Kalmár György

Srácok a Moszkva térről

Férfiasságkonstrukciók, történelem és irónia Török Ferenc Moszkva tér című filmjében[1]

„A Moszkván vártuk a bulicímeket minden szombat este. Itt gyűlt össze mindenki a környékről, aki kicsit is jó fejnek képzelte magát. Az a nap csak azért volt más, mert akkor volt a tizennyolcadik szülinapom. Emlékszem, pont olyan varrott West Coast csizmára vágytam, mint amilyen a Rojálnak is volt. Arra rohadtul buktak a csajok. Nekem meg még nem volt csajom soha. Szóval itt indul a sztori: '89. április 27-e van."

A *Moszkva tér* (2001), Török Ferenc első nagyjátékfilmje az idő és hely pontos rögzítésével kezdődik. Budapest, Moszkva tér, 1989. április 27. A rendszerváltás idejének és Petya nagykorúvá válásának megidézése mára egyben a filmes rendszerváltás egyik emblematikus momentumává is vált, filmtörténeti értelemben is mitikus pillanattá. A 2001-es filmszemlén, majd a kritikák és a nézőszámok tekintetében is egyértelművé vált, hogy színre lépett egy új magyar filmes generáció.[2] Ez volt Török Ferenc vizsgafilmje, aki a Színház- és Filmművészeti Főiskola híres, 1995-ben indult Simó-osztályában tanult, olyanokkal, mint Hajdu Szabolcs és Pálfi György (Hajdu *Macerás ügyek* című filmjét szintén ekkor mutatták be). A *Moszkva tér* nemcsak a 2001-es Magyar Filmszemlén kapta meg a legjobb első film díját, és *„pecsételte meg a jó ideje készülődő nemzedékváltást"*[3], de hamar a rendszerváltás utáni magyar film kultikus darabjává is vált, és azóta is rendre ott szerepel a hazai filmes toplisták élén. A magyar film történetében ritka mértékű kulturális hatás egyik oka valószínűleg a rendszerváltás-tematika, a jelenkori magyar történelem egyik kulcsmozzanatának a filmes feldolgozása, mely nyilvánvalóan nem csupán az épp akkor érettségizők számára volt alapvető generációs tapasztalat. De épp ilyen fontos lehet a magyar filmes hagyományok megújítása is: a *Moszkva teret* sokat dicsérték új formanyelvi megoldásai (például a keresetlen, dokumentarista kézikamera kombinálása videoklip-szerűen vágott jelenetekkel és diszkréten kompakt vizuális szimbólumokkal), pátosz- és manírmentes stílusa, illetve friss, közvetlen hangulata miatt is.[4] A *Moszkva tér*rel kapcsolatos kritikák és nézői visszajelzések egyik jellegzetes motívuma az öröm, hogy végre van egy szerethető, nem nyomasztó, nem „beteg", nem a kelet-európai nyomorúság mélységeiről szóló, nem érfelvágásra ösztökélő film. Ez utóbbi nézői reakcióknak fontos szerepe van a jelen tanulmány szempontjából is: a magyar rendezői film kontextusában a *Moszkva tér* különleges darab a benne megjelenő identitásmintázatok, férfiasságkonstrukciók, térformációk, illetve az egyén és történelem viszonyainak tekintetében is. Azon kevés magyar rendezői film egyike, amelynek szereplői képesek aktívan alakítani életüket (azaz nem reménytelen antihősök), amelyben a történelem nem nyomja agyon az egyént, a társadalmi kérdések kevésbé fontosak,

1 A tanulmány elkészítését a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj és az OTKA 112700 Space-ing Otherness. Cultural Images of Space, Contact Zones in Contemporary Hungarian and Romanian Film and Literature pályázata támogatta.

2 Varga Balázs: A kortárs magyar film mint kutatási probléma. *Metropolis* (2011) no. 3. p. 13.; Gelencsér Gábor: *Az eredendő máshol: Magyar filmes szólamok*. Budapest: Gondolat, 2014. p. 321.

3 Bori Erzsébet: Csak lazán. *Filmvilág* (2001) no. 9. pp. 48–49.

4 Vö: Szász Judit és Bori Erzsébet kritikáit.

mint a magánélet, az irónia és a reflektált játékosság erősebb, mint a sors túlereje, a történet pedig nem a hős tragikus (vagy épp nyomorúságos) vereségével (esetleg halálával) ér véget.

A rendszerváltás a magyar film történetében tehát 2000-2001 környékén következett be Mundruczó Kornél, Pálfi György, Hajdu Szabolcs és persze Török Ferenc első nagyjátékfilmjeivel. A filmes távlatok a politikai távlatok után bő egy évtizeddel nyílnak csak meg. De az új filmek nem szólnak feltétlenül a világ megnyílásáról: az új magyar film történetei mintha maguk is a rendszerváltáskor megjelenő remények és eufória jelentette megnyílás és szabadság, majd az ezt követő illúzióvesztés és bezáródás mintáját követnék.[5] A *Moszkva tér* még az előző hangulat nosztalgikus, visszatekintő kifejeződése, arról a korszakról szól, amikor egy rövid időre leomlani látszottak a keleti blokkban fogvatartottakat őrző évszázados falak, napfény, jókedv és friss levegő öntötte el a társadalmi és privát tereket. A kétezres évek későbbi „nagy" filmjein ez a frissesség a történetek szintjén nem, csupán a filmes formanyelven és látásmódban érződik. Úgy tűnik, az államszocializmus labirintusszerű börtönéből történt kiszabadulás rövid eufóriája után egy talán még átláthatatlanabb és reménytelenebb világ köszöntött be – legalábbis a filmvásznon, ahol újra megritkultak a *Moszkva tér*hez hasonló könnyed, ironikus, szerethető történetek. Ugyanakkor a film kétségkívül bevezetést nyújt a rendszerváltás utáni magyar kultúra világába: felvillantja az új társadalom tipikus szereplőit és viselkedésmintáit, aprólékos (egyszerre dokumentarista és nosztalgikus) figyelemmel komponálja keretbe a korszak tárgyi valóságát, és felveti annak problémáját is, hogy milyen a huszadik század egyik nagy, több évtizedre meghatározó politikai ideológiájának összeomlását követő élet, milyen a radikális társadalmi változás és ideológiai szakadás tapasztalata. Ahogy az „új magyar film" számos darabja, a *Moszkva tér* is a múltban keresi a választ a jelen kérdéseire,[6] és valamilyen módon színre viszi a különböző társadalmi- és értékrendek között elveszett identitások drámáját.

A következőkben a *Moszkva tér* kapcsán ennek az „új" filmes világnak az elemzésére teszek kísérletet, különös tekintettel a férfiasságkonstrukciók, identitásmintázatok, a térképzetek és a történelemhez való viszony összefüggéseire. A filmet mindeközben nem elszigetelt esztétikai tárgyként kezelem: a benne felvetett kérdéseket igyekszem egy szélesebb társadalmi-kulturális összefüggésrendszerben értelmezni.

Identitás és történelem

Az idő és hely rögzítése a film fent idézett bevezető narrációjában nyilvánvalóan nem csupán a történetmesélés szükségszerű kelléke: reflexív távolságot teremt („szóval itt indul a sztori"), ironikus, játékos látásmódot („aki valamennyire is jó fejnek gondolta magát"), és egyben utal arra is, hogy ez a történet nagyon is helyhez és időhöz kötött (a nyitóképen a fiatalok a Moszkva téri óra alatt ácsorognak). Az is világossá válik, hogy a történetmondás két szinten zajlik, amennyiben két, időben egybeeső esemény egymásra, illetve egymás mögé vetítése formálja: Petya nagykorúvá válása (tizennyolcadik születésnap, érettségi, első autó, külföldi utazás, szüzesség elvesztése) a privát szinten, illetve az államszocialista diktatúra 1989-es összeomlása és a magyarországi rendszerváltás a közösségi, publikus szinten.[7]

A gimnazisták életéről szóló történetben a magyar filmes hagyományokhoz képest újszerű módokon kapcsolódik össze az egyén privát élete és a történelem (illetve a társadalmi folyamatok). Egyfelől a film nem játszódhatna máskor vagy máshol: ezek a bulik, párbeszédek, ruhák (West Coast csizma), ételek (csalamádés hamburger), szituációk (érettségi tételek kiszivárgása, 1945 utáni történelemre vonatkozó érettségi tételek törlése), diákcsínyek (vonatjegy-

5 Sághy Miklós: Irány a nyugat! – filmes utazások keletről nyugatra a magyar rendszerváltás után. In: Győri Zsolt – Kalmár György (eds.): *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben.* Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, ZOOM könyvek, 2016. pp. 233–243.

