

a rövid szövegek egyébként a regény egy-egy állításának korabeli háttérét elemzik, például a börtönök és elmeógyógyintézetek szétválasztásának hiányához és a falusi boncolások metódusához kapcsolódva. Audiokommentárok jellemzően a DVD-n kiadott filmekhez szoktak társulni, ahol, miközben a film kockái peregnek, az egyik alkotó fűz hozzá szóbeli, magyarázó jegyzeteket, melyek egyaránt lehetnek informatívak vagy humorosak. Ebben az esetben mégis feltűnik, hogy ezúttal hang *belyett* ismét írott szöveget kapunk. Felemás módon tehát az adaptáció, azaz az új mediális környezet elfogadása és felhasználása itt visszajára fordul, és ezúttal az újdonság erejét a DVD-kultúrába visszacsempészett betű jelenti – bár ezúttal a honlap megjelenésére tekintettel fehér betűkről beszélhetünk, fekete alapon.

Az „adaptáció” kifejezés kettős értelme ebben az esetben egybe esik, egyszerre jelent „alkalmazkodást” és „mediális váltást”, és az, hogy hogyan értékeljük Alt Krisztián kötetét, nagyban függ attól, hogy ezt olvasóként mennyire fogadjuk el az írott szöveg túlélési stratégiájaként. A regény legtöbb kritikusja egyetért abban, hogy a könyv marketingje magyar viszonylatban kiemelkedő, maga az írás viszont esetenként (például a műfaji meghatározás nehézségei vagy a redundáns, sehová nem vezető epizódok miatt) csalódást okozhat. Ha azonban a könyvfilm és a weboldal jelenlétét nem pusztán sikeres marketingfogásként, hanem az írott szöveg inherens és érvényes adaptációs módszereként fogadjuk el, a *Levelek az árnyékvilágból* a hozzá kapcsolódó multimediális extrákkal együtt a kortárs irodalom egy egészen új és kétségtelenül gyümölcsöző kísérletének tekinthető. És ha előkerül még egy kötetre való levél, az olvasók ismét nyitottan és kíváncsisággal lépnek Alt Krisztián sokoldalú házi univerzumába, „csudaszülöttekben” gyönyörködni. (*Magvető*)

RÉTI ZSÓFIA

Változatok a szubjektumra

KALMÁR GYÖRGY: TESTEK A VÁSZNON

Kalmár György harmadik könyvével indul a *Debreceni Egyetemi Kiadó Zoom* sorozata, amelynek célja, hogy megjelenési fórumot adjon az egyetem köré csoportosuló, filmelmélettel és filmkritikával foglalkozó írásoknak. Kalmár új munkáját lehet az előző kötetek (*Szöveg és vágy*, 2002; *A női test igazsága*, 2012) folytatásának, vagy kiterjesztésének – netán szupplementumának – is tartani, hiszen az itt helyet kapó legfontosabb témák, a test, a szubjektivitás vagy az élvezet már korábban is kitüntetett szerepet kaptak a szerzőnél. Hasonló az elméleti irányultság is, hiszen a lacani pszichoanalízis, a derridai dekonstrukció, vagy a gender-kritika egyaránt alapvető kiindulópontjai a *Testek a vásznon*nak. Ezek a teoreémák ebben az esetben a vizuális mező kapcsán vetődnek fel, tehát már nem elsősorban irodalmi és filozófiai szövegeket olvas Kalmár, hanem filmeket, amelyek egy része tömegfilm (romantikus film, horrorfilm, videoklip), más része pedig szerzői/művészfilm (8.). Ennek megfelelően a korábról már ismert elméleti megközelítés-

módnak ki kellett egészülnie filmelméleti szövegekkel. A tematikus váltás mellett fontos elmozdulásnak látszik az is, hogy a kötet sok az ezredforduló körüli és utáni elméleti szöveget használ fel az elemzések során, és teret enged annak is, hogy ezek az új megközelítésmódok némileg kimozdítsák a korábbi kötetekben lefektetett alapokat. A könyv egyik tétje voltaképpen az, hogy ezekkel a kimozdításokkal menyiben lehet újabb módokon használni egyes régi fogalmakat, illetve hogyan lehet elkerülni a klasszikus elmélet csapdáit.

