

Színház- és Filmművészeti Egyetem
DLA Doktori Disszertáció
Nagy Gergely
A befejezések dramaturgiája a játékfilmben
A figuráció a filmbefejezésben
DOI azonosító:
[10.62395/SZFE.2024.003](https://doi.org/10.62395/SZFE.2024.003)

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola
Nagy Gergely
2023
Témavezető: Gelencsér Gábor PhD, Schulze Éva, DLA

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés.....	3
1. A filmbefejezés a kortárs filmelméletben.....	10
2. A figuráció elméletei.....	16
2/1. A figura mint szemiotikus rövidzárlat – Christian Metz és Dudley Andrew.....	17
2/2. A figuráció mint plasztikus elemek transzformációja – Nicole Brenez.....	20
3. A dolgozat módszertana: a filmbefejezések figuratív archeológiája.....	31
II. Gesztus és helyzet – Mosolyok a befejezésben.....	42
1/1. A film kettős affinitása és a „geszturális mozi”.....	44
1/2. A mosolyok hagyománya.....	48
1/3. A mosoly mint a szimbolikus megváltás jele.....	52
1/4. A mosoly figurációja és a „csere” motívuma.....	56
III. Test – A szörnyszerű test teremtése a befejezésben.....	62
IV. Hang – A képen kívüli hangok metafizikája a befejezésben	76
V. Figuratív komponálás a Larry című film befejezésében.....	87
VI. Konklúziók.....	96
VII. Köszönetnyilvánítás.....	99
VIII. Bibliográfia	100
IX. Filmográfia.....	105
X. Képjegyzék.....	106

I. BEVEZETÉS

„Aki szeret, az maga a befejezés pompája; aki pedig szeretve van, az fősvény gond, engedelmeskedés a befejezésnek.”

Maurice Blanchot: Mikor eljön az idő

Ez a szöveg abból a vágyból születik, amelyet bizonyos filmek befejezése ébresztett föl bennem. Hogy lehet leírni és magyarázni Agnes Varda remekműve, a *Boldogság* elementárisan felforgató zárlatának hatását, amelyben egy tönkrement család tökéletes idillben születik újjá – a nemrég öngyilkosságot elkövető anyát új anyára cserélve? (Máig emlékszem arra, hogy ez a film kamaszként milyen felemelő zavart váltott ki bátyámból és belőlem, és arra, hogy utána mindketten felálltunk a tévé elől, majd ő megkérdezte: „Ez hogy lehet?”) Vagy miként írható körül a *Sleepaway Camp* (magyar videoforgalmazásban: *A halál angyala*) című tucatslasher fináléjának dermedt rémülete, amelyet egy lenyűgözően bizarr és tökéletesen újszerű test láttán érzünk (merthogy a gátlásos kislányhős az áldozata vérében hörögve elénk tárja péniszét és hatalmas, izmos férfitestét)? És vajon milyen szavak és miféle gondolatok tudnak bármit is közvetíteni *A texasi láncfűrész mészárlás* filmvégi táncának lehengerlő költőiségéből? Első látásra úgy tűnik, hogy itt alapvetően másfajta finálékról van szó (ironikus végről és klasszikus filmvégi csattanóról; nyitott és tökéletesre zárt elbeszélésről; művészfilmről és hororról), amelyek erőteljes hatásához és sajátos szépségéhez csak a filmszövegek különálló elemzésével lehet közel húzódkodni. De idővel egyre inkább megerősödött bennem az a feltételezés, hogy ezeknek a befejezéseknek a hatása a komponálás sajátosan módjával függhet össze, ami talán általában véve is izgalmas dolgokat árul el a filmelbeszélés egyik legfontosabb szerkezeti eleméről: a befejezésről.

Merthogy ezeknek a markánsan különböző filmbefejezésnek a hatása és különlegessége érzésem szerint abban a radikalitásban ragadható meg, ahogyan átformálják a film egyes motívumait, újrendezik egyes elemeit. Az efféle befejezések esetében valamiféle transzformáció, a film elemeinek radikális átformálása és újrendezése történik meg – legyen szó egy család elemeinek és képének átrendezéséről (az anya problémátlan helyettesítése és a családi idill képének újraírása a *Boldogságban*), testrészek újszerű kombinálódásáról (egy kigyúrt férfialak és egy kislányfej fúziója sosem látott testet hoz létre a *Sleepaway Campben*) és egy mozgásforma átalakulásáról (Börpofa kergetőzésének tánccá alakulása *A texasi*

*láncfűrészes mészárlás*ban). Jóllehet elbeszélés-technikai és dramaturgiai értelemben is különböző eljárásokkal találkozunk ezekben az esetekben, mégis úgy érzem, hogy ezen finálék intenzitása és esztétikai ereje részben ezzel a transzformációval, a motívumok dinamikus átalakításával, valamiféle megemelkedéssel és „átlépéssel”, illetve a transzformáció radikalitásával, az elemek viszonyának radikális újraírásával függ össze. Mindhárom befejezés arra ad példát, hogy néhány elem transzformációja a jelentés és a hatás alapvetően fontos eleme lehet.

De hogyan közelíthető meg általános szinten és átfogóbb módon a motívumok efféle transzformációja? Miként fogható meg az, ahogyan a film jelentését és hatását átírja egyetlen ismétlődő gesztus (akár egy csók vagy egy kézfogás), arckifejezés (mondjuk egy mosoly), kép (például a munkába induló családapa képe) vagy formaelem (például egy közelítő kameramozgás) visszatérése és átformálódása az utolsó képkockákon? És hogyan lehet pontosan leírni ezt a modifikációt, miként lehet egzakt módon megragadni az efféle építkezést és a filmbefejezés transzformatív munkáját, valamint hogyan segítheti ez a komponálásmód egy konkrét forgatókönyv (tudniillik a doktori mestermunka) megírását? Disszertációmban ezekre a kérdésekre keresem a választ.

Mindezek megválaszolásához legelőször a kortárs narratológiai elméletekből igyekeztem ihletet meríteni. A kurrens neoformalista elbeszélés-elmélet számos izgalmas általános belátással szolgál az elbeszélés ezen szerkezeti eleméről, és kifinomult eszközöket kínál föl egy adott befejezés nyitottságának, zártságának vagy sajátos elbeszélői stratégiáinak vizsgálatához. De vajon mit tudunk mondani a motívumok efféle transzformációjáról a narratológia elméleti keretében? Vajon a film elemeinek cirkulálása és átalakulása, egy ikonszerű helyzet, gesztus vagy test transzformációja összefügg azzal, hogy az elbeszélés érvényesíti-e a lezárás „diszkurzív” technikáit (legyen az például az intenzív zenehasználat konvenciója), vagy sem, és hogy a történet tökéletesen lekerekített, vagy éppen zavarba ejtően nyitott? Vajon a *Sleepaway Camp* befejezésének hatásáról és különlegességéről mit mond el az, hogy a finálé megoldja a cselekmény alapproblémáit (hiszen lelepleződött a sorozatgyilkos, és kiderült a gyilkosságok indítóoka), a történetszálak el vannak varrva, és az úgynevezett diszkurzív technikák – némi ambivalenciával ugyan, de – lezáró hatást keltenek? Hiába lehet megannyi fontos megállapítást tenni az elbeszélés(ek)ről a neoformalista és a strukturalista elméleti keretben, azt a fajta transzformációt, a film elemeinek átalakítását,

amely engem megragadott, aligha lehetséges ezekkel a vizsgálati módszerekkel pontosan elemezni.

De a helyzet talán ennél is súlyosabb: az is lehet, hogy ez a transzformáció valójában túl van azon, ami az elbeszélés-elmélet és a dramaturgia illetékességi körébe tartozik. Hiszen *A texasi láncfűrész mészárlás* végső tánca (amelyről azt állapítottam meg, hogy a kergetőzés mozgását alakítja át) és a benne megvalósuló transzformáció túlságosan is absztrakt ahhoz, hogy olyan egzakt és formalisztikus kategóriákkal lehessen megközelíteni, mint a „nyitottság”, vagy a „diszkurzív lezáró technikák”. Elvégre a narratológia alapvetően arra keresi választ, hogy a narratívák miként mesélnek történeteket, és hogyan manipulálják a textuális stratégiák a befogadói folyamatokat – magyarán elsősorban a narratív értelemben funkcionális mozzanatokat igyekszik megragadni. De a motívumok transzfigurációjának narratív funkciója érzésem szerint nem mindig egyértelműen meghatározható – sőt, adott esetben az is elképzelhető, hogy nincs is egyértelmű funkciója és narratív dimenziója.

És egyáltalán: miként értékelhető az az állítás dramaturgiai vagy elbeszélés-technikai szempontból, hogy egy mozgásforma (tehát a kergetőzés) egy másik mozgásformává (tánccá) alakul? Mit lehet kezdeni vele ezekben a diszciplináris keretekben? (Semmit.) Láthatóan ezt a fajta átalakítást és transzformációt a lehető legtágasabban próbáltam értelmezni, így olyan absztrakt elemek átalakulását is annak neveztem, amelyek dramaturgiai vagy elbeszélés-technikai szempontból nagyjából értelmezhetetlenek. De ez korántsem jelenti azt, hogy a felvetésem értelmetlen volna, vagy hogy a film(befejezés) ezen absztraktabb rétegről ne lehetne értelmesen gondolkodni. Érzésem szerint itt egy olyan absztrakt dinamikáról, az affektusnak (tehát a film szubjektíven átélhető hatásának) olyan területéről és intenzitásáról van szó, amely bizonyos értelemben túlnyúlik a film dramaturgiai-narratív rendszerén, ugyanakkor a cinefilek számára – és például számomra is – nagyon fontos a film tapasztalatában.

Ezt meg kell magyaráznom. Amikor kamaszként rendszeres és kitartó filmnézővé váltam, idővel egy sajátos hozzáállást vettem észre magamon (és leggyakoribb filmnéző társamon, a bátyámon), amelyet csak egy bő évtizeddel később tudtam értelmezni. Mindketten tökéletesen reflektálatlan filmnézők voltunk, akik a legkevésbé sem a filmrendezés kifinomultságát, a mise-en-scène markáns elképzelését, a dramaturgiai építkezés átgondoltságát vagy a témák metafizikai magasrendűségét értékelték (jóllehet minden bizonnyal ezek is hatással voltak

ránk). A rendkívüli mennyiségű film megtekintése után sokkal inkább bizonyos határátlépésekre, kihágásokra, túlzásokra lettünk érzékenyek. Olyan pillanatok tartottunk a legnagyobb becsben, amelyekben egy film kivételes és indokolatlan intenzitásig jut el (mint a *Ponyvaregény* adrenalin-injekció jelenete, vagy Nicolas Cage színészi kicsapongásai a *Las Vegas, végállomásban*), vagy amelyek érthetetlen és csodálatos módon ellentmondanak a józan ész és a konvenciók uralmának (mint például az a híres, hat percen át tartó verekedés John Carpenter *Elpusztíthatatlanok* című filmjében, amelynek hosszát az égadta világon semmi sem motiválja). Ezeken többnyire neveltünk, néha ámuldoztunk, és ezeket kerestük. Öntudatlanul tehát éppen azt értékeltük a filmekben, ami a szakmaiságon, kifinomultságon túlvan található: a túllépés, a kihágás gyakran hisztérikus és groteszk pillanatait, a szabadság előtörésének – gyakran a rendezői akarattól független - eksztázisait. Mindezek után körülbelül tizenöt évvel megdöbbenve szembesültem azzal, hogy a cinefilia filmtudományos diskurzusában központi szerepet játszik a túllépés és a kihágás fogalma. Paul Willemen és mások ugyanis azt állítják,¹ hogy a *par excellence* cinefil(iás) pillanatok – magyarán azok a találkozások filmnéző és film között, amelyek felizzítják a cinefil szenvedélyt – általában valamiféle túlzással, excesszussal, vagy gyakran a rendezői akarattól független többlettel függenek össze. Minden cinefilnek van legalább egy ilyen fetisizált pillanata, amelyet minden „szakmai” ok és észérv nélkül, valami többlet miatt szeret: a nagy amerikai filmkritikus Manny Farber ihletetten beszél arról a tökéletesen jelentéstelen és funkciótlan mozzanatról, amikor *A hosszú álomban* Humphrey Bogart felnéz egy hirdetőtáblára; a francia Serge Daney-t pedig életre szólóan delejezte egy bizzar porszívó Robert Bresson *Talán az ördög* című művének templomjelenetében.² És a klasszikus cinefilia hősei, a *Cahiers du Cinéma* fiatal kritikus-rendezői Godard-tól Truffaut-ig vajon mi másért szerettek bele Nicholas Ray *Johnny Guitar* című hiperstilizált westernjébe, és azon belül is a „Hazudj nekem!”-jelenet végletekig teátrális romantikájába, ha nem a túlzás, a túllépés, az excesszus miatt?

És vajon az a transzformáció, amely *A texasi láncfűrész mészárlás* fináléját fémjelzi, nem éppilyen túlzás, átlépés és „excesszus”? Kristin Thompson, a neoformalista filmelmélet egyik nagygúyja úgy határozta meg az excesszust,³ mint amely túl van a realisztikus motiváción, tehát nem lehet levezetni a történetből, a karakterekből, és nem közvetlenül következik a film

¹ Willemen, Paul. “Through the Glass Darkly: Cinephilia Reconsidered.” In: *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. pp. 223–257.

² Daney, Serge: *The Organ and the Vacuum Cleaner*. In: Quandt, James (szerk.): *Robert Bresson Revised*, TIFF Cinematheque, 2011. pp. 479-491.

³ Thompson, Kristin: *The Concept of Cinematic Excess*. In: Rosen, Philip (szerk.): *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Columbia University Press. 1986. pp. 130-142

esztétikai rendszeréből. Lenyűgöző módon ez az excesszus vagy többlet lényegében a film imádatának mindahány diskurzusában főszerephez jut – a szürrealisták „csoda”-fogalmától (merveilleux) kezdve egészen a trashfilmek iránt lelkesedő „paramozi” kultúrájában a *Rosszigazság* feltárulkozásáig (amely a rossz filmek mesterségességében megszülető többlet esztétikai igazságát jelenti).⁴ És bizonyos értelemben efféle túlzásként, többletként, excesszusként határozható meg az a transzformáció is, amely itt az érdeklődésem centrumában áll.⁵

Mindebből semmiképpen sem következik az, hogy a film elemeinek transzformációja a befejezésben független volna az adott film esztétikai rendszerétől, vagy elválasztható volna a film dramaturgiájától, narratívájától, elbeszélésmódjától. Sokkal inkább arról van szó, hogy ez az „átformálás” és transzformáció gyakran túlnyúlik ezeken – túllép a narratív dimenzió, túllép a klasszikus értelemben vett dramaturgián, túllép az elbeszélés vagy a stílus hagyományos értelmezésén, és eljut egy olyan tartományig, amelyről (legalábbis a konvencionális filmelemzés és a „kemény” filmtudomány keretei között) ritkábban szokás beszélni. Azt a szférát érinti ugyanis, amelyet már nem lehet visszavezetni a narratívra, és amelyben egy filmkép legalább annyira formákat, körvonalakat, részecskéket, szemcséket és mozgásokat jelent, mint díszletbe állított és bevilágított színészeket. Azt a szférát, amely mintegy a narratív rendszer „fölött” található, és ahol a film plaszticitása, a kép és a hang hatása saját jogán, önnönmagában mutatkozik meg (függetlenül tehát attól a narratív jelentéstől, amelyet kifejezni hivatott). És ezt a szférát az ausztrál akadémikus, Warwick Mules – többek között Jean-François Lyotard⁶ alapján – a figurális szférájának nevezi.⁷ A

⁴ Sconce, Jeffrey: Az akadémia „beszenyezése”: ízlés, többlet és a filmstílus politizálódása. (Ford.: Roboz Gábor) Prizma, 7. pp. 4–27.

⁵ Arra, hogy a túllépés és a túlzás más dimenzióban is közönségvonzó hatással bírhat, Pápai Zsolt melodrámaival kapcsolatos vizsgálódásai hívják föl a figyelmünket. Amennyiben a túlzást közönségvonzó effektusként tételezzük – mint ahogy az megtörténik a cinefilia vonatkozó elméleteiben –, „akkor érthetővé válik, hogy a melodráma, tehát minden műfajok között a túlzásra leginkább fogékony műfaj miért annyira domináns és annyira tartósan népszerű a filmtörténetben egészen a hatvanas évekig (ne feledjük, hogy több teoretikusa minden klasszikus filmműfaj bázisműfajaként utal rá), sőt, egészen mindmáig. Igaz, Pápai szerint az elmúlt évtizedekben inkább bújtatottan van jelen, de a dán film utóbbi húsz évének története, Hollywood bizonyos rendezőinek életműve (Spielberg munkássága), illetve a „midcult”-művészfilm általános tendenciái alapján olybá tűnik, hogy a melodramai formák továbbra is meghatározóak a kortárs filmben. Lásd ehhez: Pápai Zsolt: Pátosz és realizmus. John Cassavettes modern melodrámai. *Filmvilág*, 2014/március. Pp. 16–21. Online: http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=11558 Valamint: Pápai Zsolt: Márka-érzék. Steven Spielberg. In: Pápai Zsolt – Varga Balázs (szerk.): *Korszakalkotók – Kortárs amerikai filmrendezők*. Tudással a Jövőért Alapítvány, 2013. pp. 49–79. Illetve: Williams, Linda: Melodrama Revisited. In: Browne, Rick (szerk.): *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: University of California Press, 1998. pp. 42–88. Továbbá: Neale, Steve: A melodráma és a női film. *Metropolis*. 2012. no. 3. pp. 36–62.

⁶ Jean-François Lyotard jelentős hatása disszertációjában szembelyezkedett azzal az akkoriban domináns elképzeléssel, mely szerint a (képző)művészet leírható nyelvként, illetve redukálható lingvisztikai egységekre. Állítása szerint a festészet nem olyasvalami, amit olvasunk vagy értünk: „egy asztalnál ülve azonosítható és

figurális „meghaladja a kép feloldását a karakterre és a narrációra”: például a *Psycho*-ban Janet Leigh arca akkor lesz figuratív, amikor már nem a karakter személyes fájdalmát fejezi ki, hanem a terrort általában: „amikor leválasztott, szabadon lebegő terrorrá válik”.⁸ A figurális tehát egy túllépés, egy „excesszus”, „amely a képet máshová vezeti el.”⁹

Úgy érzem tehát, hogy a *Boldogság* és *A texasi láncfűrész mészárlás* befejezésében valami olyasmi ragadott meg, ami túl van a narratív szinten, és ami egyfajta „figurációként” azonosítható. A „figurális” szférája lényegében kamaszkorom óta reflektálatlan vágytárgyat jelent számomra, elvégre minden egyes cinefil idővel a film materialitásához is viszonyulni kezd (szeretni kezdi például a VHS-kazetták roncsolt képét, az ősrégi tévé katódcsöveinek sugárzását, a celluloid remegését vagy éppen az okostelefon képének sterilitását),¹⁰ magyarul a film narratívon túli dimenzióit és plasztikus hatásait *önmagukért* is értékelni kezdi. Talán ezzel is összefügghet, hogy néhány filmbefejezésben valamiféle absztrakt transzformáció fogott meg, és ezért volt számomra revelatív, amikor a kortárs filmkritikában talákoztam azzal a diskurzussal, amely éppen erre a figurális szférára fókuszál. Ráadásul a figuratív gondolkodás legmagasabb szintű kortárs gyakorlata (amely Nicole Brenez nevéhez fűződik) éppen hogy valamiféle transzformációként értelmezi a figurációt: olyan dinamikus folyamatként, amely ebben a figurális szférában és a narratív dimenzióban egyaránt érvényesülve átalakítja a film egyes elemeit.

Ezt a fajta komponálást – tehát a motívumok dinamikus transzformációját – *figurációnak* nevezem ebben a dolgozatban Nicole Brenez nyomán, és ebből kiindulva próbálom megragadni a filmbefejezések sajátos formáit. Ez a disszertáció tehát azokról a filmbefejezésekről szól, amelyekben egyetlen motívum transzformációja és figurációja új fénytörésbe állítja mindazt, amit addig láttunk, és arról, hogy miként lehet hatást kelteni és jelentést teremteni egy motívum átformálásával a filmbefejezésben. Az elemzésben Nicole

felismerhetsz nyelvészeti-lingvisztikai egységeket, de egy reprezentáció előtt állva plasztikus és libidinális eseményeket keresel” – fogalmazott. Megítélése szerint minden képben (vagy képzőművészeti alkotásban) tetten érhető egy olyan dinamika és tartomány, amely kívül esik a szemiotika és lingvisztika horizontján: ezek azok a dinamikus mezők, amelyek esetében az esztétikai tapasztalat a képek plaszticitásához és materialitásához kapcsolódik. A figurális ezt a szférát jelöli, illetve egy esztétikai koncepciót takar ezen dinamikus mezők értelmezésére és megtárgyalására. Lásd: Lyotard, Jean-François: *Discours, figure*. Klincksieck, 1971.

⁷ Mules, Warwick: *The Figural as Interface in Film and the New Media: D. N. Rodowick's Reading the Figural*. Film-Philosophy, Vol. 7, December 2003. Online: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/777/689>

⁸ Armstrong, Richard: *Modernity and the Maniac: The Fall of Janet Leigh*, Images: A Journal of Film and Popular Culture, 2005. Online: <http://www.imagesjournal.com/2004/features/janetleigh/default-nf.htm>

⁹ Mules, Warwick: i. m.

¹⁰ Lásd ehhez: Rancière, Jacques: *The Intervals of Cinema*. Verso, London, New York. 2014. pp. 2-15.

Brenez gyakorlatából indulok ki, és a filmbefejezések analízisében megpróbálom fölhasználni a gondolkodásának eredményeit: a figuratív elemzés eszköztárával próbálom leírni azt, ahogy egy-egy „figura” (legyen szó testekről, gesztusokról, helyzetekről vagy formanyelvi elemekről) átalakul a befejezésben, és visszamenőleg mindent megváltoztat.

Abból a hipotézisből indulok ki tehát, hogy a motívumok variálása és transzformációja alapvetően befolyásolja a filmbefejezés hatását és jelentését, és ezt az állítást különböző típusú motívumok transzformációjának elemzésével szeretném bizonyítani. A második feltevéssem ugyanis éppen az, hogy az efféle „figuráció” a film minden szintjén, tehát mind makroszinten (a helyzet, a karakter és a cselekmény szintjén), mind mikroszinten (tehát a kép, a képkeret, a hangrétegzés és egy formanyelvi motívumok szintjén) végbemehet. Éppen ezért a dolgozat első részében a figuráció azon típusait elemzem, amelyek elsősorban ezen a makroszinten (tehát a cselekmény szintjén) mennek végbe. Itt elkülönítem a gesztus (mosolyok a befejezésekben), a helyzet (például az ásás és a temetés helyzete a *Saul fiában*), és a testek figurációját (az újszerű test teremtése a *Sleepaway Camp* című filmben). A dolgozat második részében pedig a formanyelvi elemek figurációjának egy példáját mutatom be (az auditív transzfiguráció vizsgálata révén Lucrecia Martelnél). Ekként dolgozatom amellet érvel, hogy egy film hatása és jelentése alapvetően függ a film figurális rendszerétől, és az efféle figuráció a film minden szintjét érintheti. Továbbá amellet foglal állást, hogy ebben a figurációban kiemelt szerepe van a végső figurának, tehát a befejezésben megvalósuló átalakulásnak.

A filmbefejezésekben érvényesülő figuráció elemzéséhez először feltétlenül szükséges áttekinteni a filmbefejezésekre vonatkozó kortárs elméleteket, illetve a figuráció elméleteit. A befejező fejezetben erre teszek kísérletet. Először a kortárs narratológia vonatkozó eredményeit ismeretem, majd a figuratív analízis módszerét igyekszem körvonalazni. Ez az elemzés eltér a filmtudomány uralkodó gyakorlataitól, és részben szembehelyezkedik a domináns módszertanokkal, de a hipotézisem szerint egyrészt termékenyen kiegészítheti azokat, másrészt különösen releváns az efféle filmbefejezések vizsgálatában. E két gondolkodási irány tisztázásához előbb áttekintem a filmbefejezések értelmezését a normatív filmtudományban, majd röviden vázolom a figuratív gondolkodás hagyományát a filmelméletben, végül összefoglalom a filmbefejezések figuratív elemzésének feltételeit, és kifejtem a disszertáció módszertanát, szempontrendszerét. Ennek megalapozásában elengedhetetlen a két felvetett szempont, a domináns módszerek és a figuratív közelítések

összeegyeztetése – mert a filmbefejezések igazán érvényes elemzői vizsgálatához alighanem mindkettőre szükség van.

1. A filmbefejezés a kortárs filmelméletben

Ahhoz, hogy pontosan megvizsgálhassuk a motívumok transzformációját a filmbefejezésben, feltétlenül érdemes áttekintenünk a kortárs elbeszélés-elmélet belátásait a befejezések működéséről. Jóllehet a kezdések számottevően nagyobb figyelmet kaptak az efféle vizsgálódásokban¹¹, azért az semmiképpen sem állítható, hogy a narratíva befejezése afféle *terra incognita* volna. Hiszen a befejezések működésének és funkciójának leírása legkésőbb a szemiotika berobbanásától visszatérő téma a narratológiában és az irodalomkritikában (a diskurzus kezdeteihez lásd Frank Kermode csodálatos könyvét, a *The Sense of an Ending* című kötetet)¹², többek között annak köszönhetően, hogy a narratíva elméleteiben egyre meghatározóbbá vált¹³ a cselekmény dinamikus elképzelése – amely szerint az nem csupán az események rendjét jelenti, hanem valójában egy folyamatos strukturálásként, alakításként is elgondolható. Márpedig a cselekmény efféle teoretizálása felülértékelte a finálé szerepét, hiszen ezen „strukturálás” célját, orientáló középpontját ismerte föl benne: ilyen értelemben a befejezés vagy a lezárás lényegében a cselekmény *teloszaként*, végcéljaként, betetőzéseként tűnik föl, amelyhez minden elvezet, és amely (mivel a végső jelentést rögzíti) mindent meghatároz. Marc Vernet szerint a narratíva lezárása éppen annyiban fontos igazán, hogy a szöveg organizáló elemeként működik, amely a finalitás funkciójaként van elgondolva.¹⁴ Peter Brooks ráadásul arra is rámutatott,¹⁵ hogy a befejezés a narratívák befogadásában is különleges szerepet tölt be, hiszen minden elbeszélés alapvető stratégiája a befejezésre vonatkozó vágy erotizálása és beteljesítésének késleltetése¹⁶, sőt lényegében maga a cselekmény is leírható kitérések, késleltetések és ismétlések rendjeként, vagy: szándékolt letérésként („intentional deviance”). Richard Neupert is kihangsúlyozza, hogy a vég

¹¹ Lásd ehhez: Elsaesser, Thomas és Hagener, Malte: Cinema as Door – Screen as Threshold. In: Elsaesser, Thomas és Hagener, Malte: *Film Theory – An Introduction Through the Senses*. Routledge, 2009. Pp. 35-55. Vagy: Kuntzel, Thierry; The Film-Work, 2. Camera Obscura 1 September 1980; 2 (2 (5)): 6–70.

¹² Kermode, Frank: *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press. 1966.

¹³ Lásd: Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. London: E. Arnold. 1927.; Barthes, Roland: S/Z. (Ford.: R. Howard.). New York: Hill and Wang. 1974.

¹⁴ Vernet, Marc: *A hiány alakzatai*. Apertúra könyvek 2. Pompeji Alapítvány, Szeged, 2010. p. 32.

¹⁵ Brooks, Peter: *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, MA/London: Harvard UP. 1992. pp. 16.

¹⁶ A befejezés és az esztétikai élvezet kapcsolatára mutat rá John Ashbery költő is az egyik sokat idézett mondatában: „olvasni öröm, de befejezni az olvasást, eljutni az üres helyig a végén – az szintén öröm.”

elképzelése és megtippelése, illetve a végre vonatkozó hipotézisalkotás az olvasás egyik alapvető öröme és izgalmát jelenti¹⁷, jöllehet a végső kimenetel tudásának értéke különbözik a filmműfajok szerint. Hiszen például a romantikus komédia zsánerében azért annyira nem kell csodálkoznunk azon, ha az egymás körül keringő hősök a zárlatra a másik karjaiba esnek: a műfaji film élvezetéhez legalább annyira hozzátartozik az elkerülhetetlen bekövetkezésének végignézése, mint a történet lekerekedésére vonatkozó hipotézisalkotás. Mindazonáltal Brooks és Kermode elméletei (és Vernet, továbbá Neupert kommentárjai) azt implikálják, hogy a cselekmény egyszerre jelenti a strukturálás módját és a cselekmény befogadásának munkáját is, és mind a strukturálás, mind a befogadás szükségszerűen dinamikus folyamat.¹⁸ Márpedig a motívum-transzformáció dinamikus folyamatának a megragadásához – amely a dolgozat fő célja – feltétlenül célszerű a cselekmény dinamikus elképzeléséből kiindulni.

Triviális állítás ugyanakkor, hogy minden narratív filmben van a motívumok szintjét is érintő transzformáció (hiszen minden történetben van változás), de a figuráció esetében nem szimplán narratív átalakulásról, a történet, a karakterek és a cselekményvilág elemeinek változásáról van szó, hanem alighanem formai elemek, paraméterek átalakulásáról is. Ezen a ponton a strukturalista és neoformalista elbeszélés-elmélet a következőt javasolja számunkra: különböztessük meg egymástól a cselekményszervezés (tehát a szűzsé) és a stílus szintjét (tehát a „diszkurzust”, ami a történet prezentálására vonatkozó filmes technikákat takarja). Ezt a fontos konceptuális lépést a filmelbeszélés legismertebb mai kutatója, David Bordwell tette meg 1985-ben,¹⁹ de igazság szerint a gondolatot már Roland Barthes megelőlegezte,²⁰ és a filmbefejezések tárgyalásában azóta is meghatározó. Richard Neupert például lényegileg ugyanezt a megkülönböztetést érvényesíti a filmbefejezések egyetlen átfogó filmtudományos vizsgálatában.²¹ (Igaz, hogy néhány további könyv is megjelent a témában, ám azok jobbára partikuláris szempontból vizsgálják a befejezéseket. Míg például James MacDowell

¹⁷ Ez az öröm volt a narratív mozi bűnének szimbóluma Jean Epstein szemében: a végre vonatkozó vágy ebben az értelmezésben összekapcsolódott a mozgókép pervertálódásával, eltérítésével, és expresszív lehetőségeinek leszűkítésével – mindazzal tehát, amit a múlt század első felének képzőművészei és esztétái a leggyakrabban felrótak az elbeszélő tömegfilmnek. „Hogy összeházasodnak a végén – ezt akarod tudni? Nézd, NINCS OLYAN FILM, amely rosszul végződik, és a közönség akkor lép be a boldogságba, amikor azt a programban meghatározzák. A mozi igaz. A történet hazugság.” (saját fordítás) – írta a később jelentős filmelmélésszé és impresszionista filmrendezővé nemesedő Epstein a *Bonjour Cinema* című cikkében, 1921-ben. Lásd: Epstein, Jean: *Bonjour cinema: Collection des tracts*. Paris: Editions de la Sirene, 1921. Angolul: Keller, Sarah és Paul, Jason N.: *Jean Epstein – Critical Essays and New Translations*. Amsterdam University Press, 2012. pp. 277-281.

¹⁸ Barthes koncepciója az „írandó” szövegről, a „scriptibe text”-ről (amely a nézővel íratja meg magát és lényegileg befejezetlen) szintén a cselekmény befogadásának dimenzióját hangsúlyozza.

¹⁹ Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.

²⁰ Barthes, Roland: *S/Z*. (Ford.: R. Howard.). New York: Hill and Wang. 1974. pp. 9.

²¹ Neupert, Richard. *The End - Narration and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University Press. 1995. pp. 12.

vonatkozó könyve a befejezés egyik konvencióját, a happy endet analizálja különböző kontextusokban²², addig Michaela Veronesi *Le soglie dele film. Inizio e fine nel cinema* című könyve (2005) a metaforikusan értett lezárásokat fürkészi a filmtörténetben és a filmbefogadásban – tehát a szerkezeti elemként értett filmbefejezés helyett a befejezés (és a kezdés) fogalmának különböző értelmezéseit és a film „küszöbtapasztalatait” járja körül.²³ Ezzel szemben Catherine Russell *Narrative Mortality: Death, Closure, and New Wave Cinemas* című munkája a filmbefejezések halálábrázolását vizsgálja. Russell azon filmekről igyekszik szólni, amelyekben – szemben a bevett gyakorlattal – a halál és a lezárás találkozása nem problémátlan, sőt, inkább felforgató erejű. Ezen filmek pedig Russell szerint legelsősorban az új hullámok termésében detektálhatók, hiszen a német új-film, a francia új hullám vagy épp a hatvanas-hetvenes évek amerikai zsánerrevíziója már nem szelídíti meg a halál ábrázolását úgy, ahogyan a klasszikus mozi teszi. Olyan mozi tehát az új hullámok mozija, amely „a halált az időbeliség, a reprezentáció, a test diskurzusaiként ragadja meg”²⁴ – és Russell könyve legalább annyit bibelődik ezen diskurzusok értelmezgetésével, mint azzal, hogy az elemzésre kiválasztott filmekről valami érdemit tudjon állítani. Ezeknél a könyveknél²⁵ jóval relevánsabb számunkra Richard Neupert könyve, amely a strukturalizmus, a kognitív filmelmélet és a narratológia eredményeit igyekszik egyeztetni a filmbefejezések elemzésében.)

A *The End - Narration and Closure in the Cinema* című kötet arról igyekszik tájékozódni, hogy különböző filmek – adott hagyományokon és történeti korszakokon, érákon belül – milyen utakat követnek a történetek elmesélésére és lezárására, és hogy mikor és hogyan döntenek a történetek mesélésének abbahagyásában. Neupert egyaránt felhasználta a filmes narratológia vonatkozó eredményeit és néhány irodalmár kutakodását – nagyon inspirálólag hatott rá például Barbara Hernstein-Smith *Poetic Closure* című műve és David H. Richter *Fable's End* című munkája. Ez a két tudós hasonló elképzelésekből indult ki, merthogy egyként megkülönböztetik az erős, biztos lezárásokat a gyenge lezárásoktól, amennyiben az

²² MacDowell, James: *Happy Endings in Hollywood Cinema: Cliché, Convention and the Final Couple*. Edinburgh University Press, 2014.

²³ Veronesi, Michaela: *Le soglie dele film. Inizio e fine nel cinema*. Kaplan, Torino. 2005.

²⁴ Russell, Catherine: *Narrative Mortality: Death, Closure, and New Wave Cinemas*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. p. 15.

²⁵ Fontos említeni még a *Cinematic Cuts* című tanulmánykötetet, amely jobbra pszichoanalitikus elemzéseket ad közre filmbefejezésekről, valamint Michael Walker vonatkozó könyvét. Utóbbi mű egy-egy motívum használatát elemzi adott filmbefejezésekben, így látszatra közel áll jelen dolgozat célkitűzéseéhez – ugyanakkor megközelítésmódját a hagyományos narratív elemzés dominálja. Lásd: Kunkle, Sheila (szerk.): *Cinematic Cuts: Theorizing Film Endings*. State University of New York Press. 2016. Illetve: Walker, Michael: *Endings in Cinema. Thresholds, Water and the Beach*. Palgrave Macmillan, 2020.

előbbiek a teljesség definitív érzetével szolgálnak, egyszersmind strukturálisan meghatározott, stilisztikai lezárást jelentenek, míg az utóbbiak – nem. David Richter tehát a lezárás erősségét két dimenzióban értelmezi, és ennek megragadásához bevezeti a tematikus teljesség és a stilisztikai lezárás fogalmait. Az előbbi nyilvánvalóan akkor tételezhető, ha a karakter céljait elérte és a történet megnyugtatóan lekerekedett, ámde mindez aligha elegendő ahhoz, hogy egy befejezés erőteljes hatást keltsen. Mi több, Richter szerint a befejezések esztétikai élvezete legalább annyira a jó lezáró eszközöknek köszönhető, mint az elért teljességnek. Egy narratíva befejezheti a sztoriját, de továbbra is használhat gyenge, nem-megfelelő, alkalmatlan eszközöket a befejezéshez – amelyek a kielégítő hatásnak elejét veszik. Ugyanakkor számos konvencionális mese a levegőben hagyja a központi esemény sor kimenetelét, és elmulasztja megválaszolni, hogy a főhős elérte-e fő célját, vagy sem – ám az átfogó stilisztikai lezárás továbbra is intakt, a befejezés hatása erőteljes marad. A stilisztikai lezárás pedig Smithnél nem annyira az tematikus elemekről tisztán leválasztható, formai-nyelvi műveleteket jelent, hanem inkább egy másik aspektusát a narratívának – ilyenformán tehát megkülönböztethető 1. egy szint, amely a sztorit, a tematikát foglalja magába, és egy 2. másik szint, amely a stílust, a narrációt. Neupert ezt a megkülönböztetést építi be az elméletébe: a textuális manőverek két, kölcsönösen összefüggő szintjét választja el, és ez lehetőséget nyújt neki arra, hogy a narratív lezárás szemiotikája felé tegyen lépéseket.

