

Király Hajnal

MEGMUTATNI A KIMONDHATATLANT: A MELANKÓLIA FIGURÁCIÓI A KORTÁRS MAGYAR FILMEKBEN

A „lassú mozi” esztétikája

A jelen tanulmányt az a felismerés ihlette, hogy a kortárs magyar filmekben a cselekmény és a dialógus lassúsága, minimalizmusa gyakran torkollik beteg, halódó vagy éppen halott testek képeibe, amelyek kompozíciója, színvilága, elkeretezése esetenként konkrét vagy általános festészeti utalásokat hordoz. E jelenség elméleti értelmezéséhez adekvát elméleti keretet nyújtott folyamatban lévő kutatásom, amelynek tárgya a filmes intermedialitás figuratív lehetőségeinek feltárása, azaz annak megvilágítása, ahogyan két médium – ez esetben a film és festészet – találkozása valamely új, akár rejtett jelentéstartalom feltárulkozását teszi lehetővé. A filmek és képek természetéből adódóan, az elemzés elengedhetetlen részét képezte a lassú mozi trendjének illetve a filmekben idézett festmények Julia Kristeva általi, pszichoanalitikus és szemiotikai megközelítésének beépítése. Ez utóbbi, döntő szerepet játszott érvelésem megerősítésében, amely szerint a fekvő, mozdulatlan testek festői elkeretezései a melankólia figurációi az elemzett filmekben.

A külföldi szakirodalom gyakran sorolja a kortárs magyar filmeket az úgynevezett „lassú film” nemzetközi trendjébe, amelynek Tarr Béla nagyon hosszú beállításai már paradigmatisztikus példává váltak. A lassú mozi elméleti diszkurzusa, amelybe egyre többen bekapcsolódnak a főként blogokon, tematikus honlapokon folyó viták által,¹ e filmek jellegzetességét a kontemplativitásban, a hosszú beállításban, az eseménytelenségben, a stílus és játék minimalizmusában, a ritualisztikus ismétlődésben látja. Azonban, noha kiemeli a kép elsőbbségét a narrációval szemben, mégis úgy vélem, hogy ez a diszkurzus nem elég árnyalt

¹ Lásd például az *Unspoken Cinema. Contemporary Contemplative Cinema* bloghelyet <http://unspokencinema.blogspot.hu/>, illetve Matthew Flanagan (2008) és Antony Fiant (2014) írásait.

annak a megítélésében, hogy az egyes alkotók esetében az egyedi, izolált képek vizuális manierizmusa, festői vagy fotografikus elkeretezése, intermediális utalásai, illetve figuratív lehetősége milyen szerepet játszik a kulturális, közösségi és egyéni tartalmak megjelenítésében. Bíró Yvette *The Fullness of Minimalism* (2006) című írása kerül a legközelebb ennek megvilágításához, ugyanis ebben a szerző a felszín mögött rejlő jelentések szerepét hangsúlyozza, a lassúságnak azt az ajándékát, hogy a hétköznapi és a banális mögött valami szubsztanciális élményt tesz megtapasztalhatóvá. E megközelítésmód szerepét nem lehet eléggé hangsúlyozni a kortárs magyar művészfilmek esetében, amelyekben a magyar kritikusok rendszerint épp az aktuális, szociális vagy politikai témák, események közvetlen ábrázolásának hiányát szokták kifogásolni. Gelencsér Gábor megjegyzése a 2006-os Magyar Filmhét győzteseiről, miszerint e filmek a test képeiről szólnak, úgy vélem érvényes az utóbbi évtized egész termésére (Gelencsér, 2006). Ezekben az „üres”, „elidegenült” test legtöbbször egy felület, amelyre a narrációban foglalt figuratív (metaforikus, metonimikus, allegorikus) jelentések rávetíthetők. A túlzott, a képi kompozícióban, megvilágításban, színhasználatban, diegetikus vagy extradiegetikus zenében tetten érhető, gyakran túlzottan esztétizáló tendencia Tarr Béla, Mundruczó Kornél, Fliegauf Benedek és Kocsis Ágnes filmjeiben tulajdonképpen egy tágabb elméleti keretben nyer jelentőséget, amely az egyes képek figuratív jelentőségét hangsúlyozza. Magyar viszonylatban ilyen tekintetben releváns Bíró Yvette *Profán mitológiája* (1990), amely már az eredeti, angol változatban, 1981-ben a filmek mindennapi mitológia-képző potenciálját hangsúlyozta, egy olyan vizuális írásmód lehetőségét, amely a nézőtől vizuális olvasást követel meg. Ez az erőteljesen formalizáló, utalásokra, metaforákra és szimbólumokra építő irányvonal, minden szempontból kiteljesedni látszik a kortárs magyar filmekben a mitológiai, bibliai, utópisztikus témák és toposzok keresésében. Lásd például Mundruczó Kornél *Johanna* (2005), *Delta* (2010), *Fehér Isten* (2014) vagy Fliegauf humán klónozásról szóló *Womb/Méh* (2010) című filmjeit. Megjegyzendő, hogy Mundruczó tanácsadója és a *Delta* szövegkönyvírója maga Bíró Yvette, ami miatt ez a film olyan, mintha az elméleti tézisek szemléltetése lenne, előre gyártott szimbólumokhoz, utalásokhoz rendelt történet és helyszín.

