Juhász Tamás

“Eladó a menyasszony!” Szexualitás, patriarchátus és politika Fábri Zoltán *Körhintá*jában

Absztrakt

A dolgozat antropológiai és pszichoanalitikai szempontokból értelmezi Fábri Zoltán *Körhintá*ját (1955), és arra a kérdésre keres választ, mi módon kapcsolódik a cselekmény két fő- - szerelmi és politikai - szála. Számos kritikai véleménnyel szemben a szerző amellett érvel, hogy a paraszti élet és a szövetkezesítés mára már sokak számára kevésbé érdekes ábrázolása nem közvetlen politikai gondolatok artikulálása, hanem nélkülözhetetlen része annak a művészi víziónak, melyben az emberi közösség létrejötte olyan szexuális, gazdasági és verbális cseréken keresztül valósul meg, melyekről többek között Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Luce Irigaray és Polányi Károly írt.

Szerző

Juhász Tamás az ELTE Modern Angol és Amerikai Irodalom doktori programjában szerzett PhD-fokozatot. Fulbright- és Állami Eötvös-ösztöndíjasként, illetve vendégelőadóként hosszabb időt töltött a New York University és a University of British Columbia angol tanszékén. Publikációi tárgya elsősorban a huszadik századi brit irodalom. Jelenlegi kutatási területe posztkolonializmus és szexualitás kapcsolata, ezen belül is a maszkulinitás reprezentációi. A Károli Gáspár Református Egyetemen tanít. Korábban a Budapest Műszaki Egyetemen tartott magyar filmtörténeti kurzusokat nemzetközi diákoknak. E-mail cím: tjuhasz14@hotmail.com

Juhász Tamás

“Eladó a menyasszony!” Szexualitás, patriarchátus és politika Fábri Zoltán *Körhinta*jában

Aki valaha részt vett – diákként, tanárként, esetleg filmklubos moderátorként – a *Körhinta* megbeszélésén, emlékezhet arra a problémára, amelyet egy megakadó-újrainduló élő vita érzékelhetőbbé tehet, mint a többnyire zárt, koherens írott elemzés, s amely elsősorban a film tematikus megosztottságából fakad. Röviden: sok néző számára gondot okoz a mű szerelmi és politikai szálának összekötése. Egyáltalán, szükséges-e az egyik a másikhoz? Taglalnia kell-e a rendezőnek a magyar ötvenes évek bizonyos mezőgazdasági dilemmáit ahhoz, hogy két fiatal emlékezetesen intenzív vonzódását bemutassa, illetve kell-e neki párkapcsolati problémákkal bajlódnia ahhoz, hogy kora ideológiai-gazdasági kérdéseivel foglalkozni tudjon? [1]

A nehézség nem cselekménybeli: a Sarkadi Imre novellájából kiinduló forgatókönyv mindvégig érthető koordinátáit adja a történéseknek. Pataki Mari (Törőcsik Mari) és Bíró Máté (Soós Imre) szerelmesek, kapcsolatukat azonban akadályozza a két család közötti viszály. „Paraszt Rómeó és Júlia”, jellemezték többen is a mű archetipikus szerkezetét, ám az alapvetően helyes összehasonlításhoz azt is hozzá érdemes fűzni, hogy a film nem kibékíthetetlen, generációkra kiható ellentéteket mutat be (a nyitó vásárjelenetben a két tekintélyes családfő viccelődve, barátságosan érintkezik), hanem egyetlen, konkrét gazdasági-politikai modellhez való viszony szövevényét. Míg Bíróék a szövetkezesítés hívei, Patakiék kilépnek az új formációból, és önállóan, családi gazdálkodás révén próbálják fenntartani magukat. Az utóbbiak azonban ezzel nemcsak a viszonylagos függetlenséget választják, hanem ennek az ellentétét is, hiszen az általuk preferált hagyományos – Polányi Károly szóhasználatával élve primitív, azaz archaikus, jelen esetben paraszti – gazdasági berendezkedésnek a lényege éppen a családok (vagy klánok, törzsek) közötti együttműködés, a másoktól való vállalt függőség. Ezen belül is kitüntetett szerepe van a csere aktusának. A döntés, amellyel Mari apja (Barsi Béla) a lányához közeledő, de annak szerelmét nem élvező Farkas Sándort (Szirtes Ádám) találja ideális vőjelöltnek, az archaikus kereskedelem kontextusában érthető. A szövetkezetet szintén elhagyó Sándor ugyanis Pataki üzleti partnere, s a földjeiket egyesítő két férfi – eleinte legalábbis – nyilvánvalónak tartja, hogy a következő lépés a fiatalok házassága.

Vagy fordítva. Bár a cselekmény sugallt kronológiai rendje szerint a gazdasági paktum megelőzi a házasság gondolatát, mégis úgy tűnik, egy végső, patriarchális elveken nyugvó szexuális rend kialakítása legalább olyan fontos, mint a kereskedelmi egyezségek betartása. A filmalkotás szempontjából úgy tűnik, ez az a tét, ez az a folyamat, mely retrospektíve is éppen annyi magyarázatát adja a korábbi történéseknek, mint Pataki és Farkas gazdasági motivációi.

