

ennyiben például a pokol sem valami olyasmi, amely a végítélet után kizárólag a bűnösökre vár, hanem a történelemben élő ember természetes létmódja és közege. Fogarasi itt arra hívja fel a figyelmet, hogy az ekképpen, benjamini értelemben felfogott történelemszemlélet lényegi mozzanata nem a haladás, hanem az aktualizálás. Csakhogy az aktualizált történelemszemlélet, illetve általában a szemlélet éppen az, amellyel a posztmodern történelemteóriák alaphelyzete jellemezhető. Ez az a viselkedési forma, melyről Frederic Jameson azt írja: „inkább váltásokat, eseményeket keres [...], az árulkodó pillanatot, amely után már semmi sem a régi”. Ez pedig hasonlóan radikális (szemlélet)váltásként értelmezhető, mint Fogarasi utolsó, „aktualizált” értelmezése, melynek tárgya Shelley *Mont Blanc* című műve, az a vers, melynek lírai alanya az olvasótól elfordulva valóban arra fordítja a figyelmét, amerre és amit néz. (*Debreceni Egyetemi Kiadó*)

KELEMEN ZOLTÁN

A térszervezés mint a magyar film „jelenyelve”

TÉR, HATALOM ÉS IDENTITÁS VISZONYAI A MAGYAR FILMBEN; SZERK. KALMÁR GYÖRGY ÉS GYŐRI ZSOLT

A magyar filmkritika jelentős változáson megy keresztül mostanában. Általánosságban elmondható, hogy a magyar filmes diskurzus egyre inkább meghonosítja azokat a nemzetközi trendeket, amelyek a hetvenes-nyolcvanas évektől meghatározóak a nyugat-európai filmkritikában. Nyugaton fordulópontot jelentett az ötvenes években induló kritikai kultúrakutatás (cultural studies), amely nyilvánvalóvá tette az addig természetesnek vett koncepciók, mint az identitás, a test vagy a tér társadalmi, ideológiai megkonstruáltságát. A kritikai kultúrakutatás teoretikusai felhívták a figyelmet a kulturális jelenségek, műalkotások „materiális meghatározottságára”, és „interdiszciplináris szemléletmódot” szorgalmaztak (*Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013, 8–9).

A *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben* című kötet bevezetőjében Kalmár György és Győri Zsolt rávilágítanak, hogy a filmkutatásban különösen meghatározónak bizonyult a hetvenes évektől elsősorban Michel Foucault munkássága nyomán megjelenő térkutatás (spatial studies), amely felhívta a figyelmet a tér megszervezésének a modernitás hatalmi struktúráiban és az identitáspolitikában játszott szerepére. A tér megalkotottságától, a szereplői, valamint a nézői identitásokat befolyásoló szerepétől ezért a filmes tér elemzésekor sem lehet eltekinteni. A tér soha nem semleges, mindig aktívan részt vesz a filmben szereplő hatalmi viszonyok létrehozásában. A klasszikus narratív film „a modernitás uralmon, ellenőrzésen [és] távolságtartáson [...] alapuló” hatalmi rendszerét képezi le (12), ami megmutatkozik a koherens, a néző által uralt filmes tér létrehozásában, a tér az el-

beszélésnek való alárendelésében és a filmnek „egyetlen hős köré szervezés[ben]” (11). A film ezeknek a technikai megoldásoknak a segítségével kínálja fogyasztásra a normát, azokat az értékeket és identitásmintázatokat, amelyekkel észrevétlenül azonosulásra készíti a nézőt.

