

TEST ÉS SZUBJEKTIVITÁS A RENDSZERVÁLTÁS UTÁNI MAGYAR FILMBEN

SZERKESZTETTE:
GYŐRI ZSOLT ÉS KALMÁR GYÖRGY



A kortárs filmtudomány kulcskérdései

2.

A sorozatot szerkesztik:
Győri Zsolt és Kalmár György

Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben

Szerkesztette:
Győri Zsolt és Kalmár György



Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press
2013

Lektorálta:
SZÍJÁRTÓ IMRE

A borítótervet készítette:
DÖMÖTÖR LAJOS

ISSN 2063-8450
ISBN 978 963 318 353 3

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

Kiadta a Debreceni Egyetemi Kiadó Debrecen University Press
www.dupress.hu

Felelős kiadó: Dr. Virágos Márta
Készült a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében, 2013-ban

Tartalom

Győri Zsolt, Kalmár György: Bevezetés	7
Virginás Andrea: Katalin Varga és Lisbeth Salander: a trauma közvetlen és hipermediális nyomai	15
Az oppozíció	15
A bűnügyi háttér: immediációs és hipermediációs nyomok.....	16
Az előtérben: traumák, feldolgozás	21
Időleges összegzés	27
Szakirodalom.....	29
Köszönetnyilvánítás.....	29
Képek.....	30
Kalmár György: Magyar szenzórium, magyar mozi: Pálfi György testpolitikája	31
A helyi szenzórium	32
Lokális érzékiesség és alternatív történelmi elbeszélések.....	35
Az érzékek az ész ellen: a felszín hermeneutikája.....	40
Szakirodalom.....	45
Képek.....	46
Mezei Sarolta: Szerve(zete)k és testkép(zet)ek Antal Nimród <i>Kontroll</i> című filmjében.....	47
„Életveszély! Belépni tilos!”	48
„Életveszély!” – helyett: „Halálveszély!”.....	53
Az alagút vége.....	58
Bibliográfia.....	60
Képek.....	61
Glant Tibor: Képi reprezentáció, identitás és emlékezet Török Ferenc <i>Apacsok</i> című filmjében.....	62
Bevezető gondolatok.....	62
Reprezentációs technikák	63
Identitáspolitikák	64
Emlékezetpolitikák	67
Miért jó film az Apacsok?	68
Felhasznált irodalom	69
Ureczky Eszter: A feledés h(om)álya: Elhagyott terek és testek Kocsis Ágnes <i>Pál Adrienn</i> című filmjében	70

Intézményes terek	70
Fájdalomtestek.....	74
Ami kint, az van bent	77
Bibliográfia.....	82
Képek.....	84
Bényei Tamás: „Nem akarom, hogy legyen valami”: Ábrázolás, test és nyomozás	
Gigor Attila <i>A nyomozó</i> című filmjében	85
I.....	86
II.....	90
Szakirodalom	95
Képek.....	96
Sághy Miklós: Magyar testképek a XX. századból	98
Pálfi György: <i>Taxidermia</i>	98
I. rész.....	100
II. rész.....	102
III. rész.....	104
Szakirodalom.....	107
Pólik József: A végpont ígézete	109
Tarr Béla: <i>A torinói ló</i>	109
A „leépülés” – egymásra épülő – történetei	111
Első végjáték: a közösség.....	115
Második végjáték: az individuum.....	118
<i>A torinói ló</i> helye Tarr Béla életművében.....	123
Helyzetképek és testhelyzetek: kerekasztal-beszélgetés	125
Nézők és nézőpontok: kerekasztal-beszélgetés a <i>Csak a szél</i> című filmről	150

Bevezetés

A jelen kötet tanulmányai egy a hazai filmkutatás által ezidáig kevésbé feltárt terület feltérképezésére tesznek kísérletet: a rendszerváltás utáni magyar filmet kutatják a testnek az emberi szubjektivitás (vagy emberi lény) létrejöttében illetve filmes megképződésében betöltött szerepe szempontjából. A kutatások kérdésfelvetései mögött az a – humán és poszthumán tudományokban évtizedek óta meghatározó – elképzelés húzódik meg, miszerint a test és szubjektivitás elválasztása vagy ellentétező szembeállítása tarthatatlan, azaz az élő emberi test materialitása, fiziológiai felépítése, láthatósága vagy épp érzékszervi működése elválaszthatatlan mind a fenomenológiai értelemben vett emberi öntapasztalástól, mind a kulturális médiumok reprezentációitól, azaz a jelentés rendjeitől (vagy épp rendtelenségétől). Michel Foucault test- és diskurzustörténeti kutatásai, Jacques Derrida dekonstruktív elemzései, Merleau-Ponty testfenomenológiája, a kilencvenes évek olyan neves testkutatói mint Judith Butler és Hans Belting, vagy épp az „új” francia fenomenológia olyan képviselői mint Michel Henry, mind-mind olyan fogalmi kereteket működtetnek, melyek eltávolodnak a test/ lélek metafizikailag és ideológiailag terhelt bináris oppozíciójától, mely évszázadokon keresztül ellentétbe állította a testet mint passzív, determinisztikus működésű, jelentés nélküli anyagot a lélekkel (vagy szellemmel) mint aktív, értelmes, szabad, anyagtalan, önazonos instanciával (ennek a filozófiatörténeti elemzéséhez magyarul lásd: Michael Henry, 2003). Ennek az egyszerűsítő ellentétező logikának a helyét a hatvanas évek óta izgalmasabbnál izgalmasabb elméleti, kritikai és történeti vizsgálódások vették át. Mára szerencsére gyakorlatilag minden fent említett szerzőtől jelentek meg magyar nyelven is kulcsfontosságú szövegek, és a nemzetközi testkutatás (vagy *body studies*) hazai recepciója is elindult (gondoljunk Csabai Márta, Hadas Miklós, Széplaky Gerda, vagy filmes összefüggésben Kalmár György egyes munkáira).

A kritikai testkutatás, még ha gyermekcipőben jár is Magyarországon, és rá is jellemző némileg a hazai tudományosság egyik vissza-visszatérő kerékkötője, a kritikatörténeti és elméleti lépéshátrány, mégis a legjobb úton halad afelé, hogy a őt megillető szerepet töltsse be az „új” humán tudományok vagy a kritikai kultúrakutatás színes palettáján. Ez a folyamat, úgy tűnik, csak viszonylag lassan éri el a filmkutatást, annak ellenére is, hogy a legmeghatározóbb nyugati testkutatók jelentős része előszeretettel elemez a vizuális kultúra területéhez tartozó jelenségeket vagy épp konkrét filmeket elméleti keretekben. A hazai filmkutatás ilyen jellegű lépéshátrányának megértéséhez, az előttünk álló feladatok tétjének feltérképezéséhez (és így a jelen kötet kontextusának,

kihívásainak és kritikátörténeti helyének a megértéséhez) érdemes pár szót szólni a hazai filmkutatás és a kortárs nemzetközi intellektuális trendek viszonyáról.

A nyugat-európai és észak-amerikai film tudományos diskurzusában a hetvenes és a nyolcvanas évek fordulóján paradigmaváltás következett be. Az ötvenes években induló kritikai kultúrakutatás (angolul: *cultural studies*) – mely a humán tudományok, a film- és médiatudomány máig meghatározó paradigmáját hozta létre – néhány évtizeden belül a vezető filmes folyóiratokban és az egyetemi oktatásban is megjelent. Az új kritikai paradigmát egyrészt a háború utáni francia elméleteken való iskolázottság (Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Lacan, Julia Kristeva, Jacques Derrida és Gilles Deleuze hatása) jellemzi, másfelől az elemzett szöveg, kulturális jelenség vagy film materiális meghatározottságára való nyitottság (ami nemcsak a „jelölő materialitását” jelenti, hanem a társadalmi, történelmi, gyártástörténeti, ideológiai, politikai, anyagi körülmények figyelembe vételét is), harmadrészt pedig egy rugalmas, interdiszciplináris szemléletmód, melyben párbeszéd alakulhat ki az olyan különféle rész tudományok között, mint például a feminista kritika, a testelmélet, a szociológia, az ideológiakritika, a történelem (vagy új historizmus), a posztkoloniális kritika, a filmelmélet, az irodalomelmélet, a médiaelmélet, a filozófia vagy épp a pszichoanalízis.

A brit eredetű *cultural studies* az angolszász tudomány világában vált először dominánssá, és talán máig is itt működik „legtisztább” formájában. Hornyik Sándor szerint:

A nyolcvanas évek Amerikája a *cultural turn* igazi hazája. Akkor és ott még annyira összetartottak a kognitív és diszciplináris szálak, hogy össze lehetett rántani a történeteket egy kulturális fordulat erejéig. A történettudomány retorikai fordulata (*new cultural history*), az antropológia narrativizálása (*interpretative anthropology*) és az irodalomelmélet társadalmi kontextualizálása (*new historicism*) a *cultural studies* amerikai karrierjével együtt egy viszonylag koherens elméleti alapot teremtett, amely elsősorban annak köszönhetette sikerét, hogy nyitott maradt a politika, a popkultúra és ezáltal a nagyközönség irányában. (Hornyik, 2006: 1)

A kritikai kultúrakutatás – melynek hazai recepciójában nagy szerepet játszott a *Helikon* 2005/1–2, Sári B. László által szerkesztett száma – más-más összefüggésrendszerben és hangsúlyokkal jelent meg a különböző nemzeti kultúrák hagyományában, ugyanakkor egyértelműen átformálta a (poszt-)humán tudományok irodalomról, kultúráról, vizualitásról vagy épp testiségről alkotott fogalmait. Ez a globális szellemi átalakulás nyilvánvalóan utólérte a filmkutatást is. Nemrég megjelent könyvében Graeme Turner a kultúrakutatás által meghatározott évtizedek elemzésekor így foglalta össze annak a filmtudományra gyakorolt hatását:

Számos olyan terület létezik, ahol a kultúrakutatás (*cultural studies*) filmtudományra gyakorolt hatása közvetlen, specifikus és produktív volt, és hozzájárult a diszciplína számos, a korábbiaknál sokszínűbb és pluralisztikusabb meg-

közelítésmódjának a kialakulásához. A filmkutatás azt kapta a kultúrakutatástól, amire szüksége volt; ezt pedig sehonnan máshonnan nem kaphatta volna meg. Ugyanarra volt szüksége, mint amit az új humán tudományok is kaptak a kultúrakutatástól: a populáris regiszter elméleti feldolgozását, a fogyasztás örömei és a befogadói élmények iránti érdeklődést, a mindennapi életvitel jelentéstartalmai iránti nyitottságot, valamint az ábrázolás eltökélten kontextus-orientált modelljét. (Turner, 2012: 28)

Magyarországon a rendszerváltás után talán az irodalomelmélet volt a bölcsészettudományok azon ága, ahol a legerőteljesebben megjelent a nyugati tudományosságban gyakorolt megközelítésmódok megismerésének és elsajátításának az igénye, valamint a nemzetközi irodalomkritikai diskurzusba való integrálódás. Ezt példázta a kilencvenes években lezajlott úgynevezett „kritika vita”, ezt a hatástörténeti lépéshatrányt igyekezett betölteni a kilencvenes évek számos irodalomelméleti kiadványa, emellett pedig konferenciák sora adott teret a magyar irodalom ilyen szempontú elemzéseinek, illetve az „új” elméleti-kritikai iskolák recepciójának. (Ide tartozik a *Helikon* fent említett, meghatározó szövegek fordítását közlő száma is; és a „nyugati” elméleti-kritikai paradigmákat összefoglaló és népszerűsítő „hiánypótló” publikációk sora szinte végtelen.)

A hazai filmtudomány sokkal lassabban reagált a megváltozott helyzetre, a hazai filmkritika a rendszerváltás után csak lassan sajátította el az „első világban” beszélt elméleti-kritikai nyelvet. Ennek következménye, hogy a (nehéz anyagi körülmények dacára is értékekben igen gazdag) magyar filmes hagyomány ilyen szempontú, strukturált feldolgozása máig várat magára. Varga Balázs így foglalja össze a helyzetet: „Az esszék és publicisztikák halmain túl [...] a szisztematikus feldolgozások száma igen csekély” [...] „A kritikai kánon csúcán elhelyezkedő kortárs fiatal magyar filmmel ugyan nagyon sok szöveg foglalkozik, ám ezek javarészt esszéisztikus áttekintések vagy épp kerekasztal-beszélgetések átiratai [...]. A tudományos, szakirodalmi feldolgozásoknak nemcsak a száma alacsony, de azok recepciója is minimális [...], így érdemi szakirodalmi diskurzus sem alakult ki.” (Varga, 2011: 9)

Ahogy arra Varga Balázs is rámutat (Varga, 2011: 10), tovább rontja a helyzetet, hogy a magyar filmkritikában és filmelméletben máig alig találunk olyan szerzőket, akik rendszeresen publikálnának magyar filmekről idegen nyelven nyugati filmes szaklapokban, aminek a magyar film külföldi recepciója igen komoly hiányosságokat szenved. A magyar film külföldi ismertségének egyik nagy gátja a kevés számú olyan tudományos közlemény, amely a nyugati folyóiratok és szaklapok számára is érthető, izgalmas, és korszerű (ezért publikálható) nyelven tárgyalja a magyar filmet, ihletetlen és a helyi sajtóságokat is figyelembe véve használja a fentebb jelzett kultúratudományi fordulat meglátásait, egyszersmind biztonsággal kezeli a digitális korszakban kivédhetetlenül felmerülő médium-centrikus szempontokat is. Kétségtelenül tünet értékű az a körülmény, hogy a 2012-ben a nagy nevű Blackwell által kiadott, a régió kritikai megítélését vélhetően évekre vagy évtizedekre meghatározó, több mint ötszáz oldalas

A *Companion to Eastern European Cinemas* című kötet, melyet ráadásul Imre Anikó, a University of Southern California magyar származású oktatója szerkesztett, egyetlen Magyarországon élő szerzőtől származó magyar filmről szóló tanulmányt sem tartalmaz.

Az általános elméleti és kritikai megkésetttség mellett a nyugati nyelveken publikált szakirodalomnak megvannak azok az elszórt darabjai is, amelyek jól példázzák ezen megközelítésmódnak a magyar film esetében is termékeny voltát. (Mindenképpen ide tartozik Kovács András Bálint és Imre Anikó gazdag munkássága – többek között az *Identity Games: Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe* című monográfia és a fent említett *A Companion to Eastern European Cinemas* című szerkesztett kötet –, Oksana Sarkisova és Apor Péter *Past for the Eyes: East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989* című tanulmánykötete, Dragon Zoltán *The Spectral Body: Aspects of the Cinematic Oeuvre of István Szabó* című monográfiája, Straussz László *Taxidermia*-elemzése a *Jump Cut* filmes folyóiratban. De itt érdemel említést Virginás Andrea, Kalmár György, Győri Zsolt, Györke Ágnes és Kiss Kata egy-egy angol nyelven megjelent, vagy megjelenés előtt álló publikációja). Ezek az írások még akkor is felhívják a figyelmet egy sor olyan kérdésre, melyeket eddig a magyar film kapcsán gyakorlatilag soha senki nem feszegetett, ha legfeljebb érintőlegesen, vagy egy-egy esettanulmányra korlátozva beszélnek a rendszerváltás utáni magyar filmről. A fenti eléggé gyér lista ugyanakkor egy olyasfajta recepció hiányát is láthatóvá teszi, mely a nagyvilág számára feltárhatná, vagy új megvilágításba helyezhetné a magyar mozgóképes hagyomány gazdagságát, az általa színre vitt problémák izgalmas és tudományos szempontból új eredményekkel kecsegtető voltát. Mindazonáltal a szóban forgó angol nyelvű tanulmányok – valamint a magyar nyelvű szakirodalomból a *Metropolis* folyóirat *Kortárs magyar film: kulturális értelmezések* című számában szereplő szövegek – félreérthetetlenül feltörik a magyar filmről folytatott akadémikus diskurzust uraló periodizáló-iskolás-esztétikai elemzések páncélzatát, amennyiben a filmet elsősorban kulturális szöveggként, a kortárs társadalmi valóságot formáló diskurzusok lenyomataként, valamint az ezen diskurzusokat befolyásoló mozzanatokként értelmezik.

A jelen kötet megszületését azonban nem csupán kritikátörténeti vagy filmelméleti belátások motiválták. Nem csupán arról van szó, hogy a hazai filmkritika a kortárs magyar filmről szóló nemzetközi tudományos diskurzusban sajnálatos lemaradással küzd, ami egyaránt gátolja a magyar film és filmkultúra nemzetközi porondra való kilépését és érvényesülését. Fontos szempont az is, hogy tudományos igényességgel feldolgozzuk a rendszerváltás utáni korszak kulturális változásainak megjelenését a hazai filmben. Hiszen a rendszerváltás (mely természetesen sokkal hosszabb ideig tartott, mint ahogy a történelemkönyvek évszámai jelzik) éppúgy mérföldkő volt a térség filmkultúrájában, mint politikai, gazdasági, ideológiai és kulturális életében. A magyar film 1989 óta rengeteget változott: akár azt is megkockáztathatnánk, hogy nagyobb hajlandósággal reagált a nemzetközi hatásokra, mint a konzervatívabb értelmiségi reflexekkel (és nemritkán elefántcsonttorony-látásmóddal) terhelt hazai film-

kritika. Imre Anikó az *A Companion to Eastern European Cinemas* című szerkesztett kötet bevezetőjében így foglalja össze a helyzetet:

1985 és 2011 között határozott hangsúlyeltolódás következett be a régióban: a nemzeti filmkultúrák táplálását egyre inkább felváltja a nemzeti filmiparok globalizációja. A nemzeti mozik ma már egy egyre integráltabb nemzetközi szórakoztatóipar organikus részeiként működnek, melyben összeszövődnek a különböző médium formák, platformok és technológiák. A gyártási és terjesztési gyakorlatok gazdasági integrációja együtt jár az esztétikai konvergenciával, mely felforgatta a művészfilmek és népszerű szórakoztatás közötti, sokáig meghatározó hierarchiát (Imre, 2012: 2–3).

A rendszerváltás óta tehát sokat változott a magyar film, de nem csak maguk a filmek, hanem a „magyar film” kifejezés jelentése is (aminek következtében ma talán kevésbé is használható kategória, mint korábban). A hazai filmkultúra és filmgyártás kinyílt, és nagyobb, nemzetközi folyamatok részévé vált: egyrészt a legtöbb, a néző által „magyar”-nak tekintett film ma koprodukcióban készül, többé-kevésbé nemzetközi stábbal, másrészt pedig gyakran nehezen választható el a néző által „külföldi film”-ként észlelt munkáktól mind (a hazai stúdiókban olcsó, de képzett hazai munkaerő általi) gyártását tekintve, mind a hazai (egyre inkább a nemzetközi szabványokkal épített multiplex mozik dominanciáját mutató) fogyasztása tekintetében (vö: Imre, 2012: 3). A rendszerváltás óta a magyar film szinte minden lényeges történelmi, ideológiai, esztétikai, gyártási, intézményi, jogi és fogyasztási jellegzetessége átalakult (ennek részletes tárgyalását lásd: Cunningham, 2004: 142–159). Ez az átalakulás azonban, szerencsére – ahogy azt a kötet elemzései is rendre jelzik – nem feltétlenül járt együtt a nemzetközi trendek ktitikátlan átvételével. A helyi szín (azaz a filmek sajátos hazai kulturális kontextusba, térbe, kultúrába, identitáspolitikába ágyazottsága) a populáris műfajfilmekben is jól mutat, sőt, akár a hazai nézettségi statisztikákat is emeli (jó példa erre az *Üvegtigris* sorozat mókásan bugyuta, önjónikus, parodisztikus vidéki világa, vagy épp a magyar romantikus vígjátékok sajátos maszkulinitás-konstrukciói). Ugyankor ez a kulturális beágyazottság fontos része lesz a szerzői filmek esztétikai megformáltságának, hangulatának és nemzetközi recepciójának, ami a legtöbb szerzői film esetében sokkal több, mint pusztán *couleur locale*, vagy Kelet-Európa egzotikusságára tudatosan építő, ám azt csak felszínesen megragadni képes ábrázolási stratégia.

A kötet tanulmányai érthető módon nem próbálják kialakítani a „rendszerváltás utáni magyar film” (homogenizáló, potenciálisan totalizáló) kategóriáját, ugyanakkor az egyes elemzésekben számos olyan (esztétikai, kulturális, identitáspolitikai, emlékezetpolitikai, a nemiséget illető vagy épp szenzoriális) momentum bukkan fel, mely összetettebben érthető, ha a diskurzus részévé teszünk olyan fogalmakat, mint a *magyar, posztoszocialista*, vagy épp *kelet-európai*. Az egyes tanulmányok így nem csak a hazai filmkritikai diskurzus hatástörténeti lemaradását igyekeznek orvosolni, de egyben a

rendszerátvitel utáni korszak kulturális és filmes jelenségeinek tudományos igényű feldolgozásából is kiveszik a részük.

A jelen kötet konkrét kiindulópontját egy konferencia jelentette: a fenti kritikátörténeti, filmelméleti és kultúrtörténeti megfontolások arra vezették a jelen kötet szerkesztőit, hogy 2012 májusában Debrecenben tudományos konferenciát rendezzenek *Test és szubjektivitás a rendszerátvitel utáni magyar filmben* címmel. A Debreceni Egyetem Angol–Amerikai Intézete által szervezett, a Debreceni MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központban megrendezett esemény nagyon is tudatosan próbált lépéseket tenni a fenti hiányok pótlása érdekében. A test és szubjektivitás problémaegyüttesét a konferencia kiírása is egy a kulturális fordulat utáni interdisciplinárius térben igyekezett elhelyezni, úgy, hogy felhívta a figyelmet a kérdés elméleti, geopolitikai, valamint a kelet-európai posztoszocialista kulturális helyzettel kapcsolatos specifikumaira:

A konferencia a rendszerátvitel utáni magyar filmet vizsgálja a kép, test és szubjektivitás szemszögéből. Kiindulópontja az a feltevés, miszerint Kelet-Európa volt szocialista országai sajátos kulturális helyzetének köszönhetően itt a kép, test, történelem, emlékezet és elbeszélések az identitás és szubjektivitás karakteresen más típusú alakzatait rajzolják ki, mint akár Nyugat-Európában, akár Észak-Amerikában, akár a volt gyarmati országokban. Ennek fényében nem csak a filmbeli testábrázolások jellegzetességeire szeretnénk rákérdezni, hanem a test, kép, elbeszélések, stb. sajátos viszonyaira is a szereplők és a nézői szubjektum megkonstruálásában. Olyan elméleti-kritikai keretek kialakítását keressük, melyekkel egy-egy film esetében megragadható ez a kulturális és filmnyelvi másság. (Apertúra Magazin, 2011/ december)

Mint a kötet olvasója is látni fogja, a felhívásra érkező előadások többsége érzékenyen reagált a kiírás elemzői nyelvet illető utalásaira: a 2012 májusában Debrecenben elhangzott előadások sikerrel és reflexív módokon használták a „nyugati” elméleti-kritikai paradigmákat a magyar film elemzésében. Az interdiszciplinaritás szellemében fogant előadások az ideológiakritika, az emlékezetkutatás, az újhistorizmus, a vizuális antropológia, a posztkoloniális kritika, a feminista kritika, valamint a testelméletek fogalmi apparátusainak segítségével értelmeztek filmeket, szerzői életműveket, illetve műfajokat. Az eseménynek a hazai filmkultúra geopolitikai vonatkozásában is fontos szerepe volt: talán apró lépés volt ez a magyar film kutatásának és kultúratudományos recepciójának a szempontjából, de mindenképpen mérföldkő a debreceni filmes iskola történetében. Az esemény gyakorlatilag egybeesett a *Metropolis* folyóirat *Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések* című számának (2011/3) megjelenésével: a debreceni közönség a konferencián rendezett folyóiratbemutatót vásárolhatta meg először a számot, melynek megszületését – mint kiderült – nagyon is hasonló felismerések és szándékok motiválták, mint a konferenciát, illetve a jelen kötetet, mely a konferencia tanulmányként megírt, válogatott és szerkesztett előadásiból készült. A különbség talán csak annyi, hogy míg a *Metropolis* említett száma a kulturális fordulat utáni

kulturális értelmezések számos típusát igyekszik illusztratív módon egymás mellé helyezni egy színes palettán, addig a konferencia egy fokkal fókuszáltabban, a test és szubjektivitásnak a kritikai kultúrakutatásban kiemelt jelentőségű problémája köré igyekezett szervezni programját. A két filmtudományi esemény egybeesése a jelentőségteliség érzetét kölcsönözte az eseményeknek. A konferencia azért is volt fontos, mert ez volt talán az első alkalom, hogy a Debreceni Egyetem különböző tanszékein működő kisebb, de rendre együttműködő filmes műhelyei egyégesen lépjenek fel egy talán országos jelentőségűnek nevezhető tudományos eseményen, és így megmutatkozhatott a kutatókat összefűző szemléletbeli közösség. Az itt publikáló szerzők többsége (ahogy a konferencia többi résztvevőjének többsége is) már a filmkutatók egy olyan nemzedékéhez tartozik, akik számára az idegen nyelvű szakirodalmak ismerete legalább olyan természetes mint a magyar, és akik, éppenséggel a kultúrakutatás elméleti belátásai és módszerei által „megfertőzve”, fontosnak érzik, hogy a hazai kulturális jelenségek megértéséhez a nemzetközi kutatások eredményeit használják. Mindezt – talán nem is olyan meglepő módon – épp a *Metropolis* szerkesztői fogalmazták meg: a *Kulturális értelmezések számmal* a kezükben részben azzal a céllal jöttek Debrecenbe, hogy bemutassanak valami újat, egy Magyarországon (főleg a magyar filmmel kapcsolatban) eddig kevésbé gyakorolt, hiánypótló megközelítésmódot. A konferencián azonban ráébredtek, hogy egy olyan filmkritikai műhelybe érkeztek, amely természetes módon és aktívan gyakorolja ezt a szakmai hozzáállást.

A konferencia utáni hetek tárgyalásai eredményeképp indult be a ZOOM filmelméleti és filmkritikai könyvsorozat a Debreceni Egyetemi Kiadó gondozásában, Győri Zsolt és Kalmár György szerkesztésében, melynek célja a legfrissebb hazai filmes tárgyú kutatások kiadása, illetve a hazai filmkutatás és a legizgalmasabb nemzetközi trendek közötti közvetítés. (A sorozat első darabja Kalmár György *Testek a vásznon: Test, film, szubjektivitás* című kötete volt 2012-ben.)

Jelen kötet a ZOOM második kiadványa. Nyolc tanulmányt tartalmaz Virginás Andrea, Kalmár György, Mezei Sarolta, Glant Tibor, Ureczky Eszter, Bényei Tamás, Sággy Miklós és Pólik József tollából, illetve a könyv végén kiegészítésként két kerekasztal-beszélgetést, melyeket a kulturális illetve filmkészítői kontextus gazdagítása céljából közlünk. Az első a debreceni konferencia nyitónapján zajlott le Váró Kata Anna filmkritikus, Gulyás Gyula dokumentumfilm-rendező, Janisch Attila filmrendező és Szabó Elemér antropológiai filmszerző, mozgóképkultúra és médiaismeret tanár között, Győri Zsolt egyetemi adjunktus moderátor közreműködésével; a második beszélgetés pedig 2012 novemberében folyt Pécssett, Lénárd Kata pszichológus, Bigazzi Sára szociálpszichológus, Bogdán János képzőművész, Heindl Péter, jogász és történelemtanár között, Erős Ferenc szociálpszichológus moderatori közreműködésével. Míg a tanulmányok tipikusan egy-egy film vagy filmes probléma részletes elemzésére vállalkoznak, addig ezek a beszélgetések inkább azt célozzák, hogy nagyobb rálátásunk lehessen azokra a kortárs ideológiai, kulturális, politikai, intézményi körülményekre, melyekben az elemzett filmek és az elemző szövegek megszülettek.

IRODALOM

- Cunningham, John. *Hungarian Cinema: From Coffee Houses to Multiplex*. London: The Wallflower P, 2004.
- Henry, Michel. „Az élő test.” Sutyák Tibor fordítása. *Vulgo* 2003/3. 3–17.
- Hornyik Sándor. „Kulturális fordulat(ok) az irodalomtudományban és a művészettörténetben” *Balkon*, 2006/ 2. http://www.balkon.hu/2006/2006_2/03hornyik.html (A szövegbeli hivatkozások a bekezdésszámra vonatkoznak.)
- Imre Anikó (szerk.). *A Companion to Eastern European Cinemas*. Oxford: Wiley–Blackwell, 2012.
- Sári B. László. „A kultúra demokratizálása.” *Helikon* 2005/1–2. 3–25.
- Turner, Graeme. *What’s Become of Cultural Studies?* London: SAGE, 2012.
- Varga Balázs. „A kortárs magyar film mint kutatási probléma.” *Metropolis* 2011/3. *Kortárs magyar film: Kulturális értelmezések*. 8–19.

* A publikáció elkészítését a TÁMO P 4.2.1./B-09/1/KONV -2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

Katalin Varga és Lisbeth Salander: a trauma közvetlen és hipermediális nyomai

Az oppozíció

A ki kellőképpen szerencsés volt, 2009 folyamán két, első látásra igazán hasonló elő- és élettörténetű, a fejét nyomozásra adó, illetve arra kényszerített nőről láthatott két radikálisan különböző, az európai koprodukciós mozifilmgyártásba sorolható filmet. Peter Strickland brit rendező brit-román filmjében a magyar Katalin Varga hagyományos falusi öltözetben, lóvontatta szekéren, majd gyalog keresi azt a férfit, aki jó tíz évvel korábban megerőszakolta és teherbe ejtette őt. Keresésének kontextusát Erdély beazonosítható természeti csodái és soknyelvű (román-magyar-roma), javarészt elmaradott rurális környezetben élő lakossága teremti meg, célja pedig a bármily késleltetett bosszúállás. A svéd Niels Arden Oplev svéd-dán-norvég-német krimi-adaptációjában a svéd-orsz származású Lisbeth Salander hacker, s így az urbánus cyber-punk szubkultúra vonásait hordozza testén, motorral jár, miközben ő maga is nemi erőszak áldozatává lesz. Következésképp részéről szintén a bosszúállás az egyik hajtóereje annak a nyomozási folyamatnak, amelynek során egy évtizedek óta működő sorozatgyilkos után folyik a keresés, s amelyben Lisbeth mellett Mikael Blomqvist újságíró is résztvesz.

Ebben a kontextusban kérdésem a következő: milyen irányból közelíthető meg e film-főhősök radikális különbözősége, amit még a hasonló narratív életpálya, a bűnügyi nyomozás- és keresésfilm uniformizáló árnyéka és hagyománya, sőt a szinte ugyanabban az évben való „megszületés”, illetve a globális mainstream film szempontjából meglehetősen homogénnek tűnő európai eredet se tud eltörölni? Ugyanakkor persze a kérdés inverzét is fel kell tennem: honnan nézvést látszanak mélységesen hasonlóknak ezek a hősnők, a nyilvánvaló különbözőségeik dacára is?

Két nagy filmértési paradigma irányából látom, ezen a ponton, Katalin Varga és Lisbeth Salander alakját tematizálhatónak. A kézenfekvőbb értési lehetőség a bűnügyi nyomozásfilm hagyománya, illetve ennek az analóg-digitális váltás által exponált médiumelméleti vetületei, amely magyarázni látszik Katalin Varga és Lisbeth Salander radikális különbözőségét, és egy olyan választóvonal két oldalára helyezi őket el, amely a kelet-európai kötődésű, műfajilag is megszólítható művészfilmes imaginárium és a hollywoodi tradíciót átértelmezve felvállaló nyugat-európai bűnügyi filmhagyomány között húzható meg. A másik értelmezési irányt a jelen tanulmány egyik apropóját

jelentő 2012-es debreceni konferencia szűkebb témája konstituálja, azaz a testnek és a szubjektivitásnak a rendszerváltás utáni magyar filmben felbukkanó konfigurációi. Ez a kérdéskör a női test által elszenvedett trauma feldolgozási módozataira irányíthatja a figyelmet, a két főhősnőt a 2000-es évek kereső, vándorló és/vagy bosszúálló traumatizált filmes nőalakjainak a kategóriájába utalva.

A bűnügyi háttér: immediációs és hipermediációs nyomok

A 2000-es évek elején kiadott összegző jellegű munkájában Steve Neale, a kérdéskör egyik legavatottabb kutatója, a következő kijelentéssel indítja bevezetőjét: „(...) a film(es) műfaj és műfajok definíciója és tárgyalása az eddigiekben és általában a fősodorbeli kommerszfilmekre látszott fókuszálni, illetve specifikusan a hollywoodi filmekre. Helyenként és exkluzív módon a műfaj és a műfajok valóban az ilyen típusú filmekkel azonosítottak.” (Neale 2005: 7)¹. Ez a megállapítás is jelzi, hogy a műfaji sémák lelőhelye tévesen leszűkített a fősodorbeli, s azon belül is a hollywoodi illetőségű produkciókra, hisz a filmes kommunikáció olyan toposzairól és állandó építőelemeiről van szó, amelyek helytől, időtől és gyártási szisztémától függetlenül kínálnak és biztosítanak kapcsolódási lehetőséget ahhoz a filmnyelvi archívumhoz, melyet a közmegegyezés szerint filmműfajoknak nevezünk.

Példaképpen utalhatunk a címben megnevezett két hősnő, Katalin Varga és Lisbeth Salander főszereplésével elkészült játékfilmekre: ezek megjelenését ugyanarra az évre teszi az imdb adatbázis, 2009-re, bár eredet- és gyártástörténetük beható ismeretében ez az egyezés akár véletlennek is minősíthető. Peter Strickland brit rendező filmje, a *Katalin Varga*, az angol Ross Sanders Productions és a román Libra Film gyártásában készült koprodukció, amely a Berlini Filmfesztivál 2009-es kiadásán nyerte el a legjobb hang-designért járó Ezüstmedvét, s amely az ezt megelőző néhány év alatt jutott el az ötlet-fázisból a kész filmig. A film hányatott gyártástörténetű, a szó szoros értelmében a szerzője makacsságának köszönhetően elkészült alkotás (lásd a Stricklanddal készült interjúban olvasható szerzői vallomást, Győri 2010), amelynek művészetként való fogadtatását bizonyítja a számos díj, illetve díjra nevezés, amelyben az Ezüstmedve mellett részesült. A *Katalin Varga* tehát a bordwelli értelemben vett művészfilmként jött létre, angol dvd-forgalmazása 2010-ben (kiadó: Artificial Eye, London, 2009), a romániai pedig 2012-ben indult útjára (Libra Films, Bukarest, 2012 június).

A *tetovált lány* alapjául szolgáló *Millenium*-trilógiából (szerző: Stieg Larsson) 6 részes, szinte azonnal bemutatott tévésorozatot, illetve három mozifilmot forgatott le a svéd alapítású Yellow Bird gyártócég. A Yellow Bird a 2002-ben útjára indított gyártási modell szerint sikeres, több részből álló bűnügyi regényfolyamok avagy sorozatok

¹ *Eredetileg*: “(...) the definition and discussion of genre and genres in the cinema has tended to focus on mainstream, commercial films in general and Hollywood films in particular. Sometimes indeed, genre and genres have been exclusively identified with these kinds of films.” (Neale 2005: 7). *Fordította Virginás Andrea*.

hasonlóan népszerű adaptációit tűzte ki célul, az európai mozi- és dvd-piacon kívül a nemzeti televíziós társaságokat is bevonva a gyártási-terjesztési folyamatba. A *Millenium*-trilógia, illetve *A tetovált lány* esetében ezek a televíziós társaságok: SVT Svédország, DR Dánia, TV2 Norvégia, MTV 3 Finnország és ZDF Németország) (forrás: Yellow Bird weboldala).

Stieg Larsson krimitrilógiájának első részét, *A tetovált lány* címmel, 2008, illetve 2009 folyamán forgatták le, ám a hivatalos romániai bemutatójának az időpontját 2010 közepére teszi az imdb. A képet tovább bonyolítja a fentiekben jelzett okokból szoros egymásutánban elkészült két további rész, *A lány, aki a tűzzel játszott* (*The Girl who Played with Fire/Flickan som lekte med elden*, r. Daniel Alfredson, 2009), illetve *A kártyavár összedől* (*The Girl who Kicked the Hornet's Nest/Lufstlottet som sprangdes*, r. Daniel Alfredson, 2009). Ez jó egy évvel előzi meg a 2011 végére elkészült amerikai-svéd-angol-német, David Fincher rendezte remake-et, amely *A tetovált lány* címen fut jelenleg is a mozikban. E példák nyomán, és a Neale-től idézett vezérlő gondolat szellemében bomlik ki e tanulmány argumentációja a továbbiakban, a filmműfajok arzenáljából egyetlen egyre fókuszálva, feltételezve, hogy kérdésfelvetései nem pusztán a mainstream hollywoodi korpusz vonatkozásában bírhatnak relevanciával.

A bűnügyi nyomozásfilm (és számtalan leágazása: a rendőrfilm, a klasszikus krimi, a metafizikus detektívtörténet, a thriller, a kémfilm) a filmtörténettel egyidős múlttal rendelkezik, filmnyelvi és kulturális diskurzusrendszere történetileg a legárnyaltabbak közé tartozik a filmműfajok palettáján. A kortárs globális mainstream filmpiacon a bűnügyi filmséma az egyik leggyakrabban felbukkanó, s így a nyelvi (is) definiált kultúrák közti cserét nagyban facilitáló műfajként könyvelhető el, bizonyoság erre a „crime, thriller” kulcsszóra kiadott rengeteg filmcím, akár a már említett imdb adatbázisban. Így tehát a bűnügyi filmséma egyszerre értelmezhető globalizáló erőként, amely a lokális/regionális (kulturális és filmnyelvi) különbségekre kevésbé van tekintettel, mindenek fölött érvényesítve a hollywoodi alapminta szempontrendszerét, és rugalmas, alkalmazkodásra képes vázként, amely a kulturálisan/filmnyelvi jobban kötött műfajoktól eltérően (lásd: hollywoodi filmmusical, hongkongi akciófilm, kínai wuxia) képes a lokális/regionális hatásokat is magába szívni, s ennek következtében (át)alakulni.

A detektív- (vagy nyomozás)-narratívák a tudás létrehozásának történetei is egyszerűsmind, s ilyenként specifikus elképzeléseket mutatnak be arra vonatkozóan, ahogyan a személyes emlékezet avagy az intézményi archívum működhet. A „specifikus” ebben a kontextusban idő- és kulturális meghatározottságot egyaránt jelenthet, s elég Douwe Draaisma közismert, magyarul 2002-ben megjelent *Metaforamasinájára* utalni, hogy az emlékezetnek, illetve az emlékezet konceptualizációinak a mindenkori rögzítési technológiákkal való összefüggéseit felvillantsuk. A „memory studies” néven futó kutatási területnek is kiemelt pontja ez a kérdéskör, Andrew Hoskins 2011-es tanulmányában a következőket olvashatjuk: „Ebben a tanulmányban néhány metaforikus és konceptuális fejleményre és zsákutcára reflektálok a média- és emlékezet-tanulmányok vonatkozásában, és azt a média/memória területet (vetületet) vizsgálom,

amelyet ezek a tényezők meghatároznak, avagy meghatározni próbálnak. A digitálist, és azt, amit „kötődési-kapcsolódási fordulatnak” nevezek, úgy kezelem, mint amelyek egy paradigmátikus változást eredményeznek a memória értésében és megközelítésében, valamint funkciói és diszfunkciói tekintetében.” (Hoskins 2011: 20)². Lényeges rámutatni arra, hogy Draaismától némiképp eltérően, Hoskins nem annyira a digitálisnak a megelőző rögzítési technológiákkal való hasonlatosságaira fókuszál, hanem cezúrát lát szükségesnek beiktatni, amelyet kötődési fordulatnak nevez el, és amelynek a paradigmaváltó vonásait emeli ki, ez esetben a memória értésének vonatkozásában.

Draaisma és Hoskins érvélmódját kölcsönvéve kijelenthetjük, hogy a kortárs nyomozásfilmeknek a képi reprezentációs technológiák analóg és digitális arzenálja egyaránt rendelkezésükre áll, amikor az emlékezet működésének, az új emlékek és nyomok létrehozásának, avagy a régi emlékek és nyomok megmutatásának (ábrázolásának, reprodukciójának,) a problematikáját kell érzékeltetniük. Ugyanakkor egy felületes áttekintés is nyilvánvalóvá teszi, hogy bár a digitális környezet magas szintű mediális mimikrit tesz lehetővé azáltal, hogy a mozgóképes megjelenítésmódok szimulálását kidolgozhatóvá teszi, ezzel a lehetőséggel aligha él minden nyomozásfilm, amikor nyomokat és emlékeket konstituál, avagy magát a nyomozási folyamatot, mint mentális teljesítményt mutatja be. Sőt, az elmúlt tíz-tizenöt év nyomozásfilmjeit véve szemügyre abból a szempontból, hogy milyen reprezentációs technológiákat alkalmaznak az emlékek, a nyomok és a detekciós tevékenység megmutatásakor, tulajdonképpen két nagy csoportra oszthatjuk őket, Bolter és Grusin *Remediation* című 1999-es munkájának alapfogalmait használva fel.

Bolter és Grusin új médiára vonatkozó elmélet-rendszerének az alapterminusai az immedáció és a hipermediáció, avagy a közvetlen és a hipermediált reprezentációs módok hagyományának feltételezése az euró-amerikai képi kultúra történetében. Mindkét terminus (immediáció, hipermediáció) a „valóság”) elérésének, megmutatásának az imperatívusza felől gondolandóak el³: míg az első a valóság azonnali („immediate”) élményével kecsegtet, s ennek érdekében a médium nyomait törölni igyekszik⁴, addig a második tendencia épp a mediáció „hiper” fokozatú megmutatá-

² *Eredetileg*: “In this article, I reflect upon some of the metaphorical and conceptual developments and dead-ends in media and memory studies, and explore the media/memory field that they shape or attempt to shape. I take the digital, and what I call the ‘connective turn’ as marking a paradigmatic shift in the treatment and comprehension of memory and its functions and dysfunctions.” (Hoskins 2011: 20). *Fordította Virginás Andrea*.

³ “Hypermedia and transparent media are opposite manifestations of the same desire: the desire to get past the limits of representation and to achieve the real. They are not striving for the real in any metaphysical sense. Instead, the real is defined in terms of the viewer’s experience; it is that which would evoke an immediate (and therefore authentic) emotional response. Transparent digital applications seek to get to the real by bravely denying the fact of mediation; digital hypermedia seek the real by multiplying mediation so as to create a feeling of fullness, a satiety of experience, which can be taken as reality. Both of these moves are strategies of remediation. Footnote 1” (Bolter–Grusin 1999: 53)

⁴ *Eredetileg*: “(...) the logic of immediacy dictates that the medium itself should disappear and leave us in the presence of the thing represented (...).” (Bolter–Grusin 1999: 6). “az immedáció/azonnalosság logikája azt követeli meg, hogy a médium tűnjön el, és hagyjon minket (magunkra) az ábrázolt dolog társaságában.” *Fordította Virginás Andrea*.

sában tobzódva ígéri a „valóság” élvezetét a befogadónak, fogyasztónak⁵. Ez a két tendencia történeti perspektívában is szemlélhető, és Bolterék ezt teszik könyvük első felében, a következő általános megállapítástól vezérelve: „Az immediáció (azonnalosság) logikája feltehetőleg domináns volt a nyugati reprezentáció (történetében), legalábbis a reneszánsztól a modernizmus beköszöntéig, míg a hipermediációnak gyakorta be kellett érnie a másodhegedűs nem kevésbé fontos szerepével. (...) A huszadik század végén abban a helyzetben vagyunk, hogy a hipermediációt az immediáció ellentettjeként gondolhatjuk el, egy olyan alter-egóként, amelyet soha nem sikerült teljességgel és/vagy hosszú ideig elnyomni.”⁶ A digitális korszak beköszöntével „a valós áttetsző megmutatása” és „a médiumok átlátszatlanóságának élvezete” iker-foglalatoságokként jelennek meg, nem utolsósorban a technikai-technológiai lehetőségeknek köszönhetően.⁷

Bolter és Grusin azt mondják tehát, hogy közvetlen mediációról akkor beszélhetünk, amikor az ábrázolásmód törölni igyekszik a médium(ok) nyomait, amit az ábrázolásmód létrehozására használtak, saját szavaikkal: „az immediáció/azonnalosság logikája azt követeli meg, hogy a médium tűnjön el, és hagyjon minket (magunkra) az ábrázolt/reprezentált tárgy/dolog társaságában” (Bolter–Grusin 1999: 6). Másutt „a valóság átlátszó reprezentációjáról”, beszélnek, amit „a médiumok opacitásának (átlátszatlanóságának) az élvezetével” (Bolter–Grusin 1999: 21), azaz a hipermediációval állítanak szembe. Természetesen, mindkét tendencia számos különféle médium felhasználását követeli meg, különösen, hogy a kérdéskört jelen helyzetben a filmes megjelenítésmód egy specifikus esetére, a bűnügyi konvenciórendszerre hivatkozó nyomozásfilmre próbálom átfordítani. Ebben a kontextusban feltehető az a kérdés, hogy mely megjelenítési módokat dekódoljuk immediate-nak, közvetlennek, és melyeket hypermediate-nak, hipermediáltnak? A film médiuma, és a nyomként létrehozott traumatikus pillanat tekintetében mit is jelenthet „az ábrázolt dolog társaságában való otthagytás”, és hogyan gondolható ugyanaz el oly módon, hogy „a médiumok opacitásának az élvezete domináljon”?

Ezen ponton szükségesnek látszik egy másik médium-csoportosításra hivatkoznom, hogy mondandómat világosabbá tegyem, egyszersmind arra is utalva, hogy az immediáció és hipermediáció fogalmi sajátos jelentést nyernek, ha a Bolterék egyértelműen digitális kontextusából a narratív játékfilm hagyományán belül szituáljuk őket.

⁵ *Eredetileg*: “Today, as in the past, designers of hypermediated forms ask us to take pleasure in the act of mediation, and even our popular culture does take pleasure.” (Bolter–Grusin 1999: 12). „Manapság, amint a múltban is, a hipermediált formák designerei azt kérik tőlünk, hogy leljük élvezetünket a mediáció aktusában, sőt, mi több, a tömegkultúránk is élvezetét leli ebben.” *Fordította Virginás Andrea*.

⁶ *Eredetileg*: “The logic of immediacy has perhaps been dominant in Western representation, at least from the Renaissance until the coming of modernism, while hypermediacy has often had to content itself with a secondary, if nonetheless important, status. (...) At the end of the twentieth century, we are in a position to understand hypermediacy as immediacy’s opposite number, an alter ego that has never been suppressed fully or for long periods of time.” (Bolter–Grusin 1999: 34) *Fordította Virginás Andrea*.

⁷ *Eredetileg*: “What we wish to highlight from the past is what resonates with the twin preoccupations of contemporary media: the transparent presentation of the real and the enjoyment of the opacity of media themselves.” (Bolter–Grusin 1999: 21) *Fordította Virginás Andrea*.

John Fiske jól ismert egyetemi bevezető tankönyvében, az *Introduction to Communication Studies*-ban olvashatjuk a médiumok hármas csoportosítását, amely operacionalizálhatóvá teszi Bolter és Grusin „közvetlen-hipermediált” fogalompárját, a film, illetve a nyomozásfilm nyomképzése vonatkozásában is.

Fiske a kommunikátor jelenléte, illetve hiánya alapján, valamint a technológiai médiumok bevonása révén különíti el egymástól a prezentációs, a reprezentációs, valamint a mechanikus médiumokat. Az első esetben a médium maga a kommunikátor teste (hangja, arca, gesztusai, mozgása), és ha ezt a művészi megjelenítésmódok és a film vonatkozásában gondoljuk el, akkor a mozgásban mutatott emberi testhez, a táncelőadás, illetve a színházi előadás konvencióendszeréhez jutunk el, mint amelyek a kommunikátor testét használva képesek arra, hogy „a médium nyomait eltörölve az ábrázolt tárgy társaságában hagyjanak bennünket”. A reprezentációs médiumok az előzőekben leírt „kommunikációs aktusok” (*acts of communication*) rögzítését végzik el, nem használva műszaki és/vagy elektronikus applikációkat, s nem igénylik a kommunikátor jelenlétét sem: ilyenek az írás, a festészet, az építészet, a kertművészet, a könyvek médiumai, ezekkel példázza John Fiske a „kommunikációs munkákat” (*works of communication*). A mechanikus médiumok kategóriájában Fiske kategorizációja a telexet, telefont, televíziót, rádiót említi, amelyhez a filmet is hozzátehetjük, és amelyen belül az oly nagy horderejű analóg-digitális váltás végbemegy. Ezen csoport az első két csoport, a prezentációs és reprezentációs médiumok által létrehozott termékeknek a rögzítését teszi lehetővé, természetesen alávétve a folyamatot a technológiai korlátoknak és az ilyen típusú zajoknak is (Fiske 2002: 19).

Ezen különbségtételek nyomán a kortárs nyomozásfilmekben belül jól elkülöníthetőek azok, amelyek a Bolter–Grusin értelmében vett közvetlen valóságélménnyel kecsgetve az immedáció logikáját követik, azoktól, amelyek a hipermediáció tapasztalata által juttatnak el az autentikus érzelmi reakcióként definiált valóság tapasztalatához. Azok a filmekre gondolok, amelyek az utazó, fáradó, cselekvő emberi testet használják a keresés és a nyomtalálás narratívájának a mozgóképes megjelenítésére, az emlékek és nyomok konstituálódását pedig olyan, szintén a jelenlevő test performanciájához kötött reprezentációs módozatokhoz kötik, mint a színházi előadás és alakítás, valamint az élő tánc(olás), táncelőadás. Szinte önkéntelen példaként ötlík fel Katalin Varga kereső alakja az erdős tájban (1. kép), avagy az éjszakai tábortűz körül rögtönzött táncest Strickland filmjében, amelyek egyszersmind a nyomkeresés és a bűnös nyomozásának kiemelt mozzanatai is. Ezekkel szemben a hipermediáció tapasztalatát kínálják azok a nyomozásfilmek, amelyek úgy a keresést, mind a nyomokat különféle technológiailag kódolt mozzanatokként (leggyakrabban fényképeként, filmkeként, videókként, netes keresésként, a monitoron bemozduló dokumentumokként) mutatják meg, hozzák létre. Itt kézenfekvő Lisbeth Salander hacker-momentumaira gondolnunk, amikor az intenzíven figyelő és mozdulatlan női arc a monitoron megnyitott keresőablakok információtengerében tükröződik (2. kép).

Önmagában nem feltétlenül különös ez a tényállás, hisz Bolter és Grusin is a képkultúránk egészére érvényes különbségként tekint az immedáció és a hipermediáció

ellentétére, amit a digitális környezet, lehetőségeinél fogva, felerősít és nyilvánvalóvá tesz. Azonban ha megnézzük, hogy milyen nemzeti filmgyártásokba és kánonokba sorolhatóak az immediáció, valamint a hipermediáció elvét túlnyomórészt követő, a 2000-es években készült, nyomozási folyamatot bemutató filmek, érdekes helyzetbe botlunk. Az immediáció és hipermediáció különbségtétel ugyanazon a nyomvonalon halad, mint amely a kelet-európai imagináriumot (amely javarészt fesztiválsiker, arthouse típusú filmekben ölt testet) elválasztja a nyugat-európai műfaji paneleket használó mozitól, ez pedig ilyen vonatkozásban a hollywoodi hagyomány egyik variációjának is tekinthető. Az egyik oldalon olyan példákat sorolhatunk fel, Peter Strickland 2009-es *Varga Katalinja* társaságában, mint Corneliu Porumboiu 2009-es *Police, Adjective*-je, Gígor Attila 2008-as *A nyomozója*, Hajdu Szabolcs 2010-es *Bibliothèque Pascal*-ja vagy Cristian Mungiu 2007-es *4,3,2*-je, de bizonyos fokig David Lynch 2006-os *Inland Empire* című filmjét is elgondolhatjuk úgy, mint a „korpuszhoz” tartozót (ahol is a lengyel–roma–kelet-európai kulturális üledékszintek felzavarásának a folyamatát figyelhetjük meg, többek között). A másik oldalon, a hipermediáció ígézetében dramatizálódó emlékek és nyomok elgondolása olyan filmekben konkretizálódik, a már hivatkozott svéd *Millenium-trilógia* és a Fincher-féle remake társaságában, mint Christopher Nolan 2000-es *Memento*-ja, Neil Jordan 2007-es *The Brave One* című filmje, Balthasar Kormakur 2006-os *Mýrin* című filmje, vagy Vincenzo Natali 2009-es *Splice*-a, de nyilván korábbi példaként említhetőek Giuseppe Tornatore 1994-es *Pusztas formalitása*, avagy Andrew Niccol 1997-es *Gattacaja* is. Egy regionális (kelet-európai) és egy mainstreamként elgondolható, globális filmkánon érdekes elkülönöződésére figyelhetünk itt fel, amely egyszersmind a technológia meghatározta nyomhagyás tekintetében is különbségként konstituálódik.

Az előtérben: traumák, feldolgozás

A 2000-es évek bűnügyi filmes diskurzusában – akár a globális mainstream, akár a lokális és regionális filmkánonok szintjén vizsgálódunk – fontos variációként kell a női bosszúállást tematizáló filmek sorára tekintenünk, amely folyam egyik kezdőpontjával Quentin Tarantino 2003–2004-es *Kill Bill*-filmjeit kell megjelölnünk, és amely sorozatba nyugodt lélekkel csatlakoztathatjuk a Katalin Varga és Lisbeth Salander által belakott filmes narratívákat is. Ebből a meglehetősen elvont, bár nem relevancia nélkül való szempontból Katalin Varga, az angol-román filmben (többek között) magyar filmesek által vászonra vitt és magyarul beszélő hősnő, a svéd–orosz Lisbeth Salanderrel egyetemben, olyan további női alakokkal rokonítható, mint David Lynch Nikki Grace nevű hősnője a 2006-os *Inland Empire*-ben (francia–lengyel–amerikai koprodukció), Cristian Mungiu Otiliája a 2007-es *4,3,2*-ben (román–belga koprodukció), Neil Jordan Erica Bain-je a szintén 2007-es *The Brave One*-ben (amerikai–ausztrál produkció), továbbá Mona Paparu Hajdu Szabolcs 2010-es *Bibliothèque Pascal*-jában (német–magyar–angol–román koprodukció). Titokzatos, lakonikus nők történeteiről

van szó, akiknek útra kell kelniük, meg kell tapasztalniuk a keresést és a hányattatást, miközben mögöttük, a (közel)múltjukban sötét emlékek terpeszkednek, olyan traumák, amelyek nagyban meghatározták jelenlegi testüket s amelyek a filmes történetmondás jelenében is befolyásolják szubjektív, pszichés konstrukciójukat. Keresésük, nyomozásuk célja nem ritkán egybeolvad a trauma okozója elleni bosszúval (Katalin Varga, Erica Bain s meglehetősen áttételesen Mona Paparu helyzete), más esetben a saját trauma sebként, élményként kíséri a teljesen más célzatosságú keresési, nyomozási folyamatot (Nikki Grace, Otilia, Lisbeth Salander s megint Mona Paparu példája ötlük fel).

Ahhoz azonban, hogy az új évezred női bosszúállós filmjeinek, illetve a szűken vett vizsgálati korpuszba tartozó, kelet-európai/magyar kötődésű filmeknek a sajátosságaira rámutathassunk, néhány szó erejéig ki kell térnünk arra korpuszra, amely az 1970-es években jelent meg, és amelyet ma már a klasszikus női bosszúállós filmek csoportjának nevezhetünk. Ezek az eredeti ún. *rape-revenge* (kb.: „bosszú az erőszaktevőn”) filmek, amelyek a címkében zanzásított folyamatot mutatják be, a csábítástól és/vagy erőszaktevéstől kezdődően a trauma állapotán át a bosszúállásig.

Jacinda Read 2000-ben publikált monográfia-jellegű munkájában elsősorban az 1970/1980-as években ciklussá összeálló *rape-revenge* filmeknek és a feminizmus második hullámának az összeolvasásában érdekelt, miközben cáfolni igyekszik Carol Clover híressé vált tézisét, amelynek értelmében a *rape-revenge* filmek a horror főműfajához csatlakoznak. Read szerint a *rape-revenge* egy olyan narratív struktúra, ami többféle műfajra íródhat rá, az erotikus thrillertől a *neo noir*-on át a horrorig, sőt a női/anyai melodrámaig is akár. Read a nőt ért erőszakot és az ezt megtorló bosszúállást tematizáló filmek vonatkozásában kiemeli azt, hogy ezek a női áldozatot (akár) feministaként dekódolható bosszúállóvá formálják: „Amint azt korábban is sugalltam, a legnyilvánvalóbb rés, amit a *rape-revenge* film láthatóvá tesz, a (női) áldozat és a (feminista) bosszúálló között húzódik, abban a tekintetben is, ahogyan az egyes filmek dűlőre jutnak az egyikből a másikra való (át)alakulást illetően:” (Read 2000: 12)⁸. Read továbbá arra is utal, hogy a fenti átértelmezés elvezet a privát nőiség publikus nőiségé változásához, s ebben az értelemben „(...) a *rape-revenge* (bosszúállás az erőszaktevőn) struktúra a legadekvátábban egy olyan elmozdulás artikulációjaként gondolható el, amely nem a nőies(nemi erőszak)-tól a férfias(bosszúállás)-ig húzódik – mert, amint arra is rámutattam, az erotizáció folyamata bonyolulttá teszi ezt az elemzési irányt – hanem a priváttól a publikus nőiségekig terjed.” (Read 2000: 50)⁹. A fentiek fényében nem váratlan a levont konklúzió sem, melynek értelmében ezek a (női) átalakulást,

⁸ “As I suggested earlier, one of the most obvious gaps the *rape-revenge* film opens up is that between the (feminine) victim and the (feminist) avenger and the way in which the films negotiate the transformation from one to the other (...)” (Read 2000: 12)

⁹ “(...) I will argue that the *rape-revenge* structure is best understood as articulating a movement not from the feminine (rape) to the masculine (revenge) – since, as I have pointed out, the process of eroticization complicates such an analysis – but from private to public femininities.” (Read 2000: 50) *Fordította Virginás Andrea.*

átváltozást tematizáló, létrehozó narratívák és filmek. „Clover ellenében”, fogalmaz Read, „azt javasolnám, hogy a rape-revenge struktúra, valamint a műfaj és a társadalmi nem azon diskurzusai, amelyekre rávetül, a leghelyénvalóbban úgy érthetőek meg, mint amelyek nem rögzített jelentéseket avagy autentikus pillanatokhoz hoznak létre, hanem narratívákat az átalakulásról.”¹⁰ (Read 2000: 31).

A kérdéskör egy másik jelentős elemzése egy viszonylag frissen megjelent tanulmánykötetben olvasható: tanulmányában Rebecca Stringer két, a 2000-es években készült filmet vizsgál és ezekben az erőszakot megbosszúló női főhősöket őrangyalokként („vigilante”) nevezi meg, a feminizmus erőszak-megtorlási elgondolásai felől minősítvén őket konzervatív alapállásúaknak akkor, amikor szembemennek a békés, demokratikus eszközökkel azáltal, hogy – a hivatalos bűnüldözési szervek ellenében is akár – a saját kezükbe veszik a sorsukat. Ugyanakkor Stringer többször is hangsúlyozza a trauma és ennek megélésének fontosságát a női bosszúfilmekben, rávilágítva arra, hogy ezek a főhősök a rajtuk megessett (testi) traumák mint kiváltó okok nélkül aligha válnának igazságosztó gyilkosokká. Neil Jordan *The Brave One* (2007) című filmjének főhősnője a megerőszkolt rádiós riporter Erica Bain; az ő alakjának a megrajzolásakor egy olyan állapotra mutat rá Stringer, amely tulajdonképpen megfeleltethető annak a helyzetnek, amelyet a filmrészletek alábbi elemzése révén magam is ki szeretnék emelni: „Kersey [a *Death Wish* c. 1974-es film főhőse] és Bane történetei a trauma, eltávolítás, visszatérés, őrzőangyalság, és megmenekülés lazán hasonló röppályáját követik. (...) Kersey a bűn *indirekt* áldozata – esetében a családján követnek el erőszakot – míg Bane maga is közvetlen áldozata annak a támadásnak, amelyben jegyesét megölték, és ez azt jelenti, hogy az ő története egyszersmind a túlélő története is, egy olyan nő személyes erőfeszítéseinek a története, aki megpróbálja túlélni az erőszakos áldozattá válást. (...) A *The Brave One* című filmben Bane mintegy őrzőangyalságra ítéltetik, amikor állandósul berekesztettsége egy másik poszt-traumatikus énbé, elnyelve egy idegen(ség) által, és tárgygyá zsugorítva.” (Stringer 2011: 272)¹¹.

Read az átalakulás folyamatát helyezi az előtérbe, az (nőies) áldozatból (férfias) tudatos bosszúállóvá válást, míg Stringer kimerevíti a poszt-traumatikus idegen én pillanatát elemzésében. Ezen gondolatok folytatásaként négy rövid filmszekvenciát kívánok elemezni a továbbiakban: kettőt a már többször érintett *Katalin Varga* és *A tetovált lány* című filmekből, két további példa pedig olyan kelet-európai kötődésű filmekből származik, mint David Lynch *Inland Empire* c. mozija, valamint Hajdu Szabolcs *Bibliothèque Pascal* című alkotása. E részletekben a kereső, nyomozást folytató

¹⁰ “Thus, against Clover, I want to suggest that the rape-revenge structure, and the discourses of genre and gender over which it has been mapped, are best understood not as producing fixed meanings or authentic moments, but as narratives of transformation.” (Read 2000: 31) *Fordította Virginás Andrea*.