Hasonlóképpen mitikus dimenziót nyit meg Tarr *A torinói ló* (2012) című filmje, amely a rendező szerint egy fordított teremtéstörténet (Levine és Meckler, 2012). Fordított teremtéstörténet filmtörténeti szempontból is, hiszen benne a mozgókép szemünk láttára regresszál saját múltjába, s tér vissza a festői vagy fotografikus állókép állapotába. Kovács András Bálint *A kör bezárul: Tarr Béla filmjei* című Tarr monográfiájában (2013) meggyőzően érvel amellett, hogy a narratív körbejárás hogyan válik a csapdahelyzet figurációjává Tarr filmjeiben: ezek végére a szereplők ugyanolyan vagy rosszabb helyzetben találják magukat, mint a történet elején. *A torinói ló* e csapdahelyzet legszélsőségesebb megjelenítése, hiszen apa és lánya élet- és mozgásteret a külvilágban eluralkodó már-már apokaliptikus

természeti viszonyok miatt, szinte kizárólag a sötét, szűkös ház terére korlátozódik. A gesztusok, dialógusok minimalizmusát a Tarrtól megszokott extradiegetikus zene pótolja, illetve a testet elkeretező, a csapdahelyzetet, végső izolációt kifejező állóképek, sőt festői kompozíciók válnak a kimondatlan, kimondhatatlan jelentések hordozóivá. A letargikus, fekvő, gyakran kórházi környezetben „elkeretezett” testek képei Mundruczó *Delta*, Fliegauf *Dealer* (2004) és Kocsis Pál *Adrienn* (2011) című filmjeiben is gyakoriak, egy olyan esztétikai állásfoglalás példázataiként, amely a filmbeli mozdulatlanságot, a megszakítást a szimbolikus kiemeléssel azonosítja és a figurális ábrázolásmóddal hozza összefüggésbe.

A (festői) állókép és a kimondhatatlan

A *torinói ló* több beállítását mutatja az apát olyan pózban, amely direkt módon Mantegna *A Halott Krisztus siratása* (1480 körül) vagy Holbein *Halott Krisztus a sírban* (1520–22) festményeit idézi [1–4. ábra].



1. ábra
Tarr Béla: *A torinói ló*



2. ábra
Hans Holbein: *Halott Krisztus a sírban* (1520–22)



3. ábra

A torinói ló – az apa Mantegna *Halott Krisztusának* pozíciójában



4. ábra

Andrea Mantegna: *A halott Krisztus siratása* (1480 körül)

Az utalás, a Bíró Yvette (1990) által is hangsúlyozott poetikai szerepén túl, a filmet egy olyan elméleti diszkurzusba vonja be, amely az egyes, izolált kép jelentését, jelentőségét hangsúlyozza, szemben a mozgóképfolyammal és narrációval. E megfejtendő filmképek értelmezésére vezette be Thierry Kuntzel, Freud „álommunka” analógiájára, a „filmmunka” fogalmát (dreamwork – filmwork) (Kuntzel, 1980, 1982), amely az említett

filmek hangulati, pszichológiai tartalma miatt válhat releváns elemzési modellé. A hosszú beállítással társuló festői utalás sztázist eredményez, amely számos elméletíró – például Roland Barthes (1981), Pascal Bonitzer (1985), Raymond Bellour (2002), Laura Mulvey (2006) – szerint sokkal inkább a film lényege, mint maga a mozgás, amely, akárcsak a színek vagy a hangsáv, csupán technikai adottság. A hisztérikusan pörgő képek önfeledt nézőjével szemben a lassú, az egyes képeket elkeretező (Bonitzer „décadragé” terminusával élve, 1985), Barthes punctum- fogalmával leírható hatást kiváltó mozi a fetiszta, a képeket a tekintetével kisajátító (Mulvey) és ugyanakkor (el)gondolkodó (Bellour megfogalmazásában „spectateur pensive”) nézőtípust teremt. Mulvey (2006) a filmelbeszélés inherens halálvágyát a nyugvópont, a lezárás felé való rohanásban látja, és ezt egyben a filmnek a saját múltjába, a fotografikusba és a festőibe való visszatérés kényszereként is értelmezi. Valóban, a filmbeli statikusság illúziója hasonlítható a festészetbeli, Lessing által leírt „termékeny pillanathoz”, azaz figuratív jelentéseket tömörítő, valami titkosat, rejtettet feltáró képességéhez. A filmbeli festői, tablószerű beállításokat művészettörténeti nézőpontból elemző kritikusok ez utóbbi szemléletet erősítik meg azt hangsúlyozva, hogy az ilyen utalások egyaránt formálják és gazdagítják a filmek jelentéseit: a festői és a filmvászon találkozása a láthatatlant láthatóvá teszi, inkább elvon, mint hozzáad azáltal, hogy a láthatót érzelemmé, gondolattá, absztrakcióvá konvertálja (Dalle Vacche, 1996, 12.). Susan Felleman (2012) a váratlanul megmozduló, elátkozott portré irodalmi motívumát, mint a mimetikus illúzióra és az emberi halandóságra való utalást, a filmben látja kiteljesedni, míg Belén Vidal (2012, 111.) rámutat arra, hogy a mozdulatlanág betörése a film időbeliségébe az önreflexiót jelzi, a film vizuális „textúrájára” hívja fel a figyelmet: a beállítás ilyen fölülírása a diszkurzív és a figurális dimenziók közti feszültséget emeli ki. A narrációból kiemelkedő, attól függetlenedő állóképek, kompozíciók szerepe az, hogy láthatóvá tegye, ami láthatatlan, rejtett, titkos vagy kimondhatatlan. Valamit, amit nem lehet elmondani, eljátszani, csak megmutatni. David Rodowick *Reading the Figural* című könyvében (2001) ez a figuralitás jellemzője, ahogy az is, hogy épp a médiumok játékában, az intermediális villódzásban ragadható meg.

