

# A klinikai tekintet diskurzusai a kortárs magyar filmben\*

## Az elidegenítő tekintet

Az utóbbi 10 év magyar filmjeiről általában állítható, hogy bennük a szubjektumot már nem a cselekvések, a gesztusok, az arc vagy a dialógus expresszivitása teszi meghatározhatóvá, hanem sokkal inkább a testre vonatkozó „diszkurzív tevékenység”, amelyben a tér fogalmi és konfigurációi kulcsfontosságúakká válnak. A szubjektum és objektum közti határ elmosódása (ami általános jelenség az új médiumok, technológiák feltűnését követően a művészetekben) a kortárs magyar filmekben a test elidegenítő víziójával is társul. Ez gyakran a szociális érzékek – a tapintás, a szaglás – reprezentációjának kizárásában érhető tetten: Fliegaufer Benedek filmjeiben például a szereplők gyakran a társadalom „érinthetetlenjei”, drogosok vagy romák, vagy éppen humán klónok, akik másságuk miatt válnak a társadalom számkivetetteivé. Sőt, a bőrük, a legszociálisabb érzékszervük is túl érzékeny és sérült: megégett és múmiaként takarja a kötszer Fliegaufer *Dealeré*ben (2004), vagy épp átítatódott az alantásnak hitt munkahely szagával, Kocsis Ágnes *Friss levegő* (2006) című filmjében. A test szaga mindig kellemetlen és a szociális érintkezés elmaradásáért felelős nemcsak a *Friss levegő*ben, hanem a *Csak a szélben* (2012) vagy a *Pál Adriennben* (2010) is. Az ily módon elidegenített testekre illik Drew Leder „távollévő test” (*absent body*) fogalma: üresek (elmondható, hogy érzelmi vákuum is jellemzi őket, sőt Pálfi *Taxidermiája* (2006) esetében e testek kizsigereltsége is témává válik), azaz távol lévő, érzéketlen, önmagukat kívülről szemlélő testek ezek (Ledert idézi Marks 2000: 132). A közelség, a szociális érintkezés érzékeit mind fölülírja a tekintet vizuális kontrollja ezekben a filmekben: például a *Friss levegő*ben a színek és általában a vizuális dekórum mintegy elfedi, szó szerint elkendőzi a szagot, a *Pál Adrienn* visszatérő vizuális kompozícióinak perspektívizmusa pedig szintén a nyugati tekintetközpontúságot tematizálja (Kép 1–2).<sup>1</sup>

Ennek a hangsúlyos vizualitásnak, úgy vélem, paradigmaticus formája a klinikai tekintet, mint a testhez való végletesen távolságtartó, személytelen viszonyulási mód, amelyet több kortárs magyar film is tematizál. A testre és annak térbeli elhelyezésére,

---

\* A tanulmány elkészítését az OTKA 112700 Space-ing Otherness. Cultural Images of Space, Contact Zones in Contemporary Hungarian and Romanian Film and Literature pályázata támogatta.

<sup>1</sup> A társas érzékeket fölülíró vizualitást a *The Alienated Body. Smell, Touch and Oculocentrism in Contemporary Hungarian Cinema* című tanulmányomban elemzem részletesebben (2015: 185–208).

izolációjára, kontrolljára vonatkozó diszkurzív tevékenység egyik reprezentatív helye a Foucault által leírt kórház/klinika, amelynek „spektakuláris felépítése” a megfigyelés módozatainak nyelvéné válik, míg a testek és gépek elrendezése, viszonya a társadalom hatalmi struktúráit modellálja (1990). Az alábbiakban Mundruczó Kornél *Johanna* (2005), Kocsis Ágnes *Pál Adrienn*, Gigor Attila *A nyomozó* (2008) és Bodzsár Márk *Isteni műszak* (2013) című filmjében elemzem illetve hasonlítom össze Foucault „klinikai tekintetnek” – (női) testre, szubjektumra, társadalmi szabályozásra, filmes önreflexióra vonatkozó – diskurzusképző módozatait.

## Klinika és társadalmi szabályozás

Foucault történeti áttekintésében maga az izoláció és kontroll egy fegyelmezett társadalom politikai elképzelése, amelynek mechanizmusai mögött a járványok, a lepra és a pestis, a felkelések, a bűntények, a csavargás, a feltűnő vagy épp eltűnő, rendezetlenül élő és meghaló emberek kínzó emléke kísért (Foucault 1990 [1975]). A kórház és a klinika már csak azért is a testek szabályozásának szimbolikus helye, mert az eredeti gyakorlat, amely később a börtönökben, nevelési intézetekben vált a hatalom eljárásává, a járványok kapcsán honosodott meg: míg a lepra az izolációt, a számkivetettséget vonta maga után, a pestis a fegyelem, a kontroll és a megfigyelés hatalmi technológiáinak kialakulását eredményezte. A modern kórház-klinika és börtön a két eljárást ötvözte, ami aztán a felügyelet panoptikus modelljében teljesedett ki. Joggal állítható tehát, hogy a kortárs magyar film utóbbi évtizedében rendszeresen felbukkanó klinika-toposz egy, a rendszerváltás, a délszláv háborúk, az uniós csatlakozás, a gazdasági válság, valamint a mindezekkel összefüggő tömeges (el)vándorlás által generált társadalmi krízishelyzet figurációja. Ilyen értelemben a klinika-filmek az elvándorlás-filmek reflexióiként is értelmezhetők,<sup>2</sup> sőt néha a két téma együtt jelenik meg, a társadalmi diskurzus különböző, egymást tükröző szintjeit képviselve (a *Pál Adrienn* és az *Isteni műszak* esete). Ez a jelenség nem egyedülálló a térség filmművészetében: a kortárs román filmben vissza-visszatérő felügyeleti helyek (a klinika, a kórház, az árvaház, a börtön, a rendőrőrs, a határőrség stb.) mind az identitásvesztés vagy keresés színhelyei, amelyek legtöbbször már alkalmatlanná váltak a hatékony felügyeletre és kontrollra, így az elkallódás megelőzésére is.<sup>3</sup> Míg azonban a román filmekben ezek a helyek a szociális valóságban gyökerező narratívák (gyakran újság-cím-oldal botránnyok) dinamikáját sűrítik, az itt elemzett magyar filmekben kifejezetten egy-egy allegorikus klinika-történet kerül előtérbe, amelynek struktúrája, hatalmi és kontroll-mechanizmusai az identitáskeresés egyetemesebb, nem csak magyar módo-