A *Testek a vásznon* borítója a *Rémálom az Elm utcában* című film egy jelenetét használja fel ráirányítva a figyelmet arra, hogy a horror, mint egy tipikusan „testi” műfaj, különlegesen fontos szerepet kap majd a kötetben. A könyv fontos hozzájárulás a hazai horror-kutatásokhoz, amelyek már korábban megindultak, példaként a *Metropolis* folyóirat 2006/1-es, horrorfilmről szóló, vagy a *Prae* 2007/4-es, vámpírizmusnak szentelt számát, illetve a Vajdovich Györgyi és Varga Zoltán jegyezte *A vámpírfilm alakváltozatait* (2009) említhetjük. Kalmár emellett jelentékenyen járul hozzá a testtudományok témaköréhez is, így olyan hagyományba is beilleszthető a *Testek a vásznon*, mint (megint csak néhány hazai példát említve) a Csabai Márta és Erős Ferenc által írott *Testhatárok és énhatárok* (2000) és az általuk szerkesztett *Test-beszédek* (2002), vagy Széplaky Gerda *Az ember teste* (2011) című műve. Míg az említett könyvek a pszichoanalízis vagy a filozófia felől közelítik meg a test és az identitás kérdéskörét, addig Kalmár olyan perspektívát kínál a testek elemzésére, amelyben helyet kap nemcsak a két fent említett terület, hanem a kultúrtörténeti és a filmelméleti nézőpont is.

A szerző a bevezetőben röviden vázolja a kötet elméleti alapvetéseit, amelyek egyszerre kívánják működtetni a testelméletet, a képelméletet és a szubjektumelméleteket (8.). Kalmár Hans Beltingre hivatkozva mutatja ki a kortárs kultúraelméletben az ember fogalmának krízisét, amelynek része a test materialitásának eltűnése a testet helyettesítő képek mögött, amely képek – lehet, hogy épp emiatt – mintha maguk is válságban lennének (11.). Kétségtelen, hogy ezeknek az egymással összefüggő jelenségeknek a film maga is kiváltója, vagy, másfelől nézve, szimptomája, hiszen a filmes reprezentáció egyre komolyabb szerepet kap a test megítéléséről szóló diskurzusokban. A könyv alapfeltevése az, hogy a testet és a szubjektivitást „meghatározzák a különböző kulturális médiumok, így például a film” (7.). A képek és a testek közötti kölcsönviszonyban a film azonban Kalmár szerint nem kizárólag a test elrejtését képes véghezvinni, hiszen a mozi „különösen erős érzéki hatást” (15.) fejt ki a nézőre, amely egyfajta „maradék”, vagy „többlet” lesz a szimbolikus jelentésképződésnek (16.), tehát képes „érezkeltetni” valamit a test feledésbe merült anyagságából.

A második bevezetés hivatott arra, hogy felskiccelje a lacani szubjektumelmélet alapjait, majd kitérjen arra, hogy ezt a modellt az 1970-es évek óta milyen kritikai kihívások érték. Alapvetően három névre építi Kalmár ezt a narratívát, amelyben szerepet kap Teresa de Lauretis, Julia Kristeva és Michel Henry. De Lauretis első-sorban a lacani elmélet zárt univerzalizmusát illeti kritikával, amely a kortárs kultúratudományban már igen nehezen tartható, így szerinte a szubjektum leírása ki kell egészüljön olyan elemzésekkel, amelyek „számot tudnak adni a szubjektum és jelentés nyitottságáról a materialitás, a változó kulturális kódok, médiumok és in-

tézményrendszerek, a test és a szubjektivitást létrehozó kulturális technológiák” (19.) mibenlétéről, s ezek között kiemelten a nemek közötti különbségek „poszt-lacani” mátrixáról. Kristeva de Lauretishez hasonlóan szintén arra tesz kísérletet, hogy fellazítsa a lacani szubjektumelméletet, kidolgozva az abjekt fogalmát, illetve rámutatva arra az általa szemiotikusnak nevezett jelentésösszetevőre, amely a szimbolikus rend szignifikációs praxisai mellett mindig hatással van az értelem megképződésére és a befogadás folyamatára. Végül a pszichoanalitikus koncepciót a *Testek a vásznon* a francia fenomenológia, legfőképpen az Henry-féle test-fenomenológia eredményeivel egészíti ki, amely a kulturális kódok és gyakorlatok által írott test mellett számol egyfajta „közvetlen önátéléssel”, „valamiféle eredendő, nem medializált és koncepciómentes” (25.) megélt testtel. Nyilván kockázatos a mediális fordulat után egy ilyesfajta „nem medializált és koncepciómentes” önátélésre hivatkozni, és ennek a vállalkozásnak a lehetséges buktatóival a szerző is teljesen tisztában van, hiszen több helyen is számot vet azzal, hogy ezt a közvetlenséget lehetetlen a nyelv szimbolikus dimenziójában visszaadni (26.). Mégis így próbálja visszacsempészni Kalmár a megélt testet a lacani elméletbe, egy olyan fluid szubjektumot kidolgozva ennek alapján, amely nem koherens egész, hanem nyitott, mindig mozgásban van, folyamatos alakulásban létezik (23.).

