

STÓHR LÓRÁNT – PINTÉR JUDIT NÓRA

KÖZELÍTÉSEK A HALÁLHOZ

A résztvétől a gondoskodásig a dokumentumfilmben

André Bazin a *Halál minden délután* című híres esszéjében azt állítja, hogy a (valóságos) halál és a (testi) szerelem filmre vehetetlen. A halál és a 'kis halál' egyszerűsége és egyedisége megismételhetlenné teszi a haldoklás és a szexuális aktus idejét, márpedig a mozgókép lényegi attribútuma, hogy mindent megismételhetővé, újra lejátszhatóvá tesz. A matador nem egyszer hal meg délután, hanem végtelen sokszor, ahányszor csak lejátszunk és megtekintjük, ami maga az obszcenitás.¹

A halál dokumentumfilmes ábrázolása a film és a halál sajátos időbeli természete folytán a 20. század folyamán hosszú ideig tabutéma volt.² A haldoklás végigkövetése és nem fikciós vizuális reprezentációjának tabuját a *direct cinema* és a *cinéma vérité* modernista szellemiségű irányzata törte meg a társadalmi jelenségek feltárásának és tudatosításának programja jegyében. Az 1960–70-es években a dokumentumfilmek elkezdtek súlyos, testileg és mentálisan beteg embereket és haldoklókat bemutatni (pl. Frederick Wiseman: *Titicut Follies*, 1967, Frederick Wiseman: *Hospital*, 1970, Michael Roemer: *Dying*, 1975), így elkezdett elméletileg, etikai, fenomenológiai, pszichológiai szempont-



**Hogyan van jelen
a dokumentumfilmes
az orvos, az ápoló,
a család és a haldokló
által kijelölt térben?**

Az alábbi írás egy kis része egyezést mutat Stóhr Lórántnak korábban a Prizma folyóiratnak leadott, megjelenés előtt álló tanulmányával. A Prizmában ezzel a címmel jelenik meg Stóhr írása: *A résztvételen tekintet. Frederick Wiseman dokumentumfilmes látásmódjáról.*

ból is húsavágó kérdéssé válni a halál nem fikciós ábrázolása, amely számos tanulmányt, kötetet inspirált.

Jelen írásunkban nem e témához szólunk hozzá (lásd ehhez Tarnay László tanulmányát),³ hanem szűkebben véve a haldoklóval történő foglalatalkodást, a haldokló intézményi körülmények között történő ápolását bemutató dokumentumfilmeket vizsgáljuk. Hogyan van jelen a dokumentumfilm az orvos, az ápoló, a család és a haldokló által kijelölt térben? Mennyire részese a gondozó stábnak, mennyire részese a stáb a gondozásnak? Mennyire gondoskodó a dokumentumfilm jelenléte, és mennyiben kizsákmányoló? Mire, illetve kire fókuszál a filmkészítő? Mennyire válhat a haldokló főszereplővé saját haldoklásának folyamatában? Mennyire teremt intim környezetet, saját teret a haldokló köré a film? Mi a szerepe a halálnak magában a haldoklás dokumentálásában? Megjelenik a halál pillanata és a halott test, vagy továbbra is tabu marad, illetve mellesleg – mert filmen megragadhatatlan – magához a folyamathoz képest?

