal közvetlenül be is lépünk az apa (képi) világába. A film – még a fiú valódi színre lépése előtt – arra invitál, hogy azonosuljunk a kétes erkölcsi érzékkel megáldott rendező alakjával és a kamera (autó, telefon, média-nyilvánosság) birtoklásának narcisztikus-szadisztikus érzésével, ugyanakkor ez a (vizuális) hatalom sohasem jár együtt az ideálissal való egyesülés Hollywoodból jól ismert, részegítő eufóriájával. A film világában férfiak és nők, hatalommal bírók és kirekesztettek, a

kamera előtt és mögött állók éppolyan nehéznek élik meg az életet. A különbség csupán az, hogy az épp aktuális interakcióban kinek áll hatalmában kegyetlennek lenni (az éppoly nyomorult) másikkal.

A perspektívák filmbéli játéka azért is fontos, mert bár a Frankenstein történet egyik legfontosabb mozzanata a szörnyszerűség mibenlétére való rákérdezés (annak az elbizonytalanítása, hogy vajon a teremtmény, vagy a tudós-e az igazi szörnyeteg), a filmek ezt a történetet jellemzően mégis inkább csupán a tudós szempontjából mesélik el (a kanonikus filmek közül talán csak James Whale 1931-es *Frankensteinje* törekszik a teremtmény szempontjának komolyan vételére). És ahogy a Frankenstein filmekben végignézhetjük a nagyra törő tudós összeomlását, a hatalmas egó és szörnyű másíkja találkozásának drámáját, úgy mutatja meg a *Szelíd teremtésben* a fiú az apai rend visszasságait.

A fiú megjelenése (a temető kapujában, majd a házban) ugyanis tovább erősíti a fentebb említett metaforikus értelmezéseket. Egy sor önreflexív beállítást látunk. Egyfelől szimmetrikus kompozíciókat, gyakran a kamerába központi perspektívában bámuló fiúval, másfelől pedig keretezett képeket, melyek felhívják a figyelmet a filmkép megalkotottságára és személyes perspektívához kötöttségére. A fiú a házban először leselkedőként jelenik meg, rajta keresztül mi is keretezve, távolságból, egy új perspektívából nézhetjük meg az atyai rendet. Ahogy Shelley teremtménye és számtalan horrorfilmes szörny, ezekben a jelenetekben ő is az ablakban vagy ajtóban álló sötét, néma alakként jelenik meg, aki kintről szemléli az emberi (patriarchális) világ és az apa működését.





A fiú így szó szerint újrakeretezi az apai rendet, új perspektívából mutatja meg, új értelmet ad annak, később pedig fel is forgatja, össze is zúzza azt. Ennek a folyamatnak az egyik szimbolikus értékű kulcseleme az a momentum, amikor az apa (tervei szerint csupán átmenetileg) átadja fiának a kamerát. Miután ugyanis a fiú a rendező és segédjei jelenlétében nem hajlandó eljátszani a szerelmi jelenetet, apja (akiről ekkor még nem tudjuk, hogy apja) a kezébe adja a kamerát és átküldi a szereplőket a szomszéd szobába. A fiú ezen a ponton veszi át a hatalmat a vizuális tér és az apai rend fölött: a szomszéd szobában megöli a hozzá erőszakosan közeledő lányt, majd az ablakon át megszökik. A rendező innentől nem uralja az eseményeket, „nincs képben”: monitoráról eltűnik a kép, egy gyilkosság akaratlan kiváltója lesz, rendőrök hallgatják ki (éppolyan szenttelenül és kegyetlenül instruálva őt, mint ő tette a szereplőivel), egy olyan történet szereplője lesz, melyet a fiú tettei írnak, és amelynek nem ismeri a forgatókönyvét. A fiú megjelenésével a film tere is megváltozik: a ház egyszerre szörnyűségek kiismerhetetlen labirintusává változik, melynek anamorfikus lencsével vett, nemegyszer körkörös kameramozgásokkal mutatott, szédítő tereit sem az apa, sem a kamera nem látja át.

Szimbolikus értelmű filmes gesztus, hogy már a fiú legelső belépésekor is egy körkörös, kissé szédítő 360 fokos fordulatú kameramozgással mérjük fel a ház gangos belső utvarát, amit később több hasonló is követ, de az anamorfikus lencsének hála a sötét, kanyargós vaskorlátú lépcsőház is már-már szürreális, (rém)álomszerű, a *Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) és a *Szédülést* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) idéző képeken jelenik meg. A fiú kezdettől a labirintus Minotaurusz-szerű szörnyének szerepét játssza: ő az apa eltitkolt, (lelkileg) torz, száműzött leszármazottja, aki szabadon jár-kezel a számunkra átláthatatlan házban, bejön ha kizárják, megszökik ha bezárják, a legváratlanabb helyeken tűnik fel, és a világ legtermészetesebb módján, közömbös tekintettel szedi sorra áldozatait.

A patriarchális rend filmekben is megjelenő válsága a rendszerváltás utáni magyar film gyakori témája. A *Taxidermia* minden egyes generációja esetében kétes a patriarchális leszármazási ágak töretlensége, azaz a valódi apa kiléte; a *Hukkle* című filmben a férfiak tehetetlenül tűrik, hogy a nők egyenként megmérgezzék őket; Petyát, a *Moszkva tér*

főszereplőjét elhagyta apja; a *Fehér tenyér* tornász főszereplőjét szülei cirkuszi majomként mutogatják, edző pót-apja pedig szadista eszközökkel neveli; de a *Csak a szél* roma kisfiú főszereplője is csak Skype-on látja nyugatra költözött apját. Mundruczó életművében is gyakori a motívum: a *Nincsen nekem vágyam semmi* (2000) fiú prostituáltjai egyértelműen a patriarchátus peremén élnek; a *Szép napok* (2002) börtönből szabaduló Péterét is nővére nevelte fel; a *Delta* (2008) főszereplője is akkor tér vissza szülőföldre, mikor halott apja helyét már anyja erőszakos szeretője foglalta el; de a *Fehér Isten* (2015) szülői párja is válófélben van, és úgy tűnik, kisebb gondjuk is nagyobb annál, hogy kislányukra valóban figyeljenek. Ebben a tekintetben a magyar film egy a posztkommunista kelet-európai filmekre általánosan jellemző trendet követ: „1989 után megfigyelhető a 'mérgező apák' elszaporodása a Lengyel és Cseh moziban, ahogy más volt szocialista országokban is: gyermeküket elnyomó, kegyetlen vagy legalábbis autoriter férfiakat láthatunk, akik képtelenek vagy nem hajlandók megérteni gyermekeiket, és felelősek azok problémáiért” (Mazierska 127).

Fontos azonban felismerni, hogy az „Új magyar film” egy már az államszocializmusban is gyakori, nagy történelmi hagyománnyal bíró és erős társadalomtörténeti meghatározottsággal bíró motívumot és történettípust alakít át újfajta módokon. A hiányzó, halott vagy rossz apák a magyar filmkánon olyan központi darabjainak meghatározó motívumai, mint a *Valahol Európában* (Radványi Géza, 1948), az *Apa* (Szabó István, 1966), *A kis Valentinó* (Jeles András, 1979) vagy a *Megáll az idő* (Gothár Péter, 1981). A *Szelíd teremtés* férfialakjainak összetett megértéséhez elengedhetetlen ennek a filmes hagyományak, illetve az ezt motiváló társadalmi-történeti folyamatoknak a reflektálása.

Ewa Mazierska könyvében külön fejezetet szentel az apaság kérdésének a lengyel, cseh és szlovák filmben, és számos, a *Szelíd teremtés* szempontjából is fontos momentumra hívja fel a figyelmet. Kiemeli, hogy „a szovjet blokk országaiban torzult az apaság tapasztalata, így az apaságnak a nyugati társadalmakhoz képest némileg eltérő jelentése alakult ki” (83-84). Ennek egyik oka a viharos történelmi események miatt kialakuló „apahiány” (87). Magyarország huszadik századi történelmében az Első Világháborútól 1956-ig szinte minden generációra jutott egy-egy olyan háború, forradalom, puccs-szerű hatalomátvitel vagy hirtelen beköszöntő szélsőséges politikai berendezkedés, melyben férfiak harcoltak, haltak meg, kerültek hadifogságba, börtönbe, vagy kényszerültek emigrációra (vö: Gyarmati 9, Mazierska 86). A „konzolidált” Kádár-korszakban pedig inkább a kilátástalanság és kiábrándultság járulhatott hozzá a hírhedt magyar öngyilkossági világrekordhoz, illetve az alkoholizmussal és más pótcselekvésekkel összefüggésbe hozható szörnyű egészségügyi statisztikákhoz (vö: Valuch 40-41). Mindezek a körülmények sokkal közvetlenebb módon érintették a felnőtt férfi lakosságot, mint a nőket. Ahogy a háborúk és forradalmak is elsősorban a férfiak halálzási rátáját emelték, úgy az államszocializmus lelki nyomora és a rendszerváltás után hirtelen beköszöntő neoliberális (dzsungel-)kapitalizmus sokkja is főleg a férfiak és apák életét rövidítették. Ezek a trendek a rendszerváltás után huszonöt évvel is kimutathatóak:

az elhunyt férfiak közel egynegyede a 40-49 éves korcsoportba tartozik, míg a meghalt nőknél ennek a korcsoportnak az aránya ennél jóval alacsonyabb, 11 százalék körüli. Ugyanolyan vagy

hasonló halálok a férfiaknál fiatalabb életkorban jelentkezik, mint a nőknél, ezért az előbbieket átlagos életkora a halál bekövetkezésekor mintegy nyolc évvel alacsonyabb, mint a nőké. (Valuch 42)

