

Férfiak a labirintusban

KALMÁR GYÖRGY: FORMATIONS OF MASCULINITY IN POST-COMMUNIST HUNGARIAN CINEMA: LABYRINTHIAN MEN. CHAM: PALGRAVEMACMILLAN, 2017.

Kalmár György legújabb monográfiája a hazai filmes szakma nemzetközi szintre lépésének egyik friss és eklatáns példája. A hazai szerzők által jegyzett, angol nyelven, nyugati kiadónál megjelent tanulmányok, szerkesztett kötetek és monográfiák száma szépen szaporodik az elmúlt években. Kalmár kötete tehát többek között olyan munkákkal tartozik egy sorba, mint Strausz László *Hesitant Histories on the Romanian Screen: Modernity and Social Construction in Cinema and Television* (2017) című monográfiája, a Virginás Andrea által szerkesztett *Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema: Spaces, Bodies, Histories* (2016) kötet, vagy Séllei Nóra 2018. márciusában megjelenő tanulmánya („Space, Body and Subjectivity in Ágnes Kocsis’s Film, *Fresh Air* (2006)”) a *The Routledge Companion to Modernity, Space and Gender* kötetben. A rendszerváltás utáni – és elsősorban a 2000-es évekkel kezdődő – magyar filmről ilyen formában azonban Kalmár monográfiája az első angol nyelvű kiadvány. A *Formations of Masculinities* tehát régóta fennálló és komoly hiányt pótol.

A könyv bevezetőjében Kalmár György a következőképpen ír a szöveg filmes korpuszáról: „úgy tűnik, hogy a könyvben elemzett filmek képi nyelve érthető a nyugati közönség számára” (xxi, saját fordítás). Nemcsak a monográfiában tárgyalt filmekre igaz ez a megállapítás, hanem a teljes szövegre. Kalmár a filmekhez hasonlóan szocio-kulturálisan, földrajzilag és temporálisan is specifikus kérdésekről beszél, hiszen a poszt-socialista magyar film (az idehaza fiatal magyar filmnek nevezett sorozat) válogatott darabjainak férfiábrázolásait elemzi. Ehhez olyan elemzői nyelvet választ (vagy inkább épít fel), amely fókuszának szorosságát érthetővé és izgalmassá teszi azon nemzetközi (elsősorban nyugati) közönség számára is, amelynek tagjai sem közvetlen, sem közvetett emlékekkel, tapasztalatokkal nem

rendelkeznek Magyarország kommunista múltjáról és poszt-kommunista jelenéről.

A vizsgált filmek (olykor szoros) olvasásához három összetevővel teremti meg ezt a fél szemmel nyugatra tekintő és fél kézzel nyugatra író attitűdöt. Egyfelől nagy hangsúlyt fektet saját szerzői pozíciójának definiálására és kontextualizálására a szöveg egészen keresztül, amelyet már a könyv ajánlása is sugall. Szüleinek, nagyszüleinek és gyermekeinek ajánlja Kalmár a szöveget, előbbieknél azért, mert emlékeznek a múltra, utóbbiaknak pedig azért, mert mit sem sejtjenek a „régí gyötrelmekről.” Önmagát tehát generációs és kultúrtörténeti szempontból egyaránt átmeneti környezetbe helyezi, és ezáltal definiálja saját írói, elemzői és férfiúi pozícióját. Ezt az önreflexív pozicionálást fenntartják és erősítik a szövegekben elhelyezett személyes történetek, visszaemlékezések, amelyek nem megbontják az elméleti vagy elemző folyamatokat, hanem azoknak szerves részét képezik, sőt, mintegy háttérfolyamként a történetírás tényszerűségéből fakadó nehézkességét elkerülve egyfajta „Magyarország a kommunizmus alatt és után” szubjektív történelmet is felépítenek. Nem feledkezik meg Kalmár azonban arról sem, hogy objektív adatokkal és szociológiai, történeti háttérszövegekkel bővítse saját, szubjektív történelemszemléletét, és ezáltal nyújtson kapaszkodót a Kelet-Európa 20. századi történelmében esetleg kevésbé jártas nyugati olvasónak. Ez a kétfajta történelemszemlélet mindazonáltal nem kizárja, hanem kiegészíti és alátámasztja egymást, és szemléletes kultúrtörténeti alapot nyújt a filmekben elemzett férfiasságkonstrukciók megértéséhez.

