

Ureczky Eszter

## A törődés traumája

### Időskor, testi fogyatékos-ság és a gondoskodás (társadalmi) nemei Michael Haneke *Amour* című filmjében

„There is no end to this story  
No final tragedy or glory  
Love came here and never left.”  
Lhasa de Sela: Love Came Here

Számos kortárs filmes alkotás problematizálja az időskor, a testi fogyatékos-ság és a gondoskodás társadalmi, orvosi és pszichológiai aspektusait napjaink nyugati kultúrájában. Az olyan filmek és sorozatok, mint az *Amour*,<sup>1</sup> az *Iffjúság*,<sup>2</sup> *Az egészség ellenszere*,<sup>3</sup> az *Én, Daniel Blake*,<sup>4</sup> a *XIV. Lajos halála*<sup>5</sup> vagy a *Black Mirror* című sorozat „San Junipero”-epizódja<sup>6</sup> mind a krónikus betegség és az öregedés kapcsolatát vizsgálják igen eltérő műfaji keretek és reprezentációs stratégiák segítségével. Ugyanakkor közös bennük, hogy a többek között Susan S. Phillips és Nancy Fraser által a késő 20. és a korai 21. századot jellemző, a „gondoskodás válságaként” leírt jelenségre adott kritikus reakciókként is értelmezhetőek. E fogalom abból a belátásból ered, hogy az első világbeli állampolgárok egyre inkább egyfajta medikalizált, normalizált és legalábbis elvben róluk gondoskodó – Michel Foucault kifejezésével élve – „szomatokráciákban”<sup>7</sup> élnek, ahol elsősorban testekként azonosítódnak, és ahol az időskor, valamint a szellemi vagy testi fogyatékos-ság gyakran a gazdasági és szexuális produktivitás normájától való kóros deviációként jelennek meg, illetve a térbeli szegregáció és a szociális gondoskodás egyre inkább deperzonalizált formái által szankcionálódnak. Ahogy arra Martine Beugnet filmkutató rámutat: „a késő-kapitalista kultúrában az időskor egy betegség, a csökkent fogyasztói érték és produktivitás megfelelője, egyfajta társadalmi stigma, s e státuszt pontosan tükrözik

<sup>1</sup> Rend.: Michael Haneke, 2012.

<sup>2</sup> *Youth*, rend.: Paolo Sorrentino, 2015.

<sup>3</sup> *A Cure for Wellness*, rend.: Gore Verbinski, 2016.

<sup>4</sup> *I, Daniel Blake*, rend.: Ken Loach, 2016.

<sup>5</sup> *The Death of Louis XIV*, rend.: Albert Serra, 2016.

<sup>6</sup> Rend.: Owen Harris, 2016.

<sup>7</sup> FOUCAULT, 2004. 7.

annak reprezentációi is”.<sup>8</sup> Jelen elemzés a gondoskodás filmes ábrázolását vizsgálja Michael Haneke *Amour* című alkotásában,<sup>9</sup> amely egyszerre kritizálja és humanizálja az időskorhoz, a fogyatékosághoz, a gondoskodáshoz, a nemi szerepekhez és a halálhoz kötődő kurrens biopolitikai gyakorlatokat.

Az *Amour* felkavaró története egy idős francia házaspár életének utolsó néhány hónapját követi nyomon, miután a feleség, Anne (Emmanuelle Riva), a visszavonult zongoratanárnő súlyos agyvérzést szenved el, s ennek következtében szintén nyugdíjas, azelőtt zongorista férje, Georges (Jean-Louis Trintignant) gondviselő alakká kell, hogy váljon, s végül hirtelen indulattól vezérelve egy párnával fojtja meg magatehetetlen feleségét – feltehetően azért, hogy véget vessen Anne és a saját szenvedésének is. Az *Amour* filmes nyelve következetesen hangsúlyozza és összekapcsolja a házaspár testi-lelki szenvedésének térbeli és nemi szerepekhez köthető tapasztalatát, amennyiben szinte a teljes film a pár felső középosztálybeli, tágas párizsi lakásában játszódik, amely egyszerre óvó-védő és klausztrófó-fojtogató mikrokozmoszukká válik. Ily módon a lakás olvasható a külső fenyegető veszélyek szimbolikus ellen-tereként is, úgymint az öregedést és a fogyatékoságot sújtó társadalmi ítélkezés, a gyakran megalázóként és embertelenként érzékelt orvosi procedúrák, illetve a gondoskodás egyéb, gyakran kérértlen betörései privát szférájukba. Egyrészt a film megerősíteni látszik a belátást, miszerint „az öregséghez köthető ősrégi kulturális sztereotípiák nyomán a veszteség, a kiszolgáltatottság és a fokozódó sebezhetőség, fogyatékoság és betegség az időskor ‘normájaként’ alkotódnak meg”,<sup>10</sup> ugyanakkor az *Amour* fókusza Anne testi és ezzel párhuzamban Georges lelki leépülésén van, és ezáltal meg is kérdőjelezi az időskor, a fogyatékos és az elkerülhetetlen tehetetlenség, elszigeteltség sztereotípiáinak együtt járását. Jelen tanulmány a kultúrorvostan (*medical humanities*) területén belül, a gondoskodás fogalmát érintő elméleti megközelítések irányából, valamint fogyatékoságtudományi elméletek, genderelméletek és kritikai gerontológiai munkák alapján közelít a filmhez, abból a gondolatból kiindulva, hogy Anne és Georges fizikai és mentális tönkremenetele nem elsősorban a betegségtapasztalat és a gondoskodás imperatívuszának következménye, hanem a gondoskodást meghatározó ideológiák debilitáló jelentéseiben gyökerezik. E gondolat kifejtéséhez Michel Foucault sokat idézett mondatából indulok ki, mely szerint „a modern biopolitikai hatalom lényege az a jog, hogy ‘éltesen és hagyjon meghalni’”, amely felváltotta a 19. század végéig meghatározó „megölni és életben hagyni” domináns paradigmáját.<sup>11</sup> Az *Amour* tehát aktualizálja és polarizálja az öregedés és a fogyatékoság ábrázolását, s rámutat arra a jelenségre, hogy a 21. században az éltetés a meghalni hagyás helyett néha éppen olyan dehumanizáló lehet a gondoskodás intézményes és informális keretei között egyaránt.

<sup>8</sup> Idézi: CHIVERS, 2011. 14.

<sup>9</sup> Lásd még: URECZKY, 2016; URECZKY, 2018.

<sup>10</sup> YOSHIZAKI-GIBBONS, 2019. 180.

<sup>11</sup> FOUCAULT, 2003. 241. A teljes idézet: „az egyik legnagyobb átalakulás, amelyen a politikai jog a 19. században keresztülment, az nem is igazán a szuverén hatalom régi jogának – nevezetesen, hogy elvegye az életet, vagy életben hagyjon – helyettesítése; sokkal inkább kiegészítette azt egy újfajta jog, amely nem törli el a régi jogot, hanem belülről formálja át azt. Ez a jog éppenséggel az előző ellentéte. A jog, amelynek hatalmában áll ‘éltetni’ és ‘halni hagyni’. Míg a szuverén hatalom joga arra irányult, hogy elvegye az életet, vagy életben hagyjon, ez az új jog immár arra, hogy éltesen és hagyjon meghalni (the right to make live and to let die).” FOUCAULT, 2003. 241. (Saját fordítás).

*Betörés a történet terébe*

„Now that my heart is open  
It can't be closed or broken  
Love came here and never left.”

Az *Amour* sajátos helyet foglal el az osztrák születésű rendező életművében: egyrészt szerves folytatása a Haneke munkásságát meghatározó témáknak, úgymint a zaklatott családi kapcsolatok, elfojtott titkok és bűncselekmények, ugyanakkor e visszatérő témák kezelésmódja meglepően visszafogott és látszólag kevésbé erőszakos a legújabb művében. Hasonlóan Haneke korábbi, nagy sikert aratott filmjeihez, mint *A zongoratanárnő*<sup>12</sup> vagy a *Rejtély*,<sup>13</sup> az *Amour* is egy érzelmileg magával ragadó, lassan kibontakozó, lélektanilag sötét családi dráma. A film rendkívül pozitív fogadtatásban részesült mind a kritikusok, mind a közönség szempontjából, öt Oscar-díjra jelölték, többek között a legjobb színész és a legjobb idegen nyelvű film díjaira – utóbbit meg is nyerte. Ez a szinte egyhangúan pozitív reakció azt sugallja, hogy a házastárs által „elkövetett” eutanázia/gyilkosság (erre a dilemmára később még kitérek) filmes elbeszélése kulturálisan neuralgikus pontokra tapint rá, melyek egyszerre igen személyesek, s közben átfogó társadalmi krízisekhez is kötődnek az időskor, a fogyatékos és a gondoskodás kapcsán. Magának Hanekének is egyszerre hordoz személyes és szakmai tetteket ez a film, egy interjúban ugyanis elmondta, hogy a forgatókönyvet egy saját, igen traumatikus családi emléke inspirálta: idős nagynénjének öngyilkossága,<sup>15</sup> akihez különösen közel állt, hisz ő nevelte fel. A rendező szavaival a legfőbb egzisztenciális kérdés, ami e történet elbeszélésére sarkallta, a következő: „Mit kezdünk a szeretteink szenvedésével?”<sup>16</sup>

Jellemző Hanekére, hogy főleg a film nyitó- és zárójeleneteiben a tér esztétikája metaforikus leképeződésévé válik a történet fojtogató érzelmi ökonómiájának. Anne és Georges párizsi otthonának terei különös hangsúlyt kapnak a nyitójelenetben, ami egyben a film keretes elbeszélői szerkezetét is szolgáltatja. Ahogy az 1. sz. kép képkivágata mutatja, a legelső kép, amit látunk, az a mozzanat, amikor

<sup>12</sup> *La pianiste*, 2001.

<sup>13</sup> *Caché*, 2005.

<sup>14</sup> Haneke stílusát gyakran jellemzik kritikus realizmusként, de az 1990-es végének és a 2000-es évek elejének francia újbrutalizmusához is kötik olyan rendezőkkel együtt, mint Gaspar Noé, Catherine Breillat, Virginie Despentes, Coralie Trinh és François Ozon. Vö.: McCANN–SORFA (EDS.), 2011. 2.

<sup>15</sup> Az idős emberek öngyilkossági mutatóiról jóval kevesebb szó esik a közbeszédben, mint a fiatalok kapcsán, pedig egy nemrégiben készült magyarországi felmérés szerint több mint 800 idős ember követett el öngyilkosságot tavaly. (FÖDI, 2019.)