¹¹ “The stories of Kersey and Bane follow the same broad trajectory of trauma, removal, return, vigilantism, and escape. (...) Kersey is an *indirect* victim of crime – his family is violated – whereas Bane is also a direct victim in the attack that killed her fiancé, meaning that hers is also shaped as a survivor story, a story about a woman’s personal effort to survive violent victimization. (...) In *The Brave One* Bane is instead *condemned* to vigilantism, permanently trapped in another, post-traumatic self, engulfed by a stranger and reduced to a thing.” (Stringer 2011: 272) *Fordította Virginás Andrea*.

főhősnök a testi trauma által konstituált kerettörténet kiemelt pillanatait élik meg, az őket ért erőszak reprezentációjával szembesülnek. Ezen a ponton nem téveszthetjük szem elől azt, amit a testet ért trauma pszichikai, megnyugtató integrálásának a kép telensége jelent, és amire még kitérek a továbbiakban. Mindegyik filmrészlet, a maga mozgóképes konvenciórendszerének keretei között, kitüntetetten jelzi a trauma tapasztalatának az idegenségét. Olyan – narratív és perceptuális szempontból egyaránt terhelt – filmes pillanatokról van szó, amelyek az érzékelhető nyomként konstituálódó trauma mozzanatát nagyon különböző médium-használati módok révén hozzák létre, s eközben hasznos illusztrációul szolgálhatnak a közvetlen (immediációs logika által létrehozott) nyomtól a hipermediált nyomig vezető útra is – arra az irányvonalra, amelyről az előző alfejezetben bővebben volt szó.

Miután férje, aki falusi pletyka révén értesül a feleségén tíz évvel korábban esett erőszakról, elúzi otthonukból, Katalin Varga útra kel kisfiával, Orbánnal. Láthatjuk őket szekerezni, majd megpihenni. A látszólag lényegtelen megállóhelyük határában az erdőbe mennek, a mozgó kamera oldalról mutatja őket, amíg el nem érik az erdő szélét, amikor is hátulról látjuk a két emberi alakot, szinte elveszve az emelkedő buja növényzetében. Az erdő szélénél szubjektívbe vált a kép, az erdő mélységét a sötétbe zoomolás és sejtelmes, sokszorososan torzított sávokból felépülő hanghatások erősítik fel. A Katalin arcára kiülő rettenet kifejezésével, valamint az erőfeszítéstől kidagadó izmok látványa révén (3. kép Virginás) megértjük, hogy itt a női test újrajátssza az erőszak élményét, a békés természeti látvány a személyes horror lelőhelye (4. kép).

David Lynch 2006-os filmje tobzódik az analóg médiumok (tévé, videó, rádió, bakelit-lemez, történeti filmstílusok) működésben mutatásában és narratív tényezővé alakításában, míg a nyomként és a keresés céljaként konstituálódó trauma reprezentációjaker a *Katalin Vargá*ban látottakhoz igen hasonlóan jár el. Nikki Grace, az új siker előtt álló hollywoodi színésznő elkezdí lejtmenetét a film ezen pontján: a titokzatos rózsaszín ház egyik gyengén világított szobájában lengén öltözött lányok társalognak vele, és a „Strange, what love does” diegetikus hívószóra beindul egy torzított extradiegetikus zene, ami átvezeti hősnőnkét és kíséreit egy másik térbe és pszichikai dimenzióba. Itt nem az erdő ijesztő sötétje, hanem a havas és szemcsésen mutatott, kelet-európai építészeti jellegzetességekben azonosítható utca és átjáró az, ami, Nikki Grace rémületet kifejező arckifejezésével és testtartásával egyetemben, ismét a trauma mint emlék és mint nyom allegorizáló értelmzését hívja, hívhatja elő. (5–6. kép).

Hajdu Szabolcs 2010-es filmjében a hősnő, (Desde)Mona Paparu többrendbéli, furcsa kalandok részese lesz a kislánya után folytatott narratív harca közben. Angliai prostituált voltának integráns részét képezi a sorozatos erőszaknak való alávetettség a film címét adó luxus-bordélyban (is), ahol a prostituáltak híres irodalmi alakokat személyesítenek meg (Pinokkiótól Lolitán keresztül Szent Johannáig és Desdemonáig), a vendégek pedig ezen irodalmi szerepjátékok részeként jutnak szexuális kielégüléshez. A film egyik csúcspontjében a fekete szado-mazo latex-ruhába és maszkba öltöztetett Mona belép a hófehér kamrába, és néhány másodpercnyi szünet után felhangzik a hangszórókból az *Othello* egyik dialógus-töredéke, amely a szerepjátékba átcsúszt

hivatott elősegíteni, prostituálnak és kliensnek egyaránt. (Desde)Mona görcsösen földre rogy, feszült, idegen teste (7. kép) mintegy rímel az üres kamrában visszhangzó, veretes angolsággal előadott, merev dialógusra. A filmes történetmondás és megjelenítés(mód) konvenciói között a trauma rettenetét, integrálhatatlan szövetét nem kizárólagosan a test reakciói (a megfeszülő-elernyedő izmok játéka a latex alatt), a színészi játék és a helyszín, illetve a hangsáv heterogén, elütő volta képezik (mint a két előző példában), hanem a színházi konvenciók (jelmezek, díszletek, színházi dikció) bevonása is az idegenség mozzanatát erősíti. Itt már nem az emberi test szembe-sül a természeti avagy az urbánus tájjal, s játssza el szerepét, hanem a színház konvenciórendszere is ábrázolódik, a nőre váró, illetve a már többszörösen átélt trauma élményével egyetemben (8. kép).

Végezetül *A férfi, aki gyűlölte a nőt* címen 2009-ben leforgatott első Millenium-filmet idézném fel. Lisbeth Salandert, a gyámsági ellenőrzés alatt álló, átvilágítóként dolgozó hackert megerőszakolja, másodszor is, hivatalból kinevezett gyámja, Nils Bjurman. Lisbeth hazafele sántikál az éjszakai városban, majd konyhájában rágyújt egy cigaretta-csikkre. Nagyközeli-ben, és alulról, illetve váll fölött, hátulról filmezve jelenik meg számunkra a nyálas, vérző női arc, és a reszkető kéz. A hátszákjából kivett kézikamerán Lisbeth elindítja az önnön megerőszakolásáról készített kandikameras felvételt (9. kép), ám ezt a filmnéző nem láthatja, mindössze a fájdalom elmosódott, rossz minőségben rögzített hanghatásait érzékelheti. Ezalatt a roncsolt testű, cigerattáznai is alig képes Lisbeth képe tölti be a vásznat. A borzalmat újrajátszó női testtől a színházi konvenciókban testet öltő kiszolgáltatottság rettenetén át a torzult mozgóképes élményig terjed a trauma pillanatát bemutató skála.

Trauma and Media, Theories, Histories and Images című 2010-es könyvében Allen Meek a következőképpen fogalmaz, Roger Luckhurst 2008-as *The Trauma Question* című munkájára utalva: „Az elemzők azt sugallják, hogy „a trauma kultúrájában” élünk, ahol a véglet(esség) és a túlélés az identitás kiemelt markerei(ként funkcionálnak).”¹² Ha trauma kultúrája felől közelítünk alapkérdésemhez, Katalin Varga és Lisbeth Salander radikális különbözőségének a vizsgálatához, a nyomok létrehozásában, illetve értelmezésében alkalmazott módszereik eltérő volta felszíni vonásként mutatkozik ahhoz a közös maghoz képest, hogy mindketten túlélők, s ilyenként a trauma nyomai egyszersemind az identitásukat létrehozó jellemzőkké lesznek számukra.

Bár a trauma (emléke) és a traumatizált jelen test könnyed időbeli egymásutánságnak tűnik, amint arra Allan Meek felhívja a figyelmet, ez korántsem tartható nézet: „Mivel a trauma tapasztalata késleltetett és áthelyeződik, a trauma testi eseményként való helyzetét (elhelyezését) bonyolítja az, ahogyan pszichikai eseményként megismétlődik és re-artikulálódik”¹³ Ez a vonás magyarázatként szolgálhat arra, ahogyan ezeknek a traumatizált női főszereplője nyomozásfilmeknek a narrációja, továbbá a hangsávja

¹² *Eredetileg*: “Commentators suggest we are living in a “trauma culture” in which “extremity and survival are privileged markers of identity” (Luckhurst 2).” (Meek 2010: 6). *Fordította Virginás Andrea*.

¹³ *Eredetileg*: A seemingly simple temporal succession, which on a closer look reveals an in-depth complexity as formulated by Allen Meek: “Because the experience of trauma is delayed and displaced, the location of

működik, mintegy mímelve s reprezentálva „a testet ért trauma pszichikus nyomait”. A keretes, körkörös, ismétlődő avagy asszociatív narratív struktúra, amely ezeket a példákat jellemzi, úgy is jellemezhető, mint ami „a traumatikus (traumatizált) memória” működését szimulálja (s ezáltal mutatja azt meg), Allan Meek összegezésében: „A traumatikus-traumatizált memóriába, ahogyan azt Caruth teoretizálja, a múlt közvetlenül és váratlanul tör be a jelenbe, anélkül, hogy a tudatos memóriában lineáris narratívaként szituálódna. [Pszichoterápiás jellegű kutatásokra hivatkozva Caruth azt állította, hogy] amilyen mértékben a trauma nem asszimilálható a mindennapos memória narratív szövetébe, visszatérése rémálmok, flashback-ek avagy kényszeres viselkedés formájában magában hordozza »egy esemény igazságát és (azon esemény) felfoghatatlanságának az igazságát is« (153)” (Meek 2010: 8).¹⁴

A trauma élményének és tapasztalatának interszjektívén és perceptuálisan átélhető tapasztalatát kínálja továbbá ezen filmekben a hangsáv nem konvencionális manipulációja is, ami bizonyos csúcspontokban visszaveszi az aktív, kereső, nyomozó főhősöktől nemcsak a szólás, de gyakorta a megszólalás képességét is, és a hangzás terhét áttételi az őket körülvevő diegetikus vagy non-diegetikus környezetre, lett légyen az a tér vagy maga a soundtrackben testet öltő zene. Michel Chion *Audio-Vision* című 1992-es munkája nyomán akár csoportosíthatjuk is azokat a hanghatásokat, amelyek a főhősök és az őket ért, végső soron lokalizálhatatlan és felfoghatatlan traumák „találkozását” próbálják érzékeltetni: visszahangzó, elnyújtott *loop*-olt dalok, a környezet hangjai vagy a test belsejéből feltörő ún. „belső objektív hangok” (eredetileg: *reverberating sounds-songs, ambient sounds, internal objective sounds*).

Chion a klasszikus narratív film vonatkozásában emeli ki a megjeleníthetetlen traumák hangsávra való áttételét, ami releváns az itt vizsgált nyomozásfilmek esetében is: „Mindenki tudja, hogy a klasszikus hangosfilm, amely kerülte bizonyos dolgok megmutatását, a hangot hívta segítségül. A hang sokkal ijesztőbb módon *sugallta* a megjeleníteni tiltott látványt, mintha a néző a saját szemével látta volna. Egy archetipikus példa Aldrich mesterművének, a *Kiss Me Deadly*-nek az elején látható, amikor a Ralph Meeker által felvett szökevény stoppost üldözői ismét elfogják és kínozzák. Nem látunk a kízásból semmit, csak két rugdosó, küzdő csupasz lábat, miközben a szerencsétlen nő kiáltásait halljuk. A hang tipikus használata ez, mondhatnánk. Tipikus, persze, ha világos az is, hogy a kiáltásokat nem az akusztikai sajátosságaik teszik oly ijesztővé, hanem az, ami az elmesélt szituáció, és számunkra látni engedett látvány következté-

trauma as a physical event is complicated by its repetition and rearticulating as a psychic event.” (Meek 2010: 11) *Fordította Virginás Andrea*.

¹⁴ *Eredetileg*: “In traumatic memory as theorized by Caruth the past intrudes directly and unexpectedly in the present without being situated in a linear narrative in conscious memory. [Drawing on psychotherapeutic research, Caruth claimed that] to the extent that trauma remains unassimilated into the narrative fabric of everyday memory its return in the form of nightmares, flashbacks or compulsive behavior carries both “the truth of an event and the truth of its incomprehensibility” (153).” (Meek 2010: 8). *Fordította Virginás Andrea*.

ben, rájuk vetítődik (projektálódik).” (Chion 1992: 22)¹⁵ Chion így elveszi a hangoktól maguktól a szörnyűség reprezentálásának a terhét és a nézők hatáskörébe utalja azt. A látott részletekben azonban, a konvencionális emberi hanghoz képest maximálisan torzított hangszáv, karöltve a filmek narratív sajátosságaival, valamint a médiumhasználati módok erőteljesen reflektált használatával, a trauma idegenségének, integrálhatatlanságának az érzetével ajándékoznak meg, azzal amit Caruth „a trauma felfoghatatlan igazságának” nevezett, Meek megfogalmazásában.

Időleges összegzés

Két főhősnőm, Katalin Varga és Lisbeth Salander egy bizonyos típusú, narratívában konstituálódó testet, illetve az általa definiált szubjektivitás-konstrukciót mondhat magáénak. A – leggyakrabban nemi erőszak okozta – testi trauma nyomait hordozó női testről van szó, amelynek birtokosa(i) kivétel nélkül valamiféle keresésben érdekelt(ek), ekként a filmek nyomozás vagy detektív-filmekként is definiálhatóak. Ezen tényállások következtében a keresésnek/nyomozásnak a filmek szövetét alkotó folyamatai olyan érzékileg felfogható, narratív szerkezetként is elgondolhatóak, amelyek nem csak a keresés és a nyomozás specifikus helyszínén történő eseteit viszik vászonra, hanem a trauma feldolgozásának nehezen megmutatható, konceptualizálható folyamatát is megoszthatóvá teszik a befogadóval.

Ebben a kettős értelmezési tevékenységben felfedezhetjük az allegórikus olvasásmód sajátosságait, abban a konkrét értelemben definiálva a szövegbe kódolt és az értelmező által felfejtett allegóriát, ahogyan Northrop Frye (*A kritika anatómiája*) és Paul de Man (*A temporalitás retorikája*) nyomán Bókay Antal fogalmaz irodalomelméleti kézikönyvében. A vonatkozó alfejezetben olvashatjuk a következőket: „Az allegória kapcsán általában diszjunktív jellegét (két meglehetősen eltérő jelenség egyetlen szemantikai rendszerbe építését, mégis különtartását) hangsúlyozzák. Northrop Frye szerint allegóriáról van szó, ha „egy narratíva elemei nyilvánvalóan és folyamatosan egy másik, szimultán esemény vagy gondolat-struktúrára utalnak, melyek lehetnek történeti események, morális, vagy filozófiai gondolatok, de akár természeti jelenségek is” (1965. 12). Paul de Man állapítja meg, hogy az allegória szekvenciális és narratív, narrációjának témája azonban nem szükségszerűen temporális (...) (1981. 1.)” (Bókay 1997: 414). A diszjunktív jelleg, a párhuzamos utalási tartományok, a szekvenciális narratív szer-

¹⁵ *Redetileg*: “Everyone knows that the classical sound film, which avoided showing certain things, called on sound to come to the rescue. Sound *suggested* the forbidden sight in a much more frightening way than if viewers were to see the spectacle with their own eyes. [An archetypal example is found at the beginning of Aldrich’s masterpiece, *Kiss Me Deadly*, when the runaway hitchhiker whom Ralph Meeker picked up has been recaptured by her pursuers and is being tortured. We see nothing of this torture but two bare legs kicking and struggling, while we hear the unfortunate woman’s screams.] There’s a typical use of sound, we might say. Of course as long as it’s clear that what makes the screams so terrifying is not their own acoustic properties but what the narrated situation, and what we’re allowed to see, project onto them.” (Chion 1994: 22) *Fordította Virginás Andrea*.

kezet érvényesítése, s ugyanakkor az absztrakt eszmeiség létrehozása egyaránt működésben lévő jellemzőkként idézhetőek meg, amennyiben ezen útra induló és kereső nők történeteit a trauma feldolgozásának sztorijaiként értjük, azaz allegorizáljuk őket.

Katalin Varga és Lisbeth Salander tulajdonképpen kulcsszavakként funkcionálnak ebben az elemzésben, olyan csomópontokként, ahonnan több irányba indíthatóak el a kérdések és a válaszára törekvő értelmezések. Aszerint, hogy a két főhősnő által végigjárt keresési folyamatok, s ekkép a lelőhelyükül szolgáló nyomozásfilmek milyen dimenzióit emeljük ki, s hogyan látjuk ezeket – végső soron – allegórikusan olvashatónak, Katalin és Lisbeth alapvetően hasonlóan, és egyszersmind radikálisan különbözőnek mutatkoznak. Ha az általuk végrehajtott nyomozási/keresési folyamatokat a tudás konstrukcióját és az emlékezés (emlékezet) működését allegorizáló történetekként látjuk, az előadás munkacímeiben felvetett kérdéskörhöz jutunk el, s így Katalin és Lisbeth az immediációs, illetve a hipermediációs médiumhasználati logika alakjává lesznek. Az ilyen minőségükben konstituált különbözőségük által a kortárs nyomozásfilmek kategóriáján belül egy érdekes választóvonalra hívják fel a figyelmet, amelynek a filmkánonokról folyó diskurzusban lehetnek implikációi. Ha viszont a főhősnők által lefolytatott keresési folyamatokat nem a filmműfaj algoritmusa – azaz a nyomok létrehozódása és fellelése – felől szemléljük, hanem a főhősnők élettörténete és szubjektivitás-működése által motivált traumafeldolgozási allegóriákként gondoljuk őket el, egy másik filmcsoporthoz jutunk el, amely szintén több példánnyal büszkélkedhet a 2000-es évek második felében, s amely csoporton belül Katalin és Lisbeth meglehetősen hasonlószerűnek mutatkoznak (látszanak). Ezzel arra szeretnék rámutatni, hogy a női bosszúfilm alműfaja felől nézve Katalin és Lisbeth tulajdonképp egy – az immediációtól a hipermediációig terjedő – kontinuum két szélső pontjaként képzelhetőek el, ahol a közbeeső pontokat olyan karakterek traumafeldolgozó nyomozásai alkothatják, mint David Lynch Nikki Grace-e vagy Hajdu Szabolcs Mona Páparuja.

IRODALOM

- Bókay Antal. *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. Budapest: Osiris Kiadó, 1997.
- Bolter, David Jay, és Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- Chion, Michel. *Audio-Vision. Sound on Screen*, (trans. C. Gorbman), New York: Columbia University Press, 1994.
- Draaisma, Douwe. *A metaforamasina. Az emlékezet egy lehetséges története*. Ford. Balogh Tamás. Budapest: Typotex Kiadó, 2002.
- Fiske, John. *Introduction to Communication Studies*. London and New York: Routledge, (1990), 2002.
- Gyóri Zsolt (szerk.). *Fejezetek a brit film történetéből*. Eger: Líceum Kiadó, 2010.
- Hoskins, Andrew. „Media, Memory, Metaphor: Remembering and the Connective Turn.” *Parallax* 17:4, 19–31, 2011.
- Meek, Allen *Trauma and Media: Theories, Histories and Images*, New York–London: Routledge, 2010.
- Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London and New York: Routledge, 2005.
- Read, Yacinda. *The New Avengers. Feminism, Femininity, and the Rape–Revenge Cycle*. Manchester: Manchester UP, 2000.
- Stringer, Rebecca. „From Victim to Vigilante. Gender, Violence, and Revenge in *The Brave One* (2007) and *Hard Candy* (2005).” In: *Feminism at the Movies. Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*. Hilary Radner és Rebecca Stringer (szerk.). New York and London: Routledge, 2011, 268–282.
- Yellow Bird* weboldal, http://www.yellowbird.se/index.php?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=8, utolsó letöltés 2012. október 10.

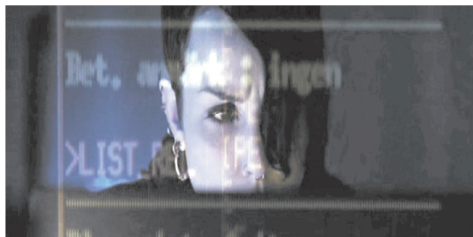
KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

E tanulmány megírásának időszakában a szerző a kolozsvári Sapientia – Kutatási Programok Intézete kutatói ösztöndíjában részesült.

KÉPEK



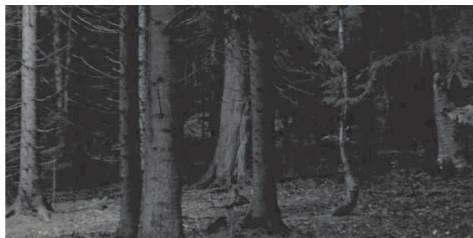
1. kép



2. kép



3. kép



4. kép



5. kép



6. kép



7. kép



8. kép



9. kép

Magyar szenzórium, magyar mozi: Pálfi György testpolitikája

A jelen tanulmányt egy olyan személyes tapasztalat inspirálta, amely éppannyira nevezhető kultúrközinek (vagy interkulturálisnak) 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 érttettem 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 kulcs szerepet 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 a 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 szenzórium

A szenzórium 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 (McLuhan 1961: 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 *habitusa* ilyen értelemben egy olyan nyom, 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 intézményszerűsült 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 lepárolt, 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 *habitussal* rendelkező emberek (ami Bourdieu gondolkodásában az ugyanahhoz 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 érzékelés 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 keresztül megértésének a képessége maga is érzékszervként működne – 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 kultúraspecifikus vonásokat hordozhat, a hangok és felhasználásuk, képekhez való viszonyuk pedig éppoly sajátosságos lehet egyes közösségek mozijában, mint a színészek által beszélt nyelv.¹ 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 mozit 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 természeté vált.

¹ 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 létének a lehetőségét, de mivel ezeket (a jelen írással ellentétben) csupán a sajátosan nemzeti filmes hagyományban tartja megalapozhatónak, szkeptikusan nyilatkozik a felismerhetően magyar film létezéséről.

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 szenzóriumban struktúrájára” (Geurts 6), ez alapján pedig lehetségesé válik „a saját szenzóriumban 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 szenzóriumban fellelhető az értékeknek a szétszórt 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 a számára, hogy (bár nagyrészt tudattalanok és szokásokban rögzültek) az adott kultúrában felnövő gyermekek a saját testükben fogják hordozni azt. Az érzékek véleményem szerint tehát kulturális kategóriák testivé válásának a helyei, illetve olyan kulturális értékek vagy *léte*-aspektusok testivé tételének a módjai, melyeket a kulturális közösség történetileg értékesnek és kedvesnek ítél. (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 mozirol írott érzékeny elemzése is világosan megmutatják, amikor más kulturális közösségekhez tartozó (más *habitu*ssal rendelkező) emberek által készített filmeket nézünk, esélyünk nyílik arra, hogy egy másfajta szenzóriumban 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 bádóg 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 régiiek, a magyar falusi élet darabjai. Mindez éppúgy történhet napjainkban, mint harminc éve. Vágás, az öreg parasztház képe az utca felől. A zsúpfődeles 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. Nyikorogás 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 nyikorogás. 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 fekvé 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 megfigyelésére 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 *Hukkle* fő célja az első percekben mintha a lokális szenzóriumban meglevenítése lenne. A film az experimentális határán mozog, szembe megy mind a fősodorbeli műfajfilm, mind az európai művészfilm hagyományával. Nem csak azért teszi, mert – ahogy látni fogjuk – a testet a humanizmus nagy mesternarratívájából kimozgatva viszi színre és teszi jelentéssé, hanem azért is, mert jelentései jó része testi, affektív, érzéki szinten hat a befogadóra. 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. Kalmár 2012), 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 gyakran 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-játszmáinak elemzése kapcsán Imre Anikó is felhívja a figyelmet erre a jelenségre:

Bár Kelet-Európa népei túlnyomórészt 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 középen, 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 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 félközelik 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 ábrázolástörténeti 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 közép-pontból 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 szisztématikusan mérgezik férjeiket egy mérregkeverő 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” érzelm 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” mesetrópusának 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 kontroll, amit Marks optikai vizualitásnak nevez, akkor felerősödhetnek a filmes jelentés fősodorbeli filmekben ezidáig másodrangú szerepet játszó aspektusai. Marks a nyugati kultúra fősodorbeli (festészetére és moziójára 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 vész el a képben, és veszti el arányérzékét. (184)

Úgy tűnik, Marks definíciója alapján a *Hukkle* 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 szembehelezkedik a máig domináns filmes hagyománnyal, melyben a kép érzékisége és élvezete be kell tagozódjon az elbeszélés (valamint az általa hordozott ideológiai mondanó) 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 *Hukkle* nézése közben így könnyű elveszteni az arányérzékünket: 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 *Hukkle* 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 terü-

letéről, 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 kisiklatására 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 tisztiszolga 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 terében 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 kisiklatását, kiforgatását és átírását a személyes fantáziák, kommunikatív emlékek, szóban átadott családi legendák és érzékileg gazdag (vagy akár túlszínezett) emlékek beemelésével 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 emlékezethellyé 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 hegemonikus 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 ürítés és a halál (lásd: 6–8. képek). A filmnek a hivatalos történelemhez, domináns ideológiákhoz való viszonya tekintetében fontos megjegyezni, hogy hatalmi szempontból mindhárom szereplőt 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 leszármazási 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 készítetik-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 *Hukkler*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 érzéket az értelem relativizálására, a Logosz és a filmes jelentés fölötti kontroll kibillentésére használja fel.

Vincze Teréz fent említett, „*Gondolkodó képek*” című kritikája jól mutatja a helyzet ellentmondásos jellegét. Egyfelől hangsúlyozza a *Hukkler* 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 gondolatlanul való megtöltését egyrészt szolgálja a folyamatos, mindent összekötő kameramozgásnak kauzalitást sugalló működése, a másik oldalról pedig a bűnügy 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/érzékszervi vagy absztrakt/fizikai ellentétpá-

roknak 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 gondolatlanul való megtöltéseként vagy történetmesélésékként 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 *Hukkle* (és részben a *Taxidermia* is) épp azért nyitnak új fejezetet a kortárs magyar mozi történetében, mert (úgy gondolom, 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 amellettt 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 fentebb elemzett formai sajátágaik miatt lehetetlen 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 *Hukkle*, 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 kerüli 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 *túlinál*, 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 barlangjának 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 merete 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 érzi 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 bővületében élő szimptomatikus értelmezések korántsem tűntek el a huszadik 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 érdekli igazán... A szimptomatikus értelmezés elhanyagolja tárgyának specifikumait, hiszen azok csupán valami másnak a jelei...” (69).

Pálfy 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, kontrollálhatatlan *habitusával* 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.

IRODALOM

- Belting, Hans. „A test képe mint emberkép.” *Vulgo*, 2003/2. 34–53.
- Berlant, Laurent. 2012. “Structures of Unfeeling: *Mysterious Skin*.” Keynote lecture at the 3rd International RHSS Conference in Zadar, Croatia, on 6th September, 2012.
- Bourdieu, Pierre. 1990. *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford UP.
- Carpenter, Edmund and Marshall McLuhan, eds. 1960. *Explorations in Communication*. Boston: Beacon Press.
- Culler, Jonathan. 1997. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP.
- Hukkle. 2002. György Pálfi.
- Geurts, Kathryn Linn. 2002. *Culture and the Senses. Bodily Ways of Knowing in an African Community*. Berkeley: U of California P.
- Imre Anikó. 2009. *Identity Games: Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe*. Cambridge, London: MIT Press.
- 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.
- Lakoff, George, Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: U of Chicago P.
- Lowenstein, Adam. 2005. *Shocking Representations: Historical Trauma, National Cinema and the Modern Horror Film*, New York: Columbia University Press.
- Marks, Laura U. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham and London: Duke University Press.
- McLuhan, H. M. „Inside the Five Sensorium.” *Canadian Architect*, 1961 június, 49–54.
- Meusburger, Peter. “Knowledge, Cultural Memory, and Politics.” Peter Meusburger, Michael Heffernan, Edgar Wunder (szerk), *Cultural Memories: The Geographical Point of View*, Springer 2011. 51–69.
- Strausz László. 2011. “Archaeology of Flesh: History and Body–Memory in *Taxidermia*.” *Jump Cut*, No. 53, summer. <http://www.ejumpcut.org/currentissue/strauszTaxidermia/index.html>
- Taxidermia*. 2006. György Pálfi.
- Vincze Teréz. „Gondolkodó képek. Pálfi György: *Hukkle*.” *A Dunánál*, 2002 november, 113–115.
- What is Hungarian? Contemporary Answers*. Exhibition. Kunsthalle, Budapest. Curator: Gábor Gulyás. 2 August – 14 October, 2012.

KÉPEK



1. kép



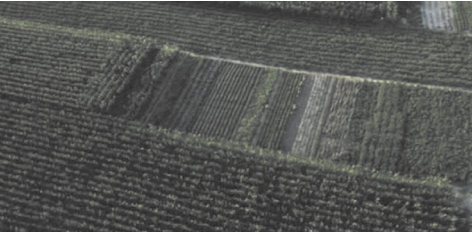
2. kép



3. kép



4. kép



5. kép



6. kép



7. kép



8. kép

Szerve(zete)k és testkép(zet)ek Antal Nimród *Kontroll* című filmjében

Antal Nimród filmje alapvetően a budapesti metróhálózat tarka életét kívánta feldolgozni, ám ennél sokkal többet tett. A metró ökonómiájába illeszkedő karakterek, az ismerős helyszínek és a kevert műfajiság nyomán egészen egyedülálló alkotás született, amely sokféle jelentésmezőt nyitott meg a filmről gondolkodók számára. Bár a rendező saját bevallása szerint sem kívánt tipikusan magyar filmet készíteni, a helyszín, a szereplők és a többféleképp értelmezhető cím együttes hatása nyomán több olyan elmélkedés látott napvilágot, miszerint a film többek között a kelet-európai országokat oly sokáig elnyomó nagyhatalmi rendszerek és a kortárs kapitalista eszmék nyilvánvaló kritikája. Steve Jobbit a *Kinokultura* című online folyóiratban közölt tanulmányában például megjegyzi, hogy „úgy tűnik, Magyarországot sokszor a múltja éppúgy kísérti, mint a jövője.”¹ Jobbit szerint a film nagy hangsúlyt fektet a posztkommunista változások és az európai integráció kérdésére, mint Magyarországot különösen érintő problémára.² Amint az a következőkből kiderül, az Orwell-i felügyelet valóban érezteti hatását a filmben: a kamerák erdeje, a hangosbemondón keresztül a peronon várakozókat utasítgató testetlen hang egyaránt azt a hatást keltik, hogy valaki vagy valami felülről mozgatja a szálakat, a filmben felbukkanó titokzatos gyilkos pedig értelmezhető egyfajta felhajtóerőként, amely a kapitalizmus felé löki a gyanútlan utasokat, ahogyan erre Christine Grimes Topping is utal „*The World is Out of Control*” című írásában.

Van azonban valami, ami szinte észrevétlenül bújjik meg a filmvásznon, amikor mégis felbukkan a sínek közül, rájövünk, hogy szimbolikája tulajdonképpen végigkíséri az egész filmet: ez pedig nem más, mint a test, a biológiai folyamatok, illetve az élet és a halál allegóriája. A brit *The Times* hasábjain megjelent kritika a következőkben írja a filmről: „Az élet minden formája ezen a furcsa, *megkötött* földalatti világon keresztül áramlik.” (James, saját kiemelés és fordítás M. S.)³ E mondat véleményem szerint két kulcsfontosságú fogalmat is említ. Az egyik a „kötött” (*cement*) szó, amely jelenti a megkövültséget, jelen esetben a belefásultságot valamibe, illetve utal a beto-

¹ „...a nation that at times seems as haunted by its future as it is by its past.”

² Érdemes megjegyezni, hogy a film 2003-ban készült, egy évvel azelőtt, hogy Magyarország tagja lett az Európai Uniónak, a kritika pedig 2008-ban született, amikor ennek a politikai-gazdasági lépésnek a hatásai, következményei már érezhetőek voltak. Itt jegyezném meg, hogy bár a filmből világosan kiolvashatók bizonyos politikai-ideológiai jellegzetességek, jelen tanulmányban ezen jelenségek némileg háttérbe szorulnak, más, véleményem szerint legalább olyan erősen megjelenő témá(k)nak adva helyet.

³ A szöveg eredetije: „All life flows through this strange cement underworld.”

nozáshoz használt cementre, amely még folyékony állapotban megragadja, megkeményedve pedig soha nem ereszti azt, aki vagy ami belekerül. A másik lényeges szó a mondatban az „élet” szó használata. Valóban élet az, ami a metróhálózat kietlen alagútjaiban folyik? És ha igen, akkor miféle ez az élet? Hogyan ragadható meg, mi határozza meg, szorítja keretek közé, *kontrollálja*? Tanulmányomban az emberi testben zajló biológiai folyamatokat alapul véve a fenti kérdésekkel kívánok foglalkozni, s reményeim szerint sikerül a metró teste és az emberi test közötti párhuzamra rávilágítanom. Elemzésem további részében azt a kérdést teszem fel, hogy valóban a kontrollról szól-e a film, vagy sokkal inkább a teljes felügyelet alatt soha nem tartható *rendszer*ekről. Véleményem szerint ezt a kérdést leginkább a vásznon folyamatosan jelenlévő sérült emberi testek, illetve a metró organikus szervezetként, *metrótestként* ábrázolt világa veti fel. Tanulmányom első felében a fennálló hatalmi rendszer struktúráját kívánom vizsgálni, megpróbálva feltárni a felügyelet egymásra épülő szintjeit, második részében pedig a testet vizsgálom mint a kontroll illetve a kontrollálatlanság elsőszámú jelölőjét: a testet, amely mechanikusan cselekszik, de a saját szabályai szerint; a testet, amely zsúfolt csatater és kietlen alagútrendszer egyben, s amely ezáltal különös módon alakítja a földalatti tér érzékelését is.⁴

„Életveszély! Belépni tilos!”

Aba Botond, a BKV Zrt. akkori vezérigazgatójának kiáltványát követően a film rendkívül szuggesztív képsorral indít, amely lassan szippantja be/le a nézőt a földalatti világba. (1. kép) A spicces hölgy karakterével fokozatosan szállunk alá a metró világába, ahol rögtön egy rendkívül fontos jelentőséggel bíró gyilkosság szemtanúi lehetünk. A metró megáll, az ajtók kinyílnak, ám a kihalt peronon az egyetlen utas, aki beléphet, az maga a néző. A film ekkor felkínál egy lehetőséget a néző számára, hogy virtuálisan belépjen a metrószerelvénybe, amely aktussal a néző vállalja azt is, hogy bekapcsolódik a metró körforgásába, s egyúttal a filmes narratívába. Innentől kezdve a néző számára is világossá válik, hogy a felügyelet, a kontrollt már nem csupán a cselekmény keretén belül, hanem (a néző bevonásával) egy sokkal tágabb értelemben, a filmélmény sokrétű kontextusán belül kell megragadni.

Véleményem szerint a felügyelet és hatalom kérdése több egymásra épülő formában jelenik meg a filmben. Az első, legnaivabb (és mint kiderül, eredendően hamis) formája az, amikor a jegyellenőrök érzik magukat a hatalom csúcspontján. Ennek példája az a jelenet, amelyben Bulcsú (Csányi Sándor) és csapata felkészül, majd végrehajt egy jegyellenőrzési procedúrát (22’50”– 32’20”). Valóban procedúra ez, egy *csata*, amelynek eljövételét a peron órájának vészjelző visszaszámolása is jelzi, s amely épp-

⁴ A test, film és szubjektivitás kapcsolatához magyarul lásd: Kalmár György *Testek a vásznon. Test, film, szubjektivitás*. Debreceni Egyetemi Kiadó, ZOOM könyvek, 2012. A könyv a téma tárgyalásához egyaránt szolgál elméleti háttérrel és gyakorlati elemzésekkel.

ügy szabályokhoz, rítusokhoz kötött, mint egy háború⁵. A Professzor az újonc Tibinek megtanítja, mit kell tennie, hogy életben maradjon ebben a harcban: „Tudod mi a lényege ennek a dolognak? *Fegyelem, éberség, kitartás*. És mindenekelőtt önuralom.” Ez az önuralom bomlik meg a jelenetben, amikor az egyik jegyellenőr, Laci megöli az ellenszegülő utast.⁶

A kontroll legalapvetőbb szintjét példázza a vörös karszalag és a hatalom mámorító érzése, amit felmutatásakor éreznek a jegyellenőrök: a 'kontroll' feliratú karszalag fétise és valamiféle groteszk kifejeződése is annak a hatalomnak, amit valójában ők sosem képviseltek. A jelenetben, amikor Bulcsú először tűnik fel a filmvászonon, ezt a csak felszínesen és pillanatokra birtokolt hatalmat használja fel arra, hogy megtudja, mit mondott neki egy éppen arra járó utas: karszalagját felmutatva az utas jegyét követeli, s a választ majd csak ezután kapja meg (5'20"–5'55"). Ám egy snittel később máris változnak a hatalmi viszonyok: Bulcsú oldalra pillant, belenéz a térfigyelő kamerákba, s a felügyelet, a kontroll teljesen új dimenziója nyílik meg a néző számára. (2. kép) A térfigyelő kamera visszanéz rá, sőt, azt az érzést kelti, hogy Bulcsú már eddig is, mindig a szemsugarában volt, majd Bulcsú felteszi a film kulcskérdését: „Mit nézel?” Ez a momentum azért tölt be jelentős szerepet, mert az egymást követő beállításoknak köszönhetően úgy tűnik, a térfigyelő kamera pozíciójából mi, nézők figyeljük az eseményt, s Bulcsú nem csupán a kamerák mögött ülőknek, hanem a filmnézőnek is szegezi a kérdést. A jelenet végén Bulcsú elsétál, az apparátus pedig, hasonlóan ahhoz, ahogyan a néző követi szemével a filmvászonon zajló mozgásokat, a férfi után fordul.

Ebben a jelenetben sejlik fel először egy felsőbb irányítás képe: egy szem (a kamera objektívje) és egy száj (a hozzáerősített hangosbemondó), egy torz *test* részletei. A filmben fokozatosan bomlik ki ez a hatalmi szál, fokozatosan épül fel az a *testkép*, amely a hatalmi viszonyok következő szintjét határozza meg. A tekintet és a térfigyelő kamerák szerepe többször is megjelenik a filmben. Példa erre a jelenet, amelyben Béla, a metróvezető rágyújt a peronon, s egy testetlen hang a hangosbemondón keresztül figyelmezteti („Figyelem, a metró egész területén tilos a dohányzás!”), majd a következő snittel magát a kamerát látjuk (16'10"). Azzal, hogy nem a konkrét szabályszeget szólítják meg, hanem az összes ott tartózkodóval közlik a szabályt, még fenyegetőbbnek tűnik az intelem, az üzenet személytelensége még személyesebbé teszi azt. Valamiféle kölcsönösségen alapuló önszabályozást takar ez, amivel mi is nap, mint nap szembesülünk: „Füre lépni tilos!”, „Életveszély! Belépni tilos”, de elég csak a közlekedésben használt veszélyjelző táblákra vagy a piros lámpára gondolnunk; *kollektív fel-*

⁵ Georges Bataille *Az erotika* című könyvében a szervezett ölést, azaz a háborút részletesen is tárgyalja. (86–99.) Bataille szerint a háborúban az ölés szervezettsége legitimálja az ölés aktusát: „Ne ölj (...) kivéve háborúban és olyan helyzetekben, amelyeket a társadalom többé-kevésbé előre látott”, illetve, ahogyan ő fogalmaz, „[a] gyilkosság megengedett a párbajban, háborúban és vérbosszú esetén”. (88)

⁶ Ha az ellenőrök és az utasok közötti folyamatos interakciót csatákként, a fennálló helyzetet pedig egy permanens, végtelen háborúként fogjuk fel, a Bataille-i rendszer szerint az ölés ebben az esetben megengedhető. A jelenet további értelmezésére kicsivel később térek ki.

ügyeletet gyakorolnak felettünk, amelyet a helyesen szocializálódott egyén saját magára fordít le. A foucault-i hatalomelmélet tulajdonképpen erre épül: nem tudjuk, hogy ki ül a kamera másik oldalán, azt sem tudjuk, hogy ül-e ott egyáltalán valaki; a lényeg, hogy a kamera pusztán jelenléte nyomán *megfigyeltként* kezdünk viselkedni, a felettünk gyakorolt hatalmat interiorizáljuk, olyannyira, hogy nem is szükséges hozzá külső fenntartó. A felügyeleti rendszer saját magát tartja fenn és teremti újra.

A jegyellenőrök alávett helyzetét erősíti a központi forgalomirányítási teremben játszódó jelenet is (9'37"–13'30"). Nyilvánvaló, hogy a főnök (Scherer Péter) sem rendelkezik jelentős hatalommal (ennek egyik jelzője a kis sámli, amire tekintélyének megerősítéseképpen áll fel), ám mégis az ellenőrök *felettesének* számít. Eligazítás közben a háta mögött felállított táblán, a komplett metróhálózat térképén a metróvonalak mint idegek futnak szét, ő pedig mint mindennek az irányítója áll ott, akárcsak egy agy, amely ezekben az idegszálakba pumpálja az információt, fenntartva a folyamatos működést. Azonban hamar kiderül, hogy ő is csak egy apró csavar a gépezetben. Azt az erőt, ami őt mozgatja, az öltönyös nagyfőnök (Cserhalmi György) testesíti meg: egy újabb haláleset helyszíni szemlélén mindhárom eddig felsorolt hatalmi szint képviselteti magát, s kiderül, mindig van egy felügyeleti rendszer, amely felülírja az előzőt. (19'30"–20'33") Lecsó (Badár Sándor) például a nagyfőnök közeledésekor a következő megjegyzést teszi: „Ajjaj, jön a Gestapo!” (19'34"). A tekintet ekkor is nagyon fontos szerepet játszik: mindenki félig lesütött szemmel áll (Lecsó fel sem mer nézni), miközben a nagyfőnök elvonul előttük, egyedül Bulcsú állja valamelyest a férfi tekintetét. A jelenet végén egyikük távozás közben fellöki a helyszínt biztosító bóját, s mint ha valami súlyos vétséget követett volna el, a nagyfőnök még utoljára hátranéz és végigméri az ellenőröket. Úgy tűnik, a bója fellökése gyanússá tette őket, a nagyfőnökség a *rend-szert* bontó elemként tekint rájuk. Szintén az eligazítás jelenetéből derül ki, hogy Bulcsúék a múltban valamit már elkövettek, amiért a felügyelet középpontjába kerültek, nem meglepő tehát, hogy Bulcsú előbb-utóbb gyanúba keveredik és kihallgatják a metróban történt gyilkosságokkal kapcsolatban. (5. kép) Ebben az egészen orwell-i jelenetben úgy tűnik, hogy a kamera fejezi ki a fennálló hatalmi rendszer logikáját a legtisztábban: a térfigyelő rendszer felvételei magát a lökést, azaz éppen a lényegét hagyják rejtve. Nem derül ki egyértelműen, ki lökte a Gyalogkakukkot a szerelvény elé, s ezzel lehetőség nyílik a vezetőség számára, hogy „felállítsák a saját verziójukat”, hogy megteremtsék saját igazságukat, hogy mindenkit gyanússá tegyenek és mindenkit büntudatot keltsenek.

A bűntény és a bűnösség kérdése a filmben központi szerepet kap, s Michel Foucault elméletére építve kapcsolható a test filmben betöltött szerepéhez is. Foucault *Felügyelet és büntetés* című könyvében részletesen tárgyalja a test és a felügyelet összefüggéseit az igazságszolgáltatás tükrében, és rávilágít az emberi test középkori igazságszolgáltatásban betöltött szerepére, illetve arra, hogy ez hogyan változott meg a 18–19. századra. A test a nyilvános kivégzések idejében egyaránt volt a büntetés és egyben az attrakció felülete: a halál pillanatát próbálták minél kijebbetolni, a fizikai fájdalmat a közönség kegyeit keresve a lehetőségekhez mérten meghosszabbítani. A büntetés ek-

kor tehát teljes mértékben a testre koncentrált s nagyrészt fizikai eredetű volt. Foucault szerint később a 19. századra fokozatosan eltűnt a kintől szenvedő test megmutatása: a büntetést és a bűnösséget erkölcsi oldaláról közelítették meg, s a test megkínzása egyre inkább a háttérben, titokban, szimbolikus leplek mögött zajlott. Ahogyan Foucault fogalmaz, „[n]éhány évtized alatt eltűnt a megkínzott, feldarabolt, megcsonkított test, amelyet szimbolikusan megjelöltek az arcon vagy a vállon, elevenen vagy holtan kiállítottak, közszemlére tettek” (Foucault 1990: 15). Bulcsú vallatása közben a testre valóban nem gyakorolnak hatást, sőt, az előrevetített következmények és a vallatás jellege is inkább lelki terhet ró Bulcsúra, s a testi fenyítés még csak említés formájában sem jelenik meg. Ám a test szintjén a büntetés mégis megmarad: ha a vezetőség közvetlenül nem, a kollégák gondoskodnak arról, hogy a test kellőképpen bűnhődjön. Ennek példája a jelenet, amelyben Bulcsút megveri Gonzó csapata: a majdnem eszméletlenülre vert férfit csuklójánál fogva felkötik a metrókocsi kapaszkodójára. Ez az aktus emlékeztet a középkori időkben alkalmazott eljárásra, amely során a közönség (jelen esetben az utasok és a nézők) számára közszemlére tették a bűnöst s kivégzését is nyilvánosan hajtották végre. Valójában mindegy, hogy ki milyen pozíciót tölt be ebben a földalatti mikrovilágban, a sérülések elkerülhetetlenek: még az öltönyös nagyfőnök arcán is égési heg éktelenkedik (4. kép). Olyan, mintha a fönti világ minden terhét a vállukon, ténylegesen a testükön hordoznák: a föld alatti metróhálózat tartja a fönti (ha tetszik, lelki-szellemi) világot. Az emberi test összefonódik a helyszínnel, már-már tükörképévé válik az amortizálódott, koszos, agyongraffitizett peronoknak – mi több, ezek a helyszínek emlékeztetnek az elhasznált emberi testre, amely magán viseli múltjának minden történéseit; megtört, kitetovált, bőre repedezett, koszos. Erre a durva anyagi világra épül rá a fenti világ, s úgy tűnik, a metrótest kezd összeroppanni e súly alatt: a falak repednek, a homlokzat bomlik, a testek lassanként kivéreznek. Ebben az anyaghoz kötött világban senki nem makulátlan, testét mindenkinek friss vagy régi sérülések nyomai borítják. Sebek keletkeznek, régiiek szakadnak fel újra; a teljes gyógyulás itt lehetetlen.

A testet tehát a központi felügyelet többé nem kezeli közvetlenül, „[e]ltűnt a test, mint a törvényes megtorlás fő céltáblája” (Foucault 1990: 17), ám a sérülések újraképződnek, s néha saját magukat képzik újra. A metróvonalakon utazók folyamatosan bántalmazzák az ellenőröket, bontják a rendet, mintha öntudatlanul lázadnának a ciklikusság, a folytonosság, a körforgás ellen, miközben ők maguk alakítják ki a történések ilyenfajta folytonosságát: hiszen mindig lesznek olyanok, akiknek nincs jegye, olyan utasok, akik mint a baktériumok, elszaporodnak és fenyegetik a szervezet működését. Ám ezek a „csatározások” szükségesek és velejárói a metró életének, akárcsak a jótékony baktériumok az emberi testben. A látszólagos fennakadások (a sejtek osztódása, ütközése) alakítják ki ezt a folytonosságot s ezek követelik meg a rendszert. Ez a központilag irányított körforgás, ez a folytonosság, a sejtek szaporodása, mozgása

felidézi a Deleuze–Guattari szerzőpáros által használt Szervek nélküli Test fogalmát.⁷ A szervek nélküli test (SznT), ahogyan ők fogalmazzák, „nem a szervekkel, hanem a szervek olyan szerveződésével áll harcban, melyet organizmusnak nevezünk”. (Deleuze–Guattari 2007: 44). Az ellenség tehát nem feltétlenül kézzel fogható: a harc a szervezethez *ellen* és a rendszer nélküliségért folyik. Aki pedig e kettő metszéspontjában áll, az maga Bulcsú: benne összpontosul a kontroll és a kontrollátlanság okozta konfliktus, az ő teste, sőt, ő maga az öntudatlan lázadás tere, ő maga a szervek nélküli test, amely cél nélkül bolyong, amelynek határai megbomlanak és amelyben a konfliktusok kiéleződnek. Ahogyan Foucault írja „a testet kényszerítések és megfosztások, kötelességek és tilalmak rendszerébe fogják” (Foucault 1990: 19), s „a test eszköz vagy közvetítő szerepben találja magát” (Foucault 1990: 18). Az egymásnak feszülő emberi testek valami sokkal nagyobb elleni és iránti harc jelölői: a folyamatos kontroll nyomán kialakult szubjektumbeli változásoké, a tény, hogy megfigyeltként máshogyan viselkedünk, sőt, megfigyeltként tanulunk meg igazán *viselkedni*. Így áll össze a rendszer: a tilalom és a megszegés és az ezek iránti vágy része az egésznek. Ahogyan Georges Bataille fogalmaz, „a megszegés nem tagadja a tilalmat, hanem túllép rajta és kiegészíti”. (Bataille 2001: 77) A látszólag fennakadást okozó problémás utasok valójában bele vannak kalkulálva az egészbe, a konfliktusok, a történések azok, amik formálják ezt a filmes valóságot s adnak lehetőséget Bulcsúnak, hogy SznT-ként működjön. Bataille szerint „a tilalom megszegését éppúgy szabályoknak vetik alá, mint magát a tilalmat” (Bataille 2001: 80); a káosz szintén *rendszer*, Bulcsú azonban egyszerűen nem vesz részt ebben a felfordulásban, nem ragad fegyvert, nem áll egyik oldalon sem. Ami őt vonzza (s ami a karakterén keresztül a néző figyelmét is megragadja), az a rendszeren kívül eső s gyakran fennakadást okozó momentumok, mint a gyilkos munkálkodása vagy Szofi medvejelmezben való ténykedése.

A felügyelet nem csupán a fentihez hasonló aktusokban mutatkozik meg, hanem sokszor egyértelmű, mégis sokkal rejtettebb formát ölt. A jegyellenőrök „kézben tartásának” egyik legnyilvánvalóbb bizonyítéka a *ruházat*: a ’kontroll’ feliratú szalag csak egy a testen hordott megkülönböztető jegyek közül. A konkurens csapat, Gonzo csapata abban a „megtiszteltetésben részesül”, hogy elsőként próbálhatja ki az újonnan bevezetett egyenruhát. Valójában azonban tudjuk, hogy az egyenruha csupán a testen keresztül történő irányítás egyik eszköze. Foucault a katonai egyenruhával kapcsolatban a következő megállapítást teszi: „a testet manipulálják, formálják, *dresszírozzák*, s a test engedelmeskedik, válaszol, ügyes lesz vagy erői megsokszorozódnak” (Foucault 1990: 186, saját kiemelés M. S.). Valamiféle misztikus erő tulajdonítható az egyenruhának: mintha testen kívül ható *stimuláns* anyag lenne, amelynek hatására viselői

⁷ A szervek nélküli test („Body without Organs”) fogalmát először Antonin Artaud vetette fel, a jelenséget Deleuze bővebben *A Thousand Plateaus* című könyvében tárgyalja. A SznT rejtett kapcsolódási pontok, kölcsönhatások, lehetőségek, útvonalak összessége, s inkább transzcendens jelenségként fogható fel, semmint fizikai manifesztációként. A SznT nem a rendszer része, sokkal inkább azon kívül eső dolog, egy, a fennálló diszkurzusokon túlmutató, s azokat valamilyen módon tagadó létező.

jobban *funkcionálnak*. Így válik a test hasznossá és engedelmessé.⁸ Nem véletlen, hogy Gonzóék csapata kapja meg az egyenruhákat: ők azok, akik a metró gépezetébe a legpontosabban illeszkednek, tökéletesen irányíthatóak, éppen azért, mert tökéletesen vakok arra, mennyire illuzórikus az a hatalom, ami a kezükben összpontosul. Bulcsú és csapata hozzájuk képest defektes, meglazult csavarként lóg, várva, mikor hullanak ki végleg.⁹

A filmben többször bebizonyosodik tehát, hogy az a hatalmi pozíció, ami a jegyellenőrök kezében összpontosulni látszik, valójában nem is létezik, s többek között ez adja a film (tragi)komikus jellegét.¹⁰ Úgy tűnik, a nagyfőnökség mindent a kezében tart, mindent és mindenkit figyel és ural. Vagy mégsem? Van ugyanis valami, amit egyszerűen képtelenek kontroll alatt tartani: ez pedig a gyilkos, aki újra és újra megakasztja a metró zavartalan működését, aki tevékenységével megállítja a szerelvényeket, s aki a néző elé löki a kérdést: hol itt a kontroll?

„Életveszély!” – helyett: „Halálveszély!”

A filmben megjelenő testek egyértelműen kettéválaszthatóak az alapján, hogy a föld alatti világba tartoznak-e vagy sem.¹¹ Ahogyan ezt korábban is említettem, a metróhálózat gépezetébe tartozók teste majdnem minden esetben sérült. Bulcsút és kollégáit szinte soha nem látjuk úgy, hogy ne lenne rajtuk valamiféle sérülés: az Újpest szurkolói összeverik őket, Bulcsút helyben hagyja Gonzo csapata, de amikor a férfi először tűnik fel a filmben, akkor minden ok nélkül elkezd vérezni az orra. Úgy tűnik, nem is szükséges, hogy valamilyen külső hatás érje a testet, az *saját magától* produkálja a testi fenyítés látható tüneteit. A jegyellenőrökben a test felsértése a fenyítés és a *kontroll* okozta lelki törés jelzője: különféle pszichés problémákkal küzdenek – a narkolepszia, a permanens félelemérzet vagy a rémálmok csak néhány példa a sok közül. *Mentális* problémákról beszélünk itt, olyanokról, amelyek folyamatosan fennállnak, soha el nem múlnak, egyfajta ciklikusságot teremtve meg a metróvonalakon dolgozók számára, s amelyek maguk is a megteremtődött folytonosság következményei. A film képisége is bizonyítja a helyszín és az emberi agy különös kapcsolatát. A metróalagutakban készült felvételeken archoz és emberi fejhez hasonló képeket fedezhetünk fel, amelyben mindig van egy emberi elem is: Bulcsú alakja ezekben a beállításokban különös módon mindig az orr szerepét tölti be, miközben az arc többi részét a metró

⁸ Foucault *Felügyelet és büntetés* című könyvében a kontrollált és alakított testeket *hasznos*, illetve *megérthető* testekként tárgyalja. „Az emberi test a hatalom gépezetébe kerül, s ez vájkál benne, ízekre szedi, majd újraalkotja” (Foucault 1990: 188).

⁹ Ez a pillanat be is következik, amikor Bulcsú a vallatása után elhajtja karszalagját és végleg felmond. (87’52”)

¹⁰ A film gerincét azok a hétköznapi jelentek alkotják, amelyekben a jegyellenőrök problémásabbnál problémásabb utasokkal kerülnek szembe, s ezekből a szituációkból mindannyiszor ők kerülnek ki vesztesként.

¹¹ Pozitív példaként gyakorlatilag csak Szofi (Balla Eszter) és Bulcsú volt kollégájának (Kulka János) alakja szolgált. Szofi például saját bevallása szerint is szeret lejárni ebbe a világba. (60’10”)

gépszerű, hideg berendezési tárgyai képezik (ventillátorok, neonlámpák).¹² (6. és 3. kép) Olyan ez, mintha a metró alagútjai a pszichés zavarokkal (is) küzdő alkalmazottak agytekervényei lennének, amelyeken keresztül a vonatok, mint a zavart gondolatok cikáznak; néha megállnak, néha továbbmennek, és az utasokat mint információt szállítják egyik állomásról a másikra. Mechanikus, gépszerű folyamat ez, amely egy felsőbb *szervezet* működését szolgálja, egy olyan szervezetét, amelyben ezek a kis sejtek börtönlakókként vannak ábrázolva, s a metró életében hatalommal gyakorlatilag nem rendelkeznek. A *kontroll* nincs és soha nem is volt az ő kezükben, s talán már nem is erről szól a történet: sokkal inkább a filmben ábrázolt világban betöltött szerepek, az élet és halál körforgásának dinamikája az, ami lényeges, s amire a gyilkos kiléte/miléte adhat választ.

A gyilkos figurája a hatalmi viszonyok tekintetében egészen érdekes módon értelmezhető: arctalan, felismerhetetlen, azonosíthatatlan, épp ezért viszonylag nehezen ragadható meg. Véleményem szerint a film címében szereplő *kontroll*, s az előzőekben felállított hatalmi összefüggések mind megdőlnék akkor, amikor ez az alak feltűnik és belekezd munkájába. Mindegy, hogy az utasokat vérlemezkékként értelmezzük, amelyek egyik állomásról (egyik szervből) a másikba utaznak, vagy oxigénmolekulákként, amelyek fenntartják a metró szervezetének normális körforgását, a gyilkos mindenképpen valamiféle ártó pollenként jelenik meg. Testetlen, anyagtalan, megfoghatatlan jelenség, hogy a Deleuze–Guattari szerzőpárostól idézzek, [*r*]ákos szövet: minden egyes pillanatban, minden másodpercben egy sejt rákossá válik, megbolondul, gyarapodni kezd és elveszti alakját, mindennek ellentmond, és a szervezetnek vissza kell térítenie törvényei keretébe” (Deleuze–Guattari 2007: 47). Gyilkos vírusként pusztítja az utas-sejteket, megállásra kényszeríti a szerelvényeket, gátolva a vérkeringést. A halál pontot tesz a ciklikusság végére, s ezzel elősegíti a metró(test) halálát. Tibi ártatlan és kissé tudatlan megjegyzése („ez olyan, mint egy ördögi kör”) is megerősíti ezt a képzetet. (8’11”) Valóban ördögi, és valóban kör: a folytonosság, a körforgás az, amely börtönné teszi ezt a helyet, s ebből a körkörösségből kifolyólag eredendően a szimbolikus halál képével kapcsolja össze.¹³ Pszichoanalitikus értelemben a gyilkos által előidézett halál valójában megváltás, a soha véget nem érés, az örök bolyongástól terhes érzésből történő kitörés. Bulcsú a metróban tett éjszakai sétája alkalmával találkozik Bélával, amikor is felteszi a kérdést: „Hogy lehet innen kijutni, Béla bá?” (69’12”). Ezután Bulcsú elindul az egyik sín mentén, de csak egy falhoz ér, amelyen csupán két figyelő szemhez hasonló lámpa látható.¹⁴ (3. kép) Bulcsú eltévedt sejt-ként bolyong a metró-testben, s úgy tűnik, saját metró-testben betöltött funkciója után kutat. Talán rossz

¹² Az arc elemei mindkét képen világosan kivehetők, sőt a 3. képen látható beállításban úgy tűnik, mintha a lámpákból könnyeszerű folyadék csorogna.

¹³ Nem véletlen, hogy a bevezetésben idézett filmkritika a „Welcome to hell on wheels” címet kapta; a folytonosság, körkörösség és ismétlődés egyenlő a meg-nem-újulással, s ebben az értelemben beszélhetünk halálról. (Sigmund Freud *A halálöszton és az életösztonök* című írásában a traumatikus élmények kapcsán a ciklikusságot a halál képéhez kapcsolja.)

¹⁴ Ez az *arc-kép* azért különleges, mert a néző számára olyan, mintha tükörbe nézne, így testi szinten is a filmes apparátus részévé válik.

testben van? Talán éppen ő az *idegentest*? Úgy tűnik, ez egy eredendően beteg, de működő test, amelynek sejtjei a sajátjaik ellen fordultak: az utasok az ellenőrök ellen, az ellenőrök egymás ellen, azt a testet rombolva, amelynek ők maguk is a részei. Az egyetlen dolog, ami véget vethet ennek az önpusztításnak, ennek a rémisztő folytonosságnak, az az erőszak, a bataille-i értelemben vett *halál* mint a megszakítotttság jelölője.¹⁵ Bataille szerint „a halál, amely mindig megszünteti az egyedi létező folytonosságát, minden olyan esetben bekövetkezik, amikor a folytonosság mélységeiben feltárul” (Bataille 2001: 120–21), s ez fordítva is igaz: „[a] testek megnyílnak a folytonosság előtt olyan titkos utakon-módokon, amelyek a szemérmertlenség érzetét keltik” (Bataille 2001: 20). Pontosan ezért öl Laci, a már említett jegyellenőr: a mélységek, amelyekről Bataille szól, a metró vonaljai, a metró szervezetének *bérendszer*e, s a halál, amelyet Laci előidéz, ennek a *végterméke*.

Ebben a rendszerben, ebben a felügyelt körforgásban jelenik meg a gyilkos alakja, aki nem csupán az utasok, hanem a metróhálózat életét is veszélyezteti. Ha visszaemlékszünk Bulcsú vallatására, a nagyfőnök szavaiból kivehető, hogy őt tulajdonképpen nem az erkölcs vagy a morális értékek hajtják, ő nem a valódi gyilkost kívánja előkeríteni, hanem *egy lehetséges* gyilkost, éppen ezért nem is a rendőrség vizsgálja az esetet. Az ő érdekei azt diktálják, hogy megtalálja és kiiktassa a metró életét megakasztó erőt, hogy minden visszatérjen a normális kerékvágásba. A kérdés, hogy valóban Bulcsú-e a gyilkos, joggal vetődhet fel a nézőben is, azonban kétes utalásokon kívül érdekes módon a film nem ad több támpontot. Az első alkalom, amikor fizikai kapcsolat látszik fennállni közöttük az a jelenet, amelyben a Gyalogkakukkot a gyilkos a vonat elé löki. Bulcsú és a gyilkos kapcsolatát egészen különös módon ábrázolja a film: a gyilkosság után a vonat megáll, a gyilkos Bulcsú felé fordul, aki reflexszerűen lehunyja szemeit. (7. képsor) Innentől kezdve nem lehet eldönteni, hogy valós történéseket látunk-e a filmvásznon, vagy csupán Bulcsú elméjének játékát: a gyilkos elindul a dermedten álló Bulcsú felé, majd amikor a közelébe ér úgy tűnik, mintha egybeolvadnának, vagy mintha a gyilkos lélek be/visszaköltözne Bulcsú testébe.¹⁶ A gyilkos alakja ezután eltűnik, Bulcsú pedig kinyitja a szemét. (82'00"–83'29") Az, ahogyan ezután viselkedik, valóban azt a képzetet erősíti, hogy valamiféle gyilkos szellem szállta meg: önpusztításba kezd, leköpi saját tükörképét, összezúzza az illemhely berendezését. Ám nem csak önpusztításban jelentkezik a gyilkos szellem; Bulcsú vallatása után önként felmond, pontot téve az örjítő, börtönszerű folytonosság végére, amelybe korábban önszántából lépett be. Bulcsú sikere abban rejlik, hogy addig, és csak addig volt szüksége a gyilkos szellemre, amíg képes volt kimondani, hogy *vége*. Megtalálta a kiutat: a

¹⁵ Georges Bataille *Az erotika* című könyvében a folytonosság kérdésének tárgyalását biológiai szempontból közelíti meg: a sejt kettéosztódásakor elveszít egy minőséget, ám két külön sejtben továbbél, és ez a végtelemségig folytatódhat. Ezzel ellentétben az ember léte véges, saját testéből nem válik ki egy örökké élő rész, így a folytonosságra mi csak vágyakozhatunk.