Bár a direct cinema nyitott mozgóképes kaput a halálra, a haldoklás bemutatását a videokamera elterjedése domesztikálta. 1979-ben Wim Wenders még hagyományos filmtechnikával forgatta le a *Villanás a víz felett* című dokufikcióját a halálos beteg Nicholas Rayről, akinek valós testi állapotáról a leghitelesebb képsorokat Tom Farrell videokamerával forgatott felvételei nyújtották, amelyek Wenders szerint rákos sejtekként burjánzottak a 35 mm-es szalagra forgatott film testén. A videó a közvetlenséget segítette életre hívni a haldoklóval kapcsolatban, mely segített eltörölni a halál ábrázolásának abszolút tabuját. Az 1980-as, 90-es években a személyes dokumentumfilmzés elterjedése és a társadalom szövetét átszövő intimitás igénye következtében nagyobb számban jelentek a haldoklás dokumentumfilmjei, amelyek a filmkészítő, barát vagy családtag halálát örökítik meg (pl. Peter Friedman – Tom Joslin: *Silverlake Life. The View from Here*, 1993). A digitális videó és az online videómegosztó platformok korszakában a szex és a halál képsorainak feltartóztathatatlan bőségével szembesülünk. A 2000-es években a halál látványát övező tabu tudatos oldásának jegyében mainstream televíziós csatornák programjában, sorozatok formájában is foglalkoznak a haldoklással és a halállal, például 2011-ben a BBC *Inside the Human Body* című sorozatában (Gideon Bradshaw – Annabel Gillings – Rob Liddell, 2011) az egyik epizód egy 84 éves rákbeteg haldoklását mutatta be elsőként a brit televízióban, 2013-ban az USA-ban a hatepizódos, összesen nyolc ember haldoklását végigkövető *Time of Death* (Dan Cutforth – Jane Lipsitz, 2013) a Showtime kábelcsatornán futott, a Netflixen 2016-ban került műsorra az *Extremis* (Dan Krauss, 2016) című rövid dokumentumfilm egy súlyos betegekkel foglalkozó orvosnő mindennapjairól.⁴ A kortárs dokumentumfilmben a direct cinema és a cinéma vérté irányzatának populáris televíziós változatai mellett jelentek performatív kísérletek is a haldokló tapasztalatának és a haldoklóval való személyes viszonyának a megragadására: *End of Life* (Paweł Wojtasik – John Bruce, 2018), *Dick Johnson is Dead* (Kirsten Johnson, 2020).

A digitális technológia korlátlan időbeli és térbeli (közelség) képessége a megörökítésre azonban nem teszi lehetővé a halál mibenlétének megragadását. Ahogy Jennifer Malkowski fogalmaz: „A digitális halál-dokumentumfilm hozzájárulása a világhoz végső soron inkább szociálpolitikai, mint metafizikai jellegű – inkább az emberi élet jobbításának mindennapi feladatában, mintsem az emberi vég valódi megértésének ellenállhatatlan, ugyanakkor lehetetlen filozófiai kutatásában merül el.”⁵ Malkowski megállapítását követve a halál ábrázolható-

ságának sokak által vizsgált témája helyett a halált érintő dokumentumfilmek társadalmi-pszichológiai rétegéhez illeszkedően egy kevesebbet vizsgált területre, a haldoklóról történő gondoskodás kérdéskörére fókuszálunk. Az a fő kérdésünk, hogy a haldokló és környezete interakcióit érintő reprezentációs és etikai dilemmákra milyen válaszokat adnak a különféle filmkészítők.

Vivian Sobchack 1984-ben íródott tanulmányában a halál dokumentumfilm-es ábrázolásának etikájára tesz javaslatokat. Sobchack azokat a kérdéseket járja körül, hogy milyen módon kell reflektálni a filmnek a halál ábrázolására, és a nézőt milyen etikai felelősséggel ruházza fel a halál látványa. A legfontosabb állítása az, hogy sem a filmkészítő, sem a néző nem mehet el szótlánul, reflexió nélkül amellett, hogy a halálra szegeződött a (mechanikus) tekintete. „A dokumentumfilm indexikus reprezentációiban a látás aktusa, amely lehetővé teszi a halál reprezentációját, maga is morális vizsgálat tárgyává válik. A látásnak szemmel láthatóan reagálnia kell arra, hogy megszegett egy vizuális tabut, és a halálra nézett.”⁶ A halál közelében készült, általunk vizsgált dokumentumfilmeknek éppen a nem elfordított tekintet a fő tárgya, a részvételen keresztül a bioetikai dilemmáknak a körüljárása, a gondoskodó környezet bemutatása, melyen keresztül a néző képzeletben előrefuthat saját és szerettei halálához (ha nem is készülhet fel rá). Sobchack felhívja a figyelmet arra, hogy a haldoklásról készült filmek kizsákmányoló jellegére összpontosító kritikákkal szemben (lásd például a *Deathwatch* című játékfilmet, vagy Örkény István *Rózsakiállítás* című kisregényét) a filmkészítés a haldokló aktív búcsúja is lehet az élettől. „Az emberi lények tervszerű kizsákmányolásának, a hívős voyeurizmusnak a lehetőségére rácafol a haldokló szubjektum nyitottsága a tekintet tisztességére, a fokozott együttműködés, a filmkészítő képen kívüli jelenlétet és bensőséges elfogadását filmbe író nézésre adott rendszeres reakció. [...] A haldokló saját irányítása mellett a filmrendező tekintete etikai értelemben leegyszerűsödik.”⁷