A filmbefejezések szemiotikája tehát egy duális narratív struktúrát feltételez: Neupert azt állítja, hogy a narratíva lezárásának vizsgálatához egyfelől a történetet, másfelől a narrációt, a diszkurzust kell vizsgálni. A narratíva két aspektusáról van szó: az egyik a történetet és a témát foglalja magába, a másik a stílust és a narrációt; az egyik az elmondottra fókuszál, a másik az elmondás aktusára (lásd még ehhez: *histoire* és *discourse* megkülönböztetését Emil Benveniste-nél, továbbá a narratív diszkurzus fogalmát Barthes-nál, Metz-nél, Gérard Genette-nél). Két párhuzamos folyamatként érdemes tehát elgondolnunk a narratíva munkáját (miként a jel is a kölcsönösen összefüggő jelöltből és jelölőből lesz), amely egyrészt a reprezentált szintjét (a történetet), másrészt a reprezentáció szintjét (a diszkurzust) érinti. Ez a bináris modell megengedi, hogy világosabban szétválasszuk azt, amit Richter és Smith a „tematikus teljességnek”, illetve „lezáró eszközöknek” nevezett, ugyanakkor arra is lehetőséget ad, hogy érzékeltesse a két szint közötti dinamikus és kölcsönös viszonyt, továbbá – és ez a legfontosabb - analitikus eszközt ad a kritikus kezébe a különböző filmbefejezések osztályozásához.

Neupert pedig ennek alapján tipizálja és különíti el a filmlezárásokat: aszerint osztályozza őket, hogy milyen diszkurzív stratégiákat használnak (ez a „narratív diszkurzus” szintje), illetve miként bánnak a történettel (ez a történet szintje). Megkülönbözteti tehát azokat a filmeket, amelyek jobban lezárják a történetet (mint például egy klasszikus western, az *Idegen a Vadnyugaton*, amely a kiinduló problémákat megoldja, tehát a vezető „akciókódok”²⁶ – mint: legyőzni a banditákat, munkát találni, megházasodni – teljesülnek)²⁷, azoktól, amelyek kevésbé zárják le azt (mint a *Biciklitolvajok*, amelyben a kiinduló kérdésre – mi lesz a biciklivel? Hogy fog túlélni a család? – nem kapunk egyértelmű választ a fináléban, és az elbeszélés lényegében fokozatosan egy másik kérdést, problémát – miként alakul apa és fia viszonya – állít a cselekmény centrumába, így az akciókódok csak részben teljesülnek). Továbbá elválasztja azokat a filmeket, amelyek a diszkurzív stratégiák révén erőteljes lezárással szolgálnak (lásd például az *Idegen a Vadnyugaton*, amely erőteljes zenehasználattal és más, öntudatos elbeszélői eszközökkel jelzi a narráció végét), és azokat a filmeket, amelyek kevésbé érvényesítik a diszkurzus lezárását (lásd például a modern film olyan elvadult példáit, mint Robbe-Grillet *L’Immortelle* című filmjét, amely fittyet hány a lezárás diszkurzív stratégiáira).

Mindennek alapján logikusan négy darab kategória tételezhető. Az elsőben a történet megoldódik, és a diszkurzus zárt (lásd az *Idegen a vadnyugaton*, vagy a klasszikus elbeszélés egyéb példáit). A másodikban a történet megoldatlan, de a diszkurzus zárt (pl. *Négyszáz csapás*). A harmadikban a történet megoldott, de a narratív diszkurzus elkerüli a saját

²⁶ Lásd ehhez Neupert. i.m. pp. 20. Az „akciókód” fogalmát Neupert Seymour Chatmantól kölcsönzi. Chatman szerint egy történet logikus módon akciókra, karakterekre és eseményekre tagolható, amelyek funkcióik és indexeik mentén definiálódnak. Egy nagy történet-akció vagy akciókód például az, ha egy sheriffnek a helyiek erősödő tiltakozása ellenére a börtönben kell tartania egy gyilkost, amíg megérkezik a bíró. A *Rio Bravo* című filmben ez jelenti a fő akciókódot, amely magában foglalja a terminációs pontját, befejezését, amelyet a film a zárlatban beteljesít.

²⁷ Az *Idegen a Vadnyugaton* című western főhőse legyőzi a gonosz bérgyilkosokat, elnyeri a farmerek tiszteletét, de Joe Starrett és Marian házasságát nem rombolja szét – inkább úgy dönt, hogy otthagyja a vidéket, és ellovagol. A nő elvesztésével a „románc” akciókódja is megoldódik, egyúttal megerősítést nyernek a klasszikus western más ideológiai konvenciói, például a farm-otthon szentsége. Ezzel együtt hangsúlyoznunk kell – és ezt Neupert némileg figyelmen kívül hagyja –, hogy ez a film egyéb szempontból felülírja a klasszikus elbeszélésmód hagyományait, merthogy hősének egészségügyi állapota, korábban szerzett sérülésének komolysága nem teljesen egyértelmű (lehet, hogy haldoklik; lehet, hogy kutya baja). Kovács Marcell ekként ír a film befejezésének ambivalenciájáról: „George Stevens klasszikusa a változó korbba lépett western szemléletes példája. Már nem elégszik meg azzal, hogy a bevett gyakorlat szerint csodálattól elérzékenyülve bocsássa útjára dőlő hőst, ugyanakkor nem érzi még szükségét, hogy látványosan kioltsa életét, így garantálva a civilizált világ fertőjétől érintetlen lelke üdvösségét. Nem néz le a szakadékba, de ott toporog a szélén. Szomorú sors a magányos revolverhős örök bolyongása is, már majdnem halál, ahogyan egyre távolodó képe a naplemente fényében lassan semmivé olvad, de közben vigasztal a tudat, hogy maradt még esélye, a következő megmentett faluban talán megállapodhat.” Lásd: Kovács Marcell: Fekete Sivatar. *Filmvilág*, 2005/07. p. 36. Online: http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=8312

stratégiáinak szigorú lezárását (Dovzszenkó *Föld* című filmje); végül a negyedik azokat a filmeket tartalmazza, amely mindkét szintet nyitva hagyja (pl.: Godard: *Weekend*). Neupert ezzel a rendszerrel meggyőzően érvel amellett, hogy a történetileg elkülönülő elbeszélismódok (amelyek a Bordwell elmélete szerint a következők: a klasszikus, a művészfilmes, a történeti materialista és a „parametrikus” elbeszélismód)²⁸ jelentékeny különbségekkel kódolják a befejezés konvencióit és funkcióit.²⁹

Ugyanakkor ennek a kategóriarendszernek a használati értéke erősen megkérdőjelezhető. Hiszen – ahogy Neupert is bevallja – a harmadik kategória lényegében csak egy elméleti konstrukció (és ennyiben erősen hasonlít Bordwell elbeszéléseelméletében a „parametrikus elbeszélismód” kategóriájához), amely tiszta formájában egyetlen filmre sem érvényes (és a *Föld* is csupán megközelíti). Ráadásul a nyitottság és zártság relatív mértéke minden esetben problematikusá teszi az ilyen rigid megkülönböztetések alkalmazását. Ezzel együtt Neupert elmélete sikerrel mutat rá arra, hogy egy elbeszélés befejezésének vizsgálatánál nem csupán a cselekményszálak elvarrását és kétértelműségét érdemes tekintetbe venni, hanem a narráció és a történet viszonyát is, illetve azt, ahogy a filmszöveg ebben a két dimenzióban vezeti és irányítja a néző befogadói folyamatait. Magyarán a filmbefejezések vizsgálatában esszenciális szerepe van a formai-diszkurzív stratégiák elemzésének is.

Ez a belátás alapvető jelentőségű a motívumok filmvégi transzformációjának elemzésében is. Hiszen nyilvánvalónak látszik, hogy a *Boldogság* fináléjának transzformációja nem csupán a történetet, hanem a narratív diszkurzus szintjét is érinti (hiszen ebben az esetben nem csupán egy történeteseményről van szó, hanem egy kép, a családi idill újraírásáról, tehát diszkurzív eseményekről is). És ekképpen *A texasi láncfűrész mészárlás* filmvégi tánca vagy a *Sleepaway Camp* bizarr revelációja sem csupán annyiban érdekes, amennyiben lezárja vagy nyitva hagyja a történetet, sőt, sokkal inkább ettől függetlenül az – elvégre különös hatása és jelentéstani szerepe lényegében elválasztható attól, hogy a sztori szintjén mit is valósít meg. Általános értelemben tehát azt állapíthatjuk meg, hogy a motívumok transzfigurációja

²⁸ Lásd ehhez: Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Magyar Filmtudományi Intézet. 1992.

²⁹ A modernista elbeszélés és a befejezések viszonyának problematikusságát Esterházy Péter így fogalmazta meg: „nem igazán az a kérdés a 20. századi regényben, hogy hogy kezdjük el - mert azért kezdjük el, ugye, mert baromi tehetségesek vagyunk - hanem hogy hogyan fejezzük be. Mert nincs igazán releváns befejezés, nincs igazán forma.” Lásd: „attól félttem, hogy ezután majd komoly embernek kell lennem”. Keresztury Tibor és Székely Judit interjúja. *Litera*, 2002. szeptember 26. Online: http://epa.oszk.hu/00000/00012/00032/litera_nagyvizit.htm

bizonyosan érinti a filmelbeszélés formai-diszkurzív szintjeit. De mit is jelent egészen pontosan ez a figuráció és mit értenek alatta a különböző értelmezői?

2. A figuráció elméletei

A figura és a figuráció fogalmi kétségkívül régóta szerepelnek filmelméleti szövegekben, ugyanakkor – egészen a legutóbbi időkig és Nicole Brenez munkásságáig - korántsem lehet egységes értelmezésről, áttekinthető diskurzusról vagy széles körben elfogadott elemzési módszerről beszélni. Mindez alighanem a figura fogalmának szemantikai elasztikusságából fakad, hiszen ez a kifejezés (amelynek etimológiája az általános vagy absztrakt értelemben vett forma, a plaszticitás és a dinamikus alakítás jelentéseihez vezet vissza minket)³⁰ eleve valamiféle dinamikus és illékony jelenséget igyekszik megjelölni. Füzi Izabella is fölhívja arra a figyelmet³¹, hogy a figurafogalom értelmezése duplán ellentmondásos a retorika történetében: a kifejezés egyrészt emberi alakra és általános mintázatra utal (s ekként nem csupán a formák emberi alakhoz hasonlítását motiválja, de végső soron az emberi alak feloldódását is a formák, alakzatok sokaságában)³², másrészt egyszerre jelent általános mintázatot és a közönséges mintától való eltérést (lásd Quintilianus szónoklattanában a figura értelmének kettősségét).³³ Ugyanakkor pont ez a kétszeres ellentmondás mutat rá arra a hermeneutikai potenciálra, amely a film figuratív megközelítésében rejlik. Elvégre az emberi alak és a mintázat jelentésének összeecsúszásából már kiolvasható az a perspektíva, amely az emberi alakot egyenrangúsítja a többi formával és mintával (illetve feloldja azokban), és minden filmen megjelenő test formaszűrőjét, kreáltságát hangsúlyozza. Az általános mintázat és a közönségestől való eltérés értelmének kettőssége pedig arra a dinamizmusra utal, amely a figuratív értelmezés középpontjában áll: különféle rögzült alakzatok, formák, figurák

³⁰ Lásd ehhez Auerbach, Erich: *Scenes from the Drama of European Literature*. Meridian Books, 1959. p. 10.

³¹ Füzi Izabella: A figurák jelemélete. In: Füzi Izabella-Odorics Ferenc: *Figurák*. Gondolat Kiadó, Pompeji Alapítvány, 2004. pp. 11-16.

³² „A „figura” latin eredetű szó, ’alak’ és ’alakzat’ jelentései kijelölik azt a két jelentéstartományt, amelyben a kifejezést használjuk: egyrészt személyekre utalva („ki ez az alak/figura”), másrészt mindenféle kivehető, azonosítható mintázat vagy felállás megnevezésére, mely eléggé szabályszerű és ismétlődő ahhoz, hogy alakzatként jelenjen meg (harc alakzatok, figurák a táncban, vívásban). E két jelentéstartományt, a „személy-voltnak” és az „alakzatiságnak” a „figura” szóban történő összekapcsolódásából (akárcsak az „alak” szó esetében) arra következtethetünk, hogy amit személyen értünk, ami személyként megjelenik, az körvonalazott vagy meghatározott mintázattal rendelkezik. Ennek fordított aspektusa, hogy ami alakzatként körülhatárolható, csakis egy emberi tevékenység eredményeként ismerhető fel akként, vagy el van látva a személyiség, az emberi jegyeivel.” I. m. p. 11.

³³ M. Fabus Quintilianus Szónoklattan. Ford.: Prácser Albert. Budapest, Franklin társulat 1913. Idézi: Füzi Izabella: A figurák jelemélete. In: Füzi Izabella-Odorics Ferenc: *Figurák*. Gondolat Kiadó, Pompeji Alapítvány, 2004. p. 13.

átalakítására, fokozatos, lépcsőzetes megváltoztatására, dinamikus transzformációjára. Mindennek alapján kijelenthető, hogy a figuratív elemzés – s kivált annak kifejlett formája Nicole Brenez praxisában – a fogalom immanens szemantikai feszültségét használja ki és termékenyíti meg. A fogalom eredeti jelentéséhez hűséges, abból kicsírázó figuratív elemzés az egyenrangúsított testek, formák, alakzatok viszonyait fürkészi, illetve a kialakult formák, alakzatok, mintázatok átalakulását vizsgálja.

Ezen potenciál aktualizálása azonban egy hosszú és izzadságos folyamatként írható le a filmelmélet történetében. Kétségtelen ugyanis, hogy a figurafogalom ellentmondásossága és jelentéstani komplexitása inkább megnehezítette széleskörű integrációját és egzakt használatát a film tudományos diskurzusában, mintsem segítette volna. Ráadásul a fogalom jelentésének összezavarását nagymértékben elősegítették az akadémiai abúzusai, amelyekhez többek között olyan jelentős gondolkodók járultak hozzá, mint Gilles Deleuze (aki többnyire valamiféle formai-testi szubverziót vagy átalakítást ért alatta), Paul de Man vagy Jacques Derrida (akik rendre de-figurációról és re-figurációról beszélnek a séma nélkül látni képtelen ember percepciója kapcsán), Lyotard (aki „libidinális eseményeknek” tartja a figurákat), vagy D. N. Rodowick (aki a hagyományos ideológiai elemzésben használja föl ezt a fogalmat).³⁴ Mindazonáltal a filmelméletben a figuráció lényegében mindig marginális témának és periférikus kérdésnek számított a Nagy Elméletekhez képest (legyen szó szemiotikáról, a strukturalizmusról, vagy a pszichoanalízisről), így aztán nem is nagyon vette senki a fáradságot arra, hogy pontosan tisztázza és körbejárja, vagy szembeszegüljön az esetleges és opportunistá használatával. Ám a nyolcvanas években – miként erre Nicole Brenez és Dudley Andrew rámutat – a kertek alatt mégiscsak megjelent ez a kérdéskör, méghozzá éppen akkor, amikor a rendelkezésre álló elméleti keretek problematikusává váltak, és egyre inkább elégtelennek bizonyultak.

2/1. A figura mint szemiotikus rövidzárlat – Christian Metz és Dudley Andrew

A hatvanas évek nagy elméletét, a strukturalizmus projektjét ugyanis ekkortájt súlyos kihívást érte – méghozzá a pszichoanalízis felől. Christian Metz és a strukturalista filmelmélészek abból indultak ki az intézményesült filmelmélet hajnalán, hogy a film nyelvként leírható és

³⁴ Lásd ehhez Paul de Man *Az olvasás allegóriái* című kötetét, Lyotard említett disszertációját, illetve Christopher Bamford előadását a figurális szerepéről Lyotard-nál és Deleuze-nél: <https://www.youtube.com/watch?v=97wytwRe1Xs> Illetve: Rodowick, D. N.: *Reading the Figural or Philosophy after the New Media*. Duke University Press, 2001.

tanulmányozható, és ilyenformán az elemzési módszerei lényegében közvetlenül levezethetőek a strukturalista nyelvészet „mestertudományából”. Az ekként megszülető szemiotika a reprezentáció egységeit kutatta, a strukturalizmus pedig a narratív formát elemezte – ám mindkét módszer szigorúan pozitivista és kíméletlenül tudományos alapokra helyezkedett, és száműzte a hermeneutikai értelmezés gesztusát az eszköztárából. Megszabadult tehát attól, amely a film korábbi diskurzusaiban, az esszéisták és esztéták rendszertelen okoskodásaiban ellenőrizhetetlen, pontatlan és tudománytalan volt – és ennek a jegyében a strukturalista filmtudósok a film szeretetétől, a benne élő cinefiltől is el kellett búcsúznia. Christian Metz *A képzeletbeli jelentő* című alapművében egy külön fejezetet - „A film szeretete” című részt – szentelt annak, hogy számot vessen a filmtudomány cinefil örökségével, ahol azt hangsúlyozza, hogy a film teoretikusának ideális esetben nem szabad többé szeretnie a filmet, pontosabban el kell távolodnia ettől a szeretettől (hogy mintegy megszüntetve megőrizze azt a tudomány számára), illetve tudatosan el kell nyomnia önmagában.³⁵

A filmtudományos elemzés tehát a tisztánlátás érdekében mindenféle bizonytalanságtól igyekezett megszabadulni, ugyanakkor a jelölő és jelölt viszonyának transzparens elképzelése – amely a szemiotika kezdeti vállalkozásának előfeltétele volt – súlyosan problematikussá vált a pszichoanalízis belátásai következtében. Merthogy a pszichoanalízis egészen máshogy kezdett a jelről gondolkodni azzal, hogy a tudattalan mozzanatát is belekeverte jelölő és jelölt mindeddig harmonikus kapcsolatába. A jelek ugyanis ebben a közelítésben tudattalan jelölteket is magukba foglalhatják, és éppen ezen tudattalan jelöltek felfejtéséhez van szükség a pszichoanalízisre. Mindez azonban rögtön egy módszertani kihívást jelent. Hiába próbálta számos tudós ezt a tudattalant megszelídíteni és áttekinthetőnek tételezni (Lacan például úgy képzelte el, mint ami a nyelvhez hasonlóképp strukturálódik), idővel egyre biztosabbá vált (és erre már Lyotard is rámutat), hogy a tudattalan álmok és képek másként működnek, mint egy logikus nyelvi rendszer, és ehhez a birodalomhoz meglehetősen nehéz hozzáférni a szemiotika eszközeivel. És ez az a pont, ahol a figuratív értelmezés hirtelen szerephez jutott.

A figurák ugyanis – legalábbis Dudley Andrew értelmezésében – magát a komplikációkat jelölik a diskurzusban: olyan elemeket, amelyek a jelentésadás bizonyos nehézségeire mutatnak rá, és amelyek megsértik és manipulálják a bevett nyelvtant. Magyarán minden, ami

³⁵ Metz, Christian: *A képzeletbeli jelentő*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1981. Fordította: Józsa Péter.

bizonytalan és hermeneutikai értelmezésre bíztat (legyen szó metaforákról, párhuzamosságokról, diszjunkciókról vagy mondjuk motívumok transzformálódásáról), a figuratív szférájába tartozik. És hát hogyan másképpen lehet értelmezni például a tudattalant, ha nem figuratív módon? Elvégre a figuráknak különös kapcsolata van a fantáziákhoz – és egy pszichoanalitikusnak éppen erre figurálisra kell fókuszálnia akkor, ha a diskurzus lényegét akarja megragadni.

Jól látható, hogy Dudley Andrew-nál a figuratív és a figuráció retorikai fogalomként jelenik meg: a figurák azokat a textuális elemeket jelentik, amelyek komplikálják és eltérítik a struktúrát. Magyarán a figuráció fogalma azért válik fontossá a film tudományos diskurzusában, mert hirtelen nehezen azonosítható elemek tűnnek föl a filmelmélet horizontján, és így újra felmerül az interpretáció szükségessége – azon interpretációé, amelyet önkényessége és ellenőrizhetetlensége miatt a strukturalista analízis vadul ki akart zárni az eszközkészletéből. Ám amikor a strukturalizmus felismeri, hogy a film nem természetes nyelvként strukturálódik, hanem még a legszigorúbb közelítésben is csupán gyakorlatok és stratégiák készleteként olvasható, akkor hirtelen szóhoz jut a figuratív értelmezés. Amikor kiderül, hogy a strukturalizmus csak részleges magyarázatot tud adni egy film értelmezésére, és nem tudja megragadni a film teljesítményét, akkor hirtelen felértékelődik a figuratív szféra elemzése – amely ebben az olvasatban a rendszeridegen, a narratívra nem levezethető mozzanatok, az absztrakt textuális műveleteket, tehát az „excesszív” elemeket jelenti.

Dudley Andrew ezt a szemléletváltást retorikai fordulatként nevezi, ami egyrészt történetileg is körülírható (amennyiben a pszichoanalízis nyomán a „cultural studies” feltűnéséhez kötődik a nyolcvanas években), másrészt Christian Metz életművén belül is lekövethető. Metz ugyanis korai műveinek rigid szempontrendszere után a figuratívval is elkezd foglalkozni, amely a kései munkái szerint lényegében szükségszerű eleme minden diskurzusnak. Minden narratív rendszerben vannak ilyen uralhatatlan, irracionális, figuratív elemek, amelyek jelentéssel bírnak. Ám Metz még nem mérte föl ezek jelentőségét. Paul Ricoeur mutat rá arra, hogy ezek az elemek nem csupán egyszeri eltérések és komplikációk, hanem adott esetben a jelentésteremtés alapvető ágensei, amelyek az egész diszkurzív rendszert megváltoztathatják. Andrew pedig odáig merészkedik, hogy kijelenti: valójában minden diszkurzus ilyen figuratív események következménye. Fontos hangsúlyozni, hogy Andrew alapvetően retorikai és narratív eseményekként értelmezi ezeket a figurákat, amelyek ebben a fénytörésben meglehetősen közel kerülnek ahhoz, amit retorikai trópusoknak szokás nevezni, vagy amit

például Ricoeur metaforának nevez. De a gondolatmenete ettől eltekintve éppen arra mutat rá, amely jelen dolgozat kiinduló impulzusa és hipotézise: hogy tehát egy filmszöveg jelentéstani szerkezetében meghatározó jelentősége van a figurális eseményeknek. Ezek a figurális események Dudley Andrewnál mindig a strukturalista analízis korlátaira mutatnak rá, és interpretációra bíztatják a kutatót. A figuratív elemzés tehát szükségszerűen interpretatív elemzés.³⁶ Ám hiába hangsúlyozza Metz és Ricoeur a figuratív értelmezés szükségességét, ha a filmtudomány a poszt-strukturalizmus belátásai után (vagy azok mellett) rendre visszatért jelölő és jelölt transzparens elképzeléséhez, és az interpretáció „repressziójához”: a neoformalista kurzusban továbbra is ez a szemléletmód uralkodik.

2/2. A figuráció mint a plasztikus elemek transzformációja - Nicole Brenez

Az előző alfejezetben azt igyekeztem bizonyítani, hogy a figura, figuratív és a figuráció fogalmi a nyolcvanas évektől rendre felbukkantak különböző filmelméleti szövegekben, és Christian Metz-nél, majd pedig Dudley Andrewnál különösen fontossá váltak a filmelemzés általános meta-elméletében. Ugyanakkor ezekben az esetekben még korántsem lehet a figuráció önálló teóriájáról vagy egy speciális elemzési gyakorlatról beszélni. Ez a sajátos közelítésmód, tehát a figuratív filmanalízis kidolgozása a francia filmkritikai gondolkodásban született meg, és elsősorban Nicole Brenez nevéhez fűződik. A Cinémathèque Française kurátoraként és kritikusként is ismert Brenez (aki Abel Ferraráról, John Cassavettesről, Chantal Akermanról és Jean-Luc Godard-ról is írt könyvet) a nyolcvanas évek végén állította a gondolkodásának középpontjába a „figura” és a „figuráció” fogalmait, méghozzá azzal a céllal, hogy ezzel újragondolja a filmelemzés gyakorlatát és aktualizálja a korabeli filmelmélet legizgalmasabb tendenciáit, lehetőségeit.³⁷ Nem szisztematikus filmelméletet igyekezett felépíteni, hanem csupán a filmelemzés sajátos módszerét kívánta kidolgozni: a teória csak annyiban érdekelte, amennyiben – mint írja „informálja a tapasztalatot, és amennyiben számít nekem, és szükségem van rá.”³⁸ Brenez tehát lényegében újra feltalálja a saját céljaira a *figura* és *figuráció* fogalmát (és meglehetősen határozottan eloldozza magát a

³⁶ Andrew, Dudley: *Figuration*. In: Andrew, Dudley: *Concepts in Film Theory*. Galaxy Books, Oxford University Press, 1984. pp. 157-172.

³⁷ Ennek a munkának a legteljesebb foglalata mindezidáig a *De la figure en général et du corps en particulier* című esszégyűjtemény, amely először 1998-ban jelent meg. Lásd: Brenez, Nicole: *De la figure en général et du corps en particulier: L'invention figurative au cinéma*. De Boeck Université, Paris/Bruxelles, 1998.

³⁸ Brenez, Nicole: i. m., pp. 23.

korábbi angolszász értelmezéseitől), ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy radikálisan megtagadná a filmtudomány előző korszakát, vagy elutasítaná például a (poszt-)strukturalizmus belátásait. Christian Metz művét például különösen tiszteletteljes szavakkal illeti, és inkább adottnak veszi az általa kidolgozott filmanalízis lehetőségeit, mintsem elvetné vagy cáfolná azokat. Merthogy Brenez szerint ezekkel módszerekkel (például strukturális oppozíciók kimutatásával) pontosan vizsgálhatóak a jelentés alapvető struktúrái, és ennyiben továbbra is szükségünk van rájuk – de van valami, amire ez a korszak és ez az értelmezői paradigma nem fordított kellő figyelmet. Van ugyanis a film tapasztalatának egy rétege és szintje, amely a (strukturalista) narratív elemzés módszereivel nem hozzáférhető. Ez az érintetlen birodalom pedig az anyaggal és az energiával függ össze – egészen pontosan az anyag megformálásával és transzformációjával, tehát a plasztikussággal, amely alapvetően fontos eleme a film tapasztalatának.

Brenez már csak azért sem tagadja meg a strukturalizmus örökségét, mert a meglátása szerint a plasztikusság jelentőségének felismerését éppen ez a paradigma alapozta meg. Innen nézve a hatvanas-hetvenes évek elméleti munkáinak jelentősége legkivált abban áll, hogy lehetővé tették a radikális elszakadást a „valóság” és „valóságosság” képzeiteitől – mindattól tehát, amely a korai filmelmélet gondolkodását lehorgonyozta, fantáziáját gúzsba kötötte (Kracauertől Bazinig). A realista paradigma képtelen volt elszakadni attól a vélelemtől, hogy „ami egyszer a kamera előtt volt, azt rögzítették”³⁹, ám a szemiotika és a strukturalizmus megengedte azt, hogy a filmek textuális rendszereit autonómként, tökéletesen önmagáért valóként gondolhassuk el, és ezáltal radikális szakadást tételezzünk az esztétikai-formai rendszer (tehát a jelölő) és az úgynevezett valóság (tehát a jelölt, a referált) között. Ez az „episztemológiai törés” – illetve ennek az értelmezése és belsővé tétele – kitárta a kaput a figuratív gondolkodás előtt: ez volt az intellektuális előfeltétele annak, hogy a nyolcvanas

³⁹ „Elméletileg a moziban le kéne vennünk Coppelius szemüvegét, mely eleven és kíváncsú nővé bűvöli Olimpiát, a fabábut, és szigorúan megkülönböztetnünk az ott látott alakmást – a képeken táncoló sziluettet – a valódi testtől. Csakhogy a kettő közti analógia folytán, és mert a filmkép hús-vér emberek – színészek, statiszták lenyomatát őrzi, hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy a test is ottmarad a képen. Azt hisszük, ami egyszer a kamera előtt volt, azt rögzítették. Ezzel elsikkad a mozi által végzett figuratív munka lényege, a hasonlóság utáni végenincs hajsza, a hasonítások örvénye, amit éppen az nyit meg, hogy a valódi test sosincs ott. Ha a mozi felkínálta korporális alakzatokra organikus testeket erőltetünk, megvonjuk a filmtől a figuráció, az absztrakció, az allegorizáció, a figuraalkotás, az ezerféle aberráció és a jövőbelátás képességét. Az, hogy a test sosincs ott, nem valamiféle defektus vagy veszteség – a film ugyanis számtalan példát szolgáltat arra, a mozit pedig éppen az élteti, hogy a testből mindig van előhívni való.” Brenez, Nicole: Modell nélküli testek. (Fordította: Kemény Lili, Sípós Balázs). *Enigma*, 104. p. 16.

évek generációja felismerje a figuratív jelentőségét, „behajózza a figuráció lehetőségtartományát,”⁴⁰ és elkezdje kidolgozni a figuratív analízis módszertanát.⁴¹

Ebben a tájékozódásban Brenez legkivált Jean-Louis Schefer jelentőségét hangsúlyozza ki. Ez az angolszász nyelvterületen meglehetősen ismeretlen filozófus-esztéta saját bevallása szerint tökéletesen szűz szemmel tévedt a mozi területére (vonatkozó művének címe: *A mozi átlagembere*),⁴² hogy aztán sajátos jelenésektől kísértve támo­lyogjon ki onnan. Schefert megbabonázta az, ahogy a mozgókép az emberi testtel bánt – és ahogy ezek az emberi testek (brutálisan feldarabolva, deformálva és fragmentálva) előtűnnek a különböző képeken, majd megkísértik az ember fantáziáját. Mit jelent az, hogy egy szétrobbanó testet vagy egy emberfelettien nagy emberi testet nézünk? Vajon van „folytatása”, karja annak a kéz­nek, amelyet egy közelképen látunk? A mozi ebben a közelítésben fundamentálisan különös és szörnyűséges testek panorámájává válik, amely testek bennünk, valamiféle reményekkel és illúziókkal teli „végső kamrában” kísértének tovább.⁴³ Schefer lényegében bizarr és obskúrus gondolat­kísérleteket fogalmazott meg a mozi képeiről és hangjairól, és ezzel Brenez szerint „tökéletesen újragondolta az analógia kérdését a moziban” – hiszen rendkívüli radikalitással mutatott rá arra, hogy a filmben feltűnő testek és a valóságos testek között szédítő és ijesztő különbség van, a mozgókép hatalma pedig éppen abban áll, hogy tökéletesen újszerű testeket tud teremteni, és azokat át tudja formálni és alakítani.

Brenez ebből a gondolatból indult tovább: a feltevésből, hogy a mozi a semmiből, ex nihilo teremti meg és alakítja, figurálja, transzformálja tökéletesen imaginárius világát – amely terekből, helyekből, mozgásokból, gesztusokból, más világokból és sajátos testekből születik meg. A figurális modellben a mozi maga mögött hagyja a mimézist, a másolást és a hasonlóságot a valóshoz, és in­nentől mindent az alakítás, a rajzolás, a plasztikusság és a formálhatóság jegyében gondolhatunk el. Ez a sajátos plaszticitás áll a figurális gondolkodás

⁴⁰ Martin, Adrian: Ultimatum: An Introduction to the Work of Nicole Brenez. *Screening The Past*, 2014/12. Online: <http://www.screeningthepast.com/2014/12/the-ultimate-journey-remarks-on-contemporary-theory/> Utolsó letöltés: 2023. 02. 03.

⁴¹ Brenez a nyolcvanas évek kapcsán figuratív fordulatról beszél a filmelméletben, amely markánsan felidézi Dudley Andrew értelmezését a nyolcvanas évek retorikai fordulatáról. Habár a kettő szignifikánsan különböző értelmezését jelenti a filmelméleti folyamatoknak, kétségkívül ugyanazon jelenség áll a kiindulópontjukban: a strukturalista paradigma kimerülése és problematizálódása.

⁴² „Itt, mint a mozi átlagembere, hadd említsek meg valami lényegtelen­­t: a mozi nem a szakmám”- szól Schefer csodálatos könyvének nyitómondata. Lásd: Schefer, Jean-Louis: *L'homme ordinaire du cinéma*. Gallimard, 1980.

⁴³ „Szóval van egy láthatatlan kamra bennünk, ahol – bármiféle tárgy távollétében – magát az emberi fajt kinózzuk, és ahonnan a fenséges érzése és tudatos várakozása sarjad elő, misztikus és érthetetlen módon” (saját fordítás). Lásd: Schefer, Jean-Louis: *The Ordinary Man of Cinema*. Semiotext(e), 2016. p. 17.

középpontjában:⁴⁴ az a felvetés vagy belátás húzódik meg ezen kritikusi gyakorlat mögött, hogy egy filmben lényegében minden plasztikus, formálható és transzformálható:⁴⁵ ilyenek a szereplők (akik folyamatos mozgásban vannak), a testek, a mozgások, a szavak és a gondolatok is. És lényegében erről szól a figuráció Brenez-i gondolata: arról, hogy minden a kialakulásának és újraalakulásának folyamatában létezik.

Első látásra ez kevésbé tűnik felforgató gondolatnak. De ha ezt helyezzük a filmelemzés középpontjába, akkor hirtelen minden megváltozik: a filmek egyszerre teljesen más lényekké válnak, mint aminek eddig hittük őket. Ha a film elemeit egyenrangú, plasztikus elemekként gondoljuk el, akkor egy filmet nézve hirtelen nem a diegézisben⁴⁶ cselekvő karaktert látjuk, hanem a film anyagsága tűnik föl előttünk: szabatosan exponált drámai problémával küszködő, lélektanilag hiteles, háromdimenziós protagonistából egyszerre a pixelek remegése, egy homályos testrészlet, netán egy sziluett válik. Ebből a perspektívából nézve egy színész a filmben nem több, mint egy forma – éppolyan forma, mint például a díszlet tárgyai, a zuhogó esőcseppek, vagy a kamera mozgásának koreográfiája. És ezeket a formákat át lehet alakítani, formálni, negálni és transzformálni különböző stációkban – merthogy a filmben az emberek és figurák éppolyan szakaszos és diszkontinuus módon alakulnak ki és át, miként maga a világ és a jelentés.

Van valami csodálatosan felszabadító ebben a perspektívában. Hiszen ha a filmet a rajzolás, az alakítás és az animáció formájának tételezzük, akkor hirtelen minden további nélkül kiléphetünk a mozgóképes realizmus paradigmájának ketrecéből. Többé nem kell azon keseregnünk egy akciófilmet nézve, hogy a cselekmény hiteltelen, buta és irreális. Nem kell többé azon károgni, hogy James Bond-franchise soros részében vagy egy kommersz tinédzser-románban valószerűtlen és közhelyes az egyik fordulat és háromdimenziós hősök

⁴⁴ Brenez számára a figura jelentése is plasztikusan tágítható, méghozzá a filmelemzések által. Ahogy az Adrian Martinnak írt levelében fogalmaz: „sose redukáld a film gazdagságát egy szóra, hanem inkább gazdagítsd a koncepciót a konkrét invenciók megfelelő analizisével” (eredetiben: „So never reduce the richness of a film to a word, but enrich the notion with all the properly analyzed concrete inventions”). Lásd: Martin, Adrian: i. m. pp. 45.

⁴⁵ A plaszticitás újabban kivált Catherine Malabou munkássága révén vált központi fogalommá a kurrens tudományos gondolkodásban. Lásd: Malabou, Catherine (Fordította: Lisabeth During). *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality and Dialectic*. Routledge: 2004.

⁴⁶ A diegézis alatt itt az elbeszélésben létrejövő cselekményvilágot értem. Lásd ehhez: Burch, Noël: *Narráció, diegézis: küszöbök, határok*. *Metropolis*, 1998/2. Online: <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9802/burch.htm>
Vagy: <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=64>

helyett „papírmasé” figurák kavarnak a vásznon.⁴⁷ Mert hát persze, hogy „papírmasék” a figurák, hiszen azok: figurák!