¹⁶ Az összeolvadás képi síkon egyértelmű, sőt, az összeérés pillanatában a gyilkos alakja kissé meg is löki Bulcsút. Ez a mozzanat kísértetiesen hasonlít arra, ahogyan a lélek testbe szállását képi szinten szokás ábrázolni.

kiút a szimbolikus halál, az emberi folytonosság illúziójának és önmaga esendőségének felismerése, a megszakítottság, a halál létének elfogadása, valami tőlünk sokkal hatalmasabbnak történő engedelmesség, amelyet a rendező egy mennyországszerű záró képpel érzékeltet. (100'5" – 102'10").

Illuzórikus tehát mindenféle hatalom, amelyről a film szól, s ennek tökéletes kivételése az emberi test és a metró teste. Valahányszor kényszer alá próbálják vonni a testet, az mindannyiszor lázad, mégpedig saját magától: Bulcsú orra vérezni kezd, Gonzó és a Professzor összevezeli magát a félelemtől, Tibi lehányja a Professzor cipőjét. A test teljesen tudatosan ontja magából a gyomor- és béltartalmat, így lázad a körülötte folyó kontroll ellen, s ezeket az abjekt folyamatokat senki és semmi nem képes kordában tartani. A metrótest ugyanígy működik: a peronok különféle testnedvektől bűzlenek, az utasokkal feltöltött szerelvény, mint folyadék ömlik át egyik helyről a másikra, egészen addig, amíg a szerelvény is ki nem üresedik, s amíg el nem jön az úgynevezett éjféλι expressz ideje. A filmben a kontrollálhatatlan test fogalma nem csupán kibővül a metrótest fogalmával, hanem a tér maga is felveszi a tökéletlen test bizonyos attribútumait, amelyek nyomán a metró funkciói más értelmezést nyernek. A jelenség magyarázatához a Deleuze–Guattari páros bordázott (*striated*) és sima (*smooth*) terekről alkotott elképzelését hívom segítségül, amely fogalmakkal megragadható a metrótest társadalmi struktúrája is.

Ha jobban belegondolunk, a metró életében a valódi fennakadást az okozza, hogy bizonyos elemei nem úgy használják e teret, ahogyan azt a vezetőség előírja: Béla bá a tiltás ellenére munkaidőben is nyugodtan dohányzik a peronon, Bulcsú a metróban alszik, a gyilkos számára pedig ez kiszemeltjeinek „lelőhelye” és az elkövetés helyszíne is. Ez a tér, amely eredetileg egy nagyváros közlekedését hivatott elősegíteni, mozgásait rendszerezni és kontrollálni, bizonyos emberek számára más funkciókat lát el.¹⁷ Ezen kettősség nyomán jelenik meg a bordázott és a sima tér képzete. A Deleuze–Guattari szerzőpáros elmélete alapján a bordázott tér a letelepedett népek életmódja nyomán alakult ki: ez a tér megtelt a használat során kialakult mintákkal, őriz bizonyos lenyomatokat, s mint a bakeliten lévő barázdák, ezen lenyomatok mentén halad az élet. A bordázott térben megszületnek a szokások, a metró esetében a berögzült útvonalak, amelyeket előírtak és amelyekhez az utasok öntudatlanul ragaszkodnak. A bordázott tér a láthatatlan kontroll tere, azé a kontrollé, amely beépül a mindennapi életbe, s amelynek szabályait a társadalom tagjai magukba olvasztják. A filmben a legapróbb részletekben is felsejlenek a bordázott tér és a kontroll közötti párhuzam fonalai. Példa erre a már említett ellenőri egyenruha. Deleuze és Guattari írásukban a bordázott tér meghatározásához segítségül hívják a szövés-fonás szimbolikáját, mi több, egyértelmű párhuzamot vonnak a ruházat és a test kapcsolatával mint a felügyelt tér egyik jelölőjével: „a letelepedett népek esetében a ruhaanyag és a falikárpit anyaga a

¹⁷ A filmben nem látunk kifejezetten példát rá, de világos, hogy a metró otthont ad hajléktalanoknak, munkaterületet a prostituáltaknak, az alvilág alakjai számára helyszínt mindenféle kétes ügylet lebonyolítására, alkotói felületet a falfirkászoknak, stb.

testet és a külső tereket a statikus házhoz csatolja: a szövet a testet és a külső teret egyetlen zárt térbe integrálja” (Deleuze–Guattari 2005: 476; fordította M. S.).¹⁸ Aki vizszont nem ismeri (vagy nem ismeri *el*) a metró szabályait, annak ez a tér *sima térként* funkcionál. Deleuze és Guattari szerint a sima tér képe a vándorló életet élő népekkel vonható párhuzamba: ezek az emberek megmunkálatlan tereket keresnek, s amint megmunkálttá válik, újabb után néznek, ennél fogva nem áll fenn a lehetősége annak, hogy a sima teret bordázottá alakítsák, azaz hogy a szokások és felügyelet rendszerét rányomják. A sima tér funkcióját tekintve kívül esik a meghatározottság és az előírások rendszerén, sőt, tulajdonképpen rendszerként sem lehet rá gondolni: a sima tér „végtelen, nyílt és minden irányban nyitott; nincs sem teteje, sem alja, sem pedig közepe; nem határoz meg kötött vagy kötetlen tényezőket, hanem folyamatos változásokat implikál” (Deleuze–Guattari 2005: 475–6; fordította M. S.).¹⁹ A vándorló népek azért keresnek fel új területet, hogy lényegüket fenntartsák, hogy megmaradjanak annak, amik. A vándorló nép elsősorban használja, a letelepedett nép birtokolja az újonnan megszerzett területet.²⁰ A metró mikroközösségét e kétfajta térfogalom határozza meg, s ezek nyomán kinyomozható a gyilkos szerepe is.

Ahogy Bulcsú éjjel sétál a kietlen síneken, az egész helyet a béke, a nyugalom és a halál érzése hatja át. Bulcsú a maga fluid, folytonosan mozgó alakjával tulajdonképpen kimeríti a már említett szervek nélküli test fogalmát, s ennél fogva a metrónak a sima tér funkcióját adja: a metróban alszik, eszik, dolgozik, randizik – a metró tere az élettere. Ahogy Deleuze és Guattari fogalmaz, „a sima tér intenzitással, *széllel és zajjal*, energiával, illetve hallható és tapintható minőségekkel van ellátva.” (saját fordítás és kiemelés, 479)²¹ Valójában a film legérdekesebb jelenetei azok, amelyekben ez a minden részében megtervezett tér elveszti eredeti funkcióját, és sima térként kezd működni. Példa erre Bulcsú és Gonzo sínfutási jelenete: Gonzo, aki tökéletesen illeszkedik a metró rendszerébe (s aki a metró bordázott térként használja), a sínfutás után önkívületi állapotba kerül, összevizeli magát. Mindez arra is visszavezethető, hogy a sínfutás idejére adoptálta Bulcsú térhasználati mintáját, kilépett a már előre kiépített bordázatból. Szofi szintén sajátos módon tekint a metróra: mintha csak egy örökös jelmezbálban lenne, medveként, jegy nélkül utazgat a metróon, és saját bevallása szerint is szeret lejárni ide, ami talán annak köszönhető, hogy képes funkcióin túl tekinteni a térre. Aki a legnyilvánvalóbban tagadja a tér funkcionális használatát, az egyértelmű-

¹⁸ „For among sedentaries, clothes-fabric and tapestry-fabric tend to annex the body and exterior space, respectively, to the immobile house: fabric integrates the body and the outside into a closed space.”

¹⁹ „... it is in principle infinite, open, and unlimited in every direction; it has neither top nor bottom nor center; it does not assign fixed or mobile elements but rather distributes a continuous variation.”

²⁰ Deleuze és Guattari a sima és a bordázott tér fogalmát a háború kontextusában vezeti be: ami a vándorló népeknél területfoglalás, az a letelepedett népeknél háború, amelyre a térhasználati minta, a tér funkciója a magyarázat. A vándorló népek a szó szoros értelmében tulajdonképpen sosem birtokolják az új földterületet, csupán használják, míg a letelepedett népeket egyértelműen a birtoklás vágya hajtja. Ahogy a szerzők fogalmaznak, a sima tér „történésekkel és lényegiséggel, semmint megformált és érzékelt dolgokkal telített. (...) a hatások tere, s nem a birtoklásé” (Deleuze–Guattari 2005: 479; fordította M. S.).

²¹ A szöveg angol fordításában: „smooth space is occupied by intensities, wind and noise, forces, and sonorous and tactile qualities...”

en Bulcsú, illetve a gyilkos. A sima tér alakatlan, formátlan, akárcsak a gyilkos alakja: megfoghatatlan, arctalan, szabadon áramló.²² A gyilkos természetének tökéletes illusztrációja az a jelenet, amelyben a gyilkos összeverekszik Bulcsúval, majd kimászik a raktár ajtaján: az ajtó keretén belül csupán sötétséget látunk, amelyből horrorisztikus lényként kúszik elő az alak. Számára ez a tökéletes közeg. A sötét anyagtalanság, az üresség az, amelyben ő létezni tud és ami meghatározza őt. A térfigyelő kamerák nem látják, az utasok sem érzékelik (emlékezzünk csak, csupán a mozgólépcső alján kolduló hajléktalan kutyája ugatja meg). Szervek nélküli testként, némán végzi munkáját, akárcsak Bulcsú. Bulcsú és a gyilkos karaktere között több párhuzam is fennáll, amelyek közül kiemelkedik a vallatás jelenete. A nagyfőnök megkérdezi Bulcsút, hogy miért lakik a metróban, mire Bulcsú a következőt feleli: „Semmi köze hozzá.” Válaszának két olvasata is van. Az első olvasat szerint nem tartozik a főnökre, hogy munkaidején kívül hol tartózkodik. A másik olvasta viszont sokkal érdekesebb: a nagyfőnöknek valóban semmi köze hozzá, olyan értelemben, hogy teljesen távol áll tőle az az életmód, amelyet Bulcsú folytat. Valószínűleg meg sem értené a választ, hiszen ő megalkotójaként és fenntartójaként egyúttal része is a rendszernek, ezért nem értheti Bulcsú szerepét. Ez az a dolog, ami miatt nem találnak fogást rajta, csakúgy, mint a gyilkoson. Amit nem tudnak a rendszer részeként tárgyalni, az számukra megfoghatatlan. Megpróbálják ugyan lefordítani Bulcsú viselkedését (feltételezik, hogy azért él a metróban, hogy a kamerák mozgását kifigyelje, és nyugodtan öldökölhessen), ám ez is csupán azokon a kereteken belül lehetséges, amelyeket ők maguk állítottak fel, korlátozva ezzel saját magukat is. A saját maguk által kialakított és oly nagy becsben tartott felügyelet visszacsap rájuk, ugyanolyan paranoid tévképzeteket eredményezve, mint a jegyellenőrök esetében.

Az alagút vége

A nézőnek a filmben sokszor támad az az érzése, hogy nem világos, a szereplő álmódja-e az éppen zajló eseményeket, vagy sem. Amikor Bulcsú felteszi kérdését („Hogy lehet innen kijutni?”), Béla azt válaszolja: „Rengeteg kiút van”. Valószínű, hogy az álmom, a hallucináció is a tudattalan menekülési stratégiái közé tartozik. Muki mindig konfliktushelyzetben zuhan kómaszerű álomba, mi több, olyan helyzetekben, amikor az *ismétlődés* valamilyen módon megjelenik az általa folytatott párbeszédben („Te basztatsz engem *egyfolytában, megállás nélkül*”, legközelebb pedig egy *dadogós* ember ellenőrzésekor esik össze: „*Az ilyenektől* megy fel az agyvizem”). Ezek alapján a címben szereplő kontroll az én olvasatomban éppen önmaga hiányára utal, a kontroll mellőzésére, a valódi önmegadásra, arra az önfeladásra, amely a kulcs ahhoz a bataille-i

²² A sima teret, a gyilkos alakját és Bulcsút is leginkább fosztóképzős alakokkal lehet leírni. A sima térhez nincsenek attribútumok hozzákapcsolva, nincsenek jelzők rá, mert abban a pillanatban kategorizálva lenne, amely megfosztaná eredeti minőségétől. A sima tér meghatározása önmaga *meghatározatlanságán* alapszik.

folytonosságához, amiről az ember csak álmodik (Muki szó szerint), s ami a fizikai létben csak kényszeres, mechanikus, erőltetett imitációk sorozatában nyilvánulhat meg. Szervetlen, kiüresedett, *vágytalan*, ezáltal egy helyben toporgó, önmagába visszaforduló, előre lépni nem képes testképzetekben és keretek közé szorított, behatárolt, felügyelt terekben.

A film értelmezhető tehát Muki narkolepsziájának és az ezen keresztül megvalósuló halálvágnak allegóriájaként is: olyankor lehet csupán rátalálni valamire, amikor a valóságból éppen átlépünk az álomba, amikor az élet átfordul a halálba, amikor hirtelen mindent megkérdőjelezünk, amikor egy pillanatra mindent elvesztünk, amikor a térre és annak elemeire gyermeki tudatlansággal tudunk tekinteni.²³ Amikor átesünk az egyik oldalra, a másik rögtön vonzóvá válik, miközben rájövünk, hogy valójában a határvonal az, ami vonz, az átváltás pillanata, s ezzel a pillanattal játszik a film folyamatosan. Aba Botond bevezetőjéből megtudjuk, hogy a rendezőt „a jó és a rossz küzdelme foglalkoztatja”; tulajdonképpen e kettő a filmben egy személyben összpontosul: összefolyik Bulcsúban (és a gyilkosban mint doppelgängerben), távozásával pedig mindkettő elpárolog. Sorolhatnám azokat a bináris oppozíciókat, amelyek mentén a film folyamatosan lavírozik: álom és valóság, test és testetlenség, tudatos és tudattalan, élet és halál, kontroll és kontrollálatlanság. Ezek mind a metróbuli jelenetével tetőznek és válnak egyé: a jelmezbe bújtatott ám mégis transzgresszív test (a táncolók alakjai), a vágytalanság és a szexualitás (a raktárban szeretkező jelmezes pár képe), illetve Bulcsú végső sínfutásakor önmaga elveszejtése és megtalálása Szofi által. A tér funkciói egy időre megváltoznak: a peron tánctérré, a raktár kéjlakká, a sín pedig metaforikus értelemben Bulcsú szubjektumformálódásának leglényegesebb lépcsőfokává válik, azzá a térré, ahol vonatok helyett saját életének részletei, félelmei és vágyai keverednek, s ahol végül legyőzi saját démonjait. A tér ebben az esetben személyes térré változik, saját életének, testének kiterjesztésévé, amelynek nyomán tovább tud lépni, mi több, tovább *kell* lépnie: ehhez a térhez már köti valami, ami aláássa vándorló életmódját. Ezért lép fel a mozgólépcsőre, ezért merészkedik fel újra. Ám hiába lép fel ugyanabba a világba, az már nem ugyanaz a hely lesz, amit otthagyt a földalatti lét kedvéért. A szubjektumbeli változások nyomán az ember máshogyan tekint ugyanarra a térre, a korábban hozzácsatolt funkciók érvényüket veszítik, s megteremtődik a lehetősége az egykori bordázott tér újbóli simává válásának. Bulcsú új lappal indul, és valamely tekintetben a filmes élményt megélt néző is – kérjük, kapaszkodjanak!

²³ Lásd: Bataille szexuális plethoráról alkotott elméletét.

IRODALOM

- Antal, Nimród. *Kontroll*. Café Film, Bonfire. 2003.
- Bataille, Georges. *Az erotika*. Fordította Dusnoki Katalin. Budapest: Nagyvilág, 2001.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: „Hogyan készítsünk magunknak szervek nélküli testet?” Ford. Szabó Attila. *Theatron*, 2007 ősz–tél. 38–50.
- . *A Thousand Plateaus*. Ford. Brian Massumi. London: University of Minnesota Press, 2005.
- Foucault, Michel. *Felügyelet és büntetés*. Fordította Fázsy Anikó és Csűrös Klára. Bp.: Gondolat, 1990.
- James, Christopher. „Welcome to hell on wheels.” *The Times (United Kingdom)* EBSCOHost, 12 August 2012.
- Jobbit, Steve. *Subterranean Dreaming: Hungarian Fantasies of Integration and Redemption*. *Kinokultura*. <<http://www.kinokultura.com/specials/7/kontroll.shtml>> 2012. augusztus 6.
- Topping, Christine Grimes. „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 (2010): 235–245. EBSCO, 6 August 2012.

KÉPEK



1. kép



2. kép



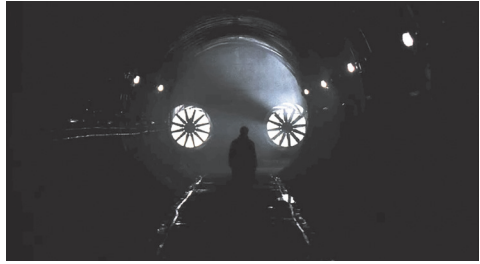
3. kép



4. kép



5. kép



6. kép



7. kép

Képi reprezentáció, identitás és emlékezet Török Ferenc *Apacsok* című filmjében

Bevezető gondolatok

Török Ferenc rendező kiváló alkotása a nehézségekkel küszködő magyar filmélet üde színfoltja, bár teljes költségvetése alig éri el a 70 millió forintot. A film Kovács Krisztina és Bereményi Géza azonos című színdarabjának filmes adaptációja, mely 2010-ben készült el. A 2011-ben megjelent DVD tartalmazza a filmet és a Radnótiban (sajnos több kamerával) rögzített színházi felvételt is. A DVD-kiadás számos megközelítést tesz lehetővé, például a színdarab és film közti különbségek bemutatását.¹ Ebben a tanulmányban mégsem ezekkel foglalkozunk, hanem áttekintjük a szükségből érényt kovácsoló rendezői stáb képi reprezentációs technikáit, valamint a film által felvetett legfontosabb identitás- és emlékezetpolitikai kérdéseket. Végül azt vizsgáljuk, hogyan képes a művészet a politika által érdemben fel sem vetett kérdéseket bemutatni és napirenden tartani.

Az *Apacsok* elképzelt történet, melyben az 1956-os Forradalom és Szabadságharc leverését követően városi értelmiségiek vidéken indiánost játszanak (ezt hívják indiánózásnak), nyilvánvalóan menekülési stratégiaként. A titkosszolgálat azonban ebbe az ártatlan, idilli világba is beteszi a lábát, és Szürke Sas törzsfőnököt (Szoboszlai) „öngyilkosságba” kergeti. Az áruló varázsló, Fekete Hold ezt követően kivándorol Amerikába és a családi legenda szerint az apacsok között, a vadnyugaton hal meg. A történet keretét a varázsló unokája szolgáltatja (mindkettőt Csányi Sándor játssza), aki a családi legendákban erősen átírt történetet filmre akarja vinni, de belebotlik a valódi áldozat fiába, és kénytelen szembesülni, sőt belső indíttatásból saját családját is szembesíteni a múltbéli eseményekkel. A 70 perces, lebilincselően izgalmas film értelmezését segíti a DVD rendezői kommentárja is.

¹ A DVD a Katapult Film, a Radnóti Színház és a TV2 gondozásában, az NKA támogatásával jelent meg. A DVD-kiadás erősségei az extrák, a rendezői kommentár és az angol felirat, gyengéje a több kamerával felvett színházi előadás, hiszen ezen a ponton a kamera beavatkozik a művészetbe. Ahol más forrást nem adok meg, ott a rendezői kommentárra hivatkozom.

Reprezentációs technikák

A film reprezentációs technikáit két tényező határozza meg: a választott téma és a pénzhány. Magyarországon „igazi” indiános filmet forgatni gyakorlatilag lehetetlen, pénz hiányában pedig eredeti, kreatív megoldásokra van szükség. Az *Apacsok* sikeresen teremt egyensúlyt az indiános mesék pozitív (romantikusan hősi) légköre és a történet brutalitása között. A filmet alig tíz nap alatt, szinte teljes egészében a Corvintetőn forgatták, Stark Attila díszletei között.² Az alkotók hét különböző képi reprezentációs technikát használtak: elsőként ezeket vesszük sorra.

A film nyitóképe (az első technika) egy beszélő, animált indiánfej, mely felmondja az itthon jól ismert, Karl May és Gojko Mitic által megteremtett indiánromantika legfőbb toposzait, elsősorban a bölények és az amerikai őslakosok közti sokrétű kapcsolatra fektetve a hangsúlyt. Ezt követi Kishorváth (a varázsló unokája) kuratóriumi meghallgatása, melynek során felvázolja első filmjének terveit, de szembesül azzal, hogy a bizottság egyik tagja, Szoboszlai (Schneider Zoltán) másként ismeri a történetet. Ezt a jelenetet részben eredeti, részben festett díszletek között forgatták le: ez a (második) technika domináns marad a film végéig. A hagyományos vágási technikák helyett az időben ugráló jeleneteket fekete-fehér indiános betétek kötik össze. Török Ferenc rendező, Barsi Béla vágó és Garas Dániel operatőr részben az 1930-as és 1940-es években, Zebegényben és Kisorosziban forgatott anyagokat használtak, részben a Cseh Tamás (és Bereményi Géza) nevével fémjelzett bakonyi tábor fekete-fehérre „lebutított” anyagait.³ A két archív filmes anyag nem válik el egymástól, bár egyes vágásoknál a régi anyagra rávetítették táncoló és pipázó indiánok árnyékát is (ezzel kétféle ábrázolási technikát teremtve). A film leginkább nosztalgikus pillanata az, amikor a nagymama (Csomós Mari) klasszikus NDK-s diavetítőn diafilmet vetít (ez már az ötödik variáció), de ekkor nem egy ártatlan mesét, hanem a (később totális hazugságnak bizonyuló) családi legendát adja elő. Hasonlóan romantikus indiánképet mutatnak a törzs, kosztümökben játszott találkozásai, teljes egészében és nyilvánvalóan stilizált, festett háttér (a hatodik technika) előtt. A film kulcsjelenete, a varázsló megtörése és beszerzése valós helyzetben, valós díszletek között játszódik (a hetedik technika), ezzel is hangsúlyozva a drámai konfliktus komolyságát és „valódiságát”.

A hét reprezentációs technika közül öt világos határt húz a valóság és az indiánromantika közé: ilyen a beszélő indiánfej, a kétféle fekete-fehér vágóanyag, a diafilm és a festett indiántáboros háttér. Ezek a jelenetek a menekülést és az ártatlanságot hangsúlyozzák, és súlyos kritikáját adják annak a paranoiás rendszernek, amely még ebbe

² Ez a film rendezői kommentárjából derül ki. A Corvintető egy már bezárt, négyemeletes budapesti áruház része. A helyén ma bár és klub működik. A film készítői itt kaptak egy emeletet a forgatáshoz, és a díszletek többségét a falakra festették fel.

³ Zebegényben és Kisorosziban Baktay Ervin kezdett indiánozni az 1930-as években. A csapat tagjai között volt Barsi Ödön, a korszak egyik legnépszerűbb ponyvairója: az *Apacsok* vágója az ő leszármazottja. A csapattal kapcsolatban azóta többen is megszólaltak, például Száraz Miklós György a *Magyar Hírlapban*, 2012. október 27-én: <http://www.magyarhirlap.hu/hullamter/apam-es-az-indianok> (elérve: 2012. november 5.).

a látszólag gyermekien ártatlan játékba is beleavatkozik, s teszi ezt erőszakkal. A másik két technika (a valódi és részben festett díszletek használata) a történet brutális, embertelen dimenzióját hangsúlyozza. A részben festett díszleteket (a kuratóriumi meghallgatás, konyhai és éttermi jelenetek) a néző észre sem veszi, s így nem tudja megkülönböztetni azokat a valós díszletektől (a kettő tehát összemosódik): csak Török rendezői kommentárjaiból derül ki, hogy ezt a megoldást a szükség (idő- és pénzihiány, a forgatás helyszíne) szülte.

A reprezentációs technikák sokszínűsége arra készíti a (foglalkozását tekintve történész) elemzőt, hogy a képileg megjelenített drámát az identitás- és emlékezetpolitika kontextusában értelmezze. Ezt szolgálhatná a zene is, de nem teszi: ez a film talán leggyengébb pontja.

Identitáspolitikák

A filmben identitások sora keveredik és konfrontálódik térben és időben is. Megjelenik benne a nagyapák bűne, az apák felelőssége és az unokák igazságérzete, az elképzelt és valódi indián éppúgy, mint a zárt közösség szigorú etikai kódexe és a kommunista diktatúra totális erkölcstelensége közti konfliktus, a tartótiszt viszonya az 56-os forradalomhoz, a besúgók és tartótisztek kapcsolatának kérdése, valamint az alternatív (önigazoló, és egyúttal hazug) narratíva megteremtése és abszolutizálása (a nagymama által). A film eredeti ötlete a rendezői identitás feszegetése és bevonása a diskurzusba. A kis költségvetésű filmek azért különösen alkalmasak az ilyen konfliktusok ábrázolására, mert a drámai aspektusra helyezik a hangsúlyt.⁴ A beszerzés dilemmája absztrakt probléma mindaddig, amíg a néző nem szembesül azzal a kérdéssel, hogy Fekete Hold (Horváth Imre) helyében ő maga képes lett volna-e nemet mondani a hatalomnak.

A történet klasszikus morális történeti narratívát ad elő, melyben van hős és bűnös, áldozat és haszonélvező.⁵ Az unokát (hőst) és árulót (bűnöst) egyszerre alakító Csányi a morális keretet adja meg: leleplezi nagyapja bűnét és nagyanyja emlékezhamisítását, valamint apja hallgatását is (sőt pt is számvetésre kényszeríti), s közben sikertelenül próbál igazságot szolgáltatni az áldozatnak (akit apaként és fiúként egyaránt Schneider alakít remekül). Ezen a ponton a forgatókönyvírók tudatosan eltérnek a bibliai apák-fiúk narratívától, s ezzel kiiktatják a vallási-morális értelmezési keretet. A színpadi adaptációban mindez még inkább kidomborodik, hiszen a deszkákon Szervét

⁴ A látványosság (spectacle) és a drámai (közeli képek) közti kapcsolatról ld. Leger Grindon: *Shadows on the Past. Studies in the Historical Fiction Film* (Philadelphia: Temple University Press, 1994): 10–19. o.

⁵ Tzvetan Todorov: *Hope and Memory. Reflections on the Twentieth Century* (London: Atlantic Books, 2003): 142–44. o. Ezután: Todorov: *Hope and Memory*.

Tibor játssza Kishorváth apját (az áruló fiát) és az 56-os titkokat rejtegető tartótisztet is.⁶

A mai magyar kultúrában kevés egyértelműen pozitív amerikai ikon van, de az őslakosság minden kétséget kizáróan ezek közé tartozik. Ennek legfőbb oka az, hogy a magyarok lassan 200 éve a valóságtól tudatosan elrugaszkodva nézik és reprezentálják az amerikai indiánokat: leginkább ősi földjükért harcoló, bátor, szabad hősökként (ahogyan magukat is látják, pl. a török háborúk kontextusában). Magyarországon az „igazi indián” Winnetou, Karl May sosemvolt apacs törzsfőnöke, pedig ez a „nemes vadember” nyomokban sem hasonlít Geronimóra, az eredeti apacs főnökre. Magyarországon az indiánózást az 1930-as években az a Baktay Ervin kezdte, aki elsőként fordított amerikai őslakos szerzőket magyarra,⁷ s ezt a szabadtéri hagyományőrzést folytatta mintegy tíz év kihagyás után Cseh Tamás és bakonyi indián csapata.⁸ Az érdemi kutatás és publikációs tevékenység hiánya világosan bizonyítja, hogy Magyarországon az indiánózás nem szakmai alapokon nyugvó hagyományőrzés („reenactment”⁹) volt, hanem menekülési stratégia, különösen a kommunista időszakban. Itt egy, a valóságtól elszakadt, kizárólag fiktív elemekből konstruált identitásról van szó, s ezzel a film érdekes dialógusban áll: egyfelől megerősíti azt (már a téma- és címválasztással is), másfelől szembeállítja vele a filmben megjelenő „igazi” indiánt, Mr. Caldront, akit egy itthon élő (indián felmenőkkel nem rendelkező) brit színész (Alexis Latham¹⁰) alakít.

„Magyarországon egy kicsit mindenki indián volt.”¹¹ Az 1970-es években, a mi generációnk háborús gyerekjátékaiban (személyes tapasztalataim szerint) szóba sem kerültek náci és partizánok, csak kovbojok és indiánok. Török filmjében az indiánózó közösség szigorú etikai kódexe éles kontrasztban áll a kommunista rendszer totális erkölcstelenségével és embertelenségével. Ez határozza meg a szereplők identitását is: más-más etikai kód szerint él a halálba kergetett (nyilvánvalóan meggyilkolt) törzsfőnök, a hatalommal megalkuvó (de egyben születendő gyereket védő) varázsló, a múltat tudatosan elfelejtő, majd meghamisító feleség (később nagymama), és a részben múltját takargató, részben a rendszert fenntartások nélkül kiszolgáló titkosszolgálati tartótiszt. Kishorváth világában a jó és a rossz világosan elválik egymástól, de ez csak akkor történik meg, amikor az áldozat számára már késő. A filmbeli indiánózás a forradalom utáni, általános erkölcsi válságot tükrözi: addig sokan hitték, vagy akarták

⁶ Szervét színpadi duplázása nem tudatos üzenet, hanem kényszerű megoldás a rendezői kommentár szerint.

⁷ Az 1920-as és 1930-as években Baktay Szürke Bagoly három könyvét is lefordította, többek között a tucatsny kiadást megért *Két kicsi hódot*. Ezek a Singer és Wolfner Irodalmi Intézetnél jelentek meg, Hosszú Lándzsa visszaemlékezései pedig a Káldor Könyvkiadóvállalatnál 1934-ben.

⁸ Jögi Mirja: *A magyar indiánok*. MA szakdolgozat, Tartui Egyetem, 2010. Ezután: Mirja: *Magyar indiánok*.

⁹ Az Egyesült Államokban szokás pl. a Polgárháború nagy csatáit évi rendszerességgel újra „megvívni”, ami tulajdonképpen katonai indíttatású hagyományőrzés, melynek sokféle válfaja van. A részleteket ld. Will Kaufman: *The Civil War in American Culture* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006): 110–28.

¹⁰ Latham közel két évtizede él Magyarországon és alapító tagja a Scallabouche Színházi Társulatnak: <http://www.scallabouche.com/hu/t%C3%A1rsulat/Alexis-Latham.html> (elérve: 2012. november 5.).

¹¹ Bényei Tamás (Debreceni Egyetem) kommentárja az előadásom vitájában 2012. május 5-én.

hinni, hogy az országot maguknak építik, de a szovjet katonai beavatkozás és a brutális megtorlás világossá tette, hogy erről szó sem lehet. Ez nem az ő országuk: innen menekülni kell, vagy meg kell alkudni a rendszerrel.¹² Így válik az indiánözás belső emigrációvá, ellenállási stratégiává, s ezáltal a titkosszolgálat célpontjává.

Különösen érdekes a tartótiszt és a besúgó kapcsolata. A teljes őszinteségre és őszizetartásra alapozó indiánözöz közösség kapcsolatrendszerével ellentétben itt a hazugság és a tettetés a vonatkoztatási rendszer. „Legendákkal” magyarázzák személyes, éttermi találkozásait (amikor véletlenül beléjük botlik a törzs egyik tagja); hazudik a tartótiszt a beszervezett varázslónak, és hazudik a varázsló a törzsnek és saját családjának is. A tartótisztet zseniálisan játszó Szervét nemcsak megbízható elvtárs, hanem személyesen is érdekelt: azért vadászik Szoboszlaire, mert annak apja 1956-ban lefotózta őt forradalmárok társaságában, és attól fél, hogy előkerülhet az inkrimináló fénykép. A film egyik kulcsjelenete Szoboszlai hálószozájának felforgatása és átkutatása, de ez a jelenet (is) szembe megy a megszokott narratívákkal: nem a magánélet („hálószozatitkok”) érdekli a tartótisztet, hanem saját „sötét múltjának” (talán egyetlen valóban emberi tettének) elkendőzése. Ennél is intenzívebb a film bravúros kameratechnikával rögzített kulcsjelenete, a varázsló megtörése és beszervezése: a ragadozó (a „természetes környezetében” fellépő Szervét) és a védtelen préda (a gyermekét váró, s ezzel zsarolható Csányi) duettje a vallatószozában.

A nagymama emlékezethamisító stratégiája az 1956-os forradalmat követő, emlékezet elleni kádári háború metaforája: egyfelől ha nem beszélünk róla, nem lehet baj (elfojtás, mint védekezés: az emlékezés kiiktatása), másfelől a hatalom megkonstruálja a saját, alternatív narratíváját és abszolutizálja azt (így erről beszélünk, nem arról, ami valóban történt). Ez történik a nagypapa kockás füzetbe lejegyzett naplójában, sőt a történetről hamisított diafilmben is. A naplót még tekinthetnénk egyszerű öngazolásnak, de a diafilm megalkotása már aktív emlékezethamisítás. A néző sokadik traumáját éli meg, amikor rájön, hogy még a diafilm is hazugság: ez már a gyermeki álmok elrablása is egyben. Ebből az alternatív narratívából kimarad az árulás, a nagypapa pedig Amerikába megy és az indiánok között, a vadnyugaton, boldogan hal meg.¹³ Kishorváth ezt az igaznak hitt narratívát kérdőjelezi meg, leplezi le, majd helyette mondja el az igazat filmjében. Ez a rendező identitása és a művész *ars poeticája*: elég a hazugságokból, tudni akarjuk, mi történt. Akkor is, ha fáj.

¹² Erről számolt be 1958. június 22-én a *New York Times*ban közölt cikkében Lisa Larsen is: “Hungary, Twenty Months After”. A részleteket ld.: Glant Tibor: *Emlékezzünk Magyarországra, 1956. Tanulmányok a magyar forradalom és szabadságharc amerikai emlékezetéről* (Budapest: Kiss József Könyvkiadó, 2008): 37.

¹³ A film utolsó jeleneteiben (az apa szavaiból) kiderül, hogy a nagypapa egy New York-i nyomornegyedben halt meg, és hogy (a nagymama szerint) saját tettének emléke elől menekült Amerikába.

Emlékezetpolitikák

Az emlékezetpolitika a szereplők és a film készítőinek szintjén is megjelenik. A két családi narratíva (áldozat és áruló) mellett jelen van az emlékezet elfojtásának igénye (nagyamama és tartótiszt) is. A forgatókönyvet társszerzőként jegyző Kovács Krisztina valóban végzett levéltári kutatásokat, de nem az indiánok elleni titkosszolgálati fellépést meséli el (bár erre is sor került¹⁴), hanem történetet konstruál: ez így, ezekkel a szereplőkkel nem történt meg, de megtörténhetett volna. A feldolgozatlan titkosszolgálati múlt és az indiánok összekötése tudatos döntés éppúgy, mint ahogy tudatos emlékezetpolitika a színdarab megírása, bemutatása, filmre vitele, és DVD-n történő, együttes megjelentetése is.

A történetek közül az áldozat narratívája leginkább hiteles. Ez tovább is él az elárult törzsfőnök fiának emlékezetében (és az általa őrzött, s végül az áruló unokájával megosztott levéltári anyagokban), és a kuratóriumi meghallgatás elemi erővel felszínre hozza azt: a traumát ebben az esetben sikertelenül próbálják, próbálták elfojtani. Az áruló varázsló öngigazoló narratívájában a történet a felismerhetetlenségig átalakul: ez tipikusan mondható „elkövetői” magatartás. Hiányzik belőle a szembenézés, megteremt egy álomvilágot, majd belepusztul abba, és csak fájdalmat hagy maga után. Az áldozat története íratlan, de a források meglelte arra utal, hogy megírásra vár. Az áruló alternatív története írott (kockás füzet) és vizualizált (diafilm) is. Előbbi kísérlet sem tesz kollektív emlékezet teremtésére, utóbbi meghamisítja azt. Mindkettő tipikusan mondható traumakezelési technika. Az 56-os párhuzam nyilvánvaló, a kérdés csupán az, hogy hány ilyen kibeszéletlen történetet hurcolunk magunkban.

A filmbeli nagyamama ugyanakkor nem megteremtője, hanem fenntartója a hazugságnak. Amikor szembesül az árulás tényével, hangosan kimondja, hogy soha többet nem akar hallani indiánokzásról, de (ahogyan a diafilm kapcsán láthattuk) nem így tesz. Az ő esetében világos kísérlet történik az emlékezet elfojtására, de ezzel párhuzamosan megjelenik az öngigazoló mesélés igénye is, hiszen az unokájának megmutatja a füzetet és a meghamisított diafilmet is. A családját menteni akaró árulót lelkiismerete viszi pusztulásba (és halálba), feleségét lelkiismerete sem akadályozza meg abban, hogy önmagát védve szakítson a családjával, amikor Kishorváth azt mondja neki, hogy ő bizony megcsinálja a filmet és elmondja az igazat. Az utolsó, szembesítő jelenetben a nagyamama legalább tízszer mondja, hogy „nem emlékszem” és arra kéri az unokáját, hogy ő se akarjon emlékezni.

A saját túléléséért küzdő, másokon átgázoló tartótiszt (az egyetlen tisztán elutasítható karakter) a nagyamamához hasonlóan az emlékezet ellen harcol. Számára az emlékezet tárgyi bizonyítéka (az inkrimináló fénykép), illetve annak megsemmisítése fontos. Ez Szoboszlai halálával jár; ráadásul könnyen lehet, hogy ő maga ölte meg a törzsfőnököt. Ennek ellenére megvádolja a varázslót azzal, hogy az ő (ebben a formá-

¹⁴ Mirja: *Magyar indiánok*: 13–24. Itt Borvendég Deszkáss Sándor történetéről van szó. Kovács Krisztina a dolgozat társ-témavezetője volt. Ő maga a színházi világ titkosszolgálati hátterét kutatta.

ban el sem követett) árulása kergette „öngyilkosságba” barátját. Ez egy újabb önigazoló narratíva. A zsarnokság világában nincs kegyelem, még azok számára sem, akik együttműködnek. Ugyanez Illyés szavaival: „hol zsarnokság van: mindenki szem a láncban; belőled búzlik, árad, magad is zsarnokság vagy”.¹⁵

Az emlékezet meghamisítását és/vagy elfojtását célzó szereplői magatartással szemben az alkotók emlékeztetni akarnak. Ez tudatos művészi és politikai döntés, hiszen tükröt tartanak a feldolgozatlan pártállami múlt elé. Rendkívül izgalmas és érdekes elem a fiktív történet megalkotása (színdarab és forgatókönyv): hiszen nem igaz történettel emlékeztet, de a művészi alkotás (a színdarab és a film) mégis eléri célját. Ugyanezt a tudatos emlékeztetést szolgálja a kétlemezes DVD-kiadás, hiszen egyszerre kapjuk kézhez a filmet és a darabot, valamint a filmrendezőből színpadi direktorrá, majd ismét filmrendezővé avanszáló Török Ferenc (és alkotói stábja) kommentárjait. Nemcsak a történetet teszik elénk, hanem saját nézőpontjukat is megosztják a nézővel: ez részben vezeti, befolyásolja az értelmezést. Csak az nem érti az üzenetet, aki nem akarja: „Ha nincs indián, akkor mi van helyette? Semmi.”

Miért jó film az *Apacsok*?

2012 Magyarországá különös világ. Az 1989-es kiegyezés 2010-re nyilvánvalóan összeomlott, s ennek elsődleges oka éppen az, amit a film feszeget: a múlttal való szembenézés elmaradása, a diktatúra és a szabadság közti morális határ világos meghúzásának hiánya. Ha ma egyetemi órámön bemutatnám az elkészítésekor televízióban is vetített *Standard ügy* című dokumentumfilmet, az abban megnevezett bűnösök (vagy utódaik) beperelhetnének, és meg is nyernék a pert. Amit 1990-ben szabad volt, azt 2012-ben nem szabad; ugyanakkor a film az interneten szabadon elérhető.¹⁶ 1989 bepótolhatatlan adóssága a lusztráció elmaradása és a pártállami múlt bűneinek elkenése. Az „ügynökügy” a politika játékszerévé, a politikai „kivégzés” eszközévé vált (Pokorni Zoltán, Medgyessy Péter). A Magyarországot szovjet gyarmatként működtetőket nem vonták felelősségre, sőt sokan közülük a mai napig meghatározó szerepet játszanak a politikai pártokban. A belső elhárítás anyagainak feltárását a politika „gumicsonttá” silányította. Eközben az áldozatokat azzal sem tisztelték meg, hogy kimondják ártatlanságukat és az ellenük vétők bűnösségét.

A politikai hallgatás falát a művészet és a tudomány képes áttörni. 1993-ban Sára Sándor forgatott filmet ebben a témában *Vigyázók* címmel. 2002-ben jelent meg Es-

¹⁵ Illyés Gyula: „Egy mondat a zsarnokságról” (1950). Ez volt a forradalom „hivatalos” verse.

¹⁶ Amikor Pécsi Veráék a filmet elkészítették, még néven lehetett nevezni a pártállami bűnösöket, de ezt az 1994-es kormányváltást követően törvény tiltotta meg. Azóta 4 választás volt, de a mai napig fennáll az a furcsa helyzet, hogy egy televízióból videóra rögzített filmet órán nem mutathatók be, de diákjaim szabadon megnézhetik a youtube-on: http://www.youtube.com/watch?v=qtENuAntm_s (elérve: 2012. november 5.). Egy volt besúgót ma csak akkor lehet néven nevezni, ha valaki korábban már megtette: aki ezzel próbálkozik, például Ungváry Krisztián, azt be is perelik.

terházy *Javított kiadása*, majd egy német film, *A mások élete* (2006) emelte be ismét a témát a közbeszédbe. Eközben az Állambiztonsági Levéltár folyamatosan teszi közzé a legfrissebb kutatások eredményeit könyvekben és saját folyóiratában, a *Betekintőben*. Ebbe a diskurzusba kapcsolódott be Török Ferenc az *Apacsokkal*, ahogyan Cserhalmi Sára is a *Drága besúgott barátaimmal* (2012). Todorov szerint a demokrácia fokmérője nemcsak a szólás- és gondolatszabadság, hanem az állam által generált iratokhoz való hozzáférés szabadsága is.¹⁷ Ez ma Magyarországon nem így van. Ezért fontos az, hogy a művészet is kiálljon a történészek mellett.

Az *Apacsok* azonban nemcsak témafelvetése miatt jó film, hiszen rossz filmmel is fel lehet hívni a figyelmet aktuális politikai kérdésekre. Török képes volt szükségből erényt kovácsolni mind a képi megjelenítés terén, mind a szereplők többszöri felhasználásával. Ebben nagy segítségére volt a kiváló és intelligens forgatókönyv, hiszen egy valóban meg sem történt sztorit mesél el teljes hitelességgel. Indiánozók ellen valóban folyt eljárás az 1960-as évek elején, de az nem vezetett tisztázatlan halálesethez, sem emigrációhoz. A darab annyira meggyőző, hogy a néző habozás nélkül igaznak hiszi. És éppen ez a film és történetírás kapcsolatának kulcsa: két műfaj, más-más eszközök, de ugyanaz a cél.

Az indiánozás és a diktatúra szembeállítása igazi titelalát: aki ezt a filmet/darabot nem érti, az vagy nem is akarja érteni, vagy már egy későbbi generáció tagja és nem is érdekli az egész.

IRODALOM

- Glant Tibor. *Emlékezzünk Magyarországra, 1956. Tanulmányok a magyar forradalom és szabadságharc amerikai emlékezetéről*. Budapest: Kiss József Könyvkiadó, 2008.
- Grindon, Leger. *Shadows on the Past. Studies in the Historical Fiction Film*. Philadelphia: Temple University Press, 1994.
- Gyáni Gábor. *Az elveszített múlt. A tapasztalat mint emlékezet és történelem*. Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2010.
- Kaufman, Will. *The Civil War in American Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- Mirja, Jögi. *A magyar indiánok*. MA szakdolgozat, Tartui Egyetem, 2010.
- Todorov, Tzvetan. *Hope and Memory. Reflections on the Twentieth Century*. London: Atlantic Books, 2003.

¹⁷ Todorov: *Hope and Memory*: 118. o.

A feledés h(om)álya: Elhagyott terek és testek Kocsis Ágnes *Pál Adrienn* című filmjében

„Az egészség nem más, mint a szervek csöndje.”
(René Leriche)

Kocsis Ágnes második játékfilmje a nagy sikerű 2006-os *Friss levegőhöz* hasonlóan egy a társadalom perifériáján vegetáló harmincas nő sorsát mutatja be.¹ Piroska, az elhízott ápolónő húsz éve dolgozik egy kórházi elfekvőben, s miközben naponta alászáll a prospektúra alvilágába, elidegenedettsége úrját az evés pótcselekvésével próbálja betömni. Egy Pál Adrienn nevű új beteg azonban eszébe juttatja azonos nevű gyermekkori barátját, és elhatározza, hogy felkutatja „saját” Pál Adriennjét. A film egyszerre lélektani *road movie* és katatón szenvedéstörténet, amely az elfelejtett múlt és az elmulasztott jelen közötti vákuumban mutatja be Piroska nyomozásának stációit, amelyek valójában hájtömeg alá temetett önmaga felé vezetnek. A *hiány* és a *határok* térbeli és szomatikus alakzatai mentén értelmezve a film minimalista formanyelvét megszólaltathatók a film hallgatók teste; Piroska kiterjedt korpusza és ápolójainak aszott tetemei ugyanis egyaránt a jelen-nem-lét nyomaiként olvashatók. Mindez egyrészt egy rendszerváltás előtti világ szocreál tereibe, másrészt groteszk vizuális párhuzamok és zenei betétek szimbolikus regisztereibe helyeződik. A terek és testek elsősorban az egyéni és a kulturális felejtés metaforái a filmben, amelyeket a groteszk esztétikai minősége jellemez; s a testetlen címszereplő neve által jelölt hiány körül materializálódnak.

Intézményes terek

A film a budapesti Szent András Kórház Krónikus Osztályán, az „elfekvőben” játszódik, s ahogy a társadalmi feledésre ítélt hely hivatalos és közkeletű elnevezései is mutatják, a cél itt nem más, mint a visszafordíthatatlanul romló testek átmeneti tárolása, majd eltakarítása. „Le lehet vinni” – mondja az orvos, ha egy beteg eltávozik, s

¹ A film 2010-ben Cannes-ban elnyerte világ filmkritikusait tömörítő FIPRESCI nevű szervezet díját, valamint kiérdemelte a 42. Magyar Filmszemle játékfilmes kategóriájának fődíját s többek között a közönségdíjat is.

ez a kifejtetlen alanyú mondat pontosan jelzi az osztály lakói számára elérhető egyetlen szubjektumpozíció bizonyosságát. A krónikus osztály felidézi a Michel Foucault által „proto-klinikának” nevezett 17. századi kezdetleges kórházakat, ahol az egyes betegek csupán egy-egy kór mintapéldányaiként szolgáltak, s az anatómusok a „primum non nocere” (Legfőképpen pedig: ne árts!) elvének megfelelően (During 1993: 32) egyszerűen csak megfigyelték a betegség lefolyását. A kórház tehát a foucault-i értelemben vett felügyelet intézménye is, amelynek vezérmetaforája a szívmonitor-szoba, ahol Piroska éjjelente ügyel, miközben szenttelen voyeurként mered a számozott képernyőkre és süteményt fal e panoptikon-szerű térben. Kocsis Ágnes egy interjúbán ki is tért a szoba funkciójára: „szerettünk volna egy elemelt világot is létrehozni, így vannak olyan elemek, amelyek lehetnének valóságok is talán, de nem azok. A monitoros szoba például ilyen: a valóságban nem létezik, de több orvos azt mondta, hogy akár létezhetne is” (Bujdosó 2011). Az osztály tehát valójában inkább poszt-klinika, a poszthumán testek felhalmozására szolgáló dehumanizált tér, amelyben Piroska mégis hátborzongatóan otthonosan mozog.

Ezt a nyomasztó légkört már a nyitóképek megalapozzák, ahol először egy táncdal-fesztivál-zenét bömbölő táskarádió közelijét látjuk, majd a lift sorban felvillanó vörös fényeit, végül a fémszürke liftajtót. A következő képből kiderül, hogy e zárt és művi tér egy beteg utolsó útjának egy állomása, akit Piroska és a Kharón-szerű, uniszex külsejű liftkezelő kísérik utolsó útjára – az alagsorba. Nyikorgó ajtókon, neonfényű folyosókon haladnak át, majd a nővér lekapcsolja a villanyt, otthagyja „egyedül” a halottat. Piroska hivatása a végső beavatási rítus végrehajtása, az átlépés segítője ő (a pletykák szerint az elősegítője is), aki az alvilág kapuján ki-be közlekedve az alászállást kíséri, de ő maga mintha egyik világhoz sem tartozna. A nővér határátlépő munkájának magányát groteszkül szemléltetik a „civilikkel” folytatott csevegései, akik foglalkozásáról értesülve „Az szép!”, „Fantasztikus!” kezdetű meghiúsult ujjongásba kezdenek, élettársa, Kálmán pedig kilenc év együttélés után is tétova iszonyattal viszonyul hozzá: „Lehet, hogy nem jó hatással van rád a munkahelyed?”

Éppen ez a normalizált transzgresszivitás teszi viszolyogtatóvá Piroska napi rutinját, hisz nem csak az élet és a halál közötti kaput őrzi, de naphosszat magatehetetlen testeket etet, pelenkáz, testhatárait működteti. Végső soron tehát betegei emberi mivoltának elvesztését felügyeli. E testi és szimbolikus határok kérdése antropológiai szempontból összekapcsolódik a szenny mindenkori kulturális értelmezésével is. Mary Douglas szerint „Nem csak a marginális társadalmi állapotokat, de minden margót, azaz a társadalmi tapasztalat elrendezésekor használt határvonalak peremeit veszélyesnek és szennyezőnek szokták tekinteni.” (Douglas 2003: 79); Piroska tehát medikális, antropológiai és pszichológiai szempontból is piszkos munkát végez: a jóléti társadalom szennyét, a higiénikus halált szolgálja. A Krónikus Osztály a szekularizált világ halálfóbiája által elfojtott hely, s ahogy Allon White rámutat, gyakran épp azok a kulturális jelentések a legbeszédesebbek, amelyekről hallgatunk: „ami társadalmi szempontból periférikus, az szimbolikus szinten gyakran központi szerepet tölt be” (5).

Piroska munkahelye tehát olyan szennyezett identitást alkot meg a számára,² amely őt magát is páriává teszi: a nővér hivatásszerűen érint, de ő maga érinthetetlen – a kétórás filmben senki nem nyúl hozzá informálisan.

Piroska elszigeteltségének meghatározó térbeli metaforája a vécé, amely a szívmonitor-szoba felügyelő funkciójú zártságával és a lift fémhideg kockájának mobilitásával szemben a magány klausztrófób terét képviseli. (lásd képek 1-2) A nővér számára nem csak a munkahelyén, de otthon is a wc a legprivátabb tér (e tekintetben felidézi a rendező első filmjének térszimbolikáját). Míg a kórházi vécében kuksol, a szomszéd fürkében hangosan szeretkeznek mellette, vagyis mindenki a maga módján próbálja elkülöníteni magát a halál légkörétől. Otthon aztán gyerekkori lomokkal teli kofferjét nyitja ki a vécén, számára ez az elképzelt legintimebb gesztus, amelyet éppen az kristevai értelemben vett abjekció elsőszámú helyén engedélyez csak magának. Míg a vécéfülke kulturális szinten abjekt tér, a testi szenny Másságának gondosan elhatárolt terepe, ahol én és nem-én (az én elfogadhatatlannak ítélt részei) különválnak; Piroska esetében regresszív közeg is, pót-méh, ahová a külvilág fenyegetése elől menekül. A „kint” és „bent” metaforái közötti átjárás, valamint a szennyezettség szimbolikája meghatározó elemei tehát a film térkezelésének, amelyet hatásosan fejeznek ki a Kocsisra jellemző geometrikus formák és a steril színdramaturgia.

A látszólag merev határok elégtelenségét példázza az is, hogy a kórház mint munkahely és az otthon mint privát szféra dichotómiája látványosan felszámolódik, hisz alig különböznek egymástól. Piroskát otthon is fehér ágyneműs, rácsos oldalú ágy várja, amelyben ravatalszerűen fekszik nagy fehér hasával. A hálóinge, a fürdőköpenye, a törülközője is mind vakon fehérek, s mintha csak kövérsége különböztetné meg betegeitől.³ A hullaházi neonok és hűtők zúgását itt egyéb gépi hangok helyettesítik, a saját fridzsidere moraja, a szobabicikli zümmögése, illetve Kálmán zakatoló makettvárosának vonatai (ami épp egy gyerekszoba-méretű helyiséget tölt ki a kongó lakásban). A makett többszörösen telített jelkép, hisz amikor Piroska éjjel hazafelé tart, egészen úgy fest, mintha az otthoni terepasztal utcáit róná, miközben a kamera felülről követi lépteit; egy másik jelenetben pedig a terepasztal éjszakai életét pásztázzuk madártávlatból, majd a kamera ráközelít Piroskára, aki valamiféle közönyös Isten felső, külső nézőpontjából mered e teremtett kisvilágra. (lásd kép 3) A munkahelye és

² Douglas a börtönt és az elmeógyógyintézetet megjártakról írja, hogy „Aki volt már ‘bent’, az örökre ‘kint’ reked a normális társadalmi rendszeren (Douglas 1996: 98), s az elfekvő is beilleszhetőnek tűnik ebbe a sorba, hisz aki oda bekerül, az rendszerint nem jön ki. A szenny egy másik meghatározása szerint pedig „olyan kulturális hely, ahol az emberi test, a társadalmi hierarchia, a pszichológiai szubjektivitás és a tárgyi világ találkoznak.” (Cohun 2005; VIII); s ez megint csak par excellence szennyezett helyé teszi a krónikus osztályt.

³ Richard A. Etlin megkülönbözteti a személyes tér (a pszichológiai én-tudat, a közelünkben lévő emberekkel való viszony), a megélt tér (a külvilág formáihoz való viszony), és az egzisztenciális tér (a világban levés, transzcendens lét) fogalmait (Etkin 1998: 2), s Piroska esetében a három mintha fedné, kölcsönösen felszámolná egymást, hisz saját testében, interperszonális viszonyaiban és egzisztenciális síkon is valamiféle idegenségérzés jellemzi.

otthona zárt terei mellett tehát a kettőt összekötő urbánus tér sem jelenik meg valós, megélt közegként a számára. Yi-Fu Tuan úgy definiálja a hely fogalmát, hogy az „zárt és humanizált tér” (Yi-Fu Tuan 1977: 54), ez alapján viszont Piroska életében nincsenek helyek, csak egymásban folytatódó, dehumanizált, statikus terek. Ezt a valóságidegenséget szemlélteti az a fordulat is, amikor Piroska végre kilép ugyan a nappali utcára, hogy hajdani iskoláját (és Adrienn) megkeresse, ám azt a már rég nem létező, anakronisztikus nevű Vörös Hajnal utcában keresi.

Piroska utazásai tehát eleinte ebbe a makettszerű, életidegen képi világba illeszkednek – nem véletlenül hasonlították disztópikus pikareszkhez is a filmet (Ritter György 2011); s a rendező védjegyévé vált minimalista formanyelv elsősorban a hiány motívumain keresztül teremti meg a film üres és egyszerre nyomasztóan telített retró-atmoszféráját. Piroska utazó teste éppolyan passzívnak tűnik, mint a monitor vagy a hűtő előtt ülve, és az általa felkeresett helyek is élettelennek hatnak. Keresésének stációi régi iskoláján, öregek otthonán, temetőn, hajdani iskolatársak munkahelyein (művház, roncstelep, karaoke-bár) át vezetnek, s valamiféle foucault-i láncot alkotnak. Ezek az intézmények ugyanis mind értelmezhető heterotópiákként, a társadalmi intézményeken belüli ellen-szerkezeti helyekként (Foucault 2000: 149) is. Foucault a könyvtár és a mauzóleum példáit hozva fejti ki, hogy a heterotópiák részben az idő felhalmozására szolgáló mozdulatlan helyek, ahogy az elfekvő és az iskolai irattár is tekinthető személy-archívumoknak. Amikor Piroska a régi iskolaépület alagsorában kutat Pál Adrienn aktája után, egy újabb kapuőr-figura, a portásnő kalauzolja, majd egy temetőben emeletes beton urnahelyek között keresgél, akár egy makettszerű panelhullaházban. Ha a temetőt az élő város testében elkülönített „másik városként” (Foucault 2000: 152) értelmezzük, a sírkert a kívülség legvégső tere a filmben, ahol az idő és az élet nyomai (puszta nevek és számok) visszafordíthatatlanul és céltalanul rakódnak le, akárcsak a haj Piroska testén. Az ápolónő életéből hiányoznak a megélt terek, s ehelyett újabb és újabb poszt-helyeket talál, ahol már rég megtörtént minden (hisz a termékbemutatónak otthont adó szocreál művház leginkább a kultúra hült helyeként funkcionál csak, ahogy a roncstelep és a karaoke-bár is mások használati tárgyainak, dalainak újrahasznosítása).

A heterotóp tereken belül Foucault elkülöníti még a deviancia heterotópiáit is, olyan helyeket, „ahol azokat az egyéneket helyezik el, akiknek viselkedése deviánsnak minősül az elvárt normához képest. Ilyenek például az öregek otthona, a pszichiátriai osztályok, és persze a börtönök.”⁴ Az elfekvő pedig mintha ezek ötvözete lenne, hisz „az öregség, akárhonnan nézzük is, válság, ám egyidejűleg deviáció is, mivel társadalmunkban, ahol a munka szabályozza időbeosztásunkat, a dologtalanság egyfajta de-

⁴ Érdemes volna összehasonlítani a kórházi terek és a halott testek ábrázolását több kortárs európai filmben, hisz a Pál Adrienn kapcsán felmerült már Gigor Attila *A nyomozó c.* filmje („*A nyomozó* Malkáv Tiborja és a Pál Adrienn Piroskája akár házastársak is lehetnének” [Kiss Tamás]), Percy Adlon 1985-ös *Cukorbébi* című filmjének hullamosója (Turcsányi Sándor), a *Code Blue* hősnője pedig „a holland Pál Adrienn, akinek zavar(odot)tsága szexuális aberrációkban is megnyilvánul” (Kárpáti György 2011).

viációnak számít” (Foucault 2000: 151). Piroska tehát húsz éve egy olyan deviáns ellenhelyen tölti napjait, ami minden szempontból a normatív valóság ellentéte, ezért is lehet a kórház olyan hatásos egzisztenciális metafora ebben a kortárs filmben. Amennyiben általános tendenciaként fogadható el a modern korban a „deviancia medikalizálása” (Aho 2009: 67), azaz a normától eltérő egyének pusztá (beteg) testté redukálása, patológizálása, akkor anamnézissel helyettesítődik az életrajz, s diagnózissal a lelkiállapot. Piroska betegeit kórlapjuk azonosítja, az ápolónőt pedig kórosan elhízottnak (azaz betegnek) tekintő élettársa napi edzésnek és diétának veti alá, amelynek eredményeit az ebédlőasztal felé kifüggesztett lázlap-szerű diagrammon – egy újabb geometrikus alakzaton – rögzítik.

Azonban e heterotóp intézményes terekkel⁵ ellentmondásos szimbolikus összefüggést mutat Piroska utazásának végső állomása. Egy Feketekút nevű faluba irányítják ugyanis, amely a végsőig fokozza a korábbi színhelyek embertelenségét. Az állomás tökéletesen megkomponált csendéletként jelenik meg, ahol a „Vasútállomás” és a „Polgármesteri Hivatal” feliratok mind üres, elhagyatott intézményeket takarnak csupán. (lásd kép 4) Ezután azonban megjelenik a tündérmesei elem, hisz a nővér egy keresztúthoz ér, majd egy vasorrú bába-szerű öregasszony igazítja el, s Piroska erdőn át, patak mellett, madárdal kíséretében halad, s végül megtalálja Adrienn állítólagos volt tanárnőjének jó kiállítású fiát. Az ember alkotta kultúra művi tereinek világából a természet felé utazik, mintha egy kortárs misztériumjátékot néznénk, amelyben a külső és belső utazás tájait Piroska teste köti össze.

Fájdalomtestek

A filmben a testek ábrázolása alapvetően a halál tabujához kapcsolódik, ezáltal pedig a szenvedés képi ábrázolásának képzőművészeti hagyományába is illeszkedik. A szenvedés nyugati ikonográfiáján belül azonban sajátos helyet foglal el a beteg test megmutatása, hisz „Leggyakrabban azokat a szenvedéseket tartották ábrázolásra érdemesnek, amelyeket az isteni vagy az emberi harag produktumainak vélték. (A természetes okokból eredő szenvedést, például a betegséget vagy a gyermekszülést elvéve ábrázolták a művészettörténetben)” (Sontag 2004: 45). A *Pál Adrienn* kórházi térbe helyezett teste az anakronizmusok és az allegorikus időtlenség ellenére is 21. századi egzisztenciális metaforákként jelennek meg, ahol a betegségből fakadó szenvedés többé nem értelmezhető vallásos vagy akár morális kontextusban, csupán a jelentésvesztés vákuumában: „A beteg testet egykor a bűn jelképének, gonosz megtestesülésének tartották, ám a kortárs társadalomban már orvosi technológiák által értelmezendő. A modern patológiát főként olyan csendes kórok jellemzik, amelyek gyakran

⁵ Foucault szerint „A halál individualizálódásával és a temetők polgári kisajátításával összefüggően a halál, mint valami 'betegség', lidércnyomásszerűvé vált” (Foucault 2000: 152); a kórház tehát azért is lehet ma erőteljesebb halálmetafora, mint a temető, mert míg a sír a porhüvely nyugvópontja, a kórházi ágy még a fájó hús átmenetiségét jelképezi.

egészen addig lappanganak, amíg a betegség olyannyira előrehaladottá nem válik, hogy már nem lehetséges a hatékony kezelés.” (Lupton 1995: 98). Piroska számára maga az élet is a lappangó halálra való várakozás, a gyógyulás vagy az újjászületés célképzetei nélkül. A film szomatikus esztétikáját az orvostudomány mesternarratívája hatja át, amely egyrészt a folytonos felügyelet hatalmát gyakorolja a páciensek („pathos” – szenvedni) felett, az elfekvő ugyanakkor ezen eljárások kudarcát is jelképezi, s talán a megismerés és az uralhatatlanság ellentmondásából fakad a térbeli metafora ereje. Ez a szemantikai feszültség groteszk testábrázolást eredményez, ami az Allon White-i értelemben a normatív, egészséges, zárt test ellentéte: „a groteszk marginális, alsórendű, amely kívül esik a klasszikus test perspektíváján, hisz utóbbit az elkülönítések rendszere által magasabb rendű mivolta, bennfoglaltsága, középpontisága határozza meg” (23).⁶ Ez az esztétikai minőség pedig alapvetően két groteszk, átjárható testtípus kölcsönhatásában jelenik meg, Piroska és páciensei korpuszainak esetében.