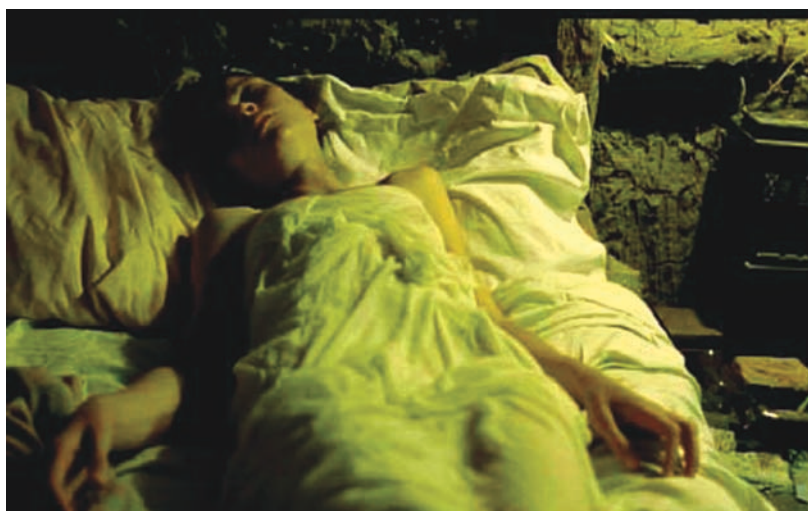
Tarr filmjében, akárcsak *Mundruczó*, *Fliegeauf* vagy *Kocsis Ágnes* alább elemzett filmjeiben a halott Krisztusra való festői utalások magát a halált és halálvágyat teszik láthatóvá. Mint kimondhatatlan tartalmak, ezek az aszimbóliaként – azaz a jelentésképzés és figuráció képtelenségeként – is értelmezett melankólia jellemzői. Ahogy Julia Kristeva fogalmaz, „Ha már nem vagyok képes fordítani és metaforizálni, elhallgatok és meghalok” (1989, 42.). Ekképp válik a figurális, azaz a festői állókép a nem kifejezhető, a melankólia és végső soron a halál alakzatává. Tarr utolsó filmjében a szereplő

elszigetelése mindenféle – személyes vagy történelmi – narratívától teljessé válik, a kör bezárul. Holbein festménye épp erről szól: rajta Krisztus teste furcsa mód elhagyatott, már nem része semmiféle történelmi vagy bibliai narratívának. Kristeva szerint inkább ez az elszigeteltség, ami kompozíciós tényezőként jelenik meg, és kevésbé a tónusok felelősek a festmény melankolikus töltetéért. Tarr filmjében, akárcsak Holbein festményén, a szépség a „veszteség bámulatos arcaként” (Kristeva, 1989, 100.) a melankólia szublimációja: a végtelen veszteségérzet esztétikai tárgyként, festői képként „kihelyezve” válik elfogadhatóvá és elviselhetővé.

A melankólia szépség általi, illetve a Nyugati festészetnek e két kiemelkedő darabjára, illetve más festészeti stílusokra történő többé-kevésbé direkt referencia általi szublimációja azonosítható Mundruczó *Delta*, Fliegauer *Dealer* és Kocsis Ágnes *Pál Adrienn* című filmjeiben is [5–7. ábra].



5. ábra: Utalások Mantegna és Holbein festményeire a *Pál Adrienn*ben



6. ábra: ... a *Deltában*



7. ábra: ... és a Johannában

E jelenség egyik lehetséges magyarázata a nyugati vizuális kultúrához és esztétikai trendekhez való felzárkózás vágya. Megjegyzendő, hogy Holbein és Mantegna halott Krisztusaira történő utalás nem kizárólag magyar jelenség, megtalálható például az orosz Zvyagintsev *A visszatérés* (*Vozvrashcheniye*, 2003) és *Az elűzetés* (*Izgnanie*, 2007) című filmjeiben is, amelyekben egyaránt értelmezhető politikai allegóriaként, vagy – amint Pethő Ágnes javasolja – a nagy mitikus narratívákhoz való visszatérés figurációjaként (2015). Magyar viszonylatban kulturális öndefinícióként is felfoghatóak ezek az idézetek, amennyiben egyszerre illusztrálják a nyugati kereszténységhez való kötődést illetve a két meghatározó – olasz és német – civilizatorikus hatást. Mégis magától értetődően merül fel a kérdés: miért épp ez a két festmény, a temérdek halott Krisztus festői reprezentációi közül? Mi a kapcsolat közöttük, lévén, hogy negyven év eltéréssel, két külön országban, Olaszországban és Németalföldön készültek? És főként, kit szólítanak meg ezek a referenciák?

Amint azt már művészettörténészek és Kristeva is hangsúlyozza a Holbein festményéről írt esszéjében (1989), mindkét mű jellegzetessége a halott Krisztus szokatlan ábrázolása, Krisztus teste végességének, romlandóságának hangsúlyozásával. Mantegna festménye teszi ezt azáltal, hogy a testet, egy optikai játék segítségével rövidebbnek mutatja, torzítja, Holbeinén pedig a színek mutatják hullaszerűnek a testet. Emellett Mantegna festményén a síratóasszonyok jelenléte, illetve Holbeinén a klausztrófó, szűk sírkamra a halált visszafordíthatatlannak láttatja, olyan mély bánatot árasztva, amely azokat is megérinti, akik egyébként nem ismerik a festményeket. A terjedő reformáció és reneszánsz humanizmus kontextusában a két festmény szabálytalansága Krisztus testének ábrázolásában paradigmikus változást hozott, és egyben a feltámadásba vetett hit megrendülését is jelezte. Amint

