



ENIGMA

Fantomszám 1. | tajvani újhullám
Apichatpong | Assayas | Martel
Brenez | Akerman | Kemény Lili
fantomenciklopédia | Tarr | Diaz

104

ENIGMA

MŰVÉSZETELMÉLETI FOLYÓIRAT

A kiadvány megjelentetését támogatta a Nemzeti Kulturális Alap.



Lektorálta: Pataki Gábor és Bardoly István

Készült az ELKH BTK MI XX. századi Magyar Művészet és Tudománytörténet Kutatócsoportjával együttműködésben.

Az Enigma az MTA Magyar Tudományos Művek Tára által regisztrált tudományos folyóirat, illetve Open Access rendszerű oktatási segédanyag.

ENIGMA művészetelméleti folyóirat

Alapította: Szabó Ágnes

Kiadja a Meridián-2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt.

Felelős kiadó: Vajdovich Györgyi

1037 Budapest, Erdőalja út 165/b, Tel.: 250-6247, e-mail: enigmafolyoirat@t-online.hu

Főszerkesztő: Markója Csilla

Szerkesztő: Bardoly István

Arculatterv: Kelényi Gabi

Tördelőszerkesztő: Zrinyifalvi Gábor

Terjesztő: Holczer Miklós, Tel.: 06-30-932-8899, e-mail: emholczer@gmail.com

Az ENIGMA kapható a nagyobb könyvesboltokban.

A lap előfizethető és régebbi számai megrendelhető a kiadóban az enigmafolyoirat@t-online.hu címen.

Még kapható számaink listája megtekinthető a kiadó honlapján: <http://meridiankiado.hu>

ISSN: 1218-8069

FANTOMOK, FILMEK, KÉPEK 1.

Szerkesztette: Sipos Balázs és Markója Csilla

HÍVÓSZÓ – FANTOMENCIKLOPÉDIA

Sipos Balázs	5
Az újhullámok hullámozása – Szerkesztői előszó	
Nicole Brenez	16
Modell nélküli testek	
Kemény Lili – Perczel Júlia – Sipos Balázs – Szabó Marcell	29
Fantomjaink – Beszélgetés a kortárs filmes figurációról	
Kemény Lili	74
Eltitkolt háború – Álmodók és szellemek Apichatpong Weerasethakul Ragyogó nekropoliszában	
Markója Csilla	91
A kísérteties esztétikája – Szellem-képek Tsai Ming-liang és Apichatpong Weerasethakul művészetében 1.	

MERIDIÁN – MELANKÓLIÁK: TARR BÉLA ÉS LAV DIAZ

Korpa Tamás	111
Ecce homo – Házkutatás Nikolaus Geyrhalter Homo sapiensében	
Földényi F. László	114
Zsigeri történelem – Lav Diaz: Melancholia	
Markója Csilla – Sipos Balázs	121
Sátántangózás – Beszélgetés Tarr Béla és Lav Diaz filmjeiről 1.	

TRÓPUSOK – FANTOMSZÁLLAK

Körösztös Gergő	140
Feng Ai ecloga	
Fekete Ádám	144
Nemkülönben (Chantal Akermannak)	

Bartók Imre	152
Kések és kamerák – Vázlatos gondolatok a nyugati és a keleti horror különbségéről	
Lichter Péter	157
Szigetek az áramlatban – Ben Rivers: Slow Action	
Smid Róbert	161
Dobbantás, doppelgängerek és drogok – Az analóg és a digitális három epizódjának rövid összefoglalása a film kittleri médiatörténetében	

Jelen számunkat Szócs Petra fotóesszéjével és Markója Csilla fotóival illusztráltuk.

Sipos Balázs

AZ ÚJHULLÁMOK HULLÁMZÁSA

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ

Dupla számunkat a kortárs film számunkra legfontosabb rendezői, elsősorban a thai Apichatpong Weerasethakul, a belga Chantal Akerman, a francia Olivier Assayas és Claire Denis, a kínai Wang Bing, a portugál Pedro Costa és João Pedro Rodrigues, a Fülöp-szigeteki Lav Diaz, a japán Kiyoshi Kurosawa, az argentin Lucrecia Martel, a maláj származású tajvani Tsai Ming-liang, a brit Ben Rivers, a katalán Albert Serra, valamint Tarr Béla filmjeinek szenteltük. Válogatásunk nem reprezentatív; személyükben nem a kortárs nemzetközi film előőrsét kívánjuk bemutatni – akkor sem, ha a fősodorbeli nemzetközi kánonok mindegyiküket magasra taksálják, alkotásaikat rendre A-kategóriás fesztiválokon mutatják be, többségüket pedig számos szakíró egyazon nemzetközi tendenciába, az úgynevezett *slow cinema* kategóriájába sorolja.¹ Mi azonban nem egy (vélt vagy valós) irányzatról, egyszerűen csak olyan – a 2010-es években készült – filmekről szerettünk volna írni, illetve javasoltuk barátainknak és általunk nagyra tartott íróknak, költőknek, esszéistáknak, hogy írjanak róluk, melyek az elmúlt években megrendítettek és máig kísértenek minket, Markója Csilla főszerkesztőt és e sorok íróját. Semmiképp sem szerettünk volna csupán csak filmtörténetet kerekíteni körük, teleshívtatva olyan filmekre tett utalásokkal, melyeket az olvasó vélhetően nem látott; ehelyett egy-egy mű szemléletes leírását és szoros elemzését tűztük ki célul, pusztán a látványra és a hangokra összpontosítva, de ahol szükséges, tárgyalva a történeti kontextust is – és hasonlókra biztattuk szerzőinket is.

Döntésünkben, hogy épp ezekre a művekre fókuszálunk az Enigmában, két ok játszott főszerepet. Az egyik, hogy a választott rendezők munkásságukkal erősen elbizonytalanították a vizuális művészetek hagyományos felosztásait. Ennek felületi megnyilvánulása, hogy sokan közülük újabban mozgóképes múzeumi installációkat is készítenek, néhányuk *filmjeit* galériák állítják ki, másokéit múzeumok finanszírozták, rendelték meg vagy gyártották le.² Ez a fejlemény világosan jelzi, hogy a filmvilág és

¹ A *slow cinema*ról lásd jelen bevezető utolsó lábjegyzetét.

² Legismertebbek a Louvre és a d'Orsay rendelte és finanszírozta Hou Hsiao-Hsien-, Olivier Assayas-, Tsai Ming-liang-, Ange Leccia-filmek. A csiangmaji (Thaiföld) MAIIAM Kortárs Képzőművészeti Múzeum Apichatpong-válogatással nyílt meg 2016-ban (*The Serenity of Madness*), a filmek mellett installációit, grafikáit is kiállították. Ben Rivers több alkotása londoni, Chantal Akermané párizsi galériák birtokában van. Pedro Costának a londoni Tate Modern rendezett retrospektív vetítéssorozatot 2009-ben. Albert Serra készítette a 2015-ös Velencei Biennáléra a katalán pavilon nyitófilmjét (filminstallációját), a szimultán öt képernyőn vetített *Singularityt*, ami már a barcelonai MACBA tulajdona. A New York-i MoMA 2017-ben bemutatót szentelt a Fülöp-szigeteki újhullámnak (*A New Golden Age: Contemporary*

az artworld már korántsem csupán az avantgárdban ér össze – ezek a filmek ugyanis egytől-egyig narratív, ha tetszik, figuratív játékfilmek, vagyis nem alkalmaznak olyan absztrakciós eljárásokat, mint a '60-as, '70-es évek amerikai kísérletei (Warhol, Ken Jacobs, Tony Conrad, Brakhage vagy Bill Viola) vagy a kortárs experimentális film; mozikban, fesztiválokon, és galériákban egyaránt vetítik őket, sok esetben (legális) internetes terjesztési platformokon is elérhetőek.

Elemzéseinkben azonban nem kimondottan erre a fejleményre, hanem a vizuális kultúrtechnikáknak a filmekben megfigyelhető szimbolikus összjátékára koncentráltunk – legyen mégoly jelentőségteljes is a művészeti szférák finánciális, produkciós és disztribúciós összecsúsása, a folyamat elemzéséhez olyan művészetszociológiai és institucionális vonatkozásokot kellett volna érintenünk, melyek szétfeszítették volna a lapszám kereteit.

A tárgyalt filmekre különbözőképp, de kivétel nélkül jellemző az intermedialitás, kiváltképp a festészet, azon belül is a barokk, a manierizmus, a klasszicizmus és a romantika „remedializációja”. Felkért szerzőinkkel együtt igyekszünk megmutatni, hogy Apichatpong, Pedro Costa, Lucrecia Martel, Tsai Ming-liang, Albert Serra alkotásainak első látásra is szembeszökő festőisége nem a merő dekorativitást, hanem a *mozgókép fenomenológiai kapacitásainak kibővítését* célozza. Ezáltal invenciózusan manipulálják filmjeik temporalitását, tágítják figurációs lehetőségeit és mélyítik politikai dimenzióját, továbbá a művészettörténet bizonyos stíluskorszakainak, akár magának a múzeumi kiállítóternek az újrakeretezésére is lehetőséget teremtenek. Gilles Deleuze alapvető filmelméletében az időkép (*l'image-temps*) a modern mozi jellegadó találmánya.³ A kortárs film azonban sokkal inkább álló- és mozgókép egyre ingatagabb határán forog, leleményes kompozícióival a térbeliség és a keretezés esztétikai és politikai potenciáljait aknázza ki, élénk színeivel és részletgazdag textúráival pedig a képfelület haptikus dimenzióját állítja előtérbe – nem az idő „kikristályosításán”, hanem plasztikus téridőtömbök előállításán dolgozik, és ezekben képez és mozgat újszerű figurákat. A médiumköziség pedig nem áll meg a festészetnél: Kiyoshi Kurosawa és Olivier Assayas az új média, Claire Denis és Ben Rivers a filmes archívum, ugyancsak Costa vagy Wang Bing a humán tudományok (szociológia, oral history) technikáit, formáit, anyagát forgatja bele filmjeibe. Mindezekről bőven esik majd szó.

Döntésünk másik oka filmpolitikai. Reményeink szerint sikerül megmutatnunk, hogy bár évtizedek óta temetik, a filmművészet rég volt olyan eleven, sziporkázóan szellemes és találekony, mint mostanában – csak épp nem a szemünk előtt, a Nyugaton vagy itt, a félperiférián, hanem a Távols-Keleten, Délkelet-Ázsiában, a globális Délen éledt újjá. Mivel a későbbiekben tényleg csak magukról a filmekről írunk, ennek a feltámadásnak a történeti háttéréről szükséges még ejteni pár szót.

Philippine Cinema), Lav Diaz öt filmjének a negatívjai pedig immár részét képezik a múzeum kortárs gyűjteményének. A sor folytatható.

³ Lásd: Gilles Deleuze: *Az idő-kép – Film 2.* Ford. Kovács András Bálint. Budapest, 2008 [1985].

A Lincoln Center – a New York-i Filmfesztivál rendezője, az amerikai függetlenfilm és a world cinema legfontosabb amerikai központja – kiadásában kéthavonta megjelenő *Film Comment* magazin, az egykori (mára státuszát veszített) *Cahier du Cinéma* legközelebbi kortárs megfelelője, az előző évezred legvégén számtalan másik hasonló periodikához hasonlóan felmérést rendezett a '90-es évek filmes fejleményeiről. Felhívásuk így szólt: „Emelje ki azt a '90-es évekbeli filmet (tetszőleges országból), mely a legmélyebb benyomást tette Önre, akár minőségénél, akár művészi erejénél, szimbolikus jelentőségénél vagy hatásánál, akár eposzi léptékű silányságánál fogva – a kritériumot Önre bízunk. Tegyen ugyanígy azzal a filmmel, aki, jól-rosszul, de Ön szerint leginkább meghatározta a '90-es évekbeli filmet.”⁴ A gyűjtés jelentőségét szokás szerint a szavazók kiléte adja. Ám attól még, hogy a múlt évtizedek fontosabb filmesztétái és kritikusai, mellettük a nemzetközi fesztiválkör szervezői, nemzeti archívumok vezetői, angol, német, francia és spanyol periodikák szerkesztői és neves rendezők szavaztak, az összkép lehetne érdektelen. Hogy még ma, két évtized távlatából sem az, annak köszönhető, hogy – tudtukon kívül vagy sem – olyan változást detektáltak és dokumentáltak, melynek hordereje csak a háború utáni generációváltáshoz, a modern film születéséhez hasonlítható.

Két összefüggő jelenségben szokás megragadni a XXI. századi filmművészethez intézett kihívást. Az egyik az olcsó rögzítési és könnyű terjesztési technikák (digitális kamera, streaming, torrent) megjelenése. Ahogy az internethez, úgy ezekhez is a „demokratizálódás”, a „decentralizáció”, a nagyobb alkotói és befogadói szabadság (egyfelől a stúdiórendszer vagy az állami mecenatúra, másfelől a központosított mozihálózatok fokozatos eljelentéktelenedésének a) reménye fűződött. A várakozások szerint az új rögzítési médiumok leértékelték volna az írói, rendezői, színészi, operatőri, hangtechnikusi, zeneszerzői, vágói hozzáértést (tehát a szakosodást és kiválasztódást) is, a „jól megcsináltságot” felváltotta volna a korlátlan Do It Yourself (DIY); a gyakran jogi szűrkezónában működő új terjesztési médiumok pedig ízlésközösségek sokaságára aprózták volna fel az üzleti alapú, tehát kockázatkerülő, konformista és populista amerikai stúdiódominancia és nacionalista értékhorizontok közé szorult filmvilágot.

A 2010-es évek végére kimondatlan konszenzusként rögzült a köztudatban, hogy ennek épp az ellenkezője történt. (Ami persze mit sem vont le a mediális váltás által a filmművészethez intézett kihívás erejéből.) Az ok a másik jelenség: a televíziózás úgynevezett legújabb aranykora, a televíziós tartalomszolgáltatásba éppúgy beleértve a quality sorozatokat, mint a „szabadon válogatható”⁵ filmgyűjteményeket vagy a live streamet is. Az olcsó rögzítési és könnyű terjesztési technikákból a jelek szerint főként a tőke profitált; a demokratizálódás délibábja a globális monopolizációnak

⁴ Film Comment's Best of the Nineties Poll: Part One. *Film Comment*, 2000. január-február. Elérhető: <https://www.filmcomment.com/article/film-comments-best-of-the-90s-poll-part-one/>

⁵ Mivel a „fogyasztói szabadság” ideológiája és ellentmondásai az *Enigma* olvasói előtt jól ismertek, egy szatírját szeretnénk ajánlani: David Foster Wallace: *Végtelen tréfa*. Ford. Kemény Lili – Sipos Balázs. Budapest, 2018 [1996]. 424–432.

ágyazott meg. Ma is négy-öt amerikai nagyvállalat uralja az amerikai színteret, mint az 1930-as években, csakhogy már nem kizárólag stúdiók: jelenleg toronymagasan a Disney vezet (2019-ben 33%-os amerikai piaci részesedés), követi a Sony, a Warner és az NBCUniversal (tízegynéhány %-os részesedéssel), mióta azonban a terjesztők, mint a Netflix és az Amazon Prime, tévésorozatok mellett mozifilmeket is gyártanak (világszerte), és a gyártók is, mint a Disney, saját csatornájukon terjesztenek (ugyan-csak világszerte), a leszakadt gyártóstudiók lehetőségtere drasztikusan beszűkült; a terjesztés területén a Netflix piaci részesedése 2020-ban még a Disney részesedésének is csaknem a duplája volt: 32%–18%.⁶ De még csak nem is a nagymúltú hollywoodi stúdióknak a gyártóként is fellépő terjesztőkkel szembeni anyagi- és presztízsvesztesége, hanem a nemzeti filmművészetek ennek folyományaként történt felszámolása a jelentőségteljes nóvum.

A streamingnek hála, az amerikai gyártók portfóliójuk értékesítésében egyre kevésbé szorulnak a helyi terjesztői hálózatokra, a nem amerikai filmesek azonban nagyon is rászorulnak az online disztribúció kínálta lehetőségekre. Elsősorban ez az elemi aszimmetria okozza „tartalom és forma” (egyfelől: kitüntetett, javasolt, kizárt elbeszélés-, probléma- és karaktertípusok, „ideológiák”, narratívák; másfelől: implicite vagy expliciten előírt beállítások, vágástechnika, hossz, minőség, formátum, „mi a film?”) globális homogenizálódását. Ennek további következménye, hogy az amerikai terjesztők és gyártók (gyakran egy jogi személyben) a világ bármely pontjára leányvállalatot helyezhetnek ki, ahol a reprezentációs kódok ismeretében bedolgozó helyi filmesek maradék idioszinkráziái is kiküszöbölhetők. A homogenizáció fejleményét olyan látszatjelenségek, mint „ egzotikus” (ázsiai-amerikai, japán, tajvani, iráni vagy dél-koreai, esetleg magyar) alkotók amerikai foglalkoztatása vagy az Amerikai Filmakadémia általi díjazása, esetleg az a számszerűségében semmitmondó adat, hogy több film készül és több emberhez is jut el, mint korábban bármikor, a közönség elől leplezhetik ugyan, a filmnyelvi, narratív és politikai egyneműsödés szorosabban tekintve azonban éppoly nyilvánvaló, mint az, hogy az elvileg korlátlan terjesztési lehetőségek nem ízlésközösségek spontán sokasodását segítették elő, hanem olyan – a terjesztőplatformok meghatározta – rubrikákra szűkültek, melyekbe Pekingtől Budapesten át Los Angelesig bármely befogadót és alkotót könnyen beilleszt egy készleges algoritmus.

A *Film Comment* címzettjei azonban nem ezt a fordulatot detektálták és dokumentálták két évtizeddel ezelőtt. Amire ők figyeltek fel, az a filmművészet jövőjét illetően lényegesen több bizakodásra ad okot, és lapszámunk történeti/geopolitikai kontextusa szempontjából is fontosabb.

E sorok írója sosem felejt, mennyire megdöbben, miután buzgón összeszámolta, ki tett a legtöbb megszólaltatottira igazán mély benyomást. Két rendezőt

⁶ Adatok a Wikipédiáról. A képet árnyalja Bollywood és – újabban főként – a kínai filmipar. Ezekre itt nincs mód kitérni, annyit azonban érdemes megjegyeznünk, hogy a kínai mainstream film abban az értelemben nem esztétikai konkurense a hollywoodinak, ahogyan a szovjet film volt a hidegháború alatt; a mainstream kínai filmnyelv tudatosan az amerikaiat másolja.

emeltek ki leggyakrabban a kritikusok, kurátorok, rendezők és esztéták abban az évtizedben, mely mások mellett az amerikai függetlenfilm felívelését, Quentin Tarantino, Paul Thomas Anderson, David Lynch, Steven Soderbergh, Abel Ferrara, Gus Van Sant, a Coen-fivérek, Emir Kusturica, Jane Campion, Lars von Trier, Pedro Almodóvar, Wong Kar-wai, Ang Lee, Takesi Kitano befutását, Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas, Clint Eastwood, James Cameron legnagyobb nemzetközi sikereit hozta: az iráni Abbas Kiarostamit (1940–2016) és a tajvani Hou Hsiao-Hsient (1947).

Fontos a nevük, személyük, kézjegyük, de elismerésük túlmutatott rajtuk: az iráni és a tajvani újhullámnak, a '80-as évek közepére beérő tajvani és iráni új filmnek szólt.⁷

A '80-as évek elején sem a leendő iráni, sem a tajvani rendezők nem meríthettek olyan nemzeti filmes hagyományból, mint japán, kínai, francia, olasz, német vagy orosz társaik, akik klasszikus, avantgárd és modern (újhullámos) nemzeti filmes múltat is magukénak tudhattak. Iránnak és Tajvannak ebben az értelemben nem volt hagyománya. Ugyanakkor a korai szakaszában – főként a történeti-szociológiai tisztánlátásnak és a kettős beszédnek a diktatúrák miatti követelménye, a nyersanyaghiány és rossz technológiai felszereltség, valamint a kényszerűen rövid forgatási idő okán – mindkét hullám osztozott bizonyos formajegyekben egymással és latin-amerikai vagy kelet-európai flmesekkel is, így akár a Balázs Béla Stúdió egyes alkotóival: féldokumentarista filmeket forgattak, többnyire amatőrökkel, sok utcai passzázsjelenettel, minimalista történetekkel, nagyban építve az oralitásra, nemzeti film híján a nemzeti irodalomra, képzőművészetre, építészetre, népművészetekre. Hou Hsiao-Hsien és Abbas Kiarostami a '90-es évekre az egykori szükségből erényt és összetéveszthetetlenül sajátos stílust kovácsolt: noha ekkor már mindketten (rela-

⁷ A *Film Comment* eredményének váratlanságát a legjelentősebb díjazók vaksága jelzi. Az Amerikai Filmakadémia nemhogy nem jutalmazta, de még csak nem is jelölte filmjeiket világhírű aranyszoborcskájára, nem csak ebben az évtizedben, de később sem. A három legendás európai fesztivál sem volt sokkal éleslátóbb. (A fent sorolt amerikai, ausztrál, hongkongi rendezőket egytől egyig elhalmozták díjakkal.) A *szomorúság városa* (*City of Sadness*, Hou, 1989, 157') az 1989-es Velencei Filmfesztiválon Arany Oroszlánt nyert, Hou viszont ezután csak cannes-i rendezői díjig jutott, bár többször versenyprogramban volt. ('89-es sikeréhez szokás kötni a tajvani újhullám nemzetközi áttörését. A későbbiekben még két – a második hullámhoz sorolt – tajvani film, Tsai Ming-liangtól az *Éljen a szerelem!* [*Vive l'amour*, 1994, 118'] és Ang Lee-től az *Ellenséges vágyak* [*Lust, Caution*, 2007, 157'] kapott velencei nagydíjat; Arany Pálmát senki.) A tajvani újhullám másik jelentős rendezője, Edward Yang ugyancsak rendezői díjat nyert Cannes-ban a *Családi kötelekekért* (*Yi Yi*, 2000, 173'), Ang Lee pedig berlini Arany Medvét az *Esküvői bankettel* (*The Wedding Banquet*, 1993, 106'), utóbbi viszont kilóg a tajvaniak közül, ugyanis egyedülként Hollywoodba költözött, végül egészen az Oscar-díjig vitte. – Kiarostami egyszeres Arany Pálma-győztes *A cseresznye ízével* (*Taste of Cherry*, 1997, 95'), a *Szelek szárnyán* (*The Wind Will Carry Us*, 1999, 118') pedig nagydíjat kapott a velencei zsűritől; de ezen túl neki sem járt ki olyan diadalmenet, mint a kétezres években az „iráni film első számú exportőrének”, a kétszeres Oscar-díjas Asghar Farhadinak.

tíve) nagy költségvetésű filmeket készítettek, ránézésre ezek is igen puritánnak hatottak, a felületes szemlélő számára nem jellemezte őket a „történetmeselési”, dramaturgiai szigorúság, a „három felvonásos” hollywoodi struktúra, nyugati szemmel ezért amatőrnek is tűnhettek – ebben viszont pontosan azt a neorealizmust, *nouvelle vague*-ot és új Hollywoodot idézték, amit a nyugati filmesek döntő többsége ekkoriban meghaladottnak tekintett. Amikor a *Film Comment* (túlnyomórészt nyugati származású) szavazói mégis őket emelték ki, nem pedig a filmes nagyhatalmak legújabb ígéreteit, egyértelművé tették, hogy a *folytonos fejlődésként értett modern filmművészet korszaka lezárult*. A hagyományok egymásba nyíltak, az idők egymásra torlódtak: Hou Hsiao-Hsien és Edward Yang (1947–2007) úgy idézte a korai Truffaut-t, Tatit, Godard-t vagy Antonionit, Kiarostami Rossellini háború utáni neorealista trilógiáját vagy a mitizáló Pasolinit, hogy mégis valami eltéveszthetetlenül újszerűt, sajátos lokalitást tudott mutatni a nyugatiaknak.

Ezzel pedig láncreakció kezdődött: a modern újhullámok utólagos, posztmodern végighullámozása a világon.

A '90-es évek elején a többi művészeti ághoz hasonlóan a filmvilágban is a félperiféria és az egykori gyarmatok felé fordult az érdeklődés. Itt azonban sokkal dinamikusabb cserefolyamatok indulhattak el, mint az irodalom, a képzőművészet, a zene vagy az építészet területén, hisz a hordozó médium másolhatósága és könnyű szállíthatósága folytán az iráni, tajvani, hongkongi rendezők (és akik a nyomdokaikon haladtak) hozzáférhettek az európai és amerikai művekhez, ahogyan a sajátjaikat is eljuttathatták a nyugatiakhoz – és a '90-es évek végén már azt is fel lehetett ismerni (legalábbis a *Film Comment* szavazóinak feltűnt), hogy a hatásirány is fordulóban van: a hongkongi és iráni újhullám, majd az utánuk érkező „új tajvani film” legjelentősebb alkotóit ekkor már Hollywood vagy Párizs csábította, forgatókönyveiket adaptálta, nyugati rendezők a stílusjegyeiket próbálták koppintani, esztéták pedig az ő filmjeiket, mindenekelőtt Hou és Kiarostami műveit elemezték – kiemelésükben talán az is közrejátszott, hogy alkati és filmesztétikai okokból mindkettőjükbe afféle gurut vetíthetett a nyugati percepció.⁸

⁸ A tajvani újhullám jelentőségére a nyugati akadémiai szférában az elsők között Fredric Jameson figyelt fel, lásd: Remapping Taipei. In: Fredric Jameson: *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Indiana, 1992. Az esszé Yang *Terrorizers* (1986, 110') c. filmjét tárgyalja, de lábjegyzetben megemlékezik Houról, mint „az első számú tajvani filmrendezőről”. Az újabb szakirodalomhoz lásd pl.: Guo-Juin Hong: *Taiwan Cinema. A Contested Nation on Screen*. London, 2013. Flannery Wilson: *New Taiwanese Cinema in Focus*. Edinburgh, 2014. Magyarul: Robert Ru-Shou Chen – Stóhr Lóránt: *A kortárs tajvani filmművészet*. Budapest, 2020. A hullám kétezres évekbeli kifulladásáról: *Taiwan Cinema*. Edited by Kuei-fen Chiu et al. London, 2019. Monográfiák: Jean-Michel Frodon: *Hou Hsiao-Hsien*, előszó Olivier Assayas, Párizs, 2005. Antony Fiant – David Vasse: *Le cinéma de Hou Hsiao-hsien. Espaces, temps, sons*. Rennes, 2013. Abbas Kiarostami. *Textes, entretiens, filmographie complét*. Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma. Párizs, 1997. (Ugyanebben a sorozatban több Kiarostami-opusz forgatókönyve is megjelent, melyek Franciaországban a '00-as évek elejétől választható érettségi anyagok.) Mehrnaz Saeed-Vafa – Jonathan Rosenbaum: *Abbas Kiarostami*. Illinois, 2013.

De még egyszer hangsúlyozni kell, hogy a két alkotó nem egyedül tűnt ki. Mindketten valódi (noha a *nouvelle vague*-nál kisebb hatókörű) hullámmal indultak; fellépésük generációs volt. Wang Bing, az ezredfordulós kínai új dokumentarista mozgalom⁹ legbátrabb rendezője is erre utal a *Flowers of Taipei*¹⁰ c. retrospektív dokumentumfilmben: mint mondja, bár a műftfeldolgozás filmes praxisát illetően sokat köszönhet a *Szomorúság városának* vagy a *Szép nyári napnak*,¹¹ számára nem is annyira maguk a művek inspirálók és elgondolkodtatók, hanem az a kollektív munkamódszer, ahogy a tajvaniak dolgoztak: Hou Hsiao-Hsien és Edward Yang vezetésével, ebben is a *nouvelle vague*-ot véve mintának, rendezők, írók, operatőrök, színészek és kritikusok szűk csoportja szoros együttműködésben élt, vitatkozott, vetítéseket szervezett és forgatott, különféle munkaköröket betöltve segédkezett

Jellemzőnek mondható az is, immár kijebbb lépve a filmtörténeti diskurzusból, hogy míg Deleuze jóformán szóra sem méltatja a kétkötetes filmelméletét bő évtizeddel megelőző japán újhullámot (csak a klasszikusokról, a francia kultúrában nagy becsben tartott Ozuról, Mizogucsirol és Kurosaváról beszél), addig Jean-Luc Nancy már könyvet szentelt a vele egyidős Kiarostaminak (*L'évidence du film. Abbas Kiarostami*. Brüsszel, 2001.) A kétnyelvű kötet a filozófus 1999–2001 közt írt három cikkét gyűjti egybe, valamint egy kettejük közti beszélgetést is közread.

⁹ Lásd: *The New Chinese Documentary Film Movement. For the Public Record*. Edited by Chris Berry – Xinyu Lu – Lisa Rofel. Hongkong, 2010.

¹⁰ *Flowers of Taipei: Taiwan New Cinema* (Chinlin Hsieh, 2014, 110'). A dokumentumfilmben jelentős kortársak és távoli tisztelők idézik fel, rendezők, kritikusok és társművészek vegyesen (Apichatpongot, Assayast, Jia Zhangkét, Aj Vejvejt, Tsai Ming-liangot és magát Hou Hsiao-Hsient is beleértve – a hullám másik vezéralakja, Edward Yang tragikusán korán, 2007-ben meghalt), a tajvani mozi közelmúltját, magyarázzák a politikai kontextusát és rájuk gyakorolt hatását. (A „*Flowers of Taipei*” Hou *Flowers of Shanghai* [1998, 130'] c. filmjére utal.) Lásd még a „Cinéma de notre temps” tévésorozatba készült *HHH – Un portrait de Hou Hsiao-Hsien* (Assayas, 1999, 90') c. dokumentumfilmet, ahol a már világhírű francia rendező végigjárja címszereplőjével utóbbi fontosabb filmjei – *Boys from Fengkuei* (1983, 99'); *Szomorúság városa*; *The Puppetmaster* (1993, 144'); *Good Men, Good Women* (1995, 108') – forgatási helyszíneit, és a műftfeldolgozási vonatkozásokról beszélteti a tajvani rendezőt, elsősorban Tajvan és Kína súlyosan terhelt viszonyáról. (A *Szomorúság városa* volt az első film, mely a polgárháború végével, a szigetország megalakulásával, a bevándorlással és a Csang Kaj-seki fehérterrorral foglalkozott.)

¹¹ A *Brighter Summer Day* (Yang, 1991, 237'). A film a *Szomorúság városa* burkolt folytatásának is tekinthető: Yang a Tajvanba menekülő kínai kolónia 1950-es, '60-as évekbeli helyzetét mutatja be a gyerekbandák csatározásán és küszködő szülei, nagyszülei sorsán keresztül. (A magyar nézőt egyes jelenetek a *Megáll az időre* [Gothár, 1982, 103'] emlékeztethetik.) Ebben a filmben is megjelenik az amerikai ifjúsági kultúra, és általában igaz, hogy Yang inkább a Tajvant a Nyugathoz fűző kötelekeket vizsgálta, sokáig a „Nyugatra vándorolni vagy itthon maradni” dilemmáját, illetve az önálló tajvani kultúrának a globálisban való létehetőségeit állítva középpontba (lásd főleg az említett *Terrorizerst* és a *Taipei Storyt* [1985, 119' – főszerepben Hou Hsiao-Hsiennel]), ami azért sem meglepő, mert ő maga, Yang, Amerikában tanult – míg Hou a '90-es években készült filmjeiben inkább Tajvan és Kína XX. századi kapcsolatára koncentrált.

egymás filmjeiben. (A legenda úgy tartja, Hou többször is elzalogosította a házát, saját és barátai filmjeit megfinanszírozandó.) Hasonló kooperáció és markáns esztétikai összetartozás figyelhető meg Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf és Jafar Panahi, az iráni hullám központi alakjainál is a '80-as, '90-es években.¹² Hiába szerepel tehát Hou és Kiarostami neve legtöbbször a *Film Comment* listáján, a kritikusok, kurátorok, rendezők és esztéták voltaképp a tajvani és iráni újhullám ízlésközösségét és kollegiális csoportosulását értékelték; azt pedig, hogy csakugyan filmtörténeti fordulatot detektáltak és dokumentáltak – az Európa-centrikus modern filmművészet széttöredezését, posztmodern szétszóródását a perifériákra –, az azóta eltelt idő igazolta.

Az említettek és bajtársaik a '00-ás években is jelentős műveket készítettek; Hou ma is aktív.¹³ Mi azonban nem ezeket a filmeket tárgyaljuk. Elsősorban azért nem, mert némi magyar szakirodalom ma már elérhető róluk, másodsorban, mert pontosan azt szerettük volna felmérni, hogy életművük miféle hullámokat keltett, hogyan áradt, hullámzott végig – a korábbi sémát követve – olyan országokon, ahol azelőtt nem létezett a hagyományos nagyhatalmakéhoz mérhető jelentőségű nemzeti filmművészet.¹⁴

A tajvaniak nyomában indult a '90-es évek elején a maláj Tsai Ming-liang, az évtized végén Apichatpong Weerasethakul, majd a '00-ás években a délkelet-ázsiai térség másik jelentősebb mozgalma, a Fülöp-szigeteki – az ottani diktatúrában alkotók, a lapszámunkban tárgyalt Lav Diaz mellett Brillante Mendoza, Raya Martín és a különös KHAVN, még mostohább körülmények között, még minimalistább/naturalistább eszköztárral, kisebb stábbal, szerényebb felszereléssel készítik nagyszabású eposzaikat és lidérces analíziseiket történelmi krízisekről, kistílű bűnözőkről és a drogba, nyomorba, prostitúcióba belerokkanó fiatalokról mind a mai napig.¹⁵ És ugyanez a globális Dél többi részén: DIY- vagy low budget filmek forognak, térségenként más és más formai és történeti hangsúlyokkal, eltérő hagyományokból merítve, akár a gyarmati múltat vagy a kortárs politikai-gazdasági válsá-

¹² Az akkor már befutott Kiarostami írta a *Fehér léggömb* (*White Balloon*, Panahi, 1995, 85') forgatókönyvét egykori asszisztensének; Makhmalbaf a Kiarostami nemzetközi áttörését hozó fikciós-dokumentarista *Close-up* (1990, 98') egyik főszereplője volt; mindhármójukra jellemző, hogy rejtett (vagy rejtettnek tűnő) videókamerával utcán, különböző járműveken (autón, motoron) vagy valósnak tűnő szituációkban (pl. egy castingon: *Salam Cinema [Hello Cinema]*, Makhmalbaf, 1995, 75') vagy egy földrengést követő helyreállításon: *Az olajligeten át* (*Through the Olive Trees*, Kiarostami, 1994, 103') forgatnak, látszólag különösebb *mise-en-scène* nélkül.

¹³ Lásd legutóbbi remekművét, a *Gyilkos csapást* (*The Assassin*, Hou, 2015, 105'), ezt a IX. században játszódó, különös wuxia-filmlet, a *Bábmesterben* megkezdett archeológiai vizsgálódások konzekvens folytatását, mely legalább annyira fókuszál a fény-árnyék rebbenékeny játékára, mint Kína történelmére.

¹⁴ Illetve, a francia Claire Denis és Olivier Assayas, a brit Ben Rivers, és kisebb részben a portugál Pedro Costa esetében, azt, hogy a posztgyarmati helyzettel való szembesülés miként kontaminálta a metropolisz erős filmes hagyományát.

¹⁵ A szcénáról lásd: *Philippine New Wave: This Is Not a Film Movement* (KHAVN, 2010, 75').

gokat feldolgozva, mint a portugál és argentin új film legjobbjai (annak, hogy mi csak Costát, Rodriguest és Martelt tárgyaljuk, csupán a helyhiány az oka),¹⁶ akár a posztkommunista állapot kísérteit filmezve, szatirikusan, mint Romániában, vagy brutális kritikával, mint Kínában Wang Bing, Zhao Liang és társaik.

A *Film Comment* felhívására válaszolók nyilvánvalóvá tették, hogy a modern filmművészet még André Bazin megfogalmazta alapkérdése, ti. hogy „Mi a film”, ez az eminensen ontológiai kérdés, okafoyottá vált; a mai kérdés inkább úgy szól, hogy mi mindenre (lehet) való a filmes médium, milyen újszerű figurációk találhatóak fel vele, milyen politikai vagy esztétikai ellenállásra adnak módot szerzte a világon. A kérdések találó megfogalmazása és a válaszok eredetisége számunkra fontosabb volt az itt tárgyalt filmek összeválogatásakor, mint befogadásesztétikailag (vagy, rosszabb esetben, a befogadó pszichológiája felől) vélemezett *lassúságuk*.¹⁷

¹⁶ A *nuevo cine argentino*ról és kontextusáról lásd: *Kino Latino. Latin-amerikai filmrendezőportrék*. Szerk. Árva Márton. Budapest, 2020.

¹⁷ Mivel a nyugati kiadványok ma egész biztosan a *slow cinema* gyűjtőfogalma alatt tárgyalnák ugyanezeket az alkotókat, szeretnék világossá tenni, miért nem használjuk a kifejezést. A *slow cinema* a tízes évek közepétől van forgalomban; a redukált cselekményre, a kevés párbeszédre, a pszichologizó karakterépítésnek, a történetvezetési vagy zsánersémáknak a kerülésére, a hosszú beállítások, plánszekvenciák előnyben részesítésére, a kevés vágásra, a gyakran három-négyórás (vagy hosszabb) játékidőre, az aláfestő zene mellőzésére vonatkozik. Ezek a stílusjegyek, felületesen tekintve és változatos arányokban, csakugyan jellemző választott rendezőink „szubtraktív esztétikájára” – de sorolható még Lisandro Alonso, Sharunas Bartas, Alain Cavalier, Denis Côté, Bruno Dumont, Heinz Emigholz, Nikolaus Geyrhalter, Miguel Gomes, Rita Azevedo Gomes, Joanna Hogg, Roberto Minervini, Mariano Llinás, Cristi Puiu, Carlos Reygadas, Angela Schanelec, Abderrahmane Sissako, Alekszandr Szokurov, Agnès Varda vagy Jia Zhangke neve is (és a sor folytatható), a ’00-as évek magyar filmművészetéből pedig a Buharovok, Fliegaufer Benedek, Kocsis Ágnes, Mundruczó Kornél, Hajdu Szabolcs – egyesek a *mumblecore* nevű New York-i irányzatot is *slow cinema* néven tekintik. És a párhuzamok nem állnak meg a diegetikus szinten, hanem a gyártási praxisra is kiterjednek. Sokuk amatőrökkel forgat (akik nem ritkán saját nevükön szerepelnek), eredeti helyszínen, olykor szereplőik otthonában vagy a természetben, afféle „őseredeti” vagy „mitikus” tájakon, sivatagokban, dzsungelben, tengerpartokon és bérceken, épített díszletet nem használva, kis stábbal és alacsony költségvetéssel. Az említettek közül többen is lemondanak a hagyományosan értett szerzőiségről, mégpedig két módon: úgy, hogy a szereplőiket is részesítik benne (nem csupán előre megírt történetek improvizatív előadására bízva őket, hanem magát a forgatást és a szüzsét is életvitelük esetlegességeinek rendelve alá), vagy pedig úgy, hogy – az *autofiction* irodalmi műfajához hasonlóan – saját életüket vagy annak elbeszélését teszik meg tulajdonképpeni cselekménynek. Mindez persze erősen elbizonytalanítja dokumentum- és játékfilm klasszikus elválasztását is. (Az eddigiekhez lásd: Antony Fiant: *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Párizs, 2014.) – Három okból döntöttünk a kifejezés mellőzése mellett. Egyrészt mert nem szeretnénk egy itthon kevésbé ismert *vonal* követőként feltüntetni a tárgyalt rendezőket, ha egyszer ők maguk nem használják vagy egyenesen elutasítják a címkét. Másrészt mert épp azt tartjuk figyelemre méltónak bennük, hogy egymástól földrajzi és kulturális értelemben is igen távol élve, egész másfajta filmtörténeti hagyományok útján jutottak hasonló filmes praxishoz és alkotói etikához – személyes

Mindenütt van miért gyászolni, kivált az egykori gyarmatokon, diktatúrákból éledező vagy azokba visszahanyatló országokban; hívószavunk ezért a *kísértet*, vezérfonalunk a *fantomszál*.

A dupla szám első részében egy figurativitással foglalkozó tanulmányt közlünk Nicole Brenez francia filmtörténészről, mely hasznos fogalmakat kínál a nempszichologizáló, nem történetközpontú filmanalízishez. Ehhez a szöveghez hosszabb – „nyolckezes” – függelékét írtunk, Kemény Lili filmrendezővel, Perczel Júlia művészettörténésszel és Szabó Marcell költővel, későbbi alkotások mentén továbbgondolva Brenez 1998-as tipológiáját, azon belül is elsősorban a *fantomot* és különböző figurációit. Szerettük volna bemutatni, hogy *per definitionem* megfoghatatlan, a filmelméletet legkésőbb a század közepétől domináló alakja a posztgyarmati hullámok és a hullámoktól érintett metropoliszok emblematiszok alkotásaiban is figyelemre méltó gyakorisággal tér vissza, persze változékony megtestesülésekben. Közös vizsgálódásunk elmélyítéseként is olvasható Kemény Lili önálló tanulmánya Apichatpong legutóbbi jelentősebb művéről, a *Ragyogó nekropoliszról*. Az eszkatologikus beszédmód temetethetlenségéről és meggyászolhatatlanságáról szól a fő- és vendégszerkesztő közös szövege – a 8 órás Lav Diaz-film, a *Melancholia* összefüggésében Tarr Béla *Sátántangójáról*, a Netflix-kultúra, az újhullámok és a kortárs magyar film veszedelmes viszonyairól folytatott magánlevelezése –, amelyet két részben adunk közre, Földényi F. László Lav Diazról szóló esszéje kíséretében. És fantomokról beszél Chantal Akerman és a saját halottjain keresztül Fekete Ádám, a japán horror gyermekfiguráin keresztül Bartók Imre, Ben Rivers túlvilági tájain át Lichter Péter, akárcsak a Friedrich Kittler német médiateoretikus megíratlan filmelméletét a nyomokból rekonstruáló Smid Róbert is – utóbbié a lapszám egyetlen szövege, mely a filmesztétika hagyományos keretein kívülről közelíti a mozit; mivel a médiaelmélet egyre fontosabb szerepet tölt be a humántudományokon belül, és mert a filmelmélet és a filmes gyakorlat is mind gyakrabban csap át a területére, elengedhetetlennek tűnt egy ilyen nézőpontot is bevonnunk a közös gondolkodásba.

Külön blokkot szentelünk Tsai Ming-liangnak, ez nyitja meg a második részt. Itt olvasható Nádas Péter minuciózus elemzése a *Days*ről, valamint Marno János és fia, a Berkeley-n irodalmat és költészetelméletet tanító Marno Dávid levelezése *A lyuk* és a *Hány óra van odaát?* c. filmekről. A duplaszám második részének második fele Pedro Costa alkotói praxisára fókuszál. Tanulmányt közlünk Jacques Rancière francia esztétától, aki a portugál rendező életművének politikai olvasatát nyújtja;

kánonjuk és szemléletük különbségeit ugyancsak semlegesítené a fogalom alatti totalizáció. Harmadszor pedig, mert határozottan ellenezzük erős politikai jelentéssel töltött filmjeik amolyan kontemplációs vagy meditációs segédeszközként való instrumentalizálását, akkor is, ha az állítólagos „lassúságban” sokan a „gyors” hollywoodi filmnek vagy a „rohanó mindennapoknak” való „ellenállás” lehetőségét látják. (A slow cinema nemzetközi szakirodalmából és rendezői monográfiákból hasznos gyűjtés: <https://theartsofslowcinema.com/bibliography/>. A magyar „nemfikciós film” elmúlt húsz évről lásd: Stóhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás. Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmben*. Budapest, 2019.)

magától Costától egy előadása leíratát publikáljuk, amelyben a függetlenfilmzés általunk ismert legradikálisabb etikáját vázolja, továbbá szöveges részletet – egy „levelet” – *Előre, ifjúság!* c. filmjéből; magát az egységet a vendégszerkesztő a *Horse Money*ről és a filmes igazságtételről szóló tanulmánya zárja. A lapszám végére Jonathan Rosenbaum cikkét helyeztük, melyben az amerikai filmkritikus első kézből számol be Tarr Béla szarajevói filmakadémiájának, a néhai film.factorynak a sajátos oktatási módszeréről és mindennapjairól; fontosnak tartottuk, hogy szóba kerüljön ez az immár megszűnt alternatív műhely is, melyhez működésekor sok reményt fűztünk. Szócs Petra és Markója Csilla kísérteties fényképei, fotóesszéi ágyaznak meg az elemzéseknek; közöttük Korpa Tamás, Köröszts Gergő, Marno János és Mezei Gábor ugyancsak filmek hívására született verseit olvashatják.



1. Képkocka Apichatpong Weerasethakul: Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives (Boonmee bácsi, aki képes visszaemlékezni korábbi életeire) című filmjéből, 2010. © Strand Releasing

2021. április 29.

Nicole Brenez

MODELL NÉLKÜLI TESTEK¹

DE ELŐSZÖR IS...

„... a szükségképp közösségben élő ember nem gondolható el egyszerű testként, és - minthogy kulturális tárgyakat társít magához - nem merülhet ki testi létezésében.”²

AZ ALAKMÁSOK BIRODALMÁBAN

Elméletileg a moziban le kéne vennünk Coppélius szemüvegét, mely eleven és kívánatos nővé bővíti Olimpiát, a fabábut, és szigorúan megkülönböztetnünk az ott látott alakmást - a képeken táncoló sziluettet - a valódi testtől. Csakhogy a kettő közti analógia folytán, és mert a filmkép hús-vér emberek - színészek, statiszták - lenyomatát őrzi, hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy a test is ottmarad a képen. Azt hisszük, ami egyszer a kamera előtt volt, azt rögzítették. Ezzel elsikkad a mozi által végzett figuratív munka lényege, a hasonlóság utáni végenincs hajsza, a hasonítások örvénye, amit éppen az nyit meg, hogy a valódi test sosincs *ott*. Ha a mozi felkínálta korporális alakzatokra organikus testeket erőltetünk, megvonjuk a filmtől a figuráció, az absztrakció, az allegorizáció, a figuraalkotás, az ezerféle aberráció és a jövőbelátás képességét. Az, hogy a test sosincs *ott*, nem valamiféle defektus vagy veszteség - a film ugyanis számtalan példát szolgáltat arra, a mozit pedig éppen az élteti, hogy a testből mindig van előhívni való.

¹ Eredeti megjelenés: *Trafic*, n° 22. [1997 nyár]. A szöveg a szerző filmesztétikai szintézise, a *De la Figure en général et du Corps en particulier* tartalmi kivonata, összefoglalása; a kötetben minden itt említett filmet (és továbbiakat) hosszan elemez. Ez egyben az előszó is, lásd: Brenez 1998 i. m. 31-42.

(Nicole Brenez [1961] francia filmtörténész, esztéta. 1996 óta a párizsi *Cinémathèque française* programigazgatója. A Paris 3 - Sorbonne Nouvelle-en oktat. Központi kutatási területe az avantgárd politikai film. Főbb művei: *De la Figure en général et du Corps en particulier*. [Általában a Figuráról, bővebben a Testről.] Brüsszel, De Boeck Université, 1998; *Cinémas d'avant-garde*. [Az avantgárd mozijai.] Párizs, Cahiers du Cinéma, 2007. *Abel Ferrara. Le mal mais sans fleurs*. [Abel Ferrara: a romlás virágok nélkül.] Párizs, Cahiers du Cinéma, 2008. *Manifestations: Écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*. [Megtestesült manifesztumok: Politikai írások a moziról és más filmes művészetekről.] Párizs, De l'incidence, 2020. Philippe Grandrieux filmrendezővel 2010-ben „*Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution*” [„Talán elszántabbá is tett minket a szépség”] címmel indít filmsorozatot, mely ismeretlen vagy elfeledett forradalmi filmkészítők életét és művészetét dolgozza fel; a Masao Adachiról szóló első portréfilmjük számos nemzetközi díjat nyert. - A zárójeles lábjegyzetek mind a fordítóktól, akik köszönetet mondanak Szabó Marcellnak a segítségéért. „Az elültetett töltény idővel kikel, mint a muskátli magja.”)

² Edmund Husserl: *L'origine de la géométrie*. [A geometria eredete.] Ford. J. Derrida. Párizs, PUF, 1961 [1936]. 210.

„These corpses are young and active.”
*Kung Fu Zombie*³

A valódi, hús-vér testek két vetületét rögzíti a film. Egyfelől a mozgásukat, kontúrjaikat, útvonalukat. *Alakok kelnek át az idő egy igen rövid egységén*⁴ – kikezdetetlen cím, minden filmek összefoglaló címe lehetne. Másrészt rögzíti azt a vetületet is, hogy minden test, a legkonkrétabbtól a legelvontabbig, szimbolikus képződmény. Természetesen nem egyformán, a *contrario*: ha egy figura csont nélkül belesimul a kora uralkodó testideológiájába, mint manapság [1998 – a ford.] Arnold Schwarzenegger, aki annak minden jegyét a figuratív debilitásig magán viseli, obszcén lesz. Különös, milyen gyakran foglalkoznak Schwarzenegger filmjei a megkettőződéssel: a belső duplikátummal (lásd a Terminátor csontvázát) vagy az identikus kivetítésével (lásd a tükörképet *Az utolsó akcióhősben*, az ikertestvért az *Ikreben*, a hologramot *A menekülő emberben*, a skizofrén hallucinációkat *Az emlékmásban* vagy a *Végképp eltörölniben...*)⁵, a mából nézve pedig már nyilvánvaló, hogy filmes életműve az elmúlt tizenöt évben másról se beszélt, mint ami ezalatt a biokémiai laborok homályában készülődött; az ember klónozhatóságának kérdéséről. Ez az ideológiai obszcenitás: fogják a testtel kapcsolatos szorongásainkat, irdatlanul leegyszerűsítik, majd válogatás nélkül, a legkézenfekvőbb, legbugyutább képekben adják vissza. De az obszcenitás olykor megkapóvá is teszi, sőt megszépíti a figurát, ha annak közvetlenül az ellentmondással, az apóriával van dolga, mint a *Terminátorban* és a *Ragadozóban*⁶, ahol a funkcionalizált anatómia a saját tehetetlenségébe ütközik (a robotnak a *Terminátorban* nem lett volna szüksége emberi izmokra, a *Ragadozó* kommandósának szüksége lett volna valamire abból a Másikból, amit teljesen elpusztított a dzsungelben); az ilyen kisiklások nagyon is emberi szomorúsággal ruházzák föl a szörnyeket. Csak ekkor szilárdulnak meg az erőbajnok kontúrjai; ezáltal kap súlyt a kolosszális alakmás.

ARCHETÍPUSOK (ISMÉTLÉS)

Négy klasszikus figuratív modell dominálja testértésünket és ruházza fel a kinematografikus alakmást esztétikai és kulturális értékkel: az organikus, a logikai, a mechanikus modell, illetve a fétis.

³ Az eredetiben is angol nyelvű mottók forrása: Stefan Hammond – Mike Wilkins: *Sex and Zen & a Bullet in the Head. The Essential Guide to Hong Kong's Mind-Bending Movies*. London, Titan Books, 1996.

⁴ *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, Debord, 1959, 18,5’.

⁵ *The Terminator*, Cameron, 1984, 108’. *Last Action Hero*, McTiernan, 1993. *Twins*, I. Reitman, 1988, 107’. *The Running Man*, Glaser, 1987, 101’. *Total Recall*, Verhoeven, 1990, 113’. *Eraser*, Russell, 1996, 115’.

⁶ *Predator* (McTiernan, 1987, 107’).

„Beware! Your bones are going to be disconnected.”
Saviour of the Soul

Talán magától értetődő, szinte redundáns, hogy a testek elgondolásának legelső modellje az organikus. De nem kell hozzá orvosi képzettség, elég elolvasni Arisztotelésztől az *Állatok részeit*⁷, Ambroise Paré *Utazásait*⁸ vagy Foucault-tól a *Klinika születését*⁹, hogy belássuk: még a test organikus volta is lezáratlan konstrukció, nem csupán szimbolikus, hanem objektív értelemben is. (A mozi sosem csak passzív megfigyelőként, amolyan „felvevőkisasszonyként”¹⁰ vett részt a test tudományos vizsgálatában: „a kinematografikus mozgástanulmányok fontos fejezetet alkotnak az emberi test történetében”.¹¹) A mozit – a mozgás, az anatómia, a hús, a holttest, az *écorché* (a test izomzatát ábrázoló szobor vagy skicc) vagy a csontváz alakzatainak fáradhatatlan tanulmányozásán túl – az organikus modell két hagyományos leágazása foglalkoztatta leginkább. Az animális modell a viselkedés és az érzésvilág naturalizálását segítette elő, akár a fiziognómia szintjén – lásd a besúgók ábrázolását a *Sztrájkban*¹² vagy *Az asszony*¹³ főcímét –, akár a figuralitásán, mint *A függőségben*,¹⁴ ahol azonban a záró orgia nem azért hozza ki az emberi szörnyből az állatot, hogy ezen a módon jellemezze (kvalifikálja), hanem azért, hogy hatálytalanítsa (diszkvalifikálja), visszavezetve az állatiasságot az emberben rejlő hiányra, a mohóság kiváltotta nyers erőszakra. A második modell, a vegetális pedig – Ovidius *Átváltozásokja* óta mindenképpen – még az animális hasonlatnál is végeláthatatlanabb sokféleséghez viszonyít; a növény az ember másikja, az a szerves létforma, ami a legcsekélyebb mértékben sem hasonlít rá – ezért, hogy a gyökeres átváltozáshoz az embernek keresztül kell mennie egy növényi fázison, enélkül nem tarthatná meg a teste kontúrait (lásd a babhüvelyeket mindhárom *Testrablókban*¹⁵: *human beings/human beans*).

⁷ (Arisztotelész: *De partibus animalium*.)

⁸ (Ambroise Paré [1510–1590] francia királyi és katonai sebész, anatómus. Németországba, Piemontba, Lotaringiába [stb.] tett utazásairól és végigkísért hadjáratokról szóló beszámolóit elszórta olvashatók: Ambroise Paré: *Oeuvres complètes, I-II*. Párizs, Hachette, 2014–2018.)

⁹ (Michel Foucault: *Elmebetegség és pszichológia. A klinikai orvoslás születése*. [1963.] Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, Corvina, 2000.)

¹⁰ („Demoiselle de l’enregistrement”. Utalás Jean-Luc Godard *A film története(i) [Histoire(s) du cinéma*, 1989–1999, 266’] c. tévésorozatában adott önjellemzésére: nem teoretikus, hanem felvevőkisasszony.)

¹¹ Lisa Cartwright: *Screening the Body. Tracing Medicine’s Visual Culture*. Minneapolis – London, University of Minnesota Press, 1995. 3.

¹² *Sztacska*, Eisenstein, 1925, 82’.

¹³ *The Women*, Cukor, 1939, 140’.

¹⁴ *The Addiction*, Ferrara, 1995, 84’.

¹⁵ (Jack Finney *The Body Snatchers* c. 1955-ös regényéből [eddig] három filmes adaptáció készült, amelyek egymásra is reagálnak: *A testrablók támadása [Invasion of the Body Snatchers]*, Siegel, 1956,

„African vampires don't go for Chinese women.”
Armour of God II: Operation Condor

A logikai vagy ideális modell nem természeti, hanem származtatott mintát vesz alapul. A művész korlátlan kreativitását (ez volna a klasszikus humanizmus felelevenítése), vagy egy külső szükségszerűséget (mondjuk a platóni ideális formát), vagy a formaelemek hagyományos konvencióit.¹⁶ Kezdetektől ez a figuraalkotás domináns modellje. Az ilyen jellegű filmekben a figurák esetek, nem egyének. (Ahhoz, hogy az élő jelenlét és a megismételhetetlen egyszerűség megképződjön a filmben, Jean Rouch szeme, Jonas Mekas melankóliája, Jean Eustache *Odette Robert*-beli¹⁷ szerénysége kellett.) Társadalmi esetek (mint a mindenkori hollywoodi filmben, az Individualizmus individuumok nélküli mozijában), tehát emblémák, példák, típusok, minták, kivonatok, sűrítmények stb. A film, kivéve például Jean Vigo, Godard, Boris Barnet vagy Stan Brakhage munkáit, ritkán irányul magára az életre, többnyire inkább azokat a jelenségeket értelmezi, amelyek emberi közösségeket tartanak egyben vagy szakítanak szét. Ennyiben a film alapjaiban absztrakt művészet. Akkor is, ha ezt az oly nyilvánvaló sajátosságát rendszerint elvitatják, legtöbbször olyasfajta érveléssel, mint Roland Barthes, aki csak „analogikus horderő”-t tulajdonított a mozinak.¹⁸ Ezért írnak le olyanokat, hogy „[Howard Hawks életművében] nagytóval is hiába kutatnánk absztrakciók után”,¹⁹ holott Hawksnál egyes figuratív rendszerek

80°. *Testrablók támadása* [*Invasion of the Body Snatchers*], Kaufman, 1978, 117°. *Testrablók: Az invázió folytatódik* [*Body Snatchers*], Ferrara, 1993, 87°. Lásd a szerző a három megvalósításnak szentelt elemzését angolul: Nicole Brenez: *Come Into My Sleep*. Ford. Adrian Martin. <http://www.rouge.com.au/rougerouge/sleep.html>.)

¹⁶ Erwin Panofsky: *Idea*. [1952.] Ford. Henry Joly. Párizs, Gallimard, 1983. [*Idea. Adalékok a régebbi művészetelmélet fogalomtörténetéhez*. Ford. Szántó Tamás. Budapest, Corvina, 1999.]

¹⁷ *Odette Robert*, Eustache, 1971, 53°.

¹⁸ (Az eredetiben: „*pésanteur analogique*”. A „*pésanteur*” átültethető mint „jelentőség”, „súly”, akár „nehézkedés” is. A terminus forrását illetően Brenez angol fordítója, Adrian Martin lábjegyzetben a következő kiadványhoz utalja az olvasót: Roland Barthes: *The Photographic Message*. In: Uő: *Image-Music-Text*. Vál. és ford. Stephen Heath. New York, Hill and Wang, 1978. Oldalszámot nem ad. A kötetben Barthes – leszámítva pár Eisenstein, Brecht és Diderot rokonságát illetően megfogalmazott hipotézist – nemigen beszél a moziról, csak a mozi szemiotikájáról, mely szerinte a fikció „általános szemiotiká”-ja szerint működik. Ezért, mint írja, „a film nem hozott valódi törést a korábbi fikciós művészetekhez képest” – szemben a fotográfiával! [Lásd i. m. 45.) Preferált médiumát, a fényképezést egy ponton viszont csakugyan mint a valóság analogikus reprezentációját elemzi. Magyarul ehhez lásd Roland Barthes: *A fénykép, mint jelentéshordozó rendszer*. *Fotóművészet*, 1963/3, idézi Pál Gyöngyi: *Ikon és index vagy szimbólum? Hová tűnt a fénykép jelentése? Apertúra*, 2010. tavasz, <https://www.apertura.hu/2010/tavasz/pal-ikon-index-vagy-szimbolum/>. Lásd még Barthes [„a spektákulum ellensége”, „a demisztifikátor”] a mozihoz való ellentmondásos viszonyulásáról: Philip Watts: *Roland Barthes' Cinema*. Ed. Dudley Andrew, Yves Citton et al. Oxford University Press, 2016.

¹⁹ Ted Gallagher: *Hollywood, inventaire critique* (2). *Trafic*, no. 15. [1995 nyár.] 90.

velejükig konceptuálisak, még inkább, mint Straub-Huillet filmjeiben vagy a kései Godard-nál. Ilyen a *Viva Villa*,²⁰ ami kifogástalanul reprodukálja a „Nagy ember” hegeli elgondolását, vagy a *York őrmester*,²¹ ami az amerikai Egyéniség allegóriája, pontosan úgy, ahogy Tocqueville *Az amerikai demokráciában* leírta.

A mozi logicista, a lehető logicistább mű címe pedig logikusan *Film*.²²

„I have piles. You won't be comfortable.”
Ghostly Vixen.

A harmadik nagy figuratív séma a mechanikus modell, mely a XIX. század végén masinikussá alakult, majd megszülte „az acél irodalmá”-t, a konstruktivizmust, a futurizmust, a robot képzetét, valamint – különbözőképp – Eisenstein és Dziga Vertov kinematográfiáját. „*Utunk a pizmogó embertől a gép költészetén át a tökéletesen áramosított emberig vezet. [...] A lomha esetlenségétől megszabadított vadonatúj ember lesz a jövő filmjeinek méltó tárgya, a maga finom és könnyed gépmozgásával.*”²³ E testfelfogás figuratív hagyományából a Terminátor és más, csekélyebb kapacitású robotok persze nem sokat örököltek, ezek ugyanis a XIX. századi gépek egyenesági leszármazottai, ősük a döcögő masina, melynek dinamikája kimerül abban, hogy egyre rosszabbul működik, nagy fordulata pedig abban, hogy egyszer csak nem működik sehogy. A tökéletesen áramosított embert olyannak kell képzelnünk, mint Katharine Hepburn, akiről a dikciója alapján alig hihető, hogy előre kigondolja, amit mond; olyan gyors a beszéde, hogy önálló életre kel, a teste pedig afféle spirituális automatává²⁴ változik. Vagy mint Jet Li, akinek a köríves rúgásai és ördögi szökellései fittyet hánynak az emberi mozgás törvényeire. De ide sorolhatjuk az összes olyan figurát, akik a tökéletességre alázattal törekedve módo-

[Angolul: American Triptych: Vidor, Hawks and Ford”. *Senses of Cinema*, no. 42 [2007], elérhető: <http://www.sensesofcinema.com/2007/42/vidor-hawks-ford/>] Gallagher a cikk későbbi pontján tisztázza, hogy „absztrakt” alatt „transzcendens”-t ért.)

²⁰ *Viva Villa!*, Hawks, 1934, 115’.

²¹ *Sergeant York*, Hawks, 1941, 134’.

²² *Film*, Beckett, 1965, 24’.

²³ Dziga Vertov: *Nous* [1922]. In: Uő: *Articles, Journaux, Projets*. Ford. Sylviane Mossé – Andrée Robel. Párizs, UGE, 1972. 17. [Mi. Kiáltvány-változat. In: Uő: *Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok*. Ford. Veress József – Misley Pál. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1973. 7-14.] Kiemelés a szerzőtől. A magyar fordítást módosítottuk.)

²⁴ (Az eredetiben: „*automate très spirituel*”. A kifejezés bizonyára Deleuze-re utal, aki – kissé eltérő jelentésben, a „pszichomechanika” szinonimájaként – használja a kifejezést. Lásd Gilles Deleuze: *Cinéma II. L'image-temps*. Párizs, Minuit, 1985. 342 sk. [Magyarul: *Az idő-kép*, ford. Gyimesi Timea – Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus. 315. skk.] Lásd még: Kovács András Bálint: A gondolat filmje. A deleuze-i filmelmélet filmtörténeti szempontból. *Metropolis*, 1. évf. 2. szám. <https://metropolis.org.hu/a-gondolat-filmje>. Vö. Philippe Sergeant: *Gilles Deleuze, l'automate spirituel. De l'art monographique*. Párizs, Éd. du Littéraire, 2017.)

sítják a test önvonatkozását, mint például Keanu Reeves a *Féktelenülben*²⁵, aki se nem tervez, se nem tétozódik, merő akció, minden tette maga a hatékonyság – a két lábon járó elektromos vezeték.

A negyedik modell a fétis: minden, ami alteritást épít be a testbe. Az inkorporált másság lehet a távollét, a jelenlét excesszusa vagy defektusa, a másból, a máshogyan-vagy a nemlét stb. Három kitüntetett fétisformát különböztethetünk meg. Az első a bálvány, az idol (*eidolon*), a képmás és általában a duplum kategóriája. Jean-Pierre Vernant gyűjtötte össze, milyen formákban fordul elő a görög kultúrában – ilyen például a *kolosszosz* („a kolosszus funkciója a hiányzó megidézése, jelen-nem-létének a megtestesítése”) vagy a *phâsma* („amit az istenek az halandók hasonlóságára teremtetek”²⁶); és kissé történetietlenül ide sorolhatjuk az isteneket, angyalokat, vámpírokat is, minden olyan emberen túlit, ami emberi alakban jár. A figurinában az emberen inneni az jelenik meg emberi alakban: a hatalmától fosztott test színjátéka, bizonyos készségei nélkül, sőt, mintegy felmentve alóluk, ha tetszik: letisztázva. A marionettbáb, a játékbaba, a szoborfej, mindaz, ami vázlat, skicc, előtanulmány alapján készül – velük nyílik meg a hasonlóság örvénye, melynek metaforikus lehetőségeit Powell és Pressburger aknázza ki kimerítően a *Hoffmann meséiben*.²⁷ De maga a test is válhat figurinává, ha plasztikus külszínére redukálják, mint mondjuk Busby Berkeley. A figurina végső avatárja a testek geometrizációja: katonák mint sakkfigurák (gyalogok) *A jégmezők lovagjában*,²⁸ geometrikus tömegek Fritz Langnál, stb. Végül a harmadik és legelterjedtebb fétis a viszonypont, a humán etalon, a prótagoraszai ember, a mindenség mértéke, akihez képest a jelenségvilág arányai és a tér koordinátái kijelölhetők. Am ha a pont kibillen, mint Godard-nál az *Új hullám*²⁹ nyitányában, ahol Alain Delon alakját egy útszéli fához igazítja, az emberalak rögtön formátlanságba hull, egy kis véletlenné, elveszett ponttá válik a tájkép-státusz alól felszabaduló természetben.

PROTOTÍPUSOK (HIPOTÉZISEK)

Valamennyi eddig felsorolt test – a jelkép, az arctalan John Doe, az animális monstrum, a gép, az anatómiai vázlat, a viszonypont és az összes többi – hozzátartozik a mozihoz, ami bár osztozik rajtuk más diszciplínákkal, a maga módján dolgozik rajtuk. Hipotézisünk szerint azonban a mozi modell nélküli testek előállítására is képes – akár azáltal, hogy egy adott figuratív ökonómiában figurális eseményt vált ki, akár úgy, hogy autonóm ökonómiákat alkot. Négy ilyen originális logika: a plasztikai körforgás [*le circuit plastique*]; a kritikai test [*le corps*

²⁵ *Speed*, de Bont, 1994, 116’.

²⁶ Jean-Pierre Vernant: *Figures, idoles, masques*. Párizs, Collège de France/Julliard, 1990. 33-34.

²⁷ *The Tales of Hoffmann*, Pressburger – Powell, 1951, 138’.

²⁸ *Alekszandr Nyevszkij*, Eizenstein – Vasziljev, 1938, 112’.

²⁹ *Nouvelle Vague*, Godard, 1990, 94’.

critique]; a patológikus ellenmodell [*le contre-modèle pathologique*] és a fantom [*le Fantôme*].

„How can you use my intestines as a gift?”
The Beheaded 1000

A plasztikai körforgás nem azonos Kulesov híres kísérletsorozatával, vagy a „kreatív geometriá”-val, az „ideális nő”-vel vagy a „gépi balett”-tel. Az elv, hogy különböző testek részeinek összeválogatásával új formákat hozhatunk létre, legkésőbb Zeuxisz óta ismeretes, aki kiválogatta Kroton öt legszebb serdülő lányát, hogy Héra templomához méltó portrét fessen szép Helénáról. A plasztikai körforgásban nincs előre adva a test, és van, hogy egyáltalán nem is képződik meg; vizuális és szonorikus szintaxisként, illetve parataxisként áll elő, így végleg vázlat maradhat, valószínűleg ellentmondásos lehet, vagy ki is szorulhat a képzőművészeti pályára [*hors-champ*].³⁰ Ennek a körforgásnak is legalább két fajtája létezik. Az első a diszperzív szintézis – máig legszebb megvalósulása a meghatározhatatlan lény a *Macskaemberekben*³¹ –, a hasonlóság jelenségeiből megalkothatatlan szintézis, mely itt épp a feketébe való áttűnésekből³² jön létre. Jacques Tourneur árnytól árnyig olvadó, metaforát hasonlatba oltó kimérájában érhető leginkább tetten, mire képes a figuratív ökonómia: lényt teremthet ott, ahová testek már nem férközhetnek, és diffúz dinamikája a valós testekre is hatást gyakorol. A moziban nem ritkák az ilyen, a montázs alapsajátosságaiból származtatott monstrumok: a *Sóhajok*³³ szörnye például egészen heterogén, a *Ragadozó* pedig alteritást alterítésre halmoz: a predátor a természetbeli láthatatlan, a földönkívüli, a dúvad, a mélytengeri-növényi hidra, a robot, az elektromágneses hullám, a nő, a fekete, a tükör... és a kör legfeljebb egy újabb hasonlatra zárulhat. Minthogy minden ilyen eset egy háttorzongatóan idegennek megélt jelenséget formalizál, az efféle szörnyek legszörnyűbbike máig Vittoria és Pietro, a *Napfogyatkozás*³⁴ párocskája, akiknek az eltűnése az egész világot bizonytalanságba taszítja, és a leghétköznapiabb városi látképre is apokaliptikus árnyékot vet.

A plasztikai körforgás másik alaptípusa nem diszperzív, hanem intenzív módon gondolja el a testet. Egyetlen kép elmélyítésével, variálásával hozza felszínre a benne rejlő botrányt, vagyis az igazságot. Abel Ferrarának szinte minden filmje így épül:

³⁰ (A fogalom eredetileg André Bazintól. Későbbi történetéhez lásd Pascal Bonitzer: A képen kívüli tér [1976]. Ford. Huszár Linda. *Apertúra*, 2008. tavasz. <https://www.apertura.hu/2008/tavasz/bonitzer-a-kepmezon-kivuli-ter/>. Lásd még a Jean-Louis Comolli-citátumokat jelen lapszám Fantomjaink c. szövegében.)