De Lauretis, Kristeva vagy Henry kritikái a lacani szubjektumelméleten alapuló filmelméletet sem hagyták érintetlenül: a '70-es, '80-as évek „klasszikus” pszichoanalitikus modellje Christian Metz, Stephen Heath vagy Laura Mulvey írásaiban elsősorban a tükörstádiumról szóló fejtegetésekre, az új-marxizmus ideológia fogalmára és a feminizmus nemi különbségekről szóló elméletére támaszkodott, így a filmyelvet elsősorban a szimbolikus és az imaginárius tengelye mentén helyezte el (29.). Ezzel szemben az '90-es vagy a 2000-es évek elméletei (például Steven Shaviro vagy Todd McGowan írásai) már Lacan kései gondolkodásmódja alapján egyre inkább a tekintet fogalmára, vagy a szimbolikus és a valós összefüggéseire koncentráltak, egy sokkal komplexebb néző- és szubjektumelméletet hozva létre. Kalmár szerint „a horrorfilm olvasható a jelentés lezárhatatlanságának és a szubjektum instabilitásának a diskurzusaként is, így pedig kifejezetten alkalmas arra, hogy átírja a korábbi sematikus elképzeléseinket az ideológia és patriarchális hatalom filmes működéséről és az ez által megteremtett (»interpellált») homogén szubjektivitásról” (76.). A horrorfilmekből ily módon kibontott kritikái, illetve filmelméleti modell, amely számol a szubjektum fluiditásával és a valós effektusaival, alkalmasabbnak bizonyulhat a filmes testek reprezentációinak elemzéséhez (15.), mint a „klasszikus” paradigma.

A könyv első két tanulmányát – a *Micsoda nő!* című film, illetve Lady Gaga *You and I* című videoklipjének elemzését – szemügyre véve akár az a benyomásunk is támadhat, hogy még mindig *A női test igazsága* című könyv két hiányzó fejezetét olvassuk, hiszen mindkét szöveg a női test köré szövődik, azzal a különbséggel, hogy itt már a vizuális terepen szerveződő testkonstrukciók kerülnek a középpontba. Garry Marshall 1990-es filmje Kalmár értelmezésében mintaszerű példáját adja a női test tömegfilmes reprezentációjának (32.), azonban a probléma ezzel a fantáziakonstrukcióval a szerző szerint az, hogy valójában mindvégig hiányoznak belőle a „test materiális gyakorlatainak” (36.), tehát a prostituált-lét árnyoldalának

bemutatása, amely szétzúzná a tündérmesyszerű kerettörténetet. A *Testek a vásznon* azokat a helyeket is meg akarja mutatni, ahol a női test kibújik ezek alól a patriarchális szimbolikus kódok és ideologikus konstrukciók alól. Laura Marks *The Skin of the Film* című könyve alapján Kalmár ezeket a pillanatokot a testeket ábrázoló, közelségen alapuló képsorokban tudja tetten érni, amelyek kimozdítják a modernitás geometrizált és hatalmi pozíciókat kijelölő látásrendszerét (46–47.). Ha valóban sikeres is a *Micsoda nő!* című filmben ez a kizökkentés, ezzel a fajta közelséggel óvatosan kell bánni, hiszen keskeny a határ aközött, amit Marhsall filmje véghezvisz, és ami a pornófilmekre jellemző: a pornó testre gyakorolt fiziológiai hatásai kétségtelenek, azonban a műfaj sokak szerint egyértelműen visszautalja a testet a hatalmi pozíciók patriarchális rendszerébe.

Ha a *Micsoda nő!* a női test mint képlékeny anyag alakításáról és szimbolikus jelentésekkel való felruházásáról szól, akkor Lady Gaga 2011-es klipje ezt a metaforát szó szerint látszik érteni. A *You and I*-ban a női test továbbra is „esztétizált és erotizált”, azonban a testátalakítások terjedésének következtében egyre szörnyszerűbb, vagy legalábbis hibridebb (51–52.). Ez a „művi, szimulakrumszerű, kulturális maradványokból összebarkácsolt” (54.) test pedig egy paradigmaticusan „posztthumán” szubjektivitást hordoz (57.). Érdemes az extravagáns stílusáról ismert énekesnő *Bad Romance* című klipjét is idecitolni, hiszen ez is a *Micsoda nő!*-höz és a *You and I*-hoz hasonló tematikát állít elénk: a nőt mint terméket, mint megvehető árucikket. Nyilván a Marshall-filmhez vagy az elemzett videokliphez képest itt a történet vége korántsem mesés „happy end”, hiszen a megvásárolt femme fatale az őt „elnyerő” férfi veszte lesz.

