

## JÁRVÁNY-FILMEK

## Képfertőzés

NEMES Z. MÁRIÓ

**A JÁRVÁNY „FERTŐZŐKÉPESSÉGE” NEM CSAK A BIOLÓGIAI TÉNYEZŐKÖN MŰLIK, HANEM AZOKON A KULTURÁLIS REPREZENTÁCIÓKON, MOZGÓKÉPEKEN, AMELYEK A MÉDIÁBAN MEGMUTATJÁK A LÁTHATATLAN ELLENFÉL KIVÁLTOTTA HATÁSOKAT.**

Január végén, a koronavírusról szóló egyre nyugtalanítóbb hírekkel párhuzamosan, több filmes portál (közülük a Hollywood Reporter) számolt be a Steven Soderbergh 2011-es járványfilmje iránt hirtelen megnőtt érdeklődésről. Ezt a folyamatot mutatja, hogy a *Fertőzés* (*Contagion*) bejutott az UK iTunes tizes toplistájára, olyan aktuális sikerfilmek társaságába, mint a *Joker* vagy az *Élősködők*, miközben a Google Trends a netes keresési aktivitás berobbanását jelzi. Többen úgy fogalmazzák a neten, hogy Soderbergh mintegy „megjósolta” a jelenlegi egészségügyi krízist, hiszen a film cselekménye számos párhuzamot kínál a Kínából érkező, jelenleg már Európában is komoly fertőzöttségi adatokat felmutató koronavírus-járvánnyal. Számomra ebben az esetben az az érdekes, hogy kortárs digitális valóságunkban egy biológiai jelenség mennyire nem csupán egészségügyi és orvoslástechnológiai jelentőségű, hiszen amellet, hogy például számos gazdasági következménye van (a Capital Economics elemzői szerint a járvány 0,4 százalékkal rontotta a világgazdaság egészének idei növekedésére vonatkozó előrejelzéseket), médiatörténeti és képpolitikai aktivitást is mutat, hiszen előállítja saját képtörténeti narratíváját, mítoszát és fikcióját is. „Viralitása” tehát nem egyszerűen biológiai tényezőkön múlik, hanem azokon a kulturális reprezentációkon, képeken és kódokon, melyeket aktivál, idéz és a legkülönbözőbb mediális terekben „rajzásra” kényszerít. A koronavírus által kisorsított – utólagosan „megfertőzött” – Soderbergh-filmből vett példával

élve, a járvány embertelenségét semmi sem mediatizálja (vagy piacositja) jobban, mint Gwyneth Paltrow párperces életgörbéje, akit zéró páciensként való röpke feltűnése után rögtön egy boncolás dehumanizált testtárgyaként látunk viszont. Egy kortárs járvány tehát intertextuális kép- és mémjárvány is egyszerre. A természet és kultúra tiszta elkülönítését ebben az esetben zárójeljeznünk kell, és talán hasznosabb, ha Timothy Morton *hipertárgy* fogalmát kölcsönözzük ki, miszerint egy járvány a globális médiatérben nem-lokális, képlékeny és „ragadós” entitásként nyilvánul meg, mely kivonja magát az emberi fenntartás alól. „Szembenézni” sem tudunk vele, hiszen „láthatatlan”, miközben ennek látszólag ellentmondva folyamatosan önmaga effektusainak, szimptomáinak és következményeinek a képeit termeli.

A járvány és a képiség/művészet közti metaforikus viszonyrendszernek természetesen megvan a maga kultúratörténete is. Már a 18. század végén (például Goethe és Schiller levelezésében) is felmerült a „káros” művészet (a dilettánsok és/vagy a kibontakozó kora romantika) patológizálásának motívuma, melynek egyszerre voltak fiziológiai-antropológiai és etikai vetületei, mondván a klasszikus-antik embereszmény „isten nyugalmát” (Götterstille) veszélyeztetik az érzéki ingerek „ragályos” szenvedélyképei. Ezekkel a beteges és fertőző esztétikai impulzusokkal szemben a német klasszika egészségét meg kellett védelmezni, mert az *immunitas* egyszerre a *communitas*, vagyis a közösség érdeke is. Ennek az esztétikai-