<sup>16</sup> Idézi: CONRAD, 2012. Michael Haneke a történetéről: „A nagynéném, aki felnevelt, 93 éves korában követett el öngyilkosságot. Már egy évvel korábban is volt egy kísérlete. Akkor még azt kérdezte tőlem, fogynám-e a kezét, amíg lenyeli a tablettákat. Természetesen visszautasítottam, és elmondtam neki, hogy illegális volna ilyesmit tennem, és hogy börtönbe kerülhetnék miatta – már csak azért is, mert én voltam az örököse. Bevallom őszintén, megkönnyebbülést is jelentett, hogy ilyen jó alibim volt – nem hiszem, hogy elég erőm lett volna mellette lenni abban a pillanatban. Amikor először kísérelt meg öngyilkosságot, tablettákat vett be, de időben rátaláltam, és kórházba vittem. Amikor két nappal később magához tért, ott ültem mellette, odafordult hozzám, és azt mondta: 'Istenem, miért csináltad ezt velem?!' A következő kísérletével megoárta, amíg elutazom valami filmfesztiválra. Akkor már sikerült.”

a rendőrség kívülről feltöri a lakás bejárati ajtaját, majd észleljük, ahogy a nyomozók azonnal eltakarják az arcukat, feltehetően valamiféle erős szag miatt. A kamera ekkor a hálósoba ajtaja felé fordul, amely szintén zárva van, szélei még ragasztószalaggal is körbe vannak szigetelve. Amikor a rendőrök ezt az ajtót is feltépik, elénk tárul a duplaágy közepén fekvő halott, oszlóban lévő idős hölgy látványa, aki ünnepélyes, fekete ruhát visel, és szabályosan elrendezett, hervadt virágok veszik körül. E sokkoló és rejtélyes nyitójelenet után egy hirtelen vágás következik, és a néző szembesül a film címével, mely nagy, lendületes, kézírászerű betűkkel rajzolódik ki a fekete vászonra: *Amour*. A film felütése tehát azonnali kapcsolatot létesít a szerelem és a halál témái között, olvasatomban pedig e két fogalom közötti affektív kapcsot a gondoskodás jelensége teremti meg.



1. sz. kép. A film és a lakás erőszakos nyitánya/felnyitása

Míg a film elején azt látjuk, hogy egy egész csapatnyi idegen szakember (tűzoltók, rendőrök, mentősök) törnek be a lakásba, a film zárójelenete egy személy, a házaspár egyetlen, a filmben bemutatott rokona, felnőtt lányuk (Isabelle Huppert) látogatásával ér véget, aki magányosan álldogál az immár üres előszobában, láthatóan értetlen, elveszett állapotban. (2. sz. kép) Ily módon a film erőteljes térbeli keretezése alapvetően értetlen kívülállók behatolására épül, akik legyenek bár a fegyelmezni és/vagy gondoskodni hivatott társadalmi test képviselői vagy szerető családtag(ok), egyaránt képtelenek tűnnek arra, hogy gondoskodjanak az idős házaspárról, és érzelmileg hozzáférjenek a velük történetekhez. A lakás tehát nemcsak a történet helyszíne, de az elbeszélés kerete is, amelyet erőszakkal nyitnak fel, miközben a történet maga mégis hermetikusan lezárva marad, akár a Georges által körbeszigszalagozott, s ezáltal egyfajta szarkofággá, mauzóleummá változtatott hálósoba, az otthonuk legintimebb helyisége. Szintén kulcsmozzanat, hogy a kamera mind a nyitó-, mind a zárójelenetben a lakáson belül helyezkedik el, azaz nézőként belülről figyeljük a hatóságok és a házaspár lányának bejövetelét, mint afféle akaratlan cinkosok, a halálos családi titok őrzői. Haneke maga is reflektált

a film végén a magányos felnőtt/gyermek alakjának jelentőségére, szerinte ugyanis ő „bennünket jelképez”, megtestesíti a néző „rossz lelkiismeretét”,<sup>17</sup> hisz mind szemtanúivá válunk a házaspár közös agóniájának.<sup>18</sup> Ez a bizonyos rossz lelkiismeret azért is válódhat ki a nézőben, mert „az öregedés jelei jelentősebben rezonálnak a beteget körülvevő személyekben, ők a büntudatos célcsoport (guilty demographic)”.<sup>19</sup> A film ily módon arra is invitálja nézőit, hogy egyfajta kollektív büntudatban való részvétel által nézzenek szembe a jelenleg meghatározó, ám egyre inkább kudarcot valló gondoskodási gyakorlatokkal és intézményekkel.



2. sz. kép. A házaspár lánya a film zárójelenetében megérkezik a tethelyre, gyermekkori otthonába

Elaine Scarry azt írja *The Body in Pain* című könyvében, hogy a testi fájdalom szinte minden esetben lehetetlenné teszi a verbális vagy vizuális reprezentációt: „ellentétben bármely más tudatállapottal, a fájdalomnak nincs referenciális tartalma. Nem valamiről szól vagy valamiért létezik. Pontosan azért, mert nincs tárgya, minden más jelenségnél jobban ellenáll a nyelv általi tárgyiasításnak.”<sup>20</sup> Scarry tehát úgy értelmezi a fájdalmat mint már mindig reprezentálhatatlan, és ezáltal mások számára eredendően hozzáférhetetlen tapasztalatot. A film narratív keretezése is ezt a felfogást látszik tükrözni azáltal, hogy a főszereplők hiányára fókuszál a nyitó- és zárójelenetekben, s ily módon az idős házaspár lélektanilag elmondhatatlan és társadalmilag kerülendő tapasztalatának esszenciáját ragadja meg. Nem a méltó (*death with dignity*), hanem a méltatlan halál felé vezető útjuk elkerülhetetlenségét sugallja: Anne-t

<sup>17</sup> Idézi: CONRAD, 2012.

<sup>18</sup> Haneke arról is híres, hogy erkölcsi szempontból bevonja nézőit filmes elbeszéléseinek cselekményébe: a *Rejtély* című filmben például egy jól szituált francia család folyamatosan videofelvételeket kap a házuk bejárati ajtajáról, s ezek a kazetták csak az extradiegetikus valóságból érkehetnek, és a francia történelem elhallgattatott kolonialis traumáit jelképezik.

<sup>19</sup> CHIVERS, 2011. 73.

<sup>20</sup> SCARRY, 1985. 5.



Georges öli meg, aki azután elhagyja a lakást, soha nem látjuk többé, s feltehetően öngyilkosságot követ el.

E térbeli és narratív keretezés köztes részei, azaz a film többi jelenete egyetlen hosszú *flashback* formájában mutatja be e tragikus végkifejlethez vezető eseményeket. A film elbeszélőtechnikája tehát emlékeztethet azokra a krimikre, amelyek magával a bűnténnyel kezdődnek, így az olvasó/néző feladata nem az elkövető kilétének felderítése a nyomozóval közösen, hanem az események logikai láncának felgöngyölítése a nyomozati munka folyamatán keresztül. Az *Amour* esetében egy életem át tartó szerelem és házasság drámájának utolsó néhány felvonását látjuk csupán, ahol a *corpus delicti* a feleség, Anne teste, teteme. Maga Georges nem jelenik meg sem a nyitó-, sem a zárójelenetekben, hiányával tüntet, gondviselő alakként mégis ő lesz a film valódi főszereplője: a film elsősorban nem Anne mint krónikus beteg belső nézőpontját próbálja reprodukálni (ahogyan azt például a *Szkafander és pillangó*<sup>21</sup> vagy a *Fekete angyal*<sup>22</sup> című filmekben látjuk).

A kiterjesztett *flashback* hónapokkal a nyitójelent előttré ugrik vissza, amikor egy átlagos este koncertre megy a házaspár. Szintén lényeges, hogy ez az egyetlen jelenet, amely a lakásukon kívül játszódik. A koncertet Anne egy volt tanítványa adja egy elegáns színházteremben. Magát a színpadot azonban egyetlen kép erejéig sem látjuk, ehelyett a kamera nyugtalanul pásztázza a nézőteret, a koncert kezdete előtt a helyüket kereső közönség tagjait. (3. kép) Szimbolikus társadalmi tér is ez a nyüzsgő nézőtér: civilizált idegenek átmeneti csoportosulása, akiket a film nézője óhatatlan kíváncsisággal figyel, és még akkor is találgatjuk, kik lesznek a „mi” szereplőink, ha a film plakátjáról (vagy máshonnan) pontosan tudjuk, kiket kell keresnünk. Ez a kamerakezelés erőteljes metanarratív és intermediális gesztus is egyben, hiszen a film nézőinek tekintete a színházi térben helyet foglaló közönségre irányul, akik mindeközben a színpadra fókuszálnak tekintetükkel, fülükkel. Ez a tükröző alakzat azt a hatást kelti, mintha a kamera lencséjének/tükrének két oldalán helyet foglalók bármikor helyet cserélhetnének, szereplő és néző szerepei felcserélhetőek lennének, kísérteties, zavarba ejtő hatást keltve, kiugrasztva a publikus és a privát élettereink sebezhető határát.<sup>23</sup> Az agilis kamera azonban egy ponton megállapodik egy rokonszenves, idős házaspáron, akik csupa gyengédséggel fordulnak egymás felé, s a koncert után, hazafelé a buszon is békés csöndben üldögélnek egymás mellett. Otthon aztán Georges megjegyzi, milyen csinos volt aznap este a felesége, azaz mind verbális, mind metakommunikatív jelzéseikből pár vonással ugyan, de egy szeretetteljes kapcsolat évtizedes szövedéke sejlik fel, melynek alapja egymás és a művészet mélységes szeretete.

<sup>21</sup> *Le Scaphandre et le papillon*, rend.: Julian Schnabel, 2007.

<sup>22</sup> *Wit*, rend. Mike Nichols, 2001.

<sup>23</sup> Pedro Almodóvar *Beszélg hozzá!* (2002) című filmje, mely hasonlóan felkavaró módon tematizálja a gondoskodás és a szeretet gyakran ambivalens viszonyát, szintén egy metafilmes, színházi jelenettel kezdődik, ahol nem a zenéé, hanem egy Pina Bausch-koreográfiáé a főszerep. Mindkét önreflexív jelenet a gondoskodás neveire, az interszubjektív szeretet/szerelem egyszerre intim, érzelmi alapú és publikus, politikai (hatalmi) jellegére hívja fel a figyelmet.



3. sz. kép. A közönség mint tükör

Csakhogy hazaérkezvén váratlan trauma töri meg az este hangulatát: a bejárati ajtón látható nyomok alapján egyértelmű, valaki megpróbálta feltörni lakásukat, ezzel pedig megismétlődik a nyitójelenet erőszakos behatolása (időrendben persze ez a betörési kísérlet az első), amely egyébként szintén jellegzetes Haneke-motívum.<sup>24</sup> Noha érthető módon Anne-t és Georges-ot is felzaklatja az eset, és a feleség hívni is akarja a rendőrséget, férje azonnal és határozottan elutasítja ezt az ötletet. Ösztönös döntése, mellyel elszigeteli önmagukat a lakásban a külső fenyegetésekkel és segítséggel szemben, újabb előrevetítő elem. Georges mintha úgy vélné, krízis esetén magánügy a probléma megoldása, s valami módon talán mintha szégyellné is, ha segítséget kérne, bevallva ezzel, hogy férfiként, férjként, felnőtt állampolgárként nem képes többé megvédeni otthonát a kívülről fenyegető veszélyektől. S ekkor még nem is tudják, hogy ez lesz az utolsó viszonylag nyugodt éjszakájuk együtt, mielőtt Anne másnap reggel agyvérzést kap, és az életük élethosszig tartó, önkéntes karanténvá válik.