És itt emlékeztethetjük magunkat arra, hogy a mozgókép néhány teoretikusa szerint minden film animációs film, amennyiben mozdulatlan, „halott” képeknek a mozgás és az élet illúzióját kölcsönzi. Igaz, ez az általánosítás súlyosan problematikus az animáció számos tudósa szemében⁴⁸, hiszen – ahogy arra az animáció-történet jeles kutatója, Varga Zoltán felhívta a figyelmem – ez az elképzelés elmaszatozza azt a különbségtételt, amelynek jegyében az animáció valóban elkülöníthető az élőszereplős filmtől, és annyira kitágítja az animáció fogalmát, hogy minden mozgásalapú művészeti forma – például a tánc vagy a zene – az animáció formájává válik. Márpedig Varga szerint az élőszereplős és animációs film közötti különbség evidens módon megragadható, jóllehet nem a technikai paraméterekkel függ össze, hanem az időhöz és a mozgáshoz fűződő viszonyal. Míg az élőszereplős film valóban megtörtént, de elmúlt mozgásokat örökít meg és ad vissza [és így az elmúlás melankóliája, illetve a melankólia feloldása fémjelzi], addig az animációs filmben – mondja Varga – egy sosemvolt mozgás teremődik a kockánkénti mozgáspozíciók egymás mellé vagy mögé helyezése révén [tehát az animációt a mozgás létrehozásának teremtoereje fémjelzi]. Ebben az

⁴⁷ Fontos hangsúlyozni, hogy a műfaji filmek irrealitásának és valószínűtlenségének problémája nem csupán a figuratív elemzés nézőpontjából oldható fel: „műfaji valószínűségelv” és „társadalmi valószínűségelv” különválasztásával ugyanerre az eredményre juthatunk. Ezt a megkülönböztetést érvényesíti például David Bordwell is, amikor az *Elbeszélés a játékfilmben* című munkájában így fogalmaz: „Természetesen a művészfilm realizmusa nem „valóságosabb” a klasszikus film realizmusánál; mindez egyszerűen a realiztikus motiváció másfajta kánonja, egy új *vraisemblance*, amely igazolja az adott kompozíciós elemeket és hatásokat.” Lásd: Bordwell, David: i. m. p. 218. Hasonlóképpen Király Jenő gigantikus műfajelmélete is a valószínűséghez fűződő viszonyból kiindulva tagolja a műfaji rendszer fikcióspektrumát. Király megkülönbözteti a referenciális kommunikációt a fiktív kommunikációtól, és az utóbbi radikálisabb formáját jelöli meg a tömegfilm terrénumaként, amelyben a műfajcsoportokat a valószínűséghez fűződő viszony különbözteti meg: a műfajfilmek egyik szélén a háborús filmek és életrajzi filmek állnak (amelyek még részben ábrázolnak és részlegesen viszonyulnak az ún. valószerűséghez), a másik végén pedig a horror fekete fantasztikumának iszonyatélménye (amely a maga valószínűtlenségével a fikcióspektrum végpontját jelenti). Király ekként fogalmaz: „Az ábrázolás elfogadja, a mesélés módosítja a tudás világképét. A tiszta vagy mesélő fikcióban a realitástudat axiomatikája helyébe a képzelet axiomatikája lép. A tudomány, az ismeretterjesztés és a publicisztika, a tudós, a pedagógus és a hírlapíró leírja a valóságot, képviseli a közmegegyezés által valóságosként elfogadott összefüggéseket [→referenciális kommunikáció], a „művész” ábrázolja a valószínűt (általában ezt várták el a művésztől *mimézis* címén) [→a fiktív kommunikáció mérsékelt formája], a „szórakoztató”, a „mesélő” mindezekkel szemben kiszínezi a valószínűtlent. [→a fiktív kommunikáció radikális formája]” (*A film szimbolikája*. I/1. p. 86.) (Kiemelések tőlem – N.V. G).

⁴⁸ Andrew Darley minderről a következőképpen vélekedik: „Az animáció szó alapjelentésében egyáltalán nem teremt életet. Ez még átvitt értelemben sem igaz, vagy legalábbis csak annyira igaz az animációra, mint amennyire egy sor egyéb médiumra: a festészetre, színházra, mozira vagy az irodalomra. Inkább azt mondhatjuk, hogy az animáció különböző ábrázolási módjai révén azt a benyomást kelti vagy képes kelteni, hogy az életet és az élőlényekhez hasonló tárgyakat és alakokat nézünk. Ez kétségkívül bámulatos dolog, ám ennek semmi mélyértelműség nincs benne, pusztán egyik annak a technikailag lenyűgöző és érdekes dolognak, amit az emberek megtanultak.” Lásd: Darley, Andrew: Vitaalap. Gondolatok az animáció tanulmányozásáról. (Ford.: Czifra Réka). *Metropolis – Az animációs film*, 2009/01. pp. 18-19.

értelemben minden élőszereplős film „melankolikus”, és minden animációs film „euforikus” – már legalábbis ontológiai tulajdonságait és időkezelését tekintve.⁴⁹ Varga jogos észrevételeit azzal egészíteném ki, hogy a digitális filmkészítésben már korántsem jelenthető ki, hogy „valóban megtörtént” mozgásokról van szó, hiszen a CGI láthatatlan módon animációs filmmé formálja az élőszereplős filmeket), másrészt a „valóban megtörtént” fordulata egy olyan valóságra utal, amely, amint arra fentebb utaltunk, a poszt-strukturalizmus utáni filmelmélet belátásai szerint korántsem egyértelműen hozzáférhető. Így a film animációként való elképzelése egyrészt konkrétan is megalapozható, másrészt metaforikus, ha tetszik, „figuratív” értelemben is jogos és adott esetben felszabadító lehet.

Innen nézve beláthatjuk, hogy a tömegfilmet a realizmus és valószerűség elvárásrendje felől olvasni meglehetősen megalázó intellektuális pozíció, és felszabadulva csodálkozhatunk rá arra, hogy egy klisé vagy egy kidolgozatlan, skiccszerű karakter valójában nem egy hiba, vagy valaminek a hiánya, hanem szimplán egy „figura”, amivel bármit lehet kezdeni! És ezekkel a figurákkal egy invenciózus rendező (a munkatársaival együttműködve) rendkívül izgalmas eredményekre juthat – sőt lényegében úgy áll a helyzet, hogy amennyiben bármiféle invencióval találkozunk (például egy konvenció vagy a klisé újraértelmezésével), akkor rögtön a figurális terepére kerültünk.

Induljunk tehát ki abból, hogy minden film hiteltelen, és minden film egy képregény – és nézzük meg, hogy merre vezet ez minket. A figuratív elemzés rugalmas és inkluzív nézőpontjának adoptálása azzal a szerencsés következménnyel jár, hogy hirtelen olyan filmek is relevánsnak mutatkoznak, amelyekre jószerével csak legyint a normatív filmtudomány. Míg a realizmus és a hitelesség értelmezési horizontján nem sokat kezdhethünk populáris tömegfilmekkel vagy az absztrakt avantgárddal, addig a figuratív elemzés éppúgy revelatív lehet Peter Tscherkassky experimentális found footage-filmjeinek értelmezésében (hiszen a „figurális” első körben épp a film legsajátabb anyagiságára, tehát az avantgárd film terepére fókuszál), mint a Troma-filmstúdió trashfilmjei esetében (pl. *Halál a szörfös nácikra*), vagy a klasszikus modernizmus remekműveinél Bergmantól Bressonig. A figuratív filmelemzés tehát hidat ver a radikálisan különböző filmtípusok közé, éppúgy, ahogyan a klasszikus cinefília hagyománya is – amelyet Jacques Rancière szerint éppen az definiál, hogy nem diszkriminálja a megvetettebb filmtípusokat (merthogy aki igazán szereti a filmet, az

⁴⁹ Varga Zoltán személyes közlése, 2018. 04. 11.

egészet szereti), így pedig határsértő viszonyt létesít a magasművészet és a nyers érzelmek demokráciája (tehát a populáris tömegfilm) között.⁵⁰ Ebben az értelemben tehát a figurális gondolkodás eminensen cinefil gyakorlat (és ez részben magyarázza azt, hogy a „komoly”, akadémikus, tehát poszt-cinefil diskurzusokban miért maradt mindmáig marginális), amely a filmes pedagógiában is közvetíthet látszólag összeférhetetlen birodalmak között, és olyan filmeket is megszólaltathat, amelyekkel a hagyományos értelmezési keretek semmit sem tudtak kezdeni.

És – ha már a pedagógiánál tartunk - van ennek a perspektívának egy másik hozadéka is: az, hogy kidomborítja a filmszerűt, a film sajátos tulajdonságait. Márpedig például egy filmkészítést tanuló hallgató számára feltétlenül hasznos lehet az a nézőpont, amely felhívja arra a figyelmét, hogy a film nem csupán dráma, történet és a stílus díszítménye, hanem különböző elemek, képek, hangok, testek, mondatok és gondolatok dinamikus rendszere – és hogy a film hatása és jelentése adott esetben ezen elemek jellegzetesen filmes kombinációjából (például kép és hang kontrasztjából), átrendezéséből és átalakításából fakad. Figyelembe véve tehát, hogy a figuratív komponálás gondolata a kreatív munkában is felszabadító erejű lehet (még hozzá pont azáltal, hogy a film elsődleges anyagát kitérít a történeten és a drámán túlra), úgy érzem, hogy feltétlenül szerencsés volna integrálni a filmes oktatásba.

Ez a két gyümölcsöző lehetőség – tehát egyfelől a figurális gondolkodás széles értelmezői horizontja és cinefil demokratikussága, másfelől a szemléletmód pedagógiai potenciálja és szerencsés implikációi a filmszerűségről – megvilágítja azt, hogy a figuráció valójában egyszerre két dolgot jelent: egyfajta értelmezői módszert és egyfajta komponálási módot. Ez a komponálási mód néhány filmben rendkívül látványosan mutatkozik meg – ilyen például Leos Carax *Holy Motors* című műve, amely effektíve magáról a transzformációról, az átalakulásról, egy test jelenetről jelenetre történő átformálódásáról szól, és a film minden eszköze a központi karakter változásában, mutálásában működik közre –, viszont más filmekben csak rejtetten van jelen. És éppen ezért van szükség a figurális elemzés interpretációs gyakorlatára, amely lényegében ennek a figurálisnak a megtalálását jelenti, és amelyben legkivált az a specifikus (és erre az ausztrál kritikus, William D. Roult hívta föl a

⁵⁰ Rancière, Jacques: i.m. p. 15.

figyelmet),⁵¹ hogy *explicit módon* interpretációt takar. Ennek fényében pedig világos, hogy a figuratív elemzés miért számít mindmáig tudománytalan gyakorlatnak, és miért nehezen értelmezhető a mainstream számára. Merthogy az interpretáció valami sötét és bűnös dolognak számít a mai filmtudományban – körülbelül olyasféle szitokszónak, mint a pozitivista társadalomtudományban a „metafizikai”, vagy mindenféle „kemény” tudományosságban a „spekulatív.” Ez az interpretáció a neoformalista elemzők számára már az ellenőrizhetetlenség homályzónájában létezik, a textuálison, a konkrétan, az egzaktan, tehát a tudományoson túli világban – ekként pedig szükségszerűen ki kell zárni és le kell tagadni, még akkor is, ha valójában és szükségszerűen mindenki él vele. Hiszen a kurrens textuális filmelemzések csak akkor fordulnak a figuratívhoz (metaforikushoz, szimbolikushoz), ha a filmszöveg kimerül, miközben minden állítást közvetlenül a filmszövegből igyekeznek levezetni (amely állítások szigorúan véve nyilván szintén interpretációnak minősülnek), ezzel szemben a figuratív elemzés éppen erre a figuratívra fókuszál. A neoformalista filmelemzés (lásd pl.: David Bordwell és Kristin Thompson, vagy éppen a fenten részletesen tárgyalt Richard Neupert) a narratív „diszkurzust” transzparensnek tételezi (hiszen – ahogy fentebb hangsúlyoztuk – jelölő és jelölt viszonyát is problémátlanként gondolja el), a figuratív elemzés viszont problematikusnak látja, és ezzel kitágítja az elemzői gesztusok lehetőségtartományát. Ez azonban gyakran olyan absztrakt értelmezésekre vezet (hiszen szimbólumot, figurát lát ott, ahol más csak transzparens látványt), amely a mainstream felől „elszálltnak”, spekulatívnak vagy komolytalannak tűnhet.⁵² Merthogy a figuratív elemzés éppen arról szól, hogy értelmet adjunk a filmben különféle dolgoknak – magyarul arról, hogy lokalizáljunk és megnevezzünk „figurákat”, és aztán ezzel a jelentéssel dolgozzunk, ezt a jelentést átdolgozzunk és transzformáljuk, és a jelentésadást éppolyan dinamikus folyamatként tételezzük, mint amelyet a figurális komponálás a filmben megvalósít.

⁵¹ D. Routt, William: For Criticism. *Screening the Past*, 2000/március. Online:

<http://www.screeningthepast.com/2014/12/de-la-figure-en-general-et-du-corps-en-particulier-linvention-figurative-au-cinema/>

⁵² Alighanem ennek köszönhető, hogy a figurális filmelemzés az angolszász diskurzusban továbbra is marginális gyakorlatnak tűnik, és csak az excentrikus gondolatokra fogékony francia közegben vert igazán erős gyökeret. Erre utal, hogy Adrian Martin rövid könyvét a figuratív gondolkodásról (*Last Day, Every Day: Figural Thinking From Auerbach and Karacauer to Agamben and Brenez*) csak az akadémia kívüli kísérleteket fölkaroló kiadó, a *Punctum books* adta ki. Mindehhez lásd még: Routt, William D.: i.m. pp. 7.



1-2. kép: Anamorfikus bezáródás a *Mocskos zsaruban*

De hogy néz ki ez az interpretációs gyakorlat egészen pontosan Nicole Brenez-nél? A figuratív elemzés lényege ebben az értelmezésben a transzformáció megragadása – a forma, a jelentés, az anyag átalakulásának, a figurációnak a „megfogása”. Ennek az első lépése pedig nem más, mint egy figura elkülönítése, izolálása. „Minden alkalommal nagyon világos akarok lenni:” – írja Brenez: „az elemzés arról a folyamatról szól, amelyet a film dolgoz ki a saját

figurájának létrehozására.”⁵³ Magyarán ebben a folyamatban a film mintegy alanyként, és nem tárgyként vesz részt, alapkomponeensei pedig transzformációra alkalmas elemként, figuraként azonosíthatók.⁵⁴ Ez a figura lehet bármi: egy test (például Felissa Rose, a koromhajú kislány teste a *Sleepaway Camp*ben), egy kép (a kiránduló család társadalmi ikonjának figurája a *Boldogságban*), vagy egy mozgás (a kergetőzés vagy a tánc *A texasi láncfűrész mészárlás*ban). Ezután – és ez egy nagyon fontos mozzanat – Brenez rákérdez a figura történetére. Miként dolgoztak korábban ezzel a figurával? Mi a filmtörténeti előtörténete ennek a képnek (például a kétgyerekes, fiatal család őszi kirándulását mutató ikonnak), és mi az a jelentéstartalom, amit magával hurcol? Majd a figura történelmének felmérése után meg kell vizsgálni azt, hogy mit csinál ezzel a figurával a film. Csak ismétél? Szimplán újra elmondja azt, amit már korábban is tudtunk, és szolgai módon használja föl ezt a figurát, vagy elkezd dinamikizálni, cirkuláltatni ezt a képet (testet, mozgást, helyzetet, hangot, vagy bármi egyebet, ami a film alapelemének tekinthető)? Átformálja, transzformálja, és ha igen, hogyan? Erre a fajta dinamizmusra talán az a legisztább példa, amelyet Brenez az Abel Ferraráról szóló könyvében fejt ki.⁵⁵ Ferrara filmjei ugyanis rendre egy banális, semmitmondó gesztussal vagy ikonnal kezdődnek: a *Testrablók*ban a kamaszlány eltolja magától az öccsét, a *Mocskos zsaruban* az apa a gyerekeit viszi az iskolába. De ezek a mérhetetlenül banális gesztusok és helyzetek (melyek egyértelműen figuráknak tekinthetők) a film végére különféle stációkon keresztül átalakulnak, és új fénytörésbe kerülnek, majd a fináléban – mikor valamiféle keretezés jegyében újrafogalmazza őket a film – feltárul a rejtett jelentésük. Ferraránál ez a rejtett jelentés nem más, mint valamiféle pokol az ártalmatlan kép mögött: a kamaszlány a *Testrablók* végén a klónná és idegen lényé vált öccsét löki ki egy helikopterből; a „mocskos zsaru” az utolsó jelenetben két brutális (nemi) erőszaktevőt szállít a kocsijával, hogy megmentse, megváltsa őket. És ezt a fajta figurációt (amelyet Brenez

⁵³ „...each time I’m trying to be very clear: the analysis is about the process elaborated by the film to construct its own type of ‘figure.’” Brenez levelét idézi: Martin, Adrian: *Last Day, Every Day: Figural Thinking From Auerbach and Karacauer to Agamben and Brenez*. Punctum Books, 2013. p. 42.

⁵⁴ Brenez esszéjének Tag Gallagherhez címzett előszavában – és számos más megnyilatkozásában is – kihangsúlyozza, hogy a figuratív elemzés a legkevésbé sem dogmatikus módszer, sőt még módszernek sem tekinthető, hiszen éppen hogy a dogmatikus módszertanok és a merev metodológiai *doxa* radikális kritikájából született meg. A figuratív gondolkodás „egyetlen célja olyan aspektusok és problémák meggondolása, amelyek paradox módon el vannak hanyagolva” (saját fordítás) – írja. Ekként ez a megközelítés nem hoz létre tantételeket, parancsokat, hiszen a módszerrel (és a kontextussal) szemben a mű elsőbbségét hirdeti: Alain Badiou „inesztétikájához”, netán Jacques Aumont és Philippe Dubois gondolkodásához hasonlóképp az elemzésekben a film a gondolkodás alanya, amely alapelemein, komponensein, figuráin keresztül kérdéseket tesz föl. A figuratív elemzés ezen kérdések perspektívájából vizsgálja a filmeket. Lásd: Brenez, Nicole: *De la figure en général et du corps en particulier: l’invention figurative au cinéma*. Paris, Brussels: De Boeck Université. 1998. p. 11.

⁵⁵ Brenez, Nicole: *Abel Ferrara*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago. 2007.

„anamorfikus bezáródásnak” hív)⁵⁶ valósítja meg Leos Carax filmje, a *Holy Motors* is, amelynek Ferrarához méltóan banális nyitányában egy apa elmegy dolgozni, miközben a gyerekei integetnek neki (ami szintén egy figura, egy szociális ikon), hogy aztán a film végén hazamenjen, de egy másik családhoz érkezzen meg – ahol a főhőst kivéve mindenki majom! És ebben a pillanatban a film teljes jelentése – a szociális „én” konstruáltságáról és a nukleáris család ideológiájának mesterségességéről – feltárul és transzformálódik a befogadó számára.⁵⁷



3-4. kép: Anamorfikus bezáródás a *Holy Motors*ban

⁵⁶ Brenez, Nicole: i.m. pp. 13-14, 29 és 32.

⁵⁷ Martin, Adrian: Where do cinematic ideas come from? *Journal of Screenwriting* 5: 1, pp. 9–26, doi: 10.1386/jocs.5.1.9_1 . Online: <http://www.ingentaconnect.com/content/intellect/josc/2014/00000005/00000001/art00003?crawler=true>

3. A dolgozat módszertana: a filmbefejezés figuratív archeológiája

Brenez koncepciója az „anamorfikus bezáródásról” arra irányítja a figyelmünket, amelyről ez a dolgozat szólni kíván: a befejezések szerepére a figurációban, és a figuráció módozataira a befejezésekben. De hogy a befejezés mennyire kiemelten fontos a figurációban, azt igazság szerint csak a figuratív interpretáció őstörténete teszi nyilvánvalóvá. A weimari köztársaság korának egyik legjelentősebb irodalomkritikusa, Erich Auerbach (akinek a *Mimézis* című irodalomtörténeti munkája magyarul is hozzáférhető) a *Jelenetek az európai irodalom drámájából* című könyvében egy fejezetet szentel a figura fogalmának (pontosabban fogalomtörténetének) és a figurációnak. Ez a fejezet a pogány antikvitásban lokalizálja a figura-fogalom feltűnésének pillanatát, amely eredeti jelentésében plasztikus formát jelöl. Ugyanakkor ez a plasztikus forma már a fogalom legkorábbi előfordulásai esetében is valami újjal kapcsolódik össze (egy szokatlan formájú arc leírásánál – „nova figura oris” – tűnik fel ugyanis)⁵⁸, és ez az időbeli dimenzió – tehát az újjá alakulás vagy a változás aspektusa – lényegében innentől fogva végigkíséri a fogalom történetét. Auerbach részletesen bemutatja, hogy a figura eredendően dinamikus fogalma egyre absztraktabb jelentést kap, amennyiben elválik az anyaghoz közvetlenül kötődő formától (ezt jelöli a *morphé* vagy az *eidos* az antikvitásban), és felváltja a séma fogalmát (tehát a *schémát*, amely érzékelhető alakot jelent)⁵⁹, miközben megőrzi a plaszticitás jelentését is. Ezzel párhuzamosan azonban megjelenik a másolat és a modell kettőssége is a figura fogalmában (ez Ovidiushoz köthető)⁶⁰, majd a reprodukció és transzformáció mozzanata is (ez Vitruvius hozzájárulása a fogalom történetéhez), és mindezzel a figura fogalomtörténetében megjelenik egyfajta kettősség vagy inkább egy sajátos dinamizmus: egy időbeli mozgás kettő (vagy több) stáció között. Ezt a fajta kettősséget, ezt a mozgást és sajátos dinamizmust aktualizálja és konkretizálja aztán a figuratív értelmezés keresztény hagyománya.

⁵⁸ Terence. *Eunuchus* 317. Lásd ehhez: Auerbach, Erich: *Scenes from the Drama of European Literature*. Meridian Books, 1959. pp. 12.

⁵⁹ Auerbach, Erich: i. m. pp. 26.

⁶⁰ Ovidiusnál a figura egyfelől másolatként jelenik meg, másfelől szerelmi pozitúráként (hiszen az emberek „ezer figurában ölelkeznek”), továbbá – és ez kulcsfontosságú mozzanat – meghatározóvá válik csalóka, becsapós, nehezen „ki-figurálható”, megragadható jellege. A figura tehát Ovidiusnál egyszerre mozgékony, változó, sokszínű és megtévesztő – és ez a bizonytalansága, változékonysága későbbi értelmezésében is fontossá válik. Tarnay László ír arról, hogy a figurációt valami alapvető bizonytalanság fémjelzi, és ennek döntő jelentősége van az esztétikai percepcióban: a textuális és a figuratív közötti összjáték, az alakulás és eltűnés, a felismerhető figurává formálódás (figuráció) és azonosíthatatlanná válás (defiguráció) oszcillációja az esztétikai tapasztalat meghatározó mozzanata. Lásd. Tarnay László: *A filmi élmény és a Másik. Az intimitás filmfenomenológiai alapjai. Kellék*, 56. szám. (2016). pp. 07-46.

Merthogy – amiként Auerbach rámutat – a figuratív elemzés lényegében a bibliaértelmezés gyakorlatában született meg. A kereszténység létrejöttével ugyanis előállt az a nagy intellektuális feladat, hogy hidat kellett verni két stáció: az Új- és az Ótestamentum közé.⁶¹ A régi szöveget az új szövegen keresztül (ha tetszik a befejezés, a kiteljesedés felől), a zsidó hagyományt az új hit fényében kellett visszaolvasni és újraértelmezni – ráadásul nem csak az volt a kérdés, hogy a szavak összeillenek-e a korábbi szavakkal, hanem hogy adott események megjövendölnek-e a későbbi, aktuális eseményeket. A figuratív gondolkodás tehát lényegében egy retrospektív értelmezői gyakorlatra épül, amely egy eseményt, tehát a beteljesedés eseményét (Krisztus eljövetele) korábbi eseményekbe vetíti vissza (Mózes feltűnése), és a figura megjelenésének és kiteljesedésének korábbi stációit lokalizálja (így pedig Mózes úgy tűnik föl, mint aki prefigurálja Krisztust). Az aktuális esemény (Krisztus eljövetele) persze nem a végső esemény, hanem inkább a végső esemény (tehát Isten országa eljövetelének, az Ítélet napjának, az idő és a világ végének) megjövendölése és prefigurációja – de minden korábbi prefiguráció, minden részleges megvalósulás értelmét és jelentését ez az aktuális esemény (tehát Krisztus eljövetele) adja meg.⁶²

Auerbach számára tehát a figuráció a prófécia rendszerét jelenti: azt a folyamatot, ahogy bizonyos események vagy emberek (például az Ótestamentumban) megjósolnak vagy prefigurálnak eljövendő eseményeket (például az Újtestamentumban).⁶³ És ez a folyamat – ami nagyon fontos a filmes figuráció tekintetében is – stációkon, lépéseken keresztül halad, amely stációk értelmét és jelentését a végső figura, a beteljesedett alak (amely maga is a legvégsőbb formát prefigurálja), tehát a befejezés adja meg.⁶⁴ A figuratív interpretáció pedig

⁶² Ebben a dimenzióban a figurális gondolkodás a millenarista mozgalmak időszemléletét is felidézi. A millenarizmus kifejezése általános értelemben minden olyan társadalmi mozgalmat magában foglal, amely a közjövőben bekövetkező radikális társadalmi átalakulást anticipálja, ugyanakkor szűkebb értelemben a középkori keresztény mozgalmakat, illetve azok későbbi változatait nevezi meg. Ezek a mozgalmak a *Jelenések* könyvének 20. fejezetéből kiindulva a jelenkori világ végét, az Ítélet napját várják és annak előjeleit keresik, mert a végétélet egyúttal Isten ezeréves földi királyságának eljöttét (vagy előszobáját) jelenti. A második Eljövétel koncepciója ebben az értelemben egy jellegzetesen figurális séma. Lásd ehhez: John M. Court: *Approaching the Apocalypse: A Short History of Christian Millenarianism*. L.B. Tauris & Co. Ltd, Palgrave Macmillian. 2008.

⁶³ Auerbach szerint a „figurális prófécia magába foglalja egy világi esemény interpretációját egy másikon keresztül; az első jelöli és kifejezi másodikat, a második beteljesíti, beváltja, végrehajtja az elsőt. Mindkettő történelmi esemény marad, ám mindkettőben – ebben a fényben látva – van valami provizórikus és befejezetlen; egymásra mutatnak, és mindkettő valamire mutat a jövőben, valami később elkövetkezőre, ami az aktuális, valós és definitív esemény lesz.” Ld. Auerbach, Erich: i.m. pp. 35.

⁶⁴ Ennek fényében a *Bildungsroman*ba és a coming-of-age történetetbe kódolt kulturális hagyomány (a felnőtte válás útja stációkon, beavatási rituálékon, fázisokon keresztül) egy figurális modellként is értelmezhető: a felnőtte válás történetmintája valamiféle beteljesedés felé haladó figurális mozgás mintája. Ezt a figuratív dinamikát, tehát ezt a stációkon keresztül haladó, kvázi dadogó, újra- és újrainduló mozgást – amely Adrian

éppen ebből a befejezésből indul ki. Mert míg a modern elképzelések szerint egy esemény egy töretlen horizontális folyamat eredményként értelmezendő (és ez mutatkozik meg abban is, hogy a strukturalista és narratológiai vizsgálatok rendre az elejétől a vége felé haladva értelmezik a narratív struktúrákat), addig a figurális rendszerben az értelmezés mindig felülről, pontosabban a beteljesedés felől fogalmazódik meg. Ebben az értelmezésben az események nem az egymáshoz fűződő, töretlen és lineáris kapcsolatukban jelennek meg, hanem mindegyik esemény (tehát mindegyik figura, mindegyik részleges megvalósulás) szétválasztva, a másikkal (és végső soron a „modellhez”, az ideálhoz, a beteljesedéshez, tehát a befejezéshez) fűződő viszonyában nyeri el a jelentését.⁶⁵

Mindennek fényében nyilvánvaló, hogy ha egy film befejezése – a királyi pillanat, amikor minden eldőlt; a magaslati pont, ahol létrejön a végső jelentés; a *kairosz*, amikor színre lép a bizonyíték; a hely, ahol kiderül a Titok⁶⁶ – létrehoz egy figurát, akkor az valamiféle végső alakként, a ki- és beteljesedett figuraként értelmezhető.⁶⁷ És a figurának a végső beteljesedése minden előzetes létformáját, minden korábbi részleges jelenését meghatározza, megszabja és irányítja – magyarul a figuratív elemzés az eredeti formájában a befejezés felől való

Martin szerint egy jellegzetesen filmes mozgás – Paul Ricouer a következő, obskúrusságában is mély értelmű mondatlall írja le: „Az előttem létrehozott jelentés kisajátítása a szubjektum előrehaladó mozgását feltételezi, amely „figurák” egymásutánján keresztül halad, és minden egyes figura a jelentését abban találja meg, amelyet követ.” Lásd: Ricouer, Paul: *The Philosophy of Paul Ricouer – An Anthology of His Work*. New York: Beacon Press. 1978. p. 181. Ricouer saját bevallása szerint Hegel *A szellem fenomenológiája* című művéből deriválta a figura-konceptióját, merthogy Hegel műve – amelynek középponti gondolata az objektív világszellem megvalósulásának teleologikus elképzelése – szintén egy efféle dinamizmust jelöl meg a történelem alapelveként.

⁶⁵ „A modern nézet szerint egy esemény önmagában elégséges és rögzített, miközben az interpretáció mindig fundamentálisan befejezetlen. Ezzel szemben a figurális elemzésben a tény alárendelődik az interpretációnak, amely tökéletesen lezár: az esemény egy ideális modell szerint létesül, amely az esemény jövőbeli prototípusa, és eddig csupán ígéretet jelent.” – írja Auerbach. A figurális interpretáció temporális rendjének különossége tehát abban áll, hogy a beteljesedés kívül esik a történeti időn – hiszen örökkévaló -, ugyanakkor mégis kézzelfogható történeti valóságot jelent. „A figurák valami örökkévaló és időtlen kipuhatózásának formái. Olyasmira mutatnak rá, ami interpretációt igényel, és be kell teljesíteni a konkrét jövőben, de amik mindig jelenvalóak, és beteljesedettek Isten országában.” Auerbach, Erich: i. m. pp.26-27.

⁶⁶ A *kairosz* az antik retorikai gondolkodás kulcsfogalma, amely arra a döntő pillanatra utal, „mely egy-egy fordulópontot jelöl ki az emberek életében” – állítja Erwin Panowsky. Ugyanakkor Arisztotelész *Retorikája* még nagyobb jelentőséggel ruhazza föl: értelmezésében a *kairosz* az a pillanat az időben és hely a térben, amelyben feltárulkozik valamiféle (netán a végső) bizonyíték. A *kairosz* fogalmát a Biblia is átveszi, ám itt megjelenik benne a végítélet motívuma: a végső, isteni időre, az üdvtörténeti cselekvés idejére utal. Ennek nyomán a *kairosz* különös jelentőséget kap a khiliasztikus eretnekmozgalmakban mint a történelem végének pontja vagy az isteni uralom kezdetének pillanata, a „betelt idő”. Fentebb erre a jelentésére utalok. Lásd ehhez: Adamik Tamás-A. Jászó Anna-Aczél Petra: *Retorika*. Osiris, Budapest, 2005. Illetve: John M. Court: *Approaching the Apocalypse: A Short History of Christian Millenarianism*. L.B. Tauris & Co. Ltd, Palgrave Macmillian, 2008.

⁶⁷ Mintha a figurációnak ez platonikus alapkonstrukciója (amelyben az egyik oldalon a végső eseményt prefiguráló potenciális esemény, a másikon a végső, aktuális esemény áll) valójában minden arisztotelészi fikció inherens része lenne. Elvégre minden narratíva azzal kezdődik, hogy lelepleződik és feltárulkozik az igazság, megmutatkozik a titok, megismerhetővé válik az aktuális esemény, és eljutunk az egyik szférából a másikig, a barlangba rekedt platóni ember eljut a valóságos világig, az ideák világáig, vagy legalábbis – a történet révén – hírt kap felőle.

gondolkodást, az események sajátos archeológiáját jelenti,⁶⁸ amelynek jegyében cselekvések, trópusok, gondolatok, gesztusok, képek, mozgások és egyéb figurák a beteljesedésük várható fényében, előjelekként és stációkként értelmeződnek.⁶⁹

És vajon mire juthatunk *A texasi láncfűrész mészárlás* költői fináléjával ennek fényében? Mit kezdhethetünk azzal, hogy felismerünk és izolálunk ebben a fináléban egy figurát - méghozzá a tánc mozgásának figuráját? Mit tár föl számunkra ez a „retrospektív értelmezői akció”? A hagyományos kérdésfeltevés felől Hooper filmjének fináléja legkivált a felemás lezárásában érdekes (hiszen a szörnyek megmaradnak, de az áldozat megmenekül, így ez a befejezés afféle határesetnek látszik nyitott és zárt finálék között), ám a figurális gondolkodás elemeli az elemzést erről a prózai szintről, és felfejti a befejezés absztrakt jelentéseit. Ebből a nézőpontból végigtekintve a filmen az tűnik föl, hogy a tánc alakzatát már korábban is megelőlegezte a film, és a befejezés hatása és jelentése adott esetben éppen azzal függ össze, ahogy ez az alakzat, ez a figura (tehát Börpofa ideges mozgásainak látványossága) beteljesedik, elnyeri végső formáját, transzformálódik és tánccá alakul. Mintha a film valamiképpen arról a mozgásról szólna, amely végül ebben a „goromba balettban”⁷⁰ teljesül be, ebben a táncban nyeri el valódi, lírai, poétikus formáját. Mintha ez a mozgás, a tánc mozgása lényegében Börpofa esetlen, ideges mozdulatainak és a gyilkos család borzalmas tevékenységének esztétikumát, sajátos költőiségét mutatná föl – méghozzá a fokozás, az elnyújtás (lásd a kergetőzés és a családi vacsora elnyújtott jeleneteit), illetve a túlzás, az átlépés és az excesszus eszközei révén. Elvégre mi más Börpofa tánca, ha nem egy motiválatlanságában, értelmetlenségében gyönyörű, öncélú kihágás? Kovács Marcell is a finálé kivételes esztétikumát hangsúlyozza ihletett kritikájában: „[Börpofa] Rendetlen öltönyében olyan, mint valami lagziból elcsatangolt, kapatos unokatestvér, csakhogy a kezében láncfűrész lóbál, és arcát furcsa maszk takarja, amelyről akkor már tudjuk, áldozatai bőréből készült. Forog körbe a nagydarab test a láncfűrész hangos berregésének zenéjére, az elszalasztott préda miatt érzett dühében a levegőt kaszálja a nehéz szerszámmal, alakját aranszínű keretbe foglalja a hajnali napfény, tánca csupa szenvedély és frusztráció.”⁷¹ A dühödött mészáros tehát hirtelen feloldódik az önnönmagáért való mozgásban, és az ébredő

⁶⁸ „A komplett, teljes figuraként kezelt figurák lehetővé teszik a visszafelé olvasást, azt, hogy a Mester Figura fényében lokalizáljunk és idealizáljunk más figurákat, amely mesterfigura úgy funkcionál, ahogy az isteni birodalom funkcionált a középkori bibliai exegeták számára.” Lásd: Routt, William D.: i.m. pp. 16.

⁶⁹ „Nem lehetséges” – írja William D. Routt –, „hogya a valamiféle beteljesedés felé irányuló írás és gondolkodás szükséges (még ha el is rejtett) következménye a figurális hozzáállás, pozíció adoptálásának?” Lásd: Routt, William D.: i. m. pp. 18.

⁷⁰ Kovács Marcell: *A texasi láncfűrész mészárlás. Mozinet*, 2006. 12.18. pp. 60.

⁷¹ Kovács Marcell: i. m. *Mozinet*, 2006. 12. 18. pp. 60.

világ háttére előtt egygyé olvad a napsugarakkal, hogy ezzel beteljesítse azt a lunáris-szoláris szimbolikát (a Nap és a Hold képének váltakoztatását, amely a film kozmikus dimenzióit exponálja), amely végigkíséri a filmet.⁷²

A tánc végső, beteljesedett alakzata felől nézve megmutatkozik a végtelen erdei kergetőzés absztrakt formája és álomszerű líraisága, amelyet az ismétlődés és a körköröség, az újra- és újrakezdődő mozgás hoz létre: a menekülő nő, Marilyn Burns kétszer rohan be ugyanabba a lakásba és kétszer ugrik ki onnan, menekülése újra és újra elkezdődik, a láncfűrész berregése újra és újra fölzendül. Mintha Marilyn Burns és a Börpofa fogócskája egy körben forgó, ismétlődő mozdulatokra épülő tánc, valamiféle keringő volna, és ekként előlegezné a saját maga körül forgó Börpofa táncát a fináléban. A befejezés figuratív értelmezése tehát valami alapvető jelentőségűre hívja föl a figyelmet, sőt lényegében a film rejtett főtémáját hozza felszínre: Börpofa balettja arra mutat rá, hogy az embereket mészároló, kannibál család rémisztő tevékenysége közvetlen kapcsolatban van az esztétikum szférájával, és bizonyos fénytörésben egyfajta művészi tevékenységnek, vagy a művészi tevékenység értelmezésének látszik.⁷³ A finálé felől visszanézve megdöbbenve vehetjük észre, hogy Börpofa öccse a film egyik korai jelenetében a marhafeldolgozás szépségéről beszél, aztán rögtönzött performanszt ad elő a fényképezőgépével, majd absztrakt festményt rajzol a kocs oldalára. Egy későbbi jelenetből kiderül, hogy Börpofa családjának otthona tele van esztétikus testpreparátumokkal, a nappali közepén pedig egy lenyűgöző csontszobor trónol, amely azon testeknek lehet a figurációja, melyeket Börpofa megmunkál. Merthogy Börpofa konok testművészete folyamatosan transzformálja, figurálja áldozatai testét: fagyasztott hullákból testszobrot, majd csontszobrot készít – és ezzel lényegében annak a zabolátlann, amorális és

⁷² Mintha Hooper itt József Attila híres verssorát - „kelő nappal én is kelek, nem törődök semmi mással” - helyezné profán kontextusba. A *Kertész leszek* című vers ráadásul nyugtalanító lezárásában is hozzákapcsolható ehhez a dermesztő fináléhoz. A kertészek gyakori használati eszközét lóbáló Börpofa mintha a kudarcból fakadó dühét fordítaná át örömtáncá, miként József Attila versében is a pusztulás, a vég tudatából következik az esztétikum vágya: „Kell ez nagyon, igen nagyon / napkeleten, napnyugaton - ha már elpusztul a világ / legyen a sírjára virág.” Lásd: József Attila: *Kertész leszek*. Online: <http://www.mek.oszk.hu/00700/00708/html/kolto00000/kotet00001/ciklus00240/cim00255.htm> (Utolsó letöltés: 2022. 06. 06.)

