

Kalmár György
Hitehagyott testek
A *Kontroll* és a kelet-európai testpolitika

György Kalmár

Apostate Bodies: Nimród Antal's *Kontroll* and Eastern-European Body Politics

*The present article focuses on the constructions of the Eastern-European male body in the Hungarian film *Kontroll* (Nimród Antal, 2003). Theorizing the body as a culturally constructed entity, I presume that post-communist Eastern-European bodies look characteristically different than the "typical Western" ones on which most theories of the body are based. Since the body, the (personal) body image, and the ego are all constructed through the internalization of culturally inherited, idealized images, and are tied to these images by a highly ideological belief in their value, it may be especially fruitful to study the bodily formations of such cinemas (as the Hungarian one) where the subject's relation to idealized forms is compromised by historical trauma and ideological disbelief. The article connects the historical-cultural context of the film (it was made the year before Hungary joined the EU) with the general theoretical context of the formation of marginalized, disempowered, not idealized male identities and bodies.*

A *Kontroll* (Antal Nimród, 2003) egy évvel Magyarország Európai Unióhoz való csatlakozása előtt került bemutatásra, egy olyan történelmi pillanatban, amikor a hazai közgondolkodásban különös erővel került előtérbe a magyar identitáspolitika egyik legalapvetőbb kérdése: az Európához való viszony. 2003-ban – a gazdasági válság és az azzal járó társadalmi-ideológiai átrendeződések előtt – Európa még sokkal ideálisabb hely volt, az Európai Uniót a margóról, kívülről szemlélő magyarok többsége számára pedig különösen annak tűnt.¹ Minthogy a test, a testkép és az én mind-mind kulturálisan közvetített, ideálisnak tekintett formák belsővé tételén keresztül formálódik meg, az idealizált képekhez való viszony a test- és identitáspolitika egyik kulcskérdése. Úgy vélem, hogy bár Antal Nimród a legtöbb interjúban úgy nyilatkozott, hogy nem magyar filmet akart készíteni, a *Kontroll* mégis izgalmas, összetett viszonyban áll a kelet-európaisággal. Hazai befogadása, kultúrfilmmé válása véleményem szerint kapcsolatban áll mind az „amerikás magyar” itthon forgatott filmjének interkulturális jellegével (és a perspektívák, elbeszélésminták, karakterek, test-formáló ideológiák és fantáziák ebből adódó izgalmas keveredésével), valamint azzal, hogy a hazai közönség nagyon is magára tud ismerni a filmen látott testekben, karakterekben és történetben. A jelen szöveg célja mindezek fényében a film jellegzetesen magyar vagy kelet-európai testpolitikai vonatkozásainak feltérképezése, annak megértése, hogy miért is kelet-európai film a *Kontroll*, és mit is mond rólunk, kelet-európai poszt-kommunista szubjektumokról. Milyen a magyar film-test, és hogyan néz ki a kelet-európai (férfi) hős 2003-ban?²

¹ vö: Lengyel György – Göncz Borbála: A magyar EU-tagság a közvéleményben. http://www.tarsadalomkutatas.hu/kkk.php?TPUBL-A-933/publikaciok/tpubl_a_933.pdf (Utolsó letöltés: 2013. 11. 21.)

² Hadd bocsássam előre: ebben a szövegben kizárólag a szereplők testével fogok foglalkozni, mivel ezek elemezhetőek a (Foucault-i értelemben vett) biopolitika, illetve a testek, képek és azonosulások Althusser, Lacan és Silverman nyomán alkalmazott elemzési módszereivel. A filmben ezeken a hús-vér testeken kívül számos allegorikus test is feltűnik (a csuklyás alak, a bagoly, a maci, majd pillangó jelmezbe öltözött Szofi, illetve maga a metró tere is), ezek elemzésére azonban másutt vállalkozom. vö: Kalmár György: Amikor a mélység visszanez rád: a tér poszt-kommunista jellemzői Antal Nimród *Kontroll* című filmjében. *KULTer*, sajtó alatt. A metró terének mint testnek az elemzéséhez pedig lásd: Mezei Sarolta: Szerve(zete)k és testkép(zet)ek Antal Nimród *Kontroll* című filmjében. In: Győri Zsolt – Kalmár György (eds.): *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. ZOOM könyvek. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013. pp. 47–61.

