

CSUJA LÁSZLÓ – NEMES ANNA: SZELÍD

Az anatómiai térkép eksztázisa

NEMES Z. MÁRIÓ

A SZELÍD MINDENFÉLE IDEOLÓGIAI VAGY ESZTÉTIKAI ÍTÉLKEZÉS NÉLKÜL MUTATJA MEG A BODY-BUILDER VILÁGBAN MEGTESTESÜLT ÉLETEKET.

A testépítés vizuális kultúrában való megjelenítését több generáció számára meghatározta Arnold Schwarzenegger színészi munkássága, illetve a hozzá (is) köthető nyolcvanas évekbeli akciófilm esztétika. Míg a hatvanas-hetvenes évek maskulin akcióhősei alig-alig mutatkoztak meg meztelen valójukban (Clint Eastwood konkrét fizikumáról filmjei során sokkal kevesebbet tudhatunk meg, mint fegyverforgató képességeiről vagy morális elveiről), addig a nyolcvanas évek elejétől kezdve a főhős identitása – „hős-mivolta” – testi adottságai felől alapozódik meg. Ekkor jelennek meg a filmvásznon a minimális színészi teljesítményt nyújtó, ámde szoborszerűen kidolgozott fizikummal bíró testépítők és küzdősport-sztárok, a már említett Schwarzenegger mellett Jean-Claude Van Damme, Steven Seagal, Dolph Lundgren stb. Susan Jeffords *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era* (1993) *hardbody-filmeknek* nevezte ezeket az alkotásokat, ezzel is utalva a gyakran félmeztelenül bemutatott, fetisizált férfitestek statikus, illetve „páncélozott” jellegére. A testpáncéllá tárgyiasuló hős pusztá eszköz egy cél elérésében, miközben a fájdalomtűrés ennek a célorientált testnek az optimalizálásához, a militáns-kapitalista „termék” tökéletesítéséhez vezet. (A kortárs retroesztétika ironikus módon épp ezeknek a testeknek a romló bája felől próbálja meg nosztalgikusan visszaidézni a korszak érzéki patináját, ahogy azt a Stallone-féle *A feláldozhatók*-sorozat is mutatja.) Jeffords a *hardbody-filmek* megszületését társadalomtörténeti kontextus-

ba helyezi és az amerikai férfifidentitás megrendülését ellensúlyozó konzervatív politikai esztétika megnyilvánulásaként értelmezi. Ugyanakkor a férfi testépítők akciófilm sikertörténetét abból a szempontból is nézhetjük, hogy ez a folyamat sikerrel csempészte be az emberi alak (bio)technológiai formálhatóságának posztumán dimenzióját az ezredforduló kulturális mainstream-jébe, eközben azonban a női test izomszobrászati átalakítása (a „szépészeti” beavatkozásokkal szemben) mégis szűk határterület maradt, melyet máig valamiféle homályos társadalmi-esztétikai idegenkedés vesz körül.

A hardbody vizuális örökségének erejét jelzi a *Szelíd* társrendezőjének, a képzőművész Nemes Annának az az interjúbeli közlése, miszerint saját testképzavarain túl a testépítés iránti érdeklődésének egyik fontos forrása épp Schwarzenegger *Utam a csúcsra* című könyve volt. Különösen azok a leírások, ahol a saját testen végzett magányos munka olyan határtapasztalattá válik, mely a halandóság és a kontroll dialektikáját mutatja fel. Vagyis ahol a pusztá optimalizáción túl felsejlik a világgal és az elmúlással való megküzdés egzisztenciális dimenziója, mely a megtestesült Én alapvető dilemmája. Ennek a reflexiónak a fényében talán nem meglepő, hogy Nemes festészete maga is az emberi test iránti obszesszív érdeklődés mentén szerveződik. Az utóbbi években készített ún. *fekete festményein* a testek fekete háttérből kivilágító határhelyszínekként jelennek meg, melyekben a felszín és a mélység, külső és a belső