A *szörnység legújabb helyei* a kortárs horror-remakek egy izgalmas példáját, Joe Johnston *A farkasember* (2010) című filmjét elemzi, ahol már nem a női, hanem a férfitest válik olyan átalakulásoknak a színterévé, amely egy „hibrid identitás és gótikus transzgresszív testiség” (66.) kialakulásához vezet, rámutatva arra, hogy a sok helyen normaként aposztrofált férfitest jelentése korántsem magától értetődő. Kalmár szerint Johnston filmje tekinthető a „szubverzív art horror” (59.) remek példájaként, amely az eredeti, 1941-es film szinte minden fontos motívumát (például a farkasfejű bot, vagy a vérfarkassá válás körülményei) következetesen újraérti egy ödipális drámában (70.), amely végül a főhős halálához vezet. A *Testek a vásznon* azt sugallja, hogy ebben a filmben „a horror forrása nem a természetfölöttiben vagy a nemiségben rejlik, hanem a patriarchális hagyományban” (62.). Hasonló megközelítést választ egyébként Catherine Hardwicke nem sokkal *A farkasember* után bemutatott *A lány és a farkas* (2011) című filmje is, hiszen a farkasátok itt is a család ödipális erőterében ábrázolódik, annyi különbséggel, hogy a fókuszban az apa-lánya viszony áll.

A könyv két tanulmány keretein belül is értekeznek az 1970-es és '80-as évek hírhedt slasherjeiről, a *Halloween* (1978) és a *Rémálom az Elm utcában* (1984) című filmekről. Az olvasatok rendre nyomatékosítják Carol Clover nyomán (96.) a horror szubjektumának képlékenységét, mind a nemi szerepeket, mind a szadisztikus és mazochisztikus nézői élvezeteket illetően (82.), amely nyitottság nem teszi lehetővé, hogy a filmeket egyértelműen a patriarchális hatalom leképeződéseként könyveljük el (80.). Ezt az olvasatot Kalmár azzal is alátámasztja, hogy rámutat, mi-

lyen ambivalens kapcsolatrendszer alakul ki a „főgonosz” (Freddy Kruger vagy Mike Myers) és az „ártatlan lány” (Nancy vagy Laurie) között: mindkét filmet lehet úgy érteni, hogy a két szerep valójában egymás tükörképe (83, 97.). A *Testek a vásznon* követi McGowant és Shavirot, amennyiben Freddyt és Myerst a Valós egy értelmetlen darabkájának tekinti (86–87, 92–93, 97–98.), aki (ami?) a Szimbolikus rend szétrombolásával fenyeget, ha nem sikerül őt (azt?) egy jelentéssel teli narratívában „ártalmatlanítani” (86.), s ezek a próbálkozások – figyelembe véve, hogy a *Rémálom az Elm utcában* sorozatnak kilenc, a *Halloween*nek pedig tíz része készült el a mai napig – rendre kudarcot vallanak (78, 98, 101.). A horror szubjektuma ennek megfelelően mindig mozgásban van, sohasem lezárható, ami a szerző szerint hasonlítható ahhoz, ahogyan a posztlacani elmélet a „normális” szubjektivitást elgondolja (89.). Ha szemügyre vesszük, hogy a *Halloween* és a *Rémálom az Elm utcában* nemrégiben elkészült remake-jei (2007 és 2010) mennyiben támasztják alá, vagy mondanak ellent ezeknek a fenti megállapításoknak, akkor az látszik leginkább szembetűnőnek, hogy az új rendezők és filmek a központi alakok mélypszichológiai motivációinak kidolgozását is feladatuknak tekintik, amit a *Testek a vásznon* nem tart túl szerencsésnek (92.).