A film nyitójelenetében egy ittas, kissé ledéren öltözött szőke nő (Esszenyi Enikő) jön lefelé a metró mozgólépcsőjén. Egyedül utazik le a kihalt mélységbe. Dülöngél, mozgása nem kontrollált, öltözete rendezetlen, a ruhák színe fekete és vörös, a dereka kilóg, szájában cigi, köldökében piercing, amikor a mozgólépcső korlátjának dől, a súrlódás kissé lehúzza a fenekéről a szoknyát: nincs rajta bugyi; egy pezsgősüveggel birkózik. A hideg, kihalt terek, valamint a nő szőkesége és ledérsége a thrillerek és horrorok világát idézi, a test filmes megmutatása azonban inkább a burleszk és a kelet-európai mozi szatirikus látásmódját követi. A nő nagy nehezen kibontja a pezsgőt, ami méteres sugárban fröcsköl össze mindent. Iszik, majd az üveget maga mögött hagyva vörös magassarkújában eltámolyog a peronhoz. Egyedül áll, imbolyog az üres, kihalt peronon, a vonat nem jön, csak a peron hideg, félelmetes idegensége veszi körül. Benéz az alagút mélységébe, majd egy ellenbeállításban – mintha csak a film Nietzsche-t idézné a *Túl jön és rosszonból* – a mélység visszanéz rá.³ A lámpák egy pillanatra elhomályosulnak, majd a nő hirtelen az előtte elszáguldó szerelvény alá esik. Csak a fél pár peronon maradt vörös magas sarkú cipőt látjuk, egy kiüresedett, traumatizált szubjektivitás szinekdochikus-allegorikus jelölőjeként, majd az üres peront a metróval. Az ajtók kinyílnak, de már csak az elborult cipő jelzi azt, hogy itt valaha egy törekeny élet volt: nincs ki felszálljon a szerelvényre. Bár a karakterformálás túlzó, karikatúrisztikus volta a magyar filmes hagyomány szatirikus emberábrázolását, a nem épp erotikus módon kilógó női fenék pedig a többé-kevésbé groteszk kelet-európai filmes testeket idézi⁴, a nyitójelenet a nemzetközi mozi több kultikus elemét is megidézi: a metró üres terei egyszerre emlékeztethetnek David Lynch pszichotikus tereire, és a Nostromora, a *Nyolcadik utas a halál* (Alien, Ridley Scott, 1979) ember nélkül is működő, kísérteties űrhajójára. Ahogy Lynch legtöbb filmjében és Scott mesterművében, itt is az emberlét határvidékén mozgunk, a senki földjén, ahol szörnyetegek leselkednek ránk, olyan szörnyek, melyek valami módon elválaszthatatlanok tőlünk, illetve a bennünk hordozott sötétségtől. A nő testi megjelenése (rendezetlen öltözete, kivillanó testrészei) a karakter vagy filmes szubjektum ledérségéről, az erkölcsi integritás (vagy kontroll) hiányáról beszélnek, a test és ruha fel-feslett mivolta (mely már Roland Barthes-nál is a rend erotikus felfeslésének a jelölője⁵) allegorikusan az emberkép és világrend feslettségéről beszél. A jelenet afféle prelúd, mely allegorikus keretet ad a filmnek, valamint megteremt a kontextust a főhős, Bulcsú (Csányi Sándor) következő jelenetben történő bemutatásához. A metró a hidegséggel, a halállal, a pszichózissal, a feslettséggel és a rend felfeslésével lép asszociatív viszonyba, a benne megjelenő testek pedig mind-mind válságban lévő szubjektivitások jelölői.

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

Már a nyitójelenetek is megmutatják, hogy a *Kontrollban* feltűnő testek sajátos, izgalmas, a fősodorbeli tömegfilmtől némileg idegen jegyeket mutatnak, mintha más logika szerint szerveződnenek, melynek a kelet-európai néző számára félreismerhetetlenül „hazai” szaga van. A

³ A film mintha tudatosan építene a *Túl jön és rosszon* híres, 75. aforizmájára: „Aki szörnyekkel küzd, vigyázzon, nehogy belőle is szörny váljék. S ha hosszan tekintesz a mélységbe, a mélység visszatekint rád.” Nietzsche, Friedrich: *Túl jön és rosszon*. (trans. Tatár György) Budapest: Ikon, 1995. p. **oldalszám???**

⁴ Vö: Imre, Anikó: *Identity Games. Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe*. Cambridge, London: MIT Press, 2009. p. 200.

⁵ Vö: Roland Barthes: *A szöveg öröme*. (trans. Mihancsik Zsófia) Budapest: Osiris, 1996.

[t1] megjegyzést írt: mitől szinekdochikus ez? metonymikus, az igen

[G2] megjegyzést írt: ha a cipő az egész ember (test) része, akkor a cipő szinekdochikus jelölő. de persze metonymia is. Ha nem értesz egyet, cseréld metonymikusra nyugodtan.

[t3] megjegyzést írt: egy Barthes hivatkozás kellene akkor ide!

testek jelentőségének és működésének összetettebb megértéséhez azonban érdemes felidézni néhány test- és képeleméleti belátást.

