

## Előszó a *Halál a filmművészetben* különszámhoz

A *Kharón* 2022/1-es számának tanulmányai a halál és haldoklás mozgóképes megjelenítésének változatait, ábrázolhatóságának problémáit vizsgálják. Felkért szerzőink neves filmesztéták és filmtörténészek.

Gyakran olvashatunk arról a thanatológiai szakirodalomban, hogy a modern nyugati ember tabusítja halált. Mivel a legtöbben kórházi, klinikai körülmények között halnak meg, a haldoklás már csak ritkán társas esemény (amikor a haldoklónak a szerettei nyújtanak támogatást), a halállal kapcsolatos rítusok, szokások alig vannak jelen, továbbá a vallási világmagyarázatok gyengülésével sokan nem tudják elhelyezni a halált egy metafizikai keretben. Az emberek számára a halál félelmetes és értelmetlen dologgá, a haldoklás pedig egy magányos, idegen környezetben történő borzasztó eseménnyé vált, ebből pedig egyenesen következik a halál elfedése. Napjainkban is ez a helyzet, bár vannak „ellenmozgások” is, valamelyest mintha oldódni látszana a haláltabu (bizonyos társadalmakban jobban, máshol kevésbé), de feltehetően még mindig tömegek gondolják úgy, hogy jobb nem szembesülni a halál kérdésével, amíg ezt el lehet kerülni.

A 19. század végén megszületik a mozi és a halál-tabu látszólag cáfolja, hogy a néma- majd hangosfilmekben gyakori téma a halál és a haldoklás: gondoljunk csak a krimikre, a háborús filmekre (és a háborúról tudósító filmhíradókra), a westernekre, a horrorfilmekre, az akciófilmekre, vagy akár a filmes melodramákra. A mozi a színháznál sokkal közelebb hozta a nézőhöz a halált, hiszen a haldokló szereplőre fókuszáló kamera a szereplő testének, arcának minden rezdülését láthatóvá teszi. A televízióknak köszönhetően pedig otthon, a fotelben ülve évente akár több száz gyilkosságnak lehetünk „szemtanúi” krimirajongóként, egy háborús filmben vagy akciófilmben másfél-két óra alatt emberek tömegeit láthatjuk meghalni. A televíziós híradók – nézettségük növelése érdekében – előszeretettel mutattak és mutatnak képeket háborúk vagy egyéb szerencsétlenségek áldozatairól. A digitális világban még inkább elárasztanak bennünket a (mozgó-)képek, köztük a halál, főként az erőszakos halál képei. Azonban e mozgókép-özönben megjelenő halálnak – Kierkegaard fogalmait használva – nem

a halál komoly gondolatához, inkább a halállal kapcsolatos „tréfához” van köze. A dán filozófus szerint az utóbbihoz tartozik a halál minden olyan szemlélése, amelyben a szemlélő önmagát nem gondolja együtt a halállal. A nagy közönséget megcélzó filmekben a halál legtöbbször különleges körülmények miatt bekövetkezett rendkívüli esemény. A tömegfilmek sematikus, hatásvadász módon ábrázolják a hirtelen halált és a lassú haldoklást is, emiatt olykor a megrendítőnek szánt jelenetek is nevetést váltanak ki a nézőből. Ezek a filmek azt sugallják, hogy valójában nincs közünk a halálhoz, nem készítetnek bennünket a halálhoz való egzisztenciális viszonyunk átgondolására, tehát éppen a „komolyan vehető” halál tabuját erősítik meg.

Természetesen vannak filmalkotók, akik elkerülik műveikben a sematikus halálábrázolásokat, és arra készítik nézőiket, hogy „komolyan” gondolkodjanak el a halálról. Ingmar Bergman mindenképpen e művészek közé tartozott, említhetjük például a halál előtti önvizsgálat, az önmagunkkal és másokkal való életvégi megbékélés lehetőségének kérdéseit felvető *A nap vége* című művét, vagy a halál állandó jelenlétét és erejét felejthetetlenül felrajzolt szimbólumokkal érzékeltető *A hetedik pecsétet*. Különszámunkban több tanulmány utal rá, hogy a halálesemény titka filmen megragadhatatlan, ahogy Vivian Sobchack mondja: a halál pillanata csupán a mozgó, élettel teli test és a holttest éles ellentétével mutatható meg. A halál bekövetkeztére a szerzői filmek éppen ezért gyakran csak szimbolikusan utalnak, lásd a haláltáncot *A hetedik pecsétben*, vagy az eléggő filmszalagot Bergman *Personájában*, illetve Mamcserov Frigyes *Az orvos halála* című filmjében, az utóbbi két mű különszámunkban is szóba kerül.

Különszámunk négy írást tartalmaz. Tarnay László nyitó tanulmánya elméleti alaposággal járja körül a halál filmi ábrázolhatóságának kérdéseit és sok fontos szempontot ajánl figyelmünkbe. Gelencsér Gábor nagyívű áttekintéséből megtudhatjuk, hogy milyen változatokban jelenik meg a halál motívuma a magyar populáris és szerzői filmben. Török Ervin izgalmas írásában azt tárgyalja, hogy miként lehetséges dokumentumfilmes eszközökkel érvényesen tanúsítani a halál tanúsíthatatlan eseményét és egy 2020-ban készült, életvégi témát feldolgozó magyar alkotás elemzését adja. Váró Kata Anna különleges hangulatú, Velencében játszódó filmek értelmezésén keresztül a szerelem és a halál összefüggéseire kérdez rá egyszerre szakszerű és olvasmányos munkájában.

2021 elején a halál az irodalomban tematikájú különszámunk mellett egy bővebb, online kiadványt is megjelentettünk, ezúttal is hamarosan közreadjuk a *Halál a filmművészetben* című kötetünket, amelyben további, témába vágó érdekes írások olvashatók majd.

**Barcsi Tamás**

A kötet online olvasható és letölthető innen: [Halál az irodalomban](#)

## TARNAY LÁSZLÓ

### A halál filmi ábrázolása

**Összefoglalás** ♦ *A jelen dolgozatban megvizsgálom néhány meghatározó diszciplináris ellenérvet a halál mozgóképi ábrázolásával kapcsolatban. Ezek a következők a tárgyalás sorrendjében: Először is megfogalmazható egy fizikai érv, mely az irreverzibilis entrópiánövekedésből indul ki. Eszerint minden élő és élettelen szervezet, mintázat idővel „szétfolyik”, egy rendszer rendezettsége, az élő szervezet metabolizmusa csak az entrópia exportjával tartható fenn. Ugyanakkor minden közösség csak az azt alkotó egyének halálával maradhat fenn. Ez a társadalomtudományi érv, mely szerint az egyén halála tabu, a nyilvános téren kívül, így a kórházakban elzárva történik, hogy helyet adjon más, életigenlő, korábban tabusított viselkedések, így a szexualitás, a karnevál, vagy éppen a fizikális erőszak ábrázolásának. Ez utóbbi, az ún. hirtelen halál mozgóképen való megjelenésének formája alapvetően esztétikai. Az esztétikai érv szerint a film attraktív, látványos, a mindenkori figyelmi küszöböt meghaladó audiovizuális ábrázolás. E szempont valójában egy kognitív érvet juttat érvényre, mely szerint egy mű befogadását sajátos kognitív pszichológiai, esetleg neurobiológiai feltételek határozzák meg. Végül, de nem utolsósorban a kortárs filmben és fenomenológiai filmelméletben bekövetkező szenzoriális fordulat a műalkotás, így a film materiális természetét állítja előtérbe. Ez visszavezet a kiinduló gondolathoz, az entrópia tényéhez. A szenzoriális mű a halált, az elmúlást nem metaforikusan, hanem indexikusan vagy analogikusan ábrázolja. A szenzoriális mű az elmúlással közvetlenül szembesít, ezáltal készíti a nézőt az önmagával való szembesülésre. Ezért a mű befogadása lényege szerint etikai.*

**Kulcsszavak:** entrópia, fenomenológia, attrakció, kognitív, szenzoriális, etikai

### On the representation of death in film

**Abstract** ♦ *The present paper investigates some disciplinary counter-arguments against the representation of death in film. They are in the order of the discussion as follows: first a physical argument about the irreversible process of entropy of any organic and non-organic system, according to which every entity or pattern disintegrates with time. The fundamental aims of*

*every living community is survival and the reproduction, which are automatically passes on to its newly born individuals. For every community can only survive by means of the deaths of its individual participants. Consequently, the scene of individual death is taboo and it should be hidden from the public eye. The same argument, but from social sciences states that the death of an individual is replaced by life affirming positive activities like sexuality, ecstasy or even violence. The representation of violence as the theme of “sudden” death in film is essentially aesthetic. The argument from visual aesthetics states that the main purpose of film is to be attractive, “spectacular” in order to exceed the threshold of attention. Consequently it inaugurates a cognitive viewpoint that the meaning of a film is determined by the cognitive conditions of the viewer. According to cognitive theory since film represents motion by motion and death occurs as a lack of motion, film can represent death only metaphorically. Last but not least the so-called sensorial turn in film and film theory highlights the material characteristics of the work of art including film, which reiterates the starting point, namely, the relevance of entropy. A sensorial work may represents death indexically or by analogy, rather than metaphorically. It confronts the viewer with death directly. That is it prompts him/her to face himself/herself which is an inherently ethical gesture.*

**Keywords:** entropy, phenomenology, attraction, spectacular, sensorial, ethical

## **Bevezető**

Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy bemutassak néhány gyakran felmerülő érvet a halál filmi ábrázolhatatlansága mellett. Az egyes érvek bemutatására eltérő terjedelemben kerül sor, részint mert az irodalomban található részletes elemzés, részint mert kevésbé vonatkozik specifikusan a mozgóképre, ami jelen dolgozat fő témája. Az érvek jól körülhatárolható diszciplínákhoz, kutatási területekhez tartoznak, eszerint fogok hivatkozni rájuk. A bemutatás sorrendjében beszélhetünk *fizikai*, rendszerelméleti érvről, *társadalomtudományi* érvről, *esztétikai*, ezen belül *kognitív* és *filmelméleti* érvről, végül, de nem utolsósorban egy sajátosan *etikai* érvről, mely a kortárs mozgókép ún. *szenzoriális fordulatának* a következménye, abból levezethető. A szenzoriális fordulat természetesen a filmelméleten belül is értelmezhető, és közelebbről a fenomenológiai, a kognitív és a Gilles Deleuze nevéhez köthető filmelméleti felfogások konvergenciájából is levezethető. A fenomenológiai és kognitív „szenzoriális”

elméletek etikai összefüggéseit másutt hosszabban kifejtettem (Tarnay, 2021). Ám mielőtt belefognék az érvrendszerek áttekintésbe, érdemes egy előzetes szempontot megfontolni.

Az ember életének három szféráját különíthetjük el aszerint, hogy az interaktív tevékenysége mire irányul, illetve milyen közegben zajlik. A legszélesebb kört a családi, közösségi és társadalmi tevékenységek alkotják, beleértve a különféle munkatevékenységeket, melyeknek tárgyát, célját a szűkebb és tágabb környezet alkotja. A másokkal való kooperatív tevékenységekkel részint átfedésben, részint elkülönülve határozhatjuk meg az egyéni, individuális önbeteljesítő tevékenységeket, melyek többé vagy kevésbé ütközhetnek a közösségi interakciókkal. Végül létezik egy olyan tapasztalati szféra, amit kizárólag az intim párkapcsolatban élhetünk meg, s elkülönül mindentől, ami közösségi és/vagy nyilvános. Korábban részletesen érveltem amellett, hogy az intimitás természeténél fogva nem ábrázolható *közvetlen módon* mozgóképen (Tarnay, 2017). Természetesen számos próbálkozás található a filmtörténetben az intimitás kifejezésére, a teljesség igénye nélkül Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Theo Angelopoulos vagy éppen Michael Haneke filmjeiben. Ezek azonban nem magát a jelenséget ábrázolják, hanem azokat a szubjektív (nyitottság, őszinteség, alázat, önfeláldozás stb.) és objektív (személyes tér kialakítása, a külvilág és mások kizárása) feltételeket, melyek esélyt teremtenek az intimitásra. A jelen dolgozatban amellett érvelek, hogy a halál is a személyes térbe tartozik, az egyén életének olyan intim pillanata, melynek megoszthatósága egy másik emberrel igencsak kérdéses. Ez utóbbi kérdést azonban itt semmiképpen sem szeretném eldönteni. Valószínűsítem, hogy a válasz csak *ex post facto* (after the fact), az esemény bekövetkezése után adható meg, egy olyan pillanatban, mely az emberi időn kívül helyezhető el, melyet Szent Ágoston transzcendens időnek, az idők teljességének nevez. Abban viszont egyetértek Vivian Sobchack e témában írt korai tanulmányával (Sobchack, 1984), mely szerint a halál bekövetkezése filmen nem ábrázolható, mert a nyilvános térben nem megfigyelhető.

### **A film: mozgás, temporalitás, képzelet**

Induljunk ki a mozgókép természetének általános megközelítésétől. A film – mozgás, *animált* tárgyak mozgása. A mozgás az élők elidegeníthetetlen tulajdonsága. Habár az élettelen dolgok is képesek a mozgásra, nem áll távol tőlük a mozdulatlanság sem. Egy alig fodrozódó vízfelszín, a szinte teljes szélcsend, vagy az „alvó” vulkán éppúgy része a mozgó világunknak, mint a viharos óceán, a légáramlás vagy a vulkánkitörés. Ezzel szemben a film az élettelen tárgyakat

is képes „átlelkesíteni”, amennyiben önmaguktól mozgónak ábrázolja őket.<sup>1</sup> Eszerint a tárgyakkal is van arcuk, mely „épp úgy változik, ahogyan az erőteljes érzelmek elváltoztatják az emberi arcvonásokat és arckifejezéseket. Minél szenvedélyesebb egy érzelem, annál torzabbá válik az arckifejezés – a tárgyak esetében is” (Balázs, 1984: 63). A film tehát az élet művészete, jobban, mint bármelyik másik művészeti forma, mivel képes a külső és belső mozgások ábrázolására.

Persze más művészetek is fejezhetnek ki mozgást. Habár G. W. Lessing különbséget tett időbeli és térbeli művészetek között, nem vitatta el az utóbbiaktól sem a mozgás ábrázolását. Mindazonáltal a mozgásfázisok térbeli ábrázolása a befogadó képzelőerejére bízva az ábrázolt fázisok dinamizálását, a mozgásnak mint *folyamatnak* a felfogását. Az időbelinek tekintett művészeti formák közül az irodalom hasonlóképpen a képzelőerőre apellál, amikor egy mozgásfolyamat „pillanatképeit” lineáris sorba rendezi. Egyedül a zene, s ezzel összefüggésben a tánc jeleníti meg a mozgás folyamatosságát, legyen az érzelmi és/vagy fizikai történés.<sup>2</sup>

Lessingnek nem lehetett tudomása a filmről, mely a pillanatképeket összefüggő és folyamatos mozgásábrázolássá fűzi össze. A film teszi világossá, hogy Lessing felosztását nem a mozgás *ábrázolásának*, hanem a *befogadásának* mikéntje határozta meg. A térbeli és időbeli tulajdonságok a kognitív folyamatra, s nem a műre vonatkoztak. Minden ilyen befogadási folyamat időbeli, függetlenül attól, hogy „időbeli” vagy „térbeli” műről, így például képzőművészeti alkotásról van-e szó. A különbség a „pillanatképek” státusában van. A térbeli művészetek esetében e képeket a befogadó fantáziája „pótolja”, az időbeliek esetében a pillanatképek fizikailag adóttak. Közismert, hogy egy festmény „olvasása” sem egyetlen pillanat alatt megy végbe, hanem meghatározott irányok mentén „tapogatja le” a néző szeme a képet, s képzelőereje révén (re)konstruálja az ábrázolt tárgyat és/vagy történetet, azaz kapcsolja össze az ábrázolt részleteket. A film befogadása hasonló „logika” mentén történik, azzal a különbséggel, hogy a filmi mozgás esetében *ugyanannak* a tárgynak és *ugyanannak* a mozgásnak különböző fázisait fűzzük össze. A mozgás észlelése tehát mindig *temporális* folyamat, s ennek a két tényezőnek nagy szerepe van abban, hogy a filmet, a filmben ábrázoltat fizikailag is átéljük, mint megtestesült befogadók. Ennek egyik legszemléletesebb bizonyítéka a kamera mozgásával kapcsolatos. Rögzített kamera esetében a feléje mozgó szereplőt úgy érzékeljük, mintha hozzánk, a nézők felé közeledne. Ám „[a]mikor a kamera mozog, az az

---

<sup>1</sup> Jelen dolgozatnak nem tárgya a mozgás filozófiai-ontológiai vagy tudományos értelmezése. Az elméleti keretet a filmi mozgás fenomenológiai megközelítése adja.

<sup>2</sup> Itt figyelmen kívül hagyjuk a zene és a tánc „szemiotikai” természetét, amennyiben az érzelmi folyamatokat és testmozgást mimétikusan, s nem a nyelvi rendszerek kettős artikulációjával ábrázolja.

érzésem, hogy én mozgok, amit a szélesvásznú film egyértelműen megerősít” (Danto, 2007: 110).

Mindebből a pszichoanalitikus filmelmélet azt a következtetést vonta le, hogy a legfontosabb nézői reakció az azonosulás a kamerával, a narratív térben való mozgással, a vászonnal vagy a szereplővel.<sup>3</sup> Azóta sokan sokféleképpen igyekeztek árnyalni az azonosulás tényét és módját. Az egyik legmeggyőzőbb érvet a fenomenológia szolgáltatta. Eszerint a „kamaszem” olyan látványt tár a néző elé, mely eltér attól, ahogyan érzékelünk, sőt sok esetben ellentétes az emberi szem által érzékelt képpel. A kamerának az emberi szemtől eltérő tulajdonsága többek között a zoom, vagy a felvétel/lejátszás sebességének lassítása és gyorsítása. Másrészt az ember percepciója az evolúció során ahhoz adaptálódott, hogy két lábbal a földön járunk, s a horizontvonal kb. másfél méterrel a talaj szintje fölött húzódik. A fenomenológiai filmelmélet alapvető forrása, Merleau-Ponty filozófiája szerint az ember érzékelése nem önmagukban az érzékszerveinek tulajdonítható, hanem a megtestesült, a testünkbe ágyazott érzékeink érzékelik a külvilágot. Következésképpen az érzékelés elválaszthatatlan a mozgástól. A kamera megjelenése, majd egyre könnyebbé és mozgékonyává válása, végül a virtualizációja radikálisan új perceptuális élményt kínál. Érthető, hogy a médiaelmélet népszerű csapásiránya szerint az emberi vizualitás jelentősen átalakul a mozgókép megjelenésével.

Érdeemes azonban különbséget tenni az evolúció során kialakult és az emberi járáshoz kötött emberi szem, valamint a talajközeli pozíciótól eloldott gépi látás között. Biológiai látásunk nyilvánvalóan nem változott meg radikálisan az elmúlt alig több mint száz év alatt. Ugyanakkor éppen az evolúciós képesség miatt a látásunk „adaptálódott” a fizikailag lehetetlen látványhoz, melyet egy GoPro kamera vagy drón készít. Az adaptáció azonban nem fizikai változás, hanem a képzelet működésében érhető tetten. Az adaptáció ugyanis nem csak a fenotipikus tulajdonságokra irányuló szelektív nyomást jelenti, hanem a meglévő tulajdonságok *átfunkcionalizálásában* is megnyilvánulhat. Hasonló történhetett akkor, amikor megjelent a fikció az emberi kultúrában. Egy történet fikcionalizálásáról akkor beszélhetünk, ha a közlés valóságreferenciái (szereplők, tárgyak, események stb.) áthelyeződnek egy nem létező, de *lehetséges* világba. Ha elmesélem, hogy a szomszédos faluban jártam, s ez és ez történt velem, a hallgatóság „normális” esetben a létező szomszédos településre fog gondolni, mint ami a történet helyszíne. Ha a sámán arról számol be, hogy járt az alsó világban, s ezt és ezt tapasztalta, nem valószínű, hogy a közösség tagjai az általuk tapasztalt világban keresnék az

---

3 Az azonosulás komplex jelenségéről lásd Bolton (2011) összefoglalását..

esemény színhelyét. A sámán közlésének funkciója nem feltétlenül az információ átadása, sokkal inkább a közösség közös hitrendszerének, összetartozásának a megerősítése. Egy analógiával élve, elvileg elképzelhető lenne, hogy a méhek tánca nem egy létező helyre mutat, ha a színpadi gesztusokhoz hasonlóan egy nem evilági lelőhelyre utalhatna. Ám ehhez a tánc fikcionális átfunkcionalizálására lenne szükség, amit minden bizonnyal a méhek társadalmi élete, beleértve az idegrendszer működését, nem engedhet meg, hiszen a túlélés komoly kockázatával járna. Mindazonáltal az érzékelés esetében a funkcióváltás kicsit bonyolultabb.

Amikor úgynevezett *prosztetikus* eszközöket használunk, mint a távcső, mikroszkóp, szemüveg, kamera, drón, képernyő vagy éppen a virtuális sisak, az érzékelésünk ideiglenesen „megváltozik” (de nem az adott érzékszervünk!), amennyiben olyan élményt (tapasztalatot) tesz lehetővé, amit nélküle nem élhetnénk át. De vajon mit kezdünk ezzel az „új” élménnyel? Milyen funkcióval ruházzuk fel? Anélkül, hogy részletekbe bocsátkoznánk, a kérdés attól függ, hogy az általunk *megélt* világra vagy egy nem létező *fiktív* világra vonatkoztatjuk azt, amit a távcsőben, szemüvegen át, a képernyőn és így tovább látunk. Ha elfogadjuk a fenomenológiai kiindulópontot, hogy minden észlelésünk a testünkkel (testünkben) megy végbe, mit kezdünk az olyan (mozgó)képekkel, melyek testileg lehetetlen helyzetben készültek? Amíg a prosztézisek egy része (távcső, szemüveg stb.) csupán a megélt világunk határait tolják ki, s ebben az értelemben testünk meghosszabbításai, az olyan mediális képalkotó eszközök, mint a projektor vagy a számítógép képernyője valóságreferenciáit az elménk nem feltétlenül képes beazonosítani (vö. Damasio, 2010). Következésképpen új funkciót kell találni számukra. A több lehetőség közül kettő kívánczik ide. Az egyik a fikcionalizáció, melynek aleshete a szimuláció, amikor például egy autóversenyző a szimulátorban próbálja begyakorolni az adott pályát. Egy másik aleshete a már Platón által is emlegetett játék-szituáció, amikor egy képsor valamilyen valós, szociális viselkedést modellál. Ez lehet egy videorecept vagy akár egy kórházsorozat.

Van azonban egy másik „új” funkciója is a „gépies látásnak” (vö. Johnston, 2001), mely a digitális technológia megjelenésével egyre erősebb: a látványosság, a vizuális *attrakció* élménye. Ez esetben a kép referenciális tartalma irreleváns, érdektelen a felhasználó számára. A vizuális élmény funkciója a „suspense”, az adrenalin vagy arousal szint fenntartása, mely a természet ingergazdag környezetének „helyettesítője”. Vagyis éppen azt jelzi, hogy a genotípusunkban kódolt figyelmi képességünk megmaradt az evolúció során, de a mesterséges környezetben lekötetlen maradna a vizuális attraktivitás nélkül. A lekötetlen, nem tárgyközpontú percepció jelentősége már évezredekkel ezelőtt megfigyelhető volt, az i. e. IV. századtól datálható klasszikus görög „kézműves” esztétika (techné) megjelenése előtt. Eszerint az elménk megtestesültsége az ingergazdag környezetre adott azonnali reakciókra, „az aktuális

természeti mozgások időzítésére” korlátozódott. Ez az ún. „allocentrikus figyelmi struktúra” a zene és tánc befogadásában érhető tetten, mely egyszerre, egy időben jellemezte a dionüszoszi és az ókori kínai rítusokat (Fuyarchuk, 2021). Tegyük hozzá, hogy nem áll ettől messze a korabeli afrikai és óceániai törzsi kultúra esztétikai felfogása, mely vélhetően szintén a környezet, az esőerdők és állatvilág érzéki gazdagságra reagált.<sup>4</sup> Mai kifejezéssel élve, a *textúra*, az ingerek szövevényessége és gyors változásai önmagukban (is) vonzották az ember érzékszerveit anélkül, hogy az elme tárgyi és narratív értelmezésekbe bonyolódott volna. Az utoljára tárgyalt szenzoriális fordulat e texturális gazdagság újrafelfedezése.

A film megjelenése tehát lehetőséget teremtett az ember számára a világ *animálására*, az antropológiai nyelvén a tudomány által varázstalanított világ újra elvarázsolására, fikcionalizálására, a valóságreferenciák átfunkcionalizálására, azaz a *szimulációra*; végül, de nem utolsó sorban az attraktív, látványos, a figyelmet lekötő és a befogadót magába szippantó *immerzív* ábrázolására. A mozgókép ilyenén hármasság természetű, hogy animált mozgás, szimuláció és immerzív élmény, első megközelítésben komoly kérdőjeleket támaszt a halál, az elmúlás, a visszavonhatatlan pusztítás ábrázolásával szemben.

## **Entrópia és halál**

Vizsgáljuk meg először a halál, a pusztulás kérdését egy kicsit tágabb kontextusban. Két szempontot szeretnék felvetni. Először azt, ahogyan a fizikai leírásokban a halál és a pusztulás megjelenik. A fizikusok *entrópiának* nevezik azt a mérhető mennyiséget, mely egy rendszerben az energia eloszlását jelzi. Az entrópia az energiával ellentétes, negatív előjelű mennyiség. Minél homogénebb az energia eloszlása, annál jobban közelít az entrópia mennyisége a nullához, szélső esetben bekövetkezhet a tökéletes egyensúlyi állapot, az ún. hőhalál. Anélkül, hogy belemennénk a technikai részletekbe, tudni kell, hogy az entrópia lassú növekedése vagy az energia eloszlásának egyenlőtlensége, más szóval „az asszimmetria az egyik legfőbb feltétele bármely élet létezésének” (Eigen-Winkler, 1981: 192). Ez nagyjából azt jelenti, hogy (egyelőre, amíg az entrópia értéke nem éri el a nullát) az idő és maguk a fizikai folyamatok *irreverzibilisek*, vagyis egyirányúak. Lefordítva a mindennapi életünkre, minden élő szervezet, minden

---

<sup>4</sup> Itt elsősorban az improvizáció szerepére gondolhatunk nem csak a zenei előadásokban, hanem a teljes művészeti spektrumban. A Maliban élő mandinkák hősi eposzokat előadó énekesei közül például azt tartják mesternek, aki az ismert ritmikus szerkezetet, sablont a felismerhetetlenségig módosítja. A befogadói elvárások ilyenén szélsőséges manipulálása párhuzamba állítható a filmi attrakció jelenségével. Lásd Bird (1976).

organicitás visszavonhatatlanul a „porrá válás”, a lebomlás felé halad. Általánosabban megfogalmazva, minden organikus és nem organikus mintázat előbb-utóbb szétfolyik. Formálisan ezt fogalmazza meg a termodinamika második törvénye. (Az első az energiának egy adott rendszerben történő megmaradását mondja ki.)

A másik szempont, amit szeretnék megemlíteni, az entrópiáról való tudatunk, vagy a halálhoz való viszonyulásunk. A földi lét, az események megfordíthatatlanságának tudatát nem a génjeinkben hordozzuk. Meg kell tanulnunk, méghozzá eléggé göcsörtös módon. Ennek sok oka lehet. Meglátásom szerint a környezeti szelekciós nyomás nem abban az irányban hat, hogy tudomásul vegyük, minden pusztulásra van ítélve, hanem ahogy Baruch Spinoza az *Etikájában* (III. 7.) megfogalmazza, „[a]z a törekvés, amellyel minden dolog a maga létében megmaradni törekszik, semmi más, mint magának a dolognak a valóságos lényege” (Spinoza, 1979: 161). Vagyis az ember lényege, hogy mindent megtesz azért, hogy életben maradjon. A fejlődéslélektan vizsgálataiból tudjuk, hogy a bábszínház és a rajzfilmek egyik, ha nem a legfontosabb vonzereje a gyerekek számára az, hogy a figurák „halhatatlanok”: ha eltűnnek a paraván egyik oldalán, hamarosan újra megjelennek a másikon. Egyéves kor előtt ez még annyira így van, hogy kezdetben a figura alakja és színe sem meghatározó, csak a hely, ahol eltűnt, s a hely, ahol felbukkan újra. Ha az eltűnő és a megjelenő nem is hasonlítanak, az újszülöttek olybá veszik, hogy az a figura bukkant elő, amelyik egy pillanattal korábban eltűnt. Később megtanulják a forma alapján azonosítani, s csak a legvégén szín szerint. Vagyis, ha egy barna nyuszi tűnt el az egyik oldalon, s egy hasonló, de eltérő színű bukkant elő, a kettőt kezdetben azonosnak veszik (vö. Leslie és mtsai, 1998). E mögött egy egyszerű evolúciós nyomás áll, mely azt diktálja, hogy ami eltűnt, azaz éppen nem látjuk, nem szűnt meg létezni. Ellenkező esetben könnyen a ragadozók prédájává váltunk volna. Ez az evolúciós magyarázata egyébként annak, ahogyan a filmben egy tárgy vagy szereplő folytonosságát észleljük, annak ellenére, hogy a mozgásának bizonyos fázisait nem látjuk (lásd erről: Anderson, 1997: 93-103). A hollywood-i szabályrendszer a folytonos vágásként ismeri e szabályt, mely kiiktatja az ún. ugró vágást (*jump cut*), amikor tárgy egyik helyről egy másikra ugrik a (rosszul) összevágott képeken.

