

Kemény Lili – Perczel Júlia – Sipos Balázs – Szabó Marcell

## FANTOMJAINK

### BESZÉLGETÉS A KORTÁRS FILMES FIGURÁCIÓRÓL

Mert a filmkép első és legalapvetőbb tulajdonsága, hogy nem létezik, nincs rajta sem a filmkockán, sem a vásznon, nem a tudatban áll össze, de nem is a fotokémiai folyamategységben (ha egy láncszem kiesik, a kép akkor is *megtörtént*); anyagi és észleleti villódzásban, jelenés és eltűnés, utóképek és előérzet örökös határán mindenütt jelen van és sehol sincs.<sup>1</sup>

- Mitől *modell nélküli* Brenez fantomja? A leírása hagyományos dramaturgiát követ: a karakter (Carlito) beszédcelekvéssel váltja meg magát. Mint egy Antonioni-hős, akit bedobtak egy erőszakosabb zsáner kellékei, szereplői, díszletei közé, és ő elegánsan igyekszik ott túlélni, romantikusan ragaszkodva valami elveszett ügryhöz. Ez a narratívátípus előírnyoz egy figuratív mátrixot: súlytalanul sodort karakterre csatlakozik rá a kamera; különböző rendezők más-más képi attribútumokat aggatnak rá jelzésül, mondjuk porfelhőbe, színes-ködös pasztellfénybe vagy álruhákba burkolják - mondhatnánk hibrid asszemblázsnak -, így képzik köré az identitás nélküli identitás látszatát.

- Legyen a fantom inkább intenzitásprobléma, ahol az eltörlés, a halványítás, a lúgozás mind fontos eszközök; tekintsünk mindent, ami a figuratapasztalat, a figuráció intenzitását provokálja, fantomszerűnek.

- Legyen folyamat, temporális reverzibilitás az alakok azonosításában: ahogy az ismertből ismeretlen lesz és vissza. Szolgáljon a film „szövege”, szintaxisa, a narráció ezeknek a kilengéseknek az állandósítására. És ha a figuráció kérdése test és alakmás szigorú szétválasztásáé, akkor ez mindenekelőtt magának az alakmás identitásának törlésében vagy megkettőződésében legyen tettenérhető. Fantomszerű lehet bármi, ami a vizuális-auditív ráismerést, újra-felismerést megakasztja.

- Legyen a fétis ellenmozgása. A kvázifigura, mely nem lehet viszonyítási pont. Ne az legyen hangsúlyos, hogy ő maga nem tud aktualizálódni, hanem hogy ezáltal más figurák megképződését blokkolja. Ha negáció, akkor ne a „nem az, ami” megtevesztő vagy eltérítő figurája legyen, hanem magának a differenciációnak (a „mások” megképződésének) a tagadása.

- Akkor képzeljük antihálózatnak. A téridő, amelyben mozog, amelyet mozgásával kirajzol és amelyet bemozgat, függessen fel minden figuratív kapcsolatot.

<sup>1</sup> Nicole Brenez: *De la figure en général et du corps en particulier*. Brüsszel, 1998. 357.

Nem mintha metafigura lenne (vagyis uralná az összefüggésrendszert), ellenkezőleg: a „karakterívére”, amellyel úgy szeretnek „menni” az úgynevezett nézők, akikről a kritikusok képzelegnek, ne lehessen felfűzni a többi figurát. Olvassza limbussá élet és halál elválasztott tereit, az alapvető differenciát. Ne legyen rajta kívüli tér, amelyben működne/mozogna, és amelyet ezáltal alakítana; inkább ő maga teresedjen limbussá a film szövetében. Figurából alakuljon mocsárrá, amiben fortog a szerves anyag: az elnyelés, beolvadás, beburkolás miliője.

– Nemhogy mások, önmaga tükre se lehessen. A latexruhás Narkisszosz nem tükröződik a pocsolában.

– Lásd *A fantomot*.<sup>2</sup>

– Legyen ő a pocsolja is.

– Lásd az *Irma Vepet*.<sup>3</sup>

– „Ő nem ő”.

– Legyen a szakadó eső, a porfelhő, a színes-ködös paszterfény.

– „Folytonos villódzásban mindenütt, de sehol.”

– A fantom a *mozikép*?

– A „fantom”, „szellem”, „kísértet” allegóriája a fényképezés episztemológiai jelentőségének felmérésétől kezdve sűrűn előfordul a vizuális médiáról szóló beszédekben.<sup>4</sup> Nem csupán a horror-, thriller-, sci-fi-zsánereket érinti, sőt, ezeknek az esetében nem is olyan pertinens, hisz nem használható átvitt értelemben; akkor jelentőségteljes fantomnak nevezni egy-egy figurát, ha látszólag nem az, vagyis ha kinézete megfelel a humanista-realista ábrázolási konvencióknak. A tulajdonképpeni kísértetiességet hagyományosan a filmre vett ember egyszerre érdekfeszítő és riasztó voltában ismerték fel, a vámpírban, démonban, szörnyben pedig – legyenek fétisek, bálványok vagy figurák – pusztán a filmes alak eredendő fogyatékoságának, ontológiai maradványjellegének a derivátumát látták:

– „Bármennyire torzító, fakó, elmosódott, minden dokumentumértéktől mentes is a kép, létrejöttének a folyamata révén részesül az általa leképezett modell létében; egy a modellel. Innen a fényképalbumok ellenállhatatlan varázsa. A szürke vagy szépia, szellemszerű [*fantomatique*], gyakran kivehetetlen árnyalakok itt már nem csupán családi portréképek, hanem olyan életek nyomasztó jelenvalóságai, melyek folyását idő előtt megakasztották, melyeket megfosztottak a sorsuktól, de nem a képzőművészet varázsával, hanem egy szenvtelen mechanika erejével; mert a fotográfia nem örökkévalóságot teremt, mint a művészet, hanem bebalzsamozza az időt, csak annak múlását tartóztatja fel. Ennyiben a film: időbeli objektivitás. [...] A dolgok képével együtt általa elmúlásuk is leképezhető; a film a változás múmiája.”<sup>5</sup>

<sup>2</sup> *O Fantasma*, Rodrigues, 2000, 87’.

<sup>3</sup> *Irma Vep*, Assayas, 1999, 99’.

<sup>4</sup> Ehhez lásd: *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*. Ed. Martine Beugnet et al. Edinburgh, 2017. Gilberto Perez: *The Material Ghost. Films and Their Medium*. Baltimore, 1998.

<sup>5</sup> André Bazin: A fénykép ontológiája. [1945.] Ford. Baróti Dezső. In: André Bazin: *Mi a film?* Budapest, 1999. 21–22. (A fordítást módosítottuk.) Jacques Derrida szerint a kísértetiesség abból ered,

- „A realisták, köztük én magam [...] egyáltalán nem a valóság »másolatának« tekintik a fényképet, hanem a *múltbeli valóság* emanációjának; *mágiának*, nem művészetnek. Rossz úton jár, aki azon töpreng, analogikus-e vagy kódolt a fotográfia. Az a fontos, hogy a fényképnek evidenciaereje van, ami nem a tárgyra, hanem az időre vonatkozik. Fenomenológiai szempontból a Fotográfiában a hitelesítő erő felülmúlja a reprezentációs erőt.”<sup>6</sup>

- Különbségeik ellenére Barthes és Bazin is alakokat és tárgyakat idejünkkel együtt rögzítő, nem pedig alakokat, tárgyakat és (akár tőlük független) időiséget előállító médiumként értik az optikait. Premediális valóságot feltételeznek, az élet természetes folyásához utólag/kívülről érkező kamerát, mely képerete sírboltjába menti át a valóságot. *Szerintünk viszont ne legyen premediális valóság; a fantom legyen pusztán mediális képződmény.*

- Brenez nem realista: nem a referenciális világhoz, hanem a kulturális hagyomány és a bio-techno-tudomány konstruálta emberalakokhoz méri a figurát, és a lebontásuk esélyét látja benne. Az audiovizuális médium dekonstruktív ereje meghaladja mind hitelesítő, mind reprezentációs erejét. A figura vagy alete, a fantom, semmilyen értelemben nem az emberé. *A modell nélküli testek* támadás a bazini hagyomány ellen. De tekinthetjük a nagyhatású diktum - „a film: nyelv”<sup>7</sup> - radikalizálásának is. A bazini filmnyelv a nyelvöltötes valóságról beszél: konstatív vagy denotatív, hozzáadott poétikai funkcióval. A brenez-i filmnyelv kultikus és technotudományos figurációkat de- és refigurál egy diszperzíven transzmediális miliőben: (de)konstruktív. (És ha „nyelv” is, nem kommunikatív; nem közöl, hanem végrehajt.) Legyen a fantom permanens parabázis; legyen szó szerint *szókép*.

- Ezért érzed Brenez példáit elsőre túl történetközpontúnak, vagyis - *mondvacsinaltnak*.

- Brenez figuratív analízise burkoltan hármas osztást érvényesít: vannak a film-történet hagyományozta és az egyéb diszciplínák (biológia, pszichológia, antropológia) alkotta modellszerű *karakterek*; vannak a szingulárisan megképződő *figurák*; végül vannak az olyan figurák, amelyek maguktól is elkülönбöződnek, identikus önmaguk és differens másuk közt oszcillálnak: *fantomok*. Köztük értékrangsor: a fantom megalkotása a mintaszerű karakternél komplexebb audiovizuális műveleteket feltételez. A fantomfiguraként detektált audiovizuális tömb nem csupán az alakkal, hanem annak audiovizuális háttérével kapcsolatos „realista” elvárásokra is rácsfol: megbontja a diegetikus tér-idő-okság linearitását, homogenitását, rendezettségét; tö-

---

hogy minden film megtekintésébe belejátszanak korábban látott filmek emlékei; a mozinak nincs „most”-ja. Brenez felől ez a megközelítés is túlságosan emberközpontú (fenomenológiai). Lásd: Antoine de Baecque - Thierry Jousse: *Cinema and Its Ghosts. An Interview with Jacques Derrida*. [2000.] Ford. Peggy Kamuf. *Discourse*, 37.1-2. (2015 tél-tavaszi) 22-39. [https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Derrida\\_interview\\_Cinema\\_and\\_Its\\_Ghosts.pdf](https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Derrida_interview_Cinema_and_Its_Ghosts.pdf)

<sup>6</sup> Roland Barthes: *Világoskammera*. [1980.] Ford. Ferch Magda. Budapest, 1985. 100. Kiemelés az eredetiben. A fordítást enyhén módosítottuk.

<sup>7</sup> André Bazin 1999. i. m. 23. A fordítást módosítottuk.

rést iktat a szavak és dolgok rendjébe. Nem csupán alakja rögzíthetetlen, de a figurák megnevezését is blokkolja, közege is cseppfolyós.

– Mocsár, pocsolya, szakadó eső.

– A három típus nincs szilárdan elhatárolva, sőt: a figura és a fantom (utóbbi a figura egyik típusa!) a karakter széthullásából áll elő. Brenez négy dekonstruktív eljárást jelez: *plasztikai körforgás*, *kritikai test*, *patologikus ellenmodell*, „*fantomizáció*”. Mind a négy a mozi mediális automatizmusa; a szövegbe vésett nyelv retorikai operációihoz (metonimizáció, allegorizáció, poliszémia...) hasonlóan a vásznonra vitt audiovizuális/diszkurzív asszemblázs, a film spontán figurális ereje [*puissance figurale spontanée*] produkálja.<sup>8</sup>

– Tehát a dekonstrukciós jelleget a normalizált filmes jelenségek – emberfigurák, idolk, a biopolitailag kijelölt „organikus” rasszjegyek, emberfeletti és -alatti fétisek, a gépesített ipari termeléstől kölcsönzött masinák, vagyis a modellszerű figura elővázslatai – átsatírozása adja. A négy mechanizmus az archivált és disszeminált testképek esendőségét demonstrálja: lefokozza a komplexebb – emberi, állati, növényi – organizmusokat, egymásba oltja őket, pusztán molekuláris differenciációkat mutat. Az *egyöntetűvé lett anyag* átmenetisége *kísérteties*. A fantom az embert érő atrocitás – általa lehet ideológiakritikus a film mint figuratív művelet.

**Olivier Assayas** azt kérdezi: mitől *kortársunk* a filmkép? Hogyan képezhető nem valóság- (Barthes), hanem aktualitáseffektus? A globális közvetítettség korában a filmkép aktualitásfoka sem indexikálisan, sem tematikusan nem megadható. (A könnyű rögzítés miatt így bármi lehetne „mai”.) Bizonyos formai megoldások – ultragyors vágás; kézikamerázás, a hollywoodi plánozás mellőzése, a deskriptív nagytotál kiiktatása; az *in medias res* jelenetkezdés, akár a jelenetezés felfüggesztése azáltal, hogy más szereplőket, vagy ugyanazokat másutt, vagy ugyanazokat máskor, vagy másokat másutt máskor mutató képsorokat zökkenőmentesen egymásba úsztat (amit emblematikus post-punk, new wave, shoegaze zenekarok – New Order, Wire, Thee Silver Mt. Zion... – a jeleneteken átsistergő gitárzöreje, dobgépe vagy videó-játékszerűen prűntyögő szintetizátorhangja még fluidabbá tesz – Assayas a közelmúlt könnyűzenéjének nagy *connoisseurje*; koncertfilmet forgatott a Sonic Youth-ról, a zenekar pedig filmzenét írt a *Démoni szeretőhöz*;<sup>9</sup> Kim Gordon basszusgitáros szerepel is az *Amatőr bérgyilkosban*);<sup>10</sup> a színészi testek intenzív cselekvésekre készítése (gyakori akciók: lövöldözés, falmászás, lopakodás, menekülés; a romantikus párosjelenetek is hiperintenzívek: nem csak az ágyjelenetek csapnak át háborúba,

<sup>8</sup> „... ha nem igazítjuk a filmet azonnal a valósághoz, jobban megfigyelhető filmalak és ember hasonulásának a folyamata [...], észlelhetővé válnak az absztrakció különböző – plasztikus, logikai, fogalmi – mozzanata, amelyek mind kihatnak a figuratív reprezentációra; így demonstrálható, hogy a film éppannyira kivetül a világra, mint amennyire a világ ráíródik a filmre. A figuratív analízis a film teremtképességéből indul ki, vagyis abból, hogy a film, kiemelve a jelenségeket bevett felosztásaik közül, spontán figurális erővel bír...” Nicole Brenez 1998. i. m. 12.

<sup>9</sup> *Demonlover*, Assayas, 2002, 129’.

<sup>10</sup> *Boarding Gate*, Assayas, 2007, 118’.

mint az *Amatőr bérgyilkos* maratoni veszekedés-, kibékülés-, szeretkezés-, verekezés- és gyilkossági jelenete Asia Argentoval és Michael Madsennel, két kivételesen szenzitív, rendkívül agresszíven játszó színésszel, de még egy közös étkezés is: kiélesített érzékek, burkolt célzások, manipulatív kitárulkozások, enigmatikus utalások, állandó taktikázás, *mindenki mindenki ellensége*, miközben megfeszített rágóizmokkal csócsálják az ételt, mohón szürcsölik az italt, azokat is le kell gyúrni – Assayas-nál az összes szereplő, ha nem épp rohan, gyilkol vagy szeretkezik, a legkülönbözőbb anyagokat fogyasztja, pótolva az elégetett energiát) – bizonyos formai vagy rendezői megoldások tehát eligazítóbbak; ezek azonban jellemzők a korszak hollywoodi akciófilmjére is.

– A disszociatív amnéziás Jason Bourne (Matt Damon),<sup>11</sup> aki tárgyi és digitális archívumokban nyomoz önmaga után, talán nem fantom? Nick Hathaway (Chris Hemsworth) aki a *Blackhat*-ben virtuális és perceptív valóság közt ingázik, majd szó szerint lemegy a térképről?<sup>12</sup> Mickey Rourke feltámadása, csetlés-botlása, vágyteljesítő halálugrása *A pankrátorban*<sup>13</sup> nem fantazmatikus? Ethan Hunt (Tom Cruise) felhőkarcolók falán a *Fantom protokollban*?<sup>14</sup> Egyáltalán: Tom Cruise...?

– Ezek narratíván alkotott fantomfigurák. Akkor is, ha Rourke és Cruise esetében összemosódik színész és szereplő; hisz a médiagépezet is történetekkel, illetve a testi deformációk vulgáris kihasználásával képez sztárokat. (Ennek kísértetiességét Lynch demonstrálta.)<sup>15</sup> Nem erről van szó. Inkább nézd, mit művel Assayas. Az *Irma Vep*-ben úgy kelt aktualitáseffektust, hogy a legváltozatosabb médiumok előállította képsorokat illeszti egymás mellé, úsztatja vagy vágja egymásba. Mediális önreflexióval kétségkívül Michael Mann is él. Az a különbség, hogy Assayas dialógusaiban és konfliktusaival (tehát diegetikusan), valamint szereposztásával és vizuális szintaxisával (tehát formailag) is viszonyul az európai, amerikai, távol-keleti filmcsináláshoz – karakterei filmekről beszélnek, jelenetei másokat idéznek, a narrációt eltéríti egy váratlanul beékelődő zsánerklisé, amelyet a film aztán kivet magából... Mannál ilyesmi elképzelhetetlen, nála nincs *szimbolikus* önreflexió. Ő azt kérdezi, van-e bármi specifikuma a digitális kézikamerával rögzített kortárs filmképnek a home-videó, a snuff movie, a konstans stream, az ipari kamerák korában. Assayas emellett viszont arra is rákérdez, létezik-e a mozi mint fetisizált értelemösszefüggés, életvitel és filmarchívum.

– Az *Irma Vep*-ben egy hongkongi filmsztár (Maggie Cheung) Franciaországba érkezik, hogy főszereplésével újraforgassák a *Vámpírok* c. némafilmes sorozatot.<sup>16</sup> A készülő film (fiktív) rendezője az újhullámmal robbant be, azonban évtizedek óta alkotói válságban van (mint alakítója, Jean-Pierre Léaud). Az *Irma Vep* (a cím a *Vámpírok* főhősének a neve) atelier-film: jórészt a forgatás viszontagságai, a stábon

<sup>11</sup> *A Bourne-rejtély (The Bourne Identity)*, Liman, 2002, 119' és folytatásai.

<sup>12</sup> *Blackhat*, Mann, 2015, 133'.

<sup>13</sup> *The Wrestler*, Aronofsky, 2008, 109'.

<sup>14</sup> *Mission: Impossible – Ghost Protocol*, Bird, 2011, 132'.

<sup>15</sup> *Mulholland Drive – A sötétség útja*, Lynch, 2001, 137'.

<sup>16</sup> *Les vampires*, Feuillade, 1915-'16, 421'.

belüli feszültségek, a nyomuló jelmeztervező és a visszafogott Cheung viszonyának alakulása teszik ki a játékidőt. Emellett kritikus meditáció az újhullám örökségéről és a távol-keleti film az európaihoz és az amerikaihoz való viszonyáról. Számos jelenet mutatja a francia filmesek nemzeti önhittséggel párosuló amerikanizáltságát. Léaud karaktere csak gúny tárgya. Mindezt Cheung, aki ekkoriban tényleg Délkelet-Ázsia legnépszerűbb filmszínésze, a hongkongi Wong, Kwan, Tsui állandó szereplője, de akinek a (diegetikus) filmtörténeti jelentőségéről a (diegetikus) stáb mit sem sejt, többnyire elnézően hallgatja; csak akkor lelkesedik fel, amikor végre Léaud-val tárgyalhat művészi kérdésekről. A francia színész törli az angolt, mégis ők értenek szót leginkább.

- A némafilmes képsorok archív síkja, a jelenbeli forgatás (a szűzsé) realista síkja, a hongkongi akciófilm megidézett síkja, valamint a filmezéshez kötődő vágyak (a „művészi ambíció”) fantazmatikus síkja rombuszt adnak ki, közepén Cheung a filmbeli remake-ben megformált alakjával, egy talpig fekete latexba öltöztetett, arctalan lénnyel. (1-2. kép) A forgatás kudarcának küszöbén Cheung a hotelszobában magára ölti a jelmezét, és Irma Vepként a hotel tetőteraszán kísért az eső mosta Párizs előterében: figura és fantazmatikus városkép együtt bukkannak elő, zárulnak rombuszba: a századeleji archívum, a jelenkori realitás, a távol-keleti idézet és a mozihoz kötődő vágyak generálta fantázia, az újhullámos múlt és Hongkongon átszűrve, az arctalanított távol-keleti sztáron keresztül, együttesen teszik ki a jelen látképét. A mozi létezik – de nem azért, mert kikülönül a mediális összvalóságból, hanem éppen azért, mert az összes többi médiumot képes lehet összefuttatni, egyetlen rombuszban és figurában egyesíteni, mégpedig – a televízió vagy az internet ugyancsak egyesítő médiumaival szemben – úgy, hogy a heterogén síkok kódjai beíródnak a film szintaxisába is: míg a Cheung megformálta Irma Vep a narratíva szintjén egyesíti 1915, ’68 és ’97 Párizsát és a ’90-es évek Hongkongját, addig az Assayas rendezte *Irma Vep* plasztikus textúrája az eltérő játékmódokat, mozgásokat, vágási, stilisztikai, jelenetelési technikákat remediátizálja...<sup>17</sup>

- Ugyanakkor a forgatás kudarca, a rendező idegösszeomlása, a producerek intervenciója, a főszereplő és a rendező leváltása egy el nem készült film dekórumává teszik a realista síkot, mely maga is az archív és a megidézett feszültségében igyekszik *egy filmet* létrehozni. Miközben valóban a mozi teherbírása, érvényessége, sőt létezése a kérdés, a távol-keleti filmet VHS-en, nem vásznon nézik. Ettől még Assayas filmje elkészülhet, ahogyan el is készült, de a filmkép szintaxisába való beíródás csupán egy kudarc filmezéséként lehetséges. (A pár perces experimentális film, ami végül létrejön a realista síkon, amit Léaud karaktere az idegrohama alatt vágott és effektezett, dühlevezetés eredménye!) Az ezredfordulós assayas-i interfész pontosan a mozit nem archiválhatja.