E két testtípus találkozása a már említett nyitójelenetben megtörténik, s ismétlődő szekvenciaként látjuk a hullaperspektívából felvett prospektúra-túrát. Ilyenkor Piroska klumpás, fehér bokazoknis lábát követjük vagy hegyomlásnyi vállának egy darabját, a halottnak pedig általában csak dögcedulás lábujját; azaz mindkét test szinekdochikusan, vizuálisan feldarabolva, nem emberi egészként jelenik meg. Szintén élő és halott testek összjátéka a jelenet, ahol Piroska és kolleganője szóltan szakértelemmel „szerelnek le” egy halottat, gondosan eltávolítják a csöveket, a gyűrűt, még a műfogsort is, míg nem marad más, csak az emberi mivoltának jelölőitől megfosztott, boncolás nélkül tovább nem dekonstruálható tetem. Ez az embertelen érintkezés jelenik meg Piroska még élő betegeivel való kapcsolatában is, például abban a jelenetben, amikor a nővér és kolleganője egy szörnyű felfekvéses sebet látnak el, miközben a beteg maradék erejével nyöszörög fájdalomában, egy másik (már halott) beteg hozzátartozói pedig földbegyökerezett lábbal figyelik e tabutizált látványosságot az ajtóból. A filmben az élő betegek is jellemzően halottnak tűnnek, s az első eszméleténél lévő pácienssel csak akkor találkozunk, amikor Piroska már jócskán benne jár a nyomozásban, és egyszerűen elfelejti begyógyaszerezni őket (és mintha épp a felügyelet e hiányától kelnének életre). A nővér és betegei teste tehát látszólag egymás tökéletes ellentétei, hisz ahogy a csontsoványra aszott idős ápoltak felfekvései nyomán felszínre kerül az, aminek a bőr alatt, védve kellene maradnia, úgy Piroska zsírtömege gyakorlatilag láthatatlanná teszi mindazt, ami alatta rejtőzik. A csont és bőr tetem élesen szembeállítható a zsírdús Piroskával, azaz csak halott és hájas test szerepel a filmben, a Merleau-Ponty-féle fenomenológiai értelemben vett „élő hús” nem. Ez a hasadtság leírható még a Körper

⁶ A groteszk reneszánszig visszanyúló fogalma eredetileg olyan alkotásra utalt, „ahol a statika, a szimmetria és az arány törvényei nem érvényesültek” (Kayser 1963: 21); 16. századi német forrásokban pedig „az emberi és nem emberi elemek szörnyűséges keverékét” jelentette (Kayser 1963: 24), a rend-követés és a humán jelleg próbaköveként is szolgált tehát a fogalom. Ezért is érdemelne külön gondolatmenetet a tér kapcsán már említett pszichoanalitikus abjekt-felfogás összevetése a groteszk esztétikai minőségével, hisz Kristeva olvasatában az abjekció az én és a külvilág határainak elkülönítése, s ezáltal válunk a szimbolikus rendbe belépő emberi lényekké, amelynek végső ellentéte a hulla: „Az Isten tekintetén és a tudományon kívül értelmezett hulla a végső abjekció: az életet megfertőző halál.” (Kristeva, Powers of Horror 1982: 4).

és a Leib szintén fenomenológiai fogalmaival, előbbi a test látható, mérhető fiziológiai valóságát jelenti, míg utóbbi annak megtapasztalását, a „saját” testet; a filmben alapvetően „tetem” és „testem” kettősségét, ahol a betegek és Piroska egyaránt elidegenedtek a saját testüktől, bár más-más okból.⁷ (lásd kép 5)

Piroska kövérsége paradox módon hiánytünetként hat, élet-telenségének szimptomájaként. Testmérete hiába sugallja ugyanis, hogy jókora darabot harap ki magának a világból, kiterjedése valójában énje agyonnyomására szolgál. Az ápolónő alakja egyrészt felismerhető a nyugati kultúra hagyományosan groteszk nőalakjainak hagyományában, lásd „Medúza, a Banya, a Kövér Nő, a Hisztérikus vagy a Nőimitátor” (Russo 1995: 14); ám ez önmagában nem magyarázza meg Piroska groteszk kövérségét. Noha permanensen eszik, a nővér testessége nem értelmezhető a karneváli groteszk túlbujánzása felől, hisz nem jár valódi felszabadulással, a rendes határok átmeneti felfüggesztésével, hanem megmarad pótcselekvésnek. Bizonyos szempontból mégis rokonítható Bahtyin groteszk-felfogásával, amennyiben párhuzam vonható a halál és a lenyelés szimbolikája között, hisz mindkettő feloldja az individuum határait: „a groteszk számára nem számítanak az áthatolhatatlan felületek, amelyek lezárják és korlátozzák a testet mint elkülönült és önmagában teljes entitást” (Dentith 1996: 167). Piroska evése valóban összefüggni látszik a halállal, ám a határok felszámolása helyett – mint ha inkább afféle önpusztító megküzdési mechanizmusként – éppen hogy le akarná nyomni a saját torkán az elviselhetetlen világot. Teste énjének daganataként élő halottá teszi, aki bár másokat felügyel, épp csak önnön étvágya felett nem tud hatalmat gyakorolni. Pusztá szem és száj a léte, a teste felső regisztere él csupán, zabálása valóban távol esik a karneváli groteszk szubverzivitásától.

Piroska ápolónőként intézményes és szexualizált alak egyszerre lehetne, női testéhez való viszonya azonban alapvetően a tagadásra épül. Aszexuális élettársi kapcsolatban él, s még a zuhany alatt is úgy ül, hogy széles vállainak meztelenségéről idegenül, minden erotikától mentes közönnyel csorog alá a víz. Kövérsége semmi hasonlóságot nem mutat a buján gömbölyödő vénuszok archetipikus képével, inkább valamiféle anti-termékenységsszimbólum (élettársa, Kálmán ráadásul inszeminátorként dolgozik). Bár állítólag „A modern nő azért sovány, mert (csak) önmagával terhes!” (Claude Fischer, az *Appetite* c. folyóirat főszerkesztője, idézi Forgách 2004: 218), Piroska hasa egyértelműen nem méhének, hanem gyomrának metonimikus kiterjesztése. Vagyis

⁷ Palotai János a januári *Filmvilág*ban Botero festményeihez hasonlítja a filmet, Pálos Máté pedig Mantegna *Halott krisztus siratása* című képével veti össze a film groteszk és személytelen halottábrázolását, amelyet a perspektivikus rövidülés jellemez: „A Pál Adrienn számos jelenetében pontosan ugyanebből a nézőpontból és ugyanilyen perspektivikus rövidülésben látjuk a halott vagy haldokló testeket, a halott test éppen attól halott, hogy már csak test – nem más, mint súly, amit a gravitáció behúzó a kórházi ágyba, és amivel annak a nővérnek kell megküzdnie, amikor mosásba küldi a lepedőt, aki maga is túlsúlyos. Piroskát ezekben a kompozíciókban a Krisztust sirató Mária helyén, a halott test fölött látjuk, csak hogy Piroska sírás helyett szendvicset majszol, és közönyének következménye a túlsúly; az, hogy élőhalottként, elsősorban mint test létezik. A „nem-síró sírásra” akkor derül fény, amikor a film vége felé egy termékbemutatón Piroskának mindenről a könny szó jut eszébe, és ezért oldódik fel a durva Mantegna-i perspektíva azokon a képeken, amiken Piroska saját teste helyett egy haldokló test etetésébe kezd.”

kisiklik a kézenfekvő nemi és hivatásbeli sztereotípiák alól, hisz dúsidomú, de nem nőies, és ápolónő, mégsem gyengéd (Florence Nightingale, az angyali viktoriánus ápolónő-ikon vagy az Esterházy-féle „izgalmas nővér” fogalmaitól egyaránt távol áll), s rejtélyes robosztussága mögött nem kínálkozik közvetlenül felfejthető magyarázat.⁸

Piroskában végső soron azonban nem a munkája és nem is eltorzult női teste az igazán szörnyű, hanem az, hogy az ő számára semmi sem szörnyű. Ugyanolyan szenvtelenséggel lapátolja magába az ételt, ahogy pelenkát cserél egy beteg alatt (épp egy beteget etet például, amikor újonc kolléganője öklendezve rohan ki az első pelenkázás közben). Amennyiben „undorodni humán és humanizáló” képesség, s akik nem éreznek undort, azok gyakran nem is emberek, inkább „protohumán lények, mint a gyerekek, szubhumánok, mint az örültek, vagy felsőbbrendűek az embereknél, mint a szentek” (Miller 1997: 11). Hiszen az undor, akárcsak az evés, én és nem-én határának szándékos fenntartásáról vagy lebontásáról szól: beviszünk a testünkbe valamit, mert gusztosos, és öklendezünk valamitől, mert már a szaga/látványa is gusztustalan. Vágytalan étvágya mellett tehát az undor képességének hiánya teszi groteszk teremtményé Piroskát, akinek nőisége és emberi mivolta egyaránt megkérdőjeleződnek a filmben. Miközben Mások életéről és haláláról gondoskodik, ő maga életszimuláló automataként él csak – ő a tökéletes személyzet, mert látszólag nincs személyisége, hája alatt csak úr lappang.

Ami kint, az van bent

A film test- és térábrázolása közötti legátfogóbb kapocs az én- és világhatárok átjárhatatlansága; s ezzel függnek össze az olyan, kint és bent, lent és fent, itt és ott távolságát áthidalni hivatott térbeli elemek is, mint a lift, a telefon, a vonat és persze az evés testisége. Bár e határátjárások között alapvető különbség, hogy míg az evés befelé irányuló tevékenység, az utazás kifelé mutat, valójában mindkettő Piroska énkeresésével függ össze, aki valamiféle női Oidipusz és korpulens Hófehérke groteszkül Szfinx-szerű keverékeként önmaga után nyomoz, hogy felébredhessen. Ezért különösen remek választás a film plakátjául is használt képkocka, amelyen Piroska mozgólépcsővel halad felfelé (feketekúti látogatása után), amely a földalatti sötétségből felfelé viszi a fénybe, urbanus szülőcsatornaként új életet adva neki, és ezáltal a *Pál Adrienn mise en abyme*-jaként is értelmezhető. (lásd kép 6)

⁸ Kocsis Ágnes nehezen talált rá a szerephez megfelelő testalkattal rendelkező színészre, végül a Klubrádió hírolvasója, Gábor Éva kapta a szerepet (film.hu), és bár megoszlanak a kritikusi vélemények, valószínűleg a film javára válik, hogy nem képzett színművész alakítja a főszerepet, mert ezáltal előtérbe kerülhet a rendező által kedvelt kevésbé tudatos karakterformálás. Ezt tükrözi a kameramozgás is: ahogy Piroska tekintete is általában mozdulatlan, a kamera is statikus, ahogy arra Nagy V. Gergő már rámutatott: „Kocsis továbbra is tartózkodik a közelképektől, a feltűnő kameramozgatástól és többnyire az analitikus vágástól is”.

A térbeli metaforák közös alapja, hogy a távközlés, a tömegközlekedés (vasútállomások), valamint az épületek átjárható felületei (liftek, lengőajtók – az ablakok jellemzően hiányoznak) mind inkább a távolság fenntartását, a dolgok elszigetelését szolgálják. Piroska interperszonális viszonyait pedig szintén az áttételesség, a közvetlenségtől való szorongás jellemzi. Utál például a hozzátartozóknak telefonálni (csak egy tálca sütemény befalása után tudja rávenni magát), Kálmánnal viszont épp a telefonálás a legintimebb aktusuk, illetve az, hogy mindig kikíséri a férfit vonathoz, miközben ott-hon hullaként fekszik mellette éjjel, s ha nagyon nem tud mit kezdeni magával, akkor felkel elhelyezni magában a hűtő tartalmát. Kettejük életét tehát az érintkezés illúzióját fenntartó segédeszközök rutinja szervezi. Kálmán minden este pontban nyolckor felhívja, amire még ébresztőóra is emlékezteti Piroskát, majd szinte beckettli párbeszédet folytatnak a fertilitás és a mortalitás kérdéseiről: „Negyvenet termékenyítettünk meg”, „Ma ketten haltak meg.” Mikor aztán Piroska utazásai miatt a férfi kilenc évnyi egymás mellett élés után féltékeny lesz és elhagyja (hisz Piroska arra vetemedik, hogy nem kíséri ki az állomásra és mobilhívást kér vezetékes helyett), Piroska a még üresebbé vált lakásban hallgatja a sípszókkal szaggatott elbocsátó szép üzenetet, és elgyötört (megkönnyebbülten?) eldől a díványon: „Már öt éve nem szeretlek, körülbelül. Sajnáltalak.” Piroska életét tehát az immanencia határozza meg, mindennapjait a profán, szakszerű rutin működteti, miközben teljesen hiányzik belőle a transzcendens értelemben vett rítus. Örökké a monitorokat, az órát, az szobabicikli számlálóját nézi, azaz gépek tartják életben, ahogy a betegeit is. A tanítónő fia tulajdonképpen a néző kérdését teszi fel: „Hogy vagy képes ezt elviselni?” „Meg kell szokni, csak nem mindegy, milyen áron” – feleli Piroska; ám a film elején Kálmánnak még azt mondja egy hasonló kérdésre: „Már megszoktam. Nem szeretek változtatni.”, önreflexivitásának fokozatai tehát szűkszavú válaszaiban is nyomon követhetők.

Az én teste és a külvilág tereinek találkozása azonban a film evésszimbolikájában a legerőteljesebb, ez vezet el a film traumatikus magjához: az ápolónő gyomrához. (lásd kép 7) Ahogy a pszichoanalízisben Freudtól Kristeváig a kint és bent metaforáit tekintik a mentális struktúrák alapjának, úgy az evés a világhoz való viszonyulás legelembibb leképeződéseként értelmezhető. Maggie Kilgour szerint az evés „olyan metafora, amelyben az ellentétek – vendég és házigazda, test és elme, étel és szó – találkoznak; valamint az inkorporáció eszköze, amely felforgatja az identitás bevett definícióit.” (Kilgour 1990: 13). Piroska kényszerevése azonban ezen általános kereteken túlmutatóan patológikus, addikció és apátia egyszerre; és sem a karneváli groteszk, sem a keresztény bűnfogalom nem segítenek értelmezni. Míg Bahtyin szerint az evő én a világ rovására gyarapszik: „a test áthágja saját határait: nyel, felfal, darabokra tépi a világot (Kilgour 1990: 6); a keresztény hagyományban „A falánkság progresszív bűn” (Malaguzzi 2008: 45). Piroska kibírhatatlanul módszeres evése azonban sem a karneváli gátlástalanságot, sem a keresztény büntudat jegyeit nem mutatja. Sokkal inkább amorális lény benyomását kelti, akinek számára nem is léteznek a szabadság vagy a bűn fogalmi (jellemző, hogy amikor Kálmán az állomáson, lángosevés közben szóba

hozza, hogy Piroskáról azt pletykálják, átsegíti betegeit, Piroska erre sem ad semmilyen választ).

Piroska monstuózus étvágya mintha önmagán gyakorolt bosszú volna, csendes lázadásának kizárólagos eszköze. Az evés és agresszió antropológiai és pszichoanalitikus szempontból is összefüggő jelenségek, mert mindkettő az azonosulás és szeparáció dinamikájára épül: „Az étel az agresszió póttárgyává válhat, hisz a kövér ember minduntalan izolálódik a fizikális és interperszonális szférában.” (Forgách 2004: 132). Ösztönei közül csak ezt az egyet táplálja, de azt folyamatosan. Egyet harap a szendvicséből a liftben hullaszállítás közben, kezében sütivel indul újraéleszteni, ügyelet előtt mindig vesz hat krémes süteményt, amelyeket vágytalan módszerességgel töm magába, befal(az)va önmagát egyre terebélyesebb zsírrétegének páncélja mögé. Noha „az evés az abszolút bizalom gesztusa” (Sceats 2004: 2), hisz amit az ember bevisz a testébe, arról általában azt gondolja, hogy „jó” és „tisztá”, Piroska mintha éppen védfalat emelne maga köré általa. Ráadásul határozottan nem is ingyenc, általában bolti süteményt vagy sebtiben kotyvasztott édes turmixokat eszik, nem felelve meg a tápláló-gondoskodó kövér „mamma” képének. Bár a nők gyakran mint „kapuőrök” szolgálnak a családi otthonban, azaz ők döntenek el, mit egyenek a többiek (Counihan 2005: 132), Piroska csak a munkájában gyakorolja ezt a szelektáló hatalmat. Amikor azonban megkezdte keresését, evési szokásai is lassan változni kezdenek. Majdnem elkésik a napi betevő sütiért, s amikor spenóttal eteti az agyvérzéses tanítónőt, azt mondja neki, a gyógyulás „akaraterő kérdése”, vagyis először kezd igazán beszélgetni, anyai táplálni, szinte gyónni – egy eszméletlen haldoklónak. A Kálmánnal való szakítás után pedig először látjuk hányni, mintha megindulna benne a szimbolikus és testi purgálás folyamata. Végül aztán Zizivel, a törekeny újonc nővérrel látjuk háttal ülni a monitor-szobában, s amikor a lány megkérdi: „Ma nem hoztál sütit?”, válasz csak egy fejcsóválás.

E kétfajta határátlépés, az utazás és az evés szervesen összekapcsolódnak Piroska világában, s a másokhoz való viszonyulás messzire visszavezethető leképeződései. Freud szerint a gyermek fejlődésének orális szakaszában „az egyik módja annak, hogy egyszerre elégítse ki testi-lelki gondoskodás iránti vágyát és kiélje a dühét, nem más, mint a frusztráció és az agresszió forrásának orális bekebelezése. Képzetele rejtekében a gyermek vágyik rá, hogy felfalja a személyt, aki magára hagyta.” (Sagan 1974: 80). Az orális inkorporáció szimbolikájában tehát a szeretett és hiányzó személy – általában az anya – biztonságba helyezése az étvágy kulcsa, akit az én szeretne belsővé (t)enni. Piroska evéshez való viszonya ebben a tekintetben értelmezhető egy olyan lélektani folyamat tüneteként is, amelynek során az evésről Pál Adrienn keresésére helyeződik át az ápolónő libidója. A tökéletes én projekciója, valamint az étel inkorporációja egyaránt az egészség iránti vágyról beszélnek, végső soron a kint-bent kettősségének lebontásáról. Az evés legtágabban értett jelentése ugyanis „az a törekvés, hogy megpróbálunk kiküszöbölni minden fennmaradó külső tényezőt, belsővé tenni a külsőt, vagyis e kettősség alapja a teljes egység iránt érzett nosztalgia” (Kilgour 1990: 5). Piroska mintha a Pál Adrienn által megtestesített, vagy inkább csak nevesített teljességet

akarná megenni, s az elfelejtett, elfojtott elhagyatás fájó űrjét betömni – hisz maga a nosztalgia szó is a hazatérés fájdalmára vezethető vissza („nostos”, „algos”).

Adrienn mint lehasadt és kivetített én-rész ily módon az ápolónő sötét hasonmásalakja⁹ is egyben, hisz Piroska meg van győződve róla, hogy ők ketten egészen egyformák voltak: „mintha csak ikrek lettünk volna, „ő volt a másik felem”. Az öregek otthonában régi tanárnője szerint azonban nem is ült mellette senki a padban, Adrienn pedig egyébként is egy nagyon rossz kislány volt: „Te szeretted, de ő nem szeretett senkit.” Egy volt tábortárs yuppie-stílusú irodájában pedig az derül ki, hogy egy lila szalagos kislány szándékosan kiszúrta a fiúk labdáját (amelyet Piroska szerint mindketten viseltek, mások szerint viszont csak Adrienn). Egy macskamániás ex-szomszéd hölgy szerint viszont Adrienn okos kislány volt, aki kívülről tudta a rokonai születése adatait, ám Piroska szerint az ő maga volt, a karaoke bárban a pincér pedig emlékezteti, hogy anno megpuszilta Piroskát a forgón, aki szerint ez Adrienn-nel történt. Piroska teljesen ellentmondásos történeteket hall tehát, amelyekben csak a közös, hogy Adrienn a „rossz kislány”, aki bántott másokat, rendetlen, önző volt, fiúzott, Piroska pedig mindenki szerint szeretetreméltó és okos gyerek volt, de ő maga következetesen nem ismeri fel magát Mások tükrében. Ahogy tükörbe sem néz egyszer sem a filmben (a gyengéd érintés hiánya mellett ez is interperszonális én önreflexív gesztusainak gátoltságára utal). Noha végtelenül tükröződik a HÉV üvegében, énjeinek szóródását, a sok-sok lehetséges Piroskát nem is látja meg. Pedig megláthatná magát abban a profetikus betegben is, aki szerint „ha sikerülne helyreállítanom a belső rendemet...”, akkor minden rendbe jönne.

Ehelyett viszont azt választotta hivatásául, hogy mások elvesztésével nap mint nap szembenéző *nővér* legyen; árva hűg, szűzies élettárs, hiányos teremtmény. Freud szerint „az embernek két eredeti szexuális tárgya van: önmaga és az őt gondozó” (Freud 1997¹: 28), s Piroska mintha átalakult volna e másokkal törődő alakká, hogy pótolja önszeretete hiányát. Utazása lélektani szempontból ezért olvasható egy egészséges narcizmus felé vezető gyógyulási folyamatként is, amely Adrienn elvesztésének feldolgozatlan gyászában, egyfajta melankolikus neurózisban gyökerezik. Freudnál a melankólia a gyász beteges formája: „a melankóliára készítő veszteség ismert a beteg előtt, amennyiben tudja, hogy kit veszett el, de azt már nem, hogy mit veszett benne. Ezért kézenfekvő lenne a melankóliát valamiképpen a tudattalan tárgyvesztéshez kapcsolni” (Freud 1997²: 133). A tárgyvesztés itt voltaképpen énvészést jelent, s ezért az illető „be szeretné kebelezní ezt a tárgyat” (Freud 1997²: 136). Csakhogy Pál Adrienn sehol sincs: nem ő a Pál Adrienn nevű beteg, nem talál róla semmit a bőröndjében,

⁹ Szintén külön gondolatmenetet érdemelne az Unheimlich és a groteszk kapcsolatának feltárása, hisz Russo Freud nyomán a groteszk két típusát különíti el: a karnevált és az Unheimlich fogalmait (7). Utóbbi különösen egy narcizmus-központú pszichoanalitikus olvasat esetében tűnik hasznosnak, mert a narcizmus freudi felfogása magába foglalja a tárgyválasztás „egészséges” és „beteg” formáit is, s előbbi esetben a kivetítés, egy hasonmás-kép alkotása az önismeret forrása lehet: „Önmagam átérzése olyan megismerés, melynek során a hozzám képest külső, azaz az intencionális tárgy felé való viszonyulásomban mindenekelőtt magamat ismerem föl.” (Széplaky 79).

múltja fekete dobozában sem, egy másik Pál Adrienn sírkövét találja a temetőben, és Feketekúton sem bukkan rá. Végül a tanítónő fiától megtudja, hogy Adrienn Ausztráliába disszidált, de előtte együtt járt Endrével, akitől meg is kapja a telefonszámát. Piroska azonban a bőröndjébe zárja el a cetlit, külső gyomorként emészti azt el. Talán ez a legfontosabb inkorporációs gesztusa a filmben, mert ezáltal sikerül elengednie Adriennt: „a gyász arra indítja az ént, hogy lemondjon a tárgyról, amennyiben holtta nyilvánítja azt, s az énnel az életben maradás jutalmát kínálja” (Freud 1997: 143). Piroska elfogadja ezt az ajándékot, hisz a művházban a szabad asszociációs termékbemutatón először mindenről csak a „könny” szó jut eszébe, végül azonban az „életet” választja az ásványvíz jellemzésére. A zárójelenetben pedig egy gyerekzsúron Szécsi Pál „Egy régi jó barátira gondolok” című dalára¹⁰ táncol egy kislánnyal, aki plüssmacskát kap ajándékba egy kis barátnőjétől, akárcsak a macskás hölgy emléke szerint az ő lánya is valaha Adrienntől (Piroskától?). Olyan jelentéses ismétlődő rítusok ezek, amelyek által Piroska hazatalál a testébe, az életébe; míg Adriennből csak az marad vele, aminek a hiányát nem kell többé elneveznie. Ezáltal „megszűnik az a kívülség, ahová valaha a félelem száműzte a nyugtalanító idegenséget, ami ezáltal belülre helyeződik: de nem az otthonos mint saját, hanem az otthonos mint potenciálisan szokatlan terébe, melyet egy tőlünk idegen múltban képzelünk el (túl az elképzelt eredetén). A másik az én („saját”) tudattalanom.” (Kristeva 2010: 203).

Piroska mint mitikus-allegorikus halálangyal és elidegenedett kortárs antihős első-sorban önmaga után nyomoz, kereséstörténete pedig lélektani *Bildung* is, amelynek végső állomásaként önmagával folytonos entitás lesz, s tetszhalott létéből visszatér az életbe, az életébe. A *Pál Adrienn* mint „ébredőfilm” (Kenessey Tamara) tehát áttételes módon teszi le voksát az életigenlés és az öngyógyítás mellett. A film utolsó jelenetében a kamera ráközelít a monitorszobában ügyelő nőverre, aki tágra meredt szemmel, hullaszerűen ül most is, de a szívhangja lassan kiválik az agónia kakofóniájából; és bár a film kezdetén a cím épp az első felvillanó szívgörbe háttere előtt jelenik meg, Pál Adriennre vetítve a *test* és a *név* elsődleges én-jelölőit, Piroska végül mégis önmagát választja. Ha gadameri értelemben egészségesnek lenni annyit tesz, mint képesnek lenni „megfelekedni önmagunkról” (Aho 2009: 106), akkor Piroska utazása egy új-fajta önfeledtséghez, megélt önfeledtséghez vezet.

¹⁰ Szécsi Pál „Kismadár” c. dala mellett („Egy régi jó barátira gondolok”) Bellini *La Sonnambula* (Az alvajáró) c. operájának részleti hallhatók a filmben, valamint Mozart *Requiemje*, azaz a halál, a nem éber, tudatos élet és az emlékezetben őrzött barát zenei motívumai is szemléltetik Piroska „ébredésének” lelki-vizuális folyamatát.

IRODALOM

- Aho, James; Kevin Aho. *Body Matters: A Phenomenology of Sickness, Disease, and Illness*. New York, Plymouth: Lexington, 2009.
- Bujdosó Bori. „Kocsis Ágnes: Nem hiszek a színészi technikákban”. Interjú. *Origo.hu*, 2011. 03. 22. <http://www.origo.hu/filmklub/blog/interju/exkluziv/20110322-interju-kocsis-agnessel-a-pal-adrienn-rendezojevel.html>
- Canguilhem, Georges. *The Normal and the Pathological*. New York: Zone, 1991.
- Cohen, William; Ryan Johnson szerk. *Filth: Dirt, Disgust, and Modern Life*. Minneapolis, London: U of Minnesota P, 2005.
- Counihan, Carol és Stephen L. Kaplan, szerk. *Food and Gender: Identity and Power*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2005.
- Dentith, Simon. *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. London and New York: Routledge, 1996.
- Douglas, Mary. „Szennyeződés”. *Rejtett jelentések*. Fordította Berényi Gábor. Budapest: Osiris, 2003: 69–82.
- . *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London and New York: Routledge, 1996.
- During, Simon. *Foucault and Literature: Towards a Genealogy of Writing*. London, New York: Routledge, 1993.
- Etlin, Richard A. „Aesthetics and the Spatial Sense of Self.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56:1, 1998.
- Forgács Attila. *Az évés lélektana*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.
- Foucault, Michel. *Nyelv a végtelenhez*. Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen: Latin Betűk, 2000.
- Freud, Sigmund: A nárcizmus bevezetése. *Ösztönök és ösztönsorsok: Metapszichológiai írások VI*. Filum Kiadó, 1997¹.
- . „Gyász és melankólia.” Fordította Berényi Gábor. *Sigmund Freud Művei, VI.: Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*. (Sor. Szerk.: Erős Ferenc). Budapest: Filum, 1997²: 129–143.
- Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. Ford. Ulrich Weisstein. New York, Toronto: McGraw–Hill Book Company, 1963.
- Kárpáti György. „Erősen perverz a holland Pál Adrienn A Semmit magamról rendezője új filmjéről beszélt a Grundnak”. Interjú. *MNO*. 2011. 10. 23. <http://mno.hu/grund/perverz-a-holland-pal-adrienn-900107>
- Kenessey Tamara. „Az emlékezés és a relativitás elmélete”. *Kikötőonline*. 2011. 04. 06. <http://www.kikotoonline.hu/karc/mozi/filmkritika/az-emlekezés-es-a-relativitás-elmélete>
- Kilgour, Maggie. *From Communism to Cannibalism: An Anthology of Metaphors of Incorporation*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1990.
- Kiss Tamás. „Malkáv Tiborné”. *Filmtekercs*. 2011. 03. 19. <http://www.filmtekercs.hu/kritikak/pal-adrienn>

- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay On Abjection*. Ford. Leon S. Roudiez. New York: Columbia, 1982.
- . *Önmaga tükrében idegenként*. Fordította Kun János Róbert. Budapest: Napkút, 2010.
- Lupton, Deborah. *Medicine as Culture*. London, New Delhi: Sage, 1995.
- Malaguzzi, Silvia. *Food and Feasting in Art*. Ford. Brian Phillips. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2008.
- „Megvan a Pál Adrienn főszereplője”. *Film.hu*. 2008. 07. 23. <http://magyar.film.hu/filmhu/hir/megvan-a-pal-adrienn-foszereploje-hir.html>
- Miller, William Ian. *The Anatomy of Disgust*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1997.
- Nagy V. Gergő. „Egyszólamú hiány”. *Revizor*. 2010. 10. 26. http://revizoronline.com/dark.webs.hu/hu/cikk/2764/pal-adrienn-ii-cinepecs-nemzetkozi-filmfesztival-42-magyar-filmszemle/?label_id=3246&first=0
- Pál Adrienn*. Rendezte: Kocsis Ágnes, 2010.
- Pálos Máté. „A bánatevő”. *Prizmaonline*. 2011. 03.28. <http://prizmafolyoirat.com/2011/03/28/palos-mate-a-banatevo-kocsis-agnes-pal-adrienn/>
- Palotai János: „A test angyalai”. *Filmvilág*. http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=10459
- Ritter György. „Nehézkes mozi”. *Filmtett*. 2011. 02. 01. <http://www.filmtett.ro/cikk/2230/kocsis-agnes-pal-adrienn>
- Russo, Mary. *The Female Grotesque*. New York, Londonn: Routledge, 1995.
- Sagan, Eli. *Human Aggression, Cannibalism and Cultural Form*. New York, London: Harper Torchbooks, 1974.
- Sceats, Sarah. *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- Sontag, Susan. *A szenvedés képei*. Fordította Komáromy Rudolf. Budapest: Európa: 2004.
- Stallybrass, Peter; Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen, 1986.
- Széplaky Gerda. „A szerelmes és a csaló: Autoerotizmus a karteziánus gondolkodásban.” *Vulgo*. 2003/3.
- Turcsányi Sándor. „Ők és én”. *Magyar Narancs*. 2011. 03. 17. http://magyarnarancs.hu/zene2/film_-_ok_es_en_-_kocsis_agnes_pal_adrienn-75732
- Yi-Fu Tuan. *Space and Place*. Minneapolis, London: U of Minnesota P, 1977.

KÉPEK



1. kép



2. kép



3. kép



4. kép



5. kép Andrea Mantegna: *Halott Krisztus siratása*, 1480.



6. kép



7. kép

„Nem akarom, hogy legyen valami”: Ábrázolás, test és nyomozás Gigor Attila *A nyomozó* című filmjében

„Az atyák ettek egrest, és a fiak foga vásott meg bele” (Ez. 18.2)

Gigor Attila 2008-as filmje, amelynek főszereplője Malkáv Tibor kórboncnok, látszólag a törvényszéki orvoslást és a helyszínelőket bűnügyi filmekkel létesít műfaji kapcsolatokat. *A nyomozó* filmes textúrája, például a test ábrázolásának módja azonban alapvetően különbözik az ábrázolás-képalkotás korszerű technológiáit maximálisan kihasználó *forensic crime* műfaji jegyeitől. A *forensic crime* filmekben a nyomokkal teli test (és általában az anyagi világ) olvashatósága és szakértő olvasása mindig kulcsfontosságú, és az így szerzett tudás nagyon is releváns a bűnesetek megoldásában. Gigor filmjében viszont, amely többször is színre viszi a boncolás gigantikus *bűnügyi* irrelevanciáját, a holttest sokkal inkább metafizikai összefüggésben jelenik meg, a metafizikus bűnügyi történet műfaját idézve meg – a magyar mozis hagyományt e műfaji diskurzuson belül olyan filmek képviselik, mint Dobray György *Az áldozat* című filmje vagy Janisch Attila *Másnapja*. Tanulmányomban ennek a kontextusnak, valamint *A nyomozó* által megidézett mitológiai narratíváknak bizonyos elemeit felvázolva igyekszem értelmezni a filmet mint metafizikus bűnügyi narratívát, az elemzés egy pontján egy lehetséges történelmi kontextualizálás irányát is felvillantva.

Gigor Attila filmje Maigret, Sherlock Holmes és Philip Marlowe konkrét említésével nyíltan is elhelyezi önmagát a krimi műfaji diskurzusában, e diskurzuson belül azonban *A nyomozó* leginkább a metafizikus bűnügyi történet műfaját idézi meg.¹ A metafizikus bűnügyi történetek egyik legfőbb sajátossága, hogy a metafizika mellett visszaírják a krimibe annak rejtett mitológiai alapsémáit is, elsősorban a Thészeusz- és az Oidipusz-történetet. John Irwin, aki Poe és Borges krimijeiről írott monumentális könyvében az „analitikus detektívtörténet” fogalmát vezeti be, egyértelműen a Thé-

¹ A metafizikus krimiben a nyomozás folyamata és tétje „részben vagy teljes egészében metafizikai síkra csúszik át”; a műfajhoz „olyan, a klasszikus analitikus detektívtörténet lényeges megformálásbeli és világképi sajátosságait (a sematizáltságot, a cselekmény alárendelését a rejtély megfejtésének, a lélektani elemzés hiányát, az episztemológiai kérdések iránti érdeklődést stb.) felhasználó szövegek tartoznak, amelyek a krimisémából kölcsönzött elemeket általános bölcséleti jellegű kérdésfeltevések szolgálatába állítják – leggyakrabban oly módon, hogy a nyomozás folyamata a megismerés metaforájaként szerepel” (Bényei 2000: 12, 17–8). A műfaj tipikus képviselői Poe Dupin-novellái, Chesterton Brown atyát középpontban állító elbeszélései, Borges „A halál és az iránytű” című elbeszélése, Alain Robbe-Grillet *A rádiók* című regénye, Umberto Eco *A rózsza neve* című könyve, vagy Peter Ackroyd *Hawksmoorja*.

szeusz-narratívát tekinti a műfajalkotás szempontjából fontosabbnak, noha más szövegeket a középpontba állítva éppenséggel Oidipusz történetét is felruházzhatjuk nagyobb jelentőséggel, hiszen a rejtély megoldása itt nem egyszerűen a szörnnyel való megküzdéssel, az ember-mivolt (újra)definiálásának aktusával, az antropológiai horizont felnyitásával fonódik össze, hanem egyúttal a nyomozó személyes azonossága is radikálisan kockára tétetik. A „mi vagyok én?” („mi az ember?”) kérdése, amely egyben a Szfinx feladványa, a „ki vagyok én?” személyes kérdésével kapcsolódik össze. A *nyomozóban* a magányos kórboncnok, Malkáv Tibor, aki haldokló édesanyja műtétéjéhez próbál meg pénzt szerezni valahonnan, egy titokzatos megbízó jóvoltából hátborzogató választási lehetőség elé kerül: ha megöl egy teljesen ismeretlen embert, megkapja a szükséges pénzt. Malkáv elvállalja a feladatot, ám a gyilkosság után levelet kap az általa megölt Szirmai Ferenctől, amelyből megtudja, hogy saját féltestvérével végzett. Malkáv önszorgalomból nyomozásba kezd, melynek során nem csak Szirmai életébe pillant bele, de harmadik féltestvérével (Kertész Ágnessel), a gyilkosság megbízójával is találkozik, aki ismét megpróbálja Malkávot törbe csalni. A kórboncnok végül csak úgy maradhat életben, hogy kétszeres testvérgyilkossá válik, de mivel a törvény előtt ártatlan, végül a testvérgyilkosságok egyedüli túlélőjeként ő öröklí a „gyermek” szimbolikus helyét. Malkáv tehát, akárcsak Oidipusz, olyan gyilkosság után nyomoz, amelynek ő volt az elkövetője, s a nyomozás során önmaga azonosságát kénytelen kockára tenni.

I.

Amikor azt vizsgáljuk, hogy Gigor filmjében miképpen jelenik meg az identitás és a test, érdemes a törvényszéki bűnügyi filmek reprezentációs rendjét meghatározó mozzanatokból, a holttest ábrázolásának kitüntetett szerepéből kiindulni. *„Trauma and Representation”* című tanulmányának Maurice Blanchot-t idéző és felidéző gondolatmenetében Isabelle Wallace a testre mint valamely belső tartalom külső formájára (képére) vonatkozó hagyományos felfogást tekinti kiindulópontként. Ha elfogadjuk a test és a kép analógiáját, a halál pillanatában a test pusztá képpé válik, pontosabban „a holttest kapcsolata korábbi »tartalmához« ugyanaz, mint a kép viszonya referenséhez” (Wallace 2006: 13; fordította B. T.). A holttest – mint kép – immár képtelen előhívni, életre hívni a távol lévő, ugyanakkor elszakadni sem tud a jelölt belső tartalomtól. A kórboncnok hivatásszerűen holttestekkel foglalkozik, vagyis olyan testekkel, amelyekből a halál pillanatában elillant az élet, a „tartalom”, de emlékeztetnek (hasonlítanak) a belső tartalommal rendelkező testre. Amennyiben tehát a holttest és a kép viszonyát ebben a kontextusban vizsgáljuk, a kórboncnok nem más, mint a holttest mint kép szakértője, olyasvalaki, aki szükségképpen belső tartalom nélküli anyagként (például a halott személy, a halott mint személy ismerete nélkül) tekint a tetemre.

A film bevezető képsorai a kamerahasználat révén pontosan ilyesféle kérdéseket tesznek fel a képen megjelenő fiatal nővel való nézői viszony megképzésekor. Ezekben a képsorokban a kamera a megjelenített szereplővel való azonosulás lehetőségét felvető gesztusok helyett sokkal inkább a fürkésző, érzelemmentes kívünlátás pozícióját kínálja fel a szemlélőnek, amely nyugtalanító módon csúszik át a halott nőt mintegy „helyettesítő” (a szó szoros értelmében az ő megürült, kiürült helyét elfoglaló, de a belső szubjektivitást pótolni nem képes, mert a belső tartalmat kamera-voltánál fogva megérteni képtelen) kamera-tekintet pozíciójába. Dupont Katalin – akinek még a nevét is csak később, a rendőrségi kérdőívből tudjuk meg – teljesen egyedül van a halála előtti pillanatokban: nincs szemtanú (az interszubjektivitást a veszekedésbe torkolló telefonbeszélgetés képviseli), csak a kamera; pontosabban csak a kamera van ott, amely képtelen szemtanúvá – valódi tanúságtevővé – válni. Az emberi jelenlét szimuláló kamera révén ugyanakkor a néző olyan tudásra tesz szert a halott nő utolsó perceiről, amely soha senki számára nem lesz elérhető. Ennek a tudásnak a nő testét kívülről és belülről (de akkor is csak kívülről) is tüzetesen tanulmányozó kórboncnok soha nem lesz birtokában, de számára ez a tudás egyébként is irreleváns; ő legfeljebb fiziológiai jelekből következtethet bizonyos dolgokra, de csakis olyanokra, amik a testtel *mint testtel*, mint a holttest előzményével történtek. Azáltal, hogy a nyitójelenetben a kamera visszamenőlegesen, mégis elkerülhetetlenül a szemtanú pozícióját ölti magára – ezt kínálva fel a nézőnek is –, a szekvencia egyfajta interszubjektivitásba vonja be az élettelen kamerát, amely azonban inkább kísértetként, fél-szubjektumként, illetve afféle eloldódott, nézőponthoz szegődő szubjektivitásként van jelen. Erre utal az is, hogy a nő kizuhanásának drámai pillanata egyáltalán nem jelent törést – megbicsaklást, radikális vágást – a kamera lassú mozgásában: a komótos, türelmesen fürkésző, a személyes tárgyak fölött elidőző kamera tovább folytatja munkáját a térben (KÉP 1), amelyet immár nem szervez meg a nő jelenléte – így veszi át fenomenológiai értelemben a szubjektivitás szerepét az élettelen tárgyak közepette a halott kamera, amely azonban rögtön jelzi, hogy nem valódi szubjektivitást képvisel, csak afféle spektrális, lehetetlen tekintetet, a baleset után ugyanis „lehetetlen” dolgot művel: a test útját követve „kihajol” az ablakon, majd elindul lefelé a feneketlen sötétségbe, ahonnan a holttestre rábukkanó járókelők hangja hallatszik fel (ezért maradhat „referenciális” a sötét kép, noha természetesen az elvont sötétség képzetét is megidézi). A halál másik oldalát ábrázolni nem képes kamera ezután visszahúzódik a sötét mélységből, és ugyanolyan lassú tempóban, kitartott közelikben újra végigtekint a halott nő tárgyain, mintegy vizuálisan letapogatva őket, a saját bensőségesség nélküli, semmilyen belső világot nem képviselő tekintetével helyettesítve Dupont Katalinnak a tárgyakat világgá szervező tekintetét – s ekként a néző számára zavarba ejtő liminális pozíciót ajánlva fel.

A film már ebben a jelenetben dramatizálja a szubjektivitás mibenlétére vonatkozó kérdését - és bizonyos szempontból a kérdésre adott válaszát is. Dupont Katalin halálát a film metonimikusan jeleníti meg, hiszen a földre érkezés pillanatát nem láthatjuk: az ablakból a belső térből való kizuhanás pillanatában a test végképp átengedi magát a fakticitásnak, az anyagiságnak, amikor a gravitáció ereje ugyanúgy hat rá, mint bár-

milyen (élettelen, szervesen) zuhanó testre. A halál pillanata a hangsúlyosan a kamera által képviselt néző számára az ablakon való kihullás, a személyes, belső térből való kizuhanás pillanata, ami arra utal, hogy a test belső tartalmaként felfogott, a test által megjelenített szilárd mag talán mégis a szubjektum – a test – és a külvilág folyamatosan alakuló kapcsolatrendszerében jön létre, nem mint elzárt belső világ, hanem mint belső és külső összjátéka, állandó változásban lévő produktuma. Ha úgy tetszik, Malkáv egész története ennek a belátásnak a dramatizálása.

A második, a boncteremben játszódó jelenet – a halott nő boncolása – nemcsak a nyitójelenet folytatása, de sok tekintetben annak megismérléseként is értelmezhető, amennyiben a képeket itt is a néma szemlélődés szervezi, s amennyiben itt is egyfajta „ugrás a sötétbe” tekinthető a középponti, a szekvenciát egyszerre megszervező és szétziláló képkockának. A különbség a két jelenet között elsősorban a vágástechnikában, a vágások gyakoriságában és hirtelenségében van, valamint abban az ábrázolás aktusára önreflexív módon reflektáló fogásban, hogy a montázszerűen bevágott képek egy része a rendőrségi jelentés és kérdőív mondatait ábrázolja (a haláleset első, verbális ábrázolása jelenik meg írásképként).² A két nyitójelenetet összeolvasva, egymáshoz öltve felvethető, hogy Malkáv, a holttestekkel dolgozó kórboncnok a kamera tekintetét – a fenomenális jelölő funkcióval beérő, belső tartalmakat nem kereső, azokkal nem dolgozó tekintetét – öröklie meg. A kép – mint Wallace írja – maga is hullaszerű, amennyiben az általa jelölt belső tartalomtól való leküzdhetetlen távolsága, elválasztottsága voltaképpen a halál távolsága, s amennyiben a kép minden hasonlóság ellenére „sem képes a referens feltámasztására” (Wallace 2006: 13). Anyag és jelentés széthasadsága, ami az ábrázolás aktusában törvényszerűen tetten érhető, mintegy „előre jelzi a halál által létrehozott hasadtságot, illetve ez utóbbit alapul” (19). A holttesttel való találkozás traumája ekként a képiség, a képi ábrázolás traumája is. Talán erre is utal a nyitó kreditek során látható képkocka: a „vágó” (Kovács Zoltán) megnevezésének pillanatában jut el a boncolás mozaikos narratívája arra a pontra, hogy a bonckés a bőrhez ér, vagyis a „(be)vágás” pillanata egyben a filmes képkészítésre utaló önreflexív pillanat is (KÉP 2), s mint ilyen az elvágás pillanata is, amelyben a film mintegy önmagára hajlik: halott, mindig utólagos, a mélybe behatolni természeténél fogva képtelen képként ismer rá önmagára. Ezt az önreflexív gesztust a film tematikus szinten is megerősíti: Malkáv munkaidőben holttesteket szemlél, míg munkaidőn kívül egyetlen hobbija a film(kép)ek nézése: a filmben több alkalommal is látjuk, amint egykedvűen szemléli azt, ami a filmvászonon épp megjelenik. A (film)kép és a holttest ekként Malkáv tekintetének kiemelt, szinte kizárólagos tárgyaiként közös szintaktikai sorba kerülnek.

Ellentétben a technológizált bűnügyi sorozatokkal, amelyekben az emberi test határai nem állják útját a kamera és a kutakodó tekintet útjának, s ekként ezek a filmek

² Elisabeth Bronfen ír a holttest és a halott betűk (írás) közötti analógiáról, megemlítve, hogy mindkettő „hermeneutikai feladatot jelent: a boncolásra váró test az írott szöveghez hasonlóan jelek együttesévé válik, s a fizikai bomlást követően e jelek fogják majd helyettesíteni (Bronfen 1992: 6; fordította B. T.).

a test belsejét ábrázoló „bravúros” képek és képsorok sokaságát viszik színre, a (be)vágás pillanata Gigor filmjében – elliptikus pillanattá válik, mintegy kimetszve a számkra látható képek sorából azokat, amelyeket a test megnyitása után láthatnánk. A (be)vágást közvetlenül követő képkockákon már azt látjuk, ahogyan Malkáv felöltözteti és kisminkeli az összevart holttestet, vagyis bomló anyagból képpé, hasonlósággá változtatja azt. Ha a két jelenetet összefüggő narratívaként tekintjük, azt mondhatjuk, hogy a kórtermi jelenet végére fejeződik be a (holt)test átváltoz(tat)ása: ami az első jelenet kezdetén a nő teste, a második jelenet végére a nő képe. A holttest ekként az élő test és a rögzült képmás közötti átmeneti állapot fenyegető megtestesülése, megjelenése: benne nem valamely belső tartalom fejeződik ki, mint az élő testben, és nem is a halott személy valamely kulturálisan rögzült szimbolikus helyettesítője, hanem éppenséggel a kettő közötti ijesztő átmenetiség. A folyamat végterméke a Malkáv által létrehozott képmás-holttest, amely – ahogy Maurice Blanchot írja – a tárgy, a modell *után* kerül létezésbe, másodlagosként (Blanchot 1988: 343), ugyanakkor viszont tökéletesebb is a modellnél abban az értelemben, hogy „jelenléte nincs a létezéshez kötve” (Blanchot 1988: 344). Blanchot felvetése szerint a holttest „ittléte” (akárcsak a képé) felfüggeszti a helyhez való viszonyt, nincs „itt”, ebben a világban, akkor sem, ha itt van: valahogy „több”, monumentálisabb, tisztább, mint az élő ember volt (Blanchot 1988: 346), és a világban már csak oly módon „jelenik meg”, mint a kép. A holttest mint kép a konkrét személy, a szubjektum hiányát jeleníti meg, arra utal, immár nem változtatja világszerűvé önmaga körül a tárgyakat, és tisztább, monumentálisabb, mint az élő test, amelyet életteleniségében túlél, illetve amelynek helyére lép, de innen kezdve a test-kép változása már nem telítődhet belső vagy szimbolikus értelemmel, hiszen nem épülhet be a személy változásába (elvégre nincs személy), s a rögzült kép sem változhat: a változás kizárólag biológiai természetű, ahogyan egy fénykép változása is csak a hordozó fizikai kopásának vagy bomlásának lehet a következménye: valójában nem a kép változik, hanem annak érzéki-szemléleti hordozója, az anyag. Malkáv Tibor kórboncnok a test képpé alakításának köztes zónáját lakja és képviseli, a Slavoj Žižek által – Lacan nyomán – „két halál” közötti liminális időszak és régió lakója és megtestesítője (úgy tűnik, a filmben minden halott ide kerül):³ a biológiai és a szimbolikus halál közötti köztes területen tevékenykedik. Van úgy, hogy a fizikai halál megelőzi a szimbolikus (mint Hamlet atyjának esetében), de az is előfordul, hogy a szimbolikus halál hamarabb következik el, mint a fizikai elmúlás. Ez történik Oidipusszal is, aki szörnyű tettei révén a szimbolikuson túlra helyezi önmagát, és megszűnik szubjektumként létezni, a szimbolikuson túli helyre (Kolonoszba) kerül. Malkáv is itt él, lakhelye „a fenséges szépség és a rémisztő szörnyek régiója, ... a Valós-traumatikus mag a szimbolikus rend közepén” (Žižek 1997: 135). Olyan, mint Hermész vagy Khárón, csak ő nem a lelket vezeti át a másik oldalra, hanem a testet.

³ A fő történetről független halálesetek (a konditeremben balesetet szenvedő fiú, az állatkert farkasai által szétmarcangolt hajléktalan) mininarratívái egyrészt azt sugallják, hogy minden testnek útja Malkávhoz vezet, másrészt olyan sorozatot alkotnak, amely magába illeszti, s bizonyos értelemben neutralizálja, anonim esetté változtatja mind Dupont Katalin – véletlen – halálát, mind Malkáv gyilkosságát.

II.

A nyitójelenet montázstechnikájában, amely részben a „vágás” aktusára mint reprezentációs aktusra utal, másfajta jelentőséget is láthatunk, mégpedig elsősorban abban a tényben, hogy a vágások során a holttest képei és írásképek vetítődnek egymásra. A filmben ugyanis a holttest nemcsak a (mozgó)képpel, hanem az írással, az írásképpel is folyamatosan kapcsolatba kerül (ezáltal a képi ábrázolást az írott jelek önkényességéhez, távolságához, elvágottságához hasonlítva). Az írás (az írás képe) voltaképpen a hagyományosabb ábrázoló és elbeszélő technikák helyett, azok tehetetlenségének elismeréseként kezd el fontos szerepet játszani.

A szereplőként felfogott Malkáv Tibor belső világába a néző nem nyer bebocsátást (ezt sugallja a tömszerű, a nézőpont révén folyamatosan monumentalizált test, a mimika,⁴ Anger Zsolt minimálisra redukált eszközei stb.). Egyetlen módja van annak, hogy bebocsátassunk Malkáv belső világába, ez a mód azonban korántsem a hagyományos „jellemzési” stratégiákra támaszkodik, hanem egy többször ismétlődő szürreális gesztusra: a film során több alkalommal minden átmenet nélkül – vagyis a vágástechnika révén – egyszerre csak Malkáv elméjében találjuk magunkat, bizarr fantáziaszíneket szemlélve. Ezek a jelenetek ugyanakkor nem tudatosan kontrollált „gondolatok”, hanem Malkáv számára is idegenként ható, álomszerű és az álomlogika működését idéző fantáziaszekvenciák, amelyek viszont szinte kivétel nélkül írott szövegek animálásából táplálkoznak (ilyen szöveg a féltestvér Szirmai Ferenc levele, a svéd szervezet levele és kérdőíve, az apa végrendelete stb.).⁵ Akikkel Malkáv saját – számunkra is megjelenő – belső képzeletvilágában interszjektív kapcsolatba lép, azok többnyire halottak – a megelevenedő szövegek által gerjesztett szekvenciák mellett ilyen jelenet a holttestek életre kelésének szürreális színe. Nem véletlen, hogy anyja halála után Malkáv így fogalmaz: „Végre szót értünk majd egymással.” A film legintenzívebb képei és részletei egyértelműen az animált holttestekkel és az (írás)képekkel kapcsolatosak (KÉP 3), s nyilván az sem véletlen, hogy a rejtély megoldásában kulcsfontosságúnak bizonyuló hely éppen egy antikvárium, amelynek neve ráadásul *Psyché*: vagyis a lélek, a szubjektivitás mint írott szövegek afféle archívuma jelenik meg.

A film a cselekmény szintjén is magába építi ezt a belátást. Malkáv „barátnője”, Edit minden egyes mozijegyet megőriz (Malkáv szavaival: „az a sok szemét”), ezekből rakja össze a múltját, hogy – mint mondja – mindig tudja, mikor mi történt vele: „Rendet tartok az emlékeim között”. Malkáv épp ennek az írásos nyomokra épülő, külső, externalizált emlékezetnek a gépiességéből eredő esendőségét használja ki, amikor alibit teremt önmagának a gyilkosság éjszakájára – ezáltal Editet, a másikat is meghatározva mint ürügyet, mint távollétet.

⁴ Tudatosan kontrollált mimika helyett tikkelés van, vagyis olyan arcjáték, amely ugyan valami „belső tartalmat” fejez ki, ez a tartalom azonban nem a szubjektum által uralt valami.

⁵ Ebbe a sorba tartozhatnak a Küklopsz által említett hangoskönyvek is, amelyeket kamionsofőrként hallgattott.

Edit mint alibi esete Malkáv „működésének”, illetve a Malkáv által szervezett világ működésének logikáját is felfedi. Ha Malkáv tekintete holttestképekre és filmképekre szakosodik, akkor ez a tekintet mindent (holt)testté és képpé változtat, más szóval deanimál: Malkáv valamiképpen a prozopopeikus látásmód és figuráció tengelye, és rajta keresztül mintha nem csak a halott vagy élettelen dolgok (írás, holttest, kép) animálódnának, de az élők is deanimálódnának, képpé vagy testté válnának. Az életre vonatkozóan Malkáv kulcsmondata az, amit Editnek mond el az autóban, amikor az folytatni akarja a közös moziba járást, „hogya – mint mondja – legyen valami.” „Nem akarom, hogy legyen valami” – feleli Malkáv. A „valami” ebben az értelemben bármi-féle belőle mint szubjektivitásból kiinduló, világra irányuló szándékot vagy cselekvést jelent. Malkáv mint a liminális zóna lakója és megtestesítője nem vesz részt az életben, az interszubjektivitásban.⁶ Ha nincs „valami”, akkor nincs történet, és a film tétje végső soron épp az, hogy Malkávnak lehet-e olyan története, amely nem a tömörszerű testé, hanem az övé mint szubjektivitása – hogy történhet-e vele *valami*. Ebbe a kérdésbe illeszkedik a krimi-szűzsé és annak metafizikai és mitológiai párhuzamai. A „nyomozóvá válás” a filmben annak a lehetőségét jelenti, hogy Malkáv életében mégis legyen valami, hogy tőle, belőle induló kérdések irányítsák az életét és hozzanak létre kapcsolatokat.

A nyitójelenetben a halottkémi jelentés pontjait látjuk felvillanni, köztük „A halál közvetlen oka” pontot is, amely azonban technikai kérdésként jelenik meg, és a *bűnügyi* alapkérdéshez (van-e bűn a haláleset mögött, terhel-e felelősség valakit, s ha igen, miféle?) vajmi kevés köze van. A film során Malkáv kórboncnokból végül is nyomozóvá válik, de ezért iszonyúan súlyos árat fizet: ahhoz, hogy nyomozóvá válhasson, hogy „legyen valami”, előbb gyilkossá kell válnia. Hogy a vállalkozás egzisztenciális szempontból sikeresnek mondható-e, arra a film nem ad egyértelmű választ; az a tény például, hogy Malkáv önmaga után nyomoz, arra is utalhat, hogy még nyomozása során sem valódi kérdéseket tesz fel, még nyomozása is önmagába záródik.

A metafizikai kérdés elégtelenségére maga a film utal akkor, amikor Malkáv nyomozása – ma Szirmaival folytatott képzeletbeli beszélgetés nyomán – kezdetét veszi, méghozzá a következő kérdéssel: „Annyival tartozom – mondja Malkáv halott féltestvérének –, hogy megtudjam, ki voltál”. Szirmai így válaszol: „Ez filozófia. A filozófia pedig csak arra jó, hogy olyan kérdéseket tegyünk fel, amelyeknél nem kell félnünk, hogy választ kapunk rájuk. Tegyé fel egy konkrét kérdést!” Malkáv nyomozásának kezdete az a két kérdés, amelyet ekkor fogalmaz meg: „Mit kerestél akkor este? Kihez jöttél?” A nyomozás a kétféle kérdés (az azonosságra vonatkozó bölcséleti kérdés és a konkrét kérdések) közötti teret, utat tölti ki, narrativizálja, s ez a tény Malkáv nyomozását az Oidipusz-mítoszhoz, a bűnügyi szűzsé alpmítoszához kapcsolja. Malkáv és Oidiposz mindketten tudják, hogy mi tettek (megöltek valakit), azt viszont egyikük

⁶ Az a különös jelenet, amelyben az Editre várakozó Malkáv és a kismacska kettősét látjuk, szintén erre utal. Malkáv úgy próbálgatja, mit lehet csinálni a kis állattal, mint egy marslakót: először majdnem megfojtja, majd simogatni kezdi – érzelmek azonban egyik esetben sem tükröződnek az arcán.

sem tudja, hogy *mit tettek* (az egyik a saját apját, a másik a saját féltestvérét ölte meg). Szirmai azonosságának kiderítése révén (ki voltál?) Malkáv azt akarja megtudni, hogy ő maga miért ölte meg Szirmai. Természetesen pénzért tette, de a kérdés a Szirmai által neki írott levél elolvasása után immár az, hogy miért épp Szirmai ölte meg – illetve hogy miért épp ő ölte meg Szirmai. A keresett igazság, a bűnügy feltárásának kulcsa ekként nem a „ki tette?”, hanem a „ki volt ő?”, s ettől elválaszthatatlan módon az oidipuszi „ki vagyok én?”. Másképpen fogalmazva: hogy ő hogyan vált azzá az emberré, aki megölte a féltestvérét?

Az Oidipusz-mítosz elemei közül több megjelenik a filmben.⁷ Teiresziász a vak antikvárius (Fodor Tamás), aki – akárcsak az antik jós – olyan tudást birtokol, amelyet ő maga nem tud használni. A Szfinx szerepét (a féltestvér, az apa nevét öröklő Kertész Ágnes – Kerekes Éva) mellett elsősorban a svéd alapítvány kérdőíve játssza, amely szintén Malkáv identitására kérdez rá (például többször is, idegesítő módon, az apa nevére); a pimasz és okvetetlenkedő rákot – a Szfinx legyőzhetetlen szörnyeteg-felét – Malkáv odahallucinálja a kérdőív fantáziaszíniébe, ahol aztán összeroppantja, mint-ha legyőzhető ellenségről volna szó.

Hogy Malkáv nyomozása a „ki vagyok én?” kérdésének dramatizálása, azt részben az identitás kérdésének szinte rögeszmés ismétlése jelzi.⁸ „Tudni akarom, hogy ki volt [Szirmai]” – mondja Malkáv a rendőröknek, amikor azok számon kérik rajta magánnyomozását, és ugyanezt ismétli meg Szirmai feleségének is. Amikor először találkozik Kertész Ágnessel, Malkáv meglepve látja, hogy a nő megismeri őt. „Maga tudja, hogy ki vagyok?” – kérdezi. Ágnes válasza: „Azt azért nem mondanám”.⁹

Malkávnak a történet kezdetén megvan a helye, ő legalábbis biztos ebben. Ezt a helyet nem a másikkal való viszony határozza meg és méri ki, hanem a saját tömb-szerű pozíciója. „Ez az én helyem” – közli Malkáv ellentmondást nem tűrően, amikor a vendéglő kerthelyiségében meglátja az ő szokásos helyén ülő Küklopszot, de épp ez a jelenet bizonytalanítja el Malkáv helyét (identitását). Küklopsz Malkáv tiltakozása ellenére teljes lelki nyugalommal bitorolja tovább a helyet, majd paradicsomot rendel a kólájához, és belefacsarja a lét a poharába. Küklopsz távozása után Malkáv befejezi, illetve utánozza Küklopsz mozdulatát: ezzel Küklopszot Malkáv hasonmásaként ismerjük fel, Malkáv pedig egyszer s mindenkorra elveszti a saját helyét, azonosságát. A folyamat a történet során felgyorsul, ahogy ezt a radikális identitásszóródás is jelzi: Malkávot sokféleképpen szólítják a szereplők (Watsonnak, Maigret-nek, Philip Marlow-nak, kínainak), és a nyomozás során ő maga is többször adja ki magát valaki másnak: taxisofőrnek, Monorinak, illetve rendőrnnyomozónak. A „nyomozás” eg-

⁷ A film nem utal rá, hogy Malkáv és édesanyja viszonyában „öidipális” elemek volnának, bár az nyilvánvaló, hogy Malkávnak kizárólag az anyjával van valamiféle kapcsolata, s ennyiben mondhatjuk, hogy nem képes kilépni a gyermek-identitásból. Fontosabb talán, hogy Malkáv személyes felelősséget vállal az anya gyógyulásáért – mint Oidipusz azért, hogy Thébai városában véget ér a járvány: megígéri anyjának, hogy az meg fog gyógyulni.

⁸ Szörnyetegszerű, amennyiben kettős természetű az állatnevet viselő Kutya Zoltán zugügyvéd, a törvény embere.

⁹ „Azt sem tudom, ki vagyok” – mondja Malkáv Editnek.

zisztenciális értelemben ekként Malkáv helyének, identitásának fokozatos elbizonytalanodása és szétszóródása – mindez annak a kísérletnek a keretében, hogy „legyen valami”.