A magyar film technikai jellemzői azonban sok esetben eltérést mutatnak a klasszikus hollywoodi elbeszélőfilmhez, vagyis a műfajfilmhez képest, hiszen itt a tér tipikusan nem jelöletlen, „természetes”: megszervezése nem segíti a narratív előrehaladást, inkább gátolja azt. A hős és a kamera nézőpontja nem uralja a teret, hanem „egy kiismerhetetlen, uralkodó tekintet kiszolgáltatott tárgy[ávé]” válik (14). A kötet szerkesztőinek értelmezésében ezeknek a filmes eljárásoknak a megértéséhez nem elég pusztán filmnyelvi szempontból elemezni a magyar filmet, hanem a nyugati műfajfilmhez képest mutatott „formai és technikai különbségeit egy szélesebb kulturális kontextusban” kell értelmezni (12). Vagyis nem hagyhatjuk reflektálatlanul a Magyarországon az államszocializmus alatt működő társadalmi modelleket. Az előbb említett formai sajátosságok és a magyar film szubverzív térhasználata annak köszönhető, hogy hazánkban a szocialista diktatúra alatt a nyugati társadalmakhoz képest sokkal nyíltabb hatalomgyakorlás folyt, és ezért egészen másfajta identitások jöttek létre. A tér előtérbe kerülésének másik oka az, hogy bár a rendezőknek a hatvanas évektől már nem kellett a hivatalos retorikával teljesen összhangban lévő filmeket készíteniük, a diktatúra tapasztalatának nyílt kifejezésére, nyílt rendszerkritikára nem volt lehetőségük. Ezért alternatív kifejezőeszközökhöz nyúltak, allegorikusan fogalmazták meg bírálatukat. Így válhatott a tér a hazai alkotásokban az egyik fő filmes mestertrópusává, a hatalom és az identitás allegóriájává.

Egyértelmű tehát, hogy a magyar filmek elemzésekor a tér előtérbe kerülése, a szubverzív, allegorikus térhasználat különösen indokoltá teszi a nyugati paradigmák, főként a térkutatás tanulságainak alkalmazását. Ebben mérföldkőnek számít a Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézete által szervezett ZOOM konferenciasorozat, amelynek egyik célja, hogy a kritikai kultúrakutatás szempontrendszerre meghonosodjon a hazai filmes diskurzusban is. A szervezők szerint a nemzetközi kritika fogalmainak és módszertanának a magyar filmre való alkalmazása elősegítené annak „tudományos igényű feldolgozásá[t]”, valamint külföldi recepciójának erősítését. A nyugati kutatási trendek felhasználása azonban nem jelenti ezek „kritikátlan átvételé[t]” (*Test és szubjektivitás* 12, 11). Ehelyett „olyan elméleti-kritikai keretek kialakítása” a cél, amelyek sikeresen alkalmazzák a nemzetközi trendeket a hazai filmre, ugyanakkor reflektálnak annak „kulturális és filmnyelvi másság[árá]” (*Test és szubjektivitás* 12). A konferenciák a kritikai kultúrakutatás különböző diszciplínái felől közelítettek a magyar filmhez. Míg az első konferencia és az ebből születő tanulmánykötet a testnek az emberi szubjektivitás megképződésében betöltött szerepét vizsgálja a rendszerváltás utáni magyar filmben, a második tér, hatalom és identitás összefüggéseit tárgyalja a magyarországi államszocializmus filmművészetében és a rendszerváltás utáni filmes alkotásokban. A harmadik, 2016 decemberében tartott konferenciának pedig a nemek és etnikumok tereinek magyar filmes megjelenése a témája.

György, a Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszékének oktatói szerkesztették. A *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben* tizenöt tanulmányt tartalmaz, melyek az elmúlt közel hetven év filmművészetéből merítenek, a Rákosi-korszaktól egészen napjainkig. A kötet szerzői a téri fordulat (spatial turn) tanulságait igyekeznek alkalmazni a magyar filmre, elsősorban Michel Foucault térrel és hatalommal kapcsolatos teóriáit, s a szerkesztők a bevezetőben felvázolják a tér, hatalom és identitás a kötetben alkalmazott szempontrendszerét.

Mint ahogy azt Pólik József tanulmányából megtudhatjuk, az államszocializmus filmművészete alapvetően három korszakra osztható. Az ötvenes években a filmművészet teljes mértékben államművészet; az ebben a korszakban született filmek propagandafilmelek, melyek a szocialista ideológiát közvetítik a társadalom felé. A hatvanas években a filmművészet két irányban közvetít: az állam akarataról tájékoztatja a társadalmat, ugyanakkor a társadalom válságát közvetíti a hatalom felé. A hetvenes-nyolcvanas évek filmjei pedig már egyértelműen a társadalom válságáról tudósítanak. A hatvanas évektől kezdődően a szabadabb pártpolitika miatt a rendezőknek lehetőségük nyílt burkolt rendszerkritika megfogalmazására. Az egyik legjellemzőbb filmes eszköz ennek kifejezésére a szubverzív térhasználat, amely a magyar társadalom értékválságáról tanúskodik. A továbbiakban a felforgató térhasználat okaira és különféle módjaira térek ki.