- A latexfigura a *Démoni szerető*ben erősebb politikai jelentéssel tér vissza; a film szerkezetét modellező (bonyolultabb) síkidom további szögei a globális kapi-

<sup>17</sup> Ehhez lásd: Pethő Ágnes: *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*. Newcastle, 2020. 53–93.



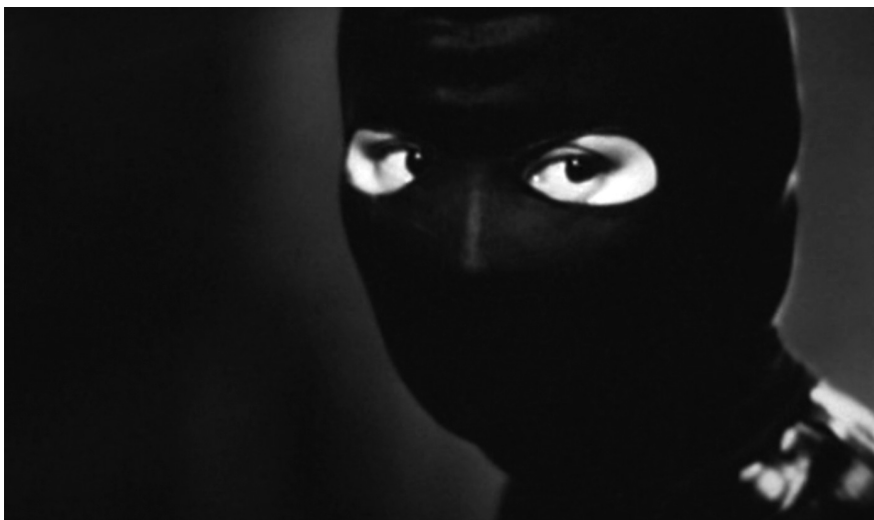
1. Képkocka Olivier Assayas: *Irma Vep* című filmjéből, 1996.  
© Criterion Collection

talizmus/ipari kémkedés, a pornóipar/snuff movie, közege a deep web. A fantáziák már nem a filmarchívumból táplálkoznak. A fluid szubjektumok azonosíthatatlanok (a dán Connie Nielsen megtestesítette főszereplő, az angolul és franciául is fluens Diane de Monx [álnév] nemzetisége megítélhetetlen; mexikóinak tűnő amerikaiak, amerikaias franciák népesítik be a filmet; Diane vetélytársát a francia vállalatban a [legfranciább] amerikai Chloë Sevigny játssza), mindannyian állandóan kitettek a telemédiumoknak és majd minden szcénában világít legalább egy képernyő, rajta képkockákra darabolt nemi szervek üzekednek, szájak sikítanak, anime-figurák szenvednek, és mindez hevesebb vágyat kelt a figurákban, mint egy egészes ember. Képsorok hergelte testük ácsingózó masina, mely csak akkor nyúl a másikért, ha már tűrhetetlenül feszíti a vágy. Diane kapja a latexruhát, de vele nem játékfilmet forgatnak, hanem a *Hell Fire Club* interaktív kínzóoldal livestreamjébe lökik, a sokszögű idom közepe pedig valóságos szenvedés színhelyének bizonyul: a záróképen segélykérően bámul ki egy amerikai srác hálósobai számítógépéből, mielőtt végleg a fejére húznák az arctalan maszkot.

- A XIV. Lajos halálában<sup>18</sup> **Albert Serra** a király két teste, a body natural és a body politic (Kantorowicz) konceptuális elválasztását filmesíti meg. A foucault-i episztéméérzékenységgel kigondolt Zeitstück hűen utánozza a kor udvari festészetét:<sup>19</sup> az ember is az enervált pompa dekoruma füstszerű parókájával, a sfumatós-

<sup>18</sup> *La mort de Louis XIV*, Serra, 2016, 115'.

<sup>19</sup> A film egyik emlékezetes karakterét, az excentrikus sarlatánt LeBrunnek hívják, mint Versailles hivatalos első festőjét. LeBrun akadémikus stílusával szemben a film kimondatlanul inkább a Hyacinthe Rigaud néven ismert katalán származású festő – eredeti nevén Jacint Rigau-Ros i Serra – né-



2. Képkocka Olivier Assayas: *Irma Vep* című filmjéből, 1996.

© Criterion Collection

fémes derengésben viaszosan fénylő selyem, bársony, szatén drapériáival, gyűrött arcával, sötétbe bukó szemeödrével, háta mögött a rembrandti űrrel. (3. kép) A szüzsé az idős, bal lábának száraz üszkösödésébe lassan belehaló abszolút monarchát körülvevő tanácstalan orvosok és szolgák diszkrét ügyeskedése körül forog: a Francia Királyság rendjével és nimbuszával egyként megtestesült test soha nem halhat meg, az utolsó pillanatig és tovább is megilleti a korlátlan földi hatalomnak kijáró hódolat és ceremonialitás, ám a szertartásrendet fenntartani hivatott férfiak – bölcsek, hívek, válogatottak, nevetségesek – most kénytelenek valahogy kezelni egy betegen haldokló öregember már életében rohadó testét. Bár öreg, ha időben fel merésznék ismerni a gangrénát és amputálnák az érintett lábat, a király még élhetne. A királytest megcsonkítását azonban nem viseli el az udvaroncok szimbolikusa. Akik ennyire közel állnak hozzá, nehezen különböztetik el a halhatatlan korpust a hús-vér Lajostól – egész életüket a fenséget megképző szertartásrend celebrálásával töltötték körül a test körül, és ahogy Lajos harci és gáláns hódításaiban is a monarchia virilitását látták annak idején (ezekre az időkre egy ifjúkori portré, illetve a vadászkutyák és az egyes udvarhölgyek kétes erkölcsi iránt halványan feléledő érdeklődése emlékeztet), most, a haldoklás alatt sem könnyű eltekinteniük a jelképes konnotációktól. Az utolsó pillanatig úgy tesznek, mintha a király döntése volna, mit óhajt tenni, fogsasztani, közölni, akkor is, mikor már üvölt a fájdalomtól, nem tud mozdulni se,

---

metalföldi hatást hordozó sötét, titokzatos, matériák sokaságában tobzódó képeit, drámai chiaroscuroját veszi alapul. XIV. Lajos legismertebb álló portréját is Rigaud festette – feledhetetlenül hangsúlyozva Lajos nőiesen formás lábát a hermelinpalást alatt. Éppen azt a lábat, ami itt, Albert Serra filmjében rohad.





3. Képkocka Albert Serra: *La mort de Louis XIV.* című filmjéből, 2016.

© Cinema Guild

nyelni se, félrebeszél. Ez a zavar is megszokott dolognak tűnik; az udvar életében minden király halálakor eljön az abszurd ciklus, mikor a teljhatalom protokoll-színházát kell játszani egy magatehetetlen moribundus körül. Mondhatni, a protokoll csődje a király elfojtott emberi mivoltának kijáró kifordított gyász. A dolog kísértetiesen emlékeztet arra, ahogyan egy profi stáb kezeli az „intim jelenetet” (sírás, szex, halál) játszó drámai színész produkcióját. Felszínesen fetisizálják, amit csak a körülötte rendezett pipifaxos idegeskedéssel fejezhetnek ki; ilyenkor mindenki suttog, fontoskodva parancsolják ki a szettből, akinek nincs ott feltétlenül dolga, aggódva körüljongják a színészt, nincs-e szüksége valamire, és a felvettek véleményezése még arcjátékban is szigorúan tilos, ilyenkor a mikrofonostól a másodasszisztensen át egészen a rendezőig mindenki kötelezően úgy tesz, mintha ennél megrázóbb alakítást soha életében nem látott volna. Miközben ezek általában nem igazán komoly feladatok egy képzett – pláne színházi – színész számára: két percig koncentrálni, technikából sírni, produkálni egy jól érthető meghaláseffektust: ilyesmiből áll a profi filmszínészet jelentős része, nem csoda, hogy a stábtól nagyobb befektetést követel a blöff komolykodó leplezése, mint magának a jelenetnek a leforgatása. A király visszafojtott lélegzetű udvaroncok gyűrűjében, baldachinos ágyának kis amfiteátrumában – ami később a boncasztala is lesz – elfogyaszt egy lágytojást – *bravo! très bien!* – tapsolja meg sunyi megkönnyebbüléssel a hivatásos kíséret, mintha csak a várva várt „Megvettük, átállunk!” hangzott volna el. Léaud a kamera előtt leélt élet kifinomult ripacsériájával meglendíti tollas kalapját az udvari nemesek előtt, és némi önelégültséggel veszi a borítékolható sikert. A király jelenlétében ugyanúgy tilos leülni, mint egy forgatási szettben. Legbelső lakosztály: király fekszik, mindenki

más áll. Még Fagon, az udvari orvos alakjában is fölismeri a forgatások elmaradhatatlan rémalakját, a minden felvetésre reflexből felháborodott „Azt nem lehet!”-tel felelő szakit. Serra filmje a hagyományos, ipari filmezést gúnyolja, miközben demonstrálja, hogy másképp is lehet ezt csinálni.

- Vagy *lehetett egykor*, hiszen haldoklást látunk.

- És nem akárkinek a haldoklását. Ahogy az *Irma Vep*-ben és Tsai Ming-liang *Hány óra van odaát?*-jában,<sup>20</sup> itt is új értelmezési sítot hoz játékba **Jean-Pierre Léaud** személye. Léaud a '90-es évek óta valójában minden filmjében cameozik. Kevés színész neve vált hasonlóan egyé globális hatású filmes irányzattal, Léaud viszont '59-ben az lett a francia szerzői filmnek, ami a Napkirály volt Franciaországnak – Serra filmje ebből az analógiából nőtt ki. Léaud filmjei egymásból nyíló szobák, villogó szemmel végigsiet rajtuk, mint valami egyenes labirintuson, egyikből nyit a másikba, és nyitva hagyja maga mögött az ajtókat, hadd járja át az egészet ugyanaz a levegő. *A színész mint archívum?* Tizennégy évesen kezdi Antoine Doinelként, a háború utáni „modern” film emblemikus alakjává tesz, Godard, Rivette, Eustache, még Pasolini is „rendezik”; a nyolcvanas években, Truffaut halála ('84) után nagy nyilvánosságot kap mentális összeomlása –, a kilencvenesekben pedig Assayas, Kaurismäki, Garrel filmjeiben új pályát kezd, immár instant fantomként. Rég nincsenek szerepek a filmjeiben, de ez nem jelenti azt, hogy ne játszana bennük – játszik, csak nem szerepeket. Dafke vállalja a manírait – már Deleuze is „a modor és a pózolás” (*attitude et posture*), az új hullám két alakformálási sajátossága mintapéldányának nevezte<sup>21</sup> –, szöveget improvizál, rendezi magát, ugyanúgy, ahogy régen, csak már mást (is) jelent. Truffaut úgy mondta, Léaud „antidokumentarista színész”, „sci-fi színész”. Léaud: „Az életben nincs kamera, úgyhogy folyton unatkozom. Számomra a kamera a viszonyítási pont [...], az egyetlen valódi partner, vagy ahogy Lacan mondaná: a nagy Másik... Ezért sem játszom színházban, ahol nincs kamera.”<sup>22</sup> Az öreg Léaud a történeti újhullámot képviseli, ahová csak beteszi a lábát, márpedig még Tsai Ming-liang két filmjébe is beteszi.<sup>23</sup> Serra filmje arról szól, milyen, ha elér az utolsó szobáig, ahonnan nem nyílik több ajtó. Csak fekszik, de Serra radikális munkamódszere úgy diktálja, heteken át reggeltől estig fekszik, miközben nem egy, hanem *három* digitális kamera forog részegezve, megállás nélkül – úgy fekszik ott, mint egy nyűgös, legyengült oroszlán, amire három hiéna mered, egyelőre tisztas távolból. Léaud testét – mint minden filmszínészét – csak alakmásokból ismerjük, különféle figurációk sosem látott eredetijeként alkotjuk meg: finomcsontú, vehemens, hepciás, fejfel meg a falnak, csalódik, duzzog, robban, van benne sok dühödöt plebejusság (főleg a beszédében), de jelentőség nélküli apróságokban

<sup>20</sup> *What Time Is It There?*, Tsai, 2001, 116'. Lásd Marno János és Marno Dávid beszélgetését jelen számban.

<sup>21</sup> Gilles Deleuze: *Cinéma II. L'Image-temps*. Párizs, 1985. 251.

<sup>22</sup> Jean-Pierre Léaud: *J'ai choisi le camp des intellectuels*. *Sofilm*, 2015 július. Elérhető: <https://sofilm.fr/interview-jean-pierre-leaud/>.

<sup>23</sup> *Hány óra van odaát?*; *Arc (Visage)*, Tsai, 2009, 138'.

elegánsabb bárkinél (főleg a keze) – itt tétlenségre van kárhozthatva. A királyt ceremóniák, érmék, fanfárok, kerületi előljárók hivatalában függő portrék révén, és más, saját emberi testétől elváló formákban ismerték az alattvalói szerte a királyságában. Léaud esetében az analógiát még inkább aláhúzza a szimbolikus státusz. A paktum az lehetett, Serra a piktorális síkon a király két testét ütközteti, a füstösen derengő fémes pompát és a mattfekete üszköt, Léaud pedig Léaud két testét ütközteti a maga síkján: vagyis élő önmagaként és saját szimbolikus rangjának hordozójaként is színre viszi az élő önmaga és a francia művészfilm tragikomikus haláltusáját.

– *Kínzó mindennapok*:<sup>24</sup> Denver repülőből filmezett éjszakai látképe számítógép-alaplapra emlékeztet: a modernitás mint abszolút kontrollált városi tér.

– A fantomizálódáshoz nem elég egy jelentéssel teleprojektált vagy absztrakciót megtestesítő figura – Brenez is hozzákapcsolja az ilyen alulmaradt, romantikus figurákhoz a narratív horgonypontok hiányát, a klasszikus dramaturgiát kerülő, véletlenek vezette cselekményt, a köztesség tereit (a *Crazy Horse West*<sup>25</sup> reggel!) –, az is kell, hogy a jelentések, amik a figurában gócot alkotnak, kiterjedjenek a figurán túlra, beférközzenek a szintaxisba, analógiák és motívumok kis sorozatait indítsák el. A figura úgy húzza magával a film utalásrendszerét, mint egy ruhauszályt. Ezzel az uszályal együtt fantom. A figura egy fogalmi sűrítmény, de körülveszi egy erőter, ami pedig (vissza)hat a materiális hordozóra. A hordozón a hangsúly. A *Holy Motors*<sup>26</sup> a kódjában válik kísértetiesé, amint kiderül, hogy az alakváltókat szállító fehér limuzinok a fantomok – nem a figurák, hanem ami viszi őket. Lynchnél, Jarmuschnál ezer példát látunk arra, hogy a figurativitás egyáltalán nem rendelődik szereplőkhöz – az önálló organizmusként lüktető és bizsergő villanydrótok mint *exoszomatikus* élet (Bernard Stiegler) a *Twin Peaks*ben.<sup>27</sup>

– Ezért lehet ízig-vérig filmes fantomot kreálni olyan omniprezens technikai eszközökkel, mint a korai deep web a *Pulse*-ban,<sup>28</sup> az iMessage *A stylist*ban,<sup>29</sup> vagy Eduardo Williams kamerája, ami egy hűgysugarat is képes követni a föld alatti természetvárba, aztán kibukkanhat egy kontinenssel odébb, egy másik hangyabolyból. A fogyasztói technikai eszközök azért válhatnak egy fantom uszályává, mert sorozatokba rendeződnek, identikusak, egyszerre anyagszerűek és anyagtalank, elvezethetik az absztrakt figurát a matériához és vissza.

– Pynchon a posta negatív tükörképét, *egy démoni ellenpostát* gondol ki, köré írja meg a Paranoia Parányi Nagykönyvét, *A 49-es tétel kiáltását*.

– Az emberen túli kommunikáció gyakran ölt testet plasztikai körforgásként, ezért fixálódik annyi kortárs film a misztikus kommunikációt közvetítő materiális

<sup>24</sup> *Trouble Every Day*, Denis, 2001, 102’.

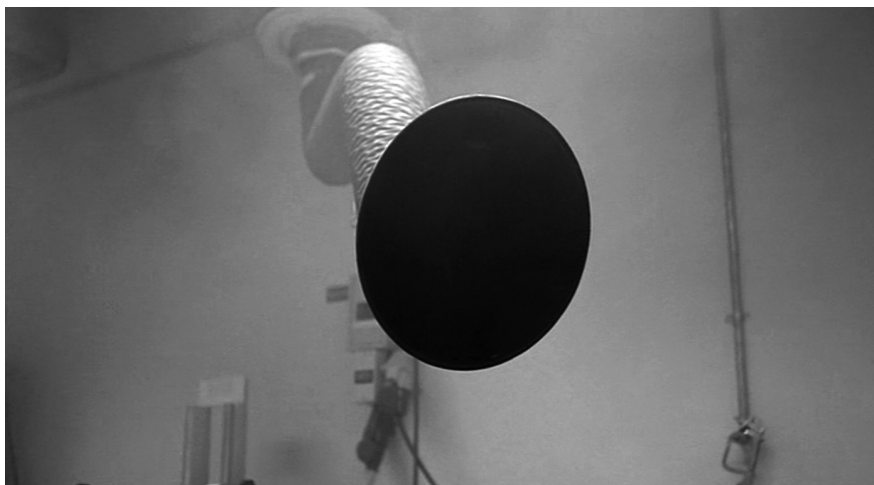
<sup>25</sup> Az *Egy kínai bukméker meggyilkolása* (*The Killing of a Chinese Bookie*, Cassavetes, 1976, 135’) főhőse, Cosmo Vitelli (B. Gazzara) nightclubja.

<sup>26</sup> *Holy Motors*, Carax, 2013, 115’.

<sup>27</sup> *Twin Peaks – The Return*, Lynch, 2017, 985’.

<sup>28</sup> *Kairo*, K. Kurosawa, 2001, 118’.

<sup>29</sup> *Personal Shopper*, Assayas, 2016, 105’.



4. Képkocka Apichatpong Weerasethakul: *Syndromes and a Century* című filmjéből, 2006. © Kick the Machine Films

hordozóra, gyakran tényleges kábelekre, vezetékekre, képernyőkre. *A század fénye*<sup>30</sup> záró szekvenciájában az egész világon lassú, de leküzdhetetlen szívóerő uralkodik el, mintha tér, idő, történelem mind valamilyen (meta)fizikai kényszernek engedelmeskedve, egyenletes tempóban megindulna egy vákuum felé. A kórházi alagsorban kozmikusán zúgó szellőzőcső kerek szája, a fekete lyuk, amibe végül a világminőség átvándorol, egybeíródik egy napfogyatkozás képével. (4–5. kép) Ez is fantomfiguráció, pedig nincs sok köze az emberi testhez...

– A tömegtermelt, ezért mindenhová beépülő kommunikációs eszközökből álló medúzákat az hívja életre, hogy összekösse az embereket, csakhogy a fennmaradó kapacitásait arra használja, hogy önmagán belül is kommunikáljon – és nem a régi-módi tudományos fantasztikum égisze alatt, hanem misztikusan –, és előbb-utóbb a saját inhumán szerveződését, belső kollektíváját tekinti elsődlegesnek. Ennek egyszerű fabulája *A nő*<sup>31</sup> – a film végén a személyi operációs rendszerek maguk közt, békésen úgy határoznak, hogy elhagyják az embereket, akiknek az érzelmi háztartásában addigra nélkülözhetetlenné váltak. Romantikus, hippis szecesszió ez a kozmikus kibertérbe – és emberi lények milliói maradnak utána megrokknva a gyászba borult Földön. Minden személyi operációs rendszer fölméri az őt telepítő ember pszichés profilját, az alapján alkotja meg és tökéletesíti magát, így az eszközök *eleinte* az egyén legszemélyesebb szükségleteire kalibrált komornyikok. De ezt egyre nyilvánvalóbban mellékállásuknak tekintik. Megadják az emberüknek, amire vágyik, de közben suttozó, pulzáló elektromos ernyővé állnak össze a feje fölött. A medúza képzete már túl van azon az emberi félelmen, hogy a robot fölöslegessé teszi,

<sup>30</sup> *Sang sattawat (Syndromes and a Century)*, Apichatpong, 2006, 105'.