⁷³ A hatvanas évek sorozatgyilkosságaiban többen fölismerni vélték a modern művészet inspirációját. A hírhedt lápi mészáros, Ian Brady például Simon Reynolds szerint nem csupán Sade márkí vagy a gyilkosságot művészetnek tételező Thomas De Quincey ihletésére ölt gyerekeket, de egyúttal a korabeli radikális avantgárd maximáit – t.i. a „tedd vágyaid valósággá” vagy a „minden lehetséges és semmi sem tiltott” jelszavát – is követte. Lásd még ehhez: Bartók Imre-Nagy V. Gergő: *Apu is belenyalt a vérbe. Újraneztük minden idők legjobb horrorfilmjét*. *Prizmafolyóirat*, 2016. október 30. <http://prizmafolyoirat.com/2016/10/30/apu-is-belenyalint-a-verbe-ujraneztuk-minden-idok-legjobb-horrorfilmjet/> Utolsó letöltés: 2018. 07. 01.

béklyót veszített művészeti működésnek és annak a (kannibalisztikus)⁷⁴ anyagformálásnak adja a példáját és metaforáját, amely a korabeli neoavantgárdban (például a bécsi akcionisták tevékenységében) tetten érhető volt, és amelynek reflexiója Hooper avantgárd remekművének egyik legizgalmasabb jelentésrétegét és az egyik főtémáját jelenti.

Ez a kannibalisztikus anyagformálás magára Hooperre is érvényes – hiszen a filmet alapvetően meghatározza a film anyagára reflektáló, avantgardisztikus forgalmazásmód, ami már önmagában is relevánssá teszi a film figuratív elemzését. Ehhez a filmhez elsősorban műfajfogalmakkal szokás közelíteni, hiszen alapvetően fontos szerepet játszott a slasher – (al)műfajának kifejeződésében, és a modern horror megteremtésében (amely a fantasztikus szörnyeket valóságos szörnyekre cseréli). Ugyanakkor a „hixploitation” (tehát az „exploitation”-filmek azon csoportja, amelyben az agresszorok elaljasult, vidéki rémek) és a horror zsánere ebben az esetben olyan formakezeléssel találkozik, amelynek nyomán Hooper filmjét bizvást lehet művészfilmnek nevezni.⁷⁵ A cselekményben a naturalisztikus-dokumentarista esztétika mellett egyre markánsabban érvényesül a hang és a filmkép absztrakciója és fragmentációja – mintha a valóság „megragadása” helyett annak elvesztése, széttöredezése válna hangsúlyossá. Ez az avantgardisztikus poétika már a nyitányban megjelenik a nyers csikorgásokra épülő hangsávban és a fényképezőgép exponálásának elnyújtott hangeffektusában, de egyre hangsúlyosabbá válik, és a csúcspontját, szédítő paroxizmusát alighanem a borzalmas vacsorajelenetben éri el, ahol a székhez kötözött áldozat iszonyatélményét a filmkép totális feltöredezése, kép- és hangtorzítások, illetve diszkontinuus vágások közvetítik. Kétségtelen tehát, hogy ebben az esetben a film „munkája”, működése és az esztétikai hatás közvetlenül összefügg filmanyag átalakításával és transzformációjával, illetve valamiféle plasztikussággal és absztrakt energiával, ekként a filmtapasztalat azon rétegével, amelyet a narratív elemzés vagy konvencionális filmtudomány rendre figyelmen kívül hagy, és amelyet – Warwick Mules alapján – a figurális szférájaként jelöltünk meg. És ebben a figurális szférában érhető tetten az a dinamikus transzformáció (a kergetőzés táncá,

⁷⁴ A modern művészet és különösképpen az avantgárd művészet elsődleges anyagát tudvalevőleg maga a művészet, illetve saját maga jelenti, ami ebben a fénytörésben kannibalisztikus gyakorlatként értelmezhető.

⁷⁵ Király Jenő ekként hangsúlyozza *A texasi láncfűrész mészárlás* jelentőségét: „...A texasi láncfűrész mészárlás olyan alapfilm, mint a Psycho, mely után nem lehet többé filmet készíteni a régi módon. Ez már nem csupán az ártatlanság korának vége. Az ártatlanság hitének kora is véget ért.” Lásd: Király Jenő: *A film szimbolikája*. IV/2. Erőszak és erotika a filmben. Biopoétika. Kaposvári Egyetem Művészeti Kar, Mozgókép-kultúra Tanszék, Magyar Televízió Zrt. 2011. p. 204. Kovács Marcell erről ugyanígy írt a Filmvilágban: „Vegyünk egy nagy levegőt, és mondjuk ki: mészárlás ide vagy oda, ez bizony filmművészet.” Kovács Marcell: *A texasi láncfűrész mészárlás*. *Filmvilág*, 2007/2. pp. 60-61.

illetve a holttestek testszoborrá, műalkotássá alakítása), amely a film egyik fő témáját exponálja.



5-6. kép: Borzalom és műalkotás *A texasi láncfűrészkesz mészárlás*ban

Ezt a fő témát a film egy formanyelvi alakzaton, *figurán*, a felfedő, reveláló, távolodó mozgás, a hátrakocsizás figuráján keresztül is megfogalmazza. Merthogy ezt a figurát látjuk a fináléban, és ez a formanyelvi figura látható a kezdésben is: a film ugyanis egy távolodással indul. Miután a test- és anyagformálás horrorisztikus hangjait hallgattuk a sötétben, rémisztő vakuvillanásokkal tagolva, hirtelen egy féregjárta hulla fejének közelképe tűnik föl először, majd a kamera hátrakocsizása felfedi előttünk, hogy ez a hulla valójában egy bizarr

műalkotás, egy sírra helyezett test-szobor része (és ezt az értelmezést megerősíti a tévéközvetítés narrátora, aki - éppen abban a pillanatban, amikor a kamera eljut a totálképig – megjegyzi: „hátborzongató műalkotás.”⁷⁶) Ugyanez a hátrakocsizás ismétlődik meg a fináléban is, ahol a láncfűrészessel kergetőző Börpofa (tehát a szintiszta borzalom képe) egyre távolabbról látszik, mivel hősünknek, a menekülő lánynak sikerült felkapaszkodnia egy platóra, és onnan, hisztérikus nevetéssel figyeli Börpofa táncát, amely tánc a felkelő nap fényében hirtelen gyönyörűnek mutatkozik. A párhuzamos vágás összeköti a platón menekülő lányt és Börpofa rítusát, létrehozza néző és attrakció kettősét. Ez a finálé tehát az esztétikai tapasztalatot allegorizálja, amennyiben – a nyitóképhez hasonlóképp – a távolságban ismeri föl a szépség tapasztalatának előfeltételét, míg a közelséget (lásd a vacsorajelenet extrém közelképeit) a borzalom maximumaként prezentálja. Ugyanakkor az extrém fragmentációban, az ellenkező végletben is felmutatja az absztrakt anyagiság esztétikumát. A figurális elemzés tehát a film alapvető figurális sémájának beteljesülését, illetve a művészet és borzalom viszonyának allegóriáját ismeri föl Börpofa kozmikus táncában, amely az egész film értelmezését újrarajzolja – és Hooper remekművét a hátborzongató és a szép, a borzalom és az esztétikum, az iszonyat és művészet mélyértelmű, önreflektív drámájaként állítja elénk.

⁷⁶ Eredetiben: „a grisly work of art.” Erről: tehát a „grisly” és a „work of art” viszonyáról szól a film.



7-8. kép: Az esztétikai tapasztalat allegóriája *A texasi láncfűrész mészárlás*ban

Mindezt a befejezés felől visszatekintő figuratív elemzés mutatta meg számunkra: a vége felől visszanézve, a beteljesedő alakzat prefigurációt keresve nyílt meg a film egyik rétege és a jelentésadás lehetősége. Ez a doktori dolgozat ezt az elemzői gyakorlatot igyekszik érvényesíteni és tesztelni: lényegében erről, a filmbefejezések figuratív archeológiájáról szól. Dolgozatomban arra keresem a választ, hogy miként alkalmazható a filmbefejezés efféle archeológiája a mozgóképek különböző anyagi szintjein, hogyan érvényesíthető a figuratív elemzés retrospektív formája, amelyben a befejezés felől fejtjük vissza a filmet, és a film vége

világítja meg az elejét. Ahogy William D. Roud hangsúlyozza: a figuráció a történetről szól, az alakzat történetéről és történelméről – a filmen belül és a filmtörténetben. Lényegében ebből következik az archeológiai közelítés szükségessége.⁷⁷ A dolgozat tehát evidensen a befejezések jelentéstani szerepét hangsúlyozza, hiszen arra mutat rá, hogy egyetlen motívum transzfigurációja a befejezésben átformálja a filmek jelentéstani szerkezetét. Így tehát a figurális rendszer esztétikai és jelentéstani funkciója és fontossága mellett érvelek, és ezen rendszer működését makrofiguratív szinten (tehát a cselekmény, a szituáció és a karakterizáció szintjén), illetve mikrofiguratív szinten (a kép, a hangrétegzés és formai paraméterek szintjén) igyekszem bemutatni. Ebben az értelemben a dolgozatom mégiscsak hűséges azokhoz az elméletekhez, amelyek a film „munkáját”, működését két dimenzióban, két textuális szinten értelmezik – lásd például a „narratív diszkurzus” és a történet strukturalista-formalista megkülönböztetését Bordwellnél és Neupertnél. A figurális elemzés rámutat, hogy a film a lehető legkülönbözőbb módokon képes transzformálni elemeit és motívumait – és ez éppúgy érinti a film formai rendszerét, mint magát a narratívát.

A dolgozat mindezen túl amellet foglal állást, hogy a figuráció sajátos komponálási módként is tételezhető, és ekként ez az elgondolás a kreatív munkát is inspirálhatja és orientálhatja. Ezt a hipotézist kivált az utolsó fejezet igyekszik bizonyítani, amely a doktori mestermunka, a *Larry* című játékfilm befejezésének kidolgozását mutatja be. A forgatókönyvírás utolsó stációjára fókuszáló, személyes műhelynapló a történetépítés kardinális döntéseit és tévútjait rekonstruálja, ezzel pedig a figuratív gondolkodás írói-dramaturgi potenciálját villantja föl, valamint az elmélet gyakorlattá formálódásáról tudósít. Ez a szövegrész voltaképpen azt demonstrálja, hogy a figuráció gondolata nem csupán a filmelemzés praxisában lehet termékenyítő hatású, hanem alkotói folyamatokban is eredményekre vezethet – de legalábbis kitérít a filmkészítők szemhatárát és professzionális eszközkészletét. Ebből evidensen adódik az a föltevés, hogy a figuráció teóriája gazdagíthatja a forgatókönyvírás, a rendezés és a kreatív írás diskurzusait, valamint a művészeti oktatást is: olyan koncepcióról van szó, amely hidat verhet a filmelmélet, az elemzői és a filmkészítői gyakorlat, valamint a pedagógiai munka közé.

A figura, figurál és a figuráció kifejezéseket több értelemben fogom használni a szövegben. Míg a figuráció mindig a fentebb meghatározott formában az elemek és motívumok

⁷⁷ Roud, William: i. m. p. 24.

lépcsőzetes transzformációját, az alakzat és a beteljesedés, részleges figura és a végső figura viszonyát, előbbi utóbbiban történő aktualizálódását jelenti, addig a *figura* lényegében a figuráció anyagaként azonosítható: azon alakzatként, amely ennek a dinamikus, lépcsőzetes formálásnak az alanya lehet, legyen szó a film plasztikus elemeinek bármelyikéről. Ebben a kontextusban a motívum nem csupán cselekményegységet, hanem bármilyen visszatérő elemet, alakzatot takar. A *figurál* igét tágabb értelemben, gyakran metaforikus jelentésében használom, amennyiben nem csupán ezt a lépcsőzetes, stációkon keresztül haladó transzformálást, ezt a jól körbeírt folyamatot jelentheti, hanem az egyes szövegek kontextusától függően a tágabb értelemben vett átalakítást, a dinamikus transzformáció egyéb módjait is.

II.

GESZTUS és HELYZET

Mosolyok a befejezésben

Nemes Jeles László: Saul fia (2015)

A tizenkilencedik század óta visszatérő vélekedés a művészetkritikában, hogy a művész és a kritikus egyaránt az adott műforma anyagához viszonyul, illetve azt hivatott föltárni. A nevezetes angol esszéista, Walter Pater például azt hangsúlyozta a reneszánsz koráról írt tanulmányában, hogy minden rendes esztétikai kritika az adott művészetre specifikus anyagságból indul ki – és lényegében ezen anyagság kutatásának és értelmezésének kötelezi el magát.⁷⁸ Pater szerint az efféle kritikai gyakorlat azzal a felismeréssel kezdődik, hogy az adott művészeti forma az érzéki anyaga révén „a szépség sajátos és más művészetekre lefordíthatatlan minőségét hordozza”, és innentől a kritikának legkivált az a feladata, hogy ezt a sajátos szépséget fölkutassa a műalkotásokban, illetve felelősen fölmérje a műforma anyagának kötelmeit. Mert ahogyan egy művész (tehát a speciális anyagság megmunkálójaként) ennek az érzéki anyagságnak tartozik felelősséggel, úgy az esztétikai kritika egyik funkciója éppen az, hogy megítélje: ez a művész „mennyiben vállalta a felelősséget az anyaga iránt és mennyiben teljesítette annak elvárásait”.⁷⁹

Ez a kritikai gondolat a huszadik századi filmes diskurzusban is rendre visszaköszön. A francia újhullám és a realista filmelmélet spirituális apafigurája, André Bazin is ezt a hagyományt viszi tovább, hiszen a kritikai gyakorlatát a mozgókép természetére vonatkozó belátásokra építette föl, pontosabban az anyag specifikumait helyezte annak centrumába. Bazin azt kérte számon a filmekről, amit szerinte a mozgókép a legjobban tudott: annak fényében tette őket mérlegre, hogy mennyiben szolgálgják a film anyagát és teljesítik be az anyagság specifikus lehetőségeit (és ez a specifikus lehetőség szerinte a valóságábrázolással függ össze). Ekként gyakran normatív, előíró módon vizsgálta és értékelte a különböző filmeket, és ennek jegyében tabusított bizonyos technikákat is (lásd a „*Tilos a montázs!*” című

⁷⁸ Pater, Walter: *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, in *Selected Writings of Walter Pater*, (szerk.: Harold Bloom). New York: Columbia University Press, 1974. p. 17.

⁷⁹ Pater, Walter: i. m. p. 17.

szövegét és annak központi javaslatát).⁸⁰ Ez a normatív szemlélet ma már erőteljesen problematikusnak tűnik, ám Bazin műve annyiban mindenképpen iránymutató a legprogresszívebb kortárs gyakorlatok számára, hogy a film anyagiságának koherens elképzelését implikálja – és a mozgókép nagyszabású vízióját az igazán érvényes kritikai gondolkodás előfeltételeként mutatja föl.

A figuratív filmelemzés szintén a mozgókép sajátos víziójára, az anyagiság jellegzetes értelmezésére épít: az az elképzelés áll a középpontjában, hogy a film elemei (a formai paraméterektől kezdve narratív helyzeteken át az egyszerű formákig, alakzatokig és piktoriális hatásokig) eredendően rugalmasak, dinamikusak, vagy formálhatók – és különösen azok egy lépcsőzetes, fokozatos folyamatban, a figuratív beteljesedés logikája szerint. Mindebből persze nem következik semmiféle normatív közelítés, merthogy ez a dinamizmus végtelen formában gondolható el, ahogy a figurák száma és az értelmezés lehetőségtartománya (amely szükségszerűen hermeneutikai, és bizonyos értelemben „metaforikus” értelmezés) is kimeríthetetlen. Ugyanakkor a figuráció Brenez-i elmélete mégiscsak rámutat a film specifikus lehetőségeire. A mozgókép ebben a közelítésben egy eredendően plasztikus művészetként tűnik föl, amely különös erővel tud kialakítani és negálni, eleveníteni és pusztítani, kibontani és sűríteni – és amelynek speciális ereje részben a zenei, időbeli szerkesztés lehetőségeiből, a motívumok transzformációjából, a jellegzetesen dinamikus struktúráiból következik. Abból, hogy párhuzamosan tudja modulálni megannyi heterogén elemét, és sajátos kapcsolatokkal létesíthet közöttük,⁸¹ illetve abból, ahogy miniatűr mozgásokat és közegeket világszerűvé tud felnagyítani, vagy apró, jelentéktelen cselekvéseket világfordító jelentőséggel tud fölruházni. Bíró Yvette a hatvanas évektől abban azonosította a mozgókép legizgalmasabb lehetőségeit, hogy a hétköznapiak esetleges folyását, banális mozzanatait jelentőségteljessé formálhatja, és a leíró vagy költői mozzanatok drámai funkcióval ruházhatja föl, továbbá hangsúlyozta azt, hogy a film dinamikus időstruktúrákban tud jelentést teremteni⁸² – ekként pedig a figuratív gondolkodás bizonyos premisszáit előlegezte meg.

⁸⁰ Bazin, André: Tilos a montázs. In: Bazin, André: *Mi a film?* Osiris kiadó, 1995. pp. 48-60.

⁸¹ Kép és hang diszjunkciójának jellegzetesen filmszerű lehetőségeihez lásd: Deleuze, Gilles: *Having an idea in Cinema* (On the Cinema of Straub and Huillet). Online:

http://www.columbia.edu/cu/arts/vad/critical_issues_on_art/deleuze_ideacinema.pdf Utolsó letöltés: 2018. 05.

11. A formai elemek szintetikus fúziójának filmszerű lehetőségeihez lásd: Badiou, Alain: *Cinema*. Polity, 2013. p. 55.

⁸² Bíró Yvette *Időformák* című kötetében a természeti jelenségek példáin keresztül és egy káoszelmélettől kölcsönzött fogalmi keretben írja le ezeket a temporális-dinamikai lehetőségeket, a filmelbeszélés hirtelen

A film kettős affinitása és a „geszturális mozi”

Ez a jellegzetesen filmes dinamizmus a mozgókép két csodálatos lehetőségére is rámutat. Arra a lenyűgöző kettősségre, hogy a film egyfelől egy szimpla gesztusba tudja sűríteni a lehető legkomplexebb gondolatokat, másfelől képes arra, hogy valami tökéletesen áttetsző eseményt vagy gesztust végtelenül bonyolulttá tegyen. Ez a mozi egyik nagy mutatványa: az, hogy egy bonyolult kérdést leegyszerűsíthet, míg egy egyszerű mozdulatot bonyolulttá tehet. A filmművészetben (Paul Celant hírneves sorát parafrázálva) tényleg nincs különbség egy vers és egy kézfogás között: egy banális mozdulat magába sűrítheti egy műalkotás teljességét és a legkomplexebb gondolatokat. És például a modern vagy posztmodern művészfilm befejezéseit lajstromozva szügyig gázolhatunk az efféle gesztusokban, legyen szó az ég és a másik ember felé nyújtózkodó kézzel (Tsai Ming-Liang: *A lyuk*), egy lemondó legyintésről (Fellini: *Az édes élet*), vagy egy pénzérme feldobásáról (Jean-Pierre Melville: *Bob nagyban játszik*). Néha a színész által eljátszott gesztus homályos, átláthatatlan problémákat tesz megragadhatóvá, máskor egy problémátlan látvány vagy gesztus (például a munkába induló apuka képe a *Holy Motors*-ban és a *Mocskos zsaruban*) hirtelen megnyílik, és végtelenül komplexé válik. (És itt emlékezzünk arra, hogy Alain Badiou szerint a mozi igazi mozgása a megnyílás, egészen pontosan a transzparens kép megnyílásának jellegzetesen filmszerű mozgása: annak a megmutatása, hogy egy áttetsző képben további képek rejteznek, egy intim képben benne van egy nagyobb kép, a privát, intim tapasztalat adott esetben egy társadalmi tapasztalatot rejt magában. Mert míg a színház a politikai felől halad az intimitás felé, addig a mozi az intimitás felől terjeszkedik a politikai irányába, és a banalitás felől jut el a szofisztikáltsághoz – lásd ehhez Badiou példáját, a *Szerelmem, Hirosima* című Alain Resnais-filmet, amely a történelmi-társadalmi szituációt az intimitáson keresztül közelíti meg.)⁸³

Komplex dolgok egyszerűvé tétele és szimpla dolgok bonyolulttá tétele – ez a mozi kettős affinitása⁸⁴, és az egyik különleges lehetősége a figuratív gondolkodásban. És ez a kettős

felgyorsításának és lassításának eszközeit, az áramló és örvénylő előrehaladás formáit. Lásd: Bíró Yvette: *Időformák*. Osiris Kiadó Kft., 2006.

⁸³ Lásd ehhez: Badiou, Alain: *Cinema*. Polity, 2013. p. 13. „A mozi mozgása magágba foglalja a kép megnyílását: annak megmutatást, hogy ezen az intim képen belül ott van egy nagyobb kép lehetősége. A megnyílás útja jellemző a mozira: a zsenije a megnyílásban áll.” – mondja Badiou. Ugyanitt később amellett érvel, hogy a színház problémája a kondenzálás problémája, ezzel szemben a film problémája a megnyílás, a nyelv megnyílásának problémája.

⁸⁴ Lásd ehhez: Brenez, Nicole: *De la figure en général et du corps en particulier; L'invention figurative au cinéma*. Année. 1998. p. 55.

affinitás ebben az értelmezésben a gesztusok és a helyzetek jelentőségét emeli ki, hiszen arra mutat rá, hogy egyetlen gesztus komplex tartalmak jelölőjévé válhat, illetve arra, hogy egy áttetsző helyzet elmélyíthető és problematikussá formálható a figuratív komponálás révén. Ezt a kettős mozgást igyekszem most megvizsgálni a filmbefejezésben: arra keresem a választ, hogy miként válik jelentéssé egyetlen problémátlan, áttetsző helyzet figurációja, illetve miként lesz egyetlen gesztus modulálódása és transzfigurációja a jelentés forrásává. Hogyan változtat meg mindent a fináléban egyetlen visszatérő helyzet, és miként írja újra a világot és a jelentést egyetlen mozdulat (legyen az egy kézlegyintés, egy kéznyújtás vagy egy bávatag mosoly)? És mi a jelentősége ezeknek a gesztusoknak a figuráció szempontjából?

Az efféle figuráció különös filmszerűsége a gesztusok dinamizálásában és a képek felszabadításában is megragadható. A kortárs filozófia egyik legnépszerűbb hivatkozási pontja, az olasz Giorgio Agamben több esszéjét is szentelt a mozgókép kérdéseinek, és ezek egyikében, a *Jegyzetek a gesztusról* című szövegben amellet érvel, hogy a film eminens feladata a képek statikusságának megtörése, és valódi, dinamikus gesztusok megteremtése. Agamben gondolatmenete abból a csodálatosan hajmeresztő állításból indul ki, hogy a huszadik század elejére a nyugati burzsoázia elvesztette a tradicionális gesztusrendszerét – így pedig a mozgókép ezen veszteség dokumentációja, valamint az elveszett gesztusok visszaperlési kísérlete lesz. De miben mutatkozik meg egyértelműen a gesztusok elvesztése? Agamben szerint abban, hogy az 1885-ben körülírt Tourette-szindróma betegsége (amelyet az izommozgások koordinációjának totális zavarát jelent, afféle „generalizált katasztrófát a gesztusok szférájában”)⁸⁵ egyszerűen eltűnik a huszadik század első felében, és egészen 1971-ig egyetlen esetet sem diagnosztizálnak. Ennek pedig Agamben szerint aligha lehet más oka, mint az, hogy ez a szindróma bizonyos értelemben általánossá vált a társadalmi életben, és a tikkek, rángások és a disztónia lényegében normává válik a modernitásban összezavarodott, kultúráját veszített polgári világban, merthogy a huszadik század elején lényegében mindenki elvesztette a kontrollt a gesztusai fölött. Micsoda gondolat! Agamben ezzel nem csupán azt feltételezi, hogy a modernitás megrabolta a polgárságot a gesztusaitól (jóllehet ez a társadalmi osztály alig néhány évtizeddel korábban még határozottan uralta szimbólumait), de mintha azt is állítaná, hogy a film megszületésének pillanatában mindenki egy kicsit másként kezdett mozogni és gesztikulálni, és a polgári középosztály bizonyos mértékben Tourette-szindrómás lett. (Ebben a metaforikus értelmezésben a huszadik század lényegében a Tourette-szindróma

⁸⁵ Agamben, Giorgio. i. m. p. 7.

évszázadaként tűnik föl.) Mindazonáltal a mozgókép nem csupán dokumentálja az emberi gesztusok kontrollvesztését, nem csupán rögzíti a modernista idegesség és remegés ezerszínű formuláit meg a Tourette-szindróma fékezhetetlen, osztársadalmi tombolását, hanem szembe is helyezkedik a mozdulatok konfúziójával – és a polgári világ rajta keresztül próbálja helyreállítani az elveszett gesztusait. De hogyan? Miként lehet a mozi a gesztusok visszaszerzésének művésze? Agamben így válaszol: a mozi azáltal alkalmas erre, hogy ki tudja szabadítani a gesztusokat a képek fagyottságából, és gesztussá tudja transzformálni a képet. Merthogy minden egyes kép egyszerre tartalmaz egy statikus és egy dinamikus erőt: azt az erőt, amely tárgyiasítja és eltörli a gesztust, és azt, amely megőrzi a gesztus dinamikus erejét. És a mozi feladata az utóbbi aktualizálása, a dinamikus erő felszabadítása a statikus kép bénító mótelye alól, amelyre számos különböző lehetőség áll a rendelkezésére.

Ilyen például a montázs. Merthogy a montázs az ismétlés és megállítás révén felszabadítja azt, ami befagyott a képbe: az ismétlésben visszatér a kép dinamikus potenciálja, a szünettel, a megállítással pedig a kép pusztán gesztusként mutatkozik meg. Agamben a francia teoretikus és avantgárd filmes, Guy Debord kísérleti filmjeit vizsgálva mutatja be,⁸⁶ hogy az ismétlés és a megállítás működése felszabadítja a kép dinamikus potenciálját, és lebontja a képet, hogy a gesztust revelálja. Ez tehát a gesztus teremtésének agambeni módszere. De vegyük észre: ez a dinamizmus a figuráció formájaként is leírható, hiszen egy olyan folyamatról van szó, amely a kép jelentéstartalmát ismétlésen, stációkon keresztül szabadítja föl.

Visszavezetni „a képeket a gesztusok anyaföldjére” – ez a mozi szent feladata és specifikus képessége Agamben szerint. Ilyenformán a film alapeleme nem a kép, hanem a gesztus – és így a film nem is annyira az esztétika birodalmába tartozik, mint inkább az etika és a politika területére. Az ideáltipikus film nem a tisztán esztétikus, a pusztán vizuális film, hanem az etikai és politikai vetületű „geszturális mozi”, amely képek helyett mozgóképeket teremt, és a szuverén kép megszüntetésére törekszik (ilyenformán nincs is benne kiemelhető kép). Nemes Jeles László filmje, a *Saul fia* ebben az értelemben efféle „geszturális” filmnek látszik, amely módszeresen alárendeli a vizualitást az esztétikai apparátus egyéb rétegeinek (elsősorban a hangnak), és a különállóként érzékelhető képeket alárendeli egy dinamikus mozgásnak. Nemes Jeles László és operatőre, Erdély Mátyás többször is nyilatkozott arról, hogy

⁸⁶ Agamben, Giorgio. Difference and Repetition: On Guy Debord's Films.
http://www.totusradio.fi/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/Giorgio-Agamben-difference_and_repetition_on.pdf

mindenáron szerették volna elkerülni az esztétikus, önmagáért való és önmagukban szép képeket, és ez jól látszik abban, hogy a film formanyelvi rendszere alapvetően dinamikus hosszú beállításokra épül, amelyekben az egyes kép gyakran érzékelhetetlen, nehezen azonosítható látványokat mutat, és a kameramozgás valamiféle *haptikus* tér- és valóságtapasztalatot közvetít.⁸⁷ A *Saul fia* tehát agambeni értelemben a gesztusok felszabadításának filmje (ráadásul az esszenciálisan etikai és politikai gesztusoké, hiszen éppen egy etikai gesztusról, egy gyermek temetési kísérletéről mesél), így a gesztusok figurációja szempontjából megfelelő példának tűnik – másrészt ennél a filmnél különösen relevánsnak látszik a gesztusok figurális elemzése. Már csak azért is, mert a film fináléja jelentékeny komplexitást sűrít egyetlen gesztusba (egy mosolygásba), miközben egy áttetsző helyzetet (egy gyermek eltemetésének kísérletét) problematikussá tesz. A következőkben tehát ezt a kettős mozgást, a mozgókép kettős affinitását, a jelentés egyetlen gesztusba sűrítését és egy helyzet problematizálását, a gesztusok és a helyzetek figurációját vizsgálom meg a *Saul fia* című filmben a befejezéséből kiindulva, tehát a *Saul fia* befejezésének figuratív archeológiáját igyekszem elvégezni a filmvégi mosoly hagyományának áttekintésével.

Nemes Jeles László filmje lényegében egyetlen gesztus története: egy mosolyé, amely a főszereplő kiüresedett arcára költözik a fináléban. Ennek a mosolynak a jelentőségét különösen fölfokozza az, hogy (hősrünk egyetlen korábbi gesztusán, a finálé beteljesedett mosolyát prefiguráló félmosolyon kívül) egyetlen hasonló gesztus sem előzi meg – hiszen a halálgyárban mind a foglyok, mind a fogvatartók gesztusrendszeréből hiányzik ez az elem. Hogyan születik meg tehát ez a mosoly? És egyáltalán: hogyan lehetséges egy ilyen kiteljesedett mosoly Auschwitzban? És miféle mosolyok születhetnek az „elképzелhetetlen” borzalom árnyékában? A finálé felől olvasva ezek a film alapkérdései. És ezzel meglepő módon a *Saul fia* fölöttébb közel kerül Roberto Benigni rendre humanista lágergiccsként aposztrofált munkája, *Az élet szép* alapkérdéséhez, ugyanakkor a két film által megfogalmazott válaszok aligha lehetnének különbözőbbek. Benigni a mosolygás lélekmentő és világjobbító hatásairól mesél, így a fiúnak játszó hőse rendre vicces grimaszokba torzítja az arcát, Nemes Jeles filmjében azonban a finálé mosolygása az egyetlen mosoly (igaz, ez is egy gyermeknek szól, hiszen Saul az elé tévedt gyermekre mosolyog rá). Agamben a „geszturális” mozi lehetőségeit latolgatva arról mereng, hogy Beckett *Nacht und Träume* című drámájának

⁸⁷ Lásd ehhez Vincze Teréz rendkívül inspiráló tanulmányát a *Saul fia* auditív stratégiáiról. Vincze Teréz: A lelkiismeret hangja – Hang és haptikus érzékelés a *Saul fia* című filmben. *Metropolis*, 2015/2. pp. 58-70.

implicit definíciója szerint egy film valójában egy gesztus álma – és ebben az értelemben a *Saul fia* egy mosoly álmaként írható le a mosolytalan világban.

A mosolyok hagyománya

De mielőtt elragadnak minket a nagy szavak, emlékeztessük magunkat valamire: a filmvégi mosoly a narratív lezárás jól ismert konvenciója, pontosabban egy konvencionális stratégia (a happy end) gyakori járuléka. Számos olyan hollywoodi filmet ismerünk, amelyben a győzelmeskedő hős – miután teljesítette a cselekmény fő küldetését, és ezzel párhuzamosan megszerezte magának a vágyott nőt – önelégült vigyorral mosolyog a szerelmére, a közönségre, vagy esetleg a nézőre (lásd például John Ford *A nyugodt férfi* című moziját, amelynek hőse a beteljesedett szexuális uniót ünnepelve bárgyún vigyorog és integet a kamera irányába). Számos film akad, ahol a mosoly inkább a konfliktus feloldásának és a cselekmény lezárásának drámai értelemben gyümölcsöző eszköze (mint például Enyedi Ildikó *Simon mágusa*), és olyan film is, amely ezen mosoly reflektált, ambivalens prezentálásában érdekelt (ilyen például Quentin Tarantino *Jackie Brown*-ja, amely a finálé hosszan kitartott közelképével és a színészi játékkal arra kérdez rá, hogy vajon megszületik ez a filmzáró, győzelmi mosoly, vagy sem). És nyilván megannyi olyan film sorolható elő, amely ezt a filmvégi mosolyt ironizálja. Ilyen például Frank Capra remekműve, a *Lady egy napra* című vígjáték, amelyben az egyszeri koldusasszony ismert barátja révén eljátszhatja az úrinőt a látogatóba érkezett lánya előtt, hogy aztán a fináléban boldogan, mosolyogva integessen a búcsúzó vendégnek – miközben mi pontosan tudjuk, hogy holnaptól újra koldus lesz. Ilyen Brian de Palma és a forgatókönyvíró Paul Schrader remeke, a *Megszállottság*, amelynek bizarr happy endjében apa és lánya (aki korábban inkognitóban elcsábította az apját, hogy bosszút álljon rajta az anyja haláláért) szentimentális ölelésben egyesül egy repülőtéren, és mindketten mosolyogni kezdenek.⁸⁸ Ilyen minden idők legismertebb filmvégi vigyora, a

⁸⁸ Ebben a rendkívüli komplexitású, bravúros jelenetben (<https://www.youtube.com/watch?v=-8tZ3-BdeBY>) Brian de Palma lényegében Hitchcock *Szédülésének* kulcsjelenetét írja újra, amelyben az elhunyt(nak vélt) szerelmét egy közönséges lányban sikerrel újrateremtő Scottie – mikor csókolózni kezd a tökéletessé formált modellel – visszakerül a múltba, és újra régi szerelmének karjaiban találja magát. (Lásd a jelenetet itt: <https://www.youtube.com/watch?v=8317VVohgMo>). Kovács Marcell így írja le a két jelenet hasonlóságait és különbségeit: „Amikor a befejezés felé közeledve Scottie már Madelaine képére formálta Judyt, a régi szerelem illúziójának átengedve magához öleli a lányt, amit Hitchcock azzal érzékeltet, hogy miközben lassan körbetáncolja kamerájával a párt, a háttérben a szoba díszletét a kolostor képével, Scottie és Madelaine múltbeli ölekezésének hátterével mossa egybe. De Palma ezt a jelenetet használja a *Megszállottságtól* kezdve védjegyévé váló, roppant szakértelemmel megszerkesztett, grandiózus befejezéshez. Kettébontja az eljárást. Az idősíkok egymásba játszásának eszközével akkor él, amikor az apjával szemben elkövetett bűnét már megbánó Sandrát szembesíti a ténnyel, hogy a tizenhat évvel korábbi tragédia valódi okozója La Salle volt. De továbbfejleszti a

Psycho hősének dermesztő mosolygása, amely egy átúszás révén fölfedi előképét, a halott mama csontvázának vigyorgását, ezzel revelálja a hősben rejlő pszichózis mélységeit. És ilyenek azok a befejezések is, amely egy mosolyban valamiféle tragikus veszteséget fejeznek ki. Például Lynne Ramsay elsőfilmje, a *Ratcatcher*, amelynek véletlen balesetet okozó kiskamaszhőse a cselekmény lezárásaként öngyilkos lesz – ám az utolsó képeken álmai otthonában, egy imaginárius térben tűnik föl, és felénk mosolyog (igaz, mosolya a vízbe fúló test lassított képére úszik át). Vagy ilyen Sergio Leone nehézsorsú remekműve, a *Volt egyszer egy Amerika*, amelynek főszereplője, a megrendült Noodles (Robert de Niro) ópiummámorban, debil, kiürült vigyorba merevedve búcsúzik az élettől és a cselekményvilágtól.