<sup>2</sup> A rendszerváltás utáni magyar migráció-filmek narratív modelljeiről lásd Sággy Miklós tanulmányát a jelen kötetben (233–243).

<sup>3</sup> Lásd például a *Lăzrescu úr halála* (Cristi Puiu, 2005), *A dombokon túl* (Cristian Mungiu, 2012), a *Periferic* (Bogdan Șerban Apetri, 2010), a *Fütyülök az egészszre* (Florin Șerban, 2010) a *Rendőrr, melléknév* (Corneliu Porumboiu, 2009) és a *Morgen* (Marian Crișan, 2010) című filmeket.

zatainak feleltethetőek meg. Ilyen értelemben ez az allegorizáló tendencia (amelynek legmarkánsabb képviselői Mundruczó Kornél filmjei<sup>4</sup>) e filmek transznacionális jellegét is meghatározza: a helyi érdekeltségű (kommunista múlthoz, rendszerváltáshoz, a következő korszak illúzióvesztéséhez kapcsolódó) történeteken túl univerzális narratívákat és diskurzusokat is megidéz.<sup>5</sup>

Amint Ismail Xavier a filmes történelmi allegóriákról írt tanulmányában kifejti, a modern kori allegória a szociális krízis és az értékek mulandóságának kifejezéséhez áll közelebb, ekképp különösen hangsúlyossá válik a kapcsolata a töredezettség-érzéssel, a diszkontinuitással és az absztrakcióval.<sup>6</sup> A kritika a 2000-es évek magyar filmjeinek elidegenítő poétikáját gyakran hozza összefüggésbe a rendezők (Fliegauf Benedek, Mundruczó Kornél, Hajdu Szabolcs, Kocsis Ágnes, Török Ferenc) generációs válságával, a rendszerváltás után felnöttek illúzióvesztésével. Az elkallódott nemzedék víziója ismerhető fel Mundruczó opera-filmjében, a *Johannában* is: a memóriáját veszett lány merész és szokatlan gyógyítási (világ- és önmegváltási) módszerét kíméletlenül írják fölül az elfeledni kívánt múlt struktúrái, szociális, hierarchikus viszonyai és előítéletei. A Szent Johanna-párhuzam nem explicit, csupán vizuálisan és szórványosan idéződik meg, mégis egyértelműen emeli el a történetet a magyar referenciától, a kezdeményezők, az újítók mindenkori drámáját modellálva a diszkurzív, figurális szintet képviselő klinikai környezetben.

A *Johannában* a klinika-kórház és a börtön megfigyelő, hatalmi mechanizmusai egymásra tevődve jelennek meg. Mindezt felülírja a film túlzó manierizmusa, amelyhez a bevezető jelenet önreflexív gesztusa nyújt háttérrel: kiderül, hogy a kórházbeli sürgősségi jelenet egy forgatás része, a baleset feltételezett áldozatai pedig statisztákként távoznak a színről. Csupán Johanna, a fiatal drogfüggő lány marad foglya a kórházi környezetnek, amelyet omladozó falak, elhagyott épületrészek és a testeket hullaszerűnek mutató zöldes fény tesz kísértetiesen nyomasztóvá. Egy klinikai Pygmalion-történet veszi kezdetét, amikor a fiatal orvos, aki vonzalmat érez a lány iránt, elhatározza, hogy megmenti, miközben a klinikai tekintet által, technikai (röntgen, CT) képekkel újra-

<sup>4</sup> Lásd például a *Johanna és Delta* (2008) című filmeket, illetve e látásmód apoteózisát képviselő *Fehér istent* (2014).

<sup>5</sup> Bényei Tamás *A nyomozóban az énkeresés Ödipális modelljét azonosítja*, Ureczky Eszter a *Pál Adriennben* ezt alászállásként (a hullaházba és a temetőbe) értelmezi, mitikus alvilágjárás önmegismerő aktusaként. Mind a *Johanna*, mind a *Pál Adrienn* a patriárchális, testi szabályozásra vonatkozó diskurzust leplezi le a Pygmalion-történet változataival. Ez megint csak nem egyedülálló jelenség a kortárs kelet-európai filmekben: Pethő Ágnes a filmes allegorizálás hasonló, a nemzeti vonatkozásokon túlmutató, a visszatérés mítoszát idéző tendenciáit fedezi fel más magyar és kelet-európai filmekben is, valamint az orosz *Zvyagintsev A visszatérés / Vozvrasczenie* (2003) és *A száműzetés / Izgagnie* című filmjeiben (2014) (Pethő 2015). Temenuga Trifonova, a kortárs bolgár film történelmi allegoriáktól való elszakadási folyamatát elemezve rámutat arra, hogy míg az allegorizáló tendencia provincializmussal, a jelentések zárt körével jár együtt, a kortárs filmek az identitáskeresés komplexebb, ambivalensebb trópusaival szemléltetik a geopolitikai átalakulásokat (2015: 130).