Az entrópia tudata tehát látszólag ütközik a túlélés egyik alapelvével, mely szerint semmi sem tűnik el hirtelen, hanem visszatér, ismétlődik, mint egy örök körforgásban. Nem véletlen, hogy inkább az utóbbi velünk született, s nem az entrópia törvénye. Az ugyanis ritkán csökkenti túlélési esélyeinket, ha azt hisszük, a számunkra fontos lény valójában nem halt meg, hanem továbbra is velünk van. Ellenkezőleg, a szellemekben való valamiféle hit erőt és bátorságot adhat a túléléshez. Ezért sem könnyű megtanulnunk az entrópia első apró

bizonyítékaként, hogy a nagyszülőnk nincs többé *sehol*. Számtalan példát találhatunk a világ kultúráiban a parapszichológián kívül is arra, hogy a halállal nem ér véget az idővonalunk, hanem megfordul, s kommunikálhatunk a halottainkkal. Vélhetően a legtöbb vallás intézménye mögött az entrópia valamilyen „tagadása” rejlik. Szent Ágoston időfilozófiája a jelen kiváltságosságán alapul. Eszerint a transzcendens, Istennel megegyező idő *vertikális*, és a jelenben metszi a horizontális, egyenes vonalú földi időt. Ám ez utóbbi voltaképpen egy „hármás” jelen, a múlt jelene (az emlékezet), a jelen jelene (a figyelem) és a jövő jelene (projekciók), s egyedül a jelenbeli figyelem, mely az idő „teljességét”, a (horizontális) időbeli eseményeket egységbe fogja, képes megnyitni a vertikális időt. Az entrópiikus emelkedőről tehát a jelen *teljes* megélése tud kimozdítani.

A múlt megértése, rekonstruálása, és a jövőbeli elvárások feltételezik a sémák használatát, a múltnak a jövőre irányuló projekcióját. Amíg itt vagyunk a földön, támaszkodunk a rutinra, automatizmusainkra, az ismétlődések kihasználására a változó kontextusokban. Ezért is nehéz felkészülni egy visszafordíthatatlan és így előre nem látható változásra. „A sémák leegyszerűsített tapasztalati mintázatokat hoznak létre. Így a tipikus vagy modális (ti. a bizonyos szempontból hasonló – T. L.) eseményekre emlékezünk, semmint a szokatlanokra. Azonban ahogy az egyén felnő, a sémák megcsontosodnak. Az új tapasztalatot a rögzült mintázatokba igazítják ahelyett, hogy az utóbbiak az új tapasztalathoz idomulnának. Egy adott kultúra tagjai azért ragaszkodnak a közös sémákhoz, mert modális mentális modellekre támaszkodnak” (Kleyman–Zelentsova, 2021: 4).

Miért lehet mindez érdekes a témánk szempontjából? Lehet-e kifejezni a filmben, mely mozgást ábrázol mozgással, egy irreverzibilis folyamatot? Megmutatható-e mozgóképen a halál folyamata? Egyáltalában dokumentálható-e a halál?

## **Halál és társadalom**

A halál vizuális és verbális ábrázolásával kapcsolatban nem kerülhető meg az a tény, hogy az egyes ábrázolások a mindenkori társadalom elképzelését, nézőpontját (is) tükrözik. Gondoljunk csak a középkori haláltánc motívumra, mely szerint a halál nem tesz különbséget, vagy éppen eltörli a különbségeket ember és ember között. Férfi és nő, szegény és gazdag, öreg és fiatal, a ranglétra magas és alacsony fokán állók stb. között. De ennél a témánk szempontjából

fontosabb az, ahogyan megváltozik a társadalom halálhoz való viszonyulása a XX. században.<sup>5</sup> A természetes halál látványa kikerül a nyilvános szférából, s a különféle intézményekben, kórházakban, idősok otthonában, hospice intézetekben elzárják a tekintetek elöl. Más szóval a halál ábrázolása tabuvá válik, helyette az élet érzéki, „élvezeti”, korábban tabusított oldalai kerülnek előtérbe, akár a test gyönyörei a pornográfiában, a droghasználat vagy a fizikai erőszak alkalmazása. Ez utóbbit érdemes elkülöníteni a természetes halál ábrázolásától, amennyiben a horror élményét szolgálja, mely korábban szintén tabu volt. Az erőszakos, váratlanul bekövetkező halál – legyen az baleset, terrorizmus vagy gyilkosság következménye – entrópikus természete „megszelídül”, mivel a lényeg a néző adrenalin szintjének és az alarmrendszer működőképességének fenntartása. Ezzel szemben a valódi halál dokumentálása (tömegsírok, munkatáborok, terrorista merényletek, háborús események stb.) éppen az ellenkező hatást váltja ki, mert a valósággal való szembesülésre készítet. Ennek oka legalábbis részben a fikciós és a dokumentumfilm időábrázolásában keresendő. Amíg a játékfilm esetében a jelen kitüntetett, a filmi eseményeket a néző egy állandó jelen időben éli meg, a dokumentumfilm a kamera indexikusságát, azaz az események múltbeliségét hangsúlyozza. Az „indexikus” jelző itt a filmi realizmus régi és új képviselőinek, André Bazinnek és Siegfried Kracauernek arra az alapvető hitére utal, hogy a filmképen azt láthatjuk, amit a kamera a felvétel idején, következésképpen a vetítés előtt rögzített, vagyis ami a kamera előtti térben a valóságban volt. (Egy forgatás díszletében bolyongani lehet realiztikus, mintha a Vadnyugaton lennénk, s lehet analitikus, amikor átlátjuk, hogy minden csak díszlet, vagyis annak látjuk, ami valójában. Itt persze az idő nem játszik szerepet.) A fikciós film tehát beszippant az ábrázolt téridőbe, s úgy éljük meg az ott történő dolgokat, mint a való életben, a mindenkori jelen időpillanatban, amikor az események a szemünk előtt peregnek. Ezzel szemben a dokumentumfilm a nézőt nem abban az értelemben szippantja be, hogy az eseményeket jelenlévőnek, a néző jelen idejében megtörténőnek mutatja, hanem a kamera által felvett eseményeket a néző világában megtörtént *múlt* idejű eseményekként ábrázolja. „A dokumentumfilm által ábrázolt tér és a néző által belakott tér között egzisztenciális, következésképpen etikai kapcsolat áll fenn” (Sobchack, 1984: 294). Az események és a néző térideje, ha széles kihagyásokkal is, kauzálisan folytonos. Ebben az értelemben hasonlatos a

---

<sup>5</sup> Az alábbiakban támaszkodom Vivian Sobchack (1984) összefoglalására, melyben a XX. századi halálfelfogás megváltozását két tényezőhöz köti. Egyrészt a természetes halál kikerül a nyilvános szférából és a kórházak, intézmények tekintetektől elzárt tereire redukálódik. A másik tényezőt a technológiai változások jelentik, beleértve a hirtelen halált okozó közlekedési eszközöket és a mozgóképi műfajokban (akciófilmek, horror) elszaporodó erőszak-ábrázolásokat.

fotográfiához, mely, ahogy Roland Barthes jellemezte, az „egyszer-volt-múlt”-at ábrázolja. Ugyanakkor éppen ez teremti meg a távolságot, ami szükséges ahhoz, hogy reflektáljunk arra, amit látunk.

A fentiek alapján belátható, hogy a halál *fizikai* és *társadalmi* vetülete mellett a halál ábrázolásának *kognitív* és *esztétikai* szempontjai is lényegesek. Az első a halál észlelhetőségének, míg a második az ábrázolhatóságának kérdését veti fel. Az élet mozgás, mikro- és/vagy makroszinten, s ezért látható, észlelhető. Az élő állapotból az élettelenbe történő átmenet a „természetes” halál folyamata. Ellenben a halál mozdulatlanság, s mint ilyen láthatatlan. Csak annyiban látható, amennyiben a test visszahullik a szerves állapotba. A filmtörténetben ritkán fordul elő a természetes halál ábrázolása. A kivételek között is kivétel Bill Viola *The Passing* (1991) című experimentális videofilmje, melyben édesanyjának halálát dokumentálja, aki a kórházi szoba elszigeteltségében távozott el. A filmben a pusztulás számos ismert képe megjelenik, az antik épületelemek, a kopár sivatagi táj vagy az autórongsók. A halál pillanatát, amikor a lélek elhagyja a testet örök „mozdulatlanságra” kárhóztatva azt, Viola egy sajátos önidézettel jelzi. Viola számos filmjében, performanszaiban mutat vízbe ugró, merülő és onnan felbukkanó szereplőket. A halál beálltát a kórházi szoba képére ráfényképezett vízből kiemelkedő alak ábrázolja. A mozdulatlanság végérvényességét az egyik legdinamikusabb mozgás, a halál ábrázolásának egyik legérdekesebb metaforizációja fejezi ki. A természetes halál közvetlen ábrázolhatatlanságának oka sajátos temporalitásában rejlik. Ugyanakkor a természetes halál ábrázolása „az időbeliségét illetően összhangban van a filmi médium jelenidejűségével, amennyiben a mozgás és a mozdulatlanság, a megtettesült lét és a megjelenített test között semmiféle *ellentmondás* nem észlelhető” (Sobchack, 1984: 290). A halott test csak az élővel szembeállítva ábrázolható: „a halál pillanata csak a fizikai test két állapotának, az életteli, szabad akarattal rendelkező lelkes test és az akarat és lélek nélküli holttest erőteljes ellentétével mutatható meg” (Sobchack, 1984: 287). Ez azonban azt is jelenti, hogy maga a halál mint olyan *nem* ábrázolható, csak a haldoklási folyamat eredménye, az élettelen test jeleníthető meg, mely a halálnak, s nem az életnek az indexe.

Ezzel szemben vagy éppen ezért az átalakulás *pillanata* nem vagy csak ellentmondásosan állapítható meg. Egyetérthetünk Sobchack értékelésével, hogy a lassú természetes halál filmi ábrázolása minden létező kódot felborít és egyes szám harmadik személyű nézőpontot feltételez, szemben a hirtelen halállal, mely sokkal inkább kínál személyes, egyes szám első személyű élményt. Az első esetben a halálba való átmenet *ritualizálódik*, míg a másodikban az erőszakos esemény (baleset, robbanás stb.) teatralitása elfedi, és egyúttal esztétizálja az átalakulás egyébként láthatatlan pillanatát. „Amíg a halált a

fikciós filmekben ábrázolhatónak és túlon túl láthatónak éljük meg, addig a dokumentumfilmekben a halál felforgatja az ábrázolást, túlcso rdul a láthatón” (Sobchack, 1984: 287).

A fikciós filmen ábrázolt halál *láthatósága* és a dokumentarista halál *láthatatlansága* közti különbség oka nem az, hogy a halál ábrázolása társadalmi tabu, hanem hogy kitapinthatatlan. Természetesen a filmtörténetben találhatók olyan „közvetlen” halál-ábrázolások, melyek az élet *kihunyásának* pillanatát ragadják meg. Sokszor idézett példa az ún. Zapruder film, John F. Kennedy dallasi merényletének „véletlenül” rögzített felvétele, melyen látható, amint Jacqueline Kennedy férje kilőtt koponyadarabja után nyúl.<sup>6</sup> Bruce Conner *Report* (1967) rövidfilmjében összevágja a rendelkezésére álló felvételeket, s lelassítja a merénylet pillanatát. De hiába emelte ki Walter Benjamin a film mediális tulajdonságai közül a lassítás technikáját, mint a világ megismerésének az emberi szem számára elérhetetlen módját, a kikockázott képsorok sem segítenek megragadni a halál *pillanatát*. A filmi ábrázolás számára nem marad más lehetőség, mint a halálhoz vezető út és a halál utáni entrópikus pusztulás állapotának vizualizációja. Legalábbis a dokumentumfilm esetében.

A már említett Zapruder film mellett Pier Paolo Pasolini egy soha el nem készült film, a *Fekete Oreszteia* előtanulmányaként Afrikában forgatott egy dokumentumfilmet (*Appunti per un Un'Orestiade Africana*, 1975). A film mozaikszerűen, rendkívül heterogén elemekből épül fel. A film felénél egy Gato Barbieri free jazz koncert részletét látjuk, majd miközben a hangsávon tovább szól a zene, egy valódi kivégzés szemtanúi leszünk. Vélhetően egy militáns törzsi csapat ejt foglyul egy fekete férfit, akit kivégző osztag elé állítanak, s helyben kivégeznek. Pasolini az osztag lövésének pillanatát vágja egybe a lövés utáni pillanattal, amikor az áldozat még él, s a kezei utolsót vonaglanak. A képsor az ábrázolt jelenet szörnyűsége ellenére esztétizálja a fekete férfi halálát, s ebben nagy szerepe van a hangsávnak és a vágás módjának. A környezeti hangok hiánya és a fekete-fehér, erősen fény-árnyék kontrasztos beállítás, ahogy az áldozat egy fehér kötéllel körbekötözve, a szemét takaró vakítóan fehér kötéssel egy csupasz fa ágai között várja a halált, kellőképpen eltávolítja a nézőt az eseménytől ahhoz, hogy az áldozat végső vonaglását valószerűtlennek, a beállítást mesterkéltnek élje meg. A film és a filmen ábrázolt esemény azonossága, mely a dokumentumfilm hatásmechanizmusának fontos eleme, itt szertefoszlan i látszik. Vivian Sobchack megfogalmazása szerint az így megszerkesztett filmek „költői elégiák, melyek nem a halálról,

---

<sup>6</sup> Itt kell megjegyezni, hogy a halál „beálta” tudományos értelemben nem egyértelmű. Több kimutatható testi működés (a klinikai halál utáni agyi aktivitás) azt jelzi, hogy a halál bekövetkezése maga is egy folyamat, de legalábbis fokozatos.

hanem annak kifejezhetetlenségéről szólnak”. A halál ábrázolhatatlansága, „vizuális csendje” esztétikai értéké válik (Sobchack, 1984: 299).

Hasonlóképpen értelmezhető a szeptember 11-i terrorista támadásról készített dokumentumfilm (James Hanlon, Gédéon Naudet és Jules Naudet: *9/11 – A Világkereskedelmi Központ utolsó napja*, 2002) azon képsora, amikor a tornyok felső emeleteiről emberek vetették magukat a mélybe. A bemutatás módja, hogy a helyzetből adódóan a zuhanó testek a nagy távolságból alig felismerhetők, eltávolítják a nézőt a „hirtelen” halál bekövetkezésétől, jóllehet a látvány maga szokatlan, s eltér a fikcionalizált erőszak-ábrázolásoktól.

Peter Greenaway fikciós „halál-tanulmánya”, a *Z és két nulla (A Zed & Two Noughts*, 1985) sem arra vállalkozik, hogy az átalakulás pillanatát megtalálja, hanem hogy az élet keletkezésével ellentétes entrópiikus bomlási folyamatot mutassa be. A két zoológus főszereplő szeretné megfejteni a halál misztériumát, miközben David Attenborough-nak az élet keletkezéséről készített filmjét nézik. A halál „értelmét” nem a halálhoz vezető folyamatban keresi, amin a még élő test megy keresztül, hanem a holt testek lebomlásában, amit a főszereplő tudós ikerpár szinte tudományos precizitással vizsgál. Greenaway kamerája a különböző szerves anyagok (gyümölcsök, állatok) lebomlását felgyorsítva teszi érzékelhetővé. Végül saját magukat is felkínálják a „tudomány” oltárán. A film utolsó beállításában a két zoológus életének a saját maguknak beadott altató vet véget, a halálukat valójában Michael Nyman zenéjének „erőszakos” vége (lejár a bakelit lemez), ami egyúttal a film vége is, szimbolizálja. A rituálisan kiválasztott túlbujánzó környezetben az entrópiát megtestesítő csigák először a lemezjátszó mechanikus mozgását örlik fel. A lelassuló, leálló mesterséges mozgás az organikus természetes halál metaforája.

### **Az erőszak, mint a halál esztétikai telítődése**

Mindazonáltal a fikciós s elsősorban hollywoodi film eddig sem állt ellen a kísértésnek, és továbbra sem fog, hogy azt az illúziót keltse, hogy a halál pillanatát örökíti meg. Ezt az „illúziót” úgy tudja megteremteni, hogy lemond az élő test lassú természetes pusztulásának és a halott testek felbomlásának ábrázolásáról, helyette az erőszakos „hirtelen” halál színpadias látványával bombázza a nézőt. Másképpen mondva, a halál ábrázolhatatlanságának helyébe az erőszak ábrázolása lép. Miközben a természetes halált a modern társadalom igyekszik elzárni a tekintetek elől, a vizuális médiát elárasztja az erőszakos halál ábrázolása. A terrorista robbantások, tömegsírok, utcai lövöldözések képei összekeverednek a hétköznapi élet képeivel. Walter Benjamin már az 1930-as években felhívta a figyelmet, hogy az erőszak képei a politikai

harc részeivé válnak abban az értelemben, hogy elidegenítik az érzékelést. Ma azt mondanánk, az ember ingerküszöbét emelik meg. Benjamin és mások a vizuális technológiával való (vissza)élészként írják le a folyamatot. A prosztetikus eszközök ugyanis nemcsak passzivitást kényszerítenek az érzékszervekre, hanem sokkhatásoknak is kiteszik azokat. Így értékelte Benjamin a film sajátos technikai lehetőségeit, a közelképet, a lassítást, a gyorsítást stb., de könnyen belátható, hogy ez a hatás más érzéki modalitások esetében is kimutatható. A mély hangok kiemelésétől (megabasszus) az ízfokozókon át a mesterséges illatokig sorolhatók a példák. De idetartoznak a korábban tabunak tekintett képi tartalmak, a szexualitás és az erőszak is. Szervezetünk válasza az ún. *anesztétizáció*, vagyis érzékelésünk eltompulása. Az érzékszerveink eredeti funkciója az, hogy kapukat nyisson a környezetre, érzékenyítsen az új és idegen ingerek iránt. Ezzel szemben a modern technológia társadalmi szinten egyre inkább önmagunkra zár, vagy fordítva, különböző virtuális világokba foglal. Olyan világokba, ahol a halál, az entrópia ismeretlen, vagy ha mégis lehetséges, mint bizonyos lövöldözős játékokban, újra és újra „életre kelhetünk”.

A kortárs mozgókép esztétizáló hajlama legmarkánsabban a látványvilág szerkesztettségében és kognitív értelemben az *attraktív* jellegében nyilvánul meg. Az attrakció széles skálán mozog a fémes felületeken visszatükröződő fénymintázatoktól az erőszak ábrázolásáig. Az attrakció, melyet a modern filmelmélet a korai filmből eredeztet, az újabb képalkotó technológiák megjelenésével fokozatosan függetlenedett a képi tartalomtól, mint ami a figyelem aktivációs mechanizmusa (fentebb allocentrikus figyelmi struktúra), az adaptív ingerküszöb szinten tartásáért vagy növeléséért felelős. Zenei analógiával élve, ha Haydn figyelemfelkeltő céljának megfelelt a szimfónia előadása során az üstdob időnkénti használata, a kortárs vizualitás kaleidoszkópikus „sűrűségében” a sokkhatás eléréséhez szinte állandó attraktivitás szükséges. Walter Benjamin sokkhatásnak nevezi azt, hogy a mozgóképek folyamatosan és sokszor hirtelen megváltoznak, s ezáltal újabb és újabb asszociációs láncokat indítanak be és szakítanak meg. Ma azt mondjuk, ez a klipszerű hatás, amivel nemcsak egy akciófilmnek, hanem bármilyen képsornak, amennyiben a néző figyelméért küzd, élnie kell. Ha az erőszak és a halál ábrázolására szorítkozunk, e sokkhatás azzal a következménnyel jár, hogy a halottak látványa, a tömegsírok, de az arcok is elvesztik egyediségüket, egyszerűségüket és az erőszakos, háborús jelenetek sorozatos ismétlése miatt a nézőben „a globális feledékenységet” váltják ki (Davies, 2004: 90). Gondoljunk csak az utóbbi évek nagy emberirtásaira Boszniában, Ruandában, Mianmárban vagy a Közel-Keleten. A halottak *arctalansága* a középkori haláltánc motívumot idézi fel. Amíg azonban a *memento mori*, ahogy a templomok kijárati falára festett utolsó ítélet ábrázolások célja, hogy bevésődjön mindenki emlékezetébe, az erőszak attrakciós

képei immunizálják a nézőket a képi *tartalommal* szemben, hogy így védjék meg a modern embert a halál személytelenségétől.

Az anesztétizáció végső soron annak a folyamatnak a „fonákja”, ami az új média és prosztézisek révén szinte mindent, így az erőszakot, a halált is esztétizálja. Az esztétizáció kifejezés itt nem a megformáltság minőségére, művészségére utal, hanem arra a vizuális környezetre, mely a befogadhatóság minden határán túlcserdul, érzéki értelemben sokkoló, szélsőségesen stimuláló. Az anesztétizáció e hatásra való ellenreakció, védekezés, mely nem veszi figyelembe, hogy a sokkoló hatást nem közvetlenül a környezet, hanem annak mediatizációja, vagyis a technológia váltja ki. Az erőszak és a halál ábrázolhatósága ily módon fel sem merül, mivel az anesztétizált befogadó immunis azzal szemben.

Nem véletlen, hogy éppen egy olyan film tudott „beszélni” a halálról, melyben egyetlen erőszakos jelenetet vagy holttestet sem látunk. Claude Lanzmann *Shoah* (1985) című dokumentumfilmje látszólag visszatér a beszélők fejek 60-as évekbeli módszeréhez. Látszólag, mert ugyan a film végig interjúk sorozata, de a szereplők nem szabadon mesélnek a múltról, hanem Lanzmann jól körülhatárolt kérdéseire válaszolnak. A kérdések legnagyobb részt apró részletekre vonatkoznak. Hány ember fért be egy gázkamrába? Hová álltak be a teherautók? Milyen volt az időjárás? És így tovább. Lanzmann kérdései olyan részletekre vonatkoznak, melyek beleillenek Roland Barthes valóságéffektéről alkotott fogalmába. Ide tartoznak azok a metonimikus jelek, melyek tudatosíthatják a nézőben, hogy amit a vásznon vagy képernyőn lát, a valóságban is megtörtént. Másképpen mondva, e részletek alapján gondolhatjuk azt, hogy a valóságos események ábrázolása és maguk az események valójában azonosak, de legalábbis az ábrázolás transzparens, áttetsző, azaz elfedi mediális természetét. Ily módon a néző hajlamos összemosni a vizuális ábrázolást a létező valósággal (megtörtént eseményekkel) (vö. Kerner, 2011: 19).

Ugyanakkor Lanzmann módszere élesen szemben áll az erőszak, jelen esetben a holokauszt ábrázolásának dramatizált formájával. Nem véletlen a kirohanása Steven Spielberg *Schindler listája* (*Schindler's List*, 1993) című filmjével szemben. Anélkül, hogy Spielberg módszerét itt górcső alá venném, tény, hogy „a holokauszt a legtöbb esetben csupán háttérként vagy narratív eszközként szolgál a drámai konfliktushoz és/vagy a főszereplő lelkierejének próbatételéhez és jellembeli átalakulásához” (Kerner, 2011: 32). Más szóval a holokausztot dramatizáló filmek az anesztetizáló filmekhez hasonlóan az erőszakot és a halált díszletként használják egy „magasabb” individuális konfliktus kibontásához. Ezzel szemben Lanzmann nem a dokudráma eszközeivel dolgozik, hanem felkeresi az eredeti helyszíneket egy-egy túlélővel, akiket szembesít a forgatás idején ott élő szemtanúkkal és lakosokkal. A múlt

időbeliségét az emlékezés jelen idejével ütközteti. Emlékezni annyi, mint a múltat újratereíteni, *jelenvalóvá* tenni. Ugyanakkor az emlékezet elválaszthatatlan a fantáziától. Legalább két okból.

Egyrészt azért, mert az emlékezést meghatározza a mindenkori jelen társadalmi, kulturális és politikai kontextusa. Különösen akkor, ha a múltat konkrét kérdésekre adott válaszok idézik meg vagy rekonstruálják. Láttuk, Lanzmann kérdései kifejezetten fókuszáltak. Ha az alany nem ad megfelelő választ, a filmrendező újra és újra rákérdez. E módszer alapvetően ellentétes azzal, ahogy a „beszélő fejek” típusú dokumentumfilmek járnak el. Egy témánkhoz közeli példával élve, Sára Sándor *a Krónika. A második magyar hadsereg a Donnál* (1983) című ötrészes dokumentumfilmjében hagyja beszélni a szereplőit. A film különös erejét éppen az adja, hogy az egyes szereplők sokszor elkalandoznak, személyes és intim részleteket is elmesélnek, ahogy az adott pillanatban az emlékezetükben az élmények felidéződnek. Lanzmann azonban kevésbé érdeklik a személyes történések, sokkal inkább vezérli egyfajta fotografikus objektivitás. Amikor rejtett kamerát használva Franz Suchomel SS-Unterscharführert kérdezi arról, hogy mikor érkezett meg Treblinkába, pontosan szeretné tudni, hogy augusztus 20-a vagy 24-e volt. Vagy a kocsmában a pultostól arra kíváncsi, pontosan mennyi liter sört ad el egy nap. Vagy a film egyik leghosszabb beállításában a grabowi templom előtt a miséről kijövő embereket arról faggatja, milyen létszámban éltek a faluban zsidók, s hány elgázosító teherautóra volt szükség ahhoz, hogy mindenkit elvigyenek, s hány ember fért be egy teherautóba. Ez a módszer arra jó, hogy a megkérdezett alanyok ellentmondásos vagy inkoherens válaszokat adjanak, ami arra utal, hogy egyszerre próbálnak őszinte és az elvárásoknak megfelelő válaszokat adni. Amikor Lanzmann és francia tolmácsa Grabowban a zsidók házaiban lakó lengyelekkel beszélget arról, hogy mi volt a különbség lengyel és zsidó között, azt a választ kapják, hogy a zsidók gazdagok voltak, a falu közepén laktak, míg a lengyelek a kertek mögött éltek szegényen. De később megtudjuk, hogy azért hiányzik a lengyel asszonyoknak a rivalizálás a zsidó nőkkel, hiszen annyira szépek voltak. Többek között az ilyen önkéntelen „vallomások” miatt került megjelenésekor Lanzmann filmje tiltólistára Lengyelországban. Ugyanakkor rámutat arra, hogy a pontosságra való törekvésben sokszor a megkérdezettek valós érzelmeit és a személyességet kerüli ki.

### **Fantázia és temporalitás**

A másik ok, ami miatt az emlékezés összeér a fantáziával, sajátos temporális természetében keresendő. Amikor egy múltbeli élményre emlékezünk, szembe megyünk az elmúlással. Az

eseményt igyekszünk kiragadni a természet entrópikus folyamatából, s szó szerint megörökíteni, a képzelőerőnkkel a jelenben újra megélhetővé tenni. Amikor az életből eltávozott szeretteinkre gondolunk, megéljük a velük való „találkozást”, ahogy a természeti népek élik meg a szellemekkel való kommunikációt, amikor nappal közösen vagy éjszaka magányosan hangszereikkel megidéznek őket. Eszerint minden emlékezet az entrópikus emelkedőn való időleges megkapaszkodás, hasonlóképpen ahhoz, ahogy az újszülöttek várják, hogy a paraván mögül újra felbukkanjon az eltűnt kedvenc szereplőjük. Sőt, az emlékezetben megidézett múltat hajlamosak vagyunk kivetíteni a jövőbe, mint elképzelt vágyott állapotot, mintha az emlékezet a reverzibilitás ígérését hordozná. De „[m]egtapasztalhatjuk az idő mélységét (időbeliséget) úgy is, hogy olyasvalamit idézünk fel a múltból, ami különbözik a jelentől, s e különbségek hatására tapasztaljuk meg a most és az akkor időbeli távolságát egy szinguláris jelenbeli tudati aktusban” (Shores, 2016: 11).

Múlt és jelen konfliktusát a mindenkori aranykor mítosza jeleníti meg. Egyszer mindenki szembesül az aranykor mítoszával, amikor a jelent a múltbeli állapotok értékvesztéseként éljük meg, s a jövő az elmúlt aranykorhoz képest szükségképpen disztópikus képet mutat. Az organikus rend és az entrópia, a pusztulás küzdelme sejlik fel e mítoszból, ami mögött vélhetően az egyén és a társadalom temporalitásának konfliktusa húzódik meg. Amíg az egyén élete legalábbis materiális szinten könnyörtelenül halad az entrópikus emelkedőn felfelé, a mindenkori társadalom a túlélésért küzd, ami megkívánja, hogy a jelent ne elértéktelenedésként, hanem a fejlődés lehetőségeként gondolja el. Éppen ezért az „aranykort” nem a múltban, hanem a jövőben, az utópiában keresi. Ott, ahol az egyén saját életében szükségképpen a pusztulást éli meg, a társadalom a felemelkedést látja. Elég csak a hős, a mártír, a megmentő kultuszára gondolnunk. A fejlődés fogalma e kettősségen alapul az ipari forradalomtól a modernizmusig, a digitalizációt beleértve. Az egyén disztópikus jövője gyökeresen ellentétes a közösségi utópiával. A problémát a nézőpont fogalma okozza, melyet a közösséghez csak az egyén optikájába ágyazva rendelhetjük. Minden aranykor egy disztópikus jövő keretén belül adott. A feszültséget csak egy olyan nézőpont oldhatná fel, mely az individuális szemléletet a *másik* nézőpontja alá rendeli. A másik – a másik ember, más, nem emberi létezők, esetleg a Föld, az Univerzum. Ez esetben ugyanis a növekvő entrópiát egy, az emberhez képest „magasabb” rend ellensúlyozná.

Kérdés persze, hogy létezik-e, s ha igen, megélhetővé tehető-e egy olyan nézőpont, mely kívül esik az egyén és a közösség horizontján, ahonnan egy egészen más látvány tárulhatna az ember elé. Erre találta ki a legújabb kori ember a fenntartható fejlődés vagy a zöld program fogalmát. De vajon elfoglalhat-e az ember egy olyan nézőpontot, mely nem a *sajátja*, nem

„humánus”, hanem az embertől függetlenül létező univerzumhoz tartozik? Már csak azért is paradoxális a kérdés, mert ha az ember elfoglalhatna egy sajátjától idegen, akár univerzális nézőpontot, könnyen Isten helyzetébe képzelhetné magát. Látnunk kell azonban, hogy ez nem egy mindenható *emberi* nézőponttal lenne azonos, ahonnan nézve akár a teljes világegyetemet hatalmunk alá rendelhetnénk, hanem egy olyan pozíció, ahonnan saját *sorsunkat* nézhetnénk kívülről, mint egy néző a színpadi előadást. Mindkét lehetőség paradoxális. De még ha az univerzális nézőpont elképzelhető lenne, minden bizonnyal azt erősítené meg, hogy az emberen kívüli világ is alá van vetve az entrópiának.