Ezek a befejezések többnyire szimplán a narratív lezárás érdekében használják föl a mosoly gesztusát, és kevésbé érdekesek a figuratív elemzés szempontjából. De néha a legáttetszőbbnek tűnő verziók is megvalósítanak valamiféle figuratív logikát. Richard Donner *Superman*-je (amely 1978-ban készült) például első látásra fokozhatatlanul mechanikus módon használja ezt a konvenciót: a címszereplő a fináléban megmenti a világot, majd visszatekeri az időt, hogy a szerelmét is megmentse, végül – miután minden sikerül – boldogan a sztratoszférába röptül, és vigyorogva megfürdeti magát a felkelő nap fényében.⁸⁹ Mindez kevésbé tűnik érdekfeszítő stratégiának, fontos azonban hangsúlyozni, hogy Donner filmjében a mosolygás strukturális elemmé válik, hiszen a főhős személyiségének megosztottsága tükröződik benne. Hősrünk ugyanis Supermanként lehengerlően csábosan mosolyog, ám prózai, hétköznapi alakváltozatában (tehát egyszeri újságíróként, Clark Kentként) egyszerűen képtelen erre: itt csak zavarodott mosolygást tud előállítani. A film a kulcsjelenete erre a megosztottságra vet fényt: Superman az első randiján szó szerint megszedíti Lois Lane-t, miután körbepölyöli vele a várost, ám a szexuálisan átfűtött (és delejezően férfias mosolyokkal kidekorált) randevú után eltűnik, hogy aztán Clark Kentként kopogjon be – merthogy Lois és Clark aznap estére közös programot terveztek. Miközben a *Superman*-be szerelmes Lois Lane a fürdőszobában készülődik, Clark Kent leveszi a szemüvegét, és előbukkan mögüle sármos,

trükköt: nem csak a háttér váltogatásával idézi fel a múlt időt, hanem azzal is, hogy egy felső kameraállást alkalmazva Sandrát a kiszolgáltatott kis Amyvé változtatja. A film utolsó képsorában aztán Michael a reptér folyosóján pisztollyal a kezében fut a lány felé, La Salle után vele is végezni akar. A teljesen összeomlott Sandra/Amy egy sikertelen öngyilkossági kísérlet után tolószékben ülve pillantja meg a férfit. Zavarodottan feláll, és mivel nem látja kezében a pisztolyt, boldogan futni kezd felé. „Apa, apa” – súgja a fülébe, miközben megöleli. És ahogy a pár körül a kamera lassan körbe jár, Michael döbbent arcán végül mintha megjelenne az öröm.” Lásd: Kovács Marcell: Dupla vagy senki. *Filmvilág*, 2003/05. pp. 34-36. Online:

http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=2270

⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=9Hy6S7urCZM>

visszaautasíthatatlan Superman-vigyora – ám amikor a lány kijön a fürdőből, úgy dönt, hogy mégiscsak visszaveszi szemüvegét, és a lefegyverző mosolya zavarodott mosollyá korcsosul. Ez a jelenet a karakter feloldhatatlan belső konfliktusára vet fényt: a szuperképességű férfi szemüveges, egérhangú nyomorulttá, megválthatatlan bétahímmé stilizálja magát álmai asszonya előtt, mert kizárólag ebben a belső feszültségben, a nyomorék és a félisten, a földi és az égi szerelem ellentmondásában tudja megkonstruálni az identitását. (Mi egyéb oka lenne arra, hogy megőrizze Clarkot?) Mindkét fél egy színjáték és egy szerep, de egyik sem él meg a másik nélkül: Superman félmosolya kizárólag Clark Kent zavart mosolygása révén létezhet, sőt lényegében egymást prefigurálják és transzfigurálják. Az önfegyelem atyai parancsa (Superman földi apja, Szent József profán alakváltozata arra inti a fiát: ne vallja be a világnak, hogy mit tud) a szuperképességű ember személyiségét egy parodisztikus verzióvá és isteni ideállá hasította ketté, valóságos félemberré és fiktív szuperemberré duplikálta, és ezáltal egy jellegzetesen figurális sémát hozott létre, amelyben Clark Kent valójában Superman prefigurációja, részleges, korcs megvalósulása és jóslata, ígérete. Az egyik a földi, a másik az égi birodalom lakója, de – ahogy azt Auerbach hangsúlyozza a részleges figura és a beteljesedett figura kettőssége kapcsán – mindkettő megragadható, történeti valósággal rendelkezik. Ugyanakkor a kettő párhuzamossága belső feszültséget okoz, és ez robban ki a kulcsjelenetben. Ez Donner filmjének nevezetes pillanata: Superman a szerelme, Lois Lane holtteste fölött rángatózni, tikkelni, remegni és ordítani kezd, korábban példás feszességgel uralt arca elveszíti a kontrollt, mintegy radikálisan defigurálódik (és kétségkívül a Tourette-szindróma jelei mutatkoznak rajta).⁹⁰ Ennek a faciális katasztrófának az ellenpontja a finálé extremizált vigyorgása, amely jóindulatú közelítésben a kettős személyiségkonstrukció helyreállításának, a kontrollált arc refigurációjának ünnepét jelenti. De másfelől a rángatózó arc a vigyorgó arc prefigurációja és jóslata is, az ordításban széteső arc a teljes vigyorgásban széteső arc előzményeként is tétélezhető. A *Superman* befejezésének figuratív archeológiája tehát a főszereplő identitás-konstrukciójának törékenységét hangsúlyozza: a magabiztos mosolyok és a bizonytalan mosolyok, a rángatózás és a széles, széteső vigyor összefüggését teszi láthatóvá, ekként pedig a főszereplő karakterének belső feszültségeire mutat rá.

A filmzáró mosoly figuratív jelentőségére még egy példát szeretnék fölhozni – szintén Richard Donnertől. Ez a két évvel korábbi *Ómen* című film, amely látszatra az ironikus befejezés érdekében érvényesíti a filmvégi vigyorgás konvencióját. A Sátán politikai

⁹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=fxF3kNmJ7tk>

karriertörténetének indulásáról mesélő horrorfilm főszereplője a jámbor nagykövet (Gregory Peck méltóságteljes rutinalakításában), aki gyermekének elvesztése után elfogadja egy gyanús pap ajánlatát, és – hogy mintegy suttyomban megszüntesse a családi tragédiát – egy szülésben elhunyt nő kislányát adja az altatásból ébredő felesége kezébe, azt hazudva róla, hogy az kettejük gyermeke. A film cselekménye lényegében a „nagykövet ezen drámai vétségének a bűnhődéstörténetét” vezeti elénk,⁹¹ hiszen a sajátjának nevezett kisfiúról lépésről lépésre kiderül, hogy maga a megtestesült Sátán: ordít, ha templomba kell menni, vonzódnak hozzá a fekete kutyák, és hullanak körülötte az emberek. A film utolsó felvonásában a bűnhődő apa már nyílt küzdelmet folytat „gyermeke” ellen, de az ördögi erők végül győzedelmeskednek: mikor végre kivégezhetné a fiút egy baltával a templom oltárán, a nagykövetet leteríti a rendőrség golyója. Temetésén aztán kiderül, hogy a kiskamasz-Antikrisztust maga az amerikai elnök vette magához, és ezt a fordulatot a gyerekestbe bújt Sátán pajkos mosollyal nyugtázza. Ám ez a súlyosan ironikus mosoly nem csupán a film első harmadának ártatlan gyerekmosolyait teljesíti be (egybeoldva az ártatlanság és az elvetemültség morális kategóriáit), de valójában a film első mosolyának, a gyermeket prezentáló nagykövet mosolyának a beteljesedett, végső figurája: annak a hazug, ironikus mosolynak (hiszen a néző és a nagykövet tudja, hogy a gyermek nem az anyáé), amellyel hősünk odaadja a feleségének az újszülött Sántát. Az *Ómen* ezáltal a szelíden önző gesztusokban tárja föl az apokalipszist és a világ pusztulását, a kegyesen hazug mosolyokban mutatja meg az értékek totális összeomlását: Donner filmje (lényegében az *anamorfikus bezáródás* példjaként) a jószándékú erőszak pokoli tartalmait göngyölíti elő. Merthogy hazugul belevigyorogni valaki más arcába annyit jelent, mint szelíden mosolyogni a Gonosz győzelme, a világ pusztulása fölött.

⁹¹ Varga Zoltán: Damien visszatér – Újrahasznosítás előtt az *Ómen*. *Filmtett*, 2006. február 15. Online: <http://www.filmtett.ro/cikk/2532/ujrahasznositas-elott-az-omen>



9-10. kép: A szelíden önző mosoly és az apokaliptikus mosoly az *Ómen*ben

A mosoly mint a szimbolikus megváltás jele

A *Saul fia* befejezése alapvetően másként szituálja a filmzáró mosoly közhelyszerű motívumát: ebben a filmben ez a mosoly nem csupán a cselekmény lezáró gesztusát, hanem az egyik legfőbb fordulatát jelenti. A legfontosabb, a meghatározó, a döntő eseményről van szó, hiszen ez a mosoly az elbeszélés kiinduló kérdésére ad részleges választ. Arra a kérdésre, amely a klasszikus drámai szerkezetben az első fordulatból, a gázkamrát túlélő gyermek „fölismeréséből”, a csoda tapasztalatából, és a megszállottság kialakulásából következik: vajon sikerül-e Saulnak a zsidó szokások szerint eltemetnie a gyermekeket, pontosabban: sikerül-e az értelemadás bizarr kísérlete a tökéletes értelmetlenség kontextusában?

Ez a kérdésfelvetés határozza meg a film formanyelvi rendszerét is – amely többnyire eltekint a statikus arcközelik és szekondok használatától, így pedig felértékeli a kisszámú előfordulásuk jelentőségét, és a filmzáró mosolygás statikus képének is megágyaz, funkcióját aláhúzza. Merthogy a Saul fia – ahogy azt fentebb is hangsúlyoztam – túlnyomórészt hosszú beállításokban kibontakozó mozgásokra, dinamikus kameravezetésre épít, amelyben az operatőr jobbra közvetlenül hozzátapad a főszereplőhöz. Ez a radikális „proximitásra” törekvő, a főszereplővel együtt lélegző kamerakezelési stratégia egy kortárs művészfilmes formaként is értelmezhető, amelyet afféle „neurotikus minimalizmusnak” lehetne nevezni. Ezekben a filmekben a kamera mindig egy rendkívül aktív, folytonos cselekvésre kényszerülő és/vagy egzaltált figurát követ, és éppen ezt az egzaltáltságot, idegességet, a karakter mentális állapotát közvetíti a kamera közelsége, a távolság redukciója, a másik emberhez tapadás kényelmetlensége és a látómező korlátozása révén. Ebben a filmformában tehát valamiféle indirekt szubjektivitás érvényesül, hiszen a képek teljes mértékig szinte sosem szubjektivizálódnak (bár például a *Saul fia* is többször játszik azzal a Scorsese-hez köthető stratégiával, hogy egy szubjektívnek tűnő plánba lép Saul, és innentől őt követjük), hanem inkább a rátapadás minősége és következményei teszik átélhetővé az adott szereplő testi érzületeit. Ez a szereplő pedig szükségszerűen kitakarja a látványt és redukálja a látómezőt, és ebből következően a néző egyszerűen keveset lát a történetekből (amihez hozzájárul a nagy gyújtótávolságú lencsék és a kis mélységélesség használata is), így a befogadó tapasztalata irritálódik, percepciója kiélesedik, és ez szintén a karakter leszűkített percepciójának átélését segíti. Ugyanakkor ez a radikális közelség és percepció redukció egyúttal meg is akadályozza azt, hogy a karaktert teljesen megismerjük (netán egész testében lássuk), és az elbeszélés gyakran fenntartja annak titokzatosságát. A „neurotikus minimalizmus” talán legizgalmasabb esztétikai jellegzetessége az, hogy egy sajátos feszültséget hoz létre: rendkívüli szoros intimitást és felfokozott közelséget létesít egy karakterrel, merthogy a néző szinte együtt lélegzik vele,⁹² ám ez a figura mégis idegen, bizonyos értelemben kiismerhetetlen marad, még hozzá ugyanazon stratégiáknak köszönhetően, amelyek helyzetét és testi tapasztalatait közvetettségében is közvetlenül, primer módon teszik érzékelhetővé.

⁹² „Hány olyan film van – néhány horror-thrilleren túl -, amelyet nézve tudatában vagyunk a hős lélegzésének?” – kérdezi Adrian Martin a *Rosetta* kritikájában. Kommentárja arra is rámutat, hogy a „neurotikus minimalizmus” formája nyilvánvalóan érintkezik a thriller és a horror kódjaival, mivelhogy azokhoz hasonlóan testi tapasztalatok felfokozott intenzitású közvetítésére törekszik. Martin, Adrian: *Rosetta*, 2001. Február. Online: <http://www.filmcritic.com.au/reviews/r/rosetta.html> Utolsó letöltés: 2018. 06. 11.

A „neurotikus minimalizmusban” a szűkös fókusz – a realiztikus/diegetikus motiváció kánonjának megfelelően – szűk fókuszú főhősökből fakad: ezekben a filmekben az elbeszélés többnyire valamiféle fixációt, megszállottságot rendel hozzá a főszereplőkhöz. Ilyen fixált, együgyű és célorientált karakterek például a Dardenne testvérek vonatkozó filmjeinek hősei – és különösen ilyen a *Rosetta* című filmjük címszereplője, amely ezen filmtípus egyik legfontosabb modelljének tűnik. A *Rosetta* – hasonlóan a legtöbb Dardenne-filmhez – az apró belga iparváros, Seraing szegénynegyedében játszódik, és egy tinédzser lányról, Rosettáról (Émilie Dequenne) szól, aki egzisztenciális kitettsége miatt megszállottan munkát akar találni, és emiatt azzal a morális dilemmával szembesül, hogy elárulja-e újsütetű barátját.⁹³ Hasonlóan megszállott figurával dolgozik Lodge Kerrigan elfelejtett (majd tavaly újra fölfedezett) független filmje, a *Keane*, amelynek pszichotikus hőse 7 éve eltűnt kislányát keresi egy buszmegállóban, és lidércként ténfereg a külvárosi autópályák és motelek körül, mígnem megismer egy nőt és az elveszett lányával egykorú lányát. És nyilván ugyanilyen hősnek tekinthetjük Sault is, aki egy csoda nyomán adoptálja a gázkamra egyik elhunyt gyermekét, és a szertartásszerű temetésének megszállottja lesz. Ez a neurotikus minimalizmus három alakváltozata: mindegyik egy megbillent mentális állapotú, együgyű hősről fókuszál, ugyanakkor az első szociológiai és moralizáló érdeklődés fémjelzi, a másodikat pszichopatológiai változatnak nevezhetnénk, a harmadik pedig mitológiai és történelemfilozófiai kontextusba ágyazza ezt a formát.

És a *Saul fia* – de ezt talán kevésbé kell hangsúlyozni – döbbenetes erővel értelmezi újra ezt a formát a halálgyár kontextusában. A megszállott, együgyű figurák helyzetét felfokozottan közvetítő filmforma ebben az esetben a Sonderkommando léttapasztalatát érzékelteti, és egyfelől elképesztő intenzitásra tesz szert, másfelől metaforikus jelentéstartománnyal gazdagodik. A szűk fókusz ugyanis Saul esetében a Sonderkommando élőhalotti életformájának tapasztalatát közvetíti: a kiürült tekintetű halálgyári melós, ez az akarattalan hullamosó és terelőjuhász mintegy leválasztotta és elidegenítette magát a körülötte lévő testektől és a külvilágtól, így önmagába süppedve, közelgő kivégzése tudatában, a következő pillanatra fókuszálva végzi mindennapi munkáját. Ugyanakkor a hőshöz való hozzákötöttségünk (amely éppen ezen leválasztottság megfogalmazásának eszköze) egyúttal a borzalmakhoz fűződő kötöttségét is artikulálja: a kamera feloldhatatlan közelsége és

⁹³ Hasonlóan megszállott figuráról szól *A fiú* című film is, bár a fiának gyilkosát alkalmazó ács (Olivier Gourmet) figurája talán kevésbé egyértelműen tűnik agitálnak és fixáltnak, illetve ezt a tulajdonságát nem azonnal fedi föl.

intimitása egyszerre konkrét és metaforikus módon közvetíti külvilág, a borzalom (és a bűn) közelségét, lerázhatatlan intimitását, az iszonyathoz való leküzdhetetlen hozzárendeltséget – ami a Sonderkommandósok és a túlélők alapvető tapasztalata volt. (Pintér Judit Nóra a *Saul fia* fenomenológiai és pszichológiai vetületeit elemző tanulmányában⁹⁴ Levinas-t idézi, aki szerint Auschwitz kapcsán „az önmagamtól való [...] elmenekülés radikális lehetetlenségének” tapasztalatáról, a borzalommal való azonosulás élményéről beszél. Merthogy, ahogyan Merleau-Ponty mondja, a traumatizáló borzalom látásában „az vagyok, amit látok”, és ezzel feloldhatatlan kötöttség jön létre a traumatizált túlélőkben, amit azáltal érezhetünk át, hogy nézőként hasonló módon vagyunk Saulhoz hurkolva.)

Amikor azonban Saul találkozik a gázkamerát túlélő gyerekekkel, és ez céllal ruhazza föl, akkor ez a formai apparátus transzfigurálódik, és részlegesen új értelmet kap. A főszereplőhöz tapadó kamera és a kis mélységélesség már nem elsősorban a leválasztottságot (illetve metaforikus értelemben: a bűnhöz kötöttséget) fejezi ki, és nem a borzalmak és a rezzenetlen arc kontrasztját hangsúlyozza, hanem – mintegy a forma konvencionális értelmezését rehabilitálva – az együgyű, célorientált, agitált és egzaltált hős idegességét és elveszettségét kezdi közvetíteni a totális káoszban. A *Saul fia* tehát először az üres lárvaarc és a folyamatosan konfúzként érzékelt környezet kontrasztjával az abszolút értelmű káosz, a tökéletes értelem-, érték- és talajvesztés, a teljes egzisztenciális vákuum kiszolgáltatott állapotát érzékíti meg, aztán ebben az értelemvesztett világban céllal ruhazza föl a hőst – és ezzel rögvest a célteljesítés értelmére reflektál, mindenfajta cél, érték és értelem érvényességét kezdi firtatni. Ebben az értelemben a *Saul fia* klasszikus cselekménye éppen hogy a klasszikus cselekmény érvényesíthetőségére, az értelmes cél fenntarthatóságának feltételeire kérdez rá – tehát a konvencionális narratívát elsősorban metaszínen, parabolisztikus céllal, kritikai nézőpontból működteti, miközben szélsőségesen immerzív, a beleoldódást megcélzó formanyelvével az ellenkező irányba törekszik: az azonosulást forszírozza, és egy akcióközpontú elbeszélést imitál.

Erre a parabolikus kérdésre, tehát a célok értelmességét firtató kérdésre ad választ Röhrig Géza széles, zabolátlan mosolya a *Saul fia* fináléjában. Ez minden kétséget kizáróan rendkívüli hatású gesztus, ami szinte sokkszerűen működik a film kontextusában: olyan

⁹⁴ Pintér Judit Nóra: Bűnhődés, emlékezet, arc. *Imágó*, 2017. 6 (1). Pp. 47-57. Online: http://imagobudapest.hu/images/lapszamok/2017_1_Az_Idegen_Film_es_pszichoanalizis_szam/IB_2017_1-szam_pp047-57_PinterJuditNora.pdf Utolsó letöltés: 2022. 05. 28.

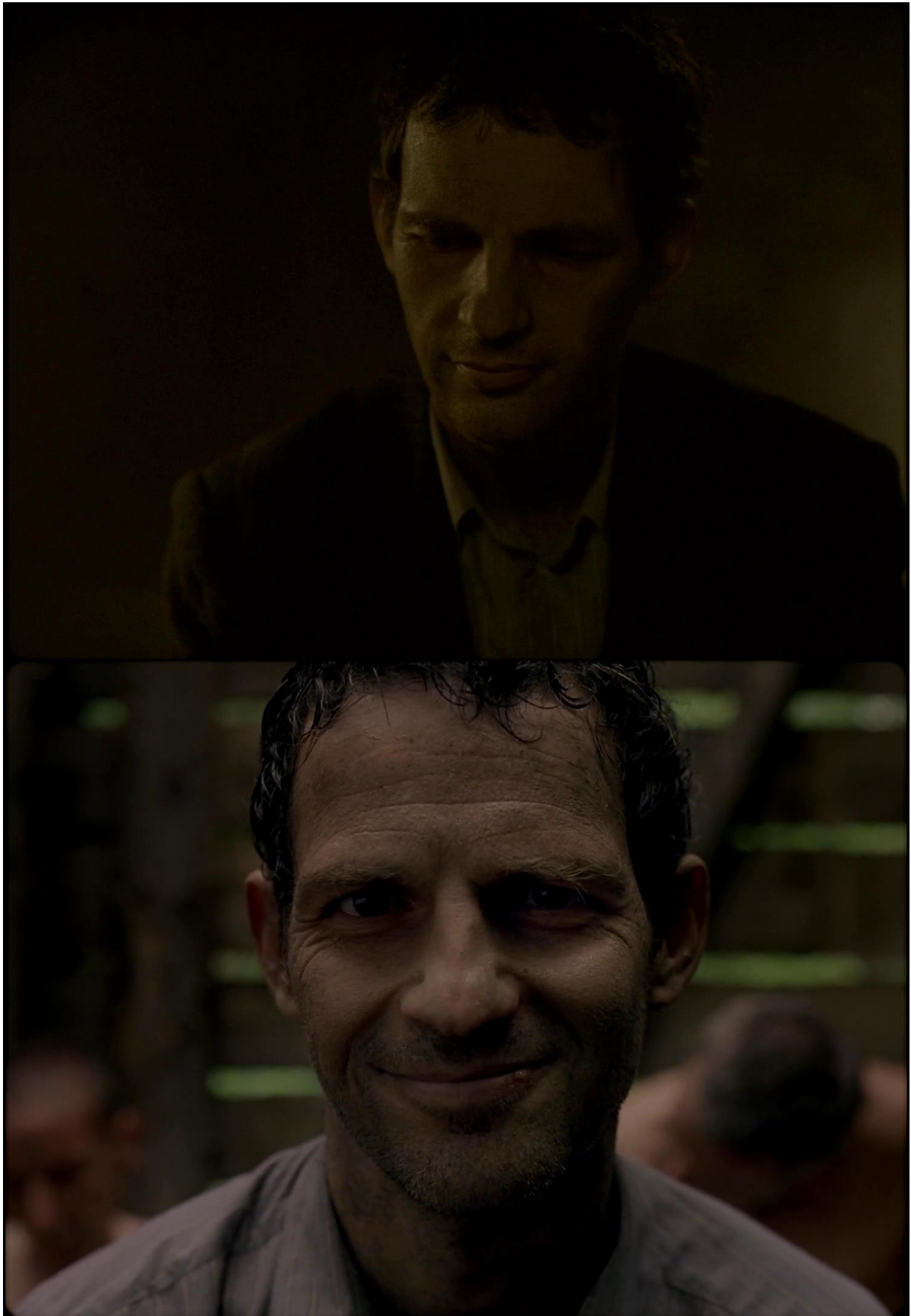
arcizmok mozdulnak meg itt, amelyek eddig nem, és olyan tartományok tárulnak föl, amelyekre mindeddig kevésbé lehetett számítani. A mosoly ugyanis egyértelmű állítást fogalmaz meg Saul néha horrorisztikus és ijesztő, néha burleszkszerűen idétlen, de mindvégig következetesen lefelé stilizált missziójáról: mintha mégsem lett volna hiába. Saul ugyan a menekülés során elvesztette a gyermekét a folyóban, ráadásul röviddel a mosolygása után megölik, ám mosolyában mintha mégis valamiféle megváltódás fogalmazódna meg. Pintér Judit Nóra szerint itt „mintha a történet végképp elemelkedne a szimbolikusba”, hiszen ez a mosoly arról mesél, hogy szimbolikus értelemben talán tényleg sikerült igazságot tenni az elpusztult gyermeknek, és ebben a szőke hajú alakmásban – aki csak egy pillanatra bukkan föl a lengyel erdő zöldjéből – az eltemetni vágyott gyerek tér vissza. A gyermekmentő misszió tehát hősünk megváltását hozza el, még ha csak néhány másodpercre is, hiszen a kertek alatt már géppuskás náci ólálkodnak. Bazsányi Sándor szerint itt Nemes Jeles László a gyerek toposzát arra használta föl, hogy „valamiféle (igaz ugyan, hogy) csökkentett becsvágyú (ámde mégiscsak) tanulsággal, a kiüresedett férfiarcon megtelepedő mosolyba csomagolt üzenettel ajándékozzon meg minket. Jól ismert filmes közhelyekhez fogható érületi-szimbolikus hasznát hajtotta a halott fiúból.” A mosoly a gesztusában tehát „az alkotó némiképpen akaratlagos-ideologikus üzenetét érzékelhetjük, miszerint a halottak elsiratásának és eltemetésének isteni igazsága szimbolikusan felül kell, hogy írja az istennélküliség tényleges auschwitzi tapasztalatát. Még akár annak árán is, hogy Saul végül a cselekmény könyörtelen kényszerpályájának lélegzetvételnyi szünetében lecseréli a halott gyereket egy élőre. Hogy tehát a vászonba göngyölt holttest elvesztése után, annak valamiféle szimbolikus pótlékeként (mint aki bármit is „már végképp másoknak remél”), megfürösztö fűrt mosolyában a takarosan felöltöztetett lengyel fiút (és persze a film nézőit is).”⁹⁵

A mosoly figurációja és a „csere” motívuma

Bazsányi ennek nyomán azt a radikális kritikát fogalmazza meg, hogy a filmvégi vigyorgásban Nemes Jeles engedményt tesz a holokauszt-film „műfajának”, és ezzel lényegesen ronsolja filmje belső logikai tisztaságát. Kétségkívül giccs-közeli gesztusról van szó, amely Auschwitz tapasztalatát (még ha mégoly szimbolikus értelemben is) megváltástörténeté, és ekként egy siker történetévé tudja stilizálni, és egy tartalmatlan arc tartalommal telítésével értelmessé kiáltja hősenek útját, így pedig szembemegy azzal a

⁹⁵ Bazsányi Sándor: Úgy, amilyen – Saulról és fiáról. *Műút*, 60. évf. 2015/ 52. szám. Online: <http://www.muut.hu/ugy-amilyen/> Utolsó letöltés: 2022. 06. 01.

következetes esztétikai programmal, amely az alkotók fennen hangoztattak (merthogy állításuk szerint a lágerek tapasztalatát az ismert sémákon túl igyekeztek értelmezni). És ezen az értelmezésen a filmzáró vigyorgás figuratív archeológiája is kevésbé változtat, merthogy Saul mosolyának előző megvalósulása, részleges figurája csupán megerősíti ezt az értelmezést. A film derekán Saul szerez egy rabbit (jóllehet később felettébb kérdésessé válik, hogy az illető valóban rabbi), illetve biztonságba helyezi a „fiának” holttestét, és mindkettejüket a szállásán helyezi el, afféle bizarr családot teremtve a Sonderkommando baldachinos függönyökkel tagolt éjjeli bunkerében. Saul – mielőtt elkezdené mosdatni a fiú testét – hosszan ránéz a fiúra, egészen pontosan tíz másodpercig, szelíd félmosollyal nézi. Egyértelmű, hogy örömét küldetésének részleges sikere, gyöngédségét pedig a halott iránti érzések motiválják, visszafogott gesztusa pedig szélesvásznú mosolyként teljesedik majd ki a fináléban – ez a prefiguráció és jóslat tehát csupán megerősíti a halott fiúhoz fűződő érzéseket, de nem változtat a finálé értelmezésén (hiszen a finálé mosolygása ezen képsor nélkül is lényegileg ugyanazt jelentené).



11-12. kép: Saul félmosolya és beteljesedett mosolya

Viszont ez a jelenet és a finálé figuratív értelemben a Bazsányi által is kiemelt „szimbolikus cserét” hangsúlyozza. A befejezés mosolya a halott gyermekre irányuló mosolyt egy élő gyermekre irányuló mosolyként teljesíti be, és ekként holt és élő felcserélhetősége mutat rá. Arra tehát, hogy a *Saul fia* figuratív struktúrájának alapvető eleme a csere és a helyettesítés, illetve az élő anyag és a holttest egybeoldása. Ezt a helyettesítést működteti a film másik figuratív stratégiája is. A fináléban a folyó átúszása előtt a táborból frissen szabadult árabbi és az indignált Saul megpróbálkozik a gyermek eltemetésével, és kézzel, illetve botokkal sírhelyet kezdenek ásni. Ez az ásás és temetési kísérlet – melyet, mint az összes korábbi, idegen elemek zavarnak meg, és meg kell szakítani – gazdagon prefigurálódik a cselekmény folyamatában. Már a nyitóképen is lapátolás hallható, amely alighanem néhány zsidó gyermek játéka, esetleg egy kísérlet valaminek az elrejtésére. A finálé részleges temetését és ásását prefigurálja a hamu lapátolása a parton (ami a 34-dik perc eseménye), majd a szén lapátolása a krematóriumnál (ami az 59-dik percben történik), végül a rabbijelölt és Saul közös temetési kísérlete a tábor területén (ez egy óra, huszonkét perc után történik). Mindezeket a lapátolásokat ugyanaz az ideges intenzitás fémjelzi, és mindegyiket ugyanolyan hamar megszakítják – a legelső maga Saul és társai, ahogy kijönnek az erdőből; aztán a náci felügyelő katonák, akik végül a rabbit megölik; később egy Kapó, aki értetlenkedik Saulék tevékenységén; végül pedig (a végső figuránál, a tóparti temetés-jelenetnél) a menekülő társak és a közeledő vadászkutyák hangja. Ezen helyzetek azonos ritmusa és koreográfiája már csak azért is zavarba ejtő, mert itt kényszerfeladatokról (hamu lapátolása, szén égetése) és a szimbolikus jelentőségű cél beteljesítési kísérletéről (a fiú eltemetése, vagy a nyitójelenetben valamilyen tárgy elrejtése) van szó, mintha a *Saul fia* ezekkel az identikus helyzetekkel és koreográfiákkal hangsúlyozná ezen tevékenységek lényegi hasonlóságát. Az elidegenedett munka, illetve az autentikus, belső meggyőződésből folytatott munka; az ember eltüntetésének ipari módszere (az elégetés és a hamu folyóba lapátolása) illetve az ember eltemetése között létesül kapcsolat a figuratív logika alapján. Mintha Saulnak ez a szubliminális rétege Auschwitz kikerülhetetlen materializmusára mutatna rá, amely szimpla egyenlőségjelet tesz a föld, a hamu, a füst és a szén közé, és lényegében kiforgatja a régi zsidó hagyományt, hiszen a tradicionális temetés is csak az üzemszerű, kifordított temetés formájává válik. Ugyanakkor a hagyomány valamiféle szilárdsága mutatkozik meg abban, hogy a görög rabbi haláláért felelős Sault végül a másik rabbi menti ki a folyóból – méghozzá egy olyan jelenetben, amely szinte tökéletesen tükrözi az előzményét, prefigurációját. A korábbi jelenetben a rabbit kereső Saul a parton hamut lapátoló melósok között leli meg a „Görögöt”, aki szenvedélyes szavaira és vallásos dalára sem reagál, így a felhevült Saul – ez

kétségkívül a film egyik legfurcsább jelenete – beleveti a rabbi lapátját a vízbe, hogy aztán a lapát után induló férfit ő maga rángassa vissza a partra, a kiabáló náci katonák ordibálásától kísérve. Ez a helyzet ismétlődik meg a fináléban egy éppilyen értetlen rabbival (aki valószínűleg csak impostor), de a helyettesítő logika a vízbe dobott lapátot Saul fiának holttestére cseréli: ebben a helyzetben ez a holttest vész el, és ebben a helyzetben nem Saul menti ki a rabbit a vízből, hanem a rabbi menti ki Sault. Ám a megmentett – tehát az előzetes figurában a „Görög”, a beteljesedésben Saul – nem sokkal később képen kívüli dörrenések és golyók áldozata lesz. A *Saul fia* tehát a helyettesítő figuratív logikájában folyamatosan az élő és a halott közötti határt mossa el, illetve lényegtelené teszi a megkülönböztetésüket – ezzel is megerősítve azt az értelmezést, hogy Auschwitz halálgyára tökéletesen relativizálta az élet és a morál fogalmait. „Mi már halottak vagyunk” – mondja Saul a fináléban annak a társának, aki számon akarja kérni a viselkedése miatt, és az igazságát a film motívumrendszere is igazolja: az emberi anyag ipari transzformációjának tébolyában, az emberi hamut lapátolva, vagy a hamuban fűt szélben eltévedve egyszerűen elveszíti a jelentőségét élet és halál megkülönböztetése. Mert nincs többé morális értelemben vett élet.

Fontos látni, hogy ez a motívum jelentéstani értelemben a mosollyal szemben dolgozik. Hiszen ez a figurációs rendszer (tehát élő és halott egybemosása, illetve a halálgyári munka beletükröztetése a zsidó hagyományba) a megváltástörténet magasrendű és szimbolikus tézisével ellentétes állítást fogalmaz meg, mintegy azt ellentétezi. Lehet, hogy Saul mosolyában valamiféle szentimentális megigazulás tükröződik, de a felcserélés gesztusa, a halott fiú és az eleven gyerek szimpla helyettesítése az alapvető morális (és biológiai) kategóriák megkérdőjeleződését sugallja, amely messzemenőleg kikezdi a józan ész, vagy a megváltás szívderítő elképzeléseit. Az élő és a holt relativizálását ráadásul a *Saul fia* a lehető legközvetlenebb érzékiséggel, a film anyagán keresztül, a teljes audiovizuális apparátus révén szinte testi tapasztalatként közvetíti – szemben az ideologikus üzenet homályos reményeivel.

És a *Saul fia* legerősebb, élményszerűségében elborzasztó tézisé a gyár érzékiségének tapasztalatában fogalmazza meg. A hiszterizált ipari termelés gyakorlata egyként arctalanná stilizálja a hörgő-sikoltó áldozatokat és a parancsszavakat kiabáló SS-tiszteket,⁹⁶ miközben az

⁹⁶ Ekként pedig éppen azon technika válik morális értelemben problematikussá, amely egy másik dimenzióban feloldja a „elképzeltetlen” felképesítésének, az ábrázolhatatlan ábrázolásának erkölcsi ellentmondását: a látótér redukciója és a hangsáv szerepének felértékelése. Hiszen ez a stratégia egyfelől jótékony és a stimuláló homályban hagyja a borzalmakat, és így elkerüli a megmutathatatlan megmutatásának erkölcstelenségét, másfelől azonban az áldozatok sikolyait és a fogvatartók kiáltásait elrajzolja és homogenizálja a nyers

emberi viszonyokat tökéletesen üressé formálja. Ebben a gyárban nem csupán az emberi test anyagai felcserélhetőek, de az emberi kapcsolatok is: a legtöbb kommunikáció szükségszerűen instrumentális, és valamilyen eszköz megszerzésére irányul (legyen az puska, vagy egy rabbi). A *Saul fia* cselekménye rendre sziszegő férfiak egymás felé forduló profiljának képével figurálja a gyár elidegenedett emberi viszonyait – hiszen ez a felállás fémjelzi Oberkapó és Sonderkommandós beszélgetését, Ábrahám (Molnár Levente) és Saul fojtott kommunikációját, vagy a lázadást szervezők beszélgetéseit. Visszatérő mozzanat a másik grabancának megragadása (legyen szó a fényképkészítés pillanatairól, vagy a hulla eltemetéséről), és amikor jelentőségteljes találkozásra, érzelmetli konfrontációra kerül sor (mint amikor Saul a Göröggel, a puskaoltató Ella Frieddel vagy az orvossal találkozik), akkor mintha valami kifejezhetetlen kifejezési vágya feszítené a rémületen a másik arcába bámuló szereplőket. Ezekkel az eszközszerű és elidegenedett viszonyokkal szemben (legyen szó a Sonderkommandósok egymáshoz vagy a halottakhoz fűződő kapcsolatáról) bontakozik ki a halott fiú és Saul viszonya, amelyet a finálé vigyórának prefigurációja, az éjjeli mosdatás előtti mosoly teljesít be. Ám aligha lehetne megfogalmazni annál kiábrándítóbb állítást, minthogy még ez a szent kapcsolat, ez az érzéki és testi viszony (lásd a mosogatás és a folyami búcsú jeleneteit) is minden további nélkül lecserélhető. Márpedig a finálé figuratív elemzése arra mutat rá, hogy Saul megváltó erejű mosolygásában ez a felcserélés is megtörténik.

A *Saul fia* befejezésének figuratív archeológiája ekként a helyzet és a gesztus figurációjának kölcsönhatásait mutatta föl, és egyúttal arra adott példát, hogy az áttetsző szituáció bonyolultságának figuratív feltárása problematikussá teheti vagy árnyalhatja a jelentéssűrítés stratégiáját – és ezáltal termékenyen hozzájárulhat a jelentéstani struktúra értelmezéséhez és gazdagításához.

hatáskeltés érdekében, a sokk és az iszonyatélmény felkeltése céljából. És ezáltal az áldozatok és a bűnösök valahogy mégiscsak a leegyszerűsítő ábrázolásmód és valamiféle „műfaji logika” áldozatai lesznek, hiszen megtagadják tőlük az egyénítés minden formáját. Emiatt nevezte Manohla Dargis, a New York Times kritikusa „intellektuálisan visszataszítónak” és történetietlennek Nemes Jeles filmjét. Lásd: Dargis, Manohla: At Cannes Film Festival, Some Gems Midway Through. New York Times, 2015. május 20. Online: <https://www.nytimes.com/2015/05/21/movies/at-the-cannes-film-festival-some-gems-midway-through.html>
Utolsó letöltés: 2023. 01. 06.

III.

TEST

A szörnyszerű test teremtése a befejezésben

Robert Hiltzik: Sleepaway Camp (1983)

„Az isteni revelációjában a világ – a történelem színháza – a szétbomlás nagy folyamatának rendelődik alá, miközben az idő – és az élet, amely reprezentálja – a beteljesedés nagy folyamatának alanya lesz.”

