

KOVÁCS EDIT

Megvilágított testek

Körperästhetiken: Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit,

Hrsg. Dagmar HOFFMANN, Bielefeld, transcript, 2010.

A film – hasonlóan a színházhoz és a tánchoz – az úgynevezett testmédiumok egyike, tehát olyan művészeti ág, amelynek a testek reprezentációjához, performanciájához és konstrukciójához lényegi köze van. Hasonlóan, és persze mégis egészen más képp, hiszen a filmbeli testek és nézőjük között ott az „apparátus” (Walter Benjamin), amelynek működése döntő irányt szab az érzékelés és az értelmezés számára. Ez az egyszerű belátás – talán éppen evidens volta miatt – ugyan sehol sem szerepel ebben a tanulmánygyűjteményben, ugyanakkor a kötet írásai valójában mégis ennek az apparátusnak a működésmódjai körül forognak, amikor a legkülönbözőbb aspektusokból igyekeznek megvilágítani a testek ábrázolásának és recepciójának feltételeit, előfeltevéseit és következményeit.

A kötet rövid előszava sajnos csak az anekdotázás és a köszönetnyilvánítás kötelező köreit futja be, s szinte teljes egészében a tanulmányok címére bízva, hogy eligazítsák az olvasót, ami egy ilyen terjedelmű és ennyire szétágazó gyűjtemény esetében nem szerencsés. Viszont az első tanulmányt Dagmar Hoffmann, a kötet szerkesztője jegyzi, s ez a szöveg – bár nem utal az egyes írásokra – egyfajta előszóként olvasható. Hoffmann a kortárs tudományokat, főleg a szociológiát szem előtt tartva többek között a test tematizálásának deficitjeit mutatja fel. A jelenséget arra vezeti vissza, hogy a testtel kapcsolatban nehezen alakítható ki a tudományosságra jellemző reflexív distancia: éppen ezért – úgy tűnik – mintha azt is számon kérné az elemzők, hogy saját testük történetét, a testre irányuló vágyaikat kódolt vagy kódolatlan textusként írják bele értelmezésükbe. Az a gondolati minta, hogy a testünk egyszerre túl közel és túl távol van tőlünk, a mai (nyugati) kultúráról felállított diagnózis szélesebb összefüggésében is felbukkan ebben az írásban, mint ahogy a kötet több más pontján is. A tanulmányok egyik közös kiindulópontja, hogy a kortárs filmek testesztetikája olyan kulturális közegben formálódik, amelyben a felfokozott testkultusz és a testtől való soha nem látott mértékű elidegenedés egyszerre van jelen. Az elidegenedés diagnózisa azonban nem csupán azokban a hétköznapi és némileg közhelyessé vált elképzelésekben releváns, miszerint szociális aktivitásunk nagy részét immár nem testek interakciójaként, hanem virtuális világokban bonyolítjuk, vagy idegenül tekintünk saját öregedő testünkre, hanem leírja az elméleti megközelítések és az értelmezési gyakorlat hiányosságait is. A *body turn* arra hívja fel a figyelmet, hogy immár tarthatatlan a test tematizálásának kiszorítása a racionalitást, a világos határokat és az interszubsztantívumot preferáló nyugati tudományosságból. A filmek vizsgálatára vonatkoztatva ez többek között azt is jelenti, hogy a filmes testhez nem csupán a vász-

non (képernyőn) látható test, hanem a nézőé is hozzátartozik. Az elemzésnek mindazokat a nehezen verbalizálható (szenzuális) tapasztalatokat is tekintetbe kell venni tehát, amelyek kétségtelenül döntő mértékben befolyásolják a filmek recepcióját.

