Győri Zsolt

Diskurzus, hatalom és ellenállás a késő Kádár-kor filmszociográfiáiban

Absztrakt

A tanulmány első része a késő Kádár-korszak közösségi identitásválságát és számos társjelenséget (kettős társadalmi tudat, szocialista polgárosodás, második társadalom) elemez a korabeli magyar mozi tükrében. A szocialista valóság belső ellentmondásainak tárgyalása után a vizsgálat fokozatosan a hatalom diszkurzív tereinek és marginalizációs stratégiáinak természetére helyeződik át. A dolgozat arra tesz kísérletet, hogy Michel Foucault hatalom-elméletét használva olvasatokat dolgozzon ki a korabeli dokumentumfilmek elemzéséhez. A tanulmány második része a filmszociológia valóságfeltáró módszerének foucault-iánus újraolvasására tesz javaslatot, és négy filmben – Gulyás Gyula és Gulyás János Ne sápadj! (1983) és Törvénysértés nélkül (1988), Mész András Bebukottak (1985) és Dobray György K1 és K2 (1988-1990) című kétrészes alkotásában – vizsgálja, hogy maguk a filmek miként teszik elemzés tárgyává a kirekesztő diskurzusokat és hatalmi mechanizmusokat, hogyan ábrázolják az uralom megképződését a perifériákon, illetve az alávető mechanizmusoknak történő ellenállás milyen eszközeit dolgozzák ki.

Szerző

Győri Zsolt a Kossuth Lajos Tudományegyetemen szerzett angol szakos és filozófus diplomát. PhD disszertációjában (2007) Stanley Kubrick „antihumanista” portréjának megrajzolására tett kísérletet. Gilles Deleuze filmfilozófiáját azóta is előszeretettel használja film- és szerző-értelmezésekhez. További kutatási területei közé tartozik a film és társadalom, a mozi, a történelem és az emlékezet ideologikus viszonyainak vizsgálata, valamint a brit filmtörténet. Ez utóbbi témában antológiát (2010) szerkesztett, míg a rendszerváltás utáni magyar mozi test- és szubjektumfelfogását vizsgáló kötet (2013) társszerkesztője. Tanulmányait, recenzióit hazai folyóiratokban konferencia-előadásait hazai és külföldi kötetekben publikálta.

Győri Zsolt

Diskurzus, hatalom és ellenállás a késő Kádár-kor filmszociográfiáiban

Bevezetés, történeti és elméleti kontextus

John Cunningham *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex* című könyvének néhány évvel ezelőtti megjelenéséig a magyar dokumentumfilm a nemzetközi filmkutatás meglehetősen elhanyagolt területének számított, noha több hazai dokumentumfilmes jelentős külföldi sikereket mondhat magáénak, és népszerűségük a hazai közönség soraiban is jelentős. A magyar film történetében a játékfilm- és dokumentumfilm-gyártás mindig is termékeny kapcsolatban állt egymással, többek között Kovács András, Zolnay Pál, Mészáros Márta, Gaál István, Sára Sándor, András Ferenc, Schiffer Pál, Szomjas György, Dárday István és Bódy Gábor 1970-es és 80-as évekbeli filmjeiben. A hetvenes évek magyar mozijának egyik leginvenciózusabb vonulatát a Budapesti Iskola képezte, amelyet leginkább azzal a dokumentarista megközelítést és játékfilmes eljárásokat ötvöző filmes műfajjal azonosítanak, melyet Graham Petrie számos névvel illet: „áldokumentumfilm", „féldokumentumfilm", „dokumentum-játékfilm", „fikciós dokumentumfilm", sőt, „film-tény regény." [1] (Petrie 1982: 41) Míg a háború utáni filmgyártás első két évtizedét a nyíltan politikus alkotások fémjelzik, a rendszerváltásig tartó időszak kreatív potenciálja főként a dokumentarista/realista technikákkal való kísérletezésből fakadt, amelynek leginkább a Balázs Béla Stúdió adott otthont, mely így a kor fiatal filmeseinek és avantgárd művészeinek alkotóműhelyévé vált. Ez az eltolódás azonban nem veszélyeztette a fősodorbeli művészfilmet, és érintetlenül hagyta az olyan kanonikus rendezők pozícióját, mint Fábri Zoltán, Kovács András, Jancsó Miklós, Bacsó Péter vagy Szabó István; ugyanakkor mégiscsak egyértelműen jelezte az 1960-as évek moziját jellemző társadalmi reformista tendenciák végét, amelyek az intézményes hatalom képviselői és a művészértelmiség közötti progresszív ideológiai és társadalmi vitában gyökereztek. Szintén ebben az időszakban vált egyre jelentősebbé a szociografikus dokumentumfilm, korábban példátlan nyíltsággal érvénytelenítve az ideológia és a művészet Lenin közismert mondásával – *„Minden művészet közül számunkra* a *legfontosabb* a *film"* – megpecsételt szövetségét.

A 60-as évek magyar moziját elsősorban a társadalmi tudatosság jellemezte, amelynek velejárójaként a filmkészítők a közélet számos aspektusára kritikus-analitikus módon reflektáltak, beszéltek többek között a fiatalabb generációk szabadság és szakmai elismerés iránti vágyáról és az idősebb generációk politikai óvatosságáról, megalkuvásáról. A 70-es évek elejére azonban ezt a

lelkes együttműködést komolyan aláásta a stagnálás és a bizonytalanság légköre, ami nagyban megnehezíti a filmtörténetírás számára, hogy világos irányvonalak mentén vizsgálja ezt az időszakot. Ahogy Cunningham rámutat:

> [h]a az 1960-as éveket a magyar mozi diadalának tekintjük, az azt követő évek, egészen az 1989-es rendszerváltásig, olyan időszakként mutatkozik meg, amelyet a bizonytalanság, a kísérletezés, a visszarendeződés és a nyitás váltakozó hullámaiban fogant, zavarba ejtő, átmeneti helyzetként jellemezhetünk, és amelyben igen nehéz bármilyen átfogó mintázatot találni. (Cunningham 2004: 116)

Hiányoznak tehát az átfogó mintázatok, a meghatározó tendenciák azonban nem. A kutatók egyetértenek abban, hogy az 1970-es évek (politikai és közerkölcsök tekintetében) egyfajta patt- vagy válsághelyzet irányába mutattak. Miután a régóta várt Új Gazdasági Mechanizmus reformjait (amelyek decentralizációt, liberálisabb piaci mechanizmus bevezetését, ezáltal pedig a tervgazdaság kevéssé hatékony rendszerétől való elmozdulást ígértek) a nomenklatúra keményvonalas tagja megtorpedózták, illetve a tekintélyelvű kormányzás egyre több belső ellentmondása felszínre került, a fokozódó frusztráció a társadalom egyetlen rétegét sem hagyta érintetlenül. 1968 és 1972-73 között az ÚGM indulása és bukása után tovább nőtt a politika iránti bizalmatlanság, és szertefoszlottak az autoriter kommunizmus megreformálhatóságához, valamint a kormányzás szociáldemokrata átalakulásához fűzött remények. Az 1956-os forradalom leverése után kezdődő Kádár-kor letett arról az ígéretéről, hogy egy átláthatóbb és az új kezdeményezésekre nyitottabb közszféra létrehozásával demokratizálja Magyarországot, de ugyanúgy feladta az alapvető szabadságjogok kiterjesztésére, a társadalmi felemelkedés elősegítésére, és a hatékony, politikamentes, valamint szakmai elvek alapján működő bürokratikus rendszer kiépítésére tett vállalásait is. Bár az 1960-as évektől kezdve puhulni kezdtek az ideológiai szólamok, s az egyes gazdasági, mezőgazdasági, társadalmi és kulturális érdekcsoportokat külön-külön kezdték kezelni, érintetlenül maradtak a paternalista kormányzati technikák, amelyek hűséget követeltek minden apró engedményért és juttatásért cserébe. A politikai elit nyíltan hangsúlyozta a társadalmi konszenzus iránti elkötelezettségét, látszólag még a nyílt vitát és a pluralizmust is támogatta, ám mindez csak a társadalmi feszültségek tompítására szolgáló stratégia része volt. A paternalista politika sikeresen rejtette el a reformista lelkület álarca mögé a demokratikus kezdeményezésekkel szembeni félelmét és ellenségességét; a "Pax Kadariensis" (Hankiss 1989: 77) mindössze illúzió, a demokratizáció délibábja volt csupán. A késő Kádár-kor legfeljebb a felszínes nézelődő számára jelentette a viszonylagos jólét és szabadság időszakát (ahogy azt a gulyáskommunizmus kifejezés is sejteti); valójában a „mumifikálódott kommunizmus" fantomszabadsága volt.

E feszültségek közül természetesen semmi sem maradt észrevétlen a mozi számára, ahogy azt Gelencsér Gábor is kifejti az 1970-es évek magyar filmkultúrájáról írott részletes és átfogó monográfiájában. Gelencsér történeti elemzéseinek hátterében az a felismerés rejlik, miszerint az államapparátussal való kényszerű megbékélés passzív rezisztenciát szült, és „kettős társadalmi

tudat" kialakuláshoz vezetett (2002: 250), ami (szerintem is) nyilvánvaló tünete a társadalmi énkép válságának. Noha a hivatalos és a nem hivatalos fórumok szembenállása termékeny fogalmi keretként szolgál a korszak filmes alkotásainak vizsgálatához, a szerző csak olyan mértékben dolgozza ki ezt a fogalmat, amennyire azt saját gondolatmenete megkívánja.

Gelencsér legfőbb törekvése azoknak az esztétikai-narratív stratégiáknak a leírására és jellemzésére irányul, amelyeket a filmkészítők az apátia általános atmoszférájának ábrázolására alkalmaztak, s amelyet a megosztott társadalom, a hatalmi elit és az alárendelt csoportok közötti kölcsönös bizalmatlanság szelleme táplált. A szerző azt is feltárja, hogyan kebelezte be ez a vákuum magát a filmgyártást is, amelyet már sem a politikai elit, sem a keményvonalasok, de még az ideológiából kiábrándult tömegek sem támogattak. Igen érzékletes képet ad a monográfia arról is, ahogy a film mint társadalmilag elkötelezett művészeti forma megpróbálta túlélni ezt a bizalomvesztést. Mindezek fényében a „kettős társadalmi tudat" kialakulásához vezető, Gelencsér által leírt válság a késő-szocialista magyar filmipar saját válságának általános formájában nyilvánult meg. A filmes szakmát még inkább a partvonalra szorította a felforgató tevékenység vádját időről-időre megfogalmazó kultúrpolitikai vezetés és a cselekménydús filmekre éhes közönség, akik nagy költségvetésű, nemzetközi sztárokkal telezsúfolt filmekre áhítoztak. A filmkészítők eközben továbbra is igyekeztek politikai olvasatokkal reagálni a közéleti eseményekre. Kovács András Bálint ezt annak a stratégiának a részeként jellemzi, ahogy „a humán értelmiség megpróbálta megvédeni azt a róla [önmagáról] kialakított képet, hogy kitüntetett társadalmi szerepe a hatalom és a »nép« közötti közvetítés." (Kovács 2002: 284) – vagyis azt a képet, amelyet később „hitelét vesztett értelmiségi szemszögnek" nevez (285). A filmipar helyzetét övező ellentmondások mindazonáltal nem hitelteleníttették (sőt, éppenséggel kiterjesztették) az irányvesztett társadalmi valóság megragadására való törekvését. Gelencsér gondolatmenetére támaszkodva a hitelesség visszanyerésének jelenségét filmek két csoportjára vonatkoztatva vizsgálom meg röviden.

Elsőként essen néhány szó a kortárs témájú/tárgyú filmparabolákról, melyeket olyan filmek fémjeleznek, mint *A sípoló macskakő* (Gazdag Gyula, 1971), *Bástyasétány hetvennégy* (Gazdag Gyula, 1974), *Egy őrült éjszaka* (Kardos Ferenc, 1969) és *Petőfi '73* (Kardos Ferenc, 1972), *Magasiskola* (Gaál István, 1970) és *Holnap lesz fácán* (Sára Sándor, 1974). Gelencsér szerint „a parabolikus ábrázolásmód jellegzetes politikai közege a féldiktatórikus, felpuhult politikai rendszer, ahol már lehetőség van az áttételes társadalomkritikára, de még nincs mód ennek direkt megfogalmazására". (Gelencsér 2002: 128) A parabola kettős értelemmel bíró retorikai trópus: a közvetlen ábrázolás szintjén politikai és az ideológiai irányvonalakat hoz játékba (úgy, hogy egyszerű, ártalmatlan eseményeket beszél el), miközben absztrakt szinten olyan kritikai belátásokat fogalmaz meg, amelyeket általában elhallgattatnak és tiltanak a mindennapi kommunikációban.