Dolgozatomban ezért amellett fogok érvelni, hogy a film elsősorban arról a – rokoni szervezettségű, tradicionális társadalmakra jellemző – jelenségről szól, amelyet a nők férfiak közötti cseréjének szoktak nevezni. [2] E komplex folyamat ábrázolása meghatározza a film tematikájának, motívumrendszerének és nyelvi-vizuális megszerkesztettségének szinte összes további elemét. Másképpen megfogalmazva a két cselekménnyszál egyáltalán nem esetleges módon illeszkedik egymáshoz. Nem bontakozhatnának ki, mondjuk, nagyvárosi környezetben. A riválisszerelmeseknek gazdáknak kell lenniük, és nem rendszergazdáknak. Sok, gyakran spontán nézői reakcióval ellentétben Fábri nem egy látszólag univerzális, bárhol-bármikor előadható szerelmi történethez választott egy bizonyos, realista pontossággal ábrázolt, de végső soron bármi mással felcserélhető korszakot és politikai hátteret, [3] mint ahogy – pedig a korabeli kritikák ezt többször megfogalmazták – nem is a politikai konformitás készteti arra, hogy 1954-55-ben a szövetkezesítést kedvező fényben tüntesse fel, s egy alapvetően propagandisztikus alkotás ideológiai mondandóját szerelmi elemekkel tegye érdekesebbé. [4]



Körhinta (Fábri Zoltán, 1955)

A film látszólag véletlenszerű nyitóképei is mintha a koherencia, a több szinten is értelmezhető összetartozás kérdéséhez fűzött metakommentárok lennének. Bohóc szórakoztatja a tömeget – s vele együtt Marit – egy pálcán tartott labda bonyolultnak tűnő egyensúlyozásával, majd mindenkit megnevettet, amikor a tárgyat hirtelen lefordítja: kiderül, az egyensúlyi viszonyok végig érvénytelenek voltak, hiszen a labda valójában a pálcához volt erősítve. Milyen törvények is lesznek érvényesek a most induló narratívában, s ezek vajon a természet változhatatlan szabályszerűségei-e, vagy inkább a kultúra, az emberi beavatkozás megnyilvánulásai? A jelenet ezeknek a kérdéseknek adja közvetett analógiáját, s a gravitáció jelenségének felhasználásával kapcsolatba kerül Pataki érvelésével, mely szerint „Főd a fődhöz házasodik.” Ezzel az ősi bölcsességgel kapcsolatban is azt tudjuk meg, amit a bohóc mutatványa során: egy adott törvény ismerete csak valószínűsít bizonyos történéseket, és még a látszólag változhatatlan természeti folyamatok esetében is döntő fontosságú az ember jelenléte, szándéka és beavatkozása. Mindez

különösen igaz a kultúra területére: bár itt is létezhetnek olyan igen erős, szinte természetileg adott tendenciák, mint például a paraszti élet évszázados, Mari apja által gyakran hivatkozott szabályszerűségei, ezek jó része csak látszólag változtathatatlan, s módosításuk – akárcsak a bohóc műsorában – öröm, megkönnyebbülés forrása lehet. A „főd" általában a „főd" felé tart, de – amint azt a film címadó metaforája, majd az elszabadult tánc jelenete is sugallja – létezhetnek kivételek, s a szerelmesek átléphetnek egy másképpen működő világba. [5] A labda a helyén marad, az apa pedig végül belátja hajthatatlansága hiábavalóságát, s közössége felülvizsgálhatatlannak hitt törvényeit mégis felülvizsgálva elfogadja lánya szexuális választását. A házasság, be kell látnia, nem elsősorban természeti szükségszerűség, hanem emberek közötti konszenzus kérdése.



Körhinta (Fábri Zoltán, 1955)

De amíg e Northrop Frye-i értelemben vett komikus befejezés bekövetkezik, számos jelenet és motívum jelzi, mennyire erősek, mennyire messzire terjedők az archaikus társadalom patriarchális törvényei – Fábri filmindítása aligha bocsáthatná ezt előre tömörebben, lényeglátóbban. A bohóc-epizódot például szinte közvetlenül követi a már említett, számos szimbolikus jelentéssel felruházott lószerszám-mustra a vásárban. Pataki és Farkas egy árusnál hámokat nézegetnek, majd az árat sokallva, odébbállnak. Másképpen: a történet elején apa és vőjelölt egy kényszerítőeszközért fizetendő ár kérdésével szembesül. Hogy ez mennyire lényeges, azt a film a házasság viszonylatában bontakoztatja ki. Hiszen átvitt értelemben ilyen ár lesz a baltajelenetben Mari majdnem-halála, és még inkább az „eladó" lányokra váró sors, melyet közvetett eszközökkel a lakodalmi kocsisor ábrázolásakor sejtet a rendező. Itt néhány másodpercre alulnézetből látjuk a szekereket húzó sötét, erőteljes, a szemlélőt szinte eltipró lovakat. Bár a mellékszereplő menyasszonyról és vőlegényről semmit sem tudunk, a lovakat (s a velük metonimikus kapcsolatban lévő lakodalmat) amolyan házasságon belüli koporsó perspektívájából látjuk – vagy legalábbis valami olyan, sötét és alárendelt pozícióból, amely Pataki Mari helye lenne, ha Sándort választaná. Itt és az expozícióban egyaránt a ló figurája a maszkulin értékrend dominanciáját jelzi. Míg a vásárjelenetben a nem-emberi, potenciálisan vad és destruktív állat

bekényszerítése az emberi (azaz férfielvű) társadalom munkarendjébe analóg azzal a móddal, ahogyan a számos férfijogtól megfosztott (azaz metaforikusan állati) nők kényszer alatt cselekednek, a lakodalmas részben az immár vakon engedelmes lény azt jelzi, a patriarchális elveket interiorizáló nők miképpen válhatnak maguk is a férfiközpontúság meggyőződéses képviselőivé (jó példa erre Pataki fiatalon férjhez adott, de őt mindenben támogató felesége).