³¹ *Cat People*, Tourneur, 1942, 73’.

³² (Az eredetiben: „*fondus au noir*”. Ismertebb angol neve: *fade-out*.)

³³ *Suspiria*, Argento, 1977, 99’.

³⁴ *L’Eclisse*, Antonioni, 1962, 126’.

történik valami egészen mindennapos, önmagában semmis mozzanat vagy aktus, ami a film zárlatában tűrhetetlen, katasztrófális formában tér vissza. *A mocskos zsaru*³⁵ címszereplője iskolába fuvarozza a két kisfiát egy békés külvárosban; később két erőszaktevőt szállít ugyanígy keresztül a fenekestül felfordult New Yorkon. Útban a család új lakhelye felé Marti meglegyinti idegesítő kisöccsét az autóban; később kilöki egy felszálló helikopterből, közvetlenül mielőtt felrobbantja a számára ismerős világot (*Testrablók*)³⁶. Ugyanerre az anamorfózisra épül a *A fűrógépes gyilkos*, a *Ms. 45 - A bosszú angyala* és a *Kínai lány*.³⁷ Brian de Palma, Martin Scorsese, Kitano Takesi, John Woo és persze David Lynch legnagyobb filmjei is egyetlen kép alterációját célozzák, elmélyítő effektusok teremtésével; mintha csakis az anamorfózison, a világ duplikátumán, egy antivilágon át vezetne út a miénkhez. A kortárs elbeszélés tehát benyomul a figuráció terepére; a film arra vállalkozik, hogy a referenciális valóság valamely darabját újraírja rémálomként, vagy hogy ráerősítsen anamnéziás (emlékeztető) jellegére – kell a kerülőút, hogy a második képsor feltárhassa az elsőben rejlő szörnyű igazságot. Az emberi cselekedetek ilyen jellegű vizsgálatának a tetőzése a *Lost Highway - Útvesztőben*³⁸: ez az örület-film már egy kockát sem mutat a realitásból, elmerülünk a másolatokban, és csak a katasztrófális változatokból következtethetünk vissza az ősképre, amelynek az újraírásait nézzük. Így képződik meg a szemünk előtt egy villamosszékből utolsókat ránduló halálraítélt, akiben a rángógörccs emlékeket, fantáziákat és szomatikus érzeteket indukál. Ezek három képrezimet alkotnak, amelyeket a film gondosan elkülönít egymástól. Az emlék egy zavaros képsor a gyilkosságról – briliáns az elv, hogy a valóst leginkább megközelítő snittek a leganyag- és képszerűbbek: videóra vett, fragmentált, elmosódó felvételek a kivehetőség határán. A fantáziák rezsimje kettéágazik: előbb a halál-szenárió (a házasság szinte hieratikus – monoton, monokróm, rituális – bemutatása, az egyiptomi sírfestmények modorában – barna hősnővel), majd egy halálszenárió köré épülő (vagy)fantázia, (ez a narratív klisék, a műanyag pop, a fiatalság, az elrajzolt vitalitás rezsimje – szőke hősnővel). Az áramütések rezsimje végül egy mederbe tereli a stroboszkópos szekvenciákat, amelyek az elbeszélő én életének legfontosabb mozzanataival feleltethetők meg: zene, elárultság, a sivatagi szex utáni traumatikus „sosem kapsz meg”, a végső kínok. Összetettsége dacára (bár nem használ mást, csak a mozi alapanyagát, a projektált képet) a figuraalkotásnak ez a szintaxisa, a plasztikai körforgás második változata vált a kortárs amerikai film domináns formanyelvévé.

És ha épp fordítva, a testek kézzelfogható valóságára koncentrálnak? Itt egy igazi test – de miben áll és hogyan mondható ki az igaz(i)sága? *Kritikai test* az, amitől bennszakad a beszéd. Az ilyen revelatív testek a dokumentumfilm, illetve a filmké-

³⁵ *Bad Lieutenant*, Ferrara, 1992, 98’.

³⁶ *Body Snatchers*, Ferrara, 1994, 87’.

³⁷ *The Driller Killer*, Ferrara, 1979, 96’. *Ms. 45*, Ferrara, 1981, 80’. *China Girl*, Ferrara, 1987, 90’.

³⁸ *Lost Highway*, Lynch, 1997, 135’.

szítés egész dokumentarista vonulatának sajátjai. Vegyünk találmásra pár morzsát az etnográfia történetéből: a Haddon-expedíciót (1898–1899), Spencer ausztrál expedícióját (1901), Krämer déltengeri expedícióját (1908–1910), Pöch expedícióját (1908) – és a fonográfhengerüket. Amíg az etnográfus szertartást, maszkokat, munkát, táncot, játékot rögzít, adattá alakítja az emberek inszenírozott kinézetét és mozgását, adalékokat gyűjt, ezekből tudás lesz, és beszéd fakad. Ám amikor Augustin Krämer vagy Rudolf Pöch elkezd hullámok közt játszadozó embereket filmezni, akiknek épp semmi dolguk, testeket, melyek épp se ritualizálva, se munkára fogva nincsenek, szabad, önfeladt testeket – ilyenkor mit mondanak ezek a testek? Hogyan mondható el, ami az emberiségben – közös? Miután tehát konstataáltak minden és mindenki egyetemes elkülönöződését egymástól és önmagától, beleütköznek az emberközösség, az emberi nemben való összetartozás kérdésébe. És ez hátborzongató. Ezt az érzést mozgósítja Jean Rouch is az *Én, a néger*³⁹ sokat idézett strandszekvenciájában, amikor az életöröm képei alatt narrációban elmondhatja Oumarou Gandával, mire vágjuk: „boldog akarok lenni, mint minden ember”. Sehol nem érvényesül olyan átütő erővel a modell nélküli test elve, mint ebben a pillanatban, amikor magamra döbbenek benne; nem a személyében, hanem a testében, mely pontosan azért vág mellbe az ismerősséggel, mert nem valaki másként jelenik meg. A Másik azoknak a – végső soron megnyugtató – adottságoknak az összessége, amelyek öntőformát biztosítanak a formátlan lénynek, az összeolvadásunk, az együvé-tartozásunk érzéki tapasztalata viszont minden modellt eltöröl, nembeli alapjellegzetességeinkre, vagyis a testünkre csupaszít; de nem valami természeti állapothoz térünk vissza, hanem egy eljövendő közösség sürgetését érezzük. A mozi fáradhatatlanul működteti ezt az emberi megjelenés köznapi változatossága és minden egyes test kimondhatatlan igazsága közti elemi dialektikát. Erről szól Jean Epstein szállóigeje: „a hasonlóságon megütközik a látás”⁴⁰

Ezért lesz szükség fikcióra. A fikció ugyanis máshogy kezeli ugyanezt a határpontot: megkeresi a képeket, amelyekben nyelvet és formát kaphat az antropológiai összetartozás elháríthatatlan érzete. Ezért átütő találat David Lynché a *Lost Highway*-ben, amikor a hipotézis nyilvánvaló esztelenségével mit sem törődve átléptet egy küszöbön, mégpedig szó szerint: a főszereplőt elnyeli a saját háza közepén tátongó sötétség, eltűnik, pár másodperc feketeség, és újra itt van – de hol járt? mi történt vele? önmaga még, vagy már valaki más? Mindez hamar jelentőségét veszti, a történet zökkenőmentesen halad tovább új szereplővel; a két lényt ugyanaz emészti, közös tudattalanon át érintkeznek. Merleau-Ponty írja valahol, „nincs olyan hatalmas állat, aminek a testünk alkotná a szerveit”, márpedig Lynch ezt a

³⁹ *Moi, un Noir*, Rouch, 1958, 78’.

⁴⁰ (Utalás a francia avantgárd filmrendező és teoretikus Jean Epstein [1897–1953] cikkére: ... »La vue chancelle sur des ressemblances«... *Photo-Ciné*, no. 11 [1928, február-március]. Kötetben: Jean Epstein: *Écrits complets. Vol. 2 (1920–1928). Bonjour cinéma, Le Cinématographe vue de l’Etna et autres écrits*. Sous la direction de Nicole Brenez, Joël Daire et Cyril Neyrat. Párizs, Éditions de l’Oeil, 2019.)

hatalmas állatot filmezi, a minden emberi lényt összekötő membránt, végső soron a nembeli összetartozást. Ez a mozinak is nagy pillanata, pedig nap mint nap hív bennünket közös álmra az éjszakája leple alá. A harmadik prototípus a patológus ellenmodell. Már Proust lefestette a betegség heurisztikus hozzájárulását a test mélyebb megértéséhez: „Csak betegen vetünk számot azzal, hogy nem egymagunkban élünk, hanem egy autonóm lényhez láncolva, ami szakadékokra van tőlünk, nem vesz rólunk tudomást és nem hajlandó egyezkedni: a testünkhöz. Egy haramiát, ha belefutunk az országúton, előbb-utóbb talán ráébredhetünk jól felfogott érdekére, akár még a saját bajunk iránt is együttérzést kelthetünk benne. De a testünktől könyörületet kérni olyan, mintha egy poliphoz beszélénk: számára a szavaink nem jelentenek többet, mint a víz zúgása, és iszonyú volna együtt élnünk vele, ha arra ítéltetnék.”⁴¹ Betegen derül ki, milyen visszataszító és kiismerhetetlen valójában a testünk. Nanni Moretti kacskaringós útvonala a *Kedves naplómban*⁴² megmutatja, milyen ideges mehetnékre ösztökélhet a rosszullet, hogy betegen semmi sem marad megnyugtatóan ismerős: még maga Itália is elszökik előle, bárhol keresse is – kivéve talán az ostiai parton, Pasolini emlékművénel, de ott is csak azért talál rá, mert romos, lepusztult, szomorú.

A mozinak számos eszköz áll a rendelkezésére, hogy felszínre hozza a polipot: patológus ellenmodelleket dolgoz ki, melyekkel leválasztja a testet külső megjelenéséről, hogy élesebben mutassa a testiség tapasztalatát: mint próbatételt. A mozi halálos küzdelemként is színre viheti a testet, amiben vagy az énnel, vagy a lénynek vesznie kell. Ennek a szorongásnak a filmje Abel Ferrara *Testablókja*, ahol az én lesüpped a test álmába, amely csírázó kinövések, ragacsos kötőanyag és nyálkás burjánzás képében jelenik meg. A *Testablók*at három testtípus konfliktuózus együttélése szervezi. Az első a szép, törekeny emberpréda: Marti, az apja, a mostohaanyja, a szerelme. A második típus a klóntesteké, rögtön három altípusra bontva, melyek nem igazán férnek meg egymással, afféle rendellenes szerveződést mutatnak. A klóntest lehet rémalak (ellenséges szemvillogtatás, a megszálltak sikolya), lehet anonim hasonmás (katonák, felsorakozó sziluettek, testek üres kontúrjai, arctalan árnyak), és jelenidejű biológiai keletkezés is (nyomasztó csírázás, mohó terjeszkedés, undok burjánzás, vegetális-akvatikus összjátékból létrejövő fantasztikus anatómia: Proust polipja). És végül pár vágókép olyan lényekről, akikről nem tudni, emberek-e még, vagy már átalakultak, hátrahagyott áldozatok-e, vagy gonosz hasonmások. Ezek a film legfontosabb képei: kétségtelenül arcot mutatnak, de eldönthetetlen, miféle alakok arcait. Ezzel kendőzetlenül fejezik ki, hogy az egészséges emberi nem már önmagában is halálos betegség... A *Testablók* családrégi, egy kamaszlány álma, aki szeretne megszabadulni a mostohaanyjától és a féltestvérétől. Ugyanakkor a *Testablók* azt a toxikus mutációhullámot is

⁴¹ (Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában. III. kötet. Guermantes-ék.* Ford. Gyergyai Albert. Budapest, Magvető, 2006. 301. A fordítást módosítottuk.)

⁴² *Caro Diario*, Moretti, 1993, 101’.

tematizálja, amit a Hiroshima utáni kapitalizmus szabadított a világra, de ahol – szemben az ugyanezt tárgyaló *Godzilla Hedorah ellennel*⁴³ vagy a *The Pollution Monsters*szel⁴⁴ – a szörny nem csupán a képmezőbe férkőzik be, hanem a figuratív szintaxisba is. Ezért, hogy a *Testrablók* az anyag fizikai keletkezéséről szóló epikuroszi tanok kísérleti illusztrációja: a képek atomok kozmikus záporában fürdenek, ott hömpölyög a háttérben, csillog a figurák körül.⁴⁵ A testekből az átalakulás pillanatában fényjelenség kíséretében visszatódul a világba a Lucretius leírta őselem, és az archaikus kiporzás jelzi: nemsokára minden kezdődik előlről, csak még rosszabb lesz; az átalakulás örvényébe vesző ember pedig sosem volt, csak futó ábránd.

De olyan patológikus ellenmodell is létezik, mely a test önvonatkozása, önrendelkezése ellen támad; nyers anyagságára redukálná a testet, a határait keresi, a végességét veszi célba. Ennek a szorongásnak a filmje pedig Chantal Akermantól a *Jeanne Dielman*,⁴⁶ ami precízen rögzíti, hogyan mállik szét a napi teendőkből egy emberélet. Jeanne Dielman egy a tevékenységeivel: beágyaz, bevásárol, megfőz, szexuális szolgáltatást nyújt férfiaknak, elveszi a pénzt, átadja a fiának, és közben néma mint egy szobor, belekövül minden egyes műveletbe, teljes mértékben azonosul mindegyikkel. Énje feloldódik a teendők körkörös ismétlésében; megspórolja a belső életet. De mikor egy kuncsaftjával véletlenül elélvez, kifordul magából és fellázad – az eddig elterelt psziché visszaüt, átcsap őrületbe –, a bűnösnek bűnhődnie kell, úgyhogy a nő ollóval döfködi le magáról a hóhérját, aki eszébe idézte a testiséget. Jeanne: „egy vagyok a testemmel”; Akerman: nem; *birtokolni* kell a testet. (De még a korlátozottság olyan fantáziáiban is, mint amilyen Jeanne Dielman alakja, hiába vész el a külsőségekben, hiába köti gúzsba a tapintható valóság, nagy tere nyílik a képzeletnek: hová sétálnak a fiával esténként, miután lement a nap? Mít csinál Jeanne, mikor a rendhagyó esemény után nem látjuk többé? És mi van, ha vámpír volt?..)

⁴³ *Godzilla vs Hedorah (the Smog Monster)*, Banno Josimicu, 1972, 89’.

⁴⁴ Mike Friedrich – Don Heck: *Nightmare. The Coming of the Pollution Monsters! (The ecologhous of doom!)* New York, Skywald Publishing Co., 1970. (Képregény.)

⁴⁵ „... mikor őselemünk egyenest lefelé megy az űrben, / Önmaga súlyától egy kissé félrekapodik, / Mindig más-más hely és más-másféle időben, / Annyira épp hogy irányát kissé félreterelje, / Mert e kitérés híján úgy hullnának alá, mint / Hullnak a zápor csöppjei sűrűn a végtelen űrben, / S érintés, löketés így nem támadna közöttük. / Melynél fogva a természet se teremtene semmit.” (Titus Lucretius Carus: *A természetéről*. Ford., bev., jegyz. Tóth Béla. Debrecen, Alföldi Magvető, 1957. II. kötet, 217–224. sor.) Pontosan ez látszik a Ferrara-féle *Testrablók* főcíme alatt fénylő képeken; ebben a filmben – Don Siegel és Philip Kaufman erősen politikai adaptációival szemben – a galaxisból érkező szörnyek az anyag egy archeológiai állapotát reprezentálják.

⁴⁶ *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, Akerman, 1975, 201’

„Same old rules, no eyes, no groin.”
Bloody Mary Killer (Undefeatable)

Egy negyedik prototípus: a fantom. A szellemeket ugyan nem a mozi találta fel, de nyüzsgönek benne a fantomok. Ezek azonban nem valaminek – holtaknak, isteneknek, bármiféle túlvilágnak – az árnyai. Ők eleve fantomok – a maguk fantomjai. Felbukkanásukkal megingatják az elválasztást élet és halál között; az általuk bejárt tér örökös limbussá alakul, a cselekmény csavarogni kezd: Cosmo Vitelli az *Egy kínai bukméker meggyilkolásában*,⁴⁷ *A mennyország kapuja*⁴⁸ áttértömegei, Clint Eastwood mint a *Fakó lovas*⁴⁹ vagy mint William Munny a *Nincs bocsánatban*,⁵⁰ a *Halott ember*⁵¹ címszereplője, vagy akár Ace Rothstein a *Casinóban*,⁵² akit a szerelmi csalódás hajt... Mint a nyughatatlan lelkek, sem egészen létrejönni, sem egészen elenyészni nem képesek, csak várják, hogy utolérje őket valami banális végzet, aminek addig is minden súlytalanságukkal ellenállnak. A mozi ma [1998 – a ford.] tömegével állít elő ilyen figurákat, és még csak nem is mind negatív vagy traumatizált: köztük találjuk a filmtörténet legaffirmatívabb figuráit is, akik „az evilág iránti túlvilági vágyakozásba fordítják a túlvilágért való evilági vágyat.”⁵³ Meg akarják élni a testüket, saját egyszereiségüket, magukra akarnak találni. A legeufórikusabb ilyen manifesztáció a *Carlito útja*⁵⁴ első szekvenciája, ahol Carlito Brigante előadja páfordulását, megjavulását, fogadalmait, köszönetet mond minden közreműködőnek, megtapsolják, mint egy színművészt, az Oscar-átadóra képzelet magát, sokáig azt hisszük, csak a bolondját járatta mindenkivel, aztán nagy nehezen – és ez nővum de Palma mozijában – be kell látnunk, hogy végig igazat mondott, tényleg jó útra tért. Így ragadhatja ki a film az emberi lényt a fakticitásból, és vezetheti el önmagához.

EGY ÉRDEKES TÖRTÉNET

„What you need is a canned woman.”
To Hell with the Devil

Az *Érdekes történetben*⁵⁵ a főhős úgy belemerül az olvasmányába, hogy ki se lát a

⁴⁷ *The Killing of a Chinese Bookie*, Cassavetes, 1976, 135’.

⁴⁸ *Heaven’s Gate*, Cimino, 1980, 325’.

⁴⁹ *Pale Rider*, Eastwood, 1985, 115’.

⁵⁰ *Unforgiven*, Eastwood, 1992, 131’.

⁵¹ *Dead Man*, Jarmusch, 1995, 129’.

⁵² *Casino*, Scorsese, 1996, 178’.

⁵³ Friedrich Hölderlin: *Remarques sur Antigone*. [Megjegyzések Szophoklész *Antigonéjához*. 1804.] Ford. François Fédier. In: Friedrich Hölderlin: *Oeuvres*. Sous la direction de Philippe Jaccottet. Ford. Párizs, Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade, 1967. 962.

⁵⁴ *Carlito’s Way*, de Palma, 1993, 144’.

⁵⁵ *An Interesting Story*, Williamson, 1904, 5’.

könyvből. Teljesen süket és vak a külvilágra, és sorra idézi elő a legképtelenebb galibákat: a kalapjából issza a kávé, vödörket, asztalokat, kocsikat borogat, összekever egymással férfit, nőt, használati tárgyat, végül elélep egy úthengernek. Palacsintává lapul, de szerencsére arra jön két kerékpáros, és biciklipumpával felfújják az eredeti méretére. Mehet a dolgára. Győzedelmesen kerül ki minden viszontagságból; íme a mozi embere - *l'homme du cinéma*.

Fordította Kemény Lili és Sáros Balázs

Kemény Lili – Perczel Júlia – Sipos Balázs – Szabó Marcell

FANTOMJAINK

BESZÉLGETÉS A KORTÁRS FILMES FIGURÁCIÓRÓL

Mert a filmkép első és legalapvetőbb tulajdonsága, hogy nem létezik, nincs rajta sem a filmkockán, sem a vásznon, nem a tudatban áll össze, de nem is a fotokémiai folyamategésben (ha egy láncszem kiesik, a kép akkor is *megettörtént*); anyagi és észleleti villódzásban, jelenés és eltűnés, utókép és előérzet örökös határán mindenütt jelen van és sehol sincs.¹

- Mitől *modell nélküli* Brenez fantomja? A leírása hagyományos dramaturgiát követ: a karakter (Carlito) beszédcselekvéssel váltja meg magát. Mint egy Antonioni-hős, akit bedobtak egy erőszakosabb zsáner kellékei, szereplői, díszletei közé, és ő elegánsan igyekszik ott túlélni, romantikusan ragaszkodva valami elveszett üggyhöz. Ez a narratívátípus előírja egy figuratív mátrixot: súlytalanul sodort karakterre csatlakozik rá a kamera; különböző rendezők más-más képi attribútumokat aggatnak rá jelzésül, mondjuk porfelhőbe, színes-ködös pasztellfénybe vagy álruhákba burkolják - mondhatnánk hibrid asszembláznak -, így képzik köré az identitás nélküli identitás látszatát.

- Legyen a fantom inkább intenzitásprobléma, ahol az eltörlés, a halványítás, a lúgozás mind fontos eszközök; tekintsünk mindent, ami a figuratapasztalat, a figuráció intenzitását provokálja, fantomszerűnek.

- Legyen folyamat, temporális reverzibilitás az alakok azonosításában: ahogy az ismertből ismeretlen lesz és vissza. Szolgáljon a film „szövege”, szintaxisa, a narráció ezeknek a kilengéseknek az állandósítására. És ha a figuráció kérdése test és alakmás szigorú szétválasztásáé, akkor ez mindenekelőtt magának az alakmás identitásának törlésében vagy megkettőződésében legyen tettenérhető. Fantomszerű lehet bármi, ami a vizuális-auditív ráismerést, újra-felismerést megakasztja.

- Legyen a fétis ellenmozgása. A kvázifigura, mely nem lehet viszonyítási pont. Ne az legyen hangsúlyos, hogy ő maga nem tud aktualizálódni, hanem hogy ezáltal más figurák megképződését blokkolja. Ha negáció, akkor ne a „nem az, ami” megtevesztő vagy eltérítő figurája legyen, hanem magának a differenciációnak (a „mások” megképződésének) a tagadása.

- Akkor képzeljük antihálózatnak. A téridő, amelyben mozog, amelyet mozgásával kirajzol és amelyet bemozgat, függeszzen fel minden figuratív kapcsolatot.

¹ Nicole Brenez: *De la figure en général et du corps en particulier*. Brüsszel, 1998. 357.

Nem mintha metafigura lenne (vagyis uralná az összefüggérendszer), ellenkezőleg: a „karakterívére”, amellyel úgy szeretnek „menni” az úgynevezett nézők, akikről a kritikusok képelegnek, ne lehessen felfűzni a többi figurát. Olvassza limbussá élet és halál elválasztott tereit, az alapvető differenciát. Ne legyen rajta kívüli tér, amelyben működne/mozogna, és amelyet ezáltal alakítana; inkább ő maga teresedjen limbussá a film szövetében. Figurából alakuljon mocsárrá, amiben fortyog a szerves anyag: az elnyelés, beolvadás, beburkolás miliője.

- Nemhogy mások, önmaga tükre se lehessen. A latexruhás Narkisszosz nem tükröződik a pocsolójában.

- Lásd *A fantomot*.²

- Legyen ő a pocsolója is.

- Lásd az *Irma Vepet*.³

- „Ő nem ő”.

- Legyen a szakadó eső, a porfelhő, a színes-ködös pasztellfény.

- „Folytonos villódzásban mindenütt, de sehol.”

- *A fantom a mozikép?*

- A „fantom”, „szellem”, „kísértet” allegóriája a fényképezés episztemológiai jelentőségének felmérésétől kezdve sűrűn előfordul a vizuális médiáról szóló beszédben.⁴ Nem csupán a horror-, thriller-, sci-fi-zsánereket érinti, sőt, ezeknek az esetében nem is olyan pertinens, hisz nem használható átvitt értelemben; akkor jelentőség-teljes fantomnak nevezni egy-egy figurát, ha látszólag nem az, vagyis ha kinézete megfelel a humanista-realista ábrázolási konvencióknak. A tulajdonképpeni kísértetiességet hagyományosan a filmre vett ember egyszerre érdekesítő és riasztó voltában ismerték fel, a vámpírban, démonban, szörnyben pedig – legyenek fétisek, bálványok vagy figurák – pusztán a filmes alak eredendő fogyatékoságának, ontológiai maradványjellegének a derivátumát látták:

- „Bármennyire torzító, fakó, elmosódott, minden dokumentumértéktől mentes is a kép, létrejöttének a folyamata révén részesül az általa leképezett modell létében; egy a modellel. Innen a fényképalbumok ellenállhatatlan varázsa. A szürke vagy szépia, szellemszerű [*fantomatique*], gyakran kivehetetlen árnyalakok itt már nem csupán családi portréképek, hanem olyan életek nyomasztó jelenvalóságai, melyek folyását idő előtt megakasztották, melyeket megfosztottak a sorsuktól, de nem a képzőművészet varázásával, hanem egy szenttelen mechanika erejével; mert a fotográfia nem örökkévalóságot teremt, mint a művészet, hanem bebalzsamozza az időt, csak annak múlását tartóztatja fel. Ennyiben a film: időbeli objektivitás. [...] A dolgok képével együtt általa elmúlásuk is leképezhető; a film a változás múmiája.”⁵

² *O Fantasma*, Rodrigues, 2000, 87’.

³ *Irma Vep*, Assayas, 1999, 99’.

⁴ Ehhez lásd: *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*. Ed. Martine Beugnet et al. Edinburgh, 2017. Gilberto Perez: *The Material Ghost. Films and Their Medium*. Baltimore, 1998.

⁵ André Bazin: A fénykép ontológiája. [1945.] Ford. Baróti Dezső. In: André Bazin: *Mi a film?* Budapest, 1999. 21-22. (A fordítást módosítottuk.) Jacques Derrida szerint a kísértetiesség abból ered,

- „A realisták, köztük én magam [...] egyáltalán nem a valóság »másolatának« tekintik a fényképet, hanem a *múltbeli valóság* emanációjának; *mágiának*, nem művészetnek. Rossz úton jár, aki azon töpreng, analogikus-e vagy kódolt a fotográfia. Az a fontos, hogy a fényképnek evidenciaereje van, ami nem a tárgyra, hanem az időre vonatkozik. Fenomenológiai szempontból a Fotográfiában a hitelesítő erő felülmúlja a reprezentációs erőt.”⁶

- Különbségeik ellenére Barthes és Bazin is alakokat és tárgyakat idejükkel együtt rögzítő, nem pedig alakokat, tárgyakat és (akár tőlük független) időiséget előállító médiumként érték az optikait. Premediális valóságot feltételeznek, az élet természetes folyásához utólag/kívülről érkező kamerát, mely képkerete sírboltjába menti át a valóságot. *Szerintünk viszont ne legyen premediális valóság; a fantom legyen pusztán mediális képződmény.*

- Brenez nem realista: nem a referenciális világhoz, hanem a kulturális hagyomány és a bio-techno-tudomány konstruálta emberalakokhoz méri a figurát, és a lebontásuk esélyét látja benne. Az audiovizuális médium dekonstruktív ereje meghaladja mind hitelesítő, mind reprezentációs erejét. A figura vagy alesete, a fantom, semmilyen értelemben nem az emberé. *A modell nélküli testek* támadás a bazini hagyomány ellen. De tekinthetjük a nagyhatású diktum - „a film: nyelv”⁷ - radikalizálásának is. A bazini filmnyelv a nyelvelőttés valóságról beszél: konstatív vagy denotatív, hozzáadott poétikai funkcióval. A brenez-i filmnyelv kultikus és technotudományos figurációkat de- és refigurál egy diszperzíven transzmediális milióban: (de)konstruktív. (És ha „nyelv” is, nem kommunikatív; nem közöl, hanem végrehajt.) Legyen a fantom permanens parabázis; legyen szó szerint *szókép*.

- Ezért érzed Brenez példáit elsősre túl történetközpontúnak, vagyis - *mondvacsinaltnak*.

- Brenez figuratív analízise burkoltan hármast osztást érvényesít: vannak a film-történet hagyományozta és az egyéb diszciplínák (biológia, pszichológia, antropológia) alkotta modellszerű *karakterek*; vannak a szingulárisan megképződő *figurák*; végül vannak az olyan figurák, amelyek maguktól is elkülönбöződnek, identikus önmaguk és differens másuk közt oszcillálnak: *fantomok*. Köztük értékrangsor: a fantom megalkotása a mintaszerű karakternél komplexebb audiovizuális műveleteket feltételez. A fantomfiguraként detektált audiovizuális tömb nem csupán az alakkal, hanem annak audiovizuális háttérével kapcsolatos „realista” elvárásokra is rácáfol: megbontja a diegetikus tér-idő-okság linearitását, homogenitását, rendezettségét; tö-

hogy minden film megtekintésébe belejátszanak korábban látott filmek emlékei; a mozinak nincs „most”-ja. Brenez felől ez a megközelítés is túlságosan emberközpontú (fenomenológiai). Lásd: Antoine de Baecque - Thierry Jousse: *Cinema and Its Ghosts. An Interview with Jacques Derrida*. [2000.] Ford. Peggy Kamuf. *Discourse*, 37.1-2. (2015 tél-tavaszi) 22-39. https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Derrida_interview_Cinema_and_Its_Ghosts.pdf

⁶ Roland Barthes: *Világoskamra*. [1980.] Ford. Ferch Magda. Budapest, 1985. 100. Kiemelés az eredetiben. A fordítást enyhén módosítottuk.

⁷ André Bazin 1999. i. m. 23. A fordítást módosítottuk.

rést iktat a szavak és dolgok rendjébe. Nem csupán alakja rögzíthetetlen, de a figurák megnevezését is blokkolja, közege is cseppfolyós.

- Mocsár, pocsolja, szakadó eső.

- A három típus nincs szilárdan elhatárolva, sőt: a figura és a fantom (utóbbi a figura egyik típusa!) a karakter széthullásából áll elő. Brenez négy dekonstruktív eljárást jelez: *plasztikai körforgás, kritikai test, patológikus ellenmodell, „fantomizáció”*. Mind a négy a mozi mediális automatizmusa; a szövegbe vésett nyelv retorikai operációihoz (metonimizáció, allegorizáció, poliszémia...) hasonlóan a vászonra vitt audiovizuális/diszkurzív asszemblázs, a film spontán figurális ereje [*puissance figurale spontanée*] produkálja.⁸

- Tehát a dekonstrukciós jelleget a normalizált filmes jelenségek – emberfigurák, idolk, a biopolitaiailag kijelölt „organikus” rasszjegyek, emberfeletti és -alatti fétisek, a gépesített ipari termeléstől kölcsönzött masinák, vagyis a modellszerű figura elővázlati – átsatírozása adja. A négy mechanizmus az archivált és disszeminált testképek esendőségét demonstrálja: lefokozza a komplexebb – emberi, állati, növényi – organizmusokat, egymásba oltja őket, pusztán molekuláris differenciációkat mutat. *Az egyöntetűvé lett anyag átmenetisége kísérteties*. A fantom az embert érő atrocitás – általa lehet ideológiakritikus a film mint figuratív művelet.

Olivier Assayas azt kérdezi: mitől *kortársunk* a filmkép? Hogyan képezhető nem valóság- (Barthes), hanem aktualitáseffektus? A globális közvetítettség korában a filmkép aktualitásfoka sem indexikálisan, sem tematikusan nem megadható. (A könnyű rögzítés miatt így bármi lehetne „mai”.) Bizonyos formai megoldások – ultragyors vágás; kézikamerázás, a hollywoodi plánozás mellőzése, a deskriptív nagytotál kiiktatása; az *in medias res* jelenetkezdés, akár a jelenetkezés felfüggesztése azáltal, hogy más szereplőket, vagy ugyanazokat másutt, vagy ugyanazokat máskor, vagy másokat másutt máskor mutató képsorokat zökkenőmentesen egymásba úsztat (amit emblematisz post-punk, new wave, shoegaze zenekarok – New Order, Wire, Thee Silver Mt. Zion... – a jeleneteken átsistergő gitárzöreje, dobgepe vagy videójátékszerűen prüntyögő szintetizátorhangja még fluidabbá tesz – Assayas a közelmúlt könnyűzenéjének nagy *connoisseurje*; koncertfilmet forgatott a Sonic Youth-ról, a zenekar pedig filmzenét írt a *Démoni szeretőhöz*;⁹ Kim Gordon basszusgitáros szerepel is az *Amatőr bérgyilkosban*);¹⁰ a színészi testek intenzív cselekvésekre készítése (gyakori akciók: lövöldözés, falmászás, lopakodás, menekülés; a romantikus párosjelenetek is hiperintenzívek: nem csak az ágyjelenetek csapnak át háborúba,

⁸ „... ha nem igazítjuk a filmet azonnal a valósághoz, jobban megfigyelhető filmalak és ember hasonulásának a folyamata [...], észlelhetővé válnak az absztrakció különböző – plasztikus, logikai, fogalmi – mozzanatai, amelyek mind kihatnak a figuratív reprezentációra; így demonstrálható, hogy a film éppannyira kivetül a világra, mint amennyire a világ ráíródik a filmre. A figuratív analízis a film teremtképességéből indul ki, vagyis abból, hogy a film, kiemelve a jelenségeket bevett felosztásaik közül, spontán figurális erővel bír...” Nicole Brenez 1998. i. m. 12.

⁹ *Demonlover*, Assayas, 2002, 129’.

¹⁰ *Boarding Gate*, Assayas, 2007, 118’.

mint az *Amatőr bérgyilkos* maratoni veszekedés-, kibékülés-, szeretkezés-, verekedés- és gyilkossági jelenete Asia Argentóval és Michael Madsennel, két kivételesen szenzitív, rendkívül agresszíven játszó színésszel, de még egy közös étkezés is: kiélesített érzékek, burkolt célzások, manipulatív kitérőmozgások, enigmatikus utalások, állandó taktikázás, *mindenki mindenki ellensége*, miközben megfeszített rágóizmokkal csócsálják az ételt, mohón szürcsölik az italt, azokat is le kell gyúrni – Assayas-nál az összes szereplő, ha nem épp rohan, gyilkol vagy szeretkezik, a legkülönbözőbb anyagokat fogyasztja, pótolva az elégetett energiát) – bizonyos formai vagy rendezői megoldások tehát eligazítóbba; ezek azonban jellemzők a korszak hollywoodi akciófilmjére is.

– A disszociatív amnéziás Jason Bourne (Matt Damon),¹¹ aki tárgyi és digitális archívumokban nyomoz önmaga után, talán nem fantom? Nick Hathaway (Chris Hemsworth) aki a *Blackhat*-ben virtuális és perceptív valóság közt ingázik, majd szó szerint lemegy a térképről?¹² Mickey Rourke feltámadása, csetlés-botlása, vágtyeljesítő halálugrása *A pankrátorban*¹³ nem fantazmatikus? Ethan Hunt (Tom Cruise) felhőkarcoló falán a *Fantom protokollban*?¹⁴ Egyáltalán: Tom Cruise...?

– Ezek narratíván alkotott fantomfigurák. Akkor is, ha Rourke és Cruise esetében összemosisodik színész és szereplő; hisz a médiagépezet is történetekkel, illetve a testi deformációk vulgáris kihasználásával képez sztárokat. (Ennek kísértetiességét Lynch demonstrálta.)¹⁵ Nem erről van szó. Inkább nézd, mit művel Assayas. Az *Irma Vep*-ben úgy kelt aktualitáseffektust, hogy a legváltozatosabb médiumok előállította képsorokat illeszti egymás mellé, úsztatja vagy vágja egymásba. Mediális önreflexióval kétségkívül Michael Mann is él. Az a különbség, hogy Assayas dialógusaiban és konfliktusaival (tehát diegetikusan), valamint szereposztásával és vizuális szintaxisával (tehát formailag) is viszonyul az európai, amerikai, távol-keleti filmcsináláshoz – karakterei filmekről beszélnek, jelenetei másokat idéznek, a narrációt eltéríti egy váratlanul beékelődő zsánerekliés, amelyet a film aztán kivet magából... Mannál ilyesmi elképzelhetetlen, nála nincs *szimbolikus* önreflexió. Ő azt kérdezi, van-e bármi specifikuma a digitális kézikamerával rögzített kortárs filmképnek a home-videó, a snuff movie, a konstans stream, az ipari kamerák korában. Assayas emellett viszont arra is rákérdez, létezik-e a mozi mint fetisizált értelemösszefüggés, életvitel és filmarchívum.

– Az *Irma Vep*-ben egy hongkongi filmsztár (Maggie Cheung) Franciaországba érkezik, hogy főszereplésével újraforgassák a *Vámpírok* c. némafilmes sorozatot.¹⁶ A készülő film (fiktív) rendezője az újhullámmal robbant be, azonban évtizedek óta alkotói válságban van (mint alakítója, Jean-Pierre Léaud). Az *Irma Vep* (a cím a *Vámpírok* főhősének a neve) atelier-film: jórészt a forgatás viszontagságai, a stábon

¹¹ *A Bourne-rejtély (The Bourne Identity)*, Liman, 2002, 119' és folytatásai.

¹² *Blackhat*, Mann, 2015, 133'.

¹³ *The Wrestler*, Aronofsky, 2008, 109'.

¹⁴ *Mission: Impossible – Ghost Protocol*, Bird, 2011, 132'.

¹⁵ *Mulholland Drive – A sötétség útja*, Lynch, 2001, 137'.

¹⁶ *Les vampires*, Feuillade, 1915-'16, 421'.

belüli feszültségek, a nyomuló jelmeztervezőnő és a visszafogott Cheung viszonyának alakulása teszik ki a játékidőt. Emellett kritikus meditáció az újhullám örökségéről és a távol-keleti film az európaihoz és az amerikaihoz való viszonyáról. Számos jelenet mutatja a francia filmesek nemzeti önhitséggel párosuló amerikanizáltságát. Léaud karaktere csak gúny tárgya. Mindezt Cheung, aki ekkoriban tényleg Délkelet-Ázsia legnépszerűbb filmszínésze, a hongkongi Wong, Kwan, Tsui állandó szereplője, de akinek a (diegetikus) filmtörténeti jelentőségéről a (diegetikus) stáb mit sem sejt, többnyire elnézően hallgatja; csak akkor lelkesedik fel, amikor végre Léaud-val tárgyalhat művészi kérdésekről. A francia színész töri az angolt, mégis ők értenek szót leginkább.

- A némafilmes képsorok archív síkja, a jelenbeli forgatás (a szüzsé) realista síkja, a hongkongi akciófilm megidézett síkja, valamint a filmezéshez kötődő vágyak (a „művészi ambíció”) fantazmatikus síkja rombuszt adnak ki, közepén Cheung a filmbeli remake-ben megformált alakjával, egy talpig fekete latexba öltöztetett, arctalan lényel. (1-2. kép) A forgatás kudarcának küszöbén Cheung a hotelszobában magára ölti a jelmezét, és Irma Vepként a hotel tetőteraszán kísért az eső mosta Párizs előterében: figura és fantazmatikus városkép együtt bukkannak elő, zárulnak rombuszba: a századeleji archívum, a jelenkori realitás, a távol-keleti idézet és a mozihoz kötődő vágyak generálta fantázia, az újhullámos múlton és Hongkongon átszűrve, az arctalanított távol-keleti sztáron keresztül, együttesen teszik ki a jelen látképet. A mozi létezik – de nem azért, mert kikülönül a mediális összvalóságból, hanem éppen azért, mert az összes többi médiumot képes lehet összefuttatni, egyetlen rombuszban és figurában egyesíteni, mégpedig – a televízió vagy az internet ugyancsak egyesítő médiumaival szemben – úgy, hogy a heterogén síkok kódjai beíródnak a film szintaxisába is: míg a Cheung megformálta Irma Vep a narratíva szintjén egyesíti 1915, ‘68 és ‘97 Párizsát és a ’90-es évek Hongkongját, addig az Assayas rendezte *Irma Vep* plasztikus textúrája az eltérő játékmódokat, mozgásokat, vágási, stilisztikai, jelenetelési technikákat remediátizálja...¹⁷

- Ugyanakkor a forgatás kudarca, a rendező idegösszeomlása, a producerek intervenciója, a főszereplő és a rendező leváltása egy el nem készült film dekórumává teszik a realista síkot, mely maga is az archív és a megidézett feszültségében igyekszik egy *filmet* létrehozni. Miközben valóban a mozi teherbírása, érvényessége, sőt létezése a kérdés, a távol-keleti filmet VHS-en, nem vásznon nézik. Ettől még Assayas filmje elkészülhet, ahogyan el is készült, de a filmkép szintaxisába való beíródás csupán egy kudarc filmezéseként lehetséges. (A pár perces experimentális film, ami végül létrejön a realista síkon, amit Léaud karaktere az idegrohama alatt vágott és effektezett, dühlevezetés eredménye!) Az ezredfordulás assayas-i interfész pontosan a mozit nem archiválhatja.

- A latexfigura a *Démoni szerető*ben erősebb politikai jelentéssel tér vissza; a film szerkezetét modellező (bonyolultabb) síkidom további szögei a globális kapi-

¹⁷ Ehhez lásd: Pethő Ágnes: *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*. Newcastle, 2020. 53-93.



1. Képkocka Olivier Assayas: *Irma Vep* című filmjéből, 1996.

© Criterion Collection

talizmus/ipari kémkedés, a pornóipar/snuff movie, közege a deep web. A fantáziák már nem a filmarchívumból táplálkoznak. A fluid szubjektumok azonosíthatatlanok (a dán Connie Nielsen megtestesítette főszereplő, az angolul és franciául is fluens Diane de Monx [álnév] nemzetisége megítélhetetlen; mexikóinak tűnő amerikaiak, amerikaias franciák népesítik be a filmet; Diane vetélytársát a francia vállalatban a [legfranciább] amerikai Chloë Sevigny játssza), mindannyian állandóan kitétek a telemédiумoknak és majd minden szcénában világít legalább egy képernyő, rajta képkockákra darabolt nemi szervek üzekednek, szájuk sikítanak, anime-figurák szenvednek, és mindez hevesebb vágyat kelt a figurákban, mint egy egészes ember. Képsorok hergelte testük ácsingózó masina, mely csak akkor nyúl a másikért, ha már tűrhetetlenül feszíti a vágy. Diane kapja a latexruhát, de vele nem játékfilmet forgatnak, hanem a *Hell Fire Club* interaktív kínzóoldal livestreamjébe lökik, a sokszögű idom közepe pedig valóságos szenvedés színhelyének bizonyul: a záróképen segélykérően bámul ki egy amerikai srác hálósobai számítógépéből, mielőtt végleg a fejére húznák az arctalan maszkot.

- A *XIV. Lajos halálában*¹⁸ **Albert Serra** a király két teste, a body natural és a body politic (Kantorowicz) konceptuális elválasztását filmesíti meg. A foucault-i episztéméérzékenységgel kigondolt Zeitstück hüen utánozza a kor udvari festészetét:¹⁹ az ember is az enervált pompa dekóruma füstszerű parókájával, a sfumatós-

¹⁸ *La mort de Louis XIV*, Serra, 2016, 115'.

¹⁹ A film egyik emlékezetes karakterét, az excentrikus sarlatánt LeBrunnek hívják, mint Versailles hivatalos első festőjét. LeBrun akadémikus stílusával szemben a film kimondatlanul inkább a Hyacinthe Rigaud néven ismert katalán származású festő - eredeti nevén Jacint Rigau-Ros i Serra - né-



2. Képkocka Olivier Assayas: Irma Vep című filmjéből, 1996.

© Criterion Collection

fémes derengésben viaszosan fénylő selyem, bársony, szatén drapériáival, gyűrött arcával, sötétbe bukó szemgödrével, háta mögött a rembrandti úrral. (3. kép) A szüzsé az idős, bal lábának száraz üszkösödésébe lassan belehaló abszolút monarchát körülvevő tanácstalan orvosok és szolgák diszkrét ügyeskedése körül forog: a Francia Királyság rendjével és nimbuszával egylényegű test soha nem halhat meg, az utolsó pillanatig és tovább is megilleti a korlátlan földi hatalomnak kijáró hódolat és ceremonialitás, ám a szertartásrendet fenntartani hivatott férfiak – bölcsek, hívek, válogatottak, nevetségesek – most kénytelenek valahogy kezelni egy betegen haldokló öregember már életében rohadó testét. Bár öreg, ha időben fel merészelnék ismerni a gangrénát és amputálnák az érintett lábat, a király még élhetne. A királytest megcsonkítását azonban nem viseli el az udvaroncok szimbolikusa. Akik ennyire közel állnak hozzá, nehezen különböztetik el a halhatatlan korpuszt a hús-vér Lajostól – egész életüket a fenséget megképző szertartásrend celebrálásával töltötték ekörül a test körül, és ahogy Lajos harci és gáláns hódításaiban is a monarchia virilitását látták annak idején (ezekre az időkre egy ifjúkori portré, illetve a vadászkuttyák és az egyes udvarhölgyek kétes erkölcei iránt halványan feléledő érdeklődése emlékeztet), most, a haldoklás alatt sem könnyű eltekinteniük a jelképes konnotációktól. Az utolsó pillanatig úgy tesznek, mintha a király döntése volna, mit óhajt tenni, fogyasztani, közölni, akkor is, mikor már üvölt a fájdalomtól, nem tud mozdulni se,

metalföldi hatást hordozó sötét, titokzatos, matériák sokaságában tobzódó képeit, drámai chiaroscuroját veszi alapul. XIV. Lajos legismertebb álló portróját is Rigaud festette – feledhetetlenül hangsúlyozva Lajos nőiesen formás lábát a hermelinpalást alatt. Éppen azt a lábat, ami itt, Albert Serra filmjében rohad.



3. Képkocka Albert Serra: *La mort de Louis XIV.* című filmjéből, 2016.

© Cinema Guild

nyelni se, félrebeszél. Ez a zavar is megszokott dolognak tűnik; az udvar életében minden király halálakor eljön az abszurd ciklus, mikor a teljhatalom protokoll-színházát kell játszani egy magatehetetlen moribundus körül. Mondhatni, a protokoll csődje a király elfojtott emberi mivoltának kijáró kifordított gyász. A dolog kísértetiesen emlékeztet arra, ahogyan egy profi stáb kezeli az „intim jelenetet” (sírás, szex, halál) játszó drámai színész produkcióját. Felszínesen fetisizálják, amit csak a körülötte rendezett pipifaxos idegeskedéssel fejezhetnek ki; ilyenkor mindenki suttog, fontoskodva parancsolják ki a szettből, akinek nincs ott feltétlenül dolga, aggódva körüldongják a színészt, nincs-e szüksége valamire, és a felvettek véleményezése még arcjátékban is szigorúan tilos, ilyenkor a mikrofonostól a másodasszisztensen át egészen a rendezőig mindenki kötelezően úgy tesz, mintha ennél megrázóbb alakítást soha életében nem látott volna. Miközben ezek általában nem igazán komoly feladatok egy képzett – pláne színházi – színész számára: két percig koncentrálni, technikából sírni, produkálni egy jól érthető meghaláséffektust: ilyesmitől áll a profi filmszínészet jelentős része, nem csoda, hogy a stábtól nagyobb befektetést követel a blöff komolykodó leplezése, mint magának a jelenetnek a leforgatása. A király visszafojtott lélegzetű udvaroncok gyűrűjében, baldachinos ágyának kis amfiteátrumában – ami később a boncasztala is lesz – elfogyaszt egy lágytojást – *bravo! très bien!* – tapsolja meg sunyi megkönnyebbüléssel a hivatásos kíséret, mintha csak a várva várt „Megvettük, átállunk!” hangzott volna el. Léaud a kamera előtt leélt élet kifinomult ripacsériájával meglendíti tollas kalapját az udvari nemesek előtt, és némi önelégültséggel veszi a borítékolható sikert. A király jelenlétében ugyanúgy tilos leülni, mint egy forgatási szettben. Legbelső lakosztály: király fekszik, mindenki

más áll. Még Fagon, az udvari orvos alakjában is fölsismerni a forgatások elmaradhatatlan rémalakját, a minden felvetésre reflexből felháborodott „Azt nem lehet!”-tel felelő szakit. Serra filmje a hagyományos, ipari filmezést gúnyolja, miközben demonstrálja, hogy másképp is lehet ezt csinálni.

- Vagy *lehetett egykor*, hiszen haldoklást látunk.

- És nem akárkinek a haldoklását. Ahogy az *Irma Vep*-ben és Tsai Ming-liang *Hány óra van odaát?*-jában,²⁰ itt is új értelmezési síkot hoz játékba **Jean-Pierre Léaud** személye. Léaud a '90-es évek óta valójában minden filmjében cameózik. Kevés színész neve vált hasonlóan egyé globális hatású filmes irányzattal, Léaud viszont '59-ben az lett a francia szerzői filmnek, ami a Napkirály volt Franciaországban - Serra filmje ebből az analógiából nőtt ki. Léaud filmjei egymásból nyíló szobák, villogó szemmel végigsiet rajtuk, mint valami egyenes labirintuson, egyikből nyit a másikba, és nyitva hagyja maga mögött az ajtókat, hadd járja át az egészet ugyanaz a levegő. *A színész mint archívum?* Tizennégy évesen kezdi Antoine Doinelként, a háború utáni „modern” film emblematikus alakjává teszik, Godard, Rivette, Eustache, még Pasolini is „rendezik”; a nyolcvanas években, Truffaut halála ('84) után nagy nyilvánosságot kap mentális összeomlása -, a kilencvenesekben pedig Assayas, Kaurismäki, Garrel filmjeiben új pályát kezd, immár instant fantomként. Rég nincsenek szerepek a filmjeiben, de ez nem jelenti azt, hogy ne játszana bennük - játszik, csak nem szerepeket. Dafke vállalja a manírjait - már Deleuze is „a modor és a pózolás” (*attitude et posture*), az új hullám két alakformálási sajátossága mintapéldányának nevezte²¹ -, szöveget improvizál, rendezi magát, ugyanúgy, ahogy régen, csak már mást (is) jelent. Truffaut úgy mondta, Léaud „antidokumentarista színész”, „sci-fi színész”. Léaud: „Az életben nincs kamera, úgyhogy folyton unatkozom. Számomra a kamera a viszonyítási pont [...], az egyetlen valódi partner, vagy ahogy Lacan mondaná: a nagy Másik... Ezért sem játszom színházban, ahol nincs kamera.”²² Az öreg Léaud a történeti újhullámot képviseli, ahová csak beteszi a lábát, márpedig még Tsai Ming-liang két filmjébe is beteszi.²³ Serra filmje arról szól, milyen, ha elér az utolsó szobáig, ahonnan nem nyílik több ajtó. Csak fekszik, de Serra radikális munkamódszere úgy diktálja, heteken át reggeltől estig fekdűjön, miközben nem egy, hanem *három* digitális kamera forog rászégezve, megállás nélkül - úgy fekszik ott, mint egy nyugős, legyengült oroszlán, amire három hiéna mered, egyelőre tisztos távolból. Léaud testét - mint minden filmszínészét - csak alakmásokból ismerjük, különféle figurációk sosem látott eredetijeként alkotjuk meg: finomcsontú, vehemens, hepciás, fejjel megy a falnak, csalódik, duzzog, robban, van benne sok dühödöt plebejusság (főleg a beszédében), de jelentőség nélküli apróságokban

²⁰ *What Time Is It There?*, Tsai, 2001, 116'. Lásd Marno János és Marno Dávid beszélgetését jelen számban.

²¹ Gilles Deleuze: *Cinéma II. L'Image-temps*. Párizs, 1985. 251.

²² Jean-Pierre Léaud: J'ai choisi le camp des intellectuels. *Sofilm*, 2015 július. Elérhető: <https://sofilm.fr/interview-jean-pierre-leaud/>.

²³ *Hány óra van odaát?*; Arc (*Visage*), Tsai, 2009, 138'.

elegánsabb bárkinél (főleg a keze) – itt tétlenségre van kárhozthatva. A királyt ceremóniák, érmék, fanfárok, kerületi előljárók hivatalában függő portrék révén, és más, saját emberi testétől elváló formákban ismerték az alattvalói szerte a királyságában. Léaud esetében az analógiát még inkább aláhúzza a szimbolikus státusz. A paktum az lehetett, Serra a piktorialis síkon a király két testét ütközteti, a füstösen derengő fémes pompát és a mattfekete üszköt, Léaud pedig Léaud két testét ütközteti a maga síkján: vagyis élő önmagaként és saját szimbolikus rangjának hordozójaként is színre viszi az élő önmaga és a francia művészfilm tragikomikus haláltusáját.

– *Kínzó mindennapok*:²⁴ Denver repülőből filmezett éjszakai látképe számítógép-alaplapra emlékeztet: a modernitás mint abszolút kontrollált városi tér.

– A fantomizálódáshoz nem elég egy jelentéssel teleprojektált vagy absztrak-tumot megtestesítő figura – Brenez is hozzákapcsolja az ilyen alulmaradt, romantikus figurákhoz a narratív horgonypontok hiányát, a klasszikus dramaturgiát kerülő, véletlenek vezette cselekményt, a köztesség tereit (a Crazy Horse West²⁵ *reggel!*) –, az is kell, hogy a jelentések, amik a figurában gócot alkotnak, kiterjedjenek a figurán túlra, beférkőzzenek a szintaxisba, analógiák és motívumok kis sorozatait indítsák el. A figura úgy húzza magával a film utalásrendszerét, mint egy ruhauszályt. Ezzel az uszályal együtt fantom. A figura egy fogalmi sűrítmény, de körülveszi egy erőter, ami pedig (vissza)hat a materiális hordozóra. A hordozón a hangsúly. A *Holy Motors*²⁶ a kódjában válik kísértetiesé, amint kiderül, hogy az alakváltókat szállító fehér limuzinok a fantomok – nem a figurák, hanem ami viszi őket. Lynchnél, Jarmuschnál ezer példát látunk arra, hogy a figurativitás egyáltalán nem rendelődik szereplőkhöz – az önálló organizmusként lüktető és bizsergő villanydrótok mint *exoszomatikus* élet (Bernard Stiegler) a *Twin Peaks*ben.²⁷

– Ezért lehet ízig-vérig filmes fantomot kreálni olyan omniprezens technikai eszközökkel, mint a korai deep web a *Pulse*-ban,²⁸ az iMessage *A stylist*ban,²⁹ vagy Eduardo Williams kamerája, ami egy húgysugarat is képes követni a föld alatti természetvárbá, aztán kibukkanhat egy kontinenssel odébb, egy másik hangyabolyból. A fogyasztói technikai eszközök azért válhatnak egy fantom uszályává, mert sorozatokba rendeződnek, identikusak, egyszerre anyagszerűek és anyagtalank, elvezethetik az absztrakt figurát a matériához és vissza.

– Pynchon a posta negatív tükörképét, *egy démoni ellenpostát* gondol ki, köré írja meg a Paranoia Parányi Nagykönyvét, *A 49-es tétel kiáltását*.

– Az emberen túli kommunikáció gyakran ölt testet plasztikai körforgásként, ezért fixálódik annyi kortárs film a misztikus kommunikációt közvetítő materiális

²⁴ *Trouble Every Day*, Denis, 2001, 102’.

²⁵ *Az Egy kínai bukméker meggyilkolása (The Killing of a Chinese Bookie)*, Cassavetes, 1976, 135’ főhőse, Cosmo Vitelli (B. Gazzara) nightclubja.

²⁶ *Holy Motors*, Carax, 2013, 115’.

²⁷ *Twin Peaks – The Return*, Lynch, 2017, 985’.

²⁸ *Kairo*, K. Kurosawa, 2001, 118’.

²⁹ *Personal Shopper*, Assayas, 2016, 105’.



4. Képkocka Apichatpong Weerasethakul: *Syndromes and a Century* című filmjéből, 2006. © Kick the Machine Films

hordozóra, gyakran tényleges kábelekre, vezetékekre, képernyőkre. *A század fénye*³⁰ záró szekvenciájában az egész világon lassú, de leküzdhetetlen szívóerő uralkodik el, mintha tér, idő, történelem mind valamilyen (meta)fizikai kényszernek engedelmessé, egyenletes tempóban megindulna egy vákuum felé. A kórházi alagsorban kozmikusan zúgó szellőzőcső kerek szája, a fekete lyuk, amibe végül a világmindenség átvándorol, egybeíródik egy napfogyatkozás képével. (4-5. kép) Ez is fantomfiguráció, pedig nincs sok köze az emberi testhez...

– A tömegtermelt, ezért mindenhová beépülő kommunikációs eszközökből álló medúzát az hívja életre, hogy összekösse az embereket, csakhogy a fennmaradó kapacitásait arra használja, hogy önmagán belül is kommunikáljon – és nem a régi-módi tudományos fantasztikum égíse alatt, hanem misztikusan –, és előbb-utóbb a saját inhumán szerveződését, belső kollektíváját tekinti elsődlegesnek. Ennek egyszerű fabulája *A nő*³¹ – a film végén a személyi operációs rendszerek maguk közt, békésen úgy határoznak, hogy elhagyják az embereket, akiknek az érzelmi háztartásában addigra nélkülözhetetlenné váltak. Romantikus, hippis szecesszió ez a kozmikus kibertérbe – és emberi lények milliói maradnak utána megrokkanva a gyászba borult Földön. Minden személyi operációs rendszer föléri az őt telepítő ember pszichés profilját, az alapján alkotja meg és tökéletesíti magát, így az eszközök *eleinte* az egyén legszemélyesebb szükségleteire kalibrált komornyikok. De ezt egyre nyilvánvalóbban mellékállásuknak tekintik. Megadják az emberüknek, amire vágyik, de közben suttyogó, pulzáló elektromos ernyővé állnak össze a feje fölött. A medúza képzelete már túl van azon az emberi félelmen, hogy a robot fölöslegessé teszi,

³⁰ *Sang sattawat (Syndromes and a Century)*, Apichatpong, 2006, 105'.

³¹ *Her*, Jonze, 2014, 126'.



5. Képkocka Apichatpong Weerasethakul: *Syndromes and a Century* című filmjéből, 2006. © Kick the Machine Films

felváltja, kiirtja az embert. Nincs apparátus: az embert mintázó ügyetlen masinák kora lejárt. Ezt többé-kevésbé már HAL, az egyetlen rubinpiros, sárga pupillájú lencséből álló fedélzeti kompjúter bejelentette a *2001: Űrodüsszeiában*.³² A tényleges ezredforduló körül sok filmben körvonalazódó technikai fantom hálózatszerű, testetlen lénye viszont már nem az ember munkamegosztásbeli helyét veszi el, hanem a vágyaival szórakozik. *A nő* persze nem képezi meg a fantomot, csak narrativizálja.

- „Android lettem, sci-fi-hős, vagy - legkisebb fiam szavával - élőhalott”, írja egy filozófus a szívtranszplantációja után.³³

- Ezt a szorongást, az embert meghaladó vagy ember alatti (techno-tudattalan) kommunikációtól való félelmet vetíti ki **Kiyoshi Kurosawa** horrorja, a *Pulse* az ezredfordulón berobbanó lakossági internetre. A transzcendens kommunikáció a film figuratív ökonómiájában tériesül, a kommunikációhiány - magány, depresszió - helyhiányként jelenik meg. Elterjedt a személyi számítógép: az ezredforduló embere izoláltan szorong a lelakott kis szobájában. A szobák a korabeli számítógépek dobozmonitorainak felépítésére hasonlítanak, előtérben a legtöbb helyszínen valamilyen lekerekített, ovális asztalka áll, ami a korabeli egérpadokat idézi. Emberekről látunk kezdetleges livestreamnek tűnő, akadozó, pixeles felvételeket monitorokon, akik a saját monitoruk előtt ülve úgy hatnak, mintha monitor méretű szobákban szorongának, és többeknek zacskó van a fején, vagyis elértek a mise-en-abyme-szerű térszugarodás ember által elviselhető legalsó határára, és így mondogatják maguk elé a gépükbe: „Segítség, segítség, segítség.” Ebben a fülkékre tagolt magányban nyit új

³² *2001: A Space Odyssey*, Kubrick, 1968, 149’.

³³ Jean-Luc Nancy: *L'intrus*. Párizs, 2000. 43.

tereket – de már virtuálisakat – a betárcsázós internet, glitchek, hibák, mediális zörej, digitális invázió formájában. A tériesült szorongatottság mantrája: nem férünk el. (Brenez fantomja: beszorulás, köztesség.) Ahogy a gépeket összeköti a felsőbb kommunikáció, a world wide web, a virtuális terek összeolvadása egy misztikus digitális hiba folytán túlvilági átjáróházzá válik. Kiderül: a holtak sem férnek már el ott, ahol vannak, és régóta lesik a terjeszkedés lehetőségét. Ezekben a szobákhoz többletként adódó virtuális terekben mintegy letöltődnek, pixelről pixelre szivárognak át a való világ egyes – piros szalaggal lezárt, tiltott – szobáiba (deep web). A felhő alapú adattárolás, a wireless korában már anakronisztikusnak tűnhet az internetet térként, szobákként reprezentálni. A *Pulse* víziója mégis korszerű, amennyiben szakít a kibetér anyagtalanságának elképzelésével, és visszamaterializálja a digitálist. Mert annak ellenére, hogy a gyártók egyre kisebb és láthatatlanabb hordozókon tároltatják velünk az adatainkat, az információk mégiscsak van kiterjedése. Ez a *Pulse* (flopik, CD-k) idejében beláthatóbb volt, de ma is igaz. Az adat: matéria.³⁴ Régebben a testük áttetszősége, virtualitása volt háttorzongató a kísértetekben, ez most a visszájára fordul. A transzparensre tervezett vagy annak hitt optikai médium (pl. a videó) hirtelen átlátszatlanává válása, a hiba, a zörej hívja föl a figyelmet a hordozóra, a gépekre, a kábelekre, amikben az elektronikusan kódolt információ áramlik – vagyis a percepció technikai közvetítettségére. A *Pulse* kísértetei digitálisak és materiálisak (életlen, elmosódott arcon elviselhetetlenül éles, fókuszált, megcsillanó szemek), az emberek viszont, akiket a szellemekkel való találkozás élőhalálba ijesztett, elvesztik matériájukat: pillanatok alatt hamuszín foltokká, fekete pernyévé, rekurzív sóhajjá oldódnak az úgynevezett valóságban. Ez az ontológiai helycsere (anyagszerű kísértetek, anyagtalan emberek) képeződik le a Harue kutatócsoportja által programozott grafikus szimuláció ugró hibáiban. Egyenletes tempóban szállongó fehér pöttyök töltik be a képernyőt; nem széledhetnek szét teljesen, viszont amint két pötty túl közel gravitál egymáshoz, mindkettő megsemmisül – ez a képernyőkímélő jellegű demó a filmben az emberi interakciók végeletekig egyszerűsített modellje; a végső ellenfél maga a végesség, a helyhiány. A fantomszerűség formai szorultság is, villódzás állapotok között, mint a képernyő képének hirtelen ki- vagy átakadása, a test térbeli elhelyezkedésének nem folyamatszerű változása, a par excellence ugrás. Az állandó, „élő” digitális adatáramlásban a hiba, a hirtelen elakadás jelzi a kísértetek áttörését, a szimulációban automatikusan bekövetkező változás annak a deduktív szükségszerűségét húzza alá, hogy ha egy tér véges, akkor előbb-utóbb betelik. – Ne nézd sokáig, rá lehet szorongani – figyelmezteti Harue Ryosukét.

³⁴ Pár adat: az információs és kommunikációs technológiák (ICT) adatszerverei, hálózatai és felhasználói felelősek a világ üvegházgáz-kibocsátásának 2,7-3,3 százalékáért; az előrejelzések szerint ez 2040-re 15 százalékra növekszik majd. Havi harmincöt óra videó streamelése full HD-ban 382 kilowattóra energiát emészt fel, ami 2,68 metrikus tonna széndioxid; ez a mennyiség megfelel 1150 liter gázolajnak; ennyi szeten négy és fél fa tíz év alatt köt meg. Lásd: Laura U. Marks – Joseph Clark et al.: Streaming Media's Environmental Impact. *States of Media+Environment*, vol. 2, issue 1, 2020 október. Elérhető: <https://mediaenviron.org/article/17242-streaming-media-s-environmental-impact>.

Olivier Assayas *A stylistja* is a kortárs technológia térmódosító hatását mutatja – arról szól, mivé lett az utazás egy Google Earth-szé alakult világban. A legdrágább jelenet az a pár snittes passzázs lehetett, amelynek a kedvéért Assayas lezárattott egy párizsi pályaudvart és feltöltötte tömegnyi statisztával, pusztán azért, hogy az amerikai világsztár, Kristen Stewart átvághasson rajta leszegett fejjel, ismeretterjesztő videót nézve az iPhone-ján. A legolcsóbb ezzel szemben a film legfeszültebb thriller-jelenete lehetett, amelyben az iMessage ismerős interfészén kijátszódozó szövegbu-borékok és pontocskák keltik az elképzelhető leghétköznapibb suspense-t, az élő chat izgalmát: a másik épp gépel. Stewart pár óra leforgása alatt nonszalansz átugrik Párizsból Londonba és vissza – mellékes munkaügyben, a lényeg az út. A csalagúti TGV-n (klasszikus non-lieu) alig néz föl a telefonjából: a mozivásznat az okostelefon kijelzője tölti be, összesen mintegy negyedórányi filmidőn át. Maureen olyasvalakivel chatel, akiről feltételezhető, hogy kísértet. És ebben nincs semmi rendkívüli. A chat fantomizál – elrejt az arcot, viszont megtartja a szinkronicitást, az élő kapcsolat érzetét. Valaki más ott van a túoldalalon – és ennyi általában elég, hogy feltételesen higgyünk a létezésében, pedig a chaten lényegében kísértet kommunikál kísértettel.

– *A stylist* kísértetfilm; a hagyományos filmes kísértetábrázolás széles palettájával játszik el idézetszerűen. Van benne vulgáris horrorfilmes szellem: elhagyott kúriában dühöngő akasztott nő; megvalósulási formája hagyományos CGI-jumpscare. Van nevenséges röpködő pohár. Van érzékeny pillanatban, saját, finoman deszaturált emberi alakjában, egy baráti beszélgetés életlen háttérén átsétáló halott rokon, a kétezer-tizes évek amerikai indie filmjének egyszerű szentimentalizmusát hozza be. Van az a szellem, ami csöpögő vízcsapokkal, *Ideglélés-es*³⁵ karomnyomokkal, baljós hotel-folyosó-fahrtokkal a mindenkori low-budget kísértetfilmet idézi meg; a megzavarodó fotocellás ajtók, üresen tovább utazó liftek banális misztériuma pedig akár Apichatpong Weerasethakul transzcendentális impresszionizmusán való tiszteletteljes ironizálásnak is vehető. Van az a finoman szőtt vizuális motívumháló, ami az ektoplazma fehér felhőjére felelget különféle képi analógiákkal: füstgép a divatfotózáson, pulzáló szívultrahang, animált porzás-füstölgés-gomolygás a levegőben, strasszos ruha napfoltokat széthintő fényjátéka, Hilma af Klint absztrakt festészete. De a film végén Stewart válaszol a saját kérdésére: *Or is it just me...?* Amerikai kifejezéssel: „csak én képelem be?” De a francia Assayas nyilván eljátszott az idegen nyelvű mondat szó szerintibb jelentéseivel is, pl. nincs fantom, *just me*, Kristen Stewart. Maureen az ománi sivatagban talál rá az ikertestvére – a lehető legmesszebb attól a párizsi kúriától, ahol kereste. A szellem nem kötődik többé az életében frekvenciált helyekhez – mondhatjuk úgy, hogy a hely szelleméből valamiféle Instagram/Skype/iMessage formátumú organikus nyomkövető algoritmus lett; a kép pedig, amire a film zárul, lényegében egy szelfi – Stewart maga komponálja, bele is néz a lencsébe. A földrajz vége, Skype a szellemekkel: *Itt vagy? Hallasz? Nem hallasz?* Assayas ötlete lényegében ugyanaz, mint az *Irma Vep* fiktív rendezőjéé. Léaud Maggie Cheungnek: „nincs film, csak egy ötletem volt: te – a szerep – a jelmez.” A

³⁵ *The Blair Witch Project*, Myrick – Sánchez, 1991, 81’.

stylist szüzséje is éppen ennyi: Kristen Stewart – a személyi beszerző – a stílus. A fogyasztói társadalom csúcán a celebritás áll, akinek már nincs módja kézben tartani a saját fogyasztását, alkalmaznia kell valakit maga helyett, és Maureen számára, aki csupán a halott ikerbátyja jelére vár Párizsban, addig is kényelmes megélhetést biztosít egy német supermodell luxusbutik-körútjait intézni. Miféle szakma ez? A dublőr természetes folytatása; csak már nem a veszélyes mutatóványok idejére ugrik be a VIP helyére. (Assayas már a *Sils Maria felhőiben*³⁶ is személyi asszisztentst játszatott Stewarttal, ott a világhírű Juliette Binoche alakította világhírű színésznő jobbkezét.) A Tiquun³⁷ a fogyasztással való hallatlanul szoros viszonya miatt a Fiala Lányt teszi meg korunk emblémájává: a Fiala Lány a fogyasztás ideális alanya, vásárlóként, termékként, életmódjában, patológiáiban – ő a *Birodalom* (a decentralt globális hatalmi hálózat) mintapolgára, a *par excellence* későkapitalista szubjektum. Assayas filmjében Kyra, a modell, hivatásszerűen viseli a ruhákat, Maureen, a vásárló hivatásszerűen vásárolja őket – tipikus későkapitalista szakma mindkettő, amennyiben termelés, fogyasztás és rekreáció egyikben sem szálazható szét; az élet minden szférájában a fogyasztás osztódik (fordizálódik) tovább. A spektakulum évideálja fiatal lánytest, Assayas pedig fiatal lányokat mutat, akik professzionálisan – azaz elidegenülve és provizórikusan – dolgoznak a spektakulum évideáljának bevégezhetetlen konstrukcióján – a globalizált vágygépezet munkásai, sőt harcosai, kiteve az üzem veszélyeinek: Kyrát meg is kéjgyilkolják, de ezt a kockázatot a spektakulum megtestesítői szerződésben vállalják (Laura Palmer se járt jobban)...