A filmbeli férfiszerepek kontextualizálásakor a biológiai apák történelmi hiánya mellett fontos tényező az autoriter, paternalista politikai berendezkedések azon törekvése, hogy szimbolikus apákkal (a politikai vezérrel) vagy intézményekkel helyettesítsék a hagyományos apákat és családot. Ahogy Ewa Mazierska is rámutat, egész Kelet-Európában „megfigyelhető az apaság áthelyezése ... a politikai vezetőkre, vagy olyan intézményekre és eszmékre, mint a Párt vagy az Állam. Az apaság ilyen áthelyezését támogatta a szocialista ideológia is, mely meg akarta szabadítani a család intézményét hagyományos funkcióinak egy részétől” (87). A diktatorikus állami berendezkedések, a vezért vagy pártvezetőt mitikus magasságokba emelő propaganda, csakúgy mint a politikai és ideológiai szempontoktól vezérelt, erőszakosan formált családmódok a nemi szerepek szörnyszerű torzulásához vezethetnek (vö: Mazierska 128). Az államszocialista pártvezér a hozzá hűséges állampolgárok jószágos atyja (akit a propaganda előszeretettel fényképez hálás, mosolygós gyermekekkel) de ugyanakkor kíméletlen „diktátor is, a vele szembehelyezkedők pedig definíció szerint olyan megtévedt, tékozló fiúk, akik viselkedését haladéktalanul korrigálni kell (Mazierska 90). Ezek a szerepminták pedig nyilvánvalóan sokkal lassabban változnak, mint a politikai rendszerek. Ahogy a „mentális rendszerváltás” is sokkal hosszabb időt igénylő folyamat, mint a politikai (Valuch 33), és a diktatorikus államformák hosszú évtizedei alatt rögzült mentális beállítódások is máig rányomják a bélyegüket a magyar társadalom működésére, úgy a paternalisztikus berendezkedésekben begyakorolt nemi szerepek is ott kísértnek a rendszerváltás után, a jelek szerint mind a filmvászonon, mind az azt körülvevő világban. Szinte a *Szelíd teremtés* alap gondolatát mondja ki Mazierska, amikor megállapítja, hogy „egy igazi sztálinista apa, ahogy egy igazi sztálinista fiú is, a lélektani thrillerek és horrorfilmek rajongóinak való teremtmény” (99). Ebben a kontextusban „a Frankenstein terv” nem csupán a Nagy Alkotás létrehozásán mindenkin át gazolva dolgozó nárcisztikus, egoista férfi szörnyszerű álmokfutásának allegóriája, de éppúgy olvasható az államszocializmus társadalmi kísérletének vagy a posztkommunista apa-fiú kapcsolatoknak a kommentárjaként is.

A biológiai apák hiánya minden bizonnyal sikeresen sodort és kötött a politikai vezérhez számos érzelmileg kiszolgáltatott árvát, ugyanakkor az apaság ideológiailag támogatott projekciójával akaratlanul össze is kötötte az apák elleni személyes lázadást a társadalmi Rend elleni lázadással. A pótapákban és társadalmi Rendben csalódott fiúk így talán még nagyobb keserűséggel lázadtak az őket cserben hagyó apafigurák ellen. A *Szelíd teremtés* fiú-figurája, akárcsak Frankenstein szörnye James Whale meghatározó filmjében, alig beszél, nem mond el többet egy tucat tömondatnál. Nyelven kívülisége, kommunikációképtelensége, reakcióinak kiszámíthatatlansága a társadalmi-szimbolikus (apai) rendben való kívüliségét is jelképezheti. Rajta keresztül kívülről, egy elhagyott, állami intézményekben nevelt, megkínzott, szörnyszerűvé vált és mégis ártatlan férfialak szempontjából nézhetjük meg újra a világot, amelyben élünk. Bosszúját sem ő, sem a film nem igyekszik megmagyarázni, a gyilkosságok pedig mindig némák, egyszerűek és brutalitásukban is szépek. A földön fekvő halott, félmeztelen lány hosszan kitartott képe, a második gyilkosságnál a vér rajzolata a falon,

vagy a hóesésben a gang korlátján áteső anya, a fentről őt szemlélő fiú képe, vagy a fehér hóban a fej alól lassan kifolyó vér még a film szürke, egyhangú színvilágában is határozottan esztétizált. A halál szépségére velünk együtt rácsodálkozó fiú láthatóan kívül áll az emberi morális renden, túl jón és rosszon, akár Nietzsche emberfölötti embere. Egy olyan keretet vagy perspektívát ajánl föl a néző számára, melyben a patriarchális társadalmi-szimbolikus rend pusztulása az esztétikum regiszterében is értelmezhető és élvezhető, lenyűgöző, gyönyörű látványként tárul elénk.

A fiú néma tekintete megadja a filmnek mindazt, amit a rendező várt új filmjének leendő főszereplőjétől. Tekintete és néma tettei arra utalnak, hogy a valódi drámák már mind lezajlottak: ezek tették ilyenné a fiút, akinek jelen tettei csupán logikus és egyszerű következményei annak, ami vele történt és történik. A *Szelíd teremtés* ilyen tekintetben a nyolcvanas évek magyar filmjeinek egyik trendjét folytatják, azon „ördögűző” filmekét, melyek egy szorongató, nyomorúságos, reménytelen állapotot mutatnak be, nélkülözik a drámai feloldást, nem vezetnek ki az elviselhetetlen élethelyzetből és céljuk inkább a „szorongás végletesség növelése” (Kovács András Bálint 293). Mindez – a *Szelíd teremtés*ben is – az áldatlan állapotok univerzális, egzisztenciális állapotá növelését eredményezi. A felelőtlen, egoista apa és a traumatizált, kegyetlen bosszút álló fiú kettőse nem egy fokozatosan kibomló, majd a film végére megoldódó drámai konfliktus szereplői. Kettősük (ahogy az emberi nyomorúság Mundruczó mesterénél, Tarr Bélánál is rendre) sokkal inkább kelti a világ vagy kelet-európa változatlanul tovaöröklődő (férfi-)rendjének a benyomását.

A posztkommunizmus árvái

A film tehát értelmezhető a poszt-totalitárius apaság következményeinek a filmes feldolgozásaként vagy a történelmi traumák által szétszaggatott társadalmi-érzelmi viszonyok között felnőtt fiatalok tapasztalatának, világlátásának a megjelenítéseként is. Mint láhattuk, mind az apafigura, mind a fiú magán hordja egy történelmi traumáktól, szakadásoktól, sokkoló változásoktól formált társadalmi tér torzító hatásait. A film nem hibáztatja az apát sem: ahogy fiának elmondja, annyi idős lehetett, mint most ő, amikor véletlenül teherbe ejtette alkalmi szeretőjét. Ezzel magát is egy az élet eseményeinek kiszolgáltatott, tetteiért felelősséget vállalni nem tudó fiú áldozati pozíciójába helyezi. A film képisége részben rá is játszik a szerepek ismétlődésére: apát és fiút gyakran látjuk tükröződő felületek vagy keretek két oldalán (például első találkozásukkor), hasonló ruházatban, hasonló beállításban vagy egymás mellett ugyanabban a testtartásban (például a téli napfelkelte szemlélésekor). A fekete felső, sápadt arc és sötét tekintetek hasonlósága mögött a film lehetővé teszi a sorsok hasonlóságának, a nehézségek generációról generációra történő ismétlésének, tovagörgetésének az értelmezését is. Bújdosó Bori szerint a képi ismétlések és tükröződések arra is utalnak, hogy „a fiú nem csak apjának, hanem valamiképpen mindannyiuknak a tükörképe, felelőssége” (4). Amennyiben figyelembe vesszük a Gyarmati által elemzett, fentebb már hivatkozott, halmozódó, sűrűn következő, gyógyulási időszak nélkül egymásra torlódó történelmi konfliktusok és traumák társadalmi hatásait, talán nem nehéz

megértenünk, miért is ismétlődnek ezek a szerepek és helyzetek, illetve miért is érezhette Magyarországon annyi nemzedék elárultnak és elárvultnak magát.