A második csoportba tartozó filmek annak ékes példái, ahogy az 1970-es évek magyar mozijában a kettős társadalmi tudat megléte a helyzetek szatirikus és groteszk ábrázolását eredményezi. A szatíra (amely néha a kafkai abszurd irányába mozdul el) az ábrázolásmód nagymértékű

stilizáltsága révén eltúlozza, eltorzítja, végső soron eltávolítja a nézőt a közvetlen társadalmi kontextustól. Az itt következő filmek – *Gyula vitéz télen-nyáron* (Bácskai Lauro István, 1970), *Bástyasétány hetvennégy* (Gazdag Gyula, 1974), *Jutalomutazás* (Dárday István–Szalai Györgyi, 1974), *Holnap lesz fácán* (Sára Sándor, 1974) [2], *Zongora a levegőben* (Bacsó Péter, 1976), *Szépek és bolondok* (Szász Péter, 1976), *Pókfoci* (Rózsa János, 1976), *Veri az ördög a feleségét* (Kardos Ferenc, 1977) és *Ajándék ez a nap* (Gothár Péter, 1979) – mind kulcsfontosságú példái annak, ahogyan a szatíra aláássa a ritualizált és formális viselkedésmódok magabiztosságát, és a dramatizálás eszközével növeli a kis pillanatok jelentőségét. Gelencsér szerint e filmtípus alkotásai „demitizálják, ironikusan, pátosz nélkül szemlélik a társadalom politikai és ideológiai (közép)vezetőit; a groteszk hétköznapok világában vergődő kisembert viszont »mitizálják«" (Gelencsér 2002: 339). Mondani sem kell, hogy mind a parabola, mind a szatíra absztrakcióként kezeli a társadalmat; a hatalmi összefüggések és a társadalmi csatározások ilyen bemutatása azonban nem távolodik el teljesen a megélt tapasztalat empirikus valóságától. Ez különösen igaz a szatíra esetében, amely könnyed, mégis szúrós pillantást vet a hivatalos/nyílt és a nem-hivatalos/rejtett társadalmi szférák egymásmellettiségéből, ugyanakkor összeférhetetlenségéből fakadó konfliktusára.

A Kádár-korszak utolsó évtizedében a képzeletbeli társadalmi konszenzus mögött egyre nyíltabban mutatkozott meg a széthúzás. A korábban ismeretlen és kezdetleges vállalkozói kultúra virágzásnak indult, terjedni kezdtek a pénzkeresés alternatív formái, amelyek főként az úgynevezett második gazdaságból származtak. Ez az „individualista, seftelős-mutyizós, személyes képességeken alapuló szubkultúra" (Sík 1992: 32) kívül esett a szocialista állam formális felügyeletén, legális és illegális gazdasági tevékenységeket egyaránt magába foglalt, ugyanakkor hosszú távú társadalmi hatásokkal bírt. A „szocialista polgárosodás" Szelényi Iván és kutatótársai által megfogalmazott elmélete szerint a parasztság és a munkások évtizedek óta önmagukat fejlesztő túlélési stratégiái felbomlasztották az államszocializmus társadalmi és gazdasági kereteit egy „csendes, alulról jövő forradalom" során. (Szelényi 1990: 79) Egyre többen adták fel állásukat az állami szektorban, és mozdultak el a magánszektor felé, ahol közvetve vagy közvetlenül a szocialista gazdaság versenytársai lettek. A polgárosodás kibontakozóban lévő kultúrája hősként kezdte dicsőíteni a vállalkozó-üzletembert, aki egyre inkább a jellegzetes magyar folklórhős, a betyár vonásait öltötte fel: ő lett a hatalomnak fittyet hányó, szabad akarat megtestesítője, a tudatosan vállalt ellenállás szószólója. Szomjas György és Grunwalsky Ferenc filmjei különösen relevánsak ebből a szempontból. Tematikus folytonosság figyelhető meg Szomjas korai játékfilmjei – amelyek a klasszikus westernfilmek műfaji kliséit alkalmazzák a magyar társadalmi-történeti közegre, innen az „Eastern" műfajcímke –, valamint az ezeket követő, Grunwalskyval közösen készített alkotásai, az úgynevezett „lumpenfilmek" között. [3] Mindkét filmciklus a népi hős felemelkedését ünnepli, akit egyértelműen megkülönböztet mind az ideális proletártól, mind a bürokratától, lévén ez a népmesei figura csak a saját elveihez lojális, és kizárólag önnön döntése miatt vállal kockázatot. Géza, a *Falfúró* (Szomjas György, 1985) főszereplője ebben a tekintetben ellenálló alak, aki ténylegesen a saját maga ura lesz, miután kirúgatja magát az elviselhetetlen munkakörülmények uralta, rosszul igazgatott gyárból. Lázadása – ami a paternalista mentalitás cinizmusából, a bürokratikus arroganciából, a képmutatásból és a gyárvezetés irracionalitásából

való kiábrándulásának egyenes következménye – az ipari dolgozók közös tapasztalatát fejezi ki. Ez a társadalmi tapasztalat egyébként már Szörény Rezső *BUÉK!* (1979), Jeles András a *Kis Valentino* (1979) és az *Álombrigád* (1985) című filmjében is megfogalmazást nyer, csak más műfaji hangsúlyokkal. Az ellenállás különböző stratégiáinak ábrázolása a mozivásznon az 1980-as években is tovább burjánzott; az államapparátus ekkorra szinte teljesen elveszítette a társadalom erkölcsi támogatását, elidegenítette az embereket a szocializmus – még mindig csak felépítésre váró – világától.

Ezen a ponton elkerülhetetlennek tűnik letérni a Gelencsér-monográfiában foglalt kritikai útról, amely a kettős társadalmi tudat fogalmi horizontja felől kiábrándulás-narratívaként olvassa a hetvenes évek mozijának történetét. Persze nem csak filmtörténetről, hanem az egyes filmekben megjelenő társadalomképről is szó van, amely a szocializmust bukott társadalmi modellnek tekinti, és amelynek válsága elkerülhetetlen, hovatovább kezelhetetlen. Véleményem szerint a társadalmi kettősségek konceptualizálása más típusú narratívákat is felszínre hozhat, még ha ez a kettős társadalmi tudat fogalmának rekontextualizálását teszi is szükségessé. A magyar társadalomtudományok e területen végzett kutatásai különösen inspirálóak lehetnek; többek között Bihari Mihály, Bruszt László, Pokol Béla, Lengyel László és Hankiss Elemér is nagyban hozzájárult a téma vizsgálatához. A társadalmi válság természetét interdiszciplináris módszerekkel vizsgáló gondolkodók közül Hankiss a „második társadalomról” alkotott elméletére támaszkodom az elkövetkezőkben.

Kelet-európai alternatívák című könyvében Hankiss a társadalmi-politikai interakciók metszetében vizsgálja a szocialista valóság második társadalomnak nevezett, alternatív szintjét. A második társadalmat úgy jellemzi, mint nem-ideologikus (vagy alternatív ideológiákban megnyilvánuló), horizontálisan szerveződő, decentralizált, magas fokú differenciáltsággal és integrációval rendelkező entitást, amely emellett viszonylagos autonómiát élvez, alig látható, és bizonytalan legitimációt mondhat magáénak (Hankiss 120-121). Miközben a társadalmi valóság elsődleges és másodlagos szintjei közötti különbségeket kifejti, Hankiss az első társadalom peremterületén kimutatja egy informális, politikailag nem legitim szféra jelenlétét, amelyet a nepotizmus, az oligarchikus hálózatok, a színfalak mögötti alkudozások és a klientizmus szabályozott, és amely „fontos szerepet játszott az első társadalom és az adott hatalmi struktúrák fenntartásában és megerősítésében" (Hankiss 136). Az intézményeknek és mechanizmusoknak ez a második, szinte láthatatlan rétege stabilizálta és racionalizálta az első társadalmat, azaz a látható politikai,gazdasági, társadalmi és kulturális hatalomgyakorlást, és vált a szocialista kormányzásnélkülözhetetlen strukturális elemévé, a hatalom erőfölényének bújtatott terepévé. Mindezzelszemben jellemzi Hankiss a második társadalmat, vagyis a társadalmi viszonyok viszonylagfüggetlen, de sohasem teljesen autonóm zónáját. A második társadalom, mint „az új társadalmiinterakciókkal, folyamatokkal, szerveződési elvekkel való kísérletezés laboratóriuma" (Hankiss139) azért bír szinte történelmi jelentőséggel, mert itt találunk rá azokra a viselkedésmintákra,értékrendekre és az együttélés azon normáira, amelyek a szocialista népköztársaság alternatívájátjelentő, civil társadalomként kormányzott demokratikus Magyarország ígéretét hordozta.

Gondolatmenetem ezen pontján röviden ki kell térjek a hatalom és az ellenállás fogalmaira, melyek az első és második társadalom viszonyát fogják remélhetően pontosítani. Antonio Gramscitól egészen James C. Scottig a társadalmi testet átjáró hatalmi viszonyokat leegyszerűsítő ellentétpárok mentén és olyan fogalmakkal értelmezték, amelyek ezeket a viszonyokat esszencialista és hierarchikus vonásokkal ruházták fel. A hatalom fogalma így vált az elnyomás, a kizsákmányolás és a megsemmisítés szinonimájává, míg az ellenállás mindazon gyakorlatok elnevezésévé, amelyek ezeknek ellenállt. Az általam vizsgált helyzet a hatalom más felfogását tükrözi; elsősorban Michel Foucault vonatkozó munkásságára támaszkodom. Archeológiai és genealógiai kutatási módszereket [4] alkalmazva Foucault nem valamiféle lényegiségként beszél a hatalomról, hanem arra kíváncsi, ahogy a hatalom (vagy az ellenállás) létrejön az igazság és a tudás diszkurzív rendszereiben. A Foucault tételezte diszkurzív mezőkben a társadalom valamennyi alanya jelen van, mégpedig a társadalmi interakciókban való részvétel révén. A hatalmat a felügyelet intézményes gyakorlatai hívják életre, úgy mint a medikalizáció, a normalizáció, az alárendelés technikái, a meggyőzés vagy a kategorizálás apparátusai, ráadásul már akkor működik, ahányszor csak orvosi igazolást mutatunk be, kitöltünk egy kérdőívet, vagy aláírunk egy jelenléti ívet. Azok a „lágy", erőszakmentes meggyőzési technikák, amelyeket Hankiss a kontrollnak a társadalom legtávolabbi szegmenseibe való kiterjesztéseként azonosít, a hatalom Foucault által felderített működését példázzák. A hatalom diszkurzív meghatározottságát, valamint a szubjektum hatalmi effektusok nyomán történő megképződését hangsúlyozó tézisek fényében hibás azt a

tudatos szándék kinyilatkoztatásaként, intencionális viszonyként (Foucault 1999b: 322), a szuverén kiáramlásaként (Foucault 1999b: 322) vagy akár, mint „valami kincset vagy vagyontárgyat vizsgálni (Foucault 1999b: 322-3). Hasonlóképpen téves a hatalmat a szuverenitás, az államapparátus és a kísérő ideológiák szempontjából értelmezni (Foucault 1999b: 326), illetve „masszív és homogén uralom fenoménjeként kezelni […] és azt vizsgálni, meddig terjed lefelé" (Foucault 1999b: 322).

Az államapparátus vagy a szocialista törvény valójában nem középpontnak, inkább a hatalom állandóan mozgásban lévő, annak hálózatszerűségét biztosító mechanizmusnak tekinthető. Ehhez hasonlóan a klientizmus, a korrupció vagy a nepotizmus esetében is helyesebb a hatalom láncolatokba-foglaltságáról beszélni, vagyis azt a képességét kiemelni, hogy a társadalmi interakciók bármely formájában és mozzanatában alkalmazható legyen („tárgyalási stratégiát' kínáljon). „A hatalom mindenütt jelenvalósága nem abból ered, hogy mindenre kiterjeszti legyőzhetetlen egységét, hanem abból, hogy nincs olyan pillanat, nincs olyan pont – azaz, pontosabban szólva, nincs olyan viszony két pont között –, ahol ne lenne jelen, ahol meg ne mutatkozna. A hatalom mindenütt jelen van; nem azért, mert mindent átfog, hanem mert mindenünnen előbukkanhat. […] a hatalom az a név, amellyel egy adott társadalomban egy bonyolult stratégiai helyzetet megjelölnek." (Foucault 1999: 92-93) – írja Foucault, hozzátéve, hogy az így létrejövő helyzet „a kiegyensúlyozatlan, heterogén, ingatag és feszült erőviszonyok integrálását szolgálja." (Foucault 1999: 93) Ezek a nem-egalitáriánus, de egymást nem szükségszerűen kizáró társadalmi interakciók a hatalmat kifinomult, mégis mindent átható logikává teszik, amely a társadalom bármely szegmenséből bármikor előbukkanhat, és öntudatlanul bárki cselekedetének eszközévé válhat. Mindez tehát azt jelentené, hogy Hankiss téved, amikor az ellenállás képességét rendeli a második társadalomhoz? Egyáltalán nem, hisz Foucault hatalomelmélete már mindig az ellenállás konceptualizációja is:

> [n]em szabadulhatunk a helyzetből, mert nem létezik olyan pont, ahol mentesek lehetünk a hatalmi viszonyoktól. Ám mindig lehet rajtuk változtatni […] Hiszen ha nem volna ellenállás, akkor nem volnának hatalmi viszonyok sem […] minden az ellenállással kezdődik, amely fölérendelt pozícióban van a folyamat egyéb erőihez képest, s ezért a hatalmi viszonyok az ellenállással maguk is megváltoznak. Úgy vélem tehát, hogy az *ellenállás* a kulcsszó ebben a dinamikában. (Foucault 1997: 168)

