

Absztrakt

A tanulmány Antal Nimród *Kontroll* (2003) című filmjének poszt-foucault-i elemzésére vállalkozik. Az EU-hoz való csatlakozás előtt pár hónappal bemutatott filmben különös hangsúllyal jelennek meg a rendszerváltás utáni kelet-európai (férfi) identitás problémái, a nyugatról szőtt fantáziák vagy épp a hatalomhoz való viszony. A tér politikumát a filmben egy kulturálisan dominánsnak tekinthető, ellenőrző-fegyelmező, hatalmi, ideológiai, társadalmi, technikai környezet (vagy rendszer, vagy tér) és az abban élhető életet és identitást kialakítani próbáló szubjektumok viszonya határozza meg. A metró tere értelmezésében egy olyan domináns társadalmi mechanizmus működésének a tere, mely egy technikai apparátus, a látás bizonyos módjai, egyes társadalmi ideológiák és gyakorlatok működése által ad értelmet a társadalmi szerveződésnek és benne az egyes dolgoknak és szubjektumoknak. A metró a *Kontrollban* így a társadalom allegóriájává válik: nem más, mint egy társadalmi-szimbolikus rendet fenntartó technikai apparátus, mely jelentést és identitást termel. A szubjektum (a film „hősei”) pedig olyan emberek, akik megpróbálnak kezdeni valamit ezzel a rájuk ruházott renddel, jelentéssel és identitással. A *Kontroll* eredetisége részben abban rejlik, hogy megmutatja, ennek a túlerőnek a terében hogyan formálódnak élhető identitások, illetve a posztkommunista szubjektum milyen taktikák alkalmazásával teheti élhetővé, *lakhatja be ezt az idegennek megélt technikai-ideológiai-kulturális teret.*

Abstract

The present paper explores the issues of space and male identity in Nimród Antal's *Kontroll* (2003) from a post-Foucauldian theoretical perspective. The film, which was shown in Hungarian cinemas only a couple of months before the country joined the European Union, focuses on male figures in crisis in a recognisably post-communist Eastern European cultural and geopolitical setting. The years after the 1989 regime change saw dramatic (and often unexpected) changes that strongly influenced Hungarian identity-politics, cultural patterns, Hungarians' view of the EU. *Kontroll* takes the viewer to these confused and confusing years, where some of the basic questions of Hungarian identity politics were asked again, as a result of the ambiguous experiences of the country's change to consumer capitalism. This confusion and remapping also led to a fascinating artistic output in the early 2000's. Here I argue that *Kontroll* is inspired by precisely these tensions, contradictions, and the mixing of old and new ways, ideologies and practices—phenomena shared by both postcolonial and post-communist countries. The protagonist's night time wanderings in the Budapest metro (looking for a “way out”) reflect a very common feeling of confusion in the Eastern-European subject after communism. Relying on Michel de Certeau's inspiring post-Foucauldian analysis of space and resistance tactics, I will place the film in a peculiar Eastern-European context, with a special focus on relations between (geo-political) space and identity politics, with an eye on the historical background of these politics. In my interpretation, *Kontroll* takes the spectator to a (culturally constructed) land struggling with issues of (post)-coloniality, exploitation and inferiority complexes. The film depicts a time when coming to terms with the past and the evaluation of possible futures are key aspects of the historical situation.

A posztkommunista tér belakása Antal Nimród *Kontroll* című filmjében

Kalmár György

A *Kontroll*, Antal Nimród első egész estés játékfilmje 2003-ban került a magyar mozikba, egy évvel Magyarország EU-csatlakozása előtt. Ahogy arra Steve Jobbit is rámutat, a film olvasható „az

integrációhoz és megváltáshoz kapcsolódó problematikus és jórészt beteljesületlen fantáziák allegorikus kifejeződéseként, melyek Magyarország »Európába való visszatérését« kísérték” (Jobbit 2008: 4). Egyetértve Jobbit alapvetésével magam is megpróbálkoztam már a film tereinek allegorikus értelmezésével a Jobbitétől részben eltérő, posztkoloniális kontextusban (Kalmár 2013a); a jelen szövegben azonban a film recepciótörténetében kifejezetten új értelmezési szempont bevezetésére teszek kísérletet. Michel Foucault nyomdokain haladva a metrót olyan posztkommunista térként elemzem, amelyet a fegyelmező hatalomnak egy felismerhetően kelet-európai verziója strukturál és működtet; Michel De Certeau térelméletét felhasználva pedig azt vizsgálom, hogy az ebben az idegennek tapasztalt térben élő, jellegzetesen kelet-európai posztkommunista karakterek milyen kultúrspecifikus taktikákkal és gyakorlatokkal igyekeznek kijátszani ezt a hatalmat, hogyan sajátítják ki az idegen tereket, illetve praktikáikkal milyen identitásjátszmákat működtetnek. Ezeknek a kutatásoknak, mint látni fogjuk, a foucault-i és de certeau-i elméleti kereteken is túlmutató aspektusokat kölcsönöznek azok a filmtechnikai megoldások, amelyek segítségével a *Kontroll*ban a kamera a különböző hatalmi működések által szervezett tereket kezeli.