A terület meghatározó alakja, Hans Belting szerint a test megképződése mindig képeken keresztül történik, az ember meghatározása így elválaszthatatlan a képektől, a testtől és a testképtől: „Az ember ábrázolása egy olyan létről szól, amelyet csakis a látszatban képes ábrázolni. A képen, amiben az embert megjeleníti, azt mutatja meg, hogy mi [van] az ember. A kép egy testet helyettesítve teszi ezt, amelyet úgy visz színre, hogy az a kívánt evidenciával szolgáljon. Az ember olyan módon van, ahogyan a testben megjelenik. A test maga már akkor kép, mielőtt még újraalkotnák a képen. A leképezés nem az, aminek állítja magát, tehát nem a test reprodukciója. Valójában egy testről alkotott olyan kép produkciója, ami eleve adott abban, ahogy a test önmagát ábrázolja. Az ember-test-kép háromszög nem oldható fel, hacsak nem akarjuk egyszerre elveszíteni mindhárom vonatkozási pontot.”⁶ Ilyen értelemben a film testképei nem csupán szubjektumelméleti következményekkel járnak, de felfejthetők belőlük az adott kultúra és történelmi helyzet identitáspolitikai, biopolitikai és ideológiai mechanizmusai is. A film művi/művészi/technológiai eljárásokon keresztül létrejövő képeinek elemzésén keresztül így feltárhatjuk azokat a mechanizmusokat, melyek az adott társadalomban nemcsak a testek és identitások, de végső soron a valóságnak nevezet konstrukció létrehozásáért is felelősek.

Úgy vélem, hogy a Belting-szöveg apropóját és kiindulópontját képző képtörténeti és „embertörténeti” válságnak különös aktualitása lehet a kelet-európai filmes kontextusban. A test és szubjektivitás megképzése ugyanis (mind a filmen, mind „az életben”) kultúrspecifikus mintákat követ. A pszichoanalízis klasszikusnak mondható, univerzalisztikus azonosulási mintáival szembehelyezkedve úgy gondolom, hogy a testkép és a tőle elválaszthatatlan szubjektivitás megképződése nem egyetemes modellek (mint a freudi Ödipusz-komplexus, vagy a lacani tükör-fázis) automatikus megtestesülése, hanem mindig szükségszerűen kulturálisan közvetített: a tükör képe, melyben a szubjektum felismeri-félreismeri önmagát már mindig is egy kulturálisan medializált kép. Michel Foucault szexualitás-története és test-archeológiája, illetve az őt követő Judith Butler konstruktivista testelmélete egyaránt egy olyan paradigmában mozog, ahol a test nem természetes adottság, hanem megképzett dolog, társadalmi „konstrukció”, a „kulturális bevésődések” tere⁸, egy kulturális és pszichés rend terméke: „Foucaultnak a »lélekre« vonatkozó megjegyzéseit az arisztotelészi elgondolás implicit újragondolásának foghatjuk fel. A Felügyelet és büntetésben amellelt érvel, hogy a »lélek« normatív és normalizáló ideálként működik, a testet hozzá képest edzik, formálják, művelik és értelmezik; vagyis a »lélek« egy olyan történelmileg specifikus elképzelt ideál (ideál speculatív), melynek jegyében tulajdonképpen a test materializálódik.”⁹

Ily módon a testek és tőlük elválaszthatatlan szubjektivitások megképződése mindig egy kulturális mátrixhoz fűződő viszonyban jön létre. Ennek a kulturális mátrixnak az egyik neve vagy aspektusa az, amit Foucault hatalomnak nevez, és ami (mind nála, mind Butlernél) hangsúlyosan performatív, hiszen – Butler parafrázisában – „a hatalom működése hozza létre a szubjektumot, amit hatalmába hajthat”¹⁰. A *Kontroll*ban megjelenő szakadt, vérző, felfeslő testek részben azért izgalmasak, mert a világ világszerűségét létrehozó rend felfesléséről beszélnek: a művelt világ határterületein, Európa margóján, az Európához való „visszatérés” eufóriájából másnaposan ébredő posztkommunista világban játszódó film olyan test-, bio- és identitáspolitikát követ, mely fontos pontokon különbözik a (gazdag, szerencsés, történelmileg privilegizált) „első” világban (és például az amerikai tömegfilmben) megfigyelhető működési mechanizmusoktól.

A film egyik első szembeötlő testpolitikai jellegzetessége az, hogy szinte minden fontosabb szereplője férfi. A *Kontroll* a nemiség politikuma tekintetében egyértelműen konzervatív mintákat követ, amennyiben férfiak sorsát beszéli el, illetve férfitestek hordozzák a társadalmi-kulturális allegória

⁶ Belting, Hans: A test képe mint emberkép. *Vulgo*, 2003/2. pp. 34–53. loc. cit. p. 36.

⁷ Butler, Judith: *Jelentős testek*. (trans. Barát Erzsébet, Sándor Bea) Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2005. p. 31.

⁸ *ibid.* p. 38.

⁹ *ibid.* p. 45. A fordítást módosítottam, mivel a magyar szöveg itt súlyos, értelemzavaró félrefordítást tartalmaz.