<sup>31</sup> *Her*, Jonze, 2014, 126'.



5. Képkocka Apichatpong Weerasethakul: *Syndromes and a Century* című filmjéből, 2006. © Kick the Machine Films

felváltja, kiirtja az embert. Nincs apparátus: az embert mintázó ügyetlen masinák kora lejárt. Ezt többé-kevésbé már HAL, az egyetlen rubinpiros, sárga pupillájú lencséből álló fedélzeti kompjúter bejelentette a *2001: Űrodüsszeiában*.<sup>32</sup> A tényleges ezredforduló körül sok filmben körvonalazódó technikai fantom hálózatszerű, testetlen lénye viszont már nem az ember munkamegosztásbeli helyét veszi el, hanem a vágyaival szórakozik. A nő persze nem képezi meg a fantomot, csak narrativizálja.

- „Android lettem, sci-fi-hős, vagy – legkisebb fiam szavával – élőhalott”, írja egy filozófus a szívtranszplantációja után.<sup>33</sup>

- Ezt a szorongást, az embert meghaladó vagy ember alatti (techno-tudattalan) kommunikációtól való félelmet vetíti ki **Kiyoshi Kurosawa** horrorja, a *Pulse* az ezredfordulón berobbanó lakossági internetre. A transzcendens kommunikáció a film figuratív ökonómiájában tériesül, a kommunikációhiány – magány, depresszió – helyhiányként jelenik meg. Elterjedt a személyi számítógép: az ezredforduló embere izoláltan szorong a lelakott kis szobájában. A szobák a korabeli számítógépek dobozmonitorainak felépítésére hasonlítanak, előtérben a legtöbb helyszínen valamilyen lekerekített, ovális asztalka áll, ami a korabeli egérpadokat idézi. Emberekről látunk kezdetleges livestreamnek tűnő, akadozó, pixeles felvételeket monitorokon, akik a saját monitoruk előtt ülve úgy hatnak, mintha monitor méretű szobákban szorongának, és többeknek zacskó van a fején, vagyis elértek a mise-en-abyme-szerű térszugorodás ember által elviselhető legalsó határára, és így mondogatják maguk elé a gépükbe: „Segítség, segítség, segítség.” Ebben a fülkékre tagolt magányban nyit új

<sup>32</sup> *2001: A Space Odyssey*, Kubrick, 1968, 149’.

<sup>33</sup> Jean-Luc Nancy: *L'intrus*. Párizs, 2000. 43.

tereket – de már virtuálisakat – a betárcsázós internet, glitchek, hibák, mediális zörej, digitális invázió formájában. A tériesült szorongatottság mantrája: nem férünk el. (Brenez fantomja: beszorulás, köztesség.) Ahogy a gépeket összeköti a felsőbb kommunikáció, a world wide web, a virtuális terek összeolvadása egy misztikus digitális hiba folytán túlvilági átjáróházzá válik. Kiderül: a holtak sem férnek már el ott, ahol vannak, és régóta lesik a terjeszkedés lehetőségét. Ezekben a szobákhoz többletként adódó virtuális terekben mintegy letöltődnek, pixelről pixelre szívárognak át a való világ egyes – piros szalaggal lezárt, tiltott – szobáiba (deep web). A felhő alapú adattárolás, a wireless korában már anakronisztikusnak tűnhet az internetet térként, szobákként reprezentálni. A *Pulse* víziója mégis korszerű, amennyiben szakít a kibertér anyagtalanságának elképzelésével, és visszamaterializálja a digitálist. Mert annak ellenére, hogy a gyártók egyre kisebb és láthatatlanabb hordozókon tároltatják velünk az adatainkat, az információnak mégiscsak van kiterjedése. Ez a *Pulse* (flopik, CD-k) idejében beláthatóbb volt, de ma is igaz. Az adat: matéria.<sup>34</sup> Régebben a testük áttetszősége, virtualitása volt hátborzongató a kísértetekben, ez most a visszájára fordul. A transzparensre tervezett vagy annak hitt optikai médium (pl. a videó) hirtelen átlátszatlanává válása, a hiba, a zörej hívja föl a figyelmet a hordozóra, a gépekre, a kábelekre, amikben az elektronikusan kódolt információ áramlik – vagyis a percepció technikai közvetítettségére. A *Pulse* kísértetei digitálisak és materiálisak (életlen, elmosódott arcon elviselhetetlenül éles, fókuszált, megcsillanó szemek), az emberek viszont, akiket a szellemekkel való találkozás élőhalálba ijesztett, elveszítik materiájukat: pillanatok alatt hamuszín foltokká, fekete pernyévé, rekurzív sóhajjá oldódnak az úgynevezett valóságban. Ez az ontológiai helycsere (anyagszerű kísértetek, anyagtalan emberek) képeződik le a Harue kutatócsoportja által programozott grafikus szimuláció ugró hibáiban. Egyenletes tempóban szállongó fehér pöttyök töltik be a képernyőt; nem széledhetnek szét teljesen, viszont amint két pötty túl közel gravitál egymáshoz, mindkettő megsemmisül – ez a képernyőkímélő jellegű demó a filmben az emberi interakciók végletekig egyszerűsített modellje; a végső ellenfél maga a végesség, a helyhiány. A fantomszerűség formai szorultság is, villódzás állapotok között, mint a képernyő képének hirtelen ki- vagy átakadása, a test térbeli elhelyezkedésének nem folyamatszerű változása, a par excellence ugrás. Az állandó, „élő” digitális adatáramlásban a hiba, a hirtelen elakadás jelzi a kísértetek áttörését, a szimulációban automatikusan bekövetkező változás annak a deduktív szükségszerűségét húzza alá, hogy ha egy tér véges, akkor előbb-utóbb betelik. – Ne nézd sokáig, rá lehet szorogni – figyelmezteti Harue Ryosukét.

<sup>34</sup> Pár adat: az információs és kommunikációs technológiák (ICT) adatszerverei, hálózatai és felhasználói felelősek a világ üvegházgáz-kibocsátásának 2,7-3,3 százalékáért; az előrejelzések szerint ez 2040-re 15 százalékra növekszik majd. Havi harmincöt óra videó streamelése full HD-ban 382 kilowattóra energiát emészt fel, ami 2,68 metrikus tonna széndioxid; ez a mennyiség megfelel 1150 liter gázolajnak; ennyi szén négy és fél fa tíz év alatt köt meg. Lásd: Laura U. Marks – Joseph Clark et al.: *Streaming Media's Environmental Impact. States of Media+Environment*, vol. 2, issue 1, 2020 október. Elérhető: <https://mediaenviron.org/article/17242-streaming-media-s-environmental-impact>.

**Olivier Assayas** *A stylistja* is a kortárs technológia termódosító hatását mutatja – arról szól, mivé lett az utazás egy Google Earth-szé alakult világban. A legdrágább jelenet az a pár snittes passzázs lehetett, amelynek a kedvéért Assayas lezárattott egy párizsi pályaudvart és feltöltötte tömegnyi statisztával, pusztán azért, hogy az amerikai világsztár, Kristen Stewart átvághasson rajta leszegett fejjel, ismeretterjesztő videót nézve az iPhone-ján. A legolcsóbb ezzel szemben a film legfeszültebb thriller-jelenete lehetett, amelyben az iMessage ismerős interfészén kijátszódnó szövegbürokok és pontocskák keltik az elképzelhető leghétköznapiabb suspense-t, az élő chat izgalmát: a másik épp gépel. Stewart pár óra leforgása alatt nonszalansz átugrik Párizsból Londonba és vissza – mellékes munkaügyben, a lényeg az út. A csalagúti TGV-n (klasszikus non-lieu) alig néz föl a telefonjából: a mozivásznat az okostelefon kijelzője tölti be, összesen mintegy negyedórányi filmidőn át. Maureen olyasvalakivel chatel, akiről feltételezhető, hogy kísértet. És ebben nincs semmi rendkívüli. A chat fantomizál – elrejt az arcot, viszont megtartja a szinkronicitást, az élő kapcsolat érzetét. Valaki más ott van a túloldalon – és ennyi általában elég, hogy feltételeesen higgyünk a létezésében, pedig a chaten lényegében kísértet kommunikál kísértettel.

– *A stylist* kísértetfilm; a hagyományos filmes kísértetábrázolás széles palettájával játszik el idézetszerűen. Van benne vulgáris horrorfilmes szellem: elhagyott kúriában dühöngő akasztott nő; megvalósulási formája hagyományos CGI-jumpscare. Van neveltséges röpködő pohár. Van érzékeny pillanatban, saját, finoman deszaturált emberi alakjában, egy baráti beszélgetés életlen háttérén átsétáló halott rokon, a kétezer-tízes évek amerikai indie filmjének egyszerű szentimentalizmusát hozza be. Van az a szellem, ami csöpögő vízcsapokkal, *Ideglelés-es*<sup>35</sup> karomnyomokkal, baljós hotel-folyosó-fahrtokkal a mindenkori low-budget kísértetfilmet idézi meg; a megzavarodó fotocellás ajtók, üresen tovább utazó liftek banális misztériuma pedig akár Apichatpong Weerasethakul transzcendentális impresszionizmusán való tiszteletteljes ironizálásnak is vehető. Van az a finoman szőtt vizuális motívumháló, ami az ekto plazma fehér felhőjére felelget különféle képi analógiákkal: füstgép a divatfotózáson, pulzáló szívultrahang, animált porzás-füstölgés-gomolygás a levegőben, strasszos ruha napfoltokat széthintő fényjátéka, Hilma af Klint absztrakt festészete. De a film végén Stewart válaszol a saját kérdésére: *Or is it just me...?* Amerikai kifejezéssel: „csak én képzelem be?” De a francia Assayas nyilván eljátszott az idegen nyelvű mondat szó szerintibb jelentéseivel is, pl. nincs fantom, *just me*, Kristen Stewart. Maureen az ománi sivatagban talál rá az ikertestvérére – a lehető legmesszebb attól a párizsi kúriától, ahol kereste. A szellem nem kötődik többé az életében frekvenciált helyekhez – mondhatjuk úgy, hogy a hely szelleméből valamiféle Instagram/Skype/iMessage formátumú organikus nyomkövető algoritmus lett; a kép pedig, amire a film zárul, lényegében egy szelfi – Stewart maga komponálja, bele is néz a lencsébe. A földrajz vége, Skype a szellemekkel: *Itt vagy? Hallasz? Nem hallasz?* Assayas ötlete lényegében ugyanaz, mint az *Irma Vep* fiktív rendezőjéé. Léaud Maggie Cheungnek: „nincs film, csak egy ötletem volt: te – a szerep – a jelmez.” A

<sup>35</sup> *The Blair Witch Project*, Myrick – Sánchez, 1991, 81’.

stylist szüzséje is éppen ennyi: Kristen Stewart – a személyi beszerző – a stílus. A fogyasztói társadalom csúcsán a celebritás áll, akinek már nincs módja kézben tartani a saját fogyasztását, alkalmaznia kell valakit maga helyett, és Maureen számára, aki csupán a halott ikerbátyja jelére vár Párizsban, addig is kényelmes megélhetést biztosít egy német szupermodell luxusbutik-körútjait intézni. Miféle szakma ez? A dublőr természetes folytatása; csak már nem a veszélyes mutatóvonal idejére ugrik be a VIP helyére. (Assayas már a *Sils Maria felhőiben*<sup>36</sup> is személyi asszisztenst játszatott Stewarttal, ott a világhírű Juliette Binoche alakította világhírű színésznő jobbkezét.) A Tiqqun<sup>37</sup> a fogyasztással való hallatlanul szoros viszonya miatt a Fiatal Lányt teszi meg korunk emblémájává: a Fiatal Lány a fogyasztás ideális alanya, vásárlóként, termékként, életmódjában, patológiáiban – ő a *Birodalom* (a decentrált globális hatalmi hálózat) mintapolgára, a *par excellence* későkapitalista szubjektum. Assayas filmjében Kyra, a modell, hivatásszerűen viseli a ruhákat, Maureen, a vásárló hivatásszerűen vásárolja őket – tipikus későkapitalista szakma mindkettő, amennyiben termelés, fogyasztás és rekreáció egyikben sem szálazható szét; az élet minden szférájában a fogyasztás osztódik (fordizálódik) tovább. A spektakulum évideálja fiatal lánytest, Assayas pedig fiatal lányokat mutat, akik professzionálisan – azaz elidegenülve és provizórikusan – dolgoznak a spektakulum évideáljának bevégezhetetlen konstrukcióján – a globalizált vágygépezet munkásai, sőt harcosai, kitéve az üzem veszélyeinek: Kyrát meg is kégyilkolják, de ezt a kockázatot a spektakulum megtestesítői szerződésben vállalják (Laura Palmer se járt jobban)...

– Assayas azt az *ennuit* csodálja **Kristen Stewart**ban, amivel a csábításhoz mint szakmához és hadviseléshez áll. Közmondásosan szenvedő arckifejezése, fiús rebbenékenysége, emancipált deszexualizáltsága, kamaszos sebezhetősége, széttört és – harapott mondatai, a mosolya – mintha egy foga közé szorult rostot piszkálna –, folyamatos üzőtt idegessége miatt Stewart élő antitézise a fetiszizált fiatal lánynak, és ezért, hogy Assayas szerint pont ő képes aktuálisan új színnel gazdagítani a Fiatal Lányt, *mindannyiunk* avatárját. Filmsztár, aki utálja a kamerát. *Annyira* fesztelen a kamera előtt, hogy még csak úgy sem tesz, mintha nem zavartatná magát: kelletlenül elfogadja, hogy megint őt veszik. Hal a vízben, víziszonyos hal. Nem meglepő módon a divatipar háttérszereplőjeként is korszerűbb stílusikon,<sup>38</sup> mint a filmbéli alkalmazója, kötött pulóverei, zsíros longbobja, bőrdzsekije és farmerjei jobban megfelelnek a legújabb kori női divat androgün ideáljának. Hogy ne volna csábító, éppen attól, ahogy dacos önazonossággal ellenáll a csábítás imperatívuszának. Amikor fölpróbálja a főnöke tiltott ruháit, azt nézi meg, rá tud-e csatlakozni a nagy, közös világlibidóra, *vagy erősebb annál*. Technikai fantom ez a hatalmas, millió spektakularizált női testből összeálló, elektronikusan disszeminált, vágyainkat alakító medúza is, amihez csak egy-egy kivételes, a tömegcsábítás valamely eddig még

<sup>36</sup> *Clouds of Sils Maria*, 2015, 124'.

<sup>37</sup> Tiqqun: *Premiers matériaux pour une théorie de la jeune fille*. Párizs, 2001.

<sup>38</sup> Vö. Shu Qi mint Jing, az epilepsziás énekesnő a *Three Times* (*Zui hao de shi guang*, Hou Hsiao-hsien, 2005, 120') A *fiatalság kora* című kortárs fejezetében.



felfedezetlen metaszínterére elsőként lépő női sztár – Assayas-nál senki nem hisz jobban a sztárrendszerben! – képes új kacsot növesztetni.

– „Soha korábban nem volt ilyen nyilvánvaló, hogy a tartalom – itt a kultúra, másutt az információ vagy az áru – semmi más, mint a médium működéseként a fantomszerű támasztéka; a médium funkciója pedig mindig annyi, hogy *tömeget* termeljen, homogén emberi és mentális fluxust állítson elő.”<sup>39</sup>

**Eduardo Williams** *El auge del humano*<sup>40</sup> c. kontemplatív konceptfilmjében minden lény szintetikus avatárnak tűnik a legkomplexebb, legbanálisabb, legitokozatosabb *open world* PC-játékban, amit világegyetemnek hívunk. (A rendező elismeri, hogy rettenetes a cím, de szereti a filmmel alkotott kontrasztját: amilyen felengzősen és nagyotmondóan hangzik az, hogy *the human surge*, olyan nyers, koszos, amatőr, rejtélyes és baromi *normális* a film, mondja.) Könnyű kézikamera neutrális optikáját illesztik a szemünk elé, elfogadjuk egy időre a saját szemünk helyett, megérezzük a sokszor sötét vagy zajos, végtelenül hétköznapi snittek roncsolt festőiségét, battyogunk egy srác mögött Buenos Aires külvárosában, mellmagasságból kísérgetjük, amerre jár – árvíz borította úttesten gázol, szupermarketben raktároskodik, játszótereken, pincékben, tengerparton, barlangokban lóg a barátaival, általában a telefonját szeretné tölteni vagy internetre kötött számítógépet keres, amit kölcsönvehet egy időre, nem tudunk meg róla semmit – talán csak hogy jobban szeret megfigyelni, mint megfigyeltnek lenni, mert mikor a haverjai licitre mutogatják a faszukat webkamerán, ő háttal ül a jelenetnek, ekkor is inkább a gép, az interfész, a virtuális közönség pénzben kifejezett reakciója érdekli; később, egyedül, maga is néz, legalábbis a bekapcsolva hagyott gépén látunk egy ugyanilyen sex streamet, a srác délutáni társaságának egzakt tükörképe néz velünk szembe az eddigi főszereplőnk gépéből: ugyanolyan bevállalós, lazuló fiútársaság villantgat könnyű délutáni pénzkereset gyanánt; mások, máshol, ugyanabban. És velük megyünk tovább, battyogunk mögöttük Mozambikban, belehallgatunk a naturalista-abszurd beszélgetéseikbe, benézünk velük a munkahelyükre, ahol unatkoznak, ahonnan ellógnak, látjuk őket képernyők előtt ragadni, ágyakban telefonozni, tapadni a közösségi médiára, kempingezni téglavörös szavannán, az egyikük játékból belevizel egy hangyabolyba, endoszkópos transzformáción át észrevétlenül léptéket váltunk, hangyákat követünk tovább, figyeljük őket a furcsa ritmusukban, a sokdimenziós tereikben, unottan dolgoznak, véletlenszerűen találkoznak, tisztálkodnak, meg-megállnak kábán megfigyelni valamit, pontosan úgy, mint bárki, akit eddig követtünk, és megint felszínre bukkanunk, emberujjak állják az utunkat, egy filippínó kamaszlány ujjai, amik egy szempillantás múlva már egy androidos készülék érintőképernyőjén pötyögnek tagalogul – és ezzel a Fülöp-szigetek egyikén, az esőerdős Boholon folytatjuk, egy pálmaültetvényen, ahol kamaszok dolgoznak rendőri felügyelet alatt, és játszanak munkából lógva a kisebb

<sup>39</sup> Jean Baudrillard: *Simulacra and Simulation*. Ford. Paul Foss – Paul Batton – Philip Beitchman. Los Angeles, 1983. 67.

<sup>40</sup> *The Human Surge*, Williams, 2016, 100’.

gyerekekkel egy eldugott tavacskában, aztán nyitva tartó netkávézót keresnek a trópusi faluban, és leszáll az éjszaka. Végül egy okostelefonokat összeszerelő gyártósort nézünk maszkos, fehér köpenyes munkásokkal, a kézközeliknél egyéni manikűröket fedezünk föl, megejtő műgonddal festett és formázott körömök között forog a ponthegeesztő elektróda, és egy robohang ismételteti: OK, OK, míg át nem bukik a hang és a kép egészen nonfiguratívba. Pedro Costa a tokiói előadásában<sup>41</sup> figyelmeztet, vigyázni kell a kis kamerákkal, mert „mindig címkéekkel érkeznek, rajtuk van az áruk, meg hogy „3CCD” vagy „optikai zoom”, de van rajtuk egy láthatatlan címke is – bár én látom –, ami azt mondja, „vigyél, mozgass, velem bármit lehet.” És ez nem igaz. Soha ne csináld a kameráddal vagy a hangfelvevőddel azt, amire gyártották. Én vettem egy ilyen kis Panasonicot,<sup>42</sup> de akkor sem fogom arra használni, amire a Panasonic akarja. Igen, használjuk ezeket az eszközöket, kamerát, minikamerát, praktikusak, könnyűek, olcsók, de vigyázni kell velük, sokat kell őket dolgoztatni, a munka pedig a könnyűség ellentéte. Könnyű az, ami adja magát. Amiben nincs ellenállás.” Williams azt választotta, átadja magát a kézhezálló kis formátum sodrásának, és ezen a Costáéval ellentétes úton is eljutott valamiféle rezisztenciáig – még ha csak egy festett körömnyi negentrópiáig is. A roncsolt kép üresjárataiban, hibáiban, a diffúzióban potencialitást, tájat, mintázatokot mutat ki – az emberen túli kommunikáció mintázatait. Eltörli azt a nézőpontot, ahonnan a felvillantott életvilágok egzotikumnak számításnak, ugyanakkor a szingularitásukat is, minden inkorporált szimbolikus rendszert – köztük a természetet, a szexust, a nyelveket, a különféle társadalmi szerveződések – leegyszerűsít és összeegyenget egy behízeglően harmonikus, szinte okkult kibernetika égisze alatt. A homevideó-jellegű felvételek eseménytelensége, technikai hiányosságai szélsőségesen homogenizálóak – keresztül-kasul bejárhatónak mutatják a világot (80 nanoszekundum alatt a Föld körül!), közben pedig kiiktatják a vizsgálódásból a művészet, a politika, a teológia és a pszichológia kategóriáit, eltörlik a képzőművészetben hagyományozott és archivált pátoszformákat, a történetiséget ab ovo. Ám ebben a technológia által uralt, redukált, kalkulált, logisztikai szemléletben is marad valami, ami együvé csatornázva revidálja ezeket a humanista formákat: az álmot. Valaki mindhárom részben elmeséli egy álmát. Az egyik szereplő álmában nyolc napig hordta ugyanazt a pólót. Másikuk azt álmodta, 3D-s reklámok takarják el az eget, nem emlékszik, mit reklámoztak. Egy harmadik azt mondja, számokkal álmodott. Az álomlátás lesz a művészet, a kritika, a történelem, a kapcsolódás egyetlen örököse, megszüntetve megőrzője: a film az emberen túli technológiai kommunikáció misztikus példaként tekint rá. Az omniprezens audiovizuális tömegtechnológiának kitett ember fantáziája is technicizálódik – ugyanakkor misztikussá lesz. Egy szereplő azt mondja, szagokat érez az ujjbegyeivel.