arra Kristeva is rámutat, Holbein festménye a történelmi-kulturális törésen túl személyes krízist is szublimál a két világregend, VIII. Henrik katolikus Angliája és a protestáns szülőföld közé rekedt művész esetében (Kristeva, 1989, 105–138.). Tarr Béla esetében, ha elfogadjuk Kovács András Bálint (2013) érvelését, miszerint visszavonulása mögött annak felismerése áll, hogy a hosszú beállítás esztétikai lehetőségeit kimerítette, e festményekre való utalás szintén, mint egy alkotói krízis szublimációja értelmezhető. A fiatalabb rendezők filmjeiben a halódó, halott, beteg vagy lábadozó testek obszessziója, elkeretezése, akár e festményekre való utalásként, a túlzó formalizmus jegyében szintén mimetikus válságot tükröz. A képek maníros szépsége, a mitikus utalások és a figurációra való törekvés, mind beleillik a melankolikus művész Alberti által leírt diagnózisba: szerinte az imitáció gyakorlatát választó művészek elméjüket olyannyira elvonatkoztatják, eltávolítják a természettől, hogy abból csak melankólia származhat (Agamben, 1993, 25.). A Bíró Yvette fentebb említett könyvében jellemzett, Jancsó és Tarr filmjei által képviselt formalizmust hagyományként követő Mundruczó, Fliegauf és Kocsis azt a generációt képviseli, amelyiket tizenévesként érte a rendszerváltás, és a kezdeti optimizmust követően valahogy múlt és jövő, Kelet és Nyugat közé szorult. Amint Talasi Flóra (2014) is kifejti, számukra a szabadság túl hirtelen, túl zavaros értékrenddel érkezett, és inkább bizonyult korlátnak, mint lehetőségnek. Filmjeikben újra és újra felbukkan a menni vagy maradni dilemmája, amely mindig ez utóbbi opció javára dől el, tehetetlen elszigetelődést eredményezve. Míg Tarr Béla filmjében a melankólia egyetemes életérzés (ezt maga Tarr is hangsúlyozza az egyik interjúban, Levine és Meckler, 2012), a fiatalabb nemzedék filmjeiben a melankólia nemzedéki specifikumát narratív tényezők lokalizálják, legfőképpen a szereplők kora (gyakran a rendezők nemzedékét képviselik) identitáskrízise és a (ki)útkeresés visszatérő története.

Azok számára tehát, akik történetesen felismerik a két festményt az utalásokban, ezek szembeszökő ismételtetése a poszt-kommunista reményvesztettség, melankólia figurációját jelentheti, ami vizuális kódként, a mozgás-mozdulatlanság dialektikája által létrejövő intermediális kapcsolatban leleplezi magát a filmes berendezést is. A két festmény többékevésbé direkt referenciáján túl a melankólia a testek elkeretezéseiben is tetten érhető, ami a mozgások, a dialógusok lassúságával, monotóniájával, kifejezéstelenségével együtt a „tanult tehetetlenséget” is megjeleníti.

Tanult tehetetlenség

Mundruczó *Johanna*, *Delta*, Fliegauf *Dealer* és Kocsis *Friss levegő és Pál Adrienn* című filmjeiben a cselekvések, a gesztusok, a történetvezetés lassúsága, a szereplők letargiája és kifejezéstelen arca, tétovasága, gyakori irányvesztettsége a melankolikus „tanult tehetetlenségét” modellálja. A Martin Seligman által leírt (1975),

Kristeva által (1989, 42.) is említett jelenség lényege, hogy a melankolikus a küzdelem és menekülés helyett visszahúzódik és „halottnak tettei” magát. Ezekben a filmekben a letargikus lassúság mindig a dialógusok hiányával vagy esetlen minimalizmusával társul, megerősítve Kristevának a melankolikusok verbális szimbolizációs képtelenségére, beszédük töredékességére, monotonitására vonatkozó megállapítását (Kristeva, 1989, 33.). A *Dealer* (2004) főszereplőjének útja melankolikus testek között vezet, sivár enteriőrök az állomásai, ahová örömtelen kliensei, különböző szerek függői számúzték magukat [8. ábra].



8. ábra: Tetszhalott – kábítószerfüggő lány a *Dealer*ben

A fekvő, mozdulatlan, kvázi-élettelen testek sorát súlyosan depressziós apjához tett látogatását követően ő maga zárja le, a melankolikus menekülés-képtelenségét klausztrófóbb terekkel szemléltető esetek poetikus összegzéseként. Noha barátnőjétől megtudjuk, lenne pénze arra, hogy akár külföldön mindent előlről kezdjen, mégis a végső visszavonulást, az öngyilkosságot választja, a kimondhatatlan veszteség (az anyáé, a feltételezett kislányáé) fölötti fájdalmat csakis önfelszámolással (önmaga elleni „szelíd” agresszióval, kábítószer-túladagolással) tudja enyhíteni. A tanult tehetetlenséget példázza Mundruczó *Deltájának* (2008) hazatérő főszereplője is: a Lajkó Félix által játszott szereplő törékeny, hallgatólag, szinte feminin, szégyenlős megjelenésével kihívja maga ellen a falu férfi tagjainak agresszióját, amire nem is próbál válaszolni, sem szóban, sem tettel. A messianisztikus elemeket ötvöző végkifejletben éppen visszavonulása, túlzott

passzivitása szolgáltatja ki a falubeliek haragjának és vérszomjas agressziójának. A tanult tehetetlenségnek egyfajta anakronisztikus jószággal való párosítása itt Dosztojevszkij melankolikusait is idézi: Ők is gyakran esnek más melankolikusok áldozatául, akik épp elviselhetetlen világfájdalmuk enyhítéseképpen fordulnak agresszióval önmaguk vagy társaik ellen (Kristeva, 1987, 16.).