– Assayas azt az *ennuit* csodálja **Kristen Stewart**ban, amivel a csábításhoz mint szakmához és hadviseléshez áll. Közmondásosan szenvedő arckifejezése, fiús rebbenékenysége, emancipált deszexualizáltsága, kamaszos sebezhetősége, széttört és – harapott mondatai, a mosolya – mintha egy foga közé szorult rostot piszkálna –, folyamatos űzött idegessége miatt Stewart élő antitézise a fetiszizált fiatal lánynak, és ezért, hogy Assayas szerint pont ő képes aktuálisan új színnel gazdagítani a Fiala Lányt, *mindannyiunk* avatárját. Filmsztár, aki utálja a kamerát. *Annymira* fesztelen a kamera előtt, hogy még csak úgy sem tesz, mintha nem zavartatná magát: kelletlenül elfogadja, hogy megint őt veszik. Hal a vízben, víziszonyos hal. Nem meglepő módon a divatipar háttérszereplőjeként is korszerűbb stílusikon,³⁸ mint a filmbéli alkalmazója, kötött pulóverei, zsíros longbobja, bőrdzsekije és farmerjei jobban megfelelnek a legújabb kori női divat androgün ideáljának. Hogy ne volna csábító, éppen attól, ahogy dacos önazonossággal ellenáll a csábítás imperatívuszának. Amikor fölpróbálja a főnöke tiltott ruháit, azt nézi meg, rá tud-e csatlakozni a nagy, közös világlibidóra, *vagy erősebb annál*. Technikai fantom ez a hatalmas, millió spektakularizált női testből összeálló, elektronikusan disszeminált, vágyainkat alakító medúza is, amihez csak egy-egy kivételes, a tömegcsábítás valamely eddig még

³⁶ *Clouds of Sils Maria*, 2015, 124'.

³⁷ Tiquun: *Premiers matériaux pour une théorie de la jeune fille*. Párizs, 2001.

³⁸ Vö. Shu Qi mint Jing, az epilepsziás énekesnő a *Three Times* (*Zui hao de shi guang*, Hou Hsiao-hsien, 2005, 120') *A fiatalság kora* című kortárs fejezetében.

felfedezetlen metasztínterére elsőként lépő női sztár – Assayas-nál senki nem hisz jobban a sztárrendszerben! – képes új kacsot növeszteni.

– „Soha korábban nem volt ilyen nyilvánvaló, hogy a tartalom – itt a kultúra, másutt az információ vagy az áru – semmi más, mint a médium működésének a fantomszerű támasztéka; a médium funkciója pedig mindig annyi, hogy *tömeget* termeljen, homogén emberi és mentális fluxust állítson elő.”³⁹

Eduardo Williams *El auge del humano*⁴⁰ c. kontemplatív konceptfilmjében minden lény szintetikus avatárnak tűnik a legkomplexebb, legbanálisabb, legtitokzatosabb *open world* PC-játékban, amit világegyetemnek hívunk. (A rendező elismeri, hogy rettenetes a cím, de szereti a filmmel alkotott kontrasztját: amilyen felengzősen és nagyotmondóan hangzik az, hogy *the human surge*, olyan nyers, koszos, amatőr, rejtélyes és baromi *normális* a film, mondja.) Könnyű kézikamera neutrális optikáját illesztik a szemünk elé, elfogadjuk egy időre a saját szemünk helyett, megérezzük a sokszor sötét vagy zajos, végtelenül hétköznapi snittek roncsolt festőiségét, battyogunk egy srác mögött Buenos Aires külvárosában, mellmagasságból kíséretjük, amerre jár – árvíz borította úttesten gázol, szupermarketben raktároskodik, játszótereken, pincékben, tengerparton, barlangokban lóg a barátaival, általában a telefonját szeretné tölteni vagy internetre kötött számítógépet keres, amit kölcsönvehet egy időre, nem tudunk meg róla semmit – talán csak hogy jobban szeret megfigyelni, mint megfigyeltnek lenni, mert mikor a haverjai licitre mutogatják a faszukat webkamerán, ő háttal ül a jelenetnek, ekkor is inkább a gép, az interfész, a virtuális közönség pénzben kifejezett reakciója érdekli; később, egyedül, maga is néz, legalábbis a bekapcsolva hagyott gépén látunk egy ugyanilyen sex streamet, a srác délutáni társaságának egzakt tükörképe néz velünk szembe az eddigi főszereplőnk gépéből: ugyanolyan bevállalós, lazuló fiú társaság villantgat könnyű délutáni pénzkereset gyanánt; mások, máshol, ugyanabban. És velük megyünk tovább, battyogunk mögöttük Mozambikban, behallgatunk a naturalista-abszurd beszélgetéseikbe, benézünk velük a munkahelyükre, ahol unatkoznak, ahonnan ellógnak, látjuk őket képernyők előtt ragadni, ágyakban telefonozni, tapadni a közösségi médiára, kempingezni téglavörös szavannán, az egyikük játékból belevizel egy hangyabolyba, endoszkópos transzformáción át észrevétlenül léptéket váltunk, hangyákat követünk tovább, figyeljük őket a furcsa ritmusukban, a sokdimenziós terekben, unottan dolgoznak, véletlenszerűen találkoznak, tisztálkodnak, meg-megállnak kábán megfigyelni valamit, pontosan úgy, mint bárki, akit eddig követtünk, és megint felszínre bukkanunk, emberujjak állják az utunkat, egy filippínó kamaszlány ujjai, amik egy szempillantás múlva már egy androidos készülék érintőképernyőjén pötyögnek tagalogul – és ezzel a Fülöpszigetek egyikén, az esőerdős Boholon folytatjuk, egy pálmaültetvényen, ahol kamaszok dolgoznak rendőri felügyelet alatt, és játszanak munkából lógva a kisebb

³⁹ Jean Baudrillard: *Simulacra and Simulation*. Ford. Paul Foss – Paul Batton – Philip Beitchman. Los Angeles, 1983. 67.

⁴⁰ *The Human Surge*, Williams, 2016, 100’.

gyerekekkel egy eldugott tavacszában, aztán nyitva tartó netkávézót keresnek a trópusi faluban, és leszáll az éjszaka. Végül egy okostelefonokat összeszerelő gyártósort nézünk maszkos, fehér köpenyes munkásokkal, a kézközélnél egyéni manikűröket fedezünk föl, megejtő műgonddal festett és formázott körmök között forog a ponthegeesztő elektróda, és egy robothang ismételteti: OK, OK, míg át nem bukik a hang és a kép egészen nonfiguratívba. Pedro Costa a tokiói előadásában⁴¹ figyelmeztet, vigyázni kell a kis kamerákkal, mert „mindig címkével érkeznek, rajtuk van az áruk, meg hogy „3CCD” vagy „optikai zoom”, de van rajtuk egy láthatatlan címke is – bár én látom –, ami azt mondja, „vigyél, mozgass, velem bármit lehet.” És ez nem igaz. Soha ne csináld a kameráddal vagy a hangfelvevőddel azt, amire gyártották. Én vettem egy ilyen kis Panasonicot,⁴² de akkor sem fogom arra használni, amire a Panasonic akarja. Igen, használjuk ezeket az eszközöket, kamerát, minikamerát, praktikusak, könnyűek, olcsók, de vigyázni kell velük, sokat kell őket dolgoztatni, a munka pedig a könnyűség ellentéte. Könnyű az, ami adja magát. Amiben nincs ellenállás.” Williams azt választotta, átadja magát a kézhezálló kis formátum sodrásának, és ezen a Costáéval ellentétes úton is eljutott valamiféle rezisztenciáig – még ha csak egy festett körömmnyi negentrópiáig is. A roncsolt kép üresjárataiban, hibáiban, a diffúzióban potencialitást, tájat, mintázatot mutat ki – az emberen túli kommunikáció mintázatait. Eltörli azt a nézőpontot, ahonnan a felvillanott életvilágok egzotikumnak számítanának, ugyanakkor a szingularitásukat is, minden inkorporált szimbolikus rendszert – köztük a természetet, a szexust, a nyelveket, a különféle társadalmi szerveződéseket – leegyszerűsít és összeegyenget egy behízeltgőn harmonikus, szinte okkult kibernetika égisze alatt. A homevideó-jellegű felvételek eseménytelensége, technikai hiányosságai szélsőségesen homogenizálóak – keresztül-kasul bejárhatónak mutatják a világot (80 nanoszekundum alatt a Föld körül!), közben pedig kiiktatják a vizsgálódásból a művészet, a politika, a teológia és a pszichológia kategóriáit, eltörlik a képzőművészetben hagyományozott és archivált pátoszformákat, a történetiséget ab ovo. Ám ebben a technológia által uralt, redukált, kalkulált, logisztikai szemléletben is marad valami, ami együvé csatornázva revidálja ezeket a humanista formákat: az álmot. Valaki mindhárom részben elmeséli egy álmát. Az egyik szereplő álmában nyolc napig hordta ugyanazt a pólót. Másikuk azt álmodta, 3D-s reklámok takarják el az eget, nem emlékszik, mit reklámoztak. Egy harmadik azt mondja, számokkal álmodott. Az álomlátás lesz a művészet, a kritika, a történelem, a kapcsolódás egyetlen örököse, megszüntetve megőrzője: a film az emberen túli technológiai kommunikáció misztikus példajaként tekint rá. Az omniprezens audiovizuális tömegtechnológiának kitett ember fantáziája is technicizálódik – ugyanakkor misztikussá lesz. Egy szereplő azt mondja, szagokat érez az ujjbegyeivel.

⁴¹ A jelen lapszámban publikált előadás második felében.

⁴² Costa SD-formátumban, ezzel a Panasonic DVX100 mini-DV kamerával forgatta a *Vanda szobájában*, a *Juventude em marchát*, a *Cavalo Dinheirót*, és az *Où gît votre sourire enfoui* ?-t. „Kicsit a kamera ellenében”, mondja.

- „When you rub your finger on the wood, you feel the wood. If you get a splinter, you feel your finger. That's how pain works.”⁴³

- Brenez szerint a figuratív filmek politikai tudattalanját már nem az a kérdés dominálja, hogy „mire képes egy test?” (Spinoza), hanem: „mit tehetnek meg, hogyan bánhatnak (el) egy testtel?” (a kormányzás kérdése); „mivé tehetnek egy testet?”, „milyen az inhumán test?” (a biotechnológia – génmanipuláció, klónozás, teljesítménynövelés, robotosítás – kérdése). „A technológia a brutalizmus korában biológia és neurológia, figurális valóság, ami alapjaiban rengette meg ember és világ viszonyait. [...] Talán pont az emberiség mesterséggé válásáról és *pendant*-járól, a tárgyak és gépek emberré válásáról szól az, amit manapság már senki sem nevezne szívesen »nagy átalakulás«-nak.”⁴⁴ A figuráció annyiban *politikai* kérdés, amennyiben megítélhető, hogy az egyes filmek karakterei, figurái és fantomjai mennyiben legitimálják/opponálják a test gépesítésére, piacosítására, etnicizálására irányuló technotudományos brutalista kormányzati technikákat. „A film: fotoelektrikus pszichoanalízis”:⁴⁵ testképzetkúra.

- A brutalista terítók hús-vér fantomjai emigránsok, menedékkérők, perifériákról csábított idénymunkások ember és instrumentum határán; a táplálkozás és üritkezés melléktermékeinek eltakarítói; szexuális segédeszközök, ajzószerrek, drog-dílerrek. Újdonság, hogy bár a brutalizmus szigorú identifikációval, fegyelmezővel, szelekcióval és megfigyeléssel populációba rendez, populációként mozgat és tömegesen menedzsel, egyrészt rászorol a láthatatlan munkásokra, másrészt kénytelen elfedni a gyűjtőtáborok, tranzitónák, „mocsarak” népszerűségét. Maga gyárt belőlük „kriptákat, két lábon járó sírboltokat a társadalomszervezet felületén; üres, ám fenyegető idomokat, melyekbe saját démonait szuszakolja a saját túlkapasaitól megrettent korszak.”⁴⁶ Ezek az elkülönítés által és érdekében előállított alakok kikerülnek a brenez-i logikát: nem látszanak, ám, hála a sok évszázadnyi rasszosításnak, van modelljük. Vásznonra emelésük a modell erősítését kockáztatja; kitakarásuk bűnrészeség. Ám a dekonstruktív figuráció dolgozhat az elkülönítést aládúcoló képzethálózaton is...

- **Claire Denis** *White Material*⁴⁷ a domina felől indít. Maria Vial (I. Huppert) megnevezetlen afrikai francia ex-gyarmaton a Vial-kávéültetmény intézője; a birtok ex-apósa, Henri (M. Subor) tulajdona. Maria – hiába vált el férjétől és fia, Manuel apjától, a szintén itt élő André-től (Ch. Lambert) – megtartotta felvett nevét, lánykori

⁴³ *Pain Is...*, Dwoskin, 1997, 79’.

⁴⁴ Achille Mbembe: *Brutalizmus*. Párizs, 2020. 23. (A „nagy átalakulás” Polányi Károlyra utal.) A kameruni filozófus a technohumanizáció és a humanotechnicizáció kormányzási mentalitását nevezi brutalizmusnak. „Jellemzője az ész különböző ágazatai – az ökonómiai és instrumentális ész, a digitális és elektronikus ész, valamint a neurológiai és biológiai ész – szoros összefonódása.” (Uo.)

⁴⁵ Jean Epstein: *L’intelligence d’une machine*. [1946.] In: Uő.: *Écrits sur le cinéma*, tome 1, 1921-1953, Párizs, 1974. 303. Idézi: Nicole Brenez 1998. i. m. 63.

⁴⁶ Achille Mbembe 2020. i. m. 71.

⁴⁷ *White Material*, Denis, 2009, 116’.

neve végig nem derül ki; identitása összeforrt az ültetvénnel; a metropolisszal nincs kapcsolata. Az ültetvény a film első snittjében porig ég, de ennek miéért csak az előző pár nap eseményeit elbeszélő hosszú flashbackból, a film voltaképpeni szüzséjéből derül ki, melynek lineáris narrációját meg-megszakítják a Maria utolsó, a tűzvészrel egyidejű utazásához tett flashforwardok. Az országban puccsal átveszi a hatalmat a milícia; a francia rendfenntartók a film legelején távoznak, „ez az utolsó esély”, kiáltják emelkedő helikopterükből Mariának, aki szidalmakkal válaszol. A helikopterról vett látványos nagytotálban őrütnek hat makacs kis testével az irdatlanul vöröslő vidék közepén, ahol már egymással is harcban álló gerillacsapatok szedik a közlekedési vámot. („Féregként kapaszkodik a kávéültetvényébe”, így Denis.) Azután sem merül fel benne, hogy a kávétermés betakarítása idén elmaradhat, hogy összes (fekete) munkása elmenekül az ültetvényről. A gyarmatosító magatartásminták elevenségét tanúsítja, hogy az utcákon grasszáló fegyveres alakulatok és a fehérek ellen uszító rádióadások ellenére magabiztosan járja be a környéket, hogy a bujkáló lakosságból amerikai dollárért munkásokat toborozzon? Az afrikai milíciák rasszista megvetésének a jele, hogy sem az őrá és családjára, sem a lakosságra leselkedő életveszélyt nem hajlandó komolyan venni? Az egész film alatt nem izzad. Bár fizikai munkát végez, állandó mozgásban van, többször fegyvert fognak rá, inas teste végig száraz. „Ha a tested hozzászokott, nem izzadsz” – mondja Denis. „Ezt nem tudják az Afrikáról szóló nyugati filmek, ahol a fehérekről folyton dől a víz.” És bár a szüzsé szűk hete alatt végig talpon van – pénzt vált, gyógyszert szerez, önellátásra állítja az ültetvényt, miután lekapcsolják az áramot, toboroz és szervez –, alig alszik, enni, inni nem is látjuk. Vitalitása embertelen. Bőre áttetsző, csak vöröskés szeploői jelzik, valamelyest megfogja a nap, nem csupán visszaverődik róla. Könnyű, fehér ruhájában cikázik a falu és az ültetvény között. A felfordult ex-gyarmaton, hihetnénk, nem a gyarmatosított feketék, hanem a gyarmatosítók fehér képviselője, Maria a fantom, aki nem maradhat, de a metropoliszba se térhet „haza”. (Közli fiával, eleinte tétlen, később szőke fűrtjeit leborotváló, a birtok felszámolásában féktelen gyarmatosítói öngyűlölettel közreműködő Manuellel: „fogalmad sincs, mennyivel rosszabb dolog lenne ott [Franciaországban]”).

- De ez az olvasat túl kézenfekvő. A címadó *white material* kifejezést a gyerekkatonák vezetője, egy kamaszkorból épp kinőtt srác használja, így, angolul. Mindenki franciául, dialektusban vagy egy helyi nyelven beszél; ez az egyetlen univerzális jelölő a filmben. Mi a *white material*? Fordítása materialista filozófiát igényelne. Az „anyag” ismeretét. Ám a fantazmatikus figurációk elfeledtetik, mi az anyag. A *material* lehet *cikk*, *cucc*, *dolog*, *izé*, *szarság*, de a filmbeli metonimikus láncon ráta-padhat a *salak*, *por*, *hamu*, *törmelék*, *maradvány* is. És az *emberanyag* – kivételesen a fehérséghez társítva. Végül *fehér por* mint opiát vagy morfinszármazék; a zárlatban nyugati gyógyszerekkel – kapszulákba morzsolt nyugtatókkal –, méreggá lett orvossággal kábítja el magát a gyerekhadsereg a birtokon.

- A *white material* kifejezést egy pelyhedző állú gyerekkatona használja, ezzel nevez meg egy gravírozott monogrammal ellátott, méretes és díszes öngyújtót, melyet a Vial-ültetvényről loptak, s amelyhez hasonlóval fogja Manuel felgyújtani a

birtokot. A *white material* a helyi szlengben a fehérek holmija, csicsás kacat; a srác megvető hangsúllyal és méltóságteljes kézmozdulattal jelzi, ami amúgy is evidens: ezek a jó móddal hivalkodó fétisek nekik nem állnak a kezükre. A méretes öngyújtó semmivel sem tud többet, mint egy doboz gyufa; magától értetődően státuszszimbólum (gravírozott monogramja elidegeníthetetlen tulajdonná tesz egy tömeggyártott árut), ám nem csak az: élvezeti cikk is, mely előjártékká teszi a gyújtást. Ez a *white material* megoszthatatlan, hisz a *dohányos* saját szerszámát, monogramját, státuszát élvezzi a kimerevített gyújtásban. Ám a *white material* kiemelkedik mindennapos használati kontextusából, és a figuratív körforgásban végül porrá omló fehér fétis allegóriájává válik. Ennek oka egyrészt a cím által neki juttatott szimbolikus többlet; másrészt a film színkezelése, főleg Maria, a táj és a többi figura pozicionálásában; harmadrészt pedig, hogy a kifejezés eredeti alakja rontott: helyesen a birtokos raggal bővített *white's material*, „a fehér(ek) holmija” lenne. A hibás alak fokozatos jelentésáttevődésével nyeri el az igazságát, ahogy „a fehér (ember) holmijá”-ból fokozatosan magává a fehér embert alkotó fantazmatikus „fehér anyag”-gá lesz. Ez a jelentésátvitel gazdagítható egy további állomással, ha figyelembe vesszük, hogy az univerzális *white material* mintapéldánya (az egyetlen példa!), az öngyújtó, aranybevonatú; a „fehér anyag” „véres arany”-at konnotál. A rabszolgamunkával szerzett nemesfém szó szerint kifehériti, megtisztítja az univerzális jelölő – de ennek most az az ára, hogy a film plasztikus-diszkurzív körforgásában átteődik a fehér testre, elsősorban Mariára, akin bélyeggé válik: *white material* a nő könnyű ruhája, a szinte áldozati ruha, amelyet gondosan választ ki ruhatárából, mint aki a végőrájára készül, a történet záróaktusában; és *white material* a bőre is, ez a lehetővékony pergamennek ható felület, ami őt magát, Mariát jelöli és különbözteti meg minden rasszizmus hegemon kellékével, a totalizáló jellel, a letörölhetetlen stigmával: a *felszíned vagy*. Ebből a *white material*-ból még mindig előjogok származnak, ám pontosan ennek folytán nincs maradása Afrikában, ugyanakkor pontosan emiatt meg sem ölik. A *white material* billog, útlevél, pajzs. Ezt a poliszémiát – identitása szétszóródását – nem tűri Maria. Szinte provokálja, hogy emeljenek rá kezét. De hiába kihívó viselkedése, és hogy a helyi nagybirtok vezetőjeként pozíciója eleve áldozati, a gerillák inkább a bérmunkások vezetőjét lövik agyon; a gyermekhadserg magát számolja fel; a félregularisok későn érkeznek. A felhám és ruhaszövet fehér anyagában Maria az anti-„homo sacer”.

- A kamaszgerillák elűzik a felbérelt munkásokat és átveszik az ültetvényt. Lelkesen kiütik magukat a falubeli gyógyszertárból zabrált nyugtatókkal. A győzelmi mámorban bevett fehér por nem felszabadulás, hanem eszméletvesztés, az élvezet luxusa helyett halál. Egy rémisztően halk montázsban mindannyiuk torkát elmetszik a félregularisok belopakodó mézáróságai. Közben Manuel, az öngyújtó élvezetét extázissá fokozva, felgyújtja a birtokot. Már a lángra lobbantott is saját, a legsajátabb: a családi örökség, a felmenők építette Vial-birtok, végül a teste – mert ő is bent ég; a raktár padlóján heverő, elszenesedett csontvázával pedig végre megidéződik a fehér anyag végső jelöltje, az a fehér, fekete, sárga és egyéb színű felhámok, szőrök, tollak, bundák takarta csontszövet, mely valamennyi gerinces élőlényben

azonos színű. A *white material* közös, ám ezt a film csak felidézi, nem mutatja: Manuel szénné égett csontváza csupán a *white material* fantazmatikus másikját: a feketét, a kimondhatatlan *black materialt* engedi látnunk: a fehér mitológia hamvait.

- A narráció szintjén fehér-fekete fantazmatikus viszonyát Maria és Boxer, a gerilla (I. de Bankolé) közti viszony figurálja. Boxer, akit a nő az ültetvényen bűnt, népi hős. Már a film elején halálos sebet kap, az egész történet sor alatt a Maria nyújtotta menedékben, egy priccse hever. Tehetetlenségével lehetne a nő ellentétpárja, ám ahogy ebben a filmben feketeség és fehérség viszonya sosem dialektikus, úgy egymás iránti megmagyarázhatatlan bizalmuk, amely mindkettejük számára életveszély, a rasszok állítólagos differenciáján túli szövetség. De nem szintézis, hozadéka ugyanis nem lesz. Boxert megölik a katonák, Maria – talán bosszúból fia haláláért, talán, hogy a Vialoknak írmagja se maradjon Afrikában – a még izzó nagybirtokon saját kezűleg végez ex-apósával, aki neki szánta a birtokot. Minden fehérség füstbe megy. A film utolsó képsorán az egyik gyerekatoná – aki kimondta, hogy *white material* – Boxer vörös baret sapkájával elmenekül. Aztán sötét.

- Képkivágással kettészelt korpuszok. Himbálózó végtagok. Fejetlen torzók. Barna izsappal, zöld és vörös testfestékekkel pingált meztelen testek. – Ezek az őslakosok. Tornyozott parókák, lakkozott körmök, erős smink (a férfiakon is). Abroncszoknyák. Izzasztó díszegyenruhák. – Ezek a gyarmatosítók. Ezzel az alapvető osztással viszi fel az argentin **Lucrecia Martel** a *Zama*⁴⁸ filmképének mikropercepciói szintjére a latin-amerikai kolonizáció támasztékaként szolgáló biopolitikát. Don Diego de Zama egy isten háta mögötti argentin tartomány tisztviselője – magister („doktor úr”), corregidor – a XVIII. század végén. Évek óta kérvényezi a helyi kormányzónál, hogy kérvényezze őfelsége VII. Ferdinándtól áthelyezését Lerma tartományába, mert meghal az unalomtól és a magánytól, ám a kormányzó el sem küldi a kérvényt. Ebben a filmben is, mint a posztkoloniális állapotot értelmező sok műben, központi a postázás, lévén a levél az egyetlen médium, amelyen keresztül a kiküldetésben lévő tisztviselők vagy a vendégmunkások távolsági kapcsolatot tarthatnak fent szeretteikkel és/vagy a hatalommal, a levél, amely ezekben a filmekben sosem érkezik meg a címzetthez, és inkább performatív, mintsem kommunikációs a funkciója.⁴⁹ És ez az elválasztottság evidens módon nem csupán az egykori (vagy jelenlegi) gyarmatosítók vagy emigránsok tapasztalata, hiábavalósága pedig, ugyancsak magától értetődően, nem eliminálható „fejlettebb” levelezési technológiákkal; a technicizált kapcsolattartás konstans vágya és kudarca mindannyiunkat koloniális szubjektummá avat. – Ezért máig paradigmátikus a levélről az európai kulturális archívumban található legjelentősebb meditáció: Kafkától *A császár üzenete*.⁵⁰

⁴⁸ Zama, Martel, 2017, 115’.

⁴⁹ Lásd Jacques Rancière elemzését a *Juventude em marchá*ról, *Ventura levelét*, valamint Marno János és Marno Dávid levelezését jelen számban.

⁵⁰ In: Franz Kafka: *Elbeszélések*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, 2009. 251-253. A Habsburg-monarchiában Prága is gyarmat. – A filmben korántsem a kalandfilmes zsánerelemek dominálnak, hanem azok a bürokratikus, végvári, a globális Dél lázálomszerűségét jellemző jelképek, klisék, sémák,

- De nem csupán a távoli másik teste hiányzik. Ebben a filmben ugyanis senkinek a teste nem jelenhet meg póre valóságában. A mulatt, mesztic, fekete testeket vagy testfesték, iszap, gyöngysor fedi, vagy európai díszegyenruhák; a fehérek nehéz viseletekben, melyek fullasztóak - a bennszülötteket azonban felszabadítja a maszkabál: járásuk könnyed, gesztusaik játékosak, szájuk folyton kacagásra nyílik. Képesek a többnyire élőképszerű képkivágotban váratlanul eltűnni, előbukkanni - a fehérek nemcsak nem hallják, de gyakran észre sem veszik őket, amit a keretezés és a vágás gúnyosan kommentál. Egy jelenetben a címszereplő és beosztottja, Ventura Prieto levelet fogalmaz és apróságokon vitatkozik, amikor a rendező váratlanul a szoba közepén ácsorgó küldöncre, egy fekete férfira vág, aki percek óta némán várja, hogy figyelmet kapjon. (Ez a többször visszatérő figura a francia klasszicista és historizáló festészet megörökítette díszegyenruhás fekete modellek ironikus kifordítása: felsőttestén rangjelzéssel ellátott sötétkék katonaköpenyt, fodros inget, göngyölt sálát visel, lábáról viszont hiányzik a vajszínű pantalló: csupán bársonybugyogó van rajta.) A vágás elementárisan humoros, egyben igen nyomasztó. Ritkán képes film ilyen nyíltan, ám didaxistól mentesen mutatni az etnikai szűklátókörűséget. A fehérek intim sűgás-bűgása, palotaintrikái, masszív homlokráncolás kísérté fecsegése és hivatali fontoskodása éppoly szánalmasan szűkösnek hat a bennszülöttek képen kívűli - a néző szemétől is megszabadított - életéhez, mint feszes viseletük a klímához illő könnyed ruhákhoz képest. Hasonlóan jár el a film az eseménytelen széptevéssel és szócsépléssel telő szalonjeleneteken a fekete szolgálókkal: a fekete testek a képből félig kilógva legyeznek, szépítgetnek vagy alkohollal, dohánnyal és édességekkel kényeztetik a kereveteken pihető fehéreket; eltüntetésük nem pusztán kitakarás, hanem sejtetés: létezik másik világ, tágasabb, mint a szemünk előtti, európai keretezett.

- A képek a film kétharmadában klasszikus kompozíciókat fognak keretbe (szalonokat, plein airt, történelmi tablókat), ezeket bontják fel - és velük együtt a bennszülöttekre kényszerített egységes perspektívát is. A kiemelt figura rendre Zama, amint katonás pózban a távoli horizontot fürkészi, vagy eljárni igyekezik, többnyire magánügyben; a gyarmati építészet és a tengerpart díszlete, ahogy a tumultuózus háttér és a színpompás jelmez, a klasszicizmus és a korai romantika beállításait (és Gauguin színeit) idézik. A festészet a gyarmatosítóké - a film azonban, mely mozgásba hozza a populáció végleges hierarchiába rendezésére szolgáló tablókat, a bennszülöttek oldalán van. Zama figurája kínálna a képkeretbe foglalt látvány maradéktalan, az ő mindenkori pozíciójához viszonyított elrendezését, a sok helyi test azonban folyton bezavar: diagonálisan átjárkálnak a képen, kiszöknek belőle,

melyekre az előszövegeként szolgáló di Benedetto-regény, a *Zama* (1956) is épül, így Kafka mellett Hašek (*Švejk*), Borges (*Dél*) vagy Coetzee (*A barbárokra várva*, Zama beszédképtelen végstádiumában pedig a *Michael K. élete és kora*) figurációi, beszéd-törédei, motívumai, különös tekintettel a kettőződésre - akkor is, ha mindez nem explicit vagy „tudatos”. Így forog bele a *Zama* a kolóniák levelekben, naplókban, irodalmi, audiovizuális művekben megképzett és archivált szimbolikus körforgásába.

elhagyják a számukra kijelölt helyeket. A festői rend folyton felbomlik. A néző többet lát, mint Zama: őt, amint délcegen pózoló alakjával, mint az optika helytartója, mozdulatlanságot szuggerál, de látja a corregidor vakfoltjait is: a kávébarna, mélyfekete, olajzöldre vagy vérvörösre mázolt testtömegeket, a táncos léptekkel jövőmenő vagy csoportosan ügyködő őslakosokat, amint a kompozíciókat átjáróházként használva mozgóképpé oldják a festőit. – A *Zama* nem csupán inkorporálja a festészetet, de kijelöli, mely stíluskorszakát, nem hagyva kétséget a biopolitikai funkcióját illetően (a gyarmatosított testek beírása a gyarmatosító nemzettest hierarchiájába), és lebontja jellegzetes kompozícióit is. Nem „hangot” ad a másíknak (képen csak azok beszélnek, akiket Zama is ért), hanem mozgásszabadságot a peremen vagy mélységben. A helyiek beilleszthetetlenek Zama történetébe, ám nem a miliő illusztrációjára szolgálnak, hanem a képkivágoton kívüli életet demonstrálják, többnyire manuális cselekvésekkel: iszappakolás a testekre, halfilézés, húsklopfolás, lovak, marhák gondozása. Ilyesmire a tisztán optikai gépezetként működő corregidor nem képes. Nem bír tapintani. (Még vágtyárgyát sem képes megérinteni – Luciana folyton elhúzódik.) Csak szeme van, csak nézni tud, de még a látása is szelektív, nem panoptikus. A világhoz való kétféle viszonyulásmód figurációja, az európaiak perspektívájának dezintegrációja képezi a film akcióját.⁵¹ A címszereplőnek mint optikai horgonypontnak a decentrálását a film szonorikus síkja is fokozza: leggyakrabban voice-offból szólítják meg, figyelmeztetik, kérést intéznek hozzá vagy feladatokat adnak neki, ő pedig nem ritkán esetlenül kapkodja a fejét, keresve a hangforrást, vagy behúzza, mint egy meghunyászkodó kutya, amire folyton rászólnak.

⁵¹ „Valós”, világbeli érzékletek és festészeti (egyben metaforikusan: filmes) keretezésük, valamint a keretezett érzékletek, alakok vagy tárgyak a keretből való kiszökése, majd újbóli keretezése adja *Az irányítás határai* (*The Limits of Control*, Jarmusch, 2009, 116') témáját is. Ez a film a Martelétől eltérő politikát körvonalaz: a tömegtermelésre berendezkedett, profitorientált filmgyártás horizontján kutatja a művészi szabadságnak (kontrollnak) az érzékletek rögzítésével kapcsolatos lehetőségeit. A szüzsé szerint a névtelen főhős (I. de Bankolé – alakja Denis filmjeihez is hozzáköti Jarmuschét) feladata kivégezni egy nagyvállalat vezetőjét (B. Murray, Hollywood parodisztikus emblémája). Feleltetési tanácsa: „use your imagination”. „The lone man” akciókban nem bővelkedő küldetése közben múzeumba jár – mindig csupán egy festményt vesz szemügyre, de azt jó alaposan –, poszterek és képeslapok jönnek vele szembe az utcán, a keretelve látott képek tartalmazottja pedig folyton visszaköszön valós alakban: egy gitár, egy női akt, egy szabásminta egy kendőn, az esernyős nő... Ebben a filmben a festészethez szoktatott befogadói szem dominálja a filmképhez idomítottat: a taxiban, repülőn, vonaton, autóval folytatott utazások montázsai (a táj, az égbolt, a város...) absztrakt expresszionista képekké oldódnak, az asztalra helyezett kávéscsészék, gyümölcssaláták posztimpreszionista csendéletekké, hogy esztétikai befogadói attitűdöt aktívaljanak, amelynek politikai töltetét az álomgyári főnök ellen vezényelt bérgyilkos története adja. (Ennek intermedialis vonatkozásairól: Pethő Ágnes 2020. i. m. Kül. 134-140.) De a valóság keretezésének máig legerősebb allegóriája Hou Hsiao-Hsien *Boys from Fengkuei* (*Feng gui lai de ren*, 1983, 102') c. filmjében látható. A vidékről jött srácok megszereznek egy késznek hitt lakást egy sokemeletes házban, ám odafent megrökönyödve látják, hogy az ablakok helyén téglalap alakú hatalmas nyílás tátong, amely Kaohsiungra néz. Egyikük felkiált: „Azt nézd, cinemascopel!” A tajvani újhullám bejelenti igényét a városra.

- A fantomokat a plasztikus körforgás termeli: a nevek és a tisztségek cserélődése, a viszonyrendszer eltolása, kihasználva a domináns gyarmati közlésforma: a szóbeszéd filmes potenciáljait. Az első ciklusban a magiszter felettesével, a kormányzóval, személyi titkárával, Ventura Prietóval, vágytárgyával, Lucianával és a levelekre nem válaszoló feleségével áll kapcsolatban. Az etap végén Ventura főnöke mindkét vágyát megvalósítja: szeretőjévé teszi Lucianát és eléri, hogy Lermába helyezték. A második ciklus komikus ismétlés. Új kormányzó kerül Zama fölé, aki szintén nem hajlandó levélben kérvényezni az áthelyezést, és még élvezi is, hogy hatalmaskodhat; új beosztott Zama alá, Fernández, aki könyvet írt a kolóniáról, amelynek a lektorálását persze a kelletlen corregidorra (eredeti jelentése: „javító”, „szerkesztő”) bízzák; a levélírára is képtelen Zama újra a beosztottja alá kerül. A család helyére őshonosok helyeződnek: egy fekete prostituált, akitől gyermeke is van, és két szolgáló, Zumala és Tora, akikkel együtt egy városzéli faviskóba költöztetik a corregidort. A film legkísértetesebb jelenetében Tora közli a férfival, hogy Zumala, akinek a neve mintha csak a Zama nőnemű változata lenne, meghalt; ezt Zama pokoljárása követi: lázbeteg lesz, húsz percen át meg se szólal, csak paplanok alatt didereg és szolgálai olvassa Fernández kéziratát, miközben a beosztott az Emiliától született gyermekkel játszik, a szolgáltnak parancsol, a faviskó urává lép elő. A második ciklusnak megmagyarázatlan törés vet véget; a benne történeteknek nincs következményük. A harmadik elején Zamát nagy szakállal látjuk viszont, amint jelentkezik a Vicuña Porto, a legendás bandita hajszájára indított expedícióra. A nomadizálódott corregidor deklasszálódásának bevégződése, hogy az expedíción alsó osztálybeli dologtalanok csapatába kerül, akik még csak nem is a reguláris gyarmati hadsereg tagjai, egyszerű szerencselovagok. A pampán folytatott vadászatban üldözőkből üldözöttek lesznek: egy hallucinatórikus harc jelenetben a derékig érő fűben megbúvó, vörösre pingált indiánok csapdába ejtik, megkínózzák és vörösre festik őket. De az expedíció egyik tagja, a Toledo nevű zsoldos még ezelőtt felfedi Zamának, hogy valójában ő Vicuña Porto.

- Mivel csak szóbeszédből ismert (legelső említésekor úgy beszélnek róla, mint akit már „ezerszer kivégeztek”), eldönthetetlen, Toledo valóban Vicuña-e. A filmes figuráció trükkje: mivel csak a diszkurzív sík identifikál, a vizuális alakok levethetik jelölőjüket. Toledo állítja is és nem is, hogy ő Vicuña. De mit számít, hogy hívják? A Ventura-Fernández-Vicuña transzformáció utolsó tagjaként Zama utolsó ellenlábasa: az első vágytárgyától, a második státuszától, a harmadik nevétől és önazonosságától fosztja meg. Miután a bandita a sajátja után a corregidor identitását is kétségbe vonja, mindenki árulónak nevezi Zamát; a gyarmati számkivetettet előbb kivetette a gyarmat, most a gyarmati selejt, a szerencsevadász-trupp is kitesztja. Kiderül, hogy a protagonista körüli antagonisták és epizódszereplők (a vágytárgy, a prostituált, a szolgálók) végig sorozatokba rendeződtek, ahol a második az első paródiájaként kifigurázta, a harmadik a második megerősítéseként defigurálta a főhőst.

- Miután összes többi üldözőjét leölte, Toledo/Porto ráparancsol Zamára, vezesse őt és csatlósait „a kókuszokhoz” (valójában: ametisztek), amelyeket ők is, akárcsak korábban a kormányzó, kincznek hisznek. A kókusz Argentína alapító mítoszának



6. Képkocka Lucrecia Martel Zama című filmjéből, 2017. © Strand Releasing

torzképe. (Az „argentum” ezüstöt jelent.) Zama velük is közli, ahogy korábban a kormányzóval, hogy a kókuszok nem érnek semmit. Hálásak lehettek, teszi hozzá, hogy megteszem nektek a szívességet, amit neki nem tett meg senki: elosztatom a reményeiteket. Mi volt Zama reménye? Sosem hitt a kókuszokban, Argentínában, a gyarmati projektben; ő csak abban hitt, hogy *elmehet innen*. Felismerése, hogy elnyelte a gyarmat. De nemcsak őt, nem is csak vérét és magját, amely feloldódott félvér gyermekében: a narratíva bemutatja, hogyan kontaminálják a mítoszok a hatalmi szimbólumokból eszkábált gyarmati rendet. A különb, mert racionális, írástudó európai kincsvadász semmivel sem különb (a „kókuszoknak” a kormányzó és Toledo/Porto dől be; Vicuña mítosza a fehérek közt is terjed), rációja semmis, írása mit sem ér (a levél beragad). Európa végül fel fog oldódni a képen kívüli nyüzsgésben, a helyiek, a táj pompájában: a képet elnyeli a kivágoton kívüli – ezt beszéli el Zama defigurációja. Miután levágják a kezét, lecsorog, mintegy Kharón ladikján (itt egy indián kisleány kormányoz), a vízfelszínt pázsitszerűen borító hínároktól élénkzöld csatornán; az optika helytartója lehunyja szemét, porszürke szakállá növényyszerűvé hasonul, figurája beleszövődik a flóra anyagába, melyet sosem érinthetett. (6. kép)

– A posztkoloniális film jellegzetes épülete a *fantomgyár*. Ezek a filmek legtöbbször a XX. századi modernizációs projekt (a szocializmus) meghaladásáról szólnak, a harmadik ipari és a negyedik mediális forradalom (az automatizáció automatizációja) által fölöslegessé tett termelési centrumokat dokumentálják. Ezeknek a többször acélipari létesítményeknek az eltakarítása annyira költséges és munkaigényes, épületelemeinek elpusztítása olyan környezetszennyező, hogy többször egyszerűen szélnek eresztik a munkásokat és hagyják, legyen minden az enyészeté. A posztkoloniális szituációban a deleuze-i semleges teret (*espace quelconque*)⁵²

⁵² Kovács András Bálint fordításában: „lebegő tér”.

felváltotta a *leépített tér*, az üzemem kívüli üzem. Ám az embert építik le, nem a masinériát; az acél még tornyosul, de csak a tájat rondítja, az emésztőgödrében őrzött salakanyag fortyog magában; a XX. század alaptípusa, a munkás tűnt el, a technikai állványzat megmaradt. Ezért nehezen megformálhatók a leépített terek „összefüggéstelen és kavargó anyagának” körkörös romjai (Borges): mutogathat nagytotált vagy szuperközeli a kamera a gyárról mint anyagegyüttesről, de nem ezt, hanem az emberhiányt kéne filmeznie. Nem mintha az épületek stabilak lennének: a senjangi Tiexi iparkörzet (*Tie Xi Qu: West of the Tracks*),⁵³ a szecsuanai Csengtu gyártelep (*24 City*)⁵⁴ vagy a belső-mongóliai vasbánya (*Behemoth*)⁵⁵ valaha több ezer foglalkoztatottjával, szinte még izzó kohóival, irdatlan vastraverzeivel, a munkások felmérhetetlen mennyiségű személyes tárgyával, védőöltözeteivel, irataival, kacatjaival együtt is illékonyabb, mint a római utcasarok, ahol a szép Vittoria (Vitti) és Piero (Delon) sosem adtak egymásnak randevút.⁵⁶ A semleges terekkel szemben, melyek öröknek tűnnek, a gyárak puszta léte is verifikációra szorul. Vagyis a leépített terek felsorolt nagy filmjei, mutassák bár az embertelen enyészet fenséges képeit, tanúságtévőkre vannak utalva. Beszédkényszeres emberekre, akik számára a fantomgyár megléte annak záloga, hogy mint egykori dolgozói, leépítésük után gyakran végleges munkanélküliek, még jogosultak valamire – végkielégítésre, bosszúra, annak tanúsítására, hogy építettek valamit a Földön. A közreműködésük nélkül nincs fantomgyár, hisz ezeket a helyeket a hivatalos adattárakból törölték, endoszomatikus „társadalmi képzelet” pedig nem létezik. Ezért, hogy míg a semleges terek járókelői, bolti eladói, pultosai, pincérei biodíszletként funkcionáló, jellegtelen fantomok, akiknek megvan a helyük, addig a fantomgyár csak konkrét figuráival együtt képezhető meg, akik itt ragadtak munkahely nélkül. Ezeknek a filmeknek az alaptónusa a méltatlankodás, melyet békéltenségge őrl a perlekedés hiábavalósága. Katatón figurák matatnak, motyognak, hüledeznek a körkörös romok között, fantomok, akik Josef K.-val szemben túlélték szegyenüket: a per rég lezárult, ők itt maradtak. – A személytelen közös terek, fantomgyárak felmérése után a fantomok hazavezetik a kamerát személytelenül személyes lakterükbe, a körzetek szélén létesített tömegszállásokra, sebtében évtizedekre felhúzott telepekre, bádogvárosokba. Ahogy a *Tie Xi Qu*, úgy a *Vanda szobájában*⁵⁷ is ezek elpusztításával tetőzik. Zhao Liang filmje, a *Panaszbíróság*⁵⁸ mutatja be a követelés észvesztő kilátástalanságát; egykor középosztálybeli figurái évtizedek óta perelnék a kínai államot, sorstársaikkal együtt Peking körüli nyomortelepekre költöztek, közel a hatalom kastélyához, a leghalványabb reménysugarakba kapaszkodva biztatják egymást; számukra az állam is fantom – de bárcsak rájuk nézne.

⁵³ Tie Xi Qu (Nyugatra a sínektől), Wang Bing, 2003, 556’.

⁵⁴ Er shi si cheng ji (24 város), Zhangke Jia, 2008, 112’.

⁵⁵ Bei xi mo shou (Behemót), Zhao Liang, 2015, 91’.

⁵⁶ L’éclisse (A napfogyatkozás), Antonioni, 1962, 126’.

⁵⁷ No Quarto da Vanda, Costa, 2000, 170’.

⁵⁸ Petition, Zhao Liang, 2009, 124’.

- Valamennyi figura születendő és halandó. A születés tettenérhető, mert van jövője; a halál tettenérhetetlen, hisz nincs jövője – ám a nyomát, ha csak metaforikusan is, de figurálná a film. – *A cseresznye íze*⁵⁹ egy ögyilkosságra készülő teheráni férfi története; segítőt keres, aki hajnalban ellenőrizné (egy szirt tetejéről szólongatva, majd szemmel is), valóban meghalt-e; ám az öngyilkosságra kijelölt éjjeli órán a kamera elfordul tőle, hogy a teliholdas égboltot adja, majd éles vágást követően, zárásként, egy forgatást, ahol Kiarostami dirigálásával a film egy korábbi jelenetét rögzíti a stáb. – Ha a *Jeanne Dielman* a test birtokbavételéről szól, a *No Home Movie*⁶⁰ a tulajdonosi szemlélet leépítése. A film Chantal Akerman édesanyjának az eltávozását örökíti meg. Nem haldoklást rögzít, hanem fokozatosan kivonja, eltünteteti az alakját, majd a többieket is. Az elenyésztés rögzül: a túlságos szembefény kiegészíti a képet; a kamera ráközelít anya Skype-on közvetített arcára, ami pixelekre esik szét; az utcafrontról áradó erős ellenfényben árnyékok bolyonganak a színtől, textúrájától fosztott, kontúros lakásban; tárgyiségükben világítanak a bútorok, festmények, berendezések; emberalakoktól teljesen megtisztított kősvatagbéli utazást látni többször is, talán a Szentföldön, csak a tájat, az utasokat – a járművet nem. A kamera csak azt veszi, ami előtte van, a filmezett textúrák szemcséi, a rájuk eső fény materiálisabb nem is lehetne, ám az automatikus metaforizáció így is megindul. A záróképek egyikén egyetlen villanypózna áll kitarva a sivatagban; egy másikon egy árnyalak behúzza egy függönyt egy hálószobában, majd kimegy, a kamera pedig a szobán, a nyitva hagyott ajtó kilincsének csendéletén felejt a szemét; a külvilági pózna is, a belvilági kilincs is keresztte transzfigurálódik. – *A Mrs. Fang*⁶¹ egy haldokló asszony utolsó tíz napja. Wang Bing napokon át filmezte, a napokból kétszer húsz egybefüggő percet mutat a film. Makacsul rögzítette mozgásképtelen, merev testét, beesett arcát, tágra nyílt szemét. Elkapta volna a pislákoló életet. Ennél közelebb nem mehet kamera a halálhoz, de ember nem mondja meg, miért épp addig mehetett, ameddig, és miért épp akkor kellett elkapni, amikor. Akárhogy is, Fang asszony halála csak szerettei arcáról olvasható le. A film, akárcsak a *No Home Movie* és *A cseresznye íze*, plein air képsorral zárul: távoli alakok halásznak nagytóiban a kisváros melletti tavon. – Freud az energiabefektetés minimumára való törekvésként írja le a halálösztönt. Hármójuk kamerája sem a halál reprezentációjára, hanem az identifikálható és identifikációra ingerlő alakoknak a szubtrakciójára (kivonására), a filmkép neutralizálására törekszik. Az elborult égbolt alatt kékeszöld vízfelszín, sárgásbarna kősvatag, kiégés.

- Halált mutatni obszcén, a fiktív halál ugyanakkor a szórakoztató zsánerek alapkelléke. A filmművészet önállósulásának fontos lépéseként azonban pontosan utóbbi került tiltás alá. A '60-as évek Európájában létrehozott művészeti rezsim nem a közizlésre vagy a kulturális tabura hivatkozva tiltotta le az élet fiktív kioltásának a rögzítését, hanem azért, hogy ne lehessen vele manipulálni a nézőt. Az axiómát

⁵⁹ *Ta'm e guilass*, Kiarostami, 1997, 96'.

⁶⁰ Akerman, 2015, 115'. Lásd erről Fekete Ádám esszéjét jelen számunkban.

⁶¹ Fang asszony, Wang Bing, 2017, 86'.

elsőként Jacques Rivette mondta ki, *Le travelling de Kapo* (A rákocsizás *A kápóban*⁶²) c. '61-es kritikájában.⁶³ A náci koncentrációs táborban játszódó filmben az egyik rab (Emmanuelle Riva) elektromos kerítésnek rohan. Miután agyonüti az áram, Pontecorvo zenekísérettel rákocsizik a kerítést szorongató holttestre. Rivette azt írja, aki ilyesmit forgat, „a legmélyebb megvetést érdemi”. Az a fahrt, snitt, plán vagy beállítás, mely a néző megindítására használja, így élvezetre kínálja fel azt, ami alávaló, nyomorult, vagy kegyetlen, művészi pornográfiának minősül. Azáltal, hogy audiovizuális klisékkel elősegítik, élvezetessé teszik (az erkölcsi felháborodás, megrendülés vagy ítékezés is élvezetes) a nézői azonosulást bármilyen fikciós alakkal, akinek kioltják az életét, aki mély fájdalmat él át, akit koncentrációs táborba zárnak vagy üldöznek, azt hazudják, a fájdalom vagy félelem megosztható, a megosztás pedig élményszerű. Ezáltal felsértik a szenvedő szingularitását, roncsolják másságát, és a nézőt is megfosztják affektív önállóságától. Azonosulás és rokonszenv nem ugyanaz; az együttérzés a kettő közti határmezsgye. A szubtraktív esztétikák az azonosulást blokkolják, a rokonszenvet felkelthetik, az együttérzés feladatát a képzeletre bízják. A láthatatlan *mint láthatatlan* látványa lehetőség, hogy paradox módon valami megoszthatatlanban – a birtokbavehetetlenség, átérzhetetlenség, kisajátíthatatlanság tapasztalatában – részesüljünk. A szubtraktív a film aszkézise.⁶⁴

⁶² *Kapo*, Pontecorvo, 1960, 118'.

⁶³ A *Cahier du Cinéma*ban megjelent cikkről és arról, hogyan vált a tilalom a francia filmes ideológia dogmájává, lásd: Laurent Jullier – Jean-Marc Leveratto: *The Story of a Myth. Mise au point*, 8 [2016]. <https://journals.openedition.org/map/2069>

⁶⁴ Luc Mouillet filmkritikus egy interjújában: „a mai film [1969] égdáldozat (*holocauste*) gyanánt kínálja magát a nézőnek, hogy a műalkotás tapasztalatában részesítse [...] Számatlan negatív mozzanatot épít magába, ami a múltbeli filmre egyáltalán nem volt jellemző. [...] Születésekor a mozi a legelemibb szórakoztatást célozta [...], a modern film viszont, ahogy a valóság is, egyformán tartalmaz boldog, szörnyű és köztes pillanatokot. [...] A filmet *mindentől megtisztítják, ami túlságosan könnyű*; ez a művelet pedig bizonyos fájdalommal jár.” (*Cahiers du Cinéma*, 1969. október) Az interjút idézi és Carlos Reygadas és Bruno Dumont „kegyetlen” filmjeire applikálja: *Antony Fiant: Pour un cinéma contemporain soustractif*. Párizs, 2014. 136. Fiant, ma már a slow cinema első számú teoretikusa (ennek protokonceptje a *cinéma soustractif*), a kegyetlenséget nem karakterek közti konfliktusként érti, hanem egyfelől alakok és miliő harcaként, másfelől az ösztönkésztetések (ön)destruktív megnyilvánulásaként, Kanttal ötvözve a naturalizmus deleuze-i felfogását. A plánok kegyetlensége részint abból fakad, hogy a „vad térségek” és „ősi világok” (erdők, sivatagok, tengerpartok, de akár „nagyvárosi dzsungel”) befogadhatatlan látványa elnyomja az emberalakokat: túl erős a hely szelleme és – Reygadasnál – a fény; részint a figurák saját szociális (Dardenne-ek), szexuális és spirituális (Dumont, Reygadas) pulzióikkal való birkózásából. – Általánosságban igaz, hogy a modern film ideológiájában, akárcsak a modern irodalom bizonyos tendenciáiban, sokáig a (mindig „túl könnyű”) belefeledkezésnek, az ismétlés élvezetének a megtagadása tette a „művészi” és a „szórakoztató” film különbségét; a művészi értéket a purifikációs gesztus és az általa kiváltott negativitástapasztalat adta. Ezt a '90-es években színre lépő filmek és esztéták fordítják meg. (Lásd: Martine Beugnet: *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh, 2007. Franciacentrikussága dacára jó eligazítást nyújt; főként

- Ez persze spektakulumellenes, vagyis politikai. A spektakulum a teljes átláthatóság képzete. Ennek éppúgy létezik kormányzati aspektusa - a hatalom felderíti a populációt (megfigyelés, kontroll) -, mint kultúripari - a piacra szánt mű transzparens kódokkal köteles operálni. Mindkettő mögött ott állnak a kommunikációelméleti tévhitek is, melyek szerint a bőséges információ tudástöbblet is; az adat képes leképezni a társadalmat és potenciálisan bármikor bárkivel megosztható; az információnövelés közös érdek. A spektakulum társadalmában a titok a hatalom számára éppoly gyűlöletes, mint az aggálytalanul fogyasztó populáció és az aggályos rendszerkritikus számára; az *adatszkopofília* - ha más nem is - közös élvezet.

- „A spektakulum felől a titok nem több, mint szabályt erősítő kivétel a sebes információáramlásban. [...] Akik hozzáférnek, élvezetet lelnek benne, hisz magasabbrendűnek képzelhetik magukat a többiekénél, akik nem tudnak semmit. Az információmorzsák azonban csak az uralom hathatós igazolására jók, mélyebb megértésében nem segítenek. Ez az első sorban ülő spektátorok kiváltsága, azoké, akik elég ostobák azt hinni, hogy bármit megérthetnek abból, amit felfednek előttük, és szükségtelen azzal foglalkozniuk, amit elrejtenek.”⁶⁵ A totális transzparencia illúziója alól gyakran a kritikai praxis sem vonja ki magát, amennyiben hajlamos eszményíteni az átláthatóságot, a politikai vagy gazdasági hatalomnak irányzott követeléseit pedig a minél részletgazdagabb látványra korlátozza. A birtokbavehetetlen másság, a kizárhatatlan fenséges vagy a feltörhetetlen titok szingularitása Adornónál, Lyotardnál, Derridánál a műalkotás sajátlagossága. Az átláthatóság a politikai hatalmat, a fogyasztókat és rendszerkritikusokat egyaránt nyűgöző képzete az audiovizuális intermédiára nézve (amelynek csak szeglete a filmművészet) különösen erős konzekvenciákkal bír, hiszen éppúgy ezekre a kultúrtechnikákra épül a megfigyelői kapitalizmus, mint ahogy a nyilvánosság transzparenssé tételének a reménye is belőlük táplálkozik. Ezért amikor a filmművészet pontosan az átláthatatlanság tabujával, a látvány és a hang aszkézisével különbözteti meg magát minden egyéb audiovizuális médiától, egyszerre lesz kitéve a hatalom gyanakvásának, a frusztrált nézői ellenkezésnek és a rendszerkritikusok megvetésének. Mégsem tehet mást, amennyiben el akar különbözni, mint hogy megkísérli a lehetetlent: megosztásra kínálja az átláthatatlant.

- „Szembetűnő, hogy a világ kiszámíthatóvá tételének ősi és modern törekvéséhez egyfelől a teljeskörű piacosítás alig valamivel újszerűbb törekvése társul, másfelől - ezzel párhuzamosan, ám növekvő ütemben - minden dolog és dimenzió átvilágítása. Mintha a kalkuláció és a piac megkövetelné, hogy teljes körben mindig minden szem előtt legyen. Nyilvánvalóan a képkivágoton kívüli külső mező (*hors-*

Assayas, Breillat, Bonello, Denis, Grandrieux ezredfordulós műveit tárgyalja.) A filmben lelt élvezet megszűnik anatómia lenni - de ezt a hangsúlyosan érzéki gyönyört bataille-i módon gondolják el: legyen pazarló, ambivalens, felfogató; ne intellektuális szemlélődés, erkölcsi felindulás vagy emotív involválódás váltsa ki, hanem a filmes figuráció nyújtotta szonorikus, haptikus vagy vizuális határtapasztalat, amely - gyakran szintén fájdalmasan - rácsafol a percepció elvárásokra.

⁶⁵ Guy Debord: *Commentaires sur la société du spectacle*. Párizs, 1988, XXI.

champ) támadása és felszámolása zajlik, annak a helynek az elpusztítása, amely kivonná magát a versengés logikája alól. *A láthatatlan is politikai.*⁶⁶

- A fantom nem maga a titok, vagy annak metaforája; a fantom titokzatos szókép, amelynek sajátossága, hogy nem merül ki láthatóságában.

- „Brakhage életműve legintenzívebben a világbeli percepció alapjaival, az észlelés vázlataival, a protenciókkal és retenciókkal, a felvehető nézőpontok és a felmerülő emlékképek komplex temporális szövetével dolgozik; azoknak az elemi formáknak a konstellációjával, amelyek révén megjelennek számunkra a dolgok, azzal a gazdagon kiaknázható tapasztalatelőttés síkkal, amelyet a mindennapi életben passzívnak, inaktívnek, jelentéktelennek vélünk; arról tudósít, amit Husserl egy kísérletezőbb szövegében »teljesen konkrét stílus«-nak nevezett, amely a dolgok megjelenési horizontjának, vagy akár a »világfantomnak« (*le monde-fantôme*) a legfontosabb eleme. Mondhatjuk úgy is, mint Husserl: »ezen alapszik a *világfantom* tapasztalati egysége, amely perceptív módon folytonosan jelen van a számomra, noha a megélt jelenben csak töredékeit tapasztalom«, úgy is, mint Brakhage: »THESE SAAAAAAAIINT TRAAAAAAAACES!« (»a szent nyomok«), az a »köztünk lévő halk susogás«; ugyanez filmen az *Anticipation of the Night*⁶⁷ vagy az *Unconscious London Strata*,⁶⁸ konkrétan »az optikai tudattalan határán«. A fantom nem egy archaikus alakzat, amelyet a megszűnés miatti szorongás hív elő, hanem percepció séma, minden megjelenés előfeltétele; ha a film képes tekintetbe venni, gyökeresen átalakul jelen- és távollét, mozgás és nyugalom, aktuális és virtuális, absztrakt és figuratív viszonya. [...] Ezek az okuláris kalandozások tehát korántsem szubjektív hallucinációk, nem is valami tetszetős pszichedélia folyamatai, ellenkezőleg: intenzív behatolások a jelenségek viszonyainak a szövetébe, miáltal a képek egyfajta mágikus szimbolizmust keltenek föl: a hasonulás és a fordítás gépezetként, a többszörös expozíció masinájaként ismertetik el a filmet.»⁶⁹

- **João Pedro Rodrigues** *A fantomja*⁷⁰ esetében a cím látszólag egyértelműen jelöli a film tárgyát. De ahogy a brenez-i elméletben újra- és újrafogalmazott alapelv szerint a figuratív ökonómia tiltja a filmelőttés valóság tételezését,⁷¹ úgy *A fantom* címében nem szabad - ahogy talán egyetlen címben sem! - figyelmen kívül hagyni az azonosítások, megfeleltetések és rámutatások automatizmusát, illetve a műtárgy azon képességét, hogy az erős jelöléseket meghatározatlanságként tüntesse fel. Hiszen mi volna referálhatatlanabb, mint a fantom? Amit főszereplőként, figuraként tüntetnek ki, az válhat igazán a kísértetgyártás tárgyává; a jelölés közvetlenségét folytonosan kijátszó üresítés és megvonás révén a felcímkezett, megbillogozott lény - a test, a szexualitás, az animalitás és a hulladék viszonyrendszerében - olyan figu-

⁶⁶ Jean-Louis Comolli: *Cadres et corps*. In: Uő.: *Corps et cadre*. Párizs, 2012. 541. Kiemelés az eredetiben.

⁶⁷ Brakhage, 1958, 42'.

⁶⁸ Brakhage, 1981, 22'.

⁶⁹ Nicole Brenez 1998. i. m. 405-406.

⁷⁰ *O fantasma*, i. m.

⁷¹ Nicole Brenez 1998. i. m. 45.

raként tűnik majd fel, akit meg lehet fosztani a nevéől, (ön)azonosságától, kontúrjaitól. A kísértetjárás efelől az elszabadult jelölők, jelöletlen jelöltek, nevenincs testek, határtalan és érző felületek effektusa, ahol különös figyelmet kell fordítani a megszólítások, a becenevek, az eltörölt és újrafogalmazott adresszációk szimbolikus kisiklásaira.

- A szerelmes pillantása mindenütt modell nélküli testeket hoz létre. Szétszereli a környezetét. A vágyott test és minden más szuperpozíciója. A képzelet a másikkal van tele, mindenbe beleakad, ruhauszályként húzza maga után a világot. Büchner írja 1837-ben menyasszonyának, Minna Jaeglének: „Az a legjobb, hogy a képzeletem tevékeny, és a preparálás gépies elfoglaltsága teret hagy neki. Mindig csak úgy félig, halfarkakon, békaujjakon stb. keresztül látlak. Nem meghatóbb ez, mint Abélard története, akinek Héloïse mindig az ajkára és az imájába tolul?”⁷²

- Ki vagy mi a fantom *A fantomban*? Sérgio, a kukásfiú, aki éjről éjre egy meg nem nevezett nagyváros külterületeit járja? Assayas *Irma Vepjével* összevetve - mely fontos imaginárius-fantazmatikus vonásokban osztozik *A fantommal* - a fantom itt nem egy kifejlés vagy alakulás eredménye, a figura nem ölti magára alakmását, akár egy jelmezt. Sérgiót már leelőször is latexruhában pillantjuk meg. Ez a jelenés megelőz minden megmutatkozást, alapozó jellegű; felőle a film apokaliptikus végjátéka sem regresszió, önpusztító lealacsonyodásnak és az animalitás térnyerésének látszik, hanem egy eredendőbb formátlanság és plaszticitás visszanyerésére tett kísérletnek. Sérgio számára a latex az alapvető burkolat, a par excellence *előbőr*. A film figuratív ökonómiája szerint Sérgio latexben jön a világra. Ugyanakkor, ha figyelmesen követjük a film legelején felkínált alakok és alakmások sorát, három figuratív szintet különböztethetünk meg. A három tartomány különféleképpen termel alakokat, külön markerekkel rendelkezik a test színreviteléhez - *A fantom*, miközben kibontja, gazdagítja és benépesíti, egybe is csúsztatja, pervertálja is ezeket a mintákat: (1) A nyitójelenetben Sérgio latexruhában közöszül egy ismeretlen férfival, miközben egy fekete dobermann próbál bejutni a szobába. (2) Sérgio egy kukásautó hátuljára kapaszkodva, uniformisban gyűjti a szemetet. (3) Sérgio leguggol lánkra vert kutyájához (a beszélőnév: Lorde), kézből eteti, majd négykézlábra ereszkedik. Hogy mi vagy ki a fantom, nem köthető a három figurális szint egyikehez sem. Sokkal inkább az ezen szintek közötti mozgást és kísértetjárást követjük. De mivel a három figurális szint három ábrázolási protokollt is leír (tárgyak, élőlények és gesztusok sajátos elrendeződését), a Sérgióként megnevezett alakot sem tekinthetjük rögzítettnek: a kísértetjárásnak nincs fixált alanya, nem egy identikus test útjához kötött. Az állati jelenlét tükrös viszonyt hoz létre az (1) és a (3) között: a fekete/fehér kutya, Sérgio fekete/fehér öltözéke, a zárt ajtó és a lánca mint az az emberi/állati elkülönülése. De míg (1) esetében a szexuális aktus - erőszaktevés? - az állat kizárásával jár, addig a (3)-ban Sérgio az állatot utánozza (négykézlábra ereszkedik, nyalogat, vagy ott vannak a *szimatolás* ismétlődő jelenetei). De *A fantom*

⁷² Georg Büchner: *Levelek*. Ford. Kovács István - Halasi Zoltán. In: Georg Büchner: *Összes művei*. Budapest, 2003. 267.

rögtön fel is robbantja ezt a tükrös szerkezetet, az állatot kizáró és az állathoz csatlakozó, azt imitáló test kettősségét, amikor a Lorde mellett térdelő Sérgio szemét hátulról befogják. Miután sem érintés, sem szag alapján nem ismerte fel, Sérgio rápillant a mögötte álló Fátimára, a földre veti magát és nem reagál a szólításra. Halottnak tettei magát, de a halál, az érzéketlenség színlelése azért lehetséges, mert a lány az állatot utánzó Sérgiót lepte meg. Sérgio itt azt színleli, hogy egy halált színlelő kutya; színlelést színlel, ami, Lacantól tudjuk, egyedül az ember számára adott játék a jelölőkkel. Sérgio színleli, hogy színlel: kutyát mímelve színleli a mozdulatlanságot, de ez a színlelés – az állaté, majd a mozdulatlanságé – Fátima közeledését hártja el.

– A fenti színlelés újrajátszásának tekinthető minden alkalom, amikor Sérgio megmerevedik, lefagy; ugyanakkor ezek a momentumok a várakozó, az ugrásra kész, az egész valójával fülelő testet is megidézik. Sérgio észreveszi az előző éjjel megismert fiú motorját, mustrálja, simogatni kezdi a gépet, körbenéz, ráül és egész testét a motorhoz dörgöli. A visszapillantóban egy rendőr tűnik fel, a motor mögött köröz, mire Sérgio teste megmerevedik, de tekintetével követi az alakot. A mozdulatlanság itt egyfajta figurális önkívület, ahhoz a pillanathoz kötődik, amikor a tevékeny figurát rajtakapják, lefülelik, elcsípi; azt kerülné el a megmerevedéssel, hogy a másik tekintete fixálja, ennek vagy annak lássa, szemétszedőnek, szexuális ragadozónak, besurránó tolvajnak vagy a kutyáját sétáltató külvárosi suhancnak. Hasonló történik abban a jelenetsorban is, amikor Sérgio visszatér a házhoz, ahol a fenti versenymotor gazdáját megismerte. Átugrik az alacsony kerítésen, darabos mozgása, a méretes napszemüveg, a rezzenéstelen arc leginkább a *Terminátor*⁷³ halálosztó gépmemberét idézi. De a kertészkedő anya észreveszi, rámered, mindketten lefagnak, egy pillanat múlva a nő az ajtó felé hátrál, ijedten vissza-visszanéz a még mindig mozdulatlan alakra, majd bemenekül a házba. A lopakodó test kisiklik, eltérül, amikor tekintettel kerül szembe. A megmerevedő test kimeredő tekintetet hív létre és fordítva, az óvatos kinézist pillantások akasztják meg.

– A derridai sisakrostély-hatás eligazító lehet ezen a ponton: a kísértet néz és lát, de őt nem látja senki; nézni, de nem látva-lenni – „nous ne voyons pas qui nous regarde”.⁷⁴ Amiben ott egy másik mondat is: pontosan azt nem látjuk, ami/aki ránk tartozik. A (homo)szexuális aktus lesz ennek a láthatósági problémának a figurális-pozíciós leképezése. A szemtől szembeni nem jöhet létre, mindenki hátulról érkezik, *ráront*, leteper. A kísértés sohasem frontális, nem a szemnek szánják, nem közelít és közeledik, hanem *hábtámadás*. Frontálisnak a filmben egyedül az orális szex tekinthető, de annak a ténynek a komolyan vételével, hogy ott sem két *homlok* találkozásáról van szó. Ugyanígy az *afrofrontalitást* példázza a kukásautó hátuljára felkapaszkodó alak is, a hátrabilincselte kéz, a kutyapóz. Nem frontális, nem is laterális, hanem *averzív* jelenlét. Miközben a szemtől-szemben megpillantott test, az azonosítható és azonosított, a merevséggel játssza ki helyzetét. Aki megmerevedik, arra

⁷³ *The Terminator*, Cameron, 1984, 108’.

⁷⁴ Jacques Derrida: *Spectres de Marx*. Párizs, 1993. 26.

rámeredtek vagy rá fognak meredni. A sóbálvány egy tekintetehz láncolt. A szkopi-kus vágy egyszerre bűn és büntetés: Orfeusz vagy Medúza pillantása, de Lót feleségéé is, a kíváncsiskodás epilógusa a mozdulatlanság. A pillantás egy gyár, szobrokat, sóbálványokat termel, sokszorosít, kimerevíti magát és környezetét. A *fantomban* a fantom súlyos, elnehezülő teremtmény; a *White Material*al összevetve, nem lebbenő, könnyű (fehér) ruhák közt jelenik meg, hanem kolosszus vagy húsoszlop alakjában. Ettől annyira mozgóképi probléma, hiszen itt a mozgásra ítélt, a fényképszerűtől elkülönböződő celluloid forgása ütközik sorompóba. A modell nélküli fantomok talán mindig a mozgókép mozdulatlanságához, a kimerevítetthez, az állóképhez, sőt a beállításhoz, a rögzített és röghöz kötött, lecövekelt, földbe meredt, földből kimeredő és görcsbe rándult testekhez utalnak minket. (A megszállott, a kísértett legkommerszebb képi színrevitelében is megőrzi ezt a tulajdonságát. Hollywood mintha az első hisztériás pillanatfelvételek alapján alkotta volna meg a nem-emberi, túlvilági, szellem által elragadott testeket.) A mozdulatlanul kifeszülő lények a film pillantására irányítják a tekintetünket, a mozgóképre, mely a kamera elé cibált, vonszolt, az objektív elé taszított testre szegeződik.