A társadalom alanyai – azon veleszületett képesség híján, hogy szembeszálljanak az elnyomó rendszerekkel – csak belülről lehetnek képesek felvenni a harcot a normalizáló/fegyelmező hatalommal. Ez történik minden olyan esetben, amikor ellenállnak annak, amit Aurelia Armstrong „a fegyelmező normák hatékonyságának" nevez, mely normák – amint azt Foucault több helyen maga is kifejtette –„nem fosztják meg az egyént a hatalmától, hanem olyan készségeket, képességeket és cselekvési lehetőségeket teremtenek, amelyek az adott társadalmi identitás fenntartását garantálják". (Armstrong 2008: 24) Az ellenállás tehát azzal kezdődik, hogy különböző készségeket, lehetőségeket és cselekvési mintákat alternatív, kreatív módokon kezdünk használni, vagyis vesszük a bátorságot, hogy módosítsunk identitásunkon, újrapozicionáljuk diszkurzív

helyzetünket, más tudásformákat hozzunk létre, és olyan funkciókat írjunk vissza a társadalmi interakcióba, amelyek kívül esnek az adott episztemológiai kereten. Röviden: megértsük és átgondoljuk intézményes identitásainkat, és szükség esetén ellenálljunk nekik. [5] A normalizáló társadalmakban, ahol nagy hangsúlyt kap a „hatékony tudástermelő és -felhalmozó eszközök létrehozása, legyen az megfigyelési módszer, regisztrációs technika, vizsgálati és kutatási protokoll, irányító apparátus" (Foucault 1980: 102), az öntudatosság létrehozása a falkaösztönökkel szemben (gondolati, érzelmi vagy cselekvési szökésvonalak megteremtése által) az ellenállás megszentelt pillanatainak tekinthetők. Úgy gondolom, a paternalizmus indoktrinációja alól való felszabadulás pillanataiként beszél Hankiss a második társadalom szövetében fogant képességekről és kompetenciákról, mint például „a vállalkozói szellem és szaktudás, a felelősségtudat, a szervezői és együttműködési készség, a társadalmi érdekképviselet és hatékonyabb kompromisszumok kialakításának a készsége, a partnerként és nem kliensként, az állampolgárként és nem alattvalóként való viselkedés készsége." (Hankiss 139)

A második társadalom (a szocialista polgárosodás folyamatát erősítő) megjelenése a hatvanas évek közepén az évtized bizonyára legjelentősebb társadalmi eseménye. A rákövetkező évtized fő kérdése ugyanakkor már az, hogy vajon ez az alternatív társadalmi közeg a demokratikus átalakulás hatékony katalizátorává válik-e, vagy inkább meghosszabbított biztonsági szelepként szolgál az első társadalom hivatalos síkja számára, és pusztán tompítja a működésképtelen szocialista rendszer dehumanizáló hatásait. Hankiss az utóbbi mellett érvel – „[a] második társadalomnak végül is nem sikerült autonóm társadalmi szférává kiépülnie" (137) –, mely értelmezés a késő-szocialista identitásválságot a modern civil társadalom kialakulásának kudarcaként teszi olvashatóvá. Foucault nyomán úgy fogalmazhatunk, hogy ebben az esetben nem sikerült azokat a torz túlélési ösztönöket módosítani, amelyek az indoktrináció folyamatának alávetett generációk egész sorában kialakították a paternalizmus, valamint a normatív véleményalkotás és ítélkezés iránti öntudatlan igényt.

Úgy vélem, Hankiss a második társadalom fejlődésének kudarcáról alkotott elmélete helytálló: a szocialista polgárosodás nem tudott létrehozni egy alternatív, szuverén és átlátható közösségi szférát. A polgárosodás folyamata, annak politikai érdekérvényesítő képessége gyenge maradt,még ha a fogyasztói identitás megerősödése nem is vitatható. Hankiss kutatása mindazonáltalannak szolgál tagadhatatlan bizonyítékául, hogy számos diszkurzív kötelék felbomlott ebben az időszakban, és bizonyos episztémikus küszöbök átlépésével teret nyertek kezdetleges demokratikus impulzusok. Az elkövetkezőben vizsgálandó filmes szociográfiákban emarginalizált, informális és embrionális valóságot szeretném tetten érni. Az elemzés tárgyául választott filmekben elsősorban az érdekel, hogyan hatolnak be a kiközösített, kriminalizált vagyegyéb módon megbélyegzett közösségek és szubkultúrák világába, hogy feltárják azok (ön)kirekesztésének összetett dinamikáját. Példáim remélhetőleg láthatóvá teszik majd atársadalmi kirekesztés azon négy diskurzusát, amelyek (többek között) a hivatalos szocialistavalóságot definiálták, és konzerválták a valóságalkotás paternalista, normalizáló logikáját.

Filmszociográfiák

A film „direkt módon tud foglalkozni társadalmi kérdésekkel, egyén és hatalom, személyiség és tömeg, kis és nagyobb közösségek, társadalmi rétegek egymáshoz való viszonyának és problematikájának bemutatásával" (Kisfaludy 2005:5), és természetes számára „a társadalmi valóság filmes megismerése, a valóságos szociális helyzetek és emberi állapotok feltérképezése és megmutatása, s olykor-olykor az igazság megmutatása". (Zalán 2005: 10) Ezeknek a mára általánosan elfogadott megállapításoknak a szellemi gyökerei a hatvanas évekig, egyfelől a *cinema verité* irányzatáig, másfelől a Balázs Béla Stúdióig [6] nyúlnak vissza. A 16mm-es, hangos, szinkronkamerák elterjedésével egy olyan filmtechnikai kifejezési eszközhöz jutott a magyar filmes szakma is, amely a valóság mozgókép általi felfedezését, a vizuális antropológiai terepmunkát megkönnyítette. A forma tekintetében hasonló ihletést jelentettek a BBS-en belül az 1960-as évek végétől növekvő számban készült hosszú dokumentumfilmek, amelyekben – az irodalmi szociográfiákkal szoros kölcsönhatásban – a filmes szociográfiai látásmód és elemzőképesség kialakult. Ebből a komplex (technikai-formai-szellemi) közegből nőttek ki a Budapesti Iskola dokumentum-játékfilmjei mellett a filmszociográfiák is. E két irányzat közös formai megoldásait a szereplők szabad, egyéni karakterrel bíró nyelvhasználata és a szinte önmagát szervező filmanyag adta (Zalán 2005: 13), míg alkotói attitűdjének az azonosságát a társadalmi célzatosság jelentette. A tanulmányomban elemzés tárgyává tett alkotásokat filmszociológiáknak, vagyis annak a látásmódnak a képviselőiként tekintem, amely a Budapesti Iskola irányzatába illeszkedve, annak tiszta dokumentarista vonulatát jelezve fejlődött, és – amint a Gulyás-testvérek életműve is mutatja – túlélte azt. Nem célom e túlélést a maga komplexitásában vizsgálni, gondolatmenetem inkább szolgál társadalomtörténeti, mint filmtörténeti kérdések felvetésére. Az itt következőkben megelégszem néhány, a filmszociográfiai irányzat kapcsán fontosnak tűnő szempont felvázolásával, mely áttekintés reményeim szerint arra is magyarázatot

ad, hogy miért tekintem Mész András és Dobray György filmjét ehhez az irányzathoz tartozónak.

A kései hatvanas évek Magyarországa a dokumentumfilmeseknek és a társadalomtudósoknak egyaránt termékeny talajt kínált, ahol szövetséget köthettek, és összehangolhatták a szociológia és a vizuális dokumentáció törekvéseit. A Szociológiai Filmcsoport 1969-ben megjelent kiáltványa nyíltan kiállt a film valóságfeltáró képességének fejlesztése mellett. A részvétel és megfigyelés antropológiai technikáját alkalmazva a következő témákat javasolták tanulmányozásra a csoport tagjai: „a társadalmi lét és az ezt tükröző közgondolkozás »sematikus« alapegységeinek vizsgálata […] [az] ideológiák és az ezeket hordozó szervezeti formák mozgása […] területi egységek felmérése" (Grunwalsky et al. 1969: 134). Így született meg a filmszociográfia, amelyet műfajként elsősorban nem a közös témák, hanem az egységes témafelvetési érzékenység határoz meg. A Balázs Béla Stúdió Közművelődési Csoportjának létrejötte jelöli a fejlődés következő szakaszát, amikor kidolgozásra kerül a társadalmi forgalmazás koncepciója, vagyis olyan fórumok létesítése, ahol a filmkészítők és a közönség demokratikus vitát folytathat egymással. (Balázs Béla Stúdió Közművelődési Csoportja 2003: 139) A társadalmi forgalmazás a BBS alapfilozófiáját tükrözve a kollektív valóság iránti tudatosság erősítését tűzte ki céljául, ám éppen ezért volt kiszolgáltatva a hivatalos kultúra paternalista irányító mechanizmusainak, önkényességének, és legfeljebb az eltérő nézetek *felügyelt* megjelenési formája lehetett. A társadalmi forgalmazás – amely a filmklub-mozgalomból nőtte ki magát, de hamarosan már a közművelődés egyik formájaként tekintett magára – igyekezett ellentmondásos társadalmi témákat felkutatni, és arra késztetni a beszélgetések és viták résztvevőit, hogy a maguk komplexitásában, számos szemszögből vizsgálják meg a felvetett problémákat. A szociografikus dokumentumfilm – a Budapesti Iskola más műfajú alkotásaival egyetemben – lehetővé tette a párbeszédet és a kollektív reflexiót olyan témák kapcsán is, amelyek kicsi vagy semmilyen nyilvánossággal sem rendelkeztek, illetve csak felületes és manipulatív módon tárgyalták őket a sajtóorgánumok. A filmek által megszólaltatott valóság markánsan különbözött a hivatalos értelmezésektől, sőt, éppen az első társadalom intézményes diskurzusaitól való különbségük által vált olvashatóvá. A különbség diskurzusaivá váló dokumentumfilmek immár alapot kínáltak a kreatív ellenállás stratégiái számára.

Amikor Szekfű András megjegyzi, hogy Dárday István, Szalai Györgyi, Vitézy László, Schiffer Pál, Tarr Béla, Erdős Pál és a Gulyás-fivérek kezében „a kamera mindig tovább figyel, a riporter mindig »eggyel többet« kérdez, mint általában szokásos – azaz létrejön a bemutatott valóság egy fokkal mélyebb és alaposabb ábrázolása" (Szekfű 2003: 144), akkor úgy vélem, nem pusztán pragmatikus, metodológiai attitűdöt dicsér, hanem a hivatalos diskurzusokhoz képest „külső" értelmezői pozíció iránti intenzív elköteleződést is. Ez a külső pozíció azonban már nem volt többé hajlandó hallgatni a hatalom anonimitásáról, amely által a társadalmi test fölötti uralmat láthatatlanul gyakorolja, s amelyet mi magunk is alkalmazunk a saját életünkben, amikor a paternalista diskurzus logikájával fejezzük ki magunkat. A kamera kitartó tekintetének köszönhetően a filmszociográfiák nagyobb fokú öntudatossághoz segítették hozzá a nézőt, és kritikai reflexió tárgyává tettek bizonyos hétköznapi rítusokat. Pontosabban a profán hétköznapokban tették láthatóvá azt, ahogy az egyén belép a nyilvános diskurzusokba, erősíti,

esetleg megkérdőjelezi azok normativitását, és használni kezdi, avagy elutasítja azok tudását és igazságát. Ebben a tekintetben a filmkészítők azokat a foucault-i téziseket érvényesítették, amelyek a hatalom felfelé terjeszkedő mechanizmusait írják le:

> Éppen ellenkezőleg, a hatalmat lentről felfelé kell elemezni, a legparányibb mechanizmusoktól elindulva, melyeknek megvan a saját történetük, a saját útjuk, a saját technikájuk és taktikájuk, majd azt kell megvizsgálni, hogyan kebelezik be, igázzák le, használják fel, térítik el, alakítják át, mozdítják ki helyükről, és bővítik ki ezeket a parányi, önmagukban is szilárd és saját technológiával rendelkező hatalmi mechanizmusokat az egyre általánosabb mechanizmusok és a globális uralom formái. Nem a globális uralom pluralizálódik és terjed lefelé. Azt a módot kell elemezni, ahogyan legalsóbb szinteken a hatalom különböző jelenségei, technikái és eljárásai lejátszódnak, azt kell megmutatni, hogyan terjednek szét és alakulnak át ezek az eljárások, de főképpen azt, hogyan kebelezik be őket a globálisabb jelenségek, és hogyan lopakodik be ezeknek a viszonylag autonóm és végtelenül apró hatalmi technológiáknak a játékába az általánosabb hatalom és a gazdasági profit. (Foucault 1999b: 323)

Miközben ezek a filmek olvashatóvá tették a nézők számára a normalizáció mechanizmusait a társadalmi folyamatok leginkább individualizált rétegében (mikro-valóság), arra is késztették őket, hogy felülvizsgálják prekoncepcióikat, hogy ezáltal meghallassák a második, a másik társadalom hangját. Gulyás Gyula és János *Ne sápadj!* (1983) és *Törvénysértés nélkül* (1988), Mész András *Bebukottak* (1985) és Dobray György kétrészes alkotása, a *Film a prostituáltakról (K1, K2;* 1988-1990) stigmatizált, kriminalizált csoportokra irányítják a figyelmet, olyan közösségekre, amelyek normaszegő, deviáns viselkedést mutatnak, s emiatt kívül esnek a társadalmilag elfogadható határokon. A fenti filmekben problematizált társadalmi tabuk és ellentmondásos témák jelentős kihívásokat jelentenek a filmkészítők számára (cenzúra, feketelistázás), de egyben számos lehetőséget is kínálnak. Érdeklődésemet a rendezők kettős törekvése terelte e filmek felé. Egyfelől az a(z újra csak Foucault elképzeléseivel összecsengő) felismerés, hogy a szegregáció diskurzusainak a természetét „a peremvidékek, a legkülső hadállások felől kell megragadni, ahová [a hatalom] már csak hajszálereken áramlik be" (Foucault 1999b: 321). Másfelől az a mód, ahogy igyekeznek ellenállni a hivatalos tudás- és hatalomgyakorlatoknak. A szóban forgó filmszociográfiák úgy ábrázolják a különböző diskurzusok egybefonódásából előálló társadalmat, hogy nem csak egyetlen szólamot juttatnak szóhoz: azt akarják megláttatni velünk, ahogy a domaházai politikai tisztogatások vagy a hortobágyi kitelepítések emlékezetén a hatalom különböző formái megtelepednek és kifejtik hatásukat, ahogy a tököli fiatalkorúak börtönében testet ölt a büntetés, és ahogy a Rákóczi tér prostituált-szubjektumai a hatalom vagy éppenséggel az ellenállás effektusaiként megképződnek.