A *Valahol Európában* árvái, akik még 1948-ban talán hihettek abban, hogy a háború apokaliptikus léptékű pusztítása után egy jobb világot építenek maguknak a hetvenes évekre elárult, becsapott, politikai árvákká váltak. A kommunista rendszer (ahogy a film is) azt ígérte nekik, hogy apjuk helyett apjuk lesz, hogy egy a háború előttinél jobb, igazságosabb, humánusabb rendet épít, de kegyetlenül becsapta őket. *Orphans of the East* című könyvében Parvulescu is egy traumatikus „Esemény” által formált árvákként látja Radványi filmjének háború után csellengő, kegyetlenségükben is ártatlan gyerekeit. Mind Radványinál, mind a *Szelíd teremtés*ben traumatizált gyermek(ek) kiszolgáltatottsága és otthonkeresése az elbeszélés kiindulópontja, mindkét esetben az ő mozgásai(k), tettei(k) mozgatják az eseményeket. Az elhagyottak és árvák mindkét filmben egyszerre ártatlanok és brutálisan kegyetlenek, és alakjuk is mindkét esetben a jelen társadalom számára mutat kritikus tükröt. A *Valahol Európában* című film végének emlékezetes és drámai momentuma az, amikor a

bíróság elé állított gyermekek a velük ordító, belőlük anyjuk, apjuk nevét kiszedni akaró, fasiszta (önjelölt) bírónak vallják meg, hogy árvák, hogy szüleik éppúgy elpusztultak, mint otthonaik. Mundruczó filmje Rudolf kasztingja közben ismétli meg a helyzetet. Az egyik oldalon ismét egy szadisztikus apafigurát láthatunk, a másikon pedig ismét egy elhagyott-elárvult fiúgyermeket: „Nagy Rudolf. Ennyit írtál a papírodra. Nincs anyukád, nincs apukád? Nincs lábméreted, nincs testsúlyod, nincs laccímed, nincs magasságod, nincs korod, nincs hobbid, nem laksz sehol” – mondja a rendező számonkérő hangon a (kivégzésre emlékeztető módon) falhoz állított, a kamera előtt álló, kiszolgáltatott fiúnak. A két jelenet közti áthallás történelmi távlatokba helyezi a számkivetett fiú történetét, általános, allegorikus jelentést adva annak.

Úgy tűnik, minden drámai történelmi változás, háború, forradalom vagy épp rendszerváltás megtermeli a maga árváit, 1989 éppúgy, mint 1945 vagy 1956. A történelmi folyamatosság megtörése könnyen jár együtt a családok szétesésével, az érzelmi kötelékek megtörésével, az átadott minták és értékek elbizonytalanodásával. Az „új magyar film” tanúsága szerint Kelet-Európa rendszerváltó nemzedéke és gyermekeik, ha kevésbé drámai módon, de szintén megszenvedték a hirtelen megváltozó világ erkölcsileg és egzisztenciálisan is elbizonytalanító, dezorientáló tapasztalatát. Ha egy közös keretben szemléljük a *Valahol Európában* és a *Szelíd teremtést*, akkor észrevehetjük a történelmi tapasztalatok ismétlődését, az elárult-elárvult nemzedékek tapasztalatának továbböröklődésének mintázatát (vö: Parvulescu 20). Erre a szomorú történelmi ismétlődésre mutat rá Parvulescu is a posztkommunista állapot kapcsán: „Az átalakulások új korszaka kezdődik a kelet-európaiak számára, de olyan, amely még jobban megmutatja, hogy az állam csupán egy eszköz, melynek segítségével a kevesek kihasználhatják a többséget. Csupán a kihasználás módjai változtak, amennyiben már inkább gazdaságiak, mintsem politikaiak. Kelet-Európa poszt-szocialista korszaka így a politikai árvák új nemzedékének ad életet” (14).

Ahogy fentebb, az apaság problémáinak tárgyalásakor is láttuk, és ahogy arra Szalóky Melinda is rámutat, az árvaság a magyar filmtörténet egyik különösen gyakori motívuma (Vö: Parvulescu 43), ez a körülmény pedig felhívja a figyelmet a motívum kulturális jelentésekkel telített, a magyar identitáspolitikában hangsúlyos helyzetére. Fentebb idézett, *Orphans of the East* című könyvében (ahol a *Valahol Európában* mellett a *Napló gyermekeimnek* is külön fejezetet kap) Parvulescu meggyőzően bontja ki az árvaság-motívum gazdag kulturális hátterét a kelet-európai filmben. Rudi dramaturgiai szerepét is pontosan jellemzi, amikor úgy határozza meg az árvákat, mint akik megtörik a fennálló rend bevett működését, változást hozva abba (27). Az árvák Parvulescu szerint jellemzően – akárcsak a fiú a Fiumei úti sírkert bejáratánál – „a semmiből tűnnek elő; nincs sem múltbéli otthonuk, sem céljuk, ami felé haladnának. Az Esemény lehetetlenné tett minden ilyesfajta hazatérést” (25). Mind a *Valahol Európában* árváiról, mind a temető előtt megjelenő Rudiról elmondható, hogy „a halálból visszatérve már teljesen idegenek a civilizációban. A halál felfedte előttük ... a civilizáció alapjainak és értékeinek az esetlegességét. Radikális másikként térnek vissza a jelenbe...” (23). Parvulescu pontosan írja le az árva figurájában rejlő forradalmi potenciált, azt a képességét, hogy „radikális kérdéseket fogalmazzon meg” (25) a fennálló (patriarchális) renddel kapcsolatban.

Bár Rudi biológiai értelemben nem árva, hiszen (legalábbis a film elején) mindkét szülője él, mégis árvaként nőtt fel, valamilyen meg nem határozott intézményben

(árvaházban? fiatalok börtönében?), ahonnan most megszökött. Kitzított, elhagyott, az emberi világból kihullott gyermek ő is, akár csak József Attila „Tiszta szívvel” című versének beszélője (melynek szinte minden sora vonatkozatható rá). Fontos észrevenni, hogy Mundruczó filmjei hány hozzá hasonló „nincsen apám se anyám” szereplőn keresztül mutatják meg az emberi világ ritkán látott vagy sötét oldalait. Hasonló karakter a *Delta* főszereplője, Mihail, aki vérfertőző kapcsolatban él testvérel a Duna-deltában épített rönkházban; Péter a *Szép napokban*, aki börtönből szabadulva keresi a helyét, pót apja irányításával lopásra adja a fejét, majd megerősokolja a lányt, aki tetszik neki; vagy épp Hágén, a *Fehér isten* útszélien hagyott kutyája is. Mundruczónál ez mindezen filmekben férfiszerep: a kitaszítottas, szeretetmegvonás és árulás hatásait rendre férfi szereplőkre vetítve mutatja be, hogy aztán megmutassa (a *Szelíd teremtésben*, a *Szép napokban* és a *Fehér istenben* is) az ennek hatására kialakuló egyszerre szörnyes és „tiszta szívű” erőszakosságot.

Az árváknak azonban Mundruczónál megjelenik valamiféle édenkerti ártatlansága is. A *Deltában* ez a vízre épített, gyönyörű természeti táj által ölelt rönkház, ahol a testvérek civilizáció és apai rend előtti (vérfertőző) egyszerűségben élhetnek, és ezt villantja fel a *Szelíd teremtésben* az az „ágyjelenet” is, ahol Rudi és választottja az árva Magda (Csíkos Kitty) egy rövid időre kettesben őszibarack konzervet csemegézhetnek. Mindkét filmben erőszak vet véget az idilli jeleneteknek, a *Deltában* az emberi közösség pusztítja el a törvényeit el nem ismerő párt, míg a *Szelíd teremtésben* a fiú öli meg a rájuk támadó (pót-)apafigurát. Az árvák szövetsége azonban, tartson akármeddig is, mindezen filmekben a fennálló Rend ellenpólusaként és kritikájaként szolgál.