¹⁰ *ibid.*

átvitt értelmű jelentéseit. Sok kritikus rámutatott már a kelet-európai gender-politika konzervatív vonásaira; Imre Anikó szerint a hagyományos férfiszerepek megerősítése és a női emancipáció nyugatinál lassabb üteme egyfajta kompenzációként működhet a frusztrált nemzeti büszkeség vonatkozásában: „a helyi nacionalizmusok a történelem során a folyamatos kulturális, politikai és földrajzi instabilitást a nemiség különösen szigorú és konzervatív rendjeivel igyekeztek kompenzálni. A nacionalizmus ... a nemzet reprezentációjának egész terhét a férfiakra bízta, ennek viselésében pedig a férfiak nyilván bukásra voltak ítélve. A kelet-európai férfiakra szóló szociológiai adatok újra meg újra szörnyű egészségügyi statisztikákról, korai halandóságról, rekord magasságú öngyilkossági rátáról és alkoholizmusról számolnak be.”¹¹

A *Kontroll* – ahogy a legtöbb, hasonlóan fekete humorral és groteszk elemekkel tarkított kelet-európai film is – nem a hagyományos férfiszerepek (Hollywoodból jól ismert) ünneplését hajtja végre: férfiakat állít a középpontba, de azért, hogy a hagyományos férfiszerepek válságáról és lehetetlenségéről beszéljen. A *Kontroll*-ban feltűnő férfitestek számkivetettek, mosdatlanok, rosszul öltözöttek és sebesültek. A férfiak éppoly kifosztottak és poszt-traumatikusak, mint a metró koszos, hideg, graffitis terei.¹² Megfosztottságuk egyszerre gazdasági, kulturális és szexuális: a társadalom alatt él, szegény, kiszolgáltatott, facér férfiakat látunk. Ők a társadalom és a történelem lúzerei, akiknek nem sikerült, akik így maradtak és ezért itt maradtak. A férfiasság válsága esetükben egyszerre szomorú és komikus, szánalmas és szerethető, ennek az oka pedig az, hogy a film által működtetett értékrend szerint ez így teljesen rendben van, a „hivatalos” vagy domináns ideológia szerinti férfiasság nem minden, van ezen kívül is élet. A film mintha épp erre vállalkozna: a domináns fikción, fősodorbéli ideológián, privilegizált közösségeken és társadalmilag sikeres identitáskonstrukciókon kívüli vagy azok alatt élet, a nem vagy nehezen idealizálható testek világának a bemutatására. Szereplőink többsége persze megpróbálkozik a férfiasság hagyományos toposzaival, a férfitestet hagyományosan megjelölő és megnevesítő „inszkripciókkal”: igyekeznek beszédbe elegyedni a metrón utazó csinosabb nőkkel (Tibi, Muki), kung-fu formagyakorlatokat mutatnak be a metróra várva a reggeli peronon (Muki), komoly hangon, hozzáértést tettetve magyaráznak (Professzor), és persze igyekeznek a kontrollt, a hatalmat megtestesítve fellépni az utazóközönnyel szemben. Más szóval igyekeznek a férfitestnek azon „inszkripciók”, figurációk és fantáziák szerint jelentést, formát és koherenciát adni, melyek a nyugati kultúrában hagyományosan a férfiasság pozitív, idealizált működését szolgálják. Persze mindez paródiába fordul, a formagyakorlat nevetséges (a test nem válik a harcművészet médiumává), a nők nem veszik komolyan őket (a férfitestet nem teszi ragyogóvá a másik vágya – az egyik nő megjegyzi, hogy látszik, Mukinak mennyire kicsi a pénisz), a Professzor okfejtései inkább okoskodóak, mint okosak (a testet – a szókratészi hagyománnyal ellentétben – nem szépíti meg a bölcsesség), az utasok pedig hol elfutnak előlük, hol becsapják, hol kinevetik, hol megátkozzák, hol pedig egyszerűen megverik őket (azaz a testet nem nemesíti meg, nem fogja össze egy eszményi/eszményíthető alakzatba a hatalom fénye sem).

Ennek az össze-nem-fogottságnak, azaz a test és identitás fölötti kontroll lehetetlenségének az egyik legfontosabb korporális jelölője a test nyitottsága, excesszív, határokon átcsapó, kiáradó jellege, mely (a testnedvek túlfolyásának gyakorlatában) már Sade Márkinál is a rend megszegésének megjelenése volt. Bulcsúnak vérzik az orra, testét pedig egyre több seb díszíti, a Professzor az egyik jelenetben bevizel, Muki narkolepsziája folytán időről időre elveszíti a teste fölötti hatalmat és elájul, Tibi egyszer lehánnya a Professzort, Leecsó pedig egyszerűen csak métereikről bűzlik. Imre Anikó az ilyenfajta groteszk altesti humort a kelet-európai férfi identitáskonstrukciók alapvető elemének tartja¹³, mely jellegzetesen elkülöníti ezeket a testeket és identitásokat a nyugati mintáktól. Ha kevésbé szembeötlő módon is, de ez jellemző a másik, biopolitikai szempontból kiemelt tevékenységre, az evésre-ivásra is, mely fontos része a testek elhanyagoltságának és nem eszményi

¹¹ Imre: *Identity Games*. p. 170. (saját fordítás – K. Gy.)