A holokauszt traumája éppen abban rejlik, hogy egy disztópikus jövő múltbeli valósága, mintha előreszaladtunk volna az entrópikus emelkedőn. Csak egy új rend reménye változtathatna ezen, mely *Deus ex machina* módjára kívülről bejelenti magát. Az emberi történelem az „örök visszatérés” mítoszával teremtette meg e reményt. Ennek egyik korai megvalósulása Shakespeare tragédiái voltak. *Hamlet, III. Richárd, Lear király* – egytől egyig egy kiháló, pusztuló világ képét festi fel, ahol „a szeretet meghül, a barátság meghasonlik, testvérek összecsapnak, a városokban zendülés, viszály a falukon, palotákban árulás, s a viszony felbomlik apa s fiú között” (*Lear király*, I. felvonás, 2. szín, Shakespeare, 1984: 27). E disztópiában csak egy külső, *transzcendens* erő lehet képes visszaállítani a rendet. Így érkezik a „semmitől” Fortinbras és Richmond az első két drámában, azonban a harmadik darabban elmarad az efféle „megváltás”. Alban, Cordélia férjének erejéből csak arra telik, hogy számot vessen az entrópia tényével: „Jelenleg fő ügyünk / Az általános fájdalom. ... Lelkem baráti, kormányozzatok, / S tartsátok fenn a sebzett államot” (*Lear király*, V. felvonás, 3. szín Shakespeare, 1984: 183).

Az emlékezés sajátos temporalitásának oka meglátásom szerint az időélmény fenomenológiájában keresendő. Husserl elemzése megmutatták, hogy a jelen az ember nem a múlt pillanatnyiségében éli meg, hanem egyfajta *látszólagos* (specious) kiterjedésként: „A jelen pillanatot nem tartam nélküli hirtelen felvillanásként tapasztaljuk meg, hanem áramlatként, mely rövid ideig, kb. egy másodpercig feltornyosul” (Shores, 2016: 10). Vagyis a jelen nem egyetlen „múlt” pillanat, hanem az idő sűrűsége, amelybe számos múltbeli és a jövőbeli pillanat vegyül. Ebből két egymással látszólag ellentétes következtetést vonhatunk le. Egyfelől azt, hogy a jelen egy „kimerevített” pillanat, mely akár a megállított képkocka, a múlttól és a jövőtől egyaránt elhatárolt, megélhetetlen. Másfelől viszont az idő könyörtelen múlását a *jelenben* egyfajta állandósággént éljük meg, múltbeli élmények és jövőbeli elvárások elegyeként. Husserl ez utóbbit a dallamhoz hasonlította. Márpedig a dallam nem egyszerűen az elhangzott és felcsendülő hangok összessége, hanem valami olyasmi, ami egyfajta Gestaltként

megismételhető, újra és újra megélhető. Ha az első eset az entrópia lassú növekedését jelenti, a második a rend fenntartásához járul hozzá. Vonatkoztassuk e gondolatot a filmre és a halál ábrázolhatóságára. Könnyen belátható, bármelyik értelmezést választjuk, hogy a halál pillanata valóban ábrázolhatatlan. Az idő „sűrűsége” nem teszi lehetővé, hogy kiválasszunk egy pillanatot, melyet követően az (ábrázolt) világ végérvényesen megváltozott. A múlt kivétel a jövőbe, ez még akkor is így van, ha a kettő között nagy az intervallum, amikor például olyasvalakivel találkozunk, akit régóta nem láttunk, vagy hosszú idő után nézünk a tükörbe, s másnak látjuk saját magunkat. Ilyenkor a közbülső időpillanatok lényegtelennek válnak, s csak a „Gestalt” (újra)felismerése számít. Sajátos esete ennek az, amikor elhunyt ismerősünket vagy családtagunkat a ravatalon látjuk újra, s nem tudjuk elhinni, hogy már nem él.

A jelen idő „sűrűségét” példázza Ashgar Farhadi *A múlt* (*Le passé*, 2013) című filmjének utolsó jelenete. Samir, a mosodatulajdonos a kórházban meglátogatja a kómában fekvő feleségét. Az orvosok szerint már csak az segíthetne, ha a nő felismerné kedvenc parfümjét. Férje odahajol a fekvő nőhöz, miután magára permetezte azt az illatot, amelyiket a felesége legjobban szeretne érezni rajta. Megfogja a nő kezét, s kéri, hogy szorítsa meg, ha felismerte a parfümöt. A film a két kéz közelképével ér véget anélkül, hogy a legkisebb rezdülést látnánk a nő kezén. Egy pillanattal előtte azonban, amikor a kamera elidőzik a nő arcán, egy könnycsepp gördül le a szeme sarkából. Ez az affektív reakció a férje illatára szinte észrevehetetlen a mozdulatlan arcon. A könnycsepp itt is az élet indexe a test élettelen állapotával szemben. Érdemes hozzátenni, hogy ha a könnycsepp helyett a feleség egy kézszorítással jelezné, hogy él, teljesen elveszne az idő „sűrűsége”, amire a film címe is utal. Az illat evokatív ereje ugyanis a múlt kivételése egy lehetséges jövőbe. Az apa a kisfia kérdésére, hogy visszaköltöznék-e Samir barátnőjéhez, azt válaszolja, hogy minden attól függ, anya felébred-e. A felismerés tehát döntő jelentőségű a rend megtartásában, ami Farhadi filmjében egyedüli alternatíva a halállal szemben.

A felismert Gestalt, ellentétben a holttesttel, az élet, s nem a halál indexe. A ravatalon fekvő testből éppen az hiányzik, ami élettel telivé teszi, a mozgás. A kettő ütközése (az alakot felismerjük, de nem mozog) okozza a traumatikus élményt. A 9/11-ben van egy jelenet, amikor a film elején látható tűzoltók közül ketten az égő toronyban a halálukat lelik, és a társaik kihozzák fekete fóliával letakart holttestjeiket. A takarás nem pusztán az együttérzés jele, hanem meggátolja, hogy a riadókor még élő és a később halott tűzoltók közti Gestalt-azonosság traumatizálja a nézőt. A fikciós filmek ezzel kevésbé törődnek, a legtöbb esetben halottnak tűnő szereplők életjelet mutatnak, a néző látja és tudja is, hogy nem haltak meg. E médiatudatosság

egy pillanatra felfüggeszti ugyan a műélvezetet (immerzió), de elfedi, láthatatlanná teszi a halált.

A vizuális művészetek, így a mozgókép nem csak a Gestalt felismerhetőségével képes elfedni az entrópia könyörtelen érvényesülését, hanem paradox módon az entrópius emelkedőn is felvillanthatja a kiút lehetőségét. Nyilvánvalóan nem a fizikai törvényszerűség, az entrópia növekedésének kiiktatásáról van szó. Ellenkezőleg, ahogy a bevezetőben kifejtettem, e törvényszerűség (zárt rendszerben az entrópia mindaddig nő, ameddig energia-bevitel mellett nem válik exportálhatóvá) értelmében minden mintázat „szétfolyik”, s ezt a vizuális művészetek különösen szemléletesen ábrázolják. A film, s különösen a kísérleti film története számtalan példát kínál arra, amikor a kép „plasztikus massa, jelentés nélküli, nem nyelvileg megformált anyag, jóllehet nem amorf és szemiotikailag, esztétikailag, pragmatikailag megformált” (Deleuze, 2008: 40). Elsőre furcsának tűnhet Gilles Deleuze szemiotikai képfelfogásában az entrópia megnyilvánulását látni, de ha jobban belegondolunk, amikor *Az érzet logikájában* az Alak és a struktúra közti kölcsönviszonyról, kölcsönös „átalakulásról” beszél, a művészetet a rend és rendezetlenség fluktuációjaként írja le. Mindennek az alapja a ritmus, mely összehúzóds (szisztolé) és ellazulás (diasztolé), lüktetés, akár a szívverés. A rendszer a fizika nyelvén az egyensúlyi állapot felé törekszik, vagyis az entrópia növekszik, míg el nem éri maximumát. A kép, a vizuális mű ezen az úton helyezkedik el, az Alak és a struktúra folyamatos átalakulásában.

Rend és rendezetlenség lüktetését az ábrázolás szintjén szimbolizálja a fentebb említett drámaszerkezet, melyben a rend entrópius megbomlását egy kívülről érkező erő új rendje váltja fel. Ennek sajátos változatát valósítja meg Roman Polanski a *Macbeth* (1971) feldolgozásában, amikor az új rend eljövételét a rend felbomlásának új ígérétevel keretezi el. Amíg a dráma véget ér azzal, hogy a meggyilkolt Duncan király idősebb fiát, Malcolmot megkoronázzák, a film végén a fiatalabb testvér, Donalbain rátalál a boszorkányok földalatti odújára. Az idő „összesűrűsödik”, s Macbeth múltbeli jóslata vetül a jövőre, akár az inga visszalengő karja, mely ismét pusztulást hoz. Olyan, mintha a fentebb említett örök visszatérés mítosza itt gellert kapna, s a halál elkendőzése helyett az entrópia visszafordíthatatlanságát állítaná.

Nem véletlen, hogy esztétikai elvnek is tekinthetjük Deleuze azon megjegyzését, hogy „[a] ritmus egységét valójában csak ott kereshetjük, ahol maga a ritmus a káoszba, az éjszakába merül, és ahol a szintkülönbségek szüntelenül és erőszakkal összekeverednek” (Deleuze, 2014: 25). Itt nem lehet céltom ezen esztétikai elv genetikus leírása. Csak emlékeztetni szeretnék arra, hogy az orosz formalizmushoz tartozó Jurij Tynyanov szellemiségében nagyon hasonlóan

fogalmaz, amikor a vers kompozíciós elvét, mint a poétikai konstrukció alapját úgy definiálja, mint ami a „minimumán ismerszik meg”. Ez annyit jelent, hogy egy művet létrehozó *absztrakt* struktúra akkor ismerhető fel, ha a *konkrét* megvalósulásában a leginkább torzul, ha tetszik „hibás” (lásd ritmus- vagy rímképlet), homályos, elnagyolt stb. Vagyis, ha az Alak a felismerhetetlenségig torzul, „szétfolyik”, metaforikusan mondva, elindul az entrópikus emelkedőn felfelé. Ebből természetesen nem következik az, hogy a mű materialitása a halál ábrázolásával egyenértékű lenne. Ugyanakkor az entrópia törvénye minden létezőre érvényes, így az audiovizuális filmképre is, s ez a tény indirekt módon minősítheti az ábrázolt világot, mint a halál indexe. Mivel nem *élő* alakról van szó, az entrópikus folyamatban nem definiálható egy konkrét határ, amelyen túl a Gestalt felismerhetetlen vagy a szereplő halott. A mű materialitása, mint a halál közvetett – szimbolikus – ábrázolása nem ritka jelenség. Legszélsőségesebb megjelenési formája az elégő filmszalag, ahogy ezt Ingmar Bergman *Persona* (1968) című filmjének végén látjuk. A film teljes megsemmisülése paradox módon egyszerre a halál ábrázolhatatlansága és közvetlen, materiális ábrázolása. A film azonban, mint audiovizuális médium többféleképpen megjelenítheti szimbolikusán és kevésbé önpusztító módon az élő és élettelen közti átmenetet vagy annak lehetetlenségét, például a hangsávon keresztül. Tarkovszkij *Solaris*ában (1972) az orvos feleségének újraélesztését fémes, üvegcserepekre emlékeztető hangmontázs kíséri, mely a halál, az élettelenység indexe, s mint ilyen átértelmezi, visszaminősíti az újraélesztés fogalmát.

Az entrópikus emelkedő vizuális ábrázolására elsősorban az ún. szenzoriális fordulat dokumentumfilmjeiben találhatunk példát. E dokumentumfilmek egyik célja olyan nézőpontok bemutatása, melyek az ember által elfoglalhatatlanok, következésképpen a természetről nem racionális, hanem „véletlenszerű” képet adnak. A fordulat egyik meghatározó filmje, Lucien Castaing-Taylor és Verena Paravel közös alkotása, a *Leviathan* (2012) egy éjszakai halászhajó életébe ad betekintést. Az alkalmazott GoPro kamera a víz alatt, a víz alól és a víz fölött olyan felvételeket készít, amelyeket nézve a néző teljes mértékben elveszti az orientációját, a sirályok, a halak nekicsapódnak a kamerához, a madarak hol fejjel lefelé, hol a „természetes” módon repülnek, a mozgásuk a tökéletes véletlenszerűség érzetét kelti. Habár a véletlenszerűség önmagában nem növeli az entrópiát, az ember által alkotta rendből és a többször említett rend és rendezetlenség lüktető mozgásából egyértelműen kifelé mutat. A szétfolyó mintázatok szabálytalansága egy olyan világot idéz meg, mely nem az egyes ember, hanem az emberiség halálával fenyeget. E biológiai, s nem fizikai értelemben disztópikus világ az állandó, „véletlenszerű” mozgáson alapszik, de éppen ezért hiányzik belőle az ember.

## Entrópia és haptikus látás

Természetesen előfordul, hogy a néző védtelenné válik a halál közömbösségével szemben. A filmnek többféle eszköze van arra, hogy megmutassa a test törékenységet és esetlegességét, amikor mindezt a néző saját testiségében éli meg. Az egyik eszköz a közelkép, illetve a szuperközeli, mely a testnek és az arcnak olyan részleteit és olyan apró vagy kevésbé apró változásait mutatja meg, melyek az embert felismerhetetlenné teszik. Amikor egy arc felismerhetetlenné válik, „a halál közelségével *szembesülünk*, s abban a pillanatban az idő kizárólagos tudatával kapcsolatos érzések járnak át” (Davies, 2004: 20). Az idő súlyát nem csak az arc torzulásai, hanem általában a test fiziognómiája érzékelteti, ahol „a törékeny test és az áttetsző bőr látványa feltárja az élet esetlegességét és az emberi létezés átmeneti jellegét, a végesség érzését, mely független a [film] narratív jellegétől” (Davies, 2004: 18).

Agnès Varda a *Kukázók (Les glaneurs et la glaneuse, 2000)* című filmjében saját kamerájával járja a vidéket, miközben időnként önmagát is megörökíti. Egyik kezében Rembrandt önarcképének reprodukcióját tartja, miközben a másikkal a kameráját kezének ráncaira, áttetsző és elszíneződött bőrre irányítja. „Elborzadok”, kommentálja a képeket, „különleges érzés, olyan, mintha valamilyen állat lennénk, egy ismeretlen állat.” A test nem egyszerűen felismerhetetlen, hanem elveszti emberi jellegét, s idegen létezővé válik. Varda itt egyszerre alkotó és néző, miközben a képen látható testtel azonos, miközben a közelkép látványa elidegenít, távolságot teremt a kamerát kezelő egyik keze és a közelképen látható másik között. A mozgás életszerűsége szembekerül a filmezett tárgynak a néző képzetében keltett asszociációjával, az elmúlás időbeliségével,

Vessük egybe az előző példát a japán Teshigahara *A homok asszonya (Suna na onna, 1964)* című filmjével, melyben egy párnak az a sziszifuszi feladata, hogy a szél által hordott homokot naponta ellapátolja, máskülönben a közeli falu házai a pusztulás szélére kerülnek. A férfi, aki eredetileg biológus, a falusiak foglya, mert a nő férje és gyereke meghaltak a homokviharban, s egyedül nem bírja a munkát. A ház, ahol laknak, egy mély gödör mélyén található, menekülésre semmi lehetőség, a kötélhágcsót a falusiak csak akkor engedik le, amikor vizet és élelmet küldenek a két embernek. A történet egy pontján az idegen férfi és a helybeli nő egymásra utaltságukban szeretkezni kezdenek. A kamera az összefonódó két test szuperközeli képein szinte a bőr pórusaiba hatol, a végtelenül felnagyított gyöngyöző testnedvek, homokszemek és hajszálok Varda kezéhez hasonlóan „felismerhetetlenné” teszik a szereplőket: „A közelkép zavaró bensőségességet hoz létre, a testet abban az állapotában láttatja, ahogy ritkán tapasztaljuk meg, amikor a lebomlás jeleit mutató organikus tömeg, mely

az emberi szem által alig észrevehető. A szélsőségesen közeli kép tehát átlendíti a nézőt a felismerhetőség határán, oda, ahol a test név nélküli puszta matéria” (Beugnet, 2007: 70). A közelkép texturálisan gazdag, az előtér/háttér különbségét felszámoló tulajdonsága a XXI. századi, elsősorban francia filmművészetében feltöri a narratív struktúrát, s ezzel együtt magát a szubjektivitást is. E jelenséget nevezi a filmelmélet szenzoriális filmkészítésnek és haptikus vizualitásnak. A haptikus kifejezés itt legalább két dolgot jelent. Egyrészt azt, hogy a képet a szem a tapintás taktilis érzetéhez hasonlóan „letapogatja”. A hangsúly tehát nem a történet megértésén, annak (re)konstruálásán van, hanem az apró részletek „kitapintásán”. Ennek következménye, hogy a befogadó nem a „nagy egésznek”, a film narratív jelentésének rendeli alá a vizuális részleteket, a kép egyediségét, hanem a figuralitás széttörésével vagy annak hiányával szembeáll. A narratológia felől a szubjektivitás haptikus „eltüntetése” valódi fenyegetésnek, a pusztulás metaforájának hat. Ugyanakkor, s ez a haptikus látás másik fontos jelentése, a szenzoriális kép, az „arcvesztés” (*de-facing*) a nézőt arra készítheti, hogy saját identitását, én-tudatát is megkérdőjelezze. A figurális értelmezés kudarca ez esetben nem a szubjektivitás eltűnéséhez, hanem az ún. *mássá válásához* vezet.

A haptikus vizualitás *etikai* következménye tehát, hogy a néző felismeri a felismerhetetlenben a másik abszolút másságát, s ezáltal a saját magában rejlő másikat is. A filmképek haptikussága természetesen nemcsak a film narratív jellegét gyengíti vagy számolja fel, hanem a filmi mozgást is „lassítja”. Éppen ezért rokonítható a modernizmusból ismert hosszú beállítással, melyet Gilles Deleuze filmkönyvének első kötetében az akcióséma kudarcaként ír le. Ha a klasszikus film a hármas tulajdonságának, mozgás-temporalitás-képzelet „életszerűsége” miatt alkalmatlan a halál ábrázolására, a haptikus film a „pusztulás képeit” egy egészen más értelemben funkcionalizálja át, amennyiben a néző etikai tudatát szólítja meg. Ezen a ponton azonban egy fontos kitérőt kell tenni.

Létezik ugyanis a haptikus vizualitás mellett, azzal részben átfedésben a narratív séma lelassításának egy másik módja. A film- és médiaelméletben többféle kifejezés is előfordul, *picturesque, spectacular, tableau*, magyarul általában látványnak, látványosságnak hívjuk azt, amikor egy képet úgy szerkesztenek meg, hogy mindenképpen felkeltse, magához ragadja a néző figyelmét. A filmbe más vizuális műfajokból kerülhetett be, elsősorban a televízió, a zenei klipek, s napjainkban általában az interneten felbukkanó mozgóképek sajátossága. Felvillanó, villódzó, gyorsan változó, ultrarövid vágásokból álló, kaleidoszkopikus és ehhez hasonlóan jellemezhető képsorok a befogadó egyre emelkedő ingerküszöbét vannak hivatva felülmúlni. A gondolat a városban szabadon *sétáló* attitűdjére vezethető vissza, akinek a figyelme egyik látványról a másikra, egyik kirakatról a másik kirakatra vándorol, csapong, semmit sem figyel

meg a maga részleteiben. Habár a *flâneur* jelenségét először Charles Baudelaire írja le, Walter Benjamin írásai alapján vált ismertté. A sétáló számára adódó látványok azonban egy másfajta szempontból is vizsgálhatók, nevezetesen abból, hogy a „kirakatok” állandóságot is jelentenek az elkeretezett tárgyakat és struktúrájukat illetően. Egyfajta színpadiasságot hordoznak (ne feledjük, hogy idegen nyelvekben a »spektakuláris« kifejezés egyszerre jelenti a szembeötlő és a színpadi látványt), amiben benne rejlik a megrendezettség és az ismétlődés. Paradox módon e színpadiasságot egy másik médium, a televízió, tágabb értelemben a képernyő látja el egy új funkcióval, amikor meghatározott tartalmakat, elsősorban az erőszak, a háború, az öldöklés, a tömegsírok stb. képeit állandó témájává teszi, mintegy díszletként használja különböző műsoraikhoz, műsoraiban és azok között. A sokszorosan ismétlődő képi tartalmak a kiüresedés veszélyével járnak, s pusztán formalitássá redukálódnak. Következésképpen a látványosság korábbi jelentésével ellentétes hatást keltenek a nézőben: nem meghaladják a figyelmi küszöböt, hanem alulmúlják. Ha az erőszak és a halál ábrázolására vonatkoztatjuk, akkor e „színpadias” képek, melyek ismétlődő, felismerhetően hasonló beállítások, *adaptív* reakciót váltanak ki a befogadóban, aki immunissá válik a szörnyűségekkel szemben. „A képernyő az érzéki elidegenedés közhelyévé vált. Az erőszak és a politika esztétizálásának kirakata” (Arceo, 2021: 2). A haptikus képek érzékiségével szemben a színpadias, az erőszakot esztétizáló képek esztétikátlanná válnak,<sup>7</sup> letargiát, sokkot, vagy éppen közömbösséget okoznak. „A modern kori szubjektum elsődleges állapota a bezárkózás. Lemond az érzéki képességéről a világ iránt, arról, hogy reagáljon rá, s ezzel a tapasztalatát is leépíti. [...] A saját tapasztalásunkból kilépni annyi, mint megcsónkítani magunkat. Kétélű játék, amikor kivonjuk magunkat a valóságból, nem élünk benne, miközben benne vagyunk. Élő halál, halott élet” (Arceo, 2021: 3).

Az ún. látványos képeket tehát egyaránt jellemzi a (tartalom nélküli) kaleidoszkopikus és a (tartalomtól kiüresedett) színpadiasság. Természetesen létezik egy olyan formája is e jelenségnek, mely éppen ellenkezőleg, a színpadszerű beállítást nem közhelyszerűen, hanem egyedi módon alkalmazza. Ez a tabló (*tableau*), mely a film és a festészet intermediális találkozási pontja. Tipikus formája az, amikor ismert festményeket, „táblaképeket” játszanak, állítanak be újra egy-egy filmben, vagy a kép témájának térbeliségét hangsúlyozva – említhető Pier Paolo Pasolini *Túró (Ricotta)*, (1963), Jean-Luc Godard *Passiójáték (Passion)*, (1982) és Derek Jarman *Caravaggio* (1986) című filmje –, vagy a festményszerűséget sajátosan beállított állóképekben valósítják meg, melyek vagy létező

---

<sup>7</sup> Az „anaesthetic” kifejezés a jelen értelemben: Buck-Morris (1992).

festményeket idéznek meg, mint Robert Altman háborús szatírája, a *M.A.S.H.* (1970), mely nagyjából a film felénél Leonardo da Vinci *Utolsó vacsoráját* állítja be tablóként, vagy a tablót a képszerkesztés meghatározó formájává emeli, mint ahogyan Lech Majewski több filmjében is teszi (Vö. Pethő, 2014). A tabló hatásmechanizmusa a látványos színpadszerűség és a haptikus vizualitás között helyezhető el, amennyiben nem oldja fel a figurális ábrázolást, s ezáltal nem fenyeget a szubjektum szenzoriális „halálával”.

Egy rövid kitérő erejéig érdemes fontolóra venni a pusztulás literális megjelenését a művészetekben. Ha igaz, hogy az entrópia a fizikai rendszerekre, s nem csupán az élő szervezetekre vonatkoztatható, a művészeti alkotások sem kivételek. Van azonban egy egyszerű módszer, amellyel a művészet szolgálatába állíthatja az entrópiát, melyet a romantika óta jól ismerünk. Ha maga a mű romnak készült, vagy szándékosan idő előtt roncsolódott, vagy saját anyagi hordozóját állítja előtérbe, mint azok a mozgóképi alkotások, melyek a film három történetileg létező technológiáját, a celluloidot, a mágnesszalagot (VHS) és a digitális kódot az ábrázolás részévé emelik. A leggyakrabban ez a kép *szemcséségében* mutatkozik meg szó szerint. Ahogy korábban kitértem rá, a távoli egyensúly felé törekvő átalakulások során minden forma, minden alak(zat) széttörik, szétfolyik, szemcsésedik, míg a kép bármilyen figurativitása felismerhetetlenné, más szóval textúrává válik. Ilyen textúrákat azonosíthatunk a mozgókép történetileg létező hordozóiban, legújabbán a túlnagyított digitális képben. Az így „roncsolt” granulált képek két fontos tulajdonsággal rendelkeznek.

Az egyik az, amit fentebb a közelképpel kapcsolatban a kép optikai tulajdonságával szemben haptikus látásnak neveztem, mely szerint a képek, s nem csak a mozgóképek (emlékezzünk, maga a fogalom a képzőművészetből származik)<sup>8</sup> amellet, hogy felismerhető látványt kínálnak a tekintet számára, azaz optikaiak, a tapintáshoz hasonlóan „felületi” információt is hordozhatnak, amennyiben nem az alakfelismerés figuratív gesztusát támasztják alá, hanem *de-figurálnak*, az ábrázolást hordozó anyag mintázatát „tapogatják le”. A művészettörténet az őskortól kezdve előszeretettel aknázza ki az anyag sajátos szerkezetét, a szikla repedéseit, domborulatait, a márvány erezetét – ahogy erre Leonardo da Vinci a festészeti intelmeiben rámutat –, vagy az ecsetkezelés technikáját, a festék felvitelét vagy éppen a vászon ürességét, ahogy a késő barokktól a modernizmusig ez gyakorlattá válik. A haptikus látás entrópia és energia dinamikus viszonyával jellemezhető, amikor a forma kezd kiemelkedni a

---

<sup>8</sup> Az optikai/haptikus megkülönböztetés Alöis Riegl-től származik, aki először az antik művészetre alkalmazta. Újabbán a haptikus látás kifejezését előszeretettel használják a szenzoriális film esetében. Lásd erről részletesebben: Beugnet, 2007: 63-65.

formátlanból, avagy ellenkezőleg, fokozatosan visszahull a formátlanba. A haptikus képek ezt az alapvető kettősséget, ambivalenciát hordozzák, ahogy Merleau-Ponty Cézanne festészetét értelmezve arról ír, hogy a festmények, noha állóképek, nem tárgyakat ábrázolnak, hanem a dolgok születését, tehát egy folyamatot tárnak elénk.

Összefoglalva: a halál filmi ábrázolása több szempontból is problematikus. Mindenekelőtt azért, mert a halál eseménye önmagában is nehezen meghatározható. Az, ami biztosan felismerhető, a halál eredménye, a halott test. Másfelől a születésünktől fogva a túlélés érdekében igyekszünk nem tudomást venni a halál bekövetkeztéről egyszerűen azért, mert az idő észlelése a jövő projektálhatóságát előfeltételezi. Ha mégis találkozunk az életellenes erőszakkal, igyekszünk megvédeni magunkat a sokkhatással szemben azzal, hogy esztétizáljuk, s ezáltal eltávolítjuk magunktól, majd többszöri előfordulás esetén esztétizálatlanítjuk, azaz a teátrális látványosság részévé tesszük, legyen az a hírfolyam, fikciós vagy akár dokumentumfilmes képfolyam. Létezik azonban a halál vizuális ábrázolásának vagy ábrázolhatatlanságának egy negyedik aspektusa a fizikai, társadalmi és esztétikai nézőpont mellett, mégpedig az a fenomenológiai tény, hogy a mozgókép mozgást fejez ki mozgással. Márpedig a mozgás az élet feltétele, ami önmagánál fogva nem mozog, az élettelen világhoz tartozik. Mozgással ábrázolni a mozgás megszűnését paradoxális. Kivéve akkor, ha az entrópia, a mozgás megszűnése magát a (művészeti) alkotást is elemeire bontja, defigurálja, arctalanítja.

**IRODALOM**

- ANDERSON, J. D. (1996): *The Reality of Illusion*. Carbondale–Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- ARCEO, C. (2021): Aestheticization of violence and politics of perception. *Academia Letters* Article 2289. <https://doi.org/10.20935/AL2289>.
- BEUGNET, M. (2007): *Cinema of Sensation. French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- BIRD, C. (1976): Poetry in the Mande: Its Form and Meaning. *Poetics* 5 (1976): 89-100.
- BOLTON, L. (2011): *Film and Female Consciousness. Irigary, Cinema and Thinking Women*. New York, Palgrave Macmillan.
- BUCK-MORSS, S. (1992): Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered. *October* 62: 3-41.
- DAMASIO, A. (2010): *Self Comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*. New York, Pantheon Books.
- DANTO, A. C. (2007): Moving Pictures. In: CARROLL, N., HO, J. (eds.): *Philosophy of Film and the Motion Pictures. An Anthology*. Malden, MA./London/Carlton, Victoria AUS, Blackwell, 100-112.
- DAVIES, T. (2004): *The Face on the Screen. Death, Recognition and Spectatorship*. Bristol, UK./Portland, OR, Intellect.
- DELEUZE, G. (2014): *Az érzet logikája*. (ford.: Seregi Tamás) Budapest, Atlantisz.
- DELEUZE, G. (2008): *Az idő-kép*. (ford.: Kovács András Bálint) Budapest, Palatinus.
- EIGEN, M., WINKLER, R. (1981): *A játék*. (ford.: Koch Sándor) Budapest, Gondolat.
- GIBSON, M. (2001): Death Scenes: Ethics of the Face and Cinematic Deaths. *Mortality* 6 (3).
- JOHNSTON, J. (2001) [1999]: Gépies látásmód. (ford.: Simon Vanda) *Metropolis* 2001/2: 44-59.
- KERNER, A. (2011): *Film and the Holocaust. New Perspectives on Drama, Documentaries, and Experimental Films*. New York: Continuum.
- KLEYMAN, M., ZELENTSOVA, M. (2021): Nature versus Nurture Debate from the Perspective of Synergetics. *Academia Papers*.
- LESLIE, A. M., XU, F., TREMOULET, P., SCHOLL, B. (1998): Indexing of Object Concept: Developing 'What' and 'Where' Systems. *Trends in Cognitive Science* 2: 10-18.
- PETHŐ, Á. (2014): The Garden of Intermedial Delights: Cinematic 'Adaptations' of Bosch, from Modernism to the Postmedia Age. *Screen*, 55.4: 471-489.