A labirintus szörnyének szemével

A *Szelíd teremtés* tehát éppúgy megidéli a labirintus toposzát, mint a *Kontroll*, vagy más, orientációt vesztett férfiakat bemutató magyar filmek, de talán az egyetlen, melynek narratív középpontjában maga a labirintust lakó szörny áll. Az átláthatatlan tér és a benne otthonosan

mozgó szörny a horrorfilmes műfaj jól ismert összetevői. A Frankenstein filmek esetében is így van ez. Szinte minden Frankenstein film kötelező eleme a tudós családi otthonában (vagy kastélyában végzett) kergetőzés, aminek lényegi eleme Viktor Frankenstein hiábavaló vágya, hogy távol tartsa szörny-teremtőjétől ifjú menyasszonyától. A filmekben a férfiak (a Rend képviselői) általában képtelenek a szörny megtalálására, nem látják azt, rossz felé keresik, így az gyakorlatilag szabadon bolyong a házban. A legtudatosabban talán Kenneth Branagh rendezése gondolja át ennek a térbeli motívumnak a metaforikus implikációit. Ez a verzió már a szörny életre keltése előtti jelenetben is térben mutatja meg Frankenstein, menyasszonya Elizabeth és a szörny hármásának viszonyait, azáltal, hogy a tudós becsapja laboratóriuma ajtaját az őt meglátogató, a pestis elől a városból kimenteni akaró menyasszonya előtt, majd nem vele távozik (egy hagyományos, heteroszexuális, boldog élet reményében), hanem szörnyével és projektjével marad.

A fiú egyértelműen ezt a mintázatot követi Mundruczó filmjében. Itt a régi, romos, homlokzatán felálványozott, így határozottan díszlet-szerű pesti bérház helyettesíti Frankenstein kastélyát. Míg a rendőrség és a halott lány apja a városban keresik, ő visszatér a házba. Míg apja, Viktor a kapun dörömböl, vagy fel kell szóljon a kulcsért, ő könnyedén bejut, de többször a többi szereplő számára érthetetlen módon szökik meg zárt szobákból. Térbeli mozgása metaforikusan is értelmezhető: mint a Rend radikális másikja, a határok, tabuk, törvények világán kívüli lény, egyszerűen nem vonatkoznak rá a többiekre érvényes szabályok, nem állítják meg a falak, ajtók és morális határok. Vélhetően egész életét marginális, a Rend margóján elhelyezkedő terekben és intézményekben töltötte. Jól ismeri az apai hatalom világát, így a világ legegyszerűbb módján teszi sajátjává a patriarchátus düledező, lelakott világát. Éppoly egyszerűen válik a ház szabadon közlekedő, mindent látó fenyegető szellemévé, mint ahogy a kamerát vette át apja kezéből.



Ritka pillanata ez a magyar filmtörténetnek, amikor a kusza emberi-szociális-hatalmi viszonyokat megtestesítő labirintust – itt a romos pesti bérházat – a szörny szemével (is) láthatjuk. Mundruczó korábbi filmjeiben is gyakori az a helyzet, amikor egy hatalomból kitalított, az emberi világ margóján élő szereplő szemével nézhetjük végig az emberi világot.

drámáit. Tipikusan ilyen Péter szerepe a *szép napokban*, aki passzívan nézi végig mások szexuális jeleneteit a vágyott lánnyal, de hasonlóan tehetetlenül nézi és kommentálja az ügyvéd kitartójával végzett szexjelenetét Brunó is a *Nincsen nekem vágyam semmi* című filmben. A *Szelíd teremtés* annyiban hoz újat ebbe a képletbe, hogy a horrorfilmek és thrillerek szörnyalakjainak megmagyarázhatatlan erejére emlékeztető hatalommal ruházza fel Rudit, aki így kilép a passzivitásból (már a szereplőválogatáson is), és az apafigura instrukció helyett saját (a néző előtt ismeretlen és kiismerhetetlen) útját kezdi járni. A boldog családi háttér a többi Mundruczó-főszereplőnél is hiányzott, de egyedül Rudi bír az árvaság (Parvulescu által megfogalmazott) radikális kívülségével. Brunónak (a film címével ellentétben) igenis vannak álmái és céljai, ahogy Péternek is, kötődnek az emberi világhoz, elfogadnak bizonyos hatalmi viszonyokat és követik az emberi világ egyes szabályait. A *Szelíd teremtésben* a fiú története már ezen világon kívül zajlik. Amikor éhes, enni kér, amikor megtetszik neki egy lány, azonnal cselekszik (lásd a lány kirúszosását a mosókonyhában), amikor útjában van valaki, akkor elteszi láb alól. Mindez arra utal, hogy a fojtogató labirintus-szerű helyzetek és terek egy olyan emberi világ kreálmányai, melyek csak az emberi világon innen vagy túl lévő, emberalatti / emberfeletti, szörnyszerű lények számára áthághatók. Van kiút a labirintus fogságából, de ez a kiút a jól szocializált emberi mivoltunk levetkőzésén és az egész emberi világ magunk mögött hagyásával lehetséges. Ahhoz pedig, hogy az emberi világ ne tudjon bosszút állni a vágyott szabadságot elérőkön (mint a *Delta* vérfertőző szerelmespárján), nem megfelelő a krisztusi ártatlanság, szörnyeteggé kell válni.



A fiú radikális másságát az emberi világban részben a film térkezelése fejezi ki. A házba lépésével elszaporodnak a szédítő képek, mintha megszedülne a „normális” emberi világ. A fiú nem csupán a narratíva szintjén kínál egy más fajta perspektívát, nem csupán történetével mutatja meg az apai rend visszasságait. Hasonló a szerepe a film vizuális terében, mint Hans Holbein *Követek* című képének híres anamorfikus koponyájáé. Az általa fölajánlott látásmód összeférhetetlen a film többi részének rendezett, perspektivikus látványával, így természeténél fogva össze kell zúzza azt. A házba lépése kapcsán már említett körkörös, szédítő, dezorientáló kameramozgás még többször is megjelenik a filmben. Ez a fajta beállítás

jellemzően a fiú arcával indul, amint valamit néz, majd körbeforog, míg újra meg nem jelenik a fiú arca, ezúttal a kép másik oldalán. A filmkészítés szabályrendjének explicit megszegésének is értelmezhető az a beállítás, amikor a kép jobb oldalán látható fiú (és vele a kamera) balra, az alpesi tájat ábrázoló képre néz a falon, majd tovább pásztáz balra az ajtó felé, hogy végül kevesebb mint 180 fokos fordulat után újra a képben balról feltűnő fiút mutassa. Ebben a beállításban a fiú nem csupán a többi szereplő számára mozog meglepő, kiszámíthatatlan és szédítő módokon, de a kamera mögötti néma átlépéssel a filmes jelentésképzés szabályrendjét is megszegi.

A fiú vizuális térre gyakorolt hatása kapcsán a körkörös kameramozgások mellett fontos megemlíteni a sötét lépcsőház (szintén anamorfikus lencsével fényképezett), szédítő, már-már szürreális, (rém)álomszerű képeit, és a mélységbe letekintés motívumát. A fiú rendre olyan ablakokon szökik ki, melyek a többi szereplő számára halálos félelmet jelentő mélységekbe vezetnek. A *Szelíd teremtés* ebben a tekintetben összekapcsolható a *Kontrollal*, illetve a mélységbe tekintés nietzschei aforizmájával: „Aki szörnyekkel viaskodik, vigyázzon, nehogy közben szörny legyen belőle. S ha sokáig tekintesz az örvénylő mélységbe, a mélység is beléd tekint” (XXX). Az egyik e szempontból fontos jelenetben Magda megmutatja Viktornek az ablakot, amelyen a fiú „kiugrott”. Az apa kinyitja és a kamerával együtt kinéz, le a három emeletnyi mélységébe, majd megsédül, rosszul lesz, leizzad, kiszárad a szája, le kell pihenjen. A film tereinek kontextusában mintha azt sugallná a jelenet, hogy a fiú által ismert és otthonosan bejárt mélység az apa (és világa) számára félelmetes, beláthatatlan és bejárhatatlan. Másfelől a sédülés kifejezheti a letekintő férfi belső válságát is. A lépcsőházba anamorfikus lencsével letekintés vagy a mélységbe lenéző férfi rosszulléte Hitchcock *Szédülés* című filmjének klasszikus jeleneteire emlékezteti a nézőt. Itt is, ott is a férfiasság krízisét, a látvány fölötti uralom elvesztését láthatjuk egy középkorú férfi rosszullétén keresztül, melyet a film terének „megsédülése” is kifejez. (Hitchcock filmjének vége felé is van egy fontos kamera körbeforgás, amikor a Madeline-nek öltözött Judyt ölelő, körbe néző Scottie szemei előtt a múlt és jelen is összekeveredik.) Mindkét esetben egy a „normális” világba nem illő elem (a *Szédülés*ben a vágyott nő, a *Szelíd teremtés*ben a visszatérő fiú) kavargatja föl, teszi kísértetiesé a jól ismert és uralt világot. Ez az oda nem illő elem válságba taszítja az addig magabiztos férfiakat, megmutatja a férfiszerepek mögötti mélységes bizonytalanságot, és egy tragikus végkifejlet felé tereli életüket. Mind Scottie, mind Viktor szembe kell nézzen múltjával és gyengeségeivel, és mindketten tragikusan élik meg a világukat felkavaró elem (Madelaine/Judy illetve Rudi) elvesztését.