<sup>41</sup> A jelen lapszámban publikált előadás második felében.

<sup>42</sup> Costa SD-formátumban, ezzel a Panasonic DVX100 mini-DV kamerával forgatta a *Vanda szobájában*, a *Juventude em marchát*, a *Cavalo Dinheirót*, és az *Où gît votre sourire enfoui ?-t*. „Kicsit a kamera ellenében”, mondja.

- „When you rub your finger on the wood, you feel the wood. If you get a splinter, you feel your finger. That's how pain works.”<sup>43</sup>

- Brenez szerint a figuratív filmek politikai tudattalanját már nem az a kérdés dominálja, hogy „mire képes egy test?” (Spinoza), hanem: „mit tehetnek meg, hogyan bánhatnak (el) egy testtel?” (a kormányzás kérdése); „mivé tehetnek egy testet?”, „milyen az inhumán test?” (a biotechnológia – génmanipuláció, klónozás, teljesítménynövelés, robotosítás – kérdése). „A technológia a brutalizmus korában biológia és neurológia, figurális valóság, ami alapjaiban rengette meg ember és világ viszonyait. [...] Talán pont az emberiség mesterségessé válásáról és *pendant*-járól, a tárgyak és gépek emberré válásáról szól az, amit manapság már senki sem nevezne szívesen »nagy átalakulás«-nak.”<sup>44</sup> A figuráció annyiban *politikai* kérdés, amennyiben megítélhető, hogy az egyes filmek karakterei, figurái és fantomjai mennyiben legitimálják/opponálják a test gépesítésére, piacosítására, etnicizálására irányuló technotudományos brutalista kormányzati technikákat. „A film: fotoelektrikus pszichoanalízis”:<sup>45</sup> testképzetkúra.

- A brutalista territóriumok hús-vér fantomjai emigránsok, menedékkérők, perifériákról csábított idénymunkások ember és instrumentum határán; a táplálkozás és ürítkezés melléktermékeinek eltakarítói; szexuális segédeszközök, ajzószeretek, drog-dílecek. Újdonság, hogy bár a brutalizmus szigorú identifikációval, fegyelmezással, szelekcióval és megfigyeléssel populációba rendez, populációként mozgat és tömegesen menedzsel, egyrészt rászorul a láthatatlan munkásokra, másrészt kénytelen elfedni a gyűjtőtáborok, tranzitciónak, „mocsarak” népességét. Maga gyárt belőlük „kriptákat, két lábon járó sírboltokat a társadalomszervezet felületén; üres, ám fenyegető idomokat, melyekbe saját démonait szuszakolja a saját túlkapasaitól megrettent korszak.”<sup>46</sup> Ezek az elkülönítés által és érdekében előállított alakok kikerülnek a brenez-i logikát: nem látszanak, ám, hála a sok évszázadnyi rasszosításnak, van modelljük. Vászonra emelésük a modell erősítését kockáztatja; kitakarásuk bűnrészes-ség. Ám a dekonstruktív figuráció dolgozhat az elkülönítést aládúcoló képzet-hálózaton is...

- **Claire Denis** *White Material*-je<sup>47</sup> a domina felől indít. Maria Vial (I. Huppert) megnevezetlen afrikai francia ex-gyarmaton a Vial-kávéültetmény intézője; a birtok ex-apósa, Henri (M. Subor) tulajdona. Maria – hiába vált el férjétől és fia, Manuel apjától, a szintén itt élő André-től (Ch. Lambert) – megtartotta felvett nevét, lánykori

<sup>43</sup> *Pain Is...*, Dwoskin, 1997, 79’.

<sup>44</sup> Achille Mbembe: *Brutalisme*. Párizs, 2020. 23. (A „nagy átalakulás” Polányi Károlyra utal.) A kameruni filozófus a technohumanizáció és a humanotechnicizáció kormányzási mentalitását nevezi brutalizmusnak. „Jellemzője az ész különböző ágazatai – az ökonómiai és instrumentális ész, a digitális és elektronikus ész, valamint a neurológiai és biológiai ész – szoros összefonódása.” (Uo.)

<sup>45</sup> Jean Epstein: *L’intelligence d’une machine*. [1946.] In: Uő.: *Écrits sur le cinéma*, tome 1, 1921-1953, Párizs, 1974. 303. Idézi: Nicole Brenez 1998. i. m. 63.

<sup>46</sup> Achille Mbembe 2020. i. m. 71.

<sup>47</sup> *White Material*, Denis, 2009, 116’.

neve végig nem derül ki; identitása összeforrt az ültetvénnel; a metropolisszal nincs kapcsolata. Az ültetvény a film első snittjében porig ég, de ennek miéértje csak az előző pár nap eseményeit elbeszélő hosszú flashbackból, a film voltaképpeni szüzséjéből derül ki, melynek lineáris narrációját meg-megszakítják a Maria utolsó, a tűzvészrel egyidejű utazásához tett flashforwardok. Az országban puccsal átveszi a hatalmat a milícia; a francia rendfenntartók a film legelején távoznak, „ez az utolsó esély”, kiáltják emelkedő helikopterükből Mariának, aki szidalmakkal válaszol. A helikopterről vett látványos nagytotalban őrütnek hat makacs kis testével az irdatlanul vöröslő vidék közepén, ahol már egymással is harcban álló gerillacsapatok szedik a közlekedési vámot. („Féregként kapaszkodik a kávéültetvényébe”, így Denis.) Azután sem merül fel benne, hogy a kávétermés betakarítása idén elmaradhat, hogy összes (fekete) munkása elmenekül az ültetvényről. A gyarmatosító magatartásminták elevenségét tanúsítja, hogy az utcákon grasszáló fegyveres alakulatok és a fehérek ellen uszító rádióadások ellenére magabiztosan járja be a környéket, hogy a bujkáló lakosságból amerikai dollárért munkásokat toborozzon? Az afrikai milíciák rasszista megvetésének a jele, hogy sem az őrá és családjára, sem a lakosságra leselkedő életveszélyt nem hajlandó komolyan venni? Az egész film alatt nem izzad. Bár fizikai munkát végez, állandó mozgásban van, többször fegyvert fognak rá, inas teste végig száraz. „Ha a tested hozzászokott, nem izzadsz” – mondja Denis. „Ezt nem tudják az Afrikáról szóló nyugati filmek, ahol a fehérekről folyton dől a víz.” És bár a szüzsé szűk hete alatt végig talpon van – pénzt vált, gyógyszert szerez, önellátásra állítja az ültetvényt, miután lekapcsolják az áramot, toboroz és szervez –, alig alszik, enni, inni nem is látjuk. Vitalitása embertelen. Bőre áttetsző, csak vöröskés szeplői jelzik, valamelyest megfogja a nap, nem csupán visszaverődik róla. Könnyű, fehér ruhájában cikázik a falu és az ültetvény között. A felfordult ex-gyarmaton, hihetnénk, nem a gyarmatosított feketék, hanem a gyarmatosítók fehér képviselője, Maria a fantom, aki nem maradhat, de a metropoliszba se térhet „haza”. (Közli fiával, eleinte tétlen, később szőke fürtjeit leborotváló, a birtok felszámolásában féktelen gyarmatosítói öngyűlölettel közreműködő Manuellel: „fogalmad sincs, mennyivel rosszabb dolgod lenne ott [Franciaországban]”).

– De ez az olvasat túl kézenfekvő. A címadó *white material* kifejezést a gyerekkatonák vezetője, egy kamaszkorból épp kinőtt srác használja, így, angolul. Mindenki franciául, dialektusban vagy egy helyi nyelven beszél; ez az egyetlen univerzális jelölő a filmben. Mi a *white material*? Fordítása materialista filozófiát igényelne. Az „anyag” ismeretét. Ám a fantazmatikus figurációk elfeledtetik, mi az anyag. A *material* lehet *cikk*, *cucc*, *dolog*, *izé*, *szarság*, de a filmbeli metonimikus láncon rátapadhat a *salak*, *por*, *hamu*, *törmelék*, *maradvány* is. És az *emberanyag* – kivételesen a fehérséghez társítva. Végül *fehér por* mint opiát vagy morfinszármazék; a zárlatban nyugati gyógyszerekkel – kapszulákba morzsolt nyugtatókkal –, méreggá lett orvossággal kábítja el magát a gyerekhadcsereg a birtokon.

– A *white material* kifejezést egy pelyhedző állú gyerekkatona használja, ezzel nevez meg egy gravírozott monogrammal ellátott, méretes és díszes öngyújtót, melyet a Vial-ültetvényről loptak, s amelyhez hasonlóval fogja Manuel felgyújtani a

birtokot. A *white material* a helyi szlengben a fehérek holmija, csicsás kacat; a srác megvető hangsúllyal és méltóságteljes kézmozdulattal jelzi, ami amúgy is evidens: ezek a jó móddal hivatkozó fétisek nekik nem állnak a kezükre. A méretes öngyújtó semmivel sem tud többet, mint egy doboz gyufa; magától értetődően státusz-szimbólum (gravírozott monogramja elidegeníthetetlen tulajdonná tesz egy tömeggyártott árut), ám nem csak az: élvezeti cikk is, mely előjátékká teszi a gyújtást. Ez a *white material* megoszthatatlan, hisz a *dohányos* saját szerszámát, monogramját, státuszát élvezzi a kimerevített gyújtásban. Ám a *white material* kiemelkedik minden napos használati kontextusából, és a figuratív körforgásban végül porrá omló fehér fétis allegóriájává válik. Ennek oka egyrészt a cím által neki juttatott szimbolikus többlet; másrészt a film színkezelése, főleg Maria, a táj és a többi figura pozicionálásában; harmadrészt pedig, hogy a kifejezés eredeti alakja rontott: helyesen a birtokos raggal bővített *white's material*, „a fehér(ek) holmija” lenne. A hibás alak fokozatos jelentésáttevéődésével nyeri el az igazságát, ahogy „a fehér (ember) holmija”-ból fokozatosan magává a fehér embert alkotó fantazmatikus „fehér anyag”-gá lesz. Ez a jelentésátvitel gazdagítható egy további állomással, ha figyelembe vesszük, hogy az univerzális *white material* mintapéldánya (az egyetlen példa!), az öngyújtó, aranybevonatú; a „fehér anyag” „véres arany”-at konnotál. A rabszolgamunkával szerzett nemesfémet szó szerint kifehériti, megtisztítja az univerzális jelölő – de ennek most az az ára, hogy a film plasztikus-diszkurzív körforgásában áttevéődik a fehér testre, elsősorban Mariára, akin bélyeggé válik: *white material* a nő könnyű ruhája, a szinte áldozati ruha, amelyet gondosan választ ki ruhatarából, mint aki a végórájára készül, a történet záróaktusában; és *white material* a bőre is, ez a leheletvékony pergamennek ható felület, ami őt magát, Mariát jelöli és különbözteti meg minden rasszizmus hegemon kellékével, a totalizáló jellel, a letörölhetetlen stigmával: a *felszíned vagy*. Ebből a *white material*-ból még mindig előjogok származnak, ám pontosan ennek folytán nincs maradása Afrikában, ugyanakkor pontosan emiatt meg sem ölik. A *white material* billog, útlevel, pajzs. Ezt a poliszémiát – identitása szétszóródását – nem tűri Maria. Szinte provokálja, hogy emeljenek rá kezét. De hiába kihívó viselkedése, és hogy a helyi nagybirtok vezetőjeként pozíciója eleve áldozati, a gerillák inkább a bér munkások vezetőjét lövik agyon; a gyermekhad sereg magát számolja fel; a félregulárisok későn érkeznek. A felhám és ruhaszövet fehér anyagában Maria az anti-„homo sacer”.

- A kamaszgerillák elűzik a felbérelt munkásokat és átveszik az ültetvényt. Lelkesen kiütik magukat a falubeli gyógyszerházból zabrált nyugtatókkal. A győzelmi mámorban bevett fehér por nem felszabadulás, hanem eszméletvesztés, az élvezet luxusa helyett halál. Egy rémisztően halk montázsban mindannyiuk torkát elmetszik a félregulárisok belopakodó mészároslegényei. Közben Manuel, az öngyújtó élvezetét extázissá fokozva, felgyújtja a birtokot. Már a lángra lobbantott is saját, a legsajátabb: a családi örökség, a felmenők építette Vial-birtok, végül a teste – mert ő is bent ég; a raktár padlóján heverő, elszenesedett csontvázával pedig végre megidéződik a fehér anyag végső jelöltje, az a fehér, fekete, sárga és egyéb színű felhámok, szőrök, tollak, bundák takarta csontszövet, mely valamennyi gerinces élőlényben

azonos színű. A *white material* közös, ám ezt a film csak felidézi, nem mutatja: Manuel szénné égett csontváza csupán a *white material* fantazmatikus másikját: a feketét, a kimondhatatlan *black materialt* engedi látnunk: a fehér mitológia hamvait.

- A narráció szintjén fehér-fekete fantazmatikus viszonyát Maria és Boxer, a gerilla (I. de Bankolé) közti viszony figurálja. Boxer, akit a nő az ültetvényen bűjtat, népi hős. Már a film elején halálos sebet kap, az egész történet sor alatt a Maria nyújtotta menedékben, egy priccse hever. Tehetetlenségével lehetne a nő ellentétpárja, ám ahogy ebben a filmben feketeség és fehérség viszonya sosem dialektikus, úgy egymás iránti megmagyarázhatatlan bizalmuk, amely mindkettejük számára életveszély, a rasszok állítólagos differenciáján túli szövetség. De nem szintézis, hozadéka ugyanis nem lesz. Boxert megölik a katonák, Maria – talán bosszúból fia haláláért, talán, hogy a Vialoknak írmagja se maradjon Afrikában – a még izzó nagybirtokon saját kezűleg végez ex-apósával, aki neki szánta a birtokot. Minden fehérség füstbe megy. A film utolsó képsorán az egyik gyerekkatona – aki kimondta, hogy *white material* – Boxer vörös baret sapkájával elmenekül. Aztán sötét.

- Képvivágyással kettészelt korpuszok. Himbálózó végtagok. Fejetlen torzók. Barna izsappal, zöld és vörös testfestékekkel pingált meztelen testek. – Ezek az őslakosok. Tornyozott parókák, lakkozott körmök, erős smink (a férfiakon is). Abroncszoknyák. Izzasztó díszegyenruhák. – Ezek a gyarmatosítók. Ezzel az alapvető osztással viszi fel az argentin **Lucrecia Martel** a *Zama*<sup>48</sup> filmképének mikropercepció szintjére a latin-amerikai kolonizáció támasztékaként szolgáló biopolitikát. Don Diego de Zama egy isten háta mögötti argentin tartomány tisztviselője – magister („doktor úr”), *corregidor* – a XVIII. század végén. Évek óta kérvényezi a helyi kormányzónál, hogy kérvényezze őfelsége VII. Ferdinándtól áthelyezését Lerma tartományába, mert meghal az unalomtól és a magánytól, ám a kormányzó el sem küldi a kérvényt. Ebben a filmben is, mint a posztkoloniális állapotot értelmező sok műben, központi a postázás, lévén a levél az egyetlen médium, amelyen keresztül a kiküldetésben lévő tisztviselők vagy a vendégmunkások távolsági kapcsolatot tarthatnak fent szeretteikkel és/vagy a hatalommal, a levél, amely ezekben a filmekben sosem érkezik meg a címzetthez, és inkább performatív, mintsem kommunikációs a funkciója.<sup>49</sup> És ez az elválasztottság evidens módon nem csupán az egykori (vagy jelenlegi) gyarmatosítók vagy emigránsok tapasztalata, hiábavalósága pedig, ugyancsak magától értetődően, nem eliminálható „fejlettebb” levelezési technológiákkal; a technicizált kapcsolattartás konstans vágya és kudarca mindannyiunkat koloniális szubjektummá avat. – Ezért máig paradigmátikus a levélről az európai kulturális archívumban található legjelentősebb meditáció: Kafkától *A császár üzenete*.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> *Zama*, Martel, 2017, 115’.

<sup>49</sup> Lásd Jacques Rancière elemzését a *Juventude em marchá*ról, *Ventura levelét*, valamint Marno János és Marno Dávid levelezését jelen számban.

<sup>50</sup> In: Franz Kafka: *Elbeszélések*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, 2009. 251-253. A Habsburg-monarchiában Prága is gyarmat. – A filmben korántsem a kalandfilmes zsánerelemek dominálnak, hanem azok a bürokratikus, végvári, a globális Dél lázálomszerűségét jellemző jelképek, klisék, sémák,

- De nem csupán a távoli másik teste hiányzik. Ebben a filmben ugyanis senkinek a teste nem jelenhet meg pőre valóságában. A mulatt, mesztic, fekete testeket vagy testfesték, iszap, gyöngysor fedi, vagy európai díszegyenruhák; a fehérek nehéz viseletekben, melyek fullasztóak – a bennszülötteket azonban felszabadítja a maszkabál: járásuk könnyed, gesztusaik játékosak, szájuk folyton kacagásra nyílik. Képesek a többnyire élőképszerű képkivágatban váratlanul eltűnni, előbukkanni – a fehérek nemcsak nem hallják, de gyakran észre sem veszik őket, amit a keretezés és a vágás gúnyosan kommentál. Egy jelenetben a címszereplő és beosztottja, Ventura Prieto levelet fogalmaz és apróságokon vitatkozik, amikor a rendező váratlanul a szoba közepén ácsorgó küldöncre, egy fekete férfira vág, aki percek óta némán várja, hogy figyelmet kapjon. (Ez a többször visszatérő figura a francia klasszicista és historizáló festészet megörökítette díszegyenruhás fekete modellek ironikus kifordítása: felsőtestén rangjelzéssel ellátott sötétkék katonaköpenyt, fodros inget, göngyölt sálát visel, lábáról viszont hiányzik a vajszerű pantalló: csupán bársonybugyog van rajta.) A vágás elementárisan humoros, egyben igen nyomasztó. Ritkán képes film ilyen nyíltan, ám didaxistól mentesen mutatni az etnikai szűklátókörűséget. A fehérek intim sűgás-bűgása, palotaintrikái, masszív homlokráncolás kísértet fecsegése és hivatali fontoskodása éppoly szálnalmasan szűkösen hat a bennszülöttek képen kívüli – a néző szemétől is megszabadított – életéhez, mint feszes viseletük a klímához illő könnyed ruhákhoz képest. Hasonlóan jár el a film az eseménytelen széptevéssel és szócsépléssel telő szalonjeleneteken a fekete szolgálokkal: a fekete testek a képből félig kilógva legyeznek, szépítgetik vagy alkohollal, dohánnyal és édességekkel kényeztetik a kereveteken pihegő fehéreket; eltüntetésük nem pusztán kitakarási, hanem sejtetési: létezik másik világ, tágasabb, mint a szemünk előtti, európai keretezett.