Körhinta (Fábri Zoltán, 1955)

A filmben alkalmazott következetes (de egyébként szubtilis) állat-nő párhuzam jelentőségét aligha lehet túlbecsülni. Ez olyan analógia, mely a fiatal nők adásvételének archaikus logikáját, primitív szükségszerűségét világítja meg, hiszen, amint azt Claude Lévi-Strauss – a *Körhinta* elkészülése előtt néhány évvel – kifejtette, éppen a csere mint strukturális aktus teremti meg az átmenetet természeti (állati) és társadalmi (emberi) állapot között. E nagyhatású elméletét a szerző *A rokoni viszonyok alapszerkezete* (*Les structures élémentaires de la parenté*, 1949) című munkájában fejti ki, s rendkívül tömören a következőképpen foglalható össze. A teoretikus fő kérdése az emberi kultúra (azaz társadalmiság) eredetére vonatkozik. Természeti állapot-civilizáció határvonalaként a vérfertőzés tilalmát jelöli meg (azt állítva, hogy ez az egyetlen igazán univerzális, minden emberi közösségben elfogadott tilalom), és ebből – azaz az incesztus elkerülésének szükségességéből és az elkerülés konkrét módjából kiindulva – eredeztet nem kevesebbet, mint az emberi kultúra létrejöttét. Eszerint a családok (illetve klánok és törzsek) közötti nőcsere hozza létre atársadalmiság struktúráját, hiszen ezzel a tettel nemcsak a vérfertőzés veszélyét küszöbölik ki, de –az ajándékba adott nőktől elválaszthatatlan materiális-szimbolikus ajándékok, valamint a rokonokközötti általános együttműködési hajlandóság miatt – a gazdasági és diplomáciai viszonyok iskialakulnak. A csere aktusa tehát nem kevesebb, mint „a társadalom alapja”. [6] Sőt, mivel ennek azalapvető szexuális tranzakciónak a puszta lebonyolítása is megköveteli (s ezáltal létrehozza) az újcsaládi-törzsi viszonyok megnevezhetőségét – azaz a rokoni nyelvi kategóriák létrejöttét – könyveegy rendkívül érdekes szakaszában a szerző a nyelv kialakulását is ehhez a cseremechanizmushozköti. [7]

Akárcsak a francia antropológus, Fábri is nyilvánvalóvá teszi, hogy a megfelelő rokonsági viszonyok megteremtése elsősorban a szexuális viselkedés közösségi kontrollálásának a kérdése, illetve, hogy az ehhez vezető cserében való részvétel egyben egy társadalmi szerződés elfogadását is jelenti. „Engem csak úgy adnak-vesznek”, fakad ki egyszer Mari, s a hámvásárlás során megjelenő kényszer motívuma miatt már a film elejétől kezdve érzékelhető, hogy az ilyen ügyleteknek – erőszakos megvalósításuk ellenére is – domesztikáló, kultúrateremtő hatása van. Más módon ugyan, de egy másik korai epizód is előrejelzi ezt. Röviddel a férfiak alkudozása után, és továbbra is a vásár színhelyéhez kapcsolva, Mari nosztalgikus visszaemlékezései következnek (melyeket, nem véletlenül, egy katicabogár, tehát egy állat képzete indítja el). A rövid rész látszólag csupán előtörténetet ad Mari és Máté szerelméhez, és kontrasztot teremt a szülők által szigorúan felügyelt jelen, valamint a közösen végzett nyári munkák alatt viszonylagos szabadságot élvező fiatalok közelmúltja között. Ám a nosztalgikusan felidézett bolondozás egyik eleme önmagában is sokat sejtet a későbbi történésekről. Máté egyik cimborája nőnek öltözve mulattatja társait, értékként feltüntetve ezzel (persze csak korlátozott körben, rövid ideig) a nemi önmeghatározás és szexuális választás jogát – ha más jelleggel is, de Marinak majd éppen ezekért kell megküzdenie. Figyelemre méltók a figura színpadias gesztusai is: szinte az angolban *drag*nek nevezett szándékos túlzással, anti-realizmussal hívja fel a figyelmet minden, látszólag eredeti vagy alapvető nemi szerep valójában megszerkesztett, eleve imitatív jellegére. [8] A nőnek öltözött figura ellenpólusa a vásárban korábban láttatott, feketeruhás férfiak csoporttá szerveződött, szigorú, fallikus

megjelenése. Bennük nincs semmi imitatív – pontosabban semmi, aminek az imitatív, kulturálisan megszerkesztett voltáról tudnának. Patakival az élen, ők képviselik a patriarchátus látszólag változhatatlan, majdhogynem természeti törvényeit, melyeknek lassú eróziójával azonban hamarosan szembe kell nézniük.