Az államszocializmusban az egyén alaptapasztalata az élettér teljes átpolitizáltsága, az autonómia, a személyes, alternatív élettér lehetetlensége. Az individualizmus felszámolását a gyakorlatban gazdaságpolitikai intézkedésekkel – a magántulajdon kollektivizálásával – érte el a Rákosi- és a Kádár-rezsim. Stóhr Lóránt tanulmányában rámutat arra, hogy a földtulajdon kollektivizálása, a vidék modernizációja meghatározó téma az ötvenes-hatvanas évek filmművészetében. Stóhr Kósa Ferenc *Tízezer napjának* (1965) elemzése révén fejti ki, hogy a birtokos paraszt számára a földjétől való megfosztás az autonómia elvesztését, „a saját élet feletti önrendelkezési jog végét jelenti” (88). Az, hogy a vidék modernizációja nem a maga természetes ütemében zajlott, a földön felnőtt apák számára tragédiát jelentett, fiaik számára pedig meghasonlottságot okozott „paraszti és modern énjük között” (92). Tradíció és modernitás, város és vidék szembenállása, a kétféle értékrend által okozott meghasonlottság és generációs konfliktus Vincze Teréznel is központi témaként szerepel, aki Stóhrhoz hasonlóan a hatvanas évek fiatal generációjának válságát tárgyalja Makk Károly *Megszállottak* (1961) és Jancsó Miklós *Oldás és kötés* (1963) című filmjeiben. Csakúgy, mint a *Tízezer napban*, a Vincze által elemzett művekben is térszimbolika fejezi ki a hősöknek a kétfajta értékrend között rekedését.

Az államszocialista rendszer ugyanakkor nemcsak gazdasági intézkedésekkel lehetetlenítette el az autonómiára való törekvést és tette meghasonlottá az embereket, hanem ideológiai nyomásgyakorlással, koncepciók gyártásával is. Ezt a tapasztalatot érzékelteti Török Ferenc 2010-es filmje, az *Apacsok*, melyet a kötetben Györi Zsolt és Szabó Elemér elemeznek. Az *Apacsok*, bár kortárs munka, kiválóan jeleníti meg szimbolikus térhasználatával, a többféle reprezentációs technika alkalmazásával az alternatív identitás és élettér keresésének Kádár-kori tapasztalatát és azt, ahogyan a rendszer meghamisítja, nem létezőnek nyilvánítja a normától eltérő

identitásokat. Győri Zsolt rámutat, hogy a szocialista államhatalom „operatív és adminisztratív eszközökkel figyelte meg, kategorizálta és számolta fel a gyanús tereket, személyeket és diskurzusokat” (98). A Kádár-korszakban a rendszer szorításából menekülő, alternatív életteret kereső indiánozókra is ez a sors várt, csakúgy, mint a Feldmann Fanni által értelmezett *Egymásra nézve* című Makk Károly-filmben a homoszexuálisokra. Benke Attila szintén a „hatalom [...] identitásformáló / torzító mechanizmusai[tl]” vizsgálja Kósa Ferenc történelmi parabolái, az *Ítélet* (1970), a *Nincs idő* (1972) és a *Hószakadás* (1974) segítségével (136). Benke Kósa filmes tereinek olvasásán keresztül mutatja be, hogyan kényszerítette a kádári puhadiktatúra jóléti intézkedésekkel megalkuvásra az embereket, hogyan tette a társadalmat megosztottá.