6 Vö: Gelencsér: *Az eredendő máshol.* p. 324.

7 Vö: Szász Judit: Moszkva tré. *Filmkultúra* (2001) http://www.filmkultura.hu/regi/2001/articles/films/moszkvatre.hu.html

Moszkva tér (Pápai Erzsi, Karalyos Gábor)

hamisítás) csak akkor és ott történtek-történhettek meg. Ezek a jellegzetes élethelyzetek mind kötődnek a rendszerváltás tapasztalatához, a régi rend felbomlásához, az új rend rendezetlenségéhez, a zavarosban halászáshoz, az egyén életébe otrombán betolakodó nagy politikai ideológiák átmeneti ellehetetlenüléséhez, az intézményesen terjesztett hazugságok elutasításához, és a személyes szabadság felfedezéséhez.[8] Ugyanakkor a *Moszkva tér* szakít a magyar film hagyományos társadalmi elkötelezettségével: a történelmi események (Nagy Imre újratemetése, Kádár János halála és temetése) csupán jelzésképp és mediatizáltan jelennek meg Petya életében. Zsófival ellentétben ő nem megy el a Kossuth térre a politikai demonstrációkra, nagymamájával, Boci mamával ellentétben még a tévében sem nézi meg Nagy Imre újratemetését, de a Kádár temetéséről szóló francia tévéhíradó sem kelti fel a figyelmét Párizsban, inkább követi Zsófit a manzárdszobába. A *Moszkva tér*ben a személyes élet eseményei fontosabbak, mint a történelmiek. Jó példája ennek – ahogy Strausz László is megjegyzi[9] – az a jelenet, amikor a bérházi lakás nappalijában a nagymama az újratemetést nézi a tévében, míg Petya a másik szobában az érettségire készül, és közben a Poptarisznyát hallgatja (kazettára rögzítve az ígéretes számokat). A két szoba közt nyitva van az ajtó, a két világ észleli egymást, a kamera pedig egyetlen keretben, hol a nagyit mutatja élesen, hol Petyát. A vizuális hangsúlyokat megerősíti a hangsáv, hol a tévé hangja erősebb, hol a rádióé. Végül szereplőink rájönnek, hogy a két világ zavarja egymást, és becsukják az ajtót, illetve Petya lemegy a Pajtásba ebédelni (mivel a nagyi a politikai változások fölötti izgalomban úgy tűnik, elfelejtett ebédről gondoskodni).

A *Moszkva tér*ben tehát a történelem csak háttér, mely alakítja ugyan az eseményeket, de a film főszereplői egyáltalán nem törődnek vele, és nem is akarnak beleszólni. „*Ki a csöcs az a Nagy Imre*" – kérdezi (a) Rojál, amikor egy bulin épp a tévét néző (intellektuálisabb) fiatalokkal találkoznak, Petya történelemkönyve pedig (ahogy 1989-ben az én középiskolai osztályomban is gyakorlatilag minden fiúé) ki van dekorálva: a történelmi alakokból mókás vagy groteszk figurákat rajzol a kreatív és ironikus privát képzelet. A történelmi személyek ebben a világban nem valós alakok, ami abban is megmutatkozik, hogy mindig mediatizáltan, keretezve és közvetítve, könyvekben, a tévében vagy rádiós hírekben

8 Ezeknek a társadalmi jelenségeknek más magyar filmekben való megjelenéséhez lásd: Sághy: Irány a nyugat! p. 231.

9 Strausz László: Vissza a múltba. Az emlékezés tematikája fiatal magyar rendezőknél. *Metropolis* (2011) no. 3. pp. 20–28.

jelennek meg[10]. Ez az intermediális és intramediális közvetítettség azt sugallja, hogy a történelem nem igazi, nem élő, nem emberi: fabrikált történet, mások dolga, nem fontos, felnőttek szórakozása. A szabadság (a filmben véleményem szerint igen fontos) tapasztalatának pedig az egyik lényegi eleme éppen az, hogy a történelmet éppúgy ki lehet kapcsolni, mint a televíziót.[11]

A *Moszkva tér* ilyen értelemben egy jellegzetes kortárs jelenséget tesz meg szervezőelvvé: a történelemből való kiszakadást, a nagy elbeszélésektől való távolságtartást. A fiúk a jelenkori magyar (és európai) történelem legfontosabb napjait élik, mégsem érdekli őket. A Rend és a történelem margóján élik mindennapjaikat. Mindez azonban nem feltétlenül tudatlanságként, butaságként vagy szellemi leépülésként jelenik meg a filmben, hanem inkább ironikus, játékos könnyedségként, a személyes autonómia megnyilvánulásaként: végre nem az ideológia és politikum határozza meg az életet, végre lehet (egyszerűen csak) élni.

Mindez talán nem feltétlenül érthető azok számára, akiknek nincsenek tapasztalataik az államszocializmusról, illetve az ebben gyakorolt ideologikus, erőszakos identitáspolitikáról. A film kontextusához illő példa lehet erre az államszocialista rendszerben használt általános iskolai történelematlasz (amire jómagam is *emlékszem*, ahogy Petya a nyitó narrációban). Ennek illusztrációi az emberiség történelmi fejlődését mutatták képekben, az ősközösségtől a kommunizmusig. Ebben, a populáris képregények értékrendjének kifinomultságát idéző képi elbeszélésben a történelem egyetlen szálra felfűzhető (nagy) elbeszélés volt: a fejlődés és társadalmi igazságosság története volt, a nép egyszerű (munkás) fiai (és lányai?) öntudatra ébredésének és világméretű győzelmének a története. Emlékszem, hogy a kapitalizmust egy nagy pénzeszsákon ülő, szivarozó, pocakos alak szimbolizálta, ez után jött a boldog, egyenruhás munkások világa, a szocializmus, majd a történelem (utópikus) vége, a kommunizmus. Az államszocializmusban a hozzám (és Petyához és Török Ferenchez) hasonló gyerekeknek fiatal koruk óta ezt a szemléletet sulykolták, azt, hogy a történelem egy egyenes vonalú, az elnyomás különböző formáitól az igazságos kommunizmusig vezető célelvű progresszió, melynek a célja a kommunizmus felépítése, mi pedig épp ezen dolgozunk. A gyerekek egy (nyilvánvalóan manipulált) történeti tudattal rendelkező, időbe ágyazott, világos értékek alapján konstruált identitás elsajátítására voltak kondicionálva. A Rend / Törvény szimbolikus figurája arra biztatott bennünket, hogy történeti szubjektumokként, egy ideologikus társadalmi-gazdasági fejlődésnarratíva alanyaiként ismerjünk magunkra. Más szóval az állam, a könyvek és az oktatás megmondta, hogy kik is legyünk, ez a „ki" pedig egy történelmileg tudatos szubjektum volt. *Emlékszem* arra is, hogy volt egy könyvem, mely a világgal kapcsolatos alapvető (fizikai, társadalmi stb.) jelenségeket magyarázott el közérthető formában, gyerekek számára. (Most utánanéztem, valószínűleg Teknős Péter *Kérdezz! Felelek mindenre!* című könyve volt.) Ebben a társadalom jövőjéről, a kommunizmusról szóló rész nagyon megragadt bennem: azt írták, hogy a kommunizmusban majd egyáltalán nem lesz magántulajdon, viszont mindenkinek mindene meglesz. Ha például az ember biciklizni szeretne, akkor csak bemegy valahová, megfog egy biciklit, ingyen használja ameddig akarja, aztán visszaviszi. Akkortájt (általános iskolás koromban) a bicikli a vágy kiemelt tárgyai közt szerepelt az életemben, így a példa nagyon megfogott. Próbáltam elképzelni ezt a boldog utópiát. Gimnazista korunkra persze legtöbben már tudtuk, hogy mindez nem így van és nem így lesz, hogy nem szabad hinni a történelemkönyveknek, mert – ahogy Petyáék osztályfőnöke mondja a gimis tankönyvről – „bár rendkívül magas igazságtartalommal bír, százszázalékosnak azért nem mondanám". Ettől a reflexív tudástól azonban a hazugságok rendszere még létezett,[12] úgy kellett tenni, mintha el is hinnénk őket,

10 Varga Balázs: A fel nem ismerhető ország: Kortárs magyar filmek Magyarországa. In: Orbán Katalin – Gács Anna (eds.): *Emlékkerti kőoroszlán. Írások György Péter 60. születésnapjára.* Budapest: Eötvös Kiadó, 2014. p. 297.

11 Az identitás 1989 utáni depolitizáltságához lásd: Valuch Tibor: *A jelenkori magyar társadalom.* Budapest: Osiris, 2015. pp. 167–168.

12 Réti Zsófia: *Nekünk nyolcvan.* Doktori disszertáció. Debreceni Egyetem. Kézirat, 2015. p. 21.

ugyanakkor (számomra úgy tűnt), az egyik legfőbb társadalmi méretekben gyakorolt hobbi épp ezek kigúnyolása és a rendszer szidása volt.

A *Moszkva tér* azt a már-már mitikus pillanatot mutatja meg, amikor ez a hatalmas ideológiai ballaszt egyszerre lekerül a társadalomról és az identitásról. Ezzel egy időben, ahogy a film az 1945 utáni történelemtételek eltörlésének epizódjával rámutat, megtörténik a történelem egyenes vonalúságának és egyértelműségének a felszámolása is, illetve ennek identitáspolitikai mellékhatásaként megtörténik a szubjektum dehistorizálása. Úgy tűnik, a volt szovjet blokk országaiba 1989-90-ben, hirtelen és sokkszerűen, a posztkommunizmussal beköszönt a posztmodern állapot is, a nagy elbeszélések Lyotard által leírt felbomlása, az igazságdiskurzusok felsokszorozódása, a nagy metaelbeszélésekben való hitetlenség nyilvános kimondása, a történelem lineáris fejlődéstörténetként való megkérdőjelezése, és ezzel együtt a személyes, lokális és idioszinkretikus vélekedések, értékek és viselkedésformák felértékelődése. A posztmodern korszakot előkészítő olyan gondolkodók, mint Nietzsche, Heidegger és Derrida (akiket gőzerővel fordítanak magyarra és adnak aki a kilencvenes években), mind egy nagy történelmi korszak vége felé pozicionálták magukat. Ők mind egy régi, hagyományos világlátás kimerülésének voltak a szemtanúi, akik megpróbáltak a régi szétesése közben/után gondolkodni. Úgy vélem, van valami közös ezekben a gondolkodókban és a *Moszkva tér* hőseiben (illetve a kilencvenes évek Magyarországának gondolkodóiban), akik szemtanúi lehettek egy végérvényesnek vélt Rend felbomlásának, és a még formátlan új megszületésének.