Körhinta (Fábri Zoltán, 1955)



Körhinta (Fábri Zoltán, 1955)



Körhinta (Fábri Zoltán, 1955)

Majd a címet generáló körhinta-epizód következik, ismét igen jelentésgazdag kitérőkkel és következményekkel. A hétköznapok valóságából szó szerint kiemelkedő, önfeledt Mari és Máté ábrázolása viszonylag egyszerű vizuális analógiát von a repülés-forgás élménye és az orgazmus állapota között (melyet a pár táncjelenete később megismétel). De a képsor lényege nem önmagában ebben, hanem az eksztatikus élményt figyelő szereplők reakciójában rejlik, illetve, ehhez kapcsolódóan, abban a vizuális eljárásban, mely által a fiatalok perspektívájával részben azonosuló néző tudja, hogy Mari és Máté – minden önfeledtségük ellenére is – érzékeli a körben állók tekintetét, annak lesújtó üzenetét. Mi, nézők, tudjuk, hogy a pár tudja, hogy a körhintát figyelők pontosan tudják, a szerelemesek mit is élnek át. Bár az ábrázolás nem teszi egyértelművé, ez a nézővel (részben) megosztott perspektíva mégis elsősorban Marié, hiszen a fegyelmező hang-jelenlét-tekintet jelenségével addig főleg ő találkozott. A hintajelenet tehát nem csupán egy

különös szerelmi élményről szól, és még nem is csupán ennek korlátairól, hanem arról a tényről, hogy a szexuális viselkedés látszólag magán (azaz duális) jellege illúzió, és az ember – különösen a nőnemű ember – szexuális élete valamilyen módon mindig a közösség ellenőrzése alá esik. Ahogy Michel Foucault írja: „nincs olyan pillanat, nincs olyan pont … olyan viszony két pont között … ahol a [hatalom] ne volna jelen”. [9]



Körhinta (Fábri Zoltán, 1955)

A rendkívül tömör, szinte minden fontos kérdést előrevetítő vásári bevezetés tartalmaz egy olyan további epizódot is, amely pontos analógiáját és kiegészítését adja mindannak, amit az előbb a hintarésszel kapcsolatban felvetettem. Máté, a kor és a helyzet szokásainak megfelelően, tükrös mézeskalácsot ajándékoz Marinak. Korábban ugyanezt tette a rivális Sándor is, aki még nagyobb süteményt vásárolt. A motívum komplex jelentését az ajándékozás gesztusának hagyományosan társadalmi – azaz nem privát, hanem valamiféle szabály vagy törvény szerint történő, és éppen ezért minimum három személyt kívánó jellege – és a tükrözés hagyományosan privát, duális, csak kéttényezős jellege közötti feszültség adja. Az elsősorban Melanie Klein és Jacques Lacan műveiből kiinduló, számos irodalmi, filmelméleti, filozófiai és pszichoanalitikus elmélet általában a kontrollálatlanság, a narcisztikus vonzódás, a külvilág követelményeinek figyelmen kívül hagyásával szokta asszociálni a tükör motívumát, míg az elsősorban Marcel Mauss, Lévi-Strauss, Georges Bataille és Polányi Károly neveivel társított ajándékozás-jelenség főként a közösségi lét leírásának lett egyik kulcsfogalma. A tükrös mézeskalácsok adásával a két férfi egyfelől azt a társadalmilag elfogadott üzenetet közvetíti Marinak, hogy a lány az adósuk, másfelől pedig olyan – egyszerre szó szerinti és metaforikus tükröt – kínálnak, mely teret ad Mari legbensőbb vágyainak, melyben a lány úgy fedezheti fel „igazi", a külvilág elől rejtett önmagát, ahogyan azt az emberek csak szerelmük tekintetében tudják. Mindkét esetben egyfajta cseréről van szó, de míg az egyik bonyolult társadalmi etikett része, addig a másik – azaz az emberek közötti szemkontaktus – az, amit a vizuális érintkezés kultúráját leíró Georg Simmel az emberek közötti „legteljesebb reciprocitás" helyzetének nevez. [10]

Bizonyos értelemben a film további részei e kétfajta cseremodell közötti bonyolult viszony kibontásának tekinthetők. A női főszereplő játékának egyik nyilvánvaló erőssége az a szavak nélküli, elsősorban vizuális kifejezőerő, amellyel partnereivel kommunikál: leginkább Máté kora esti látogatása a Pataki-háznál, valamint a későbbi táncjelenet támaszkodik Mari pillantásának erejére, illetve a szemkontaktus elkerülésének jelentőségére. Míg a színészi megvalósítás egyéni és különös intenzitású, a formula viszonylag egyszerű: Máté Mari számtalan jelentéssel terhelt, izzó szemeibe néz, míg Sándor csak Mari leengedett szemhéjait, félig elfordított arcát láthatja. De akárcsak a körhinta-jelenetben, a lényeg nem csupán a szerelmi jelzések megléte vagy hiánya, hanem e néma, duális, narcisztikus regiszter kapcsolódása a szavak, törvények, közösségi normák világához. Lacani terminológiát használva: milyen viszony alakul ki az előbbire vonatkozó, úgynevezett Képzetes vagy Imaginárius, illetve az utóbbit fedő, úgynevezett Szimbolikus rend között? A már említett mézeskalácsok további sorsa is felveti ezt a kérdést. Miután Sándor formálisan bejelenti házassági szándékát Patakinak, az apa pillantása a komódon lévő két mézeskalácsra esik, s a Mátétól származót egy fiókba teszi. A gesztus – azon túl, hogy jelöli Máté ajándékának nem kívánatos voltát – felfogható a Sándor mézeskalácsában rejlő tükör erejéhez fűzött remények kifejezéseként is.