Emily West Sobchacknak ezt a megállapítását gondolja tovább, szerinte ugyanis a film szemtanúnak hívja a nézőt: „mérlegelnünk kell a tanúskodásra történő meghívás jelentőségét, szem előtt tartva a haldokló emberek, a média-szakemberek és a közönség közötti erőviszonyokat, amelyek között egy ilyen meghívás történik [...] úgy gondolom, hogy a médiajelenlét lehetőségeibe vetett hit erőteljesen kifejeződik azokban az embereknél, akik beleegyeznek abba, hogy a kamera előtt haljanak meg”.⁸ Ha a filmkészítő és a néző szemtanúnak van meghívva a szereplő haldoklásához annak minden etikai következményével együtt, akkor, azt állítjuk, az alkotó különböző mértékben és formában, de részesevé válik a haldoklóval való foglalatosságnak.

Az institucionalizált körülmények között történő haldoklás dokumentumfilm-es megmutatása szorosan összefügg a direct cinema szociológiai projektjével, mely a társadalom különböző intézményeinek leírását, vizsgálatát tűzi ki céljává. A direct cinema e vonulatának legkövetkezetesebb képviselője Frederick Wiseman, aki a dokumentumfilmlet időközben átformáló kulturális változásoktól eltéríthetetlenül folytatja tovább „a hatalom és tudás mikrointézményeit meghatározó – foucault-i értelemben vett – fegyelmező rezsimejének feltérképezését”.⁹ Az intézményeket vizsgálja Allan King is dokumentumfilmjeiben, ám ő nagyobb hangsúlyt fektet magukra az egyénekre, akik az adott intézmény reprezentánsai. A direct cinema e két jelentős alakja egyaránt dokumentumfilmet szentelt az intézményesített haldoklásnak és halálnak. A két rendező egész életművükön végigvonuló alkotói különbsége a *Near Death* (Frederick Wiseman,

1989) és a *Dying at Grace* (Allan King, 2003) egymás mellé állításával, a haldoklás reprezentációjában is tetten érhető.

A *Near Death*ben Wiseman nem a halál egzisztenciális eseménye és nem a haldokló tapasztalata, személyisége érdekli, hanem a halál intézményesítése, a halált övező orvosi és társadalmi rituálék mozgóképes leírására vállalkozik. A haldoklás folyamatát nem mutatja meg, csak futó pillantásokat vet a haldoklóra, ellenben hosszú időt szentel annak, aprólékosan rögzíti és analizálja, hogy milyen orvosi erőfeszítések, kihívások és máskülönben láthatatlan munka veszi körbe a súlyos beteget az intenzív osztályon. A *Near Death*ben az orvosi gondoskodás mibenléte foglalkoztatja a rendezőt, hogy a színpalak mögött, azaz kórtermen kívül egy egészségügyi csapat hogyan, mennyi munkával s mennyi idő alatt hoz meg egy orvosi döntést. Egyik fő témája azoknak az etikai, szakmai döntéseknek a sora, melyek az orvosokra, a betegekre és a hozzátartozókra nehezednek. Ezek a kérdések a legforróbb bioetikai kérdések a mai napig, amelyekkel kapcsolatban ebben a dokumentumfilmben egy konkrét ember életére vonatkozóan kell az orvosi csapatnak döntést hoznia. Meddig tartásuk lélegeztetőgépen a beteget? Érdemes-e további szenvedést okozni a haldoklónak különféle orvosi beavatkozásokkal, amelyek meghosszabbítják az életét? Befolyásolhatja-e a hozzátartozókat az orvos a döntésükben?