A lakás mint karantén szintén meghatározó elem a teljes filmben: míg a nyitó és zárójelenetek a bejárati ajtót mint a külvilág küszöbét hangsúlyozzák, a köztes jelenetekben többször is látunk a lakásban függő festményekre fókuszáló extrém közeliből álló szekvenciákat, melyek csendéletszerűen mutatják be az egyre inkább mauzóleumszerű szobákat. Az első ilyen szekvencia Anne stroke-ja után szerepel, s azt látszik érzékeltetni, hogy a pár huzamosabb ideig nincs otthon, feltehetően a kórházban tartózkodnak mindketten. Feltűnő, hogy Anne kórházba szállítása és orvosi kezelése egyáltalán nem jelenik meg a filmben, soha nem látjuk őt páciensként, intézményes közegben, ahogy Georges sem lesz látogatóba érkező rokon.

<sup>24</sup> A *Funny Games* (1997) című filmben két szadista betör egy felső középosztálybeli család otthonába, és megkínizza a házaspárt, illetve fiukat, míg a már említett *Rejtély* esetében szintén jelen van az otthonba való erőszakos betörés gesztusa, ám sokkal titokzatosabb, de nem kevésbé destruktív módon, a kazetták postázása által. (PROSE, 2013.)

Haneke ezt igen tudatosan alakította így: „Nem akartam ebből a filmből 'társadalmi drámát' csinálni. Épp elég film készült már, amelyek társadalmi drámaként mutatják be ezeket a témákat, és a kontextusra, a környezetre irányulnak, kórházakkal, mentőautóval, orvosokkal. Én nem ezt akartam csinálni. Nem társadalmi drámát, hanem egzisztenciális drámát akartam forgatni.”<sup>25</sup> A film egzisztenciális természetét emeli ki az is, hogy noha a történet Párizsban játszódik, ez a tény tulajdonképpen teljesen jelentéktelen, a valódi színhely a lakás lélektani tere, mindenféle *couleur locale* nélkül, néha szinte beckettien absztrakt és abszurd hangulatot teremtve. Ahogy egy kritikus már rámutatott, Haneke „mindig inkább a terek, nem pedig a helyek filmese volt abban az értelemben, hogy az eseményeként, szokásokként vagy kulturális gyakorlatokként definiált 'helyi' jelenségek, amelyek egy városra, régióra vagy nemzetre jellemzőek, sosem érdekelték különösebben”.<sup>26</sup> A lakás tere annyiban társadalmi tér mégis, hogy osztály szempontjából világosan elhelyezi a párt: meghatározó, hogy mindketten fehérbőrű, középosztálybeli, heteroszexuális, tanult emberek, hisz ennek megfelelően kezelik immár a prekariátussal rokon helyzetüket is: „különösen a középosztály esetében igaz, hogy a privatizált kockázatkezelés, amelynek keretében az egyén önfegyelem gyakorlása által kontrollálja az életét, még mindig korrelál azzal a tendenciával, hogy az egyén elszigetelje magát és megkövetelje biztonságos távolságát a 'kockázati csoportoktól’”.<sup>27</sup> E csendéletszerű domesztikus képek, műtárgyakra, bútorokra irányuló extrém közeli középosztálybeli értelmiségi pár szokványos életterét jelentik, s egyszerre teremtik meg a jelenlét és a hiány fojtogató légkörét. A műalkotások közönyösen léteznek tovább gazdáik jelenlétében vagy távollétében, életében, szenvedésében és halálában. Az *Amour* egyik legfőbb üzenete talán az, hogy a mások élete egy ponton túl olvashatatlan marad még a hozzájuk legközelebb állók számára is, és ennek megfelelően a magány, a kétségbeesés hangulata alapozza meg a későbbi eseményeket – Anne halálát, amelyet értelmezhetünk gyilkosságként, kegyes halálként, öngyilkosságként vagy pedig a törődés és az összetörés végső és kölcsönös gesztusaként is.

### A törődő férj

„Now I'll have to live with  
loving you forever  
Although our days of living life  
together  
Of living life together are over.”

Az *Amour* releváns kérdéseket vet fel a nyugati kultúra jóléti társadalmainak számos dilemmájával kapcsolatban, úgymint az öregedés, a fogyatékoság, az életvégi gondoskodás és az eutanázia. A kritikai gerontológiai egyik alapvető belátása az, hogy kultúránk diszkriminál az idősekkel szemben, a róluk való gondoskodás pedig hagyományosan női feladatként értelmeződik. Georges idős férfiként, férjként

<sup>25</sup> CALHOUN, 2016.

<sup>26</sup> INCE, 2011. 85.

<sup>27</sup> LOREY, 2015.



kell, hogy gondviselő alakká változzon, és ez ellentmond a legerjedtebb gondoskodási sztereotípiának, hiszen a „gondoskodás/gyógyítás dichotómiája történelmi szempontból társadalmi nemmel kódolt módon ágyazódik be, ahol a gyógyítást a férfiassággal és a magasabb rendű értékekkel, míg a gondoskodást inkább feminin és kevésbé értékes tulajdonságokkal azonosítjuk”.<sup>28</sup> A film egyik legerőteljesebb (és a fenti gondolat tükrében legkonzervatívabb) sugallata a gondoskodás nemei kapcsán talán éppen az, hogy a férj lelki összeomlása elkerülhetetlennek tűnik egy ilyen helyzetben.<sup>29</sup>

Ez egyrészt nyilvánvalóan azért van, mert egy krónikus beteg hozzátartozó ápolása bárki számára az egyik legkimerítőbb feladat testileg és lelkileg is, ahogy éppen ezért az is köztudott, hogy a gondviselőnek először saját magáról kell gondoskodnia: „a gondoskodási feladat ellátása ellenére a gondoskodónak tanácsos azt is megszerveznie, hogy eljárjon otthonról, rendszeren egyen, éljen társasági életet. Meg kell értenie, hogy a saját egészsége és mentális jóléte a tét.”<sup>30</sup> A filmben többször elhangzik egy kérdés, amely szimptomatikus módon mindig befejezetlen, illetve megválaszolatlan marad. Idegenek, szomszédok, még a házaspár saját lánya is felteszi ezt a kérdést Georges-nak: „Szükséged van valamire?”, „Miben segíthetek?”, „Ha bármire szükségük lenne...”. (4. sz. kép) Georges azonban egyedül találja magát a problémával: a feleségével. Ám a film ezen túlmenően nem pusztán azt sugallja, hogy egy ilyen helyzetben a férj szükségképpen megrogy a teher alatt, hanem ennél mélyebbre hatolva arra kérdez rá, hogy miért tűnik pszichológiai értelemben olyannyira „adottnak”, hogy Georges végül agresszorrá válik? Azaz, hogyan reflektál a film direkt vagy implicit módokon a gondoskodás és az eutanázia genderaspektusaira?

Az e kérdésekre adható válaszkísérletek megfogalmazása előtt azonban szükségesnek tűnik meghatározni, mit értünk jelen esetben gondoskodás alatt. Amennyiben

*„a gondoskodás társadalmi felhatalmazással rendelkező és kulturálisan megalkotott kapcsolat, amely mind a gondoskodást nyújtó, mind a gondoskodást elfogadó személyt egyfajta kapcsolati rendszerbe illeszti, mely egyszerre magánjellegű és nyilvános, gazdasági és társadalmi-kulturális, átívelve és túlmutatva saját és másik, erős és gyenge határvonalain, de generációkon, társadalmi státuson és egyre inkább a nemzetállamok határain is”,<sup>31</sup>*

a pár küzdelme annál inkább antropológiai értelemben univerzálisnak mondható (és nem csak Haneke kifejezésével élve egzisztenciálisnak), hiszen metszéspontjává válik a korunk fejlett társadalmi által jelenleg megtapasztalt kríziseknek. A jelenlegi „gondoskodási válságot” Nancy Fraser úgy határozza meg, mint „a financiaális kapitalizmus szociálisan reprodukcióval ellentmondásainak többé-kevésbé akut kifejeződését”,<sup>32</sup>

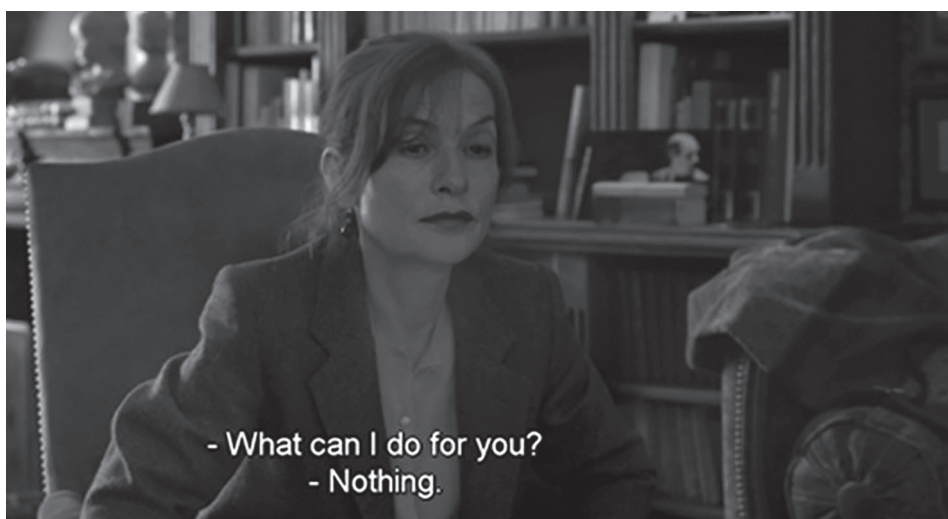
<sup>28</sup> O’LYNN, 2007.

<sup>29</sup> A színész és az általa alakított szereplő között fennáll egy igen zavarba ejtő párhuzam is: „Ez volt az első film, amit Jean-Louis Trintignant azután forgatott, hogy a lányát meggyilkolták. [...] Egyáltalán nem volt jól, öngyilkosságot akart elkövetni. A producerem azt mondta neki: Rendben, csináljuk meg a filmet, és utána megölheted magad.” ROBERTS, 2012.

<sup>30</sup> GULLETTE, 2013.

<sup>31</sup> KUNOW, 2015. 330.

<sup>32</sup> FRASER, 2016. 99.