Az óra- és időképzeteket feltűnően gyakran használó, a második világháború utáni történelmi fordulópontokhoz köthető *Körhinta* ugyanis már nem (csak) a megkérdőjelezhetetlen patriarchátus, a kizárólag rokoni szálak mentén történő, archaikus csere és gazdaság világában

játszódik. Az esküvőn elhangzó rituális közlés – „Eladó a menyasszony!” – már csupán korlátozott mértékben igaz. Egy kiváló mellérendeléssel a rendező ezt már a táncjelenet kicsúcsosodása előtt jelzi. Rögtön a mondat elhangzása után Fábri egy látszólag véletlenszerű, valójában erősen metaforikus dialógussal – s amolyan igazi exkluzív férfiak közötti verbális csere során – jelöli a patriarchális társadalmi berendezkedés gyengülését. Ennek során Pataki mulatságos történetet mond arról, miképpen ment egyszer törött lábbal a vásárra. Mivel eddigre a vásár fogalmát a mű a szexuális egyezség fogalmával társította, a férfi végtagok pedig sok más reprezentációban is fallikus konnotációkat hordoznak, az anekdota finoman, áttételesen sugallja a patriarchátus abszolút jellegének gyengülését (az apai diktátummal dacoló, a szomszéd teremben táncoló Mari és Máté látványa pedig alaposan alátámasztja mindezt). Pataki itt még irónia tárgya, mégis hosszabb távon ábrázolásának komplexitását az a méltóság és fokozatosság adja, amellyel felismeri saját hatalmának gyengülését. Minden kezdeti hajthatatlansága ellenére Mari apja megérti, hogy a puszta kényszer nem elég, s a film vége felé Sándor szemére is veti annak szexuális tehetetlenségét, az általa tartott „szerelmi tükör” használhatatlanságát. [11]



Körhinta (Fábri Zoltán, 1955)

Mindez nem azt jelenti, hogy a *Körhinta* egyszerűen szabadságpárti, és egy régebbi szexuális-patriarchális modell vereségét ünnepli. Záró képeiben a paraszti sorba született fiatalok nem a naplementébe vonulnak vissza, hanem a munka világát jelentő istállóba. Dolgozniuk kell – azaz bár csatájukat sikeresen megvívták, győzelmük és házasságuk csak a társadalmiság keretein belül lehetséges (történetük ezen a ponton tér el legmarkánsabban a szerelem eszményét szintén fel nem adó, de azt a közösségi normákkal nem harmonizáló *Rómeó és Júlia* cselekményétől). Ebből a szempontból a film elsődleges témája nem a szerelem és nem is a szövetkezesítés, hanem e kettő közös nevezője, a közösségalkotás, az (ismét lacani) értelemben vett Szimbolikus rend létrejötte, s annak módosulása.

E központi téma kibontásához Fábrinak két okból is szüksége van mind a szexualitás, mind a

politika kérdésére. A nyilvánvalóbb ok a két kategória eleve közösségi jellege: míg a család a társadalom egyik minimális szervezett formája, addig a szövetkezeti folyamat tízezreket fogott valamiféle egységbe. A másik – filmnyelv és cselekmény szempontjából mindenképpen érdekesebb – ok a közösségalkotás archaikus szükségszerűségéhez kapcsolódik. Lacan esetében – és a más fogalmakat, más terminológiát használó, de Lacan számára nélkülözhetetlen Lévi-Straussnál szintén – a Szimbolikus rend kialakulása és fennmaradása a már említett Képzetessel/Imagináriussal, valamint az úgynevezett Valóssal való viszonylatban történik. [12]