- RUNCAN, M. (2015): The Body of the Empathic Spectator. *Cahiers Echinoux*, 29 (2015) *Special Issue: Utopia, Dystopia, Film*: 29-52.
- SHAKESPEARE, W. (1984): *Lear király*. (ford.: Vörösmarty Mihály) Budapest, Európa.
- SHORES, C. (2016): Cinematic Signs and the Phenomenology of Time: Deleuze and the Visual Experience of Temporal Depth. *Studia Phaenomenologica* 16: 343-372. DOI: 10.5840/studphaen20161613
- SMALL, B. (2014): Documentary Film and Animal Modernity in *Raw Herring* and *Sweetgrass*. *Australian Humanities Review* 57 (2014): 61-80.
- SOBCHACK, V. (1984): Inscribing ethical space: ten propositions on death, representation, and documentary. *Quarterly Review of Film Studies*, 9: 283-300.
- SPINOZA (1979): *Etika*. (ford.: Szemere Samu) Budapest, Gondolat.
- UNGER, M. A. (2017): Castaing-Taylor and Paravel's GoPro Sensorium: *Leviathan* (2012), Experimental Documentary, and Subjective Sounds. *Journal of Film and Video* 69 (2017/3): 3-18.
- TARNAY L. (2017): A filmi élmény és a Másik. Az intimitás filmfenomenológiai alapjai. *Kellék* 56 (2016): 7-46.
- TARNAY L. (2021): A (szenzoriális) mozgókép etikai vonzatai egy (poszt)antropocén korban. *Apertura* (2021/tél). URL: <https://www.apertura.hu/2021/tel/tarnay-a-szenzorialis-mozgokep-etikai-vonzatai-egy-posztantropocen-korban/>  
DOI: 10.31176/apertura.2021.16.2.8

Szerző:

**Dr. Tarnay László**

filozófus, filmesztéta

Pécsi Tudományegyetem

Filmtudományi Tanszékének volt vezetője,

nyugalmazott habilitált egyetemi docens

[tarnaylaszlo@gmail.com](mailto:tarnaylaszlo@gmail.com)

## GELENCSÉR GÁBOR

### A más(ik)világ

#### *A halál motívuma a magyar filmben*

**Összefoglalás** ♦ *A halál motívuma kivételes szemléletességgel írja le a magyar filmkultúra kettős természetét, miszerint a második világháború végéig tartó korszakában a műfaji, majd az azt követő szakaszában a szerzői film vált benne meghatározóvá. Ugyanakkor a motívum vizsgálata a műfajhasználat és a szerzői film sajátosságaira is rámutat: a leginkább érintett bűnügyi film „szégyenlősségére”, a klasszikus és modernista melodramák közötti különbségre; illetve a szerzői filmek e téren megmutatkozó gazdagságára az elvont halálábrázolástól az ironikus szemléleten át a transzcendens-metafizikus távlatokig. Az esszé a műfaji és szerzői film mentén tekinti át a magyar filmben a halál motívumát, egy-egy konkrét filmpélda és formanyelvi megoldás bemutatásával.*

**Kulcsszavak:** magyar filmtörténet, műfaji film, szerzői film, bűnügyi film, melodráma, tudatfilm

### The other(s) world

#### *The motif of death in Hungarian cinema*

**Abstract** ♦ *The motif of death demonstrates with exceptional clarity the dual nature of Hungarian film culture: (1) the genre film dominated period up to the end of the WW II, and (2) the author film dominated period after WW II. An examination of the motif also reveals the specificities of genre and auteur film: the so called "shyness" of the crime films, the differences between classical and modernist melodramas, the richness of auteur films in this respect, from abstract depictions of death to ironic and transcendent-metaphysical perspectives. The essay examines the motif of death in Hungarian film along the lines of genre and auteur film, presenting some specific examples of films and formal devices.*

**Keywords:** history of Hungarian cinema, genre film, auteur film, crime film, melodrama, mental journey film

## **Megközelítések**

Kevés olyan motívumot találunk a magyar film történetében, amely szemléletesebben írná le a populáris és a szerzői filmkultúránk különbségét, mint a halálé, illetve annak ábrázolásáé. Természetesen a kétféle filmkultúra általában is másképp áll hozzá a kérdéshez. A populáris filmben jóval inkább külső, cselekményszervező esemény, gyakran egy-egy műfaj elengedhetetlen narratív eleme. Sőt, feltűnően sok zsáner esetében elengedhetetlen a hős(ök) halála, a bűnügyi filmek hatalmas családjától a melodrámán át a horrorig, a westernig vagy a háborús és akciófilmig. Inkább a kivételek feltűnők, mint amilyen a vígjáték szintén ágasbogas műfaji családfája. A szerzői filmben a halál jóval inkább belső, szubjektív eseményként, a személyes lét drámájaként fogalmazódik meg. Nem kívülről érkezik, nem „idegenkező”, hanem „saját halál” (Nádas Péter), az ehhez kapcsolódó reflexióval. Nem a halál megtörténtét ábrázolja, hanem megtörténését, adott esetben az átlépés folyamatát és/vagy a halálon túli létet. A populáris filmben a halál mással esik meg, a szerzőiben velünk.

Mindezek csupán igen sommás megállapítások, ám bizonyos irányultságokat talán kifejeznek. Mégis, érdemes legalább utalni a keresztkapcsolatokra, így például a bűnügyi filmek metafizikai távlatára (Bényei, 2000), a melodramákban megfogalmazódó eltúlzott, végzetes lelki késztetésekre (Stóhr, 2013), avagy egyáltalán az archetípusokban gondolkodó műfaji filmre (Király, 1998). Ám ezekben az esetekben, ha a halál valóban elnyeri a maga összetettebb ábrázolását, a műfaji elnevezésen is módosítani szoktunk, így például bűnügyi film helyett bűnfilmet mondunk, a melodramát pedig szigorúan elhatároljuk a jelzői értelmű melodramatikustól. A szerzői filmek esetében, főképp, ha a társadalmi jelentés kerül előtérbe, így például a történelmet modellként ábrázoló parabolákban, a halál szintén lehet külsődleges, akár jelzésértékű, stilizált esemény. Mindazonáltal a modern film egyik fő törekvése, a szubjektív, tudati folyamatok ábrázolása, a külső helyett a belső világ láthatóvá tétele eleve nyitottá teszi a médiumot valami olyasminak a megragadására, amiről nincs tudásunk, amit csak elképzelni tudunk: a halál pillanatáról, az utánról – bármit is gondoljunk vagy higgyünk róla.

Már ebből az igen általános leírásból is kihámozhatók bizonyos következtetések a magyar film viszonyáról a halál motívumához. Az alábbiakban ezt igyekszem feltárni egyre szűkülő koncentrikus körökben.

## Műfaji változatok

A halálmotívum alaphelyzetét voltaképpen már a populáris és a szerzői film magyarországi pozíciójának sajátossága, aránytalansága is meghatározza. Eszerint a némafilmkorszak és a korai hangosfilmkorszak (1945-ig) egyoldalúan populáris, míg az 1945 utáni időszak, az ötvenes évek propagandafilmjei, majd az új hullám e téren kiegyensúlyozott korszaka után egyoldalúan szerzői karakterűvé vált a magyar film. (A rendszerváltás után fokozatosan újra kiegyensúlyozottabb lett a helyzet, s a kortárs filmről elmondható, hogy – legalábbis e tekintetben – a hatvanas évekre emlékeztető sokszínű filmkultúra képét mutatja.) Ily módon a halál motívumát 1945 előtt a műfaji, 1945 után a szerzői filmben kell keresni, amely már eleve magában rejti annak ábrázolási módját. Csakhogy a motívum mindkét paradigmátikus szakaszban nehéz helyzetbe került – s ebből adódik sajátos jelenléte a magyar film történetében, miszerint nem magának a halálnak az ábrázolása tekinthető meghatározónak, jóval inkább annak hiányával, fogyatékoságaival reprezentálja filmtörténetünket.

Milyen „károkat” szenved el, miféle nehézségekkel küzd a halál motívuma mind a műfaji, mind a szerzői filmben? A műfajok terén a legalapvetőbb körülmény a vígjátékok túlsúlya, amely különösen a korai hangosfilmkorszakban volt aránytalan, ám dominanciáját egészen a kortárs filmig megőrizte. Mint láttuk, a vígjáték az egyetlen jelentős műfajcsalád, amelytől eleve idegen a halál motívuma. Ha pedig a „halálkompatibilis” műfajok jelenlétét vizsgáljuk a magyar filmben, akkor azok közül jónéhány, így például a horror, a western, a háborús és akciófilm eleve kiesik (avagy szerzői átalakításon megy át, mint a western mintájára megalkotott eastern). Marad a bűnügyi film és a melldráma. Bűnügyi filmből nemcsak viszonylag kevés akad, hanem a műfaj helyzetét megnehezíti a cenzúra is, még hozzá különös módon az 1945 előtti és utáni, ellentétes ideológiai irányultságú rendszereké egyaránt. A két világháború közötti rezsim sem fogadta el a bűn jelenlétét a társadalomban, főképpen annak legsúlyosabb változatát, az életellenes bűncselekményt. „Szégyenlősek” (Balogh–Király, 2000: 115), avagy „félbűnfilmek” voltak a zsáner ritka darabjai, azaz „vértelenek”; a bűnesetet exportálták (Tóth Endre: *5 óra 40*, 1939), ha mégis tartalmaztak gyilkosságot, annak ábrázolását „elszabotálták” (Farkas Zoltán: *Kisértés*, 1941); illetve a műfaj más irányban keresett magának „menekülő útvonalat”, a thriller, a film noir és elsősorban – az erős noir-szenzibilitást mutató (Pápai, 2013) – melldráma (Hamza D. Ákos: *Külvárosi őrszoba*, 1942) felé (Lakatos, 2013). Végül a melldráma volt képes 1939 után felzárkózni a vígjáték mellé, így ez lett – jókora lemaradással ugyan – a teljes magyar filmtörténetre kivetítve a második legnépszerűbb műfaj. A melldráma az életellenes cselekedetet is involválhatta, leggyakrabban

öngyilkosság formájában. Ezt a cenzúra kevéssé érezte veszélyesnek, hiszen az nem társadalmi szintéren zajlott, nem hívta ki maga ellen a hivatalos szervek fellépését, hanem magánéleti krízis következményeként személyes dráma maradt. Mindennek ellenére igen botránys lépésként hatott a halál motívumának még ez a fajta megjelenítése is a korai hangosfilmben. Erről tanúskodik a melodráma „nagyformáját” (Balogh–Király, 2000) megnyitó alkotás, a *Halálos tavasz* (Kalmár László, 1939) esete. A filmnek ugyanis leforgatták a ’happy endinges’ befejezését is. A végzetes szerelme miatt öngyilkosságra készülő férfi szállodai szobájába az utolsó pillanatban kopog be a kiegyensúlyozott házasság ígértét hordozó barátnőjének a testvére a hírrel, miszerint menyasszonya rosszul van. A rosszullét oka pedig nem más, ahogy ezt az orvos az izgatottan odarohanó férfi tudomására hozza, mint a gyermekáldás. Az alternatív befejezés tehát a halállal szemben az életet állította, többszörös értelemben is. Ám a mozikba végül a boldogtalan vég került – ráadásul elbeszéléstechnikailag is radikális megoldással rögtön a nyitójelenetben látjuk az öngyilkosságot, majd innen, flashbackként elevenedik meg az ahhoz vezető út. A *Halálos tavasz* egyúttal a végzet asszonyát is fellépteti a magyar filmben, méghozzá rögtön meghaladhatatlan színészi teljesítményként: Karády Katalin kizárólag ezt a szerepkört fogja alakítani a magyar filmben, mindössze tíz év alatt húsz alkalommal. „Mítosza és mágiája” (Király, 1989) halálos – ahogy a csókja is (Kalmár László: *Halálos csók*, 1942).

Az öngyilkosság szubjektívebbé, reflektáltabbá avatja a halál motívumát. Nem a társadalom, hanem a lélek betegségére utal; nem külső, hanem belső esemény, a szív megtörése, meghasonlása. Azaz a melodramai halálmotívum közelebb áll a szerzői felfogáshoz. Nem véletlen, hogy a szerzői film egyik leggyakoribb alműfaja a melodráma lesz (a másik a halál motívumához szintén szorosan kapcsolódó bűnügyi film), gondoljunk Fellini vagy Antonioni korai műveire, Gelsomina halálára (*Országúton*, 1954), vagy Cabiria öngyilkossági gondolatára (*Cabiria éjszakái*, 1957), illetve *A kalandban* (1960) eltűnt lányra és az *Éjszakában* (1961) meghalt barátira, mely esemény a házaspár szembenézését, krízisük belátását elindítja. A melodráma legtisztább szerzői megfogalmazását pedig Truffaut *Jules és Jim*jében (1962) látjuk, kettős öngyilkossággal a szerelmi háromszög-történet végén. Annál meglepőbb, hogy a melodráma műfaja 1945 után a magyar filmben is tovább él. A meglepetést az okozza, hogy az államszocialista korszakban felerősödik a filmek társadalmisága: az ilyen típusú jelentés igényét fejezi ki a kultúrpolitika, de ebben a szellemben gondolkodik – különösen a hatvanas évektől, amikor a kádári konszolidációnak köszönhetően már szabadabban, kritikusabban lehetett fogalmazni – a szerzői film fiatal, újhullámos nemzedéke is. Így aztán a melodráma 1945 előtti nagyformája után a „kisforma” egy átmeneti korszakra lesz csak igazán jellemző, a szocialista realizmus (1948–1953) és az újhullám (1963–1969) közötti szakaszra, azon belül is

az '56 utáni évekre. Az újhullám korától kezdve a filmtörténeti kánont már a műfaji vonásokat kevésbé mutató „tisztá” szerzői filmek írják, s a melodráma csak a nyolcvanas évektől tér vissza a szerzőiségtől a konvencionálisabb formák felé elmozduló midcult filmbe (amelyet nálunk új akadémizmusnak is neveznek).

A melodramák feltűnően nagy aránya és jelentősége felveti azt a gondolatot is, hogy amiképpen a '39 utáni felívelés háttérében a háborús félelem társadalomlégtani kivételése ismerhető fel a megváltoztathatatlan végzettel szembesítő történetekben, úgy az '57 utáni melodramák hasonló közvetett utalást tartalmaznak a forradalom elbukása és megtorlása miatt érzett – és elfojtásra, felejtésre ítélt – kollektív traumára. A mi szempontunkból azonban most fontosabb, hogy a halál motívuma ekkor sem tűnik el teljesen az egyre inkább modern, értelmiségi melodramákból. Ha csak az átmeneti korszak melodramái sarokpontjait tekintjük, Gertler Viktor 1955-ös *Gázolásában* a címadó eseményt az mélyíti el, s teszi a körülötte bonyolódó szerelmi történetet végzetessé, hogy a sérült a közlekedési bíróságon zajló ügy tárgyalása közben meghal. Így tehát az ügyész súlyosbítást kér, a bírónak pedig, aki érzelmileg kötődik a taxisofőrré deklasszálódott polgári származású gázolóhoz, még szigorúbb ítéletet kell meghoznia, ha úrrá akar lenni érzelmein, s valóban kiáll az igazság mellett. A szocialista realizmus karakter- és konfliktussémáját idéző történetben a döntése nem lehet kétséges, ám azt az érzelmi krízis mellett a haláleset avatja a politikai ellentéteket elmélyítő valódi (melo)drámává. Az átmeneti korszak végén, a már egyértelműen modernista stílusjegyeket mutató Makk Károly-film, a Sarkadi Imre drámája alapján forgatott *Elveszett paradicsom* kiinduló helyzete pedig a férfi főhős önkéntelen gyilkossága, amikor szeretőjén tiltott (és nem a szakterületéhez tartozó) műtétet hajtott végre. Mindkét történetben eltávolított a haláleset – nem látjuk, és csak mellékszereplőt érint –, ám a főhősökre tett hatása átható és egzisztencialista színezetű. A szerzői film majd ezen az úton halad tovább a halál motívumának boncolgatásában, egyre inkább lehántva a külső hatásokat és körülményeket, s ezáltal egyre jobban valódi témává emelve az addig inkább csak motivációként jelenlévő halál eseményét.

Mielőtt erre rátérnénk, érdemes még a műfaji változatoknál időznünk, hiszen a palettáról 1945 után sem hiányzik a bűnügyi film, ám ekkor is súlyos cenzurális korlátokba ütközik az életellenes bűn ábrázolása. A Horthy- és a Kádár-korszak hasonlóan szemfogató módon utasítja el saját társadalmában a bűn jelenlétét, nem beszélve olyan kényes kérdésekről, mint a szervezett bűnözés (gengszterfilm), az ártatlanul megvádolt ember vészőfutása (thriller) vagy a bűnbe involválódó nyomozó (film noir). A háritás mellett az államszocialista korszak másik bornírt eljárása a bűntény átpolitizálása. A bűnös politikai értelemben megbélyegzett figura: a korszak kezdetén egykori nyilas, háborús bűnös, nyugati kém, aztán '56 után disszidens; a

bűnüldözői oldalon pedig testületet, kollektívát látunk, magánnyomozó szóba sem jöhet, de még az individualizált rendőrkarakter is ritkaságszámba megy (Gelencsér, 2016).

Politikai kontextusban viszont akár a gyilkosság is megengedett: a *Teljes gőzzel* (Máriássy Félix, 1951) című termelési filmben a szabotázsakciónak halálos áldozata van, de még a jóval későbbi Csöpi-filmek első darabjában is egy disszidens kezéhez tapad vér az eredetileg csak műkincslopásként induló ügyben (Mészáros Gyula: *A Pogány Madonna*, 1980). Kivételek azonban akadnak mind az életellenes cselekmény súlyossága, mind az elkövető, mind a nyomozó tekintetében. Korai példa mindháromra Bácskai Lauró István *A Hamis Izabella* című 1968-as krimije: a rablógyilkosság elkövetője egy magyar munkásember, az ügybe véletlenül belekeveredő tanárnő pedig magánnyomozóvá avanszál. A gyilkosság azonban ezúttal is a rablás kényszerű kísérője, ahogy a *Jó estét nyár, jó estét szerelem* című Fejes Endre-elbeszélésben a magát nyugati diplomának kiadó szélhámós esetében, aki csak az őt leleplező lányt gyilkolja meg. A történetből Szőnyi G. Sándor rendezésében televíziós sorozat és kétrészes moziváltozat készült 1972-ben, majd musicalként is népszerű lett. A kéjgyilkosság fő motívummá azonban csak jóval később válhat Dobray György *Az áldozat* című, 1979-es filmjében, amely ráadásul sorozatgyilkosról szól, a hivatalos nyomozó pedig magánemberként is belebonyolódik az ügybe, olyannyira, hogy végül ő maga is áldozat lesz. A korábbi évtizedek hasonló, politikailag is kényes ügyeit majd csak jóval a rendszerváltás után lehet feldolgozni (Sopsits Árpád: *A martfői rém*, 2016).

A bűnügyi filmekben, kiváltképp a rejtély – legyen az gyilkosság – logikai megoldására épülő krimikben még kevésbé nyílik alkalom a halál benső, lélektani vagy egzisztenciális eseményként történő ábrázolására; a meghasonlás, a krízis olyan mélységű állapotának megragadására, amikor megtörténik a visszafordíthatatlan határátlépés. Minderre leginkább a film noir alkalmas: az egyszerre műfajként és stílusként is értelmezhető forma szoros rokonságban áll a melodrázával. A szocialista korszakban erre is akad példa, igaz, ez valóban egyedülálló teljesítmény. András Ferenc *Dögkeselyűje* (1982) úgy teremt tökéletes noir-hőst, hogy közben nem mond le a korabeli magyar társadalom ábrázolásáról (beleértve azt a még ebben sem negligálható politikai motívumot, miszerint a bűnspirált elindító tettesnek zavaros '56-os múltja van). Simon József mérnökből lett taxisofőr a korszak jellegzetes elbizonytalanodó, sodródó, lecsúszott értelmiségi hőse, családi és anyagi gondokkal, aki most mégis, egyszer az életében végigcsinál valamit – egészen a saját haláláig. Az önbíráskodás elfogadhatatlan útjára lépő hős megkerülhetetlen döntése ez, ám egyúttal az életkrízis mély belátása. A bűnügyi és az egzisztencialista dráma a filmben szétszálazhatatlanul egybefonódik; a következetesen érvényesített műfaj a nagy amerikai klasszikusokat idéző súlyt kap – s ez,

mármint, hogy az összetett jelentés a műfaji paradigmában fogalmazódik meg, igen ritka az 1945 utáni filmművészetünkben.

Jóval jellemzőbb lesz a magyar filmre a bűnügyi műfaj átírása szerzői filmmé – ekkor beszélünk inkább bűnfilmről, amely e történetek metafizikai karakterét is képes megragadni. A rendszerváltozás körül jelentős irányzat, a fekete széria szerveződik a bűnfilmek köré (Bakos, 2010). Legkiválóbb darabjai a műfaj keretei között képesek akár ismeretelméleti szintre emelkedni, mint a gyerekgyilkos utáni nyomozást bemutató *Szürkület* (1989), Fehér György radikálisan szerzői stílusú Dürrenmatt-adaptációja. Másoknál a zsánerjegyek csak nyomokban ismerhetők fel az egzisztencialista színezetű történetekben, így a thrilleré az *Árnyék a havonban* (Janisch Attila, 1991), a film noir-é *A londoni férfin* (Tarr Béla, 2006), vagy még úgy sem, miközben a gyilkosság léptéke egyre súlyosabb lelki-egzisztenciális drámává stilizálódik, mint az apagyilkos kamaszfiú története (Sopsits Árpád: *Céllövölde*, 1989), vagy azé a kisgyermeké, aki hasonló korú társának életét oltja ki (Szabó Ildikó: *Gyerekgyilkosságok*, 1992). Ezen alkotók többsége más munkáiban is elköteleződik a halál motívuma mellett, legyen szó újabb műfaji alapokra helyezett szerzői filmről (Fehér György: *Szenvedély*, 1998), vagy már esszenciális szerzői műről (Janisch Attila: *Hosszú alkony*, 1997), avagy hol egyik, hol másik lehetőségről (Sopsits már említett *Martfői réme* a halálmotívum műfaji, a kamaszok öngyilkosságával kíméletlenül szembesítő, 2009-es *A hetedik kör* című alkotása ugyanennek a megrázó szerzői változata). De ez már átvezet a szerzői film paradigmájába, pontosabban a határterületet jelöli, amely a halálmotívum tekintetében különösen fontos és jellegzetes övezete a magyar filmnek.

### **Szerzői változatok**

A szerzői film esetében is érdemes távolabbról indítani a motívum vizsgálatát, amikor az még valóban csak motívuma, s nem témája a műnek. A leggyakoribb előfordulása a halálnak természetesen a történelmi filmekhez kötődik. Ezek sorában számos műfaji változatot találunk, főleg klasszikus regények kosztümös adaptációit. Az 1945 utáni időszakban azonban egyre nyíltabbá válik a műfajban még rejtettebben megfogalmazódó, mának szóló ideológiai üzenet: milyen tanulsága, aktualitása van a múltbeli eseménynek, mit „üzen” a jelennek, hogyan értelmezi (át) az alkotó a történelmi eseményeket – ha már az értelmezés a múlt bármiféle felidézésekor elkerülhetetlen.

A magyar modernizmus leginnovatívabb változatát teremti meg a történelmet modellé stilizáló formájával Jancsó Miklós, s nyomában a hetvenes évek elején még számos parabolikus

stílusú film készül. Az elvonatkoztatás terén azonban a legmesszebb Jancsó jut, aki a *Szegénylegényekkel* (1965) megalapozott parabolikus formát egyre elvonatkoztatottabbá teszi, s ez jól nyomon követhető a halálábrázolásán is, amikor az már szintén csupán jelzésértékű, szimbolikus vagy allegorikus. Ha másból nem, akkor az alapján gyanús lehet a nézőnek, hogy nem hagyományos történelmi filmet, hanem parabolikus absztrakciót lát, amikor mondjuk a *Még kér a népben* (1971) a lelőtt szereplő még ugyanabban a beállításban, azaz folyamatos téridőben „feltámad”, vagy amikor a népre leadott sortűz nyomai tenyérbe rejtett és magasra tartott vörös kokárdákban „virágoznak ki”. A halál motívuma segít értelmezni Jancsó későbbi korszakait is, így a *Zsarnok szívében* (1981) kiismerhetetlenné váló hatalmi manipulációt, ahogy a mindenkivel végző szereplőt végül szintén leteríti egy golyó, méghozzá a kamera láthatatlan nézőpontjából. A *Szörnyek évadjával* (1986) eluralkodó káoszt aztán metafizikus-biblikus halálmotívumok váltják fel, nem utolsó sorban műfajilag is kaotikus formában, hiszen a filmben a krimittől a horrorig sokféle zsánerelem előkerül, s noha az egyre szertelenebb történet végén egy Krisztus-figura mindenkit feltámaszt, végül őt is kegyetlenül leszúrják. Sejthető már mindebben az irónia, ami aztán az idős Mester újabb ciklusában, a Kapa–Pepe-filmekben hatalmasodik el, önmagát sem kímélve. Míg az előző filmcsoport egyik darabjában (*Isten hátra felé megy*, 1991) a film végén éri a rendezőt és a forgatókönyvíró, Hernádi Gyulát gyilkos golyó a Halászbástyán, a *Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten* (1998) kiinduló helyszíne már eleve a Fiumei úti sírkert. Itt sétálgat valahol a lét és nemlét, a filmezés és az élet határán a rendező, s játszik el saját halálával. Egy nagyszabású filmpoétika lebontását képviselik ezek a filmek, amelyet megrendítő őszinteséggel, mélyről fakadó öniróniával kísér az alkotó saját „testének lerombolása”.

A történelmi filmek halálábrázolásában külön fejezetet jelent a holokauszt. A magyar zsidóságot is drámaian érintő genocídium nem pusztán a történelmi emlékezet ébrentartásaként, gyász munkaként és figyelmeztető jelként kerül bele a magyar filmbe, hanem a mediális reprezentáció művészetelméleti kérdésével szembesít: ábrázolható-e, rekonstruálható-e a történelemnek ez a háborús öldöklésekhez képest is léptékváltást jelző botránya? A magyar film e tekintetben is maradandó teljesítményt nyújtott, elég, ha csak a tömeggyilkosság első megrendítő bemutatására gondolunk Móri Félix *Budapesti tavaszában* (1955): a Dunába lövést az áldozatok hiánya, valamint a ruhadarabjaik jelzik; magát az ábrázolhatatlant a rendező nem mutatja meg. Ám itt még nem a koncentrációs táborok rémtettéről volt szó, hanem az azzal egyenértékű főbelövésről, amely mint cselekmény nem esik az ábrázolás tabuja alá, annak történelmi kontextusa viszont annál inkább. Hatvan évvel, azaz két emberöltővel később, Nemes Jeles László a *Saul fiában* (2015) a lehető legközelebb kerül a soá epicentrumához, és

sejtetéssel, homályos háttérrel, hangkulisszával „oldja meg” az ábrázolhatatlan ábrázolását. De mennyire fontos, „stílszerű” döntése a rendezőnek, hogy az egyébként ábrázolási tabutól mentes történetvégi sortüzet a szökött rabokra hasonlóképpen csak hangban „mutatja”, a drámai eseményt, így Saul halálát „színről színre” nem látjuk.

A rendszerváltás környékén a halál motívuma politikai értelemben is felszabadul, s a szocialista korszak szó szoros és átvitt értelmű gyilkosságai bemutathatóvá válnak (Gyöngyössi Imre – Kabay Barna: *Halál sekély vízben*, 1994), a jelen tekintetében pedig betör a hétköznapiok kisvilágába, s a társadalmi átalakulás személyes drámai következményeivel szembesít (Szabó István: *Édes Emma, drága Böbe*, 1991; Salamon András: *Zsötem*, 1991). Vagyis a halál motívuma társadalmi témákban is megjelenik – de csak a rendszerváltást követő időszakban. Előtte ennyire súlyos következményekkel megjeleníteni a társadalom világát nem lehetett; arra csak a múltba vetített történetekben, avagy műfaji keretek között volt lehetőség.

A szerzői film a társadalmiság béklyójától megszabadulva keresi a lehetőségét annak, hogy a halált a maga lecsupaszítottágában, önmagáért valóan ábrázolja. Ám hogy ez valójában nem béklyó volt, hanem motiváló erő, azt e törekvés legelkötelezettebb képviselőjének, Grunwalsky Ferencnek a munkássága bizonyítja, hiszen ő ezt úgy tudja megvalósítani, hogy fokozatosan szakad el a társadalmiságtól. Mindez a szerzői film Kádár-korban kialakult és meghatározóvá vált hagyományának erejét jelzi, amiről tehát nehéz lemondani, illetve az alkotók sem feltétlenül akarják megtenni ezt. Mi több, a halál motívumát éppen a társadalmi jelentés elmélyítésére alkalmazzák. Grunwalsky életműve szinte összeforr ezzel a törekvéssel, majd valamennyi filmjében megjelenik a halál motívuma, még hozzá igen szélsőséges, erőszakos és nyílt formában. Még a történelmi múltban játszódik a két kommunista politikus, Sallai Imre és Fürst Sándor életét bemutató *Vörös rekviem* (1975), amikor a kivégzésükre váró szereplők utolsó pillanatait tágítja ki a történet. Következő, immár jelen idejű munkájában, az *Utolsó előtti ítéletben* (1979) is központi szerepet kap a többszörösen elképzelt halál – egy igen összetett tudatfilmes narratívában. Az *Eszmélés* (1984) ismét történelmi környezetben meséli el egy agrárszocialista forradalmárnak ha nem is a halálát, de személyiségének önfelszámolását (mely mozgalmi harcra egyébként Kossuth hamvainak hazaszállítása indítja el). Ezt követően Grunwalsky halálmotívuma a társadalom és az egyén konfliktusának egyre mélyülő bugyraiba száll alá. Az *Egy teljes napban* (1988) acte gratuit jellegű „szerelemföltésből” elkövetett gyilkosság zárja a taxis vállalkozó történetét; a *Kicsi, de nagyon erős* (1989), majd annak tíz évvel későbbi, még radikálisabb, már-már kegyetlennek mondható folytatása, a *Visszatérés* (*Kicsi, de nagyon erős 2.*, 1999) a „megélhetési bűnözés” finomkodó terminus technikusát feszíti a végletekig. Közbeékelődik a *Goldberg variációk* (1992), amely már a társadalmiságtól

megfosztott személyes gyászunka ugyancsak végtelenségig, a magunk számára kikövetelt (ön)gyilkosságig (s annak is brutális naturalizmussal bemutatott ábrázolásáig) fokozza a halállal történő szembenézés (illetve annak lehetetlensége) történetét. Az ezt követő *Utrius* (1994) ismét történelmi, ám igen stilizált (első világháborús) közegben ábrázolja egy besorozott kiskatona halálfélelmét, amelyet testvére iránt érzett szerelme különösképpen felerősít, s mely félelmet végül tragikus iróniával a kikényszerített szimuláns vakbélműtét teljesít be. Aligha van a magyar film történetében a halál motívuma mellett nemcsak jobban, hanem kérlelhetetlenebb radikalizmussal elkötelezett alkotó, mint Grunwalsky Ferenc, – s ehhez még vegyük hozzá az általa fényképezett Szomjas György- és Jancsó-filmeket, amelyekben a halál – igaz, saját rendezéseivel ellentétben nem tragikus, hanem groteszk, ironikus hangon – ugyancsak gyakran kísért.