A filmben a „Ki a gyilkos?” kérdése a „Ki az az ember, aki gyilkos?” kérdéssé alakul át. Amikor Malkáv megkérdi Küklopszt, hogy miért pont őt választották ki a gyilkosságra, Küklopsz így felel: „A gyilkos és az áldozat között semmiféle kapcsolat nincs”. Mivel közös apjuk, Kertész Artúr egyiküknek sem adta a nevét, a kettőjük közötti kapcsolat nem „szimbolikus”, csak vérségi, biológiai, *testi és anyagi* természetű. Épp ez az elcsúszás (eltagadás, elhallgatás) kínálja fel az anonim gyilkosság lehetőségét, és – s ez a kulcsmozzanat – a Malkáv és Szirmai közötti kapcsolat éppenséggel a gyilkosság pillanatában jön létre. Az egzisztenciális szempontból autentikus kapcsolat, az egyetlen kapcsolat, amely kimozdítja Malkávot tömbyszerű, szinte vegetatív vagy inkább kőszzerű létezéséből – amelynek anyagi jele a százforintos érme – a gyilkos és az áldozat közötti kapcsolat. A Malkáv azonosságára vonatkozó kérdés (az önazonosság kérdése, a Szfinx kérdése) nem más, mint a másik (Szirmai) azonosságára vonatkozó kérdés, és Malkáv életében Szirmai az egyetlen Másik (nyilvánvaló, hogy az Edithez fűződő kapcsolata gyakorlatilag nem létezik). Malkáv Tibor – erre utal az is, hogy ő „örökli” a nyitójelenetből a kamera hátborzongató tekintetét – az idegen. Ahogy Szirmai özvegye mondja neki: „Maga olyan, mintha nem is lenne. Minden helyzetben idegen”. A film egyik legsokatmondóbb – és hagyományos értelemben legdrámaibb – jelenete az, amikor a kórházi ágy szélén ülő Malkáv megpróbálja megérinteni anyja kezét, mire anyja fájdalmasan felsikolt, Malkávot pedig kitessekeli a nővér. A filmben az önazonosság mindig a másikhoz képest létesül, Malkáv életében pedig a legintenzívebb kapcsolat féltestvérének meggyilkolása: egy halotthoz fűzi a legemberibb kapcsolat, az egyetlen releváns interszjektív kapcsolat, és önmagát is ebben a kapcsolatban akarja meghatározni. Ez a kapcsolat konstruálja meg – mintegy effektusként – az apa addig személyként nem létező alakját is, s a gyilkosság ekként a legkevésbé sem ödipális jellegű, legalábbis Malkáv szempontjából nem az, de azért sem, mert Malkáv nem az apa helyére pályázik, hiszen ez a hely üres.

A fentiek fényében meglepő, hogy a nyomozásban kulcsszerepet játszó „egyszemű” Küklopsz nem az Oidipusz-mítoszt idézi, hanem Odüsszeusz történetének egyik jól ismert epizódját, méghozzá épp azt, amely Odüsszeusz identitása szempontjából kulcsfontosságú; a hős ugyanis itt épp annak köszönheti túlélését, hogy az óriás kérdésre ravaszul „Senkise” néven azonosítja önmagát (Homérosz 153, X. ének), s amikor Küklopsz társai megkérdik, hogy mi történt vele, az csak annyit tud mondani, hogy Senkise vakította meg.¹⁰ Odüsszeusz tehát ekkor válik senkivé, s épp ez a túlélése záloga. Bosszúból Küklopsz (Poszeidón fia) megátkozza Odüsszeuszt, aki ennek az átoknak köszönhetően találkozik annyi viszontagsággal hazautja során. Küklopsz alakja, vala-

¹⁰ Odüsszeusz válasza és cseles önazonosítása ugyanakkor – mint minden álnév és álarc – részben fel is fedi a rejtőzködő személy azonosságát, hiszen az eredetiben a hős a saját nevét is rejtő „Outis” vagy „Oudeis” szót használja (vö. Lacoue-Labarthe 1991: 198 skk.).

mint a Malkáv és Küklopsz között sugallt hasonmás-viszony ugyanakkor Malkáv szimbolikus, illetve a szimbolikus renden kívüli helyére is utal, hiszen Homérosz szövegében Küklopsz és az óriások népe egyértelműen a kultúra másíkjaként, „törvény nélküliként”¹¹ jelenik meg: Malkáv egyszerre a Küklopszot legyőző hős „Senkise”, és a szimbolikusan kívül rekedt Küklopsz hasonmása.

Az Odüsszeusz-mítosz bevonásának ez azonban csak az egyik oldala, hiszen Malkáv nemcsak Odüsszeusz – és Küklopsz –, hanem egyben – s talán legfőképpen – Télemakhosz is. Akárcsak Télemakhosz – és Oidipusz –, Malkáv sem ismeri az apját, illetve azt sem tudja, ki volt az apja. Robert Con Davis szerint az *Odüsszeia* „a nyugati kultúra apaszövege, amely az apai románc legerőteljesebb megfogalmazását nyújtja” (Davis 1993: 17; fordította B. T.). Épp ez az a pont, ahol a film a rendszerváltás politikai allegóriájaként is értelmezhetővé válhat, amennyiben az apai románcot – a fiú apakeresésének történetét – összekapcsolja a nyomozással. Az Oidipusz-történetben az ön-maga után nyomozó főszereplő már nem „fiú-identitásban” létezik, hiszen Thébai városának uralkodója, a szimbolikus apa pozíciójának birtokosa, pontosabban bitorlója. Míg Télemakhosz az apja távollétéből adódó felfüggesztettség miatt a fiú-lét és a felnőttkor közti köztességben reked, Oidipusz – tudtán kívül – egyszerre két életet él: az apáét és a férjét, az apáét és a testvérét. A film nem hangsúlyozza az anya-fiú kapcsolatban rejlő freudi értelemben is vett ödipális lehetőségeket, mindössze annyit, hogy Malkáv valahol megrekedt, hogy az anyjához fűződő szoros kapcsolat nem engedte, hogy „legyen valami”. Az apja visszatérésére – s ekként saját önazonosságának újradefiniálására – váró Télemakhosz dilemmája az, hogy döntenie kell a konkrét apafigura (Odüsszeusz) és a szimbolikus apa-pozíció között. Amikor az őt álruhában meglátogató Athéné megkérdezi tőle, hogy ki az apja („Néki magának, Odüsszeusznak szép fia volnál?”), Télemakhosz így felel: „Édesanyám őt mondja apámnak: nem tudom én ezt. // Hisz még senki se tudta, miképpen esett születése.” (Homérosz 27)¹²

A tudás, amely után Malkáv nyomoz („ki volt Szirmai?”), egyben a saját azonosságának tudása is, s voltaképpen nem más, mint az apa kilétének tudása. Amikor Malkáv sarokba szorítja Küklopszot (Zágoni Zsolt), az így fogalmaz: „Ez az a tudás, ami öl”.

„Az apa – írja Robert Con Davis – narratív effektusok vagy műveletek terméke, olyan effektus, amely szimptomatikus természetű, és amely megvilágító erejű az őt létrehozó kultúrára nézve” (Davis 1993: 4; fordította B. T.). Gigor Attila filmjében az apa a gyilkosság „narratív műveletének” effektusa: az apa az, aki (ami) Malkáv és Szirmai „között” van, aki (ami) láthatatlanul összekapcsolja őket. Az apa kilétére vonatkozó kérdést Gigor Attila filmje a rendszerváltás utáni világban dramatizálja, egy olyan politikai berendezkedés kontextusában, amely szemmel láthatóan apasági-le származási problémákkal küzd: nem hajlandó attól a korszaktól származtatni önmagát, amelyből pedig természetét, gesztusait, beidegződéseit automatikusan átvette. Ugyan-

¹¹ „Megszentelt törvényük nincs, gyűlésbe se járnak [...] egymással mit se törődnek” (147).

¹² Az eredeti szövegnek, mint Robert Con Davis írja (57–8), több értelmezése is lehetséges. Az első szerint Télemakhosz válasza azt jelenti: „nem én vagyok a megmondhatója. Bölcs az a gyermek, aki tudja, ki az apja”. A második verzió: „nem tudom biztosan. Ugyan ki ismeri saját nemzését?”

akkor viszont, miközben a kor másféle apafigurákat keres magának (más korszakokban), amelyeket csak fantáziaalakként tud elképzelni, Kádár János alakja mégis szeretettgyűlölt apafiguraként határozza meg a rendszerváltás utáni magyar kultúrát és politikát. Kertész Artúr olyan apafigura, aki kiélvezte az életet (három gyereke van három különböző nőtől), a felelősséget azonban nem vállalta értük, s épp ez, a *bizonytalan, meg nem értett örökség* teszi lehetővé a gyilkosságokat. Kertész Artúr három felnőtt gyermekének egyetlen gyermeke sincs; Ágnes óvodát nyit, és a házából íélve kifejezetten jómódúnak tűnik, de saját családja mintha neki sem lenne. Valami megáll, megfeneklik a film által megjelenített világban, ahol a halottak életteleibbek, mint az élők. A „családi” jelenetekben az apa bárgyú, jóindulatú vigyorral néz maga elé (KÉP 4, KÉP 5); nem rendelkezik autoritással, hogy megakadályozza az öldöklést, de mintha nem is bánná, ami történik, és egykedvűen nézi végig, ahogy a gyermekei kiirtják egymást. A konkretizáló hatást felerősíti, hogy az apát az a Blaskó Péter játssza, aki többször is játszotta Kádárt: Szigethy András *Kegyelem* című darabjában, Csaplár Vilmos *Igazságos Kádár János* című regényének rádióváltozatában, majd – igaz, Gigor filmje után – *A fehér nyíl* című 2010-es groteszk tévéfilmben, amelyben a fej nélküli Kádár Blaskó hangján szólal meg.

A tisztázatlan örökség bizonytalan identitások formájában jelenik meg, Malkáv esetében például a megrekedtségben, a kőszerű mozdulatlanságban, amiből csak a testvérgyilkossá válás képes kimozdítani. Hogy Malkáv végleg kiszabadul-e egyszerre liminális és mozdulatlan pozíciójából, arra a film nem ad biztos választ. A zárójelenetben, miután Malkáv kisminkelte Editet, kettesben színházba indulnak. Ha van valami, ami „pozitív” végkicsengést adhat a történetnek, akkor az éppenséggel ez a tény: Malkáv túllép a képek (filmképek) világán, és színpad élő – igaz, alakoskodó – testjeit fogja szemlélni. A jelenetnek azonban másféle, ellenkező előjelű értelmezése is lehetséges. Azáltal, hogy Malkávval sminkelteti ki az arcát, Edit belép a halottak közé; talán megérti, hogy képpé, holttestté kell válnia ahhoz, hogy kapcsolat légtelülhessen közte és Malkáv között, hogy „legyen valami”.

IRODALOM

- Bényei Tamás. *Rejtélyes rend: A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Budapest: Akadémiai, 2000.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1988.
- Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity, and the Aesthetic*. New York: Routledge, 1992.
- Davis, Robert Con. *Paternal Romance: Reading God-the-Father in Early Western Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.
- Homérosz. *Odüsszeia*. Fordította Devecseri Gábor. Budapest: Tankönyvkiadó, 1986.
- Irwin, John T. *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytical Detective Story*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

- Lacoue-Labarthe, Philippe. „The Response of Ulysses”. *Who Comes After the Subject?* Ed. Eduarda Cadava – Peter Connor – Jean-Luc Nancy. London: Routledge, 1991, 198–205.
- Wallace, Isabelle. „Trauma As Representation: A Meditation on Manet and Johns”. *Trauma and Visuality in Modernity*. Ed. Lisa Saltzmann and Eric Rosenberg: University Press of New England, 2006, 3–27.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1997.

KÉPEK



1. kép



2. kép



3. kép



4. kép



5. kép

Magyar testképek a XX. századból¹

Pálfi György: *Taxidermia*

Pálfi György *Taxidermia* című 2006-ban bemutatott filmje már a címválasztásával a testre, a testiség problémakörére irányítja a figyelmet. A taxidermista szó ugyanis olyan személyt jelöl, aki (elsősorban) állatok *testét* preparálja, tömi ki, s konzerválja ily módon az időben. A film plakátjai szintén a test, a testiség motívumait helyezik előtérbe, hiszen a magyar forgalmazáshoz kapcsolódó poszteren egy lángot lövellő falloszú, meztelen férfi, míg a külföldi plakátokon (legalábbis az IMDb tanúsága szerint) semmi más, mint egy fej és karok nélküli, preparált férfi *felsőtest* látható. E motivikus kiemeléseket a film története messzemenőig visszaigazolja. A *Taxidermia* elbeszélése ugyanis három többé-kevésbé különálló szakaszban feltehetőleg² egyetlen család három férfitagjának sorstörténeteit tárja elénk, akiknek alakja, az ábrázoltak szerint, nagyrészt a testiség és a saját testükhöz való viszonyaikon keresztül ragadható meg. Morosgoványi Vendel, az első történet főszereplője *testi* vágvainak kiélésében jeleskedik, míg utóda, Kálmán a *testnővesztés* szocialista bajnokává és egyben groteszk hőségé válik a második történetben, végül az utolsó szakaszban a csenevész Lajoska, a taxidermista az állati és emberi *testek* esztétikai átlényegítésén és konzerválásán fáradozik. Jóllehet a család mindhárom tagjának történetében jelentős szereppel bír korporális valójuk megélése, azért azt is fontos megemlíteni, hogy a három férfi egészen más viszonyba kerül a saját (és mások) testével. Ennek elsődleges oka, hogy a család három generációja a XX. századi magyar történelem három különböző korszakában él, és így a társadalmilag normatívként elfogadott emberi test(ek) hez is eltérő lesz a viszonyulásuk. Vendelnek a két világháború közti militáns érában kell pozicionálnia saját vágó-készítéseit, Kálmánnak a Rákosi-éra ember- és testeszményéhez kell viszonyulnia, Lajosnak pedig a fogyasztói, vagy ha tetszik, posztmodern társadalom testképét kell a magáévá tennie, vagy éppenséggel elutasítania.

Nyilván a test problematikájának ez a fajta, történeti horizontú megközelítése – mely a posztstrukturalizmus irányzatai felől nézve szinte már közkeletűnek számít – a testet nem pusztán biológiai létezőként, hanem kulturális diskurzusok tárgyaként (is) tételezi. Vagy amiképpen Földes Györgyi fogalmaz: az emberi „test mindig valamilyen diskurzusba, narratívába íródik bele, s mint ilyen nyelvi konstrukció. A test diszkurzív

¹ A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

² *Feltehetőleg*, hisz korántsem lehetünk biztosak abban, hogy Balatony Kálmán fia, Lajos valójában nem Meszlényi Béla gyermeke-e, aki az esküvő napján sietve szeretkezett Kálmán újdonsült feleségével. Illetve Kálmán fogantatásának körülményei is enyhén szólva bizonytalanok.

voltának hangsúlyozásával viszont az is világos, hogy nem csupán nyelviségére kell fókuszálnunk, hanem arra is, hogy egy tágabb értelemben vett társadalmi térben megjelenő képződménynek is tekinthető, azaz szociológiai és szociálpszichológiai terminussal élve szociális vagyis (vagy kulturális) reprezentáció” (Földes 2011: 3). S amennyiben kulturális reprezentáció, annyiban történelmi koronként eltérő attribútumokat, értékeket ölthet magára, amiképpen ez a szóban forgó filmben a koronként és generációnként eltérő testi normák tekintetében megfigyelhető. Fontos azonban még mindehhez hozzátenni, hogy a regulaív norma, mely a három történet szereplőit eltérő viszonyulásra készíti, a hatalom kérdését is magában hordozza, mégpedig azért, mert a testek kulturális diskurzusban történő normatív (újra)definíálása, anyagi meghatározása – írja Judith Butler – „a hatalom megvalósulásaként (*effect*), a hatalom legtermékenyebb, legproduktívabb megvalósulásaként” megy végbe (Butler 2005: 16).³ A „kulturált test” tehát társadalmi és egyben hatalmi diskurzusok eredményeként jön létre. A civilizált test „felügyelő szervei” ugyanis kikötik, „hogy várjuk ki sorunk hivatalos ügyintézés közben, hogyan étkezzünk terített asztalnál, hogyan fogjuk a ceruzánk íráshoz, meddig tartunk a szemkontaktust, miképp kontrolláljuk vagy kommunikáljuk érzelmeinket, miképp rejtjük, fedjük el testünk sérülékeny, zavaró jeleit: szemérmünket, szenvedélyeinket, sebeinket, halottainkat” (Kérchy 2009). A test-diskurzusok hatalmi kérdése a vizsgált film vonatkozásában azért bír jelentőséggel, mert a *Taxidermia* története röviden úgy is összefoglalható, hogy abban három férfi-generáció eltérő viselkedés- és magatartásformája mutatkozik meg, melyek a különböző hatalmi berendezkedések testet szabályozó normáira és kényszerítő ideológiáira adott eltérő válaszként (is) értelmezhetők.

Az alábbiakban a vizsgált alkotás három történeteszálát külön-külön veszem szemügyre, és azt kísérlem meg bemutatni, hogy milyen módokon felelnek a főszereplők a hatalom testi-szabályozó normáira, ideológiáira.

I. rész

Az első rész protagonistája Morosgoványi Vendel, tisztii szolga, aki felettese és parancsolója, a hadnagy családjánál lakik a disznók mellett az ólban. A mikroközösséget, melyben él, szigorú, militáns hierarchia szabályozza, és ennek a tekintélyelvű struktúrájának a legalsó szintjén helyezkedik el ő, kit felettese, a hadnagy folyamatos kontroll alatt tart, minden cselekedetét igyekszik ellenőrizni és a katonai szabályzatnak megfelelően perceit, napjait precízen beosztani. A felettesi terror által megnyomorított Vendel életében csupán azok a percek jelentenek némi örömet, mikor odújában ero-

³ Vö. Éppen ezért „a testünk sohasem a sajátunk, mint amiképpen szavaink, szövegeink sem. Nem ezek a dolgok vagyunk, hanem sokkal inkább azok az erők, melyek [...] normáinak alá vagyunk vetve [...] Testek és szavak, nem mások ezek, mint csereértékkel rendelkező dolgok: árucikkek, pénzermék. [...] Mást nem tehetünk, mint kikölcsonnözük és elvesztegetjük őket, egyszóval elköltjük, amiért soha meg nem dolgoztunk, és ami sosem volt valójában a miénk” (Shaviro 1995: 38).

tikus, pornografikus dolgokról fantáziál és eközben vadul onanizál. Érdekes megfigyelni, hogy ezeket a jeleneteket miképpen viszi színre a film. A nevezett esemény első előfordulásakor, mindjárt a történet legelején Vendel péniszéből önkielégítés közben a gyönyör lángcsóvája tör ki, mint valami lángszóróból, a második esetben pedig, amikor a kis gyufaárus lány fantáziaképei hozzák izgalmi állapotba a tisztit szolgát, ejakulátuma egészen az éjig fröccsen (1. kép). Vendel élvezeteinek illetően retorikai felnagyítása a szegény tisztit szolga *testi* vágyainak erejét és megfélemlíthetlenségét fejezheti ki.⁴

Érdekes még megfigyelni, hogy az első, tüzet onanizáló jelenetre mindjárt egy olyan „felel”, melyben a hadnagy a letolt nadrággal tisztálkodni szándékozó Vendelt terrorizálja, mégpedig oly módon, hogy vigyázz állásba kényszeríti a befagyott vályú előtt, és a szabályzat felmondására utasítja alattvalóját (2. kép). Azaz közvetlen a test kozmikus vágyainak magányos kiélését mutató képek után a testet és lelket fegyelmező külső hatalom erőfitogtatásának bemutatása következik. Ebből akár arra is következtethetnénk, hogy alapvetően a testet megnyomorító, fegyelmező és egyben elnyomó militáns erőszak áll szemben Vendel követelőző és elfojthatatlan *testi* vágyaival, ösztönkésztetéseivel.

Ennek részben ellentmondani látszik a hadnagy monológja a női nemi szervről, „mely szerv körül a világ forog”, és amelynél fenségesebb dolog, véleménye szerint, nincsen a kerek világon. Ez azért mond ellent a testnyomorító hierarchia és Vendel fékezhetetlen vágyai közé rajzolt oppozíciónak, mert a monológ tanúsága szerint a hadnagy is hasonlóképpen vélekedik a vágyakról, ösztönkésztetésekről, mint Vendel, vagyis a nemiséget, a szexust, a *testi* vágyat gondolja a világ legfontosabb dolgának. Ám mindezek ellenére a hadnagy alakja a legkevésbé sem úgy jelenik meg a filmben, mintha a vágy-elfojtó militáns regulát megkérdőjelezné és valóban a *testi* késztetéseit követné (éppen ellenkezőleg: ő Vendel legfáradhatatlanabb terrorizálója s így a hierarchikus ideológia példaértékű megtestesítője); illetve szókimondó monológja után a felesége hangjára (miszerint: „Rezső azonnal jöjjön ebédelni!”) olyan ijedten rezzen össze, hogy sejteni lehet, ki az úr a háznál, s ennek megfelelően ki gyakorol kontrollt a szexuális cselekedetek és ösztönkésztetések felett. Egyszóval úgy tűnik, filozofikus szavait tényleges tettei messze nem igazolják.

Vendel történetében a testiség fontosságát a filmi ábrázolás azzal is hangsúlyozza, hogy a tisztit szolga (mű) nemi szervét többször is explicit módon láttatja, sőt, néhány másodpercig Vendel és a hadnagné vad közösülését is pornografikus nyíltsággal megmutatja. Ráadásul az utóbbi jelenetben egy olyan montázssort is látunk, mely az aktust élvező nő és lányai képével a nyers, feldarabolt hús látványát montírozza össze abban a ritmusban, ahogyan Morosgoványi fel-le mozog az asszonyon, a lányain, illetve a húsokon (3–4. kép). Ez a montázs-szekvencia a szexuális vágyhoz, a szexuális aktushoz

⁴ A nagyítás képi alakzataihoz sorolható még az a megoldás is, mely a tüzet onanizáló Vendel odúját kívülről olyan földöntúli ragyogású helyiségként mutatja, melynek ablaka a sűrű, téli udvart és környékét néhány másodpercig szinte transzcendens fénnel világítja be.

explicit módon a nyers (disznó)hús anyagát kapcsolja, ily módon is a (nemi)vágy és a testi matéria szétválaszthatatlanságát sugallja.

Az imént vázolt filmnyelvi megoldások összességében azt implicálják, hogy Morosgoványi Vendel alakjában jelenik meg a test követelő és vulkánként feltörő vágya, melyet a hadnagy és családja az életterükön kívülre, a disznók mellé az ölba számúznak. A militáns társadalom, a katonás fegyelem ugyanis nem tűri a megregulázhatatlan és megjósolhatatlan testi késztetések megnyilvánulásait, éppen ezért azokat vasfegyelemmel, valamint a szabályzatok, katonai útmutatások segítségével igyekszik elfojtani és elnyomni. Máskülönb a rendszer, a hatalmi, hierarchikus struktúra kiszámíthatatlanná, felügyelhetlenné és így végső soron működésképtelenné válhatna.

E rigorózus, militáns rendszer mögött felsejlik az az idea, mely a testet és az értelmet elválasztja, s az utóbbit a helyes életvezetés, boldogabb élet szempontjából fontosabbnak tartja, mint az előbbi. A karteziánusi világkép köszön vissza ugyanis e társadalmi elképzelésben, mely a *res cogitans*t mint az elme és az önazonosság színterét elhatárolja a *res extensa*tól, a lelket bebörtönző test fizikai működésének területétől. A társadalmi és nem utolsó sorban a katonai hatékonyság az elme uralmát igényli a testi vágyak és késztetések felett. Morosgoványi féktelen és már-már kozmikus vágy-késztetései zavart keltő működésként, vagy ha tetszik, lázadásként értelmezhetők a test elnyomásán fáradozó rendszerben, mely a lélek, az értelem börtönében igyekszik tartani a zabolátlan testet.⁵ Talán az sem véletlen, hogy Morosgoványi kissé együgyű emberként van ábrázolva, aki nem tesz (helyzetéből adódóan, mondjuk, nem is tehet) magas értelmi képességekről tanúbizonyságot. Erre felettese a hadnagy hivatott, aki – fentebb már említett – hosszú monológjában nagyon mélyrehatóan értekezik a női nemi szervről, azaz *elméletben* sok mindent tud a test vágyairól, ám a valódi korporális gyakorlat Vendelre marad – legalábbis a film tanúsága szerint.⁶

A freudi tézisek nézőpontjából úgy is összegezhethetnénk a fentieket, hogy a *Taxidermia* első részének történései azt példázzák, hogy a társadalmi viselkedésmódok intézményesült kulturális szabályai miként épülnek a test szexuális és agresszív ösztönkésztéseinek reménytelen korlátozására. Vendel alakja korántsem tudatos, hanem ösztönös lázadás ez ellen a korlátozó rendszer ellen, mely ideológiai megalapozását részben a két világháború közti militáns társadalmi berendezkedésből és hatalmi törekvésekből, részben pedig az ezt (is) megalapozó karteziánus elképzelésekből nyeri.

Vendel (testi) lázadása persze csúfos véget ér, hisz a hadnagy főbe lövi, mikor rajtakapja, hogy a teknőben tárolt disznóhúsra onanizált. Halála nehezen értelmezhető a valóság síkján, hiszen az *aktuális* filmkép, mely Vendelt mutatja letolt nadrágban magányosan a teknőben, a húsok tetején, egyértelműsíti, hogy mi történhetett éjszaka.

⁵ Vö. „Valójában – mint arra a testtudományok egyik ősapja, Michel Foucault munkássága jelentős részében rámutat – a modern nyugati társadalmakban a »test a lélek börtöne« tézist kifordítva a lélek válik a test börtönévé” (Kérchy 2009).

⁶ Itt a *corpusz* szót részben terminusként használok utalva Bernhard Waldenfels elgondolására, mely a *test* fogalmát a kultúrában megjelenő testre vonatkoztatja, míg a *corpus* fogalmával az emberi test materiális, természeti világhoz kapcsolódását jelöli.

A hadnagy feleségét (és lányait) csak a tiszt szolga fantáziája vetítette az odújába, mert valójában falloszával nem a nevezett hölgyek nemi szervét, csupán a nyers disznóhúsokat döfködté. Ezért a cselekedetért talán nem járna főbelövés, hisz Vendel valójában nem szarvazta fel a hadnagyot. Mindezek ellenére a gyilkos lövés eldördül, ami a vázolt előzményeket tekintve sokkal inkább értelmezhető úgy, mint a testet elnyomó rendszer véres (és szimbolikus) bosszúja a hús és vágy materialitását hajszoló, ösztönkésztetéseinek engedelmessé teszt-forradalmár felett. Vagy ha mégis házasságtörés történt, és valóban közösült szegény tiszt szolga a nyers húson a hadnagnéval (hiszen ezt sugallja a később megszülető gyermek, Kálmánka alakja, jöllehet a csecsemő hátsóján a kunkori disznófarok a *valós* leszármazás és fogantatás lehetőségét igencsak megkérdőjelezi), akkor meg azért jár a halálbüntetés, mert olyat tett Vendel, amire a hadnagy feltehetőleg már képtelen. Legalábbis korporális valójában, hiszen elméletben, gondolatban, vagyis a *res cogitas* szintjén – amiképpen ezt többször említett monológja is bizonyítja – nagyon is felkészültnek látszik.

II. rész

A második rész Balatony Kálmán evőbajnok történetét beszéli el. Az ábrázolt történelmi kor – erre utal több historikus motívum, áthallás a bemutatott események szcenírozásától kezdve a szovjet elvtársak szerepeltetésén keresztül a jellemző öltözködési, viselkedési szokásokig – a pártállami diktatúra idejét sejteti; ezen belül is elsősorban a Rákosi éra Magyarországot idézik leginkább a második rész jeleneti (5. kép). Amennyiben Morosgoványi Vendel testi megnyilvánulásait ösztönös lázadésként értelmeztem a fennálló, testnyomorító, militáns ideológia ellen, akkor (lehetséges) fiáról, Kálmánról éppen az ellenkezőjét lehet elmondani. Kálmán ugyanis élsportoló, és ebben a szerepében nagyon is illeszkedik az ötvenes évek hatalmi ideológiájába, mely a testedzést, a sportot kiemelt ügynek tekintette. A munkára és a nyugati világ elleni harcra való készülséget ugyanis nagymértékben a sport segítségével vélték elérhetőnek a kor vezetői. A huszadik század második felének, vagyis a magyar pártállamiságnak az olimpiai története is jól mutatja, „hogy a testedzés nem csekély mértékben birodalmi ügy, a dekadens Nyugat feletti győzelem egyik fontos bizonyítéka. (A helsinki olimpiáról a magyar sportolók 16 aranyéremmel tértek haza, bebizonyították, hogy a Rákosi rendszer e tekintetben nagyhatalom.) Az ötvenes években újtárra indult az MHK – Munkára, Harcra Kész – mozgalom, amely a tömeges testedzést propagálta. Ugyanakkor a sportdiadalok a Nyugat felett aratott, eljövendő győzelem ígéretei voltak csupán. Az edzett sportoló-dolgozó ugyanis valójában a Párt katonája” (György 1992: 13). Balatony Kálmán mint élsportoló maradéktalanul illeszkedik ebbe a sport-eszményítő kommunista ideológiába. Sportolói karrierjének példájával ugyanis nagyban hozzájárul a fokozott munkaverseny, az állandó harci készenlét, valamint a kommunista közösség építésének szellemiségéhez.

Az ötvenes évek kommunista ideológiájának középpontjában tehát a test felszabadítása, más szóval: annak a lélek börtönéből történő kiszabadítása és mindenféle harci feladatokra trenírozása áll. Ennek az elképzelésnek és gyakorlatnak az eredete abban a marxi gondolatban érhető tetten, mely szerint „az ész és a test közötti konfliktus, amelyet a szellemi és a fizikai munka reprezentál, leküzdhető” (Turner 1997: 25). A szellemi tevékenységek rovására (párt)ideológiai alapon így kerül előtérbe a fizikai test, a termelő test, melynek példaértékű megjelenései a korszakban azok a duzzadó izmú sportolók (illetve ezek szobor-másai), akik nemcsak a fizikai munka frontján képesek megvívni adózó küzdelmüket, hanem a hanyatló nyugati világ ellen is sikerrel vennék fel a harcot. Bizonyos értelemben ez a karteziánus világgép feje tetejére állítását jelenti, miszerint az egészséges, erőteljes (munkás) test diadalmaskodik az őt kiszákmányoló *szellemi* arisztokrácia felett.

Balatony a maga nemzetközileg elismert élsportoló voltában tökéletesen illeszkedik ebbe a pártállami ideológiába. Sőt, képességeihez mérten mindent megtesz, hogy még nagyobb sikereket érjen el, és így a „munkaverseny” még nagyobb hőségé válhasson. Egyszóval zokszó nélkül kollaborál a hatalommal, vagyis szépen növeszti testét a tettet előtérbe állító ideológiákkal összhangban. (Talán csak egyszer szegül szembe Kálmán teste mintegy spontán módon az őt éltető és éljenző ideológiának, mikor szegény Balatony szájjárat kap egy nemzetközi verseny kellős közepén, és ahelyett, hogy tovább zabálna, egyszerűen elájul.) A filmbeli Kálmánnal csupán egy baj van, neki nem az izmai nőnek, dagadnak a rengeteg „sporttól”, hanem a hájhurkái és a hasa (6. kép). Ebben az értelemben a *Taxidermia* második részének főhőse valójában nem az ötvenes évek testi ideáltípusává, hanem annak mintegy paródiájává válik.

Mert a teste ugyan gyarapszik és ennél fogva fokozatosan növeli a saját jelentőségét, kielégítve így az ötvenes évek („békeharca” edzett) test-elvárásának az igényét, ám a gyarapodás irányával van egy kis gond, amennyiben annak eredménye nem a test páncélozottságának, sebezhetetlenségének benyomását fokozza, hanem a rengő hájrégegek mértét növeli csupán. A testnövesztés, testgyarapítás illetően eltérése teszi Balatony Kálmán fizikai valóját az ötvenes évek (munkás) testeket író ideológiáinak torz tükrévé és groteszk paródiájává. Természetesen Kálmán mellé odasorolható öszses evőbajnok társa, valamint felesége, Gizella is, aki a sport-evészet női mezőnyének mind teljesítményben, mind testtérfogatban vitathatatlanul kiemelkedő és jeles alakja.

III. rész

A harmadik rész főszereplője feltehetőleg Kálmán fia, Balatony Lajos, kinek kenyérkereső foglalkozása, hogy állattesteket preparál. Hogy ebbéli tevékenységét milyen szenvedéllyel űzi, azt mi sem bizonyítja jobban, hogy még pénztárcája és kulcstartója is kis állatok bundájából és testi maradványaiból készült. Lajos napjaink embere, korunk hőse, egyszóval annak a fogyasztói társadalomnak a tagja, melyben a test vizuális

prezentációja (történjen ez akár a valóságban, akár a képernyőn) felértékelődik és a szubjektum önértékelésének, illetve mások általi megítélésének döntő jelentőségű részévé válik. A fogyasztói kultúra ugyanis – írja Mike Featherstone – „a testet kiáltotta ki az öröm hordozójává: hiszen vágyat keltő, és ugyanakkor vágyakozó. Minél közelebb áll a tényleges test a fiatalság, az egészség, a jó kondíció és a szépség idealizált képeihez, annál magasabb a csereértéke. A fogyasztói kultúra megengedi az emberi test szégyentelen kirakatba állítását. A ruházatot immár úgy tervezik, hogy a »természetes« emberi alakot ünnepelje, éles ellentétben a 19. századdal, amikor a ruhákat a test elleplezésére szánták” (Featherstone 1997: 80). Ezen a logikán belül – így folytatja Featherstone – „a fitness és a karcsúság nemcsak az energiával, a lendülettel és vitalitással kapcsolódik össze, hanem a személyes értékességgel is” (Featherstone 1997: 88–89).⁷ Lajos az imént röviden vázolt értékszemlélet szerint igencsak alacsony csereértékkel rendelkezik. Teste vézna, termete alacsony, bőre betegesen fehér, és a legnagyobb jóindulattal sem nevezhető jóképűnek. Nem véletlen, hogy a pénztáros kisasszony, aki megtetszik Lajosnak és akivel szeretne szóba elegyedni, levegőnek nézi, s a legcsekélyebb figyelemre sem méltatja. A preparátor teste ebben az értelemben nem tekinthető vágyott és ideális testnek a fogyasztói társadalom nézőpontjából, sőt, sokkal inkább nevezhető olyan marginalizálódott testnek, mely nagyon távol esik a szép, erős, napbarnított, fiatal férfitest ideájától. Miközben apja a múlt torz ideológiájának szörnyetegeként vegetál lakásában, addig Lajos éppen a mozgásképtelenségig elhízott apja ellenpontjaként pálcika vékonyságával szorul ki az idealizált testek világából. Ezt a fiú azonban nem hagyja annyiban, hanem fitness szalonba megy, ahol – tudjuk meg a recepció kisasszony felsorolásából – különböző testszépítő eljárásokban vehet részt a szoláriumtól kezdve a kozmetikai beavatkozások széles skálájáig. Lajos a *body buildinget* választja, és egy személyi edző felügyelete mellett tornagyakorlatokat végez rettenetes és tántoríthatatlan elszánással (7. kép). A fitness szalonban Lajos megkísérli izmokkal telepakolni a testét, hogy vonzóbb és elfogadottabb legyen a kor esztétikai megítélése szerint.

Ennek a cselekedetének fontos előfeltétele az elképzelés, miszerint a test alakítható, formálható sportgyakorlatokkal, plasztikai sebészi beavatkozásokkal, technikai protézisekkel, genetikai modifikációval és így tovább. A tetszés szerint (át)alakítható test jelenségét elsősorban az ún. poszthumán szubjektumfelfogások írják le nagyon szemléletes és jellegzetes példák segítségével. Anne Balsamo például a *body buildinget* a kortárs kultúra olyan jelenségeként határozza meg, mely a súlyok, az ellenállás és a kinetikus erőhatások tudományát használja, hogy újraalkossa az emberi testet (Balsamo 1996: 12). Ez a test azonban már nem természetes emberi testet eredményez, hanem *cyborg* testet, azaz heterogén keverékét a természetes, valamint hozzáadott, ráírt, beépített és modifikált elemeknek.⁸ A poszthumán testfelfogás szerint ugyanis az embe-

⁷ Vö. még: „a fogyasztói társadalomban [a test] homológnak mutatkozik a tárgyakkal, a dolgokkal: fogyasztói tárgyként jelenik meg, még ha a legfinomabbként és a legértékesebbként is” (Földes 2011: 6).

⁸ A *cyborg* kifejezés Donna J. Harawaytól származik, aki *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* című munkájában az elsők közt írta le a posztmodern

ri test a plasztikai műtétek, orvosi implantátumok, technikai protézisek, valamint a testedzés segítségével folyamatosan alakítható és átírható. Ezek a technikai, biológiai és egyéb test-író módszerek megkérdőjelezzik a határt emberi, állati, mechanikus vagy gépi létformák között.⁹ Az emberi test folyamatos alakíthatóságának (posztmodern) gondolatából (és gyakorlatából) kiindulva pedig rövid úton eljuthatunk addig a metaforikus állításhoz, mely szerint a posztumán testek valójában sosem hagyják el az anyaméhet. Hiszen folyamatos alakulásban, alakításban, változásban vannak, mint az embrió az anyaméhben (Halberstam, Livingston 1995: 17).¹⁰

Balaton Lajos preparátor a saját testét először a *body building*gel akarja örökletes soványságától megszabadítani és így azt kívánatos férfitestté és egyben posztumán organizmussá alakítani. Érdekes még megfigyelni, hogy amikor dr. Regőci Andor visszamegy a megrendelt kulcstartóért, és az üzletvezetőt keresi, akkor a háttérben, a kitömött állatok közt a falon egy Michael Jackson poszter látható (8. kép). Ez azért említésre méltó, mert a popzene koronázatlan királya akár a posztumán embertípus kvintesszenciájának is tekinthető. Köztudomású ugyanis, hogy számtalan plasztikai műtétnak és egyéb orvosi eljárásnak vetette alá magát, hogy afro-amerikai testét a fehér, európai, azaz a fogyasztói társadalom ideáltipikus emberalakjának képéhez igazítsa.

Noha a filmben erre nézvést nincsenek egyértelmű utalások, ám a testépítő jelenet abszurditása mégis azt sugallja, hogy a fitness edzések korántsem orvosolják Lajos testkép problémáit. Éppen ezért drasztikusabb megoldásra szánja el magát. Nevezetesen, hogy egy különleges szerkezet segítségével kivégzi és szoborrá preparálja önmagát. Végül ahhoz az eszközhöz nyúl tehát, amiben a legjobb: a taxidermiához, más szóval, a testszobor készítéshez.

Az önpreparálás folyamatának első fázisa, hogy saját testét egy különleges gépre kapcsolja.¹¹ Ez a gép teszi lehetővé, hogy Lajos képes legyen saját magát szétnyitni, kibelezni, vérteleníteni stb., és végezetül szoborrá alakítani önnön testét. A film szépen komponált közeli képekben mutatja ezt a processzust, mégpedig úgy, hogy a szétnyíló hús, kiforduló belek képei mellé a létfenntartó-gépek finom szerkezeteinek mozgó, forgó alkatrészeiről készült felvételek montírozódnak. A képi ábrázolásban ily módon

kor emberét (női testét), mint biológiai és mesterséges (technikai vagy biológiailag modifikált) elemek heterogén vegyülékét.

⁹ Sherryl Vint a *Bodies of Tomorrow* című munkájában a *homo sapiens* 2-es verziójának (*version 2*) nevezi azokat a posztumán testeket, melyek a posztmodern korban rendelkezésünkre álló modifikációs technikák segítségével „jönnek létre”, alakulnak át (Vint 2007: 7).

¹⁰ A pontosság kedvéért hozzá kell tenni, hogy ők azt állítják: *sosem* (never) és egyúttal *minduntalan* (always) elhagyják a posztumán testek az anyaméhet, mert egyfelől valóban folyamatosan alakulnak, formálódnak, mint az anyaméh lakója, másfelől pedig az anyaméhben zajló folyamatokba a posztmodern kor modifikációs technikáival folyamatosan be lehet avatkozni, és ezért már mindig egy „külső”, azaz méh-elhagyottság állapotában is vannak a posztumán testek. Meg kell még jegyezni, hogy akár ebbe a gondolatkörbe is kapcsolható az a filmbeli motívum, hogy dr. Regőci Aladár egy *embriót* akar kitömetni és kulcstartóvá alakíttatni Lajossal.

¹¹ Ez a gép érdekes (de talán nem véletlen) módon hasonlít a mellfejlesztő géphez, mellyel a fitness teremben gyötri magát Balatony Lajos.

kerül egy szintre gép és hús, technika és biológia. És valóban miközben Lajos saját preparált testét varrja össze, aközben ő valójában biomechanikus *cyborggá* változik, akinek keringését és egyéb maradék testfunkcióit a szó szoros értelmében gépek tartják fent (9. kép). De ez a köztes állapot nem tart sokáig, mert a varrás végeztével elindítja a nyakazó és kézlevágó szerkezeteket, s így elvégzi, amit eltervezett: saját magának esztétikai tárgyá alakítását. Az elkészült testszobrot pedig apja kitömött korpuszával egyetemben – ezzel a jelenettel zárul a film – több százan csodálattal nézik azon a kiállítás megnyitón, mely Balatony Kálmán munkáit tárja a nagyközönség elé. A satnya, csenevész testnek tehát mégiscsak sikerült széppé és szemet vonzóvá tennie magát s az apját.¹² Olyanná tehát, amilyenek sosem voltak életükben (10–11. kép).

A harmadik rész végének furcsa paradoxona, hogy Balatony Lajos a saját halálán keresztül jut marginális helyzetéből az esztétikailag értékes tárgyak, korpuszok csoportjába. Ez egyfelől talán magyarázható azzal, hogy Lajos torzová lényegített teste olyan módon mutatja fel a halált, csonkolást és elmúlást, mely az egyébként a fiatal-ságot és az egészséget dicsőítő befogadók számára is érdekes vizuális jelenséggé teszi a pusztulás és testi romlás formáit. (Talán ezt az értelmezést erősíti az is, hogy a kiállítás-megnyitót celebráló dr. Regőci a test-preparátum esszenciájának tartja azt a pillanatot, melynek során Lajos szembe nézett a pengével, amely a fejét levágta és az életét kioltotta.)

Másfelől persze lehet, hogy Lajos „művészi” sikere abból a jelenségből táplálkozik, amit a kortárs művészetben *abjekt art*nak neveznek. Ez az irányzat – írja Kérchy Anna – „a naturalista élethű ábrázolás elviselhetőségének határait, a megmutathatatlan helyét keresi testben/en, preparált szíveket is megdobogtatni képes izgalmas alkotásokban” (Kérchy 2009). Példaként pedig többek közt Joel Peter Witkin oszlani látszó testrészeket és sérült torzókat ábrázoló alkotásait és nem utolsós sorban a *Taxidermia* című film Szöllősi Géza látványtervezőjének disznóhúsból varrt, formalinban úszó emberarcait említi Kérchy. Ebben az értelemben Balatony Lajos és Kálmán nem túl esztétikus test-szobrai, ráadásul ez utóbbi csonkolt formában *abjekt*eknek, vagyis viszolygást és undort kiváltó tárgyakként, korpuszoknak tekinthetők.

Mindazonáltal, akár *abjekt art* voltában, akár a rettegett és eltitkolt halál átesztétizálásában rejlik is Balatony Lajos test-szobrainak népszerűsége, az bizonyos, hogy legvégül sikerült olyan emberek csodálatát kiváltania, akik szépek, fiatalok, hibátlanok, rendkívül jól öltözöttek, és őt életében a legcsekélyebb figyelemre sem méltatták volna. A film zárójelenetében ugyanis csupa ilyen típusú, steril-fehérbe öltözött ember csodálja már-már vallási áhítattal, szoborszerű mozdulatlanságban Balatony Lajos és Kálmán hátorzongatóan „szép” torzóit.

¹² Úgy tűnik, a preparátumára váró jövővel tisztában van Lajos, hiszen amikor az apját tömi ki szalmaszerű anyaggal, akkor így kommentálja saját tevékenységét néhai felmenőjének: „na papa, szép lesz!”

IRODALOM

- Balsamo, Anne. *Technologies of the Gendered Body. Reading Cyborg Women*. Durham–London: Duke University Press, 1996.
- Butler, Judith. *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Fordította Barát Erzsébet – Sándor Bea. Budapest: Új Mandátum, 2005.
- Featherstone, Mike. „A test a fogyasztói kultúrában”. *A test. Társadalmi fejlődés és kulturális teória*. Szerk. A. Fodor Ágnes. Budapest: Józseveg Könyvek, 1997. 70–107.
- Földes Györgyi. „Szövegek, testek, szövegtestek. A testírás-elmélet irányai”. *Helikon* 2011/1–2. 2–49.
- György Péter. „A mindennapok tükre, avagy a korstílus akarása”. *A művészet katonái. Sztálinizmus és kultúra*. Szerk. György Péter – Turai Hedvig. Budapest: Corvina, 1992. 12–23.
- Haraway, Donna J. „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1990. 149–181.
- Halberstam, Judith – Livingston, Ira. „Introduction: Posthuman Bodies”. *Posthuman Bodies*. Szerk. Halberstam, Judith – Livingston, Ira. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press, 1995. 1–19.
- Kérchy Anna. „Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai”. *Apertúra* 2009/tél. <http://apertura.hu/2009/tel/kerchy>
- Shaviro, Steven. „Two Lessons from Burroughs”. *Posthuman Bodies*. 38–54.
- Turner, Bryan S. „A test elméletének újabb fejlődése”. Fordította Erdei Pálma. *A test. Társadalmi fejlődés és kulturális teória*. 7–51.
- Vint, Sherryl. *Bodies of Tomorrow. Technology, Subjectivity, Science Fiction*. Toronto–Buffalo–London: Toronto University Press, 2007.
- Waldenfels, Bernhard. „Test és corpus”. <http://www.c3.hu/~prophil/profi993/WALDEN.html>

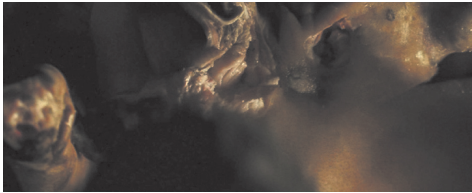
KÉPEK



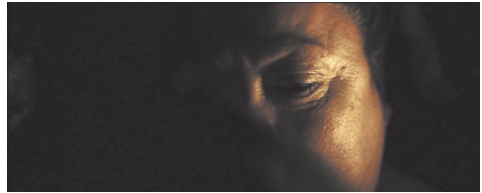
1. kép



2. kép



3. kép



4. kép



5. kép



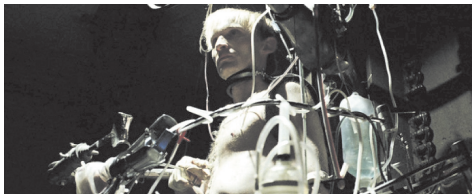
6. kép



7. kép



8. kép



9. kép



10. kép



11. kép

A végpont igazete

Tarr Béla: *A torinói ló*

„Nincs élet a halál előtt...”

Európa Kiadó

Előszó

A *torinói ló* nem okoz meglepetést azoknak, akik ismerik Tarr Béla korábbi filmjeit. Tarr mindig a végről beszélt – különböző jellegű és értékű dolgok végéről. Alkotásainak egyik összetevője mindig is az *apokaliptikus világérzés* volt. Ez a világérzés kezdetben gyenge, alig regisztrálható, később, a nyolcvanas évek végén fokozatosan erősödik, majd *A torinói ló*ban eléri intenzitása tetőfokát. Itt már nem csak távoli fenyegetés, ködös ígéret az „észkhaté hora”, hanem „felfedett”, „leleplezett” valóság. *A torinói ló* zárt szituációs dráma¹, de kapcsolatba hozható azokkal a katasztrófafilmekkel is, amelyek nem egy város vagy egy közösség, hanem az *egész emberiség* pusztulását vizionálják, s amelyek éppen ezért röviden apokalipszis filmeknek nevezhetők. E filmek, például a *Világok összeütközése* (Rudolph Máté, 1951), *A csendes föld* (Geoff Murphy, 1985), *Az út* (John Hillcoat, 2009), úgy érnek véget, hogy az emberiség egy része, vagy legalább néhány ember esélyt kap a túlélésre és a lerombolt, de erkölcsileg megtisztult világ újjáépítésére. Vagy ha az összefogás és a kollektív újjáépítés lehetetlen, akkor általában a pusztta, vegetációszerű életre, s ezáltal néhány alapvető emberi érték reménykeltő megőrzésére. Tarr filmjében erről nincs szó. *A torinói ló*ban minden ember és minden valaha volt emberi érték elpusztul, ahogy Lars von Trier lebilincselő *Melankóliájában* is. Rokonfilmekről van itt szó, amelyek álláspontom szerint külön szubzsánert alkotnak az apokalipszis filmek műfaján belül. A bemutatott pusztulás kollektív és totális jellege miatt *radikális apokalipszis filmeknek* is nevezhetnénk őket, én azonban inkább egy másik megjelölést javaslok – az apokaliptika egyik gnosztikus

¹ „A modern filmben vagy egy műfaj, amely intenzív mind térben, mind időben: ezt fogom zárt szituációs drámának nevezni. A szereplők itt egy jól lehatárolt térbe vannak bezárva (szoba, hajó, ház stb.) és átélnek egy drámai helyzetet anélkül, hogy kilépnének innen. Ennek a formának az elterjedése a modern filmben a negyvenes-ötvenes években érvényesülő – különösen egzisztencialista – színházi hatásnak köszönhető.” A modernizmus ontotta a zárt szituációs drámákat (Kawalerowicz, Polanski, Bergman, Fassbinder, Ferreri filmjei) és napjainkban is népszerű ez a műfaj. A mi szempontunkból a legérdekesebb ezek közül *Az öldök-lő angyal* (Buñuel, 1962), amelyben az apokaliptikus hangvétel egzisztencialista mondanivalóval párosul. Vö. Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Palatinus kiadó, Budapest, 2008. (Kovács András Bálint 2008: 136–139).

alapfogalmára utalva. Úgy gondolom, hogy *A torinói ló*, a Föld kozmikus „haláltáncát” elmesélő *Melankóliához* hasonlóan, a *szkotosztikus filmek* csoportjába tartozik.²

A szkotosztikus filmekben a végszó mindig a sötétségé. A teljes és abszolút sötétségé. A szkotosztikus filmekben senki, tehát egyetlen emberi lény, sőt egyetlen élőlény sem éli túl a pusztulást: a fény kivonulását a világból. Bár az ilyen filmek megjelenése új jelenségnek számít a filmtörténetben, nem hiszem, hogy tartós tendenciára készülhetünk. Az ilyen filmekben ugyanis fel sem merülhet a drámai helyzet emberi megoldása vagy váratlan, csodaszzerű rendeződése. Nincsenek – nem is lehetnek – bennük cselekvő hősök, aki reménykedve tekintenek a jövőbe, csak a világvége traumáját elszenvető passzív áldozatok, akik legfeljebb egymást kínozhatják, mielőtt elpusztulnak. Az afirmatív mintákkal körülvett, kulturálisan optimizmusra hangolt néző képzeletét és érzelmi világát az ilyen filmek a horrorfilmeknél is jobban megterhelik, sőt túlterhelik. Aláássák ugyanis a nézőnek az élet állandóságával és örök változásával kapcsolatos ösztönös hitét – a kérdés csak az, hogy miért? A legkönnyebb persze ignorálni ezt a nyugtalanító kérdést. Ehhez az is elengedő, ha kijelentjük, hogy a Tarr Béla, Krasznahorkai László szerzőpáros – a rendező és a forgatókönyvíró³ – mizantróp filmet készített, amely indokolatlanul rezignált és alaptalanul életellenes. A nihilizmus vádjá azonban nem állja meg a helyét. Bár a filmben nem pusztulnak el figyelemre méltó erkölcsi vagy szellemi értékek, a lovat, ironikus módon, lehet sajnálni. A néző, azt hiszem, a lovat mentené meg a végső sötétségtől a két ember helyett, ha megtehetné. Tarr filmjében, talán a cím is erre utal, az emberek helyett egy ló áll a létezők hierarchiájának csúcán, ez pedig, úgy gondolom, felveti a kérdést: vajon kimondhatjuk-e egy *igaz* ló miatt, hogy a teremtés műve – igaz emberek híján – nem elhibázott? Korunk kérdése ez, kétségtelenül. A nyugati eszkatológia korábban mindig talált néhány igaz embert, aki méltó volt a kegyelemre, bár az igaz emberek számáról, mint tudjuk, néha alkudozni kellett az égi hatalmakkal. Ugyanis mindig nagyon kevesen voltak. De hogy egy se lett volna? Tarr ezt mondja – ellentétben a nyugati eszkatológia minden korábbi szerzőjével. Nem tudom, mennyire kell komolyan venni ezt az állítást, az ellentét azonban, Tarr és a hagyomány között, másban is megnyilvánul. Például abban, hogy az apokalipszis eddig mindig az isten és az ember magánügye volt – az állatokat nem büntette meg senki.⁴ Még Lars von Trier *Dogville* című filmjében is ez a helyzet, habár ott ló helyett egy Mózes nevű kutya volt az egyetlen túlélő. Tarr a lónak sem kegyelmez – valószínűleg nem azért, mert nem szereti a lovakat. De vajon az embereket is szereti? Ez így kétségtelenül rosszul megfogalmazott kérdés. Az embereket ugyanis nem

² „A gnózis életérzését a kozmosz = szkotosz, világ = sötétség egyenlet fejezi ki.” Vö. Jacob Taubes *Nyugati eszkatológia*. Atlantisz kiadó, Budapest, 2004. 41. Mártonffy Marcell és Miklós Tamás fordítása. (Jacob Taubes 2004: 41)

³ Az interneten olvasható forgatókönyv a következő Krasznahorkai szövegekre épül: *Megy a világ előre, Legkésőbb Torinóban, Megjött Ézsaiás, Járás áldás nélküli térben*.

⁴ „Jobb, ha az ember meg sem születik, és jó az, ha nincs életben; még az állatoknak is jobb, mint az embereknek, mert azokat nem bünteted, bennünket pedig megfogsz, és átadsz az ítéletre.” Vö. Ezdrás apokalipszise. In: Ványó László (szerk.) *Apokrifek*, Szent István Társulat, Budapest, 1980. 160. Ladocsi Gábor fordítása. (Apokrifek 1980: 160)

lehet szeretni: csak egyik vagy másik embert. Az, aki *általában* szereti az embereket, vagy örült, vagy isten, vagy, ami még rosszabb, tömeggyilkos. A tömeggyilkos népvezérek ugyanis a huszadik században mindig a tömeg érdekében, tehát nagyon sok ember közös boldogságára való tekintettel irtották ki azokat, akik, valamilyen okból, nem tartoztak ehhez a tömeghez – s akik egyébként általában maguk is tömeget alkottak. Hadd álljak elő a lényeggel: szeretném ugyanis kiteríteni a lapjaimat. Úgy gondolom, hogy Tarr Béla nem nihilista, hanem *humanista* filmet rendezett – a „humanizmus” heideggeri értelmében, amely „megköveteli az ember lényegének *kezdetibb* megtapasztalását, másrészt annak megmutatását is, hogy e lényeg mennyiben válik a maga módján *sorsszerűvé*” – az ember lényege (sorsa) ugyanis Heidegger apokaliptikus hangvételű humanizmus-levele szerint „nem az emberen csupán mint olyanon múlik (kiemelések tőlem – P. J.)”⁵

Ugyanezt mondja Tarr is; attól azonban tartózkodik, hogy a létben, a természetben, vagy egy rejtőzködő istenben ismerné fel ezt a sorsot – a nyugati eszkatológia látásmódjához hűen. A *torinói ló* úgy ad radikális választ arra a kérdésre, hogy mi az ember jövője – sorsában tükröződő lényege, lényegében tükröződő sorsa –, hogy nem fogalmazza meg világosan, milyen *folyamat* következménye az, ami történik. Megmutatja a véget, a vég hat napját, de nem mutatja meg a hozzá vezető hosszú – történelmi, metafizikai – utat: a dekadencia hullámvasútszerű, összességében mégis egyenletesen ereszkedő útját. Ezt az utat nem *A torinói ló*, hanem a kilenc nagyjátékfilm *együtt* mutatja meg. Éppen ezért most az utolsó film részletes vizsgálata helyett az életmű *szerkezetének* elemzésére teszek kísérletet ebben a rövid írásban. A kérdés a következő. Mennyiben tekinthető *A torinói ló* egy összetett fejlődési folyamat végpontjának, esetleg dialektikus lezárásának, amelyet már nem lehet meghaladni esztétikai vagy gondolati értelemben? Igazolja-e *A torinói ló*, hogy rendezője minden utat bejárt, amelyet a maga sajátos világán belül bejárhatott, hogy önisméltés lenne minden további lépés, amely az életmű esztétikai színvonalát veszélyeztetné? A feladat egyértelmű. Ha *A torinói ló*, építészeti hasonlattal élve, nem más, mint egy zárókö, akkor fel kell mérnünk, hogy milyen jellegű és arányú építmény záróköve. Milyen rendszerbe és hogyan illeszkedik.

A „leépülés” – egymásra épülő – történetei

Tarr életművének gondolati tengelye, esztétikai gyújtópontja: az *apokalüpszisz*. Ez a szó a héber *gala* görög fordítása, amely eredetileg nem valamilyen rettentő katasztrófát jelent, hanem a feltárás, lemeztelenítés gesztusát, amely – mint Derrida írja – „lehetővé teszi annak meglátását, ami eddig burkolt, visszavont, tartalékolt volt, mint például a test, amikor leveszik róla a ruhát, vagy a hímvessző makkja, amikor a körül-

⁵ Vö. Martin Heidegger: Levél a humanizmusról. In: „...Költőien lakozik az ember...” T-Twins Kiadó/Pompeji, Budapest, Szeged, 1994. 150. Bacsó Béla fordítása. (Martin Heidegger 1994: 150)

metélés során eltávolítják róla az előbört.”⁶ Emellett az *apokaliipszisz* jelenthet, és ez Tarr esetében különösen fontos, kontemplációt (*hazón*) és látás útján történő inspirációt (*nebua*) is. Tarr ugyanis, olyan rendezőkhöz hasonlóan, mint Tarkovszkij vagy modernista korszakában Antonioni, a kontempláció eszközeként használja a film médiumát – nem másolni, tükrözni, reprezentálni, hanem *megismerni* akar vele: valamit, ami csak *képekben, képek által* megismerhető. Ezek a képek rendszerint a hanyatlás, a pusztulás, a dekadencia képei – „láttató leleplezései” – Tarrnál. Nincs még egy modern filmrendező, aki ennyire makacsul és ilyen következetesen beszélne mindig ugyanarról – miről is? „*Apokaliümmenoi logoi* annyit tesz: illetlen megjegyzések.”⁷ Tarr filmjei is azok: *illetlen megjegyzések* egy modern (azért illetlen, mert korszerűtlen, a kor általános tendenciájához nem illő, nem illeszkedő) kérdéshez. Egy kérdéshez, amelyet nem lehet elég pontosan, de feltétlenül meg kell mégis fogalmazni – képek helyett fogalmakat, ingatag metaforákat használva és kölcsönözve, például Nietzsche-től, aki maga is ezzel a kérdéssel birkózott, s akire csak azért merek itt utalni, mert *A torinói lóban* Tarr kétszer is utalást tesz rá.⁸ Ez, úgy érzem, feljogosít arra, hogy nietzschei vizekre evezzek, pontosabban belépjek a vizek helyén található sivatagba, amely, mint Nietzsche-től tudjuk, terjed és növekszik. De ne legyünk ennyire borúlátók: van, ahol visszahúzódik, máshol még egyáltalán nincs jelen, és olyan területek is vannak, ahol jelen van, de vár, vagy inkább *kivár*, mint az apokaliptika bosszúálló istene, aki az ember ellen dolgozik, akkor is, ha nem tesz semmit, csak figyel és jegyzetel – mert ezzel is a *véget* készíti elő: a lét helyett a semmit, a fény helyett a sötétséget, a világ helyett pedig a másik, *igazi* világot, ahol, visszaemelve a mondatba Nietzsche-t, egy szem homok sem található. Fontos ez a visszaemelés, mert Nietzsche és az apokaliptika emberképe fedésbe hozható egymással: egy ponton feltétlenül. Ez a pont pedig az előbb említett homok vagy sivatag, amit Nietzsche, működésbe hozva egy másik metaforát, röviden nihilizmusnak, pontosabban a nihilizmus *történetének* nevez.

Arra teszek itt most kísérletet – a magam töredékes módján –, hogy megvizsgáljam a nietzschei történet, metafora-rendszer tükrében Tarrt, Tarr tükrében pedig Nietzsche-t – ugyanis Tarr és Krasznahorkai gondolkodása, esztétikai látásmódja „nietzschei ihletettséggű”, ahogy ezt Kovács András Bálint a szerzőpáros időfelfogását elemezve megállapította, még jóval *A torinói ló* elkészítése előtt.⁹ Vagyis, rövidre zárva ezt a mondatot: két tükröt, világot, autonóm képrendszert fordítok egymás felé – azt feltételezem ugyanis, hogy a nihilizmus nietzschei története, Tarr filmjeinek tükrében, *drámaként* értelmezhető. Drámaként, vagy, meglehet, a drámát szatírává változtató *travesztiaként*, hiszen a nihilizmus egyik szimptomája, esztétikai adománya talán ép-

⁶ Jacques Derrida: A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről. In: Jacques Derrida – Immanuel Kant: *Minden dolgok vége*. Századvég Kiadó, Budapest, 1993. 38. Angyalosi Gergely fordítása. (Jacques Derrida 1993: 38)

⁷ Uo. 36. (Jacques Derrida 1993: 36)

⁸ Először a film prologusában, később a pálinkát vásárló szomszéd hosszú monológjában. A prologus forrása a *Legkésőbb Torinóban*, a monológ forrása pedig a *Megjött Ézsaiás* című Krasznahorkai-szöveg.