Ahogy az eddigiek alapján láthatjuk, az államszocializmusban a meghasonlottság, az értékválság, a kilátástalanság váltak az emberek meghatározó tapasztalataivá. Kalmár György tanulmányában kifejti, hogy ezt a tapasztalatot számos magyar rendező (mint például Jancsó Miklós vagy Tarr Béla) a műfajfilmekkel szögesen ellentétes, felforgató térszervezéssel érzékelteti. A kameramozgások, beállítások nem hoznak létre koherens filmes teret, nem segítik a néző számára az átláthatóságot, ami ellehetetleníti a célelvű történetmondást, a narratív előrehaladást. Mivel nincs „szuperperspektíva”, nincsenek hősök sem, akikkel vagy akiknek az értékrendjével a néző azonosulhatna (49). Kalmár ezt a magyar filmre jellemző, mindig motivált, a társadalom válságára utaló térkezelést nevezi *labirintus-elv*nek. A magyar filmes labirintus tehát a dezorientáltság, az értékvesztés helye, ahol, amint Kalmár hangsúlyozza, nem lehet különbséget tenni „hősök és szörnyek” között. Mivel a labirintus-elv formai jellegzetességeit megvalósító magyar filmek megtagadják a nézőtől az átláthatóságot, értékek vagy hősök megkülönböztetését, arra kényszerítik a nézőt, hogy „belülről” tapasztalja meg, élje újra az államszocializmusban mindenki által átélt kiszolgáltatottságot. Az, hogy a néző nem tudja kívülről, objektív távolságból szemlélni az eseményeket, ellehetetleníti az ítélkézést, ehelyett együttérzésre, beleélésre készíti. Győri Zsolt és Szabó Elemér elemzései is hasonló dologra mutatnak rá: Szabó szerint egy ilyen rendszerben „felszámolódik a személyes felelősség kérdése, a diktatúra bűne borít be mindent” (127). Virginás Andrea szintén olyan filmeket értelmé, amelyek az objektív nézőpont elfoglalása helyett belső azonosulásra készítetnek: Gothár Péter *A részleg*-ében (1995), Kamondi Zoltán *Dolinájában* (2007), Pejó Róbert Adrián *Dallas Pashamende* (2005) és Deák Krisztina *Aglaja* (2012) című alkotásában azonban a tér nem allegóriaként működik. Ezekben a filmekben a megmutatott tájelemek funkciója az, hogy a néző „testi-szomatikus-pszichés élményeinek” előhívásával segítsék a diktatúra által okozott kollektív trauma feldolgozását (172).

A szubverzív térkezelés azonban korántsem az egyetlen eszköz, amellyel a magyar film áttételesen ábrázolja a diktatúra tapasztalatát, amint az több szerző tanulmányából is kiderül. Ureczky Eszter szerint András Ferenc *Veri az ördög a feleségét* (1977) című szatírjában a rendező az evés metaforáján keresztül jeleníti meg groteszk módon a késő Kádár-kor értékválságát, illúzióvesztését. A Feldmann Fanni által vizsgált 1982-es *Egymásra nézve* című Makk Károly-filmben pedig a homoszexualitás funkcionál „a rendszerrel szembeni ellenállás kulcsmetaforájaként” (184). Az említett pé-

dákon kívül a parabolikus ábrázolásmód, a történet más történelmi szituációba helyezése volt a rendezők egyik legjellemzőbb taktikája a hetvenes években, mint ahogy azt Benke Attila vagy Ureczky Eszter munkájából megtudhatjuk.

Több szerzőnél is fontos kérdésként jelenik meg, hogy az államszocializmus filmművészetére jellemző allegorikus, áttételes beszédmód, a terek és a testek szubverzív, válságra utaló használata miért maradt meg a rendszerváltás utáni magyar filmekben is. Kalmár György szerint a fő ok az, hogy az értékválság, az elveszettség érzése nem szűnt meg a rendszerváltás után, inkább felerősödött, hiszen „a rendszerváltás maga is dezorientációval járt” (52). A hatalom felosztáson, kategorizáláson alapuló működés módja a kortárs magyar filmekben is hangsúlyos maradt, csakúgy, mint az autonómia, az élettér kérdése, vagy a generációs konfliktusok.

A Király Hajnal által elemzett filmek, mint például Mundruczó Kornél *Johanna* (2005) és Kocsis Ágnes *Pál Adriennje* (2010) a panoptikus, vizuális megfigyelésen alapuló hatalmat mutatják be. Király szerint a filmek helyszínéül szolgáló klinika felügyeleti hely, az „identitásvesztés színhelye”, amely az említett filmekben a rendszerváltás utáni válságot, identitáskeresést és Európa társadalmi krízishelyzetét szimbolizálja (202). Hajnal Márton szerint Hajdu Szabolcs *Bibliothèque Pascal* (2010) szintén az osztályozáson, összehasonlíthatóságon alapuló hatalmi mechanizmusok kerülnek előtérbe. Mundruczó és Kocsis filmjéhez hasonlóan Hajdu Szabolcs filmjei is önreflexív módon ábrázolják a hatalom panoptikusságát azzal, hogy tudatosan reflektálnak a filmes apparátus mint hatalmi szerkezet működésére és az általa teremtett nézői pozícióra.