Ahogy a fentebbiekből valószínűleg kiderült, a vizsgált filmekben a jelentésért való küzdelmet a különböző szociokulturális valóságok, hatalmi technikák, tudás-áramlások és a diszkurzív stratégiák közötti harc megnyilvánulásaként értelmezem. Következésképpen Domaházát,

Hortobágyot, Tökölt és a Rákóczi teret a késő-szocialista magyar társadalom identitásválságának szimptómáiként olvasom. Úgy gondolom ez a fajta olvasási mód a korabeli nézőtől sem állt túl távol. Amikor ugyanis az emberek az előre meghatározott, gyakran rájuk kényszerített identitásokban már nem érzik jól magukat, akkor elkezdik megkérdőjelezni a korábban vakon elfogadott normák legitimitását, kapcsolatba lépnek valóságuk mélyebb szintjével, annak többértelműségével. A többértelműség pedig már mindig az ellenállás lehetséges pillanatát jelöli, az ellenállását, amit hiba volna velünk született képességként jellemezni. Az ellenállás – írja Armstrong – egyfajta kiprovokált képesség: „[c]sakis az olyan esemény nyomása alatt kényszerülünk rá, hogy éljünk a szabadságunkkal, amely problematikussá, elviselhetetlenné, belakhatatlanná teszi jelenlegi identitásunkat, viselkedésünket és önmegértésünket." (Armstrong: 29) Úgy vélem, az itt tárgyalt filmek ilyen nyomást gyakorló eseményeket beszélnek el.

Mind a négy dokumentumfilm felkínálja a hatalommal való élés lehetőségét, miközben ellenáll a társadalmilag kínzó másság diszkurzívan létrehozott fogalmainak, hogy a kirekesztett és kriminalizált közösségek másik képével szembesítse a nézőt. Miközben felvázolják a *Magyarország másikjai*t (ezeket az illegitim, áruló, antiszociális szubjektumokat) kordában tartó hivatalos diskurzusokat, a filmeknek azt is sikerül bemutatniuk, ahogy ezek a diskurzusok mindig alulról felfele építkezve fejtik ki valós hatásukat, vagyis ahogy a lokális mechanizmusok hagyják magukat bekebelezni általánosabb hatalmi mechanizmusok által. Magyarán akként beszélnek az alternatív identitás-stratégiák elleni és a társadalmi sztereotípiák fenntartásáért folytatott harcról, mint amiben mi magunk is lehetséges kiskatonák vagyunk. Úgy gondolom, ezzel a nem túl szívderítő felismeréssel nem csak a korabeli, de a ma nézőjének is szembe kell nézni. A jelen valóságának mélyebb rétegeibe tekintve zavarba ejtő hasonlóságokra bukkanunk: ennek a valóságnak a mélyén virulnak a paternalista kormányzási stratégiák és kommunikációs reflexek, szinte változatlan formában működnek a kirekesztő és megosztó technikák. Működnek, mert működtetjük őket. Talán a szóban forgó filmeket azért is kell újra és újra elemzés tárgyává tennünk, hogy megismerhessük a jelen Magyarországának másikjait, és általuk formáljunk igényt e mélyebb valóság megváltoztatására, és tegyünk újabb kísérletet azoknak a közösségi viselkedésmintáknak és érzékeny témáknak az elsajátítására, mely egy *másik Magyarország* alapját képezhetik.

Az áldozatiság egyéni és közösségi hangjai

A Gulyás-testvérek *Ne sápadj!* című paraszt-filmszociográfiája a mezőgazdasági téeszesítés Domaháza falusi közösségének életére gyakorolt pusztító hatásait vizsgálja. Ennyiben evidensnek tűnik, hogy a parasztság központosított gazdasági elveken keresztül történő proletarizálásának kudarcáról szóló értekezésként olvassuk. Megtalálható benne az eposzi elemeket felvonultató ellenállás-narratíva valamennyi eleme: Medve Alfonz a tsz korábbi elnöke bűnösnek találtatott a kettős művelés vádjában, ezért bebörtönözték. A törvényi tiltás ellenére saját hasznára művelte meg a kollektíva földjét, és ezen az sem változtatott, hogy később elfogadottá vált ez a gazdálkodási gyakorlat. Ami első pillantásra egy koncepciós per részletes bemutatásának tűnik, az

valójában a második gazdaság gyermekbetegségeinek esettanulmánya. Ugyanakkor több is: a vidéki agrárközösségek démonizálásának története. A központi tervezés elvein alapuló filiszteus gazdasági diskurzust a filmkészítők a normalizáló hatalom eszközeként mutatják be, amely törvényesen nyomhat el, rendszabályozhat bárkit, aki nem tanúsít megfelelő tiszteletet a pártpolitikai elvek iránt. Ám Medve legfőbb bűne nem a politikai lázadás, az ideológiai másként gondolkozás, az ellenzékieskedés. A film nem Medve jogfosztottságának történetét kívánja elmondani, merthogy a főszereplő nem a szocialista törvénykódex bizonyos paragrafusát szegte meg. Medve fő bűne a józan (paraszti) ész, a film – gondolatmenetem szempontjából – legrelevánsabb mozzanata annak a mechanizmusnak a leleplezése, ahogy a jogsértés vádja mögé búvó hatalom leszámol a tradíciókon nyugvó tudással mint legfőbb ellenségével.



Ne Sápadj! . Gulyás Gyula, Gulyás János, 1983.

Ez a tudás a faluközösség gazdasági önfenntartásának és függetlenségének ösztöneit támogató termelési módokban, a magas szintű szaktudásban és munkamorálban, valamint a magántulajdon szentségében gyökerezett; ezeket helyezte a nagy léptékű termelési rendszerekben érvényes és hierarchikus munkaszervezési módszereket támogató „téeszesített agrártudással" szembe. Az előbbi tudás és diskurzus (amelyet akár a mezőgazdasági élet kapitalizálódásának, valamint egyes gazdák polgárosodásának a diskurzusaként is jellemezhetünk) másként, más szubjektumként hívja életre Medve alakját, és amennyiben a filmnek sikerül ebben a mélyebb valóságban elhelyezni hősét, akkor a paraszti öntudatosodás folyamatának mélyebb rétegeit [7] is sikerült felmutatni, amihez képest a kikényszerített munkateljesítményen alapuló és túlméretezett bürokráciával működő téeszek múló szeszélynek, míg a szocialista agrárpolitika szólamai üres beszédnek tűnnek. Értelmezésemben ezt a célt a filmkészítők maradéktalanul elérik. A szituatív filmezés módszerét követve Gulyás János kamerája a közösség napi rutintevékenységeinek a nyomába ered, beállításai átitatódnak azok ritmusával, líraiságával és meghittségével. A favágás szinte áldott békéje, a marhavásáron és a kocsmában folytatott heves viták, a falusi bál fergeteges tánca, egy borjú születése vagy az idősebb tehén csendes útja a vágóhídra mindenféle nosztalgikus és bukolikus egzotikum utáni vágyat nélkülöz; azt a gazdag valóságot tárja elénk, amelyet a hivatalos diskurzus engedetlenségként, szabotázsként és önös érdekként szeretne láttatni.



Ne Sápadj! . Gulyás Gyula, Gulyás János, 1983.

A stigmatizáció diskurzusának küszöbét átlépve a Gulyás testvérek egyből meglátják Medve erkölcsi felsőbbrendűségét a vidéki lap firkászának talpnyaló államhivatalnokokat idéző viselkedésével szemben. Az újságíró fölényeskedő modorát, farizeus magatartását és a paraszti öntudat és becsület iránt mutatott általános intoleranciáját a filmesek arra használják, hogy rámutassanak a múlt hivatalos verziójának erőszakos laposságára, amikor az ideológiai indoktrináció „egydimenzióssága" mellé finoman odahelyezik a valóság mélységét. A film „a tény iránti tiszteletlenség és az élet iránti alázat" (Szilágyi 2003: 339) által képes sikeresen felfedni a másik múltat, Medve Alfonz Domaháza megélt miliőjében gyökerező, másik narratíváját. A szociografikus tekintet a nézők számára betekintést kínál a rokonsági szálakba, a baráti és szakmai együttműködés/rivalizálás mintázataiba, a függőségi viszonyokba, szövetségekbe, szembenállásokba és az ellenszegülés vagy az együttműködés legalapvetőbb, elemi szintű mechanizmusaiba. Abba a miliőbe, ami eltűnésre van ítélve a merev gazdasági doktrínák által, amelyeket ráadásul a társadalmi megfélemlítés eszközeként a körülményekre való tekintet nélkül gyakorol az államszocialista agrárpolitika.

A filmkészítők számára a főszereplő ezért több mint egy becsületében megsértett ember, a személyes történetén keresztül elmondható áldozat-narratíva általános érvényű. Ahogy azt Szilágyi Ákos megállapítja, a filmkészítők „Medve Alfonzban a magyar történelem elveszett – újra megtalált? – lehetőségéhez, a nemzeti lét alapkérdéseihez a közép-kelet-európai sorskérdésekhez és a demokrácia, a szocializmus nagy alapkérdéseihez is viszonyulnak, megindulva szinte az ő egyszerű életigazságainak pontosságán, hibátlanságán". (Szilágyi 2003: 339) Olvasatomban a film a relatíve nagy önállósággal bíró hagyományos (közép)paraszti réteg tudását és közösségképző kultúráját tekinti a legnagyobb áldozatnak: a hatalom áldozatának. De milyen ez a hatalom? Fentebb már tettem utalást arra, ahogy a megtorlás jogi diskurzusa kibővül, magába olvaszt és működésbe hoz egy általánosabb értelmű kriminalizációs stratégiát, mely már a paraszti világ egészén kíván bosszút állni, mindazon, ami saját csalóka dicsőségén túlmutat. A szocialista erkölcs már ebben a mozzanatban fenyegetően jelenik meg, de nem ez jelenti a már mindig működésben létrejövő hatalom legfélelmetesebb arcát. Ez az arc Medve Alfonz fiának kifejezéstelen, apja szókimondó modora miatt szégyentől elsápadó arca lesz, amit hosszú beállításokban mutat a kamera. Páratlan érzékenységgel ragadják meg és elemzik ezek a képek a hatalom alulról

szerveződő voltát. Ezen az arcon az uralom megképződésének pillanatát láthatjuk, azt, ahogy működni kezdenek bizonyos reflexek, ahogy az öncenzúra elidegenítő erői elkezdik kifejteni hatásukat.



Ne Sápadj! . Gulyás Gyula, Gulyás János, 1983.



Ne Sápadj! . Gulyás Gyula, Gulyás János, 1983.

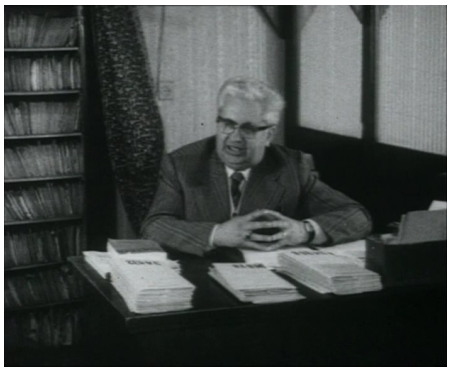
A már maga is családos, városban élő férfi más identitásstratégiákat követ, mint az apja, más nyelvi regisztert használ, más normákat tart sajátjának, csakhogy a normáknak való önként és szinte öntudatlan alávetés aktusának pillanatában már másnak – vulgárisnak, műveletlennek, önuralom nélkülinek – látja apját, olyannak, akit szégyellnie kell. Csakhogy éppen ez a szégyenteli elutasítás, ami lehetővé teszi számára, hogy családfői, városi értelmiségi identitása megerősödjön, szüksége van erre a szégyenérzetre ahhoz, hogy a mindennapokban városi tanárapuka lehessen. Ezen a ponton válik kézzelfoghatóvá a hatalom lentről felfelé építkező értelmezésének kulcsfelismerése, vagyis az, hogy a hatalom mindig ad valamit (szubjektivitást, identitást), még akkor is ad, amikor elvesz, sőt akkor adja a legtöbbet, amikor a – lokális mechanizmusok bekebelezésével, leigázásával és kisajátításával – a legtöbbet veszi el.

De mit ad a Gulyás testvérek filmje? A legáltalánosabb értelemben véve a szocialista uralmi stratégiák mikrofizikáját tárja elénk, ugyanakkor az (iparosodás, a szocialista modernizáció és elidegenedés következményeként felfogott) kulturális amnéziával szemben ellenállást is tanúsít. Erőteljes képekben fedi fel a vidéki közösségek kultúrájának rejtett, marginalizált örökségét, mindeközben Medve Alfonz portréját egy öntudatosodás megerősítésének narratívájaként [*empowerment narrative*] festi meg, és ezáltal többet ad, mint elvesz.