A horrorfilmek és a könyv két utolsó fejezetében elemzett szerzői filmek – Peter Greenaway *A szakács, a tolvaj, a felesége és a szeretője* (1989) és David Cronenberg *Karambol* (1996) című filmje – bizonyos szempontból nagyon hasonlóak egymáshoz: nem adható róluk egy minden motívumot közös keretbe belesimító, koherens olvasat (106, 115.). Amilyen átjárhatónak állítják be a horrorfilmek a szubjektum határait, annyira kevésbé tekintik Greenaway és Cronenberg elemzett filmjei magukra érvényesnek a műfaji határokat (107, 119, 121.), így mindkettejük mozija részben a transzgresszióra, az emberi–nem emberi, az emberi test és a technika közötti határok átlépésére épül (120.). Mindkét rendezőnél a testek válnak a jelentés hordozójává, amelyek immár egy humanista emberképtől eltérő szubjektumformációt hoznak létre (118, vö. 108, 120.). Kalmár szerint Greenaway filmje arra ösztökél minket, hogy máshogy tekintsünk a vásznon levő testekre (107.), hiszen itt „a filmben hagyományos értelemben vett szubjektivitással fel nem ruházható, néma, meztelen testek válnak a (nem logocentrikus) jelentés hordozójává” (111.). A filmnek ez a sajátossága hozzájárul ahhoz, hogy az „egy testibb, érzékibb jelentés létrehozásának kísérleteként” legyen értelmezhető, amely a testtől eltávolított nyugati gondolkodást újra színpadra képes állítani (115–116.). Cronenberg ismétlésekre épülő (130–131.) *Karambolja* pedig a test folyamatos felsebzésével a lacani tükörfázis során elért koherens testkép és szubjektivitás összevágását tűzi ki céljaként (124–125.).

Kalmár György korábbi könyveihez hasonlóan a *Testek a vásznon* sem egy nagyszabású metanarratívát kíván írni: idegen tőle a totalizálás gondolata (134.), csak felvillan bizonyos alakzatokat néhány film segítségével, így azonban a bejelentett „történeti tudatosság” (8.) sem bizonyul teljesen meggyőzőnek. Véleményem szerint a könyv valódi érdekessége nem is igazán a meglevő vagy éppen hiányzó történeti perspektívában keresendő, hanem abban, ahogyan a szerző a tanulmányok összefüggésrendszerét rendkívüli alapossággal kimunkálja. A kötet minden tanulmányában visszatérő motívum a szexualitás mint a testi tapasztalat

megélésének színtere, azonban a fogalom komoly változásokon megy keresztül a tanulmányok olvasása során. Tanúi vagyunk annak, ahogyan a *Micsoda nő!* Vivianjének látómező által felszabdalt, erotikus vággyal investált (35.) teste és identitása a film során fokozatosan összeáll és megszilárdul, a főszereplők közötti pusztán mechanikus testi kapcsolat pedig szépen lassan erotikává és szeretkezésé lényegül át (44.). A *Testek a vásznon* két utolsó tanulmánya pedig éppen ezt a felépített egységes testet, az „antropomorf” szexualitást és szubjektivitást építi le teljesen.

A *Testek a vásznon* című könyv rendkívül élvezetes olvasmány, amely sok izgalmas belátással kecsegtet a filmes szubjektivitás alakzatait illetően. A kötet sok helyen emlékeztet az általa is idézett Slavoj Žižek olvasmányos stílusára: mind a szlovén filozófus, mind Kalmár legtöbbször a tömegkultúrából, vagy filmekből von le olyan következtetéseket, amelyek segítségével bonyolult pszichoanalitikus-dekonstrukciós gondolati alakzatokat lehet megvilágítani. Nyilván a „nyersanyagok” kiválasztásában azért érzékelhető némi generációs különbség: míg Žižek visszatérő példája Alfred Hitchcock, addig Kalmár egy későbbi kritikuskemzedék tagja, akinek az 1980-as, '90-es évek tömeg- és művészfilmjei jelentik a hivatkozási alapot. Azonban már létezik egy ennél fiatalabb generáció is, melynek tagjai a jelen recenzió szerzőjéhez hasonlóan bizonyára sokat fognak tudni profitálni a *Testek a vásznon* és a *Zoom*-sorozat által kialakított új nézőpontok ismeretéből. (*Debreceni Egyetemi*)

SOMOGYI GYULA

Főszerkesztő és felelős kiadó: ACZÉL GÉZA
Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége
Tipográfia: Kass János

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége. Nyomás: PIREHAB Nonprofit Kft. Nyomdaüzeme,
Debrecen

Felelős vezető: Becker György vezérigazgató
Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 26/A. I. em. Telefon és fax: (52) 412-626 —
Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. —
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél,
az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Cent-
rumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900) További információ: 06
80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 6000 Ft, félévi 3000 Ft. — Befizetéskor minden
esetben kérjük feltüntetni az Alföld irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.