Varga Balázs és Horváth Imre az identitás performatív megalkotását, a hatalmi struktúrák és sztereotípiák által uralt szubjektum létrejöttét vizsgálják Hajdu Szabolcsnál, illetve Gauder Áron *Nyócker!* című animációs filmjében. Míg Hajdu esetében a szereplés, „színrelépés terei” (216) jelölik az identitás performatív megképződését, a *Nyócker!*-ben „a befotózott és átrajzolt arcok”, a karikatúraszerű szereplők erősítenek rá a sztereotípiákra, amelyeket a karakterek megjelenítenek (246). Varga Balázs olvasatában Hajdu hőseit a bezártságérzet, a szabadulásvágy, illetve a mindenféle térben való otthontalanság jellemzi. Kalmár György és Király Hajnal érvelése szerint az énkeresés fő metaforája továbbra is a labirintuszerű tér és a bolyongás maradt, ami egyaránt hangsúlyos a *Pál Adrienn*-ben, a *Johannában*, Hajdu Szabolcsnál és számos más rendszerváltás utáni filmben. További visszatérő téma a rendszerváltás által okozott generációs szakadék, amit Feldmann Fanni, Király Hajnal és Horváth Imre tárgyalnak részletesebben.

Az élettér- és identitáskeresés motívumához kapcsolódó és gyakran megjelenő központi téma a rendszerváltás utáni első nyugatra utazások ábrázolása. A Sággy Miklós által elemzett alkotásokban – Várad Péter *Itt a szabadság!* (1990), Salamon András *Zsótem* (1992) és Török Ferenc *Moszkva tér* (2001) – a hősök rendre kiábrándulnak; nem sikerül a nyugattal való kapcsolatteremtés, az új otthonra találás. A hősök általában kelet és nyugat közötti liminális terekben, nagyvárosok külvárosai-ban rekednek, ami pszichológiai megrekedésüket, a kelet-európai identitás meg-hasonlottságát szimbolizálja.

Kalmár György a tér-toposz megmaradására hozott magyarázata mellett Király Hajnal és Sággy Miklós érvei is megvilágító erejűek. Sággy szerint az elveszettség,

kiábrándultság érzésének és ennek filmes megjelenítésének az oka abban keresendő, hogy a kortárs rendezői középgeneráció még „a késő-Kádárkor miliójében szocializálódott” (241). Sággy szerint azonban elképzelhető, hogy a következő generáció alkotásai már pozitívabb színben tüntetik fel a nyugatot, a kelet-európai identitást, és lehetségesnek tartják a nyugaton való otthonra találást. Ehhez a szerző szerint nemcsak az járul hozzá, hogy felnő egy olyan filmes generáció, amelynek nem kellett megélnie az államszocializmus diktatúráját, hanem az is, hogy Magyarország megszűnik Kelet-Európa lenni, és „egy tényleges és éles imaginárius határok nélküli Európa szerves része” lesz (242).

A kötetnek nemcsak filmes szempontból van jelentősége, nem pusztán arról van szó, hogy a nemzetközi kritikai trendek alkalmazásával felzárkózhatunk a nyugathoz, és naprakész filmkritikát tudunk teremteni. Az összetett szemléletmód, amelyet a térkutatás diszciplínájának szempontrendszere nyújt a magyar filmek elemzésekor, kibontja ezek értékeit, és így pszichológiailag pontos képet ad az államszocializmusról és a jelen társadalmi helyzetről, segítve az államszocializmus tapasztalatának feldolgozását. Akik megélték, azoknak az emlékezésben, akik nem, azoknak annak megmutatásában és érzékeltetésében.

A *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben* közérthető, könnyen átlátható munka, amit a kötet elején található fogalmi bevezetésen, a tanulmányok tartalmi összefoglalóján és időrendbe sorolásukon túl az is nagymértékben elősegít, hogy a szerzők sokszor hivatkoznak egymás írásaira (illetve az előző konferenciakötetben található tanulmányokra), idéznek egymástól, és lábjegyzetekben megemlítik, ha valamely szempontrendszert, motívumot vagy film elemzését más szerzők tanulmányaiban is fellelhetünk. Egy-egy film vagy rendező több tanulmányban is előkerül, ami összetettebbé teszi az olvasó rálátását az egyes rendezőknél előforduló motívumokra. (*Debreceni Egyetemi Kiadó*)

SZABÓ ANNA