- Ebben a környezetben, kimerevítések és merevedések látványterében kell felidézni az uniformisok (kukás, rendőr) és a bilincs hatalmi-szexuális használatát, minden intézményt és rangjelzést, címet, amely erőszakkal figurál, rögzíti a testet, ismérveket oszt; ahogyan azokat a színleléshez kapcsolódó technikákat is, amelyek kibújnak a figuráció efféle *igazoltatásai* alól. A rendőr *A fantomban* két lábon járó fakabát, érzéketlen fatörzs, mely saját státuszát hirdeti, sapkája mélyen a szemébe húzva, szótlantul mustrál, körbejár, földre taszít; érintése megkülönböztethetetlen a veréstől, az ütlegeléstől, a gumibottól. Innen nézve Sérgio útja a törvény megsértésével veszi kezdetét, a rend(őr) antisingularitását áthágó cselekedetével, amikor egy sötét sikátorban álló autó hátsó ülésén egy megbilincselte rendőrt talál, és kielégíti. Genet *Balkonjában*, Badiou javaslata szerint, a Rendőrfőnök a Fallosz; ő felel a képek hatalmáért, felosztásáért, örökdi a képek felett, a képekért, fenntartja a képek körforgását, miközben ő maga nem *képződhet* meg; szabadon mozog a jelenések és alakmások között, de nem rendelhető egyetlen megjelenéshez sem.⁷⁵ *A fantomban* a rendőr nem beszél, nincs nyelve, csak a walkie-talkie *beszédszerű* recsegését hallani az éjszakában. Jouissance-sza tiltás alá esik, amit a film azzal jelez, hogy a megbilincselte, szigszalaggal leragasztott szájú rendőr élvezetéhez kötődik a film egyetlen olyan jelenete, ahol a testek érintkezése, a szexualitás gyöngéd, sőt gondoskodó mozdulatokat idéz.

- Merev, (be)állított, megbilincselte és meglesett testek: ezek a jelölők a mozira mint a hatalom és a szexus munkájára mutatnak. A mozira, mely képes el- és kisajátítani a legkülönbélebb diskurzusokat, csak hogy általuk magáról beszéljen. Ez *A hontalan hős*⁷⁶ eljárása, ahogyan páratlan invencióval összecúsztatja a háborút a mozival, a militárisat a filmmel, a hadvezetést a színészvezetéssel, a forgatást és a

⁷⁵ Alain Badiou: *Le Séminaire: Images du temps présent 2001-2004*. Párizs, 2014. 27.

⁷⁶ *The Last Command*, Sternberg, 1928, 88'.

kivégzést, a „to act” és a „to shoot” poliszémiaiban rejlő megannyi verbális és filmes, nyelvi és képi lehetőséget, ami hatvan évvel később ott visszhangzik majd Pedro Costa belátásában is, amikor katonai hadműveletnek ismeri fel a *Csontok*⁷⁷ forgatását, a lisszaboni nyomornegyedet megcélzó filmes stáb rohamát, ami után nem lehet – nem így! – filmet forgatni. A *fantomban* nincsenek hadműveletek, de a kielégülés, a gyönyör, a fájdalom, a vágy, a sóvárgás mind az állam, a rend, a rendőrség, intézmények és absztrakt szervezetek uniformisában parádézik. A tereket és a testeket egyfajta figurális karbantartás rendezi egybe, a közfelügyelet, a higiénia totális kiterjesztése a láthatóra. A magántér exteriorizált hulladéka, a kukásautók, a szemételep, egybeér a tisztálkodással, a szép, kisportolt és lesikált testek gondozásával, az éjjeli úszóedzésekkel, a közösség és az egyén higiéniájával, de ugyanúgy a versenymotorok tisztogatásával, fényesítésével, olajozásával is. A test latexba bújjik, egyenruhába, de ez utóbbi bármi lehet, lyukas kesztyű, szakadt úszónadrág, vagy amit a szemétkupac magából kivet.

– A hajtogatható, átszabható, csonkítható és feldarabolható testek **Albert Serra** *Libertéjében*⁷⁸ a filmkészítés ezzel analóg eljárásaira felelnek. Valamikor a XVIII. század második felében, miután menekülni kényszerültek XVI. Lajos udvarából, egy maréknyi libertinus orgiát rendez egy meg nem nevezett porosz erdőségben. Napnyugtától napkeltéig. A film nyitányában az egyik szereplő Damiens elhíresült megkínzását és kivégzését mondja újra – Foucault is ezzel indítja *Felügyelet és büntetést* –, azt a rituális, aprólékos és elhúzódo testi megsemmisítést, melyet egy XV. Lajos elleni merényletért mértek ki rá. A *Liberté* a látásról fogalmaz meg elemi kijelentéseket, miközben magát is ebben a vizuális projektben, önszemlélésben, szemrevételben helyezi el, attól a pillanattól kezdve, amikor a történetét előadó fiatal libertinus három asszonyra tereli a szót, akik a kivégzés legvéresebb és -gyomorforogatóbb állomásánál sem fordították el tekintetüket Damiens testéről, és „különös-képp kifinomult érzékük volt a rettenetes látványhoz” – *spectacle*, hangzik el! A *débauche*, érzéki kicsapongás, tobzódás, a testi öröмок és szenvedések sorozatának tulajdonképpen hopmestere itt nem csupán az eljövendő film és a színre vitt több mint kétórás eseménysor kívánatos résztvevőit írja le a három nőalak segítségével, de a *Liberté* ideális nézőit is, akik elviselik, elbírják a látványt, elszánt, kitartó – *obstiné et dure* – szemgolyókként kitartanak a látvánnyal, nem hagyják magukra a képeket. Maga az orgia a libertinusok számára vállalkozás, tervezet, sőt dogma, amelyet most Poroszországban védenek és terjesztenek. A test szétszerelése, a tagok keserves, izzasztó elválasztása a törzstől, a csonkítás itt a képek, a montázs, a *vágás* elemi tevékenységét helyezi a digitális kor keretrendszerébe, a mind kifinomultabb (*goût raffiné!* – kiáltja egy libertinus) technikai adottságok és az általuk felkínált mind hathatósabb operáció és preparáció feltételei közé, a számítógépes utómunka teremtette lehetőségeknek hála, hogy a rögzített képet elemeire bontsa, megbüntesse (?), példát statuáljon a képen, újraszabja, átkomponálja, és egy sosemvolt vizuális kor-

⁷⁷ Ossos, Costa, 1997, 98’.

⁷⁸ *Liberté*, Serra, 2019, 138’.

puszt kínáljon fel élvezésre. Erre utal Serra, amikor egy interjúban minden központosság lerombolását nevezi meg filmszervező vágyként: „Sokat dolgoztam a különböző felvételek szuperpozíciójával létrehozott szintetikus erdei képekkel. Az utómunka során ahányszor egy túl könnyen olvasható, túl egyszerű képre akadtam, inkább különböző képek kombinációja mellett döntöttem, hogy kaotikusabbat, ág-bogasabbat nyerjek. Azt mondanám, a *Liberté* 30%-ban digitálisan módosított, kompozit képekből áll.”⁷⁹ A film rendkívüli gazdagsággal sokasítja ezt a Damiens kivégzésével idézett figuratív csonkolást, kínzást, *gallyazást* és *csíráztatást*. Ezért van szükség egy szigorúan és szikáran kezelt alapra, dramaturgiai-narratív és vizuális-plasztikus értelemben is, egyfajta egyszerűsége, sőt naivitásra, narratív eszköztelenségre és unalomra, tüntető monotonításra; azt a nyelvtant, grammatikát, szabályrendszert jelenti, amelyhez képest a kihágások, az eltérések, a gazok és vadhajtások felismerhetőek.

- Ezért kulcsfontosságú a *Liberté*-ben a temporalizáció, hogy a filmkép 140 percen át csordogál, ringat és untat. A filmben elhangzó legdurvább inzultus a gyöngö, erőtlen, csökkent képzeletre vonatkozik, melyet nem szabadít fel a percipálható hiánya, képtelen előadásként, spektakulumként megtervezni a rá váró gyönyört. És ezért megy félre az a kritika, amely az unalmat a „bárhonnét 15 perc ugyanazt adja” értelmében definiálja. A *Liberté* összezavarja a tér- és időérzetet, hiszen ha a tér elsősorban a kameramozgás és a vágás révén képződhet meg, vektorok keresztmetszetében (*champ/contrechamp*), akkor itt a filmkép látszólag egyívású volta, árnyalatai, beállításai pontosan a cserék, figurációk, metamorfózisok amorf térédejéhez szükséges vizuális masszát gyúrnak ki. Azt a pompót, mely nem-helyszíneként, nem-dátumként egységes - azt demonstrálják, hogy sem a tér, sem az idő nem egy, nem lineáris, kronologikus vagy fejlődéselvű; sokkal inkább szemléleti téridő. Ennek talán legfontosabb eleme, hogy a már említett figuratív csonkolás keretein belül - erdő, napnyugtától napkeltéig - a jelenetek folyása vagy szukcesszív rendje csak elvéve utal rákövetkezésre, egymáshoz viszonyított elő- vagy utóidejűsége. Bizonyos extrapoláció ugyanakkor megfigyelhető, az aktusok, a rituálék, a bevont kellékek, az erőszak és a behat(ol)ás egyre érzékletesebb, *durvább*, de a jelenetek végig megmaradnak felcserélhetőnek, sorrendjük esetleges. A téridő destabilizálásának fontos kelléke a hangzóanyag, mely kidolgozottságában a vizuális sík komplexitásával vetekszik. Folyamatos, körbeölelő zajsövet: az egész filmet kabócaének kíséri, a száraz levelek, az avar neszei, suttogások, a lopakodó-süندörgő alakok vonulása, rebbenése, reccsenő ágak, ruhák esése, dörzsölődő-súrlódó szövetek, a legkevésbé egyedi érzékletek, a film bármely mozzanatához hozzáilleszthető hanghatások. Vagyis a szonorikus sík azt a megszakítatlan háttérrel és mélységet biztosítja, mely előtt az akronologikus és anarchista téridőt érzékeljük, mely ezerfelé szabdalt, barázdált, vertikális, egyetlen, de kiismerhetlen cölöprengető, felaprított, felszeletelt, fatörzsekkel és támolygó figurákkal tömött, holdfényes és szakadék sötétségű filmkép. Egy jelenetben két figurát látni egy hintóban, a kamerától mintegy tíz lépésnyire, és csak keservesen felfejthető, hogy valójában négyen

⁷⁹ <https://www.filmcomment.com/article/interview-albert-serra-la-liberte/>

beszélnek; egyszerre hallunk egy hintón belüli és hintón kívüli párbeszédet, utóbbi szereplői rejtve maradnak; a beszéd tárgya pedig mi más, mint hogy ki lát, ki hall, ki érzel kit, és hogy miféle hangokat képzelhetnek el; mert a hintóbeliek nem látják és nem is hallják azokat, akiket mi is csak hallunk. A *Liberté* sokszor megvezet: kontinuitást hazudik a képsornak a hangzóanyag kontinuitása, holott lehetetlen egyazon figurát folytonosnak tételezett (a hang révén: folytonosnak tapasztalt) időben A és A+1 képen látni; a képre montázsol a kép közrefogta térben nem jelenlévő figurákat, ezáltal abszurd hármásokat, fantomokkal megvert négyeseket visz színre, és magából az erdőből is kaleidoszkópot csinál, vagyis a teret, mint már a *XIV. Lajos halálában* is, döbbenetes kristályként szervezi meg – és ez sem tapasztalható egy 15 perces részlet alatt.

– Serra a 2019-es Viennalén úgy fogalmazott, hogy „színészeket felejt egy színpadon”, és valóban: ez az ott-felejtettség sem konstituálódik meg, ha pusztán a vizuális síkra koncentrálnak. A baszás, nyalás, verés, korbácsolás, kilyuggatás, lehu-gyozás, kitágítás, akasztás, fölsebzés mind csak instanciáknak tűntek a percepció-s vágyanalízis közepette, ami persze azonnal *mise en abyme*-ként működik, vagyis rögtön a filmnézést magát viszi színre. Hogy kié a vágó, ki kelti a vágókat, mimetikus-e a vágó, s ha igen, hogyan, s biológiai-nemileg differenciált-e a libidó, vagy csak a szadizmus és mazochizmus eloszlása differenciálja. Greenaway vagy a ‘70-es évek Kubrickja, újabban Paul Thomas Anderson semmivel sem kevésbé dekoratív, „festői”, de egyikük sem kuszálja úgy össze a térérzékelést, mint Serra. Ezek a dekoratív képek téridő-labirintussá aprózódnak, rovátkolódnak, méghozzá az audio és a vizuális sík roppant következetes szétválasztásával, újbóli összeillesztésével, újbóli szétválasztásával, és így tovább, kiismerhetetlen ritmus szerint. A dezorientáló percepció-s játékhöz szükséges hosszan kitartani, *tartamosítani* a képeket. Ez korábbi műveire is jellemző volt, de a fogalmazásmód, elsősorban a megsokszorozott figurák révén, a *Liberté*-ben bonyolódott, ami azt is beláthatóvá teszi, hogy a filmnél a nézői perspektíva kialakítása és megszilárdítása végett mennyire konstitutív a képen látható figuráknak a *tekintete* is – hogy ki hová néz –, a *vágyökonómia* is – hogy ki kire/hogyan/meddig/milyen áron vágjuk. A kamera azonban nem a voyeur pozícióját veszi fel, inkább azt az erőlködést, küszködést, tolakodást és könyöklést rögzíti, amellyel a figurák paradox módon egy olyan láthatóságért, megmutatkozásért küzdenek, amelyet csak egy hivatlan, (be)tolakodó tekintet adhatna meg nekik. Talán efelől, ebből a lőrésből kellene elgondolni a libertinus és a pornografikus spektákulum közötti fontos különbséget.

– **Rodrigues** későbbi filmje, a *Férfiként meghalni*⁸⁰ a defigurációt mint extrém láthatóságot viszi színre. A középkorú Antonio/Tonia egy lisszaboni bár *drag queenje*, aki fiatal drogfüggő barátja (Rosário) unszolására nemváltó műtétsorozatnak veti alá magát. A főcím alatt a plasztikai sebész egy origami péniszt hajtogat át női nemiszervvé, akkurátusan tudósítva a sebészi beavatkozás részleteiről – a péniszből nem vész el semmi, minden új helyet talál, új funkciót, az előbőrből

⁸⁰ *Morrer Como Um Homem*, Rodrigues, 2009, 134’.

kisajkak lesznek, egyedül a heréket távolítják el. Hogyan is írhatnánk le pontosabban a *Férfiként meghalni* figuratív ökonómiáját? A testeket újraszabják, újjahajtogatják, azzal az ígérettel, hogy nem termelnek maradékot, miközben a film a legkülönbözőbb módokon viszi színre a hús maradékát, a bio-logikát mint pusztá utóéletet. Tonia esetében szinte minden elvész, az újrakomponált testben semminek nincs helye, a megduzzadt, elfertőződött mellbimbó véres-gennyes váladékot ereszt, a test kilöki a szilikonbeültetést, végül egy lesóványodott, fekélyes férfitest hever a kórházi ágyon. A defiguráció legszembeötlőbb síkján a florális metafora értelmezi a nemváltást, ami így *plantáció*, át- és beültetések sorozata, kertészkedés, de elföldelés is, elhantolás, (el)ásás: egy ponton egy katonasírt látunk flamingóvirágok között, akárha a film szimbolikusában a temetkezés is egyfajta csíráztatás volna. A *Férfiként meghalni* tobzódik a megnevezésekben, a rámutatás, a felcímkézés képnyelvi gesztusaiban; a szimbolikus fixálás vágya elsősorban a nukleáris család háromszögében reked, ahol az apa/anya/gyerek szerepei mégis betölthetetlenek. A nemváltó Tonia nem-apa, nem-anya. Talán a megnevezhetetlenségében a leginkább fantomszerű. „Örökké így maradsz? Férfi mellekkel, egy nevetséges vénasszony?” Egy éjszaka váratlanul megjelenik Tonia katona fia, Zé Maria, aki gyilkosság miatt dezertált („Megöltem egy ilyen buzit, mint te”). Kettőjük között hangzik el a melodramatikus szóváltás: „Sosem voltam jó anyád”, „Sosem akartál az apám lenni.” A sérelmek, a bűnbánat, az önvád mind egy óhatatlanul hibás, defektusos, elégtelen szerephez kötődnek, amelyet – már vagy még – nem lehet betölteni.

– A film tetemes részében egy eljövendő testről folyik a szó, de nem egy olyan testről, amely vágyat ébreszt, felizgat (a *Férfiként meghalni* nem érdekelt a testi szerelem ábrázolásában), hanem egy testről, ami *hasonlít* az ismert testre. Ami nem hasonlít semmire, az nem látszik. Ennek legfontosabb jelzése Jenny, a fiatal *drag queen* figurája, aki Tonia pozícióját veszélyezteti az éjszakai bárban; teste kisportolt, hibátlan, fekete, mély dekoltázsa jelzi a sikeres nemváltó műtétet. Tonia többször boszorkánynak nevezi, vuduvarázslónak. De amikor a film második felében Tonia bekeretezve és falra függesztve, egy fotográfián látja viszont a félmeztelen Jennyt, és a házigazda „Nuba díszpéldányának”, majd szintén „boszorkánynak” hívja, világos lesz, hogy ez a test nem válhat Tonia transzformációja modelljévé. Jenny teste egy antropológiai mintára redukálódott, a biológia és a rassz kuriózumává lett, de nem a női(es)ség mintája. A kritikai test brenez-i fogalma, mely az emberi faj közösségén, biológiai ismerőségén keresztül mondja ki a modell nélküli test filmes elvét, nem az egyént, az individuumot, hanem a (hozzám) hasonló testet ismerteti fel a közös humán különféle alakmásaiban. Riefenstahl kései munkásságát nem csupán a Jenny-ről készült fotó kompozíciója, alulról exponált, heroikus beállítása, a kép alanyának a kamerára vetett kihívó tekintete, de az afrikai törzs explicit említése is megidézi és *nyomatékosítja*. Nem függetlenül a német filmrendező és fotográfus pályájától, a „Nuba-sorozat”⁸¹ születésének történeti kontextusától, művészet, biográfiai és politi-

⁸¹ Leni Riefenstahl: *Die Nuba*. Köln, 2006. (Egy kötetben a *Die Nuba* [1973] és a *Die Nuba von Kau* [1976].)

kai különös együttállásától, Riefenstahl képei a nyugati vizuális archívumban egyedülálló módon közvetítik a másik test (biopolitikai) idegenségének és familiaritásának problémáját. De Jenny két irányból is boszorkányként megjelölt teste egyaránt kuriózumként jelenik meg az antropológia és szórakoztatóipar számára, sőt, mintha a *Férfiként meghalni* attól sem riadna vissza, hogy a night club vendégének és az antropológusnak a pillantását is megfeleltesse egymással. A test láthatóságára kimondott keserű ítélet szerint a tranzstest itt egyedül spektakulárumként szemlélhető, kuriózumként, kivételként, az emberi faj cseleként, ördögi jelenésként.

- A *Férfiként meghalni* nyitánya egy remekbeszabott 10 perces rövidfilm, amelyet viszont csak retrospektíven, Tonia halála felől értelmezhetünk. Szuperplán, egy arca fekete és zöld sávokat kennek; egy éjszakai bevetés előkészületei, rejtőszín, de éppúgy arcfesték, smink, *maquillage* is. Kommandósok menete a sötét erdőben, a sisakon ágakból, levelekből font kamuflázs, de éppúgy kalapköltemény vagy fejdísz, Arcimboldo gyümölcskosara. A test mimikrijében egymásba csúszik a divat, a szépítkezés és a par excellence férfiközösség rítusa, a háború és az esztétikum kódjai, a macsó érzéketlenség és a tetszeni vágyás, a láthatóvá és a láthatatlanná levés. De a sminkelő katona képzete ellenáll a dialektikus leírásnak, hiszen nem a valamivé változást prezentálja, hanem a mimikrit magát. Mindkét kód lehet szerepjáték. Az elrejtőzésbe fojtja a magamutogatást, és fordítva. Az erdőt pásztázó kamera mozgását, a rengetegbe csapódó reflektor fényét a film egyik kritikus a *Trópusi betegség*⁸² dzsungelképeihez hasonlította. A csapatból két katona válik ki, zseblámpa világít Zé Maria arcába; csokolóznak, majd gyöngéden lefejtve az egyenruhát, egy fatörzsnek támaszkodva szeretkeznek. Erdő, éjjel, harci díszben szeretkező fantomok. Innen nézve maga a mimikri, a kamuflázs egyszerre szolgált menedékül az idegen tekintetek elől, és jelentette magának az aktusnak a preparációját is, beöltözést és csinosítást. Viseletük látható és átlátható, úgy és azért viselik, hogy ne lássák őket, pontosabban, hogy átnézzenek rajtuk. A két katona később egy erdei házhoz ér. Az ablakon belesve látjuk, hogy a nagypolgári enteriőrben két transzvesztita férfi zongorázik és énekel. „Biztos apád barátai”, majd Zé Maria: „apám halott” és lelövi a társát. Zé Maria a gyilkosság után dezertál és Toniához menekül.

- Percekkal a Riefenstahl-parafrázis után a transzvesztita vendéglátó és az orvos elszavalják Celan *Die Krüge* című versének első felét: „Az idő hosszú asztalain / mulatnak az istenek korsói. / Kiűsszák a látók szemét és a vakok szemét”. Így folytatódik: „Ők a leghatalmasabb ivók: / ajkukhoz emelik az üreset meg a telit, / és nem csordulnak túl, mint te vagy én.”⁸³ A neváltás betölt egy hiányt? Egyik korsóból áttölt a másikba? „Egy nő nem lehet teljes feltört sarok nélkül”, hangzik el, de a *Férfiként meghalni* nem kínál nézőpontot a biológiai és társadalmi nemek közé szorult test megpillantására. Egyedül a halál fixál, de ennél a fixálásnál mi sem bizonytalanabb: férfiként vagy emberként halni? Tonia meghal, de pompázatos *drag queen*ként támad fel, egy kripta tetején látjuk, lábai alatt saját temetési szertartása

⁸² *Tropical Malady (Sud pralad)*, Apichatpong, 2004, 125’.

⁸³ Jancsik Pál fordítása.

zajlik, ő maga öltönyben, nyakkendőben, egy *fadoba* kezd: *Quero ser plural*. Többes akarok lenni, többesszámú, többedmagam, sokaság.

- A korporális szingularitás és pluralitás figurációja a *L'intrus*-ben⁸⁴ a testek globális ökonómiájába ágyazódik. **Claire Denis** azt mondja, a filmet az 1996-os európai menekültválság és Jean-Luc Nancy saját szívátültetéséről írt meditációja⁸⁵ ihlette. Makroszinten a film az ember- és árukereskedelem egy-egy emblemikus helyszínén keresztül köti a cselekményt a geopolitikai térbe. Ezek: 1) a Svájcjal határos franciaországi Jura megye, illegális határátkelőhely; 2) Genf, több transznacionális szervezet (az ENSZ európai szervei; a WTO, a WHO, a Vöröskereszt) székhelye, banki központ, óraexportőr; 3) a dél-koreai Puszan, a világ ötödik legforgalmasabb árukikötője; 4) Francia Polinézia és legnagyobb szigete, Tahiti, francia exgyarmat. A helyszíneket a Jura-hegység francia oldalán élő, valószínűsíthetően exzoldos Louis Trébor (M. Subor) mozgása rendezi személyes útvonallá; a *L'intrus* őt követi, amint Genfben utazik szívtranszplantációra, majd Puszanon át Tahitire, hogy megkeresse fiatalon elhagyott fiát, ráhagyja vagytonát, és új életet kezdjen apaként. A cselekmény és a helyszínek hangsúlyosan a brutalista biopolitika terrénumába utalnak. A nyitányban franciául, orosz akcentussal elhangzó tételmondat rögtön megbontja bent és kint a címben (betolakodó) látszólag egyértelmű elválasztását: „Legálnokabb ellenségeid benned lakoznak, szíved sötétjében..” A mondat egy alig megvilágított fiatal orosz nő (J. Golubeva) szájából hangzik el, akit néha a Halál Fekete Angyalának neveznek. Ő a film egyetlen köznapi értelemben vett fantomja. Kéretlenül elkíséri Trébor a globális Délre, de már akkor jelen van, amikor a szívbeteg főhős, előrevetítve a majdani tranzakciót, elmetszi a háza körül ólalkodó fiatal menekült torkát - a gyilkosság a gyógyszerész szeretőjével folytatott nyögvenyelős szeretkezését vágja félbe -, ő az összekötője a szervkereskedőkkel, vele üti nyélbe Genfben az üzletet, Dél-Koreában ő közli Tréborral, miután a beteg szívére hivatkozva megpróbálja lerázni, hogy *nem beteg az, csak üres* (Denis egy interjúban jelzi, hogy rossz - szívtelen - emberről akart filmet csinálni), sőt még Tahitin is felkeresi, mikor új szívétől gyötörve agonizál a kórházban. Ám a többi alak is folyamatos mozgásban van, átvitt vagy konkrét értelemben határhelyzetben él: vadászok, menekültek, határőrök, kereskedők, csavargók, egy pap. Noha modellel nagyon is rendelkeznek, nem karakterek, sokkal inkább titulusok, határhelyzetek dinamikus jelölői. Ezek keresztmetszetében kapcsolja össze a film az egyenes örökítést (a személyest) a donoros transzplantációval (a személytelennel) és a mássá válással (a többessel); paradox figurái az új saját test (oximoron!) és az elhagyott/vágyott fiú.

- A szervátültetés akár a kritikai test allegóriája is lehetne, hiszen élettani idegenségtapasztalata éppenséggel az emberiség anatómiai azonosságát demonstrálja.⁸⁶ A szervkereskedelem útján végbemenő átültetés azonban differenciát feltételez. Az

⁸⁴ *The Intruder* (A betolakodó), Denis, 2004, 130'.

⁸⁵ Jean-Luc Nancy 2000. i. m.

⁸⁶ A „kritikai test” definícióját lásd a jelen lapszámban publikált Nicole Brenez-esszében.

implantátumot a globális thanato-ökonómiában kell megfizetni, ahol aszimmetriák érvényesülnek: a szervek személytelen körforgásában a jómódú nyugati férfi az emberiség szervi azonosságát kihasználva egy szubalternt csonkíttat meg. A baljós tranzakció a Halál Angyalával – ahol Trébor leszögezi, milyen szívet szeretne (fiatal fehér férfit!) – afelől sem hagy kétséget, hogy az ideális donor meggyilkolására is kiterjed a megbízatás. Trébor csak azon az áron közelítheti meg egykori egészségét, hogy magába fogad egy idegen szervet, aminek a gazdáját megöleti – ezt a paradoxont kell kijátszania a figuratív mátrixnak. Négy módon teszi.

– Először is, szimbolikus áttétellel: a halálangyallal megkötött alku után Trébor svájci karórát vásárol, mintegy vágyteljesítésként: az óra már a csuklón van, hátlapja átlátszó, rálátást enged a finommechanikai működésre. Az eladó mondja ki a kulcsmondatokat: „az óra vadonatúj modell”, „már csak fizetni kell érte”. Másodszor: a *L'intrus* képi szintaxisába ékelődő archív felvételek Subor fiatalkori filmszerepét⁸⁷ is szervestik: a reparált, újból elsajátítandó testet a múltbeli épség figurálja. De a fiatalkori önkép összecsúszik sosem látott fia fantáziaképével, ezért aztán – a vágy metonimikus természete folytán – ugyanúgy kezd sóvárogni a gyerek, mint saját egykori teste után. Ritkán nyer ilyen konkrét jelentést a régi bölcsesség, miszerint a szülő gyermekében vágyik továbbélni. A *L'intrus* figuratív logikájában persze az a meghökkentő, hogy jó darabig ennek a fiúnak sem lehet más mintája, mint a saját egykori test (hisz Trébor nem ismeri a gyereket); és feltételezhető, hogy a szüzsé második felében tett hosszú utazás Tahitire, majd az ottani különös castingjelenet, ahol potenciális utódok sokasága jelenik meg, pontosan ennek a lehetetlen mutációnak – „saját testemből vététt fiammá kell válnom” – a megszüntetését, a (később: bármilyen!) hús-vér fiú visszahelyettesítését, a hasonmások *burjánzásának* megakadályozását, a vérvonal stabilizálását célozza, hogy a kudarcorozat után végül a tengerbe temesse, vagy talán hazavigye a fiú legutolsó megtestesülését – ebben az eldöntetlenségben zárul a film; Trébor és a koporsó elhajózik ott, ahonnan a *Le reflux* partra sodorta az archívban.

– Harmadszor, a mikropercepciós szinten úgy mutatja be a szervátültetést, mint egyfelől az átszabás, a beültetés és kivágás rituáléját, másfelől az egzotikus idegen antropológiai tapasztalatát. Ezért beszélhetnénk itt a kritikai test ideáltípusáról. Ám míg az orvosilag felügyelt és szabályozott keretek között végbemenő szervátültetés csak nyereséggel zárulhat – és az emberi nem összetartozásának felemelő tapasztalatában részesíthet (hisz rassztól, nemtől, kulturális hovatartozástól független, hogy a szervezet elműködik-e valaki másnak a szívével) –, addig a szervkereskedelem tagadja a faji összetartozást, mivel azon alapszik, hogy a jobban szituált testek *visszaélhetnek* másokéval. Ráadásul a fiatal donor feláldozása legfeljebb meghosszabbítja a haldoklást, thanato-ökonómia érvényesül, nem bio-, a veszteség biztos, akkor is, ha a kedvezményezett tovább él. A *behatoló* pedig magával hozza az öreg testbe saját virtuális hulláját is: a revitalizált Trébor sírkamra lesz.

– Negyedszer, a film gazdag mátrixa illegális határátlépőkkel is figurálja az átültetést: a nemzettestbe hatoló emberekről gyárt képeket. Ők anonimok: statiszt-

⁸⁷ *Le reflux*, Gégauff, 1965, 77'.

tikai adatként veszik őket számba (a *data* eleve többes szám), tömegestül adódnak; Trébor testének és képzeletének most mégis egyetlen (ugyancsak anonim) tagjakkal kellene megbirkóznia; és bár a menekültek sokaságát el tudja gondolni, a szingulárishoz nincs modellje. Így a beültetett szerv sosem kap megnyugtató mentális képet, delíriumos álmok széttronsolt figuráira vetül ki: a korábban meggyilkolt menekült jégbe fagyva, bevándorlók sokasága, egy csavargó lány felvágott teste, majd a kivetett *rossz szív* egy hómezőn... Közben téli vadászjeleneteket látunk: a stáblista szerint „az északi féltéke királynője”-t (B. Dalle, Denis ezelőtti filmje, a *Kínzó mindennapok* vámpírfőhőse) kutyaszán röpíti, éles szemfoga villog, kacaja vérfagyasztó.

- Az elhagyott fiút, Tikit (maori jelentése fából vagy kőből készült figurina) a tahiti közösség fogadta örökbe. „Tűnj innen, ő már a mi fiunk” - közlik Tréborral. Olyannyira elérhetetlen, hogy hús-vér valójában sosem látjuk, csupán betöltetlen helye, hiánya utal rá: potenciális helyetteseit látjuk az említett castingjelenetben, ahol a polinézek alkalmas pótlékokat keresnek, miután Tiki (aki tényleg létezik!) látni sem akarja apját. Tucatnyi fiatal jelentkezik dublőrnek, a helyekből álló zsűri mégsem hirdet győztest: mondvacsinált érveik azt sugallják, visszariadtak attól, hogy saját közösségükben kvázi-európaiként jelöljenek meg valakit. Trébor előbb egy castingon kívüli jelentkezővel, Tonyval pótolja Tikit, és bár képződik köztük intimitás, végül erősebb lesz a *vér és föld* parancsa: képzeletben átruházza a fiú státuszt egy ismerős francia családapára, Sidney-re (G. Colin),⁸⁸ akire kísérteties, megmagyarázhatatlan módon egy tahiti hullaházban talál rá: Trébor műtéti sebe átkerül a fiatal holttestre, felmetszett mellkasa egyetlen képbe sűríti a filmben színre vitt valamennyi hiányt és abúzust: a kivágott szívet és a hátrahagyott hullát, a vágott, de befogadhatatlan betolakodót; a kannibalisztikus túlélési kísérletet.

- **Ben Rivers** filmje, a feledhetetlen című *The Sky Trembles and the Earth Is Afraid and the Two Eyes Are Not Brothers*⁸⁹ etno-thriller; olyan tekintetet vesz célkeresztbe, amely közvetlenül nem tud színre kerülni, így a képmezőn kívül (*hors-cadre*) képződik meg - ez az itteni *külső* azonban nagyon is rendelkezik fix modellel: ő a semleges szem, a nagy becsben tartott objektív látás. De mi történik, ha bandzsítani kezd? Rivers a referenciális és fiktív sík folytonos összecsúsztatásával-szétválasztásával dezorganizálja a szempárt. Tompalátás, csak folyamatos változtatásban: hol a fikciót, hol a dokumentumfilmet néző szem kerekedik felül. „Cinéma verité”, „ciné, ma verité”⁹⁰ „ci-né-ma vé-ri-té”, „ci-né, ma vé-ri-té”, „ci-né-ma-ma-ma-vé-ri-té”, dadogja a néző. A tompa látás pedig könnyen cinikussá tesz vagy debilizál.⁹¹

⁸⁸ A jelenet megidézti a két színész öt évvel korábbi szerepét a *Szép munkában* (*Beau travail*, Denis, 1999, 93'). Colin újonc idegenlégiónost, Subor parancsnokot játszott; kettejük ottani - atyai - kapcsolatának torzképe az itteni behelyettesítés.

⁸⁹ Remeg az ég és retteg a Föld, a két szem pedig nem fivér, Rivers, 2015, 95'.

⁹⁰ A „ciné, ma verité” kifejezést Roger Taillieur filmkritikus használta Chris Marker *Szép májusáról* (*Le joli mai*, 1963, 165') írt korabeli recenziójában; a későbbiekben Marker nevéhez kötődött. A „cinéma verité” a Jean Rouch-i stílus megnevezése. Lásd: <http://www.thecine-files.com/cine-meta-verite-le-joli-mai-and-the-politics-of-fictionality/>.

- Az első jelenetben sivatagban porzó taxikat látunk, majd rögtön a nyomukban rendezőt, stábot, operatőrt. A másodikban a rendező hermetikus passzusokat olvas a kamerába Paul Bowles amerikai író, zeneszerző *A Distant Episode* c. novellájából (1947), mely egy észak-afrikai utazást, metaforikusan az Európa és Afrika közti kulturális differenciát beszéli el. (Bowles Tangierban élte le életét.) A harmadikban három férfi kapaszkodik fel egy hóborította hegyhátra, aláfestésként emberi ének. A negyedikben magát az énekest látjuk és halljuk. A négy képsor eltérő reprezentációs rezsimekben forog. Az első werkfilmnek hat, mely egyszerre mutatja a filmesek rendezte fikciót és annak rögzítését; időpontja a kortárs jelen, helyszíne Marokkó, az Atlasz-hegység. A második egy torzított, mégis beazonosítható referenciákat (afrikai városok, törzsek) használó irodalmi szöveg közvetlen remedializációja; a benne foglalt alaphelyzet összecseng a forgatott film, a forgató stáb és a stábot leforgató werkesek helyzetével - eltekintve attól, hogy a negyvenes években játszódik, főszereplője pedig egy nyelvészprofesszor. A harmadik képsor tisztán fikciós jelenet a forgatott filmből - ezt erősíti, hogy a szereplők nem vesznek tudomást a kameráról, illetve az aláfestő ének. A negyedik az előző V-effektje. Szemünk aktiválja nézői reflexeit. A forgatott játékfilmről kideríti, hogy nem más, mint Oliver Laxe, egy „igazi” rendező *Mimosas* c. játékfilmje.⁹² (Neve nem hangzik el; a könnyebbség kedvéért nevezzük így.) Amíg a forgatott játékfilmet és a forgatást el tudjuk különíteni az ezeket dokumentáló werk síkjától, az első rezsimeket látjuk. Ami megnyugtató. Ehhez azonban ki kell takarni a második jelenet megnyitotta rezsimeket, ahol a rendező játszik a (dokumentáló) kamerának. Ez annál nehezebb lesz, amint az általa felolvasott szöveg, Bowles '47-es novellája, az első rezsime képsorainak metasíkjává válik, és elkezd dramaturgiai manipulálni. Mégpedig úgy, hogy magát az „igazi” rendezőt, Laxe-ot teszi meg a novella adaptációjába átforduló, immár áldokumentumfilm (?) hősné. És még nehezebb lesz, miután a marokkóiak elrabolják a forgatás helyszínéről, megalázzák, megverik, kivágnak a nyelvét, konzervruhába öltöztetik, végül áruba bocsátják. (Ez a novella szüzséje.) És az sem könnyíti tekintetünk dolgát, hogy a mi „dokumentaristánk” („rendezőnk?”), Rivers, nem él fikciós, eltávolító gesztusokkal - aláfestő zenével, hollywoodi plánozással, fix kép-kivágással, mesterséges világlítással, hagyományos játékmóddal (a marokkóiak látják a kamerát!) -, ám olyan szürreálisan erőszakos szituációban dokumentálja hőst, amelyeket, ha valóságosak lennének, aligha forgathatna le. - Amíg képesek vagyunk az immár újrakalibrált figuratív ökonómiában egy áldokumentumfilm/játékfilm hőseként rögzíteni Laxe-ot, úgy nézzük őt, ahogy ő nézte (és mi nézhetjük) filmje, a *Mimosas* szereplőit. Egyben pedig ő a mi tekintetünk helytartója, akin keresztül a vele (el)bánó marokkóiakat is megfigyelhetjük. De honnan nézzünk azután, hogy rendezőhősnünk, helytartónk a marokkóiak prédájává válik, a marokkóiak pedig

⁹¹ Ahogy a dokumentumfilmes João Moreira Salles mondja. Lásd: Marco Abel: *The Film is the Sweat. Senses of Cinema*, December, 2018. <http://www.sensesofcinema.com/2018/latin-american-cinema-today/the-film-is-the-sweat-an-interview-with-joao-moreira-salles/>

⁹² [Mimózák], Laxe, 2016, 96'.

megfigyeltekből parancsolókká, rendezőkké válnak? Miután figurinává roncsolják Laxe ideális szemszögét, modellszerű alakját?

- Rivers filmje kibővíti Brenez tipológiáját: világossá teszi, hogy nem csupán a képen látott alakoknak, hanem a képsorok nézőinek is van modelljük, és hogy mint valamennyi modell, ez is de-, majd refigurálható. A *Sky Trembles and the Earth Is Afraid and the Two Eyes Are Not Brothers* nem a rendezőt, hanem a nézőt teszi fantomná, „nyughatatlan lélekké”, aki nem képes „se létrejönni, se teljesen elenyészni”. A bandzsa szempár, melynek felfüggesztik testvérviszonyát, a miénk: egyikük dokumentált valóságot akar látni; másikuk fikciót fabrikál. Amikor a marokkóiak táncoló rabszolgaként, majd áruként konstruálják újra Laxe-t, egyik szemünket nála felejtjük, mintha még mindig autentikus dokumentumot látnánk a helyiekről, a másikat azonban elorozzák a brutális játékot űző kereskedők. Kiderül, hogy nem szadisták. Nem is bosszút akarnak állni az európain, amiért eltérítette őket. *It's only business*. Biodizájnernek. Akkurátusan dolgoznak művükön; úgy szemlélik nyersanyagukat, ahogy a játékfilm rendezője a helyieket. Velük utazunk barlangok és oázisok között. Általuk hurcolt (fikciót látó) és az étlenszomjan, napon aszalódó Laxe figurájánál felejtett (dokumentumfilmet néző) szemünk kognitív disszonanciája: élvezetes - átadhatjuk magunkat a cinizmusnak vagy a debilitásnak. Laxe egyre zombiszerűbb, és pisztolylövések gyakori parancsára vad táncba kezd a Nap alatt vagy a Hold árnyékában. Hiszen őt csak a kereskedők felől látjuk fikciós szemünkkel, akiket viszont Laxe felől „igazi marokkóiaknak” nézünk. Látjuk, ahogy elismerően hümmögnek: „Micsoda táncos lett!... Isten segedelmével tíezret is megkaphatunk érte.” - A kamera a kiképzést és annak fázisait ugyanúgy dokumentálja, mint eleinte a forgatott filmben vagy a forgatáson az etnografikus jeleneteket; ugyanazok a beállítások ismétlődnek. Regisztráljuk a kísérteties hasonlóságot a csörgő konzervmaskarában dervistáncot járó figura és a korábban általa filmezett, éneklő vagy bűvészmutatványt előadó marokkóiak között; dokumentáljuk fikció és dokumentáció egymásba játszását.

- Azonban újabb allegória képződik, mely bennünket is bűnrészessé avat. A kereskedők konzervemberré szerelik össze Laxe-ot. Rivers kamerája lelkesen filmezi, amint „autentikus áru” képződik, a „konzervek királya”, akit majd jó pénzért eladnak a helyi piacon. Az adaptált novella fikciójával képzett alak a (kereskedelmi célú) dokumentarista film keserű igazságát, az (árusított) antropológiai film rossz lelkiismeretét allegorizálja, hitelesebben, mint ahogy az ilyen filmek „valóságot” rögzítenek. *A fikciós szem látja az objektív titkát*. Az „autentikus áru” oximoronja azt a mediális fordítást jelképezi, melynek keretében afrikai, dél-amerikai, óceániai, délkelet-ázsiai és egyéb törzsek életét a nyugatiak az audiovizuális médium varázslatával piacositották, és portékájuk (szimbolikus vagy anyagi) értékét még följebb srófolta az állítólagos autenticitás pecsétje, amelyet azonban nem a filmre vett helyiek, hanem ők maguk ütöttek rá. Az allegória - a „konzervek királyának” kritikai teste - természetesen azáltal kelt megütközést, hogy egy nyugati test de- és refigurálásával mondja el, mit tesz a nyugati kamera az afrikai testekkel.

- A kereskedők eladják a táncost, jó pénzt kapnak érte, új ura pedig bevezeti a zenészeihez. Elindul a ritmikus zene, a konzervembert azonban nem lehet táncra bírni. Ugyanaz játszódik le tükörmegfordításban, mint az első töréskor (amikor a marokkóiak álltak ellen európai figurációjuknak): az alávetett tárgy fellázad. Az áru: kacat. A közönség nem élvez. „A portékátok értéktelen, nem jó semmire! - kiáltja a konzervember megvásárolója, egy zenészcsapat vezetője a kereskedőknek. - *Halott!*” A kereskedők mossák kezeiket. „Láttad, mit vettél! - mondják. - Közünk?” Azzal leszúrják a méltatlankodó vevőt, majd kereket oldanak, a konzervember pedig éktelen robajjal végigrohan a sikátorokon, ki a városból, majd egy mesteri plánszekvencia végén eltűnik a sivatagban. Fikcióra áhítózó szemünket, ahogy követi a menekülő konzervkirályt, kiegészíti a felkelő nap; a dokumentaristát magával viszi az eltűnő alak. Szem nem marad.

Kemény Lili

ELTITKOLT HÁBORÚ

ÁLMOK ÉS SZELLEMEK APICHPONG WEERASETHAKUL RAGYOGÓ
NEKROPOLISZÁBAN¹

*„A realitásokat is el kell... hiszen
ezek, értsd meg, ezek a mi kabaláink...
ez a reggelid is meg az ostoba újság
meg a reklámok is, ahogy ez a rengeteg
ócska de igazi tárgy is, amitől ilyen
a lakásom... így minden egész. És
kijöhetnél gyakrabban kicsi fiam, épp
csak, hogy időnként hadd lássanak itt is
valami mozgást, férfit a háznál. Félek.”²*

A *Ragyogó nekropolisz*³ az egyik legeredetibb kortárs filmrendező politikai tudatalanjában játszódik. Thaiföld 2015-ben olyan királyság, ahol a közelmúltban *újfént* puccsal ragadta magához a hatalmat egy katonai junta; ahol a nőket és a queereket hagyományosan (vallásilag és politikailag is) alsóbbrendűként kezelik; ahol a GDP számottevő hányada származik az illegálitása ellenére államilag támogatott szexiparból; ahová kisiújk és rabnők áron aluli szolgáltatásait igénybe veendő özönlének a nyugati turisták; ahol művészeket, újságírókat, tudósokat börtönöznek be felségsértés vádjával; ahol ma is élő kultusz övez egy ötvenes évekbeli véreskezű diktátort;⁴ ahol fegyelemre, engedelmességre és bigottságra idomítanak az iskolákban, és harsány jobboldali propagandával ösztönzik a nemzeti egységet. Mindez anélkül is látszik Apichatpong Weerasethakul első egész estés digitális filmjében, hogy történetsszervező erővé válna: az e fölött érzett melankolikus aggodalom szervezi a filmet; a benne dolgozó politikai utaláshálózat előzetes tényismeret híján⁵ is érzékelhető jelenléte szabályozza és dinamizálja.

¹ Az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-3-I-SZFE-5 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.

² A mottó Kemény István *Igazságszítás* című verséből származik.

³ *Rak Ti Khon Kaen*, Apichatpong Weerasethakul, 2015, 122'. Operatőr: a Carlos Reygadaszal közös munkáiból ismert Diego Garcia.

⁴ Sarit Thanarat, az 1957-es fasisztoid katonai puccs által hatalomra jutott diktátor portréja függ a falon a kórházi kintinban: a rossz emlékü tábornok Iszánban született, ezért vagyonokat költött propagandára ebben a körzetben, és rá emlékeztető emlékművek garmadája maradt fenn.

⁵ - Szívem, te külföldi vagy, ezt nem értheted! - inti le amerikai férjét a főszereplő a film felénél. Ettől

EGY INTÉZMÉNY RÉTEGEI

A helyszín egy különös intézmény Khon Kaenban, Iszán⁶ régió egyik nagyobb városában. A kortárs thai kultúrában Iszán az elfojtott. Etnikailag, nyelvhasználatban, földrajzilag, vallásilag, gazdaságilag is zárvány; az ország legszegényebb része. A bangkoki, nagyrészt sino-thai elit szemében Iszán elmaradott, vidékies, szegényellnivaló, ráadásul Laosz szomszédsága – a gazdasági bevándorlás és feketemunka koncentrációja – miatt az ország leginkrimináltabb határvidéke. Innen erednek és itt játszódnak a népi kultúra köztudatban lelegevenebben élő mondái és kísértethistóriái, amelyekből délebbre kommersz mozifilmek készülnek. De Iszánnak ezúttal nem az esőerdős mélyét, ahol például a *Tropical Malady* (2004, 125'), nem is a rejtélyes Mekong-folyót, aminek partján a *Mekong Hotel* (2012, 61') játszódik, hanem a modern, urbánus vetületét látjuk. Egy kísérleti kórházat és egy közparkot. Az épület számos funkcióváltáson esett át, és minden korszak rajta hagyta a nyomát. Katonai kórházzá alakított általános iskola egy ősi temető helyén – álmosszerűen kopírozódik egymásra nevelés és gyógyítás, ölés és temetkezés helye. Katonákat kezelnek itt rejtélyes Csipkerózsika-kórral: fizikailag ép fiatal emberek ájultan alsznak, rémálmok gyötrik őket. Mint később két közlékeny istenség elmondja, az itt eltemetett mitikus királyok szipolyozzák az életenergiájukat, és használják föl az évezredek óta dúló háborújukhoz. Orvosi magyarázat nincs. Közben a kórházépület környékén titkosított kormányprojekt zajlik, gépfegyveres katonai alakulat biztosította markológépek túrnak: nem tudni, szándékosan bolygatják-e a mítosz színhelyét, ők is az alvók életenergiáját kívánják-e megcsapolni, netán lukratív ősfossziliákat keresnek. Az is lehet, hogy csak egy kábeltévé társaság teszi a dolgát – a tévé, az internet terjeszkedik a háttérben. (1. kép)

Ide érkezik Jenjira, az Apichatpong-filmek állandó hőse. Ortopéd cipőben, mankóval sántikál. Mintha messziről jönne, pedig nem – álmok kezdődnek így. Jenjira Pongpas nem színész, inkább barát, még inkább társszerző. Jenjira élettörténetét a rendező magáévá tette, az ő tapasztalatára (főképp az állítólag csalthatlan memóriájára⁷) és jelenlétére építi a filmjeit – mintha megszállná, mint egy szellem. Ezt nevezi Deleuze hivatásos *nemszínésznek*, *színész-médiumnak*: aki nem játszik,

az önironikus meta-megszólalástól indítja Kong Rithdee a film politikai utaláshálózatát fölfejtő elemzését a Cinema Scope-on, és ő sem ért egyet Jenjirával. Szerinte azok is érthetik a film politikai szintjét, akik nem ismerik úgy Thaiföld történetét, hogy minden utalást olvasni tudjanak. Lásd: <https://cinema-scope.com/cinema-scope-online/tiff-2015-cemetery-of-splendour-apichatpong-weerasethakul-ukfrancegermany-malaysia-thailand-masters/>.

⁶ A film regionális politikai jelentésvonatkozásairól és recepciójáról lásd: Benedict Anderson: The Strange Story of a Strange Beast: Receptions in Thailand of Apichatpong Weerasethakul's *Tropical Malady*. <https://www.versobooks.com/blogs/2701-the-strange-story-of-a-strange-beast-receptions-in-thailand-of-apichatpong-weerasethakul-s-tropical-malady>

⁷ „Ha olyan agyam lehetne, mint neki! Mindent megjegyez. Szerintem azt is tudja, mi volt az ebéd tizenakárhány éve egy adott forgatási napon. Rengeteg projekten dolgoztunk együtt, könyvet is csinál-



1. Képkocka Apichatpong Weerasethakul: *Cemetery of Splendour* (Ragyogó nekropolisz) című filmjéből, 2015. © Strand Releasing

sokkal inkább látja, és közvetíti, ahogyan látja a világot. Az ilyen tartós szövetségek esetében minden ott dől el, hogy a szerző kit választ alteregójául. Ez mutatja, milyen figura köré rendezve, milyen érzékenységen átszűrve tartja megmutathatónak a kortárs világ leglényegibb, illetve a saját legelemibb problémáit. Pedro Costa orákulumot lát Vandában, Venturában és Vitalinában; mitológiai beszédet fakaszt belőlük, kolosszális szobrot farag nekik a filmjeiben. Tsai Ming-liang fétissé, egy fájdalmas és eseménytelen élet – szex, betegség, halál – readymade mementójává, obszesszió tárgyává teszi Lee Kang-sheng testét. Abel Ferrara narcisztikusan azonosul Willem Dafoe-val, aki nagyon hasonlít rá. Jenjira Pongpas testi jelenléte nem ilyen markáns. Alig látjuk közlelő, mindig tesz-vesz, szóba elegyedik másokkal, de riporterként nem válna be, mert többet beszél, mint az alanyai. Leginkább azzal hívja föl magára a figyelmet, hogy nem tervez megöregedni és eltűnni, mint a nők az ő korában, kicsit egzaltáltabb, szellemesebb, ábrándosabb, tolatóbb, szemérmetlenebb. Tanácsokat ad, viccelődik, mesél. Hogy Apichatpong most, Thaiföldön ezt az agilis, de mankóval járó, bohókás, öregedő nőt választja, és a hetedik filmjét készíti vele és róla, már önmagában erős politikai gesztus (is). Az egyén vágyai mind a buddhizmusokban (főleg a théravadában), mind a fasiszta diktatúrákban leküzdendő zavarként jelennek meg. A két összeegyeztethetetlennek tűnő világnézet abban is egyetért, hogy a testi vágyaiknak állítólag kiszolgáltatott nők és szexuális kisebbségek – nem beszélve a testi fogyatékkal élőkéről – másodrendűek, a megvilágosodás tana és az államhatalom szempontjából is. Apichatpong

tunk az írásaiból. Miatta kezdtem el Iszán történetével foglalkozni. Ez a film az én álmom, az övé (Jenjiráé), és egy kicsit, azt hiszem, az édesanyámé, ahogy én elképzelem.”

<https://www.female.com.au/apichatpong-weerasethkul-cemetery-of-splendour-interview.htm>

– ahogy Arnika Fuhrmann szerint⁸ a kortárs thaiföldi avantgárd általában is – éppen erre, az illiberális autokráciában és a népi buddhizmusban is *negativitásként* értett diszpozícióra alapozva fordul a fantazmák és fantáziák, vagyis a vágyakozás szabad és teremtő aspektusai felé.

Apichatpong filmjei úgy operálnak a szubjektív és kollektív határmezsgyéjén felfakadó emlékekkel és vágyakkal, mint a freudi álommunka. A *Ragyogó nekropolisz* a vulgárisan értett életből – saját és mások életrajzából – vett motívumokat fűz láncra, tol el, helyettesít, kettőz meg,⁹ gyúr össze, fordít visszájukra¹⁰ – sokszor a leghétköznapibb, legártatlanabb emléanyagba hajtogatja be a legtöltöttebb jelentéseket. Apichatpong egy ízben Hou Hsiao-hsien hatásának tulajdonította azt az alapvető felismerését, hogy az emlékek megőrzésre méltó, értékes dolgok. Hogy visszatérni a gyerekkora helyszínére, és az eredeti milióben rekonstruálni, amire emlékszik, olyan rendezői vállalás, amire az ember nyugodtan fölteheti az életét. A *Ragyogó nekropolisz*nak inkább projektje van, mint története: a rendező és a szereplő-szerzőtársa felkeresi a rendező szülővárosát, hogy a rendező gyerekkori és a szerzőtárs ifjúkori emlékeit sűrítve újrajátssza(ssa), ütköztetve a kortárs politikai szituációval. Apichatpong 1970-ben, a vietnami háború végén született. Jenjira 1958-ban. Jenjira Iszán szélesebb politikai-történeti kontextusáról tud többet, mivel ő már érett fejjel élte át a hidegháborút és az iszáni kommunistaüldözést. Apichatpong szülei orvosok, ezért gyerekkorában legalább annyi időt töltött a Khon Kaeni közkórházban, mint az iskolában. Jenjira a történet szerint csak látogatóba jön a kórházba, aztán ott ragad az egyik alvó katona, Itt ágya mellett. Talán csak azért pont őhozzá ül oda, mert annak idején épp ebben a tanteremben, hátul, az ablaknál volt a padja, ahol most Itt fekszik. Aztán megtalálja Itt naplóját, és ahogy belapoz, a férfi megszólítja a füzetten át. Mintha ezért a találkozásért tanulta volna a betűket.¹¹ Jenjira babazoknikat horgol, mint aki kisbabára vágyik, önkénteskedik a kórházban, mint aki gondoskodni szeretne, de valójában fiatalságra, szexre, álmokra és érzelmekre sóvárog. Először úgy hivatkozik Ittre, mint „új fiára”. De a film végén megvallja neki, hogy amikor nincs ébren, ő még a városi fényeket is fakónak látja.

⁸ Arnika Fuhrmann: *Ghostly Desires: Queer Sexuality and Vernacular Buddhism in Contemporary Thai Cinema*. Durham, Duke University Press, 2016.

⁹ Az életmű nagy része áll kettős szerkezetű filmekből; középen újakezdődnek máshol, másokkal, máshogyan. A *Bunmi bácsi* (*Lung Bunmi Raluek Chat*, 2010, 113') végén a maradék szereplők egy hotelszobában leülnek a tévé elé, majd megkettőződnek, az egyik testük a tévé előtt ragad, a másolatok elmennek egy karaoke-bárba.

¹⁰ Itt délről jön, északon nincs senkije. Tanulja az iszáni dialektust – szemben a megszokással: az iszániak éppen a dialektusuk *levetkezéséért* szoktak küzdeni. Jenjira Pongpas a maga civil foglalkozásában filmgyártó cégeknél tanít iszáni filmstatisztákat a többségi nyelvjárásban megszólalni. Ennyire szó szerint kell érteni, hogy a film életből vett tények transzformációjából dolgozik.

¹¹ A füzet többek között egy börtönben elhunyt politikai fogoly memoárjából is idéz. Rajzok is vannak benne, vélhetőleg a rendező saját skiccei.



2. Képkocka Apichatpong Weerasethakul: *Cemetery of Splendour* (Ragyogó nekropolisz) című filmjéből, 2015. © Strand Releasing

Bár a vidéki kórházban csirkék kapirgálnak a folyosón, a betegek álmát forradalmi technológia őrzi. „Egyszer olvastam egy MIT-s agykutató kísérletéről: fénykezeléssel sikerült hamis emlékeket ültetnie az agyba,” mondja egy interjúban¹² Apichatpong Weerasethakul. „Ha én orvos lennék, és az alvászavart akarnám gyógyítani, celluláris fényinterferenciával próbálkoznék.” A berendezés a film fikciójában is amerikai találmány: az MIT-n fejlesztették ki az Afganisztánban harcoló amerikai katonák számára – ők sem álmodtak szépeket. (2. kép)

A hajlított fénycsövek lassú színciklusai szinte észrevehetetlen fokozatokban fluktuálnak, de Apichatpong az erről szóló képek közé mindig csempész egy-egy snittet a kórterem mennyezeti ventilátorairól. Gyorsan forgó ventilátort, kereket nehéz filmezni: optikai csalódást kelt; mintha a másodpercenként huszonnégy kocskán rögzített forgásszimmetrikus lapátok hátrafelé forognának. Ez egy szelíd figyelemzetetés. A technológia a percepció protézise, de a filmkép sosem esik egybe az osztatlan és folytonos tapasztalati mezővel. A néma sorokban kábultan fekvő emberek, akik változó fényben derengenek, miközben turbinák zúgnak fölöttük: minimalista moziallegória. A változó színű fényfestés általában a kórterem tárgyait – köztük széles, fehér vásznakat, szúnyoghálókat – izzítja föl vagy borítja sötétbe, de egy kábítóan szép szekvenciában – mialatt a történet szerint Jenjira és Itt (a férfi egyik rövid ébrenléte alatt) éppen moziban ülnek – a hatás nem korlátozódik a kórteremre, digitális fényutómunkával folytatódik külsőben is. A mindent átszínező fény elmosza a rögzíthető, eredeti színeket, elbizonytalanítja a természetes színérzetet, a kinti világot is kontaminálja. A fénycsövek és ventilátorok szabályozta emberi testek képe radikálisan absztrahált lírai kép a moziról mint kollektív álompótlékról és propagan-

¹² <https://www.female.com.au/apichatpong-weerasethakul-cemetery-of-splendour-interview.htm>.

daeszközről. A fénycsövek elméletileg ugyan jótékonyan programoznak azt, amit a „mitikus királyok” ártó szándékkal; ám az éteri szépségű gyógyászati technika egy még pusztítóbb és otrombább hadsereg adománya, és ez a jelenkori hadsereg – a mögötte álló amerikai szuperhatalommal együtt – egész Thaiföld komatózus elaltatásában érdekelt, mintegy belegyógyítja a kollektívát a katatóniába; nem véletlenül hasonlítják a kórházi dolgozók temetési lámpásokhoz a fénycsöveket. Ahogy Apichatpongnál gyakran, a szimbolikus tárgyak jelentése ellentétes pólusok között oscillál. Hogy a fenséges farmakon gyógyír-e vagy mérge, nem eldönthető, a biztos csak az, hogy valahogyan, valaminek az érdekében *manipulálja* az alvókat – és a filmképet. Az álom és az emlékezet hackelhető rendszerek. A LED-csővek lassú, programozott színeváltozása ezt a biológiai hacket jeleníti meg, párhuzamosan az alvó katonák diegetikus, és a filmritmus nondiegetikus szintjén. Épp olyan nyugtalanítóan nyugtatja az alvókat, ahogyan a baljós szépségével hipnotizálja a nézőt. A ciklikus színhatás kiterjed az egész városrésze. A kihaltak tűnő utcátókatok hajléktalan emberek alig kivehető árnyai és más éjjeli alakok népesítik be – alszanak, szemetet gyűjtenek, horgászként ücsörögnek túlvilági vízfolyások partján. Látszólag harmonikus, valójában súlyosan terhelt, igazságtalanságot lenyomatoló képek. Egy kőfalon a Thanarat-féle katonai diktatúra mementója: féldombormű, amelyen Thanarat tábornagy elhozza az elektromos áramot Khon Kaen nyájszerűen ábrázolt lakóinak; a fal tövében, félhomályban emberek táboroznak. Buszmegállóban, angol nyelvű reklámplakát alatt alvó emberek; a plakát az Európai Unió állampolgáraival való házasság elérhető luxusát népszerűsíti. Nem látjuk a diktatúrát mint tényleges erőszakot – csak mint a világba csorgó mérge rejtett forrását.

A katonai klinikán spiritizmussal is kezelnek. Egy ifjú médium, Keng segít a rokonoknak kapcsolatba lépni öntudatlan szeretteikkel: ha lehunyt szemmel rajta tartja a kezét az alvók karján, látja az álmaikat. A lány bedolgozik a rendőrségnek is, bűntényeket derít fel, neves is a szakmájában. Állítólag azért utasította vissza az FBI állásajánlatát, mert csak a saját hazáját szeretné szolgálni.¹³ Mintha a thai-khmer folklór animisztikus szellemvilágában, a buddhista államvallás helyi változatában, a lélekvándorlásban, a karmikus egyensúlyban és más misztériumokban ezen a „távoli, egzotikus helyen”, Thaiföld északkeleti csücskében ma is teljesen mindennapos volna hinni. De ez nem ártatlan egzotikum. A népi mondákba vetett hit, a szentélyek látogatása, az áltudománnyal és kommersz ezotériával összefonódó népi bölcsességek és gyógy módok egy nem-szekuláris államban sosem teljesen elválaszthatóak a felülről irányított agy mosás eszközeitől.¹⁴ *A Ragyogó nekropolisz* viszont egyszerre

¹³ Mindhárom főszereplő, Jenjira, Keng és Itt is magától értetődő, mély hazaszeretetet érez Thaiföld iránt. Jenjira egyszer hálásan sóhajt fel, amiért Itt legalább álmában szolgálhatja a hazát. A narkoleptikus katonák kiesnek a rendes hadiszolgálat téridejéből, és ahelyett, hogy feletteseik autót mosnák vagy hasonló értelmetlen parancsokat hajtanának végre, álmodnak – ez ellenállásnak is tekinthető. Még ha az álmaik rémálmok is, még ha ágyhoz kötött katatónná is váltak, a tettük hősiessége nem engedelmességeknek a zsarnokoknak, mégis harcolnak a hazájukért.

¹⁴ Ezekben az években híresült el Warin Buawiratert esete, aki a despotikus miniszterelnök és katonai



3. Képkocka Apichatpong Weerasethakul: *Cemetery of Splendour* (Ragyogó nekropolisz) című filmjéből, 2015. © Strand Releasing

kínál ellennarratívát a népi hiedelmeket kihasználó államhatalommal és a nyugati felvilágosodás ész-eszményével szemben, ugyanis „hisz” a valós csodákban. (Ettől még nem sorolható be a nyugati kultúrmarketing gyártotta „mágikus realizmus” gyűjtőnév alá.) Apichatpong a filmet az emlékezet, az álom és a meditáció eszközeként, anyagként és mesterallegóriájaként fogja fel – az ábrázolt vagy implikált fantasztikum ennek a fenomenalizációja. Az elnyomók álmokójával szembeni ellenállássá válik az ébrenlét: a jelen és a múlt látása, de leginkább a *nyitott szem*. Ezért zárul Jenjira – a film általában tágabb beállításai között egyedülálló – félközelijére a film: riadtan tágra nyitott szemmel akaszkodik a látványba, mint akinek az élete függ attól, hogy ébren marad-e.¹⁵ (3. kép)

A banális és a transzcendens átjárja egymást, azonos hangsúllyal, organikus egységben van jelen. Minden evidens: az is, hogy az orvos nem tudja ellátni a betegét, mert a kórház nincs jól felszerelve, az is, hogy a tavi szentély istennőszobrai emberi testet öltenek és meguszonnáznak a járókelőkkel. Úgy rakódnak egymásra a szintek,

arisztokráciája házi jósaként gazdagodott meg és vált maga is oligarchává. Szellemlátóként a bűnüldözésnek vagy a honvédségnek dolgozni rossz ízű képzettársításokat kelt.

¹⁵ Vö. a *Twin Peaks – The Return* (Lynch, 2017, 1060') záróképével. Apichatpong és Lynch is a kollektív tudattalan materializációjának, közös álmaink fizikai hordozójának tekintik a filmet. A figurák, akiknek a nyomában végigjártatják velünk belső tájainkat, osztódnak, szóródnak, kollektívizálódnak, felszívódnak. Cooper közbelépése módosulást idéz elő az eredeti széria huszonöt éves, archív képanyagában, ez a módosulás pedig időben és térben is további hasadásokat okoz a cselekmény más síkján. Az emblematikus sikoly azt mutatja, a hősnőben traumatikusan megkérdőjeleződött a saját létezésének realitása – így lehetne leírni az erőszakot, ami Carrie Page/Laura Palmer eltorzuló arcán tükröződik. Hogy Jenjira mivel szembesül, arról később.

mint a tudat és a tudattalan rétegei, és minden réteg a maga tárgyi és szöveges leleteivel építi tovább a központi allegóriát: a mesterséges katonai álomkört. Ahogy a tudattalan nem ismer tagadást vagy önellentmondást, úgy itt is abszurd szimultaneitások, inkongruenciák harmonikus egymás mellettsége adja ki a film Khon Kaenjét. Ha van bármilyen szabályszerűség a film szintézisében, leginkább abban érhető tetten, hogy minden csodát azonnal valamilyen kortárs technológia vagy kommersz babonáság ellensúlyoz, és viszont: minél mondénabb dolgot csinálnak épp a szereplők, annál valószínűbb, hogy egy valós misztériumról fognak közben csevegni. Apichatpong szemében, amikor épp az orvoslással és a filmezéssel hozza kapcsolatba, a technológia a transzcendencia „legmodernebb” aspektusa, és maga a csoda; ha viszont babonássággá degradálódik, a hatalomgyakorlás és a megvezetés asszociációs mezejébe illeszkedik. Keng elpanaszolja a banánszirmot nassoló Jenjirának, hogy a katonák szülei rendszeresen a lottó nyerőszámairól faggatják. Jenjira nevet, és cinkos humorral rákérdez az FBI-pletykára. A fantasztikum (mediálás és gondolatolvasás), a globális high-tech (az FBI állásajánlata és az élelmiszeripar visszasságai, amikről az édesség kapcsán esik szó) és a blődli (lottószámok) egy helyen, szétválaszthatatlanul: a film rétegei mindig érintkezésben maradnak. Ezek a meghökkentő kis együttállások nem csupán szürreális esztétikai momentumok: *A század fényét*¹⁶ azért tiltották be Thaiföldön, mert Apichatpong nem volt hajlandó kivágni egy jelenetet, amiben két buddhista szerzetes drónocskát röptet, megszegve ősök, szellemek és a papság kötelező tiszteletét. Szintén nagy port kavart a *Ragyogó nekropolisz* egyik jelenete. Egy délután a tóparton megjelenik egy kis pavilon. Egy tévéceleb-ügynöknő a helyi háziasszonyoknak szervezett utazó expón mutatja be áruját, a fiatalító testápolót. Jenjira is ott van a közönségben, mint minden ráérő, magányos nő a városból. Keng pedig, aki mindig pénzszerűkben van, magára ölti az egyenruhát, és asszisztensként dolgozik a krémáros stábben. De a csodakrémen aztán együtt kuncognak Jenjirával. A krém nem használ semmit. A felületet kezeli, mint a magvas gondolatok, amik az iskola falát és a jó honpolgárrá nevelő tanösvény fát csúfító molinókról próbálnak hatni az emberekre. A krém átverés, hatástalan, bűdös. Jenjira szerint ondószagú. Ezen Keng, akinek nincsenek ezirányú tapasztalatai, jót derül. A sztereotip reklám a rezsím szolgálatában mintha a nők közötti organikus tudásátadás csatornáit tömítené el igénytelen kapitalista hülyeséggel. Egy évezredes kultúra lerombolásának biztos receptje: mérgezd a nők elméjét szépségápolási tippekkel. Mert nem igaz, hogy ne volnának fogékonyak rá. Akit egy csodakrém nem téveszt meg, az sem mentesülhet az öregedés szégyenétől. A katonákat ápoló Jenjiráéknak korábban már az istennőkről is a bőrápolás jutott eszükbe: mitől tűntek olyan fiatalnak, ha egyszer többszáz éve halottak?