4. sz. kép. A kívülről jövő gondoskodás lehetetlensége

míg Susan S. Phillips a gondoskodó szakmák bármelyikében dolgozók alapvető tapasztalataként írja le a jelenséget: „egyre inkább jellemző a segítő szakmákra, hogy a személy fogalmát és a gondoskodás lényegét elhomályosítják az igazságelosztás elszemélytelenítő gyakorlatai, a technológiai jellegű problémamegoldás, illetve a piaci technológiák és viszonyok”.<sup>33</sup> Ezek a definíciók alapvetően úgy értelmezik a problémát, mint az államilag központosított, gazdasági szempontok vezérelte, professzionizált és intézményesített szociális gondoskodás formáit. Az *Amour* azonban épp azzal járul hozzá eredeti módon ehhez a diskurzushoz, hogy az otthonápolás jelentőségét és kockázatait mutatja fel informális, nem intézményes, hanem domesztikus keretek között. Ha a gondoskodás elszemélytelenedése valóban a késő-kapitalizmus

<sup>33</sup> PHILLIPS, 1996. 2.

logikájának egyik meghatározó eleme, akkor a magánélet szférája nem e jelenség ellenpontjának tekinthető, hanem sokkal inkább a fenti hatalmi viszonyok szükségszerű végtermékének. Ily módon a film egyik üzenete az, hogy a közismert feminista szlogen nyomán a személyes nem pusztán a nemi szerepek tekintetében politikai, de a gondoskodó szerepek esetében is érvényes ez a belátás.

Georges helyzete azért is kivételes, mert a gondoskodás hagyományos értelemben véve női feladat, sőt, kötelesség, és ahogy arra már több kritikus rámutatott, a film érzelmi dinamikája teljesen más volna, ha a feleségnek kellene férjéről gondoskodnia.<sup>34</sup> Kultúránkban túlsúlyban vannak a női gondviselők és reprezentációik, amit részben magyaráz az a jelenség, hogy különösen idős korban a patriarchális családi és társadalmi mintázatok csak felerősödnek: „*még mindig él az az erős kulturális makro-narratíva, hogy a gondoskodás elsősorban női felelősség, s ebből az is következik, hogy a késő-modern életút valójában a premodern patriarchális életút szisztematikusan megszervezett modernizációja, ami a legtöbb nyugati társadalomban máig megtalálható azok főbb kulturális tradícióinak különbségei mellett is*”.<sup>35</sup> Haneke döntése tehát, hogy a férj-mint-gondviselő kerül a fókuszba, innovatív választásnak tekinthető, amely fontos reprezentációs hiányt pótol, ugyanakkor fel is tárja a gondoskodás válságának – mint gender- és társadalmi osztály-függő jelenségnek – a hátterét.

Amikor pedig ezen a kontextuson belül házastársi gondoskodásról van szó, nemük alapján lényeges különbségek fedezhetők fel a gondoskodóknak a gondoskodási helyzetre adott reakciói között:

*„a gondoskodási munka során a férfiak és a feleségek különböző forrásokból származó stresszt és érzelmi jutalmakat élnek meg, s ezek olyan különbségek, amelyek végső soron a genderviszonyokhoz köthetőek [...] a férjeket kevésbé viseli meg, ha demenciában szenvedő feleségüket kell ápolniuk, s ez részben azért van, mert hasznosnak, cselekvőképesnek érezhetik magukat, a gondoskodás bennük többek között a teljesítmény érzetét kelti”*.<sup>36</sup>

Georges filmbéli reakciói alátámasztani látszanak ezt az érvet, legalábbis gondoskodói munkájának kezdeti szakaszában. A stroke-ot megelőzően Georges-ot mint gyengéd férjet látjuk, aki a koncert után hazaérkezve is bókol a feleségének. (5. sz. kép) Később, mikor Anne hazaérkezik a kórházból a stroke-ot követő sikertelen műtétje után, és a fél oldala béna marad, a pár kapcsolata, a köztük lévő érzelmi és hatalmi viszonyok elkezdnek átrendeződni. Gyakran látjuk Georges-ot

<sup>34</sup> Érdekes módon a kortárs kelet-európai filmben a gondoskodás válságának ábrázolása elsősorban nőalakokhoz kötődik, sőt, kifejezetten az ápolónő alakjához: *Johanna* (rend.: Mundruczó Kornél, 2005); *Pál Adrienn* (rend.: Kocsis Ágnes, 2010); *Elena* (rend.: Andrey Zvyagintsev, 2011); *Godless* (rend.: Ralitz Petrova, 2016).

<sup>35</sup> BAARS, 2012. 40.

<sup>36</sup> CALASANTI, 2003. 23. Ez azonban nem általános mintázat, ahogy David B. Morris fogalmaz *Eros and Illness* című könyvében, melyet részben feleségének Alzheimer-kórja ihletett, és Georges frusztrációjához, növekvő kétségbeeséséhez igen hasonló tapasztalatot ír le: „*Vajon házastársi cinkosságom, folyamatos fedezésem a szeretet vagy az árulás jelei voltak-e? [...] Nem lehettem mindenkire dühös, de néha akartam. Az elszigeteltség, az elfojtott düh és a folyamatos ingerültség végső soron arra készítettek, hogy rákérdezzek a nagyobb, rejtett konfliktusra, aminek a csapdájában éreztem magam.*” MORRIS, 2017. 15.



5. sz. kép. A fájdalmas átmenet az érorszól a *caritas* felé

egy ablaknál vagy ajtónál álldogálni, figyelmesen, ugrása készen, miközben egyre bizonytalanabbá is válik abban, hogyan segítsen Anne-nak, vagy hogyan érintse meg. Mindeközben felesége láthatóan folyamatosan küzd identitása elvesztésével, és bár beszélni egyre kevésbé tud, világos, hogy megalázónak találja helyzetét, könyörgő tekintete és nyögései ezt sugallják. Amíg azonban képes rá, egy dolgot megígértet férjével a kórházból való hazaérkezése után: azt, hogy soha nem kell visszamennie a szociális gondoskodás eme intézményébe (ez pedig azt is implikálni látszik, hogy a hospice-jellegű gondoskodás sem merülhet fel lehetőségként). Így aztán nem pusztán Georges kizárólagos döntésének eredménye, hogy elszigetelődnek otthon, a pár ugyanis, úgy tűnik, egyetért abban, hogy Anne fogyatékos-sága magánügy, és ennek megfelelően is kell kezelni. Az azonban kérdéses, hogy e konszenzus ellenére beszélhetünk-e a Virginia Held által „kölcsonös autonómiának” nevezett helyzetről, amennyiben a „kölcsonös autonómia abban



6. sz. kép. A házastársi gondoskodás új intimitása

különbözik az egyéni autonómiától, hogy magába foglalja annak kölcsönös megértését és elfogadását, hogy [a gondoskodás] mennyi időt, teret, napi döntést és egyebet fog jelenteni, és mennyi lesz ebből a gondoskodást elfogadó fél által függetlenül végzett tevékenység”<sup>37</sup> A házaspár esetében ehelyett inkább az egyéni autonómia elvesztése történik meg, mert mindkét fél túlságosan is megrémül a helyzettől ahhoz, hogy a kölcsönös autonómia állapotáig el tudjanak jutni.

Georges feleségéről való gondoskodása egy újfajta intimitás születését jelenti kettejük között, ami eleinte groteszk, később tragikus helyzeteket szül. Előbbire példa a koreográfia, amikor a férj kíséri feleségét a vécére. (6. sz. kép) Az idős párnak egy számukra addig ismeretlen taktilis nyelvet kell elsajátítania: hiába éltek le együtt annyi évtizedet, egy olyannyira ismert, most mégis idegenné vált test

<sup>37</sup> HELD, 2006. 55.



érintését kell elfogadniuk, s ez mindkettejükből elsősorban averziót és szégyent vált ki.<sup>38</sup> Ezt az elidegenedést, illetve két ember között már mindig megmaradó idegenséget ragadja meg az a két jelenet is, amikor Georges egy-egy meghatározó gyerekkori emlékét meséli el feleségének. Mindkét kislelő emléket arról szól, hogy Georges feltárja érzelmi sebezhetőségét egy másik személy előtt, illetve belső tapasztalatának megoszthatatlanságát a külvilággal. Ez sajátosan rímelt Anne fizikai redukáltságára és Georges regressziójára a krízishelyzetben. Georges azzal kezd az első anekdotát, hogy sok történet van, amit Anne még mindig nem hallott, majd felidézi azt a gyerekkori jelenetet, amikor a moziban látott egy filmet, ami igen nagy hatással volt rá, és ezt az élményt meg akarta osztani egy idősebb fiúval részben azért, hogy jó benyomást tegyen rá, de túlságosan magukkal ragadták az érzelmei, ettől elszégyellte magát, és nem tudott hitelesen beszámolni az élményéről. A történetet azzal zárja, hogy ma már csak arra emlékszik, hogy mit érzett, nem arra, ami a moziban vagy ami a másik fiúval beszélgetve történt. E gyerekkori emlék egzisztencialistának nevezhető tanulsága részben az, hogy egy élet sem elég hozzá, hogy igazán megismerjük a másikat (amennyiben az identitás a formatív autobiografikus emlékek az elbeszélő emlékezet eredménye), s hogy végső soron mind egyedül vagyunk az érzéseinkkel még a krízismentes élethelyzetekben is.

Georges lányával folytatott beszélgetése hasonlóképpen arra utal, hogy érzelmeit alapvetően belül tartja. Lányuk gyors látogatásra érkezik, de láthatóan a saját félelmei és problémái foglalják le elsősorban, miközben következetesen ki is rekesztődik a lakásban folyó megváltozott élethelyzetből, s apja láthatóan titkolni akarja Anne állapotának súlyosságát, feltehetően azért, hogy magát, feleségét és lányát is védje. Lányuk érzelmi életébe csak az alapján nyerhetünk némi bepillantást, ahogy meglehetősen érdektelenséggel nyilatkozik szintén zenész fiáról, majd, amikor szóba jön, hogy a férje talán megcsalhatta, apja felteszi a kérdést, hogy „Szereted?“, amire csak annyit tud felelni, hogy „Az t hiszem.” Ez a látszólag felszínes, önző és éretlen nő azonban azt is felidézi ebben a beszélgetésben, hogy kislánykorában gyakran hallotta, ahogy a szülei szeretkeznek a másik szobában, és ez mindig megnyugtatta, mert tudta, hogy a szülei szeretik egymást. Úgy tűnik azonban, felnőve ő maga nem képes hasonló intimitásra, mintha csak a pár szimbiotikus szerelme inkább kárt tett volna a körülöttük lévő világban, s talán mindig is jobban törődtek egymással, mint bárki vagy bármi mással, és soha nem alakult ki bennük a külvilágtól való gondoskodás elfogadásának igénye vagy gyakorlata.