A szerzői film számára azonban a legnagyobb kihívást a halál folyamatának (?), bekövetkeztének (?), pillanatának (?) a bemutatása jelenti; az élet és a halál mezsgyéje, a már nem itt, még nem ott pillanata. Nem véletlen, hogy erre a jobb híján kísérletinek vagy avantgárdnak nevezett rövidfilm is szívesen vállalkozik, a hagyományos egész estés játékfilmek közül pedig a modernista stilizációt radikálisan alkalmazó időrendfelbontó tudatfilm, valamint a transzcendentálisnak is nevezett (Schrader 2011), metafizikus távlatokra megnyíló stílus mutat érzékenységet.

Az avantgárd vonulatnak van Magyarországon egy igen elkötelezett képviselője, Jelenczki István, aki életművének első felét a haláltéma boncolgatásának szentelte – mondhatni a szó szoros értelmében. Képzőművészeti alkotásai, fotogramjai és filmjei a halál misztikumát faggatják. A 36 perces *Emlékezés az emberre* (1989) a hullaházban kutatja az élet és elmúlás közötti ösvényt, az örök visszatérést, a körforgást, a lelket a bomló testben. Mindezt egymásra kopírozott képek teszik vizuálisan is átélhetővé. Hasonló indíttatású az alig félórás *Beharren – Megmaradás* (1989). A filozofikus filmek után az alkotó a téma szociologikusabb megközelítése felé fordult: az *Elvesztünk* (1993) az elfekvők méltatlan világával szembesít, a *Haláljog I–II.* (1993) az eutanázia magyarországi megítélését tekinti át, s forgatott portréfilmet a rendező a thanatológia magyarországi iskolateremtőjéről, Polcz Alaine-ről is (*Úton a halállal I–II.*, 1994–1997). Közben érdeklődése kiterjedt a költészet és a történelem világára, de mindkét esetben a halállal kapcsolatos gondolatokat emeli ki munkáiban (József Attila, Babits Mihály vagy Pilinszky János költészetében, illetve a nemzethalál kérdéskörében).

A halál pillanatának ábrázolása kivételes esemény az egyetemes filmtörténetben is, főképp, ha nem az obligát „lepereg előttem az életem” megoldásról van szó, ami voltaképpen nem más, mint az élet utolsó, összefoglaló flashbackje. Ám az értelemszerűen

életeseményekből áll. De mi történik akkor, amikor éppen az élet távozik belőlünk; milyen is az a bizonyos átlépés (transzcendálás); hogyan zajlik le az, amiről még senki sem számolt be; mi történik akkor, ha valaki visszatér a más(ik)világból? A transzcendens-metafizikus stílus nem feltétlenül a halállal összefüggésben teszi fel ezeket a kérdéseket, de azért nyitott erre is, ahogy erről az e stílus jegyében álló életművek, így például Enyedi Ildikóé vagy Fliegauf Bencéé tanúskodik. A *Simon mágus* (Enyedi Ildikó, 1999) apokrif történetének címszereplője feltámad, ahogy a *Méh (Womb)* (Fliegauf Bence, 2010) fantasztikus történetében is a fiaként támasztja fel elveszített szerelmét az édesanya. De Fliegauf riportdokumentumfilmét is forgatott a halálközeli élményt átélőkkel (*Csillogás*, 2008), továbbá már a *Rengetegben* (2003) és folytatásában (*Rengeteg – Mindenhol látlak*, 2021) szintén fontos szerepet kap a motívum a filmek transzcendens-metafizikus hangulatának kifejezésében. Az ellenőrizhetetlen és homályos halálközeli és/vagy misztikus látomásoktól, pontosabban azok igen kockázatos esztétikai ábrázolásától tekintünk el, hiszen azok konvencionálisabb megoldásokat hívnak elő, s gyakran a spirituális giccs vonzáskörébe kerülnek. Nyilván a dolog tétje nem az, hogy megmutassuk az „igazit”, a „valódit” – mindazzal összefüggésben, amelynek lényege éppen az, hogy ilyesfajta információval nem rendelkezünk róla. Jóval izgalmasabb, ha azt a kérdést tesszük fel, vajon a médium miként képes a *saját halálával* ábrázolni a halál motívumát. Az ugyancsak ritka magyar példák mintha erre adnának esztétikailag releváns választ.

Az első példa, amelyre utalni szeretnék, nem tartozik a filmtörténeti kánonhoz, jószerivel elfelejtett film, noha az újhullám derekán készült. Mamcserov Frigyes *Az orvos halála* című 1965-ös munkájáról van szó, jobban mondva annak egyetlen (a címadó) jelenetéről, annak is egyetlenegy snittjéről, ráadásul az érdem nem igazán a rendezőé, hanem az operatőré, Tóth Jánosé. Mindezt azzal igazolhatjuk, hogy a film egészére egyáltalán nem jellemző az a radikális eljárás, amelyet a halál pillanatának jelzéseként látunk: ekkor ugyanis elég, elolvad a filmszalag. A korabeli néző számára még ismerős moziélmény lehetett ez a jelenség, amikor az elakadt szalag felhevült a vetítógép lámpája előtt (ezért is váltották le a rendkívül gyúlékony nitrofilmet egy idő után másfajta, biztonsági nyersanyagra). A vizuális élmény tehát ismert és adott volt, ám a filmszalag „halálát” összekötni az emberhalállal, nos, ez páratlan erejű költői gondolat. S érdemes arra is utalni, mennyire modern, hiszen ebben a pillanatban a film kilép a maga diegetikus világából, s magára a médiumra mutat rá, az válik láthatóvá, „szereplővé”. Mindezt az időrendfelbontással gyakran élő, ám alapvetően hagyományos elbeszélésmódú filmekben ugyancsak hagyományosabb tudatképek kísérik: a szereplő közvetlen környezetének szubjektív-torzított víziói, továbbá a haláleset következményeként az elképzelt gyászoló család ironikus snittjei. Ám a szétolvadt filmszalag

nem lehet a szereplő tudati képe; az magának a médiumnak a reflexiója a halálra – saját „halálával”.

A következő példa a Mamcserov-filmmel ellentétben annál ismertebb, a magyar filmtörténet kitüntetett pozíciójú alkotása, Huszárik Zoltán *Szindbádja* (1971). Ehhez is köze volt Tóth Jánosnak, de a filmet nem ő fényképezte (hanem Sára Sándor), a stáblistán csak dramaturgként szerepel a neve. (A Huszárikkal együtt forgatott rövidfilmeknek, az 1965-ös, korszakos *Elégiának* és az 1969-es *Capricciónak* ugyancsak szoros kötődése van a halálmotívumhoz: előbbi a lovak elpusztításának képében fogalmazza meg az 20. századi emberiség drámai történelmét, utóbbi az olvadékony hőemberlétben ragadja meg játékos iróniával ugyanezt.) A *Szindbád* a címszereplő halála pillanatában kivetülő „életfilmjeként” is értelmezhető; erre utal a nyitójelenet, amelyben a már halott Szindbádot látjuk utazni egy lovaskordén szeretőtől szeretőig, ám egyikük sem akar bajlódni a temetésével; valamint ezt jelzi az egyes epizódok narratív logikából kilépő sorrendje, hogy tudniillik azok nem alkotnak egy zárt kronologikus és kauzális láncolatot, nem szerveződnek történetté, ily módon megőrzik időtlen lebegésüket – mintegy az élet és a halál, a valóság és az álom mezsgyéjén. A *Szindbád* tudatfilm tehát, vagy másképpen, s a főhős alakjához ugyancsak illő módon, mentális utazásfilm, hiszen a hajós folyamatosan úton van egyik asszonyától a másikig. Krúdynamál az örök utazásnak nem a hős, hanem a szerző halála vetett véget; az író nem fejezte be Szindbád történetét, csak egy ponton – érthető okból – nem írta tovább... Az őt adaptáló Huszáriknak ezzel már számolnia kellett, vagyis nála meghal – avagy eleve halott? – Szindbád, de ami ennél is fontosabb, maga a halál is a vele történő események részévé válik. S ennek ábrázolása ebben a filmben is páratlan. Még különlegesebbé teszi, hogy az egyébként rendkívül gazdag vizuális szövetű alkotás auditív szférájában jelenik meg. Szindbád egy vidéki barokk kápolnában az orgonát fűjtatja, a hangszeren ki más, mint egy gyönyörű nő játszik. Itt éri a halál (szívroham): lehanyatlik a fűjtatópedálról, s ennek következtében az orgona hangja elszáll: elszáll belőle a lélek. Nem egyszerűen elhalkul, hanem a nyomásvesztés következtében elhangolódik. De azért a rendező ehhez a páratlan hang megoldáshoz képileg is hozzátesz valamit: a legutolsó beállítás *Szindbád* tenyerét mutatja szuperközelí (makró) felvételen, egy ér utolsó lüktetését.

A harmadik példám a már szóba hozott Janisch-film, a *Hosszú alkony*. A rendező mindössze három egész estés (s ezekhez szorosan kapcsolódó három rövid-) filmet számláló eddigi életművében meghatározó a műfaji formák szerzői szemléletű érvényesítése, a rendező számára mintát jelentő klasszikusok, Alfred Hitchcock és Stanley Kubrick szellemében. Az *Árnyék a havon* thriller elemekkel meséli el egy véletlenül gyilkossá váló férfi meneküléstörténetét, egészen a szimbolikussá stilizált záróképig, amikor is elvágja magát

bűnétől, múltjától, addigi életétől, ám hogy ez a tette milyen új élet felé nyitja meg sorsát (ha egyáltalán), az rejtve marad. A harmadik film, a *Másnap* (2004) szintén egy elképzelt vagy valós gyilkosság története, amelyben a külső utazás belsővé, mentális úttá stilizálódik, s melynek végállomása a főhős szembenézése – önmagával. A Shirley Jackson *Az autóbusz* című novellájából készült *Hosszú alkony* nélkülözi a műfaji elemeket – hacsak nem értelmezzük a főszereplő idős hölgy utazásának történetét road movie-ként, amely az életből a halálba vezet. Mindenesetre Janisch filmjében nem egy pillanatra (snittre, formai effektusra) korlátozódik a halál ábrázolása, hanem az egész film témájává válik, az egyébként viszonylag rövid játékidőt (74 perc) teljes mértékben ez tölti ki. A történetben nem „motiválja”, okozza a halált semmi; az nem gyilkosság vagy öngyilkosság, nem harc vagy baleset következménye; nem kíséri féltékenység vagy szerelmi szenvedély, nem bosszú vagy áldozat. Egyszerűen önmagában és önmagáért való esemény, ami jó esetben ránk is vár: az életünk vége. A film a halál pillanatát bontja ki, teszi folyamattá. Újszerűsége abban rejlik, hogy mindezt nem visszafelé hajtja végre, amikor is az addigi életet kell bemutatni, hanem előre lép, az ismeretlenbe, ahol már nincs élet. Hogy mi vár ránk ott, azt természetesen Janisch sem tudja, így be sem mutathatja, ám betekintést enged egy olyan világba, amelyben már nem az élet képei, a történet logikája érvényesül. S mindezt a tudatfilm hagyománya segítségével teszi meg, ahogy a narratív eszközöktől a környezet, a tárgyi motívumok változásán át a képi-hangi megoldásokig a filmművészet minden lehetséges formamegoldásával azon igyekszik, hogy kilépjen, kiléptessen az élet logikájából, s helyére tegyen valami mást. S ennél többet mondani a halálról aligha lehet, hogy tudniillik az valami: más.

## IRODALOM

- BAKOS G. (2010): A színhiány filmjei. A fekete széria forma- és stílselemzése. *Metropolis* 2010/4: 36–44.
- BALOGH GY., KIRÁLY J. (2000): „Csak egy nap a világ...”. *A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929–1936*. Budapest, Magyar Filmintézet.
- BÉNYEI T. (2000): *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Budapest, Akadémiai.
- GELENCSÉR G. (2016): Népszerű filmkultúra az államszocializmus korában. A magyar bűnügyi film példája. *Hungarológiai Közlemények* 2016/1: 1-15.
- KIRÁLY J. (1989): *Karády mítosza és mágiája*. Budapest, Háttér Lap- és Könyvkiadó.

- KIRÁLY J. (1998): *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában*. Budapest, Korona, 145-227.
- LAKATOS G. (2013): A magyar félbűnfilm. Bűnügyi műfajok 1931 és 1944 között. *Metropolis* 2013/2: 50-66.
- PÁPAI ZS. (2013): El nem csókolt csókok. Megjegyzések a „magyar film noirról”. *Metropolis* 2013/4: 8-32.
- SCHRADER, P. (2011): *A transzcendentális stílus a filmben. Ozu, Bresson, Dreyer*. (ford.: Kiss Marianne, Novák Zsófia) Budapest, Francia Új Hullám Kiadó.
- STŐHR L. (2013): *Keserű könnyek. A melodráma a modernitáson túl. Apertúra könyvek 4*. Szeged, Pompeji, 14-72.

Szerző:

**Dr. Gelencsér Gábor**

filmesztéta, docens

ELTE BTK MMI Filmtudomány Tanszék.

gelencser.gabor@btk.elte.hu

## TÖRÖK ERVIN

### Saját tér

(Gaal Ilona, Wizner Balázs: Végstádium, 2020)

**Összefoglalás** ♦ *A tanulmány a klasszikus fotográfiaelmélet néhány megalapozó tézisét tekinti kiinduló alapnak. Az egyik, miszerint, a fotográfia a pillanat mumifikációja (Bazin, 2002). A másik pedig Walter Benjamin elmélete, aki a technikai reprodukciós médiumokat a „sokk” kérdésével kapcsolja össze. Ha a fotografikus technikai reprodukciós médiumok nem a halál tanúsíthatatlan eseményével, hanem elsősorban a holttest valóságával szembesítenek, akkor kérdés, hogy a kortárs dokumentumfilmek hogyan kezelik a technika ezen alapadottságát. A tanulmány Gaal Ilona és Wizner Balázs Végstádiumát vizsgálja. A film tagolásának és zárójeleneteinek elemzésén keresztül a tanulmány azt elemzi, hogy a film egy terminális rákbeteg utolsó napjait úgy mutatja be, hogy nem „viktimizálja” a főszereplőt, és megőrzi halálának „saját terét”.*

**Kulcsszavak:** Kortárs dokumentumfilm, végesség, Wizner Balázs, Gaal Ilona, emlékezet, viktimizáció, titok, kommunikáció

### Death's own space (and photography)

**Abstract** ♦ *As a starting point, the study considers some of the founding theses of classical photography theories. According to the first one, photography is the mummification of the moment (Bazin, 2002). The other is Walter Benjamin's theory, who links media of mechanical reproduction to the notion of the "shock". If media of mechanical reproduction cannot confront us with the unattestable event of (our own) death, but rather with the reality of the corpse, then the main question – referring to contemporary documentaries – is how they deal with their own technological foundation. The study examines the documentary entitled Terminal Stage (Végstádium) by Ilona Gaal and Balázs Wizner. Through-the analysis of the film's structure and closing scenes, the study aims to provide, how the film presents the last days of a cancer patient in a terminal stage without "victimizing" the protagonist and preserving the "private space" of his death.*

**Keywords:** contemporary documentary, finitude, memory, Ilona Gaal, Balázs Wizner, victimization, communication, secret

## 1.

A (dokumentum)film, hasonlóan a többi fotografikus alapú gyakorlathoz, legfőképpen a holttest valóságáról képes tanúskodni. Ellentétben a beszéddel, a fotografikus gyakorlatoknak összehasonlíthatatlanul kisebb az esélyük, hogy az emberi végesség természetéről és különösen a halál tanúsíthatatlan eseményéről osszanak meg valami érdekmit. A végesség – mint azt sokan megfogalmazták – úgy tartozik az emberhez, hogy közben az ember lényegileg van „saját halálától” elzárva. Mivel a saját halál csak a titok módján adódhat, és titok csak olyasvalami lehet, aminek titkos mivolta valamilyen formában jelölve van, és megosztásra kerül, ezért a halál emberi fogalmához és következésképpen az emberhez lényegét tekintve tartozik hozzá a halál ceremoniális aspektusa.

Minden halotti ceremónia a meghalás és a halottság megosztása, amelyben osztozunk a halottainkkal. A meghalás és a halottság titkát halottaink hordozzák. Mivel halottságunknak (végességünknek, amely a titok módján adódik) ők a letétjei, önmagunkkal és más élőkkel való közösségünket ez a letétbe helyezett titok létesíti és garantálja. Minél régebbre tekintünk vissza az időben, annál inkább szembeszökővé válik, hogy minden emberi közösség halotti közösség, és az adott közösség egyik legerősebb kötőanyaga a saját halottaikról való megemlékezés, amely egyben az adott közösség egyes tagjainak a sajátlagosságát is adja. Az első tulajdonképpeni jelek bizonyosan ceremoniálisak voltak, mint például egy sír megjelölése, egymásra halmozott kövek formájában vagy a saját test valamilyen megjelölése; ugyanígy a kialakulásakor az írás sem köznapi értelemben vett kommunikációs, hanem ceremoniális célokat szolgált, kiváltképpen halotti ceremóniához kapcsolódó funkciókat töltött be, és címzettje sem a többi ember volt. A halál emlékezetet létesít; origója a halott, mozgatója pedig a saját titok; a mi saját titkunk, ami nála van letétben. Ezért is keresztezi egymást a legyűrhetetlenül erős készítés, hogy beszéljünk a saját halottainkról, és az ugyanolyan erős tiltás, hogy hallgassunk róluk, és ne adjuk ki a titkukat; elsősorban azt, hogy halottak.

## 2.

A fotográfiát Bazin a múmiakomplexussal kapcsolja össze (Bazin, 2002: 16-17): azért készítünk fotókat, hogy bebalzsamozzuk az időt, hogy megragadjuk az elmúlt jelent. Meglehet,

hogy a történeti időpillanat kiszakítása és bebalzsamozása erős késztetés. De miért tartunk magunknál fotókat, tesszük ki vitrinekbe, falakra, posztoljuk, vagy hordjuk temetéseken?

A fotográfia felmutatásra való. Az első pillanattól nyilvánvaló volt, hogy a fénykép közösségi gyakorlat, amelynek újszerűsége, az azonnaliság<sup>1</sup> azzal kecsegtetett, hogy mintegy technikailag adja a kezünkre a hatalmat, hogy bekapcsolódjunk abba a kommunikációba, ahogy ránk emlékeznek és emlékezni fognak. A fotó nem egyszerűen időt balzsamoz be, hanem a halottra való megemlékezésbe bevonja az egykor volt létezőt, akinek a világra irányultságát próbáljuk a rögzített időpillanat valóságában kibetűzni. A (portré)fotó – mint ahogy azt Barthes hangsúlyozza (Barthes, 1985) – egyben előrefutás a saját halálhoz, mivel a fénykép kivág egy téridő szeletet, és ezáltal megszakítja annak kapcsolatát a világ folytatólágosságával: így az egyént mint potenciális halottat mutatja. Portrékat nézegetve a portré alanyát egyszerre érezzük jelenlévőnek, aki a pillanat kiterjedtségében és jövőjére irányultságában van jelen, és fantomnak, aki a jelenből való kiszakítottóságában és a pillanatba zártságban levált minden kommunikatív közösségről. Emiatt a portré alanyát nem tudjuk nem emlékjelként megragadni, mely a portréalany tudati beállítottságától függetlenül mintegy előzetesen utal a saját halálára. A fotó (a későbbiekben pontosított módon) átruházza az emlékezet parancsát a fotografáltra. Függetlenül az adott felvétel elkészültének és az egyes egyén pszichológiai állapotának esetleges körülményeitől, a fotográfia azt a hatást váltja ki, hogy a rajta felismert létező mintegy részt kér a róla való megemlékezésben, mivel egyszerre van a meghalás limesének mindkét oldalán. „Mintha élne”, innen a döbbenetünk; mintha a fényképen látható alak vagy alakok egyszerre lennének a tanúsító és a tanúsított oldalán. Ez az ambivalencia jut folyton érvényre, bármennyire is kilátástalannak, zavarba ejtőnek vagy egyenesen visszatetszőnek érezzük a fénykép megelevenítésére és mozgásba hozására tett kísérleteket.<sup>2</sup> Mintha a fotó alanya a halál túloldaláról szerezne hatalmat vagy tartana igényt arra, hogy keretezze az élők egymással megosztott emlékerét.

<sup>1</sup> Az „azonnaliság” a technológia ígérete, nem a technológia valósága. Az azonnaliság ígéretét belelátjuk a képbe, bármilyen sok időt is vesz fel az expozíció és az előhívás. Ez a „lappangási idő” manapság nyilván lerövidült a számítási ciklus, átvitel, beolvasás töredék másodpercnyi idejére, de nem szűnt meg teljesen, és elvi értelemben sem számolható fel, mivel ez a temporális differencia mindenféle kép fogalmának az alapja. E nélkül a lappangás nélkül ugyanis már nem képről beszélhetnénk.

<sup>2</sup> Mozgóképek esetében ez különösen a home movie-ra és az ún. *home movie attitűdre* igaz. Tanulmányában Vivian Sobchack (Sobchack, 2021) Jean-Pierre Meunier-t követve arról ír, hogy „az egzisztenciális tudásunkon felülkerekedő vágy”, hogy áthidaljuk az időbeli távolságot, egyben arra irányuló vágy, hogy saját jelenlétünket idézzük fel a fényképen azok számára, akik a home movie-ban láthatók. Az interszubjektív viszony helyreállítására tett kísérlet önmagunkkal való foglalatosságnak bizonyul, és ezt érezzük Sobchack szerint visszatetszőnek.

A retusálás a fotografikus gyakorlatok alapkomponense. Például a *Fotográfia* című film (Zolnay Pál, 1972) szociológiai igénnyel mutat rá, hogyan keresztezi egymást a fentebb említett két törekvés: egyrészt az idő- és térkivágat „bebalzsamozása”, másrészt az emlékezeti közösség kiterjesztése a „halottra”, vagyis aki a fotográfia alanyaként mintegy előre igényt tart arra, hogy keretezze, ahogy rá emlékeznek. A retusálás, színezés és a technikai kép minden más manipulációja a kommunikatív aspektust erősíti fel, amely minden típusú technikai képalkotás alapkomponense. Ugyanakkor a retusálás, amely sokszor egészen valószínűtlen, piktoriális természetű képeket eredményez (erre fantasztikus példákat találni a *Fotográfiában*), egyben védelmi funkciót is betölt, nevezetesen megvéd a fotográfia sokkjától.

Mivel a megoszthatóság eredeténél a végességtapasztalat emlékeztető és jelhagyó eseménye áll, minden, amit megosztunk, szükségszerűen összekapcsolódik a halállal mint a titok eseményével (még ha ez a kapcsolat lappangó is marad).

Ugyanakkor a fotográfiával olyasmi jelenik meg, ami a feje tetejére állítja a „saját haláltól” való lényegi elzártságunkat. Mindezt egy személyes, noha nem privát példán szeretném bemutatni.

Kiskamasz voltam, amikor kitört a romániai forradalom. Párhuzamosan zajlottak az események az utcákon és a tévében. A tévé hirtelen érdekessé vált. Nemcsak azért, mert a sztálinista típusú propaganda után végre érdekes adást sugárzott; és nemcsak azért, mert végre folyamatosan volt adás,<sup>3</sup> hanem mert konkrétan a televízió épülete körül és a tévé képernyőjén zajlott a forradalom. Noha mindenki otthon nézte, ez egyfajta részvételi forma volt, és így mindenki osztozhatott az események kialakuló új „kollektív tudatán”.<sup>4</sup> A küzdelmek epicentrumában is e képfolyam fölötti uralom megszerzése állt. A közvetítés világtörténelmi jelentőségű eseménynek számított, politikai és mediális szempontból is: ez volt az első egyenes adásban közvetített forradalom. Az akkori műsorfolyam drámai csúcspontja a Ceaușescu-házaspárnak a rögtönítélő bíróság elé állítása és kivégzése, valamint a holttesteikről rögzített felvételek képei voltak. Mélyen belém vésődtek azok a képsorok az elgurult kucsmasapkáról, a kövön végigfolyt vérről, kicsavarodott tagokról és üveges tekintetekről. Nem emlékszem, hogy akkor különösen nagy jelentőséget tulajdonítottam volna a történelem iróniájának, hogy ez ugyanannak a *kedves Vezetőnek* az arca a kövön, aki korábban a sztálinista propaganda minden

---

<sup>3</sup> Csak a műholdas és kábelcsatornás televíziózással jelenik meg, hogy mindig van elérhető csatorna, akár több is. A televíziózásnak ez a gyakorlata Romániában értelemszerűen 89-et követően terjedt el (ahogy regionálisan is).

<sup>4</sup> A televízió újdonsága „abban a tényben [áll], hogy olyan új típusú kollektív tudatosságot eredményez, amely azok távollétében alakul ki, akikkel e tudatosságon az egyén osztozik” (Ferencz-Flatz, 2021).

lehetséges felületéről, kiretusálva nézett le mindenkire. A döbbenetemre és a jeges rémületemre viszont pontosan emlékszem. Ezt a néma pánikot, amelyet akkor magamba süllyesztettem, nem a (forradalmi) erőszak ténye váltotta ki, hanem a felvételeken a halottságnak az a kétértelmű feltárulása, amely a forradalmat természettörténeti folyamattá alakította át. A társadalmi-politikai viszonyok radikális átalakulása ezzel kilépett a bizonyítás, a számonkérés, az elszámoltatás, az indoklás és a jogszerű büntetés, röviden a diszkurzív gyakorlatok köréből, és biológiai folyamattá vált: üres mondatok, amelyet Ceaușescu a per során mond („Nem válaszolok, csak a Nagy Nemzetgyűlés színe előtt”) és a kövön az üres tekintete alkottak narratív sort, ahol az argumentum vagy látványosan hiányzott, vagy irracionálissá vált. Mintha nem a diktátort és *akadémikus* feleségét végezték volna ki, hanem csak két öreget mészároltak volna le. Nem jó ez így, azt éreztem. (Ez a rossz közérzet sok, akkor volt gyerekekkel beszélve az eseményekről folyton előjött, mint amit ők is agyuk valamelyik elzárt rekeszébe száműztek.) Az ismétlések a televízióban mintha még jobban elmélyítették volna azt a különösen ambivalens folyamatot, ahogy a fotográfia alapú képek feloldják a Történelmet a Természettörténetben. Úgy tűnt, mintha e képsorok egyrészt megszakították volna a történelmet: bűnbandák számolnak le így egymással, és itt „két öregember” lett a leszámolás áldozata, amely erőszaknak nincs köze az igazságossághoz.

Igazából ezek a képsorok (és általában a fotográfia) a Történelmet nem megszakították, hanem áthelyezték. Ezen azt értem, hogy mivel kivégzésük „színháték” volt, világossá vált, hogy nem azért ölték meg őket, amit tettek és képviseltek, hanem fizikai testük elpusztítása volt az elsődleges cél, amelynek megölésével hely keletkezett egy új hatalmi berendezkedésnek. A holttest lefényképezett képe a hatalom természetének válik a bizonyítványává és konkrét hordozójává, amelyből, Kittler szójátékával élve, „kipurgálták a szellemet”,<sup>5</sup> vagyis amely nem az élet önviszonyának az emlékjele, hanem amely kizárólag az élettől való megfosztás okán válik a hatalomgyakorlás felületévé.

A felvételeken a fizikai test válik a Történelem szubjektumává, amelyet semmilyen belsőleges, „lényegi” viszony nem fűz a saját halálához. Ezért a fizikai test mint holttest látványa nem halottságának (végességének) emlékjele, hanem tiszta jel, amely úgy rögzíti a létező halálát, hogy az így rögzített létező a fizikai testhez csak nembeliségében tartozik.

---

<sup>5</sup> Itt egy szójátékra utalok, amely egy Kittler szerkesztette kötet címében jelenik meg: a kötet cím a szellem kiűzéséről beszél a szellemtudományokból. A használt kifejezés („die Austreibung des Geistes”) viszont egyben „elhajtást” is jelent, vagy a terhesség megszakítását. Friedrich Kittler (szerk.) (1980): *Die Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh.

Ugyanígy tárulkozik fel a holttest a kórboncnoknak, aki leolvassa a testről a halál folyamatát, ahogy az az életfolyamatokon erőt vesz.

A fotográfia a létezőt fizikai testként szólítja elő, amelyben a létező végessége csak mint tisztán irracionális mozzanat jelenhet meg. Röviden, a fotográfia a létező létét felosztja tiszta jelre (a test láthatóságának térben elkülöníthető és időbeli viszonyokba szervezhető, szegmentálható viszonyaira<sup>6</sup>) és tisztán irracionális<sup>7</sup> mozzanatra. A kettéválást a Természettörténété alakult Történelem és az emlékezés irracionális mozzanata között neveztem korábban a fotográfia sokkjának.