immunológiai koncepcióinak komoly hatása volt a továbbiakban, hiszen olyan – egészen más kultúrpolitikai kontextussal bíró – szociáldarwinista elképzelésekben is visszaköszönnének hasonló motívumok, mint Max Nordau elfajzáselemlete, miszerint a fin de siècle dekadens művészei (és azok művészi produktumai) betegségmédiomokként működnek, mert a befogadók idegi túlhajszolása által az egész társadalomra kiterjedő civilizációs veszélyt jelenítenek meg. Ezekben az elképzelésekben média-antropológiai szempontból az a közös, hogy az esztétikai képteremelés bizonyos módjai a szellemcentrikus humanizmus szempontjából túlzottan is *szomatikusnak*, testinek minősülnek, vagyis az attrakció-központú művészi reprezentáció egyszerre lesz immorális és pszichofizikai értelemben „egészségtelen”. Az analógia, metafora és azonosítás nyelvpolitikai játékaik végül is elvezetnek oda, hogy egyik oldalról a fertőző járvány érzéki látványszínházként válik esztétizálhatóvá, míg az érzéki élmények felszabadítását megcélzó képpoeitika járványként „viszi magát színre”. A betegség színházzá, a színház betegséggé válik.

Ennek az összefonódásnak a legfontosabb huszadik századi művészetelméleti dokumentuma Antonin Artaud Sorbonne-on megtartott *Színház és a pestis* (1933) című előadása, melyben a szerző az avantgárd színház érzéki „kegyetlenségét” és „ragályos önkívületét” a járvánnyal való azonosulás programja felől írja le. „A pestis szunyadvó képekkel, láthatatlan felfordulással dolgozik, s egyik pillanatról a másikra a legvégletesebb gesztusokat csíholja ki belőlük. A színház szintén gesztusokkal operál, s ugyancsak a végsőkig csigázza őket; akárcsak a pestis, a színház is összekapcsolja azt, ami van, azzal, ami nincs, kapcsolatot teremt a megvalósítható lehetőség és a létező anyagi természet között.” Artaud számára a felforgató művészet „egészségtelen” volta pozitív, hiszen az ő szempontjából az euroatlanti modernitás „egészsége” valójában egy Élettől elidegenedett kultúra bálványimádása. Ezt a bálványt össze kell törni, aminek eszköze a művészi képzelet kegyetlensége, melynek nem szabad megmaradnia a



szellemcentrikus polgári illúziószínház szintjén, mert a „szunnyadó képek” zsigeri felkorbácsolása újra összekapcsolja a természetet és a szellemet. A betegség tehát azért színház, és a színház azért betegség, mert mindkét „médiám” olyan Képtermelő Gépezet, mely képes érzéki módon „elektrifikálni” a közönséget: „felrázza az anyagot az érzékek legfrissebb mezőit is fenyegető, fojtogató tétlenségből, az emberi közösségek elé tárja homályban megbúvó rejtett erőiket, így olyan hősies és felsőbbrendű fellépésre ösztönöz a sorssal szemben, amelyre az emberek enélkül soha sem válnának képessé.” Artaud járványmetafizikájának felforgató ereje mára kissé megkopottnak tűnik, legalábbis a kortárs képkultúra sztenderdjei szerint, ahol a katasztrófa- és járványfilmek, illetve a legkülönbözőbb vizuális tartalomtermelési eszközök a digitális kultúra egyik meghatározó normájává avatták a betegségi színház látványesztétikáját.

Ha az utóbbi tizenöt-húsz év műfaji filmes termésére koncentrálunk, akkor azzal szembesülünk, hogy a járványfilmek nagyrészt „zombifikálódtak”, vagyis szinte feloldódtak a zombifilm ezredforduló utáni mainstream elő-