A *Törvénysértés nélkül* hasonló alkotói koncepciót működtetve kínál betekintést az (1950 és 1953 között működő) [8] hortobágyi kényszermunkatáborok túlélőinek életébe és emlékezetébe. Míg a *Ne sápadj!* esetében a szociografikus módszer a parasztkultúrát a fenyegetettség diskurzusába ágyazva ragadta meg, ebben a filmben a politikai kirekesztés áldozatai emlékeznek vissza, és a túlélők diskurzusa által válnak olvashatóvá a szocialista emlékezetpolitika mechanizmusai. A tömeges deportálásokat a sztálinista rezsim titokban hajtotta végre, és tulajdonképpen a film elkészültéig hivatalosan tagadta. A számos elemzésre érdemes téma közül ezért is döntöttem amellett, hogy a közösségi szféra amnéziáját, és az érintettek traumatikus emlékezetét vizsgálom részletesebben. Noha a filmkészítőknek minden szükséges anyag a rendelkezésükre állt ahhoz, hogy az áldozatok nézőpontjából beszéljék el a deportálások történetét, és felfedjék a hivatalos történetírás koholmányait, a Gulyás-fivérek mégis a vallomások lokális, alárendelt tudásanyagát használják arra, hogy bemutassák a globális hatalomnak az amnézián keresztül gyakorolt uralmát. Ebben a filmben maga az emlékezés minősül a szembeszegülés politikai tettének, s az ideologikus emlékezettel való szembeszállás tudatos törekvésként jelenik meg. A filmkészítők szerint az 1950-es évek legsötétebb örökségét nem a politikai tisztogatások vagy a tömeges deportálások jelentik, de nem is az ártatlan emberek fizikai bántalmazása, pszichikai megfélemlítése és morális kirekesztése (a filmben minderről szó esik), hanem a közösségi amnézia működtetése. Ez a mechanizmus tett mindenkit a hatalom néma cinkosává, kollaboránssá abban a háborúban, amelyet az állam a saját állampolgárai ellen folytatott.

Különösen érdekesnek találom, ahogy a film a kollaboráció különböző szintjeinek és az önkéntes amnézia mechanizmusainak kapcsolatát ábrázolja. A filmben egyetlen magas rangú párttag sem bukkan fel, feltehetően azért, mert nekik nincsenek megosztható emlékeik. Az egyetlen kivétel a korábbi miniszterelnök, Hegedűs András, akit a film forgatásakor már kizártak a pártból, s akinek a deportálásokról adott objektív, mégis megvilágító erejű beszámolója értelmezhető az ideológiai-politikai fanatizmus egyfajta katartikus ön-dekonstrukciójaként is. Hegedűs nem mondja azt, hogy Hortobágy annak a Rákosi-rezsimnek a sara, amelytől a Kádár-rendszer végleg és visszavonhatatlanul eltávolodott. Ezt nem mondja ki, sőt a maga módján elismeri, hogy a konszolidált szocializmus korában az uralom globális mechanizmusai ugyanúgy gyöngítik és kiszolgáltatottá teszik a lokális szinteket, mint korábban. A kollaborációs hierarchián lefelé haladva az amnézia egyre szelektívebbé válik, a közepes beosztású bürokraták még emlékeznek a fontosabb részletekre (mindig hozzátéve, hogy parancsra cselekedetek), miközben a legalacsonyabb szinten szolgálók esetében az emlékezettel való küzdelem valóban patologikus jelenségként azonosítható. Az egyik interjúalany – a fogvatartottak körében különös

kegyetlenségéről ismert korábbi őr – erős gesztusokat használ, és térdre rogy a kamera előtt, miközben a közelmúltban átélt vallásos megvilágosodásáról szónokol. Figyelemreméltó színészi képességei ellenére a lakása falát díszítő giccses vallási dekorációk lelki szegénységre utalnak, a korábbi rabokkal szemben tanúsított undora pedig – ahogy Szabó Miklós megjegyzi – cseppet sem változott: „a pünkösdi láng a sztálinista utóvédharc ideológiáját sem űzte ki belőle. Pontosan felmondja a leckét: a hruscsovi liberalizmus éveiben nagyon szükséges volt az »erős kéz«." (Szabó 1988: 5) Ahogy egyre közelebb jutunk a lokális szinthez, az uralom megképződésének konkrét pontjaihoz, annál elviselhetetlenebb lesz az emlékezés, annál nehezebb szembenézni múltbeli önmagunkkal. Ez jelen esetben nem is történik meg. A férfi egy látványos előadás álarca mögé bújik, egy új szerepet – fanatikus hívőt – kezd játszani. Az amnézia diskurzusa, amely megtanította rá, hogy soha ne mutasson megbánást vagy keressen megbocsátást, most mégis magára hagyja, láthatóvá téve valódi szegénységét: megbánásra való teljes képtelenségét. Bár pontosabb úgy fogalmazni, hogy a közösségi amnézia globális diskurzusa itt is az identitást megerősítve (a hívő-szubjektumot létrehozva) fejti ki hatását. Mindössze a filmkészítők érzékenységén múlik, hogy a férfi álszent önmagára-találásában képesek megláttatni az elfojtás mechanizmusaira utalt beteg személyiséget: a katartikus-felszabadító pillanatok nélküli hamis spiritualitást, a nyájas kegyesség mögött a kegyetlenséget.



Ne Sápadj! . Gulyás Gyula, Gulyás János, 1983.

A patologikus amnézia működése nem függetleníthető a hivatalos emlékezetpolitika diszkurzív stratégiájától és a normalizáció globális uralmától, vagyis attól, ahogyan leigázzák a lokalizált alanyok egyéni viselkedését. Csakhogy a filmkészítők maguk is a lokális szinthez – felénk, a nézőhöz – fordulnak, és késztetnek arra, hogy az amnézia politikai stratégiáinak ellenálljunk azzal, hogy emlékezővé válunk. A *Törvénysértés nélkül* azt kérdezi, hogy milyen normákat szegtek meg a deportáltak, mi volt a bűnük, amely fenyegetést jelentett a társadalomra nézve. Hacsak nem fogadjuk el az események indoklásaként a politikai tisztogatások homályos történelmi szükségszerűségét, illetve az erős ellenségkép fenntartására irányuló sztálinista propagandát, akkor a hortobágyi kitelepítéseket övező hallgatás, valamint a kollektív amnézia társadalmi legitimációja nyomban megkérdőjeleződik. Erős meggyőződésem, hogy az áldozatok diskurzusa a *Törvénysértés nélkül*ben először is arra törekszik, hogy a politikai akarattal szemben rámutasson a kitelepítettek emlékezéshez és beszédhez való jogára. Azt mondja továbbá, hogy ez a politikai-ideológiai akarat

nem csak osztályellenségeknek nyilvánított embereket a nép nevében (és a közérdekre hivatkozva még a közkegyelmet követően is működtette a kiközösítés mechanizmusait), de még jóval a sztálinista évek után is cinkosságra kényszerít. A korabeli néző számára a film legfontosabb kérdése talán az, hogy vajon Ti, akiknek a nevében a deportálásokat végrehajtották, hajlandóak vagytok-e tovább kollaborálni azokkal, akik csak a felejtés által tudnak önmaguk lenni. A hatalom a Gulyás-testvérek ezen filmjében is úgy jelenik meg, mint ami ad valamit: stratégiákat, taktikákat, diskurzust az emlékek elfojtására. Arra ad ösztönzést, hogy áldozzuk fel magunkat a hallgatás oltárán. A film kihátrál ebből a kétes üzletből, és egy másfajta üzletet kínál a nézőnek: emlékezetet ad, traumákat oszt meg. Elfojtások helyett elfogadásra késztet, aszketikus elszigetelődés helyett azonosulásra ösztönöz, a közösségi emlékezetben felszámolja a hallgatás erkölcsileg degradáló, stigmatizáló technológiáit: megtisztít, katarzist kínál. Ezzel egy időben a nagyközösséget (a magyar társadalmat) szintén terapeutikus önvizsgálatra készteti, és felveti a kriminalizált csoportok újraintegrálásának kérdését, a múlt iránti közös felelősségvállalást: kollektív emlékezetmunkát és katarzist kér, mely az amnézia diskurzusának elemi elidegenítő-effektusaival szemben az egyént és a csoportot megerősíti.

A *Törvénysértés nélkül* több, hasonló szellemben született filmmel egyetemben [9] ezt a felelősséget legfeljebb megfogalmazni tudja, a múlt iránti közösségi lelkiismeret keretét magának a társadalomnak kell kialakítania. Már a film készítésének éveiben is sokan készek voltak emlékezni, hovatovább az első társadalmat uraló szocialista erkölcs hazugságai mögött egyre tisztábban lehetett hallani az új társadalmi szerződést követelő csoportokat, a közös emlékezés etikai felelősségét tárgyaló hangokat. A rendszerváltás utáni politikai csatározások során ezek a hangok eltorzultak, alkuk tárgyává váltak, artikulálatlan vádaskodásokká fajultak: pártok, érdekcsoportok és személyek érdekharcainak a martalékává lettek. Talán érdemes lenne mindenkinek újranézni a filmet, az áldozatok/túlélők jogszerűségének helyreállítására irányuló narratívájának kulcsszövegét, mely a magyar történelem egy traumatikus mozzanatáról ugyanazon történelem egy sorsfordító pillanatában beszél, az új politikai korszak hajnalán (1989-90), egy olyan időszakban, amikor a jövő (amit oly sokan vártak, és oly kevesen tettek érte) fontosabbnak tűnt, mint a múlt (amit sokan toleráltak, és kevesen kérdőjeleztek meg). A Gulyás-fivérek azon kevesek közé tartoznak, aki felismerték, hogy nem lehetséges anélkül magunk mögött hagyni a múltat, hogy ne vetnénk számot vele, még ha ez hosszú és fájdalmas folyamat is, s még ha azzal is jár, hogy (újra) átéljük a közös traumákat.

A bebörtönzött kamera/rabbá válni

A politikai kriminalizáció, a kollektív amnézia és az emlékezés közötti diszkurzív küzdelem a Gulyás-fivérek szociográfiáiban a hatalom egyetemes folyamataiba kínál bepillantást, mégis szorosan kötődik Közép-Kelet-Európa és Magyarország szociokulturális miliőjéhez. A tanulmány további részében két olyan filmet elemzek, amelyek kevésbé kultúraspecifikus jelenségekre fókuszálnak. Az elsőt, Mész András *Bebukottak* című dokumentumfilmjét szinte bármely országban

forgathatták volna, ahol a fiatalkorú bűnözők kezelésének legfőbb technikája a szigorú felügyelet alatt való elzárás. A büntetőjogi rendszer természetével kapcsolatban ismét Foucault kínál értékes belátásokat, amikor amellett érvel (a *Felügyelet és büntetés*ben, számos interjúban, illetve cikkben), hogy a 18. század óta a büntetési gyakorlatok során a bűncselekményről fokozatosan az elkövető személyére helyeződött át az a hangsúly, akinek az átnevelése kulcsfontosságú kérdés lett. Ez a cél széleskörű intézményes támogatást élvezett, beleértve az orvostudományt, a pszichológiát, a pedagógiát és az adminisztratív apparátusokat, amelyek tovább finomították a fegyelmezés technikáit, létrehozva „az egyén fölötti hatalom és tudás rendszerét" (Foucault 1977: 296).

Mész kevés kételyt hagy azzal kapcsolatban, hogy Tököl (amelyet a hivatalos diskurzus javítóintézetként definiál) semmilyen kézzelfogható eredményt nem tud felmutatni a fiatalkorú bűnözők rehabilitálásában, és sem a bűncselekmények számát, sem azok súlyosságát nem képes csökkenteni. Pusztán arra szolgál, hogy bűnözőket neveljen. A film egyik interjújában két fogoly a szabadulás utáni terveiről beszél; egyikük középületek felrobbantásán elmélkedik, míg a másik azon spekulál, milyen könnyű volna megmérgezni ciánnal egy egész város vízrendszerét. Az ilyesfajta „gyilkos gondolatok" valójában nem az eredendően torz személyiség tünetei, hanem többéves „javító" célzatú bezártság következményei. A félresiklott szocializáció káros következményei aligha fordíthatók vissza, valószínűbb, hogy csakugyan patológiás állapottá fokozódnak. Ahogy az interjúkból világosan kiderül, sok fiatalkorú bűnöző – akik lopásért, rablásért, (nemi) erőszakért és emberölésért vannak bezárva – árvaházakban töltötte életét, vagy olyan családokból származik, ahol a lelki-szellemi gondoskodás hiánya és a fizikai bántalmazás fokozatosan kriminalizálta a viselkedésüket. Miután bekerültek a börtön impulzusszegény világába, a félelem és az erőszak ördögi köre egyre inkább aláásta bennük az önkontroll technikáit, míg a deviáns ösztönök – mint túlélési stratégiák – megerősödtek.



Bebukottak . Mész András, 1985.



Bebukottak . Mész András, 1985.

A foucault-i hatalmi logika fényében úgy tűnik, valójában a börtön javító aspektusának kudarca jelenti annak sikerét: egy olyan társadalomban, ahol a deviánsokat sikerrel megnevelik, az egyénekben gyenge marad a belső igény az önkontroll technikáinak kifejlesztésére és ápolására. Ennek megfelelően mindaddig nem jelent problémát, hogy a korrekciós procedúra kudarcot vall, amíg a javító-nevelő diskurzus a felügyeleti mechanizmusok egy általánosabb rendszerébe illeszkedve sikeresen képviseli azt az elgondolást, hogy az önfegyelem általános hiánya olyan bűn, ami büntetést von maga után. Más szavakkal az átnevelés sikerénél fontosabb az átnevelés gyakorlatának társadalmi támogatottsága, ami az önfegyelem kérdését mindig is a társadalmi kontroll erősítésének szolgálatába állítja. Mihelyst sikerül az önfegyelem értelmét a normalitás diskurzusától függővé tenni, annak szerves részévé alakítani, már minden adott ahhoz, hogy az engedelmes, önmagát felügyelő-fegyelmező szubjektumok megképződhessenek. Sőt velük párhuzamosan (és az ő felsőbbrendűségük elismeréseként) megszülethet a bűnöző típus is, az a deviáns szubjektum, akiket joguk van megítélni és lenézni.

