

# A DUALIZMUSON TÚL

## ENYEDI ILDIKÓ: *Testről és lélekről* (2017)

René Descartes dualista ontológiáját ENYEDI ILDIKÓ új filmjének már a címe is felidéz, és ezzel rögtön értelmezési keretet is javasol számára. A francia filozófus a 17. században azért választotta el élesen egymástól az elmét és a fizikailag kiterjedt világot, hogy az emberi tudás lehetőségének magyarázatán keresztül Isten létezésének bizonyításához jusson el. A valós tudás Descartes szerint nem alapozható a számunkra az érzékeken keresztül feltáruuló fizikai jelenségvilágra, hanem csakis az értelem szintetizáló tevékenységén keresztül lehetséges. Látható, hogy a karteziánus dualizmus teológiai indíttatású, hiszen az elme különállóságának hangsúlyozásával azt kívánja bizonyítani, hogy a múlandó fizikai világon kívül létezik egy változatlan, örök ontológiai szféra: a szellemé. Ugyanakkor a fenti szétválasztás komoly problémákat okozott már Descartesnak is, hiszen *gondolkodó*, illetve a fizikai *kiterjedt* dolgok közötti interakcióról nem tudott számot adni. Az interakcionizmus dilemmájára a filozófiatörténetben számos magyarázat született, a rendezőnő legújabb filmjében ehhez a hagyományhoz kapcsolódik saját művészi értelmezésével.

A francia filozófus dualizmusát azért is érdemes itt felidézni, mert Enyedi Ildikó utolsó két filmjében a probléma más-más szempontú

meditációját kínálja nézőinek. Ennyiben az idén Berlinben Arany Medvét nyert *Testről és lélekről* a tizenhét évvel korábban elkészült *Simon mágus* egyfajta újragondolásának is tekinthető. A korábbi 1999-es munka egy a modern tudomány, illetve a média tudatformáló erejét kihasználó pop-mágus és a hallgatag, introvertált és spirituális Simon mágus Párizsban játszódó vetélkedését meséli el. A film meglehetősen pesszimista leírását adja a spiritualitásra nem nyitott nyugati közösségnek, amely számára Simon feltámadása és eltűnése csak annyit jelent: elvesztette ellenfelével vívott párharcát. A dualizmus problémájára visszavezetve Enyedi állítja tehát az, hogy a kortárs materializált-mediatisztált társadalom a Descartes hierarchiájában megfogalmazott különbségekre, hiszen a szellemi, illetve lelki értékeket képviselő Simon a közönség szemében egy lúzer. Ugyanakkor a film fenntartja a két mágus által képviselt tulajdonságok elkülönültségének, összevethetlenségének karteziánus tételét. Míg a *Simon mágus* a két főszereplő történetén keresztül magának a nyugati társadalom értékeinek az állapotáról, a túl-racionalizált és egyben misztifikált népszerű tudomány, valamint a média szerepéről beszélt, addig a *Testről és lélekről* sokkal szűkebb metszetben vizsgálja az elme-test problematikát.

Enyedi Ildikó  
*Testről és lélekről*, 2017



A filmben egy férfi és egy nő álmai – tehát a test és a lélek közötti határterület – adnak alapot a többévszázados filozófiai probléma felidézésére. Maga Descartes is rámutat az *Elmélkedések az első filozófiáról* című művében: a fizikai-testi percepció és az elmeműködés összekapcsolódásának egyik legérdekesebb példája az álmódás, amely szinte saját létmóddal bír: „nyilvánvalónak látom, hogy sohasem tudom biztos jelek alapján megkülönböztetni az álmot az ébrenléttől (...) s már-már szinte maga ez az ámulás erősíti meg bennem azt a véleményt, hogy álmodom. Mégis (...) az álombeli képzelgések olyanok, mint bizonyos festett képek, amelyek csakis valóságos dolgok hasonlatosságára jöhetnek létre.”<sup>1</sup> A *Testről és lélekről* tehát a test és az elme/szellem problematikáját, a perceptuális és a szintetizáló elmeműködés interakciójának lehetőségeit vizsgálja egy fantasztikus tűnő történeten keresztül, ahol két egymástól alapvetően eltérő tulajdonságokkal felruházott, ellentétes jellemű szereplő az álmokban szeret egymásba. A descartes-i probléma Enyedi filmjében az egyéni boldogság percepció-ösztönös és tudatos összetevőinek dialektikus kapcsolatában él tovább.