Az előző eshetőségről már volt szó: a legtöbb szerelmi történethez hasonlóan a *Körhinta* is fenntartja a társadalmi normák elutasításának a lehetőségét, a menekülés, a külvilág kizárásának nárcisztikus kísértését. A film azonban a társadalmiság és az attól való elfordulás csábításának dichotómiáján túl kitér arra a fenyegetésre is, amelyet az olyan szimbolizálhatatlan (azaz nyelvileg, illetve bármilyen rendszeren belül megragadhatatlan, ábrázolhatatlan) állapotok jelentenek, mint például a halál (ezek abban az értelemben „valósak", hogy mivel semmilyen nyelv vagy jel nem alkalmas leírásukra, egy ilyen állapot vagy történés nem tartalmazza a távolítás vagy közvetítés semmilyen elemét). Mivel a (szexuális) csere, a gazdálkodás egyben a nyelvi megragadhatóság, a kontroll, tervezhetőség és önfenntartás eszköze is, a káosz és pusztulás szintén alternatívája. A szegény paraszti háttér miatt Fábri realista módon és hangsúlyos, visszatérő jelleggel tudja viszonyba rendezni halál-éhezés-otthontalanság fenyegetéseit és a gazdásági-szexuális tervezés motívumait. Így Mari anyja az anyagi nélkülözés elkerülésével, Sándor állítólagos erejével és védelmével indokolja lánya és kérője egyesülését, s valóban: a hamarosan következő esküvői menet ábrázolása során a már említett kocsisor szinte repülő, ugyanakkor erősen kontrollált mozgása házasság-társadalmi önfenntartás átmeneti győzelmét jelölik a pusztulás, közösségi széthullás jelenségével szemben. A lakodalomban – melynek ábrázolásában oly hatásosan keverednek egyfelől az eseményre általában jellemző normák, rituálék, nyelvi jelenségek, másfelől pedig testek és főleg tekintetek szavak nélküli, szubverzív, törvénysértő összjátéka – külön jelentőséggel bír Máté dalválasztása. Hiszen amikor a férfi az „Ég a kunyhó, ropog a nád" kezdetű énekkel (és még inkább a hozzá való tánccal) provokálja az egybegyűlteket, nemcsak a Szimbolikus és a Képzetes renden egyaránt kívül eső, halálos dimenzióra utal, hanem Pataki későbbi érvelésére is, aki – a botrányos jelenetet követő, Marival folytatott indulatos beszélgetés során – a mindenáron történő családgyarapítás-szervezés ellenpólusaként a pusztulást jelöli meg, és – lánya ironikus helyeslését kiváltva – saját házuk felgyújtását javasolja. (Csábító, de alighanem hibás lenne itt tárgyalni azt a részt, amelyben Pataki egy baltával kis híján megöli Marit. Hiszen míg házuk felgyújtása szintén destruktív, de egyben logikátlan, a fennálló Szimbolikus rendet destabilizáló lépés lenne, bizonyos erősen patriarchális közösségekben az engedetlen lány elleni erőszak nagyon is elfogadható.)

A kombinált szerelmi-gazdasági válság megoldásának részletei is alátámasztják, hogy a film központi témája a közösségalkotás, a metaforikus és esetenként szó szerinti értelemben vett közös nyelv kialakítása. És annak kudarca is. Hiszen ahol a nőcserén alapuló patriarchális „törvény [tulajdonképpen] azonos a nyelviség rendjével", [13] a törvény gyengülése a dialógus zavarához

vezet. Már Mari anyja is megjegyzi Bíróék felé, hogy „Nem tudunk mi már egymásnak okosat mondani." Majd a Sándor vereségét hozó zárójelenet két ponton is jelzi, hogy Pataki számára ez a már kicsit kevésbé férfiközpontú, az archaikus közösségalkotás szabályait már részben elvető világ új, és ezért annak nyelvét nem beszéli. Amikor a dühödt jegyes kérdőre vonja: „Hát magának ehhez egy szava sincs?", a zavarodott apa valóban nem tud mit mondani, néma komorságba zárkózik. Nem a félelem bénítja meg, hanem az új helyzet nyelvi megragadhatatlansága, hiszen röviddel az erőszaktól épphogy visszariadó Sándor távozása után, saját felesége kérdésére („Mi van hát?") csak annyit mond: „Semmi." Pataki – akinek néhány korábbi gesztusa már elárulta Máté iránt érzett alapvető, de tudatosan titkolt rokonszenvét – végre elfogadja a körülötte zajló és elsősorban lánya párválasztásában manifesztálódó változásokat, de azok fogalmi-nyelvi megértése nélkül. Ami történik, bizonyos szempontból kívül esik az általa ismert Szimbolikus rend határain.



Körhinta (Fábri Zoltán, 1955)

De nem teljesen. A formális lekerekítettség, a cselekménybeli bonyodalmak megoldása, Máté didaktikus programbeszéde („A mi életünk . . . az . . . nem ez") ellenére is a film számos – nyílt hatalmi gesztusokról lemondó, közvetett – eszközzel jelzi a patriarchális rezsim túlélését. Először úgy, hogy gyengülésükben is erősnek ábrázolja az efféle kulturális reflexeket. A dühödt Farkas Sándor kis híján agyonsújtja Patakit, mégpedig metaforikusan ugyanazzal a baltával, amellyel az apa korábban majdnem megölte lányát. A jelenetben Pataki lehajtott, szélfútta feje egyszerre feszültséggeneráló, lehetséges célpont, valamint a szabályt és törvényt alkotó férfi intellektus középpontja. Akárcsak a *Werckmeister harmóniák* kórház-jelenetében, ahol egy meztelen, de vénségében is hangsúlyozottan virilis férfitest látványa állítja meg a vandálokat, a vérontást itt is olyan kép akadályozza meg, melynek a szexuális ügyekben addig oly prominens jellege elválaszthatatlan marad a többi törvénytől – többek között a „Ne ölj!" diktátumától (ismét kiemelhető, hogy munkáiban Lévi-Strauss is részletezi nemi és általános diplomáciai viszonyok egymásra hatását). Farkas tehát akkor is behódol az apajog princípiuma előtt, amikor éppen kivonja magát annak érvényessége alól (azaz nem fogadja el Pataki új döntését), és amikor ez az elv

csak részlegesen, kevéssé hatékonyan nyilvánul meg.