⁹ Kovács András Bálint: Tarr szerint a világ. In: *A film szerint a világ*. Palatinus Kiadó, Budapest, 2002. 333. (Kovács András Bálint 2002: 333)

pen ez: képtelenek vagyunk a régi téma modern előadásakor megőrizni teljes komolyságunkat: a szatíra ugyanis, ha valami végső, általános, *a mi hibánkból elkerülhetetlen dologról* van szó, nagyobbat csíp a sors útjait követő tragédiánál. Különösen *A torinói ló* esetében megfontolandó ez. Tarr Béla utolsó filmje ugyanis, műfaját tekintve, olyan dráma, amely az *apokaliptikus szatíra* határán áll, nem messze attól a ponttól, ahol a szorongás hirtelen fagyos nevetésbe csap át. Ez a nevetés akkor születik, ha felismerjük: Isten, ha valóban jegyzetel, nem pusztíthatja el az emberiséget úgy, ahogy régen, mondjuk száz évvel ezelőtt tette volna. *A pusztítás jellege ugyanis mindig az ember erkölcsi, metafizikai, sőt antropológiai állapotának függvénye.* Márpedig... – de most inkább elhallgatok. Ezen a ponton ugyanis be kellene indítani az interpretációt, a filmekét, ám ezt egy kicsit később akarom megtenni. Előbb vissza akarok térni a gondolatmenetet elindító kérdéshez. Tehát, visszatérve oda, ahonnan elindultam, a kérdés, Tarr irányába fordítva Nietzsche tükrét, életművét, a következő: van-e még értelme (mit jelent egyáltalán) embernek lenni, bizonyos értékek mellett kiállni, azokért áldozatot hozni, ha a nihilizmus győzelme – „minden dolgok” vége – *erkölcsi* szükségszerűség?

Ez a középpont. E körül keringenek, mint egy Sötét Nap körül, a bolygók: Tarr filmjei. És mint bármilyen naprendszer bolygói: különböző távolságra helyezkednek el a középponttól. Minden égitest a maga útját járja, mégis van kapcsolat köztük: egy Nap borítja őket, eltérő szögben és mértékben, fénybe. Pontosabban: *árnyékba.* Ez a hideg és baljós árnyék, a vég gondolata, összefogja, de egyben meg is különbözteti egymástól a rendszer elemeit: minden film máshogyan, mert más módon nézőpontból, mesél ugyanarról: *a leépülés drámájáról.* A „leépülés” fogalmát a *Kárhozat*ban használja Tarr. Ezt mondja Karrer, a *Kárhozat* antihőse, bárénekes-szerelmének és a nő férjének az egyik jelenetben: *„Minden történet rosszul végződik, mert a történetek mindig a leépülés történetei, mert a történetek hősei mindig leépülnek, s hangsúlyozottan ilyen módon épülnek le, mert ha nem így épülnének le, akkor nem leépülés lenne, hanem feltámadás.”* Leépülés vagy feltámadás – mondja Harrer. Ez a „vagy”, s ezt nyomatékosan szeretném hangsúlyozni, idegen a nyugati eszkatológiától – attól a hagyománytól, amelyre Tarr hivatkozik, sőt építkezik, de amelyet óvatosan, ám mégis tetten érhető módon: megtagad. A nyugati eszkatológia ugyanis a „vagy” helyett „és”-t használ: leépülés „és” (után) feltámadás. A leépülés a feltámadás előjátéka, előszobája – megelőzi a büntetés/kárhozat és a jutalmazás/megváltás pillanatát. A leépülés történet, sőt maga a történelem, a leépülés lehet egy ember, de lehet sok ember közös története, sorsa is. A nyugati eszkatológia azt mondja, hogy ez a történet, a történelemé, a *bűnről* szól „és” azok megváltásáról, akik nem tartottak a bűnben a többséggel, akiknek a személyes (kivételes) története nem simítható bele a tömeg történetébe, azokéba, akik *megfeledeztek* morális kötelességükről – hogy a nyugati eszkatológia egy másik nagy témáját is szóba hozzam itt.

Tarr egyik legfontosabb – ha nem a legfontosabb – témája tehát a „leépülés”, illetve a megváltás/újászületés *hiánya*, hiszen a két fogalom között nem „és”, hanem „vagy” áll. A leépülés fogalma helyett, Nietzsche tükrében szemlélve Tarrt, a nihilizmus fogalmát is használhatnám, a két fogalom ugyanis érintkezik egymással. Azért használ-

lom most mégis a leépülés dinamikus, *mozgás-sejtető* fogalmát – a nihilizmus látszólag statikus fogalma helyett –, mert rá akarok mutatni arra a *változásra*, amely Tarr gondolkodásmódját jellemzi filmjei tükrében. E filmek esztétikai szerkezete, képisége, a „láttató leleplezés” kritikai eszközrendszere ugyanis, ahogy ezt már sokan megírták, 1982 után megváltozik: a Bazin-i értelemben vett fenomenológiát, amely a korai fikciós dokumentumfilmekre volt jellemző, felváltja az „ontológiai stilizálás”, amely a realizmust bizonyos pontokon – a kérdés mindig az, milyen pontokon – „túllendíti” a közvetlenül láthatón.¹⁰ És ugyanígy: a szociológiát mint szemléletmódot (és esztétikai következményét: a „szociológiai drámát”) felváltja, vagy inkább kezdi árnyalni és gazdagítani az erkölcsi és metafizikai problémákra kihegyezett filozófia (és esztétikai következménye: a „metafizikai dráma”), sőt a történetfilozófia – hiszen Tarr egymást követő filmjei, Nietzsche tükrében, egyetlen *metatörténet* elbeszéléseként értelmezhetők. E történet korszakokra tagolja Tarr életművét, legalább *három korszakra*. Legalább – mondom, mert egy finomabb, az egyes filmekre külön is fókuszáló elemzés talán ezt is pontosítani tudná. Él bennem ugyanis a kétség, hogy a gondolati és esztétikai fejlődés útja nem mindig halad párhuzamosan egymás mellett Tarr életművében.

Általános értelemben az esztétikai változás gondolati változást jelezhet: de nem feltétlenül. Lehetséges, hogy az esztétikai változás csak egy később bekövetkező gondolati fordulat – továbblépés – előjátéka: az új forma még régi gondolatot takar. Vagy fordítva: az új gondolat még a régi köntösben mutatkozik, s az, hogy itt mégis új gondolatról beszélhetünk, csak abból látszik, hogy a régi forma bizonyos komponensei elmozdultak, más hangsúlyt nyertek. Ez Tarr szempontjából a következőt jelenti: az első korszak gondolatisága tökéletesen illeszkedik az esztétikai szerkezethez. A második korszak gondolatiságához illeszkedő esztétikai szerkezetet azonban csak viszonylag későn, néhány kísérleti jellegű mű után, a *Sátántangóban* és a *Werckmeister harmóniákban* találja meg a rendező – az *Őszi almanachban* és a *Kárhozatban*, e filmek minden erénye ellenére, még nincs tökéletes összhangban a tartalom a formával. Ha pedig nincs, akkor azért, mert az új gondolati tartalom – amely az első korszak gondolatiságából következik, annak mindegy logikailag szükségszerű következménye – még nem lép teljes világossággal színre e filmekben. A második korszakot *A londoni férfi* zárja. Ez, a séma szempontjából, ismétlésnek, sőt bizonyos értelemben megtorpanásnak tekinthető. A továbblépést *A torinói ló* jelenti. Ez már a harmadik korszakhoz tartozik, annak egyetlen, markáns darabja – legalábbis ami a film gondolatiságát jelenti. Az ugyanis kérdéses, hogy illeszkedik-e az új gondolathoz új esztétikai szerkezet, vagy pedig arról van szó, hogy az új gondolat a második korszak esztétikai szerkezetében lép színre. Ez is lehetséges. Ezt a kérdés nem szeretném itt eldönteni. Ezt csak egy részletesebb, a két korszak műveit összehasonlító elemzés tárhatja fel. De talán erre a kérdésre is kapunk választ, ha megvizsgáljuk, hogyan épül fel Tarr életműve:

¹⁰ Gelencsér Gábor: Forma és formátum Tarr Béla filmjeiben. In: *Más világok*. Osiris Kiadó, Budapest, 2005. 205. (Gelencsér Gábor 2005: 205)

milyen távolságra helyezkednek el az egyes filmek – három önálló csoportot alkotva – a rendszer *szemléleti* középpontjától.

Első végjáték: a közösség

Haladjunk kintről befelé. Ha a rendszer pereméről elindulunk annak középpontja felé, először a korai évek fikciós dokumentumfilmjeivel – *Családi tűzfészek* (1977), *Szabadgyalog* (1980), *Panelkapcsolat* (1982) – találkozunk. Ezek a filmek, a korszak jó néhány más magyar filmjéhez hasonlóan, arról a növekvő és ezért egyre félelmetesebb *szakadékról* mesélnek, amelynek egyik oldalát a Kádár-rendszer hivatalos ideológiája, ezen ideológia eltorzult valóságképe jelenti, másik oldalát pedig a hétköznapi élet nyers, közvetlen valósága. A kisemberek világa érintetlen rezervátumként, önálló törvények szerint működő kegyetlen dzsungelként van ábrázolva e filmekben. Tarr felidézi a korszak politikai valóságát: a *Családi tűzfészekben* összeragasztott címer képi, a *Panelkapcsolatban* előadott zavaros monológ (a szocializmus és a kapitalizmus különbségéről) pedig retorikai eszközökkel irányítja a figyelmet a *konkrét történelmi és szociológiai szituációra* – arra, hogy van itt egy elszigetelt, ideológiai értelemben műveletlen, nem domesztikált világ, a *Kádár-rendszerben élő munkások, kispolgárok világa*, akiknek a hatalom nem beszéli a nyelvét, nem érti a gesztusait, nem tiszteli a szokásait: ezzel a közeggel, sugallja a film, a pártelit, annak cinikus bürokráciája – gondoljunk a lakás-hivatalban játszódó jelenetre – már régen elveszített minden kapcsolatot. Nincs senki, aki képes lenne hidat verni, politikai értelemben, a hatalom és a társadalom között: egy közösség él itt, hasonló sorsú és identitású emberek, akiknek senki sem törődik a helyzetével, jövőjével – pedig a hatalom valamikor ennek épp az ellenkezőjét ígerte. Egnemű közösséget ígért, kultúrát és szabadidőt, a javak egyenlő elosztását: *demokratikus* kommunizmust a *totalitárius* államszocializmus helyett.

Tarr említett munkái – a Budapesti Iskola filmjeihez, például Dárday István 1974-es *Jutalomutazásához* hasonlóan – politikai dimenzióval rendelkező közéleti filmek: a hatvanas évek „kérdező” filmjeitől azonban meg kell különböztetnünk őket. A hatvanas évek közéleti filmjei, például a *Falak* (Kovács András, 1968), még azt állítják, hogy a modernizáció útját járó szocializmus előtt nagy jövő áll: nincs lényeges különbség Kelet és Nyugat, Budapest és Párizs között: mi is a szabadság világát építjük, amely, ha elég türelmesek és *önkritikusak* vagyunk, napról napra növekszük. A Budapesti Iskola filmjei ezzel szemben a szabadság hiányáról tudósítanak – nem a politika, hanem a szociális kilátások és az erkölcsi állapot szintjén. Az e szinten megfigyelhető és *általánosítható* társadalmi jelenségek szociológiai leírása azonban visszamutat a politikára – annak totális csődjét jelzi. Épp a szociológiai leírás kényszeríti ki az esztétikai döntést: azt, hogy a tények súlya alatt el kell utasítani a hatvanas évek illúziórealizmusát. Ez az ötvenes években, a szocreál termelési filmek időszakában még önálló esztétikai *formaként* van jelen – a filmnyelvi megformálás egyetlen lehetséges módját jelenti. A hatvanas években az illúziórealizmus már nem forma, hanem csak *attitűd* – tűnékeny

hangnem, amely a politika térvészésének, az ideológia hiteltelenné válásának, tehát egy lassú erodálódási folyamatnak az esztétikai jele. Az illúziórealizmus mint politikailag elvárható, többféle esztétikai szerkezettel összebékíthető attitűd a hetvenes évek elején, a dokumentarizmus előretörésével szűnik meg – épp ez adja a Budapesti Iskola filmjeinek politikai-esztétikai jelentőségét. Ezek a filmek már nem védelmezik tovább azokat az ideológiai kereteket, amelyek között az illúziórealizmus hamis elképzelése szerint a hatalom és a társadalom, a közös cél érdekében, termékeny párbeszédet folytat egymással azért, hogy a Kádár-rendszer a kispolgári *jólét* és *öntudat* világává váljon. Nincs párbeszéd, mert nem is lehetséges, hogy legyen. Ami lehetséges: a pusztulás folyamatának dokumentálása a szemtanú nézőpontjából, aki nem cselekvőképes, de egy dolgot azért még megtehet: lelkiismeretesen beszámolhat arról, amit látott, tapasztalt. Mit regisztrálnak e filmek? Az előbb említett jólét és öntudat hiányát vagy – ott, ahol az öntudat fellobban – annak hiábavalóságát. Ma is megdöbbenő látni, hogyan burjánzik a kezelhetetlen valóság a Kádár-rendszer életidegen világképének monumentális árnyékában.

Az első korszak naturalista („direkt filmes”) stílusában a szociálisan elkötelezett neorealizmus távoli hatása tükröződik, amely nem a dolgok „fogalmait”, a nyers valóságot eltakaró ideológiát, hanem magukat a „dolgokat” akarta látni – azt, „amit nap mint nap látunk, de amit sosem veszünk észre.”¹¹ „Minden áruulás, ami ki akar térni a valóság elől” – mondja Cesaere Zavattini, majd így folytatja: „Az igazi kísérlet nem abban áll, hogy kitaláljunk egy olyan történetet, amely hasonlít a valóságra, hanem hogy úgy ábrázoljuk a valóságot, mintha az történet lenne.”¹² Az első korszak filmjeiben is ez történik: a valóság történetté válik, a történelem pedig, e történetben, megmutatja *valóságos* irányát – azt, amit a „leépülés” fogalma jelöl Tarr világképében. E filmek esztétikai szerkezete tehát azon a filozófiai elképzelésen alapszik, hogy a leépülés tényét tagadó erők – politikai mechanizmusok, ideológia, elkötelezett művészet és társadalomtudomány – legjobb kritikája a *nyers valóság*. Úgy gondolom, hogy a valóságra hivatkozni az utópiával szemben főleg egy olyan korszakban bizonyulhat termékenynek, amelyben metafizikus tendenciák érvényesülnek, általában egy megoldatlan materiális probléma, például az általános anyagi jólét hiánya miatt. Mivel a film *mimetikus* művészet, látszólag könnyű helyzetben van: az immanens valóságot szolgálhatja a nagy vágyakozás korszakaiban – minden olyan korszakban, amely kézzelfogható megoldások helyett valamilyen utópiával, hittel, istennel vagy vezérrel, illetve az ezeket tükröző és dicsőítő apologetikus jellegű művészettel *kárpótolja* az embert. Tarr korai filmjeinek erkölcsi értékét ez a makacs valósághűség adja – független attól, hogy milyen esztétikai szerkezet teszi lehetővé a valóság mimetikus reprezentációját. Tarr azért mutatja meg a valóságot, mert *részvétet* érez azok iránt, akik kívül kerültek a hatalommal járó egzisztenciális kiváltságok körén, akik erkölcsi illúziók és a szociá-

¹¹ Cesare Zavattini: Néhány gondolat a filmről. In: Zalán Vince (szerk.): *Fejezetek a filmesztétikából*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1983. 128. (Cesare Zavattini 1983: 128)

¹² Uo. 129. (Cesare Zavattini 1983: 129)

lis megváltás reménye nélkül tengetik életüket – holott nem ezt érdemelnék. Ez a világ, mondja Tarr, az emberek egy része, talán a nagyobb rész számára *börtön*: a szűk terekben, például panellakásokban használt közeli, premier plánok is ezt hangsúlyozzák. A korai filmek levegőtlen terei a nyugati eszkatológia világteréhez hasonlítanak, ahol mindenkit megrészegített a „tudatlanság bora” és a „lármás sötét”.¹³ Ebből a téréből – börtönből – nincs szabadulás. Azok, akik mégis szabadulni akarnak, csak egy dolgot tehetnek: a megváltó szavára fülelnek, amely „odakintről hangzik fel”.¹⁴ Ez a szabadító, ha megérkezik, az összes „világhéjat” átszakítja majd, előkészítve „a lélek felemelkedésének útját”.¹⁵ Tarrnál nincs felemelkedés. Életművéből hiányzik a világban raboskodót megillető szabadulás gondolata – egészen *A torinói lóig*. Pedig az apokaliptikus jellegű alapképlet már a korai filmekben is adott. Adott a börtön és azok is, akik miatt le kellene rombolni ezt a helyet. Az emberek egy része ugyanis, talán, méltó a megváltásra. *A világ sorsa és az emberek sorsa tehát még különválnak a korai filmekben* – a filmek hősei, legalábbis néhányan közülük, jobb sorsa érdemesek annál, mint amit *mások miatt* elszenvednek. Itt tehát még jelen van a különbségtéves gondolata – ez a mélyen apokaliptikus gondolat. Vannak áldozatok és vannak bűnösök: az egyik oldalon azok állnak, akiket meg kellene menteni (de hogyan? – kérdezi Tarr), a másik oldalon pedig azok, akik maguk is *felelősek*, ilyen vagy olyan mértékben, a világ állapotért; azért, hogy ebben a világban nem lehet értelmes életet élni.

Mai szemmel e korai filmek azt tárják fel, amit a hetvenes évek végén, amikor *megállt az idő*, legfeljebb sejteni lehetett: hogy a magánélet nyomasztóan szűk, kisszerű csatározásoktól hangos színpadán a történelem drámája zajlik – konkrétan a *totalitárius államszocializmus* drámája, amely, Nietzsche tükrébe állítva Tarrt, a nihilizmus egyik történeti formájaként határozható meg. Ez, mint a Rákosi-korszak filmjeiből tudjuk, a közösséghez tartozást jelölte meg az egyéni boldogság paradigmátikus feltételeként. Tarr felteszi a kérdést: *vannak még közösségek?* A válasz elszomorító. Bár a korai filmek hősei családban, házasságban, párkapcsolatban, tehát valamilyen közösségben élnek – ez mindig csak kiindulópont. Ugyanis minden történet arról szól, hogyan szakad szét a közösség, hogyan atomizálódik, más emberekkel létrehozott személyes kapcsolatainak fellazulása vagy teljes megszűnése után, az individuum. A történelem drámája a *közösségek felbomlásának folyamataként* játszódik le a korai filmekben.¹⁶ Az egyén épp azért szenved, mert elveszti meghitt, megszokott, vagy ki-

¹³ Vö. Jacob Taubes: *Nyugati eszkatológia*. I. m. 44–45. (Jacob Taubes: 44–45)

¹⁴ Uo. 45. (Jacob Taubes: 45)

¹⁵ Uo. 46. (Jacob Taubes: 46)

¹⁶ Az ötvenes évek magyar termelési filmjeiben az egyén útja mindig a közösség irányába vezet. A korszak idealizált közösségformája nem a család, hanem a munkahelyi kollektíva. Ledőlnek a falak a közélet nagy világa és a magánélet kis világa között: a családok beköltöznek a gyárakba, a vezérek beköltöznek a lakásokba. A magánélet nyilvános terekben zajlik, pártmunkások felügyelete alatt, akik csak egy dolgot tartanak szem előtt: fokozni kell az embergép termelékenységét. A korszak leértékeli az autonóm individuumot, mert nincs szüksége rá. A totalitárius diktatúra tömegeket szervez és mozgat, ahol az izolált egyének nem egymáshoz kötődnek, hanem a tömeg fölött álló vezérhez: a rendszer egyetlen autonóm lényéhez. Egy-máshoz csak a vezéren keresztül kapcsolódnak az egyének. A közös hit tartja össze a közösséget. Amikor hiteltelenné válik a vezér tévedhetetlenségének mítosza, amikor az utópia realizációjának monumentális

üresedett, de még ennek ellenére is őrzött kapcsolatát a másik emberrel: megszűnik választott közösségének tagja lenni. Megszűnik másokkal, akiket korábban szeretett, együtt-lenni, együtt-érezni, mások iránt részvétet, megértést, türelmet tanúsítani. A korai filmek apokaliptikus világtétele tehát nem elvont, nem ontológiai, hanem konkrét: történelmi és szociológiai. Minden kép, minden dialógus egy konkrét történelmi világ – a közösségi létezés új, magasrendű formáit kereső szocializmus – pusztulásának drámai előjele. Az egyéni sorsok tükrében a korszak jövője válik láthatóvá – igaz, csak elmosódottan, és csak azok számára, akik hajlandók levonni a látott jelekből levonható következtetéseket. *A korai filmek hősei az összeomlás folyamatában élnek és szenvednek*, anélkül, hogy szenvedésük okát és történelmi értelmét – egyéni túlélését – értenék. Tönkremennek, mert egy világ megy tönkre bennük és körülöttük. Egy világ, amely létre akarta hozni az emberek *eszményi* közösségét: a kommunizmust.

Második végjáték: az individuum

Az első korszak filmjei regisztrálják az erkölcsi és szociális bomlás jeleit – következtetéseket azonban nem fogalmaznak meg. Erre nincs szükség, és értelme sem lenne. Nem lehet ugyanis tudni, hogy mi jön a vég *után*; csak azt, hogy minden az összeomlás irányába mutat. A vihar előtti csend filmjei ezek: a pusztulás már látszik, a korszak utópikus horizontja azonban, amely alatt a közösség leépülésének drámája zajlik, egyelőre még érintetlen. Nem a véget látjuk, hanem a vég folyamatát. Ehhez képest Tarr életművének második korszaka fordulatot mutat. A második korszak film-

terve megtorpan, gyors erózióznak indulnak a terv végrehajtására szerveződött látszatközösségek. Csökken a munka becsülete, nő a szabadidő értéke. Felerősödik a magánélet utáni vágy. Mint vízceppet a homok: az egyént megint felszívják az archaikus közösségformák. Mindenekelőtt a család. A hatvanas években megállíthatatlanul erősödik az individualizmus: már kétséges, hogy járható-e a kollektív társadalom irányába mutató út. Az egyén még keresi a helyét a közösségben, de már csak bizonytalanul: igazi közösséget alig talál. Nem egyértelmű, hogy vannak-e még közös értékek, és az sem, hogy lehetséges-e ezeket egyáltalán, összefogva, realizálni. Az egyén befelé fordul; szemhatárán azonban még ott van a többi ember, akiről sejt, sőt tudja: a kapcsolatot keresik egymással. Az idealizált közösségek a politika világtól távol szerveződnek, de ahhoz nem elég távol tőle, hogy a diktatúra önkényuralmi gépezete ne kísérelje meg a tevékenységüket. Törés jelenik meg az állami és a civil kultúra között: a társadalom elutasítja, eleinte bántortalanul, később egyre hevesebben, a hatalom által közmegegyezésre felkínált értékeket. A hetvenes évektől radikalizálódik a helyzet. Az illúziórealizmussal szakító dokumentarizmus és a magánmitológiák irányába lépő szubjektív stilizáció drámai fordulatot jelez: az individuum, hátat fordítva a többi embernek, bezárkózik saját szuverén, szolipszisztikus világába. A korszak hősei a magányos útkeresők és tévelygők. Az egyén már nem választ a külső és a belső között. A külsőt képviselő másik ember elérhetetlen: már csak a szubjektív az igaz. A hatalom, amely az ötvenes és hatvanas években még a közélet irányába terelte az egyént, meghátrál: csendben leszámol a kollektívizmus mítosza után a független egyéniségekből álló közösség képével is. A kommunizmus víziója végérvényesen elpárolog. Ettől kezdve az izolált egyénre vár a feladat, hogy megalkossa a maga partikuláris jövőképét. Nehezíti ezt a gazdasági modell csődjé, és az ebből fakadó szociális és erkölcsi mélyrepülés. A közösségek után a magánélet szubjektív formái is bomlásnak indulnak: megszorodnak a deviánsok, neurotikusok, dezertőrök. Összefoglalva megállapítható: a szocializmus története a közösség mítoszában négy évtizedes – 1948-tól 1988-ig tartó – bomlásáról szól. Tarr Béla filmjei is erről a folyamatról tudósítanak. Ugyanúgy, a magyar filmtörténet sok más alkotása.

jeiben – *Őszi almanach* (1983–1984), *Kárhozat* (1987), *Sátántangó* (1991–1994), *Werckmeister harmóniák* (1997–2000), *A londoni férfi* (2007) – már alig vagy egyáltalán nem ismerhető fel a konkrét történelmi szituáció. E filmek hősei már nem a Kádár-rendszerben vagy a rendszerváltás után kezdődő történelmi periódusban próbálnak boldogulni, hanem a *történelem poszt-apokaliptikus romjai között*. A történelem megállt, véget ért – nem objektív, hanem szubjektív értelemben, nem a világban, hanem a hősök *tudatában*. A történelem még mindig történik, de valahol máshol, mert ettől a világtól, Tarr Sándor kisregényének címére utalva: *minden messze van*. Messze van a materiális jólét, az erkölcsi kiszámíthatóság és gyakran az elemi humánus is. Mozdulatlan világ ez – akkor is, ha ketyegnek benne az órák, az emberek pedig ide-oda járkálnak benne a házak között, vagy táncolnak a kocsmában. A nyugati eszkatológia szerint a történelem vége egyenlő az idő végével. Tarr szerint azonban a történelem úgy is véget érhet, hogy az idő nem áll meg¹⁷ – milyen idő mozog itt tovább? Ezen a ponton különbséget kell tennünk a második korszak filmjeinek paradigmaticus időformái között. Az első, *ontológiai* időforma lényege: a *tartalmatlanság*. Nem a mozgás, hanem a változás/fejlődés képessége hiányzik abból az időből, amelyet Tarr a maga sajátos módján ábrázol. Ontológiai értelemben a *semmit* tartalmazza ez a fenomenológiai szigorúsággal megmutatott idő. Ez a semmi mindenütt ott van: kívülről keretezi Tarr világát. Egyik szimbóluma az *eső*, amely mocsárrá változtatja a talajt, a házakat pedig lassan romba dönti; a néző úgy érzi, hogy még az arcok mögött is zuhog az eső. Ugyanezt reprezentálja minden ritmikusan ismétlődő, vég nélküli mozgás is – például a tánc, vagy a nyikorgó csillék mozgása a végtelen drótkötélpályán. Tarr megbűvölt hősei erre az üres, tartalmatlan időre, a semmi helyére szegeznek tekintetüket – minden személyes mozgás, elindulás, megérkezés, ehhez képest bontakozik ki és ér véget. Az idő másik, *morális* formája: a *bűn*. A bűn élménye is kívülről keretezi Tarr világát – itt nincsenek ártatlanok, mimózák, szentek. Pontosabban: azok a személyek, akik ártatlanok (Valuska, Estike), kilöködnek ebből a világból. Mint *idegen rész* a más lényegű testből. Az erkölcsi romlottság nem végpont, hanem kiindulópont – csak az első korszak filmjeiben volt végpont, ha az volt egyáltalán, hiszen ott nem látunk olyan embereket, akik *tudatosan* okoznak erkölcsi vagy anyagi kárt egymásnak a személyes haszonszerzés érdekében. Vétkeznek egymás ellen, de inkább csak akaratlanul, mint azok a rabok, aki a szűk cellában, a nyomasztó szociális és mentális körülmények miatt, előbb vagy utóbb, hirtelen egymásnak ugranak, majd ugyanolyan hirtelen megint kibékülnek és folytatják tovább az életüket a következő konfliktusig. Az első korszak hősei még nem egoisták. Még nincsenek teljesen leválva a közösségről, a közösséget

¹⁷ A második korszak filmjeiben nem az idő áll meg, hanem a történelem. Az idő továbbra is múlik, de nem halad: múlásának nincs iránya, feltételezhető célja, jövője. A történelem *lineáris* időformája helyett a mítosz körkörös időformája – időtlensége – a meghatározó itt. A történelem időformája azért lineáris, mert *célja* van: történelmen túli célja. Ez a cél nem a tartalmatlan időtlenség, hanem az időn túli tartalomtelített örökkévalóság – meg kell ugyanis különböztetünk ezt a két fogalmat: az időbeli (körkörös) időtlenség és az idő nélküli (pontoszerű) örökkévalóság fogalmát. Tarr hősei az időtlenség világában élnek: túl a történelmen, de még innen a történelem és az idő *közös végét* feltételező örökkévalóságon.

képviselő másik emberről. Még próbálnak szeretni, alkalmazkodni, türelmesek lenni egymással. A második korszak hősei ellenben magányos, atomizált lények: *a bűn magánvállalkozói, kisiparosai*, akik, mint Harrer, mindig és kizárólag magukból indulnak ki és magukhoz érkeznek vissza.¹⁸

A második korszak kiindulópontja tehát már nem a közösség, hanem az első korszak történeteinek végén felmutatott izolált egyén. Tarr Béla most már nem egy széthulló társadalom szociális-morális *épitményét* vizsgálja; nem is az építménylakó *közösséget*, amelyet a nihilizmus erői saját képükre formálnak, torzítanak, hanem szűkítve az analízis horizontját: a tönkretett, lealjasított *kreátúra* felé fordítja figyelmét. A pária felé, aki a történelmi sors összedőlt kulisszái között magányosan küzd a *pillanatnyi* túlélésért. Vagy, mint Valuska a *Werckmeister harmóniákban*, feladja a harcot. A tét már nem az erkölcsi beilleszkedés, hanem a fizikai – erkölcstelen – túlélés. *Amíg az első korszak hősei a közösségtől, addig a második korszak atomizált hősei már az embertől mint erkölcsi lénytől távolodtak: megkezdik lassú alászállásukat a létezők hierarchiáján oda, ahol nincs tudat, nincs reflexió, nincs erkölcs – nincs kultúra.* A második korszak filmjei épp erről szólnak: a kultúra lassú eltűnésének, erodálódásának folyamatáról, amely már nem kívül, hanem belül zajlik. Platón úgy mondaná: a lélekben. Kint már minden érték elpusztult: *megbocsátó isten, igazságos állam, megtartó család*; most az emberben pusztul el minden. Mi minden? Mindenekelőtt a *szeretet* és a *szolidaritás*.¹⁹ Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a bűn és az egoizmus – az erkölcsi „kárhozat” – ellensúlyai pusztulnak el. Azok az ellensúlyok, amelyek a nyugati eszkatológia szerint sokáig világos célt adtak a túlvilági életre készülő ember életének. Ki a felelős ezért a pusztulásért? Itt kapcsolható össze egymással az első és a második korszak gondolatísága. Empirikus értelemben ugyanis az ember egzisztenciális, morális, sőt antropológiai összeomlásáért, azért, hogy az ember állattá vált, sőt az állatnál is mélyebbre

¹⁸ Minden, amit e figurák tesznek, *vetülete* valaminek, amit nem látunk, mert nem lehet képekkel megmutatni. Az igazság túl van a képeken. Túl van a fogalmakon is. Azokon még inkább túl. Minél többet és minél szebben beszélnek a karakterek, annál inkább eltakarnak valamit – azt, amit a *Werckmeister harmóniákban* megmutatott – eltakart, majd leleplezett – öregember teste tár fel a leghatásosabb módon. E test extatikus roncsa maga is vetület: szimbólum, vagy talán csak egy szimbólum árnyéka. *Memento mori* – mondja a nyugati eszkatológia: „emlékezz a halálra”, mert a halál után ítélet vár rád, kollektív vagy személyes ítélet, de ítélet; ezért, amíg lélegzel, próbálj meg *erényes* életet élni – a megváltás ugyanis jutalom; azoké, aki rendezték „számlakönyvüket”. Amikor a *Werckmeister harmóniákban* megtorpan a lincselő tömeg, meglátva az öregember nyomorúságos testét a félrerántott függöny mögött: ezért torpan meg. A közös sorsra való emlékezés erkölcsi pillanata ez – nagyszerű és megrendítő pillanat, de olyan pillanat is egyben, amelyet Tarr nem ismételt meg *A torinói lóban*. Nem, mert az ember morális leépüléséről szóló történet harmadik szakaszában már nincs senki, aki tudná, hogy mi az erkölcsi kötelessége: legalább életének *egyetlenegy* pillanatában.

¹⁹ A második korszak hősei már meg sem próbálnak másokat szeretni, más emberekről gondoskodni. Nem az együttműködés, hanem a totális önzés világa ez, ahol nem lehetnek túlélők azok, akik kapcsolatokra vágnak vagy hajlandók más emberekkel törődni (Valuska). Túlélők itt azokból lesznek, akik képesek meglopni, elárulni, ködös ígéretekkel becsapni és kihasználni a többieket (Jeremiás). Pontosan fogalmazza meg Forgách András a második korszak filmjeinek paradigmátikus kérdését: „...egy olyan világban, melyből strukturális okokból az erkölcs (vagy Isten, vagy bármilyen értelem) hiányzik, vajon lehet-e még erkölcsi felelősségről vagy tudatról egyáltalán beszélni (vagy hallgatni)?” Forgách András: *Black and blacker*. Metropolis, 1997 nyár. 98. (Forgách András 1997: 98)

süllyedt (Karrer a *Kárhozat* utolsó jelenetében négykézláb *ugat* a kutyák között) a történelem a felelős: azok a hatalmak, politikai erők, totalitárius terrorgépezetek, amelyek a tengerparton homokvárat építő szeszélyes gyermekhez hasonlóan építenek és rombolnak: szokásokat, erkölcsi értékeket, államot és társadalmat. Ezek az erők, ha kell, átalakítják az ember, a legerkölcösebb ember, személyiségét is: fanatizálnak, rabszolgává tesznek, gyilkossá aljasítanak – mindent racionalizálnak és gépesítenek. Az ember leépüléséért azonban, Nietzsche tükrebe helyezve Tarrt, olykor a rendszerek áldozatai is felelősek: azok mindenképpen, akik a szabad szellem hitszegőivé válva²⁰ önként mondanak le, valamilyen haszon reményében, az autonómia lehetőségéről.²¹

A második korszak filmjei tehát az egyén erkölcsi összeomlásának drámájáról szólnak, de még nem rögzítik annak utolsó fázisát. Nem a végpontot látjuk, hanem még mindig csak a folyamatot. *Meghalt a közösség, most meghal az egyén is – mint autonóm erkölcsi lény*. A végítélet, mondja Tarr, lassan jön el, megvan a maga menetrendje, lépcsőfokrendszere – ne siessünk. Lássuk, mi történik, mielőtt magát a véget látnánk: lássuk, élnek-e még itt *igaz* emberek? Apokaliptikus nézőpont ez, azoké az ótestamentumi angyaloké, akik elpusztítják a *bűnös* Szodomát, de csak az igaz emberek, Lót és a lányai *megmentése után*.²² Az első korszakban Tarr azt mondja: igen, vannak igaz

²⁰ Vö. Pólik József: Nietzsche és az immoralista aposztázia problémája. In: *Levél Foudayba*. Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2006. 15–65. (Pólik József 2006: 15–65)

²¹ Az izolált egyén a történelem műve. A történelem pedig az izolált egyéné. Egyik sem lenne a másik nélkül az, ami. Mindketten alkotói és művei (*torzói*) egymásnak – a kérdés csak az, hogy a kölcsönös leépülés lassú játéka, a nihilizmusé, meddig tart, tarthat még, egyáltalán? Úgy gondolom, hogy a kérdés, amelyre a második korszak filmjei választ adnak, egyrészt hipotetikus, másrészt *apokaliptikus* jellegű: vajon *mi történne*, ha a történelem hirtelen véget érne, ha megszűnnének azok a politikai rendszerek, amelyek az izolált egyént formálták és amely azokat viszontformálta? Jó okunk van feltenni ezt a kérdést, hiszen a huszadik század történelmi eseményei, különösen a totalitárius rendszerek rémtettei, olyan mértékű dekadenciát jeleznek, amely könnyen beilleszthető a nyugati eszkatológia történelemképebe. Minden, ami történt, és történik, az apokalipszis történelmi előjeleként *is* interpretálható. A második korszak filmjei tehát nem arról szólnak, ami megtörtént, hanem arról, ami *megettörténhetne*. A kérdés az, hogy mit lehet szembeállítani a nihilizmussal, ha szembe lehet vele valamit állítani egyáltalán? Tarr ugyanazt mondja, mint Nietzsche: ha más nem, a művészet talán még mindig megmenthet minket. A művészet ugyanis a nihilizmussal szembeállítható ideálok, értékek *gyűjtőhelye*. A filmművészet is. Ezen a ponton szembe kell állítani egymással Platón és Nietzschét. Nietzsche ugyanis úgy gondolja, hogy nem a társadalmi célok szolgálatába állított nevelő jellegű művészet óv meg minket a nihilizmustól – az ilyen művészet ugyanis, kollektív jellegénél fogva, könnyen gyarmatosítható, hamis ideológiai célok szolgálatába állítható. Hanem az olyan művészet, amely magára vállalja a maga szubjektív módján, a filozófia helyett is, az *igazság* kimondásának feladatát. Nietzsche szerint az igazi művészet, többek között, arról ismerhető fel, hogy nem lelkesíteni, „megmámorosítani”, nevelni vagy szórakoztatni akar – különféle esztétikai jellegű narkotikumokat adagolva (optimista hős, boldog végkifejlet, idealizált értékrend stb.) –, hanem megmutatja, bármilyen fájdalmas is ez a megmutatás, a „lélek hétköznapjait”. Tarr is ezt teszi. Nem „szárnyakat, büszke illúziókat” ad a „vakondnak” – „elalvás előtt, mielőtt visszatakarodna a lyukába” –, hanem éppen ellenkezőleg: leereszkedik a föld alá, úgymond a valóság húsába, hogy megismerje a vakondhoz hasonlítható modern embert a maga sötét és kellemetlenül szűk járataiban. Vö. Friedrich Nietzsche: *A vidám tudomány*. Holnap Kiadó, Budapest, 1997. 114. Romhányi Török Gábor fordítása. (Friedrich Nietzsche 1997: 114)

²² Azért utalok itt Lóra, mert ő tekinthető Ohlsdorfer ótestamentumi előképének. Hasonlóan ugyanis Lóhoz Ohlsdorfer is a lányával él együtt – igaz, neki csak egy lánya van a filmben. Abból a szempontból is hasonlít egymáshoz a két történet, hogy Ohlsdorfer egy magányos házban, Lót pedig egy hegyen húzza meg magát Szodoma pusztulása után – tehát mindketten távol élnek az emberektől. Még egy momentum:

emberek; sőt viszonylag sokan vannak, közösséget alkotnak, a szenvedők közösségét. A második korszak megismétli ezt az „igen”-t: igen, az emberiség még nem ment teljesen tönkre, vannak igaz emberek, de kevesen vannak és nagyon magányosak – maguk sem tudják, hogy mit képviselnek, mire hivatottak, az a sorsuk, hogy elpusztuljanak (Valuska, Estike). A harmadik korszak a legpesszimistább. Itt már ugyanis hiába keressük azokat, akiket érdemes lenne megmenteni: *A torinói ló*ban nincsenek igaz emberek, csak igaz állatok: a leépülés története véget ért.

A második korszak filmjeiben ez a leépülés egyet jelent azzal, hogy különválnak a fizikai és erkölcsi létezés valósága. A második korszak hősei fizikai értelemben *vannak* – táncolnak, isznak, nézik az esőt, stb. –, erkölcsi értelemben azonban nem *léteznek*. Nem léteznek, mert nincs *miért* létezniük. Jelenlétüknek nincs erkölcsileg igazolható célja, értelme. Nem akarják vagy nem tudják valakiért vagy valamiért, egy emberért vagy eszméért, megváltoztatni, *jobb helyé* tenni a világot – képtelenek elmozdulni életük *holtpontjáról*. A kárhozat idő-„pontja” körül forognak, vagy inkább vonaglanak, mint a gombostűre szúrt hernyó. Emlékezetes fotó: a haláltábor kerítése mögött emberek állnak és a fotográfus kamerájába néznek. Tarr hasonló beállítást használ, amikor végigpásztáz azokon az arcokon, akik az esőt nézik a *Kárhozat*ban. A közös pont adott: embereket látunk, akik már túl vagy inkább *kívül* vannak mindenben – kultúrán, történelmen, erkölcsön. Még a kamerába néznek, de már valójában nem léteznek. Halottak. Sőt: meg sem születtek. Ugyanezt, a két korszak közti különbséget keresve, így is megfogalmazhatjuk: az első korszak hőseihez viszonyítva a második korszak hősei elvesztettek valamit, amit a kárhozat antropológiai-morális formájának nevezhetünk: *nem rendelkeznek az önformálás (sorsválasztás) képességével* – szigorú értelemben még arra is képtelenek, hogy önsorsrontók legyenek. A veszteség okára a második korszak filmjei nem adnak választ – nem is adhatnak, hiszen a válaszkísérlet ellentétes lenne a második korszak esztétikai programjának lényegével, amely *erkölcsfilozófiai* szintre emeli a kritikát (a kritika irányába meghosszabbítható analízist). Ezen a szinten nem a leépülés *oka*, hanem a leépülés *következménye* (az ember mint erkölcsi lény *jövője*) érdekli a rendezőt. A leépülés okának vizsgálata történeti megközelítést feltételez – és pontosan ez jellemző az első korszak filmjeire. Az első korszak filmjei történeti-szociológiai szinten egzakt választ adnak az ember *készülő* összeomlásának okát firtató kérdésre. A második korszak filmjei egyrészt rögzítik az összeomlás tényét, másrészt megmutatják az összeomlott egzisztencia *amorális hétköznapijait* – azt, hogy mi maradt az emberből, az emberi értékekből. *A torinói ló* innen lép tovább a lehetséges történelmi, pontosabban történelem *utáni* következmények irányába. A kérdés, amelyet Tarr ezen a szinten megfogalmaz, a következő: *mi történhet még azután, hogy az ember mint erkölcsi lény tönkrement?*

mint Mózes I. könyvéből tudjuk, Lót lányai leittatták az apjukat és vele háltak, hogy „magot támasszanak” tőle. Tarr nem utal a két ember szexuális kapcsolatára, bár nem is zárja ki egyértelműen ennek lehetőségét. Ohlsdorfert ugyanis mindig a lánya öltözteti és vetkőzteti, a maga rituális módján.

A torinói ló helye Tarr Béla életművében

A *torinói ló* erre a kérdésre ad megrendítő választ. Ez a film ugyanolyan szükség-szerű lépés Tarr részről, mint a második korszak filmjei az első után. Jól látható a mozgás iránya: az első korszak művei a közösség haláláról szólnak – az otthonkereső individuum nézőpontjából. Ez a korszak a *közösség mítoszára épülő társadalmi rend analízise és a mítosz realizációjára törekvő totalitárius hatalom kritikája*. A második korszak művei az izolált egyén erkölcsi haláláról szólnak – azok nézőpontjából, akik még igaz embernek nevezhetők egy poszt-totalitárius világban. Ez a korszak a *totalitárius domesztikáció erkölcsi következményeinek analízise és az izolált egyén kritikája*. Végül *A torinói ló*, amely lezárja a gondolati mozgást, az értékek nélkül maradt kreatúra haláláról és a történelem végéről szól – az apokaliptika ember- és világellenes istenének nézőpontjából. Ez a korszak a *történelem végső céljának analízise és a lét általános kritikája*. Fontos hangsúlyozni itt a következőt. A nyugati eszkatológia azt mondja, hogy az „új isten”, az „idegen Isten”, aki jön, és elpusztítja a világot, aki véget vet a magára hagyott emberiség száználmas történelmi és erkölcsi leépülésének: „a világban nem-létező Isten” – nem kell ezért ábrázolni. Tar sem teszi, habár az apokaliptikus rá utaló jelszótárát megalkotja: hűen az apokaliptikus hagyományhoz. Mégis: nem az a lényeg, hogy ki vagy mi pusztítja el a világot, hanem hogy *miért* szükségszerű – előbb vagy utóbb – e világ pusztulása. Erre a „miért”-re nem *A torinói ló* válaszol, hanem Tarr *életműve*. *A torinói ló* csak zárókö. Lezárja Tarr Bélának a nihilizmus kibontakozásáról alkotott nagyszabású – kilenc nagyjátékfilmen át ívelő – vízióját, amely a történelem drámájától halad az egyén drámáján keresztül a lét drámájának irányába.²³

Három dráma – három börtön. És: három „nem”. Az apokaliptikus drámai története három tagadáson, három „nem”-en keresztül éri el a maga szükségszerű végpontját: Tarr először a társadalmat mint közösséget utasítja vissza – a *földi paradicsom utópiáját*; aztán az embert – a *független, autonóm egyén utópiáját*; végül pedig a világot, ahol az ember leépülésének drámája vagy komédiája lezajlott – a *teremtés értelmének utópiáját*. A három „nem” között belső kapcsolat van. A társadalmi közösségek szét-hullásának drámájából szükségszerűen következik az izolált egyén születése, az izolált egyén leépüléséből pedig szükségszerűen következik a létezés értelmének tagadása. Az izolált egyén a közösség ellenpontja, antitézise, a létezés értelmének tagadása pedig a szintézis, amelyben a tézis és az antitézis, a közösség és az egyén bukása kiegészíti egymást. A nihilizmus mozgásának tehát dialektikus jellege van – *negatív dialektikának* is nevezhetnénk ezt, mivel lefelé mutat, egyre mélyebb szinteken ábrázolja a leépülést.

Három börtön kapuja tárul föl Tarr életművében. Kinyílik a *szociális* zárka, az *erkölcsi* zárka és – végül – az *ontológiai* zárka is. Tarr művészi nagysága abban áll, hogy mindhárom helyre „nem”-et mer mondani: teremtő „nem”-et, mert esztétikai érte-

²³ *A torinói ló* látszólag az emberből való végső kiábrándulás filmje. Mivel azonban a végső sötétség színre-velével egy olyan hagyományhoz kapcsolja magát a rendező, amely az ember *morális nevelése* érdekében adja elő a világ totális pusztulásának és a bűnösök megbüntetésének színjátékát, Tarr Béla utolsó filmje, mélyebb értelemben, az ember iránti *abszurd* bizalom filmjének is tekinthető.

lemben erre a hármas tagadásra épülnek filmjei. A történet végpontja világos és sokatmondó: *A torinói lóban* kinyílik az utolsó ajtó is és a két rabot, apát és lányát – kis túlzással: *Ádámot és Évát* – elnyeli az örök sötétség. *Nincs megváltás, csak szabadulás.*

IRODALOM

- Derrida, Jacques. A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről. In: Minden dolgok vége. Ford. Angyalosi Gergely. Budapest: Századvég Kiadó, 1993.
- Forgách András. Black and blacker. *Metropolis c.* folyóirat. 1997 nyár.
- Gelencsér Gábor. Forma és formátum Tarr Béla filmjeiben. In: *Mas világok.* Budapest: Osiris Kiadó, 2005.
- Heidegger, Martin. Levél a humanizmusról. In: „...Költőien lakozik az ember...” Ford. Bacsó Béla. Budapest/Szeged: T-Twins Kiadó/Pompeji, 1994.
- Kovács András Bálint. *A modern film irányzatai.* Budapest: Palatinus Kiadó, 2008.
- Nietzsche, Friedrich. *A vidam tudomány.* Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap Kiadó, 1997.
- Pólik József. Nietzsche és az immoralista aposztázia problémája. In: *Level Foudayba.* Budapest: Gond-Cura Alapítvány, 2006.
- Taubes, Jacob. *Nyugati eszkatologia.* Ford. Mártonffy Marcell és Miklós Tamás. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004.
- Vanyó László (szerk.). *Apokrifek.* Ford. Ladocsi Gábor. Budapest: Szent István Társulat, 1980.
- Zavattini, Cesare. Néhány gondolat a filmről. In: *Fejezetek a filmesztetikából.* Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983.

Helyzetképek és testhelyzetek: kerekasztal-beszélgetés

Résztevők: Váró Kata Anna filmkritikus és filmes kurzusok oktatója, Gulyás Gyula dokumentumfilm-rendező és hosszú éveken keresztül a Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszékének tanára, Janisch Attila filmrendező és a Színház- és Filmművészeti Egyetem tanára, osztályfőnök, Szabó Elemér antropológiai filmek készítője, mozgóképkultúra és médiaismeret tanár, Győri Zsolt moderátor.

Győri Zsolt: Elsőként a két aktív filmeshez fordulok egy provokatív kérdéssel: az elmúlt húsz évben milyen kihívást jelentett filmet készíteni, egyáltalán hálás feladat-e a magyar filmben dolgozni manapság?

Janisch Attila: Akkor mindjárt visszaadnám a labdát. Azt mondd, hogy aktív filmrendező. Én 2004-ben készítettem az utolsó filmem. 2009-ben volt egy nyertes pályázat, ami az első három közt volt, és azóta csend van, de úgy általában. Nem tudom, Gyula, hogy neked mi a tapasztalatod. De szerintem most elég nagy baj van a magyar film körül, már ha azt kérdezed, hogy miként lehet az ember aktív. Tanárnak könnyebben vagyok aktív, mint filmrendezőnek. Én egyébként hatévente szoktam filmet csinálni. Most egy kicsit már rosszul érzem magam, kezdek ideges lenni, mert lenne is mondanivalóm, de egyelőre nem látni, hogy a finanszírozás milyen irányba fog fordulni, és hogy van-e egyáltalán pénz, vagy csak mondatok vannak.

Gulyás Gyula: Amennyiben mi határozzuk meg a magyar film helyzetét, mert nyilvánvalóan más a gyártó, a készítő, és más az engedélyező, a forgalmazó, az elbíráló nézőpontja és társadalmi szituációja, akkor enyhén szólva tragikusnak tartom a helyzetet. Messze nem csak a dokumentumfilmről, és saját helyzetemről beszélek. Éppen-séggel a dokumentumfilmet a játékfilmmel szemben egy darabig lehet saját zsebből is finanszírozni, nyilvánvalóan kevesebb rákészüléssel és beruházással. Én tényleg legalább nyolc-tíz filmet forgatok magamban, mert legalább ennyi dokumentumfilmemet utasították vissza. Amikor az egyik végre elkészült, szerettem volna azt is kiírni a film végén – ahol általában a támogatóknak szóló köszönetnyilvánítások vannak –, hogy ki mindenki nem támogatta. Ehhez természetesen nem járultak hozzá. Több, mint két éve nem volt kiírva tisztességes pályázat. Házibuli-rendszerben megy a dolog, ugyanakkor vannak olyan szervezetek is, amelyek mégiscsak viszonylag korrekten próbáltak meg talpon maradni. Többrétégű a kérdés, mert azt is kérdezed, hogy a rendszerváltás után hogy alakult. Hát én azt hittem, hogy a rendszerváltás után valami tényleg

meg fog változni, tehát lekerülnek ezek az ideológiai maszlagok, nem lesz a művésze-
ti tanács mellett még öt-hat cenzurális elfogadás, és sorozatban szülehetnek olyan
filmek, vagy forgatókönyvek, amelyek a szabadság-élményről szólnak. Nem így történt.
Másfelől a magyar filmtörténet körülbelül olyan, mintha a geográfiában csak a csú-
csokról számolnának be. A legfontosabb a nézőszám volt, ami ad absurdum. Kíváncsi
lennék, hogy egy képzőművészeti galériában, melyik festménynek vagy szobornak
mérik így az értékét... El kell dönteni, hogy ipari termék-e a film vagy sem.

J. A.: Egy rövid gondolatot az előbbiekhöz hadd fűzzek hozzá. Nagyon nehéz, ami-
kor mindenféle vádaskodások meg egyéb koncepciótlanságok nyomán a maihoz ha-
sonló finanszírozási káosz alakul ki, és nem látni semmiféle tendenciát. Valami le lett
váltva, amire azt mondák, hogy ott érintettek ülnek, most ugyanúgy érintettek vannak
egy másik helyen, nemcsak hogy ideiglenesen éppen abban a szakkollégiumban, amely-
be kerülnek, hanem állásban. Akkor mi a különbség a dologban? A nagy baj az, hogy
ha egy író esetében nincsen finanszírozás, és mondjuk nem adják ki a könyvet, és nincs
ott a könyvesboltban bekötött, megvehető állapotban, attól még az íróasztalban ott
van: a mű maga elkészül. Ezzel szemben a film sajnos annyi pénzbe kerül, hogy támo-
gatás nélkül nem készülhet el, még a dokumentumfilm sem. Pláne nem a játékfilm,
ahol az egész világot neked újra kell teremteni, tehát nemcsak lefilmezed, ami van,
hanem minden pontján hatnod kell rá. Nem beszélve arról, hogy a film egy nagyon
gyorsan pusztuló, öregedő műfaj, tehát a film akkor érvényes, amikor elkészül. A leg-
jobb példa erre Jeles Andrásnak az *Álombrigád* című filmje, ami egy zseniális műal-
kotás, ami ugye a rendszerváltás előtt készült. Aztán, amikor megvolt a rendszerváltás,
akkor be lehetett mutatni, azonban egy fogatlan oroszlának hatott. Formailag nagyon
izgalmas volt ugyan, de a kilencvenes években már semmit nem mondott az a poén,
hogy Lenin elvtársat igazoltatja a portás, nem lop-e valamit a gyárból. A Jeles-film
ugyanakkor cáfolja is, amit a film öregedéséről mondtam, mert bár lehet, hogy bemu-
tatásakor senki nem vette igazán észre, és nem tudott a helyére kerülni, de néhány
évvvel ezelőtt ment a Duna TV-n. Megnéztem, és az a teljesen döbbenetes élményem
volt, hogy ez a film pontosan leképezi a társadalom mostani állását... Ez a drámai
élmény Jeles zsenialitását igazolja, a társadalom számára viszont ennél nagyobb ka-
tasztrófa nincs.

Gy. Zs.: Tendenciák hiányáról beszéltek, holott a piaci viszonyokon nyugvó film-
kultúra kialakítására irányuló politikai igény és a közönségfilm szerepének felértéke-
lődése új fejlemény. Ezek nyomán bizonyos irányzatok, csoportok helyzetbe kerültek,
míg mások ellehetetlenültek. Visszatekintve az elmúlt húsz évre, melyek azok az
irányzatok, szerzők, látásmódok, amelyek nektek hiányoznak a mai filmből, és amelyek
elsatnyultak, elhaltak?

G. Gy.: Nyilvánvalóan mi nem vagyunk filmtörténészek, esztéták és kritikusok, de
azért jár az elménk, és tapasztalunk néhány dolgot. Egy kicsit messzebről indítanám.
A magyar film előtt komoly nyelvi korlátok tornyosulnak. Érdekes megnézni, hogy
például a Hunnia Filmstúdió, ami egy nagyon jó stúdió volt, kiváló filmeket készített
és forgalmazott, de olyan szűk látókörű szatócs-mentalitással forgalmazta a filmjeit,

hogy nem látta el őket felirattal. Tehát ha valaki Új-Zélandon vagy Fokföldön netán kíváncsi erre a kis közép-európai országra, amiről ezt-azt hall, olvas, ráadásul még a mozgóképkultúrához is konyít, az egy bűdös kukkot nem fog megérteni a filmekből. Tudjuk, hogy a nonverbális közlések is lényegesek, de hát azért a dialógusok mégiscsak meg vannak írva. Ezeket a filmeket ma kb. 300 forintért be lehet szerezni DVD-n, de kizárólag a hazai gyűjtők fetrenghetnek benne vastagon, kifelé nulla a terjesztés. A dokumentumfilmmel még gyalázatosabb a helyzet, de az igazi gyalázat magában az archívumban van. Miközben kötelezik a produkciónkat, hogy egy iszonyatosan profi kazettán adják le filmjeiket, még VHS-hordozón sem lehet beszerezni azokat, a klasszikus dokumentumfilmekről nem is beszélve. Hadd beszéljek csak az elhunytakról! Direkt megnéztem, hogy Schiffer Páltól, Ember Judittól mi van meg. Kimentem a fényképezőgépemért, de már nem engedtek vissza. Ezeken tényleg el kell gondolkodni, hogy a kultúrát hordozzák, terjesztik, vagy mi az ördögöt csinálnak! Számos különböző tudományos értekezés és fokozat is született, de hogyha ezeket csoportosítjuk, hogy mégis miről szóltak, egy kezemen több ujj van, mint ahány olyan tanulmány, amely egy évnél nagyobb metrumot foglal össze, és amelyben a filmek nem számozva vannak, mint a bolondok házában a faviccek, hanem valami okfejtés szerint, netán vértetesen ezer és egy irányból megközelíthetően, csoportosítva. Magyarországon nagyon nagy számban végeznek különböző úgynevezett média-szakemberek, film és kommunikáció szakosok, számukra ezek feldolgozásában valahol pályát kellene biztosítani.

J. A.: Csak röviden ahhoz kapcsolódnék, amit kérdeztél az elején, amivel nagyon nem értek egyet. Hogy kérdeztél? A milyen film meg a milyen film?

Gy. Zs.: A közönségfilm és a ...

J. A.: ...Na igen, ez az, amit utálok, ezt akartam hallani. Ez egy mesterségesen létrehozott terminus, ami nem létezik. Olyan nincs, hogy közönségfilm, illetve csak olyan van, hogy közönségfilm. Mindjárt benne van a csúsztatás. Tarr Bélának a *Sátántangó*-ja, vagy Gulyáséknak a kiváló dokumentumfilmjei, vagy a *Rambo*, ezek ugyanúgy közönséget szólítanak meg. Nincs olyan, hogy „a közönség”. Van a közönségnek egy bizonyos csoportja, akit én érzékenynek gondolok arra a mondanivalóra, amit én akarok közölni. Ha *Rambo*-t csinállok ez a csoport lehet egy széles közönség, amelynek másfajta eszközökkel, másfajta módon kell a filmet csinálni. Egy film akkor sikeres, ha a megcélzott csoportot eléri és nem attól, hogy jók a *box office* mutatói, ami az amerikai szemlélet varázsszava. Ez arról szól, hogy az első hétvégén, az első három nap hányan néznek meg egy filmet, de azt nem teszik hozzá, hogy ezek a filmek Amerikában 8000 kópiával nyitnak, nem tudom hány moziban, és azért az első három nap, mert a negyedik napra már tudják, hogy egy film bukás-e vagy sem. Ehhez képest mondjuk Tarr Béla *Sátántangó*-ját huzamos időn keresztül vetítették. A *Sátántangó* nagyon nagy nézettséget ért el, majdnem százezer nézője van, de nem egy hétvége alatt. Az lehet, hogy egy hétvége alatt csak száz, míg a másikat százezer ember nézi meg. Csak hogy Béla filmje valamiért mégiscsak állandóan megy, és szép lassan éri el azt a nézettséget. Ha már mindenképp osztályozni akarunk, használjuk inkább az *art*

film, vagy a szerzői film, illetve a műfaji film fogalmát, mely utóbbi a közönség nagyobb részét szólítja meg, és ami adott típusoknak – a vígjátéknak, a melodrámának, a thrillernek, a horrornak, akciófilmnek – megfelelő paneleket alkalmaz. Magyarországon egyébként kétfajta műfajifilm készül. Mind a kettő nagyon olcsó, ugyanakkor nagyon sok tehetséget feltételez. Az olcsóság megvan, a tehetség kevésbé látszik ezeken a filmekben. Ezek a vígjáték és a melódrama. Ez a kettő, amit meg lehet csinálni. Akciófilmet már nem tudnak jól csinálni, mert ahhoz sok pénz kell, mivel nem lehet egy éjszaka alatt leforgatni egy autós üldözést. Meg kell nézni, hogy a *Die Hard – Drágább, mint az életed*-et hány napig fogják forgatni, és hány közlekedési lámpa segítségével van lezárva az Andrassy. Tegnap épp arra gyalogoltam, és láttam, hogyan moszkvásítják az Andrassy utat. Ebbe egy magyar film bele se tud szagolni. Amikor az első filmemben egy bankrablás-jelenetet forgattam, akkor egy éjszakám, négy órám volt arra, hogy egy bankrablást leforgassak. Ezt lehetetlenség megcsinálni, ez egy nem létező dolog. De kit érdekel! Ez az egész közönségfilm-kultuszt gerjesztő szemlélet hamis dolog. Olyan emberek terjesztik szerintem, akik, saját képességeik hiányát próbálják ezzel kompenzálni, és akik a legkártekonnyabbakká válnak a filmművészet, mint organizmus, mint organikus létező számára. Kell műfaji film, de kell a szerzői film is és műhelyek, ahol kidolgoznak bizonyos filmnyelvi problémákat, ahol az ember mer bátrabban, a fogalmazás újdonságával is fellépni, kockáztatva azt, hogy kevesebb nézője lesz. A műfaji film különben a szerzői film kísérleteiből építgeti és gazdagítja a saját nyelvezetét. Ebből is látszik, hogy a kettő teljesen összefügg, csak egy buta ember próbálja meg azt mondani, hogy csak tragédiát lehet mostantól csinálni, aki vígjátékot csinál, azt el kell küldeni, mert ebben az országban nincs helye ezentúl a nevetésnek. De önmagában tragédia nincs, mert ezt tudjuk, csak fordítva kell nézni... Nem lehet szétválasztani, és rendszerelméleti aggyal azt mondani, hogy ez ilyen, az meg olyan. Azzal csak tönkreteszünk mindent. Most szerintem ez folyik.

Váró Kata Anna: Énszerintem a legnagyobb probléma már ott van, hogy egyáltalán piaci alapokon nyugvó filmkultúrát akarunk létrehozni. Ez Magyarországon, egy ilyen kicsi országban elképzelhetetlen, egyébként nagyobb országokban is az. A brit filmgyártásban sem működik, a franciáknál sem. Én mindig a francia példát szoktam hozni, ahol 2005 körül több mint 250 film készült évente állami támogatásból. Olyan filmek, amiknek egy jelentős része egyébként piaci alapon is megélt volna. A franciák emellett kíváncsiak is saját filmjeikre, sokkal nagyobb nézettsége van a hazai filmeknek, mint az amerikaiaknak. És ennek ellenére jelentős összegeket fordítanak a filmkultúrára. Nem szabad tehát abba a csapdába esni, hogy csak a nézőszámokat nézzük. Arról nem is beszélve, hogy a magyar filmeknek sokszor külföldön, a fesztiválokon sokkal nagyobb nézettsége és sikere van, mint idehaza, de ezek a forgalmazók nézőszám mutatóiban sohasem jelennek meg. Tarr Bélának az angolszász és francia kritikusok között fanatikus rajongótábora, kultusza van. Amit most mi itt akarunk csinálni, azt nem lehet. Magyarországon nem lehet csak a közönségfilmre ráállni, mert az viszont tényleg csak a hazai közönségnek szól és sajnos sok esetben azt is képtelen megszólítani. Elnézést, én is ezt a fogalmat használtam, beidegződött...

Gy. Zs.: De hát miért ne használnád ezt a fogalmat, ha egyszer egy létező szemléletet fejez ki. Elég átsétálni az utca túloldalán fekvő plázáig, az ott található multiplex mozi ennek a szemléletnek a terméke.