<sup>6</sup> Nem szó szerinti fordítás az angol eredetiből tőlem, K. H.: „Allegory has acquired a new meaning in modernity -more related to the expression of social crisis and the transient nature of values, with special emphasis given to its connection with the sense of the fragmentation, discontinuity, and abstraction.” (Xavier 2007: 360)

modellálja Johanna identitás-vesztett testét (Kép 3–4). A kép által ébresztett szerelem gyakori művészeti toposz, amelynek legismertebb változata a Nárcciszosz-mítosz, azaz a saját (tükör)kép iránti vonzalom, illetve ennek variációjaként a Pygmalion-toposz a saját (művészi) alkotás iránti csodálat.<sup>7</sup> Az orvosi bizottság előtt, a lány testének óriási nagytított röntgen-felvételeit elemezve, a fiatal orvos csodának nevezi Johannát és szabadon bocsátása ellen érvel, és ígéri, hogy megváltoztatja (így a kórház-börtön összefüggéshez még egy harmadik, az átnevelő intézet is társul).

A rabnő vagy fogoly-narratíván túl (a lányt folyamatosan figyelik, orvosok és nők) a film a test technikai képek általi rögzítésének, elkeretezésének, sőt „kisajátításának” vizuális kultúrtörténetére is utal. Ezt Gwendolyn Foster az angol *captive-capture-caption* rabságra utaló etimológiai összefüggése nyomán a „hatalomba kerített, foglyul ejtett” testek taxonómiájának nevezi, amely, a nézői, egyéni öröme fölött az egész filmes gépezetet behálózza annak történetétől a produkció át a terjesztésig (Foster 1999: 1). A címszereplő testének képét folyamatosan kisajátítják a klinikai berendezések, gépek, a Szent Johanna legendára utaló, vagy éppen festői, többnyire Vermeer portréira emlékeztető kompozíciók (kép 5–6), mígnem, miután a fogvatartás szabályait megszegte, élettelen testét egy műanyag zsákban a szeméttelre dobják. A jelen filmen túlmenően, a Johanna szerepét játszó Tóth Orsi, Mundruczó emblematisztikus színésznőjének teste is valahogy „megrekedt”, vagy bezárult ebbe a törékeny, kislányos, a patriárhális társadalomnak újra és újra áldozatául eső női imázsba, ami immár produkciós tényezőként válik eladhatóvá nem csupán a hazai, hanem a külföldi piacon is.<sup>8</sup>

Foster arra is rámutat, hogy a röntgen technológiája, amely ironikus módon a mozihoz azonos évben jelent meg, a test belsejét kívánta a tekintet számára hozzáférhetővé tenni és ezáltal osztotta a korai mozi tudományos, a test képére vonatkozó érdeklődését is, mint – Linda Williams szavaival élve – a testtel kapcsolatos újabb perverzitót. Williams Muybridge árnyékszínházának elemzésében azt is kifejti, hogy a néző fetisiztikus élvezetét csak növeli a gépezet azon képessége, hogy a testeket úgy mond „foglyul ejtse” (Williams 1981). A szex-szel való gyógyítás árnyékszínház-jelenete a *Johannában* ezt a mechanizmust tematizálja, amikor egy olyan fetisizista nézőhöz szól, akit egyszerre bűvöl el a testek összjátéka és a filmes apparátus. A *Johannában* tehát a filmes szórakoztatás-nézőelmélet, a test iránti tudományos és filmes érdeklődés és Foucault szabályozás és kontroll-fogalmi együtt, egymást értelmező diskurzuspalimpszesztiként jelennek meg. Amint Foucault is hangsúlyozza, ezt a sokszoros, technikai megfigyelő tekintetet a távolságtartás, a csendes gesztustalanság jellemzi. A megfigyelés mindent a helyén hagy, számára nincs semmi rejtett abban, ami adott.

<sup>7</sup> Ebből már szinte magától adódik, hogy egy ennyire stilizált, önreflexív film, mint a *Johanna*, maga is narcisztikus, illetve magának a filmkészítésnek is pygmalioni értelmezést ad az életre kelő (halott) filmtékerc vagy mozdulatlan kép. A Nárcciszosz-Pygmalion korrelációról lásd bővebben Agamben 1993:63–72.

<sup>8</sup> Lásd például Mundruczó *Szép napok* és *Delta*, illetve Shirin Neshat *Nők férfiak nélkül* (2009) és Ricky Rijnke *The Silent Ones* (2013) című filmjét. Neshat filmjében egy agyonkínzott iráni prostituáltat játszik, aki egy csodálatos kertben lel menedékre más sorstársaival együtt, míg Rijnke filmjében egy magát üzletembernek kiadó férfinak esik áldozatául és sodródik élet és halál között.

Ezt a távolságtartó szabályozást forgatja fel Johanna érintés általi gyógyítási módja, amit a klinika személyzete boszorkánysággként utasít el, Johannát pedig elítélik. A hagyományosan is „primitívebbnek” tartott érzékelést, a tapintást diszkreditálja a tekintet: a gyógyítás ugyanis, amint azt Laura Marks is megjegyzi, közelséget feltételez a testek között, míg a látás a lehető legnagyobb távolságot teremti meg közöttük (Marks 2000: 211). E megfigyelésközpontú szabályozást modellálja a *Johannában* és a *Pál Adriennben* egyaránt tematizált panoptikusság.