A Máté és leendő apósa közötti érintkezés több eleme is az alapjaiban még mindig patriarchális-androcentrikus értékrend megmaradását mutatja. A mű realizmusa szempontjából indokolt, mégis szimbolikus jelentőségű, hogy – a korábban vonatkozó törvényeket Sándorhoz hasonlóan némileg megcsavarva – Máté éppen azután szólítja „bátyámnak" Patakit, hogy a patriarchális viszonyokat ő maga zilálta szét. Az efféle megszólítás persze betudható a kor paraszti nyelvhasználatának is, és a magabiztos kérő által megelőlegezett, a történet logikája szerint hamarosan létrejövő tényleges rokoni viszonyok amolyan általános kifejezésének is. Ezeknél azonban lényegesebbnek tűnik az az igen erős kapocs, amely a két, igazi hatalommal bíró szereplő között puszta férfi voltuk miatt létezik. A végső döntéshozó nem Máté és Mari, hanem Máté és Mari apja. Figyelemre méltó, ahogy a kulminatív, utolsó megbeszélésről mintegy kiküldik a lányt, ahogy a lány után menő Máté az istállóajtóból visszafordulva még egyszer összenéz Patakival, ahogy – felesége földre-lóra vonatkozó kérdéseit mintegy figyelmen kívül hagyva – az öreg paraszt éppen olyan gesztussal tekint a távolba (azaz a jövőbe), ahogyan azt, elsősorban verbálisan, Máté tette pár perccel korábban.

Narratív helyzetük miatt a két, látszólag tiszta boldogságot sugárzó zárókép is ambivalens érzéseket kelthet a nézőben. A korábbi a fiatalok istállóbeli ölelkezése. Ez egyfelől Mari szabadságát ábrázolja, ám a formálódó családban majd bekövetkező reprodukciót analóg módon kifejező szoptatós tehén éppen felszabadulása pillanatában köti Marit újra ahhoz az állati-természeti síkhoz, mellyel korábban is oly gyakran kapcsolatba került, és amelynek irányítása – emlékezzünk csak a nyitó hám-motívumra – változatlanul férfidolog (itt is, bár nem a saját portáján van, Máté küldi be fejni a lányt). Egy hasonló visszacsatolás más értelmet adhat a záró körhinta-jelenetnek is. Mari és Máté repülését, nyílt és immár legális csókváltását indokoltan tekinthetjük amolyan boldog befejezésnek, de a helyszín és a körülmények visszatérése, azok alapvető változatlansága egy más, kevésbé nyilvánvaló üzenetet is hordozhat. Eszerint hiába az átmenet a házasságba, a női szexualitás változatlanul közösségi normák, figyelő és felügyelő tekintetek tárgya, azaz Mari szerelmes érintkezése Mátéval továbbra is mindenki által látható, ellenőrizhető. Fábri ugyan már nem mutat – mint korábban tette – nyíltan rosszalló arcokat, de az azonos helyszín és helyzet afféle nyomként hordozza az ilyen emlékeket, és lehetséges módon jelöli az úgynevezett privát patriarchátus régi-új állapotát, melyben a normatív nemi szerepek a házasságon és háztartáson belül, közösségi elvárások és előítéletek interiorizálása által élnek tovább. Figyelemre méltó, hogy a szerelmeseket egy pillanatra sem látjuk a többi falusi folytatódó háttere nélkül, és amikor a legutolsó képkockák a társadalmi korlátoktól való végső elszakadást szimbolizáló eget mutatják, ezekben már nem jelenik a két fiatal.

Végül megjegyezhető, hogy alighanem jót tett a filmnek az általa ábrázolt időszakhoz való közelsége. Emiatt, és persze az erős ideológiai kontroll miatt, Fábrinak nem volt módja arra, hogy a hagyományos paraszti gazdálkodás akkori alternatíváját, a szövetkezeti formát akármilyen mélységben is komolyan elemezze – a kísérlet akkor még javában tartott. Ezért míg a

kollektívákról és azok politikai-szociális hátteréről közvetlenül csak villanásokat ábrázol a film, a kialakuló egypólusosság (azaz a paraszti kultúra részletes ábrázolása) képessé teszi a rendezőt arra, hogy magára a fordulópontra, a változásra, a patriarchális berendezkedés bizonyos gyengeségeire összpontosítson. Ebben az értelemben a mű a történelmi időben inkább visszafelé, mint előre halad. Ahhoz ugyanis, hogy a rendező az archaikus, rokoni szervezettségű gazdasági modell felbomlását bemutathassa – annak komplex, messzire nyúló, a nyugati kultúrát alapvetően átalakító társadalmi-nyelvi hatásaival együtt – legalább ennyit fel kell tárnia azokból a mechanizmusokból is, melyek a történetbeli, átalakuló közösséget valaha létrehozták. Ebben az átmenetben rejlik a *Körhinta* különös intenzitása, máig élvezhető jelentésgazdagsága.