A *Moszkva tér* egyik erőssége épp ennek az új világnak és világképnek és a vele járó identitásmintázatoknak, viselkedésmódoknak, értékerend(etlenség)eknek és tudásfajtáknak a szemléletes és szórakoztató bemutatása. Egy olyan állapot bemutatása, amiben megszűnnek a régi Rend evidenciái, de még nem alakultak ki az újak, és a bizonytalanság ezen múlékony, eufóriától átitatott pillanatában az ember szabadságként élhette meg a világ rendjeinek esetlegességét és mulandóságát. A *Moszkva tér* a posztszocializmus legszerethetőbb (és hamar múló) arcát mutatja 2001-ből visszatekintve, határozottan nosztalgikus és ironikus tónusban: a szabadság tapasztalatát még a rendszerváltásban való társadalmi méretű csalódás előtt, az EU-csatlakozás (2004) és az abban való csalódás előtt, a gazdasági válság (2008) előtt, a neoliberalizmusban való (ugyancsak társadalmi szintű) csalódás, a magyar, majd az európai politikai elitben való csalódás, illetve az új nacionalizmusoknak a (politikai ideológiákat újra a személyes identitás alapjaiba helyező megerősödése) előtt.

Esetlegesség, irónia és egy pillanatnyi szolidaritás

Mintha ez az ideológiai és identitáspolitikai átrendeződés motiválná az olyan jeleneteket, mint például a május elsejei, amikor is a fiúk az érettségi bankett után a vörös zászlókkal feldíszített Szabadság hídon, lopott székeken ülnek és reggelizgetnek a kora reggeli napsütésben. Lábukat felteszik a híd korlátjára, a nemrég megnyílt éjjel-nappaliban vett kiflit eszik és kakaót isszák, és minden jel szerint nem a munka ünnepe vagy a nemzetközi munkásmozgalom jár az eszükben. Az előttük-alattuk hömpölygő folyó az idő múlásának egyik legbevettebb költészeti és filmes trópusa, de az új nap hajnala vagy a vörös zászlók alatti vidám reggeli is sokat gazdagítanak ezen a sűrű, szimbolikus jeleneten. A fiúk fentről, reflexív távolságból nézik az idő (és történelem, és politikai Rendek) múlását, amikor pedig egyszerre megjelenik két rendőr, hogy igazoltassa őket, nem pattannak fel a székből, nem ijednek meg, játékos iróniával a hangjukban adják elő, hogy egy barátjuk költöztetése közben elfáradtak, azért ültek le ide. A jellegzetes vígjátéki helyzet (amelyben a korábban rettegett hatalmi figuráról, a Rend őréről kiderül, hogy jobban érdekli a friss kifli, mint a srácok felelősségre vonása) a jelenetben az autoriter szerepek meggyengüléséről és az ezt motiváló társadalmi változásokról is beszél.[13] Itt is egy olyan társadalmi utópia villan fel egy pillanatra, amikor a

13 Strausz: Vissza a múltba. p. 22.; Valuch: *A jelenkori magyar társadalom*. p. 95.

Rend összeomlása következtében és az új nap fényének örülve egy pillanatra jókedvű, ironikus, a hatalmi ideológiákat (és magunkat) nem túl komolyan vevő, egymással szolidáris emberek lehettünk. A srácokat nem viszik be, a rendőr pedig elfogadja a felkínált kiflivéget, majd elindul megkeresni az újonnan megnyílt közeli éjjel-nappalit.

Az ironikus és reflexív játékosság, a nagy igazságelbeszélésektől való távolság, a szolidaritás és egymás élni hagyása egy szintén 1989-ben publikált könyvet juttathatnak az ember eszébe, az amerikai filozófus, Richard Rorty *Esetlegesség, irónia és szolidaritás* című munkáját, mely a Jelenkor Kiadó nagy presztízsű Dianoia-sorozatában viszonylag hamar, már 1994-ben megjelent magyarul is. A könyv írásakor valószínűleg már zajlott a kelet-európai kommunista diktatúrák felpuhulása és felbomlása (a szovjet reformokat Gorbacsov 1985-ben indította el), a hidegháború a végéhez közeledett. Mindez közrejátszhat abban, hogy Rorty ironikus, pragmatikus és „liberális utópiája"[14] kiváló leírását adja a nagy, metafizikai terheltségű, ideologikus teóriák felbomlása utáni kulturális állapotoknak, és számos ponton összekapcsolható a *Moszkva tér*ben megjelenő társadalmi folyamatokkal és szereplői identitásokkal. Rorty liberális utópiájának legfontosabb pontjai a nagy (metafizikus) teóriák diszkreditálódása, a filozófiák és politikai berendezkedések esetlegességének reflektálása, az igazság relatív voltának belátása, illetve a privát és közérdekű (politikai-ideológiai) szféra elválasztása a gondolkodásban (azaz a magánélet kiszabadítása a politikai ideológiák alól). Hadd idézzem a könyv talán egyetlen, a marxizmusról szóló bekezdését: „*A marxizmus minden későbbi intellektuális mozgalom irigységének tárgya volt, mivel egy pillanatra úgy látszott, megmutatja, miként egyesíthető az önmegvalósítás a társadalmi felelősséggel... Aszerint, amit az ironikus kultúráról elmondtam, ezek az ellentétek összekapcsolhatók egy életben, de nem szintetizálhatók egy elméletben. … Az ironikusoknak bele kell nyugodniuk abba, hogy saját végső szótáruk magánjellegű és nyilvános részre oszlik... Az egyes ember számára fontos kis dolgok összekötése és újraleírása … semmi olyasminek a megértéséhez nem vezet, ami nagyobb, mint mi magunk, ami olyan, mint »Európa« vagy a »történelem«. Fel kell hagyjunk azzal a próbálkozással, hogy az önteremtést és a politikát egyesítsük...*"[15]

A *Moszkva tér* következetesen a szereplők magánéletére irányítja a figyelmet a nagy történelmi események közepette, de főszereplői is egytől egyig ironikusok és szkeptikusok: nem akarják megváltoztatni a világot. Jó példa erre a ballagás utáni bankett, ahol amíg az éltanuló Ságodi az osztályfőnök történelemtanárral a politikáról beszélget, Petya inkább az erkélyen egyedül ácsorog, az utána kiosonó Zsófi kérdésére pedig elmondja, hogy valójában nincs semmi baja, egyszerűen csak „unja az egészet". Találónak vélem a Rorty által használt „*liberális utópia*" kifejezést is, hiszen a fiúk közössége (mai szempontból nézve) igencsak utópikus: mind eltérő társadalmi környezetből származnak, más az anyagi, kulturális, szociális hátterük, mégis barátok, és (úgy tűnik) mégis megértik egymást. Persze a film jelzi ennek az utópiának a pillanatnyiságát is: a vonatjegy-hamisítás kapcsán a fiúk összekapnak, mert gyanús, hogy Rojál kihasználja és lehúzza őket. De az is jellemző, ahogy közös nyugat-európai útjukon szétválnak a fiúk útjai, amikor Kigler Bécsben ragad egy bolti lopás miatt, Petya pedig nem Amszterdamba megy tovább, ahogy tervezték, hanem Párizsba Zsófihoz. A fiúk közössége tehát hamar felbomlik, az elfogadás, irónia és szolidaritás egyetlen tavaszig tart csupán. Ennek a tavasznak a nosztalgikus felidézése azonban véleményem szerint nemcsak a film központi eleme, de a magyar identitáspolitika mitológiájába is beépült, a későbbi keserű csalódások ellenére is (vagy talán épp azért).

Az ironikus látásmód és a hatalmi ideológiákkal szembeni gúnyos távolságtartás a hazai identitásmintázatok fontos mozzanata maradt, melyet nem tudott felszámolni a kétpólusú, szektariánus belpolitika több évtizedes, oda-vissza mozgósító, társadalmi szolidaritás ellen dolgozó propagandagépezete sem. Persze ezt a kritikus távolságtartást a magyar társadalom bőven gyakorolhatta a Kádár-rezsim évtizedei alatt is: a sorok közt olvasás, a hatalom üzeneteinek kritikus értelme-

14 Rorty, Richard: *Esetlegesség, irónia és szolidaritás.* (trans. Boros János, Csordás Gábor) Pécs: Jelenkor, 1994. p. 15.
15 ibid. pp. 138–139.

zése, a hivatalos ideológiával szembeni szkepszis alapvető magatartásformák voltak a Kádár-korszak konszolidált államszocializmusában, ahol a rendszer már nem a kommunista dogmákban való hitet várta el az egyéntől, elég volt az is, ha az nem tör a közmegegyezéses hazugságokon alapuló rendszerre, ha nem mondja ki nyilvánosan, hogy a királyon nincs ruha. Ez a jól ismert kettős beszéd véleményem szerint összetett, a hatalommal kötött ilyen-olyan kompromisszumokon alapuló identitásmintázatokat alakított ki, melyek lehetetlenné tették a hősies, vagy akár csak cselekvő, a közösség céljaiért harcoló férfiasság mintáinak gyakorlását.[16]

Persze az államszocializmus domináns férfiszerepei nem nélkülözték mindig a hősiességet. A munkásmozgalom ünnepén a vörös zászlók alatt üldögélő fiúk ironikusan utalnak vissza a „munkásmozgalom hőseire", a kommunizmus mitikus pantheonjának ikonikus alakjaira – a forradalmi hősökre, munkásmozgalmi mártírokra, antifasiszta partizánokra, sztahanovista munkásokra – akik a pártállam által terjesztett szocializációs példaképekként szolgáltak. De a hősiesség fogalma, illetve a forradalmi munkás hős figurája (szovjet mintára) megjelent a rendszer által adott állami kitüntetésekben is: „a szocialista munka hőse" 1953-tól a legmagasabb állami kitüntetés volt, 1979-től pedig bevezették „a magyar népköztársaság hőse" kitüntetést is. Ezeknek a férfiszerepeknek és a bennük megtestesülő kommunista ideológiának a népszerűsítését szolgálták a köztereket domináló hatalmas munkásszobrok is. A vörös zászlók alatt lazító fiúk, vagy a kiflivéget elfogadó rendőr képe a munkásmozgalmi hősök robusztus, emberfölötti méretű és erejű alakjainak kontextusában mutatják meg igazán ironikus arcukat.