J. A.: Ez olyan, mintha a másik film nem közönségfilm volna. Kitartok amellett, hogy ez egy tévedésen alapuló terminológia. Én sokat próbáltam ez ellen tenni, de kevés sikerrel.

Gy. Zs.: Azt hiszem értem, amit mondasz, csakhogy a forgalmazók nyelvére lefordítva ennek a terminusnak, ami lehet, hogy egy kritikai műterminus, mégis van értelme. De nem csak számukra, a közönség és a jelenlegi, filmmogulok szemléletével azonosuló filmpolitika számára is van értelme. Nem a terminussal, a szemlélettel van baj. Többek között azért mert szemléletében a közönségfilm szélsőségesen nézőbarát, lehetőséget ad – pontosan a *box office* adatokkal – a nézőnek, hogy kikényszerítse az alkotókból azokat a filmeket, amelyeket ő szeret.

J. A.: Tény, hogy a nézőnél befolyásolhatóbb közeg nincsen. Sajnos itt derül ki, hogy a kereskedelmi televíziók, és egyéb szemroncsoló, látást döglesztő képződmények hogyan pusztítanak el dolgokat. Ma azt látod, hogy általában a 12–18 éves korosztály ül be a filmekre. Amikor én voltam fiatal, akkor a nagyapámtól a 12 évesig ültek a mozikban, ugyanazokon a filmekken. Tehát az történik, hogy a néző egyre butább és nevetségesebb dolgoknak van kitéve. Lassan már a 14 éves kategória is kiesik a moziból, és 9 éveseknek készülnek a filmek. Hát természetes, hogy nem fogok elmenni egy 9 éveseknek szóló filmet megnézni. Ha megnézed a kereskedelmi adókat, tökéletesen csinálják meg a szart. Ráadásul hihetetlen profin. Nem tudod tetten érni, hol hibáznak, minden tökéletes, a világítás, a mozgás, minden. De ha megnézed, mit rak le az asztalra, akkor azt látod, hogy egészében borzalmas. Maga a sütemény romlott anyagból van összerakva, csak zseniális a felszolgálás. Így válik manipulálhatóvá az, hogy utána én mit fogok jónak érezni, és mire leszek kíváncsi. A nézőt mesterségesen is le lehet butítani, de mi van utána...

Szabó Elemér: A közönségfilm-problematika megközelíthető az antropológiai, illetve a dokumentumfilm oldaláról is, ami talán tényleg rétegfilm, de aminek az lenne a hivatása, hogy közönségeket, embereket médiumként összekössön. Közönségek vannak, és azoknak különböző virtuális közösségei, kultúrák filmeknek köszönhető találkozásai. Ez az elemzési szempont akár a tömegfilmek kapcsán is előjöhethet. A napokban láttam a *Gettómilliomos*-t, amiben Bollywood és Hollywood találkozása, kultúrák műfaj-elméletileg is értelmezhető összetartása jelenik meg. A bulvárcsatornák imént említett morális problémái sem lennének oly élesek, ha mondjuk a 9 éveseknek szóló kultúra valós közösséget és nem pusztá közönséget jelentene. A kérdés tehát az, hogy miként tud a mozgókép médiuma közösségeket etikusan összekapcsolni, közösséget teremteni, szolgálni, és nem kiszolgálni vagy kihasználni. A másik megjegyzésemet a finanszírozás kérdéséhez fűzném. Naiv dokumentumfilmsként azt tapasztaltam, hogy néhány ötletemet úgy díjazták nyertes pályázatokkal, hogy mindig valamilyen szervezet, társadalmi közösség, csoport, akár egyház, akár egy alapítvány, egy tanoda-program állt mögötte. Valamilyen társadalmi, civil akció részei voltak ezek az

egyszerű kézikamerával, olcsón készült, de talán érzékenyen közelítő filmek. A szerzői filmnek, illetve a közönségfilmnek is lehetséges ilyen vetülete, persze a dokumentumfilmhez képest másik oldalról, a fikció felől elindulva, és nagyobb populációt érintve, megérintve. Talán létezik átjárás, közös értelmezési keret, amely, ha tudatosodik valamifajta médiaetika kidolgozásával, akkor csökkenthető a vizuális környezetszennyezés is. Optimistán azzal a komoly szójátékkal élnék, hogy a „közösségfilm” kategóriájában kellene gondolkodni. Ekkor felmerülhetnek alternatív forrásszerzési lehetőségek, és a film ipari, piaci, de akár esztétikai dimenziói is kiegészülhetnek a társadalmival. Úgy vélem, ez a kontextus nem jelentene teherterelt, sőt lehetőségeket nyitna mind az elmélet, mind a gyakorlat számára.

Gy. Zs.: A közönség nem válik csak úgy magától közösséggé, ehhez a filmhez kapcsolódó közös élmények kellene, olyan mágikus pillanatok, amikor a nézők – lehetőleg az alkotó(k) jelenlétében – sajátjukká teszik a filmben szereplő helyzeteket, problémákat. Ezt kínálta valamikor a társadalmi forgalmazás.

G. Gy.: A társadalmi forgalmazás a dokumentumfilmekre volt jellemző. Azt hiszem, hogy a dokumentumfilm leglényege a róla való beszélgetés. Ehhez egyrészt ugye látni kell a filmeket, másrészt össze kell jönni a dolgozó nép okos gyülekezetében. Ilyen fórumok a rendszerváltás előtt vastagon voltak. Messze nem csak az egyetemeken és a kultúrházakban, de a legkisebb falvakban is. Hogy ezeknek mi volt a hozadéka és a haszna, kevésbé mérték föl, de az biztos, hogy amióta ezek nincsenek, azóta meg is feneklett a dolog. Én különben a dokumentumfilmet nem műfajként élem meg, hanem egyszerűen csak metódusként, módszerként. Sajnálatos módon a piacorientáltság ezt ellehetetlenítette, és ebben a forgalmazóknak nagy szerepe volt. Remélem, egyszer valaki megírja majd a magyar filmtörténetet úgy, ahogy van, és megnézi, hogy miből, és mitől éltek olyan jól a forgalmazók és miért került az összes bukott elvtárs éppen-séggel a moziforgalmazásba, ahol háromszor olyan jól megélt, mint agitátorként.

J. A.: Említetted a forgalmazókat, mint problémát. Nekem volt egy színházrendező mesterem, Ruszt József, aki tanított is. Olyan előadásokat csinált, ahol utána beszélgetett a közönséggel, direkt ez volt a cél. Azt mondta, a beavató színházra azért van szükség, merthogy a közönséget is képezni kell, magyarul a közönséget is meg kell teremtsük. Most olyan helyzetben vagyunk, amiben a közönségünket is meg kéne tudni teremteni, de ez nem könnyű, különösen olyan nehéz filmek esetében, mint az én utolsó filmem, a *Másnap*. Mondtam a forgalmazómnak, hogy bármikor, bárhova elmegyek a filmmel, mert egyébként egyetemi filmklubokban mindig van nézettség. Ehhez a forgalmazónak csak meg kell azt szervezni, hogy a film lejusson a moziba és levetítsék. Egyetlenegy ilyen forgalmazó kapott a lehetőségen, a szegedi Petróczi Sándor, egy régivágású forgalmazó, egy igazi rögeszmés filmes – Isten nyugosztalja –, aki pontosan tudta, hogy a filmnek vannak tömegnek szóló műfajai (ez a tömegfilm) és vannak bizony nehezebb filmnyelvi vagy társadalmi problémákat bemutató, tárgyaló alkotásai, amikről érdemes beszélgetni. Akkor a közönség közelebb kerül a filmhez, mert a film nem csak úgy oda van dobva, hogy fogyassza. Szükség van az alkotók és

a közönség közti találkozókra, mert csak így lehet visszaszoktatni az elkoptatott szemű nézőt egy másfajta nyelvre.

Vannak emlékeim a filmklub-mozgalomról, éppen annak a csúcspontján, 1975–1977 között dolgoztam a kecskeméti Moziüzemi Vállalatnál. A filmklub-mozgalomban komoly közönségteremtő hatása volt azoknak a filmeknek, amelyek a magyar filmet világhírűvé tették. És bizony a BRG, a Budapesti Rádiótechnikai Gyár kecskeméti székhelyén, az ebédlőben, egy 16 mm-es berregő gépen vetítették Visconti neorealista filmjeit a melósoknak. Ehhez képest hol is tartunk most? Néz-e egyáltalán valaki ilyen szervezésben filmet? Gyakorlatilag a közönség, a közösség van szétrombolva, hiányoznak azok a fórumok, ahol ezeket a típusú filmeket is megkapják. Illetve megvan: a hipermarketben kétszáz forintért a kuka alján. Ott a magyar filmtörténet jelentős alkotásait már 150 forintért megkapod, ha annyiért sem viszik el, a végén azt mondják, hogy ha veszel 100 forintért banánt, akkor kapsz még három magyar filmet, tok nélküli lemezen. Kicsit karcos, meg dupla oldalas, egyik oldalon a *Hagyjállogva Vászka*, a másik oldalon meg a Szász barátomnak a *Woyzeck*-je, aztán egyik se lejátszható persze, de megkaptam 'ajándékba', ne is lássák többet. Valahogy ez nincs így rendben, nem kellene ennyire lenézni ezt a történetet. A dokumentumfilm esetében is egyre fontosabbak a nézettségi adatok, egyre elterjedtebb a tömegeket megszólítani képes nyelv, mint Michael Moore filmjeiben, például a *Kóla, puska, sültkrumpli* és társai esetében. Én ezeket nem tartom dokumentumfilmnek, Gyuláék filmjeit tartom annak. A dokumentumfilmnek egy társadalom lenyomatát kell kínálnia, mint ahogy ti is csináltátok a szociografikus filmjeitekkel, amikor éveken keresztül filmezték egy pici területet, annak a mozgását. Persze hogy nem fogja megnézni lelkes közönség, lehet, hogy egy néző se nézi meg. De húsz év múlva ez a film lesz az, amiből tudok következtetni, hogy mi történt akkoriban Magyarországon. A kereskedelmi televízióban mi történik? Kiradírozzák a trikón a feliratot, mert az reklámtartalom. Most már szerencsére ez megváltozott, mert kiírják, hogy a műsor termékmegjelenítést tartalmaz. Évek múlva nem az az érdekes, hogy egy Győzike, vagy más celeb miket beszél össze, hanem az, hogy mi van a trikójára fölírva, mert az kultúrantropológiailag izgalmas lehet. Az új divat szerint a dokumentumfilm tévés műfaj, holott soha nem volt az. A dokumentumfilm fontos filmműfaj, akik pedig most a tévében tervezik egy kuratórium felállítását, szerintem nem is értik, miről beszélnek. Soha nem gondoltam volna, hogy egyszer még értéket képvisel majd a Kádár-rendszer alatt működő aczéli hármas felosztás: tilt-túr-támogat. No de akkor működött egy olyan stúdió, és Gyuláék is ott készítették el több filmjüket, amit úgy hívtak, hogy Balázs Béla Stúdió. A BBS teljesen független stúdióként egy magyar játékfilmnyi költségvetésből gazdálkodhatott. A legérdekesebb hely volt Magyarországon, a legnagyobb politikai nyomás alatt az egyedüli politikailag független alkotóhelyként. Itt bármit meg lehetett csinálni, ugyanis az itt készült filmeknek nem volt bemutatási kötelezettsége. Egyfelől lehetőséget biztosított nem mainstream, tehát hivatalos politikai támogatással nem rendelkező filmek elkészültének, másfelől viszont soha nem mutatták be őket senkinek. De azért mégis megvannak, kutathatók, és ezekből lehet visszakövetkeztetni nagyon pontosan, hogy akkor

mi történt, hogy miként reagáltak a társadalmi mozgásokra érzékeny alkotók. Ma egy olyan országban élünk, és beszélünk most a kultúráról, ahol a kultúrának nincs önálló minisztériuma. Hát nem ér annyit ez a kis cucc, amit az irodalom, a festészet, a szobrászat, a film, a zene létrehoz, hogy olyan szakértő irányítsa, akit tudja, hogy működik, és miképpen kell működtetni a kultúrát? Mert ha nem, akkor szétesik az egész. Mindig a kultúrától veszik el a pénzt. Azonnal nem halálos: „nem oly mély, mint egy kút, nem is oly széles, mint egy templomajtó, de hát nekem éppen elég”, ahogy Mercutio mondja, miután megsebzti Tybalt. A kultúrán ejtett sebek is ilyenek, mert a pénzelvonás nem azonnal öl, látszólag semmi nem történik, senki nem fog kimenni az utcára a magyar film mellett tüntetni. Olyan ez, mint amikor a fogorvoslás hiányában szuvaszá válik az agy. Egy idő után olyan szuvas lesz az emberek az agya, hogy már semmin nem tudnak gondolkodni. Persze lehet, hogy ez a cél, és akkor minden rendben van; akkor a kultúra gyilkolásával a legjobb irányba haladunk.

Gy. Zs.: Míg a dokumentumfilm a társadalmi forgalmazás gyakorlatával kapott egy látszólag elmulasztott esélyt a közönség másfajta megszólítására, a játékfilm több évtizedes múlttra tekint vissza a koprodukciós gyártás terén. Ez a forma túlmutat a megkerülhetetlen finanszírozás kérdésén és kulturális impulzusok, szellemiségek, értékek szabad áramlását is biztosíthatja. Emellett arra készíti az alkotót, hogy globális témákban gondolkodjon. Van egy friss film, Fliegauf Bence *Csak a szél* című alkotása, ami – a berlini díjazás talán ezt is nyomatékositja – egy konkrét kulturális jelenséget egyetemes emberi tapasztalatokból kibontva dolgoz fel és egy szélesebb, másfajta közönséget is megszólít. Azért is hoztam szóba a *Csak a szelet*, mert Elemérnek személyes kötődése is van a filmhez, Sárkány Lajost, a főszereplő kislány pedagógusként közelről ismeri.

V. K. A.: Mielőtt erre rátérünk, annyit hadd mondjak, hogy a koprodukció mellett egy új jelenség is kibontakozóban van. Magyarország ebben viszonylag élen járt, Hajdu Szabolcs például sokat tett, hogy az ún. transznacional film megjelenjen. A *Fehér tenyér* magyar–kanadai együttműködésben, és nem koprodukcióban készült, ami ebben az esetben azt jelentette, hogy Kanadában, helyi színészekkel és stábbal forgott a film egy része. Ez a gyakorlat egyre gyakoribb Európában, és Magyarországon is érezhető némi mozgolódás e téren. Például nemrég mutatták be Thomas Alfredson filmjét, a *Susster, szabó, baka, kém*-et, ami szintén így készült. Ugyanez a helyzet Olivier Assayas *Carlos* című filmjével, ami hét országban, hét nyelven készült. Ez is egyfajta lehetőség a magyar szakmának a finanszírozás előteremtésére valamint, hogy bekapcsolódjon jelentős külföldi produkciók gyártásába, bár nagyon kevés rá a példa. Assayas filmjében is csak egy aprócska epizódot forgattak Magyarországon, magyar színészekkel. Azzal is tisztában kell lenni, hogy nemcsak Magyarországon van nehéz dolga a filmeknek. Bármerre járok, ezt hallok a rendezőktől. Terence Davies, angol filmrendező, nyolc évig nem kapott pénzt az *Idő és a város* elkészítésére, és rengetegszer visszadobták a terveit. Talán ezekre is megoldást jelenthet a transznacional film alapját jelentő gyártási forma. És ha Fliegauf filmje nem is nemzeteken átívelő gyártási modell terméke mindenképpen kultúrák feletti, specifikusan kultúrához kötött, ám azon jóval

túlmutató, egyetemes témát dolgoz fel, mely mellesleg mostanában sok más kultúrát is érint.

Sz. E.: Nagyon jó ezt a különbségtételt hallani a koprodukció és a transznacionalitás pozitív tendenciája között, mert úgy vélem, pontosan a piacorientáltság és a kulturális találkozások tartalmi értékorientációjának sokszor emlegetett dichotómiájához kapcsolható, ugyanakkor talán a finom árnyalatok kibontásával egy szűk, de elegánsan járható ösvény sejlik fel a finanszírozási problémák túlhaladására is. Pontosan az a kérdés, hogy kultúrák, filmkultúrák fölötti vagy közötti térben mozgunk, és hogyan. A *Csak a szél*-lel kapcsolatban nagyon izgalmas a helyzet. Iskolaigazgatóként ismerem azt a cigánytelepet a családot, és a kisfiút, Lajoskát is. Egészen másként néztem a filmet, miután egy évig követtem az egész folyamatot, ahogy Lajost elviszik például egy másik világba, Pestre vagy Berlinbe a telepről. Több telepet, gettósodott aprófalut, cigánysort láttam már különböző szociális munkák, antropológiai terepmunkák és filmek kapcsán, de a szolnoki Motor út, ahol Lajos lakik, mindent felülmúlóan, illetve alulmúlóan depressziós. A család még ennek a telepnek is a perifériája, térben és szociálisan egyaránt. Lajos kapcsolódik a leglazábban az iskola világához a telepiek közül, iskolakerülő, ahogy a film is ábrázolja. Ilyen szempontból egyáltalán nem mondható a film cselekményvilága fikciónak. Pont az a kérdés, hogy ha egy drámai valóságot fikcionalizálunk, a szegénységet esztétizáljuk, akkor nem a cselekvési lehetőségek mozgásterét szűkítjük be? Vagy lehetséges az, hogy az „eladhatóság” felszíne alatt a széles közönség lelkiismeretét ébresztjük föl? Az biztos, hogy a szolnoki mozi tömve volt a film vetítésekor. Az már más kérdés, hogy a közönségtalálkozó kultúrközönsége mennyire veszi a fáradságot, bátorságot, hogy kísétálgjon a Motor útra meglátogatni Lajoskát, akit ott igencsak megtapsolt. Amikor erre megkérdeztem, megintcsak tapsoltak, csakhogy azok a hátsó sorokban ülő telepiek voltak, akiket ingyen mozijeggyel lehetett becsábítani a belvárosi vetítőterembe. A kérdés ott feszül, hogy a feszülő mozivászon összeköt egy elválaszt minket.

G. Gy.: Nekem nem túl jó a véleményem a filmről. Láttam a rendezőnek a korábbi filmjeit, amelyeket nagyon sokra tartok, de ez a legutóbbi egész egyszerűen meg sem közelíti őket. Ráadásul tanártársaimmal láttam, így volt alkalmam kivesézni azt. Kíváncsi vagyok, hogy a magyarországi kritikának melyik része fogja megemlíteni, hogy az a roma-kép, amit ez sugall, enyhén szólva is közhelyes. Ráadásul nem igaz, hogy nem a cigánygyilkosságok állnak a központjában, miután az elején hat mondatban csak erről szól. Végig olyan thriller-szerű megoldásokat alkalmaz, hogy csak azt várod, hogy a kézi mozgásokkal, hátulról követő kamera előtt mikor fog bekövetkezni a gyilkosság. Föl tudnék sorolni olyan dramaturgiai pontatlanságokat, amelyek tényleg csak agyalmányok, és valószínűleg a koprodukciós partnerek pillanatnyi ötletéből szívódott bele a magyar rögválóságba. A *Csak a szél* pontosan arra jó példa, hogy ha ugyanezt a tematikát megcsinálta volna dokumentumfilmen, biztos nem lenne ekkora nézettsége, talán nem is kapott volna díjat, de hogy hitelesebb lett volna, az biztos. Minden egyes művészieskedő snitt ellene hat annak, amit éppenséggel meg akar közelíteni. Ezt nem tudom megmagyarázni, tényleg nem értem. Egyfelől őszintén jól esik egy ilyen

kis nemzetnek egy ennyire hátrányos és nélkülöző szférában egy komoly nemzetközi díj, de azért nem árt megnézni annak a fedezetét és az értékét.

V. K. A.: Igen, én ezzel maximálisan egyetértek, viszont ha forgalmazói szemszögből nézzük, akkor ez az ideális film, mert egyszerre tipikusan magyar a téma, ugyanakkor nagyon is globális, és úgy van megcsinálva, hogy Nyugaton, az ottani közönség számára is jól érhető és gondolat ébresztő, éppen ezért jól eladható. Feltehetőleg a szerzői szándék is az volt, hogy tudatosan építkezzen efelé. Ráadásul a kisebbségi kultúra ábrázolása, a különböző etnikumok beilleszkedése vagy beilleszkedni nem tudása és a befogadó országban ennek a nyomán keletkezett feszültségek az illegális bevándorlók és a politikai menekültek miatt az egyik leginkább kurrens téma. Ha már test konferencián vagyunk, akkor ezekben is a test a téma, csak társadalmi vonatkozásban, de ebben az esetben szándékosan nem élnék a gazda test és a ráakaszkodó, belőle táplálkozó idegen test hasonlatával, mert bántóan leegyszerűsítene és nem feltétlenül megfelelő irányba vinné el a gondolatmenetet. Az viszont bizonyos, hogy a nagy fesztiválokon, mondjuk a húsz versenyfilmnek a fele biztos, hogy az illegális bevándorlókról, illetve a szélsőjobbnak az erősödéséről szól. Nálunk nem illegális bevándorlók vannak, hanem egyéb problémák, olyanok, amelyek iránt, éppen az előbb említett hasonlóságokból kifolyóan Európa más országaiban sem vakok az emberek. Igen, talán mondhatjuk közhelyesnek, de nyilván ez a közhelyessége teszi fogyaszthatóvá a külföld számára is. A fogyaszthatóságához valószínűleg jócskán hozzájárul az is, hogy bár dokumentumfilmként, egy mégoly valós közegben megcsinálva sem lenne ilyen hatásos és figyelemfelkeltő egy a problémát csak sokkal érintőlegesebben ismerő külföldi közönség számára.

J. A.: Sajnos én még nem láttam Bencének a filmjét, van azonban egy talán ide kapcsolódó probléma. Volt egy időszak, amikor arról beszéltek, hogy európai film. Szerintem ilyen nincs. A filmművészet nagyon érzékeny az adott születési helyére. A film mindenképpen dokumentuma valamiképpen a valóságnak, ezért is öregszik olyan gyorsan. A film nem felidéző műfaj, ellenben a regénnyel, ami hozzásegíti az olvasót, hogy elképzeljen egy karaktert, teszem azt Nyilas Misit, akit mindenki a maga módján képzel el. Ranódy László Nyilas Misije azért zseniális, mert talált egy olyan arcot, ami nagyjából mindenki Nyilas Misijét lefedi, de Várkonyi *Egri csillagok* feldolgozásában már nem sikerült olyan jól beletalálni Bornemissza Gergely, vagy Vicuska figurájába. A film, ha mégoly szürreálisan vagy elvontan is fogalmaz, konkrétan jeleníti meg a valóságot. Tehát Európa egy konkrét területének valóságát jeleníti meg. Ezért nagyon nehéz azt mondani, hogy európai film, mert én itt élek. Erre nagyon jó példa Tarr Bélának az egész kiváló életművében egy furcsa fiasco, a *Londoni férfi*, ami nem azért nem lett annyira sikeres, mert meghalt közben a producer, meg szörnyű anyagi nehézségek voltak, hanem mert Béla egy tősgyökeresen közép-kelet-európai szülemény, aki pontosan és nagyon politikusan látja az itteni embereket és történeteket. Nagyon őszintén tud az elesettekről beszélni, az operatőrével, Medvigy Gáborral úgy tudja azokat a szemeket és azokban a sorsokban lévő tartalmakat megjeleníteni, ahogy senki más. Ebben a filmben egy Georges Simenon regényt adaptált, és ebben a közegben

nem volt otthon. Ugyanez volt a helyzet Tarkovszkij Olaszországban forgatott filmjével a *Nosztalgia*ival, de érdekes módon utána Svédországban, ahol Bergman és az operatőr Sven Nykvist fölkarolja, megcsinálja a *Áldozathozatal*-t, ami egy zseniális film, egy Bergmanba oltott Tarkovszkij. Tehát a film egy helyben születő valami. A Kieslowski filmjei is addig jók, amíg Lengyelországban készíti, a francia és más koprodukciók identitásvesztettek, mindenhova akarnak szólni. Az a dolog, ami mindenhova akar szólni, gyakran sehova sem szól. A második filmem, a *Hosszú alkony*, ami talán az én életművemnek a legnézettebb, a legsikeresebb darabja, lévén, hogy a televíziók gyakran sugározták, egy amerikai, azóta az iskolai tananyagban is szereplő író, Shirley Jackson novelláján alapul. Először koprodukcióban gondolkodtunk, de szerencsére nem jött össze. Szerencsére, mert ha összejön, egy B-kategóriás, vagy C, D-kategóriás amerikai színésznőre kellett volna osztanom a szerepet. Szóba sem jöhetett volna, hogy Törőcsik Marit kérjem fel a szerepre, holott ez a film csak Törőcsik Marival működik, ezt az amerikai fesztiválok is megerősítették. Én nagyon szeretem az általam említett Hajdu Szabolcsnak a minden konvencióval szakító és mindig újat próbáló, kísérletező életművét. Ugyanezért szeretem egyébként ugyanabból az osztályból Pálfi Györgyöt, és kevésbé szeretem, Bence utóbbi filmjeit. Számomra a legkedvesebb filmje az első, ahol fejek beszélnek, és improvizált szituációban elmondanak nagyon furcsa, szurreális, abszurd helyzeteket, anélkül, hogy bármi is történne. Mindig nehéz eldönteni minek mi az értéke, miben érdemes kompromisszumot kötni, milyen szempontoknak szabad megfelelni, és mikor kell pont szembemenni a főárammal. Ha a fesztiválok most mindenütt a cigány-téma megy, akkor nem biztos, hogy pont a cigány-problémáról kell filmet csinálni szerintem, mert akkor persze divatos vagyok, de nem biztos, hogy a művészetben a divatosság a legnagyobb erény.

Sz. E.: Igaz, hogy a téma úgymond divatos, és ez veszélyeket rejt magában. De úgy gondolom, hogy ennek a mélyén inkább a viszonyulás problematikája emelkedik globális szintre, és nem a leírásé, bár a kettő együtt jár, és az utóbbi sem kevésbé fontos. Egy kiegészítő dokumentumfilmet lehetne készíteni a *Csak a szél* főszereplőjéről, ahogy kikerül a berlini vörösszőnyegre. Legszívesebben megragadtam volna egy kamerát, hogy végigkövessem azt a folyamatot, ami a film körül történik. A vakuvillogások a vörösszőnyegen és a budapesti Uránia mozi előtt szimbolikusan azok a lövések a filmben. A megismerés, megértés hiányai szerintem a fotósok részéről. Újra csak morális kérdések merülnek fel, mint ahogy a dokumentumfilm kapcsán nagyon sokszor. Ezek a kulturális ütközések, megoldások érdekesek számomra, amiket a dokumentumfilm tud megörökíteni. Habár a játékfilm is, Hajdu Szabolcs filmjében, a *Fehér tenyér*-ben is a két világ tornatanárainak kultúrája nagyon szépen egészítik ki egymást, vagy ütköznek egymással, a két kultúra között közlekedő tornász eltérő világokkal való találkozására adja a dráma lényegét. A sport nyelvére azt mondhatnánk, transznacionális, holott itt inkább szubkulturális, mégis van átjárás, vagy áldozathozatal, hiszen a világvérseny dominanciaharcát pedagógiai siker koronázza, hiába, hogy nincs nyilvános elismertsége ennek, a filmnek mégis van.

J. A.: Szerintem a *Fehér tenyér*nek a Magyarországon forgatott része felejthetetlen, a magyar film egy nagyon erős pillanata. Az a jelenet, amikor a gyerek benéz a bérház tetején abba a sötét lyukba, abba minden benne van. Amit Amerikában forgatott, az olyan, mint egy tévéfilm, igazán nincs súlya, nincs vizualitása, képisége. Látszik, hogy kevés pénzből, gyorsan összerakták.

G. Gy.: Attila mondott egy nagyon lényeges dolgot, és bár nem vagyok a szakembere, de mégiscsak a kvázi nemzeti identifikáció filmben megjelenő mimézisét próbálta körüljárni. Hadd mondjak egy példát. Annak idején mindannyian ismertük, mert olvastuk és a filmekben láttuk a szovjet embert. De azt pontosan tudtuk, hogy mikor láttunk grúz filmet, mikor láttunk ukrán filmet, és hadd ne soroljam ezeket személyre, szereplőkre lekötve. Ugyanez itt is fennáll, mert tényleg van egy közép-európai szellem, de azon belül is differenciálni kell, és nemcsak nekünk. Tényleg tanulja meg Európa is, hogy Kelet-Európában is vannak határok. Ezért lennének fontosak az olyan koprodukciók, amelyek nem csak tőkeirányultak. Ha ezek a periférikus és szegény országok kapnának ilyesfajta ösztönzést, akkor egész más világokat tudnának megmutatni.

Gy. Zs.: A kultúrák közötti kommunikációban is létrejöhetnek autentikus önképek, sok mindent tudhatunk meg a saját kultúráról. Amit Európa, az európai film kontextusáról mondatok, bizonyára elmondható hazánkról is. Magyarország kulturális földrajzát is meglehetősen komoly különbségek jellemzik. Vannak fiatal rendezők a magyar filmben, Dyga Zsombor, Török Ferenc, Gigor Attila, akik javarészt városban játszódó filmeket készítenek, talán azért – legalábbis az imént elhangzottak ebbe az irányba mutatnak –, mert azt ismerik, a városi identitásokról, konfliktusokról, helyzetekről, arcokról és mozdulatokról autentikusabban tudnak beszélni. Attila, a te filmjeid jelentős részét, sőt, a játékfilmjeidnek mindegyikét vidéken forgattad. Ez azt jelentené, hogy te abban a környezetben érzed magad otthonosan?

J. A.: Na itt jön az esztétának az érdekes felvetés, miért lett ez vidéki. Én mondjuk vidéki srác vagyok, de vidéken belül városi, kecskeméti. Első filmem azért lett vidéki film, mert amikor főiskolás voltam, akkor arra gondoltunk, hogy ha külsőben forgatunk, akkor nem kell világítani. Gyakorlatilag így került be a táj. Aztán utána ez stílussá vált, és kiderült, hogy a tájat én másként szemlélem, másként gondolkodom a tájról, mint mondjuk az amerikai filmekben teszik. Csorgó nyállal nézem, milyen zseniális tájaik vannak, amit ugyanakkor abszolút nem tudnak használni, mert ők a tájat kötőanyagként használják, egyébként semmi jelentőségük nincs. Nem is biztos, hogy baj, mert túl szépek, sokkal csúnyábban kellene megjeleníteni, hogy hatékony legyen, és ne csak egy képeslap-illusztáció. De az ő számukra a tájnak és a szereplőnek nincs igazi harmonikus kapcsolata, a táj ott van a háttérben, nem jelent semmit. Vannak olyan filmek, amelyekben a táj főszereplő, a szereplővel egyenrangú jelenség. Ilyenek akár Tarr Bélának, akár Tarkovszkijnak a filmjei, sőt én is ezzel az ambícióval készítem a filmjeimet, tehát hogy a táj valamiképpen megjelenítse azt a fajta hangulatot, azt a fajta belső lelki kontextust, ami a szereplőt jellemzi. A táj egy jelentés, egy szókészlet, és nem föltétlenül a vidékiségnek a problematikája. Ezt látom például Go-

thár Péter *A Részleg* című filmjében, Bodor Ádám nagyszerű novellájának adaptációjában, amit Romániában a havasokban forgatott Vivi Drăgan Vasile román operatőrrel. Miért? Mert Vasile a hegyek közt él, tehát egy ferde síkban meg tudta jeleníteni a hegyeket, magát azt, hogy mi az, hogy hegy. Egy másik példa: egy nagyszerű magyar operatőr, nagyszerű magyar rendezővel készített egy nem annyira sikeres filmet. Ez az általam egyébként rendkívül tisztelt Jeles András *Senkiföldje* című filmje, amit Máté Tibor fényképezett. A tengerparton játszódó jelenetek úgy vannak lefilmezve, mint aki először kimegy a tengerpartra, és rácsodálkozik a hullámokra. Ott is egy olyan embert kellett volna választani, aki a tengerparton él és mindennap hallja a hullámverést, szinte ott zubog a fejében. Tehát, hogy mit tudok, mi a személyes tudásom arról a közegről, amit ábrázolok a filmben, az elhagyhatatlan. Ha én most kikerülök New York-ba, nagyon fog tetszeni, de nem fogok tudni egy New York-i filmet csinálni, bármilyen érzékeny is vagyok. Csak a felszínét fogom látni, a felszín pedig közheyles és az ott élőknek nem fog jelenteni semmit.

Gy. Zs.: A hely-, pontosabban a tájismeret mellett a kultúra ismerete legalább ilyen fontos. Gyula bácsi, te sokat dolgoztál Erdélyben, parasztszociográfiákat és portréfilmeket is készítettél. Te érezted a regiszterváltások nehézségét a vidéki közösségekkel való munkád során?

G. Gy.: Nem érzem ezt a nehézséget, lévén, hogy ugyanannak a kultúrkörnek a tagjai. Sőt, szerintem a dokumentumfilmnek a legfőbb erénye az, hogy a megismerést beépíti a filmekbe. Amikor Erdélyben forgatok, akkor soha nem akarok okosabb lenni, mint ők. Nem olvasok előre, nem készülök fel, hogy utána ötperces eldöntendő kérdést tegyek fel. Sokkal inkább partnerként tekintek beszélgetőtársaimra, szeretem, ha maguk is visszakérdeznek, így válhat a riport, ha riportról van egyáltalán szó, vallomássá. Magyarán a megismerésnek a folyamatát szeretem megörökíteni a filmben. Csak ez a jó irány, én legalábbis így érzem. A fordítottja az, amikor bevonok szakértőket, és mindenféle terepmunkával egyenrangúnak képzelem magam, az nagy fiaskó. Rengeteg ilyen film készül, és messze nem csak Erdélyről, a szívgyógyászatról kezdve a kazánkovácsatig. A riporttereket, akik ezekben a médiaszövegekben megjelennek, meg lehet nézni nagyjából, hogy honnan hova tartanak, és a mostani úgynevezett dokumentumfilmeket is. Többet szerepelnek a szerzők, mint az alany, akik görcsösen érzik magukat attól, hogy két-három operatőr ugrál körülöttük. Sok mai dokumentumfilm arra jött rá, hogy csupán a vágásokkal is fenn lehet tartani az érdeklődést. Ha három-öt másodpercenként szelektálják a képeket különféle kamerákból, akkor ez a riporternak kényelmes, az alany viszont feszeng. Az ilyen mesterségesen fönntartott szituációban épp a lényeg sikkad el, a mentalitás, egyáltalán az érdeklődés alanyunk sorsa és az iránt, ami őt fontossá teszi számunkra. A félnapos látogatások során elkészült dokumentumfilmekkel általában ez a helyzet.

Gy. Zs.: Gondolom többünk számára is az alanyra magát nem ráerőltető, hanem vele együtt lélegző és együtt gondolkozó mentalitás, valamint a vallomásszerű beszédmódnak szinte megágyazó kamerajelenlét a Gulyás-testvérek kezei közül kikerült filmek védjegye.

J. A.: Hitchcock azt mondta egyszer, hogy a filmjeimnek én vagyok a teremtője, a dokumentumnak meg az Isten. Igen ám, de a dokumentumfilmnek meg a rendező érzékenysége. A dokumentum meg a dokumentumfilm nem ugyanaz a dolog. A dokumentumfilmben az azonnali reakció, az azonnali érzékenység és figyelem számít. A játékfilmben én megcsinálom a szereplőt, de a dokumentumfilmben ez ott helyben történik meg. Ha nem vagyok érzékeny viszonyban vele, akkor például nem születik meg a főiskola egyik leghíresebb vizsgafilmje (*Így fog leperegni*, 1969), amit Jeles András készített, és ami egy börtöninterjú, a nászéjszakáján a férjét megölő fiatal feleséggel. Az interjú közben ráéreznek, hogy valami baromira nem stimmel és az egyik találkozó során csak megkérdezik az, hogy „Mária, ugye nem így történt?”. A nő ott helyben, a kamera előtt összeomlik, kiderül, hogy nem ő volt a gyilkos, egyszerűen csak ő volt a család részéről a leginkább fölálldozható nő. Rákérdeznek a filmben, hogy nem kéne valamit csinálni, de a nő azt mondja nem, most már ez így fog leperegni. Mi történt ezután? Bevarrták a filmet, csak titkos vetítéseken lehetett megnézni, mert arról szólt, hogy az egész jogrendszer úgy korrump, ahogy van. Még csoda, hogy a nőt nem ítélték halálra. A játékfilmben ilyen nincsen. Csak egy jó dokumentumfilm tud ilyen létrehozni, amit nézni mindenfajta katarzist fölülmúló pillanat.

Gy. Zs.: Jeles filmjében a vallomás szó szerint értelmezhető, tényszerűségében katarzisztikus és rántja le a leplet a bűnözőkkel hallgatolagos cinkosságot vállaló jogrendről, mégis, a vallomás megtörténtehez egy módszer és attitűd vezet el. Attila, a te munkáidnak is van egy sajátosan szerzői vetülete. Egy helyen magad használsz a tudatfilm elnevezést, ami, akár más, a te generációdhoz tartozó rendezők, mondjuk Enyedi Ildikó munkáira is érvényes lehet. Egy megkülönböztető jegy lehet, ami a te generációdat megkülönbözteti mind a megelőzőtől, mind az utána következőtől.

J. A.: Szerintem ez egy nagyon érdekes folyamat volt, amit a mi generációnk, ha nevezhető egyáltalán generációnak, tehát amit a velem egykorú filmrendezők csoportja megélt, ugyanis egyik lábunkkal a rendszerváltás előtti időszakban álltunk. Akkor szocializálódtunk, akkor volt a kamaszkorunk, ami nagyon fontos tudást megélményanyagot és érzékenységet fejlesztett ki és főiskolára is akkor jártunk. Első filmjeink készítése egybeesett a rendszerváltás időszakával. Akkor készítettem az *Árnyék a havon-t*, ahol ugye arról volt szó, hogy valaki egy postarablást követ el és átszökik a határon. Benne voltunk egy csapdában és miközben készítettük a filmet úgy éreztük, hogy ez nem fog semmit jelenteni. A végén hirtelen mégis politikaiává vált a film, ami eredetileg egy tudatfilmnek indult. Én a tudatfilmről nem esztétikai vagy pszichológiai értelemben beszélek, nem egy film filozófiai mélységeire utalok vele. A tudatfilm az, ami a tudatban játszódik, ilyen értelemben tekintem David Lynch *Mulholland Drive*-ját tudatfilmnek, ami tehát a pszichében játszódik, belső pszichológiai folyamatoknak az ábrázolása. Visszatérve a generációk kérdésére, az úgynevezett nagy generációból, amely lényegében a rendszerváltásig alkotta a nagy munkáit Fábritól, Makkon át Jancsóig, egyedüli Jancsó maradt potens filmkészítő. Az elmúlt rendszerben készített nagy filmeket egy speciális nyelv és egy speciális összekacsintás jellemezte. A maga módján Aczél kulturált ember volt, felismerte mi az, ami jó. Ha egy film nem volt túl

kritikus és direkt akkor mehetett külföldre. Vagyis ezek a filmek egy bizonyos szimbolikus, furcsa nyelven voltak megfogalmazva, működött egy nagyon hatékony filmnyelv, amit ez a generáció teremtett meg. Abban a pillanatban, amikor ki lehet állni az utcára, és mindenki elmondhatta nyíltan a véleményét, akkor ez a nyelv már nem működött tovább, elvesztette a jelentőségét. A társadalmi valóság ábrázolása már nem volt *underground*, szamizdat dolog, mint régen, amikor mindenki ismerte egy-egy rendező jelképes beszédének kódjait, és tudta, hogy a beszéd miként leplezi le a valóságot. A nagy generáció gyakorlatilag megnémult, ráadásul az is kiderült bizonyos karakterekről, hogy mindaz, amit addig mondtak, hazugság volt, és ez későbbi mondanójukat is erősen megkérdőjelezte. Jancsó tudott egyedül érdekesen reagálni, elkezdett tacepao-szerű filmeket készíteni, leváltotta az operatőrét, sőt mindent lecserélt és új formanyelvet dolgozott ki. Nagyon nagy dolog, hogy egy ilyen jelentős művész egy nagyon jelentős formanyelv után képes még egy nagy váltásra, ez Jancsó nagyságát mutatja. A mi generációnk identitása, vagy filmrendezőként való megszületése – Enyedi Ildikó, Szász János, Kamondi Zoltán és mások – pont a rendszerváltás pillanatára tehető. Tudni kell, hogy a játékfilm nem egy epigramma. Mire összerakod a filmet, eltelik két év. Ha gyorsan működik, akkor is egy év az ötlettől a kész filmig való eljutás, de inkább kettő. Na most, ha visszagondolunk a rendszerváltásra, akkor először jött a hurraóptimizmus, három hónap múlva pedig a taxisblokád, menjen a fenébe az egész kormány, és így tovább. Egy ilyen helyzetben mit fogalmazol meg? Azt az eufóriát, hogy milyen marha jó, vagy már azt a tragédiát, ami három hónap múlva már jelentkezett, vagy a következő problémát? Nem véletlen szerintem, hogy mi egyrészt nem álltunk össze egy generációvá, másrészt mindannyian valahogy egy belső világot kezdtünk el ábrázolni, amiben több általános igazságot feltételeztünk, mint a napról-napra változó környezetünkben.

Gy. Zs.: A dokumentumfilm természetéből adódóan gyorsabban tud reagálni az ilyen helyzetekre, mint a bonyolult gyártású játékfilm...

J. A.: És a minket követő filmesek is képesek voltak erre. A *Moszkva tér* fordulópontot jelent. Török Ferencsel kezdődött tulajdonképpen az a generáció, amelynek a rendszerváltás előtti idő már a múltat jelenti. Ők már nem abban szocializálódtak, nem abban voltak kamaszok, történelmi múltként élték meg a rendszerváltás előtti időket, ezért másként beszélnek róla. Mivel már egy lecsillapodott valóságban kezdtek filmeket készíteni, jobban tudták kommunikálni annak állapotait. Ilyen módon Török Ferenc *Moszkva tér* című filmje pontosan szólította meg azt a közönséget, akiről szólt, tehát ott összecsendült valami. Aztán az más kérdés volt, hogy sajnos a forgalmazás ráhajtott ezekre az alulról szerveződő tömegfilm-szerű dolgokra, amelyek szélesebb közeget tudtak megszólítani. Nagy baj, hogy a forgalmazás, meg a rossz kultúrpolitika erre ráült, és elkezdte ezt erőltetni, és onnantól kezdve ez is elindult egy rossz, geller irányba, és aztán nem tudni, hogy mi történt. Van ez a három fázisa a magyar filmnek, és utána már nem tudom, hogy milyen fázisban tartunk most ebben a pillanatban.

Gy. Zs.: Mi úgy gondoljuk, részben a konferencia címe is utal erre, hogy a test, az identitás, a szubjektum testi vetülete felértékelődik a fiatal generáció filmjeiben, mint-

ha a történetek szereplőinek a világhoz való viszonyuk hangsúlyosan abban lenne ábrázolva, ahogy a testüket – biológiai, kulturális, erkölcsi értelemben – megélnék. A Simó-osztályban végzett hallgatók filmjeiben a test mindig egy ilyen – antropológiai hasonlaltal élve – sűrű leírásá válik.

J. A.: Szerintem nem ez a döntő különbség, mert nem értem, hogy mondjuk Szász-nak az *Ópium* című filmjében megjelenő erotika és szexualitás mennyivel kevésbé fontos vagy erőteljes, mint ami a Simó-osztálynak a filmjeiben megjelenik. Egyébként nincs is Simó-osztály, csak két nagyon kiemelkedő rendező. Itt inkább az a különbség, hogy az egy összetartó generáció, akik együtt tudják az érdekeiket pontosan artikulálni. Ez a mi generációnkból nagyon hiányzott, az előttünk levő generációban megint megvolt. Ez sokkal dinamikusabb különbség, és aztán ebből sok minden fakad. De miért kéne ugyanarról a dolgról ugyanúgy beszélnie mindenfajta generációnak? Hiszen változik a világ. Az ő saját világukban másfajta közegek vannak, másfajta irányulások, ritmusok vannak, nekik azt kell megfogalmazni. Mi is megfogalmazhatjuk ugyanazt, de nem biztos, hogy kell.

G. Gy.: Szeretnék néhány olyan dokumentumfilmről megemlékezni, ami ebben szerintem tényleg novumot hozott Magyarországon. Sok elsőfilmes van köztük, nagyon kicsi nézettséggel. Szinte mindannyiukat meghívtuk Miskolcra beszélgetni, a filmek keletkezéséről, a rendező sorsába ágyazottságáról, egyáltalán arról, hogy talált rá a témára és milyen variációkon esett át a film. Ezek a dokumentumfilmek a testiség témájához kapcsolódnak. Aki ezeket látta, annak a sokat hangoztatott másságnak is egészen más dimenziója nyílik meg. Többek közt fogyatékos testek, például a *János testvérek* című, hihetetlen érzékenységgel elkészített első filmjében. Ez az, amit tanítani nem lehet. Tanítani azt lehet, hogy hol nyomd meg a gombot, mi az élesség, a kompozíció, minden, de hogy a mértéktartás és a dramaturgia ne uralja, és ne egy hatásvadász kompozíció vagy struktúra jöjjön létre, ehhez tényleg isteni szerencse kell. Vagy ugyanígy merném mondani Papp Bojánának a *Tévé és én* című filmjét, amelynek a főhőse egy kifejezetten ijesztő hölgy. Az az egyedüli specifikuma, hogy rajong a Friderikusz iránt. Elmegy a szülőházába, a tévéközvetítésekre, gyűjt minden ereklyét. És nem csinál belőle hülyét a rendező, egyszerűen közli, közvetíti, és hovatovább a mi számunkra is elfogadtatja a személyiséget. Az ember ilyenkor elgondolkodik, hányan csináltak volna ebből ócska, alpári és megalázó műsort. Nyilvánvaló, hogy éveken keresztül és megannyi találkozó során kellett erre valahogy fölkészülni.

Sz. E.: A *Tévé és én* című filmre mondanám, hogy sűrű leírás. Egy nagyon érzékeny film a tömegmédiá működéséről. Értelmezi is, amit bemutat, a főszereplő emberi méltóságát megbecsülve, felmutatva. Én a *Tévé és én*-nel szoktam kezdeni a média-kurzust a gimnáziumban, és a diákokat nagyon megfogja. Szerintem a fiatalok nyitottak a friss, érzékeny és becsületes, tehát nem a „Fókuszos” dokumentumfilmekre. Saját fülemmel hallottam egy mozi előtt, hogy valaki azt mondja: „úgy megnéznék egy jó dokumentumfilmet”. Az említett film kapcsán persze először kacagják a Friderikusz-rajongót, de aztán teljesen elnémulnak, magukra is reflektálnak a látottakkal egyetemben a diákok. Nagyon érdekesnek találom, ahogy a film saját befogadói po-

ziciójával szembesíti a nézőt azon a dramaturgiai ponton, amikor arról van szó, hogy az emberek nehezen tolerálják a másságot. Elhangzik egy ilyen mondat a főszereplő szájából. Addig lehetett volna azt mondani, hogy kvázi hülyét csináltak belőle, de utána visszafordul az egész, és a nézők magukba szállnak, átértékelik a látottakat. Ennek a filmnek a dramaturgiája nincs bezárva a cselekmény világába, hanem a téma, a főszereplő és a néző között artikulálódik.

G. Gy.: Akkor majd mutasd meg nekik Zelki János *Játék az egész* című dokumentumfilmjét is, amely a Dawn-szindrómások Baltazár Színházának a próbáiról szól. Több, mint torokszorító, valahányszor látom. De azért hadd említsek egy-két korábbi filmet is a testábrázolás kérdéséhez. Dárdayék *Jutalomutazása*, vagy a *Filmregény* pontos képet ad a korabeli testiségről, egyáltalán arról, hogy Magyarországon mit jelentett a test, milyen közegben és miként kerültek ábrázolásra. Lényegében Dárdayék egy olyan dokumentarista játékfilmet műveltek és munkáltak ki, ahol az egyes szerepek szigorú szociális indikációval bírtak. A pénztáros, pénztáros volt, a párttitkár meg párttitkár, csak át lettek helyezve egy másik közegbe, ahol saját frazeológiájukat, testbeszédüket és mentalitásukat vitték tovább önkéntelenül is az improvizált jelenetekben. Viszont, ezáltal egy olyan felhang keletkezett, amit képtelenség lett volna profi színészekkel és előre megírt dialógusokkal hasonló módon megszólaltatni.

J. A.: Ez volt a Budapesti Iskola.

G. Gy.: Igen, így hívták. Na de, néhány kortárs dokumentumfilmről megemlékeznék még. Mohi Sándornak az *Olga filmje* a létező legjobb roma film, amit én láttam. Sajnos alig lehet megszerezni és kiváltképpen nincsen mérföldkőként meghatározva, holott ez egy *lucidum intervallum* volt ebben a leggyakrabban önmagát ismétlő dokumentumfilm műfajban. Megemlíteném még Schuster Richárd filmjét, a *Három hiányzó oldalt*. Anélkül, hogy lelőném a film tematikáját, annyit hadd mondjak, hogy egy jócskán a nagymamakorban járó nő hatvan évvel korábbi szerelmi kapcsolatáról – emlékezésről, felfedezésről és szembesítésről – velőtrázó őszinteséggel beszél a film.

J. A.: Úgy kezdted az előbb, hogy fölsorolnál néhány filmet, amit fene tudja, hogy ki látott, ugyanakkor a felsorolt dokumentumfilmek mindegyikét a diszkréció, a finomság és a mértéktartás jellemzi. Ezeket a valóban jelentős filmeket tényleg nem lehet látni, ellenben mondjuk a *Fókusz* című műsorral és társaival, amikben arra vannak temperálva a felhozott témák, hogy ríkassuk már meg a szereplőt minél hamarabb, mert ugye instant érzelmeket kell adni a nézőnek. Ha meg már sír, akkor azonnal húzzuk rá a variót, hogy jól látszódjon az a kicsorduló könnycsepp, végtére is, azzal még fokozni lehet a hatást. Na most, így lehet tönkretenni a néző érzékenységét. Ma már ha meztelenül jön valaki szembe az utcán, az sem érdekes, mert annyira profán-ná lett téve a test, hogy a testnél maradjunk. De mondok egy másik példát. Nézzünk meg a manapság oly népszerű reggeli beszélgetős műsorokat, ahol atonális, végeérhetetlen ritmusú zenék mennek a beszélgetések alatt. Gyakorlatilag félelem uralkodik a csöndtől, pedig a csöndben az ember saját gondolataival tud találkozni. A félelem a csöndtől olyan, mintha nem lennének gondolataink. Ma az a trend, hogy a nézőt ne hagyjuk magára, állandóan zajongjunk a fülébe, közben beszélgessünk, nehogy egy

pillanatnyi csönd legyen. Ugyanez van a játékfilmekkel, a zenei *track* elindul, még mikor el se indultam a moziba otthonról és még akkor is megy, amikor már rég hazamentem, lefeküdtem. Ma már nem filmrendezőnek, hanem zeneszerzőnek jó lenni, mert csönd nincs a filmekben. Ettől aztán persze olyan, mintha zene se lenne. Amikor tehát néhanapján leadnak a tévében egy tartalmas dokumentumfilmet, akkor azt mondja, „Ne hülyéskedj már, te láttad mi történt? Miért nem ment hozzá közelebb a kamera?” Már is el van rontva az egész dolog, és rá van kényszerítve az ember erre a kereskedelmi filmes fogalmazásra. Mi pont akkor születtünk, ugyebár a '60-as években, amikor hetedik művészetnek hívták a filmművészetet, és nem feltétlenül a *box office* határozta meg. Hollywoodot egyébként többnyire azok tették nagygyá, akik Európából jöttek, és hozták magukkal az európai kulturáltságot. Ma ott olyanok vannak, akiknek a Donald kacsa a kulturális fundamentuma. Most ez egy közhely persze, és ilyen brutálisan nem igaz, de mégis...

Gy. Zs.: Ha már a méltatlanul hanyagolt dokumentumfilmeknél járunk, akkor essék szó a Gulyás-testvérek Berczeller Rezső szobrászról készített *Kicsi mérges öregúr* című munkájáról, amely, ha jól tudom, az egyedüli dokumentuma számos, könnyefakasztóan szép, ám azóta megsemmisült testszobrának. De erről talán mesélj te!

G. Gy.: A filmnek külön tragikuma és talán nívója, hogy forgatás közben meghalt a főszereplő, tehát csonka lett a film. De még így is sikerült megragadni Berczeller nyomorúságát, miközben szerintem a huszadik századi szobrászat talán legjelentősebb magyar alkotójáról van szó. Egyre inkább ellehetetlenült, mert nem jutott megrendeléshez, nemhogy bronzöntéshez, vagy kőhöz, hanem annál egyszerűbb anyagokhoz sem. Ekkor muszájból kartonból, rézlemezről, fából készítette szobrait, amelyek egy része kültérre került, természetesen el is pusztult. Másik része meg furcsa módon az örökösöknek a kézen-kezén valahogyan eltűnt. Holott ezek hihetetlen szobrok, kiváltképp azok, amelyek látszanak a filmen is, és maga a szobrász is ecseteli. Most nem akarok belemenni az esztétikai értékelésükbe, csupán annyit mondok, hogy egy horganyzott hálószerű anyagból gyúrta, és különböző, kifejezetten mozgásszerű embereknek a szerelmi életét fogalmazta meg más-más fázisokban. Torokszorító, ahogy ő erről vélekedik, és ahogyan az egész sorsát, származását, küzdelmeit mintázzák alkotásai. A film egyszerű dokumentációnak indult, és nagyon nehezen állt rá arra, hogy bármire is válaszoljon, mégis azt hiszem, élete lényegének a fedezete bennfoglaltatik a kész munkában.

Gy. Zs.: Részben saját keresztjének volt a kovácsa éppen a választott technika okán...

G. Gy.: De az kényszerválasztás volt, őt tényleg nagyon nyomorúságos körülmények közé sodorta az élet. Tulajdonképpen világcsavargóból öskommunistává lett, amit manapság nehéz kimondani, mert akkor mindjárt azt hiszik, hogy Rákosi Mátyástól kezdve a fene tudja kinek volt a kovácsa, holott pont ellenükben haladt, és mindenkit kinyírtak körülötte. Ezzel kellett együtt élnie és alkotnia. A mai napig nem született róla igazán nagy monográfia, nem vetettek számot a munkásságával.

Gy. Zs.: Van a Gulyás-testvéreknek egy másik filmje *Kinő az ember a meséből* címmel, Győri Klára széki mesemondó és táncház-szervezőről, ami egy zárt és homogén

közösségekben tesz kísérletet egy gondolkodásában, érzelmi és testi életében e közösségekben túlnövő és következőképpen abból kitesztott ember portréjának a megajzolására. Számomra ez a film mindenekelőtt arról szól, hogy a testről való másfajta beszédet miként korlátozzák, marginalizálják a gyakran szemellenzős kulturális hagyományok, illetve, hogy miként kerül olyan valaki a csoport erkölcsi szégyenpadjára, aki a legtevékenyebben vesz részt a közösségtudat építésében.

G. Gy.: Ahogy említette a film Széken készült, ami az erdélyi táncház mozgalom bölcsőjét jelentette, jelentős zenei kultúrával, folklórkincssel is rendelkezik. Győri Klára, vagyis Kali néni házában több mint 40 évig működött a táncház. De itt egy másik dologról is szót kell ejteni, tudniillik arról, hogy Nagy Olga néprajzkutató segítségével papírra is vetette élete történetét. Ez egy külön kutatást megérne, mert Kali néninek nagyon komoly hiányosságai voltak a magyar helyesírással, gyakorlatilag ott kezdte a mondatot nagybetűvel, ahol kedve tartotta és gyakran állítmány nélkül fejezte be, ugyanakkor gyönyörű verbális képekkel és Kosztolányit idéző verbális műveltséggel fogalmazott. Nagyon izgalmas lenne a másság szempontjából ezt a stilizálás nélküli változatot is kiadni, mindenesetre szerkesztett visszaemlékezéseit a Kriterion Kiadó *Kiszáradt az én örömem zöld fája* címen megjelentette. Mi még jóval a könyv megjelenése előtt csináltuk a filmet és nekünk is sokat mesélt fiatalokáról, szüleiről, házasságáról és többek között a testiségről, mert ugye a táncházba nem csak táncolni jártak a fiatalok, sőt Széken külön szokások voltak, hogy miként lehet a fiúkkal együtt-hálni úgy, hogy ki ne beszéljék őket. Nos, Kali néni saját házasságát, annak komikus és tragikus fejezeteit részletesen kibeszélte, de részletekbe menően hadd ne idézem, mert tényleg költői magaslatokat súrol ez a nyelvezet. A könyv kiadása előtt szerencséjére meghalt. Azért szerencséjére, mert a filmből egyértelműen kiderül, hogy ha még élt volna, biztos agyonverték volna a falusiak. A közösség a maga rendtartó, archaikus, népi gyökerekből táplálkozva úgy gondolta, hogy, aki kibeszéli a titkokat és szembesíti az embereket a saját képmutatásukkal, annak a pokolban a helye. Körülbélül a sírja úgy is nézett ki, senki nem gondozta, saját fogadott lányait beleértve. Később, és ezt a filmünkben is megörökítettük, egy táncház találkozó helyszínén a könyv néhány oldalát sokszorosítva szétosztottuk a jelenlévők között, és a reakciókból az derült ki, hogy Kali néni öröksége nagyon megosztó, az emberek jelentős része soha nem olvasta, de szájhagyomány útján mégis ismer néhány olyan kiragadott idézetet tőle, amivel könnyű pálcát törni felette. Érdekes módon, a fiatalabb nemzedékben nincsenek meg ezek az előítéletek, remélhetőleg ők már jobban számot tudnak vetni Kali néni személyiségével és megértik, miért fontos a saját sorsunkkal ilyen módon is szembesülni, ha már az őket megelőző generációban nem sokan voltak erre képesek.

Gy. Zs.: Mintha Berczeller Rezső és Kali néni pokoljárása ahhoz a kérdéshez kapcsolódna, amiről ma már sokat beszélünk, de nem neveztük nevén. Olvasatomban ez az erkölcsi felelősség problémája. Legyen valaki képzőművész, mesemondó vagy jelen esetben filmes, az erkölcsi felelősségtudat nélkül nem megy. Ez az, ami a piacnak, a tömegnek szóló filmekben gyakran elvész, ugyanakkor a fiatal generáció kapcsán optimista vagyok, mert úgy látom, fontos számukra, hogy amiről beszélnek, legyen az a

generációs életérzés, a felnőtté válás, vagy akár a kortárs testkultusz, arról komolyan és őszintén beszéljenek. A korábban említettekén túl ez megvan Kocsis Ágnes, Pálfi György és még sokak filmjében, például Mundruczó Kornélnál, bár az ő nagy filmjét, a *Deltát* én kissé didaktikusnak tartom.

J. A.: Erre hadd reagáljak. Minden életműnek van nagynak látszó alkotása. Azt szoktam mondani, hogy az idő fogja eldönteni mi egy életműben az igazán jelentős alkotás. Szerintem Kornélnak nagyon sok jelentős műve van, a *Nincsen nekem vágyam semmi* című filmje a másságról igencsak őszintén, elég megdöbbentően, merészen szólal meg. Lehet, hogy nem a *Delta* a legjelentősebb, ami sok szempontból nagyon hasonló egyébként a *Londoni férfi*-hoz. Meghalt az a főszereplő, Bertók Lajos, a zseniális fiatal debreceni színész, aki eredetileg játszott a volna, innentől kezdve nem lehet tudni, hogy milyen lett volna az a film. Azt mondom, fontos számukra, hogy komolyan beszéljenek. Ez evidencia. Minden komoly ember számára fontos, hogy morálisan, erkölcsileg megalapozottan közeledjen a saját témájához. Ugyanis, ha ez nincs, akkor egy hamis mű jön létre. Ha hazudok, akkor ez ki fog derülni, akár így, akár úgy. Hogyha valamire kacsintok, akkor az abban a pillanatban jó lehet, de később, amikor megváltozik az ízlés, akkor el fog pottyanni, és nem lesz benne maradandó tartalom. Röviden egy snittnek mindenhol és mindenkor morális felelőssége van.

Gy. Zs.: Igen, csakhogy a társadalmi-politikai keretek megváltozása más megvilágításba helyezi a morál kérdését. A nagy generáció egy álszent, elnyomó világban alkotott, ahol az individuum és a művész azáltal tett erkölcsi felelősségre szert, ahogy ezt az élehetetlen világot a maga cizellált, rejtjeles módján kibeszélte. Végző soron tehát a mozi a mindenkiben élő elégedetlenséget és szabadságvágyat fejezte ki. Attiláék generációja viszont egy olyan világban lépett alkotóként színre, amely már nem kínált egyértelmű iránymutatást morál kérdésében, és ahol pontosan azt a belső vívódást lehetett ábrázolni, ahogy az emberek új morális érzékenységet alakítanak ki magukban. A fiatal generáció valósága megint más, mindenkiben tudatosult, hogy új igazodási pontokra van szükség, és hogy mindenkinek magának kell meghozni az életre vonatkozó döntéseket. Különböző morális értékrendek vannak ma érvényben, viszont már nem evidens, tehát senki – sem a család, sem az iskola, sem a politikusok, sem a lelkiismeret – nem mond(hat)ja meg feketén-fehéren, hogy kinek melyiket kell választania. A filmnek talán abban van szerepe, hogy őszinte és idealizálatlan képet adjon erről a több tucat párhuzamosan élő és egymással is harcban álló morálról. Amikor fentebb azt mondtam, hogy a komoly beszéd morális tett, azokra a filmesekre gondoltam, akik a sztereotípiákkal és kultuszokkal szemben, lényeglátóan ábrázolják az alternatívákat, felelősséggel vezetik a nézőt az esetleges azonosulás vagy elutasítás felé. Van egy erős kép a fejemben, ami Kocsis Ágnes filmjeiben, vagy Vranik Roland *Adás* című filmjében biztos benne van, de szerintem több filmben is láttam. A főszereplők valamelyike csak ül a konyhában, a szobában, bárhol és néz maga elé, töpreng a világról, a világban való helyről, saját cselekvésképtelenségéről. De lehet, hogy ez a kép, annak az allegóriája, hogy már minden lezajlott és semmi nem változott, mintha isten igazából már nem lenne mit tenni.