## Panoptikusság: a hatalom mechanizmusainak diagramjai

A Bentham börtön-rendszerével szemléltetett panoptikon újszerűségét Foucault a megvilágításban és az elkülönült, megfigyelt egyedülletben látja (1990: 273–274). (Kép 7) A *Johannában* e megvilágítás hatékonyságát az átvilágítás technikai képei (röntgen, MRI) hangsúlyozzák és teszik a test szabályozásának abszolút eszközévé. Sőt, a gépi felvételek zöldes színe átterjed a film egészének képi világára, a szobákra és a labirintus-szerű folyosórendszerre, ahol a nővér magányosan bolyong, miközben minden szögletnél ádáz tekintetek kísérik. A *Pál Adrienn* ismétlődő jelenete Pirokska nővér hosszas meneteléséről a vakítóan fehér, perspektivikusan ábrázolt folyosókon és a hullaházban szintén a láthatóság csapdáját példázza (Foucault 1990: 274). Miközben megfigyelnek, őket is (meg)figyelik, a panoptikum áttetsző szerkezetének értelmében: az erős fény ellenére (vagy épp emiatt) nem látják azokat, akik utánuk kémkednek (Pirokskát is megvádolják euthanáziával), sőt önmagukat sem. Ezért válhat a labirintus-folyosókon való bolyongás, Kalmár György érvelése értelmében, az identitáskeresés alakzatává.<sup>9</sup> Foucault tézise, mely szerint e nézésre szolgáló gép által egy egész társadalom követheti nyomon a hatalom gyakorlását (1990: 282), egyaránt vonatkoztatható e két film, sőt általában a nézőt-nézést tematizáló filmes önreflexivitás panoptikus jellegére.<sup>10</sup> A panoptikum ugyanakkor a modern kornak a filmes apparátusban is hiánytalanul megvalósuló látvány-felfogását is összegzi, amelynek lényege: kevés (vagy egy) embernek (nézőnek) nyújtani a sokaság (a mindenség) látványát.

Foucault a klinika leírásában a testek spektakuláris elrendezését emeli ki, amely a megfigyelés módjainak nyelvezetét adja, míg a testek és gépek térbeli elhelyezése a társadalom hatalmi viszonyait tükrözi. A *Pál Adriennben* például a betegek életfunkcióit jelző monitorfal a panoptikum változataként értelmezhető, azaz olyan diagramként, amely a „mindent látni, de láthatatlan maradni” kontroll-elven alapulva a testek vizuális technológia általi elidegenítését, illetve absztrakt képletekké való változtatását is mo-

<sup>9</sup> Kalmár a kortárs magyar film labirintus-toposzáat az identitáskeresés figurációjaként értelmezi. A *Pál Adrienn* esetében a kórházbeli járkálást a kórházon kívüli bolyongások ismétlik meg újra és újra, az utcákon, a temetőben való bolyongás a folyosó-hidegház tér-képzeteit idézi. (lásd a jelen kötetben, 52)

<sup>10</sup> A nézői voyeurizmus és a panoptikusság mechanizmusainak összefüggésére mutat rá Varga Balázs Hajdu Szabolcs stílusának panoptikusságát elemezve: filmjeiben (és különösen a *Bibliothèque Pascal*-ban) a testek vizuális elszigetelése, tárgyiasítása a tekintet által gyakorolható hatalmat modellálja. (lásd a jelen kötetben, 216). Lásd még Hajnal Márton jelen kötetben olvasható elemzését ugyanarról a filmről (226–232).

dellálja (1990: 273) (Kép 8). A film visszatérő, emblematikus jelenetében a főszereplő Piroska a monitorszobában testek tucatját felügyeli, miközben saját teste fölött elveszíti a kontrollt, és csak tömi magába a krémes süteményeket. A másokkal való törődést az én elvesztésével, a kiüresedéssel szembeállító kép (amely a melankólia pszichoszomatikus mechanizmusát is leleplezi) ismét a hiányzó, a tekintet által elidegenített test figurációja. Akárcsak a *Johannában*, a testeket izoláltan megfigyelő, panoptikus klinikai apparátus a technikai berendezésektől a kórlapig, a demográfiai hullámzás, illetve a nyilvánartáson és társadalmon kívül rekedtek nyugtalanító vízióját is ellensúlyozza. A *Pál Adriennben* a keresett egykori barátnőről kiderül, hogy emigrált, így mintegy helyére kerül Piroska panoptikumában, és ezzel egyidőben a nővér is visszaérkezik hajdani, mások emlékeiből újrateremtett önmagához.

Amint az orvosi bizottság összefoglalja, Johannának „nincsen ruhája, nincs ismerőse, se rokona se őse”, memóriáját is elveszítette, az utcán prostitúció és drogok várják, ezért a klinikai felügyelet javaslatát elfogadják. Az orvosi, hatalmi diszkurzus mesterien ötvözi az elszigetelést és a fegyelmezést, azaz, amint Foucault fogalmaz, a leprást (félnek Johanna „ragályának” elterjedésétől) pestisesként, megfigyelendőként kezelik, azaz „az egyéniesítő fegyelem taktikáját kényszerítik a kizártakra.” (1990: 272) Ugyanakkor a fiatal orvos kérése, hogy ő vehesse pártfogásába az eltévelyedett lányt, a panoptikum egyéni, önző, ez esetben nárcisztikus vágyakat is mozgósító buktatóira is rámutat. „A panoptikum csodálatos gépezet – írja Foucault –, amely a legkülönfélébb vágyakat megvalósítva a hatalom egynemű hatásrendszerét gyártja.” (1990: 276)