Mindez a bekebelező diszkurzív logika a *Bebukottak* esetében stratégiai jelentőséggel bír. Koltai Ágnes pontos megfigyelése arra hívják fel a figyelmet, hogy a filmkészítők „[n]em a társadalmi normákat, előírásokat elfogadó ember öntudatával, erkölcsi fölényével, ösztönös irtózásával tekintenek riportalanyaikra, igaz, a bűn természetrajza kevéssé érdekli őket" (Koltai 1989: 21). Mész tehát elveti az előítéleteket, az előíró fogalmakat és normalizáló nézőpontokat. A film legintenzívebb képsorai teljesen megtagadják a nézőtől a börtön nyers valóságával szembeni kritikus távolság fenntartását. Sőt, a résztvevő filmezés többször használt technikájának hatására „olyan mértékű azonosulási vágy szabadul föl a nézőben, hogy maga is hamarosan börtönlakónak érzi magát, fájdalomtól, megaláztatástól, saját ösztöneitől retteg, és érzi az egyszer csak rosszra forduló végzet súlyát, annak a végzetnek hatalmát, mely nem engedi kiszabadulni a film fiatal szereplőit a számukra kijelölt körből, bűnök és büntetések örök ismétlődéséből". (Hirsch 1986: 4) Az ilyen mértékű azonosulás hozza látóterünkbe a kriminológiai-korrekciós diskurzus sötétebbik oldalát is, annak saját normáit, racionalizáló technikáit és azok stratégiai megtervezettségét. Érdekes módon azt a jelenetet, amely a legnyíltabban ábrázolja a börtönerőszakot, a börtönvezetés jóváhagyásával és a személyzet együttműködésével forgatták le. A szóban forgó képsor elején egy őr tuszkol egy halálra rémült fiút a zsúfolt cellába a következő szavak kíséretében: „Sziasztok gyerekek, hoztam egy *újoncot*, *neveljétek* meg!" A kérésnek örömmel engedelmeskedve valóban megnevelik, eljátszanak vele, kiképzik, beavatják a túlélés megalázó rítusaiba. Sőt engedelmes

„gyerekekként” nyomban meg is erőszakolják. Egyből hárman. Tekinthető-e ez a jelenet másnak, mint a börtön-hierarchia felsőbb szintjeiről lefelé terjedő hatalom ábrázolásának? Szerintem igen, amennyiben itt egy stratégiai szövetség – egyfajta munkamegosztás – jön létre az őrök és az elítéltek között. Persze a rabok nem csak az őrök helyett dolgoznak, hanem a nevelő-javító diskurzus „szellemében” is, amikor megtanítják az újoncnak, mi a feladata, mik a szabályok, és hogyan kell viselkednie a cellában. A pofonok során ébred öntudatra, az erőszak hívja életre identitását, vagyis a verés közben tanulja meg a normát és a normakövetés fontosságát, és sajátítja el mindazt a tudást, ami az erőszak intézményében hatalommal ruházza fel, és lehetővé teszi, hogy maga is átmeneti, stratégiai szövetségeket kössön.

Bebukottak . Mész András, 1985.

A hatalomnak azonban mindig vannak hátsó gondolatai, és valójában maga a hatalom is a tudás egy hátsó gondolata. A fent idézett jelenetben az őrök és az elítéltek közötti szövetség bőséges teret hagy a többértelműségnek és a hátsó gondolatoknak. Lehetséges volna, hogy az őrök a filmes stáb előtt kívánják demonstrálni a rabok bestiális, javíthatatlan természetét? Vagy a rabok pusztán azért készek eleget tenni az őr „kérésének”, mert forog a kamera, melynek hatalmában áll halhatatlanná tenni sztárimázsukat? Maga a rendező sem hagy kétséget afelől, hogy a jelenetet úgy forgatták, hogy a lehető legdrámaibb hatást keltse. A kamera jelenlétében a verőlegényekből „filmsztárok” lesznek, vagyis maga a filmkészítő is belép az erőszak diszkurzív ökonómiájába, és tevőleges részt vállal az erőszakos szubjektumok megképződésében. És bár Mész az előadott, performatív erőszak képei által közvetlenül manipulálja a valóságot, véleményem szerint ezt azért teszi, hogy a börtönvalóság egy mélyebb rétegét ábrázolhassa. Vagyis maga is stratégiai szövetséget köt a rabokkal és az őket értelemmel felruházó normativitás diskurzusával, mégpedig azért, hogy úgy beszélhessen a börtönerőszakról, mint, amely mindig is nyilvános előadás és a csoporthierarchián belüli pozíció jelzésére szolgáló gesztus. Ahányszor valakit orrba vágnak, vagy szexuális aktusra kényszerítenek, az erőszak a hatalmi viszonyok performálásaként jelenik meg, és mint minden előadásban, itt is szükség van befogadó közönségre, nézőkre (rabtársakra, őrökre), akik az előadásba vontságuk során túlélési stratégiát választanak, vagyis megtalálják szerepüket (identitásukat) a börtönhierarchiában. A hatalom ebben az esetben is lentről felfelé terjedésében válik olvashatóvá, amennyiben a testek lokális szinten megélt szenvedésében képződik meg a börtön egészét igazgató szabályrend.

A *Bebukottak* börtönvalóságában a rabok emberi mivoltukból kivetkőzve, az erőszak végeláthatatlan köreit róva tehetnek szert identitásra. Nevezhetjük ezt a világot embertelennek, undorkeltőnek vagy tragikusnak, mindez nem változtat semmit, mert ezek az álszent önmagunk felmentésére szolgáló szavak. Az erőszak börtönvalóságára a normalizáló társadalmak szubjektumainak szüksége van, hiszen ezeknek a peremvidékeknek a hiányában nem alakulhatnának ki azok a viselkedésmódok, attitűdök és jellemek, amelyeket normálisnak tartunk. A börtön tulajdonképpen a társadalom saját kontrollálhatatlan ösztöneivel – a szubjektum túlélésének biztosítása végett – kötött szövetségének az eredménye. Fentebb a börtönerőszak performatív voltáról beszéltem, holott már maga a börtön is performatív funkciót tölt be a

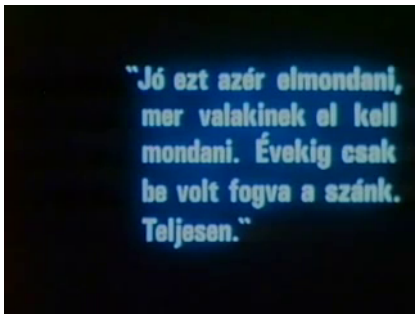
társadalomban; tulajdonképpen azt a helyet jelöli, amelynek ösztönlényei csak olyan állatias rítusok előadásában kaphatnak szerepet, amelyek saját ember-mivoltuk és felsőbbrendűségtudatuk megerősítését szolgálja.

Mész nem játssza az értelmiségit, nem hüledezik, nem agitál, kizárólag dokumentál. Akárcsak Foucault, ő is az archeológiai-genealógiai elemzési módszert választja, amelynek nem célja, hogy instrumentális javaslatokkal álljon elő. Nem kínál fel semmilyen irányelvet a rendszer átfogó reformjára, és abban sem hisz, hogy a börtönnek valaha is sikerül majd a rabokat rehabilitálni. Sőt azt is megmutatja, hogy milyen nehéz szubjektumként ellenállni, másként használni a hatalmat, mint ahogy azt a normativitás logikája előre kijelöli. Valamire mégis megtanít a film, mégpedig arra, hogy a norma, az igazság és a tudás nem egy homogén akarat fenoménje, kizárólag diskurzusok által sajátítható el, és stratégiai szükségletek nyomán a végtelenségig formálható. A *Bebukottak* időtlen alkotás, mégis a nyolcvanas évekhez tartozik, mert a filmben ábrázolt tököli börtönben egy kicsit a korabeli Magyarország is megidéződik. A szocialista rendszer hosszú szenvedéstörténete során számos kísérletet tett önmaga kijavítására, átnevelésére és megreformálására, holott nem ez volt valódi célja. A retorika szintjén hangoztatott reformokkal szemben mindenekelőtt arra törekedett, hogy stratégiai szövetségeket kössön, finoman gyakorolja a kontroll technikáit, működtesse a kirekesztés diskurzusait és – hogy Hankiss idevonatkozó tézisét idézzem – fenntartsa (sőt a maga módján támogassa) a második társadalmat, mint azt a szférát, ahol a polgárok bár színpadra vihették, de nem valósíthatták meg szabadságról való fantáziáikat.

Engedelmes testek – vagy mégsem?

Dobray György *K*-filmjei (*Film a prostitúcióról*, *1.* és *2.* rész) egy olyan közösségről szólnak, amelynek tagjait nem szögesdrótkerítés, hanem az erkölcsi pánik szülte kirekesztési mechanizmusok kényszerítették a börtönként funkcionáló szubkulturális gettóba. Marginalizációjukat egy finoman szólva is ellentmondásos diskurzus tartja fenn. A korabeli prostituáltakat könnyed erkölcseik miatt nyilvánosan démonizálták, miközben éppen e tulajdonságaik miatt használták őket a turizmus felvirágoztatására, és ha titokban is, de állami cégektől is gyakran kaptak megbízást. A helyzet tehát ambivalens, sőt kifejezetten skizofrén: miközben feloldottak bizonyos korlátokat annak érdekében, hogy stratégiai szövetségek jöhessenek létre az állami vezetés alatt álló első gazdaság és a piactudatos második gazdaság között, más diszkurzív küszöbök érinthetetlenek maradtak, hisz legalizálás helyett a prostitúciót mindvégig a szocialista erkölcs szellemétől teljesen idegen devianciaként üldözték. Mert bár számos olyan állami tulajdonban lévő hotel működött, ahol a fontos kliensek szexuális igényeinek kielégítése céljából mindig állomásoztak luxusprostituáltak, ugyanezeknek az állami cégeknek a recepciósait arra utasították, hogy mindig töltessenek ki bejelentőlapot a lányokkal, melyeket később bizonyítékként használtak fel ellenük a bíróságon. Mondani sem kell, hogy ez a fajta stratégiai kapcsolat a prostituáltak és a stricik közötti egyoldalú alávetettségi viszonyként jött létre,

akik gyakran rendőrségi informátorként szolgáltak, és saját engedetlen lányaikat jelentették fel.



K1. Dobray György, 1988.



K1. Dobray György, 1988.

Ezeknek a hatalmi viszonyoknak és tudáshálózatoknak a feltárására vállalkozik Dobray filmje, amely a lányokkal, a stricikkel és a kliensekkel készült interjúk által kívánja megszólaltatni a prostitúció megélt szubkulturális valóságának hangjait. Ugyanakkor ezek a hangok nem önmagukban érdekesek, hanem a prostitúcióról folyó össztársadalmi diskurzus kontextusában, amelyben az erőszak és a kétségbeesés történetei éppúgy helyet kaptak, mint a kíváncsiság és a különcség iránti rajongás. Aligha találunk az 1980-as évek Budapestjén hírhedtebb helyet a Rákóczi térnél, ennél a turisztikai, szociológiai és kulturális jelentésekkel gazdagon átszőtt jelenségnél. Egyesek szemében a Rákóczi tér egzotikus turistacélpont volt, ahol az érdeklődő tekintet megleshetett valami olyat, amit máshol nem láthatott. Egy másik olvasatban a prostituált-negyed a szokásostól eltérő életstílusok és túlélési technikák gyűjtőhelye, egy saját törvények uralta világ volt. A harmadik, a korabeli városi folklór által propagált nézet szerint a Rákóczi tér volt az a hely, ahol prostituáltként/striciként vagyonokat lehet nyerni, és ahol a jobb életről szőtt álmokat éppúgy meg lehetett valósítani, mint elveszíteni. Mivel már maga a Rákóczi tér több jelentésháló közös metszeteként, egyfajta szemiotikai rizómaként válik olvashatóvá, Dobray a prostitúció fejünkben lakozó képéről szeretne beszélni, melyet a közvetett és közvetlen tapasztalatok mellett a hivatalos, félhivatalos és informális beszámolók éppúgy befolyásolnak, mint a személyes és kollektív fantáziák. Zsugán István ezen az alapon kritizálta élesen a filmet, melynek készítői szerinte „nem voltak birtokában annak az előzetes, elemző társadalmi tudásnak és emberi felelősségnek, ami az »extremitást« a különösség művészi-társadalmi érvényességével ruházná föl a vizsgált szubkultúra felé". (Zsugán 1989: 23)

Zsugán értelmezésében Dobray szenzációhajhász kommentátor maradt csupán, aki inkább

kizsákmányolja, semmint – a dokumentarista realizmus módszerét kihasználva – megérti a vizsgált jelenséget. Bármilyen erős szavak is ezek, aligha világítják meg a film valódi tétjét. Zsugán a filmszociográfia egy meglehetősen konzervatív fogalmát kéri számon a filmen, és a maga részéről azt szeretné látni, ahogy a kamera a tapasztalati valóságot a tudomány nyelvére lefordítja, így gazdagítva a prostitúcióról meglévő társadalmi tudást. Pontosan azért érti félre Dobray vállalkozását, mert vak marad Foucault egyik központi belátására, mely szerint a humán tudományok eredményei nem képesek kritikai gondolkodást oltani a nyilvános diskurzusokba, hanem maguk is alá vannak rendelve a normalizáció és a racionalizáció technikáinak, sőt, közvetetten maguk is hozzájárulnak a kirekesztés és a stigmatizáció társadalmi stratégiáihoz. Véleményem szerint a *K*-filmek soha nem is vállalkoztak tudományos analízisre, sokkal inkább a következő kérdéseket kívánták felvetni:

(1) milyen episztemológiai küszöböt szükséges átlépni ahhoz, hogy láthatóvá váljon a prostitúció?

(2) egy adott közösség hogyan viszonyul az őket elnyomó és alávetettségüket biztosító normalizáló diskurzusokhoz, kriminalizáló technikákhoz és erkölcsi kirekesztés stratégiájához?

(3) van-e a prostituáltak szubkultúrájának lehetősége a domináns diszkurzív logikával szembeni ellenállásra?