Ezeket a szobrokat és frázisokat, mint például a „munkásmozgalom hőse" vagy „az ideiglenesen hazánkban tartózkodó szovjet csapatok" persze a magyar társadalom jó része már 1989 előtt is ironikusan mondta ki, megváltozott hangsúllyal, szemforgatással, összekacsintva vagy grimasszal. Az 1956-os forradalom után mindenki tud(hat)ta, hogy olyan diktatúrában él, melyet egy világhatalom megszálló hadserege hozott létre és biztosít, a kommunista ideológia álszent cukormáza pedig csupán arra szolgál, hogy leplezze a rendszer alapját képező erőszakot. A társadalom túlnyomó része ebben a helyzetben nem vállalta fel a saját egzisztenciáját vagy akár testi biztonságát fenyegető nyílt ellenzékiséget, hanem elfogadta és élvezte a Kádár-rezsim által kínált relatív jólétet és biztonságot, és tiszteletben tartotta a játékszabályokat, azaz megtanult a nagy társadalmi színjáték koreográfiája szerint élni.[17]

A hősiesség toposzainak erodálódása és a látszatszocializmus mindennapi színháza fontos részei voltak az olyan komplex esztétikai minőségek dominánssá válásának, mint az irónia, a szarkazmus, a fekete humor vagy épp a groteszk, melyek egyben a kétezres évek új magyar rendezői filmjeinek is meghatározó minőségei. Tanulságosnak tartom ebből a szempontból Rortynak az ironikus szocializációról szóló gondolatait: „*Nem állíthatom, hogy kellene vagy lehetne lennie olyan kultúrának, amelynek nyilvános retorikája ironikus. Nem tudok elképzelni egy kultúrát, amely oly módon szocializálta ifjúságát, hogy folytonosan kétséget ébresztett benne saját szocializációs folyamata iránt. Az irónia inherensen magánügynek tűnik. Definícióm szerint az ironikus nem lehet meg az öröklött szótára és az önmaga számára létrehozni próbált szótár ellentéte nélkül. Az irónia belsőleg, ha nem is sértett, de legalábbis reaktív. Az ironikusnak szüksége van valamire, amiben kételkedhet amitől elidegenedhet.*"[18]

A Kádár-rezsim hallgatólagos közmegegyezés tárgyát képező hazugságrendszere véleményem szerint tekinthető olyan kultúrának, mely – szándékosan vagy akaratlanul – „folytonosan kétséget ébreszt saját szocializációs folyamata iránt". Ahogy a Hofi Géza típusú humoristák is mutatják, a Kádár-rendszerbe (talán egyfajta biztonsági szelepként) be volt építve az

16 Nadkarni, Maya: But It's Ours: Nostalgia and the Politics of Authenticity in Post-Socialist Hungary. In: Todorova, Maria – Gille, Zsuzsa (eds.): *Post-Communist Nostalgia.* New York, Oxford: Berghahn Books, 2010. p. 199.

17 Valuch: *A jelenkori magyar társadalom*. p. 46.; Gyarmati György: A nosztalgia esete a Kádár-korszakkal. *Metszetek* (2013) nos. 2–3. pp. 11–13.

18 Rorty: *Esetlegesség, irónia és szolidaritás.* p. 105.

irónia, a rendszer finom kritikája, az álságos szólamok fölötti összekacsintás. Az ironikus távolságtartással gyakorolt szerepjáték kettős szocializációjának hatásai ott élnek a rendszerváltás utáni magyar film identitáskonstrukcióiban is. Ez Török Ferenc filmjeiben jellemzően nem vezet tragikus meghasonláshoz, az ő szereplőit egyszerűen nem érdekli már a politika (ők már gyakorolják is azt, amiről a *Megáll az idő*ben [Gothár Péter, 1981] Bodor [Őze Lajos] még csak szónokol, nevesül, hogy még „*a szar is le van szarva*").

Ez pedig olyan momentum, amely elválasztja Petyát és társait a Rorty által leírt ironikusoktól. Rorty számára ugyanis (ahogy többé-kevésbé Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein és Derrida számára is) az irónia és az esetlegesség felismerése a történelmi változások ismeretéből fakad: az ironikus végignézve a történelemben felbukkanó és eltűnő vélekedések, filozófiák és politikai rendszerek sokaságán reflektálja saját pozíciójának esetlegességét (és ezért nem tör egy történelem fölötti metafizikai Igazság elérésére vagy kimondására, hanem ironikus pozíciót vesz föl). Más szóval, az ironikus szubjektumot a történelem ismerete „gyógyítja ki mély metafizikai szükségletéből".[19] Ezzel szemben véleményem szerint a *Moszkva tér* esetében csupán a film rendelkezik ezzel a történelmi távlattal, a szereplők nem. Más szóval, amikor a fiúk a hídon lazítanak, míg fölöttük lobognak a vörös zászlók és alattuk hömpölyög a Duna, akkor ebben csupán a néző ismer(het)i fel a politikai rendszerek változékonyságának az allegóriáját: a fiúk csak a szép látványt, reggeli napfényt, meg a friss kiflit és kakaót élvezik. Ilyen értelemben a *Moszkva tér* olyan identitásformációkat mutat be, amelyről Heidegger és Rorty talán álmodni sem mertek. A fiúk megmutatják, hogy a történelmet nemcsak reflektálni lehet, de elfelejteni is, sőt: akár meg sem tanulni. Petyáék osztályának jó része így tesz. Rojál nem tudja ki (az épp rehabilitált) Nagy Imre, az egyik lány soha nem hallott még (az érettségi tétel tárgyát képező) Nagy Lajosról, Petya nem érti Zsófi utalását a Forradalom kétszázéves évfordulójának párizsi ünneplésére, és persze azt sem tudja, hogy mi az a Sorbonne (ahol Zsófi tanulni fog).

„*És akkor mi lesz az emberrel?*" – kérdezné a kései Heidegger. „*Semmi*" – mondja Petya a film végén. Ez a „semmi" azonban már inkább a rendszerváltás utáni időkről szól. Azokról az időkről, ahonnan visszanézve 1989 már a nosztalgia napfényes tárgya.

Férfiasság és társadalmi tér

Amennyiben közelebbről megvizsgáljuk a *Moszkva tér* férfiasságkonstrukcióit, illetve azokat a filmbéli mondatokat, eseményeket, tetteket, gyakorlatokat és képi beállításokat, melyekben ezek létrejönnek, akkor azt látjuk, hogy a film hősei nemcsak a történelem mint nagy elbeszélés szempontjából marginalizáltak vagy kívülállók, de társadalmi szempontból is. Petya és barátai a Rend margóján élnek, egy a társadalmilag privilegizált értékekkel és szerepmintákkal hadilábon álló ellenkultúra részesei. Már akkor is „rendetlenül" élnek, amikor még működik az államszocialista Rendszer. A film nyitó jelenetsora, melyben a srácok végiglátogatják a környékbeli házibulikat (ahová nincsenek meghíva), olvasható ennek az attitűdnek vagy életfilozófiának a megmutatkozásaként is. Petyáék a zavarosban halásznak, és gondolkodás nélkül húznak le másokat: belógnak a bulikba, ahol megesznek és megisznak mindent, amit csak tudnak (a szendvicsekről egy kenyérre pakolják össze a feltétet, úgy tömik be, mások elől felvett üvegekbe isznak bele, távozáskor még felkapnak egy bontatlan Ballantine's-t, de ha úgy adódik lopnak is). Petya ezekben nem nagyon vesz részt, inkább megbocsátóan vagy mosolyogva szemléli a távolból az eseményeket. (Ha pedig ott van egy buliban Zsófi is, akkor szemrebbenés nélkül letagadja a barátait.)

A „party crasher" jelenetekben persze felismerhető a rendszerváltást kísérő „*társadalmi anómia*"[20]: eszünkbe juthatnak a korai (dzsungel)kapitalizmus szerencselovagjai, a joghézagokat az állam és egymás kárára is kihasználó újdonsült vállalkozók, az első megélhetési politikusok, a kommunista párttitkárokból lett multimilliomos üzletemberek, vagy épp a virágba szökő (az

19 ibid. p. 63.

20 Varga: A fel nem ismerhető ország. p. 297.

üzleti és politikai szférával összeszövődő) szervezett alvilág, mindazok a jellegzetes figurák és viselkedésmódok, melyektől a magyar társadalomnak azóta (elvileg) meg kellett (volna) szabadulnia a demokratikus jogállamiság felé vezető hosszú és rögös úton. Mintha az átkos és álságos régi Rend 1989-es felbomlása nemcsak a nagy hazug ideológiák fogságából szabadította volna ki az embereket, nemcsak a történeti tudatra mért volna csapást, de az erkölcsi világrendet is viszonylagossá tette volna. A fiúk viselkedése nyilvánvalóan összekapcsolható a fentebb említett kettős szocializációs folyamattal, mely a maga kompromisszumaival aláássa az egyértelmű értékrendeket, az idealizáción alapuló szerepminták belsővé tételét és a hivatalos társadalmi értékekkel való azonosulást. Főszereplőnk, Petya ebben a helyzetben úgy tűnik élvezi a határok feszegetését, és nem ítélkezik, nem moralizál.[21]

