

# A kép vérre szomjazik

NEMES Z. MÁRIÓ

HIÁBA ÍGÉRI A FILM A FESTMÉNNYEL SZEMBEN A TESTISÉG TÖKÉLETES ILLÚZIÓJÁT, EZ AZ ILLÚZIÓ KOMOLY VÉRÁLDOZATOT KÖVETEL.

Mit tud a kép a testről? Illetve mi képp válhat a test képpé, egyáltalán léteznek-e a test önmegevalamiféle képpé-válása nélkül? És hol marad mindebből az ember, aki egyszerre egy testbe-vetett és képalkotás kényszerével sújtott létező? Ezek azok az alapvető képanropológiai kérdések, melyekből kiindulva Hans Belting az ember-test-kép hármasszoros viszonyrendszerének közös története mellett érvel, miszerint nem tudjuk elkülöníteni ezeket a dimenziókat, ha az embert egy kép mentén megtestesülő lényként, egy ún. „képpalkotó eleveválségként” fogjuk fel. „Antropológiai szempontból az ember nem képeinek uraként, hanem – s ez egészen más – a testét elfoglaló képek helyeként tűnik fel: a saját maga által létrehozott képek kiszolgáltatottja, még akkor is, ha újra és újra uralma alá akarja hajtani azokat.” (Hans Belting: *Képanropológia*, fordította Kelemen Pál, Kijárat Kiadó, 2007). A kortárs vizuális kultúra antropológiai vetületeit is csak ennek a közös történetnek a fényében tudjuk elgondolni, mely összefügg a film- és médiatörténettel is, hiszen a különböző technológiai és reprezentációs rendszerek nem csupán dokumentálják az emberi eleveválséget, hanem olyan kultúrtechnikákat feltételeznek, melyek egyben a *test technológiai* is: lehetővé teszik és kondicionálják önmegevalamunk testi színrevitelét és megélését.

A festmény vérre szomjazik, írja Georges Didi-Huberman, amikor a figurális festészet egyik alapvető technikai problémájáról, az ún. inkarnátról, vagyis a hússzínről értekezik. A francia művészettörténész szerint a hússzín, a „fehér” és a „vér”, vagyis a „felszín” és a „mélység” közti harcra fogható fel, mely nem valamiféle tárgyat, illetve

helyet *jelöl*, hanem a köztesség dinamikáját, az eleveválség megfoghatatlan rétegződését és mozgását viszi színre, hogy a festészet testnek és szubjektumnak álmodhassa magát. A köztességnek ez az illékony fantazmája hordozza az eleven szubjektum intimitását, ez az, amitől egy test – valamiképp és valahonnan – „megszólal” a vásznon. Ugyanakkor a vérre szomjazó és a vértől megelevenedő festmény metaforája a kép életellenes, vámpirisztikus és parazita jellegét is hangsúlyozza, mely a filmkép történetét is át- meg áthatja. Hiába ígéri a film a festménnyel szemben a testiség tökéletes illúzióját, ennek az illúziónak is komoly véráldozata van, az optikai rendszer radikálisan anyagtalantja a testképet, „kiszívja” és élőhalottként termeli újra. Így válhat Murnau *Nosferatuja* (1922) képanropológiai értelemben a filmtechnológia *nekromediális* jellegének szimbólumává, hiszen a vámpír-testnek a filmképhez hasonlóan valami eleven kell „elfogyasztania”, hogy feltámadhasson abban a kísérteties zónában, mely felszín és mélység, anyagi és anyagtalanság között helyezkedik el.

Didi-Huberman felidéri Cézanne egyik szövegét, amiben a festő arról ír, hogy vérekes szemeivel táplálta festményeit. Vagyis az eleveválséget a nézésből vagy a nézőből (is) meríti a kép, ahogy a mozi sötétjében a szemgolyó, pontosabban a nézői test intimitása válik azzá az erőforrásává, melyet a filmkép elfogyaszt, hogy szert tegyen érzékeletti érzékiségére. Ugyanakkor ez a médiummal való vérszerződés vérfrissítést is jelent, hiszen Cézanne látni tanul, amikor fest, vagyis a kép megszületése a tekintet megszületését és kiképződését vonja magával. Ezt értettem korábban azon,