Sz. E.: Úgy gondolom, mindig van mit tenni. Lehet például dokumentálni, mint a *Sátántangóban* az orvos teszi. Egy kicsit árnyalnám a Zsolt által említett képet azzal, hogy Kocsis Ágnes *Friss levegő* című filmjében mégiscsak beáramlik egyfajta morális friss levegő. Hiszen az utolsó beállításban a főszereplő lány felvállalja az édesanya életterét, sorsát, áldozatát, felölti a zöld ruhájára a piros munkaruhát, és elfoglalja anyja helyét a piros vécésnéni fülkében. Ahogy az előbb Attila Godard-t idézve nyomatékosította, egy svenknek morális jelentősége van, számomra itt van erre egy tényleges példa a *Friss levegő*-ben, az utolsó beállításban hosszú percekig kinyíló képkivágás belehelyezi a főszereplő lányt saját sorsába. De ez talán mégsem csupán kényszerpálya, vesztéglés a piros lámpánál, mert nem sikerült elkapni a zöldhullámot. Inkább egy érési folyamat, ahogy az éretlen zöld megpirosodik. A felnőtté válás színeváltozása. Talán mégis van jövő. Az lehet, hogy csak egy vécében.

S. N.: (Debreceni Egyetem): Katától kérdezném, hogy a nemzetközi zsűrinek a szemszögéből mi látszik most a magyar filmből? Mert azt nyilván tudjuk, hogy nagyon sok sikeres, fesztiváldíjas film van, de mennyit tudnak az itt is tárgyalt mögöttes problémákról?

V. K. A.: Egyszer a *Korunk* című erdélyi magyar kulturális folyóirat több kritikust kért fel arra, hogy írjon a magyar filmről. Amikor visszaolvastam az eredményt, azzal szembesültem, hogy én vagyok az egyetlen optimista hang az összes közül, mindenki más temeti a magyar filmet. Talán azért alakult így, mert a legtöbb magyar filmet vagy a Filmszemlén látom, sokszor ott is a nemzetközi sajtósokkal együtt, vagy pedig külföldi fesztiválokon és rám ragad az ő optimizmusuk. Nem mondom újat azzal, hogy van egy Tarr Bélánk, akit egy zseniként kezelnek, és a világ tíz legnagyobb befolyással bíró filmrendezője közé sorolnak. Egész kultusza van, filmrendezők, filmkritikusok borulnak le a lába előtt. Persze Tarr csak a jéghegy csúcsa, Attila filmje Edinburgh-ban két vetítésen négyszáz fős teremben ment telházal úgy, hogy napokkal előtte eladták rá az összes jegyet, és másfél óráig kérdezték a film után a közönségtalálkozón, úgy kellett kirugdosni őket a moziból. Hajdu Szabolccsal és Bollók Csabával és még sorolhatnám, ugyanezeket a sikereket éltem át. Alapvetően a magyar film külföldön sokkal jobb megítélés alá esik, mint a magyar közönség körében. Ugyanakkor azt is tapasztalom, hogy van egy újfajta filmkritikus, illetve fesztiválfilm-válogató generáció, akiknek a filmművészet a nyolcvanas éveknél kezdődik. Döbbenettel tapasztalom azt a kritikus kollégákon, hogy például Tarkovszkij nem mond nekik semmit, ismerek olyan kritikust vezető nemzetközi filmes szaklappal, aki bevallotta egyetlenegy Tarkovszkij-filmet sem látott. Hiányos az illetén filmes műveltségük, és részükről kifejezett elutasítást érzek a művészfilm iránt. Sokan közülük a magyar filmet gyakran a lassú tempójú, fekete-fehér művészfilmmel azonosítják, amihez ők már türelmetlenek és nem mutatnak hajlandóságot arra, hogy egy másfajta nézői magatartást vegyenek fel, olyat, amelyet ezeknek a filmeknek a befogadása kíván. Nyilván azért, mert a dinamikus zenére klipp-szerűen vágott anyagon nőttek fel. Ezért is lenne fontos mind a dokumentumfilm, mind a játékfilm esetében, hogy legyen minél több tematikus vetítés, fesztivál, filmklub, akárminek nevezzük, ahol összejöhet egy értő közönség, akik egy-

két ember, jó esetben az alkotó vezetésével beszélgetnek, ráirányítják egymás figyelmét a felszín mögött megbúvó árnyalatokra, finomságokra. Volt már róla szó, de a közönségnevelés hiányát én is nagy problémának látom. Ugyan megjelent a mozgókép-kultúra-oktatás a középiskolában és a felsőoktatásban, de mit néznek szívesen a diákok: a *Barátok közt*-öt. Amikor megnézünk közösen egy a filmtörténet szempontjából valódi súllyal bíró filmet, akkor teljesen el vannak veszve. Azon túl, hogy tetszik, nem tetszik, nem tudnak rá mit reagálni, és ha nem értik miről szól, nem tudják dekódolni a film formanyelvének kódjait, akkor tíz perc után elunják. Amikor filmnézés után a benyomásaikról kérdezem őket, még a harmadéves hallgatóktól is csak pár szavas válaszokat kapok: „Unalmas volt”, „Jó volt”, „Lekötötte a figyelmemet”. És ha ez utóbbi kapom, én már boldog tudok lenni. Ami végül is nagyon szomorú. Az is sajnálatos tényező, hogy a magyarok leszoktak a moziba járásról és rászoktak a filmek, ám első-sorban nem magyar filmek letöltésére.

G. Gy.: Hadd tegyem hozzá, engem az is megdöbönt, hogy DVD-ről játsszák az úgynevezett művészmozikban a filmeket. Nem kell szakembernek lenni, hogy érezzük egy celluloid-szalagról, illetve egy digitális hordozóról vetített film különbségét. Ráadásul ugyanazért a jegyárért. Ez is szerepet játszhat az alacsony nézettségi mutatókban. Tragikus, ha az embereket arra neveljük, hogy csak a film tematikájára figyeljenek, vagyis egy kicsit túlzó hasonlattal azt üzenjük, hogy mindegy, ha egy Rembrandt-festményt eredetiben látunk, vagy egy újságcikket illusztráló fekete-fehér képen. A film- és médiaoktatásban is a mozit kellene preferálni a monitorok, a tévéképernyő és egyebek mellett, mert nem egészen közömbös, mikor ébrednek arra rá, hogy mit kell nézni, egyáltalán miként kell nézni, és hogy esetleg másféle véleményt is meg lehet fogalmazni.

V. K. A.: Bármennyire szebb is celluloid-szalagon a film, és tényleg össze sem lehet hasonlítani a minőséget, valljuk be, a videóra forgatott anyag jóval olcsóbb. Éppen ezért tűnik ez utóbbi a járható útnak a dokumentumfilmesek számára is, mert így sokkal könnyebben, észrevétlenebbül és gyakran saját zsebből is tudnak forgatni. Sőt a játékfilmesek, de még az igazi sztár-filmesek minősülő alkotók közül is egyre többen kénytelenek saját projektjeiket digitális kamerával forgatni, mert nem kapnak rá pénzt. Csak egyetlen példát hadd említsek, Terence Davies *Az idő és a város* című filmjét. De ott van Steven Soderbergh *Bubble* című filmje, Oliver Stone dokumentumfilmjei és még sokáig sorolhatnám. Ha tehát valaki merészebb, a hollywoodi *mainstream*től eltérő filmet akar csinálni, ezt az utat kell választania, vállalva a minőségbeli különbség jelentette hátrányt, hovatovább kidolgozva az új képtípusnak megfelelő filmnyelvet.

Hogy Séllei Nóra kérdésének másik részére is válaszoljak, embere és kritikus válogatja, hogy ki mennyire lát a magyar filmek mögé. Vannak olyan kritikusok, mint a *Variety senior editora*, Derek Elley akik például több, mint huszonöt éven át vett részt a Magyar Filmszemlén és gyakorlatilag szinte mindent látott egy negyed század itt bemutatott filmterméséből, de szintén ott van a nagy öregek közt a neves kritikus Peter Hames vagy John Cunningham is, akik nyilvánvalóan jól ismerik a magyar fil-

meket. Mivel a közép-európai filmművészet áll az érdeklődésük középpontjában, és sok időt töltöttek nem csak kutatással, de itt Magyarországon is, nyilván többet tudnak a filmek mögött meghúzódó társadalomról és az itt élő emberek életéről. A fesztivál látogató átlagnéző viszont gyakran csak azért ül be egy magyar filmre, mert ilyet még nem látott, vagy éppen már látott valamit és szeretne még többet látni ebből a számára kuriózumnak, egzotikusnak tűnő világból. Egy ilyen nézőtől nem várható több, mint a felszín ismerete, az itteni jellegzetességekre való rácsodálkozás, de az is nagydolog szerintem, ha valaki kellően nyitott az ilyesmire és mondjuk egy fesztivál kínálatából nem a már esetleg általa is ismert alkotók műveiből szemezget. Nyilván egy film alapján és a jó esetben hozzá kapcsolódó alkotói beszélgetés alapján nem fog feltétlenül minden összefüggést átlátni és nem lesz képes komplex módon értékelni a látottakat, de mindenképp szerez egy benyomást arról, hogy mi is zajlik itt. Szerintem ez az érdeklődés is fontos és nem szabad elítélni vagy leminősíteni esetleges felszínessége miatt.

K. Gy.: (Debreceni Egyetem): Ehhez kapcsolódóan van egy kérdésem. Volt szó a generációs váltásról, a kulturális változásokról, emberképünk megváltozásáról. Nagyon érezhető a filmkészítői generációk közötti eltérő gondolkodás, de hogyan jelenik mindez meg a filmnyelv vonatkozásában?

V. K. A.: Szerintem a fiatal filmesek felmérték, hogy ha meg akarnak maradni filmesnek, akkor olyan filmeket kell készíteniük, amelyekkel a saját generációjukat meg tudják szólítani, képesek annak életérzését ábrázolni. Ebben a hihetetlenül felgyorsult társadalomban a ránk zúduló információövezet iránti tudatossággal lehet érvényeset mondani. Mert ezeknek a hatásoknak a tükrében próbálják meg az emberek is önmagukat meghatározni, felvenni egy identitást, érvényesíteni egy test-képet, vagy egyfajta csoporthoz tartozást. Nagyon sok minden jön a médiából, és ez előbb-utóbb megjelenik a filmekben, de például a fiatalok hétköznapi kommunikációja, az, hogy jóformán csak interneten keresztül vagy sms-ben, azok sajátosan kifejlesztett nyelven kommunikálnak is mind gyakrabban átszivárog a vászonra, mert elengedhetetlen eszköze lesz a valóság ábrázolásának és a hitelességnek. Jó példa erre Fliegauf Bence *Rengetegje*, vagy Pálfi Györgynek a *Nem vagyok a barátod* című filmje, melyek a fiatalok kapcsolatainak alakulását, mélységeit vagy éppen azok felszínességét örökítették meg. Ha fiatalokhoz akarunk szólni, az ő nyelvüket kell beszélni és ezt kell beszélni akkor is, ha hitelesen akarunk róluk szólni. Ezt csinálja a kortárs dráma is, most volt nemrégiben a Csokonai Színházban a DESZKA Fesztivál. Garaczinak a *Tizedik génje*, Tasnádi István az *East Balkán*-ja, mely a West Balkánban történt tragédia kapcsán és több száz fiatal, részint szemtanú vallomásából, az ő nyelvükön született, de említhetném a *Cyber Cyrano* című darabot, vagy a több szerzős, szintén több interjú is magába foglaló *A gyáva* című előadást Scherer Péter rendezésében – ezek mind ezen a verbális regiszteren szólalnak meg. Nem csak ettől, de ettől is lesznek kortársak és érvényesek ezek a megszólalások. Nyilván a kortárs drámában hamarabb jelentkezik a váltás, mint a kortárs filmben, már a beszélgetés elején vázolt finanszírozási problémák miatt. Elsősorban a filmek nyelvezetéről beszéltem, a filmnyelv változásairól viszont

talán a két aktív filmes nálam sokkal hozzáértőbb választ tud adni. És ha szabad nekem is kérdeznem, engem is érdekelne, nem csak, hogy ők milyen változásokat tapasztalnak, hanem, hogy hogyan élik meg a változásokat és mennyire próbálnak azokkal lépést tartani.

S. N.: Azt szeretném még megkérdezni, hogy Lajoskát hogy találták meg, illetve a forgatás után hogy változott meg a helye a közösségen belül, mert úgy gondolom ez nagyon kockázatos dolog és etikai kérdéseket vet fel.

Sz. E.: A rendező, Fliegaufr Bence elmondta, hogy több telepet végigjárt, amatőr szereplőit több helyszínről toborozta. Szolnokon a helyi CKÖ vezetőjét kereste meg, aki egy tucat jelentkezőt ajánlott, akik közül Lajoskát választották. Lajos valóban tehetséges, fantáziadús fiú, tele élettel, de igazában számomra abban mutatkozott tehetségesnek, ahogy ezeket a nagyon különböző, számára idegen világokat, helyzeteket kezelni tudta, ahogy közlekedett köztük, a berlini vörösszőnyegtől a budapesti közön-séget kitevő politikai és kulturális eliten át a forgatócsoport közegéig. Ahogy ez a *casting* közelíthető egy szociológiai terepmunkához, úgy Lajos játéka sem csak egyértelműen színészet, hanem társadalmi kommunikáció. Eleinte nagyon élvezte ezt a forgatást, az új világot, ami feltárult előtte, de a nemzetközi siker bizony megterhelte magánéletét a helyi közösségen belül. Feleségemmel, Szilágyi Eszterrel, aki munkatársam is, több fronton próbáltunk mediálni, leginkább azzal, hogy elosztatjuk a félreértéseket. Az iskolán belül inkább alulértékelték Lajos teljesítményét. Próbáltuk a forgatási helyzet pedagógiai dimenzióit hangsúlyozni, bekapcsolni a filmet, a filmeseket az iskola életébe, lássák a kollégák, hogy Lajos egy másik közegben kezelhető, sőt, tehetséges gyerek. A filmeseknek igyekeztünk feltárni, milyen összetett felelősséggel és lehetőséggel rendelkeznek Lajos irányában. A film producerével komoly közös tervek, kezdeményezések születtek Lajos tehetséggondozásának, tanulmányainak támogatására. A stáb becsületére legyen mondván, hogy sokat tettek Lajosért. Ugyanakkor ez az összefogás és a film körül kialakuló szociális munka mintha egy kicsit véletlenszerű, *ad-hoc* jellegű lenne. Nincs automatikusan, természetesen beleágyazva általában a filmkultúra a szociális felelősségvállalás kontextusába. A stáb és az Inforg Stúdió érzékenységtől függött minden. Helyesbíteniék: az úgymond esetleges szociális munka professzionalizálódott a Csányi Alapítvány szakembereinek bekapcsolódásával. Ennek kellene igazán publicitás, igaz, éppenséggel itt és most kap ez nyilvánosságot. Az iskola és a filmesek mellett a harmadik front maga a cigány közösség, ahonnan még az a vád is érte Lajost, hogy ha már ilyen nagy sztár, akkor ez miért nem mutatkozik meg jobban a nagycsaládi kasszában. A helyi közösség vezetői azt hitték, hogy Lajost olyan értelemben fedezték föl, hogy ő már egy celeb lesz ezután, és jönnek a filmes szereplések sorban, ami által a család ki tud emelkedni. A rendező erre azt mondta, hogy a filmnek vége van. Bizonyos értelemben igen, a forgatásnak vége, a szerződések teljesültek, és így tovább. Csakhogy Lajos arca éppen most járja be a világot, így a film igazán csak most kezdődik, és a tétje számomra nem egy ezüst medve, hanem egy barna kisfiú. Lajos szociális lényével arcot adott, a saját arcát adta a filmnek. Itt akár visszautalhatunk a Budapesti Iskolára és a fikciós dokumentumfilm elméleti kérdéseire, ahol szintén

amatőr színészekkel dolgoztak. A kérdés az, hogy a film mennyire tudja megrajzolni a nézőben ennek az arcnak a „szociológiáját”. Gyula bácsi, te ezt már tömören, pontosan megfogalmaztad a hitelesség kérdésében. A rendező úgy nyilatkozott, hogy a cigány gyilkosságok után valamit tennie kellett, és ezt a filmet csinálta, és hogy mindenki csináljon valamit. Mi megpróbáltuk szervezni Lajoska körül a dolgokat, itt pedig beszélünk róla. Jó az, ha Lajos-ügyben mi is, más is, a film is teszi a dolgát.

Nézők és nézőpontok: kerekasztal-beszélgetés a *Csak a szél* című filmről

A kerekasztal-beszélgetés résztvevői: Erős Ferenc szociálpszichológus (PTE BTK Pszichológiai Intézet, moderátor), Lénárd Kata pszichológus (PTE BTK, Pszichológiai Intézet, Bátor Tábor Alapítvány), Bigazzi Sára szociálpszichológus (PTE BTK, Pszichológiai Intézet), Bogdán János képzőművész (KuglerArt Szalon Galéria), valamint Heindl Péter, jogász és történelemtanár.¹

Erős Ferenc: Kerekasztal-beszélgetésünk témája Fliegauf Benedek *Csak a szél* című 2011-ben készült filmje, amely több díjat, többek között Berlinben Ezüst Medve díjat nyert, és elég nagy visszhangot váltott ki Magyarországon és külföldön egyaránt. Erről a filmről egyáltalán nem könnyű beszélni, mély érzelmeket vált ki a nézőből, és több szempontból is nagyon súlyos kérdéseket vet fel. Mindannyian tudják, hogy a film megalkotásának apropója a Magyarországon 2008 és 2010 között sorozatban elkövetett cigánygyilkosságok volt, amelyeknek 55, köztük 6 halálos áldozata volt. Jelenleg 4 elkövető ellen folyik évek óta per. Ennyit a szomorú tényekről. Először azt kérdezem tőletek, hogy ez a film szerintetek mennyiben különbözik a szokásos ábrázolásmódtól, a cigányság reprezentációjának ismertebb formáitól. Sárahoz fordulok, aki szociálpszichológusként sokat foglalkozott a cigányság társadalmi reprezentációjával.

Bigazzi Sára: Szerintem a két évvel ezelőtti konferencián egy szintén a cigányság filmbeli reprezentációjával foglalkozó szekcióban. Katával beszélünk arról, hogy mi csoda filmtermés van a cigányságról, és, hogy minél kommerszebb egy film, annál inkább sztereotípiákkal dolgozik. Ezen filmek tapasztalata szerint egyrészt létezik a szabadságvágyó és a társadalmi rendszere kritikájaként megjelenő cigányságkép, másrészt a „lop-csal-hazudik” típusú cigánykép a filmekben. A *Csak a szél* más, ebben a filmben azonosulunk a főszereplőkkel, hiszen a film során végig őket követjük, a hátukat látjuk, ahogy mennek, de azt nem tudjuk, hogy a mi hátunk mögött ki van. Azonosulunk velük éppen ezért fenyegetettséget is érzünk.

E. F.: Elhangzott egy kulcsszó, a fenyegetettség. Ezt ti hogy élitek meg? Mit gondoltok a filmből sugárzó fenyegetettségről?

¹ A kerekasztal-beszélgetés Pécsen, a IV. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia keretén belül, 2012. november 23-án zajlott. Köszönet a résztvevőknek és a szervezőknek a szöveg közléséhez nyújtott beleegyezésükért. Külön köszönet Hubai Gergelynek a hangfelvételért és Mezei Saroltának a beszélgetés átírásáért, szerkesztésért.

Heindl Péter: Én régóta cigányok között élek, abban az értelemben mégis kívülálló vagyok, hogy engem nem ér fenyegetettség, csak a barátaimat és a környezetemet. Őket viszont folyamatosan, és itt nem feltétlenül csak arról van szó, hogy az embernek állandó halálfélelme van, de félni kell a gyakran ok nélküli rendőri atrocitásoktól és meg kell tanulni együtt élni az állandó kirekesztettség érzésével. A gyilkosságok idején ugyanakkor a fenyegetettség érzése egészen konkrét volt, a falvak végén az utolsó házakban élő cigányok közül többen házaik eladásáról beszéltek itt Baranyában is.

Bogdán János: Én azt gondolom, hogy még ha nem is ismerjük az összes konkrétumot a történetek kapcsán, akkor is lehet érezni a levegőben, hogy most milyen idők járnak. Tapintani lehet a gyűlöletet és a kiábrándultságot.

Lénárd Kata: Ez a fenyegetettség-érzés, pszichológiai-pszichoanalitikus szempontból megközelítve, zsigeri szinten működik. Többek mondták, de magamon is tapasztaltam, hogy szomatikusan elkezdett fájni a fejük, a hasuk a moziban. Egyszerűen testi, vegetatív szinten működik a film, testi tüneteket produkálva éljük át a fenyegetettség-érzést ebben a filmben. Ez nyilván nem egy intellektuálisan reflektált értelmezése a filmnek, de szerintem ez a reflektálatlan testi érzet az, ami átélhetővé teszi a fenyegetettséget.

B. J.: Épp mondani akartam, hogy én nagyon rosszul éreztem magam ezekben az időkben, anélkül, hogy tudtam volna, hogy mi történik. Minden erőmmel beleástam magam az alkotásba, hogy élhető, pozitív energiákkal vegyem magam körül, mégis egy szinte megfoghatatlan sötét erő, gonoszság sugárzott azokban az időkben, ami testi fájdalmakat okozott, emellett lelkileg is elviselhetetlen volt.

E. F.: Arról beszélgettünk még a kerekasztal előtt, hogy miként reprezentálja a cigányságot ez a film, és olyan szavakat találtunk, mint kiszolgáltatottság, aktivitás-passzivitás, túlélés, túlélési stratégiák, ahogy például az az anya próbál minél kevésbé részt venni a konfliktusokban, távol marad a verekedésektől. A kislány az iskolai megerőszkolási jelenetben ugyancsak kívülálló marad. A maga módján a kisfiú az, aki aktívan próbál valamilyen túlélési módot találni, épít egy bunkert és berendezi azt, végső soron mégis azért teszi, hogy elmenekülhessen a valóság elől. Ez az egész túlélés-probléma nagyon izgalmas és megdöbbentő ebben a filmben. Mit gondoltok ezekről a végső soron kudarcra ítéltetett különböző túlélési technikákról?

B. J.: Igazából két dolog között választhatunk: kivonulok és nem vagyok része ennek az egésznek, vagy a magam szintjén, mint a kisfiú, megpróbálok valamit tenni. Elvileg befejezhető úgy is a történet, hogy a kisfiú megmenekül, és ezzel a rendező ott teszi le a voksát, hogy igen, aktívnak kell lenni. Akik kivonulnak és passzívak maradnak, ők lesznek áldozatok.

B. S.: Érdekes, mert az anyuka jár dolgozni, a nagylány iskolába, teszik a dolgukat és a közösséggel is kapcsolatot tartanak. Egyedül és a kisfiú az, aki iskolát kerül, aki nem az „elvárt” szerint cselekszik. Tehát miközben ezt csinálja aktívan, közben passzív marad a társadalmi integrációra, arra, amit valójában elvárnának tőle. Végső soron az is egy lehetőség a túlélésre, hogy visszautasítom az elvárásokat. Ebben a tekintetben a rendező tényleg ad egy olyan alternatívát, hogy lehet, hogy az elvárások visszautasítá-

sa még akár a megfelelő stratégia is lehet, a kisfiú lehet, hogy valahol ott van az erdőben és megmenekült.

L. K.: A néző, vagyis mi, ezt szeretnénk hinni. Hinni az ő túlélésében. A film vége ez a lebegtetés, hogy nem tudjuk biztosan mi történik, párhuzamos azzal a kiszámíthatatlanság érzéssel, amit a szereplők átélnek. Ezzel a kiszámíthatatlansággal, a kiszámíthatatlanság feszültségével engedi el, pontosabban tartja fogva a nézőt. A túlélési stratégiákra visszatérve, az, hogy mit tekintünk aktívnak, illetve passzívnak, az nagyon érdekes. Ez egy paradox, csapda helyzet. Arról, amiről Sára és János beszélt az előbb, eszembe jut, hogy a kisfiú túlélésének záloga végülis az, hogy nem felel meg az elvárásoknak. A „legális”, „legalizált” elvárásoknak, amelyeket pont azok képviselnek, akik az életükre törnek. De nem hiszem, hogy itt a konkrét túlélésről van szó, a kisfiú ugyanolyan áldozat, ez szerintem nem vita tárgya köztünk.

B. J.: Rendben van, hogy alternatívát jelent a munka és az iskolába járás, de a rendőr párbeszédében az is előjön, hogy mindez nem elég. A lényeg pont az, hogy a gonoszság a törvényesség látszatával tud a legnagyobb határfokon működni. Hiába felelek meg az elém állított követelményeknek, ha az senkit nem érdekel. Itt szerintem nincs ellentmondás azzal, amit az előbb mondtam: igen, reagálni kell, de nem biztos, hogy úgy, ahogy a többség elvárja. Nem biztos, hogy azt a fajta törvényességet, rendszert kell elfogadnom, és azon belül szólnom, létezni és bizonyítanom, amit ők tesznek elém. Hiszen ez az egész csak egy játék, ami arról szól, hogy a gyűlöletet és a pusztítást törvényesnek tüntettesse fel, úgy állítsa be mintha az igazság része volna. Így dicsőülnek meg a gyilkosok, akik megteszik azt, amire sokan csak gondolni mernek. Így válik a gyűlölet bátorsággá, a gyűlöletet szítók ideológiája pedig így lesz maga a törvényesség. Szerintem ebben a filmben ez a csapdahelyzet van kimondva és az, hogy ebből ki kell jönni.

L. K.: Az is túlélési stratégia, amit az apa mond *skype*-on. Arra kéri a családját, hogy húzódjanak meg, csukják be az ablakokat és az ajtókat. Ugyanez a stratégiát képviseli a kislány (akinek – vegyük észre – nincs neve, nem tudjuk megszólítani, nem tudunk hogyan utalni rá), amikor végig csendben van az öltözőben miközben a másik lányt megerőszakolják. Sűrítve úgy néz ki tehát ez a túlélési stratégia, hogy akkor élhetsz, ha néma maradsz, ha mindent elviselsz. Ugyanerre játszik rá az alamizsnarendszer. Amikor ruhákat kap az anya a hölgytől, aki kiviszi őket a közmunkára, nem olyan segítséget kap, ami kiemelné ebből a rendszerből. Az alamizsnarendszer egy olyan helyzetben kínál lehetőséget a túlélésre, amiben a kiszolgáltatottak arra kényszerülnek, hogy csöndben maradjanak. Szerintem a kisfiú ismeri fel ennek az egésznek az elhibázottságát. Azt a bunkert nem csak magának építi, hanem az egész családnak, berendez egy másik világot: tükör a testvérenek, van ott hajgumi, szemfesték, még körömlakk is.

H. P.: Hadd tegyek hozzá valamit a fiú-lány szerepek kettősségéhez, amit a film észrevesz és érzékenyen ábrázol. Nekem azért tetszett ez a megkülönböztetése a fiúknak meg a lányoknak, mert azokban a dél-dunántúli falvakban, ahol dolgozom, az a tapasztalatom, hogy a nőknek megvan a hagyományos szerepük. Gyereket szülnek,

akiket föl kell nevelni, gondoskodni kell a családról. Az iskolában a kislányok alapvetően jól viselkednek, merthogy neki meg kell felelni a közegnek, és hogy egyszer majd ők is föl tudják nevelni a gyerekeit, jóban kell lenni mindenkivel, kerülniük kell a konfliktusokat. A fiúknak viszont nincs ilyen szerepük. Ugyanis az utóbbi évtizedekben a cigány férfiak számára a hagyományos családfenntartói szerep elveszett. A megfelelő iskolázottság, a megfelelő képzettség hiánya miatt és persze az előítéletekből fakadó kirekesztés miatt is esélytelenné váltak a pénzkeresésre. Az iskola a többségi társadalom közegére készült és ezt a roma fiúk megérik. Az iskolába bekerülve egy olyan versenybe kényszerülnek bele, amelyben nincs esélyük. Az iskolakerüléssel tulajdonképpen megpróbálnak funkciót találni maguk számára és a filmben szereplő srác ezt meg is találja, amikor bunkert épít a családjának, ezzel értelmet talál saját, társadalmilag funkcióatlan létének.

E. F.: A másik ilyen nagy téma a filmben a kiszolgáltatottság, például Rigó már említett kiszolgáltatottsága a közmunkán és az alamizsna, amit a munkavezetőtől kap. Ugyanígy a kislánynak a kiszolgáltatottságáról is beszélhetünk abban a jelenetben, amikor hamarabb bemegy az iskolába, hogy tanuljon és a telefonját feltöltse. Megjelenik a pedellus és azt sugallja a film, mintha valamilyen szexuális abúzus készülődne, vagy legalábbis szexuálisan kiszolgáltatott a kislány. A film több helyen is érzékelteti ezt a fajta többszörös kiszolgáltatottságot és társadalmi, ami persze sokkal több mint közöny, talán ha valamelyik trauma-konceptióban gondolkodnánk, azt mondhatnánk ez a „közöny” a harmadik, a cinkosok közt a néma, aki asszisztál egy trauma létrejöttében. Agresszív ez a közöny, mint például abban a jelenetben, amikor a buszmegállóban vár a kislány, a busz pedig tíz méterrel odébb áll meg, a lánynak pedig utána kell szaladni. Ezek az emberek még sokkal jobban kiszolgáltatottak, mint akik egyébként a társadalom peremén élnek. Mindez egy sor olyan kérdést vet fel, amit az attitűdök kérdésének nevezhetünk. Itt van a többségi társadalom attitűdje, ami többféleképpen kifejeződik ebben a filmben: például az alamizsna adásban, vagy abban, amit a rendőrök mondanak: ennek a gyilkosságnak üzenetértéke van, ami most nem jó helyre ment. Másrészt pedig a kisebbség, a kiszolgáltatott csoportoknak is vannak attitűdjeik, és ott is többféle attitűd mutatkozik meg a csoporton belül. Sára, szociálpszichológusként te erről mit gondolsz?

B. S.: A buszmegálló jelentre visszautalnék, mert engem az nagyon megmozgatott. Különböző szintű agresszivitások vannak, akár a közönyben, akár pedig a viselkedésben és a gondolkodásban. Kimondjuk-e mit csinál a buszsofőr, teszünk-e ellene vagy elfogadóan hozzászokunk. A kislány hozzá van szokva, mert felszáll a buszra, és egy pillanat alatt a történet folytatódik. Vannak azonban azok a dolgok, amikhez nem lehet hozzászokni. Kell-e hozzá gyilkosság, hogy azt mondjuk „Hűha”, vagy elég, ha a busz tíz méterrel arrébb áll meg ahhoz, hogy feltegyünk magunknak bizonyos kérdéseket.

B. J.: Bevallom valahol minden szereplőben megtaláltam magam, még a gyilkosokban is. Lényegében minden szereplőnek van valami igazsága. Ezt ilyen szemmel is kell nézni, mert egy értelmes kommunikáció azzal kezdődik, hogy megismerem a másik-

nak az igazságát, még ha nem is fogadom el teljes igazságként. Ez nyit kaput a másik emberhez, ez teremti meg azt a bizalmi viszonyt, ami miatt meg fog hallgatni. Ha elhitetem magammal, hogy a másinak semmiben sincs igaza, akkor nem fogok tudni vele kommunikálni. Lehet, hogy nincs végső igazsága, de valahol igaza van, vagy sértettsége, félelme van, amit meg kell értenem. Nem szabad elhallgatni, hogy a cigányság egy rétege kritikán alul él, ami leginkább a hozzáállásukból fakad. Ugyanakkor sokan azt várják, hogy valahogy önerőből tornásszák fel magukat, és majd ha ez megtörtént észrevevessük őket. Hiányzik azonban egy láncszem, mégpedig azok, akik odamennek, befektetnek, tanítanak, adnak. A legszimpatikusabb ebben a filmben, hogy úgy van megcsinálva, mintha a rendező ott lenne közöttük és végigélné ezeket a szituációkat: nemcsak bemegy ezekre a koszos helyekre, de a szereplők mögött megy, tesz egy gyönyörű gesztust azzal, hogy mögéjük áll, jelezve: én nem élem azt, amit ők élnek, viszont végigmegyek a nyomukban.

H. P.: Attól zseniális ez a film, és attól olyan visszafojtott a feszültség, merthogy tényleg mindenki azt a szerepet játssza, amiben él, és ennek gyilkosság a vége. Ami ebből a filmből szándékosan ki van hagyva – és gyakran az életből is szándékosan ki van hagyva – az a szolidaritás. Abszolút mindenki csak a saját szemszögéből hajlandó nézni az eseményeket, csak a saját érdekeit érvényesíti, már amennyire tudja. Persze, hogy minden oldalról vannak sérelmek, mégpedig jogos sérelmek, de a szolidaritás talán azoktól várható el a legkevésbé, akik a legsértettebb pozícióban vannak, a teljesen kilátástalanoktól, a tulajdonképpeni halálraítéltektől. Ha nincs semmiféle melléjük állás, akkor ez a vége. Ennek a filmnek a feszültség a legnagyobb erénye, amit azzal teremt, hogy mindenkit saját magaként mutat.

E. F.: Gondolom, sok mindenkiben felmerültek kérdések, gondolatok. Arra bátorítok mindenkit, hogy szóljatok hozzá az eddigiekhez és mondjátok el, mit gondoltok a filmről!

Dés Rita: (klinikai szakpszichológus): Ahhoz szeretnék kapcsolódni, amit a kétféle viselkedésről mondtatok: amit egyfelől az anya, a lánya, másfelől a kisfiú jelenít meg. Különbséget tettek az alávetettség, a többségi társadalom elvárásaihoz való igazodás technikája és a kisfiú túlélési stratégiája között, aki nem fogadja el az elvárásokat és szabályokat. Szerintem viszont nincs ilyen kettősségről szó a filmben, merthogy ezekben az élethelyzetekben, a nagyon leszakadt, gettósodott és kirekesztett falvakban élő cigányok számára nem valós az alternatíva, hogy vagy integrálódasz vagy beintesz. A többségi társadalom részéről ugyanis nincs fogadókészség, ezek az emberek egyszerűen láthatatlanok, nem léteznek. A megerőszkolás-jelenetben szerintem a kislány nem azért nem csinált semmit, nehogy bajba kerüljön, hanem mert pontosan tudta, hogy ő nem látszik, nem létezik. Nem látszik se azoknak, akik megerőszkolják a másik lányt, se a lánynak. Szerintem a film egyik legfontosabb üzenete az, hogy ma Magyarországon a cigányok olyan mértékig kirekesztettek, hogy a többség számára szinte már nem is léteznek, vagyis teljesen mindegy akarnak-e integrálódni, vagy nem, mert nem tudnak. Ebben a tekintetben is sokatmondó az a totál érdektelenség, ami a cigánygyilkosságokat követi. Évek óta folyik a per, senki nem tud róla semmit.

E. F.: A film végén három áldozatot látunk és nem tudjuk, mi történik a kisfiúval, de bizonyos értelemben ez nem is lényeges, mert a film végső üzenete az, hogy túlélési stratégia ide vagy oda, kiterítenek úgyis. Ez azonban nem mond ellent az eltérő stratégiák meglétének, annak tehát, hogy egyesek megpróbálnak kívül maradni, a család más tagja a maguk módján és eszközeivel integrálódni szeretnének: a kislány rendszeresen jár iskolába, angolul tanul, nyilván azért, mert Kanadába készül. És mindent annak ellenére teszi, hogy ott van az a rettenetes tanárnő, aki úgy beszél a kíváncsiságról, hogy közben mindenki elalszik. Ez csak egy kis epizód a filmben, de nagyon jellemzően mutatja a pedagógus teljes érdektelenségét és közönyét.

L. K.: Egyetértek azzal, ami a láthatatlanságról vagy hallhatatlanságról az előbb elhangzott. Én is erre gondoltam, amikor megjegyeztem, hogy a lánynak nincs neve, nincs identitása, nem tud megjelenni a saját nevével. Megszólíthatatlan, láthatatlan – mintha a buszsofőr se venné észre, hogy ott áll a megállóban... De vajon egy film, amelyik láthatatlan és hallhatatlan, mások által létezőnek el nem ismert emberekről szól, nem pont ezért helyez-e különösen hangsúlyos felelősséget a nézőre, aki végső soron nézőként maga válik tanúvá. Hasonló dolgok történnek a terápiás helyzetben is, ahol traumatizált emberek számára a terapeuta azért is kell, hogy legyen egy tanú, aki validálja a fájdalom meglétét.

B. S.: Én is fontosnak tartom, hogy a film tanúnak szólítja a nézőt, és azt is, hogy hiányzik a filmből egy aktív hős. Folyamatosan körbefordulunk, de a megmentő szerepe hiányzik, nincs megmutatva a kiút. Tehát valójában nem csak tanúnak szólít, hanem cselekvésre is szólít. Megérteti veled a fenyegetettséget, és nem ad megoldást, hanem azt mondja, hogy tessék, kezdjél vele valamit.

Bálint Katalin: (Utrecht Egyetem): Sárára reflektálnék. Nekem azért volt nagyon érdekes ez a film, mert nem csak hogy aktív hős nincs benne, hanem története sincs. Teljesen hiányzik egy narratíva, ami segítene nekünk értelmezni ezt az egész állapotot, jelenséget, tragédiát. A film eseményei nem igazán következnek egymásból ok-okozatilag, akár teljesen más sorrendben is láthatnánk a gyilkosság előtti statikus szereplői helyzeteket. Ehelyett csak egy ilyen zsigeri, mindenféle mentalizáltság vagy értelmezés nélküli, testi élményt nyújt a nézőnek.

B. S.: Valójában minden a filmen kívül történik az utolsó pillanatig. Mégis ott van, és ettől még jobban beszűkül a tér, mert tudod, hogy valami történt előtte, tudod, hogy ott állnak készenlétben a gyilkosok, és hogy ez egy állapot, nem narratíva, és innentől kezdve még jobban fenyegető és szorongató.

L. K.: Igen, és a kiszámíthatatlanság szorongását éli át a néző, és talán részben ez az, ami nem engedi, hogy ne érezze magát megszólítottnak. Ez az az érzés, amelyet többen a testünkkel éreztünk. Aztán, hogy – ahogy Sára mondja – milyen aktivitásra szólít fel már egy másik kérdés.

Győri Zsolt: (Debreceni Egyetem): Az iménti hozzászólások még inkább megerősítettek abban a hitemben, hogy a néző szerepe ebben az egész történetben a főszerep. Úgy gondolom, hogy itt a filmkép elsődlegesen nem esztétikai-művészi forma, vagy egységes, teljes, lezárt narratívát kommunikáló médium, hanem morális kategória.

Legyenek a reakcióim akár zsigeriek-testiek, akár intellektuálisak, a lényeg, hogy reakcióra vagyok készítetve. Részesévé válok valaminek, ami a befogadás során az enyém is lesz. És akkor is az enyém marad, amikor a filmképek más nem peregnek Tulajdonképpen ez a film a filmképen túlra, a valóságra mutat. És ebben a képen túli valóságban már mindig a saját erkölcsi felelősségem, hogy a vakot és süketet játszom, vagy meg látom a láthatatlant és meghallom a hallhatatlant. Számomra a film 'társadalmi tette' az, ahogy a filmképben életre hívja a morális felelősségtudat pozícióját.

B. J.: A rendező előző filmjeiben is az tűnt fel nekem, hogy végigjár dolgokat, nagyon hitelesen, szépen és pontosan leírja, kivel mi van, de megoldást nem kínál. Ez a helyzet a mostani filmjével is. Sok mindent végiggondolhatunk általa, és sok minden megfogalmazódhat bennünk, de megoldás nincs. A megoldás itt is inkább egy kérdésfeltevés, egy félmegoldás, hogy ebből az egészből ki kell jönnünk és meg kell látnunk: nem csak beszéd van, hanem van hallgatás, nem csak erények vannak, van romlottság is, és hogy ez mindenkinél így van.

E. F.: Ha egységes elbeszélése nincs is, de szubnarratívái vannak a filmnek, ezekre szeretnék rákérdezni. Például a disznó melléktörténete elég érdekes, és ennek a szimbolikus jelentéséről is sokat vitatkoztunk. A disznó az egyedüli, aki túlélte az előző gyilkosságot, megszökött, de aztán lelőtték és a kisfiú temeti el. Egy másik érdekes mellékszál a filmben, mondjuk a papa és a lány viszonya, ahogyan megkérdezi a *skype*-on, hogy „felcsináltak?“, majd amit ezután mondanak egymásnak. Sokféle történet vagy történetcsíra van a filmben.

L. K.: Akkor beszélek a disznóról. Sára vetette föl, és ez tényleg érdekes, hogy a Lakatos családból egyedül a disznó maradt életben, majd elkezdett vándorolni, és van egy igen fontos mondat, hogy „a cigányok nagyon félnek tőle“. Szerintem ez a disznó a félelem és a fenyegetettség megtestesítője. Én azt remélem, hogy amikor a kisfiú eltemette, valami félelmet temetett el, de ez nyilván az én vágyam, értelmezésem.

Székács Judit: (pszichoanalitikus): Sokféleképpen lehet érteni ezt a disznót. Azt hiszem, a filmben azt mondják, hogy azért félnek tőle, mert úgy sír, mint éjjel a gyerek. Ebben nagyon sok minden van. Benne van a mások büntudata, a félelem, a kiszolgáltatottság egésze. Én pszichológusként annyit tennék hozzá a korábban elhangzottakhoz, hogy szerintem akkor lehet kezdeni valamit a másik valóságával, ha az ember valahogy be tud jutni a másik terébe, ha valami megélhetővé válik belőle. Az, hogy a dolgokról nem lehet azonnal okosakat mondani, hanem először egy zsigeri együtthangzás jön létre a másikkal, mi terapeuták nap mint nap megéljük a rendelők világában. Szerintem ez a dolgok természete. A valóságérzék kialakulása, a kommunikáció megindulása, a dolgok értelmessé válása, az én-élmény megszólalása mindig a zsigeri-testi tapasztalat nyomán következik be.

Kiss Kata: (CEU): Én a filmes fenyegetettség megalkotásával kapcsolatban szeretnék kérdezni. Az egész film egy kiterjesztett *suspense*, hiszen tudjuk mi fog történni a szereplőkkel. A halottasházban játszódó epilógust megelőző, és a „csak a szél“ mondat elhangzását követő jelenettel kapcsolatban szeretnék kérdezni. Egy barátommal néztem a filmet és a film után azonnal azt kérdezte, hogy miért nem álltunk meg ott, hogy

„csak a szél”. Egy ilyen lezárás szerintem is döbbenetes fenyegetettség-érzetet hagyott volna a nézőben. Hogy látjátok, milyen funkció illetve diszfunkciói vannak a támadási jelenet direkt reprezentációjának? Illetve mennyiben lenne más a film, ha mondjuk azzal a mondattal fejeződne be, hogy „aludjatok nyugodtan aludjatok, csak a szél”?

B. S.: Én nem tudtam, hogy mi lesz a vége. Amikor először láttam, annyit tudtam egy barátnőtől, hogy tulajdonképpen nem történik semmi a filmben, csak a fenyegetettség. A fenyegetettség egészen a „csak a szél” mondatig tartott, utána lettem fizikálisan rosszul. Tehát egy dolog, hogy tapasztalod a fenyegetettséget és a bizonytalanságot, de a fizikális rosszulléttel megtapasztalod ennek a következményeit is. Ha annál a mondatnál van vége, akkor az egész megmarad a fenyegetettség szintjén.

B. J.: Szerintem nagyon jó, hogy nem lett ott vége. Számomra pont az volt a legerősebb része a filmnek, hogy már szinte nem vesszük komolyan az egészet, hisz „csak a szél”, és akkor hirtelen ott van az erőszak. A gyilkosság nem másodlagos. Akkor is abba lehetett volna hagyni, amikor a gyilkosságok után elesik a kisfiú és megfordul a gyilkos. Vagy amikor elfordul a férfi és az arcán nyugalom látszik, mintha ezzel jelezné, hogy eltalálta a kisfiút. Viszont az utolsó jelenetben visszajött a remény, mert nem láttuk a halottak között a gyereket. A remény miatt kellett az az utolsó jelenet.

H. P.: Ha mindez nem történik meg a valóságban, ha nem lenne 6 halott és 55 sérült, akár ott is vége lehetne a filmnek, mintegy figyelmeztetve a helyzet komolyságára és felkészítve a lehetséges erőszakra. De a történetek ismeretében nincs más megoldás, könyörtelenül meg kellett mutatni azt, ami valóban megtörtént.

Bíró Júlia: Szerintem azért nem érhet véget a film annál a mondatnál, hogy „aludjatok nyugodtan, csak a szél”, mert ebben az esetben egy erősen védekezésre épülő, modern befogadói stratégia nyert volna megerősítést, az a mentalitás, aminek következtében egyre kevésbé keresünk bármilyenfajta igazságot amögött, amit látunk vagy hallunk. Jelen állapotban a befejezés az értelmiségi nézőpont kritikája. Ha ugyanis a gyilkosság nem a szemünk előtt történne, ha nem látnánk a halottakat, akkor úgy jönnének ki a moziból, hogy ez a film a fenyegetettség érzéséről szól, arról, ahogy valakik ebben a fikcionalizált, de referencializálható világban érzik magukat. Csupa ilyen szakszóval védekeznénk. Szerintem tehát nagy különbség van a félelem érzése és között, hogy ennek van fizikálisan megfogható következménye, három ember eltagadhatatlan halála.

L. K.: Az „okos” pszichológiai szakszavak is a védekezést szolgálják. Valójában, amit itt most művelünk, ez a kerekasztal, a filmről való tudományos beszéd, az értelmezés szükségessége is a fájdalomunk, szégyenünk, szorongásunk elleni védekezés.

K. K.: Azért nem értek egyet azzal az érveléssel, amit itt a kerekasztal résztvevői és az előző megszólaló mondott, mivel itt tudtuk előre a történetet. Itt valóban meghaltak emberek, ismertük a végkifejletet, megvoltak a főszereplőink, tehát bennem semmiféle védekezési mechanizmus nem működött, totálisan ki voltam készülve, amíg eljutottunk odáig, hogy „csak a szél”. A gyilkosságok megtörténte nem lehet kérdéses, hiszen itt a valóság megelőzte a filmet. Én a gyilkosságok megmutatásának legitimitását kérdőjelezem meg, mert úgy érzem, feloldhatatlan feszültség maradt volna, ha a

„csak a szél” mondat után van vége a filmnek. Felvetésem tehát alapvetően filmes szempontú: nekem dramaturgiailag nagyot ütött volna, ha azon a jeleneten mi nem lépünk túl egy olyan – rossz értelemben vett – feloldódás vagy levezetés következtében, amit a gyilkosság konkrét vizuális megmutatása hozott.

B. S.: Nem elég az, hogy egy filmben megnézzük azt, hogy vannak fenyegetett emberek. Folyamatosan tudatosítani kell a fenyegetettség következményeit. Úgy érzem, a film ezt megteszi. Azzal viszont nagyon egyetérték, hogy tanúként szólítja meg a nézőt, cselekvésre szólít, felelőssé tesz aziránt, ami körülöttes történik.

L. K.: Még utoljára a film címére és a szóban forgó mondatra reflektálnék. Amikor először hallottam, nekem lágy, női mondatnak tűnt és azt érzem, mintha így védené meg az anya a gyerekeket attól a tudástól, hogy meg fognak halni. Valami mély anyai érzés ez, hogy ha már vége van és esélytelenek vagyunk, akkor úgy haljunk meg, hogy egy jóságos hazugsággal lelket öntök belétek. És amit említettél, hogy tudtuk, hogy mi lesz a vége, és hogy kikészültél, ez teljesen rendben van. De más dolog tudni meg érezni, hogy tudsz egy érzésről valamit, vagy pedig érezve érzed.

K. K.: De ha megáll a film annál mondatnál, akkor ez a fenyegetettség-érzet a jelenben maradt volna, míg így egy kicsit a múltbeli események feldolgozása lett, és a gyilkosság ábrázolása mintha ezt a fenyegetettség-érzetet csökkentette volna. Nem azt mondom, hogy így rossz a film, mert nagyon jó, de mégiscsak.

B. J.: Bocsnát, szeretnék még valamit mondani az előzőhöz. Nagyon szimpatikus a kisfiúban, hogy jó akar lenni, és megőrzi a reményt, amikor visszautasítja a fegyvert. Nem ítélni akar, hanem a jóságban látja a megoldást. Sőt még azt is hajlandó vagyok elfogadni, hogy a gyilkosok elhitték, hogy tettükkel, az üzenet-értékű erőszakkal jól tesznek. Tehát még az ilyen szélsőségesen rideg és törvénykező gondolkodásmód, az ideológiai gyilkosság szelleme is a jótettben talál a maga számára igazolást. A kisfiú talán azért élheti túl az egészet, mert a jóság iránti aktív, kitartó hite erősebbé teszi mindenkinél, védetté teszi.

George Weisz: (mérnök, London): Engem nagyon megrázott ez a film. Én 1939-ben, pár héttel a háború kitörése előtt lettem túlélő, amikor hat évesen elmenekültem Angliába. Tisztán emlékszem a magyarországi atmoszférára és azt éreztem, amit a filmben a kisfiú érez, a suttogásokat a hátam mögött, a tudatot, hogy üldöznek, mert más vagyok, hogy utálnak valami miatt, de nem tudom, mi az. Én harcias ember vagyok, még Magyarországon egyszer véresen jöttem haza, mert összeverekedtem valakivel, aki a szemembe mondta, hogy más vagyok. Londonban rendszeresen bombáztak, de nem valami megmagyarázhatatlan irracionális indokból támadtak az életemre. Az tiszta dolog, amikor jönnek a bombák. Ha meg kell halni, akkor meghalok: ez a sors. Ezzel szemben a sorstalanság elviselhetetlen. El sem tudom mondani mennyi nyomasztó érzés kavargott bennem, amikor kijöttem a vetítésről, mert azokat az érzéseket láttam a kisfiúban, amik bennem voltak hat-, hét-, nyolcévesen. Ezekre a borzasztó, megrázó érzésekre nincsenek szavak.

B. J.: Szerintem Ön mondta ki a legfontosabbat, hogy ez elfogadhatatlan. Én itt megpróbáltam bejární egy gondolati kört, mert az ember stratégiákat keres, elgondol-

kodik, mit kell tegyen ahhoz, hogy elfogadják, szeressék. Ezeket a dolgokat fontos végiggondolni, mert sok minden lecsillapítható. Hiszek abban, hogy nem mindenki lett dogmatikus és zárt világú, mert aki ilyen, az a jó számára már érinthetetlenül válik. Akik ezen az úton járnak, de még nem mentek végig rajta, azokban az emberekben még van fogékonyság. Ahhoz, hogy ezeket az embereket elérjük, fontos elfogadnunk, hogy van valami igazságmagja a gyűlöletüknek. Hogy meg tudjuk őket szólítani, ezt el kell ismerni. Nem igazat akarok nekik adni, csak elismerni az ő igazságukat, hogy ők is elismerjék az enyémet, és meglássák, hogy érveim tulajdonképpen a szeretet melletti érvek. Az ő problémája ugyanis pont az, hogy szeretetlenül egyre inkább bezáródik a dogmatizmusba, és ha ellenségként közelítesz hozzá, csak felgyorsítod azt a folyamatot, amit voltaképpen vissza kellene fordítani.

H. P.: Ez a film arról szól, hogy nem sorsszerű, ami történt. Csak akkor az, hogyha tényleg totális részvétlenség uralkodik, és mindenki csak a saját kis igazát nézi.

E. F.: Azt hiszem, hogy a film tényleg nagyon sok érzést váltott ki, és nem véletlenül merült fel a sors, sorstalanság kifejezés. Talán ez az, ami a kisfiú történetét rokonítja a Kertész-regény hősével. Egy ponton a kisfiú bebújik az ágy alá, hallgatja, mit mondanak a rendőrök, ő a tanú, aki, hogyha túléli, mint egyetlen túlélő elmondhatja, mi történt. Ilyen értelemben a film a tanúságtételről is szól.

Árkovits Amaryl: (családterapeuta): Én nagyon nehezen gondolkodom a filmről, minden elismerésem, hogy tudtatok róla beszélni. Tudományosan sem tudok hozzászólni, hogy miért fontos a vége, de azt elmondhatom, nekem miért fontos. Egy mozdulat miatt. Arra a mozdulatra, gesztusra gondolok, amikor a boncmester felöltözteti a halottakat, mindenkire felhúzza a cipőjét, aztán leveszi a köpenyét, a gumikesztyűt, megáll egy pillanatra, és észreveszi a nagyapa hordágyról lelógó kezét. És fogja magát, jelmez nélkül, gumikesztyű nélkül, úgy, mint egy ember egy másik embernek, és viszszaeszeszi a kezét a test mellé, ahogy a halottaknak illik. Nekem ezért fontos, hogy a film ott ér véget, ahol.

Máriási Dóra: (PhD hallgató, ELTE PPK Doktori Iskola): Én most a beszélgetés kapcsán tudtam azt megfogalmazni magamban, hogy igazából ennek a filmnek se eleje, se vége nincs, merthogy ez a történet nem kész narratíva. Furcsán fonódik össze a film valósága a kontextussal, és ezt nem tudjuk kettéválasztva nézni, megélni és értelmezni. Éppen ezért lehetséges az a zsigeri élmény, amivel kijövünk, mintha azonosulnánk a sebzettséggel, vagy egyfajta büntudattal, szégyennel. Számomra az, hogy hol ért véget, biztosan nem lényegtelen, de sokkal inkább az a fontos, hogy nem ért véget.

E. F.: Ahogyan Dóra fogalmazott, ennek a filmnek se eleje, se vége, és ez a helyzet a mi beszélgetésünkkel is. Eleje ugyan volt, de vége nincsen, mert bármeddig lehetne folytatni. Abban talán mindannyian egyetértünk, hogy a társadalmi érdektelenségről, közönyről szól a történet. A kérdés az, hogy a film mennyiben segíthet hozzá minket értelmiségieket is, hogy ne csak ezt az alamizsna-attitűdöt vegyük fel, hanem valamilyen módon aktívan cselekedjünk. Köszönöm, hogy itt voltatok.

A kötet szerzői

Bényei Tamás

Irodalomtörténész, kritikus, műfordító. A Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszékén tanít; fő kutatási területe a huszadik századi angol regény, de foglalkozik bűnügyi irodalommal, illetve irodalomelmélettel is, és filmekről is több tanulmányt publikált. Könyvet írt többek között a metafizikus detektívtörténetekről (*Rejtélyes rend*), a mágiikus realizmusról (*Apokrifiratok*) és az 1945 utáni angol regényről (*Az ártatlan ország*). Eddig hét könyve, körülbelül száz tanulmánya és száznál több könyvkritikája jelent meg. Legújabb könyve a *Traumatikus találkozások: az interszubbektivitás elméleti és gyarmati modelljei* (2011). Többek között Anthony Burgess, Iain Banks, J. M. Coetzee, Rudyard Kipling és Angela Carter műveit fordította magyarra.

Erős Ferenc

Erős Ferenc 1946-ban született, az ELTE Bölcsészettudományi Karának pszichológia szakán szerzett diplomát. Az MTA Pszichológiai Kutató Intézetében végzett munkája mellett oktatóként dolgozott az ELTE Bölcsészettudományi Karán, a Szegedi Tudományegyetemen és a Pécsi Tudományegyetemen, ahol jelenleg a szociálpszichológiai tanszék egyetemi tanára és a Pszichológiai Doktori Iskola elméleti pszichoanalízis programjának vezetője. Ösztöndíjas tanulmányokat folytatott az Egyesült Államokban, Németországban, Franciaországban és Hollandiában. Monográfiái, tanulmánykötetei, folyóiratban és tanulmánykötetekben megjelent írásai mellett számos könyv szerkesztésében, fordításában, lektorálásában vett részt.

Glant Tibor

Glant Tibor diplomáját a Debreceni Egyetemen (KLTE) szerezte történelem–angol szakon. M.A. és Ph.D. fokozatot az angliai University of Warwickon szerzett történelemből. 1991 óta tanít amerikai civilizációs és történelmi kurzusokat, valamint az amerikai–magyar kapcsolatok történetét. 2002 óta tanszékvezető.

Győri Zsolt

Győri Zsolt 1974-ben született, a KLTE Bölcsészettudományi Karán szerzett angol szakos és filozófus diplomát, 2007-ben PhD fokozatot. Oktatóként az Eszterházy Károly Főiskolán dolgozott, vendégoktatóként kurzusokat tartott az ELTE BTK-n, a Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetemen, és a Partiumi Keresztény Tudomány-

egyetemen. Jelenleg a Debreceni Egyetem BTK Brit Kultúra Tanszékének adjunktusa. Kutatásokat filmrendezők kapcsán, a brit filmtörténet és a filmelmélet tárgyában végez. Tanulmányai és tudományos cikkei hazai és külföldi folyóiratokban és szakkönyvekben jelentek meg.

Kalmár György

Kalmár György (1973) a DE Brit Kultúra Tanszékén tanít. 1997-ben kapott magyar-angol szakos diplomát a Debreceni Egyetemen, majd egy évig az Oxfordi Egyetemen végzett kutatást, 1999 óta a DE oktatója. Első PhD fokozatát filozófiából szerezte 2003-ban, a másodikat irodalomból 2007-ben. Fő kutatási területei az irodalom- és kultúraelmélet, a filmelmélet, a gender studies, a kelet-európai mozi, valamint az angol irodalom története. Számos tanulmány, szakcikk és három könyv szerzője: *Szöveg és vágy: Pszichoanalízis, irodalom, dekonstrukció* (Anonymus, 2002), „*A női test igazsága*”: *Esettanulmányok egy metafora történetéből Chaucertől Derridáig* (Kalligram, 2012), *Testek a vásznon: Test, film, szubjektivitás* (Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012).

Mezei Sarolta

Mezei Sarolta 2011-ben végzett a Debreceni Egyetemen anglisztika szakos bölcsész-ként. Ugyanebben az évben kezdte meg doktori tanulmányait a Debreceni Egyetem Angol- és észak-amerikai irodalomtudományi programban. Kutatási területe a kortárs horrorfilm és a nézőiség kapcsolatának vizsgálata. Tudományos tevékenységéhez sorolható több filmes tanulmány publikálása, illetve számos hazai és külföldi konferencia-előadás is.

Pólik József

Pólik József (1969) a Debreceni Egyetemen végzett filozófia szakon 1998-ban. 2004-ben doktorált, 2006 és 2012 között az Eszterházy Károly Főiskolán tanított filozófiát, etikát, esztétikát. 2012 óta a Debreceni Egyetem Filozófia Intézetének adjunktusa. Esszéi, tanulmányai, kritikái a *Határban*, az *Alföldben*, a *Vulgóban*, a *Pergő Képekben*, a *Magyar Tudományban* és különféle tanulmánykötetekben jelentek meg. Novelláit a *Liget*, a *Forrás*, drámáját a *Látó* közölte 2011-ben. 1995 és 2000 között kisfilmeket, videoklipeket írt és rendezett (Anima Sound System, Tankcsapda stb.), tagja volt a Balázs Béla Stúdióknak és a Duna Műhelynek, ahol 1998-ban forgatta *Lamm* című kisjátékfilmjét. Első, filozófiai és esztétikai írásokat tartalmazó könyve 2006-ban jelent meg *Levél Foudayba* címmel a Gutenberg tér sorozatban. 2007-ben a Felsőmagyarország Kiadó kiadta rövid prózai írásait, *Ha valaki jönne* címmel. 2007 és 2010 között megkapta a Bolyai János Kutatói Ösztöndíjat. Jelenleg az ötvenes és a hatvanas évek magyar politikai filmművészetéről szóló könyvén dolgozik.

Sághy Miklós

Sághy Miklós a Szegedi Tudományegyetem Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszékének oktatója. Kutatási területe a film és irodalom kölcsönviszonyai, kortárs

magyar irodalom, médiaelméletek. Eddig megjelent kötetei: *Az újmagyar dal* (kortárs lírakritika) (társszerző: Tóth Ákos), 2004; *A fény retorikája* (A technikai képek szerepe Mándy Iván és Mészöly Miklós munkáiban), 2009.

Ureczky Eszter

Ureczky Eszter 1984-ben született, Sárospatakon nőtt fel. 2009-ben magyar–angol szakon végzett a Debreceni Egyetemen, jelenleg ugyanott az Angol–Amerikai Intézet Brit Kultúra Tanszékének tanársegédje. Kutatási területe a fertőzés és a beteg testek ábrázolása kortárs brit történelmi regényekben és filmekben. Tanulmányai, kritikái többek között a *Prizma*, az *Apertúra*, a *Műút* és az *Alföld* folyóiratban jelentek meg.

Virginás Andrea

Virginás Andrea (1976, Nagyvárád) egyetemi fokozatait a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetemen, a budapesti Közép-Európai Egyetemen és a Debreceni Egyetemen szerezte. Érdeklődési és kutatási területe a film (és kultúra) műfaji, társadalmi nemi és médium alapú elméletei, posztmodern és posztkommunista kontextusokban. Jelenleg a kolozsvári Sapientia–Erdélyi Magyar Tudományegyetem Fotóművészet, Filmművészet, Média szakának adjunktusa. Kötetei: *Az erdélyi prérin. Médiatájkép*. KOMP-PRESS, Korunk, Kolozsvár, 2008. *Crime Genres and the Modern-Postmodern Turn*. Scientia Publishing House, Cluj-Napoca, 2008. Újrakiadás: *(Post)modern Crime: Changing Paradigms? From Agatha Christie to Palahniuk, from Film Noir to Memento*. VDM Verlag Dr. Müller, Saarbrücken, 2011.

A kortárs filmtudomány kulcskérdései

2.

A Debreceni Egyetemi Kiadó és a Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszéke gondozásában induló filmelméleti és filmkritikai könyvsorozat célja a magyar és külföldi tudományosság legfrissebb csapásirányaihoz szorosan kapcsolódó filmes témájú kutatások megjelentetése. Egy olyan fórum létrehozására törekszünk, amelyben megférnek egymás mellett a hazai és egyetemes filmkultúrával foglalkozó kutatások, a történeti és elméleti orientáltságú szövegek, a fiatal tehetségek és a már nemzetközileg is elismert szerzők munkái. A könyvsorozat célja gazdagítani a nagy múltú hazai filmkutatás és a nemzetközi filmtudományi műhelyek közötti párbeszédet.

A sorozatban eddig megjelent:

1. Kalmár György: *Testek a vásznon. Test, film, szubjektivitás* (2012)

Előkészületben:

A rendszerváltás utáni magyar film vizsgálatának interdiszciplináris lehetőségei
(szerkesztett kötet)

Győri Zsolt: *A mozi Deleuze-iánus útjai*