A kötet szervező elvei világos döntések nyomán jöttek létre, amelyeknek megvannak az előnyei és a hátrányai is. Az egyik ilyen döntés következménye, hogy a tanulmányok kizárólag úgynevezett közönségfilmek értelmezésére vállalkoznak, ezek a filmek szinte kivétel nélkül amerikai filmek, és legnagyobb részük az utóbbi tizenöt évben keletkezett. A legfrissebbek közé tartozik a *Transamerica*, a *Million Dollar Baby* és a *300* (2005–2006), a legrégebbi pedig a *Terminator 2* (1991), de érdekes módon nagyon sok 1999-es film képezi a vizsgálat tárgyát, mintha a tanulmányok keletkezésekor éppen tízéves filmek már kiállták volna az idő próbáját. Az ilyen típusú filmek elemzésének nyilvánvaló hozadéka lehet, hogy közvetlenül visszacsatolhatók a társadalmi jelenségek és a kulturális tendenciák szociológiai súlypontú vizsgálatához. Átaluk megtudhatjuk, hogy mit mondanak el a filmbeli testek a társadalom állapotáról, félelmeiről, vágyairól, s megfordítva, feltehetjük azt a kérdést is, hogy vajon mekkora szerepet játszanak a tömegfilmek sztereotípiáink, testsémáink, előítéleteink, szolidaritásérzéseink stb. kialakulásában. Úgy tűnik, ez a szociológiai megközelítés a kötet szerzőinek többségéhez közel áll – ez Robert Gugutzer könyvének (*Soziologie des Körpers*, Bielefeld, transcript, 2004) gyakori citálásából is kiviláglik –, így tehát érthető, hogy nem európai rétegfilmek képezik a vizsgálat tárgyát. Ugyanakkor meglepő, hogy a német szerzők ilyen ignoranciával kezelik a német populáris filmet, amely az utóbbi tíz-tizenöt évben nagy sikereket ért el, többek között éppen a test performativitásának tematizálása révén. (Egyedül Dieter Wiedemann tanulmánya foglalkozik német filmekkel, de itt az NDK-s filmgyártás meztelenséghez és erotikához való viszonya a téma.)

Mint említettem, a szerzők az utóbbi másfél évtized filmes terméséből válogatnak. Ezzel az alapelvvel nem volna baj, problematikussá amiatt válik ez a feltétlen aktualitás, mert a kultúra- és filmtörténeti távlat hiányát eredményezi. Egyfelől éppen az úgynevezett alapigazságok, konszenzuálisnak vélt kijelentések esetében (miszerint a mai kor embere soha nem látott mértékben hódolna a test kultuszának), másfelől pedig az egyes filmek értelmezésekor is bizonyára differenciáltabb megfogalmazásokra lehetett volna jutni filmtörténeti összehasonlítások révén. Csak egyetlen példát említek: Gerald Trimmel – egyébként színvonalas és érdekes – tanulmányában éppen, hogy csak utal a *Terminator* elődeire, *Frankenstein* teremtményére és a *Gólemre* (Paul Wegener filmjéből), hogy aztán egy hirtelen ugrással olyan következtetést vonjon le a műfaj jelenlegi végpontjáról, amelyet akár a *Metropolis* (1927) hús-vér nőnek látszó gépemberével kapcsolatban is el lehetett volna mondani (37.). Ebből a szempontból kivételt képez Martina Schuegraf írása a *Girl, Interrupted* (1999) című filmről, amely fontos tanulságokat von le a pszichiátria-filmek rövid történeti áttekintéséből, valamint Michael Wedel tanulmánya, amelyben a szerző számos példát említ a háborús film mint *body genre* műfaj történetéből. Összességében tehát itt is felvethe-

tó az a kérdés, hogy a művészi reprezentáció tendenciái, a „korszellem” és az elmélet érzékenysége közötti kétségtelen összefüggések szükségszerűen jelentik-e azt, hogy a friss elmélet a friss produktumok vizsgálatában a legtermékenyebb. Ez a kötet – talán nem túl helytállóan – mintha éppen ezt sugallná.

Film és testiség specifikus viszonyának megközelítésére nagy vonalakban két különböző lehetőség adódik: vagy azt vizsgáljuk, hogy milyen filmes eljárások léteznek az emberi test ábrázolására és inszcenírozására, vagy azt, hogy a film hogyan viszonyul a néző testéhez, amely elsődlegesen érzékszerveivel fogadja be az alkotást. A kettő kizamusában alakult ki az újabban gyakorta használt „kinematográfiai test” (Steven Shaviro) fogalma, illetve korábban „a film teste” fordulat (Vivian Sobchack). Michael Wedel tanulmánya a kinematográfiai test fogalmának jegyében foglalkozik a háborús filmekkel, és úgy véli, hogy ha a műfajok „a nézők érzelmeinek kiváltására létrehozott szimulációs programok” (80.), akkor az egyes filmek műfaji hozzárendelése sem elsőrendűen tematikus vagy narrációs jegyek alapján kellene, hogy történjen. Wedel az úgynevezett *body genre*-hez sorolja a háborús filmet (a melodrámaival, a horrorfilmmel és a pornóval egyetemben), amelyre a szereplők testi excesszusa és eksztázisa, valamint a nézők szomatikus reakciói közötti határsáv bejárása jellemző (95.).