Antal Nimród ahhoz a generációhoz tartozik (mint a jelen sorok szerzője is), amelynek még vannak emlékei az államszocialista rezsimről és a rendszerváltásról. Antal életének földrajzi mozgásai azonban épp ellentétesek a hazai generációtársak tipikus mozgásaival. Míg a hetvenes években Magyarországon született értelmiségiek és művészek gyakorlatilag az első olyan nemzedék, akik egyetemi tanulmányaikat (vagy azok egy részét) ösztöndíjjal nyugaton végezheték, addig Antal, mint ismeretes, bár magyar származású, de Los Angelesben született (annyira nyugaton, amennyire csak lehet), és csak a rendszerváltás után költözött vissza pár évre Budapestre, hogy a Filmművészeti Főiskolán tanuljon. Antal számára a hazai munka, a Magyarországon, hangsúlyosan magyar helyszínen, magyar stábbal forgatott *Kontroll* hozta el a nemzetközi ismertséget és elismerést: mintha a film abból az interkulturális találkozásból nyerne inspirációját és eredetiségét, mely az „amerikás magyar” Kelet-Európa élményéből vagy a hollywoodi műfajfilm kelet-európai mutációjából születik. Mint látható, már a film keletkezésének körülményei, illetve a születését létrehozó sajátos perspektívájának is előrevetíti a kelet és nyugat, (poszt-)kommunista és demokratikus, középpont és perem viszonyait, melyek a filmben oly fontos szerepet játszanak. Úgy vélem, a *Kontroll* sajátos helyzetét ez a fajta köztessége adja: szereplői még a régi rend teremtményei, az államszocializmusban szocializálódtak, a két rend között rekedt, helyüket nem találó férfiak. Ily módon a film éppannyira tekinthető az államszocialista múlt hol groteszk, hol nosztalgikus búcsúztatásának, mint az új rend beköszönte előtti furcsa zavarodottság plasztikus színre vitelének, de olvasható a rendszerváltás és demokratizálódás lehetetlenségéről szóló esettanulmányként is.

A jelen kutatás kiindulópontja az a De Certeau-nál többször felbukkanó felismerés, miszerint egy közösség élete mindig sokkal összetettebb, sokkal heterogénebb gyakorlati viselkedésformákkal és jelentésekkel bír, mint amit a történelem, a szociológia vagy bármely diszkurzív, elvont tudomány feltárhat (vö. 2010: 90). Az olyan problémák, mint a traumatikus kelet-európai történelem, a gazdasági-kulturális marginalizálódás, a társadalmi szolidaritás gyengesége, a férfiasságkonstrukciók kompenzatív konzervativizmusa mind-mind tudományosan alaposan kifejtett tényezői a magyar életnek, melyek sok mindent megmagyarázhatnak a helyi történetek, filmek és identitáskonstrukciók működésével kapcsolatban. Ugyanakkor a kulturális térben folytatott életnek mindig van valamiféle maradéka vagy többlete, mely nehezen fogható meg a tudományos diszkurzus eszközeivel. Olyan apró materiális, praktikus, testi vagy viselkedésbeli momentumokra gondolok, melyek az összes művészeti forma közül talán épp a film médiumában tudnak a legjobban megjelenni.

Foucault szerint „egy ország, egy kultúra, egy társadalom története teljes egészében megírható úgy, ha onnan indulunk ki, ahogy a teret értékeli és felosztják” (Szekeres é. n.: 39). A film tereit (mint ahogy

a film címe is mutatja) meghatározzák a hatalom összetett működési mechanizmusai, illetve az erre adott lokális, esetleges válaszok. Jobbittal, illetve saját korábbi, gyarmatosításra koncentráló olvasatommal szemben (vagy azt kiegészítve) úgy gondolom, hogy a tér politikumát foucault-i értelemben nem annyira a saját földrajzi helyhez képest *idegen* és a (kifosztott) *saját* szembenállása szervezi, hanem általánosabban egy kulturálisan dominánsnak tekinthető, ellenőrző-fegyelmező, hatalmi, ideológiai, társadalmi, technikai környezet (vagy rendszer, valamint tér) és az abban élhető életet és identitást kialakítani próbáló szubjektumok viszonya. A metró tere ebben az értelemben egy olyan technikai környezet, egy olyan (hatalmi-ideológiai-társadalmi) apparátus működésének a tere, melyet az ott élő szubjektum idegennek és elnyomónak él meg, így vele szemben egyfajta gerillahadviselésre kényszerül. A küzdelem téje persze nem egyszerűen a „kontroll” vagy a „hatalom” (önmagában elvont és értelmetlen) képze, hanem a dolgok jelentése és ezzel szoros összefüggésben az identitás megszervezése. A metró tere egy olyan domináns társadalmi mechanizmus működésének a tere, mely egy technikai apparátus, a látás bizonyos módjai, egyes társadalmi ideológiák és gyakorlatok működése által ad értelmet a társadalmi szerveződésnek és benne az egyes dolgoknak és szubjektumoknak. A metró a *Kontroll*ban így a társadalom allegóriájává válik: nem más, mint egy társadalmi-szimbolikus rendet fenntartó technikai apparátus, mely jelentést és identitást termel. A szubjektum (a film „hősei”) pedig olyan emberek, akik megpróbálnak kezdeni valamit ezzel a rájuk ruházott renddel, jelentéssel és identitással. A filmben világossá válik, hogy a metróba gyakorlatilag senki sem önszántából jött dolgozni, mindenkit valamilyen balszerencse, baleset vagy trauma „vetett alá”, ide, a föld alá. Akik itt élnek, nem hősök, amennyiben nem hisznek a dolgok megváltoztathatóságában, a (Hollywoodból ismert) végső győzelemben, életük alapvetése a rendszer túlerejének elfogadása. A *Kontroll* eredetisége részben abban rejlik, hogy megmutatja, ennek a túlerőnek a terében hogyan formálódnak élhető identitások, illetve a posztkommunista szubjektum milyen taktikák alkalmazásával teheti élhetővé, *lakhatja be* ezt az idegennek megélt technikai-ideológiai-kulturális teret. Szándékosan használom a *belakás* fogalmát, hiszen ahogy egy otthon (egy új lakás, ház, tér) esetében is, itt is egy igen összetett folyamatról van szó. A teret és egyes részeit bizonyos szubjektív jelentésekkel ruházzuk fel, sajátos érzelmi viszonyrendszert építünk ki vele, beillesztjük egy ideológiai mátrixba (például tisztázzuk a belakott tér viszonyait a domináns társadalmi ideológiákkal és értékekkel), és kialakítjuk a kifejezetten ebben a térben artikulálódó szokásainkat, az élet gyakorlatait (melyek azonban soha sem tisztán praktikusak, hiszen ezekben artikulálódnak az említett jelentéstartalmak, érzelmi viszonyok és ideológiák).