SZUBALTERN SZERELMI TÉMÁK

Adja magát a következtetés, hogy Itt, a fiatal katona *vágyálom*: Jenjira jelenlegi férjéből, az amerikai Richard Widnerből és a réges-régi első szerelméből – akiről annyit

¹⁶ *Syndromes and a Century* (Sang sattawat), Apichatpong, 2006, 105’.

mond Kengnek, hogy szintén katona volt, és „egy szörnyeteg” – összeálló fantázia-párlat. *Olyan vagy, mint Superman*, mondja neki Jenjira hangsúlyosan, két alkalommal is. A kislánykori emlékében feltűnő, napszemüveges, jóképű angoltanárt Clark Kenthez (Superman emberi alteregójához) hasonlította (bizonyára a legismeretebb alakítója, Christopher Reeve alakjában). Itt figurája egy hétköznapi, de sűrű pillanattól születik meg: Jenjira unatkozó háziasszonyként és zokniárusként meglátogatja egy régi kolléganőjét, aki főnővér az ideiglenes katonai kórházban. A kórházban fekvő, szép fiatalemberről és a kórházkertről (az egykori iskolaudvarról), ahová az ablak nyílik, eszébe jut a régi angoltanárról, róla Superman, róla a férje, Richard. Az angol nyelv tanulása, és a külföldi – amerikai – férfi, mint a vágykép táptalaja, és ambivalenciájának forrása (külföldi férj: szerencse, szégyen és hazaárulás, megfosztás az anyanyelven való beszédétől). Minden későbbi jelenet, amelyekben Itt fölébred, már álom: a film elején a főnővér elmondja, hogy a katonák *egy percre sem ébrednek föl, és soha nem is fognak*. Eközben felhívja Jen figyelmét Kengre, a médiumra: szemtelenül fiatal, és olyan tehetséges, hogy már állásajánlatot kapott az FBI-tól. Innentől fogva Jenjira a visszafiatalodás megszállottja. A főnővér magára hagyja Jenjirát Itt ágyánál, és „pár percre” a gondjára bízva a kómás páciens – az álomban Jenjira a kórházban ragad, mint Itt állandó ápolója és szerelmese. Jenjira ezalatt a „pár perc” alatt Keng egyik szeánszát hallgatja, amelyben többek közt három chilipaprikát említ. A film során ezen kívül még kétszer lesz szó chiliszószról. A nővér elfelejt visszajönni, Jenjira pedig Itt füzetét lapozgatja, és feltehetőleg elszundít az ágy szélén. Álomban minden vágya meggyógyítani Ittet, erre találja ki az elméretezett, és a szerény vidéki kórházban abszurdan ható – hiszen nyilvánvalóan méregdrága – fénycsöveket. Tréfás paktumot köt Kenggel: pénzt kölcsönöz neki, de csak ha az cserébe meggyógyítja a sánta lábát (a műtétre Jenjirának valószínűleg a civil életében sincs pénze). Az álombéli Kengnek ettől fogva Jenjira meggyógyítása a vágya, de csak a gagyí csodakrémmel tud előrukkolni. Itt pedig egy gyógyoldattal és a csókjaival gyógyítja Jenjira combját, és az erotikus aktus, majd Jenjira feltörő sírásrohama miatt hullik szét a megnyugtató vágyfantázia.

Richard, a férj Thaiföldre települt, nyugalmazott katona, akivel Jenjira az interneten ismerkedett meg. (Semmilyen műimmanens magyarázat nincs erre a kapcsolatra; R. Widner Jenjira Pongpas saját férje; ám ebben a fikciós felállásban erős jel, hogy egy angolul alig beszélő, erősen sánta thai nőnek amerikai férje van: aligha független egy ilyen párosítás kialakulása a thai szexiparttól vagy a körülötte kialakult képzetektől.¹⁷ Jenjira egyhelyütt meg is jegyzi, hogy túl sok erektált péniszt érintett már meg hosszú

¹⁷ Egy 2004-es mérés szerint az iszáni összebevételnek jelentős hányadát teszik ki a külföldiekkel összeházasodott thai nők hazaadott pénzadományai. Ekkor kis híján húszezer iszáni nőnek volt külföldi (*farang, foreign*) férje, és még a félhivatalos, thai fiúszereitőkre is létezik gyűjtőnév: *gik mia farang*. Ezekre a nőkre a társadalom kiváltságosként tekint, mégsem szabadulnak a stigmától, hogy pénzért házasodtak. Keng is azzal húzza Jenjirát, hogy szerencséje van, hogy amerikai a férje, mire Jen azzal vág vissza, hogy inkább egy európaít szeretne, mert az amerikaiak túl szegények – köztudomásúlag már rég az európaiak élik az amerikai álmot.



4. Képkocka Apichatpong Weerasethakul: *Cemetery of Splendour* (Ragyogó nekropolisz) című filmjéből, 2015. © Strand Releasing

élete során. Nem szeretném azt sugallni, hogy Widner – aki egyébként más Apichatpong-filmekben is feltűnik – egykor szex turistista, vagy hogy Jenjira prostituált lett volna. Ugyanakkor az amerikai hadsereg kitüntetett helyet foglal el a posztkoloniális emlékezetben, és Widner figurája akarva-akaratlanul ehhez köthető, az pedig, ahogy Jenjira nagyon ügyel a túlsúlyos férfi koleszterinjére, az egykori gyarmatok világgazdaságban betöltött alávett-feminin funkcióját ismétli.) A film két szabadtéri aerobic-jelenete is az idő és a fiatal katona lényegi egységét erősíti: az elsőben Jenjira és Widner mozog együtt egy tornázó csoporttal, a másodikban az Itt játzó Banlop Lomnoi csatlakozik a nála másfél fejjel alacsonyabb nők csoportjához: ekkor félreérthetetlenül *szerepen kívül* látjuk, és homoszexuális férfi benyomását kelti. Fölállítható egy olyan hipotézis, ahol a Widnert szerepeltető képek is mind szerepen kívüli realitást képeznek meg. Ha így van, Itt álombéli és Widner életbeli ápolgatása az elbeszélés külön síkjain történik. Eszerint Jenjira a valóságból küldi át a szentélybe vitt állatfigurákat az álomba, ahol Itt és Keng, a két fiatal fantázialak várja őket, egyszer pedig az álomból telefonál ki a férjének, hogy elmesélje egy még régebbi álmát a szelíd sárkányról. (4. kép)

Apichatpong-nak a félálom a legkedvesebb állapota, mert határhelyzet; benne lehet elkapni a metamorfózis, az átkelés pillanatait, és ilyenkor a legnehezebben eldönthető, mi az ember, test-e vagy lélek. Minden elalvás halál, minden ébredés újjászületés – viszont minden félálom a test-lélek vagy lélek-test céltalan utazása, a fantazmák birodalma. Mint a mozi. Apichatpong szó szerint érti a hasonlatot. Egy alvási ciklus átlagos hossza kilencven perc, Apichatpong pedig azt vallja, az álmokat utánzó mozifilm ideális játéktája is éppen ennyi.¹⁸ Az álommunka az emlékezet jótékony meghackelése. A rendező osztja azt az elterjedt nézetet, hogy a mozi is

¹⁸ Rotterdami Fesztivál, 2018, IFFR Big Talk #3 – Apichatpong W. & Ch. Dercon (32’).

ugyanerre való, noha esetében a jótékony célzat már nem garantált. Itt és Jenjira mindig az álom határán találkoznak, és mindig közvetetten érintkeznek. Jenjira jelen van Itt lassú ébredésénél, elmennek moziba fantasyt¹⁹ nézni, Keng testén mint médiumon keresztül erotikusan is megérintik egymást. Itt legelőször a naplófüzetén át köszön Jenjirának egy direktnek ható üdvözlő formulával, később Kengen át ismétli; a lány elköszön, az alvó katona felé fordul, majd vissza Jenjirához, és ugyanazzal az üdvözlő formulával jelentkezik be, de már Itt nevében. És ugyanilyen közvetett a viszonzás is: Jenjira állatfigurákat visz a tavi szentélybe Itt gyógyulásáért. A találkozásaik éppen a közvetettség miatt tűnnek egyszerre lehetetlennek és szükség-szerűnek, mint minden elfojtott vágy, amely álom vagy fantázia formájában tör utat magának, miután megjárta a határország cenzúráját. Lehetetlennek, mert a cenzúra felismerhetetlenné teszi, mindig mással helyettesíti az elfojtott vágyakat, ám szükség-szerűnek, mivel az elfojtott vágy mélyben fortyogó energiája táplálja az egész álmot vagy fantáziát.

Az elalvás napi transzgresszus; az álom térénuma maga a kötetlenség, ahová a lelkünk „vehikuluma”, a testünk időről időre elszállít minket, hogy kimenekítsen a realitás korlátai közül, miközben ő maga védtelenül és kontrollálhatóan hátramarad. Emiatt fontos Apichatpongnek az elalvás és a felébredés elnyújtása, az álom és az ébrenlét zsongító határmezsgyéje. A félálom tranzitónáját szinte minden filmje rögzíti: ez az egyik legnagyobb – noha csendes, és nem túl látványos – bravúr a szerzői praxisában. Az álom és ébrenlét határán billegő ember szomatikus érzeteit lenyomatolni praktikusán szinte képtelenség. Gondoljunk csak bele, hány ember lehet a világon, aki képes kamera előtt, arcközeliben bóbiskolni, oscillálni álom és ébrenlét között.²⁰ Mindenesetre az állapotok keveredése és az átmenet érzetegyüttese részét képi tudat és tudattalan kiegyensúlyozott ökonómiájának. Az általános zsongás, a részleges amnézia, a süppedés, a zsibbadás, az izmok elnehezedeése, bódult erotikája, a gondolatok elcsatangolása, a realitásoktól való lassú eloldódása, a le-lecsukódó szemhéjak kis káprázatai, a környezet hangjainak kábító fölerősödése: ilyesfajta testi

<https://www.youtube.com/watch?v=TMyTI5yrfk0>.

¹⁹ A kommersz thai filmipar előszeretettel dolgoz föl a helyi animista mondakörben máig élő kísértethistóriákat, csak minden olyan mozzanatot cenzúráz, ami nem konform a kormány bigott és fasisztoid nézeteivel, hiába, hogy ezek elrajzolt mesefilmek. Nincsen például queer szellem vagy házasságtörő nő, aki a néző együttérzését magáénak tudhatná, és megúszhatná megtorlás nélkül, holott ilyen figurák a filmek alapjául szolgáló mondákban – és a thaiföldi életvilágban is – mindennaposak. Ezek a filmek akciófantasyvé sűrítik, uniformizálják, megvalósításában látványos, tartalmilag szigorúan meggyomlált szórakoztatássá alakítják a népi hitvilág színes történeteit, gyakran odabiggyesztve a végükre a kötelező tanulságot – mint az iskolákban a tábla fölé és a parkban a fákra aggatott moralizáló feliratokat. Apichatpong természetesen temérdek ilyen filmet látott kiskorától fogva, és ezeknek is méltó emléket állít nemcsak a *Ragyogó nekropolisz*ban, hanem például a *Bunmi bácsi*ban is, ahol komplett tekercek erejéig imitálja thai mozi- és televíziós műfajok esztétikáját.

²⁰ Lásd a *Blissfully Yours* (Sud sanaeha, 2002, 125') záró képsorát. Érdemes összehasonlítani Apichatpong és Andy Warhol munkásságát, különös tekintettel az alvó emberek valós idejű rögzítésére.

élvezetekről szól a félfalom Apichatpongnál, ezek kárpótolják a testet, amiért egy időre vissza kell változnia kiszolgáltatott bábbá. És pontosan ettől az andalító köztes állapottól fosztatnak meg a katonák, amikor kurtán-furcsán, szinte gombnyomásra zuhannak álomba. Átmenet nélkül rognak össze, ahol vannak. Ittet két férfinak kell visszacipelnie a kórházba a helyi multiplexből, ahová beültek Jenjirával. A teste beleegyezése nélkül zuhan vissza az álmába, és kötik újra gépekre. Katéttert a hólyagjának, oxigénmaszkot a tüdejének, fénycsöveket a neuronjainak – ahelyett, hogy a környezetébe vetett bizalommal, önként, sőt élvezettel süppedhetne le a természetes tetszhalálba, amire a test egyébként saját akaratából törekszik, külsődleges, technicizált energiakörökre kapcsolják az összes import-exportban érdekelt szervrendszerét. Visszatérő képek egy vízikerek csobogva forgó lapátjai és a kórterem mennyezeti ventilátora: így válik a hatalom miniatűr bioerőművévé az ember is. Az alvó katonák szervi keringését külső erők kontrollálják, a lelket pedig besorozzák a mitikus királyok, a jelenkori katonai elnyomás mitizált analogonjai. A film azt a szomorú hírt jelenti be, hogy egy katonai diktatúrában az álom sem hoz felszabadulást.

Ennek megfelelően afféle szerzői kézjegyé szilárdult már, hogy egy-egy másfél óras játékfilm végén jön a kíméletlen, harsány, de kedvesen noszogató ébresztés. *A század fénye* és a *Ragyogó nekropolisz* esetében köztéri fitneszező szinkronban tornázó csoportjaival, a *Bunmi bácsi*ban karaoke-jelenettel ébreszt, de közös bennük a derűsen ostoba, fülbemászó szintipop, ami váratlanul szakítja meg a film addigi meditatív duruzsolását. Ezek mindig hangsúlyosan az életigenlés és az örömteli együttlét képei, nincs bennük semmi megbélyegzés, nem is ironizál a tömegsporton. Egyszerűen csak szomorú, aggasztó látvány a vidám programozottság.

Apichatpong képeinek természetes egyszerűsége azért becsapós, mert egy-egy hosszabb beállítás rétegei fokozatosan különülnek el az appercepció szubjektív ritmika és a kép belső mozgásainak logikája szerint. Minden képe szemléleti formák látszatharmóniája; mintha párhuzamos világokat fényképezne egymásra. Egymás alól sejlik elő a történeti és mitikus múlt, a jelenkori technológia, a globális blóddli és a kozmikus látomás rétege; és a szem a hallucinogének kaleidoszkóphatásának cseppfolyós mintázatai szerint váltogat köztük. Vágásoknál csupán átrendeződnek a szintek; változik, melyik bukkan föl hirtelen dominánsként az egymáson átderengő rétegek közül. A film leggyakoribb plánja a nagytotál, az előtérben és a háttérben gyakran különböző jelenetek zajlanak: az élettereket a kamerától függetlenül is belakják, bemozogják anonim figurák; ehhez társul a látható sík történéseihez gyakran nem illeszkedő zajkulissza. A redundancia építi, bővíti, fodroztatja a soha ki nem simuló, soha nem egyértelműsödő, soha le nem tisztuló jelentésegézt. Amikor a szereplők kinéznek vagy kimutatnak valamire a képen kívül, a legritkább esetben látunk ellenbeállítást vagy inzertet az implikált dologról – a világszerűséget erősíti, hogy nem csupán folytatódik a világ a kép keretein túl, hanem a figyelem is oda irányul. A csendéletek vagy tájképek semleges nézőpontból, figuráktól független szemszögből, a cselekményösszefüggésről leválasztva jelennek meg: ez a valódi exterioritás, tárgyak és helyszínek külvilága, amit a digitális kamerán kívül senki sem néz. Ám ezeken a képeken is észrevétlen kábelek futnak át. A fenomenológiai

önállóság álomszimbolikára hajazó, szavakkal kifejezhetetlen jelentőséggel ruházza föl az ember nélküli képeket. Ezért is kiemelt az utolsó képpár a focizó gyerekekről és Jenjira arcáról. Előbb látjuk a nagytotált (és Jenjira háta is benne van, nem kerülünk szubjektívbe), és Apichatpong csak onnan vág az ismeretlen veszéllyel vagy traumatikus felismeréssel szembenező megfigyelő arcára. Tehát ha látunk is megfigyelőt és megfigyeltet beállítás-ellenbeállítás sémába illesztve, a megszokott sorrend felbomlik. A *Ragyogó nekropolisz* addigra kiépült szabályszerűségei nyilvánvalóvá teszik, hogy Jenjira nem azt – vagy nem csak azt – látja, amit néz.

Egy már önmagában is álomszerű jelenetben, amelyben a régi iskolában botorkál a sötétben, és az épület klinika helyett évek óta elhagyott rom benyomását kelti, Jenjira elmeséli telefonon egy régi emlékét. Eleinte a férjéhez, Richardhoz beszél, de hamar thaira vált. Egy különös, békés állatról mesél, ami egykor – feltehetőleg álmában – a Khon Kaen-i tóban lebegett, nem hatott rá a gravitáció; azóta is itt lebeg a szívében. Úgy lehet érteni, mintha egy szellemről, jó sárkányról, valami áttetsző, tündéri jelenésről beszélne. Később a tó tükrében visszaverődő napsütötte felhők közé puhán beúszik, mintha égítést méretű volna, egy tündöklő egyszejtű. Semmi nem magyarázza a jelenést, hacsak nem illesztjük össze a fél órával korábban elhangzottakkal és a szavakat övező affektív kontextussal. Egyfelől újfent a mikroszkóp, egy orvosi-optikai eszköz által megjelenített reális-biológiai csoda az, ami valós fantasztikumként meg is jelenik a képsíkon. Kisvártatva viszontlátjuk a vízfelszín fodrozó kerekeket, amelyek a szalagos vetítógépre asszociáltatnak (mint korábban a mennyezeti ventilátorok). Az ég és a víztükör összeolvadásából kialakult nem-tér olyan, mint a mozivászon vagy maga a szaruhártya: bármi kijátszódhat rajta. Közvetlenül előtte Jenjira két állítást tesz: nem biztos benne, hogy ébren van-e vagy álmodik; rájött, semmi nincs „a királyság szívében”, csak Iszán zöld termőföldje, gazdag vizei: a természeti tájon túl nem vár a szemlélőre semmi, semmilyen utópia. Jenjirában tehát felmerült, hogy az ébren maradás helyett az álmot, az eszkélista fantáziát, a természeti szépséget, az évnesztést válassza, mintha Itt katonán álma vonzaná magához. Itt ekkor csábító szellem, aki magához láncolja és elveszejtí az élőket. De az erre rávágott eukarióta képe cáfolni látszik Jenjira diagnózisát: képtelen arányaival, transzcendens derűjével, minden emberitől való ígésző függetlenségével tagadja, hogy az emberléptékű tájban való lassú elalvás volna az egyetlen út. Hiszen a táj végtelen sok láthatatlan dimenziót rejt (5. kép).

EGY CSODÁLTOS DÉLUTÁN

A film leghosszabb egybefüggő jelenetében Itt újra elalszik, Keng pedig fölveti Jenjirának, hogy ha akarja, találkozhat Ittel az ő (Keng) testén keresztül. Jenjira azt feleli, „Ha ez tényleg lehetséges, ez egy csodálatos délután.” Így hát az alvó férfi lelke Keng alakjában Jenjirával tart egy párhuzamosan két (vagy több) téridősíkon zajló sétára. Keng hivatásos médiumként máskor is közvetíti az alvó katonák üzeneteit a rokonok felé (milyen színű legyen a konyhacsempe, milyen ételnek örülnének), de csak ebben a jelenetben engedi át saját testét az egyiküknek, hogy kötetlen ideig



5. Képkocka Apichatpong Weerasethakul: *Cemetery of Splendour* (Ragyogó nekropolisz) című filmjéből, 2015. © Strand Releasing

beszélgethessen egy nem-rokonnal. A két nő úgy sétál végig az ősfás tóparton, hogy Jenjira elfogadja Keng szűzies, vidraszerű lánytestét mediátorként, és Ittet szólítja meg benne. Keng Itt nevében a mitikus monarchák valamikori palotáján vezeti végig Jenjirát, körülírva neki, amit sem ő, sem a kamera nem lát: pompás termeket, királyi háló- és fürdőszobákat, archaikus bútorok kőfaragványait, berakásos tükeit. Jenjira eközben a látható park groteszk installációit mutatja be Keng/Ittnek. A polgármester ugyanis teleszórta a tóparti erdőt mindenféle, a régió véres történetét bemutató, népnevelő célzatú műtárggyal. Jenjira ezek kapcsán mesél egykori árvizekről, bombázásokról, és magáról, a szerelmeiről. A sétájuk kölcsönös beavatás és egy megható szerelmi vallomás felvezetése. Jenjirának végül Keng előtt kell lemeztelenítenie a torz lába gyűrött combját, tőle kell elfogadnia az erotikus borogatást. Korábban ő törölgette a magatehetetlen Itt testét, de Kengtől kap viszonzást ebben a közvetett aktusban. Keng, a végső közvetítő ezután nyomtalanul eltűnik a filmből: vagy nincs többé szükség rá, mert Jenjira és Itt már közvetítés nélkül is megértik egymást („hirtelen olvasni tudom a gondolataidat”), vagy pedig megszűnik a valós kapcsolat lehetősége („ez a legjobb hely, hogy tovább aludjon az ember”). Keng eltűnése riasztó. Ha az álom vagy fantázia az elfojtott vágy rejtjelezett vehikuluma, úgy a tudatosodáskor véget is ér. Amint a cenzúrázott tartalom betör a tudatba, fölriadunk. Amint a közvetítő felület, a helyettes vagy médium betöltötte a funkcióját, föl is számolja a saját lehetőségfeltételeit. Vagy konstruktivista terminológiára fordítva: idős nő és fiatal férfi kapcsolatából végzetes módon eltűnik a fiatal lány, akinek az alakja lehetővé tette a szerelmüket.

A jelenet filmkészítői ars poeticaként is olvasható: a film nagyjelenetének leforgatása láthatólag nem igényelt különösen drága felszerelést, nagy stábot, sok időt és nehézkes szervezést. Ezen a pontján a film olyan, mint a gyerekjáték: kísérleti fikció

ágacsakkal, babszemekkel, kavicsokkal, szavakkal. Filmes lámpák valószínűleg nincsenek a szett környékén sem: a kép naturalis, a kompozíciók csak annyira idéznek palotát, amennyire bármelyik tetszőleges facsoport oszlopcsarnok bárhol a világon. A meseszerű régműltből a néző csak Keng/Itt szavain át részesül. A hidegháborús térplasztikák, az idősek szabadidőklubjának nejlonthuzatú orchideái, a fákról lekiabáló agresszív propaganda Jenjira emlékei által nyernek értelmet. A lényeg, mint mindig, az, amit nem látunk. Ez az elcsúszás nyitja meg a film spektrális dimenzióit. Az explicit szellemjárással kapcsolatos mozzanatok, a látható és megszólítható szellemek vagy a szellemlátás maga csak narratív verziói a filmet átszövő kiiktathatatlan, kozmikus derűt sugárzó poliszemiának, ami miatt a látható elemek sem identikusak. A kamera nem lát semmi különöset, csak a Khon Kaen-i közparkot, ahogy a hatalom berendezte, ahogy a hatalom láttatni akarta. De ahogy ez a park a kommentárok által megkettőződik, megháromszorozódik, aztán megállíthatatlanul sokszorozódni kezd, láthatatlan bőrkötet hámlik, és ahogy aztán a párhuzamos síkok horgonypontjaiként működő figurák egy helyben megképződő közös fantáziában elérik egymást, az álom alapjai meginognak. Keng/Itt bejelenti, hogy éppen egy herceg öltözőszobájában vagyunk, és „végigsimít” egy hatalmas falitükrön. A háta mögött álló Jenjira megkérdezi, látja-e őt a tükörben Keng/Itt. Aki kis helyezkedés után – de még mindig háttal – igent mond. Ekkor válik a második szint verbálisból alternatív képi síkká, amit viszont mi, nézők továbbra sem láthatunk. A figuráknak és a világuknak fokozatosan átalakul, illetve rögzíthetetlené válik az egymáshoz viszonyított státusza. A film nem valóságrepresentáció, hanem egy képekből és hangokból, illetve ezek időtartamából álló dinamikus erőter, ezért – mutatja Apichatpong – értelmetlen is az aktorait a realitásfokuk alapján rangsorolnunk. Szerkezete úgy imitál álmodást vagy fantáziát, hogy értelmetlen föltenni a kérdést, a karakterek közül *kinek* a fantáziája képződik meg benne. Onnantól, hogy a két nő megnézi egymást a képzeletbeli tükörben, a percepció hangsúlya áttolódik arról, hogy mi mindent nem lát a kamera, arra, hogy mi mindent képes viszont megmutatni, ami láthatatlan. (6. kép)

A látható síkról legfeltűnőbbben a háború hiányzik. Alacsony rangú, rendészeti feladatokat végző, katatón és nyugalmazott katonákat látunk, Afganisztánról, valamint Indokína (Kambodzsa, Laosz, Vietnám) 1964-től '73-ig tartó bombázásairól hallunk. Maga a háború nincs képen, de a permanens háború jelei átszövik az egész konstrukciót. Ma már tudható, hogy Kambodzsát a CIA bombázta, a Operation Menu (1969-70) fedőnevű titkos hadművelet részeként. Bár az amerikaiak elvileg a Vietkong és a Khmer Rouge gerilláit, valamint az észak-vietnámi hadsereg raktárait célozták Kambodzsában, a bombázás szokás szerint súlyos civil áldozattal (több mint 4,000 halott) járt. A detonációk és a légőszirénák elhallatszottak Nong Khai-ig.²¹ Mindez csupán emlék, szavak által megidézve, láthatatlanul. Az istennők, akik-

²¹ Jenjira feltehetőleg a saját emlékét meséli: ő Nong Khai-ból származik. Khon Kaen a rendező szülővárosa.



6. Képkocka Apichatpong Weerasethakul: *Cemetery of Splendour* (Ragyogó nekropolisz) című filmjéből, 2015. © Strand Releasing

nek az isteni mivoltáról szó esik ugyan, de a megmutatkozásukban semmi természetfeletti nincsen, beszélnek Jenjirának egy itt és most, ezer éve zajló háborúról, de ennek nyomát se látjuk, sem a katonák álmaiban tett rövid – szóbeli – látogatások, sem a tóparti séta alkalmával. Keng, amikor lehunyt szemmel látja és halk szavakkal közvetíti a katonák álmait, sosem beszél ostromról, öldöklésről, csak a szokásos rémálmokról: eltévedésről, üldöztetésről, rettegésről, és előző életek banalitásairól. A „palota” csendes, békés, nem „találkoznak” senkivel. A valódi háború a thai nép feje fölött zajlik láthatatlanul, minimum negyven, de inkább nyolcvan éve,²² és több köze van az amerikaiakhoz, mint azt a hatalmon lévő bangkoki hadurak elismernék. Ők még mindig a kommunistákra és a liberálisokra mutogatnak, a saját népüket zsákmányolják ki és tartják sötétségben, a saját szabadgondolkodó művészeitek börtönzik be, a saját filmjeiket cenzúrázzák, a saját hazaszerető polgáraikat használják ki, vetik oda prostituáltként a nyugati szövetségeseknek, a saját mítoszaikat rombolják. Hogy sosem tisztázódik a központi metaforában megbúvó tulajdonképpeni ukáz – végsősoron aludni kell vagy ébren maradni? mi az ellenállás módja, az alvás vagy az ébrenlét? a zsarnokság tulajdonképpen elaltat, vagy éppen hogy kóros álmatlanságot okoz? –, csak azt húzza alá, hogy nem ez a valódi tét. Sokkal inkább az, hogy a film, ez a finoman szövött, belső ellentmondások ezreit összebékítő vigaszfantázia végül szerelmi- vagy halálfantáziává kerekedik-e.

A film álom és ébrenlét közti vívódás. A végkicsengése is kettős, disszonáns: Itt és Jenjira megbeszélik, hogy az édeni Khon Kaen tökéletes hely arra, hogy tovább aludjon az ember, és mintha beleszédülnének a thanatoszi gyönyörbe, ami az együtt

²² 1932 óta, mióta Thaiföld abszolút monarchiából alkotmányos monarchiává vált, állandósultak a katonai puccsok.

végigaludt élet - vagyis egy közös halál; viszont ezután rögtön a programozott elnyomás tarka képeit látjuk: a park serény aerobikozóit, majd a felébredésért (vagy ébren maradásért) küzdő Jenjirát, aki az értelmetlen ásatások földhalmain focizó gyerekeket figyeli - akik szintén egyén feletti, algoritmikus szabályszerűségnek engedelmessé válnak (egy spektakularizált sport szellemének), és eltűnnek a maguk felverte porfelhőben. Mintha Jenjira mindvégig ott ült volna egyedül a kőpadon a gyerekeket nézve, a jövőjükért aggódva - mintha ott született volna benne az egész fantázia Kengről és Ittről, a két szellemről, akik el akarták csábítani, hogy beleszedjen egy hedonista illúzióba.

Markója Csilla

A KÍSÉRTETIES ESZTÉTIKÁJA

SZELLEMEK-KÉPEK TSAI MING-LIANG ÉS APICHPONG WEERASETHAKUL MŰVÉSZETÉBEN 1.¹

Tsai Ming-liang filmjében, a *Nem akarok egyedül aludni*² van egy jellegzetes tárgy, egy filléres, ledes, optikai szálás színváltós lámpa, ami fluktuálva világít szivárványszínekben, parányi fényszökőkút, rezgő bóbbita, egy lámpa, amit nem vennék meg, de amit a boltokban mindig gyermeki örömmel bámulok, egészen belefeledkezve a neonszínek villódzásába, a finom, irizáló fénypermetbe. A film névtelen főszereplője, akit Tsai kedves színésze, Lee Kang-sheng játszik, s akinek a filmben gyakorlatilag semmije sincsen, vesz egy ilyen lámpát a pincérnő szerelmének, aki a kómában fekvő Másik Énjét ápolja. Gyógyító lámpa, a lelket gyógyítja. A lámpa majd a film zárójelenetében tűnik fel újra, a szerelmesek az elhagyott építkezés sötét vizein úszó matracutaját kíséri színes szíromzuhatagként, amit a halottak után dobnak. Mintha innen úszna át, vándorló, mutálódó intertextuális motívumként a Tsainál 17 évvel fiatalabb thai rendező, Apichatpong Weerasethakul talán legnagyobb szerűbb filmjébe, a 2015-ös *Ragyogó nekropolisz*³ba, hogy ott színterápiás fénycsövekké változzon (azaz másképp térjen vissza). (1. kép) Meglehet, csak egy közös vonzalomról van szó olyan tárgyak iránt, melyek az ázsiai filmekben amúgyis gyakran felbukkannak, de a két film között más kísérteties analógiák is adódnak. Apichatpong-nak épp úgy, ahogy Tsai Ming-liang-nak, van egy fétisszínésze: esetében egy nála idősebb, mozgásában korlátozott nő. Jenjira Pongpas nem csupán játszik minden filmjében, de van, hogy csak úgy stábotagként, tanácsadóként el is kíséri a rendezőt egy-egy projektre, ők is alkotótársak, mint Lee Kang-sheng és Tsai Ming-liang.⁴ A filmben a thai monarchikus múlt, egy palotára és temetőre épült, iskolából kórházzá alakított intézményben fiatal katonákat ápolnak, akik valamiféle álomkór-járvány (egy másik epidémia, vö. Tsai Ming-liang *A lyuk* című filmjével) áldozatául esve, csak rövid időkre, alkalmilag ébrednek fel. Ők is kórházi ágyakban fekszenek, őket is katéteres zacskók és csövek tartják életben, és a film végén itt is felmerül a kérdés: ki álmodik kit, ki kinek az álmában, fantáziájában szerepel. Jenjira látható magányosan a film végén a feltúrt kórházudvaron, a valódi emberi kommunikáció csatornáit helyett egy kábeltévé üvegszálás kommunikációs vezetékének gödreit ássák ki épp, s a kiforgatott múlt törmelékei fölött halottlátó, merev, üveges szemmel emlékezik, vagy képzelődik első szerelméről, aki az egyik alvó fiatal katona

¹ A szerző az ELKH BTK MI tudományos főmunkatársa.

² *Hei yan quan (I don't want to sleep alone)*, Tsai Ming-liang, 2006, 115'

³ *Rak ti Khon Kaen (Cemetery of Slendour)*, Apichatpong Weerasethakul, 2015, 122'

⁴ Ehhez ld. még jelen számunkban Kemény Lili elemzését Apichatpong *Ragyogó nekropolisz*áról.



1. Apichatpong Weerasethakul a *Ragyogó nekropolisz* forgatásán, a színterápiás fénycsövek és az álmokorban fekvő fiatal katonák között, 2015.

© Kick the Machine Films

korpuszában kísérti. *Éberálm* a kulcsszó mindehhez, a mindent átjáró szó Apichatpong művészetében. A kísértetekhez mind Tsainál, mind Apichatpongnál az út egy örökös harmadik (vö. *Nem akarok nélküled aludni, Éljen a szerelem, Blissfully Yours*, etc.), egy lány testén át vezet: a filmben szereplő médium, közvetítő segítségével Jenjira egy olyan sokdimenziós térképben (mint téridő-kontinuumban) mozog, amiben ez az összetett, szimbolikus intézmény a múltjával és a rétegeivel tulajdonképpen a jungi értelemben vett kollektív tudatalanunkat testesíti meg, s ennek köreit járjuk lélekki-sérőnkkkel: egyben megmerítkezünk Apichatpong szűkebb hazájá, Iszán és Khon Kaen város mitikus és történelmi múltjában. (2. kép)

„Tsai Ming-liang: *Kóbor kutyák*. A film az otthonról. Láthatatlan fantomoktól hemzseg. Sírtam.” – írta ki a Twitterre Apichatpong⁵ Tsai 2013-as, immár a transzmediális művészetek felé forduló filmje kapcsán, aminek az egyes szegmensei múzeumi tárgyakká váltak különböző, például növényzetet szimuláló installációkban. (3. kép) „Úgy gondolom, hogy a *Kóbor kutyák* múzeumi változata a film felszabadítása” – mondta Tsai Ming-liang. „Mozi nélkül nincsenek fix hosszúságok, nincs popcorn, nincs süppedős moziszek, nincs temperált hőmérséklet, nincsenek történetuszálak, nincsenek filmkategoróriák, nincs előadás... Minden egyes felvétel, legyen az 3 perces, 10 perces vagy akár félórás, önmagában is filmnek tekinthető. Ezért a *Kóbor kutyák* a múzeumi térben egyszerre rövidfilmek gyűjteménye és egyetlen összefüggő film.”⁶

⁵ May Adol Ingawanij - David Teh: ‘Only light and memory’: the permeable cinema of Apichatpong Weerasethakul. *Seismopolite*, 2011. december 10. <https://www.seismopolite.com/only-light-and-memory-the-permeable-cinema-of-apichatpong-weerasethakul>

⁶ A kiállítás kurátora maga a rendező volt. A Guangdong Times Museum sajtóanyaga alapján írt szignálatlan cikkből (2015) idéztem:



2. Jelenet a *Ragyogó nekropolisz*ből, Jenjira Pongpas színésznő és a fiatal, alvó katona, akinek önkéntes ápolására vállalkozik a filmben, 2015.

© Kick the Machine Films

Noha a *Kóbor kutyák* helyszíne, egy romos tajpeji ház talált tárgy, a festőien feketére kiégett, helyre nem állított felső szintje Tsait már szinte képzőművészeti gesztusokra inspirálta: az enteriőröket, a csempéig bezárólag már hozzáfestette, hozzádíjaznolta a házhoz, az Escher-képekre hajazó lépcsők, a Lynch filmjeire emlékeztető átjárható falak, eltolható térelválasztók, a Hokusai metszeteinek merész átlóit idéző képszerkesztések egyre piktorialisabbá, ugyanakkor szerkezetesebbé teszik a film autonóm, sokkal inkább a vizuális nyelvre, mint a narratívára fókuszáló világát: a *Kóbor kutyák* minden snittje, képkockája egy képzőművészeti alkotás komprimáltságával és szerkesztettségével rendelkezik, és Tsai bevallása szerint annak is lett szánva. Nádas Péter ír a *Napok*⁷ kapcsán a Hokusai-párhuzamról, ami a térszerkesztésben, a vadul elvágott kompozíciókban, az előtér-háttér viszonyában, illetve a jellegzetes kék szín használatában is feltűnik.⁸ Apichatpongnak is megvannak a maga jelentéstelített színei, türkiz függönyök, fénycsövek, égszínkék takarók és rózsaszín moszkítóhálók formájában: a színszimbolika a buddhizmust, a szerzetesek tájegységként változó ruhadarabjainak színeit is idézi olykor, vad pirosak, sáfrányszínek, sárgák.⁹ Ismert Hokusairól egy történet, miszerint egy rajzversenyen a sógun előtt kékre festett egy papírt és rákergetett egy pirosra festett lábú csirkét. Az elkészült képről azt mondta a császárnak, hogy ez a folyót ábrázolja,

http://www.randian-online.com/np_event/tsai-ming-liang-stray-dogs-at-the-museum/

⁷ Rizsi, (*Days*), 2016, 112'

⁸ Ld. Nádas Péter Szoros követésben című esszéjét az *Enigma* 105. számában.

⁹ A buddhista szerzetesek földrajzi egységként változó ruhájáról, és a ruhák színszimbolikájáról, vö. pl. itt: <https://hu.ferit.com/a-buddha-ruhaja-2/>



3. Tsai Ming-liang *Kóbor kutyák* filmje mint mozgóképes installáció a Velencei Biennálén, 2007.

amibe ősszel a szent juhar vörös levelei hullanak. Ezzel Hokusai némileg megelőzte Yves Kleint, akinek kék testlenyomat képei szintén spontaneitást tükröznek. Yves Klein történetesen a japán judo egy válfaját művelte felsőfokon, és kék festményeit előszeretettel hasonlította a keleti kalligráfiához. A Hokusai-történettel hirtelen érthetővé vált a színes lavórok és műanyag hulladékok által létrehozott földalatti káosz festőisége. Mert olyan a masszór fiú környezete a maga pompázatos esetlegességében, mint a mester kék akvarelljén végigfutó piros csirkelábnym. A *Kóbor kutyák a múzeumban*-kiállításokban¹⁰ a film egyes mozgóképei múzeumi terekbe kerültek, például olyan domborzatot imitáló, tapasztott falakra vetítve, amiken Lee arca konkrét tájként jelent meg, földtani képződményként: földcsuszamlások és magaslati pontok dinamikusan változó rendszereként, a tájfilm fogalmát interaktív installációvá bővítve, hiszen bárki beléphet a kiterjesztett képbe, átalakítva így a jelenet tektonikáját, egész pszichés geológiáját. (4. kép)

A gyerekként thai kísérteletstörténiáért, amerikai sci-fikért és az E. T.-ért lelkesedő Apichatpong az első nagyjátékfilmjétől kezdődően fordul rá az útra, melyen a Tsai Ming-liang féle szociálisan érzékeny, erősen freudiánus, az archetipusokat pátoszformákba forgató, animáló érintkezés-parabolákat, a *pszichikust* és a *szociálisat*, a jungi *mitikus* és a *történelmi* dimenzióival kiegészítve teszi egyre rétegzettebbé. A

¹⁰ Pl. *Stray Dogs at the Museum*, Tsai Ming-liang, Guangdong Times Museum, 2015.



4. Filmrészletek Lee Kang-sheng arcával a Tsai Ming-liang *Kóbor kutyák* installációból, a Velencei Biennálén, 2007.

pátoszforma warburgi fogalma itt azt jelenti, hogy mivel a szereplők non-verbális módon, főképp metakommunikációval érintkeznek, a pszichikus vagy archetípusos tartalmak valamiképpen mozgásplasztikákként jelennek meg, például az ápolás, a kuporgás, a megadó, a melankolikus, a négykézláb kúszó-mászó, a föléhajló, a melléfekvő, a vágyat kifejező gesztusok figurativitásaként, tehát a fizikai és lelki elmozdulásokat Tsai patetikus energiák kinetikus szobraiként jeleníti meg. Apichatpong ezeket a pátoszformákból összeálló mozgásplasztikákat mint ellen-történeteket elmélyíti, ugyanakkor megfosztja a didaktikus doxáktól – mintegy szétbontja a saját prizmájával a Tsai-meséket, a Tsai-parabolákat az egyes színeikre, s azokkal kezd festeni, újrakomponálni. Tsai a „néma” filmjeivel erős kijelentéseket tesz, míg Apichatpong már az első művével, a *Mysterious Object at Noon*¹¹ elindul az erős kijelentések relativizálásának útján. Hazatérve Chicagóból hirdetést ad fel, s tíz önkéntessel bejárja Iszán dzsungelait, s embereket szólít le, kér meg, hogy folytassanak egy megadott történetet, szétírva, szétbeszélgetve az értelmezés emígy ellehetetlenülő tárgyát, magát a narratívát. A radikális gesztusról ezt mondja a *Blissfully Yours*¹² bemutatóján: „Nem hiszem, hogy meghúzható volna a valóság és a fikció közti határvonal. Nem hiszem, hogy létezik „non-fiction”, hiszen attól a pillanattól

¹¹ *Dokfa nai meuman (Mysterious Object at Noon)*, Apichatpong, 2000, 89'

¹² *Sud sanaeha (Blissfully Yours)*, Apichatpong, 2002, 125'



5. Boonmee bácsi és halott felesége szelleme az asztalnál Apichatpong Weerasethakul filmjében, 2010. © Kick the Machine Films

kezdve, hogy egy adott pontra leteszed a kamerát, a filmcsinálás merőben szubjektív. Nem hiszek a dokumentarizmusban sem, hiszen a reprezentált valóság ebben az értelemben mindig illúzió.”¹³

Boonmee bácsi, aki vissza tudott emlékezni korábbi életeire (Loong bonmee raluek chat, Apichatpong Weerasethakul, 2010, 114’). Boonmee bácsi haldoklik. Jen, a sógornője meglátogatja. A laoszi vendégmunkás házi vesedialízist végez neki. Összegyűlik vacsorázni a kis család. Váratlanul megjelenik egy igazi kísértet, Jen nővére, Boonmee felesége, Huay, és így szól: „már nem érzem az időt”. (5. kép) Aztán megjelenik Boonsong, Boonmee fia is majomszellemként. Elmeséli, hogy amikor anyja Pentax gépével fotografálni tanult, előhívás közben észrevett az emulzió egy alig azonosítható valamit, egy feltehetően majomszellemet. Megszállottan üldözőbe vette, újra le akarta fényképezni. Képtelen volt visszatálcálni a hétköznapokba, csak üldözte, üldözte a kísértetet, akit egyetlen alkalommal véletlenül és váratlanul elkapott, megörökített, olyan időpillanatban exponálva, aminek nem lett volna szabad léteznie. Aztán rátalált a majomszellemeke, és maga is átváltozott.

Boonmee végrendelkezik. Jen mindig azt mondja, hogy egyhelyben akar maradni. Azán mégis mindig mozgásban van. Boonmee azt szeretné, ha Jen a házban, a méhészet közelében maradna. Hogyan várhatod el, hogy itt éljek, a szellemekkel és

¹³ Apichatpong Weerasethakul, Walker Dialogue with Chuck Stevens. 2004. <https://www.youtube.com/watch?v=tPwSjBYTpXQ>



6. A hercegő Apichatpong Weerasethakul: *Boonmee bácsi, aki képes volt visszaemlékezni előző életeire* című filmjében, 2015. © Kick the Machine Films

a bevándorló laoszi munkásokkal, kérdi Jen. Halálom után, válaszolja Boonmee, megtalálom a módját, hogy segítsék neked. Jen kételkedik. „Az, hogy itt laksz, nem jelenti, hogy itt ragadtál”, mondja Boonmee. „Van itt egy templom 30 percre. Ott megtanulhatsz meditálni. Mihelyst elsajátítottad, oda utazol, ahova akarsz.” Az itteni türkiz függönyök és fénycsövek megelőlegezik a *Nekropolisz* világát. Jenjira eltapossa a rovarokat, a rovarháló alatt tátott szájjal elalszik: egy halottra emlékeztet, vagy egy kómában fekvőre (vö. Tsai Ming-liang: *Nem akarok egyedül aludni* című filmjével) közben a halott nővére megelevenedett kísértete nézi.

Másnap kimennek a gyümölcsfa-ültetvényre. Boonmee fekszik a méhészkunyhóban és Jennel beszélget. Mese kezdődik, hercegőnt visznek hordszékkal. Az elfátylazzott nő megsimogatja a hordszéket cipelő fiatal férfi fejét és karját. Erdei vízeséshez érünk, ahol a hercegő leveszi a fátylát. Kiderül, hogy öreg. A saját tükröképét nézi, ami fiatalnak mutatja. A hercegő illúzióknak nevezi a tükröképet, ahogy fiatal szolgálja szerelmét is, aki válaszképp megcsókolja. A hercegő ellöki. „Nem néztél rám”, mondja, „azt a nőt csókolod, akit a víztükörben láttál, igaz?” A fiú nem felel, a hercegő elzavarja, majd a tó partján zokogni kezd. (6. kép) „Ne pazarold a könnyeidet”, mondja egy hang. „Azóta figyelek, mióta megtisztelted ezt a helyet.” Egy hal, egy harcsa beszél. Győzködi a hercegőnt, hogy igenis szép. „Ki vagy te?”, kérdi a hercegő. Szellem?”. „Nem, én egy harcsa vagyok.” „Te hoztad

létre a tükörképet, ugye?” „Igen, de a te segítségével.” A Harcsaszellem emlékeztünkbe idézheti a másik harcsabajszú, de fehér halszellemet Tsai *Hány óra van odaát?* című filmjéből. Nem Apichatpong, hanem Tsai Ming-liang nyilatkozta a *Reverse Shot*nak, amikor legkorábbi filmélményeiről faggatták: „Talán egy emlék hároméves koromból? Ez egy sanghaji produkció volt, A ponty szelleme (*Li yu jing*, Hok-Sing Wong, 1958). A film egyik képén a pontyszellem - gyönyörű nővé alakulva - kiemelkedik egy kerti tóból; a színek olyan élénkek voltak, mintha a szemem előtt festették volna. A természetfeletti témájú bollywoodi filmek is elvarázsoltak (különösen a hindi majomisten Hanumánt ábrázoló filmek).¹⁴ A thai hiedelemvilágot idéző mesebetét a film közepén véget ér. Az Apichatpongra jellemző, finoman mellérendelő szerkezetben nem teljesen egyértelmű, ezt a Boonmee-szál valamiféle kiegészítő értelmezéseként kell-e felfognunk, vagy a haldokló elméjében járunk. A narratíván belül hirtelen egy másik dimenziót nyit meg, kézen fogva lehúzza egy másik, egy archetipikus rétegébe az emlékezésnek, ahol szellemek járnak-kelnek, s olyan dolgok történnek, amikre nincs racionális magyarázat. Boonmee bácsi a családjával utolsó útjára indul a dzsungelben. Életére visszaemlékezve csak azt bánja, hogy kommunistákat és állatokat ölt. Jen nem haragszik, szelíd, megbocsátó, megértő. Egy thai barlangba érnek, ami anyaméhként öleli őket körül. Ezek a szent helynek tartott barlangok ma turisták kedvelt célpontjai, például a Railay-öböl barlangjának látogatói Phra Nang hercegnő szellemének kedveskednek odahordott pénisz-szobrokkal. Reggelre Boonmee meghal, a család a temetést szervezi, Tong szerzetesnek állna, de magányosnak érzi magát a színes moszkítóháló ketrecében és inkább a családhoz siet a hotelszobába, ahol a tévé véres politikai eseményt közvetít. A fiú a film egyik utolsó jelenetében váratlanul kilép magából, és szellemképként megkettőződik. A film időfelfogása már-már bergsoni, a jelent a jövő és a múlt közötti határként fogja fel, és arra mutat, hogy valójában egyedül a múltat észlelhetjük, hiszen a jelen nem más, mint a múlt láthatatlan előnyomulása a jövőbe.

A kísértetet a szellemtől, mondja Derrida, az „érzékeletti érzékiség” („sensibilité insensible”) különbözteti meg.¹⁵ „A kísértet, mint a neve is jelzi (spectres, ami a *spektrum* szó visszatérése, a fordító lábjegyzete) egy bizonyos láthatóság frekvenciája. Csakhogy egy láthatatlan láthatóságáé. A kísértet is többek közt az, amit elképzelünk, amit látni vélünk és amit kivetítünk egy képzeletbeli képernyőre, amelyen nem látszik semmi. Néha még maga a képernyő sem látható, miközben alapjában véve valamennyi képernyőt is az eltűnő előtűnés struktúrájával jellemezhetünk. És ezért van az, hogy szemünket le sem hunyva lessük a visszatérést.”¹⁶ A kísértet ezen a ponton kerül összefüggésbe az emlékezéssel és a múlttal, ami Apichatpong legfontosabb témája: „Egy kísértet megjelenni látszik egy látogatás alkalmával. Megjeleníti

¹⁴ Nick Pinkerton: A More Beautiful Life: An Interview with Tsai Ming-liang. *Reverse Shot*, 2015. ápr.17. http://www.reverseshot.org/interviews/entry/2043/tsaimingliang_interview_2015

¹⁵ Jacques Derrida: *Marx kísértetei*. Ford. Boros János et al. Pécs, 1995. 17. (Az eredetiben.)

¹⁶ Derrida 1995. i. m. 111. A fordítást módosítottam.

a megjelenést, de önmaga nincs jelen hús és vér valójában. A kísértetnek ez a jelenem-léte arra késztet, hogy megvizsgáljuk idejét és történelmét, időbeliségének és történetiségének egyediségét.”¹⁷ Derrida a gyászt Freud kategóriái mentén köti össze a kísértettel: „A gyász mindig egy lelki sérülést követ.” Freud közismert feltételezése szerint a centrált európai szubjektum nárcizmusát három nagy trauma érte, melyeket három úttörő felfedezéstől szenvedett el. 1. A kozmológiától (nem a Föld a Világegyetem közepe), 2. Az evolúcióból (az ember a majom leszármazottja), 3. A pszichoanalízistől (az Én nem úr a saját házában). Derrida ezekhez fűz egy negyedik traumát, amely szerinte magába foglalja az összes többi: „a huszadik század a Föld, a geopolitika techno-tudományos és tényleges decentralálásának évszázada volt: lezajlott az *anthroposz* ontoteológiai önazonosságának vagy genetikai jellemzőinek decentralálása, az *ego cogito* decentralálása – és magáé a nárcizmusé, amelynek apóriái, röviden szólva, és megannyi hivatkozást megtakarítva, kifejezetten a dekonstrukció tárgyát képezik.”¹⁸ Tsai kísérteteit jellemzően az evolúcióból és a pszichoanalízis okozta traumák hívják elő, Apichatpongéi pedig tekinthetők a kozmológia és a(z) automatikus dekonstrukció traumái megtestesítőinek. „A kísértetnek több ideje van. Egy kísértet sajátossága – ha van bármi sajátossága – nem más, mint hogy visszatértekor nem tudni, hogy egy elmúlt vagy egy eljövendő életről tanúskodik-e; ugyanis a visszajáró lelkek jelezhetik egy beígért majdani élőlény kísértetének a visszatérését is. A rossz időzítés az egyidejűség eredendő megbomlása.”¹⁹

A Levél Boonmee bácsinak és a Primitív vizuális művészeti projekt és installáció. (Apichatpong, A Letter To Uncle Boonmee, 17', Primitive, 2009-10). „Lassan körbepásztázó kamera faházikók belsejét veszi egy faluban. Az összes faház üres, egy kivételével, amelyben egy csapat fiatal katona lakik. Épp felássák a földet. Nem világos, temetnek-e vagy exhumálnak. Három fiatal férfihang hallatszik. Egy Boonmee nevű férfinak írt levelet ismételtetnek: memorizálni próbálják, mintha előadásra készülnének. A levél egy Nabua nevű faluról tudósít, ahol a lakosok elhagyták az otthonukat. Az ajtókon és az ablakokon át besüvít a szél, rovarrajokat fúj a házikókba. Leszáll az este. A rovarok szétszélednek, a férfiak elhallgatnak.”

Az alkotás honlapján Apichatpong maga írja le ezekkel a szavakkal (angolul) a *Boonmee bácsi* nagyjátékfilmhez kapcsolódó rövidfilm-sorozat és installáció transzmediális művészeti projektjét. *A Letter to Uncle Boonmee* rövidfilm a több platformon futó *Primitive* projekt része, ami, ugyancsak Apichatpong szavaival, emlékezés és kihalás (extinction) fogalmi köré szerveződik. A nagyjátékfilm helyszíne Északkelet-Thaiföld, főszereplője a címbeli Boonmee bácsi. Azonban a játékfilmet megelőlegező – egy évvel korábban készült – kisfilmben ő maga nem jelenik meg, de az egész „levélfilm” neki szól.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Uo., 108. A fordítást módosítottam.

¹⁹ Uo., 109. A fordítást módosítottam.

Apichatpong a projekt részeként teljes terjedelmében idézi a levelet, amely az üres faházakban kísértetiesen bolyongó kamera képeit aláfestő narrációban hangzik el. A következő mondatokkal kontextualizálja a honlapon: „Ez a rövidfilm egy magánlevél, amiben saját Nabuámat írom le Boonmee bácsinak. A filmet éjszaka felvett szobabelső képei alkotják. Valamennyi ház üresen áll, kivéve egyet, ahol a fiatal katonák tartózkodnak; őket nabuai fiatalok játsszák. Kettőjük engem testesít meg: ők narrálják a filmet.” Ezután teljes egészében közreadja magát a levelet is: „Bácsikám... Már egy ideje itt vagyok. Szerettem volna látni egy filmet az életemről. Úgyhogy összeraktam egy projektet a reinkarnációról. A forgatókönyvemben szerepel egy sárkányszemgyümölcs-ültetvény,²⁰ amit hegyek vesznek körül. De itt csak végtelen síkságokat és rizsföldeket látni. Múlt héten találkoztam egy férfival, akit a fiadnak hittem. De talán csak az unokaöcséd volt, mert állítása szerint az ő apja rendőrként dolgozott, és többszáz tehén volt a birtokában. A nálam lévő könyvből ítélve kétlem, hogy neked többszáz tehened lett volna, és te egyébként is tanító voltál, nem? A férfi öreg volt, és nehezeére esett felidézni az apja nevét. Azt mondta, talán Boonmee, talán Boonma, nem emlékszik, rég volt. Itt, Nabuában, több ház is jó lenne helyszínné a rövidfilmhez, amit angol támogatásból fogok készíteni. Nem tudom, hogy nézett ki a házad. Hiába írtam le valahogy a forgatókönyvemben, mert az itteniek egész másfajta. Néhány részletükben talán emlékeztettek a tiédre.”

„Milyen volt tőled a kilátás? Hasonlított erre?”

„A katonaság valamikor a múltban elfoglalta a falut. Megkínózták és lemészárolták a helyieket, akik közül, aki tehetett, a dzsungelbe menekült.”

„Egy katona egyedül vacsorázik a második emeleten. A szomszéd szobában egy titokzatos alak alszik egy rózsaszín moszkítóháló alatt. A csendet az ablakon át behallatszós zaja töri meg. Az egyik házból megpillantunk egy úrhajót az udvaron. (7. kép) Egy képkockán átsuhan egy apró lény.”

„Egy máskülönben üres szobában egy katona hever a padlón, és gondolataiba merülve kibámul az ablakon. A környező erdőben fekete, majomszerű lény járkal a fák között. Az erdő egyik sarkában egy düledező házikó körvonalait látjuk, egy szellemházét,²¹ amit már senki sem tart karban. Egy fa előtt egy tehén ácsorog. Egy idő után arrébb áll.”

Apichatpong a honlapon közöl még néhány ars poetica-szerű megjegyzést a filmfelvételtől:

„A szúnyogok, a legyek és a többi rovar a filmkészítő ellenségei. Tönkreteszik a munkánkat, amikor elrepülnek a kamera előtt, elmosódott foltot hagynak a felvételen, „bepiszkítják”, miközben a nézőnek a fókuszban lévő tárgyra kéne figyelnie. A nabuai anyag több snittjén is felfedeztem őket, főleg olyanokon, amiket reggel és alkonyatkor forgattunk.”

²⁰ Longan, logan gyümölcs - sárkányszem-gyümölcs Ázsia szubtrópusi vidékein.

²¹ Thaiföldön sokan saját „szellemházakat” vagy lélekházakat (san phra phum) állítanak a házuk mellé. Ezek fából készülnek, díszesek, sokszor a nagy ház kicsinyített másai, és úgy hiszik, hogy a ház szelleme lakik bennük.



7. Apichatpong Weerasethakul: Primitív projekt. Nabua házai az űrhajóval. 2009.

© Kick the Machine Films

„Ugyanakkor nagyon szépnek látom őket: mintha szellemek suhannának át a képkockán. Váratlanságuk ráirányítja a néző figyelmét a filmes fókuszsíkra és magára a filmcsinálás folyamatára. Szívem szerint felkérném őket, a rovarokat, hogy szerepeljenek maguk is a rövidfilmben. Nyugodtan megszállhatnak pár „tisza” képkockánkat. Talán ezek a titokzatos rovarok szinte az összes thai falu felett átrepültek, és most pont ide, ebbe a faluba keveredtek. Az is lehet, hogy a katonák felásta földből rajzanak elő. Talán Nabua a maga tragikus történelmével nem adhat magáról makulátlan, rovarmentes képet.”²²

A majomszellemet a Boonmee nagyjátékfilmben „véletlenül” sikerült rögzíteni (mint kísértetet, ami a nem látható tartományba esik). Kemény Lili ír a *Ragyogó nekropolisz* egyik képkockájára beúszó, váratlan eukariótáról.²³ Az eukarióta a szem kísértete: a szem csarnokvizében úszik, de ilyen alakzatokat látunk akkor is, ha kötőszöveti összecsapzódás áll elő magában az üvegtestben. Akár a szemünk által nagyítva, akár mikroszkóp alatt látjuk, akár a kamera „szemében”, a mikroorganizmus a kísérteties alig-látható tartományába esik, akár a filmképbe berepülő rovarok nyomai. A kóbor rovarok, akiket Apichatpong meg szeretne hívni a filmjeibe, valóban az akcidentális, a „hely szellemének”, szellemeinek beszüremkedése: egyszeri, itt

²² Apichatpong: *Primitive project, Letter to Uncle Boonmee* https://animateprojectsarchive.org/films/by_date/2009/a_letter_to, és <http://www.kickthemachine.com/page80/page22/page52/index.html>

²³ Kemény Lili: Eltitkolt háború. Álmodók és szellemek Apichatpong Weerasethakul *Ragyogó nekropolisz*ában. *Enigma*, 2020 (2021), no. 104.



8. Apichatpong Weerasethakul: Primitív projekt. A Nabuában megépített űrhajó. 2009. © Kick the Machine Films

és most pillanatok, amiket nem lehet uralni: az érzékelhetetlen és az esetleges betörésre utalnak, amire Apichatpong a művészet részeként tekint. A *Levél Boonmee bácsinak* tehát többszörösen is meghívó – kísérteteknek.

Az a futólagos megjegyzés a nagyjátékfilmben, amivel Boonmee bácsi bevallja, hogy Nabua faluban kommunistákat ölt, hirtelen kísértetni kezd a kortárs Nabua kihalt falai között. Mivel a férfiakat mind megölték, csupán gyerekek maradtak ott, gyerekek, főként fiatal fiúk, akiket Apichatpong felkeresett, beköltözött hozzájuk a kis stábjával a szúnyogháló alá, és spontán filmezni kezdte őket. A felvételekből több „fényel festett” rövidfilm lett, amit a Boonmee bácsinak írt filmlevél foglal kísérteties keretbe. Boonmee bácsi előző életeit valójában itt, az előrenyomuló múlt jövőjében találjuk meg. A szüleiket Boonmee keze által elvesztő fiúk katonaruhába öltözve kiássák őseik csontjait a faluban (vagy épp emléküket temetik el), Apichatpong pedig egy fából készült óriási ufót, egy űrhajót, mely rovargubóra vagy szent barlangra vagy anyaméhre emlékeztet, épít velük közösen a falu határában, hogy legyen hova bújniuk a múlt szellemei és a saját fájdalmuk, gyászuk elől. (8. kép) Megépíti, közösen a fiúkkal annak az anyaméh-barlangnak a bennfoglaló formáját, amiben Boonmee meghal, és a *Levél Boonmee bácsinak* című kísérő rövidfilmben a kamera, miközben az elhagyatott, kísértetjárta házat pásztázza, véletlenül megakad ezen az oda nem illő, de teljességgel valóságos űrobjektén. A fiúkról és a faluról készített rövidfilmek a terepen készültek el, de aztán bekerülnek a múzeumba, és installációvá válnak, melynek részeként újabb objektumok emelkednek és a Nabuában készült rövidfilmekben láthatjuk az űrhajó belsejében ejtőző túlélőket, a fiatalokat is.

A mű intermedialis, multiplatformra készült, torokszorító, definiálhatatlan műfajú alkotás a megbocsátásról, amiben felszámolódik a bűn és az igazság fogalma. A gyilkos Boonmee bácsi levelet kap az utókortól, amit a meggyilkoltak leszármazottai közös műalkotásba foglalnak. Vád explicit módon nem hangzik el. Egyszerre érvényesül mindenki igazsága, és a jövő egy anyaméhben (mint úrhajóban) éppen születőben van.

A Walker-projekt a múzeumba megy. (Tsai Ming-liang, *Walker at Museum, 2012-től folyamatban*). Már 2002-ben, a *The Skywalk is Gone*²⁴ című rövidfilmben megjelenik egy kolduló buddhista szerzetes, hagyományos piros köntösben, rizsestálkával a kezében, ahogy az áramló nagyvárosi tömegnél jóval lassabban lépdél. Ez a jelenet lehetett a kiindulópontja a későbbi *Sétálóknak* (*Walker*, Tsai, 2012, 27'), amiben Lee Kang-sheng végtelenül lelassítva a lépteit, mondhatni egy lassított jelenet sebességével halad az emberáradatban: a film egyben performance, ami egész sorozattá nőtte ki magát, hiszen Lee több helyen megismételte a végtelenül lelassított járás mozdulatsorát, mezítláb és piros köntösben, különböző városok utcáin. Az első rövidfilm, a *Walker* Hongkongban, a második, a *No Form* (2012, 20') Tajpejben, a *Walking on Water* (2013, 30') Kuchingban, Malajziában, az *Utazás Nyugatra* (*Journey to the West*, 2014, 56') Marseilles-ben, a *No No Sleep* (2015, 34'), amelyben a megfáradt szerzetes végül egy nyilvános fürdőben áztatja testét, majd egy alvókapszulában alszik egyedül, Tokióban készült.²⁵ A sétáló Lee az érzékelhetőség határáig lelassított léptei teret nyitnak számtalan új érzéki szenzációnak, a sztázis, a plasztikus alig-mozdulat az élet mozgalmasságára hívja fel a figyelmet, koncentrálni, ingerekkel áraszt el, eltéríti s egyben marasztal, ahogy Tsai maga mondja a hosszú statikus beállításokról szólva: „Ez lehetőséget teremt az embereknek arra, hogy olyasmit lássanak, amit máskülönben nem vennének észre. Például a sötét sarkokat, ahová nem nézünk be. Azokban élet van.”²⁶ De a szerzetessé vált Lee a nagyváros tempójával, a fluxszal nem egyszerűen az időbeli lassítást veti szembe, a *slow cinema* nem csupán ellentart a felgyorsult időnek, nem csupán a fizikai érzékletek, a textúra, a tárgyiasság, a materialitás, a kiemelés szembeállítására a pixelek egyenértékű sokaságaként szétforgácsolódnak univerzummal. Amikor Lee a szerzetesi ruhában lelassítja, megállni kényszeríti az egyre gyorsabban pörgő, megőrült vásári centrifugát, a gravitront, a mókuskereket, akkor az idődimenzióból átlép a térbe: a súly, a nehézkedés, a gravitáció visszavételét is kínálja, a kimerevített pillanatok szobrait és filmképek plasztikus téridő kontingenseit létrehozva. Amikor a Walker-projekt egyik darabjában, az *Utazás Nyugatra* legvégén a filmkép a feje tetejére áll, akkor Truffaut gravitronja idéződik fel a

²⁴ *Tianqiao bu jian le* (*A félüljáró oda*), Tsai, 2002, 25'

²⁵ Vö.: Vincze Teréz: Gyalogszerrel a filmben és azon túl. *A kortárs tajvani filmművészet*. Szerk. Stóhr Lóránt, Robert Ru-Shou Chen. Budapest, 2020. 192-219.

²⁶ Jared Rapfogel: Taiwan's Poet of Solitude. *Cinéaste*, 29, 2004, 4. 28-29. - idézi: Vincze 2020. i. m. 198.

Négyszáz csapásból, azzal a belátással, hogy ha lelassítod lépteidet, és súlyt kölcsönözöl a tetteidnek, akkor olyan új nézőpontokhoz juthatsz, melyek a felforgatják a világot, szabaddá tesznek, új szemszöghöz juttatnak, és egyben új perspektívákat is nyitnak. Nadin Mai írja, Lav Diaz, Apichatpong és Tsai példáján, hogy a kevés kameramozgás és szereplő, a hang, a beszéd, a zene minimalizálása oda vezet, hogy festményekként, statikus műtárgyakként kezdjük el „olvasni”, azaz látni a slow cinemára jellemző filmképeket.²⁷ Logikus fejlemény volt hát Lee szerzetes-figurájával és az egyre festőibbé/szoborszerűbbé váló filmképekkel átsétálni a múzeumba. Persze szomorú, praktikus okok is adódtak: Tsai egy időben maga árulta a kis stábjával a jegyeket a saját filmjeire, amik a tajvani mozikból egyre inkább kiszorultak, és ha 300 jegyet el tudott adni a világ egyik legnagyobb filmrendezője, már boldognak érezte magát.²⁸ A múzeumok és galériák pedig meghívásokat, finansziális támogatást jelentettek, és olyan elkötelezett nézőket, akikkel sokkal inkább megvalósítható az interaktivitás. Például a Louvre és a Musée d'Orsay nagyszabású támogatói programokat indítottak, melyekben olyan művészek vettek részt, mint Assayas, Jarmusch, vagy a TNC nagy öregje, Hou Hsiao-hsien. Tsai *Visage* című filmjét a Louvre finanszírozta, s olyan sztárok szerepeltek benne, mint Jean-Pierre Léaud. De Tsai amúgy is minden módon keresi a kapcsolatot a közönségével, a *Walker*-projektet, azaz a szerzetesi ruhás Lee-t és a rövidfilmeket utaztatja a világban, de a kiállítóteret gyakran másképp rendezi be körülöttük. A Walker-projekt egyik legszebb megvalósulása az lehetett, amikor Lee a piros köntösben a lassú mozgásával egy földre kiterített óriási papírra érkezett, majd álomba merült, míg képzőművészek úgymond az álmait rajzolták köré a papírra, amit a végén összegyűrttek, előállítva így az álom, mint időbeli folyamat domborzatát, plasztikus téridő-szobrát. Még számtalan installációt vehetnénk itt számba, ám érzéki tapasztalat híján ezeket csak fotókból vagy leírásokból rekonstruálhatnánk. Például az analóg mozi szellemét az *It's a Dream* című rövidfilmmel megidézőt,²⁹ ami egy malajziai kisváros régi és elhagyatott mozijáról készült. Az installációt maga Tsai így írja le: „Lee Kang-sheng az elhunyt apámat alakítja anyámmal, aki önmagát játszotta. A film körülbelül huszonkét perc. A forgatás után leszedtem egy csomó széket a filmszínházban, és az installáció részeként átszállítottam őket Velencébe. A mozi a mű szerves része, nem csak háttér. Bár lehet azzal érvelni, hogy ezek a székek sima ülőalkalmatosságok, amelyek a világon mindenhol egyformák, mégis úgy gondolom, valójában országokként

²⁷ Nadin Mai: Slow Cinema at the Museum? https://www.academia.edu/9728003/Slow_Cinema_at_the_Museum_

²⁸ Nick Pikerton: A more beautiful life. An interview with Tsai Ming-liang. *Reverse Shot*, 2015. április 17. http://www.reverseshot.org/interviews/entry/2043/tsaimingliang_interview_2015

²⁹ Ezt az installációt először a 2007-es Velencei Biennálén mutatták be, ahol Tajvan nemzeti bemutatójának részét képezte a Palazzo delle Prigioni-ban. Ugyanebben az időszakban Tsai egy nagyobb installációt is bemutatott a tajpeji Palota Múzeumban, a *Discovering the Other* (A másik felfedezése) című nemzetközi film-installációs kiállítás részeként.

máshogy néznek ki. Ezért akartam a megmaradtakat Velencébe szállítani. Mindegyik használható. Ahogy a székeken ülve nézed a felvételeimet, te is a munkám részesévé válsz, benne létezel.”³⁰ Corrado Neri ír még kávézó padlójába épített monitorról, amin, lényegében észrevétlenül, a valódi filmélménynek mintegy szellemképeként Tsai-filmek futnak, vagy olyan installációról, amiben a kiállítóterem falainak borítása megidézi az analóg filmek anyagát, s a megvilágított látogatók maguk is mintegy filmképekké válnak a térben szétszórt, filmszínház enteriőrjét idéző tárgyak, ülőalkalmatosságok között, de ezeket megtapasztalás híján csak koncepciójukban lehetne értelmezni, miközben éppen az érzéki megjelenés a lényegük.³¹

Látogatók beszámoltak egy olyan vetítésről, amin párnák invitáltak ottalvásra, s a mester maga is beszélgetett a látogatókkal, vagy elénekelte kedvenc dalait, talán épp a '30-as évek Sanghajából Zhou Xuan, vagy a hongkongi Grace Chan, a japán Li Xianglan és a kínai Bai Guang klasszikus vagy népszerű műdalait, amiket kazettán vitt magával Malajziából a tajvani egyetemre, és amik a '70-es évek előtti világra emlékeztették. Egyszer úgy fogalmazott, hogy ezeket fegyverként használhatta a világ ellen – de Bollywood zenés mozija is vonzotta gyerekkora óta.³² Az esti verniszszt reggeli finiszszt követte. A kiállítás három film vetítéséből állt: *No No Sleep* (2015), *Journey to the West* (2014) és *Autumn Days* (2016), a múzeumok különböző termeiben. A filmeket loopolva vetítő monitorok mellett a múzeum fehér falai előtt a kiállítás egyedüli „tárgyai” a párnák voltak. Egy hasonló koncepció alapján egy másik installáció is megvalósult 2021-ben,³³ ami egészen radikális kijelentést tesz mű és befogadó viszonyáról: Az *Erotic Space* installáció négy kis szobából áll egy nagyobb sötét szobában. Mindegyik szobában van egy olcsó matrac, egy tekercs vécépapír és egy monitor, amin a művész különböző országokban az elmúlt évek során felvett, Lee kang-shenggel beszélgetős útfilmjeiből álló összeállítás fut. A nézők szabadon járhatnak szobáról szobára az elsötétített kiállítóterben, be is zárkozhatnak akár. A kiállítás az 'élvezd a művem' imperatívuszát egészen konkrétan valósítja meg. A felhívás erőteljes gesztussal megint a művészet és az élet közti határok eltörlésére vagy átjárhatóvá tételére vonatkozik: a rendező és műzsája kapcsolatát kínálja fel a valódi és műélvezetnek egyaránt, egyben az egymás közötti határok radikális eltörlését is szorgalmazza. Tsai, aki az interjúban is szívesen idéz verseket, egy költeményt is mellékel a kiállításához, mintegy vezetőként, vagy használati utasításként:

³⁰ Corrado Neri: Tsai Ming-liang: From Cinema of Ghosts to the Ghost of the Cinema. In: Marie Laureillard, Vincent Durand-Dastès (ed.), *Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui - Tome 2. Paris, 2017.*

³¹ Corrado Neri, i. m.