A történeti tudat és ideológiai világrend felbomlása tehát erkölcsi dezorientációval is együtt jár, ezek bemutatása azonban a *Moszkva tér*ben – ellentétben az olyan későbbi Török-filmekkel, mint a *Szezon* (2004) vagy az *Apacsok* (2010) – mellőzi a sötét tónusokat. Ez az orientációvesztés leginkább Petyán érződik: ő az, akivel „nincs semmi", aki valahonnan a magasból szemléli a Moszkva téren jövő-menő életet és az idő múlását, aki kimegy Párizsba de visszatér, aki összetöri az érettségire kapott Zsigulit, majd a vonatjegyhamisításból szerzett pénzből teteti rendbe (azaz itt is „nullára jön ki"). Egyértelműen az ő állapotát hivatott kifejezni az az eldobott, az aszfalton a reggeli szellőben ide-oda guruló műanyag pohár, amit a születésnap éjszakája után, a hajnali csalamádés hamburger után egyedül nézeget. Fontos, és a *Moszkva ter*et a későbbi rendezői filmektől elválasztó momentum, hogy ennek az orientációvesztésnek itt nincsenek komoly következményei: Petyát nem alázzák vagy verik meg (mint a *Szezon*ban Gulit), a zavarosban halászás miatt nem fenyegeti teljes anyagi-társadalmi vagy erkölcsi ellehetetlenülés (mint az *Overnight* bróker főhősét vagy az *Apacsok* egyes szereplőit), és nem is zárja a narratívát tragikus haláleset sem (ahogy a pályatársak közül Mundruczó, Pálfi vagy Fliegauf több filmjében). A Rend őrei ugyanis a *Moszkva tér* Magyarországán már elvesztették korábbi hatalmukat, illetve a film is ironikusan tekint rájuk, és (ellentétben például a pár évvel később készült *Szezon*nal) nincs is olyan komolyan vehető szereplőnk, aki úgy tolhatná le a fiúkat egy-egy „bunkóság" miatt, hogy annak súlya legyen. A rendőr elfogadja a kiflivéget, az igazgatónő egy álszent pozőr (beszéde közben halljuk a fiúk ironikus, néhol obszcén beszólásait), az osztályfőnök kritizálja és kijátssza a rendszert, a Gellért fürdő éjjeliőre pedig némi csúszópénzért még a hullámot is bekapcsolja az éjjel belógó fiúknak. Zsófi pasija – majd expasija – az egyetlen, aki beolvas a fiúknak egy buliban véghezvitt lopási ügy és rongálás miatt, de őt a film megfosztja erkölcsi magaslatától: kiderül, hogy az orosz követségre jár különböző programokra (azaz vélhetően a Régi Rend haszonélvezője), ugyanakkor Zsófi ballagására nem jön el. A szabadosság tehát inkább szórakoztató tinédzserkori szabadságtapasztalatként jelenik meg: a film dinamikus zenével és videoklipszerű gyors vágásokkal mutatja meg a csínyeket, a bulizást, a bulira lecsapó rendőrök előli futást vagy épp az éjszakai fürdőzést.

A fiúk politikai- és értékrendek közti szabad lebegése, a történelem és közerkölcs felfüggesztése mind arra utal, hogy a rendszerváltást tekinthetjük egyfajta ideológiai vagy ismeretelméleti törésnek (a *coupure épistemologique* filozófiai fogalmának újrahasznosításával), amelyben megváltozik a társadalmat összetartó ideológiai rend, a világot leíró szótár vagy nyelvjáték (Rorty és Wittgenstein metaforáival élve), megváltozik az emberi élet értelme és jelentése, és vele a preferált viselkedési mintázatok. Bachelard-nál az episztemológiai törés (*rupture*) olyan radikális változásokat jelöl a tudás rendjeiben, amikor egyes tudományos felfedezések átírják az ideologikus közvélekedések konvencionális mintázatát, így a régi rend egyszerre ideologikusnak tűnik, és megváltozik a hétköznapi világtapasztalat leírásának alapvető szótára.[22] Foucault munkáiban a fogalom összetettebbé válik: a törésnek a

21 ibid. p. 297.

22 Fraser, Zachary Luke: Introduction: The Category of Formalization: From Epistemological Break to Truth Procedure. In: Badiou, Alan: *The Concept Model. An Introduction to the Materialist Epistemology of Mathematics.* (ed., trans. Zachary Luke

tudományos és ideológiai változások mellett vannak materiális, intézményi aspektusai is, azaz nemcsak a tudás, de gyakorlatilag a társadalmi élet egészét átírja.[23] A huszadik századi történelemkutatásban és gondolkodástörténetében Bachelard, Foucault, Althusser és Badiou hatására kerülnek az érdeklődés fókuszába a tudás rendjeinek ilyen radikális töréspontjai. Véleményem szerint ebben a gondolkodástörténeti kontextusban a magyarországi rendszerváltás is tekinthető ismeretelméleti törésnek, egy (történelmi léptékkel) rövid idő alatt lezajló gazdasági-politikai-ideológiai átalakulás eredményeként bekövetkező folyamatosságszakadásnak a „dolgok rendjében".[24]

Ez a fajta töréspont-, szakadás- vagy folytonossághiány-jelleg a *Moszkva tér* tanúsága szerint nemcsak orientációvesztéshez, elbizonytalanodáshoz vagy a morális ítéletek átmeneti felfüggesztéséhez vezet: az ilyen változások lehetővé tesznek egyfajta ironikus perspektívajátékot is, ami akár humoros helyzetekhez is vezethet. Hiszen izgalmas és vicces is lehet az, ha ma nem fenyegető az, ami tegnap még az volt, vagy ha ma kimondjuk azt, ami tegnap még tabu volt. Ilyen értelemben a vígjátéki elemek, vagy a könnyed, ironikus látásmód nagyon is szorosan kapcsolódnak a filmet motiváló, abban megjelenő történelmi tapasztalatokhoz. A film töretlen hazai népszerűségének egyik oka talán épp ez: hogy viccesnek és felszabadítónak mutatja be a célelvű nagy elbeszélések eltűnését, az előre megírt életcélok elvesztését, a világ és élet dogmatikus értelmének relativizmusra cserélését, azokat a jelenségeket, amelyek az elkövetkező évtizedekben sokak számára már inkább félelmet és szorongást keltőek voltak.[25]

Ez a fajta, a tudást, értékeket és szerepmintákat relativizáló perspektívajáték szervezi a film több kulcsjelenetét is. A ballagáson például számos perspektíva (attitűd, államhatalomhoz fűződő viszony és nyelvi regiszter) kerül egymás mellé. Látjuk és halljuk egyfelől az igazgatónőt, a régi rend képviselőjét (akit az érettségin rendre az államszocialista címerrel komponál egy képbe a kamera), aki pódiumon állva nyájas hangon, őszintétlen mosollyal mondja közhelyek gyűjteményéből álló beszédét. Vele szemben állnak az épp ballagó diákok, akiket láthatóan nem hatnak meg az igazgatónő szavai: a fiúk a lányokat piszkálják, és persze szarkasztikus szavakkal kommentálják a beszéd frázisait. („*...bearanyozza majd öreg napjaitokat*" – fejezi be egyik közhelyes körmondatát az igazgatónő, mire Kigler: „*Aranyozza be a végbeledet, azt, te tehén.*") A két pólus nemcsak régi és új, felnőtt és tinédzser, de egy demagóg-ideologikus beszédforma és egy ironikus-játékos attitűd szembenállása is. A két pólus közt ott áll az osztályfőnök, aki próbál pragmatikus kompromisszumokat kötni és köttetni a két világ között („*Gyerekek, két percet bírjatok ki!*"), próbálja lelkes arccal hallgatni a beszédet (azaz a színjáték szabályai szerint játszani), de a nagyon giccses frázisoknál azért idegesen igazgatja a szemüvegét. A háttérben pedig ott látjuk Kigler autókereskedő apját, az új vállalkozói réteg megtestesítőjét, amint épp Petya nagymamáját győzködi, hogy vegye meg Petyának a kétes műszaki állapotban lévő használt piros Zsigulit („*Taxi volt, de patent!*").

A film főszereplői (a srácok) mind aktív játékosok ebben a kizökkent és folyton mozgó koordinátarendszerben. A főszereplők itt is férfiak (azaz nem nők), ahogy a magyar rendezői filmek kilencven százalé-

Fraser, Tzuchien Tho) Melbourne: re.press, 2007. p. xvii–xviii; Foucault, Michel: *The Archaeology of Knowledge.* (trans. A. M. Sheridan Smith) London: Routledge, 1997. p. 4. [Magyarul: Foucault: *A tudás archeológiája*. trans. Perczel István) Budapest: Atlantisz, 2001. pp. 8–9.]

23 Foucault: *A tudás archeológiája*. pp. 7–29.; Webb, David: *Foucault's Archaeology. Science and Transformation.* Edinbugh: Edinburgh UP, 2013. p. 12.

24 Réti Zsófia egy helyütt amellett érvel, hogy ezért a rendszerváltást értelmezhetjük kulturális traumaként is, én azonban pontosabbnak tartom az episztemológiai törés (*coupure*) fogalmát, és problémásnak tartom a trauma szó használatát olyan társadalmi jelenségekre, amelyeket a társadalom többsége megtörténtekor örömtelinek és felszabadítónak élt meg. (vö: Réti: *Nekünk nyolcvan*. p. 24.)