A történet kiinduló helyszínéül szolgáló vágóhídon találkozik egymással Mária, az élelmiszerminőség-ellenőr és Endre, az üzem gazdasági igazgatója. A film egyharmadig nem derül ki a néző számára, hogy miért látjuk újra és újra a téli tájban egymást kereső, közösen élelem utána kutató és a hóesésben egymás mellett pihenő nőstény és hím szarvast. Miközben bemutatja a húsüzemben dolgozó szereplőket és egymáshoz fűződő viszonyaikat, Enyedi négyszer is visszatér a fotorealisztikusan ábrázolt álmokhoz, míg ezek elnyerik magyarázatukat a film narratív szerkezetén belül. Ugyan az állati érzelmekről nem sok tudásunk van, ám a két állat kapcsolata mégis nagyon plauzibilis a néző számára, hiszen antropomorf módon ábrázolja őket a film. Mivel nézési irányuk pontosan illeszkednek és a vágások során a két állat tekintete beállítás-ellenbeállításban találkozik egymással, a néző azonnal megérti: közösen döntenek arról, hogy merre keresenek táplálékot a behavazott téli erdőben. Szubjektív beállításokat kapunk arról, ahogy a hím szarvas a nőstényre néz, amint az egyik behúzódik a fák közé, érezzük a hím magányát, és megértjük motívációit is: azonnal társa után ered. Herbai Máté operatőr és a vágó,

<sup>1</sup> René Descartes: *Elmélkedések az első filozófiáról*. Budapest: Atlantisz, 1994. 26–27. o.

Szalai Károly könnyedén szövik bele a nézőt az álmok cselekményvilágába, így biztosítanak átjárást a két szféra között. Enyedi filmje már azelőtt azonosulásra készíti a nézőt az állatokkal, mielőtt elárulná, hogy mi a kapcsolat az erdei és a városi szekvenciák között, ezzel is előrevetítve a rendező saját értelmezését a test-lélek dualizmusának problémájáról.

A húsüzemben történt lopások felderítése céljából egy pszichológus minden alkalmazottal elbeszélget, és ekkor derül ki: az erdei képsorok Mária és Endre közös álmait jelenítik meg, szubjektív narrációt alkalmazva, amely megmutatja a nézőnek a szereplők belső tudati képeit. Az álmaikban állatokká változtatott szereplők ösztönös vonzódása egymáshoz azonban csak az idilli természetes környezetben tűnik probléma mentesnek. Ébren töltött életükben változatos pszichés problémákkal, főbiákkal, csalódásokkal és rossz társas találatokkal rendelkező főszereplőknek hosszú utat kell bejárniuk Enyedi filmjében ahhoz, hogy megtanulják megélni saját érzelmeiket az erdőn kívül is.

Az autisztikus tüneteket mutató harmincas Mária memóriája kórosan túlfellett, minden egyes szóra, apró részletre emlékszik, ezeket azonban nehezebbre esik értelmezni. Emiatt számára a fizikai világ nyers perceptuális hatásai befogadhatatlanok, értelmezhetetlenek. Társas interakcióra nem igazán képes, az ilyen kommunikációs helyzeteket általában félreértelmezi, majd lehetséges jelentésüket gyermekkorá óta látogatott kezelőorvosával beszéli meg. Az ő esetében azt látjuk, hogy elméje a világot kaotikus inger-halmazként jeleníti meg, amelyet képtelen rendszerezni. A spektrum ellentétes végén található a férfi főszereplő Endre, aki egy kiegészítő középkorú férfi. A film egyik párbeszédében maga meséli el Máriának, hogy korábban rengeteg kapcsolata volt, ám úgy döntött: véget vet ezeknek az értelmetlen kalandoknak. Az ő esetében azt láthatjuk, hogy az őt érő (érzelmi, vagy szexuális) ingereket elméje letiltotta: direkt nem vesz tudomást róluk. Enyedi történetében tehát kétfajta pszichikai deficittel rendelkező figurával találkozunk, akik ellentétes irányból ugyan, de saját maguk állnak önnön boldogságának útjában. Ez az akadály pedig a perceptuális-testi ingerek és az elme, illetve a lélek között húzódik mindkét karakter esetében. A film vizuális stratégiái is segítik elszigeteltségük kifejezését. A legtöbb jelenet kifejezetten kis mélységű képekből építkezik, amelyek izolálják a karaktereket a környezetükben (az üzem étkezdéjében, irodáiban és