De lássuk, miként is konstruálja meg a *Kontroll* a társadalmi teret, és milyen lokális identitástaktikák jelenhetnek meg ebben! A filmélmény egyik legmeghatározóbb eleme lehet a tér hidegsége. A film tere a metró tere, egy hangsúlyosan technikai tér, amiben nincs semmi zöld, semmi organikus, nincs napfény, nincs kék ég, csak kő, beton, fém és üveg. Bulcsú (Csányi Sándor) éjszakánként a peron kövén alszik, nincs körülötte semmi, ami puha vagy otthonos lenne, az egyetlen fényforrást a metró hangsúlyosan hideg neonjai jelentik. Tipikusnak tekinthetők azok a képek, amelyeken a főszereplő, az emberi alak nagytotálban, magányos, kiszolgáltatott figuraként jelenik meg egy technikai, geometrikus, nem emberi térben.

KÉP 1, KÉP 2

A mise-en-scène nélküli mindazt, amitől a „való” életben egy metró kellemes hely lehet: nincsenek zenészek, vicces plakátok, színes reklámok, művészeti kiállítások, illatozó pékségek vagy hívogató kávézók. Ez egy hideg, funkcionális tér, a modern, racionalizált, gépiesített (tömeg-)társadalmi működés tere, amiben az ember vagy áramló arctalan anyagként jelenik meg (ők a „normális”, fizető utasok), vagy szennyeződésként, aberrációként (ők a nem-konform lények: a bliccelők és az ellenőrök). Az előző embertípust szinte nem is látjuk a filmben: a *Mátrix* (Wachowski testvérek, 2000)

társadalmi allegóriáira hajazva úgy (nem) tűnnek fel, mint a társadalmi rend (vagy kontroll) által már megfegyvelmezett, a kollektív társadalmi álmat elfogadó, konform, uniformizált lények. Az utóbbi, nonkonform típusba tartoznak pedig a film főszereplői, a furcsa helyiek. Ők azok, akik ellenőrként is szemben állnak a hatalommal (aminek elvileg a kiszolgálói), és ezzel szoros összefüggésben ők végzik el a tér „belakását” is. A metróban élnek (Bulcsú), isznak és dohányoznak, holott mindkettő tilos (Béla, Lecsó, K, Tibi), a metrókocsiban esznek (Béla, Bulcsú), a peronon végzik reggeli tornagyakorlataikat (Muki), tökmagot köpködnek (az ellenőrök), koszosak, rosszul öltözöttek, sebesültek, káromkodnak, szidalmaznak és néha megátkozzák egymást, behozzák a társadalmi térbe a szagukat (hangsúlyosan: Lecsó), a szokásaikat, a babonáikat (hangsúlyosan: Béla Bács), a pszichés problémáikat, bevizelnek (Professzor, Gonzó), hányanak (Tibi), leköpi egymást, és így tovább.

A huszadik században megfigyelhető egyfajta elméleti-tudományos érdeklődés, mely az ilyen hétköznapi gyakorlatokat is be kívánja vonni a társadalmi-kulturális interakciók értelmezésébe. A megközelítésmód alapvető felismerése abban áll, hogy egy közösség életét, viselkedését, vélekedéseit, azaz az adott társadalmi valóságot éppúgy meghatározzák ezek a látszólag jelentéktelen, gyakorlati cselekvések, mint a diszkurzív eszközökkel talán könnyebben elemezhető nagy gazdasági-társadalmi-kulturális makrofolyamatok. Gondoljunk csak a huszadik századi etnográfia, majd az antropológia azon törekvésére, hogy értelmet adjon a hétköznapiak, vagy a század második felében Foucault és Bourdieu munkásságára, akik újra az elméleti-diszkurzív vizsgálódás homlokterébe emelték a társadalmak materiális és gyakorlatokban megmutatkozó működésmódjait. Az elméleti törekvés egyik legmeghatározóbb és a jelen vizsgálódás szempontjából talán legjobban mobilizálható szerzője a már idézett Michel de Certeau, aki *A cselekvés művészete* (2010) című könyvében a film szereplőjéhez hasonló, a hatalomból kirekesztett emberek mindennapi gyakorlatait elemzi, azokat a taktikákat, amelyek segítségével az ilyen, vesztes helyzetben élő emberek is jelentést és élhető identitást tudnak adni életüknek. A Foucault nyomdokain haladó, de Foucault-val ellentétben az ellenállás módjait kutató de Certeau szerint ugyanis bár meglehet, „hogy a »felügyelet« megszállási övezetei [a mai társadalmakban] egyre pontosabbak és kiterjedtebbek”, de „a társadalom egésze nem korlátozódik erre a folyamatra”. Emellett jelen vannak és értelmezésre várnak azok a „parányi és hétköznapi” „népi eljárások” is, melyek kijátsszák a fegyvelmező hatalmat és csupán azért felelnek meg ezeknek a mechanizmusoknak, hogy közben kicszelezzék őket (2010: 14). A gyengék de Certeau szerint jellemzően az erősek által rájuk kényszerített, domináns társadalmi működésmódokat forgatják ki. Nem áll hatalmukban a rend(szer) megváltoztatása, nincs saját terük (45), ahonnan kiindulva átfogó stratégiákat vagy támadást dolgozhatnak ki, ezért a domináns „másik” idegen térben mozogva manőverezve, az adott helyzetben épp alkalmasnak tűnő gerillataktikákkal játsszák ki a felügyelő hatalmat, ezzel csempészve játékosságot és többértelműséget a totalizáló, racionalizált és technicizált társadalmi működésekbe (2010: 60-64.). Ilyen értelemben a mindennapi gyakorlatoknak fontos és (tudományos) figyelemre méltó politikai vetülete van.