### 3.

A fotográfia sokkjával kapcsolatosan egy további és a jelen fejtegetés témája (a dokumentumfilm) szempontjából fontos összefüggést szeretnék felvillantani, mielőtt rátérnék a vizsgálat tulajdonképpeni tárgyára, egy kortárs dokumentumfilm, Gaal Ilona és Wizner Balázs *Végstádium* (2020) című dokumentumfilmjének az elemzésére.

A dokumentumfilmek, különösen háborús témákat feldolgozó dokumentumfilmek, híradóanyagok, propagandafilmeik gyakran mutatnak hullákról készült felvételeket. A holttestekről készített felvételek bemutatása a dokumentumfilmekben az erős érzelmi meggyőzést szolgálja. Bill Nichols „történelmi leckékként” (*history lessons*) hivatkozik azokra a közelikre, amelyekben a háborús borzalmakat halottakról készült felvételekkel bizonyítják.

„Például *A San Pietro-i csata* nyilvánvalóvá teszi, hogy a »háború pokol«, és erről inkább halott katonákról készült közelik sorozatával győz meg, semmint, mondjuk, a csatatérről készült egyetlen hosszú beállítással, amely csökkenthetné a rémületet, és talán növelhetné a csata nemességét. A közeli felvételek olyan hatással vagy »indexikus gonosz varázslattal« bírnak, amely nagyban különbözik a játékfilmekben színre vitt haláltól [...]” (Nichols, 2001: 39).

---

<sup>6</sup> Jó példát nyújthatnak erre az utóbbi évtizedek bűnügyi sorozataiban elszaporodó, digitális animációval készített „rekonstrukciók”, amelyek a kiterített hullárról leolvasott nyomokat (hamis) flashbackben állítják össze történeté. A *Dr. Csont*, a *CSI-helyszínelők* stb. sorozatokban a holttesten végzett nyomrögzítés a holttestet adattárolóként tételezi, amelyből a film adatokat a „fantasztikus” (azaz imaginárius) animációival képes kinyerni – a nyomok bevésődésének vizuális „adataival” együtt. A kérdéshez: vö. Gollowitzer, 2010.

<sup>7</sup> Mivel a létviszony a fényképen abban a formában nem tehető analízis tárgyává, ahogy a hatalmi viszonyok (az ábrázolás mechanikájában) és a képrészek közötti viszonyok (az ábrázolt szegmensei közötti kapcsolatban).

A kortárs emberjogi filmekben a civil lakosság elleni embertelen támadások következményét, civilek tetemeit mutató felvételek e filmek leghangsúlyosabb és érzelmileg leginkább megterhelő részei. Valamennyi esetben a nézőre gyakorolt zsigeri hatás („amely nagyban különbözik a játékfilmekben színre vitt halál” kiváltotta hatástól) automatikusan átfordul „leckévé”, argumentummá. A huszadik századi és a mai legközismertebb fotók jelentős része ilyen: a holokauszt áldozatait mutató nyitott tömegsírok; a szomáliai puffadt hasú kisfiú, aki mellett döggeselek állnak; vagy a partra sodort halott szíriai kisfiú képe. Ezek a felvételek mind botrányosak, elemi indulatot kiváltók, amelyek mellett nem lehet elmenni.

Érdekes, hogy ugyanerre a hatásra építettek a televíziózásban is, amikor híradókban – még mielőtt ezt törvényben szabályozták volna – például baleseti helyszíneken mutatták az erőszakos halál áldozatainak nem eltakart képeit. A halál botránya valamennyi esetben a fotográfia botránya is, amennyiben a halált úgy diszkurziválja, vagyis teszi a megemlékezés tárgyává, hogy a láthatóvá tett testet egyben elszakítja a névben összegyűjtött emlékezettől – úgy ruhazza fel arccal,<sup>8</sup> hogy a rögzítés révén azzal azonosítja, azzal teszi egyenlővé, ami belőle látszik. Nem (ember)társunk holttestét látjuk ekkor, hanem az áldozatot, amelyet nem feláldoztak, hanem megsemmisítettek. Nem a meghalás ténye a megbocsáthatatlan, hanem hogy a hatalomgyakorlás egyetlen felületévé a (halott) test válik, amelyet az élethez egyedül a látható testisége és annak elpusztulása fűz.

Jól megvilágítja ezt a tényállást egy nagy hatást kiváltott dokumentumfilm, Georges Franju filmje, *A vadállatok vére* (*La sang du bête*, 1949). Franju képsorai a vágóhídról, amelyet a párizsi külváros szinte szürreális képeivel ütköztet, ugyanúgy a hiszterizált történelem képei, amely – mivel nem emberekről van szó – még inkább olvashatóvá teszi azt a mélységes ambivalenciát, amely a láthatóság technikai reprodukcióját a technika Ge-Stell-jéhez fűzi. Heidegger technikaértelmezése középpontjában a „Ge-stell” (áll-vány) fogalma áll, amellyel arra utal, hogy a technika lényege szerint rendelkezésre állítást jelent (Heidegger, 1994); a technika a világot anyaga szerint állítja rendelkezésre. A technika azt jelenti, hogy a világot rendelkezésre állítjuk: a folyót a gáthoz tereljük, hogy energiát nyerjünk ki a víztömeg mozgásából, sorozáskor az embereket állományba vesszük, egy jelfogó egy frekvenciasávot „vesz állományba”, hogy abból jeleket nyerjen ki.

Ugyanígy, a fotó a látható világot veszi állományba, annak anyaga szerint. A vágóhídon az állatok húsát vesszük állományba; az állatok lebunkózása, jólétünk alapja pedig ennek

---

<sup>8</sup> Itt arról a lényegi különbségről van szó, ami az ilyen holttest-reprezentációkat elválasztja az „arcszerűség” lévinasi fogalmától.

folyamata és következménye. Ez az ipari folyamat, amely szükségképpen halálipar, az élet egyetlen és kizárólagos értelmének ezt, az ipar saját állományába való, anyaga szerinti beletorkollást tekinti. Mivel a létező létezése lényegének a létezéstől való megfosztást teszi meg, felmutatása nem válthat ki mást, csak iszonyt, és látványa nem lehet más, csak bűnjel. Mivel a fotográfia maga is technikai természetű (a visszavert fénysugarakat veszi állományba), a pillanatot rögzíti, annak anyaga szerint – a fotográfia az időt állítja rendelkezésre azáltal, hogy a pillanatot kivonja belőle.

Bill Nichols egy egészen más diskurzusban „viktimizációnak” nevezi bizonyos dokumentumfilmek eljárását, amely „az áldozatokat egy médium célpontjaiként reprezentálja; mindez továbbfolytatja az eredeti aktus viktimizációját” (Bill Nichols, 2001: 76-78). Az ilyen felvételek (ennek szélsőséges példája Franju mélységesen ambivalens képei a vágóhídról, kontrasztba állítva a párizsi külváros sokszor szürreális képeivel) freudi értelemben véve hisztérikusak és hiszterizálók. Ambivalenciájuk abban nyilvánul meg, hogy egyszerre töltenek be védelmi funkciót (közismert, hogy mennyire fontos, hogy konfliktuszónákban jelen legyenek fotóriporterek, akiknek gyakran a pusztta jelenléte és a felvételkészítés lehetősége védi a kiszolgáltatottakat a végletes gonosztettektől), és tehetik célpontokká az áldozatokat (ahogy a konfliktuszónákban készült felvételeket nemcsak a hírfogyasztó közönség, hanem az adott konfliktus résztvevői is szorgosan tanulmányozzák – manapság egyre inkább arcfelismerő szoftverek teszik ezt). Mivel a holttestek, különösen az erőszakos halál áldozatainak fotografikus rögzítése nem pusztán ábrázolja az erőszak áldozatát, hanem rögzíti, kimerevíti és a látás célpontjaiként kiszolgáltatja, ezért fenntartja, állandósítja azok „állományba vételét”. Innen is következik az akár perverznek is mondható ambivalencia, ami az áldozat és a holttest fotózásához kapcsolódik: egyrészt a legőszintébb humanizmus hathatja át, például a jogvédő dokumentumfilmekben, másrészt az a szadista kéjvágy, amelyet például Cseke Eszter és S. Takács András: *A halál fotósa (On the spot: diktátorok gyermekei)* című dokumentumfilmjében a vörös khmerek börtönében az áldozatokról fotókat készítő Nhem Ein esete demonstrál.

A dokumentumfilm legfőképpen a holttest valóságáról képes tanúskodni; a háborús dokumentumfilmek, híradós anyagok az elpusztult ember és állat testét vagy éppen a halál beálltát rögzítik, és ezáltal „állományba veszik”. Informálnak a halál fizikai beálltának lezajlásáról, és – különösen az erőszakos halálról készült felvételek – a testet a hatalomgyakorlás jelévé és tárgyává alakítják. A rögzítésre irányuló törekvés radikálisan megszakítja a felvételkészítés kapcsolatát a saját halál titkával.

Éppen ezért különösen izgalmasak azok a dokumentumfilmek, amelyek számot vetnek a technikai képrögzítés ontológiai meghatározottságaival, és alternatív megoldásokon

gondolkodnak, hogy elkerüljék a technika tárgyiasítását, és azzal próbálkoznak, hogy a halál tanúsíthatatlan eseményéről tanúskodjanak. A dokumentumfilm történetében az ilyen kísérleteknek olyan meghatározó jelentőségű filmek törtek utat, mint Alain Resnais *Nuit et brouillard* (*Sötétség és köd*, 1956) és Claude Lanzmann *Shoah* című filmje (1985); mindkét film a holokauszt kérdéséhez kapcsolódik, és úttörő jelentőségűek a film és az emlékezeti kultúra viszonyát illetően.

A képrögzítés technikai feltételeinek átalakulásával a digitális korban és a közösségi médiák korában potenciálisan mindenki képeket és videókat készíthet és oszthat meg önmagáról, a megosztott felvételek elérhetősége túllép a szoros értelemben vett ismeretségi körön. A digitális médiumok elterjedésével privát és nyilvános közötti megkülönböztetés eltolódott (elég arra gondolni, ahogy a videóchat beemeli a privát életteret a nyilvánosság terébe). A nem politikai és történelmi jelentőségű, privát események átalakítása filmes (azaz nyilvános) megnyilvánulássá, a hétköznapi vizuális kultúra kommunikabilitásának felismerése igazából jóval a digitális kultúra előtt megjelent. Magyar viszonylatban Bódy Gábor *Privát történelme* (1978) volt az első olyan film, amely a hétköznapi életvilágról készült amatőr felvételek egybeszerkesztéséből készített filmet (a Bódy által kezdeményezett hagyománynak aztán Forgács Péter *Privát Magyarország* című filmsorozata lesz az örököse). A privát életvilágokról készült felvételek funkcióeltolódása azonban belátható módon nem csillapította a technikai médiumok sokkját; a technikai képek használatának funkcionális eltolódása egyben nem enyhítette a szembesülés ínségét a halál tanúsíthatatlan eseményével. Éppen ezért számítanak kifejezetten izgalmasnak és (nem csak magyar viszonylatok között) úttörő jelentőségűnek az olyan filmes vállalkozások, amelyek a halál kérdését nem a holttest reprezentálhatóságának morális és episztemológiai paradigmája szerint tematizálják.

Fliegauf Benedek *Csillogása* (2008), valamint Gaal Ilona és Wizner Balázs *Végstádiuma* (2020) eltérő utat választanak ahhoz, hogy elkerüljék a technikai apparátus lényegéhez tartozó „viktimizációt”. Fliegauf filmje riportfilm Nádas Péterrel, Geszelyi Nagy Judittal és Dobronay Lászlóval, akik halálközeli élményükről, pontosabban a klinikai halál tapasztalatáról beszélnek, és arról, hogy az hogyan épült be életükbe. Fliegauf filmje filmszerűtlen, noha nem teljesen abban az értelemben, ahogy a „filmszerűtlenség” fogalmát Victor Burgin (Burgin, 2012) kidolgozta. A *Csillogás* „filmszerűtlensége” a vizuális információk módszeres redukcióját jelenti. A felvételek semleges, fekete háttér előtt készültek, rögzített kamerapozícióból, semlegesen bevilágított arcokról; ugyanígy, nincs nondiegetikus zene, vágóképek, kontextuális jelzések, irányító kérdések stb. A film teljes egészében három „beszélő fejet” rögzít, és kizár mindent, ami a legminimálisabban is elvonná a figyelmet a beszédről. A film teljes

lecsupaszítása arcokra és a beszédre érdekes módon kifejezetten drámai hatású, ahol a téma technikai rögzíthetőségének és imitációjának elutasítása korrelál azzal, hogy a film a beszédet és a kimondást teszi meg a „saját halál” paradox tanúsíthatósága egyetlen érvényes médiumának.

#### 4.

Fliegauf Benedek filmjének elszánt minimalizmusával szemben a *Végstádium* nem tüntet eszközei redukciójával (vagy éppen azok kiterjesztésével), ugyanakkor nagyon sok óvintézkedést tesz, amellyel kivédi, hogy a feldolgozott témát a „viktimizáció” felől olvassuk.

A film egy végstádiumban levő rákos férfi, Herczeg Tamás utolsó napjairól szól. Tamás a Magyar Hospice Alapítvány budapesti intézményében várja a halált. A hospice-szolgálat nem a halál megelőzését vagy megakadályozását célozza, hanem a gyógyíthatatlan betegek szenvedésének enyhítését és emberséges végigkalauzolásukat a halálukhoz vezető úton. A film betekintést nyújt Tamás utolsó három napjába, az intézmény működésébe, valamint családjá és ismerősi köre megemlékezéseibe. Gaal Ilona, a film egyik rendezője maga is a Magyar Hospice Alapítvány önkéntese. Noha a film kifejezetten Tamásról és családjáról szól, a filmben felsejlik az a segítő és érzékeny közeg, amely biztosítja Tamás haldoklásának kereteit.

A film nem lezajlásának sorrendjében idézi meg Tamás haldoklásának körülményeit, és nem is az emberi szenvedésbe szeretne „betekintést” nyújtani (amit, talán cinikusan, „szervedéspornónak” szoktak nevezni). A téma e kétirányú lehatárolása együtt jár egy bizonyos játékfilmes olvasási mód felfüggesztésével. Egyrészt a film lemond a dramatizáló bemutatásról – amikor nézőként „benne vagyunk az események sűrűjében”, vagyis valami lezajlását elsősorban aktualitáshorizontja felől értjük meg –, másrészt szinte csak utalásszerűen jelzi a haldoklás fizikai lezajlását és az azzal járó szenvedést. A bemutatás rendjéből kifolyólag a néző számára az események (a halálnak való kitettség) kimenete nem kétséges, és a film nem próbálja *animálni* a haldokló test szenvedését, felszítva bennünk, nézőkben az imaginárius azonosulás igényét. Így a néző nem a (szervedő) „hős” szerepéhez kerül közel, hanem a tanú pozíciójához, aki harmadik félként nem résztvevője (még ha imagináriusan is) az eseményeknek, hanem ellenjegyzői és megerősítői, ami történt.

A film egy szinte groteszk, de legalábbis köznapi szituációval indul: megérkezik a szemeteskocsi a gyászoló család pásztói otthonához; az apját gyászoló lány megbeszéli a kukással, hogy mikor vigye el a sítet a kert sarkából. Ezután Tamás felesége és a lánya megmutatják a műhelyt, ahol a műtete után dolgozott; hogy mi maradt félbe, a különös

zárszerkezetet, amit az ajtóra fabrikált („Ez az apu-féle zár. Mindig kitalált ilyeneket.”); bevezetnek a lakásba, amely tele van az emlékeivel. Ezután az előhang után következik a film tulajdonképpeni témáját felvezető jelenet, amelyet a Hospice házban rögzítenek. Tamás az „elengedésről” beszél: hogyan kezdte el felkészíteni a feleségét azokra az időkre, amikor már nem lesz vele, és hogyan kezdte el ő maga is elengedni azokat a „kintlévőségeit”, amelyek az élethez fűzik:

„... ez az elengedési rendszer, amit én kigondoltam, ez, ahogy fogy az energiám, ahogy megy ki belőlem az élet tulajdonképpen (ezt én konkrétan érzem), úgy ez az elengedés nem egy nehéz dolog.”

A két jelenet közötti kapcsolat pontosan mutatja a film egészére jellemző szerkesztési gyakorlatot, amelyet pontos név híján nevezünk „keresztöltésnek”: nemcsak helyszínek és szereplők váltakoznak, hanem az idősíkok is, ahol a fordulópontot a halál pillanata jelöli. Az idősíkok közötti átjárhatóságot (keresztöltést) az teremti meg, hogy a film fókuszába Tamás és családja időérzékelése kerül, ahogy azt a halál eminens végpontja meghatározza.

A bevezető jeleneteket követően váltakozva követjük Tamás tárgyilagos beszámolóit, valamint a családtagok kórházi látogatásait, a temetés utáni megemlékezést az életeseeményeinek anekdotikus felidézésével és közös fényképnézegetésekkel, valamint a családtagok beszámolóit, reflexióit („apunak kijött a jó oldala a halál közelségétől”). Tamás interjúszituációkban elmondja, hogyan diagnosztizáltak nála vastagbélrákot; beszél a várakozásról a vizsgálatok és kezelések előtt, hogyan kezdte el műhelyét építeni Pásztón, dolgozott egy bizonyos munkarend szerint; érezte, hogy elszigetelődik betegsége következtében Budapesten, hogyan adta át a vállalkozás irányítását a családjának, miért és hogyan döntött amellett, hogy az otthoni kezelés helyett a Hospice házban éli le végnapjait. A lányai a saját perspektívájukból felidézik a Tamás említette helyzeteket (Szent Imre kórház, munka, életvitel Pásztón, az őutána következő élet tervezése).

A film előrehaladtával így a néző is a Tamás közelgő (és lezajlott) halálát egyre inkább képes temporalitásában érzékelni: mint amely fájdalmas várakozásként, a jövőhöz való előrefutásként, elengedésként, visszatekintésként, felidézésként, vagy éppen tréfaaként (amikor például elkezdnek hülyéskedni Tamás ötletével, hogyan és mi célból kellene az étterme falát egy helyütt átvágni) az idő kiterjedéseként adódik, amelyet a halál pillanata fókuszál. Ennyiben pedig kommunikatív esemény is, pontosabban annak mintegy előzetes feltétele: Tamás halála

emlékezetet létesít – a szociális kapcsolatoknak nem lenne kötőanyaguk a közösség tagjainak végessége nélkül.

A halálnak ez a temporális kiterjedtsége (mint előzetesség-horizont), fókuszáltsága és kiélezettsége (a felkészülés ideje) találkozik az idő másik aspektusával, az események irányíthatatlanságának tapasztalatával. Tamás nagy nehézségek árán tud enni; arról beszél, hogyan üvöltöznek kórusban a szobatársával, hangján, mozgásán, akaratlan jelzésein látszik, időnként mennyire koncentrálnia kell, hogy a legegyszerűbb mozdulatokat irányítsa. A kiszolgáltatottságnak ez a tapasztalata végül is már az általa kidolgozott „elengedési rendszerben” benne van (például a Hospice házba való bevonulásra vonatkozó döntésben): hogy az „elengedés” egyben önmaga „átengedése”, átadása is uralhatatlan testi-biológiai folyamatoknak.

A film végén erre válasz az a külső felvétel, amikor az épület ablakán keresztül, távolból, némán látjuk a betegágy fölé hajoló női családtagokat.



(Gaal Ilona – Wizner Balázs: *Végstádium*. 2020)

Mintha egy vonatablakból látnánk az eseményeket; a bemutatási módban kétségtelenül van valami festői (ami a film operatőrének, Szandtner Dánielnek a munkáját dicséri). Talán éppen azért, mert a felvételen nemcsak emberek és események (nem) látszanak, hanem legalább

annyira a néző tőlük való távolsága. Kísérjük az eseményeket, de nem vagyunk benne. Ez a szó szerinti elválasztottság és eltávolodottság, amely egyszerre bennfoglalja (távrolról követjük a családtagokat), és ki is zárja a nézőt (a kamera nem ugyanabban a vizuális és akusztikai térben van), tekinthető a film egyfajta viszontválaszának a szenvedés és a bánat jelzéseire. Ezt közönségesen tapintatnak szoktuk nevezni.

A következő felvételen Tamás halotti bizonyítványát állítják ki. Különös, hogy ez a felvétel funkcionálisan azt a szerepet tölti be, amit a jeleneten belül az ellenbeállítás szokott betölteni: értelmezi és megmagyarázza a korábbi beállítást (a beállítás-ellenbeállítás esetében, hogy kihez társítható egy korábbi nézőpont). A halotti bizonyítvány kitöltésének látványa megmagyarázza, hogy mi az, aminek tanúi voltunk az ablakon keresztül filmezett jelenetben: Tamás haláltusájának.

Voltaképpen egy lehetetlen feladatot oldottak így meg a filmkészítők. Úgy voltak jelen, azaz „rögzítették” Tamás átlépését a halál küszöbén, hogy ami rögzítésre került, az csupán utalás, amelynek értelme később, a rákövetkező beállításból válik világossá. Az esemény rögzítése nem az aktancialitást (a résztvevők cselekvőségét) veszi állományba. A felvétel alapján nem rekonstruálhatjuk még csak hozzávetőleges pontossággal sem a lezajlás részleteit: ki hol állt, hogyan mozgott, mit csinált, hogyan nézett ki stb. A felvétel alapján, amely csak utólagosan bizonyul a halál beállta rögzítésének, nem reprodukálhatjuk szuverén módon, hogy „mi történt valójában”.

A film mint reprodukciós médium, amely a téridőből vesz mintát („minden egyes képkocka egy megtörtént pillanat sziluettje, halotti maszkja” [Bódy, 2006: 105])<sup>9</sup> itt a kétszeres eltávolítás okán (egyrészt a néző és a szereplők vizuális és akusztikai terének szétválása okán, másrészt hogy csak utólagosan, a következő beállítás felől érthetjük meg, hogy mit láttunk és voltaképpen miről maradtunk le) tulajdonképpen lemond arról, hogy a meghalás abszolút egyszerűségét reprodukálni próbálja. Nem állítja be szabadon ismételőnek a meghalást, mint amely fölött a rögzítő technikai apparátus, a látásunk és következőképp mi magunk rendelkezhetünk. Hiába látjuk egy rövid jelenet erejéig az ablak fülkéjén keresztül a hozzátartozók ágy fölé hajolását, a következő nagyobb jelenet ténylegesen kiegészíti mindazt,

<sup>9</sup> Érdekes, hogy ami Bódy tanulmányának korában még éles szembenállásnak, fordulatnak tűnt, amely „átformálta századunk arculatát” („A fordulat lényege pedig abban az elemi tényben rejlik, hogy a reprodukált kép az objektummal közvetlen, anyagi kötöttségben jön létre, szemben a képalkotás eddig adott formáival, a rajzzal, a festménnyel, a plasztikával és a szóval.” Bódy, 2006: 105), az a digitális képalkotás korában már jóval viszonylagosabb, ha nagyon akarjuk, elmosódottabb határvonalnak tűnik. E határvonal kérdése később e tanulmány gondolatmenetében is szerepet játszik.

amit ebből a két összekapcsolt jelenetből vagy jelenetrészből (ablakos jelenet – halotti bizonyítvány kiállítása) megtudunk.

Az utolsó előtti jelenetben Tamás egyik lánya, Gyöngyi beszél a kamerának a Hospice ház folyosóján, feltehetően nem sokkal a halál beállta után. Már összeszedetten, közvetlenül és lehetőségeihez mérten visszafogottan meséli el, hogyan tapasztalta meg apja haláltusáját: mintha sejtették volna, hogy akkor jön el a pillanat, és bent maradtak; hogy vette Tamás a levegőt, és hogy már nem kapaszkodott többé; hogy kimaradt a légzése; és meghalt.

A beszámoló révén másodjára veszünk részt Tamás halálában. Gyöngyi beszámolója végül is konkrétabb és részletesebb, mint a tapintatos vizuális beszámoló. A néző az ő tanúságtételét látja, pozíciója a tanú tanújéé. Kiemelendő, hogy a néző Gyöngyi tanúskodását tanúsítja, de ez fordítva is igaz, vagyis Gyöngyi beszéde a nézőt is megerősíti abban, amit látott az épületen kívülről vett beállításban. Arról számol be, amit nem tudunk (amit nem láttunk, mert nem voltunk vele egy térben), és amit a film utólag tár fel előttünk – miközben tanúi voltunk. Magyarán a film a szereplő és a néző pozíciója közötti kölcsönösségre épít: a néző ugyanúgy megerősítésre szorul, ahogy a képen szereplő is mindig kiszolgáltatott a rá irányuló tekintetnek. A szereplő Gyöngyi és a néző is (másodlagos) tanú, a film ezeket a tanúsítások is keresztöltéssel összekapcsolja. Ahogy nemcsak Tamás halála, hanem a hozzátartozók gyásza is a film témája, úgy Gyöngyi beszámolója önmagában is emlékezetes. Tamás halála „kitágul”, emléktérre válik, amely magába foglalja, egybegyűjti az összekapcsolódó tanúságtételek sorát. És mivel ezek összefüggnek és összekapcsolódnak, egyikük sem kerül abszolút kitüntetett pozícióba. A halál a filmben Tamás titkává alakul, amely felé a tanúskodások gravitálnak.

A tapintat, a filmkészítők tapintata, hogy nem akarták a halál kérdését a holttest valóságával összemosni, első körben úgy jelentkezik, mint nem tudás vagy inkább mint bizonytalanság – mint a halál pillanatának fekete lyuka, amelyről nem lehet *első kézből* információt szerezni. Ami megismerhető, az a biológiai folyamat, nem a benne lét. A tapintat révén előáll a halál titka, amely a néző és Tamás lányának tanúsításaként a halált visszfényében és temporális elmozdulásában mutatja. Tamás halála ebben a *communió*ban, közössé tevő megosztásban mutatkozik meg, amelybe másodlagos tanúként léphetünk be – azáltal, hogy lemondunk az abszolút egyszerinek látványként történő reprodukciójáról, illetve annak hamis illúziójáról.

Tamás halála ez a saját tér, amely csak azért osztható meg, mert nem léphetünk bele, csak visszatérhetünk hozzá, anélkül, hogy el-sajátítanánk. Gyöngyi tanúskodásának a filmbeli hangsúlyos pozíciója – ez a film egyik leghangsúlyosabb jelenete – ugyanakkor nem a rögzítésé. Amit elmond, az nem úgy hat, mint – mondjuk – amikor egy jól sikerült krimiben fény derül valamilyen „titokra”, azaz események egy újabb és plauzibilis rendjére, ami a nézőt

felvillanyozza. A film korábbi részeiben is beszámolókat láthatunk, amelyek mind-mind Tamásról és eljövendő vagy már lezajlott haláláról számolnak be – azaz amelyek valami előzetesen ismertről tanúskodnak. Ennek a jelenetnek (Gyöngyi vallomásának) azért van a film egészében relatíve kitüntetett szerepe, mert a film sajátos kompozíciós rendje révén a néző maga is a (másodlagos) tanú szerepébe kerül. De a tanúsítás egyik esetben sem a titoknak mint „leleplezendőnek” az értelmét aktivizálja, miszerint az (a „titok”) feloldható egy új tudásrendben. A titok nem információ. Tamás titka, amiről a lányai és ismerősei tanúskodnak, a halálának saját helye, amely körül összegyűlnek, amely közösségbe gyűjti őket (ahogy arra a kommunikáció etimológiai gyöke is utal). A halál a mondható és tapasztalható közötti szétválasztó határ, ami a tapasztalhatót a szóhoz mint valami kiegészíthetőhöz és lezárulatlanhoz köti.

A film ugyanakkor nem ezzel a jelenettel ér véget, noha itt akár véget is érhetne. Ebben az esetben nagyon közel kerülne a *Fliegauf*-riportfilm minimalista poétikájához, amely tüntetőleg távol tartja magától a halál megérezkítését. A *Végstádium* egy merész lépéssel továbbmegy.<sup>10</sup> Az utolsó felvételen Herczeg Tamás holttestét látjuk felravatalozva, összecsucott kézzel, Holbein *Kiterített Jézus*-szerű beállításban, mellén egy virággal.



(Gaal Ilona – Wizner Balázs: *Végstádium*. 2020)

<sup>10</sup> Említésre érdemes, hogy hasonló folyamat figyelhető meg például a Holokauszt-reprezentációkban is, amelyekben szintén megfigyelhető egyfajta elmozdulás a „kifejezhetetlen” negatív ontológiája felől egyfajta új materialitás felé.

A kép lassan kivilágosodik. Ahogy a kép kifehéredik, csak a hangsúlyos kontúrok maradnak, majd azok is feloldódnak a háttér fehérijében, a virágfej színe kihangsúlyozódik, előtérbe kerül, és digitális rajzként fennmarad a kétdimenzióssá váló grafikai térben. Ahogy észlelhetővé válik a fotografikus tér áttünése grafikai térbe, elkezdődik a végefőcím- zene.

Meglepő a zárlat hatása – talán van benne valami megrázó –, hogy rezonálni tudunk a zenei sáv elégikus boldogságára, és hogy ez nem tűnik kegyeletsértőnek. Ez biztosan nem csak a zárlat vizuális struktúrájából következik, mivel az mintegy kondenzálja azt, ahogy a szereplők, Tamás, a családja és az ismerősei, valamint a film a halál kérdéséhez viszonyultak a korábbi részekben. A filmben megőrződik Tamás halálának saját tere, amitől méltósága lesz nemcsak a halálának, hanem a félbeszakadt életének is. És mivel a film úgy képes megmutatni valami „hétköznapi”, hogy azt nem csomagolja szenzációként, viszont ennek ellenére megőrzi annak abszolút egyszerűségét, kétségtelenül van benne valami példaszerű is.

A filmhez kapcsolódó promóciós beszélgetéseken az alkotóktól megkérdezték, hogy azt szándékolták-e megmutatni, hogyan kell meghalni. A rendezők, Gaal Iлона és Wizner Balázs udvariasan, de határozottan elutasították ezt a felvetést. Ugyanis – azt gondolom – a film példaszerűsége pont abból következik, hogy nem életvezetési (vagy „halálvezetési”) tanácsokat osztogat, és nem silányítja a kérdést technikává, ami éppen azt rádírozná ki az egészből, ami a lényegét adja, nevezetesen visszavonhatatlan egyszerűségét, amihez a titok módján kapcsolódhatunk.