Minden dokumentumfilmes tudja, hogy az első kérdésre nincs könnyű válasz. A kriminalizált csoportok ritkán beszélnek nyíltan a kamera előtt []amit gyakran közvetlen fenyegetésnek, a felügyelet eszközének tekintenek. A Rákóczi tér privát világába való beférkőzés csak úgy történhet meg, ha maga a kamera „helyivé" válik, azaz szimbolikusan prostituálódik. Azzal, hogy Dobray összebarátkozik Tarzannal, a „bennszülettek" leghírhedtebb és nagy tekintélynek örvendő tagjával, a stáb megváltotta útlevelét a szubkultúrába (hogy szó szerint vagy más módokon, annak csak másodlagos jelentősége van). Noha e kulturális határátlépés konkrét körülményei mellékesek, annak következményei már korántsem azok. Tarzan végső soron a normalizáció helyi ágense, aki szigorúan felügyeli, mit lehet a kamerának megmutatni és mit nem: ő tölti be mindazokat a funkciókat, amelyeket a normalizáció globális hálózataiban különböző apparátusok kezelnek. Ebből a szempontból az a párbeszéd a legrelevánsabb, amely egy idősebb utcai árus és a filmesek között zajlik. Amikor az áruja iránt érdeklődnek, a nő, miközben játékosan a rendezőre kacsint, így válaszol: "Szotyit, tökmagot!" A rendező, rövid unszolás után, megkapja a remélt választ: "Szotyit, kotont, tökmagot!" Dobray Tarzannal kötött alkuja tehát sikeresnek mondható, ugyanakkor nem mentes bizonyos korlátoktól. Formálisan ugyanis a kamera a megfigyelő (kívülálló) nézőpontjából eljut a résztvevő (bennfentes) pozíciójába, de eközben alárendelődik a strici akaratának és avalóság azon rétegének, amelyet a férfi irányítani képes, vagyis a Rákóczi tér strici által észleltvalóságának. Ilyesformán a kamera aligha találkozik olyan hangokkal, amelyek nincsenektudatában a diszkurzív normáknak, és különböznek a dominánstól. Ezzel semmiképpen semakarom azt sugallni, hogy a film kudarcot vall. Éppen ellenkezőleg, láthatóvá teszi egy szorosfelügyelet alatt tartott társadalom alsóbb szintjeinek hatalmi viszonyait, és azt, hogy a társadalomperifériáján köttetett szövetségeket is uralják a normalizáció technikái.



K1. Dobray György, 1988.

A második kérdést illetően a prostituáltakkal készült interjúkra fogok utalni és az általuk megszólaltatott, gyarmatosított hangokra. Az árvaházakban és csonka családokban töltött gyermekkoroktól indul az az út, amely pozitív szerepmodellek hiányában az elhanyagolástól a devianciáig vezet. Többen beszélnek az utca leküzdhetetlen vonzerejéről, de arról is több vallomást hallunk, hogy mennyire képtelenek bánni a pénzzel. A legtöbb interjúalany már bekerült abba a lefelé tartó spirálba, ahol a napi túlélés (még többévnyi megaláztatás után is) kihívásokat jelent, s ahol a jobb életről szőtt álmokat összetöri az alkoholizmus, a keserűség és az önutálat. Mihelyst valaki bekerül a spirálba, már az sem számít, hogy jövedelme akár egy gyári

munkás havi keresetének negyvenszeresét is elérheti, mert minden átfolyik az ember kezén, s egy vagyon sem ér többet, mint a játékpénz. Az olyan emberi tényezők, mint a stricik szerencsejáték-függősége és a lányok önfegyelem-hiánya fenntarthatatlanná teszik a prostitúció üzleti modelljét, amit az interjúk nyomán a szocialista polgárosodás kudarcra ítélt kísérletének kell tekintenünk.

„Sosincs semmi jó abban, amit csinálunk" – jegyzi meg az egyik kiábrándult lány, aki, sok más zaklatott életű társához hasonlóan, felélte teljes szellemi-érzelmi tartalékát és a pénzügyi függetlenségért vívott keserű küzdelemben felégetett minden hidat, ami a múlthoz kötötte. Ennek ellenére fokozatosan fel kellett adnia a jobb jövőről szőtt álmait, miközben egyre többet gondolt az öngyilkosságra. Amikor Tarzan maga is megkongatja az erkölcsi vészharangot, és „a velejéig romlott helynek" nevezi a Rákóczi teret, komolyan elgondolkozhatunk azon, hogy létezik-e más, mint a prostitúció kriminalizáló diskurzusa. Az önmagukról lemondó hangok szinte szó szerint ismétlik el a hivatalos nyilatkozatok morális posványról szóló siralmait, és megdöntik azokat a népszerű képzeteket, melyek szerint ez a környék egzotikus, saját törvények szerint működő szubkultúra lenne. A Rákóczi tér prostituáltjai mindennemű kritika nélkül elfogadják alávetettségüket, azonosulni is a kriminalizáló és diszkrimináló diskurzusok sztereotípiáival tudnak. Hangjuk gyarmatosított hang, még akkor is, és legfőképpen akkor, amikor arról álmodoznak, hogy köztiszteletben álló, normális családban éljenek, és szorgalmuknak köszönhetően visszailleszkedjenek a társadalomba. Az emancipált, saját hang és a pozitív önkép hiánya persze nem meglepő, főleg annak tükrében, hogy a prostitúció nyilvános diskurzusa kínosan ügyelt arra, hogy ne tartalmazzon semmilyen pozitív azonosulási mechanizmust. Márpedig ilyenek hiányában, amint azt a film is bizonyítja, azok által nyernek megerősítést a szabályozó normák, akiket ezek a normák leginkább kirekesztenek, az a csoport tartja érvényben a sztereotípiákat, akiket a normák mindenüktől megfosztanak. A film tulajdonképpen a prostituált szubkultúra teljes hiányára mutat rá, amelynek helyén csupán egy önszankcionáló, önsanyargató csoportot talál. A tény, hogy a női prostituáltak miliőjében nem eresztettek gyökeret az önszerveződés csírái, mindenekelőtt azoknak az alternatív diskurzusoknak a hiányával magyarázható, amelyek kimozdíthatták, eltéríthették és megkérdőjelezhették volna a sztereotípiákban kódolt tudásformákat, és ezekkel szemben új tudásformákat és identitás-stratégiákat hoztak volna létre. Leginkább ennek az igénynek a hiánya mutatja meg az 1980-as évek második társadalmának gyengeségét és arra való képtelenségét, hogy egy merőben új valóság megfogalmazója legyen.

Dobray szerencsére nem áll meg ennél a nyilvánvaló és a maga nemében pozitivista következtetésnél. A Tarzan felügyelte világot, annak pesszimista tehetetlenségbe kényszerített engedelmes testeit maga mögött hagyva a rendező mélyebbre hatol. Fentebb már körvonalaztam az első és a második gazdaság kölcsönös függését (a turistaipar és a „vállalkozó" prostituált viszonyát) mint annak példáját, ahogy az állam engedélyezett némi rugalmasságot önmaga és a magánszektor között. Emily Martin a posztmodern kor vonatkozásában ír a rugalmasság erényéről: a „[rugalmasság] értékes árucikk, amely igen ritka és értékes, s amit mások diszkriminációjára lehet felhasználni". (Martin 1995: xvii) Itt azonban már nem üzleti tranzakciók

során eltárgyiasult női testekről van szó, hanem a transzvesztita homoszexuálisok közösségéről, akiket Dobray filmjei a zsarnoki striciktől mentes meleg közösségként mutatnak be, és amelyet „a párkapcsolatok szabad, családi érdekektől független és ellenálló formái" jellemeznek. (Halberstam 2005: 154) A heteroszexuális rezsim normativitását nyíltan kritizáló, míg a transzgender identitásaikat hasonló nyíltsággal felvállaló transzvesztiták a női prostituáltakkal ellentétben nem fantáziálnak a mainstream társadalomba való asszimilációról, mi több, a Rákóczi tér liminális tereit tartják az egyetlen otthonuknak. Testképük, csoportdinamikájuk, életcéljaik tekintetében egyaránt rendszeridegenek, szubkultúrájuk zárt. Dobray meglehetősen merész lépésre szánja el magát, amikor ellenáll annak a heteroszexuális késztetésnek, hogy a normativitás logikájából kiindulva, a szubjektum központi és felsőbbrendűségében megkérdőjelezhetetlen pozíciójából szemlélje ezeket az embereket, tehát úgy, ahogy a mássággal való hagyományos találkozás protokollja – Judith Butler alábbi jellemzésében – megkövetelné:

> Az abjekt lények területe ez, akik még nem »szubjektumok«, ám akik a szubjektum birodalmának konstitutív kívüliségét foglalják el. Az abjekt itt pontosan azokat az »élhetetlen« és »lakhatatlan« zónákat jelöli a társadalmon belül, ahol számolatlanul létezhetnek mindazok, akik nem érdemesek a szubjektum-státuszra, s akik az »élhetetlen« égisze alatt a szubjektum territóriumát kívülről érintve létezhetnek. (xiii)



K1. Dobray György, 1988.

Élhetetlen és illegitim teremtmények helyett a film életteli, vibráló szubkultúraként mutatja be a meleg közösséget, amelynek tagjai kellemes emlékeket tudnak megosztani egymással, és karnevalisztikus, frivol pimaszsággal változtatják meg kinézetüket. A hivatalos – az abjekció diszkurzív mechanizmusaiban fogant – álláspont kérdőjeleződik meg, amikor *nem* a patologikus szexualitás dehumanizált tárgyaiként ábrázolja a film a transzvesztitákat, hanem olyan transgender identitásokként, akik szinte kicsattannak az életkedvtől, életbölcsességre tesznek szert a nemi szerepek rugalmas kezelése során, és életerőt merítenek, ünnepként élik meg törékenységüket. Ahogy hangszíneikkel játszva, női ruháikat váltogatva és a különféle kozmetikumokkal kísérletezve nap mint nap újraálmodják nemcsak magukat, de a nőiesség ideáljait is, sikeresen szállnak szembe a normalizáló hatalommal. Nem melankóliát, kizárólag szabadságélményt jelent számukra szubjektumként való megképzetlenségük, önfegyelem nélküli, folyékony identitásuk. Számukra a rugalmasság nem stratégiai szövetségeket jelent, nem akarnak

semmit az uralomtól, nem vágynak az általa megkaparintható hatalomgyakorló technikákra: érdeknélküliek. Ugyanakkor játékszernek tekintik a férfiasság kulcsjelölőit, melyeket szubverzív rítusaikban szabadon újrakódolnak. Kezeik között így nyernek a mindennapi tárgyak „nem természetes" funkciókat, mint például a borotva, amellyel a lábukat borotválják, vagy az óvszer, amelyet vízzel megtöltve műmellként használnak. Ez utóbbi esetben a „deviáns" reszignifikációs gesztus a heteroszexuális normák teljes kifordítását eredményezi: az óvszer, amelyet normális esetben arra használnak a nők, hogy a férfival való túlzott intimitást elkerüljék, itt éppenséggel a férfitestek elcsábítására szolgálnak. A kulturális árucikkek ilyesfajta „illegitim" használata ellenállást szül, pontosan abban az értelemben, ahogy Dick Hebdige a szubverzív gyakorlatok normatagadó voltát bemutatja: „ezek az »ártatlan tárgyak« varázslatos átalakulásra képesek; az alárendelt csoportok »ellophatják« őket és »titkos« jelentésekkel ruházhatják fel: ezek a jelentések egy kód formájában az őket vég nélkül alávető renddel szembeni ellenállás letéteményesei". (Hebdige 2002: 18)

A meleg közösség transzgender identitásai a szinte tudattalan és akaratlan önszankcionálás helyett az abjekt (diskurzusba integrálhatatlan pozíciójának) affirmálásával a rendszer radikális másikjának jelölőivé válnak. Dobray homofóbiától mentes ábrázolásmódja maga is szubverzív aktus, amely politikai jelentéssel ruházza fel a rugalmas identitások, felforgató gesztusok és deviáns életmódok ábrázolásait. Jelzésértékűnek és a szociografikus film szelleméhez közel állónak tartom a rendező célkitűzését, hogy életteliségét megmutatva és ne életidegen világként vagy szégyenteljes magamutogatásként beszéljen a transzvesztitákról. Ez egyszerre tekinthető a melegpolitika demokratizálására tett jelzésnek és a szubkulturális társadalmi formációk erkölcsi démonizációjával szembeni állásfoglalásnak. Ezek a pozitív modellek és megerősödés-narratívák alakíthatják ki a képességet, melyet felhasználva „a fegyelmező hatalomtól elragadhatjuk az irányítás hatalmát, és ezt a hatalmat az ön-megalkotás szolgálatába állítva felforgathatjuk a normalizáció projektjét". (Armstrong 2008: 27) A Rákóczi téri női prostituáltak és kitartóik hideg alávetettség-narratíváinak és a transzvesztita-közösség meleg megerősödés-narratíváinak aránytalansága szerintem a nyolcvanas évek első és a második társadalmának torz erőviszonyairól is képet ad. Kijelöli továbbá a társadalmi attitűdökön és mentalitásokon végzendő (és javarészt még ma is elvégzésre váró) munka irányát, többek között azt, hogy a tiltáson, kirekesztésen és démonizáláson alapuló mechanizmusok pontosabb megértése által kritikusan újragondoljuk, sőt akár meg is kérdőjelezzük az identitásunk alapját jelentő diszkurzív késztetéseket.