De Certeau egyik tipikus példája a gyarmatosított latin-amerikai népek katolicizmusa, mely bár elvileg a gyarmatosítók (nyilvánvalóan politikai hatalmi eszközként is működő) vallását veszi át és követi, ugyanakkor olyan babonákkal, hiedelmekkel és gyakorlatokkal színezi azt ki, amelyek a „hivatalos” hatalom és vallás köntösében ugyan, de már koránt sem a fennálló hatalmat szolgálják (2010: 44-45). A kelet-európai társadalmak a de Certeau által felvázolt összetett hatalmi viszonyoknak és gerillataktikáknak számos olyan példájával szolgálhatnak, amelyek komplexitásukban könnyen felveszik a versenyt az említett latin-amerikai jelenségekkel. Az a tény, hogy a *Kontroll* ellenőrei épp azt az ellenőrző, kontrolláló hatalmat szolgálják, attól kapnak fizetést, amelynek gyakorlatilag (a film tanulsága szerint) a legfőbb kerékkötői – nos, ez csak egy nyugati vagy egy nagyon naiv kelet-európai szemében tűnhet ellentmondásnak. Emlékezzünk Hofi Géza esetére: a hetvenes-nyolcvanas évek

legnépszerűbb magyar komikusa, akit azért (is) szerettek, mert viszonylag nyíltan merete kritizálni az államszocialista diktatúrát, titokban ugyanakkor beszervezett állambiztonsági ügynök is volt. Fontos látni, hogy Kelet-Európában ez a két dolog egyszerre is lehetséges, ez pedig a *Kontroll* identitáspolitikája szempontjából is kulcsfontosságú: véleményem szerint nem arról van szó, hogy Hofi Géza csak *látszólag* volt a rendszer kritikusa, mert *valójában* ügynök volt, és a rendszert szolgálta. Mint arra korábban, a *Taxidermia* kapcsán egy elemzésben már kitértem, a posztkommunista államok erkölcsi-morális problémái és a kelet-európai mozi sajátos karakterei talán részben abból erednek, hogy az egyértelmű történelmi szerepek (mint hős, áruló, áldozat) a régióban összekeveredtek, kevés az egyértelmű jelentéssel bíró történelmi személy és esemény, emiatt pedig problematikus a „normális,” idealizáláson alapuló identitásképzés (Kalmár 2013b: 202-203.). Más szóval Kelet-Európában különösen nehéz *csak* hősnek lenni: a szubjektum már mindig is egy tőle idegen, elnyomó, túlerőben lévő hatalom terében konstituálódik, amivel – annak túlereje következtében – muszáj valamiféle kompromisszumot kötni. A kompromisszum (vagy megalkuvás) lehetetlenné teszi az idealizálást, ellentmondásossá teszi az identitás egyértelmű, egynemű konstrukcióit, ugyanakkor ez a kulturális működés nem ment fel a megalkuvással járó erkölcsi felelősség alól. A kelet-európai film (és irodalom) sajátos sötét tónusai talán összefüggésben állnak ezzel a titkos, maró büntudattal. Miért kér magára halált, miért fogadja el bűnösségét *A per* főszereplője? Miért melankolikus Bulcsú, ahogy oly sok kelet-európai filmes és irodalmi hős is? Miért játszanak el oly gyakran a halál gondolatával (ahogy Bulcsú is)? A válasz talán csak a jellegzetes helyi hatalmi, ideológiai és identitáspolitikai térkép ismeretében áll össze.

KÉP 3, KÉP 4

A tér politikumának filmbéli meghatározásában a szereplők testi megjelenését és praktikus szokásait kiegészítik a látás és vizuális kontroll technikái is. A metró hideg, ellenőrzött, idegen tereire a hidegség és a geometrikus szerkesztettség mellett a panoptikus, a látvány tárgyait a térben világosan megkülönböztető, azt ellenőrzés alatt tartó, távolból figyelő nem emberi látás a jellemző. A film néha mintha szándékosan is utalna a Foucault által a *Felügyelet és büntetés*ben elemzett panoptikus, mindent-látó társadalmi ellenőrző mechanizmusokra, arra a mindent a látás, ellenőrzés, felügyelet és hatalom terébe bevonni kívánó, homogenizáló és totalizáló működésmódra, mely Foucault nagy hatású elemzése szerint a 17. század óta a nyugati társadalmak szerveződésének meghatározó jellemzője (1990: 267-309.). Szereplőink mozgását biztonsági kamerák figyelik (a filmkamera pedig éppúgy felveszi ezek pozícióját, mint a velük tudatosan szembenéző hősét), a biztonsági felvételek pedig vélhetően a felső vezetés, az „öltönyösök” kezében vannak. (A film szembeállítja a *felső* vezetést a metróban *lent* élő vagy dolgozó emberekkel, ezt az ellentétet pedig a társadalmi konformizmus és kontroll kontextusába helyezi az „öltönyösök” kifejezés, illetve maga az öltöny, mely vizuálisan jól elkülönül a többi szereplő sajátos, szakadt és igénytelen öltözetétől.) Ezzel a fajta dominánsnak tekinthető ellenőrző tekintettel szemben szereplőink a hatalom tekintetét kerülő, szemüket gyakran lesütő lényekként jelennek meg (amikor megjelennek az öltönyösök a peronon, Bulcsú kivételével mindenki lesüti a szemét), vizuális kuriózumokként, vagy a hatalom ellenőrző tekintetét kijátszó, a kamerák képén meg nem jelenő csuklyás gyilkosként. Bulcsú külön érdekes ebből a szempontból, hiszen éjszakánként – egyfajta *flaneur*ként – egyre a metró üres tereit járja, bolyongásait pedig meghatározzák a szimbolikus szemekkel és szembesüléssel kapcsolatos vizuális metaforák.