Mindkét filmben a panoptikus séma egy olyan társadalom allegóriája, amely, Foucault érvelésének megerősítéseképpen a társadalmi erők megszilárdítását, a közerkölcs növelését a dresszírozás, az újraidomítás és a kísérlet által tartja megvalósíthatónak. Foucault szerint ugyanis „panoptikus séma mindig felhasználható, ha valakire valamilyen viselkedést akarunk ráerőltetni” (1990: 278–83). Piroska és Johanna emlékezetüket/identitásukat veszített fiatal nőkként azonban az intézményes, patriárchális, ideológiai átnevelésnek csupán látszólag ideális tárgyai, ugyanis a posztkommunista nemzedékváltás krízisét idéző identitáskeresésükben mindketten a néma ellenállás stratégiáját választják.

## A női hallgatás mint ellenállás

Piroska otthonában a hatalmi erőmegosztás hasonló a munkahelyéhez: a testi-lelki kontroll, amit partnere gyakorol fölötte, szintén technikai apparátus, a telefon és az üzenetrögzítő által jut kifejezésre. A telefonbeszélgetések egyoldalúsága, valamint a rögzített üzenet monológja a patriárchális diskurzus elemző, artikuláló jellegét hangsúlyozza, amely a szakító üzenet kíméletlen, végletesen önző, egyoldalú tirádájában kulminál. Ezzel a kontrolláló attitűddel szemben a hallgatás válik az ellenállás egyetlen formájává: amint Ureczky Eszter kifejti a Kocsis filmjének részletes elemzésében, az evés Piroska néma ellenállásának ha nem is kizárólagos, de egyik prominens eszköze, a titokban végrehajtott (ön)felfedező út és a partnere előírásainak szabotálása

mellett (79). Az evéssel „visszanyelt” szavak a csend védőbástyáját vonják köré, kissé meghökkentő higgadtsága, kifejezéstelensége elszánt, szívós önkeresést és önérvényesítést leplez. Ann Kaplan a női rendezők nőkről szóló filmjeit elemző könyvében ezt a „csend politikájának” nevezi, rámutatva arra, hogy a feministák „hangot adni a nőknek” programja kevésbé bizonyulhat hatékonynak egy domináns patriárchális diskurzus keretében, mint maga a hallgatás (95). Az előbbi ugyanis csupán megerősíti a patriárchális diskurzus női históriára, túlzott érzelmességre vonatkozó szlogenjét, míg az utóbbi belülről, néma cselekvéssel feszíti szét magát a diskurzust.<sup>11</sup> Piroska gyakran nem követi, vagy épp parodizálja a technikai eszközök által közvetített utasításokat: a kínosan pontos hívás alatt rövid válaszokat ad, és amikor partnere belefojtja a szót, hogy saját sikereiről beszélhessen, nem tiltakozik. Ellenben magasba emelt karjainak komikus, gépies mozgása pontosan leképezi és ezáltal parodizálja, amit a férje elvár tőle, azt, hogy óramű pontossággal teljesítse előírásait.

A csend Piroska lételeme: a monitorfalas ügyeleti szoba képei váltakoznak a haldokló vagy halott, névtelen, személytelen testeket lemosó, etető, öltöztető-vetkőztető, újra-élesztő, minimális verbalizációt tartalmazó jelenetekkel. Amikor egy testhez kapcsolva feltűnik egy név, gyermeki barátnőjének neve, ez kimozdítja a klinikai környezetből, arra készítve, hogy az állandó felügyelet-felügyeltség helyzetén kívül keresse és találja meg önmagát. A film végére már magánemberként, világos színű ruhákban tér vissza a kórházba, hogy meglátogassa az öreg tanítónőt, aki összekötő kapocs közte és a múltja, Pál Adrienn és talán jövője, a megfelelő férfitárs között. A film elején Piroska csupán egy kifejezéstelen test, a rendszerváltást követő identitásválság és bizonytalanság szimptomatikus képe, amely arra törekszik, hogy kívülről-belülről kitöltse a „keretet”, beolvadjon a környezetébe. Olyan, akárcsak a halódó testek tömege, amelyeket felügyel és amelyekről gondoskodik, a végkifejlet mégis optimista, amennyiben a kezdeti hiányt betölthetőnek mutatja azáltal, hogy az előző korszakbeli elfeledett, beteg, bűzlő, halódó, deformálódott testet emlékezés, elfogadás által „összebékíti” a posztkommunista, „távollevő”, tekintet által elidegenített testtel. A film címe, akárcsak a *Johanna* esetében, egy hiányt jelöl, egy nő, illetve női identitás hiányát: de míg a *Pál Adrienn* esetében ez megkerül a kereső út végén, a *Johannában*, noha kezdetben úgy tűnik, hogy megkerült – a fiatal drogos lány megtalálja helyét a kórházban – a film végére ismét elvész, hogy túlstilizált képként, filmként, fétisként pótolja a hiányt. Mundruczó filmjének kezdetén Johanna teste technikai, néma képekként jelenik meg, amelyre kíméletlenül íródik rá az orvosi diskurzus, majd a lány azzal szembeszegülve szubverzív gyógymódba kezd, végül pedig, a szabályozó tekintet mártírjaként, szimbolikus képként (kortárs Szent Johannaként) a máglyán végzi.