hogy a reprezentációs rendszerek test-, illetve érzéktechnológiákat feltételeznek, ugyanis egyszerre hozzák létre és függesztik fel az eleveválséget, hogy a jelenlét és távollét körforgásában tapasztalhatassuk meg önmagunk (világ) képpé válását. Fontos kihangsúlyozni ezt a kettősséget, hiszen a kortárs vizuális kultúrát érintő vitákban egyszerre vannak jelen a különböző szélsőségek dogmatikus képviselői, egyrészt azok, akik a digitális állapotot a nyugati kultúra testetlenítő tendenciáinak apokaliptikus fináléjaként értelmezik, másrészt azok, akik minden mediálisan közvetített jelenlétet csupán technológiai pótléknak tekintenek. Vagyis egyik oldalról a digitális mozi testetlen technomennysországa vagy techno-pokla várokozik, a másik oldalon a radikálisan jelenlétközpontú gép- és képprombolók gyülekeznek. Ugyanakkor a posztdigitalitás egyik központi felismerése éppen az, hogy a digitális és analóg dimenziók elválaszthatatlanul egymásba rétegződtek, tehát egyszerre játszunk mindkét térfélen.

A fenti kérdések legélesebben talán a vizuális kultúra populáris regiszterei mentén vetődnek fel. Diederichsen német kutató amellet érvel, hogy a populáris kultúra fogalmának lecserélését többek között az a körülmény teszi szükségessé, hogy a mediális megelőzőttség, illetve a „képprobbanás” korában ez a kulturális terület elvesztette azt a lényeginek tartott funkcióját, hogy zsigeri eleveválségtapasztalat mentén hozzon létre tömeges katarzist. A posztpopuláris kultúra és művészet ennek ellenére nem mond le a közvetlenség és testtapasztalat iránti vágyról, ugyanakkor az eleveválséget immár mediálisan közvetített és konstruált effektusként értelmezi és építi be a műalkotás struktúrájába. Diederichsen megvilágító példája szerint a huszadik század művészeti termelésében egy esztétikai átrendeződést figyelhetünk meg, miszerint a jelenléteffektusok a brechti elidegenítő effektusok mintájára kezdenek el működni, vagyis a kultúra reprezentációs rendszerei elkezdnek önreflexív módon játszani érzékeletti érzékiségükkel, azzal, hogy egyszerre képesek „anyagtalantítani” és „megtestesíteni”.

Diederichsen egyik példája az ötvenes és nyolcvanas évek közti trash-filmek esztétikája, külön fejezetet szen-

tel például Jean Rollin vámpírfilmjeinek, ahol François Tusques-től származó free-jazz kompozíciók és a Georges Bataille filozófus erotikafelfogását visszhangzó képsorok közti súrlódások elemzésére helyezi a hangsúlyt. Rollin horrorszűrealizmusa olyan határsértő testábrázolást hoz létre, mely erőszak és erotika bizarr összekapcsolása által kísérli meg a testkép berobbantását az élet rejtett bensőségessége irányában, mely folyamatot Bataille a premodern áldozati rítusban feltáruló „vérbőség” (plethora) fogalmával írja le:

„Az áldozatbemutatás során a külső erőszak az élőlény belső erőszakát hozza felszínre a vérontás és a lüktető belső szervek képében. Ezt a vért, ezeket az életteli szer-

veket nem olyannak látták, mint ma az anatómia: a tudomány nem, csak a belső tapasztalat tudná rekonstruálni az ősi idők emberének érzéseit. Feltehetően, hogy ők a vérbő szervezetben a plethorát, az élet személytelen plethoráját látták. (Georges Bataille: *Az erotika*, ford. Dsnoki Katalin, Nagyvilág, 2001.) Vagyis megint csak a vére szomjazó és egyben a vérrel izgató vámpirisztikus filmkép alakzatába üt-közünk, ugyanakkor ezen ábrázolások állandóan „műviség” és „természetes-

**„Egyfajta veszteséget és hiányt is jeleznek”**

(Julia Ducournau: Nyers - Ella Rumpf és Garance Marillier)

ség” kettős játékában jelennek meg Rollinnél, ahogy a kvázi-vallásos free-jazz és a jelenlétkentrikus trash-esztétika egymásnak feszül.