A *Dealer*, a *Delta*, vagy akár a *Pál Adrienn* vagy a *Johanna* melankolikus szereplői mindig alulmaradnak a dialógusokban, „minden mindegy” alapon feladják, visszavonulnak, elhallgatnak, és ezt testük, arckifejezésük, térhasználatuk is kifejezi, illetve a filmes elkeretezés, a színek és fények általi figuráció megerősíti. A *Dealer*ben az elkeretezés – a szereplők gyakran jelennek meg a keret széléhez lapulva – egyszerre fejezi ki a melankolikus létezés liminalitását, illetve egy művészi, nem „mainstream”, az akció és narráció helyett a vizuális stilizációt választó álláspontot is [9. ábra].



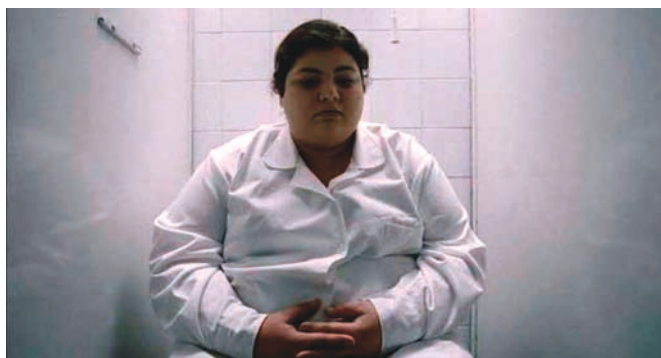
9. ábra: Peremre szorulva – a liminális élethelyzet ábrázolása elkeretezéssel a *Dealer*ben

Mundruczó *Johannájában* a nővért szintén a keretek különítik el a többi testtől és minden evilági tartalomtól, illetve mutatják szentként vagy idézik Vermeer festményeinek hangulatát [10. ábra].



10. ábra

Míg e két filmben az elkeretezés az alakok izolációját szolgálja, a *Pál Adriennben* a főszereplő evészavara úgy jelenik meg, mint a nagy test kétségbeesett próbálkozása, hogy előbb „kitöltse a keretet” (azaz megfeleljen), majd azon „túlcsordulva” kitörjön belőle [11–12. ábra].



11-12. ábra: A keretet kitöltő és azon "túlcsorduló" test a *Pál Adriennben*

A keretek ilyen alkalmazása, illetve a stilizált, zöldes fények és színek a *Johannában*, vagy épp azok hiánya, a fehér dominanciája a *Pál Adriennben*, az úgynevezett hangulatesztétika szempontjából releváns, amely Robert Sinnerbrink (2012) szerint a zene mellett a képek kompozícióját is a film úgynevezett paranarratív, kifejező dimenziójának tekinti: a

történetből „kikeretezett” festői kompozíciók – például Vermeer-utalások –, mint láttuk, önmagukban hordozzák a történetben csak utalásjellegű, egyetemes, filozófiai, vallásos, diszkurzív szintre emelt jelentéseket. A *Dealer* főszereplőjének utolsó mondata („Nekem már nincsenek ötleteim”) olyan, akár egy kiszólás, amely vonatkoztatható egy túlzóan manierista magyar kortárs filmművészetre is, amely már kimerítette esztétikai kifejezőeszközeinek lehetőségét (maga Fliegaufer is utal erre az interjúkban, amikor az aktuális eseményekhez kötődő filmeket tartja a magyar filmművészet jövőjének) (Fliegaufer, 2012).

Szublimáció máskép(p)?

A klinikai közegben bemutatott, beteg és halott testek morbiditása azonban eltérő vizuális nyelvezetet eredményez Mundruczó és Kocsis Ágnes filmjeiben, ami természetesen felveti a melankólia női és férfi szerző általi szublimációjának dilemmáját. A *Pál Adriennben* a mozdulatlan testek legtöbbször együtt jelennek meg a főhősnővel, leginkább az ő passzivitásának, kifejezéstelenségének, tanult tehetetlenségének metaforáiként. A monitorfal, amit naphosszat néz, valamint evészavara és túlsúlyos teste hasonló, szimptomatikus és metaforikus funkciót töltenek be. Maga a monitorfal, amely a kortárs felügyelet-kultúra meghatározó alakzatává vált Panoptikon változatának tekinthető, egyben a melankólikus nővér pszichológiai profilját is feltárja: miközben mások igényeire figyel, elveszíti önmagát, saját teste fölötti kontrollt, amit az ügyelet alatti evéskényszere is tükröz [13. ábra].



13. ábra: Monitorfal-panoptikon a *Pál Adriennben*

A ki nem mondott szomorúság figuratív megjelenítése azonban alárendelődik a történetnek, amelynek körbejárás-jellege önmagához vezet vissza az elidegenedett főszereplőt. Egy idős páciens neve gyerekkori barátnője emlékét idézi fel a kifejezéstelen ápolónőben, felrzza letargiájából, és arra ösztönzi, hogy a barátnője keresésére induljon. Útjai során más osztálytársakkal találkozik, akik érdekes módon inkább emlékeznek rá, mint barátnőjére, Pál Adriennre, aki ekképp egyfajta alteregójává, rég elfeledett hajdani önmagának projekciójává válik. Járkálásai végül egy másik idős női pácienshez vezetik el: az anyafigurához való visszatérés az önértés magasabb szintjével esik egybe tehát, és egyfajta optimista finálét eredményez, egy új kezdet lehetőségét is ígérve. A kezdeti elidegenedés és melankólia, amelynek figurációja a fehér szín és a steril környezet, az evészavar, a nővér túlméretezett teste illetve a kommunikáció hiánya, visszafordíthatónak tűnik: a film végén Piroskát színes ruhában, „civilben”, oldottabban beszélgetve látjuk.