25 Ferge Zsuzsa: A rendszerváltozás nyertesei és vesztesei. In: Andorka Rudolf – Kolosi Tamás – Vukovich György (eds.): *Társadalmi Riport 1996.* Budapest: TÁRKI, Századvég, 1996. pp. 414–443.

kában, de ellentétben azokkal aktívak, kinevetik azt, ami nem tetszik nekik, és kijátsszák a játéktér adta lehetőségeket. Ők is nagy taktikusok a fogalom De Certeau-féle értelmében, ahogy a *Kontroll* (Antal Nimród, 2003) szereplői is: nem rendelkeznek átgondolt, rögzíthető pozícióval vagy stratégiával, egy alapvetően túlerőben lévő hatalom ellen játszanak a hatalom által kijelölt játéktér margóján. Improvizálnak, kiskapukat keresnek, meglovagolják az épp adódó lehetőségeket, vagy épp a hatalom szabályait használják ki, fordítják ki ügyes cselekkel.[26] Kifejezők e szempontból az éjszakai tiltott fürdőzés képei, az oldalra fordított kamerával vett és dinamikus zenével komponált hullámfürdőzős jelenet: a fiúk egy megborult világ oldalhullámainak szörfösei, akik észreveszik, hogy hol milyen hullámra lehet felkapaszkodni, hogy elérjék épp aktuális céljaikat, vagy egyszerűen csak jól érezzék magukat. Ez a perspektívajáték és relativizmus nemcsak a fiúk identitásának alapvető része, de a szereplők térbeli elhelyezésében, keretbe komponálásában és mozgásaiban is megmutatkozik. Ezek a mozgások gyakran transzgresszívak: a fiúk belógnak mások bulijaiba, mások lakásába, falakon és kerítéseken másznak át, zárás után mennek fürdőzni, vagy épp hamis vonatjeggyel utaznak külföldre. Ez utóbbi különösen jelképes értelmű: Kigler és Petya már a vonaton ülnek, amikor elkezdik a jegyek kitöltését. Az utolsó pillanatban érkeznek, ugranak fel a vonatra, és szintén az utolsó pillanatban töltik ki a jegyet, döntenek az utazás céljáról.

A nagy metafizikai és ideológiai metanarratívákat magukról lerázó, transzgresszív, ironikus és játékos férfiszerepek ezek tehát. Petyának azonban a díszes kompánián belül is különleges pozíciót biztosít a film: a többiekkel ellentétben ő az, aki félig-meddig kívül áll még a kívülállók csapatán is. Csendes, és rendre félrehúzódik az események során. Míg a többiek a buliban pusztítanak, addig ő az erkély korlátjának támaszkodva szemlélődik csendesen; de a ballagás utáni banketten is az erkélyen ácsorogva látjuk. Kívülről, az utcáról nézi Kigler bécsi lopási akcióját is; a vonatablakban is hosszan nézhetjük, amint az ablakon kihajolva élvezi a megnyíló távlatokat; és a Zsófival együtt töltött párizsi éjszaka utáni hajnalon is a nyitott erkélyajtóból próbálja felhívni otthon a nagyit. Magányos, érzékeny, szemlélődő és távolságtartó pozíció ez, kétségkívül számos irodalmi és filmes művészfigura örököse. Petya, mint megtudjuk, azért él Boci mamával, mert meghalt az édesanyja, az édesapja pedig lelépett. Árvasága, anyátlansága és elhagyatottsága szintén számos film meghatározó motívuma (*Szezon*, *Delta*, *Taxidermia, Bibliothéque Pascal*, *Csak a szél*), ami minimum a 19. századi regény óta a kívülállás, társadalmi elidegenedés és traumatizált művészi érzékenység kifejezője. Petya mégsem tragikus alak: a margóról szemlélődés és ironikus látásmód a *Moszkva tér*ben (ahogy a *Szezon*ban is) magától értetődő módon kerüli a nagy drámai végkifejletet, és inkább körkörös időbeli és térbeli alakzatokkal kapcsolódik össze.[27] Petya (és a film) ugyanoda ér vissza, ahonnan elindult: a Moszkva térre, felső (kamera)állásból szemlélve az eseményeket és az idő múlását. A nyitóképben a köztéri óra, a záróképben pedig a lassan leszálló este jelzi az időt és a szemlélődés nyugodt állandóságát. Ez mintha mind Petyának, mind a filmnek fontosabb lenne, mint bármilyen „felmutatható" eredmény: a *Moszkva tér* körkörös alakzataiban nincsenek fontos végeredmények, nincs célelvű elbeszélés, nincs a vágy tárgyainak elérése által motivált hősies akció. A film abból sem csinál nagy ügyet, hogy végül sikerült az érettségi, ahogy abból sem, hogy Petya megtalálja Párizsban Zsófit, és végre elveszíti a szüzességét. A szerelem beteljesülése nem azt a funkciót tölti itt be, mint a szokásos műfajfilmes elbeszélésekben: Petya nem alszik el Zsófi karjaiban, hanem visszatér megszokott helyére, az erkélyajtóba, a szemlélődő pozíciójába. „*Ilyenkor az Alain Delon biztos rágyújtott volna. Én meg a nagyanyámat próbáltam hívni telefonon. Egy pöcs voltam, kétségtelen. Igaza volt az ofőnek*" – kommentálja az eseményeket, majd összepakolja dolgait, és hazaindul. Zsófit nem ébreszti fel, nem ír üzenetet, csak a kis zöld, üvegpiramist hagyja az

26 Vö: de Certeau, Michel: *The Practice of Everyday Life.* (trans. Steven Rendall) London: University of California Press, 1984. p. 63.

27 Sághy: Irány a nyugat! pp. 235–236.

asztalon, azt a kis emléktárgyat, melyet még a történelemérettségi előtt mutatott meg neki, mondván, ha ezen átnézel, kihúzod Egyiptomot.

Az Alain Delonnal való összehasonlítás nyilvánvaló ellentétbe állítja a filmen látott kelet-európai férfiasságot a célorientált, cselekvő, hősies és szexuálisan sikeres nyugati (filmes) mintákkal. A *Moszkva tér* (akárcsak főszereplője) távolságot tart a nagy szavaktól, dagályos szerepektől és drámai helyzetektől. Petya jól rajzol, de nem Művész; leérettségizett, de nem Észkombájn; részt vesz a vonatjegy-hamisítási bizniszben, de nem lesz Gazdag; lefeküdt Zsófival, de nem egy Nők Bálványa, mint Alain Delon. Jobban érdekli Boci mama sorsa, mint a saját sikerében vagy a szerelmi beteljesülésben való fürdőzés. A kis zöld piramis pedig igazi, kompakt vizuális szimbólum: metonimikusan jelöli Petyát, aki ott hagyja (maga helyett), jelöli a kettejük közti romantikus kapcsolatot (hiszen Zsófi valóban Egyiptomot húzza, egy egyszerű tételt az elejéről, és leérettségizik), és végül jelöli a Petyával azonosított szemlélődés aktusát és örömét is (hiszen a kis fénytörő piramison át kell nézni, hogy csodát tegyen).

Nosztalgia

Az „új magyar film" rendezőinek munkái közül a *Moszkva tér* gyakorlatilag az egyetlen, amely felveti a posztkommunista (vagy posztszocialista) nosztalgia kérdését. Egyedül itt jelenik meg a múlt felé való nosztalgikus odafordulás, illetve az ezzel járó jellegzetes esztétikai megoldások. Nehéz nem észrevenni ezt a nosztalgikus hangoltságot, hiszen már a film idézett nyitómondataiban megjelennek a késő nyolcvanas, kora kilencvenes évek olyan nosztalgikus emléktárgyai, mint például a West Coast csizma (amire „*rohadtul buktak a csajok*"), de a film szinte folyamatosan ilyen tárgyakkal, helyszínekkel és helyzetekkel dolgozik. Ilyen a csalamádés hamburger, Petyáék lakásának berendezési tárgyai, az iskolai ballagás díszletei és koreográfiája, a piros Zsiguli, Ságodi játékrakétája, a lakótelepi Pajtás vendéglő, de akár maga a Moszkva tér is tekinthető ilyen, a múlttal egy esztétizált, megszépítő, szenzuális, nosztalgikus, emlékezésre felhívó viszonyt létesítő helynek.

A nosztalgiakutatás a posztkommunista kulturális stúdiumok egyik legizgalmasabb és legproduktívabb iránya, mely számos fontos összefüggés feltárásával gazdagította a volt szovjet blokk országaiban zajló társadalmi és kulturális események megértését. Mivel a témában számos publikáció jelent már meg magyar nyelven is, itt annak általános ismertetésétől eltekintek, és csak azokra az aspektusokra koncentrálok, melyek a *Moszkva tér* megértése szempontjából fontosak.

Svetlana Boym alapvető fogalmi ellentétpárjának szempontjából – mely különbséget tesz *restorative*, azaz a múlt elveszett otthonát visszaállítani vágyó, és *reflexív*, azaz a hazaérkezést reflexíven, ironikusan, zárójelezve kezelő nosztalgia között – a *Moszkva tér* egyértelműen az utóbbi kategóriába tartozik.[28] Figyel a kor anyagi, tárgyi kultúrájának hűséges bemutatására, a kamera gyakran érezhető szeretettel mutatja meg ennek darabjait, ugyanakkor a film, mint fentebb láttuk, ironikus mosollyal fordul ezek felé, nem alkot reflektálatlan mesevilágot (mint például a *Made in Hungária,* Fonyó Gergely, 2009), megőriz egy kis távolságot a szeretettel szemlélt múlt és a jelen elbeszélői pozíciója között.

Számos fontos hasonlóságot találunk a nosztalgikus attitűd és a film alapvető működési módja között. Boym például úgy látja a nosztalgiát, mint „*lázadást az idő modern felfogásával, a történelem és haladás idejével szemben*",[29] ami fontos momentum lehet a film körkörös struktúráinak a megértésében. Hiszen Petyáék története, mint fentebb láttuk, olvasható a történelemmel szembeni lázadásként is, a Történelem nagy ideologikus metaelbeszélései alól kibúvó, ahistorikus identitások megteremtésére tett kísérletként. Igen fontos ebből a szempontból, hogy a film nem az államszocialista rendszer idejével kapcsolatban nosztalgikus (mint a *Made in Hungária* vagy a *Csinibaba* [Tímár Péter, 1997]), hanem – számomra legalábbis úgy tűnik – a rendszerváltás episztemológiai törésével, annak sem ide, sem oda nem tartozó időtlenségével

28 Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia.* New York: Basic Books, 2001. p. xviii.
29 ibid. p. xv.

kapcsolatban. Annak az időnek az időtlenségét idealizálja, amikor a történelmi események drámai forgatagában felfüggesztést nyert a nagybetűs Történelem metanarratívája.