KÉP 5, KÉP 6

De lássunk néhány konkrét példát azokra a filmekben megjelenő tipikusan kelet-európai taktikákra, melyek segítségével (a nonkomform) szereplők *belakják* az idegen, technicizált, ellenőrző hatalomtól készen kapott, üres tereket. Legelőször az ellenőrök nem *rendezett* fizikai megjelenése és higiénés

szokásai kelthetik fel a figyelmünket. Látjuk, hogy a hajnali büfézés során (ahol török zene szól) a „suhogós bencsis” Muki (Pindroch Csaba) iszonyatos adag ketchupot nyom a sült krumplira, a Professor (Mucsi Zoltán) cigizve „basztatja” ezért, Lecsó (Badár Sándor) pedig pacuhán és büdösen érkezik. Később a reggeli eligazítás a neonfényes, technicizált metró egy lerobbant termében zajlik, ahol az ellenőrök gyári munkások, segélyre váró rezignált munkanélküliek vagy hajléktalanok benyomását keltik. A szocialista retró kopott bútorai, avított tárgyai, fém öltözőszekrényei és száradó törülközői közt szotyiznak, tökmagot rágnak, esetleg apró, hordozható készleten sakkoznak.

KÉP 7, KÉP 8, KÉP 9, KÉP 10

A terem tele van pakolva a szocialista múltból itt maradt csúnya, kopott lomokkal, illetve oda nem illő, furcsa, nem funkcionális tárgyakkal. A lepattant környezetben szétszórt ápolatlan, fáradt testek rendezetlen kavalkádját a „kis főnök” (Scherer Péter) igyekszik rendbe szedni, eligazítani és a panoptikus rendszer működtetésére fogni. A kontrolláló hatalom szimbólumai is jelen vannak: ilyen a kis főnök asztala mögötti metróterkép az állomások pirosan égő ledjeivel (a tér átlátásának, geometrizálásának és ellenőrzésének a szimbóluma), az asztalon egymás mellett sorakozó régi, vonalas telefonok, pecsételők és rendetlen irattartó dobozok (a bürokratikus és titkolózó hatalom jól ismert trópusai), illetve a termet fölülről bevilágító nagy, kör alakú neon lámpa. Ez utóbbi – ahogy a Bulcsú bolyongásai során látott felső világítótestek is – az ellenőrző Másik mindent látó tekintetét jelképezi.

A jelenetben szó szerint szemmel láthatóvá válik az, ahogy a film nem csak tematikusan állítja egymással szembe a társadalmat összefogó, fegyelmező hatalom által létrehozott kulturális tereket az azokban élni próbáló, ellenállásba szorult, nonkonform emberekkel: ez az ellentét a vizualitás szintjén is megjelenik. Mint fentebb már láttuk, a metró technikai tereit a kamera jellemzően úgy veszi, hogy azok geometrikus, átlátható, érdekes formájú, de kihalt képeket alkossanak. Ezek a panoptikus vizualitás és hatalom terei: strukturáltak, ellenőrizhetőek, funkcionálisak, nem organikusak, egy nagy, nem-emberi, de az emberit irányító gépezet (test-)részei. Ezzel szemben a nonkonform szereplők (ellenőrök és bliccelő utasok) jellegzetesen egy ettől markánsan különböző vizuális stílusban jelennek meg: a képek gyakran épp annyira kontrollálatlanok, organikusak és kuszák, mint az általuk mutatott emberek. Az eligazításjelenet képein szinte érezni lehet az áporodott ruhák és mosdatlan testek szagát, a szereplők ruháinak anyagszerűségén látszik, hogy nem újak, nem frissen mosottak, nem vasáltak. Az ellenőrök öltözete húsz éve hordott vagy túrkálóból összeszedett ruhák benyomását kelti. Szinte érinthető, szagolható a materialitásuk, éppúgy, mint a bennük lévő sebesült, tökmaghéjat köpködő, hagyma-, pálinka- és izzadságszagú testeké. A posztkommunista technikai tér emberi belakását mutató képeknek a vizuális működését inkább a Laura Marks által *haptikusnak* nevezett vizualitás fogalmával lehetne leírni. A *haptikus* fogalma a „megérinteni” görög szóból fakad, és a nézett tárgy közelségére, anyagszerűségére és érzéki telítettségére vonatkozik. A *The Skin of the Film* című meghatározó könyvében Marks szembeállítja a nyugati festészetben és kultúrában dominánsnak tekinthető *optikai vizualitást* – mely a vizuális tér uralásán, a benne lévő tárgyak viszonyainak átláthatóságán, illetve a szemlélt tárgytól való távolságtartáson alapul – az úgynevezett *haptikus vizualitással*:

„Az optikus vizualításban a néző és nézett tárgy ideális viszonyát tipikusan az uralás jellemzi: a néző elkülöníti és megérti a tekintet tárgyait. A haptikus vizualításban a néző és nézett tárgy ideális viszonyát a kölcsönösség jellemzi, melyben a néző sokkal nagyobb valószínűséggel vesz el a képben, és veszti el arányérzékét.” (2000: 184)

Azt állítom tehát, hogy a *Kontroll* filmnyelvi eszközökkel is elkülöníti a metró panoptikus tereit a terek belakását végző haptikus testektől, olyan képekben mutatva meg a metró belakó furcsa

helyieket, melyekhez a néző sem távolságtartással és a vizuális tér fölött gyakorolt kontrollal viszonyul, hanem egy olyan érzékileg telített multiszenzoriális tapasztalattal, melyben a fogalmi megértésnél sokkal erősebb a képek által előhívott, a múlt tárgyi emlékei által kiváltott szenzoriális emlékezés. Marks tipikusan az interkulturális mozi jellemzőjének tartja ezt a működésmódot, mely (ahogy a *Kontroll* belakást végző szereplői is) egy domináns, idegen kulturális térben kell hogy artikulálják a saját jelentéseiket. Mindez Marks szerint az emberi érzékelés és emlékezés testi beidegződései miatt lehetséges:

„Azáltal, hogy egy érzékszervre támaszkodva ábrázolja egy másik nyújtotta élményt, a mozi a testben megjelenő érzékszervi tapasztalatok integrációját és kommunikációját erősíti. Minden audiovizuális kép egy sor, más érzékszervhez kötődő asszociációt vált ki. Az audiovizuális képek tudatos, tudattalan és nem szimbolikus asszociációkat hívnak elő az érintés, ízlelés és szaglás területéről, melyeket nem elkülönülteként tapasztalunk. A test – mely nem feltétlenül válogatja szét az érzékszervi benyomásokat forrásszervük szerint – minden egyes képet szintetizál.” (2000: 222)

A *Kontroll*ban feltűnő ruhák, ételek, tárgyak, testek és szokások tehát nem csupán a szórakoztató, komikus *couleur local* szerepét töltik be, és nem is csupán egy idegennek felismert hatalom által ellenőrzött technikai térben való emberi boldogulásról beszélnek. Mindezek látványa a kelet-európai néző filmhez való kötődésének egy egészen új dimenzióját nyitja meg, egy diszkurzívan nehezen artikulálható, de érzékileg annál erőteljesebb, egyes domináns (nemzetközi) narratív és szimbolikus minták ellenében ható nem-szimbolikus, nem-diszkurzív filmes jelentéstartományt. Ezeknek a haptikus képeknek a látványán és az általuk kiváltott testi-érzéki reakciókon keresztül a néző is „belakja” a filmet, azaz feltölti azt a saját személyes (és bizonyára jórészt) tudattalan érzéki emlékeivel. Hiszen legtöbbször utazott már buszon vagy metrón Magyarországon áporodott, mosdatlan, esetleg hagymaszagú emberekkel, sokunknak vannak szenzoriális emlékei a szocialista korszak bútorairól, a képeken látható telefonokról, asztali fociról, sakkfigurákról, jártunk már tökmaggal vagy szotyival összeköpködött padok, asztalok közelében, ismerjük a turkálók jellegzetes szagát és az elavult, hideg fényű neonok hangját. Ezek a (nem-diszkurzív, nem-szimbolikus) jelentések pedig éppúgy a nemzetközi filmes jelentések (itt a thriller műfaja) ellenében hatnak, ahogy a szereplők „belakó” taktikái is a metrót működtető hatalom ellenében működnek. (Konkrétan: a *Kontroll* ezen elemek miatt nem olvasható egyszerű műfajfilmként.)

A belakás ilyen, mint láttuk, több szinten is működő folyamataira a legszembetűnőbb példák talán a metróvezető Béla Bácsit (Kovács Lajos) szerepeltető jelenetek. Béla Bácsi, Szofi apja, mint kiderül, élete jó részét szintén a metróban tölti.

KÉP 11, KÉP 12

Mint megtudjuk, Béla „azelőtt” mozdonyvezető volt „odafent”, amíg egyszer – vélhetően alkoholos befolyásoltság alatt – elnézte a féktávot a Keletiben és bár senki sem sérült meg, több vonatot is összetört. Ezután száműzték ide. Amikor először látjuk, épp egy oszlopnak dőlve dohányzik, illetve literes, bőrkötéses butykosából (vélhetően pálinkát) iszik. (A jelenet közben a hangosbemondóból megtudjuk, hogy a metró egész területén tilos a dohányzás.) Béla még meghúzza a butykosát, majd beszáll a metrókocsi vezető fülkéjébe. Ez a fülke a *belakás* tipikus példája: Béla (a közlekedési rendelkezések nyilvánvaló megszegésével) berendezte, sajátjává tette a vezetői fülke technikai környezetét: mécsesek, szentképek és egyéb vallási eszközök veszik körül, a bejárati ajtót pedig (a falusi házak vagy keleti szerájok hangulatát idéző) gyöngyfüggöny takarja. Mikor Szofi, a lánya

meglátogatja, maga mellé ülteti, és menetközben együtt eszegetnek, miközben a világ dolgairól diskurálnak.

KÉP 13, KÉP 14

Éjszakai bolyongásai során egyszer Bulcsú is találkozik Bélával, aki épp az egyik parkoló metrókocsiban vacsoráztat. A metrókocsi egyszerre otthonos térként jelenik meg, amelynek a szocialista retró nosztalgikus tárgyai adnak új értelmet és funkciót. A metrókocsi ülésére kockás plédet terítettek, előtte apró asztal áll, rajta gázfőző, bádogg bögre és a „hazai” ételek: kenyér, szalonna, hagyma, alma. Béla mögött, az ablakban hetvenes évekbeli rádió áll, mellette keretezett kép. Jobbra, mögötte a falon a metró hivatalos, a cég által felszerelt térképének sarkába csinos nőt ábrázoló képet vagy naptárt tűztek (ami a magyar autószerelő műhelyeket és járműjavítókat juttathatja eszünkbe, ahol a rendszerváltás előtt szinte mindenütt magazinokból kitépett meztelen nők képe díszelgett). Béla tehát nem csak vallási hiedelmeit viszi be a „hivatalos”, elvileg a fenti hatalom által ellenőrzött terekbe, de életének praktikus, személyes tárgyait, étkezési szokásait és káros szenvedélyeit is. A film nem egyszerűen csak bemutatja ezeket a furcsaságokat, de mintha szeretettel és élvezettel is szemlélné őket. Béla Bácsi világról Kusturica balkáni édenkertjei juthatnak eszünkbe, például a *Macskajaj* elején, a nyári folyóparton látható, különféle limlomokból összeeszkábált legyezőkészülék.