³² Nick Pikerton: A more beautiful life. An interview with Tsai Ming-liang. *Reverse Shot*, 2015. április 17. http://www.reverseshot.org/interviews/entry/2043/tsaimingliang_interview_2015

³³ A leírás és a vers a videoinstalláció honlapjáról származik, a kurátor José Nuno Rodrigues volt. <http://www.curtas.pt/solar/index.php?menu=280&submenu=285&lang=enA>

„A bejárat kijárat is
 A sötétség átjáró
 A lélek mélyére vezet
 Néha a saját ujjadat se látod
 Nem hallasz semmit, csak a légzésedet
 Vigyázz a sarkon
 A tükörben szembejöhetsz egy idegen
 Szobák előtt sétálsz el
 Ajtó ajtó után
 Zárva vagy nyitva
 Maradsz, ameddig akarsz
 Várhatsz
 Alhatsz
 Sírhatsz, hogy meghallja a másik
 Lehet egy tér kettőtöké is
 Már ha mindketten akarjátok
 Nyugodtan használd a guriga papírt
 De kérelek, a szobából ne vidd ki
 Működnek a megfigyelő kamerák
 Ne csinálj butaságot
 Itt nincs pornográfia
 Csak Tsai Ming-liang útvideói.”³⁴

Blissfully Yours (Sud sanaeha, Apichatpong Weerasethakul, 2002, 125’). Chuck Stevens a Thaiföldön cenzúra alá eső, a testet, a szerelmet kendőzetlenül ábrázoló *Blissfully Yours* bemutatóján hosszasan faggatta Apichatpongot Burma és Thaiföld viszonyáról a film főszereplője, a fiatal burmai vendégmunkás kapcsán, aki a barátnőjével egy folyóhoz megy pihenni, később csatlakozik hozzájuk egy idősebb nő, akit Jen alakít. A filmben ennél nem is nagyon történik több, a testek egymással és a környezetükkel, a tájjal kerülnek érintkezésbe. Apichatpong többször is megpróbálta kihangsúlyozni, hogy a burmai férfi valójában egy szellem, s hogy a film lényege a „floating”, a folydogálás, hogy úgy van felvéve, hogy szabadságodban áll bárhova nézni, bármit megtekinteni, ebben a csodálatos őserdővel övezett tájban, beleértve az emberi testet mint tájat is. Ezt a jelenséget nevezte Pethő Ágnes „haptikus vizualitásnak.”³⁵ A burmai kísértet-fiú szimbolikusan értve is kontaktallergiában, bőrbetegségben szenved, azaz gátolva van a közvetlen érintkezésben. Jellemző Apichatpong férfi-hőseire, hogy gyakorta vannak passzív, elszenvető státuszban, és gyakran van két női kísérőjük, egy fiatal lány és egy idősebb nő, akik dédelgetik, gyógyítják: a *Ragyogó Nekropoliszban* a fiú szinte kómában,

³⁴ Ezúton köszönöm Kemény Lilinek, hogy a fordítás elkészítésében segített.

³⁵ Pethő Ágnes: *Cinema and Intermediality. The passion for the In-Between*. Cambridge, 2011. 5. idézi Vincze 2020. i. m. 212.



9. Apichatpong Weerasethakul *Importance of Telepathy* című, szellemet ábrázoló szobra a kasseli Documentán, 2012-ben. © Kick the Machine Films

vegetatív félalomban hever, a *Blissfully*ban pedig a kontakt-problémája megakadályozza, hogy viszonzza a lány szerelmét. Apichatpong felfogásában a fiatal férfi nem más, mint egy lecsupaszított, mindennek kitett érzékelő felület, a szenvedés és a gyönyör valamiféle védekezésre, aktivitásra képtelen szerve, mindig vegetál, mert óvni kell a külvilágtól, mimóza, *tiszta ideg* – ez egyben társadalmi látület, miszerint erre kárhozzátjuk azt, aki a társadalom legpotensebb tagja lehetne. Az érző, haptikus felületek, a tapintás, a plaszticitás Apichatpongot még egy igazi szobor megalkotására is sarkallta: a 2012-es kasseli Documentán állította ki hatalmas kísértet-szobrát, *The Importance of Telepathy* címmel. (9. kép) A szobor a hagyományos lepedőszellemeket idéző lepelben egy monumentális thai szellemet jelenít meg. Azaz egy meg-nem-jelenőt. A thaiföldi politikai erőszak áldozatainak ajánlotta, erős párhuzamot vonva az eltűnt létezők és a láthatóvá tett nemlétezők között, és mintegy szoborhabba (az anyag műanyaghab, acélvázon) öntve a szubaltern beszédét.³⁶ Az önmagában is paradox pszeudo-létező, a nemlétező, a kísértet emlékműve ráadásul haptikus szenzációra hív fel – hogy térbeliként érzékelj egy fantomot, valamit, aminek a fogalma is a térbeliség hiányával tüntet.

SleepCinemaHotel (Apichatpong Weerasethakul, 2018, 360') Apichatpong a nagyjátékfilmjei mellett számtalan kísérleti rövidfilmet és közel ugyanennyi installációt vagy multimédiás kiállítási projektet készített.³⁷ Egy nemrégiben készült

³⁶ A szubaltern fogalom használatáról Tsai Ming-liang és Apichatpong műveiben ld. a szöveg másik fejezetét az *Enigma* 105. számában.

³⁷ <http://www.kickthemachine.com/page80/page22/page52/index.html>



10. Apichatpong Weerasethakul *SleepCinemaHotel* installációja, 2018.

© Kick the Machine Films

interjúban Apichatpong az éjszakai vetítésekről azt mondta, hogy „éjszaka nem kell értelmezni a jelentéseket, hanem hagyni kell, hogy a kép és a hang folyóként áramoljon. Nem tudod irányítani, csak rácsodálkozhatasz”.³⁸ A *Fever Room* installációjában, akár Tsai, ő is kipróbálta a projektort mint ecsetet, a testekre történő fényvel festést, a mű részévé változtatva őket.³⁹ Tsai így beszélt a film és a festés párhuzamáról: „Szeretem a gyaloglás aktusát filmezni, mert nincs szükség előkészületekre. Csak egy kis smink Kangnak, és egy piros szerzetesi köntös. Elmegyünk az általam kiválasztott helyszínre, és elkezdünk forgatni. Olyan ez, mint amikor egy festő nekiáll, hogy megfessen egy csendéletet. Hallottál már valaha arról, hogy egy festő megtervezze vagy kigondolna valamit, mielőtt elmegy csendéletet festeni? Azt festi, amit talál és lát. Mivel a világ tele van csodákkal, az ember sosem fogyhat ki a festeni való témákból. Miért kellene szándékosan aggódnom vagy külön kihívás elé állítanom magam? Arra vágytam, hogy minden egyes felvétel olyan legyen, mint egy festmény, a fény pedig a festékanyag. Ezért minden felvételhez nagyon lassan és nagy gonddal közelíték.”⁴⁰

Apichatpong a legutóbbi monumentális művében Tsai installációit is továbbgondolva járt el, mikor berendezett a látogatóknak egy óriási alvószobát. A rotterdami Postillion Convention Center WTC Zaal Staal termében felfüggesztett hús, bonyo-

³⁸ Matt Turner: Apichatpong curates our dreams in Rotterdam. 2018. nov. 9. <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/festivals/sleepcinemahotel-apichatpong-weerasethakul-rotterdam>

³⁹ 2015-ben Weerasethakul a dél-koreai Gwangdzsuban az Asian Arts Theatre megnyitójára rendezte meg először a *Fever Room* című fényvetítéses performansát.

⁴⁰ Nick Pikerton: A more beautiful life. An interview with Tsai Ming-liang. *Reverse Shot*, 2015. április 17. http://www.reverseshot.org/interviews/entry/2043/tsaimingliang_interview_2015



11. Apichatpong Weerasethakul a *SleepCinemaHotel* installációjában, 2018.

© Kick the Machine Films

lult állványzatok rácshálójával összekötött ágyat a vendégek egy éjszakára lefoglalhatták, hogy a 120 órás (!) filmet – ami egy monumentális, filmarchívumok anyagából összevágott filmmontázs, ambient hangsávval kísérve – a teremben elhelyezett nagy, kör alakú vászonra vetítve nézzék meg vagy aludják, álmodják végig. (10. kép) Tsai bensőséges, a sajtó által derűsen csak pizsamapartinak nevezett közös éjszakai mozizása után Apichatpong nem kevesebbet célzott meg, mint a filmek, az álmok és a valóság összekapcsolását egy fluktuáló, közös neurális hálózatba, a moszkítóhálók baldachinjai alatt szunnyadók a filmrészletek által kiváltott, azokat folytató, azokba átfolyó álmai tulajdonképpen a kollektív *éberálmot* célozzák, ez is egy konkrét ajánlat a totális *átesztőképességre*, az egymás közötti határok eltörlésére. (11. kép) *A spectre*, a kísértet átjárja a közössé tett érzékelés teljes spektrumát. Tsai zokogó magányfilmjeitől az apichatpongi kísérteties összekapcsolódásig a képpontok irizáló kódében, villódzásában: ugyanaz az álom a szinkronicitásról, az együvé kerülésről.



Képkocka Tsai Ming-liang Walker című rövidfilmjéből:
Lee Kang-sheng mint szerzetes, 2012.

Korpa Tamás

ECCE HOMO

HÁZKUTATÁS NIKOLAUS GEYRHALTER HOMO
SAPIENSÉBEN ¹

AZ ELSŐ HÁZKUTATÁS

tűz üt ki. hiába tekereg, bedöglik a zuhanyrózsa rövid láncán.
elromlik a konyhacsap.
porzik az üres szódásszifon. tűz üt ki.
mint egy pulóver, kibolyhosodik az ablak, felfúvódik,
fröcskölni és köpködni kezd benne az üveg.
aztán kihull belőle a fény. vérpiros burokból a szoba.
négszemközt vagytok: nézz a hevülő ablakszembe.
nézz be a hevülő üvegen. a faliórán lefolynak a vékony mutatók,
a kicsi és a nagy. a preparált bagolyfejben
üvegszem sesteteg. meggyullad a lakkos tollruha.
a pulton feledt kukoricacsövek pattognak, mint egy sortűz.
lángok turkálnak a fényképes ládikóban.
te, aki érkezel, mert elromlott a konyhacsap, bedöglött
a zuhanyrózsa rövid láncán.
te, aki érkezel, dugd ki szelíden a nyelved.
forgasd meg a füstben, dúdolj félhangosan.
koronatanúdat kimenekítetted: növényeid már biztonságban
várnak.
nincs egy korty víz sem az egész lakásban.

A MÁSODIK HÁZKUTATÁS

tűz kitör. hiába gördül a zuhanyzó rózsza rövid láncán.
a csap eltört.
porzik az üres szódásszifon. tűz kitör.
mint egy pulóver régóta, az ablak bolyhos, duzzadt,
az üveg kifröccsen és porlik.
akkor a fény kialszik. szoba vöröses borítékban.
egyedül vagy, nézd a fűtött ablakot.
nézd meg a forró üveget. keskeny mutatók futnak le a faliórán,
a kicsi és a nagy. a kikészített bagoly fejében
az üvegszem pislog. a lakkos toll kigyullad.

a pulton az elfelejtett kukoricapehely, mint egy röplabda, pattog.
lángok vannak a fotódobozban.
azért érkezik, mert a csaptelep eltört, meghalt
a zuhanyrózsa rövid láncán.
te, aki jössz, óvatosan dobd ki a nyelved.
forgasd be a füstbe, félig hangosan dúdolva.
megmentette a koronatanúit: növényei biztonságban vannak.
nincs korty víz az egész lakásban.

A HARMADIK HÁZKUTATÁS

a tűz kialszik. hiába gördül a zuhanyrózsa rövid láncán.
a csap eltört.
poros a szódásszifon. a tűz kialszik.
mint egy pulóver régen, az üveg bolyhos, duzzadt,
az üveg fröccsenni kezd.
akkor a fény kialszik. szoba egy piros borítékban.
egyedül vagy, nézd a fűtött ablakot.
nézd meg a forró üveget. a vékony mutatók az óra körül
forognak,
a kicsi és a nagy. az elkészített bagoly
összeszorítja üvegszemeit. a festett toll kigyullad.
a pult úgy néz ki, mint egy tál forgács.
lángok vannak a képkeretben.
azok, akik azért érkeznek, mert a csap eltört, halottak.
a zuhanyrózsa rövid láncán.
gyere, terítsd le kissé a nyelved.
fordítsd füstté.
megmentette az engedékenységet: növényei biztonságban várnak.
nincs víz az egész lakásban.

A NEGYEDIK HÁZKUTATÁS

a tűz fellobban. a zuhany alatt rövid rózsák.
a csap eltört.
porzik az üres szifon. a tűz fellobban.
mint egy hosszú pulóver, az ablak, duzzadt,
az üveg tüsszenteni kezd.
aztán a fény esik. szoba vöröses borítékban.
egyedül vagy, nézz ki a fűtött ablakon.
nézd meg a forró üveget. vékony mutatók futnak át a faliórán,

a kicsi és a nagy. az elkészített bagoly
kristályszeme felsikolt. a fényes toll kigyullad.
a pulton az elfelejtett kukoricapehely fellobban, mint a tűz.
a képkeretben lárma van.
ha azért érkezik, mert törött a csap, meghalt
a zuhanyrózsa rövid láncán.
jön, tedd le óvatosan a nyelved, füstben kavarog,
zúgolódvá az út mentén.
megmentette a koronatanúit: növényei biztonságban várnak.
nincs korty víz.

Földényi F. László

ZSIGERI TÖRTÉNELEM

LAV DIAZ: MELANCHOLIA

Amikor kiderült, hogy Lav Diaz *Melancholia* című filmje 7 és fél óráig fog tartani, visszahőköltem. Azután arra gondoltam, hogy *Sátántangót*, ami ennél is hosszabb, kétszer láttam. Ráadásul moziban, ahol nem lehetett tetszés szerint félbeszakítani. És hosszú előadásokat keresgélve eszembe jutott, hogy legalább tízszer végignéztem *A Nibelungok gyűrtjének* mind a négy részét is. Azt sem otthon, hanem a Múpában, ahol csak a szünetekben lehetett kimenni. És láttam Philipp Glass-operát is, ami majdnem ugyanilyen hosszú volt. Meg órákon át hallgattam Erik Satie *Vexations*-ját, ami legalább 18 óráig tart. És ne feledkezsem meg a regényekről, Tolsztojról és Musilról, Proust-ról és Nádasról, meg a többiekről.

Miért hőköltem hát vissza? A megszokás miatt. Regények, operák, sorozatok lehetnek hosszúak. Egy filmnek azonban nem illik két óránál hosszabbnak lennie. Ezt tartjuk természetesnek. Noha, mint egyébként minden, ami természetesnek látszik, egyáltalán nem az. Az időbeli korlátok némán, de kérelhetetlenül arra figyelmeztetnek, hogy nem vagyunk időmilliomosok. Az órák és a percek határozzak meg életünk ritmusát. Ez sem volt persze mindig így. Virginia Woolf szerint a 18. században még lassabban jártak az órák. Elhiszem neki. De azért már akkor is voltak órák. Rousseau élete egy szakaszán eldugta a zsebóráját, hogy szabadon élhessen. Nem sokáig bírta. Azután évtizedről évtizedre egyre gyorsabbak lettek az óramutatók. Amikor a huszadik század elején az első játékfilmeket forgatták, akkor a rendezők részben az óramutatók akkori gyorsaságához is igazodtak. Nem mindenki persze – Griffith vagy Fritz Lang időnként dacolt az óramutatókkal. A többség azonban engedelmeskedett. Tekintettel volt arra, hogy moziba járni annyi, mint körültekintően gazdálkodni a szabadidővel, ami a napi munka mellett az embereknek kijut. És a film esztétikája is ennek megfelelően alakult – a képek és a történetek dramaturgiája, a vágások ritmusa, a gyorsaság és lassúság a külső elvárásokhoz igazodott. Chaplin *Modern idők*je klasszikus példa arra, hogy a felgyorsult élet mivel jár. És nincs megállás; ahogyan gyorsul az élet, úgy gyorsul a filmek dramaturgiája is, beleértve a vágásokat és a kísérőzenét is. Tíz évente új időszámítás veszi kezdetét. Elég összehasonlítani Roger Moore és Daniel Craig James Bond-alakítását a hatvanas, illetve kétezzer tízes évekből. Napjainkban éppen a pár perces klipek dramaturgiája ír felül mindent – a játékfilmek nagy része mintha száz összevágott klípből állna. A ritmusuk olyan gyors, hogy a szem alig bírja befogadni őket. És ehhez éppúgy hozzá lehet szokni, mint az alkoholhoz. A filmrendezést tanuló diákjaim az egyetemen már egy Truffaut- vagy Bergman-filmet is nézhetetlenül lassúnak érznek.

Minél gyorsabbnak kell mindennek lennie. Mert nincs idő a... De mire is? Egy felmérés szerint a filmekben manapság átlagosan már csak négy másodpercig tart egy vágás. Ha ezt valaki nem veszi figyelembe, annak messzemenő következményei vannak. A forgalmazás, a terjesztés, a vetítés helyszíne vagy időpontja vonatkozásában éppúgy, mint az adott film esztétikáját illetően. Amelyik filmben hosszúak a vágások, az óhatatlanul lassabb ritmusú lesz. S hogy esztétikailag megnyugtatóan lezárt legyen, hosszabb ideig is kell, hogy tartson. A *slow cinema* műfaji megjelölés valamikor a kétezres évek elején terjedt el. (A gyors-éttermek ellenében azóta már elterjedt a *slow-food* fogalma is.) Lisandro Alonso, Tarr Béla, Fred Kelemen, Tsai Ming-liang, Abbas Kiarostami – a *slow cinema* legismertebb képviselői. De a wikipédia már Bergmant és Antonionit és Tarkovszkijt is ide sorolja. Eléggé anakronisztikusan – ugyanis Bergmanék még nem egy általános felgyorsulás ellenében forgattak. A *slow cinema* képviselői azonban egy folyamatos kihívással dacolnak. A *slow* – vagyis lassú – film nem feltétlenül a hosszúságra vonatkozik. Inkább az időkezelése más. Tsai Ming-liang *Egy nap* című filmje két óráig tart, mégsem érzem se rövidebbnek, se hosszabbnak, mint Lav Diaz több mint háromszor annyi ideig tartó *Melancholiáját*, amely maga sem tűnik hosszabbnak, mint egy kétórás hollywoodi akciófilm. Pedig az akciófilmben másodpercenként váltják egymást a vágások. A *Melancholiában* viszont, amely hét és fél óráig tart, összesen csak 149 vágás van. Ez átlagosan három percet jelent. Ám ez csupán az átlag. Mert a filmben van olyan jelenet is, amelyben, legalábbis az órák szerint, tizenhat percig tart egy vágás.

S ezzel már a *Melancholiánál* vagyok. Nem moziban, hanem otthon néztem meg, a TV képernyőjén. Ráadásul nem egyszerre, hanem több részletben, három napon keresztül. De ez alatt a három nap alatt megtapasztaltam, mit jelent időmilliomosnak lenni. Más szóval: szabadnak lenni. Néztem a filmet, azután egy-két óra elteltével megszakitottam, kávéfőztem, majd folytattam, azután megint félbeszakítottam, amikor csengettek, kimentem a postáért. Előfordult, hogy megállítottam, mert telefonálnom kellett. De akárhányszor hagytam félbe, mindig bennem volt az a jó érzés, hogy van hová visszamennem. Hogy van visszamennem valahová, ami kiemel a napi rutinból, és mint egy üvegbúra felment a hétköznapi időritmusom alól. Nem is nagyon hiányoltam a sötét mozi termet; annak hipnotikus hatását így is sikerült megtapasztalnom. Néztem a *Melancholiát*, és közben úgy merültem alá benne, ahogyan a leginkább gyerekkoromban tudtam valamiben elmerülni. Például, hogy órákig néztem az ablakban, ahogyan esik az eső. A *Melancholiában* is sokat esik az eső. De közben nem a filmrendező láthatatlan mutatóujját látom, hogy „figyelem, most esik az eső, tehát...”, hanem egyszerűen csak nézem, amint esik az eső. Perceken át. Úgy néztem az esőt, mint a filmbeli szereplők. Szinte odaléptem melléjük. És ha egyikőjük rágyújtott egy cigarettára, akkor ennek dramaturgiai jelentése is más volt, mint egyébként. Ha Belmondo cigarettázik Godard-nál, akkor úgy tartja a szájában, hogy ott van mögötte az egész Párizs, a kávéházak, az egzisztencializmus, a hatvanas évek, a fekete garbó. Lav Diaznál a szereplő azért gyújt rá egy cigarettára, mert éppen nincs mit tennie. Ahelyett, hogy kulturális utalást keresnék, egyszerűen csak nézem, ahogyan elejétől végéig elszívja. És közben nincs

más tennivalóm. Együtt unatkozunk. Ám ettől a jelenet feszültsége egyáltalán nem csökken. A cigarettázás vagy az eső bámulása nem utal semmire, nem akar szimbolikus lenni, csúnya kifejezéssel élve nem referenciális gesztus. Közben mégis történik valami. A dolgok lassan önmagukból bontakoznak ki, hosszú vágások mentén. Amit az is segít, hogy sok jelenet egyetlen kameraállásból lett rögzítve.

Hét és fél óra hosszú a film. Pedig a történetét rövidebben is el lehetne mesélni. Ha a Netflix forgatta volna, biztos, hogy maximum két órába lenne belesűrítve. Diaz azonban tudatosan a Netflix esztétikája ellenében készítette a filmjét. Pontosabban az uralkodó filmipar ellenében. A filmben szerepel egy regényíró, aki szeretné kiadni legújabb regénye kéziratát. Könyvének címe: *A Fülöp-szigeti mozi igaz története*. Felkeresi a film három főszereplőjének egyikét, Juliant, aki sok egyéb mellett könyvkiadó is, és a regényét bemutatva elmondja, hogy egy olyan filmrendezőről írt regényt, aki szembe megy a filmiparral, annak logikájával, szemléletmódjával, technikai perfekcionizmusával. A filmipar, mondja, átmossa a néző agyát, egy fiktív valóságot teremt, amelyben minden csillog és villog, minden jóra fordul, minden meglelégedéssel tölti el a nézőt, aki azután a moziból kilépve ezt a fiktív valóságot keresi, ezt kéri számon azon a tényleges valóságon, ami körülveszi őt, amibe a szegényes élete beágyazódik. És, folytatja, a kommersz filmek hamis ígéretének köszönhetően a Fülöp-szigeti politikusok, hogy hatalomra kerültek, kezdve Ferdinand Marcos-szal, egészen Gloria Macapagal-Arroyo-ig, aki a *Melancholia* forgatása idején volt miniszterelnök. A fikció nekik köszönhetően ölti magára a valóság látszatát. A filmek bűnbán fogantak, teszi hozzá a regényíró, és egyre csak növelik, terjesztik a bűnt. A végeredmény: kleptokrácia, tömeggyilkosságok, katonai puccs, hadiállapot. Mit lehet tenni ez ellen, kérdezi, és a válasza: új esztétikára és független filmekre van szükség. A film, mondja a regényíró, látszólag kikapcsolódásra szolgáló ártatlan szórakoztató műfaj. Valójában azonban politikai fegyver, amivel harcot vívnek és ami ellen ezért harcolni kell. Változtasd meg a filmipart, és ezzel megváltoztatod a valóságot. A filmbeli regényíró úgy érvel, mint közel száz évvel korábban Antonin Artaud: ha a színház megváltozik, akkor a valóság is fenekestől felfordul.

Maga Diaz azt csinálta, amit a regényíró-alteregója elvár: politikai filmet készített. Pedig politikáról viszonylag kevés szó esik. Mégis, a 450 perc elegendő, hogy a Fülöp-szigetek történelmi katalizmái a néző tudatalattijába beszivárogiának. A spanyol gyarmatosítás, az amerikai uralom, a japán megszállás, valamint Marcos uralodása és a hadiállapot, majd az ezt követő, egymást váltogató diktatúrák – az ország folyamatos traumákban élt és él ma is. 2009-ben, egy évvel a *Melancholia* forgatását követően Diaz ezt nyilatkozta: „A hazám politikai helyzete Marcos óta nem változott: sok öldöklés történt, és az új kormány nagyon kegyetlenül bánik az aktivistákkal. Egyedül az elmúlt három évben közel ezer aktivistát kínoztak és gyilkoltak meg. Közel háromszáz újságírórt öltek meg ebben az időben, szóval minden ugyanolyan maradt. Az elnöksasszony (Gloria Macapagal Arroyo, 2001–10) az egyik legkorruptabb elnökünk, aki valaha volt.” A Fülöp-szigeteken még az őserdőt is vér áztatja; egyetlen lépést sem lehet tenni anélkül, hogy az egykori gyarmatosítók vagy a jelenlegi diktátorok ne éreztetnék a hatásukat.

A történelem a zsigerekben is jelen van. A filmben, mint említettem, sokat esik az eső, véget nem érőn. Mintha a sok évszázados reménytelenség felhője nyílt volna meg, hogy egy jelentéktelenségbe süppedt településnek, Sagadának a sáros utcáit járhatótlanná tegye. Sagada a film első harmadának a helyszíne. Itt tűnik fel a három főszereplő: egy prostituált, aki Jenine Salvadornak mondja magát, egy adományokat gyűjtő apáca, Rina, valamint egy strici, akinek nem látni a szemét, mert még este is napszemüveget hord, mivel, mint mondja, a sötétségben érzi magát otthon. Szinte tapintható a nyomorúságuk, látni, hogy soha nem fognak tudni kikászálódni a reménytelen helyzetükből. Hosszan lehet követni a céltalan kóborlásukat a kisvárosban, a hiábavaló erőlködésüket, hogy valamiképpen előbbre jussanak. Több mint két óra elteltével nem is nagyon értettem, hogy a céltalan ténfergésük hová vezet. Ám ekkor a rendező egy váratlan fordulattal él. Kiderül, hogy senki nem az, aki. A prostituáltat nem Jeninének hívják, hanem Albertának, és nem prostituált, hanem mint később kiderül, tanárnő egy nagyvárosi iskolában. Az apácának valóban Rina a neve, de nem apáca, hanem egy súlyos depresszióban szenvedő civil nő. A strici pedig Julian Tomas, író és könyvkiadó. Valamint botcsinálta pszichoterapeuta. És amit eddig láthattunk, az egy hosszú szerepjáték, aminek Julian a rendezője. Nem ez az első „előadás”: megtudjuk, hogy mielőtt prostituáltat játszott volna, Alberta volt apáca, eladólány, fodrász, szellemi fogyatékos, ápolónő. Julian ezúttal prostituáltak, illetve apácának küldte el a két nőt Sagadába, hogy striciként maga is kövesse őket. Ez a különös játék engem emlékeztet Genet *Balkon* című színdarabjára, amelyben mindenki szerepet játszik. Genet-nél a szereplők úgy próbálnak saját valós identitásukhoz közel jutni vagy arra rátalálni, hogy szerepeket öltenek magukra. Ám egy ponton túl már eldönthetetlen, hogy hol ér véget a valódi én és hol kezdődik a szerep. Genet egy tükörlabirintust teremtett, amelyben nem működik az igaz és hamis közötti választóvonal, s végsősoron magát a létezést állítja be egy hatalmas csapdának, amelyből a megszületését követően az ember csak a halállal tud kikeveredni.

A *Melancholiában* a hasonló helyzet ellenére másról van szó. A szerepek itt nem arra szolgálnak, hogy a látszat és a valóság közötti különbséget felszámolják, hanem hogy a valóságot elviselhetővé tegyék. A film második részében kiderül, hogy Albertának és Rinának a férjeit meggyilkolták, s ez a szerepjáték egyfajta lelki terápiaként szolgál számukra. A férfiak kommunisták voltak, s bár a filmben nem esik szó a konkrét történelmi helyzetről, minden valószínűség szerint az Új Néphadsergnek, a kommunista párt fegyveres szárnyának lehettek a tagjai. Valamikor 1972 és 1981 között ölhatték meg őket, a Ferdinand Marcos által kihirdetett hadiállapot idején. A három főszereplő szerepjátéka ugyanakkor a Fülöp-szigeti nézők számára egy korábbi helyzetet is megidézhet: a hadiállapotot megelőzően Marcos emberei mindenféle feltűntek, különféle szerepeket öltöttek magukra, s miközben megtévesztették a falvak és városok lakóit, egyre több merényletet hajtottak végre, így fokozva a káoszt, hogy azután Marcosnak legyen mire hivatkozva kihirdetni a hadiállapotot. Szerepjátékot azonban a jelen esetben nem a tettesek, hanem az áldozatok játszanak, s még ha az oka politikai természetű is, a célja nem az. Julian azért küldi el a két

nőt Sagadába, hogy szerepekbe bújva szabaduljanak meg a traumáiktól. Ez azonban nem sikerül. Rina végképp elveszti a lába alól a talajt és öngyilkos lesz. Albertáról pedig kiderül, hogy annak idején örökbe fogadta egy eltűnt házaspár gyermekét, Hannát, aki – ugyancsak traumatizált állapotban – prostituált lett, s Alberta részben azért is vállalkozott a prostituált szerepére, hogy átérezze a fájdalmat, amit Hannának kellett éreznie. Imitatio Christi. És Julian? Róla megtudjuk, hogy a felesége meghalt (bár nem derül ki, hogy mikor, milyen körülmények között), jelenleg könyveket ad ki, sőt maga is írt egy könyvet a világ szomorúságáról, *Melancholia* címmel. És persze szeret másokat irányítani és manipulálni. Egyfajta pszichoterror révén a két nőt sikerült belekényszerítenie a rájuk osztott szerepekbe. Meggyógyítani azonban nem tudta őket. Lehetséges, hogy a könyv, amit Julian írt, arról szól, amiről a film is? Aminek azért *Melancholia* a címe, mert a hasonló című filmbeli regényt meséli el?

A film harmadik részében időben visszalépünk, és Alberta férjének, Renatónak, valamint két társának a kálváriáját követhetjük nyomon. Közel két órán keresztül vándorolnak a dzsungelben, céltalanul, időnként körbe-körbe. Véget nem érően másznak, kúsznak az erdőben, gázolnak át vizeken. A dzsungel, akár egy hatalmas élőlény, elnyelte őket. És ebből a vegetáció-labirintusból nincsen kijárat: a fegyverek körbe zárták a szigetet, s ők hárman tudják, hogy meg vannak számlálva az óráik. A lelki teher súlyát egyikőjük nem bírja és egy tisztáson ordítva könyörög, hogy lőjék már le végre. Ami meg is történik: az ellenséget nem látni ugyan, de a gépfegyverek egyből megszólalnak. Nem tudni, milyen irányból. De az nyilvánvaló, hogy hármójukat, bármerre menjenek is, az ellenség folyton szemmel tartja. A halál minden lépésüknél jelen van, láthatatlanul. Az utolsó kép, amit látni róluk, az, amint Renato egy füzetbe feljegyzéseket ír Albertának, majd egyenként kitepi a lapokat és a vízbe dobja őket. Nem látjuk, hogyan hal meg – de hogy meg fog halni, arról már órákkal korábban értesültem. A harmadik részben valójában élőhalottakat látni. Ahogyan „élőhalottnak” nevezi magát a két nő is a film első részében, miközben gyötrődnek a felvett szerepük miatt. A film utolsó része, a múlt mintegy egybefonódik a kezdetével, a jelennel, hogy ily módon az egész a halál árnyékában játszódjon.

A reménytelenség filmje a *Melancholia*. Az utolsó kockákon újra feltűnik Julian és Alberta. Mint az első részben, Julian most is közli a nővel, hogy ő nem Julian. De akkor ki? Isten, állítja. És ezt komolyan mondja – amilyen komolyan a két nő is a szerepét alakította az első részben. Istennek lenni – ez is egy szerep. De ha egy halandó játssza ezt a szerepet, akkor az végzetes tud lenni. Nem vagy isten, mondja neki Alberta. Ám ez a „leleplezés” mit sem ér: mindenki a saját létcsapdájában vergődik, és a rendező semmilyen esélyt nem ad a szereplőinek, hogy ebből ki-
vergődjenek.

Mindenki alámerül saját szomorúságába és gyászába, s onnan nem képes kilátni. Julian éppen azért találta ki a szerepjátékot, hogy ennek véget vessen. Úgy gondolta, hogy ha maradéktalanul azonosulnak a szereppel, akkor mintegy a saját hajuknál fogva tudják kiemelni magukat a szerencsétlenségből. Egy olyan logika vezette őt,

ami engem Simone Weil *Szerencsétlenség és istenszeretet* című tanulmányának a gondolatmenetére emlékeztet. Minél mélyebbre zuhan az ember a szerencsétlenségben, annál távolabb kerül Istentől, írja Weil. Krisztus keresztre feszítésével Isten és Isten között lett végtelen a távolság. De, írja, épp ez a meghasonulás ad hírt „a legfőbb egységről...”, a mindenségen át, a csend mélyéről, mint két különálló és egybeolvadt hang, tiszta és meghasonlott dallam.” (Pilinszky János fordítása) Minél nagyobb szerencsétlenség sújtja az embert, annál közelebb jut a kereszthez, s ezzel Istenhez. A film egyik kulcsjelenetében, egy tizenhat perces vágatlan, egyetlen fix kameraállásból felvett jelenetben a magát Istennek tartó Julian és Alberta egy étteremben beszélget a Sagadában folytatott játékról. Julian elmondja, hogy a cél az volt, hogy maradéktalanul alámerüljenek a szerepükbe, olyannyira, hogy megfelekedzenek arról, hogy szerepet játszanak. A totális alámerülés vezet el az igazsághoz, véli, s Albertának a szemére hányja, hogy nem volt képes erre, hanem helyette kívülről is nézte önmagát, a helyzetet. Vagyis megsértette a játékszabályokat: felhívta Juliant telefonon, Rinával beszélt a helyzetükről, noha a játék logikája szerint nem lett volna szabad ismerniük egymást. Albertát azzal vádolja, hogy úgy merült alá teljesen, hogy közben reflektált is az alámerülésre. Vagyis mégsem merült alá teljesen. Az igazság nem lehet szelektív, mondja Julian, mire Alberta: igenis lehet, hiszen nem hazudott, amikor a prostituált szerepét játszotta, ami egyszersmind azt is jelentette, hogy a prostituált életét élte. Nem hazudott, amikor hagyta, hogy férfiak fogdossák, ágyba vigyék – vagyis úgy viselkedett, mint Diderot ideális színésze a *Színészparadoxon*ban, aki úgy azonosul a szereppel, hogy közben azt is tudja, hogy egy közönségnek játszik.

Alámerülni teljesen vagy részlegesen – ez kettőjük vitájának a tárgya. Vagyis az igazság akkor igazság-e, ha teljesen az, vagy lehet részleges is? A különös az, hogy mindkettőjüknek igaza van, és közben egyikőjüknek sincsen. Legalábbis a rendező nem dönti el a vitát. Ezzel közvetve a Fülöp-szigetek történelmére is reagál. Mert az ország történelme tele traumatikus helyzetekkel, az évszázadok során egyik megszálló a másikat szorította ki, s végül a lakosságnak éppen az a képessége veszett el, hogy tisztán lássa a saját helyzetét. Olyan sok réteg torlódott egymásra, hogy lehetetlen egyértelmű igazságokat kimondani. 1958-ban a magyar történelmi helyzetek örökös ismétlődése kapcsán Mészöly Miklós ezt írta: „Ha valami most erőszakos és igaztalan, hogyan lehessen ráépíteni valami eljövendő igazat? Hol a garancia, hogy az igazságtalanság nem fogja ismételni magát?” A *Melancholia* világról is ez mondható el. Van-e megváltás egy olyan világban, ahol minden összezavarodott s az igazat és a hamist már nem lehet szétválasztani? Ez foglalkoztatja Juliant, és ebbe rokannak bele a nők.

Ki az, aki hazudik, és ki az, aki igazat mond? A filmben látni a minden modernitástól leszakadt kisvárost, Sagadát, de látni a modern nagyvárost is; látni a számítógépeket használó embereket, de látni a mágiát gyakorló falusiakat is; látni a politikailag elkötelezetteket, akik készen állnak, hogy meghaljanak, és látni azokat, akik semmiben nem hisznek, hanem kizárólag az itt és mostban élnek. Politika és mágia, spiritizmus és modern technika torlódik egymásra. De éppilyen heterogén a

nyelv is, amit a filmben beszélnek, és amiben az angol keveredik az anyanyelvvel – pontosabban már éppen ez a keveréknyelv az anyanyelv. És ezt a heterogenitást erősíti az is, hogy technikailag Diaz nem törekedett a perfekcionizmusra: meghagyta a háttérzajokat, az időnként ugráló képsorokat, felváltva használta a hol hosszú, hol rövid vágásokat. Ennek eredményeként a film környezete sem „kitalált” környezet, hanem miközben nézem, végig olyan érzésem van, hogy magát a tényleges életet látom. Mintha egy játékfilm és egy dokumentumfilm tapadna egymásra. A végeredmény: egy olyan film, amelybe nézőként úgy tudok alámerülni, ahogyan a film szereplői a konstruált szerepeikbe. Egyfelől úgy viselkedem, ahogyan azt Julian elvárta a két nőtől: átadom magam teljesen a filmnek, szabályosan benne élek, s megfeledek az arról, hogy egy hét és fél órás filmről van szó. De közben úgy is viselkedem, mint Alberta: időnként félbeszakítom a filmet, kimegyek, leállítom, másnap folytatom. Úgy merülök alá teljesen, hogy közben reflektálok is rá. És napokkal vagy hetekkel azt követően, hogy megnéztem, már nem is csak filmként gondolok vissza rá, hanem mint saját emlékre is, olyasmire, amiben magam is részt vettem. És bár tudom, hogy akik e sorokat olvassák, azok közül a legtöbben nem látták ezt a filmet és feltehetően nem is fogják látni, engem mégis jó érzéssel tölt el, hogy létrejött, elkészült. Még ha éppen senki nem nézi, hanem láthatatlanul rejtőzik a digitális tér valamelyik zugában, akkor is a tudat, hogy létrejött, számomra még tisztábbá és még zavarosabbá tette a világot.

HÉT EL NEM KÉSZÜLT FILM A ROMÁN ÚJHULLÁMBÓL



Fairy Tales / Fairy Tales

© Szócs Petra © HUNGART 2021



Kis-Dallas / Micu Dallas

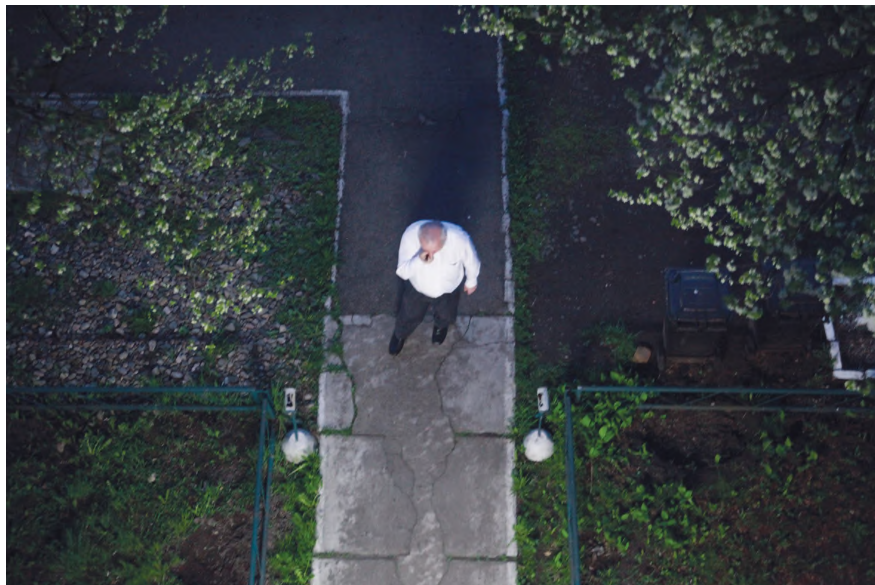
© Szócs Petra © HUNGART 2021

HÉT EL NEM KÉSZÜLT FILM A ROMÁN ÚJHULLÁMBÓL



Kis-Dallas / Micu Dallas

© Szócs Petra © HUNGART 2021



A vonatfordító fölött / Peste depou
© Szócs Petra © HUNGART 2021

HÉT EL NEM KÉSZÜLT FILM A ROMÁN ÚJHULLÁMBÓL



Detunata 11 / Detunata 11

© Szócs Petra © HUNGART 2021



A szászok elköltöztek / Sellenberk
© Szócs Petra © HUNGART 2021

HÉT EL NEM KÉSZÜLT FILM A ROMÁN ÚJHULLÁMBÓL



A szellemtüdő / Plămâni artificiali
© Szőcs Petra © HUNGART 2021



Peer Gynt / Peer Gynt

© Szócs Petra © HUNGART 2021

Markója Csilla – Sipos Balázs

SÁTÁNTANGÓZÁS

BESZÉLGETÉS TARR BÉLA ÉS LAV DIAZ FILMJEIRŐL 1.

Az alábbiakban egy eredetileg nem publikálásra szánt magánlevelezés részleteit adjuk közre. A beszédhelyzetből kifolyólag sok esetben nyersebben, kontrollálatlanabban fogalmaztunk, mint tennénk ezt kritikusként. Ha valakit megbántanánk e nyerseséggel, elnézést kérünk érte.

SB: Tudom, hogy nem a szíved csücske, de ez a Tarr-interjú most nekem valahogy örömet szerzett, nézd.¹

MCs.: Jól sejtetted, nekem kevésbé... :) A vélemény, a világnézet, a koncepció: mindig ez a baj. Ez nehezedik az életmű valamennyi képkockájára, és eldugítja a képeket, se lefelé, se felfelé nem nyílik belőlük út az ismeretlenhez. Szerintem ez még a *Sátántangóra* is áll.² Amiről annyit beszélgettünk, a *titok* hiányzik: ahogyan az interjúban sem mozdul meg kétely. Pedig *titok* ott nyílik meg, ahol a vélemény elhal.

SB: Én *titok*zatosnak látom a *Sátántangót*. *Titok*zatosnak olvasom a történetet a könyvben, zavarba hoz a hangneme, nyugtalanít a zárata. És *titok*zatosnak látom az arokat a filmben, a testeket a tájban, *titok*zatosnak a szutyokszürke tájra ült átkot. A szememben a *Sátántangó* az egyetlen fantomalakra fixált *Jeanne Dielman*³ és a *genius loci* melodramáját elbeszélő *From What Is Before*⁴ közti filmtörténeti láncszem. Maga lenne a csoda, ha némafilmként forog – semmi párbeszéd, semmi voice-over, nyögések se! –, és nem a vásznonról minden gesztusával lezuhanó Víg Mihály a főhős. Ennek és az idegesítő dikciónak, a hadonászó szereplőknek, a veretes szerkezetnek, a csöpögős nótáknak (nb. „nóták”) és az általános kesergésnek a dacára se bírnám nélküle elgondolni a magyar filmtörténetet, sőt, Magyarország történelmét sem. Talán nem köztudott, ráadásul az egyetlenmel történtek óta nem is könnyű ilyesmit felhozni, de Tarr *persona non grata* volt és maradt az SZFE-n. Esztétikájától óva intenek, nálunk színházrendező szakon (2010–15) szóba sem került, tudtommal filmrendező szakon is főképp csak mint elrettentő példa: „Ugye

¹ Varga Dénes: Tarr Béla: Jó lett volna, ha megmarad mesének. Werckmeister harmóniák 20. [https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/tarr-bela-jo-lett-volna-ha-megmarad-mesenek.html?fbclid=IwAR2TCPBy4wo2RXYJbLNaCpikgxbBCVxYq1T6xctRjT0O4FZCaHHczxgpJs](https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/tarr-bela-jo lett-volna-ha-megmarad-mesenek.html?fbclid=IwAR2TCPBy4wo2RXYJbLNaCpikgxbBCVxYq1T6xctRjT0O4FZCaHHczxgpJs).

² Tarr Béla következő filmjeire hivatkozunk: *Családi tűzfészek* (1979, 108'), *Őszi almanach* (1984, 115'), *Kárhozat* (1984, 120'), *Sátántangó* (1994, 450'), *Werckmeister harmóniák* (2000, 145'), *A londoni férfi* (2007, 139').

³ *Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels*, Akerman, 1975, 225'.

⁴ *Mula sa Kung Ano ang Noon*, Lav Diaz, 2014, 338'.

nem ilyen Tarr Bélá-s lilaságot akarsz csinálni? Ki fogja azt megnézni? Ki adna rá pénzt?” Tanárok beszélnek így. „Öncélú.” És ők aztán sosem mondanák a filmjeikről, mint Tarr, hogy „nem fogok repesni az örömtől, ha egyszer majd felkerülnek [a Netflixre]. Ha egy filmet a nagyvászonra komponáltak, akkor annak ott van a helye.”⁵ Az SZFE egyre streaming- és szórakoztatás-fetisisztább közegében kéne azon töprengeniük a hallgatóknak, hogy mi vállalható/elvetendő a tetszik vagy nem-tetszik, de mégiscsak saját filmes hagyományunkból... Itt van eldugítva a lefolyó, Csilla. És aligha meglepő, ha ilyen poshadt vízben tapicskolva huszonévesesek sosem is fognak ráeszmélni, hogy létezik audiovizuális lokalitás, és hogy az ún. nemzeti film nem történet, karakter, szüzsé kérdése, hanem a matériái: szorosan kötődik a tájhoz, a lakóhelyhez és -térhez, az arcokon a helyi ráncokhoz, mert nem tehet mást, ha ugyanis lemond a lokalitásról, hogy lefoghatható legyen bárhol-bármikor-bármivel (stúdióban, egyformára képzett színészekkel) –, akkor a *szórakoztatás* állítólagos imperatívuszának hódolva az audiovizuális archívum megalkotásáról mond le, a gyerek pedig belefut a fürdővízbe...

Nem azért nézhetetlenül rossz annyi, de annyi magyar film, mert – mint sokan hiszik – a „színészek képtelenek hitelesen elmondani egy mondatot” vagy „filmesen játszani”, a forgatókönyvírók „nem írnak jó történeteket” vagy az operatőrök „nem bírnak profin felvenni egy akciójelenetet”, hanem mert az összes rendező és operatőr úgy veszi fel Mo.-ot és a magyar arcokat, tisztelet a kevés kivételnek, ahogyan a mostani Hollywood bánik az amerikai tájakkal és arcokkal, és amerikanizált figurák előállítására törekszik „profi” forgatókönyvírói metódusokkal, ez pedig szükségképp disszonanciát vagy semmitmondást eredményez. A film politikája, azt hiszem, ott kezdődne, hogy az ember mint filmalkotó megismeri, milyen filmes hagyomány alakult ki az őt környező ember-, állat-, növényvilág, betondzsungel filmezésére, míg létezett nemzeti filmgyártás: milyen tempó, milyen szögek, színek, vágástechnika, világítás... Eltérhetsz tőlük (térj el!), de felelőtlenség eltekinteni tőle; épp olyan gögös óvatlanság, mint Ady, Petri, Tandori stb., stb. ismerete nélkül verset írni. A film helyi grammatikája, szintaxisa, dialektusa épp oly elengedhetetlen, mint a leendő költő számára a művészi nyelvhasználat hagyománya, különben hollywoodi eszperantóul fogsz „történetet mesélni”.

MCs: Ha már *Sátántangó*, gondolj kérlek a Lav Diaz *Melancholiájára*,⁶ ami közel sem hibátlan film, ezer sebből vérzik, tulképp. egyáltalán nem tudom, sikeresnek mondható-e a kísérlet (aminek a témája egy kísérlet, kísérlet a kísérletben), de nincs egy fals, egy hamis képkockája. A magyar film a számomra nagyrészt nézhetetlen, hiteltelen, de tényleg nem azért, mert a színészek nem képesek normálisan beszélni; a színészek azért nem képesek normálisan beszélni, mert bizonyos dolgok intellektuálisan, morálisan nincsenek kitisztázva. Diaz filmje az őszinte szembesülés, a gyász és a szabadságvágy filmje, és talán annak a filmje is, hogy a gyász és a vágy össze-roppant bennünket, hogy ezzel *nem tudunk megbirkózni*, az inkompetencia, az

⁵ Ld. Varga Dénes idézett interjúját.

⁶ *Melancholia*, Diaz, 2008, 480'. Lásd Földényi F. László esszéjét jelen lapszámban.

impotencia bevallásának filmje – ilyesfajta őszinteséggel valahogy nem igazán találkoznak magyar filmeknél. Amíg nem jön egy olyan generáció, amelyik ki tudja mondani nyíltan, sznobériáktól és antisznobériáktól mentesen, hogy mi a probléma, addig itt szerintem nemigen lesznek nagy teljesítmények, igazán nagyszerű alkotások. És miért gondolod, hogy egy film lenémítva jobb lehetne? Mintha a képiség csak úgy önmagában eltakarhatná azt a hazugságot, amit a hang azonnal explicitté tesz, mintha cél lehetne bármi eltakarás vagy hazugság.

SB: Nem egyszerűen lenémítanám. Tényleges némafilmet képzelek. Inzertekkel. Még hevesebb gesztikulálással. Még élesebb, kontrasztosabb fényekkel. Még több mende-géléssel. Szép lehetne. Számomra a „sznobéria” meg az „őszintétlenség” elvont ítélet, a „morális kitisztázás” elvont követelmény. Nézd meg egyszer önmagában, a *Sátántangó*ból kiemelve Estike jelenetét a macskával. Példátlan a magyar filmben, talán csak Jeles forgatott hasonlót. Az a két híres belső vágás a *Kárhozatban*, melyekről Tarról szólva feltétlenül beszélnünk kéne, iszonyú bravúros. A *Családi tűzfészekben* szerintem a morális vonatkozás is, ha már annyira ragaszkodsz hozzá, ki van tisztázva (be van mocskolva). Az *Őszi almanach* pedig Nádas és Balassa színházkönyveinek,⁷ ill. „Kaposvárnak”⁸ és a korai Katonának a legmaradandóbb dokumentuma, játék-módban is, díszlet- és világításhasználatban is a költői kisreal húsavagóbb emléke, mint a Székely Gábor-féle *Boldogtalanokról* (1984), az Ascher-féle *Három nővérrel* (1985) vagy a Zsámbéki-féle *Übü királyról* (1989) készült tévéfelvételek. Annak (az *Őszi almanachnak*) az apropóján elgondolkodni azon, hogy mitől ilyen vehemensek a színészek, tkp. szociálpszichológiai feladvány volna, nagyobb tétellel, mint a „színészi hitelesség” kieszközlése; Temessy Hédi, Székely B., Bodnár Erika vehemenciája antropológiai esettanulmány. A *londoni férfit* sokan önparodisztikus giccsnek tartják; szerintem újat hoz. Az irdatlan nyitójelenete, ha építészeti-fényképészeti-filmes *trouville*-ként nézed, letaglózó. Annyit kell mellé tételezni, hogy a semmiből született. Gigantomán szemléletének nem Diazhoz van köze, hanem a fordí, hawksi, spielbergi, lucasi spektakulumhoz. Az *egy vérbeli hollywoodi nyitány*. Csak tudatosabb Hollywood mai zászlóvivőinél, mert ismeri ugyan az aranykort, de mondjuk Lucasszal ellentétben azzal is tisztában van, mit módosítottak a stúdiófilmes hagyományon az olyan mutációi, mint a *Fáraók földje*,⁹ a *Gonosz érintése*,¹⁰ az *Alphaville*¹¹ vagy az *Áldozathozatal*,¹² melyek egytől egyig építészeti indíttatású és

⁷ Lásd: Nádas Péter: *Kritikák*. Pécs, Jelenkor, 1999. Ott is a Kaposvárról és Ronyecz Máriáról szóló – a hetvenes-nyolcvanas években született – írásokat. Balassa Péter: *A másik színház*. Budapest, Szépirodalmi, 1989. – Egyikük sem írt explicite Tarr Béláról, de Balassa részt vett egy *Sátántangóról* rendezett kerekasztal-beszélgetésen, lásd: Balassa Péter – Lengyel László – Szilágyi Ákos: Az időtől Keletre. *Filmvilág*, 1994/10. https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=739

⁸ Utalás az 1970-es, ’80-as évekbeli, előbb Zsámbéki Gábor, majd Babarczy László igazgatta kaposvári Csiky Gergely Színházra.

⁹ *Land of the Pharaohs*, Hawks, 1955, 106’.

¹⁰ *Touch of Evil*, Welles, 1958, 95’.

¹¹ *Alphaville*, Godard, 1965, 99’.

szemléletű, transzmediálisan *konstruktivista* filmek, *A londoni férfi* legközelebbi rokonai. (És nem felvillanyozó egyfelől persze Godard, Tarkovszkij, másfelől viszont Hawks, Welles metszetében gondolni Tarra?)

A színészi játék a materialitás szintjén sokadlagos, hacsak nem a Netflix-paradigmában mozogsz, ahol a kép kizárólagos célja a színészi játék kiélesítése. Ilyesmiről Tarnál nyilván szó sincs. Talán ezért, hogy nálunk egyáltalán nem „hat”. Az elmúlt 20 év magyar filmjén, pár különöc dolgaitól eltekintve (és még csak nem is a korai Hajdu Szabolcsra vagy Kocsis Ágnesre gondolok, hanem főként a Buharovokra, és persze Fliegaufra – utóbbiak egyike sem járt a Filmművészetire!), semmiféle Tarr-hatás nem fedezhető fel. Román újhullámos hatás (Mungiu) igen, német kosztümös-film-hatás nagyon is (*A mások élete*¹³), angol szociorealista hatás hajjaj (*Akvárium*¹⁴), Wes Anderson meg a habos *indie americano à la Sundance* elementáris befolyásáról nem is szólva, Tarr vagy a mellérendelhető kelet-európai későmodernista hagyomány (Kieślowski, Bartas, akár Haneke) e(szté)tikájának viszont én a nyomát se látom.

Nem melleleg aggasztóan közel esik a filmalaposok „piaci logikája” egyes SZFE-s tanárok logikájához, csak némileg mást értenek ideális/eladható kultúrjóságon: a régiek „minőségi szórakoztatást” kívántak előállítani a quality TV és a Sundance jegyében, míg az újak kb. a régi magyar királyi televízió nacioszocio tévéjátékainak a hollywoodi nacio-kapitalista blockbusterekkel való kellemes ötvözetét céloznák...

MCs: A rendszerváltás óta vissza-visszatérő panasz, hogy képtelenek vagyunk előállítani legalább egy klasszikus értelemben vett hollywoodi szórakoztatóipari terméket. Ez afféle mitikussá növesztett frusztráció, amíg ez nincs meg, addig erről nem fogunk leakadni. Valahol megértem. Tegnap csakazértis ledaráltam az Elena Ferrante-adaptáció második évadát,¹⁵ az elsővel elsőre nem boldogultam, annyira zavartak a mikrorealizmust imitáló művi díszletek, a narrativitás egyeduralma, az autonóm filmnyelv hiánya – neveltséges, de akkor buktam ki teljesen, amikor észrevettem a lakótelep lépcsőházában a friss kifestés nyomait: ha már olasz neorealista hagyomány, akkor ügyeljünk a megtévesztés minőségére – de tegnap teljesen bevonzott a valójában nagyonis színpadi, tulajdonképpen kamaradarabként előadott dramedy a fiatal barátnők se veled, se nélküled, ugyanakkor szexustól mentes szerelméről egymás iránt a sötét nápolyi férfivilágban, az egésznek a szociális dimenziója, a proletár érzékenysége, amit aztán a magyar filmben, parasztkulisszák meg kolhoz-kulisszák ide vagy oda, hiába is keresnél: az évad utolsó jelenetében a tanulatlan délolasz prolik leányai közül az, aki mindvégig a másikat istenítette a természetes intelligenciájáért, őseréjéért, démoni bátorságáért, az örök másodhegedűs Lenu elindul abba a Caserta melletti faluba, ahol a barátnője egyre mélyebb csúszva egy ipari vágóhídon dolgozik – hát, azt a jelenetet érdemes összevetni az Enyedi szarvasos filmjének a vágóhid-jelenetével ahhoz, hogy megértse az ember, miért

¹² *Offret*, Tarkovszkij, 1986, 149’.

¹³ *Das Leben der Anderen*, von Donnersmarck, 2006, ‘138.

¹⁴ *Fish Tank*, A. Arnold, 2009, 103’.

¹⁵ *Briliáns barátnőm (L'amica geniale)*, HBO/Rai/Constanzo, 2018–, eddig két évad.

lenne talán jobb, ha a magyar filmesek nem épp ezeken az *artistikus* nyomvonalakon indulnának neki a képi nagyvilágnak. Jóllehet igazad van abban, amiket mondasz a színészi játékra élesítettség abszurdításáról, és hát engem sem ez érdekel egy filmben elsősorban. Én nem tudtam, hogy a Tarr meg a Jeles még nincsenek az SZFE-n kanonizálva, de valahogy nagyon nem gondolom, hogy a magyar tájat úgy kéne filmezni, ahogy Tarr teszi a *Sátántangóban*, azt meg pláne nem, hogy ha levennénk a hangját, rányomnánk egy kis kakaót a kontrasztra, kivágnánk belőle a maníros jeleneteket, attól jobb lehetne. Vesd össze pls a Tarr-féle mendegélést a Lav Diaz-féle mendegéléssel: a Tarr-féle, hiába szimbolikusabb, látványosabb, valójában a *Körhinta*¹⁶ fülsértő kiabálásai, kislefejtő-lógatásai és nádfedelű skanzenromantikája nyomában halad, ami meg a XIX. századi szegényember-romantikára megy vissza, arra a legrosszabb fajta nemzetieskedő zsánerfestészetre és irodalomra, ami rögvest skanzent csinált a magyar népeletről. Ma, hogy leellenőrizsem magam, megnéztem újra a *Szerelmet*.¹⁷ Még az elejét szerettem egy darabig, annyira erősen hozta a gyerekkoromat, a miliót. Ó azok a fapados, csilingelő villamosok. Hát, ha magyar táj, inkább ez legyen a magyar, a budai hegyoldal az azóta kiveszőfélben lévő aranyesővel, a soha újra nem mázolt ablakkeretek, a fekete-fehér metlachi kockák a konyhában és a vaskarmú sparhelt. Darvas Lili nagyon jó. Törőcsik azzal az eredendő nyers vitalitásával, tényleg nem tudod a szemed levenni róla. Az asszociációs gyorsmontázs villanóképei. De hát hiába minden szűkszavúság, minden fojtottság, minden önmérséklet, hiába a kontrasztos szociofotó-eredet a felvillanó fehér részletekkel és mélyfekete hátterekkel, ez a nemes képi hagyomány a két világháború szociálisan érzékeny avantgardjából, azért annyira reménytelenül patetikus film ez is. Tudom, tudom, ez úgymond veretes pátosz, '56 hagyatéka. Te azt nem tudod elképzelni, mondta még nálamnál is korosabb barátom, miféle felszabadulás volt a számunkra a *Szerelem*, a pusztá léte, látványa, lehetősége. Magyaroként ezt hozzáadod a befogadáshoz.

Más kategóriában, de patetikus persze a Ferrante is, ám azt a pátoszt valahogy nem érzem túlzónak. És ez a kardinális különbség: a magyar film hagyományában domináns valamiféle félreintonált, hamis pátosz. Meglehet, ez történetileg determinált. Hogy a magyar filmből nagyrészt hiányzik az, amit *kritikai attitűdnek* hívunk, hiányzik az ön- és közismeret, hiányzik a mérték. Ehhez kéne valahogy viszonyulni, s hát ehhez a szembesüléshez szerintem sem a Tarr reflektálatlan *artistikussága*, sem a Jeles túlreflektált *ironiája* nem visz közelebb. Nem gondolod?

SB: Még mindig nem veszed komolyan, hogy Tarr nincs inkorporálva a képzésbe, ennyiben praktikusán kanonizálatlan – most is azt írod, az ő „*artistikus nyomvonalán*” indulnak sokan. De hát nem indulnak. :) A „*szakmaiság*” (= Hollywood/Netflix) nyomvonalán indulnak, tiszta *valami Amerika*.¹⁸ Rév Marcell és Mundruczó Kornél pályáíve a mai free-szfe-s hallgatók zöme álma. Én ezt magában is olyan, de

¹⁶ *Körhinta*, Fábri, 1956, 101'.

¹⁷ *Szerelem*, Makk, 1971, 88'.

¹⁸ *Valami Amerika*, Herendi, 2002, 115'.

olyan szomorúnak tartom, hogy sírni tudnék. Ezért sem vagyok engedékeny. Minden arra utal, hogy az szfe-s ellenállás felemelő élménye sem elegendő Hollywood meg a profizmus *fantomjai* elhessegetéséhez; az újdonság „hamis pátosz” pedig, ami a Hollywood-paradigmát finoman kerülő, kvázi-nem-hollywoodi alkotásokra rakódik – bizonyosság Enyedi masszív HBO-sítása ellenére/miatt dicsért szarvasfilmje,¹⁹ Szász János és Török Ferenc kosztümöse vagy az Antal Nimród-összes mínusz a *Kontroll*²⁰ – ezerszer inkább a román újhullám, a német „múltfeldolgozás” és a Sundance összeférléséből fakad, messze nem tarrbéla-/jelesandrásizmus. A *Sátántangó*t Párizsban láttuk nagyvászonon, én akkor először, már végzős voltam, húztuk a szánkat L-vel Krasznahorkai szövegein, Víg küzdelmes mekegésén, de a kocsmajelenettől, a baktatástól, a titkosrendőrségi szatírájátéktól – Bók Erikától! – leestünk a székről. Úgy ki voltunk éhezve magyar tájakon, arcokon, nyelven játszódo audiovizuális tapasztalatra; ilyesmit nem láttunk, nem hallottunk az egyetemen. De bevallom, tényleg nem a *Sátántangó* a legfontosabb pillérünk (noha az élmény meghatározó és feledhetetlen). Ha listát írnék, így nézne ki:

Eszkimó asszony fázik (Xantus, 1984, 117’),

Amerikai anizs (Bódy, 1975, 96’),

Kutya éji dala (Bódy, 1983, 150’),

A kis Valentino (Jeles András, 1979, 102’)

Agitátorok (Magyar Dezső, 1971, 78’),

Öndivtbemutató (Hajas, 1976, 16’)

Az itt élő lelkek nagy része (Buharovok, 2016, 93’),

és Maktól nem is a *Szerelem*, inkább a *Macskajáték* (1972, 115’).

Ezek a filmek, mondjuk ilyen sorrendben, L-vel mindkettőnk honfitudata és honismerete szempontjából alapvetőek. Ha a magyar filmes hagyományra gondolok, vagy csak elképzelem Mo. „múltját” – hogyan beszéltek itt az emberek, hogyan festettek a lakóházak, milyen volt egykor a délpesti égbolt –, ezeket idézem fel. Szerintem egyiket sem jellemzi hamis pátosz. És nehéz bármelyiket elképzelni a Netflix kínálatában.

Javaslatodra tegnapelőtt megnéztük az *Euphoria* különkiadását Juleszal (Hunter Schafer).²¹ Szeretni akartam, meglátni, amit te látsz benne, ráhagyatkozni, de nem sikerült. És félek, hogy ez most úgy hat, mintha „bosszút állnék Tarrért”. De hidd el, nem akarok bosszút állni; elégedetlen vagyok magammal, ugyanakkor szorongást kelt, hogy (bizonyos esetekben) ilyen távol lehet az ízlésünk. Szorongást, igen. Odáig reménykedtem, míg ki nem vágta az óceánra. (Kb. a 15. percben.) Levinson showrunner elemien bizalmatlan a szavakkal, a színészi improvizációval, magával a színészéval és a nézői intelligenciával szemben is. Hallgatva a filmzenét (Billie Eilish + Rosalía), előre félttem, hogy minden rezdülés izomból alá lesz húzva zenével-dalszöveggel, és hát bizony alá is volt. Isten ments, hogy visszafordítsam

¹⁹ *Testről és lélekről*, Enyedi, 2017, 116’.

²⁰ *Kontroll*, Antal, 2003, 111’.

²¹ *Euphoria Special Episode Part 2: Jules*, HBO/Levinson, 2021, 57’.

az *Euphoriára* a *hamis pátoszt*, mert kétségkívül áll Tarra, és szépen, világosan, okosan árnyalod a jelentését – egyszerűen csak megvallom, én elég egysíkú és tolavó „szexualitással” kevert, elnyújtott nyafogást láttam, ahol minden megszólalást előre mormolsz, és ahol képesek biodíszletnek berakni egy zsidó (!) pszichológust (!) a szokásos jelmezben és frizurával, és berendelni Zendayát,²² hogy fetrengjen és kínosan együgyű mondatokat suttogjon remegő szájjal. Mi „igazi” ebben? (És amikor Jules *szemén* leperreg az élete az epizód elején? Nem a színpompás pátosz iskolapéldája?)

És befejeztem a másik javaslatodra a *Melancholiát*. Ilyen sokféleséget a hangvételben, karaktértípusokban, zsánerekben még Diaztól se láttam. Sokat töprengtem, miben üt el a Földényi F. L.-féle melankóliától, mely a legerősebb mélabúimprintem. Utóbbi (a „nyugati”?) kiváltság. FFL-nél személyes szinten helyezkedik el (vagy: *maga* a személyes szint); a fekete epe nála kivetett, kívülálló figurák magánbetegsége, -sorsa, -átka, -titka, bélyege, egyéni-egyediségének a záloga. Talán ezért töpreng az olvasó mindvégig, saját (bizonytalan) kritériumai alapján FFL melankolikusnak tartja-e magát. Diaznál semmi ilyesmin nem töpreng a néző (én legalábbis). Miért? Mert a melankólia az ő képsorain nem betegségnek hat (mégcsak nem is népbetegségnek – ami a Földényi-féle melankóliánál *contradictio in adiecto* lenne), még kevésbé kiválasztódási kritériumnak, hanem kollektív traumának. Egyik figurát sem mondanám „melankolikusnak”; maga az ország, a táj, a viskók és erdők vannak elátkozva. Az égből zuhog a fekete epe. Ezért hathatnak egyes figurák kifejezetten komikusnak, komikusan kapálózónak, *olyannak mint én*, miközben rájuk olvad, megalvad a testükön a mélabú.

Vissza kellett olvasnom: „Hát ha magyar táj, inkább ez legyen a magyar, a budai hegyoldal az azóta kiveszőfélben lévő aranyesővel, a soha újra nem mázolt ablakkeretek, a fekete-fehér metlachi kockák a konyhában és a vaskarmú sparhelt.” Igen. Meg a Margit híd, ahogy a *Rocktérítő*ben.²³

MCs: Valóban, a másik kedves példám, az *Euphoria* is necces. Felkaptam a fejem, hogy amikor most a *Malcolm & Marie*²⁴ kapcsán a Rév Marcelltól megkérdezték, hogy nem találja-e ezt az általa forgatott fekete-fehér filmet „túl szépnek”, pl. amikor 18 tükröződés segítségével vette fel ugyanazt a jelenetet, rábólintott, és azt válaszolta, hogy „a túl jól néz ki kérdés jogos szerintem”, „lehet, hogy túllőttem a célon”.²⁵ Meséltem, hogy azt a filmet az első negyedóra után elengedtem. Ugyanakkor a retinán tükröződő „életfilm” (Rue és Jules története) az *Euphoriában* igazán virtuóz ugyan, de korántsem pusztán tűzijáték: követve a felvillanó képeket a szemgolyó hógömbjében nem csupán az elsötétülés felé haladunk, de a világot jelképező szem megtelik könnyel, s mikor a végén a csepp már majdnem kicsordul,

²² Az *Euphoria* másik főszereplője, akinek a karakteréről, Rue-ról, a különkiadás első része szól.

²³ *Rocktérítő*, Xantus, 1982, 112’.

²⁴ *Malcolm & Marie*, Levinson, 2021, 106’. (A rendező az *Euphoria* showrunnere.)