<sup>11</sup> Kaplan megállapítását Marguerite Duras *Nathalie Granger* (1972) című filmjével szemlélteti, amelyben egy délután átölelő cselekmény női csendje az iskolaigazgató és intézményével szembeni ellenállásként értelmeződik. A krízis szavak nélküli átvészélése a fallogocentrikus kultúrával feszül szembe, amely az események egyoldalú értelmezését és ennek megfelelő cselekvéseket vonna maga után (95). A normáknak ellenszegülő női identitás-stratégiákról lásd még a jelen kötetben Feldmann Fanni (183–184).

Megfigyelhető, hogy míg a *Pál Adrienn*ben a címszereplő túlnyomórészt a tekintet aktív alanya, a *Johannában* annak kiszolgáltatott, bár némiképp ellenálló tárgya. Mindez természetesen felveti a hiány és veszteség férfi és női alkotó általi reprezentációjának problémáját, ami igazolni látszik Julia Kristeva érvelését a melankólikus művészekről írt könyvében: szerinte míg a női melankólikusok belsővé teszik, interiorizálják a hiányt, a hiányzó tárgyat amelynek archaikus formája az anya-tárgy (az első hiányként megélt szimbolikus tárgy a gyermek életében, önállósodásának, identitásának záloga), a férfi művészek (példái Nerval, Dosztojevszkij és Holbein) eltávolítják maguktól, nyelvvé, jelrendszerre, képpé alakítva szublimálják azt (27, 141). Nyilván elhamarkodott lenne csupán két film alapján messzemenő következtetéseket levonni a női és férfi rendezők, Kocsis és Mundruczó hiány- illetve az abból eredeztethető melankólia reprezentációjának különbségeit illetően. Elegendő annyit kiemelni, hogy a *Pál Adrienn*ben a női szubjektum felismeri a hiányzó tárgyat és egy szótlán, kereső-felfedező narratíva nyomán megtalálja és visszaépíti magába azt, a *Johannában* a szubverzív női test csupán technikai, festői, fétis-képként birtokolható a férfi szubjektum számára. E túlzó esztétizálás, amelyhez még hozzáadódik az operafilm recitatívó stílusának elidegenítő hatása, nem teszi lehetővé azt, hogy a komplex, a hatalom vizuális technológiáit idéző stilizáció vonatkozatható legyen bármilyen aktuális, specifikusan magyar társadalmi vagy politikai tartalomra. A *Pál Adrienn*ben a szimptomatikus, kiüresedett, szótlán test egy időutazásban köti össze a múltat és a jelent, illetve egyeztetni össze a korszakváltás előtti és utáni identitástudatot; ezáltal egy akut problémát feszeget, amelynek reprezentációjára kevés magyar film vállalkozik. A test mindkét filmben egy felület, amelyre számos kulturális diskurzus – például Foucault vizuális szabályozás és kontroll elmélete is – rávetíthető, így csupán az érzékek legintellektuálisabbika, a látás, illetve annak radikális változata, a klinikai tekintet számára válik elérhetővé. Az ekként elidegenített test arról is tanúskodik, hogy a régi és új idők ütközésének nyomát viselő „szociális test” egyelőre túl sérült, vagy túl problematikus ahhoz, hogy közvetlenül megmutatható legyen. Gigor Attila és Bodzsár Márk filmjeiben az elidegenítő vizualitást ugyan kiegészítik, illetve felváltják a materiális, hús-vér, háromdimenziós testek, de bennük a társadalmi reflexió nem kevésbé esztétizált, groteszk és szatirikus vízióban valósul meg.

### Az identitáskeresés klinikai szatírái

A *nyomozó*, amint arra a cím explicitebben is utal, a *Pál Adrienn* társfilmje, amennyiben az önkeresés narratívájának férfi(as) változatát nyújtja: míg Kocsis hősnője, mint láttuk, útja végén egy anya-típushoz érkezik el vagy tér vissza (az idős hölgy személyében, akit immár magánszemélyként látogat), ezáltal betöltve az űrt, amely Kristeva szerint a női melankóliáért felelős, Malkáv, Gigor szereplője, egy oidipuszi gesztus által talál vissza apjához és önmagához. Az identitás válsága mindkét esetben nemzedékek közti kommunikációs krízis következménye, nemcsak a verbális, hanem a testi-lelki kapcsolat hiányáé is – Piroska partnere akár apja is lehetne, és úgy is viszonyul