¹² vö: Mezei Sarolta: Szerve(zete)k és testkép(zet)ek Antal Nimród *Kontroll* című filmjében. In: Győri Zsolt – Kalmár György (eds.): *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmekben*. ZOOM könyvek. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013. p. 51.

¹³ vö: Imre: *Identity Games*. p. 200.

mivoltának: Muki olcsó és egészségtelen „szar”-t eszik (reggelire olajban sült krumplit a metróban lévő gyorsbüfében, papírtányérról, rengeteg ketchuppal), Béla Bácsi éjszaka a metrószerelvényben ülve szalonnázik és hagymázik (később Bulcsú is csatlakozik hozzá és persze hagymát kér), ugyancsak Béla Bácsi a reggeli indulás előtt butykosból húzza meg a pálinkát, Bulcsú pedig ismerkedésük során gépi kávéra hívja meg Szofit. A film tehát egyértelműen a test biopolitikai szempontból fontos tevékenységein keresztül (evés, ivás, tisztálkodás, ürítés, szexualitás) idegeníti el szereplőit a domináns, idealizáló filmes hagyománytól.

Kaja Silverman a *Male Subjectivity at the Margins* című könyvében¹⁴ a férfiaság válságát egyfajta ideológiai kimerültséghez és az úgynevezett domináns fikció válságához köti. Silverman Althusser nyomán úgy gondolja, hogy a szubjektummá válás egyfajta *interpelláció* eredménye, melynek során a szubjektum magára ismer a kultúra (vagy hatalom) által megfogalmazott felszólításban. Althusser híres allegorikus példájában-példázatában, mint ismeretes, úgy történik meg a szubjektum sikeres hatalom általi megszólíttatása, ahogy egy járókelő odafordul, amikor az utcán a rendőr utána kiabál. Silverman rámutat azonban, hogy ahhoz, hogy a szubjektum „magára vegye” a felszólítást, vele pedig a hatalom által meghatározott normatív elvárásrendet, elengedhetetlen az adott társadalom domináns ideológiai konstrukcióinak (viszonylagos) elfogadása. A társadalmi szerződés racionalista elképzeléseitől elszakadva és a pszichoanalízis belátásait is szem előtt tartva Silverman felhívja a figyelmet a társadalmat (és a benne megjelenő testeket és szubjektivitásokat) szervező ideológiák és konstitutív fantáziák elfogadásának tudattalan jellegére. A domináns ideológia, világkép, nemi szerepek, testképek elfogadása inkább írható le egyfajta hitként, mintsem racionális alapú konszenzusként. Más szóval, mind a társadalom, mind az ego (illuzórikus) egységéhez szükség van egyfajta hitre. Egy társadalom és a benne élő emberek a domináns ideológiában, vagy ahogy Silverman nevezi, a „domináns fikcióban” való hit által hozzák létre az adott társadalom „valóságát” és a benne élők normatív identitását. Silverman Lacant továbbgondolva úgy véli, hogy minden társadalomban tudatosan nem (vagy kevésbé) reflektált, ideologikusan terhelt fantáziák hozzák létre (Butler hozzátenné: performatív módokon) a test, szubjektivitás és világkép alapvető formáit, valamint az ezekhez való viszonyulás lehetséges módozatainak mátrixát: „Szeretném újra hangsúlyozni, hogy a domináns fikció nem csupán egy olyan reprezentációs rendet ajánl föl, melynek segítségével általában a szubjektum felvehet egy nemi identitást a hozzá illeszkedő vágyakkal egyetemben: a domináns fikció hozza létre azt a stabil központi magot is, mely körül egy nemzet és egy korszak »valósága« egységbe tömörülhet.”¹⁵

Silverman világossá teszi, hogy „a mintaszerű férfi szubjektivitás nem képzelhető el az ideológia figyelmen kívül hagyásával: nem csupán azért, mert az ideológia szolgáltatja azt a tükört, amelyben a szubjektivitás konstrukciója létrejöhét, hanem azért is, mert ez utóbbi egyfajta kollektív hiten alapul”.¹⁶ A marxista-pszichoanalitikus-feminista elméleti alapokon gondolkodó Silverman számára ennek az „ideológiai hitnek” a legalapvetőbb eleme a nyugati társadalmakban a pénisz és a phallus (pszichoanalízis által kifejtett) azonossága vagy felcserélhetősége, azaz a férfi szubjektumnak a hatalomtól és tudástól való esszenciális elválaszthatatlansága.