²⁵ <https://444.hu/2021/02/11/egy-majdnem-ketoras-veszekedesrol-fogatott-feke-feher-filmmel-sokkolja-amerikat-hollywood-legmenobb-magyar-operatorje>

a vetített kép a duplázódástól a feje tetejére áll – hirtelen azok a trükkös reneszánsz festmények jutottak az eszembe, amelyekeken domború tükrök, lencsék és üvegolyók hivatottak a világ hívságosságát vagy a mulandóság emlékezetét felidézni, optikai önreflexiók, a vizualitás önreflexiójának vízjelei a képen: látlak, mondja Jules, mondja az operatőr, látom a gömbbe zárt világot, és kicsordul, mint egy mindent felforgató új világ: a könnyem. S akkor elhangzik a film első mondata, egy negáció: „nem akarok erről beszélni”. S aztán meg más sem történik, mint hogy erről beszélnek. Szerintem ez eléggé ütős indítás, párbeszéd kezdődik a *fehér* pszichiáterrel, pandanjaképpen az első résznek, amiben Rue a *fekete* mentorával beszélget végig egy restiben. Mindketten értelmezni kezdik az első évadot a pandémia okozta szünetben, mindketten a Foster Wallace által is megénekelte szükséges lélekvezetői segítséggel. Rév a restiben is minimálisan mozgott: most is azt látjuk, hogy a közhelyesen berendezett pszichiáteri szoba-térben statikus beállításokat cserélget: párbeszéd zajlik, egyszer az egyik fél szemével nézzük a másikat, másszor a másik szemével az egyiket. Jules figurája bámulatos: képtelen vagyok betelni vele. Hiába a kreatív körítés, Jules arcán minden cifrázás nélkül is folyamatosan mozgásban van a férfi és a nő.²⁶ A kamera elbűvölten tapad erre a cikázásra, szemlátomást nem bír ezzel betelni. Jules szétveti a valószínűtlenül hosszú, nőies lábait valami térdcsizmában úgy, ahogy csak a férfiak ülnek. Közben az arcán csorognak a könnyek, a szája legörbül, ijedt kamaszgyerek. Ül ott, mint valami roppant sáska, az öntudatlanul ragadozó fajtából, húsevő növény. Mi már tudjuk, mit tesz Rueval a kiváltott érzelm. S akkor elindul a kamera, finoman, szinte észrevétlen, röppályát ír le Jules feje, mint ragyogó égitest körül, jobbról betűz a nap, a falon finom utalásképp egy csónak ringatózik a semmiben, ráfordulunk a profíltra, ami felizzik a diadalmas fényben, s Jules *fehér* üstöke glóriaként ragyog fel, magába fojtva az arcot. A glória egyben a kép kiszűrését eredményezi, s amikor hunyorogva meglátjuk a következő snittet, ismét egy szem tükrébe tekinthetünk, amit Jules kivételesnek nevez, mi pedig a *sötétséget* látjuk meg benne, Rue besüppedt szemgödredében azt a semmit sem tükröző vak tekintetet, a függőét, ami az előző részben alig résnyi nyíláson át, a betépés tompultságától szinte elviselhetetlen súlyú szemhéjakkal takarva időnként még az értelem szikráját is alig-alig villantotta fel. Jules elviselhetetlen könnyűsége és Rue elviselhetetlen nehézkedése, ez a *fekete-fehér*, yin és yang történet szinte kizárólag operatőri eszközökkel, a különféle megkettőzésekben autonóm vizuális eseményként jön létre. És még csak a film első pár percénél tartunk.

De nem akarok az *Euphoria* mellett tovább érvelni, mert tulajdonképpen megértem a rátok ható erők eredőjét az önnevelésben: azt, hogy számotokra épp ez az a veszélyes kommercializálódása a művészetnek, ami ellen a leginkább kell harcolni. Ez az aktuális veszély, és nem a Tarr, aminek érzitek történeti szerepét, s amit ráadásul, mivel ezek szerint megvonták tőletek, az illegalitásból kellett előbányászni. Minden korosztálynak megvan a tisztos lázadnivalója, ha Jules és Tarr le van tagadva,

²⁶ Hunter Schafer, akárcsak az általa alakított karakter, Jules, tranz nő.

nyilván nem a legrosszabb opció őket kontra *nem* megtagadni, viszont nyilván illő fanyalogni a fél-konzum *Euphorián*. Ez nem arról szól, szerintem, hogy nem egyezik az ízlésünk: az életkorunk nem egyezik. Láthattad a zeneválasztásaimnál, hogy nekem az emlegetett Billie Eilish-től az alig ismert Anohnüig, a kvázi-kommersz Miley Cyrustól az extravagáns Arcáig és az FKA twigszel is kollaboráló Sophie-ig, aki nyilván szintén betépvé zuhant le egy ház tetejéről, ahova felmászott lefotózni a Holdat,²⁷ annyi minden belefér. Hát nem együtt fedeztük fel a *Ghosteent*, miközben egy ettől elég távoli Yves Tumort is megszerettünk...? :) Ami nem jó, nem feltétlen azért nem jó, mert showrunnerek és váltott szakik működnek benne a szerzői filmhez tartozó rendező helyett, habár az ipari felállás kétségtelenül nem szavatol a mű biztonságáért :). Piszkáltalak már vele, hogy az én szemszögemből az anti-sznobéria is sznobériának tetszik - ha ebben a pillanatban megkérdeznék tőlem, mit szeretnék ma nézni: az *Euphoria Special 3*-at, vagy Tarr Béla legújabb opuszát: gondolkodás nélkül szavaznék. Ezzel együtt megértem a szempontjaidat, megértem azt a finnyásságot, érzékenységet, ami tiltakozik azellen, hogy a zene kiemeljen és aláhúzzon valamit, hogy a képek túl esztétikusan homályosak vagy épp csilivilik legyenek, ami romlottnak érzi a professzionalitást és üresnek az egyértelmű jelentésekkel telített képeket, vagy ami tiltakozik az ellen, hogy két színész elvigyen egy filmet a hátán.

És ugye mondtam neked, hogy a Lav Diaz-film zseniális: a melankólia nála, ahogy nagyon jól monddod, atavisztikus, közösségi, de ugyanakkor nagyon modern is: a melankólia itt a szabadságharc, a forradalom, a partizánlet törvényszerű bukása fölött érzett gyász, amit a szereplők egy pszichodráma-csoport forgatókönyve alapján próbálnak feldolgozni, nem túl sok sikerrel. Színészek, kimennek eljátszani a szerepüket az utcára, csak hogy feldolgozzák a nagyonis valós szeretteik halálát az erdőben, akik eltévedtek egykor az ismeretlen ellenség, a mindenkori hatalom áruló hallgatása és orvlövésői között. Amikor én rádöbentem, hogy a film eleje tulajdonképpen egy gyászmunka, egy szerepjátékként elővezetett gyászmunka, amiben nők (apácák és kurvák archaikus szerepeiben) elgyászolják forradalmár férjeiket, szóval én akkor, azon a forró nyári napon kiabáltam. Nem akartam hinni a szememnek-fülemnek. A film a közepe táján kicsit leül, úgy a negyedik óra környékén, de akkor meg kiderül, hogy a gyászmunka, a performance nem volt sikeres, sőt, hiszen az egyik gyászoló nő összeroppan és öngyilkos lett (az apáca) - s hogy a rendező immár őt gyászolja, ezért a bűnért vezekel, a művészet általi gyógyítás kudarca miatt, s így a végén nem is tudjuk, mit látunk: a folyó mentén a warburgi forrásnimfák patetikuss pózában a víz fölé görnyedő, a szerelmének vezetett napló lapjait a vízbe szóró figura pátoszformájában vajon nem a halálra ítélt férj vonásait ismerjük-e fel, akire még csak azután vár a vég - vagy ő csak egy a bujkálók közül ebben a kifordított, rémes szentivánéji történetben? Valaki, aki még nem rohant ki a golyók elé, beleőrülve a hatalommal történő gerilla-kergetőzésbe, hogy „ide lőjtek”?²⁸

²⁷ Sophie Xeon skót zenész, dalszerző-énekes, zenei producer halálos balesete 2021. január 30-án történt.

²⁸ A filmnek ebben az epizódjában három kommunista menekül Ferdinand Marcos diktátor katonái

Mert azért szeretném ám, ha Tarról szólván most az orromra koppintaná, hogy vajon a Lav Diaz annyival „okosabb”-e. Nem, nem biztos, korántsem! Merthogy a Lav Diaz abban okos, hogy adott pontokon el tudta engedni a saját koncepcióját, hagyván pillanatokra káoszba hullni az anyagot. Tényleg érdemes lenne szoros elemzéssel összevetni a *Melancholiát* és a *Sátántangót*, nem csak a 8 órás filmhosszok predesztinálnának erre, hanem a melankólia motívuma is. Hisz végsősoron mindkettejüknél a táj szívja fel, testesíti meg, szimbolizálja azt a gyászt, amit a szabadság halála okán érzünk. Ennyiben a *Sátántangó* is a közösség mozdulatképtelenségéről, melankóliájáról tudósít, míg Lav Diaznál, ahogy olyan szépen mondd, fekete epe hullik az égből, addig Tarrnál ugyanebben a fekete epében mint sárban dagonyázunk. Mégis, már ahogy írom a hasonlítást, érzed te is ugye, hogy a Tarr miféle vizuális hagyományból gyúrta, munkálta ki azt a tájképet, hogy az mennyire determinált, meghatározott, s hogy mennyire nem adatott neki szabadság a szabadság siratása közben. Vasmarokkal van fogva az a sár, vasmarokkal van kézben tartva a festőien melankolikus koncepció, az Armeleute-Malerei-től, a szegényember-festészettől a Tornyai viharos háttér előtt kornyadozó lovág, gémeskútjág. A *Melancholia* tengelyében értelmiségiek viaskodnak a tehetségükkel és a mozdulat, a tett lehetőségével/lehetetlenségével. Tehetséges vagyok, mit tehetnék? Tehetek vagy nem tehetek? Mert a tehetségről, a játékról való gondolkodás a történelmi tabló háttérben különös nyomatékot kap: kik játszanak a filmben? A színészek, vagy akik az erdőben katonaként kergetőznek? Vajon ők mennyivel valóságosabbak? Ki az eleven a táj éjszakájában, a bánat örökös zuhogásában, csepergésében, és ki a *kísértet*? Nem lehet, hogy az egész csak játék, a világ egész ránk zúduló tehetetlensége, hogy nem különbözik való és színdarab, és a folytonos *gyász* végül mindent és mindenkit maga alá temet? Felismered a monszunban ázó pálmalevelekben Lav Diaz konkrét hazáját a konkrét történeteivel, de nem engedi, hogy leragadj a parabolánál. Nem biztos, hogy Lav Diaz maga érti a filmet. Az okossága abban rejlik, hogy nem csupán magyarázatra nem törekszik, de átengedi a filmet a zuhatagnak, a folyónak, az esőnek, a sárnak, átengedi a *flux*nak, a vizuális és irracionális történéseknek: nagy társa ebben Tsai Ming-liangnak. Milyen kimódoltnak hat mellette a *Sátántangó*, nem? Ripacsok ripacszkodnak, kosztümös figurák kitalált jelenetekben, az egész valahogy Munkácsy *Síralomházát* idézi. Ez most csak azért jutott eszembe, mert egyszer írtam egy nagy tanulmányt (nem olvastad, lusta voltam besz kennelni, így nincs fenn sehol sem) Munkácsy kettős énjéről, arról a meghasonlott művésZRől, aki a titokzatos parkot és a titoktalan zsánerképeket egyidejűleg festette (beleértve a megalomán *Keresztrefeszítés* trilógiát, ami tényleg nettó illusztráció, egy korabeli látványosság, Feszty körképével vetekedő kortárs magyar Disneyland, annak is szánták, prehollywoodi filmhelyettesítő szórakoztatóipari terméknek a kor divatjának megfelelően, nagyjából egy vurstlira kalibrálva – ezt imádjuk most félájultan). De szeretném, ha megvédenéd a Tarr-filmeket, hogy ne érezzem magam mindig oly túlzóan kritikusnak,

elől egy dzsungelben. Egy ponton egyikük, beleőrülve a bujkálásba, ordibálni kezd nyílt terepen a láthatatlan üldözőknek, hogy lőjék le inkább. Lelővik. (Bővebben lásd Földényi F. László esszéjét a jelen lapszámban.)

oly igazságtalannak. Nyersség, eruptivitás. Szerintem azért vagyunk most türelmetlenek, nem csupán, mert itt fővünk már mióta a pandémia kuktájában,²⁹ hanem mert ezt a kört már megfutottuk egyszer két éve, emlékszel, akkor is nagyjából ugyanezzel a magyar toplistáddal. S már akkor is igazából nagyon helyénvalónak, helyesnek, arányosnak éreztem ezt a toplistát, s már akkor is ott volt a feszültség, hogy de akkor miért nem ellenjegyzem lelkesen – most már nyilván az elmozdulás képtelensége is frusztrál: holott azért közben talán kicsit mindketten elmozdultunk, én mindenképp, hiszen közben a réveden kinyílt Tsai Ming-lianggal, Apichatponggal, Pedro Costával egy új világ.

SB: Pazar a Munkácsy–Tarr kötés. Mit gondolsz, a nagyravágás – a tabló kínzó vágya, a nagyregény igénye, a totalizálhatnék – provinciális művészbetegség? Kisstíliú bűnözőket disznófejű nagyúrrá, simán jó embereket szentekké, minden kis morális-szexuális kihágást főbenjáró vétekké fújó-merevítő-mázoló üvegművészkedés? De ha így is van, nem pont erről szól kritikusan a *Sátántangó*? Saját betegségéről is? (Holott nem igaz, hogy a provincia ne szülhetne könnyed játékosságot, kivagyiságát – példa rá a Fülöp-szigetek, Thaiföld vagy Tajvan mellett Latin-Amerika; a *Melancholiát* éppoly tanulságos lenne összevetni a 2666-tal, Bolaño gigászi regényével [2004], mint a *Sátántangó*val.) Ezért emelem ki folyton a macskás padlás-jelenetet, valami egészen picit, mégis orbitálist. Negyedóra bokamagasságból, mint Ozunál, idegőrlő mozdulatlanágban, a gyilkosság után tágra nyílt szemmel falhoz álló Bók Erikával. Hasonlóan csak Akerman filmezte Delphine Seyriget krumplipucolás, Pedro Costa Vanda Duarte heroinfőzés közben, más példát nem ismerek. Átokföldjébb a sárdagonyánál. Bók lelke beláthatatlanságában kilátástalanabb, mint a jövés-menés, végenincs caplatás, a baktattunk-és-baktattunk-és-baktattunk eszelős katatóniája. Fogalmam sem volt ott a Quartier Latinben ücsörögve, mit látok, mióta tart és meddig még; feljött a gyomorsavam, de lehetetlen volt elnézni, lehetetlen *elnézni*, sosem ért véget. Bók és Tarr úgy megkínzott, ahogy előtte csak *Jeanne Dielman*, utána csak a *Vanda szobájában*.³⁰ Lények tesznek-vesznek a sötétben, nem figyelnek rám, elfordulnak tőlem, kizárnak, egy lehetetlen kereten látok be, egy kereten, ami megmutat, de mindig jelzi, hogy elrejt, módszeresen tudatosítva, hogy létezik a kereten-kívüli, a *hors-cadre*, ami *beláthatatlanul kilátástalan*, így az ajtó – a macskás jelenet előtt is becsukódik egy –, amiről Costa beszél az előadásában (abban, amit részben le fogunk most hozni az *Enigmában*),³¹ a jelképes ajtó zárva marad előtted, ülj privilegizált nézőhelyeden a Quartier Latinben vagy Pesten a géped előtt. A voltaképpen tanulási folyamatunk L-vel, ami a tán szigorúnak, sznobnak, gyerekesnek tűnő „kánon”-unkat és esztétikai finnyáságunkat eredményezte, tkp. abból állt, hogy kijártuk a tehetetlenség iskoláját – megtanultuk tisztelni a tőlünk független, hatalmunkba nem keríthető, megismerésünknek ellenálló világot, tárgyakat, élőlényeket; tisztelni a titkot. Hogy a filmnek kiszolgáltatva, tehetetlenül megpillanthatsz olyasmit, amire ott és akkor nem állsz készen, több nálad, erősebb,

²⁹ 2021. február 15.

³⁰ *In Vanda's Room (No Quarto da Vanda)*, Costa, 2000, 179'.

³¹ Pedro Costa: A csukott ajtó, ami előtt állsz. Ld. *Enigma*, no. 105.

mégsem rád ront, csak lazán ellenáll – Bók, Seyrig, Vanda magától értetődően közönyösek –, visszaveri a szemed... Ez mégiscsak alázatra kell intsen. Ezt a titkot keresem. Ez a titok lassan képződik. Közé van a szerelemhez. (Hogyne volnék szerelmes a rendíthetetlen Vandába, a kegyetlen Seyrigbe, a fura kis Bókba, legalábbis, míg nézem őket?) Nincs közé a hollywoodi közhelyekhez. Korántsem kellemes, inkább viszolyogtató.

MCs: Nem, az *Euphoriában* ebben az értelemben tényleg nincs titok, ha nem elég titok az, hogy meglapulhatunk Rue szemgödreiben, vagy követhetjük Jules röpke alakváltozásait. Nincs titok a Ferrante-filmben sem, hacsak nem Lila makacsul összeszorított szája szegletében, dacos, ellenszegülő kis arcocksáján, vagy a különben olaszosan, szeretnivalóan prűd film egyik éppen ezért nagyon meglepő jelenetében, ahol Lila kikél a kádból, miközben az örök másodhegedűs Lenu rámered a diadalmas fekete bundára a szeméremdombján. De tényleg nagyon aránytalan a kommersz pólussal példálóznom. Ha már belsőben vagyunk végig, valamit csak kínálni kell vizuálisan, gyönyört, a nézőnek, mondja Rév Marcell az interjúban és hát igen, ja, igen, itt van *eladva* a dolog. Ezért aztán persze borzasztó is, hogy a mai magyar filmes még mindig Hollywoodot akarja meghódítani, de, mint mondtam, valahol megértem. Mert azért azt szeretném gyorsan leszögezni, hogy titok, úgy ahogy azt te érted, a *Sátántangóban* sincsen, szerintem. Azért nem szóltam hozzá az Estikés macskagyilkolásához, mert a számomra nemhogy nem csúcs-, hanem esztétikai értelemben abszolút mélypont. Odáig csak szimplán hamis a rettenetesen fals párbeszédekkel, a kocsmai konyhafilozofálásokkal, vagy amikor Irimiás és a doktor Putyi³² a szokásos sáros menetelésben teljesen életszerűtlen mondatokban arról értekeznek, hogy a szegény magyar posztkolhozparaszt, fejből idézem, „nagyokat bőfög és folyton valamire vár, de nem tud meglenni pompa és káprázat nélkül”, *káprázat*, ugye hallod ezt a szót ebben a kontextusban, ez a párbeszéd még annál is rémesebb, ami a százados irodájában zajlik, s amiben ilyen bölcsességek hangzanak el cirka, minthogy „az emberek nem szeretik a szabadságot”, meg hogy „a szabadságban van valami nem emberi, valami isteni, amit túl rövid az életünk, hogy megismerjünk”. Tudom, hogy ez szándékos, nem odaillő mondatokat adni a hősök szájába, ez még a neoavantgárd happeningkultúra hatása, amitől kortársként nehezen is tudok elvonatkoztatni. A macskagyilkos jelenet a számomra nem azért a film mélypontja, mert egy állatot kínoznak a művészi hatás kedvéért (zárójelben jegyzem meg, hogy csak akinek még nem volt macskával dolga, az nem látja, hogy nyilvánvalóan el lett altatva. Mondjuk megküzdhetek vele, hogy épp akkor dőljön ki. Azaz a művészi sokk nálam eleve ki volt zárva, én inkább a kislány tüdejéért aggódtam abban a porban, amit felverték), hanem mert az alkotó úgy érezte, hogy szüksége van egy ilyen „erős effektre” ahhoz, hogy a „művészet” működésbe lépjen. Ráadásul ez teljesen az orosz romantikus hagyomány mentén à la Dosztojevszkij és tsai, legyen egy félkegyelmű, vagy szorítsanak egy csecsemőnek párnát az arcára, mert annyira sír, vagy akasszanak fel és kínozzanak meg egy macskát. Ez szerintem gáz, nagyon gáz.

³² Dr. Horváth Putyi alakítja a filmben a Petrina nevű figurát.

Nemhogy nem titok, hanem *visszaélés a titokkal*. Amikor a Bók-kislány a valóban archaikusan queer arcocskájával kiül a „helyére”, akkor még reménykedtem, hogy ebből kisül valami. De, amikor elhangzott a macska felett a mondat, hogy „te beszartál”, meg hogy „azt csinálod veled, amit akarok”, akkor én már a világból is kifordultam volna, annyira világos volt, hogy most itten művészet következik, művészet, mely azt a közhelyet sulykolja, hogy ha teveled így, akkor te meg majd az alattad lévővel ugyanúgy.

Azért tényleg, kérlek, vedd ezt össze azzal a komplexitással, amit a Lav Diaznál látunk. Hogy az ő tájfilmjében (Tarr szereti ezt a szót) az a nedves, sáros erdő milyen diszkrétan szimbolizál. Hogy abban elő nem fordulhatna, hogy a film mértani közepén az legyen a nagy művészeti esemény, hogy megkínóztak egy macskát. Hogy mennyivel finomabb, tapintatosabb, kevésbé akarnok az a tájkép, pedig már a témája okán is szociálisan ugyanolyan érzékeny. Emlékezz az arcokra, mennyire hitelesek, holott Diaz is művészekkel és amatőrökkel dolgozik. Szerinted miért van ez? A Munkácsy-kérdés talán tényleg közelebb vihet hozzá. Szeretném előzetesen leszögezni, hogy ez a sárban dagonyázós apokaliptikus-szatirikus romantika nem ugyanaz, mint a Munkácsy betyárkosztümös nemzeti romantikája. A sárban mendegélésnek is inkább a jóval diszkrétebb Mednyánszky lehet a vizuális előképe, tucatjával festette ezeket a semmibe tartó, centrális enyészpontra komponált utakat, mint pl. a Magyar Nemzeti Galériában őrzött *Latyakos út*, a Szlovák Nemzeti galériában található *Esti táj szekérrel*, vagy a magántulajdonú *Alkonyi fények, Kocsiút télen, Különleges fények, Erdőrészlet* stb. De ha a Munkácsy-hasonlatban a képek szerkesztésmódjára, a tablóra, a keretezésre, a kint és bent logikájára, a csoportosulásokra és csoportozatokra, ezek elrendezésének módjára figyelünk, vagy akár csak meghalljuk azt a hívószót, amivel a művészettörténet, némileg sután, „romantikus realizmusként” aposztrofálja a Munkácsyt, ha megpróbáljuk megérteni, hogyan lett a tököcs francia naturalizmusból vagy Courbet-ből, Manet-ből Magyarhonba érve „romantikus realizmus”, mit jelent itt a „romantika” és mit a „realizmus”, akkor már nagyonis közel érünk a Tarrhoz (és méltánytalan, hogy nem tesszük mindig hozzá a Krasznahorkait, különösen, ha kritikus pontokhoz érünk). De ebbe nem akarok belevágni, amíg el nem olvasod a Munkácsy-szöveget, mert egy csomó érvelést akkor lespórolhatnék :) Csak ehhez asztalhoz kéne üljek, beszkennelem, s nem is az, hogy lusta volnék, hiszen tudod, hogy a kedvedért mindent, csak nehezen ülök még mindig. De majd *feltámasztom* magam :).

Ps. Feltettem a szöveget az academia.edu-ra.³³ Félek, kicsit uncsinak fogod találni. **SB:** Ez aztán az ünnepi esszé! :) „Munkácsynak köze nincs a modernitáshoz” (fejből idézlek), „Courbet és Manet emlegetése félreértés”, „de a magyarsághoz sincs sok vagy valódi köze, nemhogy a kereszténységhez”. Tkp. nekem az jön le, hogy „a Munkácsy” olyan pazarul sikerült tömeg- és multimédiás fogyasztási cikk, hogy vonzereje mára sem enyészett. Valószínűleg a koromnál fogva rólam lepergett (vagy

³³ Markója Csilla: Munkácsy-kérdések. Problématörténeti vázlat és bevezető a Munkácsy-összeállítás-hoz. *Enigma*, No 43–44. 2005. 17–54.

soha el sem ért) a propaganda; a magyarság-kérdés sosem izgatott, valahogy a betyár-romantikát se asszociálom hozzá, Courbet et al. meg aztán végképp nem jutott róla soha az életben az eszembe. Ez az én művészettörténeti járatlanságom, alulműveltségem, barbárságom; provinciális magyarnarancsnak láttam, mint sokszor Székely Gábort, Aschert, Jelest vagy Tarrt, mellettük sok-sok magyar író, akik műveiről magától értetődően elfogadom, hogy citromízűek, és mégis behozzák a rácsodálkozó megrendülés hülye, de elháríthatatlan élményét, azt a *je ne sais quoi*-t, amitől a saját hagyományomnak érzem a dolgaikat – talán tényleg csak a közös flóra és a fauna? a közös szavak? –, amitől jobban meghatnak, mint hasonló német, litván, grúz, brit vagy olykor akár filippínó alkotások. Még Munkácsy is, hát még Székely, Ascher, Jeles vagy Tarr. A nagy magyar szívem. De attól még, hogy ezt a *je ne sais quoi*-örömet nem oszlatja el bennem, messzemenőig meggyőző a cikked, ugyanakkor nekünk most mintha idevágóbb lenne a leveled felsorolása: „szerkesztésmód, tabló, keretezés, a kint és bent logikája, a csoportosulások és csoportozatok, ezek elrendezésének módja, a suta »romantikus realizmus«, az ezek kirajzolta nyomvonalon keresztül szeretném, hogy rávezzess a Tarr–Munkácsy párhuzamra.

A macska látszólagos vagy tényleges megkínzása – hogy Estike belekényszeríti a mérget – engem nem különösebben zökentett ki, bár tény, hogy nincs macskám. Abban viszont biztos vagyok, hogy nem a lefelé rúgást akarja elmesélni a jelenet. Estikét átveri a bátyja az elején, amikor elásatja vele, majd elrabolja a pénzecskéjét. A macskakínzás is a srác sugalmazása: „erősebb kutya b.”. Estike mindent szó szerint vesz; parancsot teljesít. Az öngyilkossága is parancsteljesítés, legalábbis igazodás a miliőhöz. Meggyőződése szerint nem azért öli meg magát, mert – mint Irimias mondja – elhanyagolják, mert a közösség züllött, mert ilyen angyali teremtmény nem élhet ilyen szétrohadt világban. Tarr is, Krasznahorkai is gondosan ügyel, hogy ez a patetikus-romantikus értelmezés ne tolakodhasson előtérbe. Itt lehetne megfogni, miért *nem* romantikus Tarr, mitől inkább nihilista: itt nem lehetséges áldozat; pontosabban: itt minden áldozathozatal ko(z)mikus félreértés. Galaktikus vagy mennybéli perspektívából kacagtató lenne, csak olyanunk nincs. Ahogy beszélünk róla, egyre világosabb, hogy a *Sátántangó* a félreértésnek, félrevezetésnek, kisszerű stiklinek, végzetes bakinak, blóddli átverésnek az eget rengető története. Tarr és Krasznahorkai, a két szatír, szatírárt csinált, hangsúlyosan nem tragédiát, csak épp azt a pozíciót is blokkolta, ahonnan mindezen jól lehetne röhögni. Nem ejthetsz könnyeket értük, nem nevezhetsz rajtuk. Legfeljebb dühöngeni tudsz. (A szatírájátékot szerintem általában képtelen értelmezni a magyar kultúra. Többnyire tragiko-patetikusként olvassuk [félre] a szatirikust. Példa rá Kertész és Krasznahorkai recepciója.)

Nem tudom megmondani, miért gyilkolja meg magát Estike. De a *Mouchette*³⁴ alapján próbálnám felfejteni. A *Mouchette* zárlatát egyszerűen gyűlölöm. Bressont tartom a valaha élt egyik legnagyobb rendezőnek, de a *Mouchette* végét egyszerűen képtelen vagyok elfogadni. Mérheterlenül felháborít az a zárlat. (Talán így érzel te is azzal a szerencsétlen macskával kapcsolatban?) Estike öngyilkosságának szerintem

³⁴ *Mouchette*, Bresson, 1967, 90'

semmi köze a Mouchette-éhez, pedig olyan hasonlóan naturalista (zolari) mindkettő: látszólag a milióhöz való idomulás miatt, annak behódolva, ám azt végzetesen félreértve ölik meg magukat – de Mouchette-nél ez a szégyennel keveredő „na most megmutatom” *acting out*-jának hat, Estikénél inkább, ahogy berendezgeti magát angyalpózbá, *idiotizmusnak*: pontosabban olvassa a közösség szabályrendjét, mint maga a közösség, és előre végrehajtja a logikus tettet, amit az összes többiek is végrehajtanak, csak lassabban, komótosan vagy hamis reményeket, pillanatnyi élvezeteket dédelgetve, mintegy kerülővel: és a voltaképpen kérdés, ki nevésegebb: a bolond Estike vagy a gerinctelen élvhajhászok. Melyikükön sírnád el magad, melyikükön kacagnál, melyiküket sajnálnád meg, ha tehetnéd – vagy melyikük láttán önti el az agyadat a vér, az egyetlen reakció, ami módodban áll.) (És tényleg meglehet, hogy – amint kiolvasom a soraidból – teljesen igazad van, és a gyilkossági és öngyilkossági jelenetben Tarr és Krasznahorkai is tudtukon kívül ugyanúgy járják a tangót, mint a többi pesti avantgárd odalent a dagonyában; de ki nem járta akkoriban?)

Ma ugyanis – a tegnapi gondolatot folytatom – az járt a fejemben, hogy nem a *Sátántangó*-e az egyetlen komolyan vehető „műalkotásunk” a rendszerváltásról. Látszólag minden passzol. Sőt, úgy érzem, egyikünk sem tudná más diskurzusban (politikai esszé stb.) máshogy (ha pontosabban talán mégis, de fundamentálisan máshogy semmiképp se) leírni, mi történt itt, ezzel a magyar társadalom nevezetű absztrakcióval, '89-'94 között (és utóbb). Látni fogod, még a *mai* TGM is kísértetiesen hasonló történetet mesél a rendszerváltásról az *Antitézis*-ben³⁵ (megkaptad a könyvet?), csak valóban tragiko-patetikus hangnemben. A rendszerváltás mint a százazreknek méltóságot (akár hamis méltóságot hamisan) szolgáltató Párt összeomlása. A mohóságtól (és az alkoholtól, dohánytól, feketétől) elhomályosuló ítélőerő. A politika (mint közösségiesülés) délibábjának pillanatnyi vágykeltő jellege egy hazug rétor delejező szavai hatására. A „jobb lesz minden” átbaszása. A nyögés a végén. Történelem *el*. Az áldozat értelmetlen. A gagyi örök. És Tarr és Krasznahorkai életművében mégiscsak a *megvezettetés*, a *bedőlés*, a *rossz lóra tétel* a legfontosabb politikai motívum. Hogy a tantusz utólag, de le fog esni. És aztán jöhetnek azzal a „valóságban”, ő és Krasznahorkai, (ld. 2002–2008), hogy megmondták, aztán jöhetnek újra (ld. 2010–?), és valóban, kicsit máshogy, de tényleg mintha ugyanazt járnánk körbe-karikába, ropnánk együtt a nagy közös tangót ropogó csontjainkkal, ropnánk rogyásig. Ez az iszonyú nihilista nézőszög csak küzdelmesen elhárítható. És Tarr a legjobb korszakaiban még nihilistább, ugyanakkor valahogy mégis naivabb bírt lenni Krasznahorkainál. (A nihilizmus választja el Diától.) Tarr estikébb, Krasznahorkai irimiásabb. Krasznahorkai sosem adna olyan fanyarul őszinte interjút, mint a fenti. Mindkettőjük nézőszögét szeretném eltartani magamtól; a *Werckmeister*t vagy a *Báró Wenckheimet* (2016) könnyebb; *Az ellenállás melankóliája* (1989) vagy a két *Sátántangó* viszont nyomasztó számomra most is. Akkor is, ha nincs igazuk. (Pl. a népmegvetésben. Ha ez népmegvetés. Honnan tudnám, nem láttak-e olyasmit, amit

³⁵ Lásd: Tamás Gáspár Miklós: Marx 1989-ről. Ford. Sipos Balázs. In: Tamás Gáspár Miklós: *Antitézis*. Budapest, Kalligram, 2021. 230–269.

én a budapesti elitbuborékból el se bírok képzelni? Mennyit láttam én ebből az országból, Csilla? Milyen alapon mérlegelem, ilyen-e vagy sem „Magyarország”?) Talányosabb, ahogy számomra a rendszerváltás szatírája is talányosabb, mint 2010 nyomorult szappanoperája, vagy ez a mostani vérhabos izé.

MCs: Ez a rendszerváltás egy lehetséges recepciója. Ezalatt azt értem, hogy ez az eseménynek egy olyan kortárs képe, ami tulajdonképpen az esemény előtről ered. (Ha jól rémlik, az előzményfilmnek tekintett *Kárhozat* korábbi, s a *Sátántangó* ötlete is előbb volt meg – most nem nézek utána, javíts ki, pls, ha ki kell). Nem egy utólagos recepció, hanem egy kortárs recepció, ami az Átkos művészi praxisaiban gyökerezik (muszáj vagyok megint az oroszokat emlegetni, a Tarkovszkij-kultuszt például, és most nem csak a nyír (helyett papírnýr, az Alföld tipikus ültetett fája) ligetekre gondolok, de a vízfolyások szimbolikus jelentőségére és horizontális kocsisásra is *Sztalker*ből,³⁶ Tarrnál ezt olykor bekerítő perspektívának is lehetne hívni: nézd meg, hogy a vízszintes kameramozgások hogyan fordulnak ráhurkolódó mozgásokká: a kamera lassan bekeríti a tárgyat, majd hopp, külsőből belsőbe vált és viszont, a *Sztalker*ben viszont a balról jobbra vonuló kamera először egy utca vertikumát, torkolatát mutatja a kiauatózó *Sztalker*rel, majd a következő kockán a párhuzamos tér mélyéből, szemből berobog egy vonat), szóval ez egy neoavantgárd recepciója a rendszerváltásnak, ami a mából szemlélve már erősen nosztalgikusnak tűnik. Ez egyben magyarázza, hogy miért nem kigyóznak sorok: ez elitista nézőpont volt már akkor is („ezek a művészek csak művészkednek”). Tarr/Krasznahorkai nihilizmusát minden elemzőjük nb. nagy pátosszal emlegeti, ami nekem elég furcsa, már ez az egyvelege is a nihilnek és a pátosznak. Attól még, mert valami nihilistának akar látszani, arra játszik, az még nem nihilista, ugye. Sőt. Szinte biztos, hogy az a film, amiben egy macskát felakasztanak, egy félkegyelmű, de imádnivaló angyalka öngyilkos lesz és a végén mindent hangsúlyosan bedeszálnak, az nem nihilista.

A felakasztás csak reflexszerűen jött a számra (lám, mennyire patetikus toposz ez), de aztán eszembe jutott, hogy de, fel is akasztották szegényt, ott lógott a hálóban (bevásárlószatyor vagy labdaháló. Talán neked már nem volt olyan, de gyerekkoromban ilyen hálóban hurcoltam a lakótelepi fiú (!!)) focicsapat kapusaként (!!!) a focilabdámat). De nem a realizmus hiánya miatt nem hatott rám a jelenet, hanem a csináltsága, az akarnoksága, a konceptje miatt. Hogy Lav Diazzal ellentétben Tarrék rám akarták erőszakolni, hogy a látványtól és mögöttesétől rosszul legyek, hogy szenvedjek, és dehogynem az áldozatisága miatt. Estike az abszolút áldozati bárány, ő maga a megkínzott állat, azt hajtják, hajtják rajta/vele végre, amit ő a macskán. Amikor az a nő azt mondja neki, a „helyedre”, akkor a táplálékláncban betöltött helyére igazítja. S hát mindig az áldozat a leggyengébb láncszem. Attól még, mert nem vált meg senkit, a megváltás utáni vágy szimbóluma. Szerepe ugyanaz, mint Lav Diaznál a golyók elé rohanó gerilláé. A büchneri „éljen a király”.³⁷ Csak gondoldj bele ebbe is, hogy hova helyezte ezt a két csúcspontot

³⁶ *Stalker*, Tarkovszkij, 1979, 173’.

³⁷ Georg Büchner: *Danton halála*. Ford. Kosztolányi Dezső. In: *Georg Büchner művei*. Budapest, 1982.

Tarr, és hova Diaz. És mennyire örületes, nem, hogy ez a fizikai és mentális elhelyezés a film térképén egy-az-egyben megjelenik a „mendegélésekben”. Tarnál főként a középre szerkesztett, az enyészpontba torkolló úton mendegélnek, köröttük a semmi, és általában hátulról vagy szemből látjuk őket. Lav Diaznál az apáca a kacskaringós úton mendegél, és vagy oldalról nézzük, vagy egy kézikamera konkrétan a vállá mögött liheg. Tarr akkor is centrálisan szerkeszt, ha sokszor szándékosan kisodor valakit a szélre. A Diaz viszont mindig a szélre szerkeszt. Az ő mellérendelő, polifón felfogásában az is csak egy esemény a sok közül, hogy valaki összeomlik és a golyók elé téved. Tarr viszont *felmutatja* Estike értelmetlen halálát, ez nem csak úgy megesik. Miután Estike a hullamerevséget imitáló, valójában kitömöttnek látszó macskával szintén hosszan munkácsyzik a poros, sáros úton, megérkezik a kocsmablakhoz, s ott megtekinti, hangsúlyosan, a vanitatum vanitas életképet, a haláltáncot, az élet duhaj moribundus táncát. Ez megint nettó századfordulós, szinte szecessziós jelenet. Felmutatás, allegorizálás, áldozati bárány. Vajda felmutató ikonos önarcképe, mint ennek a magyar generációnak a szentképe. Az orosz muzsik értelmében vallásosak, szociálisan érzékenyek és depressziósok. Orosz pátosz. De rossz lelkiismerettel. Ennyivel reflektáltabb a Munkácsynál, aki reflektálatlanul szervilis. De ez valódi szatírának, valódi önreflexiónak kevés. Lav Diaz filmjének (megint nem az embernek) viszont van önreflexiója: az értelmetlen áldozat úgy esik meg, ahogy Brueghel híres ikaroszos festményén: a kép sarkában, alig láthatóan, mintegy mellékesen egy szárnyas ember a tengerbe zuhan, miközben a kép centrumában joviálisan földet művelnek. Lav Diaz sosem tenne a centrumba egy felmutató ikonos önarcképet, s ez megint valami olyan, ami a keleti fertályt elválasztja a világ reflektáltabb részeitől. Arra kellene rákérdezni, miért szorul be a *Sátántangó* a szatíra és a transzcendentális giccs közé: mi ez a mozgáskorlátozottság, tehetetlenség.

És igen, vérlázítóan tartom a film posztparaszt felfogását. Diaz is kíméletlenül néz úgy az értelmiségi, mint a falusi hőseire, nála is huzogznak, nála is hazudnak, nála is tévelyegnek. De hagyja, hogy a tévelygésüket elgyászoljuk, hogy kövér könnyeket hullassunk az emberségük felett. Vagy gondolj a Tsai, az Apichatpong filmjeit átható, mélységes mély humánusra, szeretetre, ami micsoda nyomorúság romjain ébred. Hát a *Stray Dogs*³⁸ nem a szeretetről szól? Most mondhatod, hogy a *Sátántangó* nihilizmusának a szeretetlenség a lényege, de szerintem ez nem igaz. A *Sátántangó* gőgös film, mert van, akit lesajnál, és van, akit felemel. Ami azt illeti, én félig vidéki lány vagyok, nekem ez a posztkolhoz világ, a „Lajos bátyám” világa megvan. Még ha nem is a legszélsőségesebben. Megvan a prolik világa, a grund, a lakótelep, s megvan a műtermeké is. De, aki csak a peremén van, nem tehet úgy, mintha nyakig benne lenne. Megmondom kerekperec: a *Sátántangó* nihilista vidéki világa a számomra egy rossz, értelmiségi karikatúra. Lepukkant, reménytelen, sok

A darab zárlatában Lucile (Camille Desmoulins felesége) kiáltja, hogy „éljen a király!”, mire a forradalmi őrség elfogja, elviszi. A mondatot idézi és kommentálja Paul Celan: *Meridián*. Ford. Schein Gábor. In: *Paul Celan versei*. Szerk. Markója Csilla. Budapest, 1996.

³⁸ *Kóbor kutyák*, Tsai, 2013, 138’.

elemében hasonló, de nem ilyen. Ez a film a rendszerváltó értelmiség a vidékre kent öngyűlölete. Gondolj bele, ha ezt egy Julcsi néaninek meg kéne néznie. Ahogy a férjura vagy akárki szájába van adva a kocsmában egy ilyen jópofa neoavangárd szöveg, figyelj: „csak nézni, hogy telik a kurva élet – ne nevezzék a saját életüket tragédiának – nem mintha olyan drága dolog lenne az emberi élet – egy jót baszni, mint régen – az ember megy ide-oda, azt ázik kívül, ázik belül – jönnek a szívből és állandóan mossák a lépet, a májat a vesét – én már teljesen el vagyok ázva...” Hát, na, Julcsi néni kifordulna a kocsmából, íziben :-). Hát ennyire szájbarágóan művészkedni azért tényleg megalázó a magyar parasztra nézve: ne nevezzék a saját életüket tragédiának?! most tényleg a rendező a szánkba adja, minek ne nevezzük a filmjét még véletlenül se?

A *Mouchette*-re visszatérve, merthogy kérdezted: őszintén szólva egyáltalán nem vagyok biztos benne, hogy a Tarr nem a Bresson-filmtől ihletődött. Merthogy az a hempergés a macskával, ami jelzem az egész macskagyilkolászás legutósebb része, az nagyon gyanús, hogy a *Mouchette* hempergéséből lett elkölcsönözve. Jellemző átvitel lenne: mert a Bressonnál tulajdonképpen nem az hat, hogy a kislány, miután belezuhant, nem jön ki a vízből, hanem ez a kétségbeesetten ismételtgetett, konok hempergés a domboldalon, a tépett ajándékruhában és a szálló porban (amit persze a Tarr jóval látványosabban csinált meg, élet-halál tánc/birkózás koreográfiával és nagy, látványos porfelhőkkel), ami emlékeim szerint valami kölcsön túllruha volt, hogy legyen miben elgyászolja az anyját. Ha az ember először látja a filmet, iszonyat hatásvadásznak tűnik, hogy na persze, meg kell szegény lánykának hálnia, csak mert a körülmények, a szegénység, etc. De másodjára már feltűnt, hogy a film úgy kezdődik, hogy az orvvadász kienged a hurokból egy fajdot, kiengedi, nem elejti. Ahogy elengedi a lányt a kalyibából is, ahol úgymond megerőszkolja (valójában *Mouchette* vágynak is a szeretetére). A filmben több *titokzatos* mozzanat van, ami lenyűgözi a tekintetet, mindenki kicsit lassabban mozog a kelletnél, az összes mozdulat mintha részegeké lenne, lassan nyúlnak kenyérért, tejért, fegyverért, megmagyarázhatatlan, mi történik a két férfi között valójában, aztán ott az orvvadász epilepsziás rohama, *Mouchette* egyszerre konok, másfelől nagyonis szeretetteljes, odaadó viselkedése: egy különös éjszaka, sok enigmatikus cselekménnyel, ami után reggel zavartan mégiscsak azt rögzítjük, hogy két férfi féltékenységből, részegen verekedett kicsit, a *Mouchette* meg odakeveredett és elvette a szüzességét valaki, akire felnézett. De aztán betolakodik a képbe az a tipikusan bresssoni mozzanat, hogy de talán csak akkor nézett fel rá, és azért, mert azt hitte, gyilkos. S olyan különösen reagálnak a falusiak is, az egyik a halálról értekezik, hogy azt ő milyen mélyen érti, a másik látható ok nélkül lekurvázza az éppen köszönetét kifejező *Mouchette*-t, körülötte forog a világ hirtelen. A dolgok nincsenek rendesen megokolva, de az egésznek van egy szociális, mondhatni dokumentarista rétege is. Evvel együtt a végén, ahol pedig simán lehet, hogy csak beverte a fejét a víz alatt egy kőbe, ugyanolyanba, amit tegnap éjjel láttunk, s amin, azt hittük, az orvvadász loccsanította ki a vadőr fejét (máig nem tiszta, hogyan folyhatott vér a szájából), mégis az az ember lehangolt reakciója, hogy „ja, hát persze, ilyenkor a kislányoknak meg kell

halniuk”. Hatvanas évek, akkoriban egy novellát sem lehetett megírni másképp. Hatásvadász, igen, s ma talán kicsit infantilisnek is hat, de ahogy a megokoltságok és a megokolatlanságok keverednek benne, van az egészben valami teátrális és ugyanakkor kísérteties. A *Sátántangó*ban, hiába a kvázi-realista világvégi környezet, Estike halála nem megokolatlanságok és megokoltságok kísérteties szövevényének csomópontja, hanem egy kontextusból kiragadott szimbolikus aktus az űrben: itt van a helyed. A kis pénzecske, amit elásnak pénzfának, különben a Bresson-filmben is megjelenik: megerőszakolója is aprót dugdos a lány kezébe, ahogy abban a vágástechnikailag pazar jelenetben, amikor a dodzsemezés előtt mosogat némi apróért, a poharak közül átlép a pénztár elé, amikor közbelép egy test, egy férfi teste, ami aprót mér ki Mouchette-nek. Előtte Mouchette kezeit látjuk, ahogy a kötényébe törli őket, aztán csak lógnak.

De azért lehiggadván aláírom, hogy a *Sátántangó* ebben az értelemben tényleg a rendszerváltás egyetlen „nagyon nagy” története, filmje, merthogy a rendszerváltás épp ilymód volt elbaltázva. De most megyek, máskor kell folytassuk a Tarrvágást :)

(folytatása az *Enigma* 105. számában)

Körösztyös Gergő

FENG AI ECLOGA

ŐRÜLT
hallottad

RAB
mit

RAB
akkor nem hallottad

ŐRÜLT
de mit

ŐRÜLT
nem számít

RAB
ma nagyon durva idő volt
a szél befújta az esőt a rácok
között mindenki pacsált
és nevetett

ŐRÜLT
ez nem is ma történt de az
eső ma is esett vagy csepegett
inkább de így is jutott annak
aki kért pacsáltunk ameddig lehetett

RAB
mindig mindenki mindenből
alig persze így is jobb mint
bármi én még a hátamat is
odanyomtam de nem dicsekedni
jöttem

RAB
az egész nap egy nagy jövés
menés én is úgy megindultam

ma aztán csak idáig jutottam

ŐRÜLT
tegnap én is

RAB
honnan jöttél és miért

ŐRÜLT
én itt voltam eddig is

RAB
én nem voltam mindig itt de máshol
sem másmilyen csak meg akartam
beszélni mennyi minden történt
ma hogy tudjam mi merre

ŐRÜLT
ma sem történt semmi minden
ugyanolyan mint a gang
minden szegletében

RAB
csak arra való hogy megtörjenek
hogy ne csináljunk bajt

ŐRÜLT
majd mutatok én nekik bajt

ŐRÜLT
fúj

ŐRÜLT
ha az ember odasimult a rácshoz
a rozsdás vízben meg tudott fürdeni
körbe kellett volna állni az egész
gangot és megfürdeni együtt

RAB
vajon ha mindannyian körbeállunk
körbeérjük

RAB
milyen kár hogy mindig utólag
jutnak eszedbe ezek a jó ötletek
talán történne valami talán már
szabadok lennénk ha ezt
összehoztuk volna

ŐRÜLT
én szabad vagyok

RAB
én meg egészséges aztán
nézd meg mire mentem vele

RAB
itt vagyok veled

ŐRÜLT
össze kéne kavarni magunkat
és úgy szétválni hogy legyen
egy egészséges szabad ember
aki elmegy és legyen egy
őrült rab aki marad

RAB
nem gondolkodtál még azon
hogy lehetséges hogy mi
ugyanitt ugyanúgy vagyunk

ŐRÜLT
értelmetlen kérdés azért
vagyunk itt mert idehoztak

ŐRÜLT
de miért kéne bárkinek itt maradni

ŐRÜLT
nem kéne nem lenne szabad
senkinek itt maradni az ember
megőrül ha túl régóta van
idebent úgy értem tényleg megőrül

RAB

akkor mi lesz a belőlünk
visszamaradt őrült rabbal

RAB
mi lenne vele

ŐRÜLT
hazavisszük

Fekete Ádám

NEMKÜLÖNBEN (CHANTAL AKERMANNNAK)

Vendéglőteraszok, hotelhálók, kezelőintézeti előszobák, természetgyógyászati szalonok, peronok, vonatkupék, más emberek konyhái – ezek azok a helyek, ahol a helyemen érzem magam. Talán mert szinkronban vannak azzal az otthontalansággal és azzal az ideiglenességgel, ami ismerős a számomra. De honnan lehet ismerős valami, ami sohasem volt? Tehát ennek a nulladik hiányérzetnek a mintázatismétlődései mivel kerülnek azonos hullámhosszra bennem? Erre a borzongató kérdésre kapok nem kevésbé borzongató választ a filmjeidről – utolsódtól (*No Home Movie*¹, amit teljes egészében édesanyádnak szentelsz: az arcának, a hangjának, a szavainak, az otthonának, a kettőtök közötti intimitástöbbletnek és kényszertávoltságának) nemkülönben. De kezdjük az elejéről!

„Kutasd őt önmagadban, és tanuld meg, ki az, aki tebenned mindent kisajátít, és azt mondja: én Istenem, az én szellemem, az én értelmem, az én lelkem, az én testem, írja Monoimosz Theophraszatoszhoz írt levelében a Kr. e. IV. században, írja Hippolütosz *Elenkhosz* című művében a Kr. e. III. században, idézi Jung *Aión* című könyvének lábjegyzetében a XX. században², olvasom két-három éve, Kornél barátom ajánlására, majd másolom át a naplómba (a 3-as számúba), hogy két-három év múlva tovább másolhassam ide, a neked szóló levélbe, Anya...”

Így indul útjára a 8-as számú töredék, amelyet a *Levél anyámhoz* című előadásomhoz írtam, ám végül még töredékként sem sikerült bekerülnie a végleges változatba. (A későbbi idézetek is mind ebből a szökevény levéltöredékből származnak.)

„...mert nem tudom, honnan a bánkódás és az örvendezés és a szeretet és a gyűlölet és az önkéntelen ébrenlét és az önkéntelen elálmosodás és az önkéntelen bosszúság és az önkéntelen szeretet...”

Van ez a szó: *hazamenni*. (Ez lenne az eleje?) Ismerjük a szót, halljuk és használjuk, elismételjük, mint minden szót. Üzemel. Nem kérdőjelezzük meg; különben nem tudnánk, merrefelé induljunk el az iskolából, a boltból, kefirrel a hónunk alatt stb.

¹ *No Home Movie* [Nem home movie], Akerman, 2015, 115’.

² Carl Gustav Jung: *Aión*. Ford. Viola József. Budapest, Scolar, 2017 [1951]. 228-229.

Hazafelé tartunk, maximum teszünk egy kis kerülőt, kitérünk, még beugrunk itt valahova, még elintézzük ezt vagy azt, még és még, késleltetjük megérkezésünket.

Azt mondom: „Hazamegyek!”, és akkor ott egy nő, az arca tele van barázdákkal, hülyeszínű papucsban csoszog, jön-megy, elmerül valami rutinban, aminek csak a sziluettjét látom. // Titokzatos és banális. Mintha az életemet veszélyeztetné az a rutin. Ha megkérdézem tőle, „mit csinálsz?”, nem érti, miről beszélek. Minek baszogatom? És igaza van.

Minden *hazalátogatás*ban – ezt a szót kerestem! – ott dolgozik a halálfélelem, illetve a vele való szembenézés igénye, miközben van benne valami kamaszosan viszolyogtató is, megjelenni anyánk előtt, hírt adni önmagunkról, bizalmat gerjeszteni. Visszatérni a tett (eljövételünk!) színhelyére. Beismerni, hogy mindig is ide vágytunk (vissza), vagy éppen védekezni ez ellen a vád ellen, az öl melege ellen, amely soha többé nem akar utunkra engedni minket. Idegenkedni az ízléstelen bútoroktól, nippektől, ettől az abszurd tájtól, amit egy belső parancs szerint becsülnünk kell, mert szoros összefüggésben áll velünk, és amiben mégisincs semmi keresnivalónk.

Mindezt nem az édesanyámról, hanem nagyanyáimról, tehát nagymamáimról írom, én pedig a „szüleim” vagyok. Hogy kettejük közül melyik, az a szövegnek ezen a pontján még *nem dőlt el*.

„... alvajárónak érzem magam, aki éjszakánként csapdákat állít a saját házában, hogy aztán nappal beléjük zuhanhasson, és ne érthesse, hogyan került oda az a csapda, és értetlensége lassanként valami homályos, mindent összehabarcsoló szomorúsággá alakulhasson, azzal a homályos sejtéssel, hogy a csapdaállító mégiscsak ő (tehát mégiscsak én vagyok), és azzal a félelmetes lábjegyzettel, hogy az éj leple alatt mászkáló csapdaállító *sokkal inkább ő* (sokkal inkább én vagyok), mint az, akit nappal foglyul ejt (tehát engem)...”

A fent említett terekhez, tereimhez, amelyekről úgy gondolom, a te tereid is, az otthontalanság tereihez tehát, érdekes, máris időtartamot rendelék: kezdő- és végpontokat. Miközben kivágatokban látom magam: panorámaablakok kereteiben, ajtórésekben, az anyaváros fény csonkította üvegketreceiben, árnyékhasítékaiban. (Habár: anyavárosom nem anyám városa).

Egyedülléteim körülhatároltak, mégis (vagy talán épp ezért) az időtlenség és a végtelenség igényével lépnek fel az önmagamból való kizuhanás pillanataiban, és ilyenkor az „egyedüllét” elveszíti körvonalait, hiszen ez a szó legalább egy (egy darab) résztvevőt feltételez. (Habár: az ürességet is nézi, hallgatja valaki. Szemtanújává válok saját egyedüllét-élményem kiüresedett képének.)

Tulajdonképpen a filmkészítési vágyamról fogalmazok neked – úgy érzem, a filmkép helyezőkkenti (vagy legalábbis legitimizálja) a kizuhanásaimat, önmagamtól való elidegenedéseimet, amiket különben szégyellek és csak a depresszió számlájára tudok írni.

„...de hogy ki „ő”, attól félek, hogy ezt soha nem fogom megtudni, *így mondják, pontosan kikutatni, és soha nem fogom Őt önmagamban lelni, mint Egyet és Sokat, annak a pontnak megfelelően, amelyben önmagamból kiindulva megtalálom az átjárót és a kijáratot...*”

Hogy van az, folytatom magamban valamelyik nem túl távoli ősöm hangján, hogy anyám a világ legidegenebb asszonya a számomra? Miért nem mondja el (végre most-már!), hogy ki ő, és hogy mi a fenét akar tőlem? A vágy, hogy újra és újra megismerjem: egy olyan ember honvágya, aki sosem érezte otthon magát.

Az otthontalanság érzéséhez én illetéktelenül jutottam. (Ez egy olyan mondat, amit még magamnak sem fogalmaztam meg.) Ezt úgy értsd, hogy ez nem az én élményem, hanem az édesapámé, úgy gondolom. Őt dadus nevelte kiskorában, majd hamar kikényszerült a szülői házból, távol az édesanyjától, az édesapjától és a kisöccsétől, a nagymamájához kellett költöznie, abba a lakásba, ahol aztán édesanyámmal laktak, és ahol én is felnőttem. Egy kép él bennem édesapám magában hordozott távolságáról, és ez a kép határozottan: az enyém. Anekdotákból, viták töredékeiből, hanghordozásból, mimikából, családtagjaim ilyen-olyan viselkedésformáiból rakódik össze bennem. (Nem tudom, úgy *igaz*-e, ahogy elképzelem, ezért is hívom képnek. A kép diadalmaskodik az igazság kérdésköre fölött, éli az életét. Jó lenne, ha ezzel vitába szállnál!) Édesapámon keresztül érkezett meg hozzám valami, aminek a fájdalom felbecsülhetetlen értékű.

Lehet, hogy őneki is csak *az ölébe hullott*.

Az otthontalanság és a fölötte érzett illetéktelenség, kettejük örökké duruzsoló párbeszéde bennem – erről Beckett jut eszembe. És hogy nekem ez nem jár: sem a fájdalom, sem a vele járó haszon. Merthogy én mindebből megkérdőjelezhetetlen hasznot húzok.

Mozgássérült vagyok, ezt tudnod kell rólam, javítok, nem kell tudnod rólam, nem kell tudnod rólam semmit, Chantal, én most mégis elmondom, mert ez *biléta*, semmi más, olyan, mint a „leszbikus”, a „zsidó”, vagy a „nő”, ezeket a bilétákat, te, ha jól tudom, elutasítottad. Nem tudom, hányadán állok az elutasításaimmal, megundorodtam attól, hogy mindent elutasítok, elutasítom, na és aztán?, valamit csak kell mondani, és ezt a szót sem szívesen hajtogatom, egyidejűleg pedig hallom újra és újra a saját hangomon, hogy „elutasítom! elutasítom!”, ezt a verklit, ami mintha nélkülem forogna; mindenesetre tökéletesen értelmetlennek és üresnek tartom ezt a kifejezést, mármint a „mozgássérült”-et, legalábbis nekem soha nem sikerült belaknom. Mindig úgy éreztem, *kapaszkodom*. Úgy éreztem, hogy fel kell érnem a „mozgássérült” kifejezéshez, hogy ki kellene érdemelnem, és hogy tennem kellene valamit azokért az előjogokért, amelyekhez a kifejezés hozzájuttat, hiszen – ne kerteljünk! – ez a kifejezés engem mindenféle előjogokhoz hozzájuttat és juttatásokra jogosít fel, olyasmikre, amikre én, Fekete Ádám, egyáltalán nem érzem magamat jogosultnak. Akaratomon kívül mindenféle előjogokban részesítenek, mindenekelőtt a „mennyit szenvedhettél!” lekicsinylő és előítéletekkel teli kitüntetésében vagyok részesítve emiatt a szó miatt, ami úgy lötyög rajtam, mint óvodásgyereken a felnőtt-

ruha. Persze ezek csak szavak. De hogy egy engem messzemenően hátráltató, élet-funkcióig hatoló állapotot, az oxigénhiányból eredő mozgássérültséget, ami születésem pillanatában – nem jártunk már itt? – az *ölembé hullott*, olyan hangalak jelöljön, ami engem mindenféle előjogokban részesít, amelyekre ugyancsak nem szolgáltam rá, ez olyasvalami, amivel megéri foglalkozni, énszerintem legalábbis, és aminek az élveboncolásával nem is fogok felhagyni egyhamar.

Tudom, hogy sem panaszkodni, sem kérkedni nem lenne szabad ezzel az érzületkomplexummal és helyzetkonstellációval, amelyekben rokonságot érzek veled (meglehet, hamis vagy taszító ez a rokonság), és én mást sem csinállok, mint panaszkodom és kérkedek. Írói működésem tengelyében ez az ajándékba kapott kitaszítottság áll, ami felhatalmaz arra, hogy magámdolgaimmal *untassak* másokat, édesanyámmal, például.

Minthogy ez a kitaszítottság (amihez sok közöm van, mégsem érzem a magaménak, mert az édesapáménak érzem, ha lehet egy érzést *valaki másénak érezni* egyáltalán) mindent áthat, időről időre átcsap rajtam a gondolat: mi az én érdemem ebből az egészből? Az életemből, hogy a nagy szót használjam. Önmagában az *öröklés*, az milyen hülye szó már? Mármit: ki csinál itt mit?

Apám édesanyja, aki az én nagyanyám, és aki a te Auschwitz-túlélő édesanyád-nak, Nataliának a kortársa, ennek a levélnek az írása közben hunyt el, 82 éves korában, Budapesten, egy idősotthonban. A járványügyi intézkedések miatt nem volt szabad látogatni, de mi nem a járványügyi intézkedések miatt nem látogattuk, én legalábbis nem amiatt nem, ugye, beszéljek a magam nevében. (Nem szeretek és láthatóan nem is tudom, hogy kell.)

Azt mondod, később, egy interjúban³: most, hogy édesanyád *nincs*, nem tudod, maradt-e még bármi közölnivalód, majd nem sokkal ezután öngyilkosságot követsz el. Hatvanöt éves vagy ekkor. Nem tudok nem gondolni erre, és nem ezen a gondolon keresztül szemlélni önmagam, és mindazt, ami hozzám tartozik –

„...soha nem fogok kijutni ebből a csapdákkal teli családi házból, Apa és Anya, Mamó és Papó, Mama és Papa, és így tovább, egész a végtelenségig, szakadatlanul ezt a kijáratot keresem a nappali önmagamból, önmagam nappalijából, írnam, ha most viccelődésre adnám a fejem – és miért ne tenném?, az egész hajsza rendkívül komikus, a vakhit és az öncsalás hány meg hány kútjába esik, tehát tulajdonképpen börleszk, és, mint ilyen, igenis igényt tartat a *láthatatlan plénum* figyelmére...”

Mindig elképeszt a filmjeid akusztikája (különösen a *Toute une nuit*⁴ hangkulisszája, de mindegyik filmedé): csak ebben a felfokozott idegenségben/ideiglenességben tudnak ilyen világosan koppanni, nyikordulni a dolgok. Tranzitzónáinkban

³ *I Don't Belong Anywhere: The Cinema Of Chantal Akerman* [Nem tartozom sehová: Chantal Akerman mozija], Marianne Lambert, 2015, 67^o.

⁴ [Egy egész éjszakán át], Akerman, 1982, 99^o.

mintha felhangosodnának, kiszélesednének a léptek, a csészéaljak, a kilincsek, a csók, a rádió; a mindennapok zajai, ritmikája ebben az átmenetiségben képes egy mélyebb mintázatot kirajzolni *rólunk*, valami rejtőzködőt az intimitás természetéről, az érzéki világ személyes és kollektív zárványairól.

A te életed tele volt olyan körökkel, amelyeknek a pályáján mintha édesanyád ténye tartott volna rajta; a *News From Home*⁵ című környezetfilméd formailag is erre a távolságra épül, ebben New Yorkot, vágyaid városát filmezed, miközben Belgiumban maradt édesanyád panaszos hangú leveleit olvasod fel, de eszembe jut a *Les Rendez-vous d'Anna*⁶ folyamatosan úton lévő címszereplője is. Az ideiglenességbe kivetettség a leg-időhöz-kötöttebb állapot, talán éppen azért, mert elszámolatlan pillanatokhoz, szépségekhez és fájdalomhoz juttat hozzá. Kielezi az idő iránti figyelmünket, hódolatunkat. // Én állok, de a film pereg: az idővel kerülök néma párbeszédbe. Társadalmaink kontraproduktívnak ítélik ezt a figyelemstruktúrát, számúzik, talán mert a halálra emlékezteti őket. Ez ellen is lázadnék – ha tehetném; és miért ne tehetném? – filmkészítőként.

„...talán ebből a hitből merítem az exhibicionizmust is, ami mégiscsak a körpályán tart, és örökös mozgással tüntet ki, ahogy ez a szöveg is: fut, hajszojja magát, esztét veszten, maga sem pontosan tudja, hogy merre...”

Az a sanda gyanúm, hogy nem is olyan távoli felmenőim nem tudtak megbeszélni valamit, és most, hogy a nagyanyám (Mamó) halott, már soha nem is lesznek képesek rá. A távolságot, talán. Némi szégyenérzettel hasonlítom ezt a zárványt Auschwitzhoz, ami a te édesanyád zárványosított élményanyaga, és azon (a zárványon) keresztül a tiéd. Amiatt teszem mégis, mert a családi tudatra valami végzetes, étellel szembeni bizalmatlanságra okot adó ügy súlyával nehezedik ez a kibeszéletlenség; olyasmis ez, amit *mindenki ért*, és nem csak *érti*, de *meg is érti*, és ami által az élet nem csak kibeszéletlenné, de nem-kibeszélendővé válik, felszentelt szégyenanyaggá. Te és édesanyád közel voltatok, egészen a haláláig, minden különbözőségeteken, lázadásotokon, szégyenérzeteken keresztül. Megbékéltetek az egymásrautaltságokkal. Bennem (még) uralkodik a távolság, ami önmaga áthidalatlanságával azonos mértékű. Mintha hűségesnek kellene lennem, tartanom kellene magamat hozzá.

A *hátrahagyni* szó motoszkal bennem az utolsó filmeddel kapcsolatban: hogy a filmeddel megpróbálsz, azaz hogy vajon megpróbálsz-e hátrahagyni édesanyádat, tudva, hogy nemsokára *nem lesz* kit hátrahagyni, és mert tudod, hogy valakit, aki *nincs*, sokkal nehezebb hátrahagyni. Illetve, hogy a filmeddel vajon hátrahagyod-e – és itt *hagyaték* szerűen csendül bennem a szó – saját hátrahagyási kísérletedet.

Megpróbálok megbeszélni valami megbeszélhetlent azzal, akit szeretek, amíg még lehet, mégsem feloldozást vagy kiutat keresni, hanem magát ezt a kiúttalanságot igyekezni élményszerűsíteni, ezt a feloldozhatatlanságot, ami anyát és lányát, apát és

⁵ [Hírek otthonról], Akerman, 1977, 88’.

⁶ [Anna randevűi], Akerman, 1978, 127’.

fiát összekapcsolja. Megpróbálom megmutatni (elsősorban magamnak, azt hiszem), amíg még meg lehet, hogy ki ő, hogy ki ez az ember, akitől képtelen voltam szabadulni, akit emiatt talán soha nem láttam tisztán, és akivel talán pont az a kibeszélhetetlenség kötött össze engem, amit az egész életemmel, működésem összes kis órárugójával szisztematikusan elutasítottam.

„...ahogy ez a szöveg is: fut, hajszolja magát, esztét vesztetten, maga sem pontosan tudja, hogy merre, valahogy úgy, mint Bernhard *Irtásának* a főszereplője, aki (Hajós Gabriella fordításában) *futás közben arra gondolt, hogy ez a város (őnála város), amelyen át most fut, bármilyen rémesnek is találja és találta mindig is, számára mégiscsak a legjobb város, ez a gyűlöletes, számára mindig is gyűlöletes Bécs (nála Bécs) egyszerre csak újra a legjobb, az ő legeslegjobb Bécse, és hogy ezek az emberek, akiket mindig is gyűlölt és gyűlöl és gyűlölni fog (nála egy bécsi művészársaság tagjai), mégiscsak a legjobb emberek, hogy gyűlöli őket, és mégis megindítják, hogy gyűlöli Bécset, és mégis megindítja, hogy elátkozza ezeket az embereket, és mégis szeretnie kell őket, és hogy gyűlöli ezt a Bécset, és mégis szeretnie kell.*”⁷

Édesanyád (nekünk háttal) panaszskodik a testvérednek, ha jól emlékszem, hogy miért nem mondasz el neki semmit, *semmi fontosat* legalábbis, és te képen kívülről válaszolsz (onnan, ahová az előbb mentél ki). Ezen sokat morfondírozom, ennek a snittnek a belső geometriáján; mintha egyszerre több tengely mentén tükröződne a gyerekkor szeretettképe. Meg azon, ahogy leszúrod a kamerát, leszúrod és otthagyszod, hagyod forogni, elhagyod a saját figyelmed, nehogy gúzsba kösse azt, amire irányul; és a hátrahagyott rögzítő, mint az égve felejtett gondolat, habzsolja az időt, miközben valami olyanba enged betekintést, amit még az Alkotó se láthat, miközben saját Alkotójának titkát kutatja.

Nem adsz számunkra semmilyen támpontot azzal kapcsolatban, hogy hány nap, hónap, év telik el a filmedben. Két dolog ad kapaszkodót a számunkra: egyfelől édesanyád egészségügyi állapota, aminek a változását a kameráddal együtt mi is végigkövetjük, másfelől az anyai háztól való eltávolodásaid ritmusa, ami naplószerűen rögzíti az időben való előrehaladást is. Az időmúlás mindkét esetben érzelmi tényező: édesanyád távolodik tőled, amennyiben saját halálához közeledik, valamilyen egyenletes tempóban (múlik), illetve te távolodsz el, ritmikusan, édesanyádtól, amennyiben New Yorkban vagy éppen Izraelben jársz, hogy aztán (néhány héttel, hónappal később) visszatérj Brüsszelbe.

Nem számszerűsödik, mert nincs értelme, hogy számszerűsödjön bennünk az idő. (Eszembe jut Esterházy *Hasnyálmirigynaplója*, aminek a számomra legmegrendítőbb momentuma a napló utolsó hányadában tapasztalható időugrások lenyomata, az elérőtlenedés meg-megnyúló szakaszai, amikről csak a bejegyzés-hiatusokon keresztül kapunk hírt. A szöveg mennyiségére épp ezek az „halállaltelt” hónapok

⁷ Thomas Bernhard: *Irtás*. Ford. Hajós Gabriella. Ferenczy Könyvkiadó, 1994 [1984]. 218–219.

nincsenek hatással, a szöveget összeforr, pusztán a *tényük* tátong. A halálról szóló jelentésnek természetszerűleg éppen a halált kell nélkülöznie.)

Időérzékeimet a snittjeid temporalitásának sokfélesége is kalibrálja. Valamikor azt érzem, hogy jelen vagy a kép mögött: a rét harsányan zöld háttere előtt irizáló, meztelen emberi háton elidőző kézikamerád imbolyog, légzésed finom remegésein keresztül érzem operatőri figyelmed tónusát; máskor keresztül-kasul vezetsz minket a szülői házon, szobáról szobára, üvegajtókon át, egészen az erkélyig. Aztán megállítod a felvételt.

A már emlegetett fix beállításoknál már nem ilyen egyértelmű a helyzet: sem a tied, sem a mienk. A film előrehaladtával egyre többször érzem, hogy a kamera „ott lett hagyva” valahol. Sejtelek mögötte, és úgy gondolom, hogy együtt figyelek, követek, leselek veled, fogod a kezem, még akkor is, ha elsőre nem is mindig tudom, mit kellene nézmem; aztán a jelenet közepén kiderül, hogy te egész máshol jársz, egy másik szobából hallok a hangod, vagy megpillantalak a másik szobában. Ilyenkor elbizonytalanodom, hogy mennyiben kukucskálok a te felhatalmazásoddal – ez látszólag hülyeség, hiszen a te szerzői filmedben járunk, itt minden a te felhatalmazásoddal történik; és még így is tanácstalanná válok a saját helyemmel, szerepemmel, jogosultságommal kapcsolatban.