A határsértés esztétikájának hagyománya több

szempontból is fontos lehet, ha kép-test-ember képanropológiai viszonyainak filmtörténeti vonatkozásain tőprengünk. A szubverzió és transzgresszió különböző gyakorlatait a képrombolás eszközeiként értelmezték a második világháború utáni művészeti életben. Ugyanakkor – ahogy Diederichsen elemzéséből is kiderül – a képrombolás mindig képalkotás is egyben, hiszen még a radikálisan jelenlétkentrikusnak tartott bécsi akcionizmusban is állandóan jelen voltak az optikai rendszerek, ahogy azt Kurt Kren filmjei is példázzák, melyek nem tekinthetők pusztán vizuális „dokumentumoknak”, mert a rendező képszöveget és filmidőt manipuláló gesztusai folyamatosan átalakítják és „újramaterializálják” a lefilmezett performanszokat. Az



akcionizmus emellett arra is szemléletes példa, hogy a határsértő testpoétika tétjei mennyiben politikaiak és ideológiaiak, hiszen Rudolf Schwarzkogler, Günter Brus, illetve Hermann Nitsch munkáiban a testkép rongálása és „elrútítása” a normatív emberképpel szembeni kritikai gesztusként is értelmezhető. Vagyis az elevenség mediális effektusokkal közvetített létrehozása és felfüggesztése a többségi társadalommal szembeni „ellentestképek” termeléseként artikulálódik, ahogy az a trash-kultúra – az artworld szereplő-éhez képest talán kevésbé ideologikus – képviselőinél, például John Waters filmjeiben, megjelent.

Az utóbbi évtizedek legfontosabb, a szubverzív testképesztétikát a központba állító, filmes „áramlata” az új francia extremizmus volt. A határozatlan kontúrokkal rendelkező áramlathoz egymással laza kapcsolatban álló, különböző poétikájú rendezők (François Ozon, Catherine Breillat, Philippe Grandrieux, Claire Denis, Bruno Dumont, Gaspar Noé) sorolhatók. A nagyfokú heterogenitás ellenére közös jellemzőként mégis kiemelhető a szexualitás és erőszak nyílt – és mániákusan túlhangsúlyozott – ábrázolása, a nemiség/

**„Saját testét és történetét is felajánlja”**

(Adina Pintilie:

Ne érints meg! –

Thomas Lemarquis és

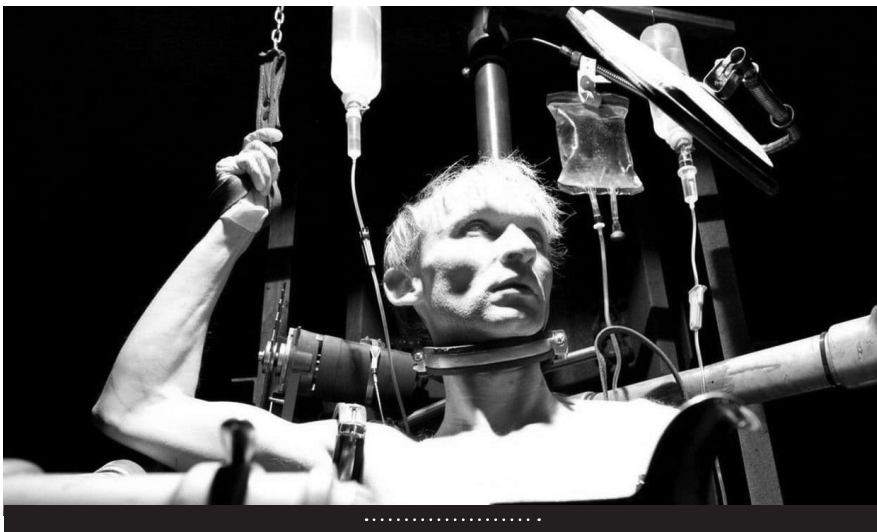
Christian Bayerlein)