Kalmár korábbi munkájában is megfigyelhető, hogy (a magyar filmtudomány számos képviselőjéhez hasonlóan) nagy mértékben támaszkodik nyugati elméletekre a kelet-európai filmek elemzése során. Így van ez ebben a monográfiában is. Meggyőzően építi be a nyugati akadémiai közönség számára (is) ismert tér-, hatalom-, gender-, vagy akár posztkoloniális elméleteket és elméletirókat Foucault-tól Spivak-ig. Az elemzésekben használt elméleti keret olykor talán meglepőnek tűnhet (például a *Moszkva tér* értelmezése Richard Rorty szolidaritás-elméletén keresztül), mégsem hat azonban e nyugati elméletek

használata erőltetettnek vagy erőlködőnek, hanem kreatívan és legitim módon építi be őket a szerző elemzéseibe. Mindenesetre ez alkalommal Kalmár nemcsak nyugati elméleti keretet használ, hanem számos esetben a nyugati vizuális kultúra példáit is alkalmazza, egyfajta kontrasztív párhuzamba állítva ezeket a magyar mozi férfialakjaival. Ezek a példák szintén meglepőek lehetnek, hiszen nem gyakran találkozhatunk a *Panelkapcsolat* Robijának (Koltai Róbert) és a *Trója* hollywoodi Akhielluszának (Brad Pitt) összehasonlításával, de Muki (*Kontroll*, Pindroch Csaba) ketchupba bukott arca sem az első világháborús angol festészet férfiábrázolásait juttatja feltétlenül elsőre a néző eszébe. Akármennyire is komikusnak vagy extrémnek tűnhet egy-egy ilyen kontraszt, Kalmár frappánsan alkalmazza a kelet-európai (magyar) maskulinitásformációk nyugati mintákkal való ütköztetésére, és a nyugati olvasó számára (is) szemléletes példaként.

Tehát Kalmár megpróbál megteremteni és meg is teremt egyfajta átmenetet, kapcsolatot Nyugat- és Kelet-Európa között, mint ahogy saját személyes pozícióját is hasonló átmenetben definiálja. Ez a kettős perspektíva a kötet szerkezetén is érezhető. A monográfia egy „Előszó”-ból, egy „Bevezetés”-ből, valamint hét fejezetből áll, azonban az első fejezet sokkal inkább elméleti bevezetést ad a szöveghez, semmint a többi fejezet (amelyekhez sorolódik) szerkezetébe illeszkedne. A könyv előszava és „Bevezetés” címmel ellátott része teremt meg azt a fajta személyes és szociokulturális alapot, amelyre Kalmár elméleti meglátásai és filmelemzései támaszkodnak. E két részben a szerző összefoglalja egyrészt a rendszerváltás gazdasági, morális és ideológiai következményeit, a posztkommunista korszak illúzióvesztését, kifejti, hogy ezek tükrében (és gender-elméletekkel összekapcsolva) miként értelmezhető a magyarországi (és kelet-európai) férfiaság a maskulinitáskonstrukciók speciális eseteként. Kalmár kitér továbbá arra is, hogy mindez hogyan függ össze a magyarországi filmgyártás változó kereteivel, valamint amellettt érvel, hogy a fiatal magyar film megjelenése és az identitáskérdésekhez, a kommunista múlthoz való viszonya a 2000-es években a gazdasági-politikai rendszerváltáshoz képest

egy évtizeddel eltolódott kulturális rendszerváltás nyomaként értelmezhető.