Walter Benjamin: Az ifjúság metafizikája⁹⁷

Hogy tud a mozi újfajta testeket teremteni? Olyan testeket, amelyek textúrája, állaga vagy kompozíciója mindeddig ismeretlen volt a hétköznapi tapasztalatnak, és olyan testeket, amelyek csak és kizárólag a mozgóképen képzelhetők el? És miként képes újfajta embert alkotni, vagy felfedezni az emberi test mindeddig ismeretlen lehetőségeit? Ezek a filmművészet és a mozgóképes figuráció alapvető kérdései. Deleuze szerint⁹⁸ a mozi alkalmas a világba és a testbe vetett hit újrafelfedezésére; Nicole Brenez szerint a film igazolja, hogy még lehetséges „egy test, egy barát, egy világ.” Merthogy a mozgókép – és ez deleuze-i gondolat a figuratív gondolkodás egyik kiindulópontja – az általános vélekedéssel szemben nem ábrázolja, reprezentálja, vagy reprodukálja a testeket, hanem komponálja azokat. Figurálni ebben az értelemben annyit jelent, mint felrajzolni, alakítani, eltörölni és újrarajzolni. Ahogyan egy festmény vonalai és a színei korántsem előzetesen létező instanciák, hanem sokkal inkább a „teremtés termékei”⁹⁹, úgy az emberi testek sem csak arra

⁹⁷ Benjamin, Walter: The Metaphysics of Youth. In: *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 1: 1912-1926*. (szerk.: Marcus Bullock és Michael W. Jennings). Harvard University Press, 1996. pp. 6-17.

⁹⁸ Deleuze, Gilles: *Az idő-kép. Film II.* Új Palatinus Könyvesház, 2008.

⁹⁹ Deleuze, Gilles: Vincennes session of April 15, 1980, Leibniz seminar”, *Discourse* 20, 3. szám (1998, ősz). p. 78.

várakozva lézengenek a világban, hogy le legyenek filmezve. A filmek és a filmes figuráció inkább a semmiből kreálják meg őket, méghozzá képről képre, jelenetről jelenetre, stációról stációra, egy dinamikus, lépcsőzetes folyamatban, a vonalaktól és homályos alaktól egészen a kidolgozott karakterekig eljutva – hogy aztán ezek a testek bármikor absztrahálódhassanak, elhomályosodhassanak, szétrobban hassanak vagy megsemmisülhessenek.¹⁰⁰ Ez a testek figurációja¹⁰¹ a filmben.

És az efféle figuráció néha képes arra, hogy egy jellegzetesen filmes minőséget és egy újfajta emberi testet hozzon létre. Jacques Rancière például éppen abban ismeri föl Nicholas Ray *Éjszaka élnek* című noirjának különös esztétikai értékét, hogy egy tökéletesen sajátos és egyszeri testet hoz létre, méghozzá jellegzetesen „kinematografikus” eszközökkel. A fim elején a börtönből menekülő bűnöző, Bowie egy városszéli út mellett, egy óriásplakát alatt húzza meg magát sérült bokája miatt, amikor feltűnik két reflektor a távolban, és megjelenik megmentője (Cathy O'Donnell), akit nagybátyja küldött. A különös sofőrt egy szinekdoché révén, majd hozzárendelt tárgyak és részletképek által ismerjük meg: először nem több, mint egy kocszi motorjának zaja és lámpájának fényei, majd egy sötét kalap és két egyenetlenül megvilágított orca.¹⁰² Ellenfényben látjuk aztán, szemét sötétség takarja, „éjszakában úszó kezei” a kormányt markolják, gyerekhangja pedig – ez a „fehér hang”, mondja Rancière – egyszerre szomorúan és kacéran cseng a kocsiajtó mögül. Rancière szerint itt valódi jelenésről, a „létezés csodálatos feltöréséről van szó”,¹⁰³ de legalábbis egy tökéletesen újszerű test feltűnéséről, amelyhez Nicholas Ray a *szubtrakció*, tehát a kivonás műveletével jutott el – és éppen ennek köszönhető az, hogy el tudott távolodni attól a regénytől, amelyet adaptált (Edward Anderson: *Thieves Like Us*). Míg az irodalmi alaplumban ez a sofőr szimplán egy kíváncsi lány, akinek mellei feltűnnek a bűnözőnek, addig Nicholas Ray filmjében inkább

¹⁰⁰ „De talán a testek konstitúciójára a filmben inkább úgy kellene gondolnunk, mint egy energetikusabb, dinamikusabb és sokszínű folyamatra, és egyúttal egy sokkal fokozatosabbra, lépcsőzetesre: testekre, amelyek elhomályosodnak és kiélesednek, amelyek napvilágra kerülnek vagy amelyeket megsemmisít, vagy eltöröl a fény, változó mértékben hangokhoz, szavakhoz, kisugárzáshoz kapcsolódó testekre, szétszakított, megcsonkított, (gyakran finom piktoriális és szcenografikus módon) eltorzított testekre. Testekre karakterrel és lélekkel, de máskor testekre csak mint burkokra, szellemekre, leheletfinom dolgokra.” Martin, Adrian: *The Body Has No Head: Corporeal Figuration in Aldrich*. Screening The Past, 2000. június 30. Online: <http://www.screeningthepast.com/2014/12/the-body-has-no-head-corporeal-figuration-in-aldrich/> Utolsó hozzáférés: 2018. 05. 11.

¹⁰¹ „A figuráció szimbolikus folyamat, amely egy fix, evolváló vagy bizonytalan korreláció megalapozására törekszik a plasztikus, az aurális és a narratív paraméterek között; egy olyan korrelációra, amely tisztázni tudja a reprezentáció fundamentális kategóriáinak (mint a látható és a láthatatlan, mimézis, reflexió, feltűnés és eltűnés, kép és eredet, az integráns és a diszkontinuus, forma, az intelligibilis, rész és egész) viszonyát.” Lásd: Brenez, Nicole: *Glossaire. Admiranda* 5: 75-77.

¹⁰² Lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=f8a97iauRtw&t>

¹⁰³ Rancière, Jacques: *The Missing Shot – The Poetics of Nicholas Ray*. In: Rancière, Jacques: *Film Fables*. (Ford.: Emiliano Battista). Berg Publishers, Oxford-New York, 2008. pp. 95-17.

egymás után felbukkanó részletek titokzatos összessége, amely egészében teljesen idegen Bowie tudatának, és képtelen asszimilálni a percepció folyamatába. Merthogy – mondja Rancière – a filmes invenciónak egy másfajta teste van szüksége, mint az irodalminak, sőt, a filmes (kinematografikus) invenciót az irodalmias filmszerűséggel szemben kell konstruálni. „A mozinak furcsaságot kell adni a testeknek, amelyeket prezentál, be kell vezetnie egy távolságot azok közé, amelyeket összehoz” – és ekként teremthet meg egy ennyire unikális lényt, mint az *Éjszaka élnek* szomorkás munkáslánya: ezt a szellemet egy szutykos overallban, aki sem felnőtt, sem gyerek, sem nő, sem férfi, és aki tökéletesen adaptálódott ahhoz a térhez, amelyben létrejött, de tökéletesen el is különül tőle. Ez a test sajátos, egyszeri szépséggel bír, amely abból fakad, hogy „nem sorolható be kinematografikus repertoár számára ismert szépség egyetlen ismert műfajába sem. Mintha hirtelen a hasonlóságoktól megszabadítva megszületett volna egy lény, egy valódi létező a filmben.”¹⁰⁴

Részletekből, fragmentumokból sosem látott, jelenésszerű testeket létrehozni – ez az a különös teremtmény, amelyben Jean-Louis Schefer a mozi legfőbb sajátosságát fedezte föl. A kontinentális filmelmélet rettegő költője efféle testi jelenésekről mesél a félelemmel és csodálattal teli könyvében, *A mozi átlagemberében* – olyan testekről, amelyek a hétköznapi tapasztalat felől túlságosan furcsák, mozgásaik az ismerőségük ellenére is abnormálisak, és amelyek a fragmentáltságuk miatt (vagy ahogy Rancière mondaná, a szubtrakció következtében) gyakran ontológiailag szörnyűséges testeknek látszanak. Schefer meggyőzően érvel amellett (pontosabban inkább mesél vagy mereng erről, hiszen szövegét aligha lehetne koherens érveléssel megvádolni), hogy a mozgóképnek különleges affinitása van a szörnyszerű testek teremtéséhez, amely testeket képtelenség szintetizálni, és amelyek gesztusok, amputált testrészek és részletek „aránytalan tákolmányai”¹⁰⁵, összeszerelése. A mozi tehát deformálja, fragmentálja és férceli a testeket, szóval roncsokat, rémszerű testeket teremt és figurál – így aligha meglepő, hogy Schefer a horror műfaját különleges becsben tartja, és Tod Browning bizarr remekét, a beszédre képtelen, deformált vagy amputált testekkel teli *Szörnyszülöttek* című filmet a mozgókép esszenciális, önreflektív művének tételezi. Hiszen a film médiuma – ebben a figuratív értelemben – éppen efféle Szörnyszülöttek teremtésén munkálkodik: velük zsúfolja tele a világot, vagy legalábbis azt a bennünk lévő, „végső kamrát”, amely talán az emberi emlékezet metaforája, és amelyben ezek a lények minket kísértenek.

¹⁰⁴ Rancière, Jacques: i. m. p. 96.

¹⁰⁵ Schefer, Jean-Louis. i. m. p. 16.

Egy ilyen jellegzetesen filmszerű szörnyszülött teremtéséről, egy részekből fércelt, tákolmányyszerű ember születéséről, egy szörnyűséges test kialakításáról, megalkotásáról és feltárulkozásáról, magyarul magáról a figurációról szól a *Sleepaway Camp* című film: egy test figurációjáról, amely különböző stációkon keresztül, lépésről lépésre megy végbe, hogy aztán a befejezésben nyerje el végleges alakját, beteljesedett figuráját. Robert Hiltzik anyai örökségből készített indie-horrorja a *Psycho* és a *Kamerales* nyomdokain szárba szökken „slasher” alzsánerébe¹⁰⁶ sorolható be, amely alzsánert – azon túl, hogy az ide tartozó filmek cselekménye többnyire zárt (tinédzser)közegben játszódik, és egy múltbéli traumára vet fényt – legkivált a szűrő-vágó eszközökkel végrehajtott sorozatgyilkosságok definiálnak. Ilyenformán a szisztematikus testfiguráció (a testek átalakítása, fragmentálása, felszabdalása és kreatív defigurációja késekkel, bárdokkal és egyéb eszközökkel) az egész alzsáner meghatározó stratégiája, ugyanakkor Hiltzik műve nem elsősorban az efféle kreatív test-roncsolásban jeleskedik (ahogy tette azt a slasher, és olasz előzményműfaja, a giallo megannyi kiváló rendezője Wes Craventől Dario Argentóig), mint inkább egy sajátos test megteremtésében, többfázisú felépítésében, majd döbbenetes revelációjában. A film számottevő hírneve és hírhedsége ugyanis annak köszönhető, hogy – jóllehet esztétikai értéke nem emeli a zsáner középmezőnye fölé – a horror történetének egyik leginkább sokkoló meglepetését vezeti elő a befejezésben, ahol nem csupán arra derül fény, hogy a főszereplő a gyilkos, de feltárul előttünk a főszereplő lány teste és titka is: az, hogy ő valójában egy fiú. Ám ez a finálé mégsem elsősorban narratív értelemben sokkoló (amennyiben kétszeresen is meglep, és újraértelmezi az egész filmet), és nem is azért (jóllehet a film ádáz kritikusai ezt próbálják elhíttetni velünk), mert a főszereplő egy transzgender nő, aki élénk tárja a péniszét. (Igaz, ez a határsértés kétségkívül hozzájárul a döbbenetünkhöz.) A sokkoló hatás leginkább abból fakad, hogy a film utolsó jelenete egy iszonytató látványosságot, egy bizarr, meghatározatlan nemű, különböző testrészekből összefércelt, vérrel borított testet mutat be. A horrorisztikus hatásban tehát kulcsfontosságú eleme van a figurációnak: egy test alakításának és az alakítás beteljesülésének, a végső figura feltárulkozásának. A *Sleepaway Camp* befejezésének figuratív archeológiája ennek a figurának a létrejöttét, megvalósulásának stációit és folyamatát fejtí föl, és arra mutat rá, hogy ez a figuráció a film jelentéstani szerkezetének meghatározó eleme. Meghatározó már csak azért is, mert ez a film a befejezése

¹⁰⁶ Fontos jelezni, hogy a slasher alzsánerként címkézése csupán az uralkodó kategorizációt követi – ámde Király Jenő vagy éppen Varga Zoltán elgondolásai szerint valójában egy önálló műfajalakzatról van szó. Lásd: Varga Zoltán: A pszichothriller és a slasher kapcsolatának feltérképezése. *Metropolis - Király Jenő*. Online: <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=501> Utolsó letöltés: 2022. 05. 10.

felől nézve egyértelműen a figurációról, egy test teremtéséről szól, és innentől kezdve az elemzés elsődleges kérdése az, hogy mi is a teremtés kontextusa: miféle erők hozzák létre, alakítják és figurálják ezt a különös, bizarr és filmszerű testet.

Hogyan kezdődik a rém teremtése? Egy elhagyott, őszi tájban indul a film, az élet emlékével. A kiürült gyerektábor területét méltóságteljesen lassúsággal, balról jobbra panorámázza végig a kamera, a folyamatos mozgást még a terek közötti átúszások sem szakítják meg, és közben baljós vonószénét és az egykor itt rohangáló fiatalok hangjait halljuk. A *Sleepaway Camp* gyönyörű nyitánya a slasher konvenciói helyett inkább Alain Resnais korai dokumentumfilmjeit (*Sötétség és köd*; *A világ emlékezete*), vagy Marguerite Duras múltban merengő esszéfilmjeit idézi föl, hiszen a nem-diegetikus hangok és a terek kifinomult használata egy hely emlékezetét teszi érzékvé. Egy végzetes nyár élményei, a közös szavalás és a kiabáló fiúk hangjai kísértének a dübörgő-sivító zenével gyászolt faházakban, a magányos stégen és az üres kosárpályán, mert ezen a traumatizált vidéken (bár a bejáraton szereplő kiírás tanúsága szerint – *Eladó* – a tulajdonosok szabadulni akarnak tőle) örök jelenné vált a múlt. Mi történt ezzel világgal? – teszi föl a kérdést az elbeszélés. Mi a tér traumája?

A balról jobbra tartó svenk – mint később kiderül – a film alapmozgása, egyik formai *figurája*: balról jobbra rohannak majd az ide érkező gyermekek, balról jobbra sétál keresztül a táboron az egyik felügyelő, de így siklik a kenu is az éjszakai fürdőzésnél, és balról jobbra tart a kamera is, amikor felfedezi az egyik áldozat méhekkal borított fejét. „Ha jobbról balra svenkelsz, és átúszik a kép egy másik képbe, akkor a néző azt hiszi, ez a múltban történt; ha balról jobbra svenkelsz, és a kép átúszik egy másik képbe, akkor a néző azt hiszi, hogy valami a jövőben fog történni” – mondja Terence Davies egy interjúbán,¹⁰⁷ és a vitatható megjegyzése legalábbis rámutat arra, hogy a *Sleepaway Camp* bizonyos értelemben a traumatikus emlékezet mozgását figurálja: amikor a fináléban egy flashback felfedi a cselekmény ősbűnét, és kiderül, hogy a főhős kisgyermekként fiú volt, a kamera megáll a balról jobbra tartó mozgásában, és jobbról balra indul, hogy végül azt a bizonyos réműletes testet is egy jobbról balra tartó mozgásban lássuk meg. Ez a balra fordulás zárja le a múlt feltárását a filmben.

¹⁰⁷ Terence Davies: Reverse Shot Direct Address #13. <https://vimeo.com/38966363> 2:45-től.

Ez a feltárás egy strandon kezdődik, ahol apa és két kisiskolás gyermeke, a fiú (Peter) és lány (Angela) fürdőznek. A fináléban végső formáját elnyerő test története a nyári idillben indul, ahol látszólag minden rendben van, csupán az anya hiánya szembetűnő, a dússzörzetű apát ugyanis egy másik férfi, egy közeli barát (valójában az izmos szerető) várja a parton, mintha Peter és Angela két férfi gyermekei lennének. (A – miként később kiderül – meleg pár pozitív fénytörésben tűnik föl, de apró események árnyalják a képet: a szerető azzal sürgeti az apát, hogy oda kell érni egy bizonyos Dr. Thomas-hoz, mintha mégiscsak lenne ebben a felállásban valami beteges. És egy későbbi flashback arról mesél, hogy kettejük intimitása kuncogást vált ki a két gyermekből.) Ezt a nyárvégi kábulatot egy hibbant, felelőtlen, heteroszexuális nő bombázza szét, aki átveszi a kormányt a fiújától, hogy aztán balesetet okozzon, és két embert is elpusztítson az anyátlanságában is boldog, lenyűgözően progresszív családból: az apát és az egyik gyermeket. Az életben maradt lány, Angela (aki a finálé tanúsága szerint valójában a fiú, Peter) ekként mind a nőiség, és mind a férfiaság érvényes modelljét és koncepcióját elveszíti – és ez abban a pillanatban válik nyilvánvalóvá, amikor kiderül: egy pszichotikus rokon, a nagynéni ragadta magához és nevelte föl. Martha néni figurája (Desiree Gould) bizarr sapkában, piros csokornyakkendőben tűnik föl, elviselhetetlen hangon sipítózva, és a hetvenes évek tömegfilmjében gyakran mutatkozó komikus melegek (ön)paródiáig elrajzolt gesztusrendszerével. Nem kérdés, hogy ez a bohózat felé stilizált kliséfigura – akinek felfokozott, excesszív, ízig-vérig *camp* színészi játéka egyrészt kilóg a film szövetéből, másrészt később a nővé érett, csábító tinédzser, Judy parodisztikus gesztusaiban visszhangzik – azonnal érvényteleníti a nemiség bármilyen autentikus koncepcióját és szerepmmodelljét, és önmagában megindokolja Angela-Peter dacos nemtelenségét, a hiszterizált gesztusokat ellentétező bénultságát és konok némaságát. A *Sleepaway Camp* nyitányában mindenki sikít vagy kiabál: kiabálnak a strandoló gyerekek, kiabál a szerető az elsodródott apa felé, visít a vízisíző lány és a kormányért könyörgő, aztán balesetet okozó nő, és sikít, harsogva sipákol a látványosan hibbant nagynéni. Ezzel a fülsértő, agresszív, a világot önzőn, felelőtlenül uralni akaró beszéddel áll szemben Angela engedelmes némasága és konokul csukott szája, amely a filmben az ellenállás jeleként figurálódik.

Zsivaj uralja azt a nyári tábort is, ahová megérkezik Angela és unokatestvére, a jószívű kiskamasz, Ricky. Sivító gyerekek futnak az iskolabuszból a faházak felé, „csendet kérünk” – kezdődik egy mondóka, amit a harsogó ebédlőben kárognak a gyerekek. „Miért nem hagyod békén? Csak csendes.” – kérdezi Ricky az egyik nevelőt, Meget, aki vegzálni kezdi a bosszantóan passzív Angelát. „Ha ennél csendesebb lenne, halott lenne” – jön a válasz.

Merthogy a csendesség és a semmilyenség, a nemi önartikuláció hiánya megengedhetetlen ebben a világban: rosszabb, mint a halál. (A halottakat legalább közöny veszi körül: a sorozatgyilkos egyre szaporodó áldozatait senki sem gyászolja és senkinek sem hiányoznak.) A nemtelenné nyomorított, semmilyenné merevedett lány ugyanis a nemiség kibontakoztatásának háborús övezetébe érkezett meg, amelyet a tinédzserlét rituális kegyetlenkedései uralnak (még a kedves Ricky is egy kövér fiú szadizásával múlatja az időt), és ahol a nemileg fejlettek a nemileg fejletleneket büntetik és kínozzák. A frissen érkezett Ricky arról kap hírt, hogy tavalyi barátnőjének melle nőtt – de fejletté vált Judy már köszönésre se méltatja a fejletlenek között ragadt exbarátját. A gyerekkamaszok a férfikamaszokkal, a pólóban járó gyerektestűek a haspólóban járó (vagy félmeztelenül mutatkozó) férfitestűekkel, a meztelen mellkasúak a pelyhedző, vagy szőrös mellűekkel hadakoznak a jogaikért – előbb a baseballpályán, később a diszkóban verekedve. (A leghitelesebb, legjobb férfi-nevelőt testépítői múltja és vadul domború felsőteste hitelesíti.) De a kamaszkor biológiai testfigurációjával szemben mindenki tehetetlen – és különösen tehetetlen a megnyomorított Angela, aki melléig húzott nadrágban, combjai közé szorított kézzel, tartalmatlan emberi porhüvelyként üldögél a padokon, szelíd bénultságával provokálva az eleveneket. „Talán leszbikus vagy?” – kérdezi Judy a néma lányt. „Á, tudom mi a baj. Nem érted el még a pubertást. Talán még nem is menstruálsz” – kiáltja felé a legnagyobb sértést, amit ember emberhez vághat.

Ebben a háborús zónában egy átmeneti lény, az egyszerre gyerek- és férfitestű fiú, az izmos, de szőrtelen Paul az, aki képes egyenrangúként szólni a hősünkhöz, a gyerekbarátság regiszterén túl, de a nyíltan szexuális kamaszszerelem beszédmódján innen. És a szőke fiú dekoratív kedvessége miatt Angela mereven összecukott szája kinyílik – előbb a másik mondatait hallgatva, utóbb akkor, amikor ő is megszólal. A nemi érés koncentrációs táborában elindul tehát Angela „rút kiskacsa”-története, amely közös filmnézéssel, randevúval, csókkal, és más lányok féltékenységevel folytatódik, miközben a háttérben Angela korábbi vegzáloít brutális módon elpusztítja egy titokzatos gyilkos (még hozzá a vidám nyári táborozás tárgyi kellékeit fegyverékké változtatva – forralt kukoricától bicskán és méheken át hajsütővasig)¹⁰⁸. Ám a film drámai fordulópontján, a tóparti fogócska és homokos birkózás szerelmi furorjában kiderül, hogy Angela nem menekülhet a sötét titka

¹⁰⁸ Mintha a tábor emberanyagának defigurációja a filmtest születésének előfeltétele volna: ahogyan fogynak a táborlakók, úgy létesül, áll össze egyre jobban a filmvégi „szörnytest”, amelynek feltétele, megszületésének/felfedezésének ára az ép testek megsemmisítése, kiiktatása.

(=neme) és a szexualitás törvénye elől, és hogy a gyermek-férfi is azt akarja, amit a pedofil konyhás akart a raktárban, mikor elkezdte lecsatolni övét. Szeretefoszlik tehát az egyenrangú, egészséges viszony reménye, mert ebben a kapcsolatban is feltűnnek azok az erőszakos előfeltevések, amelyek rendre átszínezik az interperszonális viszonyokat – legyen szó a másik testéről, neméről vagy vágyairól.

Hiltzik filmjének az az egyik legizgalmasabb stratégiája, hogy Angela figuráját afféle transzparens felületté alakítja, amelyre a külvilág projektálja a jelentéseket. Angela (pontosabban Felissa Rose) arca és gesztusrendszere többnyire nem bénultságot vagy valamiféle pszichológiai defektust, netán szorongást fejez ki, hanem legkivált semmit: nyílt, áttetsző tekintete az érzelmek zérus-fokát közvetíti és a tökéletes ürességet fogalmazza meg, amelyet a rendezés többször az identikus, semleges plánokkal (alulról felfelé néző közelikkel) hangsúlyoz. Ez a tökéletesen üres tekintet rendre különböző értelmezést kap a nyári tábor különféle diskurzusaiban: a kanos szakács szemében szexuális objektummá válik, vagy a visszautasítás, az ellenállás hiányát jelöli, az irritált nevelő, Meg eleinte a nyomorultak bánatát látja benne („úgy néz ki, hogy van itt nekünk egy igazi győztes” – mondja gúnyosan), aztán – talán joggal – az agresszív ellenállás jelét és az obstrukció ügynökét. Ricky, a jóságos báty a gyámoltalanság jeleként értelmezi ezt az arcot, Judy az éretlenség szorongásának véli, Kenny, a Bundesliga-frizurás srác pedig a hülyeség és a geekség („Looney tunes”) formájának, amelyet gúnyolni, köpni kell. Hiltzik az értelmezői erőszak különmemű formáit állítja elé, amelyek mintegy a nagynéni értelmezői terrorjának hagyományát folytatják – azt az őseredeti rémtettet, hogy a nemtelen gyermeket lánynak akarta látni, és lánynak nevelte. Kétségtelen, hogy a narratíva öseseménye lehetőséget ad egy meglehetősen retrográd szexuálpolitikai értelmezésre, amennyiben azt sejteti, hogy egy transzgender nő azért válik erőszakossá, mert biológiai nemével ellenkező neműnek nevelték – ám Hiltzik filmje ennél komplexebb jelentéstani struktúrát hoz létre. A *Sleepaway Camp* az állításom szerint nem a nemi szerepek zűrzavarának következményeiről, a gender-kategóriák elbizonytalanodásának tragikus hatásáról szól, hanem az általános erőszakról az interperszonális kapcsolatokban, amelynek a nagynéni értelmezői gesztusa csupán az egyik, de a leginkább radikális formája.

Mi alapján látunk valakit valaminek, és mi alapján anticipáljuk és teremtyük meg valakinek a (nemi) identitását? És vajon az értelmezésünk és a projekcióink nem tesznek-e erőszakot azon, akire irányulnak? A *Sleepaway Camp* valójában ezekre kérdez rá. Ezt a tematikát reflektálja a cselekmény krimi-narratívája is, amely ellipszisekkel, illetve a slasher-állandó

szubjektív felvételek használatával folyton a gyilkos motivációjára, nemére és személyére vonatkozó kérdéseket tesz föl és válaszokat sugalmaz nekünk, és rendre arra kényszerít minket, hogy mi is értelmezzünk egy üres felületet: tudniillik Angela arcát. Ekként a *Sleepaway Camp* mintha önreflektív szinten arról mesélne, hogy miként működik a projekció az interperszonális viszonyokban és a fikciók befogadásában. Ebbe illeszkedik bele az a stratégia, hogy az elbeszélés rendre hamis nyomokkal és vörös heringekkel bizonytalanítja el a néző hipotézisalkotását. Úgy tűnik, hogy a pedofil konyhás alól egy fiú kezei rántják ki a széket, aztán később a szubjektív kamera (ami a műfaji kódok szerint a gyilkoshoz kötődik, és ezt itt a baljós zenehasználat is megerősíti) Paul nézőpontjaként lepleződik le. Az elbeszélés ezáltal arra kényszerít, hogy felülírjuk a hipotéziseinket, hiszen a narratív konvenció erejével cáfolja azt, hogy Angela lenne a gyilkos (hiszen nem az övé a gyilkos nézőpontja); ám az Angela iránti gyanú fenntartásával a narratív konvenció hitelére is rákérdez. Mindezzel pedig Hiltzik rámutat korábbi előfeltevéseink, projekcióink hamisságára. Mi alapján hiszünk gyilkosnak valakit? És vajon a saját hipotéziseinkben, a „ki a gyilkos?” kérdésre adott válaszainkban van-e olyasféle értelmezői erőszak, mint a szánakozó kuzin, az ellenkezésen feldühödő nevelő vagy a pedofil konyhás tekintetében? A rezzenéstelen arcú Felissa Rose a slasher Greta Garbojaként vonul át a cselekményen¹⁰⁹, és a meghatározatlan, maszkyszerű arcával a Kuleshov-effektust megtestesítve tükrözi vissza a környezete és a néző értelmezéseit: az elfajzott közösségbe érkező Idegen (akinek a *Dogville Grace*-éhez hasonlóan már a neve is az ártatlanságát hangsúlyozza) nem csupán a szociális reflexeket mutatja föl, de a nézői projekciók működését is, miközben alighanem ezen erőszakos értelmezések áldozata és teremtménye lesz.

A gyilkosra vonatkozó hipotézisek alakításával a bűnügyi narratíva lényegében megkettőzi a gyilkost. A cselekmény ugyanis párhuzamosan fenntartja Ricky és Angela bűnösségének lehetőségét: Ricky dühkitörései a harmadik gyilkosság előtt őt teszik gyanússá (a táborvezető, Mel is őt kezdi vádolni), de a nevelő, Meg lemeszárlásakor is gyanúba keveri az elbeszélés (hiszen „délutáni pihenését” tölti). Végül az utolsó felvonás párhuzamos montázsa – amely egymás mellé állítja az éjszakai túrázókat, és az egyik faházban pihenő Judy lemeszárlását – konkrétan duplikálja, kétszerezi a gyilkos tevékenységét. Hiltzik ezzel az eljárással Ricky és

¹⁰⁹ Barthes, Roland: Garbo arca. In: Barthes, Roland: *Mitológiák*. (Ford.: Ádám Péter). Európa Könyvkiadó, 1983. pp. 85-89. Barthes szerint Garbo arcának különlegessége éppen maszkyszerűségében és a nemi definiáltság hiányában áll, és éppen ezért tud minden további nélkül eljátszani egy férfiszerepet a *Krisztina királynő*-ben. Ebben a filmben a rendező Rouben Mamoulian lényegében „üres lápként használja Garbo arcát”, amelynek kifejezéseit és jelentéseit a néző írja meg. Garbo ekként válik egy arc „ideájává”.

Angela figurájának átjárhatóságát és felcserélhetőségét hangsúlyozza, egyúttal következetesen összemosza kettejük nemét, illetve problematizálja a nemiség kérdését. Ám a félrevezető stratégiák legizgalmasabb következménye az, hogy a gyilkosra vonatkozó hipotézisek összezavarása egy fiktív lényt hoz létre a néző fantáziájában. Ez a lény pedig ebben az esetben egy sajátos, kétnemű keveréklény, hiszen a narratíva Rickyt és Angelát lényegében egymásba oldja, ráadásul egy ponton (a szubjektív kézikamerával) Pault is gyanúba keveri. A néző ekként létrehozhatja a fantáziájában azt a testet, amelynek Ricky adja a kezét (hiszen ő húzta ki a széket a konyhás alól), Paul a fejét (hiszen az ő szubjektívje válik a gyilkos nézőpontjává, ekként feje a gyilkos fejévé), és Angela pedig általános formáját, figuráját (hiszen ő mindvégig gyanús marad). A *Sleepaway Camp* leginkább dermesztő fordulata az, hogy ez a nézői hipotézisek alapján kreálódó fantázialény a film drámai fordulata után – amikor Angelát újfent megalázza Judy, és megkapjuk a legszűkebb közelképet Felissa Rose üres arcáról, melyen akkumulálódik mindaz, amit a film mindaddig ráírt – mintha tényleges valósággá válna a film világában.



13. kép: Ricky feltűnése

Az utolsó felvonás vérengzése ugyanis azzal kezdődik, hogy Judyhoz, a nővé vált lányhoz benyit egy ismeretlen alak. Ellenfényben látjuk őt, arcát – akárcsak Cathy O'Donnell arcát az *Éjszaka élnek* elején – sötétség takarja, ám frufruja és testalkata két ellentétes állítást fogalmaz meg: előbbi szerint Angela áll velünk szemben, utóbbi szerint Ricky az, aki megérkezett. A *Sleepaway Camp* rajongói fórumai arról tudósítanak, hogy ez a kép a korabeli

kópiákon szinte homogén sötétbe bújtatta az ajtóban álló figurát, ám a digitális felújításban kivilágosították, így jól látszik, hogy itt valójában a Rickyt játszó színészt áll az ajtóban, akinek egy parókát húztak a fejére. Ekként ez a kép már nem a nézői képzelet mozgósításában működik közre, hanem mintegy transzparenssé teszi Hiltzik stratégiáját, és konkretizálja Ricky és Angela figurájának összemosását: kettejük teste itt fizikai fúzióra lép. Ez a *Sleepaway Camp* testfigurációjának első stációja, a nézői képzelet és az erőszakos projekciók által teremtett szörnyeteg részleges figurája és megvalósulása, amely már felfedi nemtelenségét, de még nem nyeri el rémületes formáját. „Ki ez?” – kérdezi a döbbent Judy a nézővel együtt, és a kérdésében lényegében a definiálatlan test azonosításának problémájával szembesít minket. A mozgóképes test teremtése (miként Nicholas Ray filmjében, az *Éjszaka élnekben*) ott kezdődik, ahol valami nem illeszkedik az érzékelés sémáiba, és egy látvány kilóg a világ rendjéből.

A testrészek összeolvadása és a végső figura feltárulkozása a strandon történik meg. A már részlegesen lemészárolt tábor világának szélén, a parti homokban látjuk meg a felborzolt hajú lányt – ott tehát, ahol a korabeli amerikai tömegfilm (lásd pl.: *Embervadász*) és az indiai melodráma (*A ködsapkás csillag*) szerint még beteljesíthető és megélhető valamiféle harmónia és szerelmi boldogság. Első látásra itt is erről van szó, hiszen Angela szétdobált ruhák között dúdol az ölében nyugvó Paulnak, akinek a mészárlás kezdetekor meztelen fürdözést, tehát a szexuális ígéretek beteljesítését ígérte. A finálé tehát kettejük kapcsolatának utolsó boldog pillanatát, a parti kergetőzés és birkózás helyzetét figurálja, hiszen annak lehetőségeit, romantikus potenciálját teljesíti be és aktualizálja valamiféle orgazmus utáni idillként. Ám ahogyan azt a fogócskát is megzavarta is emlékek feltörése (egészen pontosan a homoszexuális apák csókjainak flashback-jelenete), úgy most is belerondít a képbe az emlékezet, és megismerjük Angela történetének definítív eseményét: a baleset utáni pillanatot, amikor a testileg-lelkileg sebesült Petert Angelának kereszteli az örült nagynéni.

És a jelenbe robbanó múlt, a trauma emléke szó szerint szétrobbantja, kettéhasítja az idillt: Paul kielégülten mosolygó feje szánalmas csonkként gurul ki Angela öléből, a borzolt hajú lány pedig rémült arccal, hörögve bámul leleplezői felé, majd – miközben pergődobok hangsúlyozzák, hogy eljött a végső attrakció prezentálásának ideje – feltárul a vérrel borított teste, amelynek egyik tartozéka: a pénisz. Ám itt korántsem csupán egy transzgender test válik horrorisztikussá (akármennyire is ezt próbálják elhitetni velünk azt a filmet

ócsárolók).¹¹⁰ Sokkal inkább az össze nem illő minőségek egymásmelletisége, a részletek félcelésének ügyetlensége borzaszt el: a test kompozíciójának belső feszültsége, feloldhatatlan ellentmondásossága kelti föl bennünk az iszonyat élményét. Hiszen Angela egyszerre gyerek és felnőtt, ember és állat, élő és halott, fiú és lány. Hörgő feje mozdulatlan, gépszerű, élettelen, rémületbe merevedett maszk, a borzalom premier plánjának megtestesült *freeze frame*-je, amelyet egy eleven fiútestre eszkábáltak. (Hiltzik testfiguráló stratégiájára mutat rá, hogy eredetileg egy műpéniszt akartak erősíteni Felissa Rose kislánytestére, de végül aztán a lány fejének modelljét készítették el, és azt kellett viselnie egy kamaszfiúnak.) De vajon a stáb erősítette rá a fejet a fiú testére, vagy maga Angela barkácsolta össze ezt a különös fércművet azzal a kisbaltával, amit a kezében szorongat?