A két film közötti különbségek azonban éppoly fontosak, mint a fenti hasonlóságok. Míg Hitchcock a *Szédülés*ben (ahogy általában is) a férfi-nő kapcsolat és heteroszexuális vágy rejtett, sötét, destruktív zugait tárja fel, addig Mundruczó filmjében mind a szexualitás, mind a nőiség hiányzik a történetet előre hajtó vágyak repertoárjából. A tét itt sokkal inkább apa és fiú megbékélése, a rend és az abból kitalált radikális másik viszonya. Az 2000-es években jelentkező új magyar rendező generáció filmjeiben csak elvétve találunk a heteroszexuális szerelmi vágy által hajtott történeteket. A férfi-nő kapcsolat, illetve az erről mesélő történet szál a legtöbb esetben alárendelődik a (tipikusan férfi) főszereplő belső drámájának, identitás-keresésének. A kérdés, melyet ebben az összefüggésben a *Szelíd teremtés* Frankenstein-intertextusa felvethet az, hogy a férfi szereplő belső drámája vajon nem épp azért olyan szörnyű-e, mert eleve kizárták belőle a nőket.

7.

Árva fekete fiúk

(Fliegauf Benedek: *Csak a szél*, 2012)

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 Berliini 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 realiztikus 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 nézhetjük meg azt a világot, amelyet másnap ők már nem láthatnak meg.

Bár Fliegauf életművének más darabjaiban, például a *Dealerben* (2004) talán több játékidő jut 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 szélsőjobbaldali ideológiák által formált férfiasságok, a romareprezentáció, vagy a felnőtt roma férfi filmes jelenléte/hiánya a rendszerváltás utáni magyar rendezői film fontos, az eddigi fejezetekben feltáratlan aspektusait mutathatják meg.

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 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 bevándorlásellenesség 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 (XXX), ezzel párhuzamosan pedig a társadalmi tolerancia drasztikus csökkenését (Tárki). 2007-ben megalakul az egyenruhás, katonás felvonulása 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 egy bírósági ítélettel felosztatják, újralakítása után pedig sokat veszít paramilitáris jellegéből, jól jelzi az új szélsőjobb megerősödését. A Garda alapításában is fontos szerepet játszó Vona Gábor szélsőjobbaldali pártja, a Jobbik pedig 2010 óta stabilan bent van a magyar parlamentben. 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, amikor 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 kitarított 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, egy 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 elkövetők egy csoportja – minden jel szerint kizárólag a 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 elhúzódo per után első fokon elítélték. A sajtóközlemények és olvasói kommentek alapján a gyilkosságokat a magyar társadalom túlnyomó többsége egyértelműen elítélte. Az ügy ugyanakkor jól meg is mutatta a magyar társadalom politikai polarizáltságát: a baloldali kormány a szélsőjobbot tette felelőssé a történelemért (az elkövetők közt valóban több, nyíltan neonáci nézeteket valló férfi volt), ugyanakkor a jobboldali, 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).

FliegauF tehát 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, éppolyan hatványozottan érvényes a hazai cigányság ábrázolásaira, mint a feketékére az amerikai kultúrában. A romatest akaratlanul is átpolitizált, ideológiai test is, 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, ahogy 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 tévé ugyanakkor szocializációs intézményként is funkcionál: a mozgóképes médiumokban megjelenő roma-képek nem csupán a többségi társadalom roma-képét befolyásolják, de az ábrázolt kisebbség is belsővé teheti azokat, azonosulva akár a többségi társadalom rasszista képzeivel 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” (Pócsik Andrea 6. bek.). 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 a vajon 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 kutatással 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” 1; 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:

Az 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 hegemon 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 képbe? Milyen célokra használja Fliegauf a roma emberek képeit? Milyen metaforákon keresztül látja, érti meg, torzítja, teszi elbeszélhetővé a többségi, privilegizált filmkészítő a kamera előtti 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 háttéréről 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 bünténysorozat 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 a realizmus illúzióját kelti. Tényszerű, egzakt számvetés ez, száraz, kegyetlen számokkal. A szöveg utolsó mondata 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 bízva a rendező.

Fontos észrevennünk, hogy a nézőnek szánt, a film fiktív világán kívül elhelyezett, így elvileg objektíven tájékoztató szöveg számos szubjektív, a befogadói értelmezés befolyásolását szolgáló jellegzetességgel bír. 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 igyekszik elfedni 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 is, megfelelkezve 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 (előző fejezetben részletesen elemzett) 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 történetet, mely egyszerre emeli ki az események egyes aspektusait (mint a kiszolgáltatottság vagy áldozatiság), és kerüli ki a felnőtt roma férfi reprezentációja jelentette kihívásokat (mint a személyes felelősség, az erőszak és kriminalitás szerepe a roma maszkulinitás-konstrukciókban, vagy a többségi társadalom normáihoz fűződő viszony tabukkal övezett kérdéseit).

Felismerhetjük azt is, hogy a természeti környezetben a gyönyörű egzotikus zene alatt félmeztelenül kószáló barna bőrű fiú képe akaratlanul is felkeltheti a „nemes vadember” (*noble savage*) képzetét, ezzel pedig egzotizálja és romantizálja a roma ember képét, így egy

Magyarországon a 19. században megszilárdult, (homogenizáló rasszista sztereotípiáktól korántsem mentes) roma-képhez kapcsolja történetünket (lásd: Binder). Ne felejtjük 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 kevésbé értene, mint az átlag magyar vagy külföldi néző. A romantizáló, egzotizáló „művészfilmes” trópusok tehát, melyek vélhetően egy (a művelt, jól szituált, felvilágosult fehér néző számára) szép és szimpatikus romakép megteremtésére hivatottak, gyermek bőrbé 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 kevésbé reflektált, rutinszerű működtetése, mint a politikai állásfoglalás szándéka, vagy épp a *suspense thriller* műfaji jellegzetességei. A romák reprezentációja tehát 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 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 törlessjel alá helyezi a felnőtt roma férfi alakját, másrészt mintha megpróbálna kialakítani egy olyan világot, melyben az ideológiánál fontosabbak az olyan „univerzális emberi” témák, mint a kirekesztettség, kiszolgáltatottság, árvaság vagy áldozatiság. 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 kocsmá előtt hóbörgő, 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.

A felnőtt férfiasság ideológiailag terhelt alakokból áll: a felnőtt férfiak, romák és nem romák, problémások, harcolnak, kötekednek, bántják egymást. Az intendáns nyílt rasszizmussal kezeli az iskolában takarító édesanyját, a helyi rendőr tömören vázolja a jó, dolgos cigány *versus* rossz, erőszakos, naplopó, kiírtásra való cigány elméletet, a kocsmá előtti romák pedig a rasszista kártyát kihasználva kötnek bele az arra járó fehérekbe. Ők a tévéműsorok és politikai

publiscisztikák until ismert alakjai, akiket Fliegaufl 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 – tehát 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. A férfiasság kezelése a *Csak a szélben* tehát 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 körülötte teret. A kis mélységélesség kiemeli az arcot és az emberi alakot (a klasszikus esztétizáló humanizmus újabb hatása), a tér át-nem-látása ugyanakkor labirintus-szerű, félelmetes helyé teszi a falu környéki csalitost, erdőt és ösvényeket. A szereplők körülötte világ, az agresszív, kegyetlen férfiak világa félelmetes, kiismerhetetlen labirintusként veszi körbe 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 meggyugtató perspektívát. A képek töredezetten, 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, etnikai konfliktusok és a rasszizmus tették és teszik ilyen félelmetes helyé, olyanná, amelyben az egyszeri ember (aki – mintha Fliegaufl azt sugallná – nem cigány vagy magyar akar lenni, „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.