Enyedi Ildikó  
*Testről és lélekről*, 2017





termeiben, vagy a lakásaik szobáiban, de a külső nyilvános terekben is). A homályos elő- illetve háttérbe helyezve Mária és Endre is folyamatosan magányos, introvertált szereplőként lépnek elénk, akik ugyan nem azonos mértékben, de egyaránt ki vannak oldva lehetséges szociális kötelekeikből.

Mária irtózik a fizikai érintés minden fajtájától: úgy tűnik, számára ez is egy értelmezhetetlen fizikai inger. A két főszereplő lassan alakuló kapcsolatában ez vezet a krízishez, hiszen Endre gyengéd érintése elől Mária iszonyodva húzódik el. A férfi ezt magára veszi, hiszen ekkor még nem látja, hogy a nő vonzódik hozzá, de nem képes elviselni a (bőr)kontaktust. A Jordán Tamás által finom humorral eljátszott pszichológus karakterének tanácsára Mária megpróbálja magának megtanítani, hogy ne csak elviselje, de értelmezni legyen képes az érintésből, a tapintásból feltáruló világot. Ennek a tanulási folyamatnak az ábrázolása során a film maga is haptikus stratégiát követ: olyan kis mélységélességű közeli képekkel dolgozik, amelyek magát az érintést imitálják. Jó példája ennek a vizuális stratégiának az a közeli képsor, amikor Mária a konyhasztalnál ülve tenyerét egy tányér krumplipürébe mélyesíti. Először Mária arcát látjuk, majd egyre közelebbi, kis mélységélességű képeken látjuk az ételt különböző szögekből. Ezután ismét Mária-ra vág vissza a film, aki becsukja a szemét, majd egy szuperközel képen tenyere belesüllyed a pürébe, amely összeszoruló tenyeréből az ujjai között folyik ki. A képek sorrendje hatékonyan rögzíti magának a haptikus érzékelésnek a folyamatát, hiszen ahogy Mária is lecsukja a saját szemét és ezzel kizárja a percepció repertoárjából az optikai összetevőt, az odáig szubjektív képekkel dolgozó film a nézőt is a tapintáson át feltáruló élmény átélésére ösztönzi. Laura U. Marks az optikai képeket szembe állítja a haptikus vizualitással:<sup>2</sup> míg az előbbiek eltávolítják és egészében kontemplálják tárgyukat, az utóbbiak közel merésznek és „letapogatják” az érzékelt világot. Egyes részleteit igyekeznek félkész, életlen képeken keresztül megragadni. Öngyógyító terápiája során Mária tárgyak (étel, plüss-állat), élő állatok (tehenek a vágóhídon) tapintásán keresztül végül képes lesz megtanulni az ingerek elviselését, osztályozását. Endre is tanulási-, vagy inkább fejlődési folyamaton megy végig, és a sok félreértés után a film végén a telefonba beledadogott suta szerelmi vallomással (ami megmenti Mária életét) kísérletet tesz az őt érő érzelmi ingerek tudatos átélésére.

A film végső szeretkezési jelenetében azt látjuk: a két meztelen testen játszó, a hálósoba függőnye által megtört fényben Mária és Endre félénken fedezi fel a másik fizikai valóját. Enyedi filmje hatékonyan közvetíti nézője számára ezt a felfedező folyamatot, hiszen szinte csak arcközeli képekből, illetve egyes testrészeket felnagyító, a részleteken elidéző kompozíciókból építkezik. Nem vad, felszabadult szexet látunk, hanem visszafogott, félénk érintéseket, az ezekre adott bántalan reakciókat. Mária és Endre nem változnak meg gyökeresen a film végén, hanem egy lassú egymáshoz-csiszolódás első lépéseit látjuk. Mikor közösen rájönnek, hogy utolsó együtt töltött éjszakájukon már nem találkoztak szarvasok képében, világossá válik, hogy az erdő álomvilága egy pótvilág volt: csak addig „használták” a szerelmesek, amíg testileg és lelkileg nem tudták meg- és átélni valós kapcsolatukat. Érdekes módon a fizikai és a szellemi/lelki közötti karteziánus elfojtások lebontása Enyedi filmjében a testi percepció, az érintés és a lassú tanulás folyamatain keresztül lehetséges. Végül materializált és a félkész vagy a tökéletlent, mint hiányost észre sem vevő fetisiztikus-narcisztikus kultúránk sokat tanulhat belőle arról: mi van a dualizmuson túl?