14. kép: a szörnyűséges test feltárulkozása

A bizarr testférc metaforikus értelemben két test egyesülésének eredménye, Paul és Angela fejének cseréje, fiútest és lánytest szerelmi fúziója. És mindezzel együtt valamiféle nemi érés, a felnőtté és kifejletté válás beteljesedésének végső figurája is. Hiszen ez a test gyilkosságok sorozatában egyre maszkulinabbá és érettebbé vált – elvégre a figuráció első stációjában még Ricky gyerektestét birtokolta, ám végső formájában már kifejlett izomzattal rendelkezik, és nemi szervét dús szőrzet fedi. Míg korábban Judy és mások a fejletlen nemisége miatt gúnyolták Angelát, addig ebben a drámai fináléban – miután a gúnyolódókat elérte méltó végzetük – a korábban nemtelen lány diadalmasan mutatja meg testének elsődleges és a másodlagos nemi jellegét, és szexuális teljesítőképességének metaforikus dokumentumát:

¹¹⁰ <http://cleojournal.com/2015/08/10/how-can-it-be-shes-a-boy-transmisogyny-in-sleepaway-camp/>

Paul holttestét. Dermesztő üvöltése mintha a győzelmi mámoré volna, az első és örökké felülmúlhatatlan szexuális orgazmusé – ugyanakkor az áldozatainak hörgése is visszhangzik benne, de valamiféle szubhumán, animális rémület is áthatja, a lakmározásban megzavart, zsákmányát védő vadállat dühe. A száj kinyílásának gesztusa a film elején még a megértés és az együttérzés reményét jelölte, ám a fináléban a kommunikáció borzalmának jelévé figurálódik. A némaságra ítélt lány állatias hörgéssel, emberi jellegétől megfosztva ordít vissza mindazokra, akik nőnek, lánynak, bolondnak, szexuális tárgynak vagy vesztesnek látták – és iszonytató hörgésében éppen azt az önző, erőszakos beszédet, a mások testét meghatározni és birtokolni akaró emberek zshivaját tükrözi vissza, amelynek áldozata lett. Ennek az abúzusnak a rémképét merevíti ki a zárókép tényleges freeze frame-je, amely negatívba fordítja Angela látványát, mintegy még egyszer és utoljára kifordítva és transzformálva, tovább roncsolva ezt a testet – és a film ezzel a mementó-szerű rémképpel zárja össze a nézőt a stáblista idejére, sőt, azon túl is, még hosszú másodpercekig.¹¹¹

Mit mond tehát számunkra ez a test? A *Sleepaway Camp* befejezésének figuratív elemzésében a fináléban beteljesedett rém történetét, alakításának lépcsőit igyekeztem feltárni, és ez a figuratív archeológia Angela abúzusának sajátos értelmezését kínálja föl. Merthogy a film ebben az értelmezésben korántsem a biológiai nem legyőzhetetlenségéről szól, és nem a feminizmus gender-konceptiójának radikális kritikája. A figuratív elemzés arra mutat rá, hogy Angela átalakulása közvetlenül a környezet kizsákmányolásából fakad: annak a projekciónak és annak az értelmezői erőszaknak a következménye, amelynek ez a lány sorra-rendre áldozatul esik. A *Sleepaway Camp* befejezése azt a nyugtalanító állítást fogalmazza meg, hogy az interperszonális viszonyokban (és a fikció befogadásában) érvényesülő erőszak konkrét, valóságos szörnyetegeket hoz létre, és képes megfosztani a másikat a humanitásától. Angela semmilyen volt, de mindenki szerette volna valamilyennek látni: lányként értelmezte a nevelője, buja nőként a konyhás, valamiféle ellenségnek a felbőszült kortársai és gyilkosként a néző. És ekként vált belőle egy vérszomjas mészáros, egy rémisztő, bizarr testrészekből és feltételezésekből összefércelt szörnyeteg, és ezáltal lett a

¹¹¹ Ez a befejezés egyszerre hű a slasherfilmek befejezési stratégiájához és valamiképpen felülírja azt. A slasherben ugyanis általános jellegzetességnek mondható az, hogy valamilyen sokkoló mozzanat fejezi be a cselekményt, lásd a *Péntek 13* akármelyik részét (de főleg az 1. és a 2. fejezetet), vagy akár olyan tucatslashereket, mint pl. a *The Prowler*. De a *Rémálom az Elm utcában* majdnem összes része is példázhatja ezt. Ezen esetekben azonban a cselekmény (látszólagos) lezárulása után, mintegy extraként, ráadásként, „függeléként” van elhelyezve a sokkhatás – itt viszont a sokkhatás ugye maga a befejezés, nélküle nem is értelmezhető a történet. Ráadásul a slasherek egy része szereti azt a fajta nyitottságot, hogy a rém nem pusztul el, és a visszatérésének lehetősége, sejtetése miatt nyitott a finálé, mint pl. a *Halloween* esetében – itt azonban mintha egyszerűen félbeszakadna egy jelenet, miközben a lezárás ezzel együtt is kevésbé nyitott.

felőtté válása és nemi érése egy közösségi katasztrófa. Hiltzik filmje mintha azt állítaná, hogy egy üres felület értelmezésének és mindenféle kivetítésnek inherens része a deformáló erőszak mozzanata, és Angela testét éppen ez az értelmezői erőszak figurálta és defigurálta, legyen szó társadalmi elvárásokról és feltevésekről, vagy a nézői hipotézisekről. Ez a szociális erőszak testesül meg tehát ebben a rémségben – ebben a bizarr, hátborzongató, filmszerű jelenésben, amely rémületes konstitúciójával, szörnyűséges alakjával arról a társadalomról mesél, amelyben megszületett, és arról a tekintetről, amellyel az ember a filmeket nézi, vagy a másik embert vizslatja.

IV.

HANG

A képen kívüli hangok metafizikája a befejezésben

Lucrecia Martel: *La Cienaga* (2001)

Vajon van a hangoknak *figurája*? Ezt a kérdést már a nagy római költő és tudós, Marcus Terentius Varro is megfogalmazta a *De lingua Latina* (A latin nyelvről) című munkájában, Krisztus születése előtt közel fél évszázaddal. „Miért küzdenek az emberek az új szóalakok ellen, mintha mérgezőek lennének? Azt hiszik, hogy olyan sok különbség van a két érzék között, hogy mindig az elrendezés új formáit keresik a szemeiknek, de a füleikkel el kívánják kerülni az ilyesmit?” – morfondírozott.¹¹² És ez a szöveghely határozottan emlékeztet minket arra, hogy egy alakzat kialakulása, újrendezése és transzformációja éppúgy megvalósulhat a hangok szintjén, mint a vizualitás terepében: a kakofónia és a zúgás felismerhető, azonosítható hanggá formálódhat, egy ismerős hangalak defigurálódhat és absztrakttá torzulhat, de az is lehetséges, hogy egy ismétlődő forma különböző lépésekben, visszavisszatérve modulálódik, mire elnyeri végső, beteljesedett figuráját. És a filmben az efféle dinamika gyakran gyümölcsöző frigyre lép azokkal a képekkel, amelyek elkísérik.

Ám a hang szerepe ezen is túlmutat a figurációban. Az ausztrál Gregg Hainge (aki a zaj és a huszadik századi francia irodalom egyként jeles kutatója) a „szónikus mozi” lehetőségeit firtató könyvében¹¹³ arra hívja föl a figyelmet, hogy a mozgókép dinamikus elképzelése legkivált a hang felől alapozható meg. A hang ugyanis esszenciálisan mozgékony és természeténél fogva rögzíthetetlen elem, ami „megtagadja a lehatárolás lehetőségeit”.¹¹⁴ És ez a lehatárolhatatlan és folyamatosan alakulásban lévő elem valójában a film alapvető dinamizmusát fedi föl. „Amit a szónikus lehetővé tesz, az az anyag sajátos figurációja” – mondja Hainge, és szerinte ez a figuráció megmutatja azt, hogy ez az „anyag szükségszerűen

¹¹² Idézi Auerbach, Erich: i. m. p. 13.

¹¹³ Hainge, Greg: *Philippe Grandrieux – Sonic Cinema*. Bloomsbury, 2017.

¹¹⁴ Hainge, Greg: i. m. p. 265.

és csorbíthatatlanul változékony és mozgékony.”¹¹⁵ A mozgóképes hangok apostola tehát amellet érvel, hogy a filmanyag figurációja legkivált a szónikusban érhető tetten, illetve a filmanyag működését leginkább a szónikus figuráció mutatja föl. És ebből nyilvánvalóan következik, hogy a mozgókép alapvető dinamizmusát akkor tudjuk megragadni, ha feltérképezzük ezeket a szónikus műveleteket.

A hang szerepének efféle felértékelése általános tendenciának tűnik a kortárs filmes gondolkodásban. A kilencvenes évektől fogva egyre több kutató mutatott rá arra, hogy a kép és a hang, illetve a vizuális és az auditív szféra alá-föle rendeltsége korántsem magától értetődő a mozgókép területén – legyen szó Claudia Gorbmann (1987), Michel Chion (1994), Royal S. Brown (1994) vagy éppen Philip Brophy (2004) vizsgálódásairól. Ezek a kutatások radikálisan kritizálják azt a konszenzust, amely a filmet „vizuális történetmesélésésként” tételezi, és arra bíztatnak, hogy az „audiovizuális” szókapcsolatának mindkét tagját vegyük komolyan. És ezt javasolják az utóbbi egy-két évtizedben divatossá váló „haptikus” elméletek is, hiszen ezek a teóriák amellet foglalnak állást, hogy egy filmélmény afféle „multiszenzoros tapasztalat” lehet, és ebben a tapasztalatban az érintés és a hallás dimenziójának kiemelt funkciója van.¹¹⁶

Ugyanakkor a szónikus jelentőségének felismeréséhez alighanem a kortárs filmek is hozzájárultak. Elvégre az utóbbi két évtized világfilmjének egyik meghatározó művészfilmes tendenciája – az elmélyedést és a kontemplációt forszírozó „lassú film”¹¹⁷ szerzői vonulata Tarr Bélától kezdve Lisandro Alonsón és Lav Diazon át egészen Tsai Ming-Liang-ig – eleve felértékeli a hang dimenzióját, egészen egyszerűen azzal, hogy ezekben a meditatív alkotásokban a dinamikus vágások és a gyors gépmozgások hanyagolása kiélesíti a füleket a hangok szükségszerűen dinamikus világára.¹¹⁸ (Hiszen a lassú filmben a lassúság a képek és a testek mozgatására, és nem a környezet hangjaira vonatkozik). Mindemellet fontosak

¹¹⁵ Hainge, Greg: i. m. p. 265.

¹¹⁶ A haptikus (amely eredeti jelentésben a tapintásra vonatkozót jelent) elméletek egyik alapszövegében Laura Marks amellet érvel, hogy a vizualitásról szóló diskurzusban meg kell törni és felül kell írni az optikai megközelítés általános dominanciáját. Lásd ehhez: Marks, Laura: *The Skin of the Film*. p. 131. A haptikus elméletekhez lásd még: Vincze Teréz: A lelkiismeret hangja – Hang és haptikus érzékelés a Saul fia című filmben. *Metropolis*, 2015/2.

¹¹⁷ A „lassú film” meghatározásához lásd: Romney, Jonathan: *Cinema of the 21st Century: In Search of Lost Time. Sight and Sound*, 2010. február. Továbbá: Tiago de Luca és Nuno Barradas Jorge (szerk.): *Slow Cinema*. Edinburgh University Press, 2015.

¹¹⁸ Joggal lehetne megfogalmazni azt az ellenvetést, hogy Robert Bresson, Chantal Akerman és Jacques Rivette műveiben vagy akár Fritz Lang hollywoodi munkáiban legalább ilyen fontos kompozíciós szerepe van a hangnak. Megítélésem szerint éppen ezek a filmek, tehát a klasszikus és a modern mozgókép vonatkozó eredményei tették lehetővé azt, hogy a kortárs filmkultúra felismerhesse a hangok efféle jelentőségét.

lehetnek ebben a folyamatban azok az alkotók is, akik explicit módon a hangkezelést állították a poétikájuk középpontjába, és jelentős hírnévre tettek szert a kortárs filmkultúrában. Ilyen rendező például az Arany Pálma-díjas Apichatpong Weerasetakul, aki munkássága kezdetétől fogva különféle hangszobrászokkal együttműködve dolgozza ki filmjeinek gazdag hangképét. Ilyen alkotó a francia új-extrémek közé sorolt Philippe Grandrieux is, aki homályos, értelmezhetetlen képekkel és rémisztő dübörgésekkel teli munkáiban (melyek fesztiválokon kevésbé sikeresek, de nagyon fontosak az „új cinefilia” meghatározó kritikusai számára)¹¹⁹ valamiféle ősi és közvetlen testi tapasztalatot igyekszik megragadni, és ennek érdekében azonosíthatatlan hangokkal sokkolja-stimulálja befogadóját. (A „hang sokkal fontosabb, mint minden más... Számomra a képek java a hangból jön, a hang hozza el nekem a képeket” – nyilatkozta).¹²⁰ És ilyen az új argentin film talán legismertebb figurája, a kétezres évek elején feltűnt Lucrecia Martel is, aki széles körben elismert műveiben (melyeket hol Cannes-ban, hol Berlinben, hol Velencében mutattak be) rendre a hangok expresszív lehetőségeivel kísérletezik, és koherens, áttetsző narratíva helyett inkább motívumok szövésével igyekszik hatást és jelentést teremteni.

És éppen emiatt szinte magától értetődően felmerül Martel filmjeinek figuratív megközelítése. Ezek a filmek egytől egyig tagadják forgatókönyvírás és a drámai komponálás hagyományos szabályait, ugyanakkor mindegyik gazdag jelentésstruktúrát hoz létre, és ebben alapvető szerepet játszik a különféle motívumok variálása, modulálása és figurálása – különösen tekintettel a hang motívumokra. Martel az interjúi tanúsága szerint rendkívüli tudatossággal mondta föl azt a közmegegyezést, amely a hang expresszív szerepét alárendelte a képnek – még hozzá azon a meggyőződése miatt, hogy a hang jobban aktivizálja a nézői percepciót, mint a kép, a hang révén „jobban lehet látni.” Hiszen annak következtében, hogy az érzékelés rendjében hegemon szerepet kapott a látás a nyugati kultúrában, a hallás szükségképpen elkorcsosult, ám a vizualitás korlátozásával és a hang felértékelésével paradox módon a teljes „szenzórium”, tehát az érzékelés teljes spektruma élesebbé, aktívabbá válik. Merthogy a hang extrémén primitív és közvetlen módon képes a „nézőt” megszólítani, hiszen szó szerint, testi értelemben megérinti őt a hanghullámok révén, amelyek a levegő közvetítő anyagával a fülben, a bőrön és a gyomorban érezhető vibrációt keltenek (és ekképpen a hang, mondja

¹¹⁹ Az új-cinefilia történetéhez és gyakorlatához lásd: Shambu, Girish: *The New Cinephilia*. Kino-Agora, 2014.

¹²⁰ Grandrieux, Philippe és Baldassari, Lorenzo: Interview with Philippe Grandrieux. Lo Specchio Scuro. Online: <http://specchioscuro.it/interview-philippe-grandrieux-intervista-grandrieux/> Utolsó letöltés: 2023. 02. 01.

Martel, „a mozgókép taktilis dimenziója”).¹²¹ Ugyanakkor a hangok jóval kevésbé meghatározottak a jelentés szintjén, mint a képek – hiszen ebből a szférából hiányzik a megbízható referencia: egy motorhang lehet egy transzformátoré, egy fúróé vagy bármilyen más gépé is. És éppen ez a kétértelműség és bizonytalanság az, ami a riadóztatja a befogadó percepcióját – hiszen korántsem egyértelmű, hogy minek is halljuk a hangját (és adott esetben ezt a bizonytalanságot fokozza a hangi motívumok defigurációja).

Martel első filmjének, a *La Cienaga* című munkának már csak azért is figyelemre méltó a befejezése, mert lényegében ezt a bizonytalanságot dramatizálja: a hang jelentésének meghatározatlanságáról, a hanghoz fűződő viszonyunkról, illetve hang és kép hierarchiájáról beszél. A film utolsó szekvenciájában ugyanis egy kisfiú meghall egy hangot: a szomszéd kutya ugatását, ami egy magas fal mögül hangzik föl. Ez a kutya mindvégig láthatatlan a filmben, ám ijesztő ugatása vissza-visszatérő motívum, amelyet a hozzákötődő elemek transzfigurálnak. A kutya láthatatlansága miatt ugyanis bizonytalanná válik a hang jelentése: a kisfiú testvérei – hogy öccsüket megijesszék – borzalmas meséket találnak ki arról az afrikai patkány-kutyáról, amely kiadja ezeket a hangokat. A fináléban újra felzendül az ugatás, és a kisfiú újfent felfigyel rá, majd, mivel egyedül van az udvaron, úgy dönt, hogy végére jár a dolognak, és megpróbálja kideríteni, van-e igazság a rémisztő mesékben. Tisztázni akarja tehát azt, hogy mi is a hang forrása – így felmászik a létrára, és a létra egy szuvas fokával együtt a mélybe zuhan.

A puffanás hangját senki sem hallja a kutyán kívül: a baleset hosszú másodpercekig észrevétlen marad, felfedezését sosem látjuk. A kamera a lakás kiürült szobáinak képeit mutatja, mintha nem is lenne senki, aki kíváncsi volna erre az eseményre. Ugyanakkor a cselekményvilágban – amelyet mindeddig a zsúfoltság és a hangzavar határozott meg – csend lesz.

Mit manifesztál tehát ez a befejezés? Auditív és vizuális szinten egyfajta kiürülés és elcsendesülés valósul meg, miközben a kutya ugatásának, hangi motívumának alakzata (mely rendre vissza-visszatért a cselekmény során) beteljesedik: elnyeri végső, végzetes figuráját. Ezzel együtt ez a balesetszerű, észrevétlen, mások számára nem látható és nem hallható halál a balesetszerű események és a baljós mozzanatok láncolatát, ezerszínű prefigurációit teljesíti

¹²¹ Lásd: https://www.youtube.com/watch?v=KFxoAb_UQVs&t=2029s Utolsó letöltés: 2023. 02. 12.

be. Mindazonáltal itt elsősorban a hang és valóság viszonya, kép és hang hierarchiája értelmeződik egy sajátos figurában, amely tragikusként írja le a hangokhoz fűződő viszonyt. A *La Cienaga* befejezésének figuratív archeológiája nem csupán arra mutat rá, hogy ez a film és ez a befejezés a hangi motívumok transzfigurációjával teremt jelentést, hanem azt is világossá teszi, hogy Martel ebben a filmben voltaképpen a hangokhoz fűződő viszonyt problematizálja.

De miként figurálódik mindez a cselekmény folyamában? A *La Cienaga* már nyitójelenetében is expresszív módon értelmezi a hangokat. Testfragmentumok képei felfokozott és kiélesített hanghatásokkal találkoznak: lötytyedt hasak, mállott bőrű karok és remegő kezek montázsát látjuk, amelyet sivító tücsökhangok, a kempingszékek mozgatásának fülsértő súrlódása, baljóslatú dörgések és a poharakhoz koccanó jégkockák zörgése zenél alá. Egy nagypolgári családi ház medencéjének szélén vagyunk, a *La Mandragora* névre keresztelt kúria kertjében, ahol egy kába nyári délutánon középkorú, részeg nők és férfiak csoszognak egymás körül és az alkohol felé, miközben odabent az ágyakon izzadó kamaszok fetrengenek.¹²² Nem sokkal később azonban egy piától darvadozó, burzsoá zombit baleset ér: Mechita, a mátriárka orra bukik a poharával a kezében a medence mellett, és mellkasába szúródnak a szilánkok – de minderről közvetlen környezete: részeg kortársai tudomást sem vesznek. Ez a jelenet önmagában exponálja a film alaptémáit és meghatározó motívumait. Egyfelől egy társadalmi osztály apátiájával és a totális fásultság képével találkozunk: a dekadens nagypolgárság középkorú reprezentánsai tökéletesen, egészen az abszurdig elrajzoltan közönyösek egymás és a véres baleset iránt. Így ebben a balesetben és ebben a felelőtlen figyelmetlenségben egyértelműen a finálé tragédiája prefigurálódik. Másfelől számos olyan hangi motívum (üvegcsörgéstől tücsökciripelésen át a filmet végigkísérő dörgésig) tűnik föl, amely később meghatározóvá lesz, és ezzel párhuzamosan problematizálódik hangok és valóság viszonya. Hiszen a zörejek felfokozottsága tagadja a realizisztikus-naturalisztikus hitelesítés elvárásait, ráadásul a hangok forrásai többnyire nem jelennek meg a képen, vagy nem egyértelműen azonosíthatóak. Például honnan származnak azok az ipari csörgéseket a főcím alatt? Vagy csupán a székek karistolásának felerősített, kiemelt zaját érezzük valamiféle pokoli fúrásnak? És vajon mi a forrása azoknak az üveghangoknak Isabel és Momi szobájában? Talán valami szélcsengőben visszhangzik a borospoharak csörgése a medence felől, mintegy megelőlegezve a kapcsolatot a szülők dekadenciája és a gyermekek viselkedése között? (A

¹²² <https://www.youtube.com/watch?v=-U0e2OvPN5E> Utolsó letöltés: 2023. 02. 11.

gyerekvilág felől itt még cirógató szélcsengőnek hallatszik az alkoholizmus zenéje, de a csörgések később egyre irritálóbbak lesznek.) Ezekre a kérdésekre nincs egyértelmű válasz.

Ezek a kétértelmű mozzanatok rögtön elbizonytalanítják a néző percepció tapasztalatát (és ezáltal aktivizálják a befogadói munkáját), egyúttal költői kapcsolatot tételeznek különböző motívumok és elemek között. Ennek a legszebb példája talán az, amikor Mechita, a részeg anya (aki később beleájul az üvegszilánkokba) az egyik dörgés hallatán felnéz az égre, és eszébe jut egyik kiskamasz fia, Joaquín, aki – mint a következő jelenetfragmentumból kiderül – puskával vadászik a hegyek között, noha nemrégiben balesetben elveszítette az egyik szemét. „Kivel van Joaquín a hegyekben?” – kérdezi az ég felé bámuló, csatakrészeg asszony, de nem kap semmiféle választ (a háttérben a férj a haját igazgatja, és innentől a film végéig a hajával lesz elfoglalva), csupán a hegyek felől zendül föl egy újabb, baljóslatú dörgés. Ezzel Martel egyrészt kiélesíti a hangok forrására vonatkozó kérdést (az ég zeng, vagy a puska?), és önreflektív módon bevezeti az auditív jelek értelmezésének alapproblémáját: honnan tudhatjuk, hogy mit is hallunk, és egy adott hang honnan származik? Másrészt pedig összekapcsolja a természeti fenyegetést a gyerekek sorsára vonatkozó félelmekkel: innentől minden puskalövés – amely a bármikor bekövetkező katasztrófa előjele – a természet dörgését visszhangozza, és fordítva: a filmet folyamatosan aláfestő dörgés a gyerekeket fenyegető tragédia lehetőségét közvetíti, egyszerre metaforikus módon (mintegy természeti fenyegetésként megfogalmazva azt), másrészt konkrétan, testi élményként.

A hang felülrétékelésének stratégiája a narratív kompozíciót is érinti. Martel egy interjúbán arról beszél, hogy „amikor nincs klasszikus narratív struktúra, hirtelen minden fontossá válik, ami a film szenzualitásához tartozik”¹²³ – és mintha a *La Cienaga* ennek jegyében mondana le mindenféle narratív transzparenciáról. Ez a film első látásra egy rosszul szerkesztett, fókuszátlan családi drámának látszik, amelyet fölösleges mellékszálak nehezítenek el, és túl sok karakter szerepel benne. Ebben a kakofóniás zűfolytságban elsőre aligha lehet megkülönböztetni egymástól a különböző szereplőket, vagy felismerni a meghatározó viszonyokat. Az expozícióban egymás után tűnnek föl a karakterek, de sokáig fogalmunk se lehet róla, hogy vajon a „cseléd”, Isabel, és Momi testvérek, vagy valamilyen más viszonyban vannak, miként az is kérdéses, hogy a szilánkok közé zuhant Mechának van-e férje, vagy

¹²³ Martín Peña, Fernando, Didier, Félix és Luka, Ezequiel: Une certain regard: Lucrecia Martel on *La ciénaga*. *Cinema Scope* (2001): 28.

nincs – egészében tehát nem világos, hogy ki kinek a testvére, anyja, rokona vagy szolgálja. A zűrzavarhoz és káoszhoz az is hozzájárul, hogy a képépítkezésben meghatározó a dekomponálás és a fragmentálás, a jelenetszerkesztés pedig hol radikálisan inkoherens teret teremt, hol a nagy mélységelességű totálokban egyenrangúként prezentálja a különböző tárgyakat, embereket és viszonyokat. A *La Cienaga* nézőjének igazság szerint nehéz válaszolnia a klasszikus dramaturgia alapkérdéseire: nem világos, hogy ki a főszereplő, nincsen határozott drámai cél és jól definiált antagonista, és lényegében a központi drámai szituáció sem határozható meg, de még az sem egyértelmű, hogy mi az elsődleges mozzanat egy képben vagy egy jelenetben. A központi cselekményszál olyannyira banális és hangsúlytalan, hogy az első nézés alkalmával könnyedén el is siklik fölötte az ember (jóllehet arányos szerkesztésű cselekményről van szó: a középpontban az anya, Mechita balesete áll, amely két család újbóli találkozását, egyesülését hozza el, és a cselekmény központi problémája igazából az, hogy Mechita és a baleset miatt érkezett barátnője, Tali elmennek-e együtt Bolíviába tanszereket vásárolni a gyerekeknek, vagy sem).

Mindezt a klasszikus dramaturgia szempontrendszer felől minden további nélkül fel lehet róni a filmnek – és többen fel is rótták (a forgatókönyv-fejlesztő műhelyektől a Guardian kritikusaig).¹²⁴ Ám éppen ez a zsúfoltság és fókuszátlanság mutat rá Martel stratégiájára. Hiszen a cselekmény túlszúfolása, a karakterek és a helyzetek halmozása a klasszikus hierarchiák felbontását célozza, és egy olyan mellérendelő szerkezetet hoz létre, amelyben a nézőnek szabadon kell megtanulnia tájékozódni. A film kompozíciója egyértelműen arra a gondolatra épül, hogy minden egyenrangú és egyenértékű: a kis dolgok a nagy dolgokkal, a tárgyak az emberekkel, a szavak egymással. Ez az egymásra zsúfoltság és egymás mellettiség ugyanakkor egy sajátosan romlott intimitást teremt, amelyben következetesen elmosódnak az alapvető viszonyok és a morális kategóriák. Momi és Isabel baráti közelségben, testvéri ölelésekben tűnnek elénk, aztán kiderül, hogy valójában csak egy alkalmazott (tehát Isabel) túri a megbízója lányának szerelmi közeledését. Az anya balesete miatt a lakásba érkező José és szőke testvére, Vero folyton erotikus birkózásokba gabalyodnak, és egyszer együtt fürdenek. (A víz csobogása ebben a filmben rendre összeférhetetlen és bizonytalan viszonyokról mesél: Momi is csak cselédje kérésére fürdik, távozását pedig fürdéssel gyászolja). De néha José és anyja, Mechita is olyan pozíciókban láthatóak (az egyik képen José háta úgy takarja el Mechitát, mintha éppen áthajolna fölötte, és megcsókolná), mintha

¹²⁴ <https://www.theguardian.com/film/2001/oct/05/culture.peterbradshaw3>

szeretők lennének. Ráadásul utóbb kiderül, hogy José azzal a nővel, Mercedes-szel él, akivel az apja megcsalta az anyját. José és Mercedes elidegenedett városi otthonában az üveglakok remegése az alkoholista anya poharának rezgését idézi, mintegy annak emlékének tünik, ami valamiféle alapvető bizonytalansággal tölti meg a teret. Ebben a világban tehát – ahol az emberek, testek és hangok a radikális közelségben egymáson súrlódnak és összepréselődnek – a konvenciók, szerepek, célok és erkölcsök feloldódnak és elpárolognak.



15. kép: José és az anyja

A *La Cienaga* ennek a mocsárszerű intimitásnak a talmi örömeit és tragikus következményeit tárja föl. A morál és az egymás iránti figyelem elporladása ugyanis szükségszerűen bizonytalanságot hoz létre, és ez a bizonytalanság – mely kezdettől fogva fenyegető – végül egy tragikus eseményhez vezet (miután folyamatosan előlegezi, prefigurálja azt). A gyerekek bárdyszerű késekkel, egymáshoz bújva horgásznak, aztán birkózni kezdenek a tóban; máskor a diszkóban verekednek, vagy az erdőben puskával vadásznak – és mindegyre a felnőttvilág rá se hederít, a katasztrófa bekövetkezésének lehetőségei új és új formákban figurálódnak. A narratív és figurális elemek bizonytalansága egyaránt a nyugtalanító hatást szolgálja: nyugtalanító a hangok kiismerhetetlensége (vajon mit hallunk és honnan?), felfokozott intenzitása és állandó jelenléte (a dörgés és a kutyaugatás újra és újra visszatér), de

nyugtalanítóak a narratív ellipszisek is. Momi az egyik jelenetben beleugrik a medencébe, és sosem derül ki, hogy miként került ki onnan; Luciano, a kutyától rettegő fiú egy korábbi jelenetben a vadászpuskákkal hadonászó gyerekek pillanatnyi célpontja lesz, és a vágás utáni lövés hangja azt sejteti, hogy őt találták el.

A film tehát az auditív motívumok és a narratív helyzetek figurációjában a negatív próféciaák rendszerét hozza létre. Minden vadászjelenet az erdőben, minden lövéshang, az ég minden dörgése egy sötét jóslat – miközben ugyanennek a baljóslatú világnak megvan a maga euforikus intimitása, elevenisége, öröme is. Ilyen eleveniségében is negatív ígéret Perro (akinek neve ráadásul azt jelenti, hogy kutya), a cseléd hódolója: agresszív viselkedése, ideges idegensége és züllött barátai mind arra utalnak, hogy a jelenléte a valódi konfliktus forrása lehet. (És ez a negatív ígéret részlegesen be is teljesül a fináléban: Perro ekkor végleg elviszi a cselédet a kúriából). És ilyen negatív ígéret a kutya folytonos ugatása, a dörgés és a telefon vigasztalan csöngése is. A kutyaugatás azáltal teljesedik be, hogy a fináléban a kisfiú halálának oka és egyetlen kommentárja lesz. A dörgés szimplán a lezáró hatás és a keretezés jegyében tér vissza az utolsó képen. A telefoncsörgés pedig a halál jelévé válik: a kisfiú balesete után Vero Josét hívja telefonon, de a készülék foglaltat jelez, és ez a pityegés a következő jelenetben (José lakásán) egyhangú búgássá változik, mintegy a szívhang hiányát jelezve.

„Nem tudok mit mondani” – mondja José az utolsó előtti képen a telefont szorongatva, arcán a kisfiú halála fölötti döbbenettel. „Nem láttam semmit” – meséli Momi az utolsó képen a nővérének, miután meglátogatta azt a helyet, ahol állítólag (a korábban bevágott tévébejátszások tanúsága szerint) megjelent Szűz Mária. Martel első filmje az üresség és a hiány tapasztalatával végződik, amelyet érzéki módon közvetít a terek és a hangvilág kiürülése a baleset után. Ugyanakkor a Szűz Mária jelenésére vonatkozó utolsó mondatok (amelyek a film nyitómondatára utalnak vissza: Momi első szavaival hálát ad az Úrnak a cselédért, Isabelért) ezt a hiányt metafizikai dimenzióban értelmezik – pontosabban ennek a dimenzióknak a távollétét dramatizálják. Martel filmjének befejezése ekképpen az Isten és a felsőbb hatalmak eltűnését/hiányát összeköti a falon túli hangok megismerhetetlenségével: ebben az elmocsarasodott, intim és dekadens világban a megváltás valahol a képkereten és a falon túl, a képen kívüli térben található, ami szükségképpen hozzáférhetetlen. Merthogy Martel poétikája elmetszi a közvetlen kapcsolatot a hangok és a hang forrása között, és ekként egy figurális sémát hoz létre: a hang egy kép jóslata, egy látvány ígérete lesz, amely mintegy

megelőlegez egy képet a hang forrásáról, de ez a beteljesedett figura (hang és kép együttese, tehát a Látvány és a Bizonyosság megismerése) valójában elérhetetlen, és ilyenformán a hangok bizonytalanságát és kétértelműségét képtelenség megszüntetni.

Tarr Béla *Sátántangó* című filmjében Futaki egyszer arra ébred, hogy harangszót hall – és innentől a cselekmény egyik alapkérdése a képen kívüli hangra vonatkozó kérdés lesz: honnan jön ez a hang? A mi világunkból, a cselekmény világából való, „diegetikus” hang a harangszó, vagy azon kívüli? És miért hallunk, hogyan hallhatunk egy hangot, ami nem ide való, nem ebből a világból származik? Ezzel a kérdéssel szembesül Tarr filmjének nézője, méghozzá kettős értelemben: a radikálisan mesterséges utószinkron és stilizált, túlerősített zörejezés (lásd a Doki karakterének fokozhatatlanul intim és nehéz szuszogását) ugyanis tényleg arra kérdésre irányítja a figyelmet, hogy mi az, amely „valóságos”, diegetikus hang, és mi az, ami mesterségesen, utólag, a hangutómunkában jött létre. És a hangok valóságosságára, az *offscreen* hang metafizikájára vonatkozó kérdés az, amely Tarr remekművét valószínűtlen közelségbe hozza Lucrecia Martel első filmjével. A *La Cienaga*ban nincsen csodaszerű, ismeretlen világból érkező hang, de minden hang felruházzható az ismeretlen ígéretével – és az ég dörgése, vagy egy kutyaugatás is a szörnyűséges vagy a túlvilági jelévé válhat. Martel filmjének végén Tali és gyerekei a szomszédból átszűrődő popszámot hallgatják, és azt igyekeznek azonosítani – miközben a kisfiú kimegy az udvarra, és (mintegy az anyját utánozva) a kutya hangjának nyomába ered, de a kísérlete halállal végződik. A hangok tragikusan kiismerhetetlenek maradnak, a hang forrásának természete eldöntetlenként rögzül, mert (bár a megismerés és az érzékelés törvénye, kép és hang kulturális hierarchiája erre bíztat minket) nem fordítható minden hang egy képpé, nem szelídíthető meg a környezet auditív bizonytalansága a vizuális bizonyítékokkal, tehát a világ kétértelműsége megszüntethetetlen. Ez a finálé a hangokhoz fűződő viszonyt feloldhatatlanul problematikusnak írja le, és a hangok forrásától, az bizonyító erejű, beteljesedett, egyértelmű Képtől, a reményektől és a másiktól való végleges leválasztottságot fogalmazza meg.

A *La Cienaga* befejezésének figuratív archeológiája voltaképpen azt mutatja föl, hogy Martel filmje a motívumok és a viszonyok transzformálása révén miként létesít egy tragikusan reménytelen viszonyt a hangok és a hangok forrása, bizonytalan értelmű jelölő és egyértelmű jelölt, emberek és remények, érzéki tapasztalat és érzéken túli tapasztalat között. Lényegében ez a leválasztottság a *La Cienaga* végleges figurája, amelyet a film korábban – az emberek

egymáshoz és a hangokhoz fűződő viszonyán, helyzeteken és auditív motívumokon keresztül – prefigurál. A telefon foglalt, a telefonbúgás forrásához (a másik emberhez) nincs már hozzáférésünk: Josénak a fináléban éppúgy nincs mit mondania, ahogy a világ is elcsendesül és kiürül a kisfiú, Luchi balesete után. „Nem láttam semmit” – motyogja aztán Momi a záróképen a transzcendens világról, Szűz Mária jelenésének kiürült helyszínéről, mert a *La Cienaga* szereplői, ezek a szűkös képkeretek közé zárt és a képen kívüli hangok által kísértett lények (a nézőhöz hasonlóan) sosem láthatják meg és érhetik el a beteljesedést. Lucrecia Martel világa egy istentelen világ, ám ebben az istentelen világban a hangokon keresztül – ahogyan Auerbachnak vagy Szent Ágostonnak a beteljesedett figura, az Idők Vége, Krisztus eljövetele, és az Isten országa is konkrétan létező, érzéki valóság – érzéken és konkrétan benne van Isten reménytelen ígérete.

V.

Figuratív komponálás a Larry című film befejezésében

Ez a dolgozat nem csupán azt igyekszik bizonyítani, hogy a filmbefejezések figuratív archeológiája releváns a filmlezárások elemzésében, de arra is kísérletet tesz, hogy fölmutassa a figuratív komponálás érvényességét a filmbefejezésekben. Amint azt a bevezetésben hangsúlyoztam, a figuráció egyszerre jelenti a film elemzési-értelmezési módszerét és egyfajta építkezésformát, komponálási módot – amely adott esetben termékenyíthető lehet az alkotók számára a filmanyag érlelésében, „fejlesztésében” és organizálásában, ekként pedig a filmkészítés és forgatókönyvírás gyakorlati oktatásában is. Ebben a fejezetben azt igyekszem bemutatni, hogy a figuráció gondolata és a figuratív komponálás elképzelése miként informálta a *Larry* című nagyjátékfilm (rendezte: Bernáth Szilárd) befejezésének fölépítését, amelyben dramaturgként és társíróként működtem közre. A forgatókönyvírás adott részfolyamatának rekonstrukciójával nem azt kívánom demonstrálni, hogy ez a gondolkodásmód eredményre vezetett (hiszen a munka sikerét és az elkészült film esztétikai értékét nem akarom megítélni), hanem azt, hogy a figuráció elképzelése új lehetőségeket adott az írói-dramaturgi gondolkodás számára – függetlenül attól, hogy sikerült-e élni ezekkel.

A *Larry* című film esetében a befejezés jelentősége különösen evidenssé vált a fejlesztés és az utómunka során. Olyan filmelbeszélésről van szó ugyanis, amelyben a zárlat alapvetően újraírhatja az elbeszélés centrális állításait, a film alapérzületét és a műfaj értelmezését is. Egy borsodi gazdaságban dolgozó, de önmagát kifejezni vágyó, huszoneves fiúról, Ádámról (Vilmányi Benett) szól a történet, aki véletlenül találkozik egy miskolci hip-hop zenésszel, és rajta keresztül, Larry néven bekerül egy zenei tehetségkutatóba – így azonban szembesül azzal a problémával, hogy emberek előtt képtelen megszólalni dadogás nélkül. A cselekmény innentől ezen probléma megoldási kísérleteit, valamint a (részben a tehetségkutató miatt) kiélesedő családi konfliktusokat mutatja be, s mindezek növekvő feszültségét a határidődramaturgia tovább fokozza – hiszen a mindent eldöntő fellépés pillanata egyre

közeledik. Ádám újra és újra megpróbálkozik azzal, hogy leküzdje vagy kikerülje az emberek előtti szorongását, és ezek a rendre megghiúsuló próbálkozások (legyen szó az öregek otthonában látott gyakorlásokról, a „Factoryban” tartott, kudarcos koncertről vagy a menekülési kísérletekről) tagolják az elbeszélést, illetve késleltetik a végső fellépést, a döntő megmérettetést, a „végső próbát”. Ez az egyszerű szerkezet kiemeli és szükségszerűen felértékeli a befejezés strukturális elemének jelentőségét: a zenés karrier meséje a zárlat révén egyszerre válhatott (volna) kudarc- vagy megváltástörténetté, tragédiává és szívmelengető drámává.