Lépünk 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 Fliegaufról 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 láthatóan ideológiailag a mai napig sokkal terheltebb, 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 elemezni, hogy ezek a filmek milyen stratégiákkal próbálnak megbirkózni 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 elbeszélte történet és szereplői tekintetében is sajátos 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 Fliegaufról 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 robotot 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 fedeznünk. A művelt befogadó (ahogy az számos filmkritikából is kiderül) a kisfiúkkal történeteket akarva-akaratlan allegorikus roma-történetként olvassa, 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 történetben pedig ugyan gyermekből fiatal férfi lesz, de 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 karektereket elélni állítani. A négy film közül a *Boldog új élet* jut legközelebb a roma férfi színre viteléhez, 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 egy jelentős részében a gyermekkor álomszerű emlékképeit látjuk. Felnőtt élete pedig másról sem szól, mint az elveszett gyermekkor, 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 fürdőkádból fölé egy gyönyörű, ártatlan szemű kislány képét ragasztja, ő maga fokozatosan kimarad a munkából, otthonába húzódik vissza a hagyományosan a férfi aktivitás tereként meghatározott nyilvános, társadalmi közegből. Az emlékezés pozíciója is egy 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 *infantilizációjának* nevez. Stuart Hall így ír erről:

„During slavery, the white slave master often exercised his authority over the black male slave, by depriving him of all the attributes of responsibility, paternal and familial authority, treating him as a child. This 'infantilization' of difference is a common representational strategy for both men and women... Infantilization can be also understood as a way of symbolically 'castrating' the black man (i.e. depriving him of his 'masculinity'); and, as we have seen, whites often fantasised about the excessive sexual appetites of black men... As Mercer observes, 'The primal fantasy of the big black penis projects the fear of a threat not only to white womanhood, but to civilization itself, as the anxiety of miscegenation, eugenic pollution and racial degeneration is acted out through white male rituals of aggression – the historical lynching of black men in the United States routinely involved the literal castration of the Other's „strange fruit”.'” (Hall 262-263)

Természetesen nem gondolom, hogy a magyarországi romák helyzete egy az egyben megfeleltethető lenne az amerikai feketékével, 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 míg a filmek az ártatlan, gyermeki áldozat szerepét teszik meg romaképük alapjának, ezzel ugyan a többségi nézőben együttérzést ébreszthetnek a romák iránt, de ugyanakkor – mivel a romasorsot színre vivő allegorikus alakok nem felnőt, 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 elkerülik a felnőtt, nemsiséggel 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, hogy az etnikai másik megjelenítése a magyar rendezői filmben milyen kulcsmetaforák segítségével történik. Úgy tűnik, a filmek meg sem próbálkoznak valamiféle radikális másság közvetlen reprezentációjával. A érthetetlen, vagy a megismerés számára kihívást jelentő *másik* ábrázolását inkább bevett 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 *Tündérdombban* egy roma nő és egy repülővel a mezőn leszálló repülő 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-verekezés végén pedig a lányt eszméletlen állapotban viszi el a mentő, míg őrzöngő apát a rendőrök hurcolják el. A képek traumatikusságát tovább fokozza az a másik jelenet, amiben az őt édesanyjától az intézetbe vinni akaró rendőrök elől menekülő kisfiút látjuk. „Szaladj, fiam, szaladj!” (?) – kiáltja az édesanya az erdőben árkon-bokron át menekülő fiú után. Az édesanyához való visszatalálás

egész életét végigkísérő motívuma 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 a film során 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 családokban nevelkednek, érzelmileg sérültek, kiszolgáltatottak, a világban nem igazán találják a helyüket. A filmek nagy része kiszolgáltatott áldozatként láttatja a főszereplőket, akiknek mindig ár ellen kell úszniuk, mindig náluk nagyobb (külső vagy belső) erővel 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 minimum a *Valahol Európában* óta erőteljes szimbolikával bír az árva alakja, ami (ahogy az előző fejezetben a *Szelíd teremtés* kapcsán kifejtettem) rendre visszaköszön a rendszerváltás utáni magyar filmekben 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 motor átvétele egyben az apa megtalálására tett kísérletek is, ami a filmek finoman allegorikus kontextusában értelmezhetők a társadalmi integráció és egy otthonosabb, élhetőbb identitás megtalálásának kísérleteiként is. Balázs a repülő építésével az apai hagyománnyal próbál kapcsolatot létesíteni, az apával asszociált repülés pedig nyilvánvaló kapcsolatban a szabadsággal, az álmok megélésével vagy akár a (társadalmi) felemelkedéssel. De a motor pesti átvétele is apakeresésbe fordul, annál is inkább, mivel Lali kiskorúként nem veheti át a robogót. Az utcákat járja, és apukát 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 *Tündérdombban*. Lali szerint akár kétszázzal is tud menni, és az a terve, hogy felülteti rá az anyukáját meg a legjobb barátját is. Mindkét jármű varázslatos, mesés eszköz hát, de egyik filmben sem vezeti el hőseinket a kívánt 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 motor fenti példái felhívhatják a figyelmünket a filmekben megjelenő térbeli mozgások jelentőségére és metaforikus voltára. *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. A *Boldog új élet* névtelen főszereplője esetében ez a lakásba zárkózás és víz alá merülés: ő a halálban, a kádban felvett magzatpózban talál vissza édesanyjához és a gyermekkor emlékeihez. 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, 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). Féltő, 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, sőt, az előző fejezetek elemzéseim végigtekintve azt is megkockáztathatjuk, hogy ez a legkedveltebb témája, 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 képes mit kezdeni az ideológiailag terheltebb roma férfi alakokkal, nem képes integrálni őket a bevett és vállalható filmes diskurzusokba.

Egyet értek Pócsik Andreával, aki szerint „a romák filmen való megjelenítésénél a hitelesség megteremtésének, a klisék elkerülésének alapfeltétele a teremtett világ 'valóságához' fűződő viszonyok deklarációja” (Pócsik, „A romák ábrázolása” – utolsó mondat). A fent 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 tekintetbe kötöttségét. Különösen igaz ez a *Csak a szélre*, melynek dokumentarista szerkesztettsége, illetve a kézikamera romákhoz kötése (mely egyébként a film legeredetibb és legdrámaibb megoldása) kifejezetten az ábrázolás elfedését okozhatja, 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 ideológia rendjeit összezúzós tragikumából, melyre a többségi társadalomnak nem lehetnek sem szavai, sem szép költői képei.

Bibliográfia

- Assmann, Jan. 2011. „Communicative and Cultural Memory.” Peter Meusburger, Michael Heffernan, Edgar Wunder (eds), *Cultural Memories: The Geographical Point of View*, Springer. 15-28.
- Babington, Bruce. 2014. *The Sports Film*. London, New York: Wallflower Press.
- Balogh László Levente. 2015. „A magyar nemzeti áldozatnarratíva változásai.” *Korall* 59. 36-53.
- bell hooks. 1992. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Belting, Hans. 2003. „A test képe mint emberkép.” *Vulgo*, 2003/2. 34-53.
- Benjamin, Walter. 1998. *The Origin of the German Tragic Drama*. Trans. by John Osborne, London and New York: Verso.
- Bényei Tamás. 2011. *Traumatikus találkozások: Elméleti és gyarmati variációk az interszubsztivitás témájára*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Berlant, Laurent. 2012. “Structures of Unfeeling: *Mysterious Skin*.” Keynote lecture at the 3rd International RHSS Conference in Zadar, Croatia, on 6th Spetember, 2012.
- Bernáth Gábor, Messing Vera. 1998. „'Vágóképként, csak némában' – Romák a magyarországi médiában.” *Nemzeti és Etnikai Kisebbségi Hivatal*.
- Beynon, John. 2002. *Masculinities and Culture*. Buckingham, Philadelphia: Open UP.
- Bhabha, Homi K. 1995. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Binder Mátyás. 2009. „Cigány-képek a folklortól az etnopolitikáig: a romák és a rendszerváltás.” *Múlt-kor*. 2009. augusztus 18. http://mult-kor.hu/20090107_ciganykepek_a_szttereotiptaktol_az_integracioig
- Bíró Gyula. 2001. *A magyar film emberképe 1957-1985*. Lakitelek: Antológia.
- Bori Erzsébet. 2001. „Csak lazán.” *Filmvilág* 2001/9. http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=3438
- Bourdieu, Pierre.1990. *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford UP.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Bujdosó Bodi. 2010. „Szelíden tükröződő sorsok.” *Origo* 2010, 05. 21. <http://www.origo.hu/filmklub/blog/kritika/20100521-cannes-i-filmfesztival-kritika-mundruczo-kornel-szelid-teremtes-a.html>
- Carpenter, Edmund és Marshall McLuhan (szerk.). 1960. *Explorations in Communication*. Boston: Beacon Press.
- Caruth, Cathy. 1995. „Trauma and Experience: Introduction.” *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore and London: Johns Hopkins UP. 3–12.

Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP.

Certeau, Michel de. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. London: University of California Press.

Cooper, Nicola and Kathryn Jones. 2009. „Introduction: Memories of Conflict in Eastern Europe.” *Journal of Contemporary European Studies*. Vol. 17, No 1, April 2009. 3-7.

Crosson, Seán. 2013. *Sport and Film*. London, New York: Routledge.

Culler, Jonathan. 1997. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP.

Cunningham, John. 2004. *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*. London and New York: The Wallflower P.

De Certeau, Michel. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Ford. Steven Rendall. London, University of California Press. Magyarul: *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye I*. Ford. Sajó Sándor et al. Budapest, Kijarat Kiadó, 2010.

de Man, Paul. 1999. *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György. Szeged: Ictus Kiadó és JATE Irodalomelméleti csoport.