hozzá, alig ér hozzá és folyton kioktatja, Malkáv anyja pedig rémülten felkiált, amikor fia hozzáér. Bényei Tamás *A nyomozóról* írt részletes elemzésében meggyőzően érvel amellett, hogy e válság tulajdonképpen a rendszerváltás okozta fel nem ismert töréseket is modellálja: „Az apa kilétére vonatkozó kérdést Gígor Attila filmje a rendszerváltás utáni világban dramatizálja, egy olyan politikai berendezkedés kontextusában, amely szemmel láthatóan apasági-leszármazási problémákkal küzd: nem hajlandó attól a korszaktól származtatni önmagát, amelyből pedig természetét, gesztusait, beidegződéseit automatikusan átvette.” (94). A klinikai környezet ebben a filmben is a zsákutcába került identitás helye: Malkáv Tibor, a fiatal, apatikus kórboncnok mintegy tükörben szemléli a halottak lárva-arcát, amelyek hasonló titkokat rejtenek, mint az ő élőhalott-imázsa. Neki is, akárcsak Piroskának, a klinikán, az intézményes hatalom és kontroll színhelyén kívül kell megtalálnia önmagát. Amint Foucault a klinika születésének történeti áttekintésében kifejti, a patológia, amely végül bevonja az érintést a testek klinikai szabályozásának gépezetébe, az életet a halál felől szemléli és el is ítéli. Ezt példázza *A nyomozó* is: benne épp a morbiditás teszi lehetővé, Foucault megállapításának értelmében, annak felismerését, hogy az élet legdifferenciáltabb alakzata maga a halál. Az ily módon értelmezett halál nem tragikus többé, hanem az ember lírai magja, láthatatlan valója, látható titka (Foucault 2003: 245). A patológus Malkáv, munkája végeztével, mintegy a testek lezárásaképpen kisminkeli a halottakat, amint Bényei Tamás is megjegyzi, képpé változtatja és ekképp a hős vagy éppen a néző által szemlélt filmképekkel egy szintaktikai (vagy mondhatni: szemantikai, figuratív) sorban helyezi el őket (88).<sup>12</sup> Sőt maga a halál és egy halott, az általa meggyilkolt testvére vezeti el saját élete titkához, identitásának feltárásához. A film szatirikus voltát nem utolsósorban a benne felidézett műfajok átjárhatósága adja, amelyek egymást ironikusan reflektálják, egymás hatását felerősítve illetve oldva: benne az önismereti dráma, családi dráma, akciófilm, lélektani thriller, romantikus vígjáték és detektívfilm-noir műfaji határai éppoly képlékenyek, mint az élők és holtak közti átmenetek (haldokló, tetszhalott, élőhalott, halott szelleme, felidézett halott), illetve ezek képi (realisztikus, naturalisztikus, szürrealisztikus) megjelenítései. Noha ilyen tekintetben *A nyomozó* kísértetiesen hasonlít az itthon is nagy sikernek örvendett amerikai sorozatra, a *Sírhant művekre* (Alan Ball, 2001–2005), eredetiségét, konkrét tér-időhöz való köthetőségét épp az önnomozás narratívája adja. Foucault a panoptikusságról értekezve a nyomozást, a vizsgálóval és próbatétellel együtt (Malkáv gyilkos tette is a próba ahhoz, hogy a pénzt megkaphassa, illetve önmagát megismerhesse) a fegyelmezés és kontroll vonatkozásában tárgyalja, ezek ismeretelméleti relevanciáját is hangsúlyozva (1990: 304–7).

A posztkommunista kelet-európai átmeneti állapot a filmben ábrázolt két ellentétes, egymást ironikusan reflektáló klinika-kép viszonyában ragadható meg: Malkáv szoc-reál munkahelyével szemben a futurisztikus, nagy hatékonyságú svéd magánklinika

<sup>12</sup> Hasonlóan morbid poézist képvisel Mundruczó és Kocsis filmjének számos olyan beállítása, amely többé-kevésbé direkt módon utal Mantegna *Halott Krisztus siratása* és Holbein *Halott Krisztus a sírban* című festményeire – ezek a szintén értelmezhetők úgy, mint a kimondhatatlan, akár posztkommunista hiányérzet, bánat és melankólia piktorialis szublimációi.

képének projekciója áll: míg előbbi Foucault heterotópiájának feleltethető meg, amely szimbolikusan képezi le a társadalmi viszonyokat, az utóbbi tipikus „nem-hely”, amely Marc Augé leírása szerint csupán egy kapitalista Nyugat-Európát képviselő, középosztálybeli polgár számára hozzáférhető (Augé 2009). A kelet-európaiak, sugallja Gigor filmje, csak óriási – személyes és anyagi – áldozatok árán nyernek bebocsáttatást az élet és halál szabályozásának eme fellegváraiba (ezt összegzi ironikusan a svéd klinika reklámjának jelenete a háttérben az óriási számlaszámmal, 9. kép)

Bodzsár filmjében a mentős alakulat – afféle „mobil klinika” – élet-halál és a testek identitása fölött szabadon rendelkező csapat, amelynek törekeny „mindenhatóságát” a mentőautó elhúzható ablakának illusztrációja, az ember teremtésének isteni aktusát idéző Michelangelo-idézet is ironikusan refletálja (kép 10). A betegek teste nem csupán férfias versengés, fogadások, játékok tárgya, hanem üzleti termék is egy kínai embercsempész-vállalkozásban. A történet víziószerűségéhez hozzájárul, hogy a mentő-alakulat mindig éjszaka dolgozik, és az üzleti események is a sötétség leple alatt zajlanak. Az akciódús narratíva háttérben a délszláv háború áll, amelyről viszont semmiféle képet nem kapunk – a főszereplő gond nélkül szökik át a határon a film elején, aztán Budapesten véletlen (meglehetősen véres) körülmények folytán kerül az említett mentős csapatba, ahol egymást követik a banálisabbnál banálisabb, egyre véresebb balesetek és események. A balesetek és sürgősségi esetek képei mintegy helyettesítik, illetve groteszk és abszurd voltuknál fogva némiképp oldják is a reprezentálhatatlant, a kimondhatatlant: a karnyújtásnyira zajló háború szörnyűségeit. Ebből csak az ottani, ostrom alatt álló kórházba behallatszó ágyúdörgés „hallatszik át”, illetve a véresen komoly, háborús sürgősségi eseteket ellátó kórház folyosója látható, ahol a főhős barátnője tartja a frontot. A film narratívájába beszivárgó valóságnak eme komikum általi lefojtása a trauma és a veszteség kezelésének sajátos túlélési üzemmódként is értelmezhető, hasonlóan a komoly helyzetekben tapasztalható ideges nevetési ingerhez. A disszidens főhős budapesti kalandjai fekete humorba mártott változatát, groteszk vízióját képezik otthoni életének, amelyben, mint megtudjuk, szintén mentősként működött: a háborús helyzet paródiájaként egyik budapesti kollégája folyton nindzsa-karddal hadonászik, és fel is nyársal egy páciens, míg ugyanabba a nyársba, egy baleset folytán, maga a főnökük is beleesik. A film végén a hős visszatér oda, ahonnan elindult, ráadásul egy koporsóban, egy olyan történet befejezésekképpen, amelyben a klinika már elveszítette felügyelet-funkcióját és kétes vállalkozássá alakult. Ebben, a testeket végletesen tárgyiasító szemléletben nem a mozdulatlan testeknek, hanem azok mobilitásának kontrollja a fontos, akár identitásvesztés árán is (a mentősökkel együttműködő embercsempészek halottak névén menekítik át az élőket a biztonságos zónába, jó pénzért). A háborús kontextuson túl a klinika-toposz ekképp akár az egyesült Európára jellemző, identitásokat relativizáló mobilitás figurációja is lehetne, sőt az épp aktuális, Európába érkező menekülthullámra is vonatkoztatható, az azzal kapcsolatos test-csempészetre, identitás-válságra, illetve a céltalan körbe-körbe járásra.