közi optikai, biológiai és ontológiai elválasztások felszámolódnak. A röntgenfelvételeket megidéző alkotások a bőrre ültetik ki a „benső” titkait, de ezáltal meg is szüntetik a titok lehetőségét, vagyis paradox módon úgy hoznak létre valamiféle vizuális intimitást, hogy az eleven test esendőségét, maradvány-jellegét, a szervetlenséggel való meghaladhatatlan rokonságát hangsúlyozzák ki. Ez a lemeztelenedés nemcsak a test, hanem az „Én” áttetszővé válásáról is képes tanúskodni, hiszen a festmények úgy keltik fel a személyesség érzéki tapasztalatát, hogy nem személyeket látunk, hanem önmaguk emlékművévé változott testképeket.

Nemes egy korábbi akvarell-sorozatában már foglalkozott konkrétan a női testépítők világával, de úgy tűnik ez az érdeklődés csak a film médiumában tudott igazán kiforrni, ahogy azt a Csujával együtt készített *Szelíd*, illetve az ugyancsak az idei év első felében debütáló, önállóan jegyzett dokumentumfilm, a *Beauty of the Beast* mutatja. Ez talán azzal magyarázható, hogy a fekete festmények esetében a testek „mögül” kiiktatódik mindenféle világszerűség, vagyis a Nemes szempontjából oly fontos intimitás úgy állítódik elő, hogy a testek anyagszerűsége egy belső világot alkot, mely személytelenül is saját(os) tud maradni. A női body-builder-testek esetében azonban már eleve képpé komponált testművekről van szó, melyeket az intimitás, mint esztétikai vezérelv megőrzése érdekében újra kell „személyesíteni”, vagyis narratív módon (is) el kell beszélni azt a privát világot, melyet ez a test – pusztá látványosságán túl – tanúsít. Nemes és Csujával művészi pozíciója ebben az összefüggésben tehát nem is valamiféle ábrázolási vagy képviselői szándék felől magyarázható, hanem a megtestesült életek szóra bírásának vagy „elbeszélődni engedésének” rendkívül finom és empatikus formájának tekintendő. Ebből a szempontból a dokumentumfilm, illetve a fikciós dokumentumfilmek hagyományát megidéző játékfilm stratégia használata a lehető legérzékenyebb poétikai választásnak tűnik.

A *Szelíd* főhőse Edina (Csonka Eszter), aki barátja/edzője (Túros György) támogatásával készül a Miss Olympia-versenyre. Ugyanakkor a siker eléréséhez szükséges anyagi és biotechnológiai keretek (megfelelő vitaminok, kiegészítők stb.)



megteremtése rendkívül költséges, ezért Edina arra kényszerül, hogy izomfetiszta igényeket kielégítő eszközként

kezdjen el dolgozni. Ennek során beelátnak Edina családi, magánéleti és egzisztenciális konfliktusaiba, melyek végül egy szerelmi és egészségügyi válságban tetőződnek. A film egyik nagy erénye az a fajta minimalista formanyelv, mely már Csujja első nagyjátékfilmjében, a *Virágvölgyben* (2018) is remekül működött, illetve az amatőr szereplők (és persze a remek színészvezetés) által mozgásban tartott ingázás fikció és dokumentumjelleg között. Végig úgy érezhetjük, hogy a *Beauty of the Beast*-ben ugyancsak szereplő Csonka Eszter itt is „önmagát” játsza, illetve önmaga egyik lehetséges mását, hogy ezen a szerepmáson keresztül szólalhasson meg egy privát testtörténet. Persze az intimitás és hitelesség konstruált esztétikai effektusok, a dokumentumjelleg a *Szelíd* meg-megtörő elliptikus narratívája egyszerre támogatja és elbizonytalanítja, míg a nyers valóság-effektusokat a (főként a szerelmi szál mentén megképződő) finoman szürrealis líraiság árnyalja.