Közvetlenül azután, hogy lányuk felidézi gyermekkori emlékét szülei szeretkezéseinek hangjairól, éles vizuális kontrasztot képez a jelenet, amikor Anne számára beállítják az új, egyszemélyes, krónikus betegek számára kifejlesztett speciális ágyat. Ez az ágy már nem éroszé, hanem thanatoszé, nem a feleség, hanem a beteg ágya, lényegileg megoszthatatlan a másik személlyel.<sup>39</sup> Georges tere, új helye

<sup>38</sup> Szerepel egy hasonlóan megrázó jelenet Esterházy Péter *A szív segédigéi* című művében is, ahol az elbeszélő (aki nagy mértékben a szerző alakján alapul) kisegíti kórházban haldokló édesanyját a vécére.

<sup>39</sup> Az ógörög nyelv a szeretet számos formáját különböztette meg: *Eros* (szexuális szenvedély), *Philia* (mély barátság), *Ludus* (játékos szeretet), *Agape* (mindenkire kiterjedő szeretet), *Pragma* (hosszantartó szeretet), *Philautia* (önmagunk szeretete), *Storge* (szülők és gyermekek iránti szeretet). (BURTON, 2016.) A *caritas* fogalma ugyanakkor a görög *χάρις* (boldognak lenni) kifejezésből ered, és a hét keresztény erény egyikévé vált.

immár az ágy mellett van, ami alapvetően liminális tér, ahol a formális és informális gondoskodás formái találkoznak, s mely annyira idegen a számára: „az ágy széle egyszerre szolgál való világbeli helyként és metaforaként: bizonyos orvosi találkozások helyszíne ez, az az elvont tér, ahol a betegek az orvosi logosz képviselőivel találkoznak. Metaforikus értelemben azonban az ágy széle perem is, határvonal, köztes tér, ahol szomszédos világok érintkeznek, és néha összeütköznek.”<sup>40</sup>

Georges gondviselővé válása továbbá azáltal is leképeződik az otthon terében, hogy gyakran látjuk őt liminális terekben, pozíciókban, például ajtók és ablakok mellett. (7. sz. kép) A bevásárlással segítő szomszédal rendszerint a bejárati ajtóban ácsorogva találkozik, ő válik az otthon kapuőr-figurájává, aki óvja, elrejtje Anne szenvedését a külvilág elől. Egy másik jelenetben az ablaknál állva látjuk, mintha azt fontolgatná, egyetlen ugrással kimenekül helyzetéből. Ebben a jelenetben az is nagyon fontos, hogy az ablak nem a nyílt utcára, a város publikus terére nyílik, hanem csak egy *Lichthof*, mintha az egész épület, a lakás egyre inkább börtön és labirintusszerű kétségbeesésének kiterjesztése volna, és ha oda zuhanna, talán senki nem látná meg.<sup>41</sup> Georges jelenléte, mozgása a lakásban egyszerre mutatja gondviselővé való átalakulását és önvédelmi mechanizmusainak bekapcsolását. Ugyanennél az ablaknál talál rá Anne-ra is egy alkalommal, mikor a vártnál hamarabb ér haza egy temetésről, és miközben felsegíti, az asszony elnézést kér – azért, hogy túl lassú volt, azaz nem sikerült kivetnie magát az ablakon férje hazaérkezése előtt. Anne ágenciáját felemésztje a szégyenérzet, minden maradék erejével ellenállni igyekszik kiszolgáltatott helyzetének, nem jelenik meg semmilyen alternatíva a számára. A film térbeli viszonyait tehát a lakás egzisztenciális terének egyre inkább klausztrófób jellege, időbeliségét pedig az egyre lassuló, végül egy helyben állni látszó szubjektív idő határozza meg. Valamiféle várakozás lebeg a levegőben, a halálvárás kimondatlansága mindkettejük részéről az egyedüli feloldozás, amit el tudnak képzelni. A várakozást Morris úgy írja le a krónikus betegséggel összefüggésben, mint dehumanizáló és az egyént hatalmától megfosztó tapasztalatot a késő-modernség korában: „Egy olyan kultúrában, amely az ágenciát, az önmegvalósítást, a felhatalmazódást (empowerment) dicsőíti, a várakozás automatikus módon a hatalomgyakorlás képességének elvesztését jelenti, valamiféle bátortalanságot, az asszertivitás hiányát, a kontroll elvesztését, és felszámolódott énképet feltételez.”<sup>42</sup> Georges és Anne egyrészt persze gyakorlati jellegű, realiztikus, bár nemkívánt dolgokra várnak: hogy a szomszéd hozza a bevásárlást, hogy jöjjön az ápolónő, hogy kiszállítsák az új ágyat stb. Másrészt azonban megnevezhetetlen és valószerűtlen történésekre várnak, például Georges egy alkalommal borotválkozás közben hallja Anne folyamatos, egyre kevésbé artikulált, ám hangos jajgatását, amikor már csak annyit tud mondani, hogy „Fáj”. (7. sz. kép) Ezen a ponton válik végképp világossá, hogy Georges valójában tudja, hogy teljesen tehetetlen, ahogy Anne is, és valójában azt szeretné, ha Anne elhallgatna, végleg.

<sup>40</sup> MORRIS, 2017. 27–28.

<sup>41</sup> Babits Mihály *A világosság udvara* című verse ugyanezre a képre épül, ahol a *Lichthof* a tudattalan metaforája: „van a háznak egy szöglete / – mint régi kastély titkos rejtkei – / hová láb, fény és mozgás el nem ér, / mely némán gyűjti egy jövőendő napra / folyton növekvő piszka halmazát; / egy kis hely az élet zajától mentve, / még jobban mentve, mint a temető.” BABITS, 1909.

<sup>42</sup> MORRIS, 2017. 42.



7. sz. kép. A gondoskodó férj menekülni próbál felesége agóniájának hangjaitól

### *A házasság thanatopolitikája*

„There’s nothing here to throw away  
I came to you in light of day  
And love came here and never left.”

Számos kritikus rámutatott már, hogy a film értelmezhető az eutanázia bioetikai dilemmájára adott reflexióként is.<sup>43</sup> Az *Amour* valóban bemutatja a használható nyelv és a jelentéssel teli társadalmi rítusok hiányát a halál és az ágencia 21. századi tapasztalata kapcsán a nyugati kultúrában, s így módon túl is mutat a kegyes halál biopolitikai, lélektani és orvosi kontextusain. Ahogy Hans-Georg Gadamer

<sup>43</sup> Lásd például: SMITS, 2012; GULLETTE, 2014; PORTON, 2017; SCHEIDT-BOSCH-KIVNICK, 2013.

rámutat, napjainkban „a halál már-már szisztematikus elfojtása”<sup>44</sup> jellemző, Norbert Elias pedig úgy fogalmaz, hogy „az emberség történelme során korábban soha nem távolították el ilyen higiénikusan a haldoklókat a társadalmi élet színpalái mögé”.<sup>45</sup> A 20. századra a halál, úgy tűnik, „szégyenteljes és tiltott”<sup>46</sup> témává vált, sőt, kifejezetten „kényelmetlenné vált otthon meghalni”.<sup>47</sup> A nyugati társadalmak fokozatos szekularizációja és az orvostudomány fejlődése visszavonhatatlanul eltolták a halál diskurzusát a vallásos/spirituális kontextus felől a materiális/orvosi terület irányába: „a középkorban az emberek célja a ‘jó halál’ elérése volt, és e célból gyakorlati útmutatókat is írtak a jól meghalás technikáiról, azaz az ars moriendi-ről. Ami megrémisztette az embereket, az a hirtelen, az embert felkészületlenül érő halál volt (mors improvisa), manapság azonban [...] ez válik a modern halál domináns formájává.”<sup>48</sup> Napjainkban a legtöbben páciensként, kórházakban halnak meg, és a higiénikus, praktikus és professzionális körülmények ellenére ők és a családjaik egyaránt teljesen felkészületlenek ennek megtörténteire.

Amikor azonban arról a kérdéstről van szó, hogy valaki a saját otthonában és önszántból haljon-e meg, csak felerősödik a halált övező társadalmi-érzelmi paralízis, és az *Amour* részben erre a patológizált, tabusított halál-felfogásra reflektál azáltal, hogy az időskorhoz és a fogyatékosághoz kapcsolja a jelenséget. Ahogy Sally Chivers rámutat, az időskor és a fogyatékoság filmes ábrázolásai jellemzően heteroszexuális párokat ábrázolnak a gondoskodás normatív egységeként, és e szempontból az *Amour* egyszerre látszik megerősíteni és kétségbe vonni ezt az ábrázolási hagyományt.<sup>49</sup>

„Míg a romantikus vígjátékok és a legtöbb televíziós dráma az udvarlás időszakára összpontosít, a mozivászon inkább a már együtt lévő párok társadalmi funkciója dominál. Talán kevesebb az erotika – noha bármilyen szexuális utalás rendre olyan kommenteket vált ki a nézőkből, hogy annak ábrázolása látszólag inkongruens – ám a heteronormatív, monogám egység szerepe kihangsúlyozódik.”<sup>50</sup>

E látszólag nagyon visszafogott és minimalista film egyik legkiemelkedőbb teljesítménye éppen az, hogy számos finom utalás és ismétlődés található benne, amelyek a pár érzelmi viszonyának folyamatos módosulásait dokumentálják. Ilyen például az a jelenet, amikor a koncert és a betörési kísérlet estéjén a férj hirtelen felriad az éjszaka közepén, és meglátja, hogy a felesége teljesen éberül ül mellette. Később aztán a férj az, aki az éjszaka közepén a semmibe bámulva ül – mintha ez

<sup>44</sup> GADAMER, 1996. 63.

<sup>45</sup> ELIAS, 1985. 23.

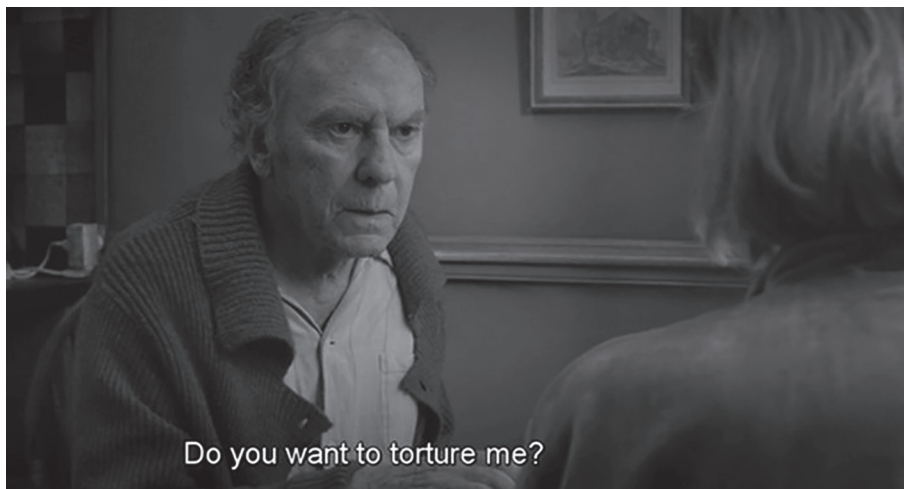
<sup>46</sup> ARIÈS, 1974.