A filmidő legnagyobb része két eseménytípusra fordítódik. Az egyik a különféle szakorvosok, specialisták és nővérek konzíliuma, melyek során megbeszélik a beteg állapotát, a legutóbbi órák történéseit, mérlegelik a lehetséges beavatkozásokat, megosztják a családtagokkal kapcsolatos benyomásait. A *Near Death* narratív szerkezetének másik alappillére az orvosok együttléte a hozzátartozókkal. Ezek a nap mint nap ismétlődő találkozások gyakran körben forgó beszélgetések, amelyek sokkal inkább a vigasztalást, a lélektani erősítést szolgálják, mint a pusztán orvosi információk átadását. A filmbéli orvosok rendkívül empatikusan és türelmesen beszélgetnek a könnyeikkel küszködő feleségekkel és férjekkel.

Az intenzív osztály halálos beteg páciensei paradox módon – átvitven és többnyire konkrétan is – a kép háttérben maradnak. Wiseman összesen négy, az intenzív osztályon ápolat beteg kezelését követi végig a hathetes forgatási időszak alatt. A súlyos betegek többnyire eszméletlenül fekszenek a kórházi ágyukban, ezért nagyon ritka a magukkal a páciensekkel folytatott kommunikáció. Jellemző rendezői megoldás, hogy az orvosok konzíliumot folytatnak, Wiseman átvág közelképen az eszméletlenül fekvő, lélegeztetőgépen levő páciensre. Róla döntenek, de ő maga már nincs tudatával is jelen, csupán egy kiszolgáltatott test az életéről és haláláról folytatott diskurzusban. Nagyon ritka, amikor maga a páciens is részt vesz a döntésben, Wiseman szelekciója mindenesetre ezekre a pillanatokra összpontosít abból az időből, amikor a betegek öntudatuknál vannak. A vágás a film központi témáját, az életről szóló döntést emeli ki ezekben a ritka helyzetekben. Az egyik ilyen szituációban a film állandó főszereplője, egy rendkívül empatikus doktor, dr. Taylor az egyik éppen eszméletlenül levő beteget a kezeléssel faggatja, döntést vár tőle. A film magvát adó etikai dilemma azzal a szemponttal gazdagodik, hogy az orvosok számíthatnak-e a hol magánál lévő, hol eszméletlenül beteg döntésére, aki halálfélelmében döntésképtelenné vált, időt kér, és ellentmondásos válaszokat ad. A kamera a kettős teljes alakos féltávolsági plánból a nehezen és zavartan beszélő beteg arcközelijére szűkít, egyértelműen megjelenik előttünk az arcára kiülő félelem, amely súlyos egészségi állapota mellett döntésképtelenné teszi.

Allan King, a Wisemannel egy időben induló¹⁰ kanadai rendező *Dying at Grace* (2003) című filmjében szintén szigorúan megfigyelő módszerrel készült filmje öt gyógyíthatatlan rákbeteg utolsó hónapjait követi végig a torontói Grace Egészségügyi Központban. King az intézménnyel szemben a személyekre fókuszál, a haldoklók tapasztalatát igyekszik megragadni a különböző egészségi állapotoktól kezdve egészen a halál pillanatáig. A halálos betegek mindennapjai során a mellettük töltött idővel azok személyiségére, gondolataira és a haldoklás megélésére összpontosít. A kamera kiaknázza a film narratív lehetőségeit, változtatja a nézőpontokat, és képes felvenni a páciensek nézőpontját, segítve a halálos betegséggel való együttélés tapasztalatának megélését (pl. igen sokatmondó a néző számára, ahogyan Rick kinéz az ablakon). A haldokló életének temporalitása kerül a fókuszba, de a halálig tartó hetek nem akaratlagos emlékezésen, hanem a beszélgetések részletein keresztül terjednek ki a haldoklást megelőző időszakra. A haldoklók utolsó heteit az ápolókkal, orvosokkal és a hozzátartozókkal folytatott párbeszédei, nem verbális kommunikációja reprezentálja.