A klinika, és ezen belül a klinikai tekintet mind a négy filmben a hatalom, a szabályozás és a kontroll foucault-i értelemben vett, diszkurzív, a narratíváktól függetlenül is értelmezhető figurális reprezentációja. De amint az elemzésekből is kiderült, e filmek kivétel nélkül a klinika által paradigmatikusan képviselt társadalmi felügyelet hatékonyságának megrendüléséről, az intézményes struktúrák elavulásáról illetve átalakulásáról is szólnak: a testek szubverzív módon megbontják a tárgyiasító tendenciát (*Johanna*), sikerül kiszabadulniuk a klinikai közegből és rajta kívül magukra találniuk (*Pál Adrienn* és *A nyomozó*), illetve a klinikai infrastruktúrát gátlástalanul gazdasági céloknak vetik alá (*Isteni műszak*). Ilyen értelemben a kortárs magyar klinika-filmek manierista képi világa és allegorikus nyelvezete csak látszólag valóságtól elrugaszkodott: egy krízisek által gyötört európai társadalom testéről nyújt pontos láttelepet.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Agamben, Giorgio. „Narcissus and Pygmalion”. *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*. Ford. Ronald L. Martinez. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1993, 63–72.
- Augé, Marc. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*, London: Verso, 2009.
- Bényei Tamás. „Nem akarom, hogy legyen valami»: ábrázolás, test és nyomozás Gigor Attila *A nyomozó* című filmjében”. *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Szerk. Győri Zolt és Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi kiadó, 2013, 85–96.
- Feldmann Fanni. „Előbújni a vasfüggöny mögül: a szexuális másság ábrázolása a magyar filmben a rendszerváltás előtt és után”. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Szerk. Győri Zolt és Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015, 183–201.
- Foster, Gwendolyn Audrey. *Captive Bodies. Postcolonial Subjectivity in Cinema*. Albany: New York State University Press, 1999.
- Foucault, Michel. *Felügyelet és büntetés. A börtön születése*. Budapest: Gondolat, 1990 [1975].
- Foucault, Michel. „Of Other Spaces”, *Diacritics*, vol. 16. no. 1 (1981) 22–27.
- Foucault, Michel. *Elmebetegség és pszichológia. A klinikai orvoslás születése*. Budapest: Corvina, 2000.
- Kalmár György. A labirintus-elv: férfiasságkonstrukciók és térszerkezetek összefüggései a szerzői magyar filmben. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Szerk. Győri Zolt és Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015, 41–55.
- Kaplan, E. Ann. *Women and Film. Both Sides of the Camera*. London, New York: Routledge, 1983.
- Király Hajnal. „The Alienated Body. Smell, Touch and Oculocentrism in Contemporary Hungarian Cinema”. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015, 185–208.

- Kristeva, Julia. *Black Sun. Depression and Melancholia*. Ford. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1989.
- Marks, U. Laura. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press, 2000.
- Pethő Ágnes. „The *Tableau Vivant* as a “Figure of Return” in Contemporary East European Cinema”. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 9 (2014). 51–76.
- Sághy Miklós. Irány Nyugat! – filmes utazások keletről nyugatra a rendszerváltás utáni magyar filmben. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Szerk. Győri Zsolt és Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 233–243.
- Trifonova, Temenuga. „Contemporary Bulgarian Cinema: from Allegorical Expressionism to Declined National Cinema”. *East, West and Centre. Reframing Post-1989 European Cinema*. Michael Gott and Todd Herzog (szerk). Edinburgh: Edinburgh University Press 2015. 127–146.
- Ureczky Eszter. „A feledés h(om)álya: Elhagyott terek és testek Kocsis Ágnes *Pál Adrienn* című filmjében”. *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Győri Zsolt és Kalmár György (szerk). Debrecen: Debreceni Egyetemi kiadó, 2013. 70–84.
- Varga Balázs. Terek és szerepek: tér és identitás viszonya Hajdu Szabolcs filmjeiben. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Szerk. Győri Zsolt és Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 216–225.
- Williams, Linda. „Film Body: An Implantation of Perversions.” *Cine-Tracts*, vol. 3, no. 4 (Winter), 1981. 19–35.
- Xavier, Ismail. „Historical Allegory”. *A Companion to Film Theory*. Toby Miller–Robert Stam (szerk). Oxford: Blackwell Publishing, 2007. 333–362.

# Képek



Kép 1-2.



Kép 3-4.



Kép 5-6.



Kép 7-8.





Kép 9-10.