<sup>47</sup> ARIÈS, 1974. 88.

<sup>48</sup> NOYS, 2005. 14.

<sup>49</sup> Szerelem, házasság és halál összefüggései kapcsán joggal hasonlították a filmet olyan klasszikus alkotásokhoz, mint Ozu Jaszudzsiro *Tokiói történet* (1953), Akira Kurosawa *Élni* (1952), Ingmar Bergman *Jelenetek egy házasságból* (1973), Francesco Rosi *Három fivér* (1981) és Don Siegel *A mesterlövész* (1976) című munkái. Irodalmi párhuzamok tekintetében pedig Philip Larkin *An Arundel Tomb* című verse merülhet fel: „What will survive of us is love.” (FRENCH, 2012.) Eszünkbe juthat egy magyar példa, Déry Tibor *Szerelem* című novellája is.

<sup>50</sup> CHIVERS, 2011. 75.



8. sz. kép. Anne első stroke-jának reggele és egy későbbi konyhai jelenet

két párhuzamos jelenet azt sugallná, hogy végül mind egyedül kell, hogy szembenézzünk a semmivel, a sötéttel, a halállal. Azon a reggelen, mikor Anne az első agyvérzést kapja, miközben a férjével reggeliznek a konyhában, a beállítás-ellenbeállítás technikát alkalmazza a rendező, kiemelve a két fél szubjektív tapasztalata közötti áthidalhatatlan szakadékot. (8. sz. kép) Először Georges aggódó, értetlen arcát látjuk, aki fürkészve bámul Anne üres tekintetébe, aztán mi is meglátjuk, amit Georges lát: a felesége jelen-nem-létét a saját testében, arcában, identitásában – nem véletlenül e két igen erős portré került a film posztereire is, valóban a film *mise en abyme*-ja ez a jelenet. Szétsodródásuk itt kezdődik el. Ugyanebben a jelenetben Georges először azt hiszi, a felesége csak ugratja furcsa viselkedésével, és ingerülten kérdezi: „Gyötörni akarsz?“, ezzel előre is vetítve saját későbbi viselkedését és agresszióját, a tehetetlen betegre irányuló tehetetlen düh, vád és szégyen érzését. Ez az elfojtott vád határozza majd meg Georges későbbi hozzáállását is; az



ettől való megszabadulást csak a nő halála hozhatja el. Hasonló előrevetítő elem az a jelenet, ahol a stroke után Anne azzal viccelődik ismét csak a közös asztalnál, hogy „*Néha valóságos szörnyeteg vagy*”, illetve ott van még Georges álma is, amikor egy betörő, egy fekete kéz fojtogatja őt, előtte pedig a lakás üres folyosóin bolyong: „*Miközben Haneke filmjeiben az erőszak sokkolóan tör a felszínre klimaktikus eseményként [...] soha nem elszigetelt incidensként jelenik meg, hanem szorosan összefügg nagyobb társadalmi, politikai és etikai kérdésekkel*”.<sup>51</sup>

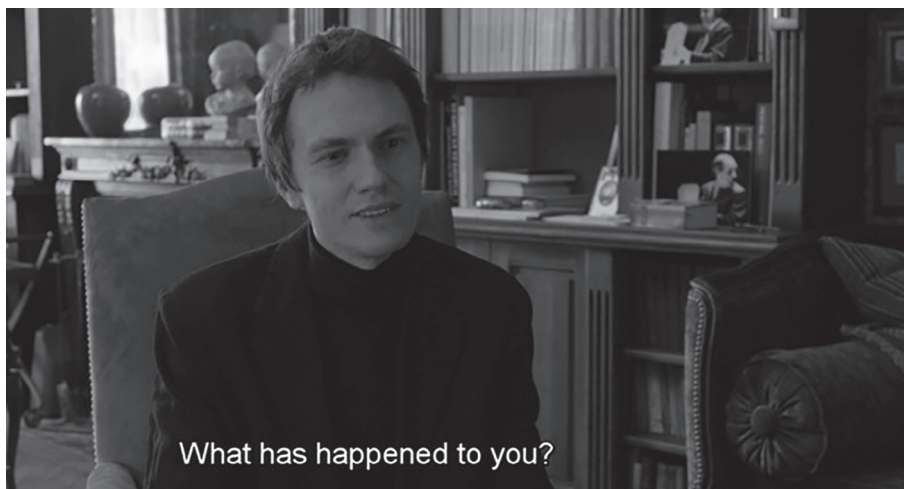
Az erőszak e verbális és álombéli előrevetítéseit követően Georges fizikailag is bántalmazza Anne-t az egyik a gyilkosságot megelőző jelenetben, amikor az étellel dacoló az asszony nem hajlandó inni, és férje kétségbeesésében felpofozza. Ebben a pillanatban mindketten tragikusan tehetetlenek, miközben maradék erejükkel kétségbeesetten próbálják a másakra kényszeríteni akarataikat: az egyik éltetni akarja a másikat, a másik pedig azt akarja, hogy hagyják meghalni. Foucault-nak a tanulmány elején idézett gondolatához visszaérkezve tehát végső soron az történik, hogy a pár visszalép a korábbi biopolitikai paradigmába, regrediálnak, és a férfi megöli a nőt ahelyett, hogy életben hagyná. A fent említett pofon pillanatában látszik eldőlni ez az életre-halálra színre vitt hatalmi kérdés: Anne arcának extrém közelijét látjuk, aki kifejezéstelen arccal, némán lenyeli a korty vizet, miközben Georges és a néző is látja, tudja, hogy ezzel a nyeléssel, a külvilág kényszerítő gondoskodásának való végső behódolással számolódtott fel énye maradéka is, emberi méltósága utolsó darabkája – valójában itt hal meg, illetve már itt is, az őt a világon a legjobban szerető ember karjaiban, kezei között. A pofon után ismét egy csendélet-szekvencia következik a lakásban található műtárgyakról, nagyrészüket tájkép, amelyeket a tenger sötét zöldjei-kékjei határoznak meg. Akárcsak a korábbi hasonló képsor esetében, melyet Anne kórházi tartózkodása alatt, illetve ahelyett látunk, ezek a csendes és látszólag nyugodt tájképek is a trauma elmondhatatlan csendjét fedik el.

Noha a film elsősorban nem Anne helyzetére összpontosít, számos jelenet világít rá arra, hogy mennyire elszigeteli őt az állapota testi és érzelmi síkon is, és azt a krónikus betegséggel gyakran együtt járó állapotot tapasztalja meg, amelyet Carel Havi a folytonosság, a transzparencia és a saját testbe vetett hit elvesztéseként azonosít.<sup>52</sup> Azáltal, hogy nem Anne belső nézőpontját viszi színre a film, alátámasztani látszik azt a meglátást is, amit Carel az episztémológiai igazságtalanság két típusaként azonosít, nevezetesen a tanúságtételbeli és hermeneutikai igazságtalanságot; a krónikus betegek ugyanis gyakran mindkettőt elszenvedik:

*„a tanúságtétel igazságtalanságát azáltal szenvedni el a beteg, hogy alapvetően feltételezik róla a kognitív megbízhatatlanság és az érzelmi instabilitás állapotait, melyek egyaránt lefokozzák a beteg emberek tanúságtételét, szavahihetőségüket. De a beteg emberek hermeneutikai igazságtalanságot is átélhetnek, amennyiben betegségtapasztalatuk*

<sup>51</sup> COULTHARD, 2011. 38. Morris majdnem pontosan ugyanezt a betörés-metaphorát használja annak az érzésnek a leírására, melyet felesége leépülése váltott ki belőle: „*Össze voltam zavarodva, mintha szemellenzöt viselnék, mintha maszkos, fekete ruhás csapatok kötélen ereszkedtek volna a tetőnkre váratlan rajtaütés céljából.*” MORRIS, 2017. 22. Illetve „*hosszú ideig olyanok voltunk, mint egy darab uszadékfán hanykolódó hajótörtek.*” MORRIS, 2017. 29.

<sup>52</sup> CAREL, 2016. 97.



9. sz. kép. Anne elbeszélhetetlen és láthatatlan fogyatékoságtapasztalata

*számos aspektusa nehezen érthető és kommunikálható, és ez gyakran idéz elő hiátusokat a különféle kollektív hermeneutikai gyakorlatokban.*<sup>53</sup>

Anne eleinte megpróbál ezen igazságtalanságok ellen küzdeni, és a kórházból hazatérve közli férjével, hogy „Nem vagyok nyomorék”, mégis képtelen arra, hogy új identitást alakítson ki önmaga számára mint testi fogyatékkal élő ember. Amikor tehetséges, de beteglátogatásban járatlan, és emiatt tapintatlan volt tanítványa meglátogatja, és őszinte érdeklődéssel megkérdezi tőle, hogy „Mi történt Önnel?”, Anne megsértődik, és soha nem hallgatja meg a lemezt, amit a diák ajándékba hozott neki – saját koncertfelvételét –, azaz nem tud és nem is akar elbeszélhető narratívát formálni betegségéből. Egy másik jelenet is Anne narcisztikus sebesülését

<sup>53</sup> CAREL, 2016. 11.

hangsúlyozza, amikor inkompetens, ostoba és kifejezetten kegyetlen ápolónője infantilizáló módon bánik vele, fájdalmat okozó módon fésüli meg, majd arra kényszeríti, hogy nézze meg magát a tükörben, miközben Anne minden maradék erejével igyekszik elkerülni a tükörbeli idegen, beteg nő tekintetét. (9. sz. kép) Ez a jelenet az öregség egyik legkonvencionálisabb metaforáját is felidézi, ugyanakkor kritikusan újra is írja azt, hisz itt az öregség nem az önreflexió áldott és bölcs állapotaként jelenik itt meg:

*„A kor gyakran úgy jelenik meg, mint hervadó rózsaszál, mint olyan változás, melyet elsősorban csak a szemlélő vesz észre. Csak később kezdi el az óra és a tükör is mutatni. Egy olyan, ciklikus elven működő világban, ahol az idő múlását a változó évszakok kevertetik, a beérő gyümölcs és a fakuló virágok, az időskor úgy jelenik meg, fehéren, mint a tél, görnyedten, mint egy kókadt virág, összeaszva, mint a rothadt gyümölcs.”<sup>54</sup>*

Az ápolónő gorombasága és empátiátlansága felmutatja a „természetes gondoskodás” és az „etikus gondoskodás” különbségét is. Előbbi *„a gondoskodásnak az a formája, amely nem igényel etikai erőfeszítést ahhoz, hogy motivációt merítsen önmaga számára”,* míg utóbbi olyan erkölcsi kötelesség, *„amelyre akkor van szükség, ha a cél az, hogy létrejöjjön vagy helyreállítódjon a természetes gondoskodás”.*<sup>55</sup> Az ápolónő mindkettőre képtelen, miközben Georges maga is egyre kevésbé képes rá, hogy természetes gondoskodással forduljon hanyatló felesége felé. Anne karaktere összességében a fogyatékoság melodramatikus ábrázolásának számos közhelyét kimeríti, és ahogy arra Chivers is rámutat, a melodráma műfaji kódjainak megfelelően női, passzív, megnyomorodott, mazochista tendenciákat mutató és szánalmat keltő alakként jelenik meg.<sup>56</sup>