Derrida, Jacques. 1994. „A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában.” *Helikon*, 1994/1-2. 21-35.

Dingsdale, Alan (2002): *Mapping Modernities: Geographies of Central and Eastern Europe, 1920-2000*. London and New York: Routledge.

Downing, John and Charles Husband. 2005. *Representing Race: Racism, Ethnicity and the Media*. London: Sage.

„Egész Magyarországot megváltoztatjuk” Halmos Máté interjúja Philip Zimbardoval. *Index*, 2014. 06. 20.
http://index.hu/tudomany/2014/06/20/egesz_magyarorszagot_megvaltoztatjuk_philip_zimbardo/

Eyal Chowder. 2004. *The Modern Self in the Labyrinth. Politics and the Entrapment Imagination*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP.

Feldmann Fanni. 2015. „Előbújni a vasfüggöny mögül: a szexuális másság ábrázolása a Magyar filmben a rendszerváltás előtt és után.” Zsolt Győri and György Kalmár (ed.) *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, ZOOM könyvek. 183-201.

Ferge Zsuzsa. 1996. „A rendszerváltás nyertesei és vesztesei.” Andorka Rudolf, Kolosi Tamás, Vukovich György (szerk.) *Társadalmi Riport 1996*. Budapest: TÁRKI, Századvég. 414-443.

Fodor Péter, Szirák Péter (2012): A 'nagy foci' emlékezete – Az Aranycsapat. In *Kultpontok: Emlékezethelyek a magyar populáris kultúrában*. Szerk. Dunai Tamás, Oláh Szabolcs, Sebestyén Attila. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 108-124.

Foucault, Michel. 1980. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. New York: Pantheon Books.

Foucault, Michel. 1990. *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Budapest.

Foucault, Michel. 2001. *A tudás archaeológiája*. Budapest: Atlantisz.

Fowler, Jeaneanne. 1999. *Humanism: Beliefs and Practices*. Brighton: Sussex Academic P.

Fraser, Zachary Luke. 2007. „Introduction: The Category of Formalization: From Epistemological Break to Truth Procedure.” Alan Badiou. *The Concept Model. An Introduction to the Materialist Epistemology of Mathematics*. Szerk. és fordította Zachary Luke Fraser és Tzuchien Tho. Melbourne: re.press.

Gelencsér Gábor. 2014. *Az eredendő máshol: Magyar filmes szólások*. Budapest: Gondolat.

Geurts, Kathryn Linn. 2002. *Culture and the Senses. Bodily Ways of Knowing in an African Community*. Berkeley: U of California P.

Goman, Carmen és Douglas Kelley. 2016. „Conceptualizing Forgiveness in the Face of Historical Trauma.” *Critical Trauma Studies: Understanding Violence, Conflict and Memory in Everyday Life*. New York és London: New York UP. 78-100.

Gott and Herzog. 2015. *East, West and Centre. Reframing Post-1989 European Cinema*. Edinburgh: Edinburgh UP.

Göbl Zsombor. 2012. „Jó, de nem szimpatikus.” *PORT.hu* 2012 április 10. <http://port.hu/jo-de-nem-szimpatikus/article/29398>

Gulyás Gábor. 2012. „Nemzeti minimum.” *Demokrata*, XVI./33. Aug. 15, 2012.

Gyáni Gábor. 2008. „Arzénes asszonyok. Rendhagyó sorozatgyilkosság a Horthy-korban. *Rubicon*, 2008/5. Online: <http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/arzenes-asszonyok-rendhagyos-sorozatgyilkossag-a-horthy-korban/> Utolsó letöltés: 2015.01.10

Gyárfás Dóra. 2006. „Élet a színen” *Origo*. <http://www.origo.hu/filmklub/blog/kritika/20060205elet.html>

Gyarmati György. 2013. „A nosztalgia esete a Kádár-korszakkal.” *Metszetek* 2013/ 2-3. 3-21.

Győri Zsolt és Kalmár György. 2015. „A tér, hatalom és identitás viszonyainak vizsgálata a magyar filmben.” Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.) *Tér hatalom és identitás viszonyai a Magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 7-24.

Győri Zsolt. 2013. „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/

Győri Zsolt. 2015. „Indiánok és téeszelnők: két esettanulmány az államszocializmus ‘boncasztaláról’”. Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.) *Tér hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 99-118.

Győri Zsolt. 2017. XXX. *Metropolis*.

Hadas Miklós. 2003. *A modern férfi születése*. Budapest: Helikon.

Hack Péter (2010): Az átmenet igazságszolgáltatása. *Jogtörténeti szemle*, 2010/ 2. 20-26.

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

Hankiss Elemér (1986): *Diagnózisok 2*. Budapest, Magvető.

Hável, Vaclav, et. al. *The Power of the Powerless: Citizens against the State in Central-Eastern Europe*. Routledge, XXX

Heath, Stephen. 1976. "Narrative Space." *Screen* 17 (Autumn 1976) 19-75.

Heath, Stephen. 2004. „Narratív tér.” Ford. Simon Vanda és Borsody Gyöngyi. *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus. 119-182.

Higgs, J. Robert; Michael Braswell. 2004. *An Unholy Alliance: The Sacred and Modern Sports*. Macon: Mercer UP.

http://index.hu/tudomany/2016/11/17/soha_nem_latott_merteku_az_idegenellenesseg_magyarorszagon/

http://www.tarki.hu/hu/news/2016/kitekint/20160404_idegen.html

Hukkle. 2002. György Pálfi.

Imre Anikó. 2005. „Whiteness in Post-Socialist Eastern Europe: The Time of the Gypsies, the End of Race.” Alfred J. Lopéz (ed.) *Postcolonial Whiteness: A Critical reader on Race and Empire*. New York: State University of New York P.

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

Imre Anikó. 2012. „Introduction: Eastern European Cinema From *No End* to the End (As We Know It)”. Anikó Imre (ed.) *A Companion to Eastern European Cinemas*. Oxford: Wiley-Blackwell. 1-22.

Iordanova, Dina. 2012. “Foreword.” Anikó Imre (ed.) *A Companion to Eastern European Cinemas*. Oxford: Wiley-Blackwell. xv-xvii.

Jobbit, Steve. 2008. Subterranean Dreaming: Hungarian Fantasies of Integration and Redemption. *Kinokultura*. <http://www.kinokultura.com/specials/7/kontroll.shtml> (Az idézetek utáni számok a bekezdésszámra vonatkoznak.)

Kalmár György. 2012. “What the body remembers. The Memories of Eastern-European Body Cinema: Pálfi György’s Taxidermia” *Loci Memoriae Hungaricae –The Theoretical Foundations of Hungarian "lieux de mémoire" Studies*. Debreceni Egyetemi Kiadó.

Kalmár György. 2013a. Amikor a mélység visszanez rád: A tér posztkommunista jellemzői Antal Nimród *Kontroll* című filmjében. *KULTer*, 2013/11. <http://kulter.hu/2013/11/amikor-a-melyseg-visszanez-rad/>

Kalmár György. 2013b. What the body remembers. The Memories of Eastern-European Body Cinema: Pálfi György's *Taxidermia*. In *Loci Memoriae Hungaricae –The Theoretical Foundations of Hungarian „lieux de mémoire” Studies*. Debreceni Egyetemi Kiadó, 196-206.

Kalmár György. 2015. „A posztkommunista tér belakása Antall Nimród *Kontroll* című filmjében.” *Apertúra*, 2015. ősz.

Kantorowicz, Ernst H. 1957. *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. New Jersey: Princeton UP.

Kimmel, Michael and Amy Aronson (szerk). 2004. *Men and Masculinities: A Social, Cultural and Historical Encyclopedia*. Vol I. Santa Barbara-Denver-Oxford: ABC-CLIO.

Kiraly Hajnal. 2015a. A klinikai tekintet diskurzusai a kortárs magyar filmben. Zsolt Győri and György Kalmár (ed.) *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, ZOOM könyvek. 202-215.

Király Hajnal. 2015b. “Leave to live? Placeless people in contemporary Hungarian and Romanian films of return.” *Studies in Eastern European Cinema*. Vol. 6, No. 2, 169-183.

Kontroll (Antall Nimród, 2003)

Kovács András Bálint. 2002. *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus.

Kracauer, Siegfried. 2004. *From Caligary to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Lakoff, George, Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: U of Chicago P.

Lindquist Dorr, Lisa. 2004. *White Women, Rape, and the Power of race in Virginia 1900-1960*. The U of North Carolina P.

Lipsitz, George. 1990. *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: U of Minnesota P.

Lowenstein, Adam. 2005. *Shocking Representations: Historical Trauma, National Cinema and the Modern Horror Film*, New York: Columbia University Press.