Jegyzetek

1. Természetesen van olyan értelmezése is a filmnek, mely nem ennek a két komponensnek a viszonyát tartja elsődlegesnek, hanem – szerelem és politika kérdéseivel jórészt azért átfedésben – a fiatalok és idősek közötti generációs különbségeket, valamint az egyéni és a kollektív gazdálkodás kapcsolatát. Marx József, 81.
2. Mások mellett Luce Irigaray használja ezt a kifejezést, aki a jelenlegi gondolatmenet szempontjából relevánsan a következőket írja: „…az exogámia gazdasági kérdés, talán még magába is foglalja a gazdaságot mint olyat. Az árucikknek tekintett nők cseréje kiegészíti és ösztönzi további javak férfiak közötti cseréjét." (175.) Fábri inspirációit tekintve pedig érdemes felidézni, hogy a forgatókönyv részben Sarkadi Imre *Leányvásár* című novelláján alapszik.
3. Ilyen kritikai hozzáállást sugall például a nemrég megjelent *303 magyar film, amit látnod kell, mielőtt meghalsz* című könyv vonatkozó szakasza: „Szerencsénkre a film legfőbb érdemei nem a társadalmi haladás szükségességében . . . hanem a szerelem és a szenvedély könnyűkezű ábrázolásában mutatkozik meg." (38.)
4. Példa erre Barabás Tibor cikke a *Népszavá*ban 1956-ban, január 21-én: „A Körhinta megújuló, küzdelmünkben győző szocialista világunkról szóló művészi üzenet" vagy Sebestyén György (elsősorban Sarkadi elbeszélésére utaló) írása a *Magyar Nemzet*ben, 1956 február 5-én: „a falu szocialista fejlődését csaknem kizárólag a fiatalokban, a huszonegynéhány évesek nemzedékében látja biztosítva." In Nemeskürty István 121., 123.
5. A gravitáció-motívum ilyen értelmű kiterjesztése a címre és a táncjelenetre Füzi Izabella gondolata, akinek ezúton mondok köszönetet.
6. Claude Lévi-Strauss, 19.
7. Claude Lévi-Strauss, 613. Nyelvközpontúsága miatt Jacques Lacan számára is döntő fontosságú a kapcsolat kommunikáció és kereskedelem között, egy helyen például így ír erről: „a nő, aki a kultúra rendjét határozza meg a természet rendjével szemben, cseretárgyat képez, éppen úgy, mint a beszéd, mely valójában a csere eredeti tárgya." Jacques Lacan, 1988. 261.
8. Erről Judith Butler ír, a *Gender Trouble* című munkájában. 137-38.
9. Michel Foucault, 95. Egy részletesebb elemzésben természetesen jóval többet lehetne írni a jelenet vizuális dinamikájáról és annak ideológiai tartalmairól. A körhintázó Mari megfigyelése kiválóan példázza azt az igen komplex, fetisisztikus, voyerisztikus, a nőt tárgyiasító vizuális kontrollt, melyről mások mellett Luce Irigaray, Laura Mulvey, Elizabeth Cowie és Claire Johnston írtak.
10. Georg Simmel, 112.
11. Érdemes észrevenni, hogy míg Mari Mátét pillantja meg a férfitől kapott mézeskalács tükrében (azaz még

önmagánál is többet lát), addig Sándorében csak részben, metaforikus értelemben megcsonkítva tükröződik (azaz önmagánál kevesebbet lát).

12. E viszonyt – mely értelmezésem szerint nagymértékben hozzájárul a *Körhintá*n végigívelőfeszültséghez – jól kifejezi az a lacani metafora, mely Emil Benvenuto parafrázisában „csomó, [melyet] a [Képzetes, a Szimbolikus és a Valós] három oly módon összefonódó eleme alkot, mely közül, ha az egyiket elvágjuk, szétbomlik a másik kettő is." Emil Benvenuto, 82.
13. Jacques Lacan, 1977. 66.

Irodalomjegyzék

- Benvenuto, Bice és Roger Kennedy. *The Works of Jacques Lacan. An Introduction*. London, Free Association Books, 1986.
- Bori Erzsébet és Turcsányi Sándor, szerk. *303 magyar film, amit látnod kell, mielőtt meghalsz*. Budapest, Gabo Könyvkiadó, 2007.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York, Routledge, 1999.
- Foucault, Michel. *A szexualitás története. A tudás akarása*. Budapest, Atlantisz, 1996.
- Irigaray, Luce. Women on the Market. In *The Logic of the Gift. Toward an Ethic of Generosity*. Szerk. Alan. D. Schrift. New York, Routledge, 1997. 174-189.
- Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. Ford. Alan Sheridan. London, Routledge, 1977.
- Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan. Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954 - 1955*. Szerk. Jacques-Alain Miller. Ford. Sylvana Tomaselli. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Lévi-Strauss, Claude. *The Elementary Structures of Kinship*. Ford. James Harle Bell, John Richard von Strumer és Rodney Needham. Boston, Beacon, 1969.
- Marx József. *Fábri Zoltán*. Budapest, Vince Kiadó, 2004.
- Nemeskürty István. *Fábri Zoltán, a képalkotó művész*. Budapest, Szabad Tér Kiadó, 1994.
- Simmel, Georg. *Simmel on Culture*. Szerk. D. Frisby és M. Featherstone. London, Sage Publications, 1997.

© Apertúra, 2010. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2010/tel/juhasz-szexualitas-patriarchatus-es-politika-fabri-zoltan-korhinta-cimu-filmjeben/