Mundruczó *Johannájában* ezzel szemben a melankólia figurációja nem csupán a narratíva függvénye, hanem tiszta vizuális „attrakcióként” is önállósul, amelyet komor, stilizált színvilággal váltakozó erős fények, röntgenképek, illetve Mantegna és Holbein festményeit idéző kompozíciók emelnek ki [14. ábra].



14. ábra: Mantegna festményét idéző kompozíció a *Johannában*

A *Johannában* mind a férfi, mind pedig a női melankólia – az orvos fetisiztikus rajongása és Johanna tanult tehetetlensége – a filmes apparátus metanarratív diszkurzusába ágyazódik, amely osztja az orvosi technológiának a „test kisajátítására” („to capture”) vonatkozó törekvését (Foster, 1999). Ilyen értelemben válik Mundruczó filmje a filmes szórakoztatás, a testre vonatkozó tudományos-filmes érdeklődés, valamint a szabályozás és a kontroll Foucault-i fogalmainak diszkurzus-palimpszesztjévé. Ezek egymásra vonatkozása teremti meg figurális nyelvezetet, amely, amint azt David N. Rodowick (2001) is hangsúlyozza, tipikusan a médiumok és technológiák közti intermediális kapcsolatban, a váltásokban és átmenetekben érhető tetten.

A művészi kifejezés látszólagos hasonlósága ellenére – mint a jelenetek, a színészi játék, a verbalizáció minimalizmusa, a hosszú beállítások, a meghatározhatatlan tér-idő koordináták – Kocsis és Mundruczó filmjének különbsége a manierizmus fokának, a figuráció és figurális közti eltérésnek tudható be. Kocsis filmjében a keresés narratívája az önmegértéshez, a hiányként megélt Anya–Tárgy megtalálásához, interiorizációjához vezető út figurációja is egyben, ahogyan a halódó, beteg, felépülő testek a melankólia metaforái. Ezzel szemben Mundruczó filmjében, akárcsak Tarr, vagy Flieg auf legtöbb filmjében, kizárt a cselekvés, a revelatorikus találkozások tartogató utazás általi narratív „felszabadulás”: a hiány és veszteség már kezdettől fogva végleges, a „feltámadás” vagy újrakezdés ígérete nélkül. A férfi szereplők leggyakrabban már a filmek elején „élőhalottak”, a film végére pedig ténylegesen meg is halnak (mint Mundruczó *Delta* vagy Flieg auf *Dealer* című filmjeiben). Ennek függvényében válik a halódó vagy halott, mozdulatlan testek visszatérő, festői, stilizált, technikai képe a melankólia szépség általi szublimációjának központi eszközévé, a történettől független figurális megjelenítés alapjává. Mantegna *Halott Krisztus*ának obszcénba hajló anatomikus víziójára való direkt utalás a történettől függetlenül is hat, a kimondhatatlan, a halál és elmúlás kifejezéseként. A melankólia poétikájának eme eltérései igazolni látszanak Kristeva azon, közvetve megfogalmazott „ítéletét”, miszerint míg az általa tárgyalt melankolikus férfi művészek alkotásai nyelvvé, diszkurzussá szublimálják halálvágyukat, végtelen szomorúságukat, az egyetlen női szerző, Marguerite Duras példája alapján a női alkotók erre képtelenek (Kristeva, 1989, 27–141.). Kristevát többen kritizálták már amiatt (főként feminista elméletírók), hogy a női melankolikus aszimbóliát, szó- és jelentésvesztést a melankolikus írással, a jelentések visszaszerzésével és a kifejezés képességével ütközteti, ami a férfi művészek sajátja (Doane és Hodges 1992, 75. és Su 2000, 185.). Könyvében arra mutat rá ugyanis, hogy míg az általa elemzett férfi melankolikusok (Nerval, Dosztojevszki és Holbein) képesek magukat eltávolítani a veszteség tárgyától, az Anya-tárgytól, illetve képként izolálni, tehát szublimálni, az egyetlen elemzésre kerülő női alkotó, Marguerite Duras ezzel szemben interiorizálja ezt a hiányt, képtelen azt külsővé tenni. Nyilván ez az

összehasonlítás, főként egyetlen női szerző alkotása alapján az esszencializmus és redukcionizmus veszélyét is magában rejti. Termékenyebbnek bizonyul annak tételezése, hogy inkább a hangulat kifejezésének kétféle nyelvéről beszélhetünk (Kristeva „languages of mood/a hangulat nyelvei” kifejezésével élve, 1989, 21.). Kocsis filmjében ugyanis a szavak hiánya, a hallgatás maga is nyelvvé, az ellenállás nyelvivé válik. Amint egyébként Ann Kaplan is kiemeli Duras filmjei kapcsán, „a hallgatás politikája” egy olyan női stratégia, ami hatékonyan szegül szembe a férfiak destruktív, mindent artikuláló, elemző készítésével, a krízisek szavak, elméletek és diszkurzusok nélküli megoldását ígérve (Kaplan, 2001, 95.).