Sabina Misoch írása (101–120.) a *Matrix* (1999) című filmről – Bryan S. Turner gondolatából („...the body is the most potent metaphor of society...”) kiindulva – a posztmodern társadalomba ágyazott test három fő jelentésszintjét (testkoncepcióját) nevezi meg, s ezek mentén vizsgálja a film szimbolikus tartalmait. Először is, hogyan számolódik fel a test mint az én utolsó menedéke („Refugium des Selbst”); másodszor – Foucault nyomán – hogyan válik a test a kontroll eszközévé a hatalom kezében; harmadszor pedig, miként tematizálja a *Matrix* a test *Körperre* és *Leibra* való feloszthatóságát (Hellmuth Plessnernek a 70-es évek filozófiai antropológiájából származó terminológiája alapján, amely szerint a *Leib* az érzékelés, a külvilág ingereire való reakció helye, a „belső” test, míg a *Körper* már a reflexió tárgya, a birtokolható, alakítható „külső” test).

Martina Schuegraf a test performativitásának elméleti belátását alkalmazza a már említett *Girl, Interrupted* című pszichiátria-filmre (167–188.). A performativitás – Austin, Butler és a német Sybille Krämer nyomán – azt jelenti, hogy a test diszkurzív folyamatok állandóan változásban lévő produktuma. Schuegraf azt vizsgálja, hogyan alakulnak a testek a médium és a néző interakciójában, hogyan reflektál a film a testek társadalmi konstrukciójára, és hogyan válik a pszichiátria mint intézmény a hatalom és az autoritás fegyelmező eszközévé. Érdemes itt utalni még egy tanulmányra, mégpedig Hendrik Wahl képelméleti megközelítésére (241–266.). Wahl szerint a képelméleti viták mindezülig elhanyagolták a testkép fogalmát, s a napjainkban tömegesen előállított képek nagy része már nem közelíthető meg a művészettörténet hagyományos kontextusában: jövőbe mutatónak az észleléseleméleti megközelítést, illetve a „produktív képfolyamatoknak,” azaz a képek előállításának a vizsgálatát tartja (249.). Számos egyéb elméleti problémát érintve (képnek tekinthetők-e egyáltalán

a filmek; hogyan lehetséges a képi szimbólumok nyelvi modellálása) főleg az imént említett két szempontból vizsgálja az úgynevezett pszeudo-dokumentumfilmeket, a *Blair Witch Projectet* (1999) és a *Cloverfieldet* (2008), amelyekben a szubjektív kamera radikális használata révén „szenzomotorikus interakció” (256.) jön létre a film és a nézője között.

Amilyen sokrétű és kimerítő az utóbbi tanulmány elméleti felvezetése, olyan kevés a hozadéka a film szorosabb elemzésében. Ez az elmarasztalás nem csupán Wahl cikket illetheti, hanem a kötetben szereplő más, egyébként színvonalas, megalapozott, széles tájékozottságról tanúskodó írásokat is, amelyeknek szerény értelmezésbeli hozadékát a rendkívüli fogalmi apparátus használata sem fedheti el. A hiba alighanem a heurisztikus eljárásban van: minden tanulmány arra a sémára íródott, amely szerint legelőször az úgynevezett elméleti kereteket kell rögzíteni, aztán a fogalmi apparátussal elvégezni az elemzést, majd a végén jöhet az eredmények összefoglalása. Egyetlen olyan írás sem szerepel a kötetben, amelyik megfordította volna a sorrendet, és egy adott filmalkotás által felvetett kérdésre próbálta volna megtalálni a választ (és a válaszcímek eszközeit). Ez nyilván a tudományosság specifikus hagyományaival is összefügg, ellentétben azzal a mulasztással, amelyet a kötet lektorálásakor követtek el. Több rossz, sőt egy kritikus nyelvi minőségű szöveget is tartalmaz a könyv. Egy tartalmilag igényes, tudományosan jelentős és ráadásul helyenként kifejezetten olvasmányos kötet esetében ez komoly hiba. A tanulmánygyűjtemény vitathatatlan érdeme azonban, hogy szemléletesen és meggyőzően mutatja be, milyen lehetőségek rejlenek a kultúratudományok interdiszciplinaritásában, ha azt magas szinten és elméletileg megalapozottan művelik. A médiatudományok, az irodalom-, a sport- és a filmszociológia, a filozófia, a neveléstudomány és a *gender studies* – sokszor egy íráson belül is megfigyelhető – produktív keveredése és perspektívaváltásai kimondottan izgalmas és inspiráló olvasmánnyá teszik a kötetet.