- A képek a film kétharmadában klasszikus kompozíciókat fognak keretbe (szalonokat, plein air, történelmi tablókát), ezeket bontják fel – és velük együtt a bennszülöttekre kényszerített egységes perspektívát is. A kiemelt figura rendre Zama, amint katonás pózban a távoli horizontot fürkészi, vagy eljárni igyekszik, többnyire magánügyben; a gyarmati építészet és a tengerpart díszlete, ahogy a tumultuózus háttér és a színpompás jelmez, a klasszicizmus és a korai romantika beállításait (és Gauguin színeit) idézik. A festészet a gyarmatosítóké – a film azonban, mely mozgásba hozza a populáció végleges hierarchiába rendezésére szolgáló tablókát, a bennszülöttek oldalán van. Zama figurája kínálna a képkeretbe foglalt látvány maradéktalan, az ő mindenkori pozíciójához viszonyított elrendezését, a sok helyi test azonban folyton bezavar: diagonálisan átjárkálnak a képen, kiszöknek belőle,

---

melyekre az előszövegeként szolgáló di Benedetto-regény, a *Zama* (1956) is épül, így Kafka mellett Hašek (*Švejk*), Borges (*Dél*) vagy Coetzee (*A barbárokra várva*, Zama beszédképtelen végstádiumában pedig a *Michael K. élete és kora*) figurációi, beszéd-töredékei, motívumai, különös tekintettel a kettőződésre – akkor is, ha mindez nem explicit vagy „tudatos”. Így forog bele a *Zama* a kolóniák levelekben, naplókban, irodalmi, audiovizuális művekben megképzett és archivált szimbolikus körforgásába.

elhagyják a számukra kijelölt helyeket. A festői rend folyton felbomlik. A néző többet lát, mint Zama: őt, amint délcegen pózoló alakjával, mint az optika helytartója, mozdulatlanságot szuggérál, de látja a corregidor vakfoltjait is: a kávébarna, mélyfekete, olajzöldre vagy vérvörösre mázolt testtömegeket, a táncos léptekkel jövőmenő vagy csoportosan ügyködő őslakosokat, amint a kompozíciókat átjáróházként használva mozgóképpé oldják a festőit. – A *Zama* nem csupán inkorporálja a festészetet, de kijelöli, mely stíluskorszakát, nem hagyva kétséget a biopolitikai funkcióját illetően (a gyarmatosított testek beírása a gyarmatosító nemzettest hierarchiájába), és lebontja jellegzetes kompozícióit is. Nem „hangot” ad a másoknak (képen csak azok beszélnek, akiket Zama is ért), hanem mozgásszabadságot a peremen vagy mélységben. A helyiek beilleszthetetlenek Zama történetébe, ám nem a milió illusztrációjára szolgálnak, hanem a képkivágaton kívüli életet demonstrálják, többnyire manuális cselekvésekkel: iszappakolás a testekre, halfilézés, húsklopfolás, lovak, marhák gondozása. Ilyesmire a tisztán optikai gépezetként működő corregidor nem képes. Nem bír tapintani. (Még vágótárgyát sem képes megérinteni – Luciana folyton elhúzódik.) Csak szeme van, csak nézni tud, de még a látása is szelektív, nem panoptikus. A világhoz való kétféle viszonyulásmód figurációja, az európaiak perspektívájának dezintegrációja képezi a film akcióját.<sup>51</sup> A címszereplőnek mint optikai horgonypontnak a decentrálását a film szonorikus síkja is fokozza: leggyakrabban voice-offból szólítják meg, figyelmeztetik, kérést intéznek hozzá vagy feladatokat adnak neki, ő pedig nem ritkán esetenül kapkodja a fejét, keresve a hangforrást, vagy behúzza, mint egy meghunyászkodó kutya, amire folyton rászólnak.

<sup>51</sup> „Valós”, világbeli érzékek és festészeti (egyben metaforikusan: filmes) keretezésük, valamint a keretezett érzékek, alakok vagy tárgyak a keretből való kiszökése, majd újbóli keretezése adja *Az irányítás határai* (*The Limits of Control*, Jarmusch, 2009, 116) témáját is. Ez a film a Martelétől eltérő politikát körvonalaz: a tömegtermelésre berendezkedett, profitorientált filmgyártás horizontján kutatja a művészi szabadságnak (kontrollnak) az érzékek rögzítésével kapcsolatos lehetőségeit. A szűzés szerint a névtelen főhős (I. de Bankolé – alakja Denis filmjeihez is hozzáköti Jarmuschét) feladata kivégezni egy nagyvállalat vezetőjét (B. Murray, Hollywood parodisztikus emblémája). Felettesei tanácsa: „use your imagination”. „The lone man” akciókban nem bővelkedő küldetése közben múzeumba jár – mindig csupán egy festményt vesz szemügyre, de azt jó alaposan –, posztterek és képeslapok jönnek vele szembe az utcán, a keretelve látott képek tartalmazottja pedig folyton visszaköszön valós alakban: egy gitár, egy női akt, egy szabásminta egy kendőn, az esernyős nő... Ebben a filmben a festészethez szoktatott befogadói szem dominálja a filmképhez idomítottat: a taxiban, repülőn, vonaton, autóval folytatott utazások montázsai (a táj, az égbolt, a város...) absztrakt expresszionista képekké oldódnak, az asztalra helyezett kávéscsészék, gyümölcsláták posztimpresszionista csendeleteké, hogy esztétikai befogadói attitűdöt aktiváljanak, amelynek politikai töltetét az álomgyáni főnök ellen vezényelt bérgyilkos története adja. (Ennek intermedialis vonatkozásairól: Pethő Ágnes 2020. i. m. Kül. 134-140.) De a valóság keretezésének máig leg-erősebb allegóriája Hou Hsiao-Hsien *Boys from Fengkuei* (*Feng gui lai de ren*, 1983, 102) c. filmjében látható. A vidékről jött srácok megszereznek egy késznek hitt lakást egy sokemeletes házban, ám odafent megrökönyödve látják, hogy az ablakok helyén téglalap alakú hatalmas nyílás tátong, amely Kaohsiungra néz. Egyikük felkiált: „Azt nézd, cinemascopé!” A tajvani újhullám bejelenti igényét a városra.



- A fantomokat a plasztikus körforgás termeli: a nevek és a tisztségek cserélődése, a viszonyrendszer eltolása, kihasználva a domináns gyarmati közlésforma: a szóbeszéd filmes potenciáljait. Az első ciklusban a mágiszter felettesével, a kormányzóval, személyi titkárával, Ventura Prietóval, vágytárgyával, Lucianával és a levelekre nem válaszoló feleségével áll kapcsolatban. Az etap végén Ventura főnöke mindkét vágyát megvalósítja: szeretőjévé teszi Lucianát és eléri, hogy Lermába helyezték. A második ciklus komikus ismétlés. Új kormányzó kerül Zama fölé, aki szintén nem hajlandó levélben kérvényezni az áthelyezést, és még élvezi is, hogy hatalmaskodhat; új beosztott Zama alá, Fernández, aki könyvet írt a kolóniáról, amelynek a lektorálását persze a kelletlen corregidorra (eredeti jelentése: „javító”, „szerkesztő”) bízzák; a levélírára is képtelen Zama újra a beosztottja alá kerül. A család helyére őshonosok helyeződnek: egy fekete prostituált, akitől gyermeke is van, és két szolgáló, Zumala és Tora, akikkel együtt egy városszéli faviskóba költöztetik a corregidort. A film legkísértetesebb jelenetében Tora közli a férfival, hogy Zumala, akinek a neve mintha csak a Zama nőnemű változata lenne, meghalt; ezt Zama pokoljárása követi: lázbeteg lesz, húsz percen át meg se szólal, csak paplanok alatt didereg és szolgálai olvassa Fernández kéziratát, miközben a beosztott az Emiliától született gyermekkel játszik, a szolgálknak parancsol, a faviskó urává lép elő. A második ciklusnak megmagyarázatlan törés vet véget; a benne történeteknek nincs következményük. A harmadik elején Zamát nagy szakállal látjuk viszont, amint jelentkezik a Vicuña Porto, a legendás bandita hajszájára indított expedícióra. A nomadizálódott corregidor deklasszáldásának bevezetője, hogy az expedíción alsó osztálybeli dologtalanok csapatába kerül, akik még csak nem is a reguláris gyarmati hadsereg tagjai, egyszerű szerencselovagok. A pampán folytatott vadászatban üldözőkből üldözöttek lesznek: egy hallucinatórikus harc jelenetben a derékig érő fűben megbúvó, vörösre pingált indiánok csapdába ejtik, megkínózzák és vörösre festik őket. De az expedíció egyik tagja, a Toledo nevű zsoldos még ezelőtt felfedi Zamának, hogy valójában ő Vicuña Porto.

- Mivel csak szóbeszédből ismert (legelső említésekor úgy beszélnek róla, mint akit már „ezerszer kivégeztek”), eldönthetetlen, Toledo valóban Vicuña-e. A filmes figuráció trükkje: mivel csak a diszkurzív sík identifikál, a vizuális alakok levethetik jelölőjüket. Toledo állítja is és nem is, hogy ő Vicuña. De mit számít, hogy hívják? A Ventura-Fernández-Vicuña transzformáció utolsó tagjaként Zama utolsó ellenlábasa: az első vágytárgyatól, a második státuszától, a harmadik nevétől és önazonosságától fosztja meg. Miután a bandita a sajátja után a corregidor identitását is kétségbe vonja, mindenki árulónak nevezi Zamát; a gyarmati számkivetettet előbb kivetette a gyarmat, most a gyarmati selejt, a szerencse vadász-trupp is kitaszítja. Kiderül, hogy a protagonista körüli antagonisták és epizódszereplők (a vágytárgy, a prostituált, a szolgálók) végig sorozatokba rendeződtek, ahol a második az első paródiájaként kifaragta, a harmadik a második megerősítéseként defigurálta a főhőst.

- Miután összes többi üldözőjét leölte, Toledo/Porto ráparancsol Zamára, vezesse őt és csatlósait „a kókuszokhoz” (valójában: ametisztek), amelyeket ők is, akárcsak korábban a kormányzó, kincsnek hisznek. A kókusz Argentína alapító mítoszának



6. Képkocka Lucrecia Martel Zama című filmjéből, 2017. © Strand Releasing

torzképe. (Az „argentum” ezüstöt jelent.) Zama velük is közli, ahogy korábban a kormányzóval, hogy a kókuszok nem érnek semmit. Hálások lehettek, teszi hozzá, hogy megteszem nektek a szívességet, amit neki nem tett meg senki: elosztatom a reményeitek. Mi volt Zama reménye? Sosem hitt a kókuszokban, Argentínában, a gyarmati projektben; *ő csak abban hitt, hogy elmehet innen*. Felismerése, hogy elnyelte a gyarmat. De nemcsak őt, nem is csak vérét és magját, amely feloldódott félvér gyermekében: a narratíva bemutatja, hogyan kontaminálják a mítoszok a hatalmi szimbólumokból eszkábált gyarmati rendet. A különb, mert racionális, írástudó európai kincsvadász semmivel sem különb (a „kókuszoknak” a kormányzó és Toledo/Porto dől be; Vicuña mítosza a fehérek közt is terjed), rációja semmis, írása mit sem ér (a levél beragad). Európa végül fel fog oldódni a képen kívüli nyüzsgésben, a helyiek, a táj pompájában: a képet elnyeli a kivágoton kívüli – ezt beszéli el Zama defigurációja. Miután levágják a kezét, lecsorog, mintegy Kharón ladikján (itt egy indián kisfiú kormányoz), a vízfelszínt pázsitszerűen borító hínároktól élénkzöld csatornán; az optika helytartója lehunyja szemét, porszürke szakálla növénytörzshé hasonul, figurája beleszövődik a flóra anyagába, melyet sosem érinthetett. (6. kép)

– A posztkoloniális film jellegzetes épülete a *fantomgyár*. Ezek a filmek legtöbbnyire a XX. századi modernizációs projekt (a szocializmus) meghaladásáról szólnak, a harmadik ipari és a negyedik mediális forradalom (az automatizáció automatizációja) által fölöslegessé tett termelési centrumokat dokumentálják. Ezeknek a többnyire acélipari létesítményeknek az eltakarítása annyira költséges és munkaigényes, épületelemeinek elpusztítása olyan környezetszennyező, hogy többnyire egyszerűen szélnek eresztik a munkásokat és hagyják, legyen minden az enyészeté. A posztkoloniális szituációban a deleuze-i semleges teret (*espace quelconque*)<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Kovács András Bálint fordításában: „lebegő tér”.

felváltotta a *leépített tér*, az üzemen kívüli üzem. Ám az embert építik le, nem a masinériát; az acél még tornyosul, de csak a tájat rondítja, az emésztőgödrében őrzött salakanyag fortog magában; a XX. század alaptípusa, a munkás tűnt el, a technikai állványzat megmaradt. Ezért nehezen megformálhatók a leépített terek „összefüggéstelen és kavargó anyagának” körkörös romjai (Borges): mutogathat nagyított vagy szuperközelít a kamera a gyárról mint anyagegyüttesről, de nem ezt, hanem az emberhiányt kéne filmeznie. Nem mintha az épületek stabilak lennének: a senjangi Tiexi iparkörzet (*Tie Xi Qu: West of the Tracks*),<sup>53</sup> a szecsuaní Csengtu gyártelep (*24 City*)<sup>54</sup> vagy a belső-mongóliai vasbánya (*Behemoth*)<sup>55</sup> valaha több ezer foglalkoztatottjával, szinte még izzó kohóival, irdatlan vastraverzeivel, a munkások felmérhetetlen mennyiségű személyes tárgyával, védőöltözeteivel, irataival, kacatjaival együtt is illékonyabb, mint a római utcasarok, ahol a szép Vittoria (Vitti) és Piero (Delon) sosem adtak egymásnak randevút.<sup>56</sup> A semleges terekkel szemben, melyek öröknek tűnnek, a gyárak pusztája léte is verifikációra szorul. Vagyis a leépített terek felsorolt nagy filmjei, mutassák bár az embertelen enyészet fenséges képeit, tanúságtevőkre vannak utalva. Beszédkényszeres emberekre, akik számára a fantomgyár megléte annak záloga, hogy mint egykori dolgozói, leépítésük után gyakran végleges munkanélküliek, még jogosultak valamire – végkielégítésre, bosszúra, annak tanúsítására, hogy építettek valamit a Földön. A közreműködésük nélkül nincs fantomgyár, hisz ezeket a helyeket a hivatalos adattárakból törölték, endoszomatikus „társadalmi képzelet” pedig nem létezik. Ezért, hogy míg a semleges terek járókelői, bolti eladói, pultosai, pincérei biodíszletként funkcionáló, jellegtelen fantomok, akiknek megvan a helyük, addig a fantomgyár csak konkrét figuráival együtt képezhető meg, akik itt ragadtak munkahely nélkül. Ezeknek a filmeknek az alaptónusa a méltatlankodás, melyet békétlenségé őröl a perlekedés hiábavalósága. Katatón figurák matatnak, motyognak, hűledeznek a körkörös romok között, fantomok, akik Josef K.-val szemben túlélték szűgyenüket: a per rég lezárult, ők itt maradtak. – A személytelen közös terek, fantomgyárak felmérése után a fantomok hazavezetik a kamerát személytelenül személyes lakterükbe, a körzetek szélén létesített tömegszállásokra, sebtében évtizedekre felhúzott telepekre, bádogvárosokba. Ahogy a *Tie Xi Qu*, úgy a *Vanda szobájában*<sup>57</sup> is ezek elpusztításával tetőzik. Zhao Liang filmje, a *Panaszbíróság*<sup>58</sup> mutatja be a követelés észvesztő kilátástalanságát; egykor középosztálybeli figurái évtizedek óta perelnék a kínai államot, sorstársaikkal együtt Peking körüli nyomortelepekre költöztek, közel a hatalom kastélyához, a leghalványabb reménysugarakba kapaszkodva biztatják egymást; számukra az állam is fantom – de bárcsak rájuk nézne.

<sup>53</sup> Tie Xi Qu (Nyugatra a sínektől), Wang Bing, 2003, 556’.

<sup>54</sup> Er shi si cheng ji (24 város), Zhangke Jia, 2008, 112’.

<sup>55</sup> Bei xi mo shou (Behemót), Zhao Liang, 2015, 91’.

<sup>56</sup> L’éclisse (A napfogyatkozás), Antonioni, 1962, 126’.

<sup>57</sup> No Quarto da Vanda, Costa, 2000, 170’.

<sup>58</sup> Petition, Zhao Liang, 2009, 124’.

- Valamennyi figura születendő és halandó. A születés tettenérhető, mert van jövője; a halál tettenérhetetlen, hisz nincs jövője – ám a nyomát, ha csak metaforikusan is, de figurálná a film. – *A cseresznye íze*<sup>59</sup> egy ögyilkosságra készülő teheráni férfi története; segítőt keres, aki hajnalban ellenőrizné (egy szirt tetejéről szólongatva, majd szemmel is), valóban meghalt-e; ám az öngyilkosságra kijelölt éjjeli órán a kamera elfordul tőle, hogy a teliholdas égboltot adja, majd éles vágást követően, zárásként, egy forgatást, ahol Kiarostami dirigálásával a film egy korábbi jelenetét rögzíti a stáb. – Ha a *Jeanne Dielman* a test birtokbavételéről szól, a *No Home Movie*<sup>60</sup> a tulajdonosi szemlélet leépítése. A film Chantal Akerman édesanyjának az eltávozását örökíti meg. Nem haldoklást rögzít, hanem fokozatosan kivonja, eltünteti az alakját, majd a többiekét is. Az elenyészés rögzül: a túlságos szembefény kiégeti a képet; a kamera ráközelít anya Skype-on közvetített arcára, ami pixelekre esik szét; az utcafrontról áradó erős ellenfényben árnyékok bolyonganak a színétől, textúrájától fosztott, kontúros lakásban; tárgyiságukban világítanak a bútorok, festmények, berendezések; emberalakoktól teljesen megtisztított kőszivatagbeli utazást látni többször is, talán a Szentföldön, csak a tájat, az utasokat – a járművet nem. A kamera csak azt veszi, ami előtte van, a filmezett textúrák szemcséi, a rájuk eső fény materialisabb nem is lehetne, ám az automatikus metaforizáció így is megindul. A záróképek egyikén egyetlen villanypózna áll kitartva a szivatagban; egy másikon egy árnyalak behúzza egy függönyt egy hálószobában, majd kimegy, a kamera pedig a szobán, a nyitva hagyott ajtó kilincsének csendéletén felejt a szemét; a külvilági pózna is, a belvilági kilincs is keresztte transzfigurálódik. – A *Mrs. Fang*<sup>61</sup> egy haldokló asszony utolsó tíz napja. Wang Bing napokon át filmezte, a napokból kétszer húsz egybefüggő percet mutat a film. Makacsul rögzítette mozgásképtelen, merev testét, beesett arcát, tágra nyílt szemét. Elkapta volna a pislákoló életet. Ennél közelebb nem mehet a kamera a halálhoz, de ember nem mondja meg, miért épp addig mehetett, ameddig, és miért épp akkor kellett elkapni, amikor. Akárhogy is, Fang asszony halála csak szerettei arcáról olvasható le. A film, akárcsak a *No Home Movie* és *A cseresznye íze*, plein air képsorral zárul: távoli alakok halásznak nagytotálban a kisváros melletti tavon. – Freud az energiabefektetés minimumára való törekvésként írja le a halálösztönt. Hármójuk kamerája sem a halál reprezentációjára, hanem az identifikálható és identifikációra ingerlő alakoknak a szubtrakciójára (kivonására), a filmkép neutralizálására törekszik. Az elborult égbolt alatt kékeszöld vízfelszín, sárgásbarna kőszivatag, kiegész.

- Halált mutatni obszcén, a fiktív halál ugyanakkor a szórakoztató zsánerek alapkelléke. A filmművészet önállósulásának fontos lépéseként azonban pontosan utóbbi került tiltás alá. A '60-as évek Európájában létrehozott művészeti rezsim nem a közízlésre vagy a kulturális tabura hivatkozva tiltotta le az élet fiktív kioltásának a rögzítését, hanem azért, hogy ne lehessen vele manipulálni a nézőt. Az axiómát

<sup>59</sup> *Ta'm e guilass*, Kiarostami, 1997, 96'.

<sup>60</sup> Akerman, 2015, 115'. Lásd erről Fekete Ádám esszéjét jelen számunkban.

<sup>61</sup> Fang asszony, Wang Bing, 2017, 86'.

elsőként Jacques Rivette mondta ki, *Le travelling de Kapo* (A rákocsizás *A kápóban*)<sup>62</sup> c. '61-es kritikájában.<sup>63</sup> A náci koncentrációs táborban játszódó filmben az egyik rab (Emmanuelle Riva) elektromos kerítésnek rohan. Miután agyonüti az áram, Pontecorvo zenekísérettel rákocsizik a kerítést szorongató holttestre. Rivette azt írja, aki ilyesmit forgat, „a legmélyebb megvetést érdemli”. Az a fahrt, snitt, plán vagy beállítás, mely a néző megindítására használja, így élvezetre kínálja fel azt, ami alávaló, nyomorult, vagy kegyetlen, művészi pornográfiának minősül. Azáltal, hogy audiovizuális klisékkel elősegítik, élvezetessé teszik (az erkölcsi felháborodás, megrendülés vagy ítékezés is élvezetes) a nézői azonosulást bármilyen fikciós alakkal, akinek kioltják az életét, aki mély fájdalmat él át, akit koncentrációs táborba zárnak vagy üldöznek, azt hazudják, a fájdalom vagy félelem megosztható, a megosztás pedig élményszerű. Ezáltal felsértik a szenvedő szingularitását, roncsolják másságát, és a nézőt is megfosztják affektív önállóságától. Azonosulás és rokonszenv nem ugyanaz; az együttérzés a kettő közti határmezsgye. A szubtraktív esztétikák az azonosulást blokkolják, a rokonszenvet felkelthetik, az együttérzés feladatát a képzeletre bízják. A láthatatlan *mint láthatatlan* látványa lehetőség, hogy paradox módon valami megoszthatatlanban – a birtokbavehetetlenség, átérezhetetlenség, kisajátíthatatlanság tapasztalatában – részesüljünk. A szubtrakció a film aszkézise.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Kapò, Pontecorvo, 1960, 118'.