Mivel eleinte jobb állapotban vannak a *Near Death* pácienseinél, többnyire beszélni is képesek, az öt főszereplő páciens arcot kap a velük töltött hosszú idő során. Amíg maguknál vannak, beszélnek, érzelmeket fejeznek ki, addig az arcukon keresztül a néző megértheti és megélheti a haldokló tapasztalatát. Elizabeth Cowie azt állítja, hogy „a másik arcán keresztül tudatosul bennem a másik által megélt világ”.¹¹ Ahogy állapotuk rosszabbra fordul, már nem térnek magukhoz, és közeledik a haláluk, úgy szűkül a perspektíva az arcukra. Az eszmélet elvesztését követően, a halál nehéz munkáját végző, szörcsögve lélegző haldokló arca elveszti individualitását, elveszti az érzelmek kifejezésének képességét, már csak uniformizálódott haldokló test. „Az »aktív haldoklás« idejére a haldokló olyan állapotba süllyed, amely Giorgio Agamben fogalmára, a 'puszta életre' emlékeztet: csupán biológiailag él, nem tud részt venni a társadalompolitikai életben. Míg a haldoklás hosszabb folyamata esetleg felidézheti a »mindaz, ami vagy, kifejeződését«, a folyamat végeredményeként maga a halál általában üres mechanikai aktus – a betegek élőbből halottakká alakulnak át egy rutinfolyamatban, amely édeskevés lehetőséget kínál az individualizmusra” – írja Malkowski,¹² akinek logikus dramaturgiai következtetése a dokumentumfilmekre nézvést, hogy „az egyénre szabott 'saját halált' jóval azelőtt kell kialakítani, hogy a haldoklás folyamata véget érne. A természetes halál végső fázisa ma gyakran reménytelenül rutinszerű – egyszerű biológiai tapasztalat, amely mindenki számára közös, aki korábban egyéniség volt, és amely nem illik bele komfortosan az egyénre szabott jó halálról szóló dokumentumfilm-történetekbe.”¹³

Allan King filmjének etikailag legvitathatóbb mozzanata, hogy az öt főszereplő közül háromnál rögzíti a halál pillanatát, és hosszan kitartott arcközelin mutatja a halott arcát. Nehéz másként értelmezni ezt az alkotói döntést, mint a tudatos szembenézést a rettenettel. Ahogyan Tarnay fogalmaz: „A természetes halál közvetlen ábrázolhatatlanságának oka sajátos temporalitásában rejlik. Ugyanakkor a természetes halál ábrázolása »az időbeliségét illetően összhangban van a filmi médium jelenidejűségével, amennyiben a mozgás és a mozdulatlanság, a megtestesült lét és a megjelenített test között semmiféle ellentmondás nem észlelhető».¹⁴ A halott test csak az élővel szembeállítva ábrázolható: »a halál pillanata csak a fizikai test két állapotának, az étellel teli, szabad akaratlanul rendelkező lelkes test és az akarat és lélek nélküli holttest erőteljes ellentétével mutatható meg».¹⁵ Ez azonban azt is jelenti, hogy maga a halál mint olyan nem ábrá-

zolható, csak a haldoklási folyamat eredménye, az élettelen test jeleníthető meg, mely a halálnak, s nem az életnek az indexe.”¹⁶ Bár tudjuk, hogy a halott test nem azonos a haldokló emberrel, ám a halott arc képe a halál jeleként funkcionál, és magába sűríti a halál felfoghatatlan iszonyatát (lásd Sobchack).

Allan King azt figyeli, hogyan segítik, kísérik az ápolók, hozzátartozók a halálos betegeket a döntések meghozatalában és a haldoklás útján. A páciensek palliatív ellátást kapnak, ezért az orvosok a háttérben maradnak, nincsenek hosszas konzíliumok, mint a *Near Death* esetében, következésképpen az ápolóknak jóval nagyobb szerep jut. A film fő témája az ápolók és – ahol van – a hozzátartozók érzékenysége, figyelme, empátiája. Velük együtt érzelmileg a néző is megéli a haldoklónak nyújtott lelki segítség nehéz feladatát. Michele Aaron a *Dying at Grace*-ben a figyelmes tekintetet emeli ki a haldoklóval való kapcsolat fő mozzanataként, amely tekintet viszonylagos személytelensége ellenére megteremti a közös megtestesülést. E tekintet sajátos kapcsolódási módot jelent, mely „túlmutat az érzelmek, a hatalom és a látás normál rezsimjein, mégis testi kontaktust teremt”.¹⁷ Aaron a *Dying at Grace*-ből az arcközeliket, a simogatást, a könnyeket és a légzés hangjait hozza fel példaként e kontaktusra, ezekből tűnik ki „a részletekre történő odafigyelés, amely professzionális és szeretetteljes, teszi, de nem érzéki”.¹⁸