Habár a szociokulturális háttér megteremtésével a monográfia „hivatalos” bevezetője véget ér, és az olvasó a szöveg testében már filmelemzésekre számít, „A labirintus elv: a csapdába-esettségek figurái a magyar art house moziban” („The Labyrinth Principle: Figures of Entrapment in Hungarian Art House Cinema”) ¹ című fejezet még sokkal inkább a későbbi filmolvasások előkészítését szolgálja, nem pedig egy azok közül, mint azt a könyvben elfoglalt pozíciója sejtetné; egyrészt mivel Kalmár itt teremt meg a filmek értelmezéséhez használt elméleti és terminológiai keretet, másrészt mivel ez a fejezet még elsősorban nem a fiatal magyar filmmel foglalkozik, hanem annak rendszerváltás előtti példaképeivel.

Kalmár központi fogalma – amelyre a későbbi filmelemzések is épülnek – a labirintus, amely koncepciót egészen a görög hagyományoktól követi végig, és kapcsolja össze a hatalomelméletek kortárs kérdéseivel, a modern társadalmak szerveződésének problémáival, zavaros és összezavaró politikai működésekkel, valamint specifikusan a rendszerváltásból következő illúzióvesztés, diszorientáltság és csapdába esettségek új tapasztalataival. Ebben az elméleti megalapozó fejezetben – amely egyben a kommunista múlt filmes örökségével is alátámasztja a ráépülő későbbi elemzéseket – Kalmár elsősorban Tarr Béla *Panelkapcsolatán* és Jancsó Miklós *Szegénylegények* című filmjén keresztül mutatja be a labirintus-motívum működését a rendszerváltás előtti politikai és szocio-kulturális viszonyok tükrében. Kalmár több korábbi, a magyar filmtudományt meghatározó elemzésre hivatkozik (mint például Kovács András Bálint vagy Gelencsér Gábor munkáira) a filmekkel kapcsolatban, ám azoknál tovább is megy. A labirintust nem egyszerűen a különböző filmekben felbukkanó motívumként értelmezi, hanem ezen filmek szervező erejeként, labirintus-elvként, amely nemcsak jelen van a filmek világában, tereiben, hanem strukturálja a filmszöveget és a filmnyelvet. Kalmár nem találja meglepőnek a rendszerváltás előtti hatalmi struktúrában a labirintus jelenlétét, viszont a rendszerváltás (és a 2000-es évek kulturális rendszerváltása) utáni fennmaradását a már említett

értékválság, illúzióvesztés és csapdába esettség tüneteként értelmezi. Olvasatában a filmek azt tükrözik, hogy a rendszerváltás reményei nem váltották valóra a korábbi fantáziát, a „szép új világ” nem olyan tündöklő, mint a vasfüggöny mögöttől tűnt. A fiatal magyar film példáit egy olyan labirintus lenyomataiként értelmezi, amelyet már nem a totalitárius rendszer hatalmi struktúrája, hanem a rendszerváltás utáni káosz, a remények szertefoszlása, az egyéni identitás erősödő átpolitikálódása, valamint a kommunista múlttal és posztkommunista jelennel való szembenézés kényszere hoz létre. A monográfia további fejezetei hat különböző filmre fókuszálva (*Moszkva tér*, *Hukkle*, *Kontroll*, *Fehér tenyér*, *Szelíd teremtés: A Frankenstein-terv, Csak a szél*) a posztkommunista labirintusban elveszett, abban lakó, illetve azáltal formált férfialakokat – maskulinitáskonstrukciókat – vizsgálja.

Kalmár a megjelenés időrendjében veszi sorra a hat filmet, így Török Ferenc *Moszkva tér* című alkotását vizsgálja elsőként, amelyet a kelet-európai „beteg,” „érfelvágásra készítő” (22, saját fordítás) filmek körében ellenpéldaként értelmez, hiszen a film könnyed módon beszél a rendszerváltás identitásproblémáiról és útkereséséről.² Kalmár olvasatában a film nosztalgiaival emlékszik a rendszerváltás eufóriájára, egy olyan specifikus térre és időre, amikor egy pillanatra leomlani látszott a korábbi labirintus, a nagy narratívák szétestek, a szubjektum kiesett a történelemből, és a rendszerváltás személyes tapasztalata került előtérbe. Azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy a film körkörös utazások sorozata, amelyek nem vezetnek sehova, csak vissza a saját kiindulópontjukba, amely Kalmár olvasatában már a 2001-re, a film megjelenésének évére megtörtént illúzióvesztés tünete.