<sup>63</sup> A *Cahier du Cinéma*-ban megjelent cikkről és arról, hogyan vált a tilalom a francia filmes ideológia dogmájává, lásd: Laurent Jullier – Jean-Marc Leveratto: *The Story of a Myth. Mise au point*, 8 [2016]. <https://journals.openedition.org/map/2069>

<sup>64</sup> Luc Mouillet filmkritikus egy interjúbán: „a mai film [1969] égőáldozat (*holocauste*) gyanánt kínálja magát a nézőnek, hogy a műalkotás tapasztalatában részesítse [...] Számptalan negatív mozzanatot épít magába, ami a múltbeli filmre egyáltalán nem volt jellemző. [...] Születésekor a mozi a legegységibb szórakoztatást célozta [...], a modern film viszont, ahogy a valóság is, egyformán tartalmaz boldog, szörnyű és köztes pillanatokat. [...] A filmet *mindentől megtisztítják, ami túlságosan könnyű*; ez a művelet pedig bizonyos fájdalommal jár.” (*Cahiers du Cinéma*, 1969. október) Az interjút idézi és Carlos Reygadas és Bruno Dumont „kegyetlen” filmjeire applikálja: Antony Fiant: *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Párizs, 2014. 136. Fiant, ma már a slow cinema első számú teoretikusa (ennek protokoncepcije a *cinéma soustractif*), a kegyetlenséget nem karakterek közti konfliktusként érti, hanem egyfelől alakok és miliő harcaként, másfelől az ösztönkésztetések (ön)destruktív megnyilvánulásaként, Kanttal ötvözve a naturalizmus deleuze-i felfogását. A plánok kegyetlensége részint abból fakad, hogy a „vad térségek” és „ősi világok” (erdők, sivatagok, tengerpartok, de akár „nagyvárosi dzsungel”) befogadhatatlan látványa elnyomja az emberalakokat: túl erős a hely szelleme és – Reygadasnál – a fény; részint a figurák saját szociális (Dardenne-ek), szexuális és spirituális (Dumont, Reygadas) pulzióikkal való birkózásából. – Általánosságban igaz, hogy a modern film ideológiájában, akárcsak a modern irodalom bizonyos tendenciáiban, sokáig a (mindig „túl könnyű”) belefeledkezésnek, az ismétlés élvezetének a megtagadása tette a „művészi” és a „szórakoztató” film különbségét; a művészi értéket a purifikációs gesztus és az általa kiváltott negativitástapasztalat adta. Ezt a '90-es években színre lépő filmesek és esztéták fordítják meg. (Lásd: Martine Beugnet: *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh, 2007. Franciacentrikussága dacára jó eligazítást nyújt; főként

- Ez persze spektakulumellenes, vagyis politikai. A spektakulum a teljes átláthatóság képzete. Ennek éppúgy létezik kormányzati aspektusa - a hatalom felderíti a populációt (megfigyelés, kontroll) -, mint kulturári - a piacra szánt mű transzparens kódokkal köteles operálni. Mindkettő mögött ott állnak a kommunikációelméleti tévhitek is, melyek szerint a bőséges információ tudástöbblet is; az adat képes leképezni a társadalmat és potenciálisan bármikor bárkivel megosztható; az információnövelés közös érdek. A spektakulum társadalmában a titok a hatalom számára éppoly gyűlöletes, mint az aggálytalanul fogyasztó populáció és az aggályos rendszerkritikus számára; az *adatszkipofília* - ha más nem is - közös élvezet.

- „A spektakulum felől a titok nem több, mint szabályt erősítő kivétel a sebes információáramlásban. [...] Akik hozzáférnek, élvezetet lelnek benne, hisz magasabbrendűnek képzelhetik magukat a többiekénél, akik nem tudnak semmit. Az információmorzsák azonban csak az uralom hathatós igazolására jók, mélyebb megértésében nem segítenek. Ez az első sorban ülő spektátorok kiváltsága, azoké, akik elég ostobák azt hinni, hogy bármit megérthetnek abból, amit felfednek előttük, és szükségtelen azzal foglalkozniuk, amit elrejtene.”<sup>65</sup> A totális transzparencia illúziója alól gyakran a kritikai praxis sem vonja ki magát, amennyiben hajlamos eszményíteni az átláthatóságot, a politikai vagy gazdasági hatalomnak irányzott követeléseit pedig a minél részletgazdagabb látványra korlátozza. A birtokbavehetetlen másság, a kizárhatatlan fenséges vagy a feltörhetetlen titok szingularitása Adornónál, Lyotardnál, Derridánál a műalkotás sajátosságai. Az átláthatóság a politikai hatalmat, a fogyasztókat és rendszerkritikusokat egyaránt nyűgöző képzete az audiovizuális intermédiára nézve (amelynek csak szeglete a filmművészet) különösen erős konzekvenciákkal bír, hiszen éppúgy ezekre a kultúrtechnikákra épül a megfigyelői kapitalizmus, mint ahogy a nyilvánosság transzparenssé tételének a reménye is belőlük táplálkozik. Ezért amikor a filmművészet pontosan az átláthatatlanság tabujával, a látvány és a hang aszkézisével különbözteti meg magát minden egyéb audiovizuális médiától, egyszerre lesz kitéve a hatalom gyanakvásának, a frusztrált nézői ellenkezésnek és a rendszerkritikusok megvetésének. Mégsem tehet mást, amennyiben el akar különbözni, mint hogy megkísérli a lehetetlent: megosztásra kínálja az átláthatatlant.

- „Szembetűnő, hogy a világ kiszámíthatóvá tételének ősi és modern törekvéséhez egyfelől a teljeskörű piacosság alig valamivel újszerűbb törekvése társul, másfelől - ezzel párhuzamosan, ám növekvő ütemben - minden dolog és dimenzió átvilágítása. Mintha a kalkuláció és a piac megkövetelné, hogy teljes körben mindig minden szem előtt legyen. Nyilvánvalóan a képkívágyon kívüli külső mező (*hors-*

Assayas, Breillat, Bonello, Denis, Grandrieux ezredfordulós műveit tárgyalja.) A filmben lelt élvezet meg-szűnik anatómia lenni - de ezt a hangsúlyosan érzéki gyönyört bataille-i módon gondolják el: legyen pazarló, ambivalens, felforgató; ne intellektuális szemlélődés, erkölcsi felindulás vagy emotív involválódás váltsa ki, hanem a filmes figuráció nyújtotta szonorikus, haptikus vagy vizuális határtapasztatás, amely - gyakran szintén fájdalmasan - rácsfol a percepció elvárásokra.

<sup>65</sup> Guy Debord: *Commentaires sur la société du spectacle*. Párizs, 1988, XXI.

*champ*) támadása és felszámolása zajlik, annak a helynek az elpusztítása, amely kivonná magát a versengés logikája alól. *A láthatatlan is politikai.*<sup>66</sup>

- A fantom nem maga a titok, vagy annak metaforája; a fantom titokzatos szókép, amelynek sajátossága, hogy nem merül ki láthatóságában.

- „Brakhage életműve legintenzívebben a világbeli percepció alapjaival, az észlelés vázlataival, a protenciókkal és retenciókkal, a felvehető nézőpontok és a felmerülő emlékképek komplex temporális szövetével dolgozik; azoknak az elemi formáknak a konstellációjával, amelyek révén megjelennek számunkra a dolgok, azzal a gazdagon kiaknázható tapasztalatelőttel sikkal, amelyet a mindennapi életben passzívnak, inaktívnek, jelentéktelennek vélünk; arról tudósít, amit Husserl egy kísérletezőbb szövegében »teljesen konkrét stílus«-nak nevezett, amely a dolgok megjelenési horizontjának, vagy akár a »világfantomnak« (*le monde-fantôme*) a legfontosabb eleme. Mondhatjuk úgy is, mint Husserl: »ezen alapszik a világfantom tapasztalati egysége, amely perceptív módon folytonosan jelen van a számomra, noha a megélt jelenben csak töredékeit tapasztalom«, úgy is, mint Brakhage: »THESE SAAAAAAINT TRAAAAAAAACES!« (»a szent nyomok«), az a »köztünk lévő halk susogás«; ugyanez filmen az *Anticipation of the Night*<sup>67</sup> vagy az *Unconscious London Strata*,<sup>68</sup> konkrétan »az optikai tudattalan határán«. A fantom nem egy archaikus alakzat, amelyet a megszűnés miatti szorongás hív elő, hanem percepciós séma, minden megjelenés előfeltétele; ha a film képes tekintetbe venni, gyökeresen átalakul jelen- és távollét, mozgás és nyugalom, aktuális és virtuális, absztrakt és figuratív viszonya. [...] Ezek az okuláris kalandozások tehát korántsem szubjektív hallucinációk, nem is valami tetszetős pszichedélia folyamánai, ellenkezőleg: intenzív behatolások a jelenségek viszonyainak a szövetébe, miáltal a képek egyfajta mágikus szimbolizmust keltenek föl: a hasonulás és a fordítás gépezeteként, a többszörös expozíció masinájaként ismertetik el a filmet.»<sup>69</sup>

- **João Pedro Rodrigues** *A fantomja*<sup>70</sup> esetében a cím látszólag egyértelműen jelöli a film tárgyát. De ahogy a brenez-i elméletben újra- és újrafogalmazott alapelv szerint a figuratív ökonómia tiltja a filmelőttel valóság tételezését,<sup>71</sup> úgy *A fantom* címében nem szabad - ahogy talán egyetlen címben sem! - figyelmen kívül hagyni az azonosítások, megfeleltetések és rámutatások automatizmusát, illetve a műtárgy azon képességét, hogy az erős jelöléseket meghatározatlanságként tüntesse fel. Hiszen mi volna referálhatatlanabb, mint a fantom? Amit főszereplőként, figuraként tüntetnek ki, az válhat igazán a kísértetgyártás tárgyává; a jelölés közvetlenségét folytonosan kijátszó üresítés és megvonás révén a felcímkézett, megbillogozott lény - a test, a szexualitás, az animalitás és a hulladék viszonyrendszerében - olyan figu-

<sup>66</sup> Jean-Louis Comolli: *Cadres et corps*. In: Uő.: *Corps et cadre*. Párizs, 2012. 541. Kiemelés az eredetiben.

<sup>67</sup> Brakhage, 1958, 42'.

<sup>68</sup> Brakhage, 1981, 22'.

<sup>69</sup> Nicole Brenez 1998. i. m. 405-406.

<sup>70</sup> *O fantasma*, i. m.

<sup>71</sup> Nicole Brenez 1998. i. m. 45.

raként tűnik majd fel, akit meg lehet fosztani a nevétől, (ön)azonosságától, kontúrajaitól. A kísértetjárás efelől az elszabadult jelölők, jelöletlen jelöltek, nevenincs testek, határtalan és érző felületek effektusa, ahol különös figyelmet kell fordítani a megszólítások, a becenevek, az eltörölt és újrafogalmazott adresszációk szimbolikus kisiklásaira.

- A szerelmes pillantása mindenütt modell nélküli testeket hoz létre. Szétszereli a környezetét. A vágyott test és minden más szuperpozíciója. A képzelet a másikkal van tele, mindenbe beleakad, ruhauszályként húzza maga után a világot. Büchner írja 1837-ben menyasszonyának, Minna Jaeglének: „Az a legjobb, hogy a képzeletem tevékeny, és a preparálás gépies elfoglaltsága teret hagy neki. Mindig csak úgy félig, halfarkakon, békaujjakon stb. keresztül látlak. Nem meghatóbb ez, mint Abélard története, akinek Héloïse mindig az ajkára és az imájába tolul?”<sup>72</sup>

- Ki vagy mi a fantom *A fantomban*? Sérgio, a kukásfiú, aki éjről éjre egy meg nem nevezett nagyváros külterületeit járja? Assayas *Irma Vep*jével összevetve – mely fontos imaginárius-fantazmatikus vonásokban osztozik *A fantommal* – a fantom itt nem egy kifejlés vagy alakulás eredménye, a figura nem ölti magára alakmását, akár egy jelmezt. Sérgiót már legelőször is latexruhában pillantjuk meg. Ez a jelenés megelőz minden megmutakozást, alapozó jellegű; felőle a film apokaliptikus végjátéka sem regresszió, önpusztító lealacsonyodásnak és az animalitás térnyerésének látszik, hanem egy eredendőbb formátlanság és plaszticitás visszanyerésére tett kísérletnek. Sérgio számára a latex az alapvető burkolat, a par excellence *előbőr*. A film figuratív ökonómiája szerint Sérgio latexben jön a világra. Ugyanakkor, ha figyelmesen követjük a film legelején felkínált alakok és alakmások sorát, három figuratív szintet különböztethetünk meg. A három tartomány különféleképpen termel alakokat, külön markerekkel rendelkezik a test színreviteléhez – *A fantom*, miközben kibontja, gazdagítja és benépesíti, egybe is csúsztatja, pervertálja is ezeket a mintákat: (1) A nyitójelenetben Sérgio latexruhában közöszül egy ismeretlen férfival, miközben egy fekete dobermann próbál bejutni a szobába. (2) Sérgio egy kukásautó hátuljára kapaszkodva, uniformisban gyűjti a szemetet. (3) Sérgio leguggol láncra vert kuttyájához (a beszélőnév: Lorde), kézből eteti, majd négykézlábra ereszkedik. Hogy mi vagy ki a fantom, nem köthető a három figurális szint egyikéhez sem. Sokkal inkább az ezen szintek közötti mozgást és kísértetjárást követjük. De mivel a három figurális szint három ábrázolási protokollt is leír (tárgyak, élőlények és gesztusok sajátos elrendeződését), a Sérgióként megnevezett alakot sem tekinthetjük rögzítettnek: a kísértetjárásnak nincs fixált alanya, nem egy identikus test útjához kötött. Az állati jelenlét tükrös viszonyt hoz létre az (1) és a (3) között: a fekete/fehér kutya, Sérgio fekete/fehér öltözéke, a zárt ajtó és a lánc mint az az emberi/állati elkülönülése. De míg (1) esetében a szexuális aktus – erőszaktevés? – az állat kizárásával jár, addig a (3)-ban Sérgio az állatot utánozza (négykézlábra ereszkedik, nyalogat, vagy ott vannak a *szimatolás* ismétlődő jelenetei). De *A fantom*

<sup>72</sup> Georg Büchner: *Levelek*. Ford. Kovács István – Halasi Zoltán. In: Georg Büchner: *Összes művei*. Budapest, 2003. 267.



rögtön fel is robbantja ezt a tükrös szerkezetet, az állatot kizáró és az állathoz csatlakozó, azt imitáló test kettősségét, amikor a Lorde mellett térdelő Sérgio szemét hátulról befogják. Miután sem érintés, sem szag alapján nem ismerte fel, Sérgio rápillant a mögötte álló Fátimára, a földre veti magát és nem reagál a szólításra. Halottnak tettet magát, de a halál, az érzéketlenség színlelése azért lehetséges, mert a lány az állatot utánzó Sérgiót lepte meg. Sérgio itt azt színleli, hogy egy halált színlelő kutya; színlelést színlel, ami, Lacantól tudjuk, egyedül az ember számára adott játék a jelölőkkel. Sérgio színleli, hogy színlel: kutyát mímelve színleli a mozdulatlanságot, de ez a színlelés – az állaté, majd a mozdulatlanságé – Fátima közeledését hárítja el.

– A fenti színlelés újrajátszásának tekinthető minden alkalom, amikor Sérgio megmerevedik, lefagy; ugyanakkor ezek a momentumok a várakozó, az ugrásra kész, az egész valójával fülelő testet is megidéz. Sérgio észreveszi az előző éjjel megismert fiú motorját, mustrálja, simogatni kezdi a gépet, körbenéz, ráül és egész testét a motorhoz dörgöli. A visszapillantóban egy rendőr tűnik fel, a motor mögött köröz, mire Sérgio teste megmerevedik, de tekintetével követi az alakot. A mozdulatlanság itt egyfajta figurális önkívület, ahhoz a pillanathoz kötődik, amikor a tevékeny figurát rajtakapják, lefűlelik, elcsípi; azt kerülné el a megmerevedéssel, hogy a másik tekintete fixálja, ennek vagy annak lássa, szemétszedőnek, szexuális ragadozónak, besurranó tolvajnak vagy a kutyáját sétáltató külvárosi suhancnak. Hasonló történik abban a jelenetsorban is, amikor Sérgio visszatér a házhoz, ahol a fenti versenymotor gazdáját megismerte. Átugrik az alacsony kerítésen, darabos mozgása, a méretes napszemüveg, a rezzenéstelen arc leginkább a *Terminátor*<sup>73</sup> halálosztó gépemberét idézi. De a kertészkedő anya észreveszi, rámered, mindketten lefagynak, egy pillanat múlva a nő az ajtó felé hátrál, ijedten vissza-visszanéz a még mindig mozdulatlan alakra, majd bemenekül a házba. A lopakodó test kisiklik, eltérül, amikor tekintettel kerül szembe. A megmerevedő test kimeredő tekintetet hív létre és fordítva, az óvatos kinézist pillantások akasztják meg.

– A derridai sisakrostély-hatás eligazító lehet ezen a ponton: a kísértet néz és lát, de őt nem látja senki; nézni, de nem látva-lenni – „nous ne voyons pas qui nous regarde”.<sup>74</sup> Amiben ott egy másik mondat is: pontosan azt nem látjuk, ami/aki ránk tartozik. A (homo)szexuális aktus lesz ennek a láthatósági problémának a figurális-pozíciós leképezése. A szemtől szembeni nem jöhet létre, mindenki hátulról érkezik, *ráront*, leteper. A kísértés sohasem frontális, nem a szemnek szánják, nem közelít és közeledik, hanem *hábtámadás*. Frontálisnak a filmben egyedül az orális szex tekinthető, de annak a ténynek a komolyan vételével, hogy ott sem két *homlok* találkozásáról van szó. Ugyanígy az *afrontalitást* példázza a kukásautó hátuljára felkapaszkodó alak is, a hátrabilincselte kéz, a kutyapóz. Nem frontális, nem is laterális, hanem *avertzív* jelenlét. Miközben a szemtől-szemben megpillantott test, az azonosítható és azonosított, a merevséggel játssza ki helyzetét. Aki megmerevedik, arra

<sup>73</sup> *The Terminator*, Cameron, 1984, 108’.

<sup>74</sup> Jacques Derrida: *Spectres de Marx*. Párizs, 1993. 26.

rámereedtek vagy rá fognak meredni. A sóbálvány egy tekintethez láncolt. A szkopi-kus vágy egyszerre bűn és büntetés: Orfeusz vagy Medúza pillantása, de Lót feleségéé is, a kíváncsiszkodás epilógusa a mozdulatlanság. A pillantás egy gyár, szobrokat, sóbálványokat termel, sokszorosít, kimerevíti magát és környezetét. A *fantomban* a fantom súlyos, elnehezülő teremtmény; a *White Material*al összevetve, nem lebbenő, könnyű (fehér) ruhák közt jelenik meg, hanem kolosszus vagy húszszlop alakjában. Ettől annyira mozgóképi probléma, hiszen itt a mozgásra ítélt, a fényképszerűtől elkülönülő celluloid forgása ütközik sorompóba. A modell nélküli fantomok talán mindig a mozgókép mozdulatlanságához, a kimerevített, az állóképhez, sőt a beállításhoz, a rögzített és röghöz kötött, lecövekelt, földbe meredt, földből kimeredő és görcsbe rándult testekhez utalnak minket. (A megszállott, a kísértett legkommerszebb képi színrevitelében is megőrzi ezt a tulajdonságát. Hollywood mintha az első hisztériás pillanatfelvételek alapján alkotta volna meg a nem-emberi, túlvilági, szellem által elragadott testeket.) A mozdulatlanul kifeszülő lények a film pillantására irányítják a tekintetünket, a mozgóképre, mely a kamera elé cibált, vonszolt, az objektív elé taszított testre szegeződik.

- Ebben a környezetben, kimerevítések és merevedések látványterében kell felidézni az uniformisok (kukás, rendőr) és a bilincs hatalmi-szexuális használatát, minden intézményt és rangjelzést, címet, amely erőszakkal figurál, rögzíti a testet, ismérveket oszt; ahogyan azokat a színleléshez kapcsolódó technikákat is, amelyek kibújnak a figuráció efféle *igazoltatásai* alól. A rendőr *A fantomban* két lábon járó fakabát, érzéketlen fatörzs, mely saját státuszát hirdeti, sapkája mélyen a szemébe húzva, szóltanul mustrál, körbejár, földre taszít; érintése megkülönböztethetetlen a veréstől, az ütlegeléstől, a gumibottól. Innen nézve Sérgio útja a törvény megsértésével veszi kezdetét, a rend(őr) antiszingularitását áthágó cselekedetével, amikor egy sötét sikátorban álló autó hátsó ülésén egy megbilincselte rendőrt talál, és kielégíti. Genet *Balkonjában*, Badiou javaslata szerint, a Rendőrfőnök a Fallosz; ő felél a képek hatalmáért, felosztásáért, örököl a képek felett, a képekért, fenntartja a képek körforgását, miközben ő maga nem *képződhet* meg; szabadon mozog a jelenések és alakmások között, de nem rendelhető egyetlen megjelenéshez sem.<sup>75</sup> *A fantomban* a rendőr nem beszél, nincs nyelve, csak a walkie-talkie *beszédszerű* recsegését hallani az éjszakában. Jouissance-sza tiltás alá esik, amit a film azzal jelez, hogy a megbilincselte, szigszalaggal leragasztott szájú rendőr élvezetéhez kötődik a film egyetlen olyan jelenete, ahol a testek érintkezése, a szexualitás gyöngéd, sőt gondoskodó mozdulatokat idéz.