„Magyarország a legpezzimistább és a legcinikusabb” Halmos Máté interjúja Philip Zimbardoval. *Index*, 2015. 06. 03.
http://index.hu/tudomany/2015/06/03/zimbardo_hosok_tere_wolfie_kamau_makumi_30_napos_kihivas/

Macskajaj (Crna macka, beli macor. Emir Kusturica, 1998)

Marks, Laura U. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham and London: Duke University Press.

Mazierska, Ewa. 2008. *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema*. New York, Oxford: Berghahn.

McLuhan, H. M. 1961. „Inside the Five Sensorium.” *Canadian Architect*, 1961 június, 49-54.

- Meusburger, Peter. 2011. „Knowledge, Cultural Memory, and Politics.” Peter Meusburger, Michael Heffernan, Edgar Wunder (szerk.), *Cultural Memories: The Geographical Point of View*, Springer. 51-69.
- Mezei Sarolta. 2013. „Szerve(zete)k és testkép(zet)ek Antal Nimród *Kontroll* című filmjében.” In *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmekben*. Szerk. Győri Zsolt és Kalmár György. ZOOM könyvek. Debreceni Egyetemi Kiadó, 47-61.
- Moore, David Chioni. 2008. Vajon a poszt- a posztkoloniálisban ugyanaz, mint a posztszovjetben? 2000, 2008/9. <http://ketezer.hu/2008/09/vajon-a-poszt-a-posztkolonialisban-ugyanaz-mint-a-posztszovjetben/>
- Murai András. 2008. *Film és kollektív emlékezet: magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*. Szombathely: Savaria UP.
- Nadkarni, Maya. 2010. “But It's Ours: Nostalgia and the Politics of Authenticity in Post-Socialist Hungary.” Maria Todorova and Zsuzsa Gilla (ed.) *Post-Communist Nostalgia*. New York, Oxford: Berghahn Books. 191-214.
- Parvulescu, Constantin. 2015. *Orphans of the East*. Bloomington, Indianapolis: Indiana UP.
- Pedwell, Carolyn. *Affective relations: The Transnational politics of Empathy*. XXX
- Pócsik Andrea. „A román ábrázolása a kortárs magyar filmekben.” XXX
- Pongrácz Tiborné – S. Molnár Edit. 2011. „Nemi szerepek és a közvélemény változásának kölcsönhatása.” *Társadalomkutatás*. http://www.tarsadalomkutatás.hu/kkk.php?TPUBL-A-942/publikaciok/tpubl_a_942.pdf
- Ravetto-Biagioli, Kriss. 2012. „Laughing into the Abyss. Cinema and Balkanization.” Imre Anikó (ed.) *A Companion to Eastern European Cinemas*. Oxford: Wiley-Blackwell. 77-100.
- Réti Zsófia. 2012. „A 6:3-tól a 0:6-ig – Közösségi emlékezet a nyolcvanas évek magyar futballjában.” *Kultpontok: Emlékezhelyek a magyar populáris kultúrában*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Réti Zsófia. 2015. *Nekünk nyolcvan*. Doktori disszertáció. Kézirat.
- Ripp Zoltán. 2009. *Eltékozolt esélyek? A rendszerváltás értelme és értelmezései*. Budapest, Napvilág kiadó.
- Rorty, Richard. 1994. *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*. Boros János és Csordás Gábor fordítása. Pécs: Jelenkor.
- Sághy, Miklós. 2013. „Magyar testképek a XX. századból.” Győri Zsolt és Kalár György (szerk.) *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni Magyar filmekben*. Debreceni Egyetemi Kiadó, ZOOM, 98-108.
- Sághy Miklós. 2015. “Írány a nyugat! – filmes utazások keletről nyugatra a magyar rendszerváltás után.” Zsolt Győri and György Kalmár (ed.) *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmekben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, ZOOM könyvek. 233-243.

Segal, Lynne. 1995. *Slow Motion. Changing Masculinities, Changing Men*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP.

Shaviri, Steven. 2012. "Body Horror and Post-Socialist Cinema." Anikó Imre (szerk.) *A Companion to Eastern European Cinemas*. Oxford: Wiley-Blackwell. 25-40.

Shiloh, Ilana. 2011. *The Double, the Labyrinth and the Locked Room. Metaphors of Parado in Crime Fiction and Film*. New York: Peter Lang.

Silverman, Kaja. 1992. *Male Subjectivity at the Margins*. London: Routledge.

Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World* XXX

Somaiyeh, Falahat. 2014. „The Idea of Labyrinth.” *Re-imagining the City. A New Conceptualisation of the Urban Logic of the Islamic City*. 51-72. Berlin: Springer.

Spivak, Gayatri Chakravorti. 1995. "Can the Subaltern Speak?" Bill Aschroft (et.al) (szerk.) *The Post-Colonial Studies Reader*. London and New York: Routledge. 24-28.

Stóhr Lóránt. 2009. Testes attrakciók. Teatralitás a kortárs magyar filmben. *Apertúra*, 2009. nyár.

Strausz László. 2011a. "Archaeology of Flesh: History and Body-Memory in *Taxidermia*." *Jump Cut*, No. 53, summer 2011. <https://www.ejumpcut.org/archive/jc53.2011/strauszTaxidermia/> Last accessed: 19.01.2017.

Strausz László. 2011b. "Vissza a múltba: az emlékezés tematikája fiatal Magyar rendezőknél." *Metropolis* 2011/3. 20-28.

Strausz László. 2014. „Producing Prejudice.” *Romani Studies* 5, Vol. 24, No. 1 (2014), 1-24.

Strausz László. 2017. *Hesitant Visions on the Romanian Screen*. London és New York: Palgrave Macmillan.

Szabó Zoltán. 2001. „Személyes kultusz – A Moszkva tér.” *Index* 2001.02.04. <http://index.hu/kultur/fszemle/mockba/>

Szász Judit. 2001. „Moszkva tré.” *Filmkultúra*, 2001. <http://www.filmkultura.hu/regi/2001/articles/films/moszkvatre.hu.html>

Szekeres András. A fegyelmezés technikáitól az elsajátítás taktikájáig. Foucault és de Certeau a modernitás térbeli alakzatairól. <http://epa.oszk.hu/01000/01014/00024/pdf/037.pdf>

Széphelyi Júlia. 2006. Négyszázegyedik csapás (Hajdú Szabolcs: Fehér tenyér) <http://www.filmkultura.hu/regi/2006/articles/films/fehertenyer2.hu.html>

Takács Miklós.

Taxidermia. 2006. György Pálfi.

Topping, Christine Grimes. 2010. The World is Out of Control: Nimrod Antal's *Kontroll* (2003) as a Socio-Political Critique of Powerless Individuals in a Postmodern World. *Studies in European Cinema*, 7. 3. 235-245.

- Troebst, Stefan. 2011. „Halecki Revisited: Europe’s Conflicting Cultures of Remembrance” Peter Meusburger, Michael Heffernan, Edgar Wunder (eds), *Cultural Memories: The Geographical Point of View*, Springer. 145-154.
- Ureczky Eszter. 2013. A feledés h(om)álya: Elhagyott terek és testek Kocsis Ágnes Pál Adrienn című filmjében. Zsolt Győri and György Kalmár (ed.) *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmekben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, ZOOM könyvek. 70-84.
- Valuch Tibor. 2015. *A jelenkori magyar társadalom*. Budapest: Osiris.
- Varga Balázs. 2011. „A kortárs Magyar film mint kutatási probléma.” *Metropolis*, 2011/3. 8-19.
- Varga Balázs. 2014. „A fel nem ismerhető ország: Kortárs magyar filmek Magyarországa.” Orbán Katalin és Gács Anna szerk.: *Emlékkerti kőoroszlán. Írások György Péter 60. születésnapjára*. Budapest: Eötvös.
- Vincze Teréz. 2002. „Gondolkodó képek. Pálfi György: *Hukkle*.” *A Dunánál*, 2002 november, 113-115.
- Teréz Vincze. 2016. Remembering bodies: picturing the body in Hungarian cinema after the fall of communism, *Studies in Eastern European Cinema*, 2016/március .
- Virginás Andrea. 2013. Katalin Varga és Lisbeth Salander: a trauma közvetlen és hipermediális nyomai. Zsolt Győri and György Kalmár (ed.) *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmekben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, ZOOM könyvek. 15-30.
- Webb, David. 2013. *Foucault's Archaeology. Science and Transformation*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Weyer Balázs (2011): Téglarakás. *Múlt-kor*, 2011. tavasz. http://mult-kor.hu/20110207_teglarakas
- What is Hungarian? Contemporary Answers*. 2012. Exhibition. Kunsthalle, Budapest. Curator: Gábor Gulyás. 2 August – 14 October, 2012.
- Zimbardo, Philip. 2007. *The Lucifer Effect*. New York: Random House.