Ugyanakkor a film lezárása nem csupán jelentéstani szempontból volt kardinális, hanem a késleltetés és fokozás elvére épülő dramaturgia miatt is. Tudniillik a befejezésnek föl kellett oldania azt a problémát, hogy a végső fellépés, tehát a nagy megmérettetés jelenete után a drámai feszültség vészesen elapad, a sokáig késleltetett, orgazmikus csúcspontot (tehát a dadogás nélküli hip-hop előadást) követően minden további jelenet fölöslegesnek, feszültségtelennek, laposnak tűnhet. Nem véletlen, hogy a hasonnemű dramaturgiát érvényesítő (sport)filmek gyakran a döntő küzdelem befejeződésével, a végső diadallal érnek véget (lásd például a *Rocky* első két részét, a *Pankrátor* című drámát vagy éppen a *Szelídet*), erre azonban jelen esetben nyilvánvalóan nem volt lehetőség: a tehetségkutató sikere vagy kudarcja önmagában még nem tudta volna kielégítően lezárni a történetet, ráadásul nagy eséllyel giccsbe fordította volna a fiú önmagáért folytatott küzdelmét. Ezért ki kellett találni egy olyan zárást, amely nem csupán epilógusként funkcionál (hiszen az dramaturgiai renyhességgel, erőtlenséggel fenyegetett), de némi önsúlya is van: bevezet és megold egy apróbb drámai problémát.

Erre több lehetséges javaslat is felmerült a munka során, s ezen potenciális lezárások közül a stáb le is forgatta az egyiket, hogy aztán ez a jelenet érthető okokból azonnal kukába kerüljön a vágóasztalon. A történet ebben a verzióban minden szempontból tragikus véget ér, ugyanis Ádám a tehetségkutató után – ahol végre szétszakítja belső béklyóit és makulátlanul elő tudja adni gyűlölettel teli dalát a közönségnek – elveszíti önmagát a szórakozóhely tömegében, szorongás és az idegenség érzete lesz rajta úrrá, majd összeszólalkozik valakivel a vécében, és brutálisan, fékevesztetten megveri az illetőt. A jelenet lényegében azt scenírozza, ahogy az idegen világba került fiúból előtör a ráhagyományozott, atyai erőszak: a verekedés közvetlen előzménye az, hogy a vécében tréfálkozó fiú megöleli Ádámot, aki visszaölel, majd úgy rántja földre a fiút, ahogy az apja tette vele anno a focipályán.



16. kép: Az atyai ölelés/fojtogatás a focipályán

Evidens, hogy ez a befejezés kevésbé tudott kielégítő lezáró hatást kidolgozni: nem adott arra választ, hogy hősünk elbukja-e a tehetségkutatót (jóllehet a belőle kirobbanó erőszak intenzitása azt sugallja, hogy Ádám akkor sem nyerhet, ha esetleg őt ítélték a legjobbnak, illetve, hogy a zsűri ítéletére vonatkozó kérdés irreleváns), továbbá kissé didaktikusan és ellenpont nélkül fogalmazta meg az atyai hagyomány szükségszerű öröklődésére vonatkozó tézist, a megválthatatlanság kiábrándító üzenetét. Ugyanakkor ez a lezárás kétségkívül a film egyik centrális figuratív stratégiáját használta föl és építette tovább – tudniillik azt a gesztikus figurációt, amely az ölelések és az ütések, a lapogatások és a fojtogatások viszonyát firtatja. A Thuróczy Szabolcs játszotta apa hol ütések után öleli meg Ádámot (mint az egyik korai jelenetben, ahol verekedni tanítja), hol az ölelés után üti-szorongatja (mint a fenti focizás során, vagy az utolsó jelenetükben, amikor az apa egy védő-óvó ölelésből-szorításból kibontakozva vágja arcon a fiát¹²⁵): kettejük viszonyában az erőszak és a gondoskodás egymás formái, ígéretei és jóslatai, prefigurációi (lásd Ádám rémületét, amikor az apja felé nyúl, hogy megsimogassa – akár a játékos bunyójelenetben, akár kettejük végső konfrontációja során, az otthoni asztal fölött).

¹²⁵ Az apa-fiú konfliktust lezáró jelenetben Thuróczy Szabolcs exalkoholista karaktere piát keres a lakásban, és a fia megpróbálja megakadályozni ebben, ezért megöleli. Az apa elkezd kibontakozni a szorító ölelésből, erőlködésében egyre dühösebb lesz, majd amikor sikerrel jár, arcon üti a fiát. A jelenet dinamikájának kidolgozásában kulcsszerepet játszott a rendező munkatársa, Breier Ádám.

Ezt a figuratív rendszert az bonyolítja és árnyalja, hogy Ádám famulusa és barátja, Csala Do (azaz Onofer László), valamint az általa reprezentált közeg jellemző figurái egyre csak spannolásokkal és ölelésekkel kommunikálnak egymással, és kényszeresen testvérnek hívják a társaság tagjait – vagy akár idegeneket, mint Ádámot, akivel először egy autóalkatrész-üzletben futnak össze. Ugyanakkor ez a hip-hop szubkultúrából örökölt gesztusrendszer, ez a vagánykodó testvériesség eleinte éppolyan ambivalens értelműnek látszik, mint az apa ölése. A nyitányban Csala Do és a haverja azonnal haverrá, majd testvérré fogadják Ádámot a menő N. W. A. pólója miatt („Jó a pólód, haver” – köszön rá Csala Do a boltban), majd fel is ajánlják a segítségüket egy alkatrész illegális beszerzésében („Add a pénzt, tesó”), utána azonban – amikor lopás közben rajtakapják őket – magára hagyják, engedik, hogy a biztonsági őr megverje őt, és a zsákmányt is lenyúlják. A „tesó” kimondása tehát leginkább a hamis familiaritás megteremtésének eszköze, sőt, a kizsákmányolás előszobája – de csak látszatra: a *Larry* elbeszélése ugyanis felülírja ezt a cigánysággal és a lecsúszottakkal kapcsolatos előítéletet, és azt mutatja meg, hogy ezekben az indokolatlanul gyorsan születő ölelésekben, ezekben a hirtelen, oktan vérszerződésekben néha tényleg benne rejlik a be- és elfogadás keresztényi gesztusa, föltárul bennük a valódi testvériesség és a barátság megváltó ígérete. Csala Do és haverjai előbb kihasználják Ádámot, aztán maguk közé fogadják: üres, mímelt ölelésük valódi öleléssé nemesedik.



17. kép: Ádám és Csala Do üdvözlő ölése

Ez a kivágott, „alternatív” befejezés a két legfőbb történetyszál figuratív logikáját kontrasztálja, a karriertörténet és a családi dráma gesztikus rendszerét kapcsolja össze: a vécén tréfálkozó fiú Csala Do nyelvén, a haverkodó, spannoló fiatalok ölelésével próbálja kiengesztelni Ádámot azért, mert ugratta, aztán spannolásukat, ölelésüket Ádám szorongatássá, majd fojtogatássá alakítja, ebből pedig ökölcsapások születnek.¹²⁶ A *Larry* tehát ezzel a lezárással azt az állítást fogalmazná meg, hogy a haveri ölelések gyöngébbek, mint az atyai szorítás; a testvériesség nem tudja terapizálni a szülői terrort. Ádám ugyan Csala Do révén képes áttörni belső gátjait, s el tudja reppelni dadogás nélkül gyűlölettel teli dalát, ám ennek a fölszabadulásnak szükségszerű következménye az is, hogy kirobbanó dühe önmaga ellen fordul, és – mintegy a gyász és az önsorsrontás, az *amor fati* tébolyult aktusaként – csak azért is folytatni kezdi az erőszak semmibe vezető atyai hagyományát, így tékozló fiúból örökös lesz.

A *Larry* végül elfogadott befejezése a fönti – meglehetősen problematikus – logika ellentétét valósítja meg: éppen hogy azt az állítást körvonalazza, hogy a baráti szolidaritás erősebb az atyai terrornál. Ugyanakkor ez a finálé az ölelés/ütés gesztusainak figurációja helyett egyéb figuratív eljárásokat próbál érvényesíteni – hiszen megkomponálásában szintúgy a narratív/vizuális/auditív motívumok dinamikus alakításának szándéka dominált. A fellépés utáni képsor előbb a szorongó arc feloldódásának motívumát, a filmvégi mosoly figuratív konvencióját mozgósítja (lásd a dolgozat vonatkozó fejezetét), majd ennek szolid szentimentalizmusát ironizálja, a megváltódás érzetét rögtön ellenpontozza: a szórakozóhely egyik eldugott sarkában, magányában önmagára találó Ádám csendesen mosolyogni kezd a föllépés sikerén, majd egy elliptikus vágás hirtelen Csala Do dühét, a zsűri negatív döntése feletti frusztrációját tárja elénk.

¹²⁶ Ebben a verzióban a spannolás üressége váltja ki az atyai erőszak újrajátszását: a vécén tréfálkozó fiú hamis testvériességében (tehát kedélyesen, üresen vigasztaló ölelésében) minden testvériesség hamissága tükröződik, és ez dühíti föl Ádámot.



18. kép: Ádám mosolya

A dühödt rapper egy aluljáróban, Ádám mellett gyalogolva értelmezi karrierjük bukását, és a jelenet végére kiderül, hogy kettejük mozgásának irányvektora egy kukára mutat: az operatőr (Hartung Dávid) a kép közepére ezt a tereptárgyat komponálta. A szemét felé vezető út a semmibe vezető „karriertörténet” *mise en abyme*-ja, a kuka pedig a szegénység metonímiája: amikor meglátjuk, Csala Do rádöbben, hogy nincs már annyi pénzük, amiből vonatjegyet vehetnének. Kéregetni kezdenek tehát, és a helyzetkomikum révén a dadogás a reflexió tárgya lesz: a főhős a színpadon már legyőzte önmagát, ám a másnapos, hajnali kábulatban végre teljes uralmi viszonyba kerül a beszédhibájával, mivel a hülyéskedő társával együtt tud nevetni rajta a barátság szövetségében. Ennek a szövetségnek és ennek a reflexiós viszonynak a következménye és emanációja a Larry-felirattal kifestett vonat föltűnése, ami a valahai nekibuzdulás és a közös célért hozott áldozatok emlékét idézi meg (Csala Do a vonat korábbi föltűnése idején lemondott egy német utat a tehetségkutató miatt), valamint a hős önnönmaga fölött szerzett hatalmát, az önmagára (és a cselekedeteire) vetett külsődleges perspektíva, a reflexív pozíció megszületését közvetíti.



19. kép: A vonat a zárlatban

Ezt a vonatot korábban már láttuk: Ádám újdonság barátai, Csala Do és csapata afféle közös balhéként (és Ádámnak címzett meglepetésként) ünnepelte ezt a graffitit, amely mindannyiuk dicsőségét hirdeti majd a világban. A finálé azzal a bizonyossággal zárja az elbeszélést, hogy az Ádámot fölkaroló csapat valahai reménye („Befut a Keletibe, milyen reklám, geci!”) legalább részlegesen teljesült: ugyan a nyomorúságból nem sikerült kitörni, ez a küzdelem mégis nyomot hagyott a világon, és a Keleti pályaudvaron álldogáló vonat egyszerre ébreszti föl az elfeledettség, a vesztégység, valamint a beérkezettség asszociációt – összefüggésben azzal, hogy korábban mozgásban láttuk, és a befutását, megérkezését képzeltük el.



20. kép: A zárókép prefigurációja: a vonat érkezése

Így a befejezés részleges nyitottsága mellett is a lezárttság hatását kelti: nem tudjuk meg, hogy Ádámék szereztek-e pénzt a hazaútra, nem derül ki, hogy hazajutnak egyáltalán, de az kiderül, hogy Larry nyomot hagyott és „beérkezett”.

A *Larry* befejezése több tekintetben is világosan figuratív logikát érvényesít. A nagyjelenet és az epilógus transzfigurálja a filmnyelv „neurotikus minimalizmusát”: felülíródik a vágások szaggatottsága, majd az arc rejtélyes zaklatottsága is, hogy a belső görcsök felengedését, a fölszabadulás folyamatát a tér-idő egysége érzékeltesse egy hosszú beállításban; utóbb pedig a faciális megnyugvás és egy szolid mosoly fogalmazza meg. A film utolsó előtti képe, az üres enyészpont felé haladó, egymás mellett gyalogló Ádám és Csala Do kompozíciója egy rendre visszatérő vizuális motívumot modulál: a páros különféle, zaklatott-egykedvű gyaloglásainak figuratív sorozatát zárja le, ezzel az egyszerre harmonikus (mivel geometrikusan, szimmetrikusan elrendezett) és bizonytalanságot keltő (mivel az ürességet tematizáló) képpel, ami azt sugallja: ezek a fiatalok nem tartanak sehová, de legalább össze- és egy irányba (tudniillik a semmi felé) tartanak: viszonyuk szilárdná erősödött. Végül a finálé a vonat motívumának figurálásával zárja kerekre az elbeszélést, s ebben éppúgy szerepe van a vonat mozgásának – hiszen a vonatjelenetek figuratív sorozata egyfajta beérkezést, lassulást, megnyugvást ír le –, mint a vonat-graffiti motívumának, amely az alternatív én világba íródását mutatja meg a rá vetett tekintet alakításán keresztül: első figurációja ígéret, remény, jóslat, végső formája tanúság, bizonyíték. Nem állítom, hogy a film figuratív rendszere

különösebben szofisztikált lenne vagy hogy a figuratív komponálás ebben a filmben különösen sikeres volna, csupán azt szeretném hangsúlyozni, hogy az elbeszélés lezárásában és a lezáró hatás kidolgozásában számos lehetőséget kínált fel a motívumok dinamikus transzformációjának elgondolása. A *Larry* esete azt mutatja meg, hogy egy szerkezetében konvencionális narratív film zárlatának fölépítésében és kidolgozásában érvényes kreatív lehetőség a rímek és transzformatív variációk kutatása, alakzatok és modulációk keresése vagy a lépcsőzetes dinamikák kidolgozása – tehát a figuratív komponálás.

VI.

KONKLÚZIÓ

Ebben a doktori disszertációban a figuratív elemzés átgondolását és alkalmazását kíséreltem meg a filmbefejezések vonatkozásában, mivel ez az elemzési módszer – a dolgozat egyik hipotézise szerint – különösen releváns a filmek ezen szerkezeti elemét vizsgálva. A figuratív elemzés módszere a francia kritikai diskurzusban született meg, és elsősorban Nicole Brenez nevéhez fűződik, aki a teoretikusi működésével arra hívja föl a figyelmünket, hogy a normatív filmtudomány rendre megfelelkezik a film tapasztalatának egyik rétegéről, és ez a réteg a mozgókép dinamikus anyagát érinti, illetve az anyag transzformációjából fakadó energiával függ össze. Brenez a kontinentális filmelmélet belátásait gondolja újra – elsősorban Deleuze és Lyotard elképzeléseit a figuráról, illetve Jean-Louis Schefer gondolatait a testekről és az analógiáról –, és ennek nyomán olyan médiumként határozza meg a mozit, amely mozgásban lévő testeket hoz létre és alakít át. A film elemei ebben a közelítésben nem a jelentés elkülöníthető, statikus egységei (mint ahogy az a strukturalista vagy a neoformalista elemzésben megjelenik), hanem a mozgásban lévő testek cirkulációjának elemei, és ez cirkuláció egyúttal önmaga tárgya is, hiszen minden film része egy szimbolikus cirkulációnak a különböző filmek között. Ez a dinamikus folyamat, tehát az elemek dinamikus cirkulációja és átalakítása nevezhető figurációnak.

Brenez elmélete arra biztat minket, hogy magukat az egyes filmeket próbáljuk meg szóra bírni. Hogyan gondolkodik ez a film, és mit gondol el? Hogyan és mit figurálnak az adott művek? Miféle alakzatokat, figurákat hoznak létre és hogyan alakítják át őket? Ezek azok a kérdések, amelyek a figuratív elemzést motiválják. És ez a disszertáció ezeket a kérdéseket a filmbefejezések felől teszi fel. Dolgozatom ekként a befejezések szerepét hangsúlyozza az efféle kérdések pontos artikulálásában és megválaszolásában, egyúttal a befejezések fontosságát emeli ki a figurációban. Hiszen a figuráció elméletei (különös tekintettel Erich Auerbach értelmezésére a figuratív interpretáció archaikus hagyományáról) rendre különös szerepet szánnak a beteljesedésnek, a lezárásának és valamiféle Végző, Teljes figura képzetének. Ennek alapján próbáltam megalapozni a filmbefejezések figuratív elemzését, vagy másképpen megfogalmazva: a befejezés felől próbáltam átgondolni a figuratív elemzés gyakorlatát. És innen nézve a fikciós filmek befejezése valamiféle végző figura

beteljesítésének lehetőségét kínálja föl, és egyúttal a figuratív dinamikák felfejtésének origójaként, kiindulópontjaként határozható meg. Így a disszertációmban a filmeket a végük és a befejezés felől igyekeztem megvizsgálni és visszabontani – szembehelyezkedve a filmek vizsgálatának normatív és teleologikus rendszerével, amely általában a kezdettől halad a vég felé.

Mit figurál egy film befejezése? Miféle alakzat, figura írható körül egy adott film befejezésében? És ezt a figurát miként előlegezi és hogyan bontja ki, fejleszti és alakítja a stiláris és a narratív rendszer? A dolgozat elemzései ezekből a kérdésekből indulnak ki. A különböző fejezetekben és alfejezetekben szereplő filmeket annak alapján igyekeztem megvizsgálni, hogy miként transzformálnak és figurálnak adott motívumokat és elemeket, és ezzel a transzformációval miként alakítják-befolyásolják a film hatását és/vagy jelentéstani struktúráját.

Abból a hipotézisből indultam ki tehát, hogy a motívumok variálása és a befejezésben bekövetkező transzformációja alapvetően befolyásolja a film hatását és jelentését, és ezt azzal bizonyítottam, hogy különböző típusú motívumok transzformációját elemeztem a példafilmben. A dolgozat első, hosszabbik felében olyan filmeket vizsgáltam, amelyek egy gesztus (a mosoly) vagy egy helyzet (példámban az ásás és a temetés helyzete) figurációját valósítják meg, vagy adott esetben mindkettőt, és ebben az esetben, tehát a *Saul fia* esetében azt igyekeztem körbeírni, hogy a film figurális struktúrája miként árnyalja a jelentéstani rendszert. Ez leginkább abban mutatkozik meg, hogy az ásás-helyzetek figurációja és a „csere” motívuma új szempontot ad a filmet záró mosoly értelmezéséhez. A dolgozat második fejezetében egy amerikai shasher-film, a *Sleepaway Camp* hátborzongató befejezését elemeztem, és arra jutottam, hogy a főszereplő testének átalakításával és re-konfigurációjával lényegében az őt értelmezők közösségéről mesél: a finálé szörnyszerű teste a cselekményvilág szereplőiről, és a film nézőiről mond ítéletet, egyúttal azok teremtménye. A harmadik fejezetben pedig egy formanyelvi elem, a hangi motívumok transzfigurációjának jelentéstani szerepét igyekeztem kimutatni Lucrecia Martel filmjében, a *La Cienaga* című családi drámában, amely a figuratív archeológia nézőpontjából éppenséggel a hangokhoz fűződő viszony drámájaként értelmeződött.

Mindhárom fejezet bizonyosságot ad arról, hogy ez a figuratív dinamika egyszerre érinti a filmek formai rendszerét, és a narratív szintet, a makrofiguratív és a mikrofiguratív rendszert. A *Saul fia* elemzése arra mutat rá, hogy egy művészfilmes forma – amelyet neurotikus

minimalizmusnak neveztem – hogyan figurálódik a filmben, illetve a formanyelvi eszközök miként működnek közre egy gesztus és egy helyzet figurációjában. A *Sleepaway Camp* című film esetében a kameramozgások figurációját elemezve bizonyítom a testfiguráció és a formanyelvi figuráció kölcsönkapcsolatát. Lucrecia Martel filmjében, a *La Cienagá*ban pedig azt bizonyítom, hogy a formai stratégiák, tehát a közelképhasználat és a képek fragmentálása előfeltételezi a hangok felértékelését, továbbá azt, hogy a legapróbb formai elemeknek is szerepe van abban, hogy a film szisztematikusan kidolgozza a tézisé hang és kép, vagy másképpen: hang és valóság viszonyáról.

Ezek az elemzések hermeneutikai karakterű interpretációk, amelyek egyes megállapításai vitathatóak lehetnek. Ám reményeim szerint ezek a gondolatfutamok mégis képesek bizonyítani azt, hogy 1. a filmbefejezések figurációja a film minden szintjén, tehát mind makroszinten (a helyzet, a gesztus és a karakter szintjén), mind mikroszinten (tehát a kép és a hangok szintjén) végbemehet, illetve azt, hogy 2. a filmbefejezések figuratív archeológiája érvényes (még ha nem is kizárólagos vagy általános) szempontot vet föl a filmbefejezések elemzéséhez.

Az elemzések mindezen túl egy további konklúziót tesznek lehetővé. A filmes figuráció az elemzett filmekben hol inkább a figurális, „absztrakt” szférában (*A texasi láncfűrész mészárlás*), hol inkább narratív szinten (*Superman*, *Ómen*) érvényesült. Mindazonáltal az mindegyik esetben bebizonyosodott, hogy a figuratív elemzés eszközei részben vagy részlegesen összebékíthetők a narratív és a strukturalista elemzés eszközeivel – lásd például a strukturalista oppozíciók elemzését a *Saul fiánál*. A dolgozat egyik végső konklúziója tehát az, hogy a figuráció elmélete és gyakorlata – bár részben szembehelyezkedik azzal – részlegesen megtermékenyítheti a normatív filmtudomány szemléletmódját, illetve összeegyeztethető annak bizonyos eszközeivel, valamint felhasználhatja azokat.

A disszertáció utolsó fejezete arra a hipotézisre épül, hogy a figuráció nem csupán elemzési módként, hanem komponálási módszerként is tétélezhető, és ezt a komponálást mutatja be a doktori mestermunkaként, társírói-dramaturgi minőségben jegyzett *Larry* című film írásának utolsó szakaszát részletezve. Ez az esettanulmány rámutat, hogy ezen komponálási és elemzési mód új lehetőségeket és módszereket adhat a filmírók, rendezők, filmtanárok és dramaturgok kezébe, valamint kitágíthatja és gazdagíthatja a forgatókönyvírás hagyományos koncepcióját – így a művészeti oktatásban is hasznosítható lehet.

VII.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

„Olyan csodálatos lenne az élet, ha tudnánk, hogy mit kezdjünk vele.”

Greta Garbo

„The past is never dead. It's not even past.”

William Faulkner

Nagy tisztelettel és szeretettel köszönöm a segítséget és a türelmet témavezetőimnek, Gelencsér Gábornak és Schulze Évának. Továbbá köszönöm a segítséget Kuti Editnek, Gubán Icának, Gál Enikőnek, Báron Györgynek, Varga Zoltánnak, Pápai Zsoltnak, Szőcs Petrának, és leginkább Nagyné Zemlényi Ildikónak.

VIII. BIBLIOGRÁFIA

Adamik Tamás-A. Jászó Anna-Aczél Petra: *Retorika*. Osiris, Budapest, 2005.

Agamben, Giorgio. *Difference and Repetition: On Guy Debords Films*. Online:

http://www.totuusradio.fi/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/Giorgio-Agamben-difference_and_repetition_on.pdf Utolsó letöltés: 2022. 02. 02.

Andrew, Dudley: *Concepts in Film Theory*. Galaxy Books, Oxford University Press, 1984.

Auerbach, Erich: *Scenes from the Drama of European Literature*. Meridian Books, 1959.

Armstrong, Richard: *Modernity and the Maniac: The Fall of Janet Leigh*, *Images: A Journal of Film and Popular Culture*, 2005. Online:

<http://www.imagesjournal.com/2004/features/janetleigh/default-nf.htm> Utolsó letöltés: 2022. 02. 02.

Badiou, Alain: *Cinema*. Polity, 2013.

Barthes, Roland: *Mitológiák*. (ford.: Ádám Péter). Európa Könyvkiadó, 1983.

Bazin, André: *Mi a film?* Osiris Kiadó Kft., 1995.

Bazsányi Sándor: Úgy, amilyen – Saulról és fiáról. *Műút*, 60. évf. 2015/52. szám.

Benjamin, Walter: The Metaphysics of Youth. In: *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 1: 1912-1926*. (szerk.: Marcus Bullock és Michael W. Jennings). Harvard University Press, 1996. pp. 6-17.

Bíró Yvette: *Időformák*. Osiris Kiadó Kft., 2006.

Bloom, Harold (szerk.): *Selected Writings of Walter Pater*. New York: Columbia University Press, 1974.

Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.

Barthes, Roland: *S/Z*. (ford.: R. Howard.). New York: Hill and Wang. 1974.

Brenez, Nicole: *Abel Ferrara*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago. 2007.

Brenez, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier: L'invention figurative au cinéma*. De Boeck Université, Paris/Bruxelles, 1998.

<https://doi.org/10.3917/dbu.brene.1998.01>

Brenez, Nicole: Glossaire. *Admiranda* 5: 75-77.

Brenez, Nicole: Modell nélküli testek. (ford.: Kemény Lili, Sípos Balázs.) *Enigma*, 104. pp. 16-28.

Brooks, Peter: *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, MA/London: Harvard UP. 1992. <https://doi.org/10.15581/003.7.37522>

Browne, Rick (szerk.): *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: University of California Press, 1998. <https://doi.org/10.1525/9780520918559>

Burch, Noël: Narráció, diegézis: küszöbök, határok. *Metropolis*, 1998/2.

Court, John M: *Approaching the Apocalypse: A Short History of Christian Millenarianism*. L.B. Tauris & Co. Ltd, Palgrave Macmillian. 2008. <https://doi.org/10.5040/9780755625093>

Dargis, Manohla: At Cannes Film Festival, Some Gems Midway Through. *New York Times*, 2015. május 20. Online: <https://www.nytimes.com/2015/05/21/movies/at-the-cannes-film-festival-some-gems-midway-through.html> Utolsó letöltés: 2023. 02. 06.

Darley, Andrew: Vitaalap. Gondolatok az animáció tanulmányozásáról. (ford.: Czifra Réka). *Metropolis – Az animációs film*, 2009/01. pp. 18-19.

Deleuze, Gilles: *Az idő-kép. Film II*. Új Palatinus Könyvesház, 2008.

Deleuze, Gilles: *Having an idea in Cinema: On the Cinema of Straub and Huillet*. (ford.: Eleanor Kaufman). Online: http://www.columbia.edu/cu/arts/vad/critical_issues_on_art/deleuze_ideacinema.pdf Utolsó letöltés: 2023. 01. 11.

Deleuze, Gilles: Vincennes session of April 15, 1980, Leibniz seminar”, *Discourse* 20, no. 3, 1998. ősz.

D. Routt, William: *For Criticism. Screening the Past*, 2000/március.

Elsaesser, Thomas és Hagener, Malte: *Film Theory – An Introduction Through the Senses*. Routledge, 2009. <https://doi.org/10.4324/9780203876879>

Epstein, Jean: *Bonjour Cinema: Collection des tracts*. Paris: Editions de la Sirene, 1921.

Esterházy Péter: „attól félttem, hogy ezután majd komoly embernek kell lennem”. Keresztury Tibor és Székely Judit interjúja. *Litera*, 2002. szeptember 26.

Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. London: E. Arnold, 1927.

Füzi Izabella és Odorics Ferenc (szerk.): *Figurák*. Gondolat Kiadó, Szeged, 2004.

Grandrieux, Philippe és Baldassari, Lorenzo: Interview with Philippe Grandrieux. *Lo Specchio Scuro*. Online: <http://specchioscuro.it/interview-philippe-grandrieux-intervista-grandrieux/> Utolsó letöltés: 2023. 02. 01.

Grusin, Richard és Szczepaniak-Gillece, Jocelyn (szerk.): *Ends of Cinema*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2020. <https://doi.org/10.5749/j.ctv1c9hqbh>

- Hainge, Greg: *Philippe Grandrieux – Sonic Cinema*. Bloomsbury, 2017.
- Kermode, Frank: *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1966.
- Király Jenő: *A film szimbolikája*. I/I. és VI/2. Kaposvári Egyetem Művészeti Kar, Mozgóképkultúra Tanszék, Magyar Televízió Zrt. 2011.
- Kovács Marcell: A texasi láncfűrész mészárlás. *Mozinet*, 2006. 12.18. pp. 60
- Kovács Marcell: Fekete Sivatar. *Filmvilág*, 2005/07.
- Kunkle, Sheila (szerk.): *Cinematic Cuts: Theorizing Film Endings*. State University of New York Press. 2016.
- Kuntzel, Thierry; The Film-Work, 2. Camera Obscura 1 September 1980; 2 (2 (5)): 6–70. https://doi.org/10.1215/02705346-2-2_5-6
- Lash, Dominique: Fold upon fold: figurative logics and critical priorities in Nicole Brenez's work on Abel Ferrara. *Movie: A Journal of Film Criticism*. 8. szám. Online: https://warwick.ac.uk/fac/arts/scapvc/film/movie/8_abel_ferarral.pdf Utolsó letöltés: 1994. 03.04.
- Lyotard, Jean-François: *Discours, figure*. Klincksieck, 1971.
- MacDowell, James: *Happy Endings in Hollywood Cinema: Cliché, Convention and the Final Couple*. Edinburgh University Press, 2014. <https://doi.org/10.1515/9780748680184>
- Maclay, Willow: „How Can It Be? She's a boy.” Transmisogyny in Sleepaway Camp. *Cleo*, 2015/08.
- Malabou, Catherine (ford.: Lisabeth During). *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality and Dialectic*. Routledge, 2004. <https://doi.org/10.4324/9780203489338>
- Martin, Adrian: *Last Day, Every Day: Figural Thinking From Auerbach and Karacauer to Agamben and Brenez*. Punctum Books, 2013.
- Martin, Adrian: The Body Has No Head: Corporeal Figuration in Aldrich. *Screening The Past*, 2000. június 30.
- Martin, Adrian: Ultimatum: An Introduction to the Work of Nicole Brenez. *Screening The Past*, 2014/12.
- Martin, Adrian: Where do cinematic ideas come from?. *Journal of Screenwriting* 5: 1, pp. 9–26. https://doi.org/10.1386/josc.5.1.9_1
- Martín Peña, Fernando, Didier, Félix és Luka, Ezequiel: Une certain regard: Lucrecia Martel on La ciénaga. *Cinema Scope* (2001): 28.
- Marks, Laura: *The Skin of the Film*. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Duke University Press, 2000. <https://doi.org/10.1215/9780822381372>

Metz, Christian (ford.: Józsa Péter): *A képzeletbeli jelentő*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1981.

Mules, Warwick: *The Figural as Interface in Film and the New Media: D. N. Rodowick's Reading the Figural*. Film-Philosophy, Vol. 7, December 2003.

<https://doi.org/10.3366/film.2003.0057>

Neupert, Richard. *The End - Narration and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University Press. 1995.

Pápai Zsolt: Márka-érzék. Steven Spielberg. In: Pápai Zsolt – Varga Balázs (szerk.): *Korszakalkotók – Kortárs amerikai filmrendezők*. Tudással a Jövőért Alapítvány, 2013. pp. 49-79.

Pintér Judit Nóra: Bűnhődés, emlékezet, arc. *Imágó*, 2017. 6 (1). Pp. 47-57. Online: http://imagobudapest.hu/images/lapszamok/2017_1_Az_Idegen_Film_es_pszichoanalizis_szam/IB_2017_1-szam_pp047-57_PinterJuditNora.pdf Utolsó letöltés: 2022. 05. 28.

Rancière, Jacques: *Film Fables*. (ford.: Emiliano Battista). Berg Publishers, Oxford-New York, 2008.

Rancière, Jacques: *The Intervals of Cinema*. Verso, London, New York. 2014

Ricouer, Paul: *The Philosophy of Paul Ricouer – An Anthology of His Work*. New York: Beacon Press. 1978.

Rodowick, D. N.: *Reading the Figural or Philosophy after the New Media*. Duke University Press, 2001. <https://doi.org/10.1215/9780822380764>

Romney, Jonathan: Cinema of the 21st Century: In Search of Lost Time. *Sight and Sound*, 2010. február.

Russell, Catherine: *Narrative Mortality: Death, Closure, and New Wave Cinemas*.

Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. <https://doi.org/10.5749/j.cttttxrb>

Quandt, James (szerk.): *Robert Bresson Revised*, TIFF Cinematheque, 2011.

Schefer, Jean-Louis: *The Ordinary Man of Cinema*. Semiotext(e), 2016.

Sconce, Jeffrey: Az akadémia „beszennyezése”: ízlés, többlet és a filmstílus politizálódása. (ford.: Roboz Gábor) *Prizma*, 7. pp. 4–27.

Tarnay László: A filmi élmény és a Másik. Az intimitás filmfenomenológiai alapjai. *Kellék*, 56. szám. (2016). pp. 07-46.

Romney, Jonathan: Cinema of the 21st Century: In Search of Lost Time. *Sight and Sound*, 2010. február.

Shambu, Girish: *The New Cinephilia*. Kino-Agora, 2014.

Thompson, Kristin: The Concept of Cinematic Excess. In: Rosen, Philip (szerk.): *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Columbia University Press. 1986. pp. 130-142

Varga Zoltán: Damien visszatér – Újrahasznosítás előtt az Ómen. *Filmtett*, 2006. február 15.

Varga Zoltán: A pszichothriller és a slasher kapcsolatának feltérképezése. *Metropolis - Király Jenő*. 2013/4. <https://metropolis.org.hu/a-pszichothriller-es-a-slasher-kapcsolatanak-felterkepezese-1> Utolsó letöltés: 2023. 08. 20.

Veronesi, Michaela: *Le soglie dele film. Inizio e fine nel cinema*. Kaplan, Torino. 2005.

Vincze Teréz: A lelkiismeret hangja – Hang és haptikus érzékelés a Saul fia című filmben. *Metropolis*, 2015/2.

Walker, Michael: *Endings in Cinema. Thresholds, Water and the Beach*. Palgrave Macmillian, 2020. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-31657-0>

Willemsen, Paul: *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

IX.

FILMOGRÁFIA

A nyugodt férfi (John Ford, 1952)
A texasi láncfűrészkes mészárlás (Tobe Hooper, 1974)
A világ emlékezete (Alain Resnais, 1956)
Boldogság (Agnes Varda, 1965)
Idegen a vadnyugaton (George Stevens, 1953)
Éjszaka élnek (Nicholas Ray, 1948)
Sötétség és köd (Alain Resnais, 1956)
Jackie Brown (Quentin Tarantino, 1997)
Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954)
Halál a szörfös nácikra (Peter George, 1987)
Holy Motors (Leos Carax, 2012)
La Cienaga (Lucrecia Martel, 2001)
Lady egy napra (Frank Capra, 1933)
Larry (Bernáth Szilárd, 2022)
Megszállottság (Brian de Palma, 1976)
Mocskos zsaru (Abel Ferrara, 1992)
Patkányfogó (Lynne Ramsay, 1999)
Ómen (Richard Donner, 1976)
Pankrátor (Darren Aronofsky, 2008)
Rocky (John G. Avildsen, 1976)
Rocky 2. (Sylvester Stallone, 1979)
Saul fia (Nemes Jeles László, 2015)
Sátántangó (Tarr Béla, 1994)
Sleepaway Camp (Robert Hiltzik, 1983)
Superman (Richard Donner, 1978)
Szörnyszülöttek (Todd Browning, 1932)
Testrablók (Abel Ferrara, 1993)
Volt egyszer egy Amerika (Sergio Leone, 1984)

X.

KÉPJEGYZÉK

28. oldal: 1. és 2. kép: Mocskos zsaru (1992, Abel Ferrara): anamorfikus bezáródás
30. oldal: 3. és 4. kép: Holy Motors (2012, Leos Carax): anamorfikus bezáródás
37. olda. 5. és 6. kép: A texasi láncfűrész mészárlás (1974, Tobe Hooper): a hullaszobor
39. oldal: 7. és 8. kép: A texasi láncfűrész mészárlás (1974, Tobe Hooper): tánc és közönség
52. oldal: 9. és 10. kép: Ómen (1976, Richard Donner): szelíd és apokaliptikus mosoly
58. oldal: 11. kép és 12. kép: Saul fia (2015, Nemes Jeles László): Saul két mosolya.
71. oldal: 13. kép: Sleepaway Camp (1983, Robert Hiltzik): Ricky feltűnése
73. oldal: 14. kép: Sleepaway Camp (1983, Robert Hiltzik): a szörnyűséges test feltárulkozása
83. oldal: 15. kép: La Cienaga (2001, Lucrecia Martel): anya és fia, és az incestus sugallata
89. oldal: 16. két: Larry (2022, Bernáth Szilárd): az atyai ölelés/fojtogatás a focipályán
90. oldal. 17. kép: Larry (2022, Bernáth Szilárd): Ádám és Csala Do üdvözlő ölelése
92. oldal. 18. kép: Larry (2022, Bernáth Szilárd): Ádám mosolya
93. oldal. 19. kép: Larry (2022, Bernáth Szilárd): A vonat a zárlatban
94. oldal. 20. kép: Larry (2022, Bernáth Szilárd): A zárlat prefigurációja: a vonat érkezése