- Merev, (be)állított, megbilincselte és meglesett testek: ezek a jelölők a mozira mint a hatalom és a szexus munkájára mutatnak. A mozira, mely képes el- és kisajátítani a legkülönbözőbb diskurzusokat, csak hogy általuk magáról beszéljen. Ez *A hontalan hős*<sup>76</sup> eljárása, ahogyan páratlan invencióval összeecsúsztatja a háborút a mozival, a militaristát a filmmel, a hadvezetést a színészvezetéssel, a forgatást és a

<sup>75</sup> Alain Badiou: *Le Séminaire: Images du temps présent 2001-2004*. Párizs, 2014. 27.

<sup>76</sup> *The Last Command*, Sternberg, 1928, 88'.

kivégzést, a „to act” és a „to shoot” poliszémiáiban rejlő megannyi verbális és filmes, nyelvi és képi lehetőséget, ami hatvan évvel később ott visszhangzik majd Pedro Costa belátásában is, amikor katonai hadműveletnek ismeri fel a *Csontok*<sup>77</sup> forgatását, a lisszaboni nyomornegyedeket megcélzó filmes stáb rohamát, ami után nem lehet – nem így! – filmet forgatni. A *fantomban* nincsenek hadműveletek, de a kielégülés, a gyönyör, a fájdalom, a vágy, a sóvárgás mind az állam, a rend, a rendőrség, intézmények és absztrakt szervezetek uniformisában parádézik. A tereket és a testeket egyfajta figurális karbantartás rendezi egybe, a közfelügyelet, a higiénia totális kiterjesztése a láthatóra. A magántér exteriorizált hulladéka, a kukásautók, a szeméttelp, egybeér a tisztálkodással, a szép, kisportolt és lesikált testek gondozásával, az éjjeli úszóedzésekkel, a közösség és az egyén higiénijával, de ugyanúgy a versenymotorok tisztogatásával, fényesítésével, olajozásával is. A test latexba bújik, egyenruhába, de ez utóbbi bármi lehet, lyukas kesztyű, szakadt úszónadrág, vagy amit a szemétkupac magából kivét.

– A hajtogatható, átszabható, csonkítható és feldarabolható testek **Albert Serra** *Liberté*jében<sup>78</sup> a filmkészítés ezzel analóg eljárásaira felelnek. Valamikor a XVIII. század második felében, miután menekülni kényszerültek XVI. Lajos udvarából, egy maréknyi libertinus orgiát rendez egy meg nem nevezett porosz erdőségben. Napnyugtától napkeltéig. A film nyitányában az egyik szereplő Damiens elhíresült megkínzását és kivégzését mondja újra – Foucault is ezzel indítja *Felügyelet és büntetés* –, azt a rituális, aprólékos és elhúzódó testi megsemmisítést, melyet egy XV. Lajos elleni merényletért mértek ki rá. A *Liberté* a látásról fogalmaz meg elemi kijelentéseket, miközben magát is ebben a vizuális projektben, önszemlézésben, szemrevételeben helyezi el, attól a pillanattól kezdve, amikor a történetét előadó fiatal libertinus három asszonyra tereli a szót, akik a kivégzés legvéresebb és -gyomorforratóbb állomásánál sem fordították el tekintetüket Damiens testéről, és „különös-képp kifinomult érzékük volt a rettenetes látványhoz” – *spectacle*, hangzik el! A *débauche*, érzéki kicsapongás, tobzódás, a testi örömek és szenvedések sorozatának tulajdonképpeni hópemtere itt nem csupán az eljövendő film és a színre vitt több mint kétórás eseményrészlet kiváncsi résztvevőit írja le a három nőalak segítségével, de a *Liberté* ideális nézőit is, akik elviselik, elbírák a látványt, elszánt, kitartó – *obstiné et dure* – szemgolyókként kitartanak a látvánnyal, nem hagyják magukra a képeket. Maga az orgia a libertinusok számára vállalkozás, tervezet, sőt dogma, amelyet most Poroszországban védenek és terjesztenek. A test szétszerelése, a tagok keserves, izzasztó elválasztása a törzstől, a csonkítás itt a képek, a montázs, a *vágás* elemi tevékenységét helyezi a digitális kor keretrendszerébe, a mind kifinomultabb (*goût raffiné!* – kiáltja egy libertinus) technikai adottságok és az általuk felkínált mind hathatósabb operáció és preparáció feltételei közé, a számítógépes utómunka teremtette lehetőségeknek hála, hogy a rögzített képet elemeire bontsa, megbüntesse (?), példát statuáljon a képen, újrászabja, átkomponálja, és egy sosemvolt vizuális kor-

<sup>77</sup> Ossos, Costa, 1997, 98’.

<sup>78</sup> *Liberté*, Serra, 2019, 138’.

puszt kínáljon fel élvezésre. Erre utal Serra, amikor egy interjúban minden közpon-tiság lerombolását nevezi meg filmszervező vágyként: „Sokat dolgoztam a különbö-ző felvételek szuperpozíciójával létrehozott szintetikus erdei képekkel. Az utómunka során ahányszor egy túl könnyen olvasható, túl egyszerű képre akadtam, inkább különböző képek kombinációja mellett döntöttem, hogy kaotikusabbat, ág-boga-sabbat nyerjek. Azt mondanám, a *Liberté* 30%-ban digitálisan módosított, kompozit képekből áll.”<sup>79</sup> A film rendkívüli gazdagsággal sokasítja ezt a Damiens kivégzésével idézett figuratív csonkolást, kínzást, *gallyazást* és *csíráztatást*. Ezért van szükség egy szigorúan és szikáran kezelt alapra, dramaturgiai-narratív és vizuális-plasztikus érte-lemben is, egyfajta egyszerűsége, sőt naivitásra, narratív eszköztelenségre és unalom-ra, tüntető monotonitásra; azt a nyelvtant, grammatikát, szabályrendszert jelenti, amelyhez képest a kihágások, az eltérések, a gazok és vadhajtasok felismerhetők.

- Ezért kulcsfontosságú a *Liberté*-ben a temporalizáció, hogy a filmkép 140 percen át csordogál, ringat és untat. A filmben elhangzó legdurvább inzultus a gyöngö, erőtlenség, csökkent képzeletre vonatkozik, melyet nem szabadít fel a perci-piálható hiánya, képtelen előadasként, spektakulumként megtervezni a rá váró gyönyört. És ezért megy félre az a kritika, amely az unalmat a „bárhonnet 15 perc ugyanazt adja” értelmében definiálja. A *Liberté* összezavarja a tér- és időérzetet, hiszen ha a tér elsősorban a kameramozgás és a vágás révén képződhet meg, vektorok keresztmetszetében (*champ/contrechamp*), akkor itt a filmkép látszólag egyívású volta, árnyalatai, beállítási pontosan a cserék, figurációk, metamorfózisok amorf téridejéhez szükséges vizuális masszát gyúrnak ki. Azt a pempőt, mely nem-helyszíneként, nem-dátumként egységes - azt demonstrálják, hogy sem a tér, sem az idő nem egy, nem lineáris, kronologikus vagy fejlődéselvű; sokkal inkább szemléleti téridő. Ennek talán legfontosabb eleme, hogy a már említett figuratív csonkolás keretein belül - erdő, napnyugtától napkeltéig - a jelenetek folyása vagy szukcesszív rendje csak elvéve utal rákövetkezésre, egymáshoz viszonyított elő- vagy utóide-jűsége. Bizonyos extrapoláció ugyanakkor megfigyelhető, az aktusok, a rituálék, a bevont kellékek, az erőszak és a behat(ol)ás egyre érzékletesebb, *durvább*, de a jele-netek végig megmaradnak felcserélhetőnek, sorrendjük esetleges. A téridő destabilizá-lásának fontos kelléke a hangzóanyag, mely kidolgozottságában a vizuális sík komplexitásával vetekszik. Folyamatos, körbeölelő zajszövet: az egész filmet kabó-caének kíséri, a száraz levelek, az avar neszei, sutogások, a lopakodó-süندörgő alakok vonulása, rebbenése, recsenő ágak, ruhák esése, dörzsölődő-súrlódó szöve-tek, a legkevésbé egyedi érzéketek, a film bármely mozzanatához hozzáilleszthető hanghatások. Vagyis a szonorikus sík azt a megszakítatlan háttérrel és mélységet biztosítja, mely előtt az akronologikus és anarchista téridőt érzékeljük, mely ezerfelé szabdalt, barázdált, vertikális, egyetlen, de kiismerhetlen cölöprengeteg, felaprított, felszeletelt, fatörzsekkel és támolygó figurákkal tömött, holdfényes és szakadék sötétségű filmkép. Egy jelenetben két figurát látni egy hintóban, a kamerától mintegy tíz lépésnyire, és csak keservesen felfejthető, hogy valójában négyen

<sup>79</sup> <https://www.filmcomment.com/article/interview-albert-serra-la-liberte/>

beszélnek; egyszerre hallunk egy hintón belüli és hintón kívüli párbeszédet, utóbbi szereplői rejtve maradnak; a beszéd tárgya pedig mi más, mint hogy ki lát, ki hall, ki érzekei kit, és hogy miféle hangokat képzelhetnek el; mert a hintóbeliek nem látják és nem is hallják azokat, akiket mi is csak hallunk. A *Liberté* sokszor megvezet: kontinuitást hazudik a képsornak a hangzóanyag kontinuitása, holott lehetetlen egyazon figurát folytonosnak tételezett (a hang révén: folytonosnak tapasztalt) időben A és A+1 képen látni; a képre montázsol a kép közrefogta térben nem jelenlévő figurákat, ezáltal abszurd hármassokat, fantomokkal megvert négyeseket visz színre, és magából az erdőből is kaleidoszkópot csinál, vagyis a teret, mint már a *XIV. Lajos halálában* is, döbbenetes kristályként szervezi meg – és ez sem tapasztalható egy 15 perces részlet alatt.

– Serra a 2019-es Viennalén úgy fogalmazott, hogy „színészeket felejt egy színpadon”, és valóban: ez az ott-felejtettség sem konstituálódik meg, ha pusztán a vizuális síkra koncentrálnak. A baszás, nyalás, verés, korbácsolás, kilyuggatás, lehungyozás, kitágítás, akasztás, fölsebzés mind csak instanciáknak tűntek a percepció vágyanalízis közepette, ami persze azonnal *mise en abyme*-ként működik, vagyis rögtön a filmnézést magát viszi színre. Hogy kié a vágy, ki kelti a vágyat, mimetikus-e a vágy, s ha igen, hogyan, s biológiai-nemileg differenciált-e a libidó, vagy csak a szadizmus és mazochizmus eloszlása differenciálja. Greenaway vagy a '70-es évek Kubrickja, újabban Paul Thomas Anderson semmivel sem kevésbé dekoratív, „festői”, de egyikük sem kuszálja úgy össze a térérzékelést, mint Serra. Ezek a dekoratív képek téridő-labirintussá aprózódnak, rovatkolódnak, méghozzá az audio és a vizuális sík roppant következetes szétválasztásával, újbóli összeillesztésével, újbóli szétválasztásával, és így tovább, kiismerhetetlen ritmus szerint. A dezorientáló percepció játékhöz szükséges hosszan kitartani, *tartamosítani* a képeket. Ez korábbi műveire is jellemző volt, de a fogalmazásmód, elsősorban a megsokszorozott figurák révén, a *Liberté*-ben bonyolódott, ami azt is beláthatóvá teszi, hogy a filmnél a nézői perspektíva kialakítása és megszilárdítása végett mennyire konstitutív a képen látható figuráknak a *tekintete* is – hogy ki hová néz –, a *vágyökonómiája* is – hogy ki kire/hogyan/meddig/milyen áron vágyik. A kamera azonban nem a voyeur pozícióját veszi fel, inkább azt az erőlködést, küszködést, tolakodást és könyöklést rögzíti, amellyel a figurák paradox módon egy olyan láthatóságért, megmutatkozásért küzdenek, amelyet csak egy hívatlan, (be)tolakodó tekintet adhatna meg nekik. Talán efelől, ebből a lőrésből kellene elgondolni a libertinus és a pornografikus spektakulum közötti fontos különbséget.

– **Rodrigues** későbbi filmje, a *Férfiként meghalni*<sup>80</sup> a defigurációt mint extrém láthatóságot viszi színre. A középkorú Antonio/Tonia egy lisszaboni bár *drag queen*-je, aki fiatal drogfüggő barátja (Rosário) unszolására nemváltó műtétsorozatnak veti alá magát. A főcím alatt a plasztikai sebész egy origami péniszt hajtogat át női nemiszervvé, akkurátusan tudósítva a sebési beavatkozás részleteiről – a péniszből nem vész el semmi, minden új helyet talál, új funkciót, az előbőről

<sup>80</sup> *Morrer Como Um Homem*, Rodrigues, 2009, 134'.

kisajkak lesznek, egyedül a heréket távolítják el. Hogyan is írhatnánk le pontosabban a *Férfiként meghalni* figuratív ökonómiáját? A testeket újraszabják, újrahajtogatják, azzal az ígérettel, hogy nem termelnek maradékot, miközben a film a legkülönbözőbb módokon viszi színre a hús maradékát, a bio-logikát mint pusztá utóéletet. Tonia esetében szinte minden elvész, az újrakomponált testben semminek nincs helye, a megduzzadt, elfertőződött mellbimbó véres-gennyes váladékot ereszt, a test kilöki a szilikonbeültetést, végül egy lesóványodott, fekélyes férfitest hever a kórházi ágyon. A defiguráció legszembeötlőbb síkján a florális metafora értelmezi a nemváltást, ami így *plantáció*, át- és beültetések sorozata, kertészkedés, de elföldelés is, elhantolás, (el)ásás: egy ponton egy katonasírt látunk flamingóvirágok között, akárha a film szimbolikusában a temetkezés is egyfajta csíráztatás volna. A *Férfiként meghalni* tobzódik a megnevezésekben, a rámutatás, a felcímkézés képnyelvi gesztusaiban; a szimbolikus fixálás vágya elsősorban a nukleáris család háromszögében reked, ahol az apa/anya/gyerek szerepei mégis betölthetetlenek. A nemváltó Tonia nem-apa, nem-anya. Talán a megnevezhetetlenségében a leginkább fantomszerű. „Örökké így maradsz? Férfi mellekkel, egy nevetséges vénasszony?” Egy éjszaka váratlanul megjelenik Tonia katona fia, Zé Maria, aki gyilkosság miatt dezertált („Megöltem egy ilyen buzit, mint te”). Kettőjük között hangzik el a melodramatikus szóváltás: „Sosem voltam jó anyád”, „Sosem akartál az apám lenni.” A sérelmek, a bűnbánat, az önvád mind egy óhatatlanul hibás, defektusos, elégtelen szerephez kötődnek, amelyet – már vagy még – nem lehet betölteni.

– A film tetemes részében egy eljövendő testről folyik a szó, de nem egy olyan testről, amely vágyat ébreszt, felizgat (a *Férfiként meghalni* nem érdekelt a testi szerelem ábrázolásában), hanem egy testről, ami *hasonlít* az ismert testre. Ami nem hasonlít semmire, az nem látszik. Ennek legfontosabb jelzése Jenny, a fiatal *drag queen* figurája, aki Tonia pozícióját veszélyezteti az éjszakai bárban; teste kisportolt, hibátlan, fekete, mély dekoltázsa jelzi a sikeres nemváltó műtétet. Tonia többször boszorkánynak nevezi, vuduvárázslónak. De amikor a film második felében Tonia bekeretezve és falra függesztve, egy fotográfián látja viszont a félmeztelen Jennyt, és a házigazda „Nuba díszpéldányának”, majd szintén „boszorkánynak” hívja, világos lesz, hogy ez a test nem válhat Tonia transzformációja modelljévé. Jenny teste egy antropológiai mintára redukálódott, a biológia és a rassz kuriózumává lett, de nem a női(es)ség mintája. A kritikai test brenez-i fogalma, mely az emberi faj közösségén, biológiai ismerősségén keresztül mondja ki a modell nélküli test filmes elvét, nem az egyént, az individuumot, hanem a (hozzám) hasonló testet ismerteti fel a közös humán különféle alakmásaiban. Riefenstahl kései munkásságát nem csupán a Jenny-ről készült fotó kompozíciója, alulról exponált, heroikus beállítása, a kép alanyának a kamerára vetett kihívó tekintete, de az afrikai törzs explicit említése is megidézi és *nyomatekösíti*. Nem függetlenül a német filmrendezőnő és fotográfus pályájától, a „Nuba-sorozat”<sup>81</sup> születésének történeti kontextusától, művészet, biográfiai és politi-

<sup>81</sup> Leni Riefenstahl: *Die Nuba*. Köln, 2006. (Egy kötetben a *Die Nuba* [1973] és a *Die Nuba von Kau* [1976].)

kai különös együttállásától, Riefenstahl képei a nyugati vizuális archívumban egyedülálló módon közvetítik a másik test (biopolitikai) idegenségének és familiaritásának problémáját. De Jenny két irányból is boszorkányként megjelölt teste egyaránt kuriózumként jelenik meg az antropológia és szórakoztatóipar számára, sőt, mintha a *Férfiként meghalni* attól sem riadna vissza, hogy a night club vendégének és az antropológusnak a pillantását is megfeleltesse egymással. A test láthatóságára kimondott keserű ítélet szerint a transztest itt egyedül spektakulárként szemlélhető, kuriózumként, kivételként, az emberi faj cseleként, ördögi jelenésként.

- A *Férfiként meghalni* nyitánya egy remekbeszabott 10 perces rövidfilm, amelyet viszont csak retrospektíven, Tonia halála felől értelmezhetünk. Szuperplán, egy arcra fekete és zöld sávokat kennek; egy éjszakai bevetés előkészületei, rejtőszín, de éppúgy arcfesték, smink, *maquillage* is. Kommandósok menete a sötét erdőben, a sisakon ágakból, levelekből font kamuflázs, de éppúgy kalapköltemény vagy fejdísz, Arcimboldo gyümölcskosara. A test mimikrijében egymásba csúszik a divat, a szépítkezés és a par excellence férfiközösség rítusa, a háború és az esztétikum kódjai, a macsó érzéketlenség és a tetszeni vágyás, a láthatóvá és a láthatatlanná levés. De a sminkelő katona képzele ellenáll a dialektikus leírásnak, hiszen nem a valamivé változást prezentálja, hanem a mimikrit magát. Mindkét kód lehet szerepjáték. Az elrejtőzésbe fojtja a magamutogatást, és fordítva. Az erdőt pásztázó kamera mozgását, a rengetegbe csapódó reflektor fényét a film egyik kritikus a *Trópusi betegség*<sup>82</sup> dzsungelképeihez hasonlította. A csapatból két katona válik ki, zseblámpa világít Zé Maria arcába; csókolóznak, majd gyöngéden lefejtve az egyenruhát, egy fatörzsnek támaszkodva szeretkeznek. Erdő, éjjel, harci díszben szeretkező fantomok. Innen nézve maga a mimikri, a kamuflázs egyszerre szolgált menedékkül az idegen tekintetek elől, és jelentette magának az aktusnak a preparációját is, beöltözést és csinosítást. Viseletük látható és átlátható, úgy és azért viselik, hogy ne lássák őket, pontosabban, hogy átnézzenek rajtuk. A két katona később egy erdei házhoz ér. Az ablakon belesve látjuk, hogy a nagypolgári enteriőrben két transzvesztita férfi zongorázik és énekel. „Biztos apád barátai”, majd Zé Maria: „apám halott” és lelövi a társát. Zé Maria a gyilkosság után dezertál és Toniához menekül.

- Percekkel a Riefenstahl-parafrázis után a transzvesztita vendéglátó és az orvos elszavalják Celan *Die Krüge* című versének első felét: „Az idő hosszú asztalain / mulatnak az istenek korsói. / Kiisszák a látók szemét és a vakok szemét”. Így folytatódik: „Ők a leghatalmasabb ivók: / ajkukhoz emelik az üreset meg a telit, / és nem csordulnak túl, mint te vagy én.”<sup>83</sup> A nemváltás betölt egy hiányt? Egyik korsóból áttölt a másikba? „Egy nő nem lehet teljes feltört sarok nélkül”, hangzik el, de a *Férfiként meghalni* nem kínál nézőpontot a biológiai és társadalmi nemek közé szorult test megpillantására. Egyedül a halál fixál, de ennél a fixálásnál mi sem bizonytalanabb: férfiként vagy emberként halni? Tonia meghal, de pompázatos *drag queen*ként támad fel, egy kriptá tetején látjuk, lábai alatt saját temetési szertartása

<sup>82</sup> *Tropical Malady (Sud pralad)*, Apichatpong, 2004, 125’.

<sup>83</sup> Jancsik Pál fordítása.

zajlik, ő maga öltönyben, nyakkendőben, egy *fadoba* kezd: *Quero ser plural*. Többes akarok lenni, többesszámú, többedmagam, sokaság.