A *Moszkva tér* fiataljai ártatlanok, legalábbis ami a történelmet illeti: nem tudják, mi a tétje ennek az egésznek, mit is várhatna el tőlük a Történeti Tudat(osság) vagy az Idők Szele. Ennek hiányában pedig nincs etikai felelősségük sem: egy kizökkent időben, az ártatlanság korában válnak felnőtté. Akárcsak egy másik nagy ironikus, Nietzsche képzelt filozófiai hősei, elfogadják azt, ami a szemük előtt zajlik, nincs szükségük rá, hogy minden egyetlen nagy fenséges történet része legyen, hogy mindennek Jelentése legyen. Igent mondanak arra, ami van, és nem zavarja őket, ha életüknek nincs metafizikai megalapozottsága, Igazsága vagy Célja. Ez az affirmatív, metafizikai beágyazódást nélkülöző attitűd nemcsak a keletkezés ártatlanságának nietzschei fogalmát, de Derrida nem-metafizikus játék fogalmát is eszünkbe juttathatja. Emlékezzünk Derrida (magyarra szintén 1994-ben fordított) „A struktúra, a jel és a játék…" című esszéjére: „*… a nietzschei affirmáció, vagyis a világ játékának és a keletkezés ártatlanságának örömteli állítása, a hiba, az igazság és az eredet nélküli jelek világának állítása… Ez az állítás a nem-középpontot tehát máshogyan, nem a középpont elveszítéseként határozza meg. És biztonság nélkül játszik.*"[30] Ezt a fajta játékot és játékosságot Derrida, ahogy a film is, szembeállítja a Történelemmel és a jelenlét metafizikájával: „*A játéknak a történelemmel való feszültsége a játéknak a jelenléttel való feszültsége is. A játék a jelenlét megtörése/megszakadása*".[31]

Az ártatlanság, az affirmatív, könnyed, játékos attitűd ára persze a filmben a tudatlanság, és talán épp ez az, ami a nosztalgia tárgyává teszi 1989 tavaszát. Hiszen 1989-ben még nem látszott, hogy milyen is lesz a „létező kapitalizmus". A hazai társadalomkutatásban úgy tűnik, konszenzus alakult ki afelől, hogy a rendszerváltásnak – legalábbis rövid, egy-két évtizedes távon – jóval több vesztese volt, mint nyertese.[32] Bár a Kádár-korszak kétségkívül az '56 utáni megtorlásokkal szilárdította meg hatalmát, alapvető szabadságjogaitól fosztotta meg alattvalóit, a rendszer ellenségeit pedig következetesen a társadalom margójára szorította, mégis több évtizednyi stabilitást, békét és – Gyarmati György kifejezésével élve – „*regenerálódási periódust*"[33] hozott egy olyan társadalom életébe, amelynek huszadik századi történetében gyakorlatilag minden nemzedéknek át kellett esnie valamilyen történelmi traumán, így nem volt lehetőség a társadalmi szintű regenerálódásra.[34] A Kádár-korszak világképét persze már nem a kommunizmus építésének utópikus elbeszélése tartotta egyben az csak a hivatalos, konszenzuális hazugság volt: az értékrendek stabilitását valójában „a Nyugat" eszményítése garantálta, az a hit, hogy a vasfüggönyön túl létezik egy szép, jó és igazságos világ. 1989 után a „létező kapitalizmus" beköszöntével ez az illúzió hamar elveszett[35], ami nyilvánvalóan kiábrándulással, az ártatlanság elvesztésével és a stabil értékrendek romba dőlésével járt.[36] Ilyen értelemben egyetérthetünk a posztkommunista nosztalgia olyan szakértőivel, mint Maya Nadkarni, akik szerint ez a nosztalgia többet mond a jelen identitáspolitika problémáiról, a 21. század globális kapitalizmusában tapasztalt orientációvesztésről, mint magáról az államszocializmusról.[37] E logika szerint a jelen „létező globális kapitalizmusa" hasonló orientációs pontot keres a mitikussá távolított és eszményített, depolitizált Kádár-korszakban, mint amilyet a „létező szocializmus" lakói kerestek a vasfüggönyön túli mitikus Nyugatban. Talán épp ettől működik olyan szépen a filmben Petya

30 Derrida, Jacques: „A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában." (trans. Gyimesi Tímea) *Helikon* (1994) nos. 1–2. p. 34. (a fordításon módosítottam – K. Gy.)

31 ibid. p. 33.

32 Valuch: *A jelenkori magyar társadalom*. p. 15.

33 Gyarmati: A nosztalgia esete a Kádár-korszakkal. p. 7.

34 ibid. p. 9.

35 Sághy: Irány a nyugat! p. 238.

36 Nadkarni: But It's Ours. p. 196.

37 ibid. p. 192.

felnövéstörténetének és a rendszerváltásnak az egymásra fényképezése: hiszen társadalmi szinten 1989 és az azt követő évek egy „*kollektív felnövési történet*”-ként is olvashatók,[38] amelyben „*a paternalista hatalom hanyatlása együtt járt az ártatlanság elvesztésének fájdalmas de szükségszerű tapasztalatával*”.[39]

Ebből a helyzetből következik a posztkommunista nosztalgia egyik paradoxona, nevezetesen az, hogy igen hasonló fetisizmussal fordul a Kádár-kor tárgyi kultúrájának elemei felé, mint amilyennel a Kádár-korszak fordult a nyugati termékek (West Coast csizma, Porsche, Ballantine’s) felé. A *Moszkva tér* egy olyan érdekes időből mondja el történetét, egy olyan, a téren zajló eseményekre fölülről letekintő perspektívából, ahonnan mindkét fajta elvágyódás és fetisizmus lehet izgalmas és szeretetre méltó: Petya piros Zsigulija éppúgy, mint Kigler Porchéja.

Persze a nosztalgikus attitűd megint csak nem aktív hősies férfiakat formál, hanem a távolba révedő, a jelennel kapcsolatban mindig távolságtartó, ironikus identitásokat. A maszkulinitásnak ebben a konstellációjában nem nagy tettek végrehajtása a fő cél vagy érték, annál is inkább, mivel a „nagy tettek” végrehajtói, a történelem és politika szereplői diszkreditálódtak. A nosztalgia és irónia összekapcsolódásában inkább a személyes autonómia, a véleményformálás és történetmondás szabadsága lesz meghatározó értékké: a reflektált nosztalgia egy értékesnek tételezett másik idő játékos fantáziájával stabilizálja az értékrendet, eltávolítja az egyént a jelenben futó identitáspolitikai „tétmeccsektől”, míg az irónia, a történetmondás és az események távolból kommentálása megteremti a személyes autonómia érzetét. Ebben persze felfedezhetjük a Kádár-korszak beidegződéseit is, egy, a történelem és politika veszélyes, átláthatatlan labirintusából a személyes életbe visszavonuló attitűd alapvonalait, melyet a nosztalgia és a játékos irónia ment meg a szimpla vesztes pozíciótól és az ezzel járó sötét hangoltságtól. A reflektált, ironikus nosztalgia célja tehát nem a mobilizálás vagy a társadalmi tett, mint inkább az identitás leválasztása a jelen eseményeiről, egy reflexív, szemlélődő, a társadalom „nagy” eseményeitől való leválásban valamiféle autonóm önmagaságot megtapasztaló privát pozíció megteremtése. Ebben az ember persze nem olyan, mint Alain Delon, nem lesz nagy történelmi alakká, mint Nagy Lajos vagy Nagy Imre, de legalább megengedheti magának a kritikusan szemlélt, idealizált mintáktól való távolságtartást. A margóról beszélés képessé teszi a történelmi jövés-menés ironikus szemlélésére, és nem utolsósorban olyan történetek mesélésére, melyek derűs, személyes történetekkel graffitizik tele a történelem emberfölötti tablóját.

Így jöttem filmek

A *Moszkva tér* kétségkívül a magyar filmtörténet egyik legfontosabb generációs filmje, az „így jöttem” történetek egyik meghatározó darabja. A benne felvonultatott férfiasságkonstrukciók összetettebb, történeti kontextusba helyezett megértéséhez fontos adalék lehet a más, hasonló jellegű és kulturális relevanciával bíró munkákkal való összehasonlítás. Ezért a továbbiakban a fentebb alkalmazott szempontok szerint röviden összehasonlítom az „eggyel korábbi” nemzedéki filmmel, a *Megáll az idő*vel (Gothár Péter, 1981) és az „eggyel későbbivel”, a *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan*nal (Reisz Gábor, 2015). A *Megáll az idő* egyértelműen egy generáció *coming of age* filmje volt, mely hihetetlen sűrűn és atmoszferikusan tudta kifejezni az államszocializmus börtönébe zárt ifjúság életérzését, és úgy tűnik, a *Van…* is jó eséllyel válhat valami hasonlóvá azon nemzedék számára, amely már a rendszerváltás után szocializálódott, és nincsenek arról valódi emlékei, tapasztalatai.

