

Nicole Brenez

MODELL NÉLKÜLI TESTEK¹

DE ELŐSZÖR IS...

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

AZ ALAKMÁSOK BIRODALMÁBAN

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

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

(Nicole Brenez [1961] francia filmtörténész, esztéta. 1996 óta a párizsi *Cinémathèque française* programigazgatója. A Paris 3 - Sorbonne Nouvelle-en oktat. Központi kutatási területe az avantgárd politikai film. Főbb művei: *De la Figure en général et du Corps en particulier*. [Általában a Figuráról, bővebben a Testről.] Brüsszel, De Boeck Université, 1998; *Cinemas d'avant-garde*. [Az avantgárd mozijai.] Párizs, Cahiers du Cinéma, 2007. *Abel Ferrara. Le mal mais sans fleurs*. [Abel Ferrara: a romlás virágok nélkül.] Párizs, Cahiers du Cinéma, 2008. *Manifestations:  crits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*. [Megtestes lt manifesztumok: Politikai irások a moziról  s m s filmes m vészetekr l.] Párizs, De l'incidence, 2020. Philippe Grandrieux filmrendez vel 2010-ben „*Il se peut que la beaut  ait renforc  notre résolution*” [„Talán elsz ntabb  is tett minket a szépség”] címmel indít filmsorozatot, mely ismeretlen vagy elfeledett forradalmi filmkészítők élet t és művészetét dolgozza fel; a Masao Adachir l sz l  el  portr filmj k számos nemzetközi díjat nyert. - A zárójeles lábjegyzetek mind a fordítóktól, akik köszönetet mondanak Szabó Marcellnak a seg ts g ert. „Az elültetett töltény idővel kikel, mint a muskátli magja.”)

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

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

A valódi, hús-vér testek két vetületét rögzíti a film. Egyfelől a mozgásukat, kontúrjaikat, útvonalukat. *Alakok kelnek át az idő egy igen rövid egységén*⁴ – kikezdetetlen cím, minden filmek összefoglaló címe lehetne. Másrészt rögzíti azt a vetületet is, hogy minden test, a legkonkrétabbtól a legelvontabbig, szimbolikus képződmény. Természetesen nem egyformán, a *contrario*: ha egy figura csont nélkül belesimul a kora uralkodó testideológiájába, mint manapság [1998 – a ford.] Arnold Schwarzenegger, aki annak minden jegyét a figuratív debilitásig magán viseli, obszcén lesz. Különös, milyen gyakran foglalkoznak Schwarzenegger filmjei a megkettőződéssel: a belső duplikátummal (lásd a Terminátor csontvázát) vagy az identikus kivetítésével (lásd a tükörképet *Az utolsó akcióhős*ben, az ikertestvért az *Ikre*ben, a hologramot *A menekülő ember*ben, a skizofrén hallucinációkat *Az emlékmásban* vagy a *Végképp eltörölni*ben...)⁵, a mából nézve pedig már nyilvánvaló, hogy filmes életműve az elmúlt tizenöt évben másról se beszélt, mint ami ezalatt a biokémiai laborok homályában készülődött; az ember klónozhatóságának kérdéséről. Ez az ideológiai obszcenitás: fogják a testtel kapcsolatos szorongásainkat, irdatlanul leegyszerűsítik, majd válogatás nélkül, a legkézenfekvőbb, legbugyutább képekben adják vissza. De az obszcenitás olykor megkapóvá is teszi, sőt megszépíti a figurát, ha annak közvetlenül az ellentmondással, az apóriával van dolga, mint a *Terminátor*ban és a *Ragadozó*ban⁶, ahol a funkcionalizált anatómia a saját tehetetlenségébe ütközik (a robotnak a *Terminátor*ban nem lett volna szüksége emberi izmokra, a *Ragadozó* kommandósának szüksége lett volna valamire abból a Másikból, amit teljesen elpusztított a dzsungelben); az ilyen kisiklások nagyon is emberi szomorúsággal ruházzák föl a szörnyeket. Csak ekkor szilárdulnak meg az erőbajnok kontúrjai; ezáltal kap súlyt a kolosszális alakmás.

ARCHETÍPUSOK (ISMÉTLÉS)

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

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

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

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

⁶ *Predator* (McTiernan, 1987, 107’).

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

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

⁷ (Arisztotelész: *De partibus animalium*.)

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

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

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

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

¹² *Sztacska*, Eisenstein, 1925, 82’.

¹³ *The Women*, Cukor, 1939, 140’.

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

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

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

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

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

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

¹⁷ *Odetta Robert*, Eustache, 1971, 53'.

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

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

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

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

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

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

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

²⁰ *Viva Villa!*, Hawks, 1934, 115’.

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

²² *Film*, Beckett, 1965, 24’.

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

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

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

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

PROTOTÍPUSOK (HIPOTÉZISEK)

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

²⁵ *Speed*, de Bont, 1994, 116’.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³¹ *Cat People*, Tourneur, 1942, 73’.

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

³³ *Suspiria*, Argento, 1977, 99’.

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

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

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

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

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

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

³⁸ *Lost Highway*, Lynch, 1997, 135’.

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

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

³⁹ *Moi, un Noir*, Rouch, 1958, 78’.

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

hatalmas állatot filmezi, a minden emberi lényt összekötő membránt, végső soron a nembeli összetartozást. Ez a mozinak is nagy pillanata, pedig nap mint nap hív bennünket közös álmra az éjszakája leple alá. A harmadik prototípus a patológus ellenmodell. Már Proust lefestette a betegség heurisztikus hozzájárulását a test mélyebb megértéséhez: „Csak betegen vetünk számot azzal, hogy nem egymagunkban élünk, hanem egy autonóm lényhez láncolva, ami szakadékokra van tőlünk, nem vesz rólunk tudomást és nem hajlandó egyezkedni: a testünkhöz. Egy haramiát, ha belefutunk az országúton, előbb-utóbb talán ráébredhetünk jól felfogott érdekére, akár még a saját bajunk iránt is együttérzést kelthetünk benne. De a testünktől könyörületet kérni olyan, mintha egy poliphoz beszélénk: számára a szavaink nem jelentenek többet, mint a víz zúgása, és iszonyú volna együtt élnünk vele, ha arra ítéltetnék.”⁴¹ Betegen derül ki, milyen visszataszító és kiismerhetetlen valójában a testünk. Nanni Moretti kacskaringós útvonala a *Kedves napló*mban⁴² megmutatja, milyen ideges mehetnékre ösztökélhet a rosszullet, hogy betegen semmi sem marad megnyugtatóan ismerős: még maga Itália is elszökik előle, bárhol keresse is – kivéve talán az ostiai parton, Pasolini emlékművénel, de ott is csak azért talál rá, mert romos, lepusztult, szomorú.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EGY ÉRDEKES TÖRTÉNET

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

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

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

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

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

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

⁵¹ *Dead Man*, Jarmusch, 1995, 129’.

⁵² *Casino*, Scorsese, 1996, 178’.

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

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

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

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

Fordította Kemény Lili és Sipos Balázs