Ahogy arra már utaltam, a film központi esztétikai törekvése a női bodybuilder testek „újra személyesítése”, vagyis egyfajta rehumanizálás. Ezt segítik elő a *Beauty of the Beast*-ben is domináló, a női arcra koncentráló, intim közelik. Edina teste sosem válik arctalan felületté, mert még az edzési jelenetek is úgy vannak fényképezve, hogy a test megfeszítettségét és látvánnyá válását az arc személyessége frontálisan

„Sosem válik arctalan felületté” (Csonka Eszter)

tenciális „eltorzulása” miatt diszkriminálja leghevesebben a konzervatív szépségrezsim. A közelik mellett az is fontos, hogy ne csak a versenyperformanszra „kikészítve” lássuk a testépítőt, hanem megismerjük a művé-váláson kívüli mindennapjait, azt, hogy miként lehet ezzel a különleges testtel a privát és társadalmi térben létezni. (Ebből a szempontból különösen emlékezetes Edina hazalátogatása a családi disznóvágásra.) Annak ellenére, hogy a kortárs látványtársadalom eldologiasító jellege, illetve a bodybuilding önkizsákmányoló dimenziója folyamatosan reflektálódik a filmben, a testépítők belső viszonya saját életszenvédelyükhöz rendkívül komplex módon jelenítődik meg. Vagyis a rendezők számára nem egyszerűen a „testpáncél” lehántása a lényeg, hanem azt szeretnék megérteni, hogy miért és hogyan formálódik meg az Én ebben a konkrét test-történetben, hogy végső soron miért is vállalja a páncélt? A testépítésben – ahogy az a dokumentumfilmben elhangzik – az ember egy „anatómiai térképpé” válik. A rendezőpáros ugyanakkor nem akarja ezt az átalakulást valamifajta ideológia felől egyoldalúan minősíteni, vagyis a film során Edina sosem egyszerűsítődik le saját színpaditestmúvéra, de ez nem azt jelenti, hogy a teljesítmény eksztázisa, értéke és esztétikuma megkérdőjeleződne. Miért ne lehetne egy anatómiai térkép pontos és gyönyörű?

„hordja ki”, illetve ellensúlyozza. Ennek pedig megvan a maga gender-vetülete is, hiszen a testépítőnőket épp az arc po-

A *Szelíd* kapcsán sokan Darren Aronofsky *A pankrátort* (2008) emlegetik, de szerintem tanulságosabb egy magyar filmtörténeti párhuzammal zárni a gondolatmenetet, mégpedig Dobai Péter *Archaikus torzójának* (1971) felidézésével. A két alkotást a fikciós dokumentumfilm esztétika és az önmaga mását játszó testépítő főhős is összeköti. Ugyanakkor Dobai filmje nem a hőst (és annak testét) engedi szóhoz jutni, hanem egy esztétikai ideológia példázata tává preparálja azt. Az autodidakta fiatal munkásférfi ugyanis a klasszikus embereszmény anakronisztikus maradványaként jelenítődik meg, egy tragikomikus monstrumként, akinek patológikus eltorzulásáért végső soron a szocialista valóság eszményellenes banalitása a felelős. Legalábbis ezt az olvasatot erősíti az ironikus narrátori bevezető, illetve a film végkicsengése is, mely keretezés a film művészi értékének elismerése mellett is vádolható a főhős privát történetével szembeni ideológiai-esztétikai erőszakkal. A *Szelíd* komplex intimitása talán épp az ilyen ítélkezéssel kapcsolatos távolságtartásban mutatkozik meg, sőt számomra a cím értelmezésének kulcsa is ebben a kritikus érzékenységben rejlik.

SZELÍD – magyar, 2022. Rendezte és írta: **Csujja László** és **Nemes Anna**. Kép: **Nagy Zágón**. Zene: **Kreiner Tamás**. Vágó: **Csabai Attila**. Producer: **Ferenczy Gábor** és **Muhi András**. Szereplők: **Csonka Eszter** (Edina), **Turós György** (Ádám), **Krisztik Csaba** (Krisztián), **Kerekes Éva** (Evelyn), **Papp János** (Apa). Gyártó: **FocusFox Studio / Komplizen Film**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** 92 perc.