KÉP 15, KÉP 16

A *Kontroll* belakási taktikái talán kevésbé eltúlzottak, mint Kusturicánál, de a lényegük éppúgy a szervezett, nyugati tömegtársadalmak margóján élő, hatalomból kirekesztett emberek világának a bemutatása. Béla – ahogy Kusturica cigány hősei is – szeretetreméltó *bricoleur*, aki a fennálló rend keretein belül, annak perifériáján teremti meg a maga sajátos, emberi, élhető tereit. Nem hős, nem száll szembe a hatalommal, nem akarja megváltoztatni a rendet, nem reménykedik egy nagy, hollywoodi happy endben, ahol minden jóra fordul, egyszerűen csak átszínez, berendez, sajátját tesz, belakja maga körül a tereket. A *Kontroll* pedig mintha ontológiai realitást kölcsönözne ezeknek a szubjektív, idioszinkretikus világoknak: a csuklyás alak léte is bizonytalan, nem tudjuk, valós személy, vagy fantázia-e; amikor a Professzort megátkozza egy bliccelő nő, csilingelő extradiegetikus hang jelzi a varázs megtörténtét; és Béla is hajlamos úgy megjelenni, mint egy angyal. (Erre Szofi is felhívja a figyelmet, amikor a Béla feje fölötti lámpa fénye sajátos glóriát rajzol a feje köré, miközben házilag készített szendvicset eszik a vezetőfülkében.)

Ezek a nagyon is helyi színekbe öltöztetett szereplők kicsit úgy lakják be a metró uniformizált technikai tereit, ahogy a *Kontroll* lakja be a thriller (nemzetközi, készen kapott) műfaját. A film pedig legalább olyan mértékben lesz érdekesebb, színesebb és többértelműbb a „standard” hollywoodi thrillereknél ezeknek a helyi alakoknak köszönhetően, mint amennyire a metró terei. Mindez fontos kontextusát képezi Bulcsú útkeresésének, belső fejlődéstörténetének és a metró útvesztőiben történő bolyongásainak. Nem véletlen, hogy Bulcsú épp Béla Bácsinak teszi fel a fent említett vacsorázós jelenetben a metrókocsiban a nyilvánvalóan allegorikus kérdést: „Hogyan lehet kijutni innen?” Hiszen Béla az, aki láthatóan megbarátkozott a metróval, sajátjává tette, belakta, megtanult élni benne. A metrókocsiban ül, egy idegen helyen, de a saját kockás plédjén, a saját kempingasztalkájánál.

A saját tér hiánya – mely mind Béla belakási taktikáinak, mind Bulcsú metróbéli bolyongásainak alapvető meghatározója – de Certeau szerint a kiszolgáltatott emberek ár ellen úszó taktikáinak tipikus sajátja:

A stratégiák viszonylatában ... *taktikának* olyan számításon alapuló tevékenységet nevezek, amelyet a saját hiánya határoz meg. Ezert semmilyen külsőlegesség körülhatárolása nem

biztosítja számára az autonómia feltételét. A taktika helye csakis a másik helye lehet. Összjátékban kell állnia azzal a talajjal is, amely rá van erőltetve, és amelyet egy idegen erő törvénye szervez. A taktika nincs abban a helyzetben, hogy a távolban, egy visszavont pozícióban, az előrelátás és az összeszedettség pozíciójában *tartsa magát*: a taktika az „ellenség látómezején belüli mozgás” 14 – ahogyan Hans von Bulow mondta –, az ellenség által ellenőrzött területen belüli mozgás. Tehát nem áll rendelkezésére az a lehetőség, hogy átfogó képet alakítson ki a maga számára, sem az, hogy az ellenséget egy tőle elválasztott, látható és tárgyiasítható térben teljesen áttekintse. Lépésről lépésre halad. Kihaszználja az „alkalmakat”, és az ő függvényük, nincs bázisa, ahol felhalmozhatná a szerzett előnyöket, kiterjeszhetné a sajátot, és előreláthatná a rajtaütéseket. Amit megnyer, nem őrződik meg. Ez a nem hely kétség kívül mozgékonyt tesz lehetővé számára, ám közben az idő véletlenszerűségeinek kell engedelmeskednie, éberem kell megragadnia a pillanat kínálta lehetőségeket. Ki kell használnia azokat a töréseket, melyeket az egyedi együttállások nyitnak a tulajdonos hatalom ellenőrzésében. A vadorzó módjára tör rájuk. Meglepetéseket okoz bennük. Kepes ott lenni, ahol nem számítanak rá. A taktika: csel. (2010: 62)

De Certeau taktikafogalma fontos adalékkal szolgálhat a film főszereplői által bemutatott cselekvési mintáknak. A *Kontroll* legviccesebb, videoklipszerűen szerkesztett jelenetei épp ezeket a taktikákat mutatják be, a bliccelőket (akik süketnémának tettetik magukat, nincs igazolványuk, megátkozzák az ellenőrt, prostituáltat ajánlanak büntetés helyett, elfutnak stb.) és a velük tehetetlenül küszködő, a rendszert kellenként kiszolgáló, szintén különféle taktikákat alkalmazó ellenőröket. Hadd említsek egyetlen, a taktikai improvizációk szempontjából érdekes esetet: az egyik mikrojelenetben Tibi egy nem túl izlésesen öltözött, gömbölyded középkorú nő jegyét kéri ellenőrzésre, aki el akar menni mellette (a metró ellenőrzött területén kívülre). Amikor Tibi (Nagy Zsolt) elállja az útját, a nő megfenyegeti, hogy azt fogja mondani (kinek is, kérdezhetnénk – vélhetően az ellenőrző hatalomnak), hogy Tibi fogdosta, „megcsöcsörészte” őt. Kínos helyzetében Tibi egy pillanat gondolkodás után – élve az adott pillanat adta lehetőséggel – valóban „megcsöcsörészi” a nőt. Természetesen az egész jelenet a politikai korrektség területén kívül zajlik, az ellenőrző hatalom által tiltott terepen, szereplői pedig a hatalom által kiosztott szerepekkel taktikusan és az adott pillanat lehetőségei szerint visszaélő, azokkal szubverzíven játszó, azokat paródiába és testi humorba fordító alávett szubjektumok.