A személyes emlékezet még radikálisabban áll a következő vizsgált film középpontjában, hiszen Kalmár érvelése szerint Pálfi György *Hukkle* című (2002) filmje³ a történelem margójára helyezett (és depolitizált) férfitestet az ellenemlékezet (counter-memory) emlékezhelyeként kezeli, s a férfitesteken keresztül beszél a közösségi elfojtásról. Az összezavaró múlt és a kizökent maskulin identitás összekapcsolódik, és filmnyelvileg is megbontja a

hagyományos férfi narratívákat. A labirintust itt a multiszenzoriális benyomások áradata teremti meg, amelyet proust-i kifejezést használva Kalmár „az érzékek inváziója”-ként nevez meg (63, saját fordítás). Érvelése szerint a haptikus filmnyelv, a nem emberi perspektívák a posztkommunista értékválság és illúzióvesztés által előidézett maskulinitáskrizis lenyomatai.

De-idealizált, sőt abjektifikált férfitestekkel folytatja Kalmár az elemzést, amikor rátér Antal Nimród *Kontroll* (2003) című filmjére a következő fejezetben.⁴ Habár, ahogy felhívja a figyelmet, a régió kívüli olvasatok során a film univerzális dimenziói kerülnek előtérbe, Kalmár a kelet-európai nézői élményre, a tér, idő, kultúra és történelem specifikumaira fókuszál, és ezeken keresztül olvassa a filmet mint a posztkommunista, posztkoloniális, az elnyomás, kihasználtság és kisebbségi komplexus problémáival küzdő Magyarország reprezentációját. Ugyan az abjekt férfitesteket anti-hősként olvassa, kimutatja, hogy a hősiességbe vetett hit hiánya nem feltétlenül vezet passzivitáshoz: a lakni és belakni magyar nyelvű igékkel (melyet hosszasan kényszerül magyarázni az angol nyelvű kontextusban) bemutatja, hogy ezek az anti-hős férfiak milyen gerilla taktikákat alkalmaznak a metró labirintusában a túlélésért folytatott küzdelem során.

A férfitest a *Fehér tenyér* (Hajdu Szabolcs, 2006) olvasatában⁵ is fontos szereppel bír, és Kalmár a sportfilm műfajának kelet-európai megfeleltetését a kelet és nyugat kontrasztján keresztül olvassa. Rámutat, hogy míg a nyugati hagyományban a sport, az erőn felüli teljesítmény, az ember testi korlátainak legyőzése – más szavakkal egy ideológián alapuló szimbolikus test felülkerekedése a valódi testen – nyugaton az önuralom és erő bizonyítéka, míg Kelet-Európában a szadizmus és totalitárius rendszer képzetei kapcsolódnak az efféle totális testkontrollhoz. Dongó azonban nem tud (vagy nem akar) superhőssé válni, ám sem a hazai környezetben, sem Kanada modern nagyvárosi terében nem talál otthonra, mindkettő labirintus számára.

A következő fejezetben Mundruczó Kornél *Szelíd teremtés: A Frankenstein-terv* (2010) című filmje⁶

kapcsán a posztkommunista környezet apa-fiú konfliktusait, az árvaság kérdését, valamint – mivel a filmet egy kelet-európai Frankenstein-történetként értelmezi – felhívja a figyelmet a kortárs maskulinitás szörny(szer)űségeire is. Kiemeli, hogy a filmben előtérbe kerül a labirintusban bolyongó férfi nézőpontja helyett a benne lakó szörny perspektívája – mivel a szörny az emberi renden kívül esik, így számára a labirintus falai nem jelentenek akadályt.