Anne számára egyrészt igen sok idő áll rendelkezésére arra, hogy felkészüljön a halálra, hisz a film körülbelül egy évet ölel fel a házaspár életéből, és ahogy a fent már említett ablakos jelenet mutatja, öngyilkosságot is megkísérel. Mégis váratlanul, felkészületlenül, sőt, akaratlanul éri saját halála a férje kezei között. Amikor Georges hirtelen fojtogatni kezdi a párnával, ösztönösen rúgni, küzdeni kezd, az életéért küzd. Ha elfogadjuk azt a belátást, miszerint *„az elfogadható halál a túlélők számára elfogadható és tolerálható halált jelenti”,*<sup>57</sup> akkor Anne halála nem elfogadható már csak azért sem, mert noha ő idézi elő, férje sem elfogadni, sem tolerálni, sem túlélni nem tudja felesége halálát. Az eutanázia társadalmi neme kapcsán a film, úgy tűnik, *„igazolja a betegségnek való nem-konszenzuális véget vetést – nem egy fizetett gondviselő racionális ítéletének eredményeként, hanem a saját szükséglete indukálta tettként”,*<sup>58</sup> vagyis Anne halálának közvetlen oka Georges azon érzelmi képtelensége, fogyatékosága, hogy Anne testi-lelki szenvedését elviselje, kezelje.

A megfojtáshoz vezető jelenet első felében Georges elmond a feleségének egy újabb történetet, hogy megnyugtassa, és így ez a jelenet párhuzamba állítható a másik gyerekkori emléke, a mozis eset elbeszélésével, ami szintén arra való

<sup>54</sup> GILLEARD–HIGGS, 2013. 23.

<sup>55</sup> NODDINGS, 2002. 2.

<sup>56</sup> SNYDER–MITCHELL, 2010. 188.

<sup>57</sup> ARIÈS, 1974. 89.

<sup>58</sup> GULLETTE, 2014. 215.

képtelenségéről szöveg, hogy verbalizálja az érzelmeit. A gyilkosságba torkolló jelentben azonban egy még fájdalmasabb emléket osztja meg: körülbelül tízéves korában elküldték egy nyári táborba, ahová egyáltalán nem akart elmenni. Mivel a gyerekek leveleit ellenőrizték, anyjával kifejlesztettek egy titkos szimbolikus nyelvet: ha virágokat rajzolt a képeslapra, az azt jelentette, hogy minden rendben, de ha csillagokat, akkor már elviselhetetlen volt számára a tábor. Amikor aztán Anne már nem képes semmilyen más közlésre, csak fájdalmas jajveszékésre, artikulálatlan agóniára, Georges talán Anne csillagaiként olvassa ezeket a hangokat – vagy a saját érzelmi horizontján jelennek meg végképp a csillagok a virágok helyett. Tette nem tűnik előre megfontoltnak, inkább pillanatnyi impulzus eredménye, végső összeroppanásának bizonyítéka, hogy megmentse magát, kettejüket, vagy ami még megmaradt belőle/belőlük. Annak a mozdulatnak, ahogy Georges egész felsőtestével Anne fölé hajol a párnával, valamiféle sajátos, védelmező jellege is van. Egy kritikus szerint a film „*fagyos üzenete talán az, hogy a szerelem nem nyújt vigaszt a halállal való kényszerű szembenézéskor. Inkább ellenkezőleg. A szeretet értelmet ad a halálnak, de nem teszi azt kevésbé elviselhetetlenné.*”<sup>59</sup> Georges és Anne egész életüket a művészet szeretetének és művelésnek szentelték, de mindez a szépség elégtelennek bizonyul a betegség és a halál testi diktatúrájával szemben. A művészet szeretete és a szeretet művészete talán segít élni, de a film azt látszik sugallni, hogy meghalni viszont egyik sem segít.<sup>60</sup> Georges gondoskodásait önkéntelenül is a gyilkosság pillanatában éri el legmagasabb pontját, de Anne halála egyben fel is számolja azt. Etikai értelemben véve a férj sérelmet okoz a feleségének és bántalmazza is, hiszen a nő meg akart halni, de nem így:

*„Ha valaki sérelmet szenved el, akkor gyakran valamiféle erkölcsi bántalom éri. Így, ha az orvos azért döf egy tűt a karomba, hogy ne kapjam el a tetanuszt, akkor nem ért engem sérelem, ha azonban azért, illetve pusztán azért cselekszik így, hogy fájdalmat okozzon, akkor viszont bántalmazás ért engem. A hagyományos etika szempontjából lehetséges tehát bántalmazás nélkül sérelmet elszenvedni.”*<sup>61</sup>

Ahogy jelentősége van annak, hogy az otthonápolás gondoskodási helyzetében összeomló és agresszorrá váló gondviselő férfi, úgy annak is kulcsszerepe van, hogy a pár alapvetően egy privilegizált társadalmi csoporthoz tartozik. Haneke utóbbi döntése azért fontos, mert ha egy szegény, anyagi értelemben hátrányos helyzetű családot mutatott volna be, a helyzet erkölcsi és érzelmi dilemmáit némileg elfedné a tény, hogy valóban nincs elérhető alternatíva. Itt azonban a gond az, hogy a pár nem képes sem kérni, sem elfogadni a külső gondoskodást. George

<sup>59</sup> GULLETTE, 2013.

<sup>60</sup> „De a szimpátia, az 'együttérzés', jobban megragadja a gondoskodásban rejlő affektív figyelem jellegét.” NODDINGS, 2002. 14. „Néhányan empatikusként írják le magukat, amikor törődnek valakivel, de én óvatos vagyok ezzel a szóval. Noha a gyengédség, szenvedély, érzés jelentésű görög szóból ered, az angol nyelvben kifejezetten férfias, a nyugati kultúrában gyökerező a használata. Azt fejezzük ki vele, amikor 'valaki a saját személyiségét vetíti rá a másik személyiségére annak érdekében, hogy jobban megértse, hogy intellektuálisan azonosuljon a másikkal'. A gondoskodásban rejlő figyelmesség azonban inkább befogadó, semmint kivetítő jellegű, és elsősorban nem intellektuális, noha rendelkezik intellektuális dimenzióval is.” NODDINGS, 2002. 13.

<sup>61</sup> NODDINGS, 2002. 32.

erőszakos megnyilvánulása tehát szimptomatikus korunk középosztályának szerepe kapcsán, hisz az ún. kockázati társadalmak korában „minél közelebb áll az erőszak ábrázolása annak való világbeli megjelenéséhez, annál többet tanulhatunk belőle, és minél távolabb kerül az erőszak a világtól, annál inkább hozzájárul erkölcsi degenerációkhoz egy akaratlanosan ön-eltárgyasító kultúrában”.<sup>62</sup> Anne attól retteg, hogy elveszíti emberi méltóságát, Georges pedig attól, hogy valójában szégyelli felesége állapotát és saját elégtelen gondoskodását, s mindennek következtében nem válik reális alternatívává a számukra, hogy elmenjenek a parkba sétálni, jobb ápolónőt keressenek, felhívják telefonon a lányukat, vagy egy pszichológust alkalmazzanak.

Anne megfojtása után van egy jelenet, amikor egy galamb berepül a *Lichthof*ból az előszobába, és Georges kitartóan üldözi, hogy megmenthesse, majd végül megkönnyebbülten, birtoklóan telepszik le ölében a madárral. (10. sz. kép) Még a halott feleségének írott utolsó levelében is elmeséli a galamb esetét, azaz azt, hogy kiszabadította (azáltal, hogy először rabul ejtette). (11. sz. kép) Georges azután elmegy, hogy vágott virágot vegyen, majd gondosan levagdossa a szárukat, kiválaszt Anne számára a szekrényből egy elegáns fekete ruhát, felöltözteti őt, lepecsételi a szobát, felveszi a kabátját, kilép a lakásából, és többé nem látjuk. Soha nem derül ki a film diegézisében, hogy mi történt vele ezután. Ily módon mi, nézők látjuk őt utoljára, és azt is csak mi tudjuk, mi történt a lakásban korábban, és sem a hatóságok, sem a lányuk nem ismeri a teljes történetet.

Biopolitikai és jogtörténeti szempontból is anakronisztikus jelenségnek tűnik, hogy a francia törvénykezés még a 21. században is ismeri a szenvedélyből elkövetett gyilkosság (*crime passionnel*) fogalmát. Az érosz ilyesfajta idejétmúlt és kifejezetten káros, gyakran szexista és mégis transzparensnek ható felfogásaival (például a szerelemfélést a magyar nyelvben) szemben az *Amour* – bár közismert filmes és társadalmi sztereotípiákból indul ki (fehér, középosztálybeli, heteroszexuális



10. sz. kép. A gondoskodás utáni összeomlás

<sup>62</sup> PRICE, 2010. 36.





But I set it free again.



11. sz. kép. Georges még utoljára a feleségével „beszélget”, majd saját (halálos) ágyán fekszik

főszereplőkkel, passzív nőbeteggel és agresszív férfialakkal dolgozik) – olyan filmes alkotásként értelmezhető, amely a gondoskodásnak mint a szeretet egy formájának konstruktívabb felfogása felé vezet, amennyiben „a gondoskodási kapcsolatokat mint a figyelmet, a szeretetet, az együttérzést, a feszültségeket, különbözőségeket, ellentmondásokat, csalódásokat, veszteségeket, szomorúságokat és (alkalmanként) pszichés és fizikai bántalmazásokat affektív intenzitásainak összességét kell megközelítenünk”.<sup>63</sup>

Az a mód, ahogy az *Amour* az időskort, a nemi szerepeket és a testi fogyatékosságot ábrázolja, érzelmileg telített és morbid művészi reakciónak is tekinthető az „új hosszú élet” (*New Longevity*) kibontakozóban lévő paradigmája kapcsán: „az Új Hosszú Élet ijesztő korában élünk, ahol sokakkal azt éreztetik, vagy legalábbis arra kényszerülnek, hogy elfogadják mások azon véleményét, hogy érdemesebb véget vetni az

<sup>63</sup> DRAGOLJOVIC–BROOM, 2018. 154–155.