testiség határjelenségei, a társadalmi apokalipszis visszatérő képei, illetve a formai kísérletezéshez való erős vonzódás (főként Grandrieux-nél és Noénál). Hatástörténeti szempontból ezek a filmek erősen kötődnek a francia filmtörténet olyan határsértőjéhez mint Franju, Clouzot, illetve a szürrealista filmtradíció képviselői, de itt nemcsak filmes, hanem irodalmi-esztétikai háttérrel is beszélhetünk, hiszen a szubverzív művészet olyan művelői és teoretikusai is megemlíthetők a francia újextrémek kapcsán mint Sade, Genet vagy Bataille. Ennek a hagyományvonalnak a felépítésben talán Jonathan Romney megy a legtovább, amikor Antonin Artaud színházkonceptióját parafrázálva a „kegyetlenség moziójáról” beszél, értve ezen azt is, hogy itt egy kifejezetten érzék-centrikus, a testiség radikális képzetait a szellem fennhatósága – vagyis a vérszegény és intellektuális művészfilm – ellen kijátszó filmkészítésről van szó. Vagyis nem csupán a tiltott testképek felforgató hatalmáról van szó, hiszen ahogy Artaud esetében sem lehetett a kegyetlenséget az erőszakkal egyenlősíteni, úgy az újextrémek esetében is inkább a test – logosszal szembeni – „nyelvének” az (újra) felfedezéséről van szó.

A „logosszal szembeni lázadás” kiváló példája Philippe Grandrieux *Új élete* (2002), melyben a kimondott szó teljesen a háttérbe szorul, hogy átadja a helyét a mozgásszínházi kísérleteket idéző testnyelvnek. Hasonlóképp Marina de Van *Dans ma peau* (2002) című filmjében is felfüggesztődik az eszközpontos nyelv, hiszen a rendező által játszott főhős életét nem a társadalmi körforgásban áttetszővé koptatott és használhatatlan fogalmak, hanem egy testi sérülésből kinövő megszállottság határozza meg. Esther (Marina de Van) egy házibulin véletlenül felsérti a lábát, ugyanakkor ez a sérülés egy karkai átváltozás-folyamatot indít el, mely az önsebzés és az önkannibalizmus spiráljába vezeti a főszereplőt. A film feminista szemszögből tárgyalja a női szubjektum és a „testbe-vetettségi” érzése közti diszharmonikus viszonyt, az intimitás kísérletiesé válásának azt a tapasztalatát, amikor az Én nem képes a társadalmi elvárások szempontjából „egészségesnek” tekintett kapcsolatba lépni saját: testével, ezért szubverzív „ellentestet” termel magának. A teste ráírt testkép vére szomjazik, és önmagát falja fel, hogy az így feltárolt ürességbe menekítse el Énjét, ugyanakkor ebben a köztességben nincsen megtartó erő, csak a teszthatárok és Én-határok folyamatos (ön)megkérdőjeleződése.







Úgy tűnik, hogy a francia extremizmus esztétikája a 2010-es évekre kifulladásra szorult. Ezt sokan a párhuzamosan szárba szökkenő francia műfaji horror kártékony hatásával magyarázzák, Charles Derry szerint például az újextrémek által felszabadított kreativitás a horror-rendezők Amerika-centrikus műfaji sematizmusa miatt szegényedett el. Ugyanakkor az irányzat filmpoétikai öröksége még számos ponton kitapintható, mint például a 2016-os *Nyersben*, mely a *Dans ma peau* kannibalizmus-motívumát is képes feminista kontextusban továbbírni. A kannibalizmus mint az eleveniséget bekebelezve (újra) előállító testi technológia az irányzat egyik jelentős vándormotívumának tekinthető, hiszen már a *Kínzó mindennapokban* (2001) is központi szereppel bírt, ugyanakkor fontos kihangsúlyozni, hogy a világ maskulin birtokba vétele - „behabszólása” helyett ezek a kannibáltechnikák mindig egyfajta veszteséget és hiányt jeleznek. A közelmúlt leginkább ebbe az esztétikai világba sorolható munkája nem is egy francia alkotás, hanem Adina Pintilie *Ne érints meg!* (2018) című román, német, cseh, bolgár és francia koprodukcióban készült filmje, mely elnyerte a 2018-as Berlinale fődíját is.

A *Ne érints meg!* műfaj- és regiszterkeverő alkotás, mely a kísérleti film, a képzőművészeti videók és játékfilm eszköztárát egyaránt alkalmazza. Ez a hibriditás érdekes módon a legtöbb kritikust arra bátorítja fel, hogy elhanyagolja a lehetséges filmtörténeti keretezést, noha a játékfilmes narratívával

**„Férfidentások mentén konstruált családtörténet”**

(Pálfi György:  
*Taxidermia* – Marc Bischoff)

szembeni szkepszis, a testiség vizuális nyelvének vizsgálata, a feminista megközelítés, illetve az „ellentestek” iránti érdeklődés felajánlja a francia tradícióval való összekapcsolás lehetőségét.