Azt gondolom, hogy kevés film kommentálja olyan világosan a hatalomból való kirekesztettség és a férfiaság válságának a kapcsolatát, mint a *Kontroll*, ugyanakkor az ideológiai hit tárgyát talán érdemes alaposabban megvizsgálni, illetve kiszélesíteni a kelet-európai tapasztalatok fényében. Fontos kérdés ugyanis, hogy milyen testek és identitások képződnek meg egy olyan történelmi vagy kulturális helyzetben, ahol – mint a posztkommunista világban sok helyütt – bizonyos, viszonylag jól meghatározható történelmi traumák következtében megingott a domináns fikció eszményített képeiben és az általa hordozott ideológiákban való hit. Milyen testek és identitások képződnek meg a váznon abban a kelet-európai filmes kontextusban, ahol nem működik ez a feltétlen hit, emiatt pedig nem működik a test képének idealizálása, az az idealizáló képalkotás és befogadás, amely (mint

¹⁴ Silverman, Kaja: *Male Subjectivity at the Margins*. London: Routledge, 1992.

¹⁵ *ibid.* p. 42. (saját fordítás – K. Gy.)

¹⁶ *ibid.* p. 15.

azt Silverman a *The Threshold of the Visible World* második fejezetében részletesen kifejti) alapvető eleme az azonosulás és filmes jelentés tipikus (tömegfilmes) működésének?¹⁷

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

A film legtöbb kritikusa szintén a rend megbomlásához vagy a közösség malfunkcióihoz köti a gyilkosságokat. Steve Jobbit történelmi kontextusba helyezi a gyilkos alakját, amennyiben véleménye szerint „Bulcsú meg nem oldott konfliktusa nemeziszével (egy kísérteties figurával, aki valószínűleg a *doppelgänger*) párhuzamba állítható Magyarországnak a kommunizmus utáni átalakulásokkal és az európai integrációval kapcsolatos le nem zárt konfliktusával”¹⁸, míg Topping inkább egy általános (nem régióspecifikus olvasattal áll elő), amennyiben szerinte „a rejtélyes alak egy olyan városi betegség metaforájaként szolgál, melynek kiváltója a film szerint nem más, mint az elidegenedés, illetve a modern társadalmakra jellemző küzdelem és emberekre nehezedő nyomás”.¹⁹ Mezei Sarolta pedig – gyakran egyetlen szereplőként tekintve Bulcsúra és a rejtélyes sorozatgyilkosra – egy sor olyan Foucauldianus és Deleuzeiánus metaforával áll elő, melyek szerint Bulcsú a társadalmi rend lehetetlenségének, a társadalmi tér leküzdhetetlen heterogenitásának (Deleuze-i értelemben vett simaságának, nem bordázott voltának) a kifejeződése²⁰, idegen, szervek nélküli test²¹ a metró szerveződésre törekvő testiségében. Úgy gondolom, hogy ezen allegorikus értelmezések többsége meggyőző, ugyanakkor talán kevésbé világít rá azokra a sajátos kelet-európai szociológiai, kulturális és társadalomlélektani jelenségekre, melyek megértése létfontosságú ahhoz, hogy átlássuk, miért is olyan szakadtak hőseink, miért feslik fel a rend a budapesti metróban, és miért szemléli a szereplők nagy része a sínek közt talált test nélküli szerveket olyan rezignált melankóliával.

Számos társadalomkutató látja úgy, hogy a rendszerváltás utáni kelet-európai társadalmak legsúlyosabb problémája a közösséget összetartó értékrendekben való hit gyengesége, mellyel kapcsolatban állhat a már emlegetett rekord méretű öngyilkossági ráta, a régióra jellemző magasabb adóelkerülés, fekete gazdaság, korrupció és általában a társadalmi szolidaritás ingadozó szintje.²²

¹⁷ vö: Silverman, Kaja: *The Threshold of the Visible World*. London: Routledge, 1996.

¹⁸ Jobbit, Steve: *Subterranean Dreaming: Hungarian Fantasies of Integration and Redemption*. *Kinokultura*, 2008. <http://www.kinokultura.com/specials/7/kontroll.shtml> (Utolsó letöltés: 2013. 11. 21. – Az idézetek utáni számok a bekezdésszámmra vonatkoznak.) 24.

¹⁹ Topping, Christine Gimes: *The World is Out of Control: Nimrod Antal's Kontroll (2003) as a Socio-Political Critique of Powerless Individuals in a Postmodern World*. *Studies in European Cinema* 7 (2010) no. 3. p. 238.

²⁰ Mezei, ibid. pp. 56–57.

²¹ ibid. 57.

²² Jó példa ezekre az önerősítő (a mélységbe lehúzó) folyamatokra az adófizetés problémája: mivel Magyarországon relatíve magas az ÁFA (és a korrupciós botrányok miatt alacsony a kormánypolitikusokba

[L4] megjegyzést írt: Steve Jobbit véleménye itt eltűnt valahova...