Konklúziója előtti utolsó fejezetében Kalmár a marginalizált Kelet-Európán – Magyarországon – belül is marginalizált csoport, a romák reprezentációja felé fordul, és Fliegauß Benedek *Csak a szél* című (2012) filmjét a posztkoloniális elméletek terminusain keresztül olvassa. Felhívja rá, hogy a roma maskulinitás ábrázolása során – Fliegauß filmjében és más, romákat ábrázoló magyar filmekben – hasonló mechanizmusok működnek, mint a koloniális korszak színesbőrű férfiakat konstruáló diskurzusaiban, úgymint a „nemes vadember” fogalma, a nem-fehér férfi infantilizációja, vagy éppen túlszexualizált és túlmaskulinizált „bestia”-ként való ábrázolása.

Ugyan Kalmár monográfiájára érezhetően hat a fél szemmel nyugatra tekintő perspektíva (mint például a két bevezetés, vagy a néha felboruló egyensúly filmolvasás és kontextualizáció között), összességében a *Formations of Masculinity* a kelet-európai olvasó számára is tartalmas, sőt hiánypótló munka. Önreflexiója, gazdag kultúrtörténeti kontextusteremtése, frappáns, kreatív párhuzamai, valamint a filmek érzékeny olvasatai értékes elmélyülést biztosítanak a hazai olvasónak. A könyv tágabb perspektívája ugyanennyire sikeres. Kalmár eléri, hogy egy kis moziról szóló, rendkívül fókuszált szöveg egy, az adott kulturális környezeten kívüli olvasó számára is érthető és releváns legyen.

Feldmann Fanni

1 Kalmárnak a labirintus-elv működéséről szóló szövege magyar verzióban is megjelent. Kalmár György: A labirintus-elv: férfiasság-konstrukciók és térszerkezetek összefüggései a magyar szerzői filmben. In: Győri Zsolt – Kalmár György (szerk.): *Tér, hatalom és identitás viszonyai a*

magyar filmben. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. pp. 41–55.

2 A szöveg magyar verziója éppen a *Metropolis*-ban jelent meg. Kalmár György: Srácok a Moszkva térről: Férfiasság-konstrukciók, történelem és ironia Török Ferenc *Moszkva tér* című filmjében. *Metropolis* (2016) no. 4. pp. 58–73.

3 A Pálfi testpolitikájáról szóló szöveg magyar verziója: Kalmár György: Magyar szenzórium, magyar mozi: Pálfi György testpolitikája. In: Győri Zsolt – Kalmár György (szerk.): *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013. pp. 31–46.

4 Kalmár magyar nyelvű elemzései a filmről szintúgy a *Metropolis*-ban, valamint az *Apertúra*-ban jelentek meg. Kalmár György: Hitehagyott testek: A Kontroll és a kelet-európai testpolitika. *Metropolis* (2013) no. 3. pp. 38–49.

Kalmár György: A posztkommunista tér belakása Antal Nimród *Kontroll* című filmjében. *Apertúra* (2015 őszi) <http://uj.apertura.hu/2015/osz/kalmar-a-posztkommunista-ter-belakasa-antal-nimrod-kontroll-cim-u-filmjeben/>

5 A szerzőnek a *Fehér tenyér*-ről írt tanulmánya szintén az *Apertúra*-ban jelent meg. Kalmár György: Testekbe írott kegyetlenség: Sport, trauma és férfiasság a *Fehér tenyér*-ben. *Apertúra* (2015 őszi) <http://uj.apertura.hu/2015/osz/kalmar-testekbe-irott-kegyetlenseg-sport-trauma-es-ferfiassag-a-feher-tenyerben/>

6 A filmről írt magyar nyelvű tanulmányát Kalmár a *KULTer* online folyóiratban publikálta. Kalmár György: A posztkommunizmus árvái. *KULTer* (2016 november) <http://kulter.hu/2016/11/a-posztkommunizmus-arvai/>