Konklúzió

A megerősödés tapasztalata, ahogyan filmelemzéseim sugallják, csak úgy érhető el, ha belépünk a hatalmi viszonyok megformálásáért felelős diszkurzív mezőbe, ahol a hatalom mindig is az irányítás, a torzítás, a támogatás az akadályozás, a propagálás és a korlátozás, a regisztrálás, valamint a tudásáramoltatás effektusaként jön létre. A hatalomnak és a diskurzusnak nincs alternatívája, csak alternatív hatalmak és diskurzusok vannak. A filmszociográfiák úgy kínálnak

megerősödést, hogy problematizálják a preskriptív kulturális jelentéseket, és átlépik a késő-szocialista valóság kereteit jelentő episztemológiai küszöböket, de legalábbis megvizsgálják ezeknek a küszöböknek a funkcióját. A *Ne sápadj!* a józan ész valóságát és a parasztkultúrát mutatja fel akként, ami a szocialista iparosodás agitatív diskurzusán túlmutat; a *Törvénysértés nélkül* az amnézia diskurzusát kérdőjelezi meg, továbbá a szocialista emlékezetpolitika destruktív hatásait vizsgálja a személy és a közösség vonatkozásában. Mindkét film a múlthoz való szabad hozzáférés mellett emel szót, ami Tzvetan Todorov szavaival „a demokratikus társadalmak egyik alapvető, elidegeníthetetlen szabadságjoga". (Todorov 2003: 118) Mész és Dobray a politikai ideológiáktól távolabb eső, ám éppen ezért szélesebb támogatottsággal bíró és hatékonyabban normalizáló diskurzusokba lépnek be. Ezt a – dolgozatomba Foucault tézisei nyomában elemzett – hatékonyságot szemléltetik filmjeik, amikor a javító-nevelő diskurzus stratégiai szövetségeiről, a börtönerőszak performatív természetéről vagy a prostituáltak önszankcionáló identitásáról beszélnek. Egyedül a transzvesztita identitások rugalmassága késztethet arra minket, hogy átlépjük a küszöböt, amelyen túl a valóság nem olyan tiszta többé, mint ahogy azt a társadalmi sztereotípiák sugallni szeretnék.

A magyar dokumentumfilm szociografikus vonulata az államszocializmus utolsó évtizedében érzékeny módszereket fejlesztett ki annak az identitásválsággal küszködő társadalomnak az ábrázolására, amelynek tagjai egyre gyakrabban kerültek szembe a beléjük nevelt énképpel. Ez a társadalom összetett identitásválságot élt át, érezte annak tüneteit és a cselekvés szükségességét is, de még nem rendelkezett átfogó jövőképpel. A fent elemzett filmek e valóság perifériáját vizsgálják; olyan kérdéseket vetnek föl, amelyek akkoriban talán nem tűntek égetőnek, mindazonáltal éppen marginalitásuk miatt lehettek a közösségi viselkedésminták elemzésének ideális terepei. A szóban forgó filmkészítők számára a marginalitás maga volt érdekes, annál is inkább, mert éppen a második társadalom (szintén marginalizált társadalmi szférája) kínál(hatot)t (volna) életképes és dinamikus válaszokat erre a válságra. Úgy velem, ezek a filmek már önmagukban is válaszok, a maguk módján megerősödést kínálnak a marginalizált csoportoknak, míg önvizsgálatra szólítják a többségi társadalmat; vannak vízióik, és ha ezeknek egy jelentős része még ma sem több látomásnál, az nem a filmek kudarca, hanem a miénk.

Fordította Ureczky Eszter

[A publikáció elkészítését a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0024 számú projekt támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.]

Jegyzetek

1. A szóban forgó filmek legfontosabb műfaji újítását Petrie a következőképpen ragadja meg: „a konfliktus lényegét a dramatizált forma fejezi ki, de a közvetlenség-élmény mégis kézzelfogható marad az amatőr színészeknek köszönhetően, akik saját élményeikre támaszkodva átlátják az általuk megformált figurák problémáit, és azonosulnak azokkal". (41)

2. Sára és Gazdag filmjében a politikai parabola és a szatirikus hangnem találkozásából létrejön a szatirikus parabola forma.
3. Szomjas „eastern”-ként jegyzett filmjei a *Talpunk alatt fütyül a szél* (1976), valamint a *Rosszemberek* (1979), míg lumpenfilmek csoportjába a következő alkotások tartoznak: *Könnyű testi sértés* (1983), *Falfúró* (1985), *Könnyű vér* (1989) és a *Roncsfilm* (1992).
4. Foucault szerint „az »archeológia« nyújthatja a lokális diskurzusok elemzési módszerét, míg a »genealógia« az a taktika, mely az így leírt diszkurzusokból kiindulva, a belőlük kibomló és az elnyomás alól felszabadított tudáskformákat hozza játékba”. (Foucault 1999b: 312)
5. A következő szövegrész tűnik e tekintetben a legrelevánsabbnak: „feladatunk manapság nem annak felfedezése, hogy kik vagyunk, hanem hogy megtagadjuk, amik vagyunk… napjaink legfőbb politikai, etikai, társadalmi és filozófiai problémája nem abban áll, hogy felszabadítsuk az egyént az állam és annak intézményi elnyomása alól, hanem hogy az államtól és az általa közvetített individualizációs mechanizmusoktól megszabaduljunk”. (Foucault 1982: 216)
6. A Balázs Béla Stúdiót (BBS) 1959-ben alapították fiatal és kíséretező filmesek számára, akik egyetlen játékfilm költségvetésének megfelelő összegből gazdálkodhattak. Kezdetben a BBS filmklubként működött, ahol előadásokat és vetítés utáni beszélgetéseket tartottak. 1961-től kezdve közel 300 rendező több mint 500 filmjét forgatták a stúdió falai között. A Kádár-korban ez volt az egyetlen stúdió, ahol a filmekre nem vonatkozott a bemutatási kötelezettség, ezáltal (ön)cenzúra nélkül, kreatív közegben dolgozhattak, mindenféle kompromisszum nélkül. Amint a hetvenes évektől kezdve egyre több film került dobozba, a BBS egyfajta biztonsági szelepként kezdett működni a filmszakma számára: akként a helyként, ahol anélkül adhattak hangot elégedetlenségüknek a művészek, hogy ez eljutott volna a szélesebb nyilvánossághoz. Mert bár a rendezők nagyon is törekedtek filmjeik terjesztésére (pl. fesztiválterjesztés), azok másodlagos nyilvánossága legfeljebb a filmszakmára, a reformértelmiségiek köreire, valamint fővárosi és vidéki filmklubok közönségére korlátozódott, ami ugyanakkor kezére játszott a hivatalos kultúrpolitika konzervatív köreinek azon célkitűzésére, hogy a BBS a szubverzív elemek megfigyelésére és elszigetelésére szolgáljon.
7. A történelmileg megkésett öntudatosodás narratíva felgöngyölítésében kiemelkedő szerepe van Erdei Ferencnek, *A magyar paraszttársadalom* (1941) című kötet szerzőjének és az őrá több tekintetben is támaszkodó Juhász Pál munkásságának. Elvi szinten már Erdei vizsgálatai is rámutatnak egy kulturális kettőségre a magyar paraszti világban, egyfelől a nagy- és középparaszti rétegek polgári átalakulására, másfelől hagyományos, félfeudális paraszti életformák konzerválódására. Juhász részben Erdei vonatkozó elméleteit használja a „félbeszakadt polgárosodás” elméletében, melynek értelmében a családi agrárgazdaságok létrejötte az 1970-es években az 1940-es évek végi kommunista fordulattal és a mezőgazdaság sztálinista alapokra helyezésével félbeszakadt polgárosodási folyamat folytatásaként értelmezhető.
8. A hortobágyi táborok, amelyekben több ezer család élt, a magyar Gulágként ismert. A deportáltak többsége a városi és a mezőgazdasági középosztályból, a valahai kisbirtokosi rétegből kerültek ki, de voltak köztük gyári munkások és a Szociáldemokrata Párt tagjai is. A táborokat a külvilágtól elzártan, titokban működtették, mára semmi nyomuk nem maradt.
9. Természetesen több úgynevezett „lágerfilm” is elkészült – többek között Sára Sándor *Sír az út előttem* (1987), Schiffer Pál és Magyar Bálint *A Dunánál* (1987), valamint Gyarmathy Lívia és Böszörményi Géza *Recsk 1950-1953, egy titkos kényszermunkatábor története* (1989) című alkotása, amely a morális érzékenység tekintetében azonos elveket követ, mint a Gulyás-testvérek filmje.

Irodalomjegyzék

- Armstrong, Aurelia: Beyond Resistance: a response to Žižek's critique of Foucault's subject of freedom. *Parrhesia*, 2008/5. 19-36.
- Balázs Béla Stúdió Közművelődési Csoportja: Vetíteni nem elég! In *Budapesti Iskola.* Szerk. Zalán Vince. Budapest, MADE, 2003. 139.
- Butler, Judith.: *Bodies that Matter*. London, New York, Routledge, 2011.
- *A Concise History of the Cinema. Volume 1, Before 1940.* Szerk. Cowie P. London, Zwemmer, 1971.
- Cunningham, John.: *Hungarian Cinema. From Coffee House to Multiplex.* London, Wallflower Press, 2004.
- Foucault, M.: *Discipline and Punish: The Birth of the Penal System.* Ford. A. Sheridan. New York, Vintage Books, 1977.
- Foucault, Michel: *A szexualitás története I. A tudás akarása*. Ford. Ádám Péter. Budapest, Atlantisz. 1999.
- Foucault, Michel: A hatalom mikrofizikája. Ford. Kicsák Lóránt. In *Nyelv a végtelenhez*. Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen, Latin Betűk, 1999. 307-330.
- Foucault, Michel: The Subject and Power. In *The Essential Works of Foucault, 1954-1984. 3. kötet.* Szerk. James D. Faubion. Chicago, University of Chicago Press, 2001. 208-226.
- Foucault, Michel: Sex, Power and the Politics of Identity. In *Ethics: Subjectivity and Truth (Essential Works of Foucault, 1954-1984. 1. kötet).* Szerk. P. Rabinow. New York, The New Press, 1998. 163-174.
- Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara*. Budapest, Osiris, 2002.
- Grunwalsky Ferenc: Szociológiai filmcsoportot! In *Budapesti Iskola*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, MADE, 2003. 133-134.
- Halberstam, Judith: *In a Queer Space and Time*. New York, London, New York University Press, 2005.
- Hankiss Elemér: *Kelet-Európai Alternatívák*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1989.
- Hirsch Tibor: Töretlen és megtört filmek. *Filmvilág*, 1986/6. 3-7.
- Kisfaludy András: Előszó. In *Budapesti Iskola*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, MADE, 2003. 5-6.
- Koltai Ágnes: A félelem senkiföldjén. *Filmvilág* 1989/18. 20-21.
- Kovács András Bálint: *A film szerint a világ*. Budapest, Palatinus, 2002.
- Martin, Emily: *Flexible Bodies*. Boston, Beacon Press, 1995.
- Petrie, Graham: Reconstructing Reality: The Hungarian Documentary and „Pseudo-Documentary" Film. *Hungarian Studies Review*, 1982/1. 39-54.
- Sík Endre: From Second Economy to Informal Economy. *Journal of Public Policy*, 1992/2. 153-175.
- Szabó Miklós: Tábori palackposták. *Filmvilág,* 1988/4. 2-5.
- Szekfű András: Dokumentumfilm, szociológia, elkötelezettség. In *Budapesti Iskola*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, MADE, 2003. 143-147.
- Szelényi Iván: *Városi társadalmi egyenlőtlenségek*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990.
- Szilágyi Á.: A filmszociológia katarzisa (részlet). *Budapesti Iskola*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, MADE, 2003. 339.
- Zalán Vince: „Reményeink lombtalanodása?" In *Budapesti Iskola*. Szerk. Zalán Vince. Budapest,

MADE, 2003. 7-19.
- Zsugán István: A kukkoló kamera. *Filmvilág*, 1989/1. 22-23.

Filmográfia

- Bácskai Lauro István: *Gyula vitéz télen-nyáron* (1970)
- Bacsó Péter: *Zongora a levegőben* (1976)
- Dárday István – Szalai Györgyi: *Jutalomutazás* (1974)
- Dobray György: *K2* (1990)
- Dobray György: *K1* (1988)
- Gaál István: *Magasiskola* (1970)
- Gazdag Gyula: *A sípoló macskakő* (1971)
- Gazdag Gyula: *Bástyasétány hetvennégy* (1974)
- Gothár Péter: *Ajándék ez a nap* (1979)
- Gulyás Gyula – Gulyás János: *Ne sápadj!* (1983)
- Gulyás Gyula – Gulyás János: *Törvénysértés nélkül* (1988)
- Gyarmathy Lívia – Böszörményi Géza: *Recsk 1950-1953, egy titkos kényszermunkatábor története* (1989)
- Jeles András: *Álombrigád* (1985)
- Jeles András: *Kis Valentino* (1979)
- Kardos Ferenc: *Egy őrült éjszaka* (1969)
- Kardos Ferenc: *Petőfi '73* (1972)
- Kardos Ferenc: *Veri az ördög a feleségét* (1977)
- Mész András: *Bebukottak* (1985)
- Rózsa János: *Pókfoci* (1976)
- Sára Sándor: *Holnap lesz fácán* (1974)
- Sára Sándor: *Sír az út előttem* (1987)
- Schiffer Pál – Magyar Bálint: *A Dunánál* (1987)
- Szász Péter: *Szépek és bolondok* (1976)
- Szomjas György: *Falfúró* (1985)
- Szomjas György: *Könnyű testi sértés* (1983)
- Szomjas György: *Könnyű vér* (1989)
- Szomjas György: *Roncsfilm* (1992)
- Szomjas György: *Rosszemberek* (1979)
- Szomjas György: *Talpunk alatt fütyül a szél* (1976)
- Szörény Rezső: *BUÉK!* (1979)

© Apertúra, 2013. tavasz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2013/tavasz/gyori_diskurzus-hatalom-es-ellenallas-a-keso-kadar-kor-filmszociografiaiban/