Az utolsó beállítás megmutatja a halál megfellebbezhetetlen korporealitását. A Holbein-beállítás szűk képkivágata lezárja a teret mint megnyílást. Ez egyben a fotográfia tere, amely – mint a bevezetőben mondtam – a holttest valóságáról árulkodik, és annak sokszerű feltárulása. A beállítás nem hagy kibúvót a tekintet számára. Ahogy a fotografikus kép lassan átfordul grafikus (és digitális) térbe, az talán felfogható „megszépítésként”, „esztétizálásként”, „megbékélésként”, „kiengesztelésként” (amit németül *Versöhnung*nak mondanak), noha azt gondolom, hogy e beállítás elsődleges ereje nem ebből táplálkozik, és hogy egy ilyen irányú olvasatot a film korábbi részei kevésbé támogatnak. Sokkal inkább a fotografikus tér sajátos „mutációjával” vagy „kiterjedésével”<sup>11</sup> van dolgunk, ahogy a fotografikus rögzítés

---

<sup>11</sup> A kifejezéssel Rosalind Krauss esszéjének, „A szobrászat kiterjesztett terének” emlékezetes fogalomhasználatára utalok, valamint arra, ahogy tanulmányában D. N. Rodowick, felidézve George Bakernek a Krauss-esszét parafrázáló címét („Photography’s Expanded Field”), a fotográfia kortárs „kiterjesztését” értelmezi. Rodowick szerint „George Baker kiterjesztette Krauss érvelését, megjegyezve, hogy »bárhová nézünk manapság a kortárs művészet világában, a fényképészeti tárgy válságban lévő objektumnak tűnik, vagy legalábbis komoly átalakuláson megy át.« [Baker, 2005: 121]. Ezt a helyzetet azonban kevésbé a technológia vezérli – ahogy például

kontaminálódik olyan vonásokkal, amelyekkel korábban élesen szembenállóként gondolták. Ez a fotográfia adaptálódása az emlékezés kulturális gyakorlataihoz, amely lehetővé teszi, hogy az általa kiváltott sokk ne kizárólag tárgyiasításként és „viktimizációként” hathasson, hanem emlékjelként, amely magában őrzi a halál korporealitásának titkát.

## IRODALOM

- BARTHES, R (1985): *Világoskamra*. (ford.: Ferch Magda) Budapest, Európa.
- BAZIN, A. (2002): A fénykép ontológiája. (ford.: Baróti Dezső) In: ANDRÉ BAZIN: *Mi a film?* Budapest, Osiris, 16-23.
- BÓDY G. (2006): Hol a „valóság”? In: ZALÁN VINCE (szerk.): BÓDY GÁBOR: *Egybegyűjtöttfilmművészeti írások*. Budapest, Akadémiai, 105-111.
- BURGIN, V. (2012): Interactive Cinema and the Uncinematic. In: KOCH, G., PANTENBURG, V., ROTHÖHLER, S. (szerk.): *Screen dynamics: mapping the borders of cinema*. Wien, Österreichisches Filmmuseum: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien (FilmmuseumSynemaPublikationen, 15. kötet), 93-107.
- FERENCZ-FLATZ, C. (2021): Tíz tétel a videóchat realitásáról. Egy fenomenológiai leírás. (ford.: Gyenge Zsolt) *Apertúra* 2021. tél. <https://www.apertura.hu/2021/tel/ferencz-flatz-tiz-tetel-a-videochat-realitasarol-egy-fenomenologiai-leiras/>. DOI: 10.31176/apertura.2021.16.2.2
- GOLLOWITZER D. D. (2010): Kép és szubjektum. A CSI: Helyszínelők című televíziós sorozat a narratológia tükrében. *Apertúra* 2010. tél. <https://www.apertura.hu/2010/tel/gollowitzer-kep-es-szubjektum-a-csi-helyszinelok-cimu-televizios-sorozat-a-narratologiai-tukreben/>.
- HEIDEGGER, M. (1994): Kérdés a technika nyomán. (ford.: Geréby György) In: TILLMANN J. A.: (szerk.): *A későújkor józansága*. II. kötet. Budapest, Göncöl, 111-133.
- NICHOLS, B. (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2001.
- RODOWICK, D. N. (2021): Virtuális jelenlét a térben. (ford.: Borbíró Aletta és Török Ervin) *Apertúra* 2021. tél. <https://www.apertura.hu/2021/tel/rodowick-virtualis-jelenlet-a-terben/> DOI: 10.31176/apertura.2021.16.2.1.

---

a digitális média felváltja az analógot –, mint inkább a médiumok és a mediális gyakorlatok értésmódjában beálló mélyreható kulturális és fogalmi átalakulás, valamint azok művészeti és kulturális használata.” (Rodowick, 2021)

SOBCHACK, V. (2021): „Én, engem és magam”: A *home movie* kísérteties hatásáról. (ford.: Simor Kamilla) *Apertúra* 2021. tél. <https://www.apertura.hu/2021/tel/sobchack-en-engem-es-magam-a-home-movie-kiserteties-hatasarol/> DOI: 10.31176/apertura.2021.16.2.7.

Szerző:

**Dr. Török Ervin**

filmteoretikus, oktató

Szegedi Tudományegyetem

Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék

et51ma@yahoo.com

## VÁRÓ KATA ANNA

### Szerelem és halál Velencében

**Összefoglalás** ♦ *A Keletet és a Nyugatot összekötő elhelyezkedése miatt Velence az egyik legtehetősebb, a kor jeles építészeit és művészeit vonzó kereskedővárosa volt. Velence pompája és átmeneti jellege, se nem teljesen szilárd, se nem tisztán cseppfolyós alapjai a kezdetektől fogva számos írónak és költőnek nyújtottak inspirációt, de festői környezetet biztosított a tehetséges nászutasoknak, csakúgy, mint a látványos temetéseknek, nem is beszélve a világ minden tájáról ideáramló turistákról. Az úszó város a maga kétarcúságával és ellentmondásaival számos irodalmi románc és tragédia helyszíne volt már, de a 20. században a filmművészet is felfedezte magának. Először a hollywoodi romantikus alkotások, később a városnak a komorabb és félelmetesebb arcát feltáró giallok és művészfilmek közkedvelt helyszíne lett. Az élet-halál kérdésével, a várossal, az átmenetiséggel és a turista léttel foglalkozik mindhárom részletesebben elemzett alkotás is: A galamb szárnyai (1997), a Ne nézz vissza! (1973) és az Idegenek Velencében (1990). Velence megkopott pompája a morális hanyatlás, a felbomló kapcsolatok metaforája lesz ezen filmekben. A tükröződő felületek összemossák a múltat, jelent és jövőt, feloldják a gátlásokat és az identitásokat, a labirintusszerű utcákban pedig veszély, sőt halál leselkedik az idegenekre. A filmek a város és az emberi szándékok sötét arcát tárják fel, csakúgy, mint a kapcsolatok problémás természetét. Mindhárom alkotásban a protagonisták fizikai- és tudatállapotának valamint kapcsolataik sérülékenységének kifejezője lesz a vizek városa.*

**Kulcsszavak:** Velence, szerelem, halál, kapcsolatok, turisták, átmeneti tér

### Love and death in Venice

**Abstract** ♦ *Located in the corridor between the East and the West, Venice became one of the most prosperous cities in Italy, which attracted the finest architects and artists. The city's splendor and liminality; the fact that it is founded partly in water and partly on the solid ground*

have become a major source of inspiration for poets and literary figures alike, a dream location for wealthy honeymooners and spectacular funerals, not to mention tourists from all over the world. The floating city with all its dichotomies has served as a setting for both literary romances and tragedies and from the 20th century as a backdrop of Hollywood pictures, Italian giallos, or international art films dealing with love, death, and the tourist condition, as in the three features: *The Wings of the Dove* (1997), *Don't Look Now* (1973) and *The Comfort of Strangers* (1990) discussed in this paper. Venice's moldering buildings serve as a metaphor for moral decay, the disintegration of relationships, and death in these films. The reflecting water surfaces blur images of the past, present, and future, dissolve identities, and release inhibitions. In the labyrinth-like streets, danger, or even death lies in wait for strangers. The films reveal the darker side of the city as well as of the human intentions. With the help of their location, the films explore the fragility of relationships, the tourist condition and the tourist gaze, and the elusive boundaries between life and death. In all three of them, the city of water becomes much more than a picturesque setting, it represents the mental and/or physical state of the protagonists and their relationships.

**Keywords:** Venice, love, death, relationships, tourists, liminal space

### **Bevezetés: Romantika és elmúlás**

„Van valami az olasz tájban, ami a legridegebb lelket is romantikára készíteti” – hangzik el a *Szoba kilátással* (*A Room with a View*) E. M. Forster azonos című regényéből készült 1985-ös filmváltozatában.<sup>1</sup> Meglehet, egyetlen más ország sincs, amelynek szinte minden kisebb és nagyobb városához, vidékéhez vagy természeti tájához annyi, kifejezetten a táj és az ott élők inspirálta romantikus mű kötődne, mint Itáliához. Itt játszódik a drámairodalom leghíresebb szerelmi története, a *Rómeó és Júlia* (*Romeo and Juliet*), itt szeret bele Dante Beatricébe, itt találkozik a már említett *Szoba kilátással* hősnője, Lucy Honeychurch George Emersonnal és általa az igazi szenvedéllyel, itt hódít Casanova, és többek között itt próbál válása után új életet kezdeni a közelmúlt egyik bestsellerének, a *Napsütötte Toszkánának* frissen elvált írónője,

---

<sup>1</sup> A *Szoba kilátással* (*A Room with a View*) filmváltozatát azonos címmel 1985-ben készítette James Ivory rendező, akinek neve egybefonódott az 1980-as és 90-es évek heritage filmjeivel.

Frances Mayes,<sup>2</sup> de említhetném André Aciman 2007-es *Szólíts a neveden (Call Me by Your Name)* című regényét és annak Luca Guadagnino által készített 2017-es adaptációját. Hosszan sorolhatnám még a részben vagy teljesen Olaszországban játszódó, ismert és kevésbé ismert, valós vagy fiktív karaktereken és eseményeken alapuló irodalmi műveket, melyekből, a teljesség igénye nélkül, több mint százat listáznak a tematikus oldalak, a filmek száma pedig még ennél is jóval több.

Különösen kedvelt témája az Itáliában játszódó románcoknak a kultúrák találkozása. A kultúratudományok előszeretettel foglalkoznak a Kelet-Nyugat dichotómiájával, az Itáliában, különösen Velencében érezhető keleti hatással és annak a Nyugattal való találkozásának megjelenési formáival. Nancy Bisaha a 15. század itáliai humanista gondolkodóinak és alkotóinak tanulmányozásakor fedezte fel, hogy már az ő írásaikban is megjelenik a Kelet és a Nyugat polarizációja (Bisaha, 2004). Az Idegenségről, a Másik és a Máság kérdéseiről való gondolkodás mindmáig meghatározó eleme a kulturális diskurzusoknak Olaszországgal és különösképpen Velencével kapcsolatban (Puskás, 2015). Velence földrajzi helyzeténél fogva valóban Kelet és Nyugat között biztosított zavartalan tengeri kereskedelmi útvonalat, aminek köszönhetően néhány évszázad alatt páratlan gazdagságra tett szert, melynek lenyomatát mindmáig őrzi. Különösen vonzó épp ezért nem csak a tudományos értekezések, de a turisták, illetve a regényírók számára is. A 19. illetve 20. század íróinak, később filmeseinek azonban, úgy tűnik, a Kelet-Nyugat oppozíciójánál izgalmasabb témának bizonyult az Észak-Dél, azaz a földrajzilag északabbra elhelyezkedő európai, illetve skandináv népek vonásainak ütköztetése a mediterrán temperamentummal, vagy az Újvilág, azaz az amerikaiak értékrendjének és viselkedésének szembeállítása a Földközi-tenger eme térségének lakóiéval. Az ide látogatót ámulatba ejtő gazdag történelmi múlt, annak építészeti és tárgyi emlékei, valamint a helybeliek tűzessége és spontaneitása megunhatatlan téma az alkotók számára. Az angol hidegvért is felforrósító napsütötte táj vagy az Újvilág ártatlan naivságának találkozása a szenvedéllyel, a turisták rácsodálkozása a helyi látványosságokra és a helybeliek szokásaira, nem is beszélve a festői környezetben felizzó romantikus szikráról mindmáig közkedvelt témái az irodalomnak és a filmes alkotásoknak. Példa erre a William Wyler rendezte *Római vakáció (Roman Holiday)*, 1953), a David Lean készítette 1955-ös *Velence, nyár, szerelem (Summertime)*, vagy Patricia Highsmith 1955-ös regénye, *A tehetséges Mr. Ripley*, illetve annak egyik legismertebb adaptációja, melyet Anthony Minghella készített 1999-ben ugyanezen a címen, de megihlette Szerb Antalt is, gondoljunk csak az *Utas és holdvilágra (1937)* vagy a *VII. Olivérre (1943)*.

---

<sup>2</sup> Frances Mayes visszaemlékezése 1996-ban látott napvilágot *Under the Tuscan Sun* címmel, melyben válása utáni időszakát és a Toszkán vidéken töltött időszakát örökíti meg.

A különböző kultúrák találkozása, a kulturális különbségekből adódó nézeteltérések és konfliktusok, az itt kipattanó szikrákból felizzó szerelmek, az olasz tájból és lakóiból merített művészi inspiráció, illetve mindezek identitás- és kapcsolatformáló hatása is számos művet eredményezett. Nem csoda, hogy előszeretettel alkotott itt több külhoni poéta, novellista, képzőművész, fotográfus vagy filmes, mint például Lord Byron, vagy az itt örök nyugalomra helyezett Ezra Pound<sup>3</sup>, de az amerikai származású Henry James<sup>4</sup> is több regényéhez választotta helyszínül Olaszországot.

A nagy szerelmekhez hasonlóan, aligha lehetne líraibb környezetet találni a nemegyszer szorosán a nyomukban járó (erőszakos) halál, vagy a csendes elmúlás ábrázolásához, mint például Shakespeare *Rómeó és Júliája* esetében. E. M. Forster 1905-ben megjelent regényében, a *Where Angels Fear to Tread*-ben<sup>5</sup> is itt éri a tragikus halál a hősnőt, Thomas Mann novellájáról, a *Halál Velencében*ről<sup>6</sup> nem is beszélve, és még hosszan sorolhatnám.

Thomas Mann novellája mindörökre elválaszthatatlanul összekapcsolta a szerelmet, a hirtelen fellobbanó vágyat és szenvedélyt a halállal és Velencével, melyet számos irodalmi és filmes alkotás példáz, ezért is érdemel maga Velence és a hozzá kapcsolódó művek közül néhány alaposabb vizsgálatot.

### Szerelem, romantika és nászutasok Velencében

A germán és hun hódítók inváziója elől menekülők településéből a 9. századtól egyre jelentősebb hajózási központtá növekvő Velence egyedülálló összekötő utat biztosított Kelet és Nyugat között, és fontos állomása volt a keresztesháborúknak, nem csoda, hogy az 1300-as évekre a leggazdagabb városok egyike lett (Bosio, 1987). Velence lakosainak vagyonát tükrözte építészete és az itt születő műalkotások sokasága, melyek többsége túlélte a város későbbi hanyatlását, sőt, szinte a csodával határos módon, a második világháború bombázásai is többnyire elkerülték az épületeket és műalkotásokat, így azon kevés helyek egyike, mely őrzi hagyományos értékeit, és számos olyan utcarésszel és nevezetességgel rendelkezik, amelyen a modern kor nem hagyott nyomot. Ennek köszönhetően mindmáig sok részén többnyire gond

---

<sup>3</sup> Az 1972-ben elhunyt Ezra Poundot Velencében, San Michele szigetén helyezték örök nyugalomra.

<sup>4</sup> A *Roderick Hudson* (1875), a *Daisy Miller* (1878), az *Egy hölgy arcképe* (*The Portrait of a Lady*, 1881) című műveinek hőseivel Rómában kalandozhatunk, míg az *Aspern-levelek* (*The Aspern Papers*, 1888) és *A galamb szárnyai* (*The Wings of the Dove*, 1902) Velencébe kalauzolják az olvasót.

<sup>5</sup> Az azonos című film 1991-ben készült és Charles Sturridge rendezte, magyar fordításban az *Ahol angyal se jár* címet kapta.

<sup>6</sup> Thomas Mann *Halál Velencében* című novellája 1912-ben jelent meg *Der Tod in Venedig* címen. Az olasz neorealista rendező, Luchino Visconti 1971-ben vitte filmre *Morte a Venezia* címen.

nélkül lehet évszázadokkal ezelőtt játszódó kosztümös alkotásokat forgatni. A szigetek, kanálisok, hidak és sikátorok gazdag történelmi múltjukkal egyaránt hordozzák a szerelem, valamint a titkok és rejtélyek ígérését (Bosio, 1987).

A közkedvelt nászutas úticél minden szegletében az idegenben fellelhető szerelem ígérését hordozza, ahogy azt David Lean már említett, 1955-ös filmjében, a *Velence, nyár; szerelemben* (*Summertime*) is láthatjuk, melyben Katharine Hepburn egy amerikai, kisvárosi titkárnőt alakít, aki éveken át spórol álmai nyaralására, és akire a várva várt velencei kiruccanása alkalmával köszönt rá a szerelem, de említhetném a dán Lone Scherfig *Olasz nyelv kezdőknek* (*Italian for Beginners*, 2000) című komédiáját, mely a fanyar északi humort és az ehhez mért keserédes happy endet hozza el a gondolák közé. Velencében próbálja megmenteni házasságát a Bruce Willis és Michelle Pfeiffer által alakított, a gyereknevelésben és a mindennapos veszekedésekben felőrlődött és elhidegült amerikai házaspár a *Velem vagy nélküled* (*The Story of Us*, Rob Reiner, 1999) című alkotásban, itt találunk egymásra és mesés vagyonra *Az utazó* (*The Tourist*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2009) kalandorai (Angelina Jolie és Johnny Depp alakításában), és itt várnak nem remélt élmények Silvio Soldini *Tangó és tulipán* (*Bread and Tulips*, 2000) című filmjének háziasszonyára (Licia Maglietta), aki véletlenül lemarad a turistabuszról, és ahelyett, hogy megvárná családját, egyedül veti bele magát a vakációba és a város kínálta romantikába. Velencében próbálja gyermeke elvesztése miatt érzett gyászát feldolgozni a Donald Sutherland és Julie Christie által alakított angol házaspár is Nicolas Roeg 1973-as *Ne nézz vissza!* (*Don't Look Now*) című Daphne du Maurier-adaptációjában, és itt próbálnak új életet lehelni megfáradt viszonyukba a Rupert Everett és Natasha Richardson által alakított fásult szeretők is az Ian McEwan regényéből készült *Idegenek Velencében* (*The Comfort of Strangers*, Paul Schrader, 1990) című alkotásban.

### **Velence és az elmúlás**

Ahogy azonban azt az utóbb említett, a későbbiekben részletesen is elemzendő két alkotás, a *Ne nézz vissza!* és az *Idegenek Velencében* is jól példázza, van a romantikára késztető, festői szépségű olasz tájnak egy másik, sötétebb oldala is, amely általában jellemző Itália egészére, de Velence esetében, ahogy azt az ide kapcsolódó műalkotások, irodalmi művek és filmek is mutatják, még fokozottabban tetten érhető. Sergio Perosa *Literary Death in Venice* című tanulmányában Velencéről, mint egy halálos építmény megtestesüléséről ír, ahol „az építészet honosított, a természetet a kultúra hajtja igába, és a természet és a kultúra közötti határok veszélyesen elmosódtak. Az egyén könnyedén elvesztheti itt az identitását, nem csoda, hogy

annyi irodalmi halál kötődik hozzá” (Perosa, 1999: 115). Perosa azt is hozzáteszi, hogy mindez elsősorban a külföldi írók képzeletében van így, az olasz tollforgatók másképp látják hazájukat (Perosa, 1999).

Nem véletlen tehát, hogy ide helyezi Shakespeare a kapzsiságról, az érdekek és értékrendek ütközéséről, a vallási és kulturális különbségekről mesélő *A velencei kalmárt* (*The Merchant of Venice*) és a szintén a kulturális különbségek, valamint a manipuláció, a szerelem és a végzetes féltékenység drámáját, az *Othello, a velencei mórt* (*The Tragedy of Othello, the Moore of Venice*). Shakespeare utóbbi tragédiájának egyik izgalmas mozgóképes feldolgozása a *Carnival* című, 1921-ben készült brit némafilm Harley Knoles rendezésében, melyben egy színházi társulat Velencében készül színre vinni az Othellót, és a címszerepet alakító színész a város patinás színpadán tervezi megölni a Desdemonát alakító, hűtlennek hitt feleségét. Velencében veszíti el Ian Fleming ikonikus 007-es ügynöke szerelmét, Vespert a *Casino Royale*-ban, melyet 2006-ban Martin Campbell vitt filmre a nagysikerű James Bond-franchise részeként. Henry James *Az Aspern-levelek* (*The Aspern Papers*, 1888) című regénye és 2018-as, Julien Landais által készített azonos című filmváltozata<sup>7</sup> ugyanúgy idecsábítja az értékes Aspern-levelek után nyomozó névtelen amerikai narrátorát és vele együtt az olvasót, ahogy az 1902-ben napvilágot látott *A galamb szárnyai* (*The Wings of the Dove*), melynek 1997-es, Iain Softley által rendezett változatát szintén részletesebben tárgyalom a későbbiekben.

A tematikájában és hangulatában is leginkább meghatározó, Velencét és a halált végérvényesen összekapcsoló alkotás azonban minden kétséget kizáróan az első világháború előtt napvilágot látott, már említett Thomas Mann-mű, a *Halál Velencében*, melynek motívumai: a hirtelen feltámadó, mindent elsöprő, a főhóst a pusztulásba vivő vágy, az idelátogató idegenekben a hely és az itteni találkozások nyomán fellobbanó érzések, a turisták és a helybeliek különbözőségei, valamint az elmúlás mindenütt jelen lévő, baljós és fenyegető jelei számos alkotásban térnek vissza.

A betegség és halál árnyékában az életre, a szerelemre és a művészetre reflektálás fedezhető fel Yuri Andrukhovych-nak a *Perverzion*<sup>8</sup> című regényében, melyben egy költő nyomába eredhetünk, aki a halála előtti utolsó napjait tölti Velencében, csakúgy, mint a *The Garden of Earthly Delights* (*Ogród rozkoszy ziemskich*, 2004) című filmben, melyet a lengyel rendező, Lech Majewski jegyez, és amelyben egy gégerákban szenvedő brit művészettörténész

---

<sup>7</sup> Készült *Az Aspern-leveleknek* egy korábbi, 1947-ben filmre vitt, az eredeti művet lazán feldolgozó, horror elemekkel tarkított lélektani thriller változata is, a *The Lost Moment* Martin Gabel rendezésében.

<sup>8</sup> Az ukrán posztmodern irodalom kiemelkedő alkotása 1997-ben látott napvilágot, angol fordítása Michael M. Naydan közreműködésével 2005-ben jelent meg.

és szeretője járják Velence utcáit. Mind Andrukhovych írásában, mind Majewski filmjében tudatában vannak a protagonisták hamarosan bekövetkező végzetüknek, így töltik utolsó napjaikat a festői szépségű városban. Számukra Velence már nem az örök szerelem ígérését sugallja, mint a fiatal szerelmeseknek a Sóhajok hídja, hanem az örök álmodást és elmúlást hordozza magában a város minden hídjában, épületében és utcakövében. Ezek az emberek saját közelgő végük teljes tudatában kóborolnak Velence utcáin, kicsit Szindbádhoz (*Szindbád*, Huszárik Zoltán, 1971) hasonlóan összegezve életüket, szerelmeiket és mindazt, amit a nagy múltú város kínál a halál árnyékában ide megtérő zarándokoknak.

### **Velence sötét oldala**

A korábban említett, örök szerelmet ígérő, romantikus, illetve az élet és halál nagy kérdéseire merengő poétikus alkotásokkal szemben legalább olyan népes, ha nem népesebb azon művek sora, melyek a vágyat beteges, perverz sóvárgásként ábrázolják, nyomában a csendes elmúlás helyett a váratlanul lecsapó, erőszakos halállal. Velence egyedi geográfiai adottságainál és történelmi múltjánál fogva is tálcán kínálja ennek lehetőségét, ráadásul labirintusszerű síkatorai is megannyi veszélyt sejtetnek. Michael Pigott szerint mindemellett még „a szilárd alapok hiánya, a részben cseppfolyós utcái és kiszámíthatatlan mélysége adja azt a sötét és rejtélyes tónust a városnak, melynek révén kézenfekvőnek tűnik a veszéllyel és a halállal való asszociációja” (Pigott, 2013: 48). Pigott írásához hasonlóan megannyi irodalom említi, többek között Elinor Schaffer – Velence ezen váltakozó természetére és átmeneti jellegére utalva – „liminal space”-ként a várost (Schaffer, 1999). A se nem víz, se nem szárazföld Velence több mint négyszáz hídja megannyi átjárót biztosít a síkatorok és csatornák útvesztőjében, de szimbolikusan is kínálja magát a biztos és a bizonytalan, az ismert és az ismeretlen, az élet és a halál közötti átkelésre. Nem csoda, hogy a romantikus költők és a gótikus irodalom is éppúgy felfedezte magának, mint a kalandregények vagy a krimi irodalom.

A 20. században Velence városának és építészetének egyre jobban előtérbe kerülő és egyre több diskurzus tárgyát képező sérülékenysége, az áradások miatt fokozottan érzékelhető múlandósága, épületeinek és műemlékeinek hanyatlása csak még jobban felértékelte és szimbolikus helyé tette Velencét, mely az egykori pompa és gazdagság, valamint az annak örökrészéül hagyott kulturális emlékezet visszafordíthatatlan pusztulásának a metaforájává vált (O’Rawe, 2005). A romantikus filmekre jellemző turistacsalogató, a valós városképet idealizáló ábrázolás az európai kultúra és a reneszánsz esszenciáját örökíti meg, melynél ideálisabb helyszínt aligha tudtak elképzelni az alkotók a románchoz. Az álomgyár fabrikálta boldogság

közege gyökeres ellentéte a Velencét az erkölcsi romlottsággal, dekadenciával, kicsapongással, a hanyatlás és pusztulás különböző formáinak megjelenésével, nem utolsósorban pedig az erőszakos halállal összekapcsoló alkotásoknak. Utóbbi művek úgy láttatják Velencét, mint a várost, ahol már többnyire az enyészet az úr, és már csak itt-ott halványan felsejlő emlék a múlt pompája és ragyogása. Ahogy korábban láttuk, már Shakespeare sem vígjátékaihoz választotta helyszínül, Henry James még jobban rávilágított Velence sötét oldalára, Thomas Mann pedig végképp beveste tudatunkba a város és a halál képzettársítását. Munkáik hatására, ahogyan azt a későbbi irodalmi művekben és főként a 20. század második felében készült filmekben is láthatjuk, Velence fontos jelentéshordozóvá vált, sőt egyfajta tudatállapot meghatározója lett (O’Rawe, 2005).

Előszeretettel használta Velence eme oldalát, és fokozta még inkább misztikus, borzongással teli és félelemkeltő hatását a hatvanas években éledő és a hetvenes években virágkorát élő itáliai giallo (Nashawaty, 2019). A leginkább a pszichothriller, a horror, a krimi, a sexploitation, a slasher és a mystery elemeit felvonultató giallok közül számos ismertebb vagy mára már jobbára feledésbe merült alkotás használta az úszó várost nemcsak háttérként, hanem mint figurái jellemének, viselkedésének és elmeállapotának meghatározóját. Olyan valós és szimbolikus tér elegyeként, ahol a rettegés és a halál ugyanúgy jelen van, mint a romantika, sőt a halál nemegyszer kéz a kézben jár a románcal. Az idegenekre leselkedő csábítás azonban már nem a romantikus liaison lehetőségét, hanem a fenyegetést hordozza magában (O’Rawe, 2005). A díszes velencei maszkok nem a karneváli önfeledt szórakozás, hanem a mögöttük rejtőző ármány, cselszövés és perverzió takarói, a mives, egykor az aranyból is többet érő velencei tükrök pedig az emberben rejlő szörnyeteg reflexióit hordozzák.

A giallok fénykora egybeesett a hollywoodi cenzúra felszabadulásával és azzal az időszakkal, amikor ennek nyomán az exploitation-, illetve trash-hullám a vasfüggöny mögötti országok kivételével jóformán egyszerre öntötte el a világot (Nashawaty, 2019). A közönség ekkoriban jóformán egyik pillanatról a másikra szembetűnően fiatalabbra cserélődött, és a szex és az erőszak korábban sosem látott formában keveredett össze és mutatkozott meg a nagyvásznon. Az olasz giallok azért is érdekesek, mert jóformán ez volt az első és többnyire azóta is egyedülálló irányzat, melyben olasz alkotók dolgozták fel a várost övező, románcot ígérő, turistacsalogató szépség, valamint a romlottság, a perverzió és a baljós rejtelmesség már említett kétarcúságát, ami az ezt megelőző időszakban és a későbbiekben is elsősorban az angol

és amerikai írók és filmesek közkedvelt témája volt és maradt mindmáig.<sup>9</sup> Olyan alkotások születtek ebben az időszakban Velencében, mint az *Il Mostro di Venezia (The Embalmer, Dino Tavella, 1965)*, melyben egy bűvárruhás rém ragadja el a fiatal lányokat, hogy magával vigye őket titkos vízalatti katakombájába, a holttesteket pedig bebalzsamozza, tógába öltöztesse és kiállítsa. A ma már fájdalmasan lassúnak tűnő és kiszámítható alkotás azért érdekes, mert a cselekmény nagy részében az ideérkező, tinilányokból álló turistacsoport vezetőjének és a jóképű helybeli újságírónak a bontakozó románca közben, az ötvenes években készült hollywoodi romantikus alkotásokhoz hasonlóan, hosszan barangolhatunk, vagy éppen gondolázhatunk Velencében, miközben a titokzatos rém árnyéka mindvégig ott kísérti a csoportot, és beteges hajlamával szennyezi a romantikát. A városnéző szerelmespár és az őket leső, rájuk titokban vadászó rém motívuma jelenik meg az Ian McEwan regényéből készült *Idegenek Velencében* című filmben is, ahogy azt majd a későbbiekben látni fogjuk.