A következő jelenet rávilágít arra, hogy a kamera szemtanúként vesz részt a folyamatban. Phyllis nővér a fájdalomtól artikulálatlanul morgó középkorú férfinak, Lloydnak próbál segíteni. Amikor nem érti, mit szeretne a páciens, kifordul a kamera felé, és megkérdi, érti-e az operatőr, hogy mit mond Lloyd, majd ismét a Lloydhoz fordul, és megkérdi, hogy elmenjen-e a filmes. Miután erre nemet mond, a nővér imát mond Lloyddal, ami részben keresztény vigaszt nyújt, részben megtanítja a férfit a búcsúzásra. Bár a film nem tartalmazza a szereplők hozzájárulását a felvételekhez, ez a jelenet rámutat, hogy a haldokló számára még a legnagyobb fizikai és lelki szenvedés idején is támaszt jelent a filmkészítő jelenléte, talán azzal is, hogy nincsen egyedül, a filmkészítő végig kész jelen lenni.

A direct cinema két emblemikus alkotása, bár a haldoklóhoz közelítés módjában különbözik, osztozik abban, hogy hossza jócskán meghaladja a dokumentumfilmek szokásos nyolcvan-kilencven perces időtartamát, de még Wiseman kései háromórás alkotásait is messze felülmúlja a *Near Death* hat órája. A kiterjedt filmidő a másikkra fordított figyelem etikai feladatát rója a nézőre. A filmidő, pontosabban a haldoklóval és az orvossal, ápolóval nézőként együtt töltött idő jelentősége a rövid változatokkal összevetve válik szembeötlővé. Az *Extremis* című (Dan Krauss, 2016) 24 perces dokumentumfilm egy-egy gesztusban, interjúrészletben megmutatja főszereplőnője, egy orvosnő öt súlyos beteg páciense iránti elkötelezettségét, a halállal kapcsolatos döntéseket kísérő érzelmi reakcióit, ám magát a haldoklóval és családtagokkal közös folyamatot az idő rövidege miatt nem tudja átélhetővé tenni. A *Near Death* és a *Dying at Grace* hosszú játékidőjükkel közel hozzák a haldoklókkal való foglalatosság tapasztalatát. A haldoklással foglalkozó dokumentumfilmek esetében ennek etikai szempontból is van jelentősége: mennyi időt és figyelmet áldozunk életük utolsó heteire minket szemtanúnak behívó betegekre és gondozóikra.

A harmadik elemzett film kapcsán is felmerül az idő kérdése, mert jóval rövidebb az előzőeknél – 35 perc. A *Végstádium* azonban (Gaal Ilona – Wizner

Balázs, 2020) más alkotói stratégiát és fókuszot választ, a direct cinema tisztán megfigyelő módszerével szemben interjúkra épít, ezért képes megteremteni a haldoklóval való közösség élményét. A haldoklóval élete utolsó három napján folytatott elmélyült beszélgetések nem az institucionalizált testként, hanem a saját halálával tudatosan számot vető individuusként mutatják Herczeg Tamást. A kamera is részesévé lesz a tudatos elrendezésnek, más a kamera pozíciója, mint a megfigyelő dokumentumfilmek esetében, hosszú portrékat kapunk a beszélő Tamásról, illetve életének, teremtő munkájának két meghatározó helyszínére, az általa vezetett étterem és az általa helyrehozott vidéki ház képei kísérik az interjú hangját.

A haldoklóval élete utolsó három napján folytatott elmélyült beszélgetések nem institucionalizált *testként*, hanem a saját halálával tudatosan számot vető *individuusként* mutatják a dokumentumfilm főszereplőjét, Herczeg Tamást. Tamás tudatosan teremti meg saját halálát a hospice körülményei között. És a kamera is részesévé lesz ennek a tudatos elrendezésnek. Egészen más a kamera pozíciója itt, mint a pusztán *megfigyelő* dokumentumfilmek esetében. Hosszú portrékat kapunk a beszélő Tamásról, illetve életének, teremtő munkájának két meghatározó helyszínére, az általa vezetett étterem és az általa helyrehozott vidéki ház képei kísérik az interjú hangját.