<sup>2</sup> Laura U. Marks: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000.

SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA

## MERCE CUNNINGHAM *Common Time* című retrospektív kiállítása

Walker Art Center, Minneapolis  
2017. február 8 – július 30.

Museum of Contemporary  
Art Chicago, Chicago  
2017. február 11 – április 30.

A chicagói múzeum emeletén, egy képeslapokkal teli asztal mögött, önkéntesek fogadták az érdeklődőket. A képeslapok címzettje és célja adott: az akció a National Endowment for the Arts, a magyar NKA amerikai megfelelőjének megmentésére irányul, a feladó pedig az a reménybeli látogató, aki engedelmessé válik a felszólításnak, hajlandó megfogalmazni ennek érdekében a mondanivalóját, s ezzel felhívni a szenátus tagjainak figyelmét a kortárs művészetek állami támogatásának fontosságára. Hasonló hangulatú szövegekkel találkoztam áprilisi látogatásom során számos más, államilag támogatott chicagói és New York-i intézményben is: ahogy a New Museumban a megosztott politikai légkörre hivatkozó szöveg köszönti a látogatót, úgy a *Whitney Biennale* kiállításán elhelyezett műleírásokban Trump neve kétszer is szerepel, indirekt módon pedig szinte egymást érik a jelenlegi kormány által képviselt értékrenddel szembeni utalások. Ez volt az intézményi közege annak a MERCE CUNNINGHAM (1919–2009) munkásságát bemutató, *Common Time (Közös idő)* című kiállításnak, amely egy időben két helyszínen volt látható: a chicagói Kortárs Művészeti Múzeumban és a minneapolis Walker Art Centerben.<sup>1</sup> A bemutatott alkotások és dokumentumok túlnyomó többsége az utóbbi helyszín gyűjteményéből származik, a koreográfus és táncos rendelkezése nyomán ugyanis a halálát követően ez az intézmény egy több, mint 5000 darabból álló gyűjteményt kapott a Cunningham Dance Foundationtól.<sup>2</sup> A vetítések, dokumentumok és hatalmasra nagyított fényképek mellett a kurátorok többek között JASPER JOHNS, ROBERT MORRIS, BRUCE NAUMAN, ISAMU NOGUCHI,

<sup>1</sup> Kurátorok: Joan Rothfuss, Fionn Meade, Mary Coyne, Philip Bither. Ld. <http://www.walkerart.org/calendar/2017/common-time>; <https://mcchicago.org/Exhibitions/2017/Merce-Cunningham-Common-Time>  
<sup>2</sup> <https://walkerart.org/collections/merce-cunningham-dance-company-collection>. További forrásokat (kéziratok, filmfelvételek) őriz a Merce Cunningham Trust archívuma, ld.: <https://www.mercecunningham.org/archives/>



Előtérben: Charles Atlas, Merce Cunningham, Nam June Paik és Shigeo Kubota | American, b. 1949/American, 1919–2009/American, b. Korea, 1932–2006/American, 1937–2015 | Merce by Merce by Paik (Paik Merce-ről Merce-ről) videó (színes, hanggal) 28:45 perc | Walker Art Center, Ruben/Bentson Film and Video Study Collection

Előtérben: Jasper Johns, Walkaround Time (Körbesétálás idő) című előadáshoz készített díszlet (felújított készlet), 1968, műanyag, festék, Walker Art Center, T. B. Walker Acquisition Fund, 2000 | A háttérben: Mark Lancaster (British, b. 1938) Sounddance (Hangtánc) című előadáshoz készült díszlet, 1975, velúrszövet, 305×1371 cm, Walker Art Center, Merce Cunningham Dance Company Collection, 2011