Az 1972-es *Chi l'ha vista morire? (Who Saw Her Die?, Aldo Lado)* című giallóban egy kislányokat gyilkoló sorozatgyilkos nyomába szegődnek a kétségbeesett szülők Velencében. A film azért is érdekes, mert a giallóktól eltérően nem tartalmaz explicit szex és gore jeleneteket, inkább a sejtelmesség és az erős atmoszférateremtés jellemzi, utóbbit segíti, hogy télen forgatták a ködös és borús Velencében (Franco di Giacomo fényképezése), és Ennio Morricone dallamai csendülnek fel benne. Danny Shipka több tekintetben is Nicolas Roeg *Ne nézz vissza* című filmjéhez hasonlítja a *Chi l'ha vista morire?* című alkotást (Shipka, 2011). Roeg műve épp a következő évben látott napvilágot és vált a brit film egyik klasszikusává. Szintén a hátborzongatóan szép és rejtelmes megjelenésű téli Velence nyújtja a háttérét a *Nero Veneziano (Damned in Venice, 1978)* című, Ugo Liberatore rendezte filmhez. Az *Elveszett Lélek (Anima Persa, Dino Risi, 1977)* az eredetileg Torinóban játszódó, *Un anima persa* című 1966-os Giovanni Arpino-regény filmváltozata, de a drámaibb hatás és a kísértetiesebb atmoszféra kedvéért Dino Risi rendező Velencébe helyezte át a cselekményt. Míg az előbb említett alkotásokban fontos szerepet kap maga a város, a Mario Landi rendezte *Giallo a Venezia (1979)* nem elsősorban Velence, hanem explicit szexjelenetei és sokkoló brutalitása miatt vált ismertté, de a címében is megemlített várost sokkal kevésbé használja integrált és többletjelentést hordozó módon.

---

<sup>9</sup> Egy kívülálló, de Velencét jól ismerő szemszögéből láttatja a lagúnák városát például Donna Leon amerikai író, aki csaknem három évtizedet élt Velencében, és itt írta meg népszerű krimisorozatát Guido Brunetti rendőrbiztos főszereplésével, aki miközben rejtélyes és szövevényes bűnügyek nyomába ered, feltárja a züllött, velejéig romlott velencei társadalom, különösen a társasági körök elitjének piszkos dolgait, ahogy azt a *Death at La Fenice (1992)* és a *Death in a Strange Country (1993)* is példázza.

Ha már az explicit szexjeleneteket említettem, nem csak a giallókra jellemző, hogy a szexualitást vagy annak elhajlásait a városhoz, illetve a halálhoz kapcsolták, jóval korábbra nyúlik ez vissza mind az irodalomban, mind a filmművészetben. Velencében született és hódított az 1700-as évek nagy kalandora, Giacomo Casanova, aki már önmagában egyszer és mindenkorra az erotikával kapcsolta össze a várost. A filmművészet először elsősorban Velence romantikára csábító, szerelmi kalandot ígérő oldalát mutatta meg előszeretettel, ahogyan például az ötvenes években készült hollywoodi filmek esetében is láthattuk. Bár volt egy-két korábbi példája is, Velence delejes csábereje és sötét titkai leginkább a hatvanas években megjelenő és a hetvenes években virágkorukat élő giallókból tárultak fel. Több giallo is Velencét választotta helyszínül, ahol ezúttal nem a romantikával, hanem a perverzióval, a kegyetlenséggel és a halállal találta szembe magát az ide látogató. Radikális elmozdulás volt ez az ötvenes évek Hollywoodjában készült, Velencében játszódó, kifejezetten az udvarlást középpontba állító, a szexualitást teljesen nélkülöző románcaihoz képest. A következőkben három olyan alkotást kívánok részletesebben bemutatni, melyek irodalmi előképei egy kivételével jóval korábbra tehetők, filmre azonban csak a 20. század második felében vitték őket, és láthatóan az alkotóknak nem szabott már korlátot a hollywoodi románcok konvenciója vagy a cenzúra szigora.

### **A cselszövés, a romlottság, az erotika, a perverzió és a halál Velencéje**

A cselszövés, a romlottság, az erotika, a perverzió és a halál Velencéje jelenik meg a Henry James regényéből készült *A galamb szárnyaiban* (*The Wings of the Dove*, Iain Softley, 1997), az *Idegenek Velencében*<sup>10</sup> (*The Comfort of Strangers*, Paul Schrader, 1990) címmel magyar forgalmazásba került regényadaptációban, és a Daphne du Maurier<sup>11</sup> elbeszéléséből készült *Ne nézz vissza!* (*Don't Look Now*, Nicolas Roeg, 1973)<sup>12</sup> című filmben. Három, látszólag nagyon különböző alkotásról van szó, mégis összeköti őket, hogy bár hosszabb-rövidebb időre felvillantják a turistalátványosságok Velencéjét, a város mindhárom regényben, illetve az általam részletesebben vizsgált, belőlük készült mozgóképes alkotásokban sokkal komorabb események színtere lesz, ahol a szigetországról és az Újvilágból érkező utazók számára a

---

<sup>10</sup> Ian McEwan azonos című regényét Harold Pinter írta vászonra. (Magyarul *Idegenben* címmel jelent meg Mesterházi Márton fordításában 1984-ben).

<sup>11</sup> Az író nő *Not After Midnight, and Other Stories* (1971) című novelláskötetében jelent meg.

<sup>12</sup> A novellát a rendező, Nicolas Roeg gyakori alkotótársa, Allan Scott írta vászonra.

romantika és az egymásra találás boldogsága csak illékony, átmeneti állapot csupán, nyomában a kegyetlen halállal.

Henry James regényében a gazdag, de halálos beteg amerikai örököső, Milly (Alison Elliott) látogat el Velencébe, aki mellé két újdonsült angol barátja szegődik útítársul, Kate (Helena Bonham Carter) és Merton (Linus Roache). Kate és Merton titkos szeretők, de nem házasodhatnak össze a közöttük lévő rangbéli és anyagi különbség miatt. Velencében, a karnevál maskarádéjában fedi fel Kate ama ördögi tervét Mertonnak, miszerint a férfi vegye feleségül a gyönyörű, dúsgazdag, Mertonba az első pillanattól szerelmes Millyt. A terv fontos része, hogy Milly várhatóan hamarosan bekövetkező halála után Merton immár tehetős özvegyként kérheti majd meg Kate kezét szigorú, a rangbéli házasságot, az erkölcsöt és a hagyományokat, no meg a pénzt mindenek fölé helyező nagynénjétől (Charlotte Rampling). A karnevál alatt támad fel Kate-ben a féltékenység is, aki a karneváli forgatagtól félrehúzódva, egy sikátorban adja oda magát Mertonnak, a már említett tervének felfedése közben, mintha így próbálná még szorosabban magához kötni a férfit, akit éppen azon az éjszakán fog végleg elveszíteni. Bár a velencei karnevál ugyanúgy közkedvelt látványossága a mozgóképeknek, ahogyan az odalátogató turistáknak, a három alkotás közül csak a Henry James-regény adaptációja él a karnevál forgatagának ábrázolásában rejlő lehetőséggel. A karnevál Velencéje az álarcok mögé rejtett „hamisság, árulás és cselszövés” helyszíne lesz *A galamb szárnyaiban* (Gorra, 1999: 147). A sötétben játszódó karneváli jelenetsor még inkább fokozza a karneváli hangulathoz és a cselekményhez kapcsolódó titokzatosságot, de jelzi azt is, hogy az önfeledt mulatozásból és táncból hamar komorabb fordulatot vesznek az események, és mindhármuk sorsa itt pecsételődik meg mindörökre.

Nem a karneválhoz kötődik, de ördögi terv áldozata lesz egy angol turistapár is *Az idegenek Velencében* című filmben. A régóta szeretökként élő Mary (Natasha Richardson) és Colin (Rupert Everett) azért érkezik Velencébe, hogy eldöntsék, vajon együtt vagy külön folytassák-e tovább az életüket. Többször is elhangzik, hogy korábban jártak már kettesben Velencében, és most, mintha a régi szép emlékek mellett a kapcsolatuknak azon korábbi, felhőtlenebb és szenvedélyesebb időszakát szeretnék visszaidézni. Azt azonban nem is sejtik, hogy másnak is tervei vannak velük. A Velencét a tenger felől, illetve a Canal Grande felől vízen közelítő, a város épületeit a víz felől pásztázó megalapozó szekvencia végpontjaként a szállodaablakból a vizet bámuló Colint pillantjuk meg először a szereplők közül. Azt, hogy nincs egyedül, onnan tudjuk meg, hogy miközben őt látjuk, egy női hangot hallunk a háttérből. Azt, hogy a kilátásban gyönyörködő Colin egy másik, éppen Colinban gyönyörködő ember perspektívája lesz, csak jóval később tudatosul a nézőben. Bár nem sokkal később a néző már

egyértelműen láthatja, hogy a Velencében turistáskodó párt megfigyeli, sőt fényképeken meg is örökíti valaki, a nyitójelenetben ez még visszatartott információ, melynek leleplezése később hat majd a meglepetés erejével mind a nézőre, mind Mary és Colin párosára, így a film egyszerre játszik a meglepetésre és a hitchcocki suspense-re, hol egyikkel, hol a másikkal élve. A nézés, a látás és a perspektívák, illetve mindezeknek az *Idegenek Velencében*hez hasonló, késleltetett felfedése még fokozottabban van jelen a *Ne nézz vissza!* című filmben, melynek nemcsak címe, de minden egyes képkockája a nézésre, a látásra, múltba és jövőbe tekintésre, illetve a perspektívák fontosságára hívja fel a figyelmet, de legtöbbször mindez csak második, vagy éppen sokadik látásra tudatosul a nézőben, mert jócskán megnehezíti a befogadást a múlt, a jelen és a jövő képeinek folytonos egymás mellé helyezése, mely leginkább a filmben szintén fontos szerepet kapó jövőlátással, illetve látomásokkal és megérezésekkel van kapcsolatban. Ilyen például az, amikor egy koporsót szállító halottas bárkán a Donald Sutherland alakította főhős, John a feleségét, Laurát (Julie Christie) látja a vak látnoknő és testvére kíséretében a koporsó mellett állni, az azonban egészen a film végéig nem tudatosul se benne, se a nézőben, hogy tulajdonképpen ez csak egy látomás, melyben John előre látja a saját temetését.

Az *Idegenek Velencében* sokat időz a turistáktól hemzsegő népszerű helyszíneken, ahogyan a teljesen elhagyatott, csak a véletlenül eltévedő idegenek előtt feltáruló, sokkal kevésbé látványos és vonzó sikátorokban és belső tereken is. A turistalátványosságok nézegetése közben Mary és Colin nem veszik észre, hogy valaki épp ilyen látványosságként tekint rájuk, és épp úgy örökíti meg őket, ahogyan a látogatók a nevezetességeket. Amikor azonban a sötét, elhagyatott és kevésbé bizalomgerjesztő helyeken látjuk az eltévedt párt, már nem a fényképezőgép kattog körülöttük, hanem egy titokzatos alak tűnik fel újra meg újra, előrevetítve a rájuk leselkedő veszélyt. Az *Idegenek Velencében* érdekessége, hogy épp annyi turistalátványossággal kecsgetteti a nézőt, amennyit feltár Velence másik arcából, kiegyensúlyozva ezzel a képet, továbbá, hogy a „tourist gaze” itt összekapcsolódik a „prey gaze-zel”, azzal, ahogy a ragadozó kémleli gyanútlan zsákmányát.

Az 1980-as és 90-es évek heritage-ciklusához köthető *A galamb szárnyai* a „tourist gaze” kiszolgálása miatt is sorolható a heritage filmek táborába, noha a film alapjául szolgáló regény írója, Henry James úgy írt egyik esszéjében Velencéről, mint „a helyről, melyben már semmi titokzatos vagy felfedezni való nem maradt” (Gorra, 1999: 148). Iain Softley filmje mégsem tér ki teljesen a turistalátványosságok megmutatásának konvenciója elől, és felfedezőútra viszi hőseivel együtt a nézőt is az úszó városban, összekapcsolva azt Milly rosszulétével. A nő törékeny egészségével határozott párhuzamot mutat az egykor fényűző és ámulatba ejtően gyönyörű, ám ma már egyre inkább a hanyatlás jeleit mutató város állapota.

Braufen szerint Velence a topográfiai megfelelője a haldokló hősnőnek, annak az élet és halál közötti átmeneti állapotának: „liminal state”; „liminal space” (Braufen, 1999).

Bár a nézés és a látás kiemelkedő szerepet kap a *Ne nézz vissza!* című alkotásban is, ez nem vonatkozik a turistákra jellemző, a város nevezetességeit érintő velencei városnézésre és az ehhez kapcsolódó „tourist gaze”-re, aminek szinte teljesen híján van a film. Egy fűró hangja és közeli je viszi át a nézőt Angliából Velencébe, ahol a gyermekét egy tragikus balesetben elvesztő Baxter-házaspár férfitagja, John átmenetileg állást vállal. Amikor vízitaxiba száll, akkor látható a Palazzo Venier dei Leoni mögötte, ami egy szempillantás alatt tudatosítja a nézőben, hogy hová is csöppentünk. Bár tálcán kínálná magát a házaspár egymásra találásának romantikus városnézéssel való közkedvelt és meglehetősen elcsépett ábrázolása, Nicolas Roeg tartózkodik ettől. Helyette azt, hogy Laura itt kezdi jobban érezni magát, és itt éled fel újra a láng a gyászoló házaspár tagjai között a film legismertebb és legvitatottabb jelenetével, a korát mind merészségben, mind technikailag meghaladó szerelmi jelenettel érzékelteti a rendező. Kettejük intim együttléte a hotelszoba biztonságában kiváló ellenpontja a nem a látványosságokkal kecsegtető, hanem egy sokkal félelmetesebb arcát mutató Velencének, amely végleg elválasztja majd őket egymástól. Nem véletlen, hogy szerelmi jelenet során a képek színtónusa is sokkal melegebb lesz, ellentétben Velence szürke és ködös utcáinak képével. Amikor John neje keresésére indul Velence kacskaringós utcáin, hidak alatt és kanálisok partján kutatva Laura után, miközben a nő pedig a férje nyomába ered, a város a turistáktól többnyire rejtve marad, korábban csak a giallókból ismert, félelmetes arcát mutatja. Ahhoz képest, hogy John felesége utáni kétségbeesett kutatása során milyen sokat látunk Velencéből, a főbb turista tájékozási pontok csak egy-egy pillanatra tűnnek fel a filmben, hogy megerősítsék a nézőben, valóban Velencében vagyunk, ám a város – ahogyan az *Idegenek Velencében* című alkotásban is –, a turisták elől többnyire rejtve marad, sötétebb, titokzatosabb és fenyegetőbb arcát mutatja.

A *Ne nézz vissza!* című filmben a hatást fokozza az is, hogy a turistaszezon végén játszódik, amikor már bezártak a hotelek, a bútorokat fehér vászonnal takarják le, és a mindig ködös, szürke időben látszik a szereplők lehelete a levegőben, ezzel is ellenpontozva a hollywoodi románcok tündöklő napsütésben pompázó Velence-képét, ahogy azt az egy évvel korábban bemutatott, szintén a téli Velencében játszódó *Chi l'ha vista morire?* is tette. A téli szünetre bezáró hotelek letakart bútorzatukkal még hangsúlyosabbá teszik az elmúlást, ahogyan a restaurálásra szoruló műemlékek és maga a téli táj, no meg a kanálisból kihúzott holttest is. Mind-mind erős atmoszférateremtő kellékek, és baljós előjelei a tragikus végkifejletnek. Ha a turistáskodó nézelődéstől tartózkodik is a *Ne nézz vissza!*, a látványos temetési menet, mely

szintén közkedvelt eleme a mozgóképes alkotásoknak, itt is feltűnik, sőt a film egyik legszebben komponált jelenete. Amint azt Iain Softley rendezésében, *A galamb szárnyaiban* is és több más alkotásban is láthattuk, Velence nemcsak a nászutas párok és a romantikus légyottok ideális háttere, de aligha képzelhető el ennél fennköltebb és festőibb környezet a halottak végső nyugalomra helyezésére (Perosa, 2003).

Eddig leginkább a halálról volt szó, hisz mindhárom alkotás végkimenetelére a halál nyomja rá a bélyegét, de mindenképpen szót kell ejtenünk a kapcsolatok haláláról is: arról, miként öli meg a reményeket és sodorja egyre távolabb egymástól az említett filmek hőseit Velence. *A galamb szárnyai* Mertonjában is Velencében, az éjszakai gondolázásuk, illetve a restaurálás alatt álló kápolnában tett látogatásuk alatt támadnak fel az érzelmek Milly iránt. A férfinak ekkor még csak ébredező érzések fokozatosan ölik meg a korábban Kate iránt táplált szerelmét. Milly halála egy csapásra véget vet a Merton és Milly között bimbózó románcnak éppúgy, mint Kate és Merton szenvedélyének, mert a férfi képtelen Milly emlékétől és az emlék által felerősített érzéseitől szabadulni. Merton és Kate szenvedélyes, korábban a társadalmi konvenciók és osztálykülönbségek ellenére is sziklaszilárdnak hitt kapcsolatát és vele együtt Kate tervét is egy pillanat alatt zúzzák szét egy röpké velencei kiruccanás eseményei. Kate és Merton utolsó szeretkezéséből már egyértelműen látszik, tudtán és akaratán kívül milyen éket vert közéjük Milly és az ő társaságában Velencében töltött idő. Ezek után nem csoda, hogy a film záróképsorában Merton egyedül száll ki a csónakból Velencében, és az egykoron annyira vágyott Kate-tel való házasságkötés és nászút helyett inkább a magányos, az emlékeibe temetkező életet választja a vizek városában.

A kapcsolatuk és korábbi életük rekonstrukciója a célja a *Ne nézz vissza!* című alkotás házaspárjának. Számukra a gyász feldolgozásának része, hogy hátrahagyva házukat, melynek tavában a tragédia történt, John a felesége kíséretében Velencében vállal restaurátori munkát. A film első harmadában látható intim együttlétükből úgy tűnhet, hogy ez sikerülhet is. A szerelmi jelenetnek az azt követő öltözködéssel váltakozó pillanatait, kiváltképpen, amikor Laura a tükörben nézi magát és végigsimít a hasán, mintha valóban egy új kezdetet jelezne, megerősítve a vak jósnő jóvendölését, miszerint „lesz még gyereke”. A továbbiakban azonban pont a Laurára mind nagyobb hatással lévő vak jósnő miatt egyre több a súrlódás a házaspár között, egyre távolodnak egymástól érzelmileg és fizikailag is. Amikor Laura hazautazik Angliába a másik gyermekéhez, John pedig Velencében marad, mindörökre elszakadnak egymástól. A vízitaxiba szálló nő sokáig nézi férjét és a távolodó Velencét, nem sejtve, hogy ekkor látja utoljára élve Johnt. Visszaérkeztek ugyanis hiába siet megkeresni, csak késve ér a férfi nyomába, aki korábban éppen őerte tette tűvé a várost, mivel Laurát vélte megpillantani egy

halottas bárkán. A város labirintusa a másakra való rátalálás lehetetlenségét hordozza azokban a hosszú jelenetekben, amikor a házaspár tagjai egyre kétségbeesettebben keresik egymást Velence utcáin.

Hogy hol keletkezett a törés az *Idegenek Velencében* című film szeretőinek, Marynek és Colinnak a kapcsolatában, nem tudni, azt viszont igen, hogy valaha már töltöttek boldogabb napokat Velencében, és most a helytől és az általa megidézett emlékektől várják, hogy újra egymásra találjanak, illetve sikerüljön végre eldönteniük, hogy együtt akarják-e folytatni a jövőben, vagy inkább elengedik egymás kezét. Az érzelmi sivárságot, a kapcsolatok kiüresedését, a kommunikáció hiányát mutatja a film egy olyan városban, ahol a felszín mögött lépten-nyomon a múlt árnyai kísértenek. Nem véletlen, hogy a Velencében a pár mellé szegődő Robert (Christopher Walken) minden kérdésre hosszú, apjáról és nagyapjáról szóló történetekkel válaszol, háza pedig olyan, mint egy, az ősei által hátrahagyott tárgyakból a tiszteletükre berendezett múzeum. Velence ebben a filmben hangsúlyosan a kultúrák és értékrendek ütközőpontja, a végletek megjelenítője, a napsütéses turistakirándulások és az éjszakai bolyongások, a falakra kiragasztott feminista kiáltványok és Robert és Caroline feudális birtoklást mutató házasságának dichotómiáját mutatja.

Az eleinte inkább széttartó Mary és Colin a fura vendéglátóiknál, Robertnél és Caroline-nál (Helen Mirren) töltött nap után talál újra egymásra. Nem is annyira az ébredésük meztelensége, hanem a köntösök, az új környezet ébreszti fel a vágyukat, melyet visszatérve a hotelszobába alig győznek csillapítani. Úgy tűnik, minden rendbe jött közöttük, és az idegenben tett kirándulásuk, valamint az újdonsült, külön ismerőseik társaságában eltöltött idő megtette a hatását, és végre megtörtént mindaz, ami utazásuk elsődleges célja volt. Nem sokkal később, a Lido strandján töltött nap végén Colin meg is kéri Mary kezét, ám a látszólagos harmónia és újjáébredő szenvedély ellenére a nő kikoszarazza. Korábban láthattuk, ahogy Mary egyedül gázol a tengerbe, hogy mártózzon egyet a Lido strandján. A lánykérésre válaszul Mary elmondja Colinnak, hogy éppen a magányos úszása során egyedül töltött pillanatok ébresztették rá arra, hogy tulajdonképpen mennyire szeret egyedül lenni. A balul sikerült lánykérés után Colin láthatóan duzzogva ül Mary mellett a hajón, mely véletlenül ott teszi őket partra, ahol újdonsült barátaik laknak, és Caroline meg is látja őket az ablakból, így nem mondhatnak nemet az invitálásra. Míg a két nő a házban teázik, Robert a bárjába invitálja Colint, séta közben többször is felhívva figyelmét a temetőszigetre, mely később valószínűleg Colin nyughelye is lesz. Amikor a férfiak visszaérnek a házba, Mary már megbénult a teától, képtelen Colint figyelmeztetni a rá leselkedő veszélyre. Az, hogy újdonsült barátaikhoz érve szétválnak, végzetes lesz a gyanútlan Mary és Colin számára. Életükben gyakran képtelenek a

kommunikációra és arra, hogy igazán kapcsolódjanak egymáshoz, amit a Colin halála előtti pillanat még jobban kihangsúlyoz. Mary megbénultan se mozdulni, se megszólalni nem tud, hogy figyelmeztesse szeretőjét a veszélyre. Csak a férfi halála után, a hullaházban ér hozzá még egyszer Colinhoz, akkor is csak annyira, hogy átsimítsa a férfi haját a másik oldalra, mert rosszul fésülték.

Az *Idegenek Velencében* című filmben az Idegenség még nagyobb hangsúlyt kap azáltal, hogy Velencének a bizánci hagyatéka kerül előtérbe Roberték hatalmas házában, ez mutatkozik meg az ablakokban, terekben, a mennyezet díszítésében és abban az öltözékben, amiben Caroline-t először meglátjuk, ahogy abban a köntösben is, amit Mary és Colin az ébredésükkor találnak a ruháik helyett, de ezt sugallja a nagy ülőpárnákkal telerakott, tengerre néző szoba is, ahol a két vendég először beszélget Caroline-nal. A Kelet-Nyugat közötti átkelő, illetve a bizánci hatás évszázadok óta számos nyomot hagyott Velence építészetén, külső és belső terein. Mary és Colin idegensége öltözékük és világnézetük által is nagyobb nyomatékot kap, szemben Velence kulturális sokszínűségével és vendéglátóik kétarcúságával. Amint már említettem, ebben a filmben éppolyan sokat látunk Velencének a zsidó-keresztény kultúra és az iszlám behatás közös és egyedi ötvözetet mutató hagyatékából, mint a turisták elől többnyire rejtve maradó, graffitikkal telerajzolt, sivár utcáiból. Az idegen turisták ártatlansága találkozik itt a Velencéhez kapcsolódó, már a giallókban is előszeretettel felemlegetett romlottsággal, elhajlással és dekadenciával, melyet ezúttal a már régóta Velencében élő Robert és Caroline testesít meg. Ugyanezt a szembeállítást láthatjuk még hangsúlyosabban *A galamb szárnyaiban*, melyben Milly képviseli az Újvilág ártatlanságát, jóhiszeműségét és nyitottságát, szemben az Óvilág berögződött konvencióval, melynek Kate és Merton is rabjai. A Henry James-írásokban az Óvilághoz a romlottság, az álnokság, a színlelés és a megtevesztés kapcsolódik, nincs ez másként *A galamb szárnyaiban* sem (Perosa, 2003). A gótikus horrorokat idéző atmoszférájú, tükrök, tükröződések, látomások és veszélyek Velencéjét láthatjuk a *Ne nézz vissza!* című alkotásban, melyben a gyilkos ugyan nagyon is emberi, mégis az egész város légkörében van valami baljós, nem evilági misztikum és halálos fenyegetés.

Mindhárom filmre igaz, hogy a bennük ábrázolt Velence sokkal több, mint pusztán a kibontakozó cselekmény háttéréként szolgáló festői díszlet. A lagúnák városa minden ízében áthatja a történeteket, kihat, sőt egyenesen megtestesíti a szereplők fizikai- és lelkiállapotát, de alapjaiban határozza meg a köztük lévő viszonyokat is. A turistákat a hétköznapi életükből ideiglenesen kizökentő romantikus kaland helyett olyan események színtere, amelyek egyesek számára végzetesnek mutatkoznak, de az áldozatot körülvevők életét is megpecsételik. Míg *A galamb szárnyaiban* Milly élet és halál között lebegő, törekeny egészségi állapotát mutatja

Velence hanyatló szépsége és sérülékenysége, a város hanyatlásában van valami az Óvilág romlottságából is, amit szintén magán hordoz a hely. A *Ne nézz vissza!* című filmben Velence az, ami képes feloldani a különbségeket és összemosni az identitásokat. Piros esőköpenyben éri a halál John és Laura kislányát, és a férfi folyton-folyvást egy, a kislányához hasonló magasságú, piros kapucnis esőkabátos alakot lát fel-feltűnni a városban, az ő nyomába ered, a halott lány helyett azonban egy alacsony növésű, idős nő képében megmutatkozó sorozatgyilkossal találja magát szembe, akinek ő lesz a következő áldozata. A halott lány és a gyilkos alakja az öltözködésük által összemosódik, ugyanúgy, ahogy a múlt, a jelen és a jövő is a tükrök és tükröződő felszínek keltette csalóka látomások városában.

Velencében a művészet, az irodalom, a képzelet és a valóság összekapcsolódik a turizmussal. A végső állomás, a végső nyugalom előtt, ahogy mindhárom alkotásban látjuk, a turista-, illetve vendégmunkás lét hordozza az átmenetiséget. De amíg a turistáskodás többnyire kockázat nélküli, hiszen az átmeneti állapot a visszaúttal megszűnik (Richter, 1999), az említett alkotásokban a főhősök számára nincs visszaút, nincs retúrjegy, de igazán azok számára sem, akik körülöttük életben maradnak, mert az ő életüket is mindörökre megváltoztatja Velence és az itt történt események.

## **IRODALOM**

- BISAHA, N. (2004): *Creating East and West. Renaissance Humanists and the Ottoman Turks*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- BOSIL, L. (1987): *Le origini di Venezia*. Novara, Istituto Geografico De Agostini.
- BRAUFEN, E. (1999): Venice – Site of Mutability. Transgression and Imagination. In: PFISTER, M. és SCHAFF, B. (szerk.): *Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice*. Amsterdam, Rodopi, 129-147.
- GORRA, M. (1999): Venetian Hours of Henry James. In: PFISTER, M. és SCHAFF, B. (szerk.): *Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice*. Amsterdam, Rodopi, 147-155.
- NASHAWATY, C. (2019): Murder, Italian Style: A Primer on the Giallo Film Genre. *Vulture* 2019. <https://www.vulture.com/2019/07/giallo-italian-film-guide.html>. Elérés: 2019. július 18.
- O'RAWE, D. (2005): Venice in Film: The Postcard and the Palimpsest. *Literature Film Quarterly* 33(3): 224-232.
- PEROSA, S. (1999): Literary Death in Venice. In: PFISTER, M. és SCHAFF, B. (szerk.): *Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice*. Amsterdam, Rodopi, 115-129.

- PEROSA, S. (2003): *The Wings of the Dove* and the Coldness of Venice. *The Henry James Review* 24(3): 281-290.
- PIGOTT, M. (szerk.) (2013): *World Film Locations: Venice*. Bristol, Intellect Books.
- PFISTER, M. és SCHAFF, B. (szerk.) (1999): *Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice*. Amsterdam, Rodopi.
- PUSKÁS, I. (2015): *Távoli világok. Kulturális identitás és idegenség az olasz irodalomban a kora újkortól napjainkig*. Debrecen, Printart-Press Kft.
- RICHTER, V. (1999): Tourists Lost in Venice: Daphnie du Maurier's *Don't Look Now* and Ian McEwan's *The Comfort of Strangers*. In: PFISTER, M. és SCHAFF, B. (szerk.): *Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice*. Amsterdam, Rodopi, 181-195.
- SCHÜLTING, S. (1999): 'Dream Factories': Hollywood and Venice in Nicolas Roeg *Don't Look Now*. In: PFISTER, M. és SCHAFF, B. (szerk.): *Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice*. Amsterdam, Rodopi, 195-213.
- SHAFFER, E. (1999): William Beckford in Venice, Liminal City. The Pavilion and the Interminable Staircase. In: PFISTER, M. és SCHAFF, B. (szerk.): *Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice*. Amsterdam, Rodopi, 73-89.
- SHIPKA, D. (2011): *Perverse Titillation: The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France, 1960–1980*. Jefferson and London, McFarland & Company.

Szerző:

**Dr. Váró Kata Anna**

filmtörténész, filmesztéta, docens

Károli Gáspár Református Egyetem Anglisztika Intézet

[varokataanna@gmail.com](mailto:varokataanna@gmail.com)