Mindhárom film afféle felnövéstörténet, a felnőtté válás sajátos időbeliségében időző, sem gyermek, sem felnőtt főszereplőkkel. Mindhárom film hagyományos / konzervatív nemi elrendezéssel dolgozik, férfi főszereplővel és az ő életében, kereséstörténetében, vágyaiban megjelenő olyan nőkkel (vagy lányokkal), akiknek a perspektívája, világlátása, vágyai kevéssé jelennek meg a filmben. A főszereplők tekintetében

38 ibid. p. 199.
39 ibid. p. 199.

jelentőségteljes hasonlóságok és különbségek mutatkoznak. Mindhárom fiú, Dini, Petya és Ádám is a többségi társadalom margóján él, onnan követik (ha követik) az eseményeket. Mindhárman szemlélődő alkatok: Dinit is úgy látjuk először, ahogy lakásuk ablakából nézi 1956 eseményeit, majd a szovjet megtorlás elől épp nyugatra menekülő édesapját, és Áron is a mindennapi élet furcsaságainak érzékeny szemlélőjeként jelenik meg (megnézi a busz után futó embereket, éttermi mosogató munkája közben lefényképezi a tányérokon maradt színes ételfoltokat). Mindhárman elidegenedett figurák, akik nem hisznek a társadalom domináns értékrendjében, nem találják a helyüket, így vagy úgy lázadnak, vagy egyszerűen csak távolságot tartanak a bevett mintáktól és viselkedésmódoktól. Ez a marginalitás és a társadalmi ideáloktól való távolságtartás a férfiasságkonstrukciók fontos eleme, ugyanakkor egyfajta perspektivikus kényszer is, hiszen innen, ebből a távolságból tudnak a filmek igazi képet festeni a kor társadalmáról. Ugyanakkor egyikük sem forradalmár vagy ellenkultúrális hős, és egyikük sorsa sem fordul tragédiába: igazából nincs velük semmi különös. (Mindhárom filmben elhangzik valamilyen formában a „*Mi van? – Semmi*" párbeszéd.)

Mind a *Megáll az idő* Dinije, mind a *Moszkva tér* Petyája elhagyott vagy árva gyermek: Dini édesapja az 1956-os forradalom leverése után nyugatra szökik, maga mögött hagyva családját, Petya édesanyja meghalt, édesapja pedig elhagyta családját. Az árvaság vagy az apa hiánya – aminek nyilvánvalóan sok köze lehet a társadalmi integráció problematikus voltához, a marginalizálódáshoz és be nem illeszkedéshez – már hiányzik a *Van*ból: Ádám szerencsétlenségének már nincs ilyen tragikus vagy traumatikus háttere. Úgy tűnik, a rendszerváltás után szocializálódott nemzedék esetében inkább „a lét elviselhetetlen könnyűsége" a szorongás fő tárgya, egy olyan állapot, amikor nincs bénító társadalmi elnyomás, nincs nyomor, nélkülözés, kiszolgáltatottság, az élet valahogy még sincs rendben.

Az egyik legfontosabb különbség a három (majdnem) férfi-identitásban tehát a történelemhez és történelmi traumához való viszonyban található. A *Megáll az idő* esetében szinte teljes a történelem egyén fölötti túlereje: a Rendszer meghatározza a szereplők mindennapjait, életét, lehetőségeit. A film nem véletlenül kezdődik az 1956-os harcok archív felvételeivel: ez az identitás még mélyen a történelmi traumában gyökerezik. Mint fentebb láttuk, a *Moszkva tér* mint film is erősen kötődik a történelemhez, a rendszerváltás időszakához, még ha olyan fiúkról is mesél, akiket vajmi kevéssé érdekel. A *Van* esetében azonban már mintha a történelem után élnénk, a film nem kötődik történelmi eseményekhez, egyik vagy másik politikai párt kormányzásához. Itt már természetes, hogy az identitásnak nincs történeti beágyazottsága, hiszen nincsenek történelmi események sem, a „van" idejét, a globális fogyasztói társadalom örök jelenét éljük.

Erre rímel a három fiú közti korkülönbség: míg Dini és Petya gimnazisták, és a gondjaik is ehhez az életkorhoz kötődnek (iskolai konfliktusok, tanárokhoz és hatalomhoz való viszony, első barátnő, szerelem és persze a szüzesség elvesztése), addig Ádám már a harmincas éveit tapossa. Ő már befejezte a középiskolát, volt is már barátnője, lakást bérel (bár valószínűleg a szülei pénzén), biztosan járt már külföldön is, más szóval mindaz, ami az előző két filmben kérdés és feladat volt, az már megoldódott. Ádám még sincs rendben, mégsem nőtt fel, nincs munkája, az első képen egy játszótéren egy hinta alatt fekve látjuk, amint nézi a hinta mozgását. A gyermeki tér jól jelzi fel-nem-nőtt mivoltát, a hinta *alatt* fekvés pedig azt, hogy nem találja a helyét, és talán azt is ígéri, hogy a szemén keresztül nézve más perspektívából nézhetjük meg a világot (konkrétan: alulról). Míg az első két film hősei az első barátnőért küzdenek, addig Ádámot most hagyta el valaki. Újra csak azt látjuk, hogy neki mindene meglehetne, amire a korábbi generációs hősök vágytak, mégsem tud vele élni. A film cselekményének nagy részét pontosan ennek a helyzetnek, a lehetőségek elmulasztásának, Ádám lúzerségének és élhetetlenségének (többé-kevésbé) komikus megjelenítése adja.

Úgy tűnik, hogy az államszocializmus tapasztalata, illetve annak hiánya komolyan befolyásolja a felnőni próbáló fiúk céljait, problémáit és identitását, a filmek térbeliségében ez azonban mégsem jelenik meg. A három fiútörténet kifejezetten hasonló térbeli mozgásokat ír le: mindhárom srác Budapesten él, és mindhárman megpróbálkoznak egy nyugati úttal. Dini (aki még a vasfüggöny mögött él), csak a Balatonig jut

el. Pierre, az idősebb, negyedikes srác, tovább megy, és az a terve, hogy a lopott autóval nekirohan a határzárnak, Dini azonban végül visszafordul, miután a Balaton-parti pihenő során végre egymásra találnak Magdával, aki Dini miatt vállalkozott az útra és szökött el otthonról. Petya, mint láttuk, szintén nyugatra, Párizsba megy, szintén szeretkezik a vágyott lánnyal, és szintén hazajön. Áron egy a barátaival folytatott sörözés közben meglátja az interneten a volt barátnője képeit egy másik férfival, az ivászat komolyra fordul, reggel pedig azt látja, hogy az éjszaka során megvett egy lisszaboni repülőjegyet. Ő is találkozik kint egy lánnyal, de pár hét (vagy hónap) után ő is hazatér. A teret mindhárom filmben meghatározza a Kelet–Nyugat ellentétpár, mely a magyar film (és közgondolkodás) egyik alapvető, mitikus alakzata. A *Megáll az idő*ben, a Kádár-kori nyelvhasználatot követve az „itt" és a „kint" ellentéte szervezi a párbeszédeket, amelyekben a bent hangsúlyosan börtönszerű hely. A *Moszkva tér*ben a börtönkapuk és velük a világ kinyílásának örömét és frissességét érezhetjük, a *Van*ban ugyanakkor a kiutazás már csak anyagi kérdés (a repjegy kéthavi albérleti díjba kerül, amit a szülők számon kérnek rajta). Közös azonban a három filmben az, hogy az *itthon – Nyugaton – újra itthon* mintázat szerint rendezi el az értékeket és a fejlődés fejezeteit. Az *itthon* mindhárom esetben kényszerűségből vállalt kompromisszumokkal és a beteljesülés hiányával kapcsolódik össze, a *Nyugat* (a *Megáll az idő* esetében a Balaton-part is Nyugatnak számít) pedig a szerelem vagy szexualitás ideiglenes beteljesülésének helye. A tudatos döntés következtében vállalt hazatérés mintha megváltoztatná az *itthon* képét: az *újra itthon* mindhárom film esetében szexualitás és szerelem nélküli állapot, amivel valamilyen szinten mégiscsak megbékélt hősünk. (Talán Dini hazatérése a legnyomorúságosabb hármójuk közül: őt utoljára kiskatonaként, részegen látjuk, amint épp hazafelé tántorog a karácsonyi kimenő során. Támolyogva jön, leteszi az üveget egy ablakpárkányra, és levizeli a falat a belvárosi utcán. Ekkor látja meg Magdát, amint egy jól öltözött férfi oldalán megy az utcán babakocsival.)

Felvetődhet a kérdés, hogy vajon miért jön mindhárom srác haza? Miért ilyen fontos része a hazatérés ezeknek a férfimitológiáknak? Hiszen egyik srác sem az a (lokál)patrióta típus, a nézőnek nem az a benyomása, hogy rossz hatással lenne rájuk az anyaföldtől való távolság. Visszatérésükben kétségkívül van valami furcsa és megmagyarázhatatlan, de valami megbékélésszerű és talán nosztalgikus is. Hiszen csak a hazatéréssel tudnak visszatérni az otthonos mitológiába a maga jól ismert szerepeivel és helyzeteivel. Talán mert meg akarják őrizni a másik helyet *mint másik helyet*, ahová el lehet vágyódni. Talán nem akarnak annyira beleszokni a másba, hogy az már ne legyen más. Talán nem akarják, hogy eljöjjön a pillanat, amikor be kell látni, hogy Nyugaton sincs semmi...

György Kalmár

Lads from Moscow Square

Masculinities, History and Irony in Ferenc Török's *Moscow Square*

Moszkva tér (*Moscow Square*, 2001), the first feature film of Ferenc Török starts with the recording of the precise time and place: Budapest, Moscow Square, 27th April, 1989. This evocation of the fall of communism and Petya's coming of age has become the emblematic moment of the cinematic regime change in Hungary, a mythical moment in the history of cinema as well. *Moscow Square* is one of the rare films that evoke these all too transitory happy times in a retrospective, nostalgic mood. Thus, the film is a good introduction to post-communist Hungary: it shows its typical characters and attitudes, it documents the material world of these years with great sensitivity, compassion, and a fair amount of nostalgia. It also raises the issue of what it is like to live after the collapse of one of the most influential political ideologies of the 20th century, what the experience of radical social change and ideological discontinuity is like. In this article I attempt to analyse this "new" cinematic world, mainly focusing on such issues as the film's constructions of masculinity and the patterns of identities during these special times when history, as we knew it, became suspended for a time. The essay also puts the film in a wider historical and cultural context, which is seen as key to one's understanding of the film.