Az egyik nagy különbség a Bataille-féle erotizmussal szembeni távolságtartás, a *Ne érints meg!*-ben ellátogatunk ugyan egy S/M-bárba, de az ott megfigyelt praktikák a szélsőséges demokratizmus és elfogadás példái, és távolról sem a kegyetlenség útján kiharcolt elevenség kétségbeesett nihilizmusáról árulkodnak. A darkroomban összegyűlnek a film fontosabb szereplői, hogy egy nagy közös orgiában vigyék színre testek és ellentestek elkülöníthetlenségének liberális manifesztumát. Már ebből is nyilvánvaló lehet, hogy Pintilie központi témája a köztesség dinamikájának, vagyis az intimitás működésének a megértése, mégpedig mindenekelőtt a személyes viszonyokban, hiszen a film egyik fő tétele, hogy a testünkben és a testünkkel nem vagyunk egyedül, hanem már egy másokkal megosztott testi együttlétben létezők, amiért érdemes megharcolni önmagunkkal és másokkal. Ez a humanista emberkép és világnézet persze nem magától adódik, az empátiáért és a testi „megértésért” meg kell dolgozni, aminek fényében maga a film is felfogható egy pszichológiai és érzékenyítő tréningnek. (Nem csak metaforikus értelemben, hiszen számos csoportos foglalkozást, és ezeket a foglalkozásokat kommentáló megszólalást követhetünk végig.) Talán épp ez a tréning-jellel a legzavaróbb mozzanata

a *Ne érints meg!*-nek, hiszen a rendező saját testét és történetét is felajánlja a nézőnek a „vércsere” érdekében, de sokszor felerősödik a gyanú, hogy a személyesség effektusával közvetített ideológiai infúzióról van szó, mely a tiszteletreméltóan nehéz munkáért „végleges” válaszokat ígér ember, test és kép évezredes kérdéseire.

Pintilie filmjéről gondolkodva önkéntelenül is eszembe jutott a Berlinale tavalyelőtti díjnyertes magyar filmje, a *Testről és lélekről* (2017), illetve az a probléma, hogy mennyire nincsenek aktuális válaszai a magyar filmművészetnek ezekre a képanthropológiai felvetésekre. Nagyra értékelem Enyedi Idikó munkájának technikai eleganciáját, de a film a címből is ordító dualista emberképet minden íroniája ellenére is csak megerősíteni képes, mely a testiség ábrázolásának lehetőségeit nagy mértékben korlátozza, hiszen a vágyakozó szereplők allegorikus állatfantáziái egy giccsvilágba fojtják bele az intimitás dinamikáját. És mi a helyzet a polgári filmes jóízű újabb mesterművével, a *Napszálltával*? Valószínűleg Nemes Jelesnek a (női) testiségről épp annyira nincs mondanivalója, mint a történelemtől, de lehet, hogy még annál is kevesebb. Azt hiszem a *Taxidermia* (2006) óta nem volt igazán jelentős „testi” pillanata a magyar filmnek – esetleg még néhány Mundruczó-művel lehetne árnyalni a képet. Miközben a Pálfi-film kapcsán is fel lehetne hányortogatni, hogy burjánzik ugyan a karneváli groteszk és a poszthumán antropológia, ugyanakkor ezek az elemek mégiscsak férfidentások mentén konstruált családtörténet keretében fejeződnek ki, gyakran ornamentika gyanánt. Nem hagy nyugodni a gondolat, hogy ezek a jelenségek végső soron arra vezethetők vissza, hogy túlságosan higiénikus képet örzünk magunkban saját kultúránkról, illetve az emberről, aki ebben a kultúrában megtestesülni próbál. Mint ha nem ismernénk fel a vérre szomjazó kép jelentőségét, pedig ez a szomjúság csillapíthatatlan.

**NE ÉRINTS MEG! (Touch Me Not!)** – román-német, 2018. Rendezte és írta: **Adina Pintilie**. Kép: **George Chiper**. Zene: **Ivo Paunov**. Szereplők: **Laura Benson** (Laura), **Tómas Lemarquis** (Tomas), **Christian Bayerlein** (Christian), **Hanna Hofmann** (Hanna), **Adina Pintilie** (Adiana). Gyártó: **Manekino Film / Agitprop / PINK**. Forgalmazó: **Vertigo Media Kft.** Feliratos. 123 perc.