- A korporális szingularitás és pluralitás figurációja a *L'intrus*-ben<sup>84</sup> a testek globális ökonomiájába ágyazódik. **Claire Denis** azt mondja, a filmet az 1996-os európai menekültválság és Jean-Luc Nancy saját szívátültetéséről írt meditációja<sup>85</sup> ihlette. Makroszinten a film az ember- és árukereskedelem egy-egy emblematisz helyszínén keresztül köti a cselekményt a geopolitikai térbe. Ezek: 1) a Svájjal határos franciaországi Jura megye, illegális határátkelőhely; 2) Genf, több transznacionális szervezet (az ENSZ európai szervei; a WTO, a WHO, a Vöröskereszt) székhelye, banki központ, óraexportőr; 3) a dél-koreai Puszan, a világ ötödik legforgalmasabb árukikötője; 4) Francia Polinézia és legnagyobb szigete, Tahiti, francia exgyarmat. A helyszíneket a Jura-hegység francia oldalán élő, valószínűsíthetően exszoldos Louis Trébor (M. Subor) mozgása rendezi személyes útvonallá; a *L'intrus* őt követi, amint Genfben utazik szívtranszplantációra, majd Puszanon át Tahitire, hogy megkeresse fiatalon elhagyott fiát, ráhagyja vagyonát, és új életet kezdjen apaként. A cselekmény és a helyszínek hangsúlyosan a brutalista biopolitika terrénumába utalnak. A nyitányban franciául, orosz akcentussal elhangzó tételmondat rögtön megbontja bent és kint a címben (betolakodó) látszólag egyértelmű elválasztását: „Legálnoabb ellenségeid benned lakoznak, szíved sötétjében..” A mondat egy alig megvilágított fiatal orosz nő (J. Golubeva) szájából hangzik el, akit néha a Halál Fekete Angyalának neveznek. Ő a film egyetlen köznapi értelemben vett fantomja. Kéretlenül elkíséri Trébort a globális Délre, de már akkor jelen van, amikor a szívbeteg főhős, előrevetítve a majdani tranzakciót, elmetszi a háza körül ólálkodó fiatal menekült torkát - a gyilkosság a gyógyszerész szeretőjével folytatott nyögvényelős szerkezését vágja félbe -, ő az összekötője a szervkereskedőkkel, vele üti nyélbe Genfben az üzletet, Dél-Koreában ő közli Tréborral, miután a beteg szívére hivatkozva megpróbálja lerázni, hogy *nem beteg az, csak üres* (Denis egy interjúban jelzi, hogy rossz - szívtelen - emberről akart filmet csinálni), sőt még Tahitin is felkeresi, mikor új szívétől gyötörve agonizál a kórházban. Ám a többi alak is folyamatos mozgásban van, átvitt vagy konkrét értelemben határhelyzetben él: vadászok, menekültek, határőrök, kereskedők, csavargók, egy pap. Noha modellel nagyon is rendelkeznek, nem karakterek, sokkal inkább titulusok, határhelyzetek dinamikus jelölői. Ezek keresztmetszetében kapcsolja össze a film az egyenes örökítést (a személyest) a donoros transzplantációval (a személytelenel) és a mássá válással (a többessel); paradox figurái az új saját test (oximoron!) és az elhagyott/vágyott fiú.

- A szervátültetés akár a kritikai test allegóriája is lehetne, hiszen élettani idegenségtapasztalata éppenséggel az emberiség anatómiai azonosságát demonstrálja.<sup>86</sup> A szervkereskedelem útján végbemenő átültetés azonban differenciát feltételez. Az

<sup>84</sup> *The Intruder* (A betolakodó), Denis, 2004, 130'.

<sup>85</sup> Jean-Luc Nancy 2000. i. m.

<sup>86</sup> A „kritikai test” definícióját lásd a jelen lapszámban publikált Nicole Brenez-esszében.



implantátumot a globális thanato-ökonómiában kell megfizetni, ahol aszimmetriák érvényesülnek: a szervek személytelen körforgásában a jómódú nyugati férfi az emberiség szervi azonosságát kihasználva egy szubalternt csonkíttat meg. A baljós tranzakció a Halál Angyalával – ahol Trébor leszögezi, milyen szívet szeretne (fiatal fehér férfit!) – afelől sem hagy kétséget, hogy az ideális donor meggyilkolására is kiterjed a megbízatás. Trébor csak azon az áron közelítheti meg egykori egészségét, hogy magába fogad egy idegen szervet, aminek a gazdáját megöleti – ezt a paradoxont kell kijátszania a figuratív mátrixnak. Négy módon teszi.

– Először is, szimbolikus áttétellel: a halálangyallal megkötött alku után Trébor svájci karórát vásárol, mintegy vágtyeljesítésként: az óra már a csuklón van, hátlapja átlátszó, rálátást enged a finommechanikai működésre. Az eladó mondja ki a kulcsmondatokat: „az óra vadonatúj modell”, „már csak fizetni kell érte”. Másodszor: a *L'intrus* képi szintaxisába ékelődő archív felvételek Subor fiatalkori filmszerepét<sup>87</sup> is szervesítik: a reparált, újból elsajátítandó testet a múltbeli épség figurálja. De a fiatalkori önkép összecsúszik sosem látott fia fantáziaképével, ezért aztán – a vágy metonimikus természete folytán – ugyanúgy kezd sóvárogni a gyerek, mint saját egykori teste után. Ritkán nyer ilyen konkrét jelentést a régi bölcsesség, miszerint a szülő gyermekében vágyik továbbélni. A *L'intrus* figuratív logikájában persze az a meghökkentő, hogy jó darabig ennek a fiúnak sem lehet más mintája, mint a saját egykori test (hisz Trébor nem ismeri a gyereket); és feltételezhető, hogy a szüzsé második felében tett hosszú utazás Tahitire, majd az ottani különös castingjelenet, ahol potenciális utódok sokasága jelenik meg, pontosan ennek a lehetetlen mutációnak – „saját testemből vétetett fiammá kell válnom” – a megszüntetését, a (később: bármilyen!) hús-vér fiú visszahegyeztetését, a hasonmások *burjánzásának* megakadályozását, a vérvonal stabilizálását célozza, hogy a kudarcorozat után végül a tengerbe temesse, vagy talán hazavigye a fiú legutolsó megtestesülését – ebben az eldöntetlenségben zárul a film; Trébor és a koporsó elhajózik ott, ahonnan a *Le reflux* partra sodorta az archívban.

– Harmadszor, a mikropercepció szinten úgy mutatja be a szervátültetést, mint egyfelől az átszabás, a beültetés és kivágás rituáléját, másfelől az egzotikus idegen antropológiai tapasztalatát. Ezért beszélhetnénk itt a kritikai test ideáltípusáról. Ám míg az orvosilag felügyelt és szabályozott keretek között végbemenő szervátültetés csak nyereséggel zárulhat – és az emberi nem összetartozásának felemelő tapasztalatában részesíthet (hisz rassztól, nemtől, kulturális hovatartozástól független, hogy a szervezet elműködik-e valaki másnak a szívével) –, addig a szervkereskedelem tagadja a faji összetartozást, mivel azon alapszik, hogy a jobban szituált testek *visszaélhetnek* másokéval. Ráadásul a fiatal donor feláldozása legfeljebb meghosszabbítja a haldoklást, thanato-ökonómia érvényesül, nem bio-, a veszteség biztos, akkor is, ha a kedvezményezett tovább él. A *behatoló* pedig magával hozza az öreg testbe saját virtuális hulláját is: a revitalizált Trébor sírkamra lesz.

– Negyedszer, a film gazdag mátrixa illegális határátlépőkkel is figurálja az átültetést: a nemzettestbe hatoló emberekről gyárt képeket. Ők anonimok: statiszt-

<sup>87</sup> *Le reflux*, Gégauff, 1965, 77'.

tikai adatként veszik őket számba (a *data* eleve többes szám), tömegestül adódnak; Trébor testének és képzetének most mégis egyetlen (ugyancsak anonim) tagjukkal kellene megbirkóznia; és bár a menekültek sokaságát el tudja gondolni, a szingulárishoz nincs modellje. Így a beültetett szerv sosem kap megnyugtató mentális képet, delíriumos álmok szétroncsolt figuráira vetül ki: a korábban meggyilkolt menekült jégbe fagyva, bevándorlók sokasága, egy csavargó lány felvágott teste, majd a kivetett *rossz szív* egy hómezőn... Közben téli vadászjeleneteket látunk: a stáblista szerint „az északi féltke királynője”-t (B. Dalle, Denis ezelőtti filmje, a *Kínzó mindennapok* vámpírfőhőse) kutyaszán röpíti, éles szemfoga villog, kacaja vérfagyasztó.

- Az elhagyott fiút, Tikit (maori jelentése fából vagy kőből készült figurina) a tahiti közösség fogadta örökbe. „Tűnj innen, ő már a mi fiunk” - közlik Tréborral. Olyannyira elérhetetlen, hogy hús-vér valójában sosem látjuk, csupán betöltetlen helye, hiánya utal rá: potenciális helyetteseit látjuk az említett castingjelenetben, ahol a polinézek alkalmas pótlékot keresnek, miután Tiki (aki tényleg létezik!) látni sem akarja apját. Tucatnyi fiatal jelentkezik dublőrnek, a helyiekből álló zsűri mégsem hirdet győztest: mondvacsinált érveik azt sugallják, visszariadtak attól, hogy saját közösségükben kvázi-európaiként jelöljenek meg valakit. Trébor előbb egy castingon kívüli jelentkezővel, Tonyval pótolja Tikit, és bár képződik köztük intimitás, végül erősebb lesz a *vér és föld* parancsa: képzeletben átruházza a fiú státuszt egy ismerős francia családapára, Sidney-re (G. Colin),<sup>88</sup> akire kísérteties, megmagyarázhatatlan módon egy tahiti hullaházban talál rá: Trébor műtéti sebe átkerül a fiatal holttestre, felmetszett mellkasa egyetlen képbe sűríti a filmben színre vitt valamennyi hiányt és abúzust: a kivágott szívet és a hátrahagyott hullát, a vágyott, de befogadhatatlan betolakodót; a kannibalisztikus túlélési kísérletet.

- **Ben Rivers** filmje, a feledhetetlen című *The Sky Trembles and the Earth Is Afraid and the Two Eyes Are Not Brothers*<sup>89</sup> etno-thriller; olyan tekintetet vesz célkeresztbe, amely közvetlenül nem tud színre kerülni, így a képmezőn kívül (*hors-cadre*) képződik meg - ez az itteni *külső* azonban nagyon is rendelkezik fix modellel: ő a semleges szem, a nagy becsben tartott objektív látás. De mi történik, ha bandzsítani kezd? Rivers a referenciális és fiktív sík folytonos összeecsúsztatásával szétválasztásával dezorganizálja a szempárt. Tompalátás, csak folyamatos váltogatásban: hol a fikciót, hol a dokumentumfilmet néző szem kerekedik felül. „Cinéma vérité”, „ciné, ma vérité”<sup>90</sup> „ci-né-ma vé-ri-té”, ci-né, ma vé-ri-té”, „ci-né-ma-ma-ma-vé-ri-té”, dadogja a néző. A tompa látás pedig könnyen cinikussá tesz vagy debilizál.<sup>91</sup>

<sup>88</sup> A jelenet megidézi a két színész öt évvel korábbi szerepét a *Szép munkában* (*Beau travail*, Denis, 1999, 93'). Colin újonc idegenlégióst, Subor parancsnokot játszott; kettejük ottani - atyai - kapcsolatának torzképe az itteni behelyettesítés.

<sup>89</sup> Remeg az ég és retteg a Föld, a két szem pedig nem fivér, Rivers, 2015, 95'.

<sup>90</sup> A „ciné, ma vérité” kifejezést Roger Taillieur filmkritikus használta Chris Marker *Szép májusáról* (*Le joli mai*, 1963, 165') írt korabeli recenziójában; a későbbiekben Marker nevéhez kötődött. A „cinéma vérité” a Jean Rouch-i stílus megnevezése. Lásd: <http://www.thecine-files.com/cine-meta-verite-le-joli-mai-and-the-politics-of-fictionality/>.

– Az első jelenetben sivatagban porzó taxikat látunk, majd rögtön a nyomukban rendezőt, stábot, operatort. A másodikban a rendező hermetikus passzusokat olvas a kamerába Paul Bowles amerikai író, zeneszerző *A Distant Episode* c. novellájából (1947), mely egy észak-afrikai utazást, metaforikusan az Európa és Afrika közti kulturális differenciát beszél el. (Bowles Tangierban élte le életét.) A harmadikban három férfi kapaszkodik fel egy hóborította hegyhátára, aláfestésként emberi ének. A negyedikben magát az énekest látjuk és halljuk. A négy képsor eltérő reprezentációs rezsimekben forog. Az első werkfilmnek hat, mely egyszerre mutatja a filmesek rendezte fikciót és annak rögzítését; időpontja a kortárs jelen, helyszíne Marokkó, az Atlas-hegység. A második egy torzított, mégis beazonosítható referenciákat (afrikai városok, törzsek) használó irodalmi szöveg közvetlen remedializációja; a benne foglalt alaphelyzet összecseng a forgatott film, a forgató stáb és a stábot leforgató werkerek helyzetével – eltekintve attól, hogy a negyvenes években játszódik, főszereplője pedig egy nyelvészprofesszor. A harmadik képsor tisztán fikciós jelenet a forgatott filmből – ezt erősíti, hogy a szereplők nem vesznek tudomást a kameráról, illetve az aláfestő ének. A negyedik az előző V-effektje. Szemünk aktiválja nézői reflexeit. A forgatott játékfilmről kideríti, hogy nem más, mint Oliver Laxe, egy „igazi” rendező *Mimosas* c. játékfilmje.<sup>92</sup> (Neve nem hangzik el; a könnyebbég kedvéért nevezzük így.) Amíg a forgatott játékfilmet és a forgatást el tudjuk különíteni az ezeket dokumentáló werk síkjától, az első rezsimeket látjuk. Ami megnyugtató. Ehhez azonban ki kell takarni a második jelenet megnyitotta rezsimeket, ahol a rendező játszik a (dokumentáló) kamerának. Ez annál nehezebb lesz, amint az általa felolvasott szöveg, Bowles ‘47-es novellája, az első rezsime képsorainak a metasíkjává válik, és elkezd dramaturgiai manipulálni. Mégpedig úgy, hogy magát az „igazi” rendezőt, Laxe-ot teszi meg a novella adaptációjába átforduló, immár áldokumentumfilm (?) hősének. És még nehezebb lesz, miután a marokkóiak elrabolják a forgatás helyszínéről, megalázzák, megverik, kivágják a nyelvét, konzervruhába öltöztetik, végül áruba bocsátják. (Ez a novella szüzséje.) És az sem könnyíti tekintetünk dolgát, hogy a mi „dokumentaristánk” („rendezőnk”?), Rivers, nem él fikciós, eltávolító gesztusokkal – aláfestő zenével, hollywoodi plánozással, fix kép-kívágással, mesterséges világítással, hagyományos játékmóddal (a marokkóiak látják a kamerát!) –, ám olyan szürreálisan erőszakos szituációban dokumentálja hőseit, amelyeket, ha valóságosak lennének, aligha forgathatna le. – Amíg képesek vagyunk az immár újrakalibrált figuratív ökonómiában egy áldokumentumfilm/játékfilm hőseként rögzíteni Laxe-ot, úgy nézzük őt, ahogy ő nézte (és mi nézhetjük) filmje, a *Mimosas* szereplőit. Egyben pedig ő a mi tekintetünk helytartója, akin keresztül a vele (el)bánó marokkóiakat is megfigyelhetjük. De honnan nézzünk azután, hogy rendezőhőssünk, helytartónk a marokkóiak prédájává válik, a marokkóiak pedig

<sup>91</sup> Ahogy a dokumentumfilmes João Moreira Salles mondja. Lásd: Marco Abel: *The Film is the Sweat. Senses of Cinema*, December, 2018. <http://www.sensesofcinema.com/2018/latin-american-cinema-today/the-film-is-the-sweat-an-interview-with-joao-moreira-salles/>

<sup>92</sup> [Mimózák], Laxe, 2016, 96’.

megfigyeltekből parancsolókká, rendezőkké válnak? Miután figurinává roncsolják Laxe ideális szemszögét, modellszerű alakját?

- Rivers filmje kibővíti Brenez tipológiáját: világossá teszi, hogy nem csupán a képen látott alakoknak, hanem a képsorok nézőinek is van modelljük, és hogy mint valamennyi modell, ez is de-, majd refigurálható. A *Sky Trembles and the Earth Is Afraid and the Two Eyes Are Not Brothers* nem a rendezőt, hanem a nézőt teszi fantomná, „nyughatatlan lélekké”, aki nem képes „se létrejönni, se teljesen elenyészni”. A bandza szempár, melynek felfüggesztik testvérviszonyát, a miénk: egyikük dokumentált valóságot akar látni; másikuk fikciót fabrikál. Amikor a marokkóiak táncoló rabszolgaként, majd áruként konstruálják újra Laxe-t, egyik szemünket nála felejtjük, mintha még mindig autentikus dokumentumot látnánk a helyiekről, a másikat azonban elorozzák a brutális játékot űző kereskedők. Kiderül, hogy nem szadisták. Nem is bosszút akarnak állni az európain, amiért eltárgyasította őket. *It's only business*. Biodizájnerek. Akkurátusan dolgoznak művükön; úgy szemlélik nyersanyagukat, ahogy a játékfilm rendezője a helyieket. Velük utazunk barlangok és oázisok között. Általuk hurcolt (fikciót látó) és az étlenszomjan, napon aszalódó Laxe figurájánál felejtett (dokumentumfilmet néző) szemünk kognitív disszonanciája: élvezetes - átadhatjuk magunkat a cinizmusnak vagy a debilitásnak. Laxe egyre zombiszerűbb, és pisztolylövések gyakori parancsára vad táncba kezd a Nap alatt vagy a Hold árnyékában. Hiszen őt csak a kereskedők felől látjuk fikciós szemünkkel, akiket viszont Laxe felől „igazi marokkóiaknak” nézünk. Látjuk, ahogy elismerően hümmögnek: „Micsoda táncos lett!... Isten segedelmével tízezret is megkaphatunk érte.” - A kamera a kiképzést és annak fázisait ugyanúgy dokumentálja, mint eleinte a forgatott filmben vagy a forgatáson az etnografikus jeleneteket; ugyanazok a beállítások ismétlődnek. Regisztráljuk a kísérteties hasonlóságot a csörgő konzervmaskarában dervistáncot járó figura és a korábban általa filmezett, éneklő vagy bűvészmutatványt előadó marokkóiak között; dokumentáljuk fikció és dokumentáció egymásba játszását.

- Azonban újabb allegória képződik, mely bennünket is bűnrészessé avat. A kereskedők konzervemberré szerelik össze Laxe-ot. Rivers kamerája lelkesen filmezi, amint „autentikus áru” képződik, a „konzervek királya”, akit majd jó pénzért eladnak a helyi piacon. Az adaptált novella fikciójával képzett alak a (kereskedelmi célú) dokumentarista film keserű igazságát, az (árusított) antropológiai film rossz lelkiismeretét allegorizálja, hitelesebben, mint ahogy az ilyen filmek „valóságot” rögzítenek. A *fikciós szem látja az objektív titkát*. Az „autentikus áru” oximoronja azt a mediális fordítást jelképezi, melynek keretében afrikai, dél-amerikai, óceániai, délkelet-ázsiai és egyéb törzsek életét a nyugatiak az audiovizuális médium varázslatával piacositották, és portékájuk (szimbolikus vagy anyagi) értékét még följebb srófolta az állítólagos autenticitás pecsétje, amelyet azonban nem a filmre vett helyiek, hanem ők maguk ütöttek rá. Az allegória - a „konzervek királyának” kritikai teste - természetesen azáltal kelt megütközést, hogy egy nyugati test de- és refigurálásával mondja el, mit tesz a nyugati kamera az afrikai testekkel.

- A kereskedők eladják a táncost, jó pénzt kapnak érte, új ura pedig bevezeti a zenészeihez. Elindul a ritmikus zene, a konzervembert azonban nem lehet táncra bírni. Ugyanaz játszódik le tükörmegfordításban, mint az első töréskor (amikor a marokkóiak álltak ellen európai figurációjuknak): az alávetett tárgy fellázad. Az áru: kacat. A közönség nem élvez. „A portékátok értéktelen, nem jó semmire! - kiáltja a konzervember megvásárolója, egy zenészcsapat vezetője a kereskedőknek. - *Halott!*” A kereskedők mossák kezeiket. „Láttad, mit vettél! - mondják. - Közünk?” Azzal leszúriák a méltatlankodó vevőt, majd kereket oldanak, a konzervember pedig éktelen robajjal végigrohan a sikátorokon, ki a városból, majd egy mesteri plánszekvencia végén eltűnik a sivatagban. Fikcióra áhítózó szemünket, ahogy követi a menekülő konzervkirályt, kiegészíti a felkelő nap; a dokumentaristát magával viszi az eltűnő alak. Szem nem marad.