Hankiss Elemér így írt erről 2009-ben: „A társadalomnak ez a mély tagolódása, a társadalmi igazságtalanság agyonhallgatott, de mégis perzselő ténye szétzilálta a magyar társadalmat. Gyakorlatilag lehetetlenné tette azt is, hogy kialakuljon az országban valamiféle »közszellem«, társadalmi-nemzeti közösségtudat, egy viszonylag erős társadalmi kohézió (amelyre remek példák vannak a nyugat- s főként az észak-európai országokban).”²³ Hankiss szerint egy sor szerencsétlenül alakult vagy rosszul megoldott történelmi helyzet miatt „nem csodálkozhatunk azon, hogy az elmúlt két évtizedben túlonúl lassan és nehezen alakult ki, s nem igazán erősödött meg ebben az országban az az autonóm s felelősségteljes polgári szellem és magatartás, amely fokozatosan kiszabadíthatná az országot az elmaradottság csapdájából”.²⁴

A Kontroll föld alatti terei tehát nem csak a (szovjet, majd a nemzetközi nagyvállalatok általi) gyarmatosítás miatt olyan üresek és kifosztottak, és főszereplői sem csupán ezért számkivetettek: a közösséget összetartó, működését lehetővé tevő, (viszonylag) normatív identitások megképződését lehetővé tevő fikciók, ideológiák és értékrendek hiánya éppúgy szerepet játszik ebben. Ahogy a sok frusztrációt elszenvedett vagy traumatizált emberek sem könnyen kezdenek bízni, vagy pozitív energiákat fektetni egy optimista valóságképbe, úgy a történelmi traumákkal és frusztrációkkal tarkított múltú posztkommunista közösségekben is nehezebb a produktív (szociológiai és gazdasági szempontból egészségesebb) társadalmi működést lehetővé tevő „ideológiai hit”, vagy egy neurózisoktól és lökdösődéstől mentes identitás kialakítása. Márpedig – ahogy Althusser, Silverman és Hankiss is rámutat – a társadalmi teret részben az ilyen hitek alakítják performatív módon. Silverman szavaival: „a történelem néha képes felfüggeszteni vagy egyenesen megszüntetni egy adott társadalom alapvető elbeszéléseit és az immanens Szükségesség működését, azaz felbontani imaginárius viszonyunkat a szimbolikus renchez és a társadalmi formáció olyan elemeihez, melyekből ez a rend rétegesen felépül”.²⁵

Az ember testének társadalmi testhez kötését éppúgy ideológiák és fantáziák hozzák létre, mint a személyes ego vagy a test koherenciáját. Foucault és Silverman nyomán azt mondhatjuk, hogy a test társadalmi folyamatokba ágyazódása a test egyfajta megkötésének is tekinthető, amit a közösség és egyén viszonyát megfogalmazó fantáziák tesznek lehetővé. Talán az sem mellékes a jelen kontextusban, hogy ezen fantáziák terjesztésében és elfogadtatásában valószínűleg a mozi játszott a legfontosabb szerepet az elmúlt száz évben. A test társadalmi „megkötése” (hogy egy pszichoanalitikus terminussal éljek) egyszerre jelenti társadalmi praxisokba rendezését (biopolitikai betagozását), valamint jelentéssel való ellátását.²⁶ Ezen teoretikus megfontolások fényében válik igazán sokatmondóvá Bulcsú hajléktalansága: az otthonhoz és állandó lakhelyhez kötöttség hiánya, a test lokalizálhatatlansága és a társadalmi szövetben való rögzíthetatlensége egyben Bulcsú személyiségének meg-nem-kötött voltáról is beszél, a jelentés rendjével való laza viszonyáról. Bulcsú a társadalmi szövet „lebegő jelölője”, akit nem köt a rend: ahogy teste is felsebzett, vérző, felszakadozott, úgy „jelentése” (és a jelentés világával való kapcsolata) is széttartó. Igen sokatmondónak tartom, hogy a test ehhez hasonló filmes megjelenésével „nyugaton” csupán a fősodorbeli tömegfilm ideológiájával tudatosan szembeforduló rendezői, „művész”-filmekben, illetve (hollywoodi produkciók esetében) csak nagy történelmi traumák árnyékában találkozhatunk. Ez pedig felhívja a figyelmet a filmben megjelenő testek és az őket alakító kulturális minták (a domináns fikció) történelmi traumák okozta problémás működésének a kapcsolatára, azaz a személyes és a közösségi

vetett hit), az emberek hajlamosak az adóelkerülésre. A MNB 2007-es tanulmánya szerint ez és a fekete munka miatti adókiesés elérheti a GDP 8 százalékát, aminek már a felének a befizetésével is jelentős adó- és járulékcsoökkentéseket lehetne bevezetni. Vö:

http://www.mnb.hu/Root/Dokumentumtar/MNB/Kiadvanyok/mnbhu_mnbstanulmanyok/MT_65.pdf és az Index erről szóló 2008-as cikkét:

http://index.hu/gazdasag/penzbeszel/2008/04/11/adoelkerules_magyarorszagon/ (utolsó letöltés: 2013. 11. 21.)

²³ Hankiss Elemér: *Csapdák és egerek. Magyarország 2009-ben és tovább*. Budapest: Manager Könyvkiadó – Médiavilág, 2009. p. 39.

²⁴ *ibid.* p. 41.

²⁵ Silverman *Male Subjectivity at the Margins*. p. 55.

²⁶ *ibid.* p. 64.