*életüknek*”.<sup>64</sup> Haneke legutóbbi munkája nem kínál a néző számára kényelmes feloldozást vagy megoldást azzal, hogy a végtelen, elpusztíthatatlan szerelem romantikus-mitikus, Philemon és Baucis történetében gyökerező hagyományához nyúlna vissza. Ehelyett tükröt tart a 21. századi thanatopolitikának, amelyben a gondoskodás, a fogyatékoság, az időskor és a szeretet különböző formái keverednek. A film végig hangsúlyozza a gondoskodás biopolitikájának társadalmi tétjeit és a néző személyes megszólítását, és ezzel a dinamikával pontosan azt a Hanekére olyannyira jellemző kényelmetlenségérzetet teremti meg, amelynek hatására a közönség zavartan kezd fészkelődni bársonyszékében vagy saját képernyője előtt, és talán a telefonjához is nyúl, hogy sután, a jól ismert szorongó büntudattal, de talán valamiféle újfajta elszántsággal feltegye a kérdést: „Szükséged van valamire...?”

### Felhasznált irodalom és rövidítések

#### ARIÈS

1974 ARIÈS, Philippe: *Western Attitudes Toward Death: From the Middle Ages to the Present*. Transl. RANUM, Patricia M. London, Marion Boyars, 1974.

#### BAARS

2012 BAARS, Jan: *Aging and the Art of Living*. Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, 2012.

#### BABITS

1909 BABITS Mihály: *A világosság udvara*. (<http://mek.oszk.hu/00600/00602/html/vers0102.htm> – Utolsó letöltés: 2020. július 13.)

#### BURTON

2016 BURTON, Neel: These Are the 7 Types of Love. *Psychology Today*, (2016. június 25.) (<https://www.psychologytoday.com/us/blog/hidden-and-see/201606/these-are-the-7-types-of-love> – Utolsó letöltés: 2020. július 13.)

#### CALASANTI

2003 CALASANTI, Toni: Masculinities and Care Work in Old Age. In: *Gender and Ageing: Changing Roles and Relationships*. Eds: ARBER, Sara – DAVIDSON, Kate – GINN, Jay. Maidenhead–Philadelphia, PA, Open University Press, 2003. 15–30.

#### CALHOUN

2016 CALHOUN, Dave: Michael Haneke interview. *TimeOut London*, (2012. november) (<https://www.timeout.com/london/film/michael-haneke-retrospective-at-cine-lumiere> – Utolsó letöltés: 2020. január 31.)

#### CAREL

2016 CAREL, Havi: *Phenomenology of Illness*. Oxford, Oxford University Press, 2016.

<sup>64</sup> GULLETTE, 2014. 217.

**CHIVERS**

- 2011 CHIVERS, Sally: *The Silvering Screen: Old Age and Disability in Cinema*. Toronto, University of Toronto Press, 2011.

**CONRAD**

- 2012 CONRAD, Peter: Interview – Michael Haneke: There’s no easy way to say this... *Guardian*, (2012. november 4.)  
(<https://www.theguardian.com/film/2012/nov/04/michael-haneke-amour-director-interview> – Utolsó letöltés: 2020. július 13.)

**COULTHARD**

- 2011 COULTHARD, Lisa: Ethical Violence: Suicide as Authentic Act in the Films of Michael Haneke. In: *The Cinema of Michael Haneke*. Eds.: McCANN, Ben – SORFA, David. New York, NY, Wallflower Press, 2011. 38–48.

**DRAGOLJOVIC–BROOM**

- 2018 DRAGOLJOVIC, Ana – BROOM, Alex: *Bodies and Suffering Emotions and Relations of Care*. London, Routledge, 2018.

**ELIAS**

- 1985 ELIAS, Norbert: *The Loneliness of the Dying*. Transl.: JEPHCOTT, Edmund. New York, NY–London, Continuum, 1985.

**GILLEARD–HIGGS**

- 2013 GILLEARD, Chris – HIGGS, Paul: *Ageing, Corporeality and Embodiment*. London, Anthem Press, 2013.

**FOUCAULT**

- 2003 FOUCAULT, Michel: *“Society Must Be Defended”: Lectures at the Collège de France, 1975–76*. Transl.: MACEY, David. Eds.: BERTANI, Mauro – FONTANA, Alessandro. New York, NY, Picador, 2003.
- 2004 FOUCAULT, Michel: The Crisis of Medicine or the Crisis of Antimedecine? *Foucault Studies*, (2004) 1. sz. 5–19.

**FÖDI**

- 2019 FÖDI, Kitti: Nincs, aki megmentené az öngyilkosságtól az idős embereket. *Abcúg*, (2019. november 27.)  
(<https://abcug.hu/nincs-aki-megmentene-az-ongyilkossagtol-az-idos-embereket/> – Utolsó letöltés: 2020. július 13.)

**FRASER**

- 2016 FRASER, Nancy: Contradictions of Capital and Care. *New Left Review*, (2016. július–augusztus) 99–117.  
(<https://newleftreview.org/issues/III100/articles/nancy-fraser-contradictions-of-capital-and-care.pdf> – Utolsó letöltés: 2020. július 13.)

**FRENCH**

- 2012 FRENCH, Philip: *Amour* – Review. *Guardian*, (2012. november 18.)  
(<https://www.theguardian.com/film/2012/nov/18/amour-michael-haneke-review> – Utolsó letöltés: 2020. július 22.)

**GADAMER**

- 1996 GADAMER, Hans-Georg: *The Enigma of Health*. Transl.: GAIGER, Jason – WALKER, Nicholas. Stanford, CA, Stanford University Press, 1996.

**GULLETTE**

- 2013 GULLETTE, Margaret Morganroth: *Amour*: how can we embrace a film that is so clearly an advert for euthanasia? *Guardian*, (2013. február 28.)  
(<https://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/feb/28/amour-advert-for-euthanasia> – Utolsó letöltés: 2020. július 13.)
- 2014 GULLETTE, Margaret Morganroth: Euthanasia as a Caregiving Fantasy in the Era of the New Longevity. *Age and the Humanities*, (2014) 1. sz. 211–219.

**HELD**

- 2006 HELD, Virginia: *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global*. Oxford, Oxford University Press, 2006.

**INCE**

- 2011 INCE, Kate: Global Gloom: Existential Space in Haneke's French-Language Films. In: *The Cinema of Michael Haneke*. Eds.: McCANN, Ben – SORFA, David. New York, NY, Wallflower Press, 2011. 85–93.

**KUNOW**

- 2015 KUNOW, Rüdiger: Another Kind of Intimacy: Care as Transnational and Transcultural Relationship. *Age, Culture. Humanities*, (2015) 2. sz. 329–335.

**LOREY**

- 2015 LOREY, Isabell: *State of Insecurity: Government of the Precarious*. Transl.: DERIEG, Aileen. London, Verso, 2015.

**MCCANN-SORFA (EDS.)**

- 2011 McCANN, Ben – SORFA, David: *The Cinema of Michael Haneke*. New York, NY, Wallflower Press, 2011.

**MORRIS**

- 2017 MORRIS, David B.: *Eros and Illness*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2017.

**NODDINGS**

- 2002 NODDINGS, Nel: *Starting at Home. Caring and Social Policy*. Berkeley, CA, University of California Press, 2002.

**NOYS**

2005 NOYS, Benjamin. *The Culture of Death*. Oxford, Berg, 2005.

**O'LYNN**

2007 O'LYNN, Chad E.: Men, Caring, and Touch. In: *Men in Nursing: History, Challenges, and Opportunities*. Ed.: O'LYNN, Chad E. – TRANBARGER, Russell E. New York, NY, Springer, 2007. 21–142.

**PHILLIPS**

1996 PHILLIPS, Susan S. Introduction. In: *The Crisis of Care: Affirming and Restoring Caring Practices in the Helping Professions*. Eds.: PHILLIPS, Susan S. – BENNER, Patricia. Washington, D. C., Georgetown University Press, 1996. 1–16.

**PRICE**

2010 PRICE, Brian: Pain and the Limits of Representation. In: *On Michael Haneke*. Eds.: PRICE, Brian – RHODES, John David. Detroit, MI, Wayne State University Press, 2010. 35–50.

**SMITS**

2012 SMITS, Jeanne: Cannes film festival awards pro-euthanasia film. *Life Site News*, (2012. június 4.)  
(<https://www.lifesitenews.com/news/cannes-film-festival-awards-pro-euthanasia-film> – Utolsó letöltés: 2020. július 13.)

**SNYDER-MITCHELL**

2010 SNYDER, Sharon L. – MITCHELL, David T.: Body Genres: An Anatomy of Disability in Film. In: *The Problem Body: Projecting Disability on Film*. Eds.: CHIVERS, Sally – MARKOTIC, Nicole. Columbus, OH, Ohio State University Press, 2010. 179–206.

**PORTON**

2017 PORTON, Richard: Michael Haneke Film 'Amour' Explores Euthanasia and the Purity of Love. *The Daily Beast*, (2017. július 13.)  
(<https://www.thedailybeast.com/michael-haneke-film-amour-explores-euthanasia-and-the-purity-of-love> – Utolsó letöltés: 2020. július 13.)

**PROSE**

2013 PROSE, Francine: A Masterpiece You Might Not Want to See. *The New York Review of Books*, (2013. január 7.)  
(<https://www.nybooks.com/daily/2013/01/07/haneke-film-not-to-see/> – Utolsó letöltés: 2020. július 13.)

**ROBERTS**

2012 ROBERTS, Sheila: Michael Haneke Talks AMOUR, His Inspiration for the Film, His Casting Decisions, Physical and Emotional Demands of the Film and Shooting the Film in French. *Collider*, (2012. december 4.)  
(<http://collider.com/michael-haneke-amour-interview/> – Utolsó letöltés: 2020. július 13.)



**SCARRY**

- 1985 SCARRY, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford, Oxford University Press, 1985.

**SCHEIDT-BOSCH-KIVNICK**

- 2013 SCHEIDT, Rick J. – BOSCH, Jim Vanden – KIVNIC, Helen Q.: Amour Killing? *The Gerontologist*, (2013. április 6.)  
(<https://academic.oup.com/gerontologist/article/53/3/518/838903> – Utolsó letöltés: 2020. július 13.)

**URECZKY**

- 2016 URECZKY Eszter: Post-bodies in Hungarian Cinema: Forgotten Bodies and Spaces in Ágnes Kocsis's *Pál Adrienn*. In: *Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema Spaces, Bodies, Memories*. Ed.: VIRGINÁS Andrea. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016. 168-191.
- 2018 URECZKY Eszter: Crises of Care: Precarious Bodies in Western and Eastern European Clinical Film Dystopias. *Contact Zones: Studies in Central and Eastern European Film and Literature*, 1. sz. (2018) (<http://contactzones.elte.hu/5-3> – Utolsó letöltés: 2020. július 13.)

**YOSHIZAKI-GIBBONS**

- 2019 YOSHIZAKI-GIBBONS, Hailee M: Engaging with ageing: a call for the greying of critical disability studies. In: *Manifestos for the Future of Critical Disability Studies, Volume 1*. Eds.: ELLIS, Katie – GARLAND-THOMSON, Rosemarie – KENT, Mike – ROBERTSON, Rachel. London, Routledge, 2019. 179-188.