A *Pál Adriennben* a patriarchális diszkurzust a férj telefonhívásai képviselik, főként a telefonos üzenete, amiben szakít Piroskával. A férfi autoritás azonban közömbös hallgatásba ütközik, és látjuk, amint Piroska nem mindig teljesíti hiánytalanul a testére vonatkozó utasításokat. A *Johannában*, hasonlóképpen, a nővér egyedi, szótlan gyógymódja – érintéssel, szexszel gyógyít betegeket – a férfi orvosok elidegenítő orvosi tekintetével és verbalizációs kényszerével szemben válik az ellenállás formájává. Érdekes egybeesésnek tartom, hogy mindkét film címében a női név a nőt, a nőiséget, mint „elvesztett tárgyat” képviseli. De míg a *Pál Adriennben* ez a tárgy, mint a főhős igazi énje, identitása kerül elő, a *Johannában*, noha kezdetben látszólag megkerül a fiatal orvos odaadó figyelmét követően, ismét elvész, amint a patriarchális, autoriter, előíró és szabályozó diszkurzus kerül előtérbe, és ez a hiány csakis szublimációval, fetisiztikus, technikai vagy festői képpel pótolható.

Vizuális kulcsok

Összefoglalásképpen arra a kérdésre térnék ki ismét, hogy mi a szerepük a halott vagy beteg/passzív testek festői reprezentációjának a vizuális kultúra tágabb kontextusában, illetve a jelentésképzésnek milyen művészettörténeti diszkurzusába sorolhatók be ezek. Amint már kifejtésre került, a festői vagy fotografikus állóképek funkciója a filmben a kimondhatatlan, titkos tartalmak megjelenítése, mint a halál, a halálvágy, veszteségérzet vagy olyan vallásos fogalmak, mint a csoda vagy a feltámadás. Ilyen értelemben ezek a képek a történet kulcsaiként, megfejtéseként, kódként is működnek, tehát sok tekintetben hasonlíthatók az anamorfózis vizuális jelenségéhez, amely hagyományosan egy optikai eszközként a festményen ábrázoltak értelmezését összpontosította, illetve egyik típusa, a tükör anamorfózis, a festmény torzított vonalait felismerhető formákként, kontemplációra alkalmasként láttatta. A festészeti anamorfózis egyik paradigmaticus példája Holbein *A követek* (1553) című festményén látható [15-16. ábra]:



15-16. ábra: Holbein A követek (1553) és az anamorfikus koponya

Az előtérben a kezdetben felismerhetetlen, deformált tárgy egy bal felső nézőpontból emberi koponyaként, egyfajta „memento moriként” válik felismerhetővé. Kiterjesztett értelemben tehát az anamorfózis a másképp *nézést és látást* szorgalmazza, és ily módon az anamorfózis a figurális par excellence megjelenése: egy olyan erő, amely kiragad a történetből, az immateriális tartalmakra irányítva a figyelmet a látószög, a láthatóság, a színek, a formák vagy keretek megváltoztatásával, médiumok „egymásba nyitásával”. Amint Daniel Collins (1992, 73.) megállapítja, az ilyen képek szemléléséhez egy ekcentrikus néző szükségeltetik: nem feltétlenül „furcsa” értelemben, hanem egy olyan néző, aki hajlandó feladni egy központi megfigyelő helyet annak reményében, hogy egy „tengelyen kívüli” pozícióból valami szokatlant pillanthat meg. Az anamorfózis olyan tehát – Barthes metaforájával élve – akár egy szakadás a szöveten, amelyen keresztül valami titkosba, rejtettbe nyerünk betekintést (Collins, 1992, 186.). Ehhez a gondolatmenethez kapcsolódva Donald Kunze (2012) az anamorfózist egy általános elvnek tekinti, ami azt hangsúlyozza, hogy a jelentések sokasága kölcsönösen egymásra vonatkoztatható, tükröztethető egyazon mediális környezetben, így a jelenség szinte elválaszthatatlan a kulcs a megfejtés fenomenológiájától.

Ezt a funkciót példázza Fliegau Benedek *Dealer* című filmjének egyik képe is: már a DVD változat első képkockáján egy azonosíthatatlan tárgy jelenik meg, amely a sci-fi műfaját idézve akár egy filmtörténeti időutazással is kecsegtet, illetve azzal, hogy ha megnyomjuk a lejátszás gombot, közelebb kerülünk a rejtély megfejtéséhez [17. ábra].



17. ábra: A *Dealer* DVD-változatának rejtélyes menüképe

De erre csak a film legutolsó jelenetében kerül sor, miután a hőst, egy fiatal kábítószer kereskedőt, végigkísértük egy nap történésein. Útjának megállóin melankolikus testekkel, drogfüggőkkel és végül depressziós apjával találkozik. Megtudjuk, hogy anyja meghalt egy balesetben, amikor ő még kisgyerek volt (kiesett az ablakon); hiányának tanúi vagyunk egy végtelenül drámai jelenetében: apa és fia némán áll a mélyedés előtt, amelyet állítólag az anya teste ütött az aszfaltba. A film utolsó jelenete értelmezhető úgy is, mint a melankolikus vágya arra, hogy az elvesztett tárggyal, az anyával egyesüljön, az anyai méh üres üregét újra kitöltse: miután túladagolja magát, egy szolárium ágyba fekszik, amelynek a napra utaló neve egyben Nervalnak a melankóliára vonatkozó, „fekete nap” metaforáját idézi (Kristeva, 1987), ugyanakkor klausztrófób voltával Holbein festményére is utal, annak remény- és hitevesztettségére. Csak amikor a mozgás megszűnik, illetve az esztétikai élmény szuggesztív megjelenítéseként a kép fokozatosan eltávolodik tőlünk, ismerjük fel a film nyitó hieroglifáját. Ebben a torzított képben, amely Holbein *Halott Krisztus*ára és *A követek* optikai leleményére egyszerre utal, nem csupán a halott testet ismerjük fel, hanem a legfőbb titkot: magát a halált, annak kimondhatatlan magányát és melankóliáját.