[L5] megjegyzést írt: hát, nem tudom, nekem a test megkötése nem egy evidens freudi fogalom, nekem kéne ide hivatkozás

elválaszthatatlanságára. Mint a fentebb elmondottak alapján már világossá válhatott, a testek fölötti kontroll hiánya véleményem szerint a filmben analóg az ego fölötti kontroll hiányával, a személyiség instabilitásával és inkohereciájával. Ez gyakorlatilag minden főbb szereplőt érint, így úgy tűnik, az egyéni testek furcsaságainak és az egyéni pszichés malfunkcióknak közösségi, kulturális, történelmi okai vannak. Silverman is számos, közvetlenül a második világháború után keletkezett amerikai filmet megemlít a férfiaság és történelmi trauma kontextusában. Véleménye szerint a történelmi trauma hatására egy adott társadalomban élő férfiak nagy csoportjai veszíthetik el a phallussal (a teljesség jelölőjével) való kapcsolatuk fantazmikus támaszait, így „visszavonhatják a domináns fikcióba vetett hitüket”²⁷. Ennek következtében megkérdőjeleződhet a domináns fikció valóságossága, így pedig megszűnik vagy fellazul a társadalmi valóságot illető konszenzus.

A Bulcsú orrvérzését bemutató jelenet utáni vágást követően egy tál sült krumplit látunk papírtálcán, amire épp nagy mennyiségű ketchupot nyomnak. A vágás éppúgy motivikus kapcsolatot létesít a vér és a ketchup közt, mint az előző két jelenet a magára maradt női cipő és Bulcsú közt. Mindegyikben ott van a vér, a veszteség, a trauma, a sebesültség és az erőszak, de a ketchup esetében ez az utalásrend már sajátosan ironikus, groteszk, reflektált, posztmodern formát ölt. Ebben a jelenetben Muki, miután a Professzor felidegesíti (a sült krumplihoz hasonló sok megevett „szar” miatt „basztatja”) narkolepsiás rohamot kap és arccal a kechupos krumplibá zuhan. Ezen a ponton érdemes lehet egy pillanatra egymás mellé helyezni a nyugati vizuális művészet egyes traumatikus korszakokban készült testképeit és a *Kontroll* groteszk posztkommunista testeit. Az arccal lefelé, vérbe fagyva fekvő katona képe ugyanis a férfitestek ábrázolásának egyik időről időre felbukkanó módja, mely rendre a domináns fikció ellehetetlenüléséről beszél. Hadd utaljak itt Balogh Eszter első világháborús férfiábrázolásokat elemző tanulmánya nyomán²⁸ Christopher Nevinson híres képére, a *Dicsőség útjaira* (*Paths of Glory*), mely az első világháború traumáiról beszél két arccal a sárban fekvő halott katona ábrázolásával.

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

Ha egymás mellé helyezzük a *Kontroll* sérült (vérző, okádó, bevizelő) férfitesteit és Nevinson katonáit vagy az olyan (Silverman által emlegetett) filmek férfijait, mint az *Életünk legszebb évei* (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946), akkor érdekes hasonlóságokra és különbségekre bukkanhatunk. Bár mindhárom esetben krízisben lévő férfiakat látunk (Wyler filmjének főszereplői a második világháborúból visszatérő, PTSD-ben szenvedő, beilleszkedni alig-alig képes veteránok), ezt a helyzetet más-más módokon ábrázolják. Mind Nevinson, mind az *Életünk legszebb évei* realista eszközökkel él, és mindkettő megsiratja az elvesztett értékrendet. A *Kontroll* önreflexív, posztmodern, az illúzióvesztésre fekete humorral reagáló világában azonban a krízisben lévő férfitestek groteszk, tragikomikus hatást keltenek: bár a szereplők jó része küzd a (testileg

²⁷ ibid. p. 55.

²⁸ Balogh Eszter: A férfitest feloldódása az első világháború sarában. *Szkhion*, sajtó alatt.

[L6] megjegyzést írt: ilyen szó tuti létezik magyarul???

[G7] megjegyzést írt: igen, a pszichoanalitikus szakirodalomban előfordul

kifejezett) integritásért, még szeretne „férfi” lenni, de ez a film szerint már nem olyan fontos. A poszt-traumatikus stressz, a kivetettség érzés, a nyitott, felszakadozott test mind olyan dolgok, amiből a szereplők nagy része nem csinál gondot. De ami még ennél is fontosabb: a testek ilyen jellege a film (kelet-európai) nézőinek nagy részét láthatóan egyáltalán nem zavarja az azonosulások és filmélvezet működtetésében. Mintha nemcsak megszoktuk volna, de szerethetőnek is tartanánk ezeket a testeket és karaktereket. Úgy tűnik, megvalósítottuk azt, amit Silverman az idealizáció elemzésekor az etikus mozi egyik megvalósítandó követelményeként ír le: képesek vagyunk az idealizáció nélküli filmes azonosulásra.²⁹

²⁹ vö: Silverman: *The Threshold of the Visible World*. pp. 80–82.