A saját halál már jóval a halál pillanata előtt jelenvalóvá válik Tamás számára, és minden lehetséges módon készül is saját halálára. Török Ervin elemzésében,¹⁹ a film előrehaladtával a néző Tamás közelgő halálát egyre inkább képes temporalitásában, az idő kiterjedéseként érzékelni: előzetesen fájdalmas várakozásként, a jövőhöz való előrefutásként, majd lassan elengedésként, visszatekintésként.

A *Végstádium* a családtagoktól és a kamerát tartó alkotóktól és a kamerán keresztül a nézőktől történő búcsúzás filmje, Tamás ráhagyja szellemi testamentumát a gyászolókra és a nézőkre mint szemtanúkra. A film egyik alkotója, Gaal Ilona elmondta, hogy Tamás azért volt nyitott a forgatásra, mert „legalább van alkalma emléket hagyni a család számára”.²⁰ A korábbi filmekhez képest megfordul a viszony: Tamás gondoskodik a családjáról azzal, hogy elrendez mindent maga körül, és érzelmileg is felkészíti feleségét, lányát a halálára. Továbbmenve, az öngondoskodás aktusa is hangsúlyosan jelen van (kezdvé azzal, hogy saját maga keresett egy olyan intézményt, mint a Budapest Hospice Ház), halálra való készülésével, intenzív jelenlétével, amit a film azzal is aláhúz, hogy jellemzően nem azt mutatja, amikor Tamásról rokonai vagy a személyzet éppen gondoskodnak.

A Tamással szemben kialakított reprezentációs és etikai viszony következtében nem volt szabad megmutatni a halál pillanatát, ezt egy ízléses és tapintatos alkotói megoldással jelezték. A kamera kintről figyeli a hospice-házban éjszaka a haldokló körül álló családtagokat, és a következő beállításban másnap beszél Tamás lánya a halál bekövetkeztéről. Török felhívja a figyelmet rá, hogy az alkotók nem kívánták összemosni a halált a halott test képével. „Tamás halála ebben a communióban, közössé tevő megosztásban mutatkozik meg, amelybe másodlagos tanúként léphetünk be – azáltal, hogy lemondunk az abszolút egyszerűnek látványként történő reprodukciójáról, illetve annak hamis illúziójáról.”²¹

„A másik arca nem enged birtoklási vágyamnak, hatalmamnak”,²² azaz soha nem ismerhetem ki a másikat úgy, mint egy tárgyat, mert mindig több lesz nálam, más, másik. A *Végstádium* megközelítése közvetíti ez a ’tematizálhatat-

lanságot', Tamás halálát nem is teszi ilyen értelemben 'témává'. Wiznerék alternatív megoldásokat választanak, hogy elkerüljék a technika tárgyiasítását, ahogy Nichols fogalmaz, a „viktimizációt”.²³ A film nem törekszik arra, hogy animálja a haldokló test szenvedését, felszítva nézőkben a képzeletbeli azonosulás igényét. Ahogy Török fogalmaz: „a film és Tamás nem tanítja meg a helyes halált, mert mindenkinek más és más a saját halála. Így a néző nem a (szenvadó) »hős« szerepéhez kerül közel, hanem a tanú pozíciójához, aki harmadik félként nem résztvevője (még ha imagináriusan is) az eseményeknek, hanem ellenjegyzi és megerősíti, ami történt”.²⁴ A film nem a halált akarja megmutatni, hanem Tamás élettörténetének ezt az epizódját, életvégi történetét, ezzel együtt az ő halálát. Megállapíthatjuk tehát, hogy annak ellenére, hogy a filmet Tamás életének utolsó három napján forgatták, a *Végstádium* témája nem Tamás *haldoklása* és halála, hanem életvégi története és saját halálának – életben lehetséges – megtapasztalása.

Minden dokumentumfilm más koncepcióval, megközelítéssel, fókusszal készül – még ha nagy vonalakban a haldoklás is a téma, nem lehet egy uniformizált értelmezést adni. Az intézményi körülmények között történő haldoklás során gondozói tér keletkezik a haldokló körül. A dokumentumfilmek ezeket a tereket tágasabb vagy szűkebb perspektívában teremtik meg a filmben. A három elemzett film egyre szűkebb perspektívát választ: a *Near Death*ben az orvosok és ápolók szakmai jellegű gondoskodását és a bioetikai problémákat látjuk, a *Dying at Grace*-ben az ápolók közvetlen fizikai és lélektani gondoskodását a haldoklóról, míg a *Végstádiumban* a haldokló öngondoskodását a filmkészítőkkal és a szűk családtagokkal folytatott interakcióiban a hospice-ház intim terében.