A többi, fentebb elemzett kortárs film is, mint láttuk, egy, a rendszerváltást tizenévesként megélt, választások és lehetőségek közé került generáció életérzését reprezentálja hasonlóan szokatlan módon: nem a cselekmény, a dialógusok vagy a szereplői expresszív játék, hanem anamorfikus „kulcsok” által. A festői kompozíciók,

szokatlan elkeretezések, színek és fények egy kiforrott „hangulatesztétika” önállósult formáiként szublimálják a veszteségérzetet és a halálvágyat, összekötve a belsőt a külsővel, a tudattalant az esztétikai megjelenítéssel. Igazi manieristákként ezek a rendezők nem formaalkotók: inkább már létező formák eltúlzásával, de-kontextualizációjával és torzításával tesznek láthatóvá titkos, kimondhatatlan tartalmakat. Aktuális politikai, társadalmi események ábrázolása helyett, magát az egyedi képet változtatják *esztétikai eseményé*.

E tanulmány megírását a Román Nemzeti Nevelésügyi Minisztérium CNCS – UEFISCDI, PN-II-ID-PCE-2012-4-0573 számú projektje támogatta.

IRODALOM

- AGAMBEN, G. (1993). *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*. Trans. Ronald L. Martinez. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BARTHES, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- BELLOUR, R. (2002). L'Interruption, l'instant. In: *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo. Les essais* (pp. 109–134). Paris: Éditions de la différence.
- BÍRÓ Y. (1990). *Profán mitológia*. Budapest: Magvető.
- BÍRÓ Y. (2006). The Fullness of Minimalism. *Rouge 9*. <http://www.rouge.com.au/9/minimalism.html> (hozzáférhető 2015.11.18.).
- BONITZER, P. (1985). *Décadrages: peinture et cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile.
- COLLINS, D. L. (1992). Anamorphosis and the Eccentric Observer: inverted Perspective and the construction of the Gaze. *Leonardo* 25 (1):72-82.
- DALLE VACCHE, A. (1996). *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*. Austin: Texas University Press.
- DOANE, J. – HODGES, D. (1992). *From Klein to Kristeva: Psychoanalytic Feminism and the Search for the “Good Enough” Mother*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- FELLEMAN, S. (2006). *Art in the Cinematic Imagination*. Austin: Texas University Press.
- FIANT, A. (2014). *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes.
- FLANAGAN, M. (2008). Towards an aesthetics of slow in contemporary cinema. *16:9*, 6(5), November 29, page 11. http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm (hozzáférhető 2015.11.18.).

- FLIEGAUF B. (2012). Interjú Vágvölgyi Andrással és Debre Zsuzsával a *Csak a szélről*. <http://www.civiljuttub.hu/play.php?vid=9518#.VB80sfmSxFs> (hozzáférhető 2015. 11.18.).
- FOSTER, G. A. (1999). *Captive Bodies. Postcolonial Subjectivity in Cinema*. Albany: New York State University Press.
- GELENCSÉR G. (2006). Testi Mesék [Bodily Tales]. *Beszélő Online*, 11(3). <http://beszelo.c3.hu/cikkek/testi-mesek> (hozzáférhető 2015.11.18.).
- KAPLAN, E. A. (1983). *Women and Film. Both Sides of the Camera*. London, New York: Routledge.
- KOVÁCS A. B. (2013). *A kör bezárul – Tarr Béla filmjei*. Budapest: XXI. Század Kiadó.
- KRISTEVA, J. (1987). On the Melancholic Imaginary. *New formations*, No. 3 (Winter):5–18. http://www.amielandmelburn.org.uk/collections/newformations/03_05.pdf (hozzáférhető 2015.11.18.)
- KRISTEVA, J. (1989). *Black Sun. Depression and Melancholia*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- KUNTZEL, T. (1978). The Film Work. *Enclitic* 2.1: 38–61.
- KUNTZEL, T. (1980). The Film Work 2. *Camera Obscura*, 7–68.
- LEVINE, M. AND MECKLER, J. (2012). Listening to the World. A Conversation with Béla Tarr. *Walker Magazine*, March. <http://www.walkerart.org/magazine/2012/bela-tarr-turin-horse> (hozzáférhető 2015.11.18.).
- LYOTARD, J-F. (2011). *Discourse, Figure*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- KUNZE, D. (2012). Anamorphosis. <http://art3idea.psu.edu/boundaries/documents/anamorphosis.html> (hozzáférhető 2015.11.18.).
- MULVEY, L. (2006). *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- PETHŐ Á. (2015). The *Tableau Vivant* as a “Figure of Return” in Contemporary East European Cinema. *Acta Universitatis Transylvanicae, Film and Media Studies*, no. 9 (forthcoming).
- RODOWICK, D. N. (2001). *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. Durham and London: Duke University Press.
- SELIGMAN, M E. P. (1975). *Helplessness: On Depression, Development, and Death*. San Francisco: W.H. Freeman.
- SINNERBRINK, R. (2012). Stimmung: exploring the aesthetics of mood. *Screen*, 53(2):148–163.
- SU, TSU-CHUNG. (2005). Writing the Melancholic: The Dynamics of Melancholia in Julia Kristeva’s *Black Sun*. *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 31(1):163–191.
- TALASI F. (2014). Benedek Fliegau. http://www.filmfestival-goeast.de/?article_id=394&clang=1
- VIDAL, B. (2012). *Figuring the Past. Period Films and the Mannerist Aesthetic*. Amsterdam: Amsterdam University Press.