A saját hely hiányának Bulcsú esetében külön jelentősége van. Míg „a panoptikumban mindenki a saját helyén van” (Foucault 1990: 273-274.), hisz ez a megfigyeltség és fegyelmezés alapvető feltétele, addig Bulcsú hajléktalan, rendszerből kilógó, elhelyezhetetlen, kategorizálhatatlan személy a hatalom rendszerében. Míg Foucault szerint a panoptikus fegyelmező hatalom alapja az egyének rendszerezése, helyhez kötése és folyamatos megfigyelése, addig Bulcsút úgy definiálja a film, mint aki nincs a helyén. Otthagytta „fenti” állását, a metróban lakik, éjszakánként pedig a metró titkos járataiban kóborol. De Certeau könyvének a városi sétáról szóló fejezetében szembeállítja egymással a tér ellenőrző hatalom általi rendszerű, tervszerű, racionalizált felosztását, valamint az ebben végzett olyan nem célulvú mozgásokat, mint a séta, melyek a maguk sajátos logikát, „retorikát” követő gyakorlataik által új jelentésekkel ruházzák fel, illetve sajátjukká teszik a teret (2010: 123-127.). „Sétálni annyit tesz, mint nem rendelkezni hellyel” – mondja de Certeau (2010: 128, a fordításon módosítottam – K. Gy.), és a hely ebben a kontextusban egyértelműen a hatalom által kiosztott saját (*propre*) helyet jelenti. Bulcsú sétái ilyen szempontból különösen érdekesek: olyan helyekre megy el, ahová sem utasként, sem ellenőrként nem lenne szabad, sétái pedig rendre színre viszik, vizuális metaforákban artikulálják az ellenőrző-fegyelmező hatalom tekintetével való viszonyt.

Akárhová megy, még ha a kamerák által megfigyelt területen kívülre is, újra és újra szemek merednek rá, ami azt sugallja, hogy a menekülési taktikák nem működnek, szembe kell nézni mind a fegyelmező hatalommal (ezt az „öltönyös” főnökkel folytatott beszélgetésben teszi meg), mind saját félelmetes *Doppelgänger*ével (ez pedig a csuklyás alakkal folytatott sínfutásban történik meg). A metró tereiben folytatott allegorikus kereséstörténet jellegzetes képei véleményem szerint azok, ahol Bulcsút elmosódottan vagy csak sötét foltként látjuk egy világosan körvonalazódó nem emberi megfigyelési rendszer emberi tárgyaként. Ilyenkor a technikai környezet látszik világosan, éles körvonalakkal (az optikai vizualitás fényképezési technikájával ábrázolva), Bulcsú pedig alig kivehető, haptikus, az ellenőrző-fegyelmező-körvonalazó tekintet uralma alól kisikló organikus formaként.

Bulcsú képei ily módon akár a szubjektum vizuális definíciójaként is olvashatók a posztkommunista terekben. Az ő „kiútkeresése” értelmezhető az Európai Unió csatlakozás előtt álló Magyarország dilemmáinak megjelenéseként is (vö. Jobbit 2008), míg a filmben megjelenő nonkonform szereplők a kelet-európai ellenállási taktikák széles skáláját vonultatják fel, összetett képet nyújtva a fegyelmező hatalom által rend(szer)ezett és ellenőrzött térben folytatott kelet-európai szubverzív praxisokról. Ugyanakkor a *Kontroll* egyértelművé teszi, hogy amíg Bulcsú a metró terében van, addig az emberi szubjektum olyan hagyományos, „nyugati”, liberális-humanista értékeinek elérése, mint az autonómítás, szuverenitás vagy emberi méltóság, lehetetlen. Talán meg lehet érteni valamennyire a hatalom működését, az ellenőrzés által szabott szabályokat, és azt is, hogyan lehet ezeket taktikusan itt-ott becsapni, bátran fel is mondhatunk a főnöknek, de a rendszertől ettől még nem szabadulhatunk, legyen az a rendszer akár kommunista, akár posztkommunista. A hagyományos, „nyugati” értelemben vett boldog narratív lezáráshoz a *Kontroll*nak Szofi tündérszárnyaira (mondhatnánk, kisebb csodára) van szüksége, a film zárójelenetében ezek emelik ki Bulcsút a metró teréből, abból a veszélyes mélységből, ahová az első jelenetben leszállt a kamera. A gesztus – mely szó szerint egy utópikus (nem létező helyre vezető) befejezéssel zárja a filmet – azt sugallja: a metró terében nincs *happy end*, csak virtuóz taktikák és komikusan groteszk jelenetek.

Felhasznált irodalom:

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

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

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

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

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

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

Mezei Sarolta (2013): Szerve(zete)k és testkép(zet)ek Antal Nimród *Kontroll* című filmjében. In *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Szerk. Győri Zsolt és Kalmár György. ZOOM könyvek. Debreceni Egyetemi Kiadó, 47-61.

Moore, David Chioni (2008): Vajon a poszt- a posztkoloniálisban ugyanaz, mint a posztszovjetben? 2000, 2008/9. <http://ketezer.hu/2008/09/vajon-a-poszt-a-posztkolonalisban-ugyanaz-mint-a-posztszovjetben/>

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

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

Kontroll (Antall Nimród, 2003)

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

Képaláírások

Kép 1: Technikai tér és emberi alak

Kép 2: Technikai tér és emberi alak

Kép 3: Nem idealizált férfiak a hatalommal szemben

Kép 4: Hofi Géza és a tükörben megképző identitás drámája

Kép 5: A hatalom tekintete...

Kép 6: ... és a szubjektum

Kép 7: Haptikus képek

Kép 8: Haptikus képek

Kép 9: Haptikus képek

Kép 10: Haptikus képek

Kép 11: Béla bácsi és a tér belakása

Kép 12: Béla bácsi és a tér belakása

Kép 13: Béla bácsi és a tér belakása

Kép 14: Béla bácsi és a tér belakása

Kép 15: Kusturica balkáni édenkertjei

Kép 16: Kusturica balkáni édenkertjei

Kép 17: A hely-telen szubjektum és a hatalom tekintete

Kép 18: A hely-telen szubjektum és a hatalom tekintete