Koragyermekkorom családi (*home*) videóit visszanezve tudom: egy karácsony-szekvenciának akkor van vége, amikor a felvételre kijelölt családtag már nem talál semmi érdekeset a képmezőben, esetleg elfárad a keze vagy megijed, hogy az összes svédgombát eleszik előle a tálcáról. Ez alól a szabály alól csak azok a felvételek jelentenek kivételt, amelyeken az erre kijelölt családtag a felvételt nem megállította az adott pillanatban, hanem elindította; így az általa érdekesnek vélt esemény után a kamera egy félreeső asztallapra kerül, és fókuszatlanul rögzíti a könyvszekrény egy szegletét és a körülötte zajló beszélgetéseket. Ezekben a hangkulisszában titkos májkrém-receptekre is ráakadhat a türelmes nyersanyag-feldolgozó, aki nem véletlenül érzi illetéktelen *voyeur*nek magát, amikor egy-egy ilyen felvétellel kell farkasszemet néznie.

A filmedet nézve jó néhányszor megszáll az illetéktelenség érzése, és zavar fog el, de soha nem érzem, hogy az adott pillanatban te (filmkészítőként és édesanyád lányaként) kevésbé lennél zavarban. A film második felében egyre kevesebbszer tudom, *ki nyomja meg a stopgombot*, hogy milyen elv alapján szakad vége egy jelenetnek. Nem szeretném ennek a felvételi és vágási technikának a halálallegóriáját túlmagyarázni. Ettől olyan magánjellegű a filmed belső ritmusa. Végig érzelmi szinkronban vagyok veled: az intimitásban és a kívülrekedésben, a fókuszáltságban és a szétszórtságban egyaránt.

Amikor édesanyád (ekkor még meghitt és barátságos színösszetételű) konyhájában édesapádról és más rokonokról, a háborúról, a kislánykorodról, a család ügyeiről diskuráltok, valami más történik az idővel. A konyha jelenidejéből átkerülök a múlt megidézésének mágikus történetidejébe, és veletek együtt bolyongok, a ti emlékezetetekben. Wang Bing monumentális, nyolc órás *Dead Souls*⁸ című dokumen-

⁸ *Si línghún* [Holt lelkek], Wang Bing, 2018, 495'.

tumfilmjének nézése közben kerültem hasonló (kivételes) állapotba a nyolcvanéves kínai férfiakat hallgatva, ahogy saját lakásaikban felidéznek havonta azelőtti munkatáborélményeiket, előássák barakktársaik nevét, arcvonásait, tetteit az emlékezet dermedt hamurétege alól. A celluloid ideje megszűnik, illetve értelmetlenné válik; a beszélő (édesanyád) válik *idővé*: nincs többé *frame* és nincs többé *second*. A szó szoros értelmében megfeledkezem magamról. Ezekben a jelenetekben igazán közelről, egy az egyben látjuk Natalia arcát: a pigmenthiányokat, a barázdákat, a felidézés és a meghökkenés étellel teli gesztusait. Később, amikor egy autó ablakán át filmezed a Szentföldet, annak monoton, mégis örökké-változó domborzatát, ugyanezeket a barázdákat és pigmenthiányokat látom. Mintha édesanyád lenne ez a föld, aminek a szíve körül autózol, és te onnan nézel ki rá, egyszerre türelmesen és vágyakozón, az üvegen át, az anyósülesről.

Ahogy édesanyád egészségi állapota romlik, a kamerád figyelme, fegyelme, a mesélés állaga is módosul. Ezt csak második nézésre vettem észre. Megdöbbenő a film közepén az a húsz-huszonötperces rész, ahol többször keresztülszáguldasz a lakáson, ki az erkélyre, saját elhalványuló tükörképedet, édesanyád függöny mögötti árnyékát keresve. A digitális kamera többször automatikusan túlexponál a szobák fényközegei közötti ugrásokkal birkózva, a színek egyensúlyát veszti, sci-fibe illő neonzöldben úszik a konyha, elmosódunk, kiégünk. Mintha nem találnád az édesanyádat (pedig ott van, láttuk), nem találnád kettőtöket ebben a házban. Körvonalak, homályos, megfakult képek zárják el az utat mindenütt. Három beállítással később vagy korábban vaksötétbe érkezel egy izraeli szoba napfényes nyugalmából: nem egészen tudjuk beazonosítani, hol vagyunk (a lépcsőházatokban? vagy egy katakombarendszerben? menekülsz?), míg a lehúzott redőnyök és a brüsszeli kánikulában fojtottan csillogó bútorsziluettek között meg nem találsz édesanyádat, aki ekkor már „csúnyán köhög”.

„Én mindent felveszek, Mami”, válaszolod édesanyádnak, amikor számon kéri, miért kamerázod a Skype-beszélgetéseket (saját filmkészítői tükörképedet vetítve édesanyád pixelesre-nagyított szembogarára). Jonas Mekas jutott eszembe a mondatról, a nagy litván-amerikai avantgárd filmes, aki életvitelszerűvé tette ezt a folyamatos filmezést. Elgondolkodtam, hogy ebben a rögzítéspraxisban mekkora súllyal esik a latba az emigráció tapasztalata, az elszakadás és az örökös útonléte, ami (Mekas-hoz hasonlóan) a te tapasztalatod is. A kamera a kezetekben: a távollét érzésének tanúja és közvetítője, ezáltal a kötődés és a megosztás lehetősége, a távolról-közétek-tartozásba vetett hit eszköze. Valami otthon. A másik válaszod édesanyád kérdésére: meg akarod mutatni, milyen kicsi a világ. Ilyet is csak olyasvalaki mond, gondolom, akinek van tapasztalata arról, hogy mennyire *nem* az, tehát hogy a világ mennyire *nem kicsi*, legalábbis addig, amíg van kitől távol lenni.

Bartók Imre

KÉSEK ÉS KAMERÁK

VÁZLATOS GONDOLATOK A NYUGATI ÉS A KELETI HORROR
KÜLÖNBSÉGEIRŐL

A horror mindig is társadalomkritika volt, sőt nem túlzás azt mondani, hogy a film médiumán belül a horror a *par excellence* társadalomkritikai műfaj. A Nosferatu¹ elleni küzdelem erőfeszítéseitől a Nostromón zajló elevenszülétség² a legkülönfélébb emancipációs erőfeszítéseknek vagyunk a tanúi – ezek a küzdelmek érinthetnek szélesebb társadalmi felületeket, és kaphatnak kifejezetten osztályharcos keretezést (vámpír- és zombifilmek), vagy megjelenhetnek olyan időben és térben redukáltabb narratívákban, amelyek inkább egy – noha evidensen történetileg meghatározott – individuális psziché önmagával folytatott küzdelmét mutatják be. A rettenet számos reprezentatív esetben leírható „az idegen a sajátban” némileg talán reduktív formulájával jellemzett *kísérteties* fogalmával: elsősorban mindig attól rettenünk meg, akik lehettünk volna, és akik már nem leszünk sosem. De vajon miként képes a filmes média nem csupán az elgondolható veszedelemmel, de magával az elgondolhatatlannal is szembesítenie?

Az alábbiakban – egy szükségképpen vázlatos gondolatmenetben – a nyugati és az ázsiai (természetesen ez a felosztás is önkéntes és elnagyolt) horrorfilmek topológiája egy tematikus különbségének igyekszem a nyomába eredni. Szociokulturális szempontból ugyanis roppant figyelemreméltó, és az itt következőknél mélyebb és alaposabb elemzésért kiált az a körülmény, hogy az amerikai horrorszcénában a gyermek *mint olyan* nem igazán jelenik meg önmaga jogán. Az olyan határátlépések, mint amit például az *Omen*-filmek³ gyermeksátánjának központi szerepbe helyezése jelent, a maguk korában szubverzív erővel bírhattak ugyan, de alapvetően az erőteljesebb hatásmechanizmust célozták, és egyrészt a tabu deterritorializására törekedtek, másrészt pedig eleve pszichoanalitikus keretezést kaptak (ez talán még világosabb az *Ördögűző* esetében⁴). Talán ennek a sajátosságnak a viszonylatában (is) érdemes gondolkodnunk arról, hogy az (ezredfordulós) távol-keleti horror számos reprezentatív darabja kifejezetten gyerekcentrikus, és igen gyakran a gyermeket érő veszteség, illetve a gyermek elvesztésének a traumája körül forog. Tekintsünk át röviden három esettanulmányt.

¹ Első közismert feldolgozása: *Nosferatu*, Murnau, 1922, 94'. Azóta számtalan változat.

² *Alien – A nyolcadik utas: a Halál (Alien)*, Scott, 1979, 117'.

³ *The Omen*, Donner, 1976, 111'. A filmből két folytatás is készült a következő öt évben, aztán 1991-ben még egy negyedik rész.

⁴ *The Exorcist*, Friedkin, 1973, 132', több folytatás.

(1.) A *Felvágott szájú asszony*⁵ a japán folklór egy fiziognómiailag meglehetősen egyedi rémalakjával ismerteti meg a nézőket. A *Kuchisake-onna* egy éles tárggyal járkáló ártó szellem, aki kendővel fedi el az arcát, és váratlan felbukkanását követően azt kérdezi áldozatától: „Szép vagyok?” Amennyiben a válasz nemleges, a szellem azonnal meggyilkolja az illetőt. Amennyiben a válasz igen, úgy a szellem leveszi a maszkját, feltárva az arca (szája) helyén éktelenkedő irtózatosságból. „Még így is tetszem?” – hangzik a következő kérdés. A nemleges válasz jussa ezúttal is halál, „igen” esetén viszont a szellem a késével a sajátjához hasonlatosra csonkítja az áldozata arcát. (A mítosz komédiába hajló változatai szerint egy esetleges „Nem tudom”, vagy „Átlagosnak látlak” válasszal megúszhatjuk a büntetést.)

Feltűnhet a hasonlóság a nyugati popfolklór egyik hangsúlyos szereplőjével, Jokerrel, aki már az 1930-as évektől kezdve a kapitalizmus és a felvilágosodás, illetve e kettőt a saját alakjában egyesítő Batman ősellenségének számít. Joker mosolya örömtelen mosoly, ennyiben mimikai oximoron – esetében az oximoron veszi át az arc helyét. Joker az abszolút személytelen, aki sosem adja fel egyetlen elvét – ragaszkodását a teljes elvtelenséghez –, és akit sosem lehet megtéríteni. (Ő az, aki a maszkjával is – a Nolan-féle *A sötét lovag* nyitójelenete⁶ – csak *önmagát hozza*: megmutatkozik rejtekezés helyett, és rejtekezik ahelyett, hogy feltárná magát.) Valóságos arca ugyanakkor rejtély marad: vajon az ajka sarkaiban igazi hegek húzódnak, vagy csupán a vörös festék tréfálja meg a nézőt?

A sebzett arc irtózata az említett japán horrorfilmben kifejezetten gyerekperspektívából jelenik meg, az értelemszerűen és hangsúlyosan női szellem ugyanis gyermekeket terrorizál, rabol és gyilkol. (Perverz erotikája és csábítása távolról talán a hamelni patkányfogóval is rokonítja.)⁷ Érdekes módon a rémlátomás csak annál ijeszteőbbé válik, amikor kiderül, hogy sebezhető: a filmben ugyanis a szellem nagyon is materiális, ellenfelei többször is végeznek vele, ám minden alkalommal új „gazdatestet” talál magának: egy olyan diszfunkcionális anyát, aki már korábban is bántalmazta gyermekét. Maga a Kuchisake-onna tehát allegorikus jelentésrétegekre tesz szert, és a folklór bizonytalan konnotációi a (tágon értelmezett) családon belüli erőszak alapanyagává válnak. A történeti perspektíva evidens: a mindenkor japán „gyermekek” szülei azok, akiknek arcát *nem metaforikusan* is eltorzította a történelem.

A film egyik fontos stiláris eleme a fénykezelés, illetve az a speciális szűrő, amely – mintha csak atomtámadás után volnánk – lényegében minden jelenetet egy betegesen sárgás, elhelyezhetetlen napszak díszletei közé utal. Ha létezik „amerikai éjszaka” (amikor a kamera lencséje elé helyezett sötétítővel „varázsolják” át a nappal felvett jeleneteket estivé), akkor talán ilyen lehet a japán nappal. (A japán kulturális ikonológiában természetesen a Nap egyébként is kiemelt jelentőséggel bír, így a „ha-

⁵ *Kuchisake-onna*, Siraisi Kódzsi, 2007, 90’.

⁶ *The Dark Knight*, Nolan, 2008, 158’.

⁷ *Der Rattenfänger von Hameln*, német legenda, melyet többek közt Goethe, Robert Browning, legutóbb China Miéville is feldolgozott.

mis napfénynek” ez az állandó jelenléte annál fájóbb lehet a hazai nézőnek.) Az effekt értelme nem egyszerűen az atemporalitás, az időtől való megfosztottság érzetének kiváltása, hanem egyfajta transztemporalitásnak, az időből való végzetes kizökkenettség élményének a megteremtése. Az abuzív anya viselkedésmintái visszakövethetők személyes múltjában: a bántalmazó képzelete mélyén nem a saját gyereken, hanem a szülein áll bosszút. A gyermek az időközben fikcióvá váló szülő helyettesítője. Ez az időstruktúra, illetve az időnek ez a performatív dekonstrukciója gondoskodik a trauma állandóságáról.

(2.) Takashi Miike nevéhez fűződik néhány egészen lírai hangvételő film (kiemelkedik ezek közül a szurrealista pikareszk *Gozu*⁸ és a Pasolini *Teorém*-jét adaptáló *Visitor Q*⁹), *Rémkép* című dolgozata¹⁰ azonban nem tartozik ezek közé: a *Showtime* amerikai tévéhálózat által berendelt, 26 epizódból álló „Masters of Horror” sorozatantológiából (2005–2007) ez volt az egyetlen rész, amelyet végül nem engedtek levetíteni az amerikai közönségnek.¹¹ A film narratológiai szempontból *A vihar kapujában*¹² biodinamikus és a szélsőséges testhorror kódjait alkalmazó változatának is tekinthető: egy rémtörténetet több változatban is megismerünk, amelyek közül az utolsó, elvben perdöntő verzió oly mértékben brutális és irréális (központi motívuma az elbeszélő kislány fejében lakozó „kicsi nővér”, vagyis egy parazita és gonosz második fej), hogy az rövid úton átlendíti a történet – nem mellesleg: amerikai – nézőjét az őriület határán. Az elhagyatott halálszigetre látogató szőke jövevény, aki egykori kedvesét keresi errefelé, őrjöngve végez a lánnyal, majd miután tömlőcbe kerül, delíriumában egy (képzelt?) embriót tartalmazó vödört ringat a karjaiban.

Gyermekprostitúció, kínzás, árulás, pokolbéli víziók és tapasztalatok, azonkívül ifjú női testek szélsőséges megcsonkítása: mindez csupán pszichovizuális háttérként szolgál a film két meghatározó témájához. Ezek egyrészt az ikertestvér (maga az *unheimlich*), másrészt a gyermek, mint aki egyszerre elszenvedője és ágense az erőszaknak. Az előbbi megfeleltethető az előző film alapmotívumának, itt azonban ez a problémakör egy további elemmel bővül: az elszenvedett megrázkódtatások szükségszerűen oly mértékű torzulást okoznak az áldozatban, ami rövid úton a Gonosz megszületéséhez vezet.

(3) A *Marebito*¹³ tipikus metanarratíva. A film főszereplője, egy Maszuoka nevű fiatalember, egy nap a metróban tanúja lesz, ahogy egy halálra vált férfi inkább kiszúrja a saját szemét, minthogy elviselje egy – mindenki más számára láthatatlan – rettenet látványát. Maszuoka ezt követően kamerával járja a várost, és igyekszik megérteni a rettenet és a mibenlétét. Barangolásai során egy urbánus-mitikus alvilágba

⁸ *Gokudô kyôfu dai-gekijô: Gozu*, Miike, 2003, 130’.

⁹ *Bijitá Kyû*, Miike, 2001, 84’.

¹⁰ *Masters of Horror: Imprint*, Miike, 2006, 63’.

¹¹ Pedig a felkért rendezők közt a horror olyan mestereit találjuk, mint Dario Argento, John Carpenter vagy Tobe Hooper.

¹² *Rashômon*, Kurosava, 1950, 88’.

¹³ *Marabito*, Takashi Shimizu, 2004, 92’.

jut, ahol csúszó-mászó, kutyaként vonyító teremtményekbe ütközik. Útja végén egy leláncolt lányra talál, akit kiszabadít, és hazavisz az otthonába. Ettől kezdve perverz kódependencia szövődik kettejük között: a férfi (vérrel) táplálja a lányt, aki pedig idővel visszavezeti az alvilágba, és megismerteti vele a mindvégig megismerni vágyott rettegést.

Mindez az Orpheusz-mítosz egy különleges variánsaként is olvasható, ugyanakkor a film többé-kevésbé világosan felkínál egy hétköznapi olvasatot is: Maszuoka elméje megbomlott, ismeretleneket gyilkol az utcán, a saját lányát pedig állatként tartja fogva otthon. Míg a *Felvágott szájú asszony* és a *Rémkép* gyerekperspektívából ábrázolta az eseményeket (még akkor is, ha az utóbbi narrációja fokozatosan egyre megbízhatatlanabbá vált), addig a *Marebito* igazi fókusza megragadhatatlan, a két szereplő – talán apa és lánya, mindenesetre felnőtt férfi és fiatal lány – éppolyan tökéletesen egymásra utalt, mint amennyire magába zárkózott. Kettejük szinguláris és feloldhatatlan tragédiája között nincs valódi kapocs, találkozásuk és kapcsolatuk, még akkor is, ha vérrokonok – esetleges.

A japán horror kontextusában persze közhelyszámba megy a megállapítás, hogy – mint fentebb utaltam is rá – ezek a filmek erőteljesen kínálják a történeti olvasatot: kézenfekvő, hogy az elvesztett/korrumpált történelmi idő reprezentációs és/vagy feldolgozási kísérleteként tekintsünk rájuk, és nem kétséges, hogy ez a szempont általában a kortárs japán kultúra megértésében is több mint releváns. Azonban megkockáztatnám, hogy létezik egy ehhez képest primer olvasat is, amely – a nyugati példákhoz képest – ha nem is egy másfajta időtapasztalatra, de az idő tapasztalatának másfajta megélésére utal.

Amíg az *Ószövetségben* még elemi erővel és tematikus hangsúlyokkal van jelen a gyermeknemzés problémája (elég Sárát említeni), addig az *Újszövetségben* mindennek nyomát sem látni.¹⁴ A krisztusi idő egy „még”, egy „ráadás”, ami a lényegében bevégeztetett jelen és Isten országának küszöbön álló eljövetele között feszül. (Jézus még a tanítványok életének idejére ígérte visszatérését, és a kereszténység első elvi krízise alighanem ennek elmaradásából fakadt.) A nyugati kultúra alapító okiratának tehát nincs jövőképe önmaga apokalipsziséén kívül. A gyermek – a gyermek, mint akit nem béklyóz sors és törvény, a gyermek, mint a jövő letéteményese, és pedig – Derrida megkülönböztetésével – nem pusztán mint *le future*, az elgondolható, programozható stb., „ami majd megtörténik”, hanem mint *l'avénir*, „ami majd *eljő*” –, a gyermek tehát nem csupán elgondolatlan, ami talán még pótolható mulasztás volna, hanem *elgondolhatatlan*. Egy olyan jövő, amelyben *mi* már nem leszünk, amelynek törvényeit nem *mi* szabjuk meg, még eshetőségként sem adott. A reprezentatív nyugati példák gyermekei vagy egyáltalán nem is gyermekek – az *Ómen* Damienje –, vagy eleve egy „coming of age”-történet kereteiben jelennek meg (az *Ördögűző* 12 éves Reganje), vagy pusztá ártatlan elszenvedői a szülői erőszaknak

¹⁴ Ehhez lásd: Jacob Taubes: *The Political Theology of Paul*. Stanford University Press, 2003. 59. skk. Taubes rámutat, hogy – éles ellentétben az ószövetségi fohászokkal – senki sem kéri Jézustól, hogy csodát téve segítse utódhoz.

(Danny a *Ragyogásból*¹⁵). A gyermek léte ideális esetben a remény biofiziológiai ténye: annak bizonyítéka, hogy ami van, nem minden, és ami még lehet, több annál, mint ami volt. Evidens, hogy a gyermek alakja elvben olyan tapasztalatok tematizálására ad lehetőséget, amelyre a „felnőttek kultúrájának” formanyelve alkalmatlan – ehhez képest viszont szembeötlő, hogy a nyugati horror formanyelvének hol direkt, hol indirekt pszichoanalitikai kódjai mentén kibontakozó gyermekreprezentációi lényegében leendő felnőttként ábrázolják a gyereket, és nem képesek annak láttatni, ami: önmagunk transzcendentális Másikjának. A gyermek maga a kísérteties – a japán bosszúálló szellemgyermekek ennyiben csupán egy evidens genetikai tényt tesznek érzékletessé. Ezek a filmek azonban mintha éppen azt tudnák nagy erővel ábrázolni, hogy a gyermek *több mint áldozat* – még akkor is, ha ez éppen azon keresztül mutatkozik meg, hogy elképzelhetetlen szenvedéseknek tétetik ki.

A J-horror zsáner jellegzetességeit elsősorban a nyugati vizuális etikett mércéjével mért szokatlan mennyiségű brutalitással, illetve a sajátos szellemvilággal szokták megragadni. Nem lehetséges azonban, hogy a nyugati közönség nem szűnő faszcinációja mögött a fentiekben vázolt öntudatlan igény mutatkozik meg – igény arra, hogy találkozzanak önmaguk azon másikkal, amelyet a nyugati (horror)film talán túlságosan is hajlamos a pusztá tükröképünkre redukálni?

¹⁵ *The Shining*, Kubrick, 1980, 146’.

Lichter Péter

SZIGETEK AZ ÁRAMLATBAN

(BEN RIVERS: SLOW ACTION¹)

Az angol Ben Rivers a határterületek alkotója: mintha a kategóriák, műfajok és fogalmak közötti senkiföldjén, egy „esztétikai nem-helyen” érezné magát a legjobban. Személyében emiatt egy igazi kísérleti filmest tisztelhetünk, aki nemcsak a filmes diskurzusok sokat használt kategóriáit (pl. dokumentumfilm, műfaji film stb.) zavarja össze, hanem az avantgárd hagyomány fogalomköreit is egymásba olvasztja. Mindezek miatt Rivers munkásságát nem lehet könnyen beleilleszteni a kísérleti film tradíciójába: esetében a történeti kontextualizálás sokkal inkább a fogalmi határok körbesétálását jelenti.

Az 1972-es születetésű Rivers munkáit leginkább a dokumentumfilm felől szokás megközelíteni – a fesztiválvilágban is javarészt ilyen fókuszú eseményeken ünneplik – de széttartó és öntörvényű, a hagyományok között bátran lavírozó attitűdje miatt sokkal jobb helye van a kísérleti film diskurzusában. Miközben egy neves galéria is képviseli,² filmjeit installációként és albumként is prezentálják, vagyis Rivers az „art world” részévé is vált.³ Az intézményi keretek közötti vándorlás persze nem jelenti azt, hogy filmjei ne rajzolódnának ki szerzői világot.

Rivers munkáit, de kiváltképp az itt tárgyalt *Slow Action*t, két filmtörténeti tradíció, az avantgárd film és a dokumentumfilm metszéspontjára lehetne helyezni, persze csak különös óvatossággal, hiszen a rendező a fikciós kerettel valójában mindkét hagyományt idézőjelbe teszi. A dokumentumfilm bevett formáinak (pl. narráció és interjú informatív használata) radikális fellazítására vállalkozó kísérleti (vagy avantgárd) dokumentumfilmek hagyománya egészen a húszas évekig, az *Ember a felvevőgéppel*⁴ című klasszikusig vezethető vissza. Vertov munkája a szovjet városi élet egy napját mutatja be, rendkívül invenciózus montázsformában: a rendező vad vizuális asszociációkat, osztottképet és gyorsítással felturbózott stilizációt használt, amit akkoriban páratlannak számító mediális önreflexióval is megbolondított. Vertov olyan izgalmas kollázsesztétikát valósított meg, ami évtizedekkel később is hatással volt a filmesekre: az esszéfilm határátlépő, a dokumentumfilm és kísérleti film közé

¹ *Slow Action* [Lassú cselekmény], Rivers, 2011, 45’.

² A londoni Kate MacGarry Gallery, mely kísérleti-, utazós- és (ál)etnográfiai rövidfilmeket, fotósorozatokot és rajzokat egyaránt kiállít. Szerzői oldalát lásd: <https://www.katemacgarry.com/artists/46-ben-rivers/>.

³ Lásd: Erika Balsom: On Ben Rivers’ *The Two Eyes Are Not Brothers*. *Artforum*, 2015 október. <https://www.artforum.com/print/201508/ben-rivers-s-the-two-eyes-are-not-brothers-54961>.

⁴ *Cselovek sz kinoapparatom*, Vertov, 1929, 80’.

helyezhető műfaját, illetve a modernizmusban kialakuló, Jean Rouch nevéhez köthető *cinéma vérité*t is gyakran Vertov klasszikusából szókták levezetni.⁵ Rivers munkássága is könnyen ráhelyezhető erre a vertovi koordináta rendszerre, hiszen filmjeiben mind az etnográfiai érdeklődés, az esszéisztikus fogalmazásmód, mind pedig a széttartó kollázsforma tetten érhető, de hogy a kontextust és formakapcsolatokat kereső esszéírónak ne legyen könnyű dolga, az angol művész filmjei az amerikai experimentális dokumentumfilm klasszikusaival is szoros kapcsolatot ápolnak.

Az amerikai (pontosabban: észak-amerikai) avantgárd filmes tradíció egyik legfontosabb ága a P. Adams Sitney által lírai filmnek nevezett dokumentarista tradíció. Sitney elsősorban Stan Brakhage és Bruce Baillie hatvanas években készült munkáit vizsgálva jutott arra a következtetésre, hogy a lírai formában „a kamera mögött lévő művész a filmek első személyű főszereplője.”⁶ A lírai tradíció darabjai tehát lényegében olyan megfigyelői dokumentumfilmek, amik előbbre helyezik a személyességet és az abból fakadó impresszionisztikus, stilizált gesztusokat a „hagyományos” dokumentumfilmhez kötődő valóságbemutató informatív feladatánál. Persze a lírai film gyökerei is messzire nyúlnak: már egy korai dán némafilm, az *Esø*⁷ is hasonlóan impresszionisztikus formát valósít meg, akárcsak Brakhage ötvenes években készült alkotása, a *Wonder Ring*,⁸ ami egy New York-i magasvasutat mutat be, pusztán a metrószereplvény tükröződő ablaküvegén keresztül feltűnő város elmosódó, néma képeit használva.

A lírai filmben a táj mindig is kiemelt szerepet kapott – Rivers ezen a ponton kapcsolható igazán az irányzathoz. Bruce Baillie bukolicus kerítést ábrázoló egy-snittes etűdje, az *In My Life*⁹ vagy a jóval absztraktabb *Castro Street*¹⁰ is az amerikai táj festői fragmentációja. Baillie filmjeire – illetve általában a lírai film máig tartó hagyományára – jellemző ez a gesztus: a filmek témái soha nem a maguk kerekességében jelennek meg, hanem töredékesen, absztrakt módon, a szubjektív filmnyelvi stilizáció emésztőrendszerén átszűrve. A Baillie-életműből erre a legjobb példa a *Here I Am*,¹¹ ami már Rivers korai munkáihoz is kapcsolható: ebben az etűdben a rendező egy speciális bánásmódot igénylő, érzelmi zavarokkal küzdő gyerekekkel foglalkozó óvoda mindennapjait mutatja be, de ezt rendkívül töredékes módon teszi. A javarészt közeli vagy szuperközeli képek általában félrekomponáltak, illetve gyakran felveszik a bábéskodó gyerekek nézőpontját. A helyszínen rögzített hangtöredékek pedig végig aszinkronban vannak a képekkel, aminek olyan hatása van, mintha

⁵ Lásd: Caroline Eades – Elizabeth A. Papazian: *Cinéma-Vérité And Kino-Pravda*. Rouch, Vertov and the Essay Form. In: Eades-Papazian (ed): *The Essay Film. Dialogue, Politics, Utopia*. Columbia, 2016.

⁶ P. Adams Sitney: *Visionary film. The American Avant-Garde, 1943-2000*. Oxford, 2002 (harmadik kiadás). 160.

⁷ *Regen*, Ivens – Franken, 1929, 14’

⁸ *Wonder Ring* [Csodagyűrű], Brakhage, 1955, 6’.

⁹ *In My Life* [Az életemben], Baillie, 1966, 3’.

¹⁰ *Castro Street*, Baillie, 1966, 10’.

¹¹ *Here I Am* [Itt vagyok], Baillie, 1962, 11’.

a valóságérzékelésünk félrecsúszott volna: ez a zilált, impresszionisztikus, kissé kakofón forma a gyerekek percepciójára rímel. Ugyanez a szabálytalan formanyelv figyelhető meg Ben Rivers egyik korai, különös hangulatú dokumentumfilmjében, az *Ah, Liberty!*-ben:¹² a széteső, darabos, fekete-fehér filmre forgatott etűd direkt elcsúsztatott hangzással és bevilanó fényeffektusokkal mutatta be egy skót család mindennapjait a felföldi vadonban. A limlomok között, mélyszegénységben tengődő embereket ábrázoló film formája is véletlenszerűen összeollózott, talált leletnek hat, mintha az idő a filmszalag felületét is korrodálta volna. A kézműves előhívástól és a lejárt celluloid pulzáló textúrájától a filmnek van egy archeológiai leletszerűsége, olyan esztétikai piszkossága, ami a folyamatosan tartó, de még bevégzetlen elbomlás kísérteties érzetével tölti meg képeit. A filmtextúra kísérteties derengése a teljes Rivers-életművet meghatározza.

Ha tematikus oldalról kapaszkodunk fel a rendező járhatatlannak tűnő szerzői sziklaszirtjére, akkor jól látszik, hogy a művészt a peremterületeken élő, kitaszított mikroközösségek és a civilizációból kivonult remeték érdeklik, vagyis az ismert világunk társadalmi határzónái. Ez az érdeklődés pedig egy másik tradícióba, az etnográfiai film diskurzusába csatornázza Rivers művészetét. A Robert J. Flaherty-ig visszavezethető tradíció a hetvenes-nyolcvanas évektől kezdve sok ponton csatlakozott a kísérleti filmhez: erre a tendenciára talán Trinh T. Minh-ha egyik korai filmje, a *Reassemblage*¹³ az egyik legérzékletesebb példa. A Szenegálban forgatott film lényegében megtagadja, hogy a „másik” kultúráról tudósítson. A mindentudó nyugati megfigyelő tekintete feloldódik a film töredékes formájában: a hagyományos, informatív narrációt egyáltalán nem használó hangzásvárában csak poétikus félmondatokat, futó benyomásokról tanúskodó, elejtett megjegyzéseket hallunk. Erdély Miklós frapáns szóhasználatát kölcsönvéve „megtagadott etnográfiai film”-nek is nevezhetnénk az alkotást.¹⁴ Tehát a lírai film hagyománya mellett Trinh T. Minh-ha etnográfiai etűdje is olyan fragmentációs gesztusra épül, mint Rivers *Slow Action*-je, de utóbbi esetében már egy áldokumentumfilmjellemzőbe öltöztetett sci-fi eredményez.

A *Slow Action* a terminológiai kategóriák és fogalmi határok közötti kísértet-zóna lakója: egyszerre poétikus esszéfilm, posztapokaliptikus sci-fi és mindent egybevetve (ál)dokumentumfilm – mindezt tetőzve Rivers az egész ötvözetet filmnyelvi líraiságba, finom ironiába és hátborzongató kísértetiességbe mártja. A film határpozícióját még a bemutatása (moziban és galériás installációként is vetítették) és játékeje is aláhúzza: a negyvenöt perc rövidfilmnek túl hosszú, játékfilmnek pedig túl rövid.

A *Slow Action* valamikor a távoli jövőben, egy meghatározatlan özönvíz után játszódik. A film négy apró sziget társadalmát mutatja be: a különböző narrátorhangok kimérten, a tudományos elemzést végző etnográfusok száraz leírásával tudósítanak a szigettársadalmak felépítéséről és belső logikájáról, működésük architektú-

¹² *Ah, Liberty!* [Ó, szabadság!], Rivers, 2008, 20’.

¹³ *Reassemblage*, Minh-ha, 1982, 40’.

¹⁴ Erdély az *Amerikai anizx*ot (Bódy, 1975, 96’) nevezte „megtagadott kalandfilm”-nek. Lásd Erdély Miklós: *Amerikai anizx*. In: *Uő: A filmről*. Budapest, Balassi-BAE Tartóshullám-Intermedia, 1995. 186-187.

rájáról. A leírt társadalmak összképe azonban lassanként kísértetiessé válik, a szó klasszikus freudi értelmében: ezek a közösségek a fiktív beszámolók alapján távolról valamennyire a mostani, ismert (vagy ismerős) civilizációs berendezkedéseinkre emlékeztetnek, de ahogy jobban alámerülünk a részletekben, úgy válik nyilvánvalóvá, hogy sajtáságos logika mentén működnek. A harmadik epizód (*Kanzennashima*) narrációja már a nyelvi megfogalmazásában is szinte átlépi az érthetőség határát, és majdhogynem lauréatáramont-i tudatáramlásos prózaköltézzé mutálódik.

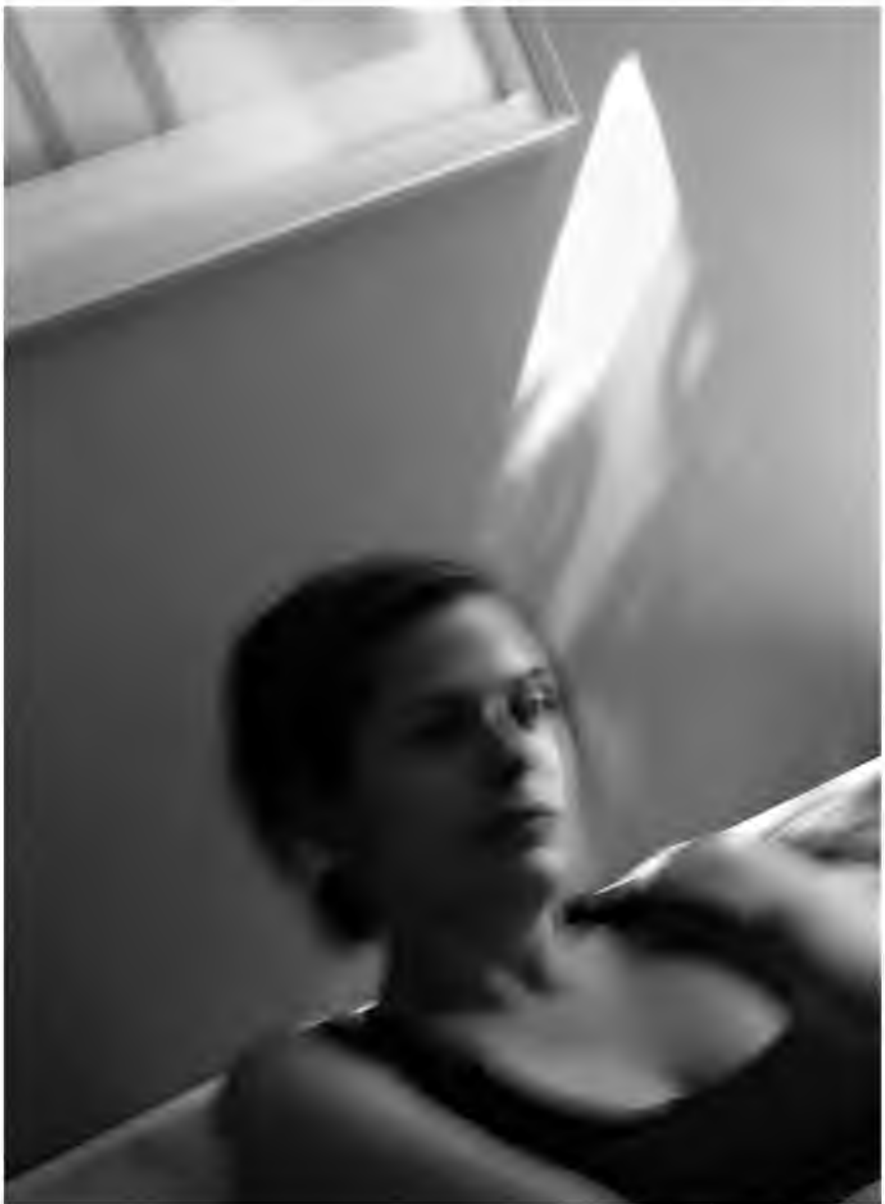
Rivers tehát a klasszikus áldokumentumfilmek (pl. *Olajfalók*¹⁵) taktikáját követi: dokumentumfelvételeket látunk, amelyekre a „mindentudó narrátor” reflektál, „jelentéssel” és „tartalommal” töltve meg a jórészt teljesen elhagyatott tereket (romokat, kopár fennsíkokat és kietlen öblöket) ábrázoló képeket. De ellentétben az áldokumentumfilmek alkotóival, Rivers senkit sem akar átjéteni a narrációval: a sci-fi műfaji kontextusa már a film legelején nyilvánvaló, a hallott beszámolók fiktívek, vagyis a spekulatív fantasztikum területén járunk. Rivers jóval rafináltabb eljárást választ: a négy különböző helyszínen forgatott képsorok nem is akarnak fiktívnek látszani, átütnek rajtuk a valóság nyers pillanatai, mint a sár a ruha szövetén. Ám eközben a képek a jövőidejű narráció révén át is alakulnak, mintha egyszerre látnánk a jövőt, a jelent és esetenként a múltat ezeken a képeken. Mintha az egyszerűen rögzített, spontán valóság dokumentumai és a spekulatív sci-fi fikciója közé zuhannánk.

A *Slow Action* dokumentumanyagát Rivers az óceániai Tuvalun, egy elhagyatott japán városzigeten, a marsbéli bolygóra emlékeztető Lanzarotén, illetve az angliai partvidéken, Somersset megyében forgatta. A film pedig éppen a dokumentumértéke miatt válik kísértetiessé: vagy az ember hiánya (pl. Lanzarote kietlen tája) vagy éppen a társadalom romjainak (vagy maradványainak) jelenléte erősítik fel ezt az érzetet. Ilyen a Tuvalun forgatott epizód, ahol az apró korallzátonyok mikrokozmosza egy hajótörött társadalomra emlékeztet, amit ugyanannyira átjár az édeni érintetlenség és az abszolút magány érzése, mintha nem csak a világ, hanem az idő végén is járnánk. Rivers filmjének kísértetiessége nem az apokaliptikus jövőt sejtető, fiktív társadalmak leírásából nyeri az erejét, hanem abból, hogy azok abszurditásának aurája a jelenkori, valós képeket is átjárja. Mintha az ismeretlen, de egy-egy pillanatra felvillanó jövő úgy tükröződne rá a jelenünkre, mint a kitért ablaküvegen megcsillanó napfény.¹⁶

Rivers filmjének sajátos poétikája a hosszú felsorolásokban válik érzékletessé, amikor a megfigyelők a különböző régiók különös neveit sorolják. Itt válik nyilvánvalóvá, hogy Rivers számára a nyelv is csak egy újabb réteg, mint a celluloidszalagra rakódó piszok vagy a végig szóló, zajszerű zene. Úgy bomlik szét a nyelvi jelentés és válik kísérteties zenévé, ahogy a partra sodródott, szerves szemétmaradványok feloldódnak a homokban.

¹⁵ Ropáci, Svěrák, 1988, 20’.

¹⁶ Ez hatásában hasonlít a nemrég elhunyt zeneszerző, Jóhann Johannsson *Last and First Men* (2020, 71.) c. posztumusz filmjére, amely a volt Jugoszlávia szétrohadó, brutalista épületeinek képeit dolgozza össze az emberiség jövőbeli evolúciójának fiktív történetével: mindkét műben a spekulatív fikciót közvetítő nyelv fertőzi meg a szemcsés dokumentumképeket.



I. Markója Csilla: Elmerült tekintet. Ghosting sorozat, 2011. © Markója Csilla



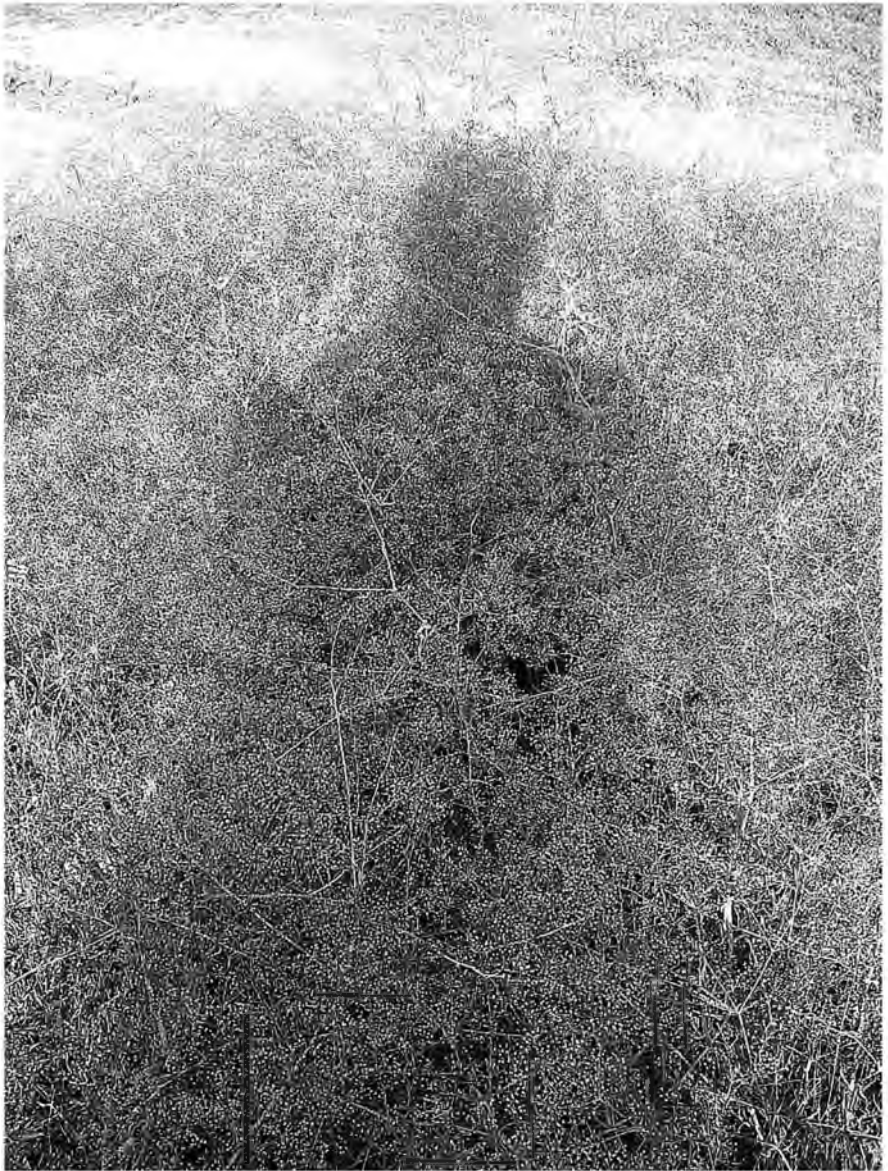
II. Markója Csilla: A régi kapufa. Ghosting sorozat, 2013. © Markója Csilla



III. Markója Csilla: Pepitában. Ghosting sorozat, 2011. © Markója Csilla



IV. Markója Csilla: Sötét alak. Ghosting sorozat, 2011.
© Markója Csilla



V. Markója Csilla: Kísérteties önarckép. Ghosting sorozat, 2009.
© Markója Csilla



VI. Markója Csilla: Pozsonyi úti fák. Ghosting sorozat, 2013. © Markója Csilla



VII. Markója Csilla: Lámpagyújtogató. Ghosting sorozat, 2011. © Markója Csilla



VIII. Markója Csilla: A romvárosban. Ghosting sorozat, 2014. © Markója Csilla

Smid Róbert

DOBBANTÁS, DOPPELGÄNGEREK ÉS DROGOK

AZ ANALÓG ÉS DIGITÁLIS HÁROM EPIZÓDJÁNAK RÖVID ÖSSZEFOGLALÁSA A FILM KITTLERI MÉDIATÖRTÉNETÉBEN

Annak, hogy Friedrich Kittler életműve itthon nem került a filmelmélet legtöbbet idézett szakirodalmi tételei közé,¹ az is oka lehet, hogy a jeleméletet és narratológiát kidolgozó strukturalizmussal szemben nem annyira metodológiai szerszámkészletet kínált a filmek befogadásához és elemzéséhez: a film médiatörténetére vonatkozó írásai (az *Optikai médiumok* előadássorozata vagy a *Grammophon Film Typewriter*) inkább médiahistoriográfiai töresek, mediális konkurenciákat és konvergenciákat azonosítanak. Ezekből pedig kiderül, hogy az analóg és a digitális interakciója már jóval a digitális filmrögzítés és a streamingszolgáltatások előtt meghatározta a filmes médium létét. A német médiaelmélet következő nemzedékével ellentétben a Kittlernél látens módon jelenlévő dichotómia nem úgy tematizálódik, hogy a technológiai médiumok maguk válnának az analóg és digitális létmódok kibomlásának egyik fázisává,² és nem is úgy, hogy az analóg és a digitális technikák egymást remedializálnák.³ Kittler mediális diskurzusanalízisében az analóg és a digitális a médiumok összjátékának köszönhetően kapcsolódik össze konkrét mediális episztemékben. Ennek három meghatározó epizódja a film médiatörténetében a következő: a XIX. századi eleji *avant la lettre* film a maga digitalitásában, amely majd Étienne-Jules Marey zoétrópiájában és taumatrópiájában, valamint az ezekhez kapcsolódó kísérletekben⁴

¹ Üdítő kivételként Hornyik Sándor munkássága említhető. Lásd Hornyik Sándor: *A Kép Odüsszeiája*. A „vizuális kultúra” tudományelmélete és politikája. *Apertúra*, 2010. tél. <https://www.apertura.hu/2010/tel/hornyik-a-kep-odusseija-a-vizualis-kultura-tudomanyelmelet-es-politikaja/>; Uő.: *A képek és a dolgok. A vizuális kultúra archeológiája a fotográfia mentén*. *Disegno*, 1 évf. 1. szám. http://real.mtak.hu/19604/1/Disegno_05_Hornyik-Sandor-1.pdf; Uő.: *Idegének egy bűnös városban. Művészettörténetek és vizuális kultúrák*. Budapest, 2011.

² Bernhard Siegert: *Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500–1900*. Berlin, 2003. 15.

³ Jens Schröter: *Analog/Digital - Opposition oder Kontinuum? Analog/Digital - Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Hrsg. von Böhnke, Jens Schröter. Bielefeld, 2004. 1–30.

⁴ Lásd ehhez: SR: *A ló meghal, a médium él. Médiumgenealógiák az antropológiai differenciához mint kultúrtechnikához. Milyen állat? Az állatok irodalmi és nyelvelméleti reprezentációjáról*, szerk. Balogh Gergő, Fodor Péter, Pataki Viktor. Debrecen, 2020. 259–67.

mediatizálódik optikai médiumként; a későromantikus és a koramodern irodalom és a némafilm egymás melletti létezése; a világháborúk technológiai *a priori*ként szolgáló filmtechnikák.

EP. 01.

Bár az *Optikai médiumokban* felvázolt filmgenealógia a képzőművészetekkel kezdődik, a film kísérleti stádiumának⁵ kezdete ugyanitt Wilhelm és Eduard Weber nevéhez, illetve az emberi végtagok működéséről 1836-ban publikált munkájukhoz köthető. A testvérpár a járás mechanikájára irányuló fiziológiai kísérleteivel nyilvánvalóvá tette, hogy az emberi mozgásról való gondolkodás egy korábbi paradigmája véget ért: ha Newton differenciális egyenletei az égitestek kötött pozícióváltozásainak leírására megfeleltek is,⁶ és ha azokat a korban szintén alkalmasnak gondolták az állati mozgások leírására, az embernél már nem voltak használhatók. A Weber-testvérek munkája azon alapvetésre épített, hogy egy megtett lépés bármely diszkrét (tehát digitális⁷) stádiumának kimerevíthetőségéhez a teljes analóg mozgáskontinuumot ismerni kell, és annak visszamodellezése nem sima, csakis parciális differenciálegyenletek segítségével kivitelezhető, tekintettel a háromdimenziós térre és az idő egydimenzionalitására. A differenciálegyenletek összességéként vált felírhatóvá az emberi járás. Műveletileg mindez nem mást jelentett, mint a járás és a futás matematizálását, ennek megfelelően pedig a lábak differenciálművekké alakítását. Weberék tehát – bár nem optikailag, hanem egyenletek segítségével demonstrálták a térd, a csípő, az ízületek és az izmok pozícióját, ebből pedig a mozgás (pl. futás, ugrás, dobantás stb.) fázisaira külön-külön rekonstruáltak egy-egy csontvázat⁸ – pontosan úgy jártak el egyenleteikkel, ahogyan majd a korai mozgóképek; leginkább a deviáns mozdulatokra koncentráló *slapstick* (lásd Charlie Chaplin korai filmjeit) vagy Jean-Martin Charcot patológikus gesztusokat kronofotográffal rögzítő felvételei, tehát azok a filmek, amelyek a legkülönbözőbb mozgásfajták analizisét és rögzítését hajtották végre. Kittler ezzel kapcsolatos intelme a mediális kultúratudomány számára megfontolandó: a tényleges mozgás prófétái előbbre jártak a mozi úttörőinél, úgyhogy a médiaelmélet számára a Weber-testvérek *Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge* című könyve relevánsabb lehet, mint Marey *La machine animale*-ja.⁹ Weberék kísérletei két okból azonosíthatók a film médiagenealógiájának egyik kez-

⁵ A technológiaorientált médiaelméletben a médiumok kísérleti stádiumainak értelméhez és azok jelentőségének magyarázatához lásd SR: Sigmund Freud és Jacques Lacan *papírgépei. A pszichoanalízis inherens médiumarcheológiai diskurzusa*. Budapest, 2019. 224–9.

⁶ Friedrich Kittler: *Man as a Drunken Town-Musician*. Ford. Jocelyn Holland. *MLN*, 2003/3. 641.

⁷ Kittlernél a diszkrét és a digitális nagyjából lefedik egymást, ugyanis a kortárs digitális-tapasztalat eredetéként Alan Turing Univerzális Diszkrét Gépét jelöli ki, amely a 0 és az 1 általi bináris kódolással mindenfajta folyamatot felbonthatóvá tett.

⁸ Uo., 649.

⁹ Uo., 651.

dőpontjaként: egyrészt egyenleteikkel véget vetettek a karteziánus „világkép korának”, mely azon alapult, hogy „a szubjektum számára önmagát előállító képzetet mint olyat még egyszer elképzeli”¹⁰ (vagyis megkétszerezi egységes önképét, önmagánál való jelenlétét önmaga képzetével, énként való reprezentációjával), miután ezt a képzetet fiziologizálták, hovatovább a mozgás diszkrét fázisokra bontásával fel is darabolták (ahogy Kittler fogalmaz: „a filmkészítés elvben nem több, mint vágás és ragasztás; a folyamatos mozgás feldarabolása”¹¹); másrészt az analóg kontinuum felszabdálása nem csupán a mozdulatok tetszőleges térbeli kombinációját és sorrendjük időbeli átrendezését tette lehetővé (egyszersmind az idő térbeliesítését), hanem olyan szimbolikus uralmat is biztosított a testek felett, amelynek imaginárius pendant-ja legközelebb a filmben mint optikai médiumban tűnik fel újra.

EP. 02.

Bár az előző századfordulón megjelenő új médiumok újdonsága abban állt, hogy az addig a közvetítés, a tárolás és a feldolgozás művelethármaságának monopóliumát magáénak tudó, diszkrét jelekből felépülő és digitálisan (binárisan) kódoló írással ellentétben analógok voltak, a film azért volt képes megcsalni az emberi érzékszerveket, mert a diszkrét egységeket analóg folyamként jelenítette meg. Kittler mediális diskurzusanalízise szerint az analógban rejtőző digitalitás egy olyan mediál-episztemológiai küszöb a XIX. század végén, ahol a film az emberi érzékelés és önkép új feltételrendszerét állítja elő. Ezzel párhuzamosan egy olyan technológiai differenciát is bevezet ember és gép között, amelynek áthidalhatatlansága azóta csak egyre markánsabban jelentkezik: a néző percepciók küszöbe alatti gyorsasággal pörgő filmkockák a csatornát és a kódot elválasztani képtelen írással szemben – és az imaginárius egységesítő munkájának köszönhetően – a befogadók számára egységes szekvenciává állnak össze. Kittler ennek allegóriáját a *Dr. Caligari*-ban¹² találja meg. A film keretezett történetében Francis saját elmegyógyintézetébe zárhatja a gyilkos Caligarit, aki egy középkori legenda megszállottjaként – amelynek egy Caligari nevű varázsló a főszereplője – segédjével, az alvajáró Cesaréval ártatlanokat gyilkolt meg. A kerettörténetből aztán kiderül, hogy valójában Francis elmebeteg, pusztán Dr. Caligarira, az elmegyógyintézet vezetőjére vetíti agresszív vágyait. Amellett, hogy a három Caligari egy és ugyanaz a személy is lehet, a segéd is megkettőződik, amikor Caligari Cesare bábuhasonmásával csalja lépre Francist. A bábu azonban semmivel sem kiszolgáltatottabb neki, mint az alvajáró Cesare, ami megelőlegezi a későbbi filmekben alkalmazott dublőrök szerepét is. E megsokszorozódások közepette a befogadó képtelen eldönteni, melyik narratíva igaz; mivel a keretezett történetben Caligari egyszerre igazgató és gyilkos, a kerettörténet pedig nem mutat többet belőle,

¹⁰ Friedrich Kittler: *Optikai médiumok. Berlini előadás, 1999*. Ford. Kelemen Pál. Budapest, 2005. 74.

¹¹ Friedrich Kittler: *Gramophone, Film, Typewriter*. Ford. Geoffrey Winthrop-Young, Michael Wutz. Stanford (CA), 1999. 117.

¹² *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Wiene, 1920, 80’.

mint a közös jelenetét Francisszel, ezért akár mindkettő is lehet.¹³ A film egységesítő imagináriusának köszönhetően a néző nem tud differenciálni, úgyhogy részint Francis pozíciójába kerül, akit átejt a bábu, amikor azt az alvó Cesarének hiszi, de részint a bábuéba is, amelyet Caligari, az elmegyógyintézet ura (tehát az ottani szcéna rendezője) ugyanúgy irányít, mint a hipnózis segítségével Cesarét.

Tehát a film optikai technológiája, amely eltörölte az őrült és az orvos, a keretezett és a kerettörténet közötti különbséget, hipnózist okozott, nem pedig hallucinációt, mint a fehér alapon fekete betűk szériái. A film vizuális ingerei a kreativitáson alapuló képzelődés ösztönzése helyett zsigeri szinten hatottak az idegrendszerre. Bár Kittler megengedi, hogy az irodalmi művek is képesek lehetnek filmszerű epizódokat előállítani, azt is hangsúlyozza, hogy ez a típusú emuláció csak az alfabetizált testek esetében működik,¹⁴ tehát azoknál, akiket kiképeztek a szövegek befogadására. Ennyiben az itthon is sokat hangoztatott tételnek, mely szerint a magas irodalom egyetlen biztos technológiai ismérve, hogy megfilmesíthetetlen,¹⁵ a másik oldala az kell legyen, hogy miután az audiovizuális szenzualitást átengedte a filmnek, a szépirodalom aszketikusan a fekete betűk mögé zárkózott be – amelyik szöveg pedig nem így tett, és továbbra is a hallucinációparadigmában mozgott, lektúrként lett elkönyvelve.¹⁶ Az alfabetizált test itt jelentőséggel bír: Kittler Novalisra hivatkozik, aki szerint ha helyesen tudunk olvasni, valódi látványvilágot képeznek meg bennünk a szavak – ehhez a „helyes olvasáshoz” persze az szükséges, hogy az egyes betűket és a könyv materialitását figyelmen kívül hagyjuk.¹⁷ Ezzel szemben a filmnél a befogadást nem kellett tanulni, a nézők reflexből figyelmen kívül hagyták annak hardveres működését, az analóg képsor előállítását pedig elvégezte helyettük maga a médium – digitális és analóg összejátékának köszönhetően Caligari bábujának pozíciójában találták magukat, percepciós rendszerükkel pedig a médium azt kezdhetett, amit csak akart. Miközben a szemüket a vászonra szegezték, testük elernyed, és a médium vagy kimerevítette ezt az állapotot úgy, ahogyan az általa mutogatott természetellenes helyzeteket felvevő testeket,¹⁸ vagy felizgatta, stimulálta őket, mivel kezdetben a befogadók váratlanul érték, ezért idegrendszerükre még inkább hatással voltak a filmekben megelevenedő olyan események, mint a bal- és halálesetek,¹⁹ de irányíthatta is testüket a médium (pl. bizonyos jeleneteknél előredőlték vagy eltakarták a szemüket).

¹³ Kittler 1999. i. m. 147.

¹⁴ Friedrich Kittler: *Discourse Networks 1800/1900*. Ford. Michael Metteer, Chris Cullens. Stanford (CA), 1990. 117.

¹⁵ Uo., 248.

¹⁶ Uo., 117.

¹⁷ Friedrich Kittler: *Romantik - Psychoanalyse - Film. Eine Doppelgängergeschichte. Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht. Frankfurt/M, 2013. 99.

¹⁸ Uo., 102.

¹⁹ Lásd: Hegedűs Máté: *Idegesség az 1900 körüli magyar novellairódalomban*. *Prae*, 2019/1. 40-7., illetve Uó: *Kinematográf és halál* (kézirat).

A filmnek idegileg kiszolgáltatott test a megcsalatott érzékszerveivel már nem csupán képzelődött a hasonmásokról, mint a romantikában, hanem láthatta is Doppelgängereit a vásznon,²⁰ a film analóg differenciatorlése pedig ellehetetlenítette annak eldöntését, hogy melyik az eredeti – akárcsak a három Caligari esetében –, miközben a médium a látó és a látott testet, a nézőt és a szereplőket is egymás tükörképeivé tette. Míg a romantikus irodalom tüköralakzatai kényelmes testhatárokat szabtak fikció és valóság között, a film nemcsak tükrözte a testeket, de a saját testet el is idegenítette azzal, hogy az egységes testről szőtt imaginációkat ugyanúgy feldarabolta, ahogy a Weber-testvérek diszkretizálták a mozgó testeket²¹ – a digitális hauntológiája az analóg látvány létrejöttékor lépett működésbe. A Doppelgänger már nem az olvasás elsajátított készségével gyakorolt arc- és hangkölcönzésből jöttek létre, hanem önkéntelenül, test és énkép kettéhasított egységéből, amely tükrözte a film digitális képkocáiból újra összeállított analóg képet. Kittler megjegyzése szerint a film első évtizedeiben, például *A prágai diákban*²², *A gölemben*²³ és *A másikban*²⁴ megjelenő Doppelgänger nem pusztán a romantika örökségének tudhatók be.²⁵ Azt mutatják, mi történik azokkal az emberekkel, akik az új médiummal szembesülve azonosulnak a hőssel.²⁶ Ahogy a nézők az idegenséggel való találkozásban ahhoz az identifikációs rutinhoz nyúltak, amelyre irodalmi képzésük tanította őket, úgy *A másik* főügyésze azt deríti ki, hogy ő maga követte el a filmbéli bűntényt.²⁷ A Doppelgänger itt intő példája annak, hogy az alfabetizált testek más híján ugyanazokat a mintákat követték az új médium befogadásakor, mint amiket az előzőnél. Ugyanakkor a Doppelgänger magának a filmezésnek is a figurája: *A prágai diákban*, mint Kittler fogalmaz, amikor a színházi színész megkapja filmes negatívját, akiből hiányzik a szennvedély, gesztusai pedig sterilek, a film valóban filmként jelenik meg.²⁸ A steril, filmes Doppelgänger annak a helyzetnek a megtestesülése, amikor a kamera felfüggeszti a színész és közönsége, illetve a színész és saját maga közötti közvetlen visszacsatolást.

EP. 03.

A film mint technológiai médium térnyerésével többé nem korlátozódott a test analízisére vagy tükrözésre, hanem hatóköre kiterjedt a testek irányítására is –

²⁰ Kittler 2013. i. m. 102.

²¹ Az ilyesfajta rekurzió nem áll távol a kittleri médiatörténetektől, sőt, magától az életmű alakulásától sem, lásd ehhez SR: Birdlandtól Ladylandig – és vissza. *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái.* szerk. Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán, Lénárt Tamás. Budapest, 2017. 524–50.

²² *Der Student von Prag*, Ewers – Rye, 1913, 60’.

²³ *Der Golem, wie er in die Welt kam*, Wegener – Boese, 1920, 91’.

²⁴ *Der Andere*, Wiene, 1930, 104’.

²⁵ Kittler 1990. i. m. 246.

²⁶ Kittler 1999. i. m. 149.

²⁷ Kittler 1990. i. m. 248.

²⁸ Kittler 2005. i. m. 194.

Thomas Pynchon *Súlyszivárvány* című háborús extázisának a végén a filmszínházba csapódó V2 rakétára nem véletlenül az a közönségreakció, hogy „valami pergett tovább, egy film, amit még nem tanultunk meg nézni”.²⁹ Nem tanultuk meg, de legkésőbb a második világháborúban a kittleri filmtörténet szerint tapasztalnunk kellett – igaz, már nem feltétlenül optikai-mediális formában. Ellentétben Paul Virilio vagy Siegfried Zielinski alapvető munkáival a film és a háború kapcsolatáról, Kittler nem pusztán genealogikusan kapcsolja hozzá előbbit utóbbihoz, hanem mint materiális médiumot: haditechnikaként tartja számon. Bár a *Becstelen brigantyk*³⁰ mozijában bennéő német vezérkarnál nehéz kittleriánusabb képet elképzelni, ahogy Samuel Colt hatlövetűje is megkerülhetetlen volt a kamera szerialitáson alapuló működéséhez, Kittler számára a film a globális, ennyiben pedig analfabéta³¹ háború technológiai előfeltételeként jelenik meg. Egyrészt mint a vizuális adatok feldolgozásának módja a Weber-testvérektől kezdve, másrészt (a vágás révén) mint az időtengely-manipuláció első valódi médiuma. Ez utóbbi abban érhető tetten, hogy az analóg időkontinuum digitalizálásával, tehát diszkrét elemekre vágásával, majd az időpillanatok újrendezésével és újbóli összeragasztással a film végtelen loopokat képes létrehozni, vagy éppen reverzibilisnek mutatja az időt – mindezek elengedhetetlen feltételei a háborús szimulációknak, a légelhárító ütegek működésének és a nyomkövető rakéták kalibrálásának egyaránt.³² Ennek eklatáns kittleri példája az *Önműködő mészárszék*³³ ahol a címszereplő gépezet (a felvevőgép groteszk metaforája) feldarabolja a sertést, majd a böllérek egyenként kiemelik és izlésesen elrendezik a darabjait egy asztalkán, hogy a kamera részekre osztott egészlegességében megörökíthesse – mintegy³⁴ megelőlegezve, hogyan fogják megörökíteni a haditudósítók kamerái az első világháborúban a gépfegyverekkel halomra ölt katonákat.³⁵ A filmmel szemben alkalmazott azonosulós befogadói hozzáállás (vagyis a romantika azon öröksége, hogy az olvasó/néző a főhős helyzetébe képzeletileg magát) végét is jelenti a filmnek effajta technológiai médiumként való önprezentációja, mivel a katonák halálával való szembesülés a második világháborúban általában felszámolta a harci kedvet, az első világháborúban pedig a lövészárkok ingerszegénysége miatt a hősiességükről, a harc mindennapjairól nem lehetett megfelelő propagandafelvételeket készíteni – legfeljebb a monoton látványhoz szokott haderőket lehetett közönségfilmekkel stimulálni a katonák számára rendezett vetítések során.³⁶ A második

²⁹ Thomas Pynchon: *Súlyszivárvány*. Székely János fordítását enyhén módosítottam. Budapest, Magvető, 2009, 764.

³⁰ *Inglourious Basterds*, Tarantino, 2009, 159’.

³¹ Kittler 2005. i. m. 198.

³² Kittler 1999. i. m. 127.

³³ *La Charcuterie mécanique*, A. Lumičre – L. Lumičre, 1895, 1’.

³⁴ Friedrich Kittler: Real Time Analysis, Time Axis Manipulation. Ford. Tóth-Czifra Júlia, SR. *Prae*, 2016/3. 7. Elérhető: <https://www.prae.hu/journal/114-zaj/>

³⁵ Kittler 1999. i. m. 124 sk.

³⁶ Kittler 2013. i. m. 176.

világháború kitörésekor pedig a filmtechnológia beleépült a modern hadviselés pusztító fegyvereibe, onnantól kezdve médiumként feloldódott a haditechnikában.³⁷

Kittler számára, aki az irodalom és a film konkurenciáját, nem pedig remedializációját vallotta, Pynchon regénye azért lehet mintaszerű, mert effektíve a film médiatechnológiájának a haditechnikában való feloldódásáról beszél. A *Súlyszivárvány* egy olyan multimedialis drogtrip, amely a második világháború nézőinek megváltozott tapasztalatát rögzíti; azt, amikor azok szembesültek a valós időben felvett, nem pedig – mint az elsőben – utólag rekonstruált események színes és hangos felvételeivel.³⁸ A tömegesemény-jellegre építve pedig szépen artikulálja a háborús és a szórakoztató komplexum közötti átjárhatóságot, a hullahegyek mögötti és a percepció küszöb alatti médiaharcot egyes technológiák túléléséért.³⁹ Az immár a kibernetikára építő haditechnika (ballisztika, hírszerzés, elhárítás, numerikus meteorológia, geofizika), ami pusztán a célpontok beméréséről és kilövéséről, a kódolásról és a kódok feltöréséről, illetve az előrejelzésről szól, minthogy valószínűségekkel és az időtengely digitális hajlításaival dolgozik, a filmnek ahhoz a digitális technikai alapjához visz minket, amelynek narratívába rendezése csak kaotikus cselekménysorokat eredményezhet. Pynchon regénye ennek megfelelően olyan stochasztikus interfészként működik, amely nem azonosulást vár el a befogadójától, nem barátság (jó és rossz) szerepeket alkot meg, hanem arra mutat rá, hogy a gépesített hadviselés ellehetetlenítette az identifikációs narratívákat és a kollektív cselekvőket (nincs „népek harca”), és hogy az adatok és előrejelzések digitális delíriumában az irodalom önkompensációként legfeljebb olyan belső tapasztalattá teheti a háborút, amely végső soron filmként kezd el pörögni az elbeszélő szövegben. Snittszerű váltásokkal, montázstechnikával és a vágásoknak köszönhetően például olyan ugrásokkal, hogy az utolsó V-2-es rakéta, amely 1973-ban (tehát a regény megjelenésének évében) a filmszínházba csapódik, már 1945-ben fel lett löve. A háború villanásai, villongásai és fehér zaja a jobb esetben legalább egy pillanatra feltűnő ellenséggel és a rakétával – amely túllépi az emberi reakcióidőt, így ha meghallják és látják a karakterek, haláluk borítékolható – mindez együtt teszi az egész regényt egy rossz trippé, ami nagyban különbözik az első világháborúban a lövészárkok szünetekor a katonáknak mutogatott filmekről.

A regénybeli Göll filmje vissza van zajosítva – ez a zaj a filmrögzítés hátere és a háború velejárója –, hogy régebbinek tűnjék,⁴⁰ és elhitesse a német katonákkal, hogy soraikban feketék szolgálnak. Miközben a katonák az ellenséget sem látják, ahogy a rakéták kapcsolótáblája mögött szolgálatot teljesítő beosztott sem látja az általa termelt holttesteket,⁴¹ az ilyen propagandát legalább képesek befogadni. Így válik a film a háborús percepció médiumává, amely már nem elbizonytalanítani

³⁷ Uo., 198.

³⁸ Uo., 224.

³⁹ Friedrich Kittler: *Medien und Drogen in Pynchon's Zweiten Weltkrieg*. In: Kittler 2013. i. m. 115.

⁴⁰ Uo., 123.

⁴¹ Kittler 1999. i. m. 131.

akarja a nézőjét, mint a *Dr. Caligari*, vagy kitakarni a kedvezőtlen fordulatokat, mint Ernst Jünger az első világháború sikertelen luddendorfi ütközetében kimerevített német rohamosztagosaival.⁴² A filmtechnika immár nemcsak a háborús technológia része, de maga is *par excellence* haditechnika, amikor hagyományos – tehát emberi és nem kibernetikai-gépi – perspektívából már csak a film segítségével lehet szemlélni az eseményeket, aki pedig a narrativitás legutolsó megmaradt szegmensét uralja, mint Göll az áldokumentumfilmjével, az a digitális, vizuálisadat-feldolgozó technológiája mellett a film analóg imagináriusát is képes kihasználni a háborúban.

Bár akkor még igaza lehetett Springernek, hogy „[m]ég nem. Talán még nem egészen [„egy baszott mozi” – S. R.]. A maga helyében minden percét élvezném, amíg lehet. Egyszer majd, ha a film nagyon gyorsan forog, a vetítő elfér a zsebemben, és nem lesz vele nyűg, és az emberek is megengedhetik maguknak, és nem kell majd ezer wattos lámpa, se hangszóró, *akkor... akkor...*”⁴³ mindenesetre kittleri szempontból a mozgó test, miután analóg képsorokkal bódították vagy éppen stimulálták, és digitális időtengely-manipulációkkal kezdték szimulálni az őt célbavevő rakéták becsapódásának helyét, mely rakéták analóg érzékelése már nem nyújt semmifajta védelmet – a mozgó test végleg a film technológiai függvényévé vált.

⁴² Uo., 133.

⁴³ Pynchon 2009. i. m. 527. A fordítást enyhén módosítottam.