■ JEGYZETEK

1. Lásd André Bazin: *Death Every Afternoon*. (Ford: Mark A. Cohen.) In: Yvone Margulies (ed.): *Rites of Realism. Essays on Corporeal Cinema*. Duke University Press, Durham – London, 2013. 27–31.
2. A szürrealista filmkészítők konfrontálták a nézőket korábban a pusztulással és halállal, pl. Luis Buñuel a *Föld kenyér nélkül*, Georges Franju *Az állatok vére* című dokumentumfilmeikben, ám ezek nem szisztematikus mozgóképes leírások voltak, hanem sokkoló pillanatok.
3. Tarnay László: *A halál filmes ábrázolása*. In: Barcsi Tamás – Hegedűs Katalin – Takács Izolda (szerk.): *Halál a filmművészetben*. Magyar Hospice – Palliatív Egyesület, Bp., 2022. 9–33. (A továbbiakban Tarnay 2022.)
4. Az *Extremis* című filmet 2017-ben a legjobb rövid dokumentumfilm Oscar-díjára jelölték.
5. Jennifer Malkowski: *Dying in Full Detail: Mortality and Digital Documentary*. Duke University Press, Durham, 2017. 7. (A továbbiakban Malkowski 2017.)
6. Vivian Sobchack: *Inscribing ethical space: Ten propositions on death, representation, and documentary*. *Quarterly Review of Film Studies* 1984. Vol. 9. No. 4. 291. (A továbbiakban Sobchack 1984)
7. Sobchack 1984. 296.
8. Emily West: *Invitation to witness: the role of subjects in documentary representations of the end of life*. *International Journal of Communication* 2018/12. 1486.
9. Alan Cholodenko: „*The Borders of Our Lives*”: *Frederick Wiseman, Jean Baudrillard, and the Question of the Documentary*. *International Journal of Baudrillard Studies* 2004, Vol. 1, No. 2. <https://baudrillardstudies.ubishops.ca/the-borders-of-our-lives-frederick-wiseman-jean-baudrillard-and-the-question-of-the-documentary/>
10. *Warrendale* című dokumentumfilmje szintén 1967-ben készült el, egy bentlakásos gyermekintézet körülményeit leplezi le, és szintén etikai okok miatt nem sugározta a megrendelő tévétársaság, csak fesztiválokon vetítették. A *Warrendale* Cannes-ban aratott sikert, a *Titicut Follies* Mannheimben.
11. Elizabeth Cowie: *Recording Reality, Desiring the Real*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2011. 92.
12. Malkowski 2017. 104.

13. Uo. 105–107.
14. Sobchack 1984. 290.
15. Sobchack 1984. 287.
16. Tarnay László 2022. 18.
17. Michele Aaron: *Watching Others Die: Dying at Grace (2003): Spectatorship and the Ethics of Being Moved*. In: Helen Thomas (ed.): *Malady and Mortality: Illness, Disease and Death in Literary and Visual Culture*. Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2016. 211.
18. Uo.
19. Török Ervin: *Saját tér (Gaal Ilona, Wizner Balázs: Végstádium, 2020)*. In: Barcsi Tamás – Hegedűs Katalin – Takács Izolda (szerk.): *Halál a filmművészetben*. Magyar Hospice – Palliatív Egyesület, Bp., 2022. 47–62.
(A továbbiakban Török 2022.)
20. Takács Izolda: „Ameddig mi létezőnk, a halál nincs jelen...” *Beszélgetés Gaal Ilonával, a Végstádium című film rendezőjével*. In: Barcsi Tamás – Hegedűs Katalin – Takács Izolda (szerk.): *Halál a filmművészetben*. Magyar Hospice – Palliatív Egyesület, Bp., 2022. 112.
21. Török 2022. 59.
22. Emmanuel Lévinas: *Teljesség és végtelen*. Jelenkor, Pécs, 1993. 164.
23. Vö. Bill Nichols: *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2001. 76–78.
24. Török 2022. 55.