**„Kivonja magát az emberi fennhatóság alól”**  
(Steven Soderbergh: Fertőzés – Marion Cotillard)

retőzésében. Ez többek között azt eredményezte, hogy megnőtt a zombi motívumának allegorikus komplexitása, hiszen a poszthumán más-ság-fantázia (*Legenda vagyok* 2007, *Kiéhezettek*, 2016),

a politikai exploitation (*Náci zombik*, 2009) médiaszatíra (*Holtak naplója*, 2007, *Hulla-ház*, 2008) a nyelvfilozófiai spekuláció (*Pontypool – A zombik városa*, 2009) egyaránt meg tudott jelenni a rohamosan mutálódó műfaji szövetben. Azokban az alkotásokban, ahol a járvány „eltömegesítő” hatása központi esztétikai tényezővé emelkedik, a zombi alakja gyakran összemosisódik a vámpíréval, melyet Victoria Nelson a *zampire* (zombie + vampire) neologizmussal fejez ki. Ilyenek a *Penge II.* (2002), *A sötétség 30 napja* (2007) és *A kór* (2014) sorozat vámpírjai, akik fertőző hordaként, tömegként és sokaságként jelennek meg. Vagyis nem valamiféle határsértő individuumként, hanem gépies és állatias rajként, melyet a szubjektum nélküli vágy vagy egy kollektív intelligencia irányít. Nem tudunk úgy állattá válni, hogy ne babonázzon meg a sokaság, írja Gilles Deleuze és Félix Guattari, ami arra utal, hogy az Ember saját belső szörnyszerűségét önmaga szétszóródásaként éli meg, hiszen a tisztátalan és fenye-

gető tömeg általi bekebelezés a szuverenitás elvesztését, a „molekuláris-válást” jelenti, ami irányíthatatlan intenzitások áramára cseréli le az egységes szubjektumot. Esztétikai értelemben ez a bekebeleződés a testhorror csúcstapasztalata, hiszen a tudat nélküli Másik nem egyszerűen „behatol”, hanem teljesen feloldja a testi-lelki integritást. A betegségi színház látványesztétikájának kulcsa ezekben az esetekben az szörnyszerű tömegmozgások, rajzások és áramlások spektakuláris színre vitele, mely stratégia a *Z világháborúban* (2013) ér el a csúcra, hiszen a fertőzött embercsoportok itt már teljesen dehumanizált geológiai erőként, szökőárként vagy lavinaként jelenítődnek meg. A zampires-filmek tehát tematikusan varázstalanítják a vámpírok és zombik alakját, mert

biopolitikai kontextusba helyezve – a kortárs járványfélelmekre alapozva – természettudományos magyarázatot kínálnak a fertőzésre, miközben esztétikai síkon a betegségi színház attrakciókényszere mentén megtörténik egy ezzel párhuzamos „újvarázsosítás” is. Az utóbbi években ugyanakkor megfigyelhető egy másik stratégia is, mely a *found footage* (horror)filmek trendjéhez köthető.

A *found footage* horrosztétika először a kultikus *Ideglelés – The Blair Witch Project* (1999) kapcsán került reflektorfénybe, majd a kétezres évek második felében – a *Parajelenségek* franchise sikere nyomán – vált egyre fontosabb vonatkoztatási ponttá a horror műfaji rendszerén belül. A *found footage* horrorok olyan horrorfilmek, melyek szoros rokonságban állnak a *mockumentary*, vagyis az áldokumentumfilm műfajával, emiatt gyakran megjelenik bennük a különböző dokumentarista kódok kisajátításának gesztusa. Visszatérő elem az a fikcionális ígéret, hogy a film alapjául szolgáló footage már „korábban” is létezett, illetve hogy egy filmbeli szereplő által lett felvéve. Mindez egy paradox valóság-effektust hoz létre, hiszen azt szuggerálja, hogy amit látunk az a „nyers valóság”, miközben az is végig nyilvánvaló, hogy egy *filmet* nézünk,





nem pedig valamiféle illúziószínházi ablakon bámulunk befelé. A kétezres évek második felétől szinte minden létező horrorzsánerre készültek found footage variációk a slashertől kezdve (*Behind the Mask: The Rise of Leslie Vernon*, 2006, *Creep*, 2014) a démoni megszálláson (*Az utolsó ördögűzés*, 2010, *Ördögűzés – Deborah Logan története*, 2014) át a zombi- és járványfilmekig (*REC*, 2007, *Karantén*, 2008, *Vámpirtúra*, 2013).

A már sokat emlegetett Soderbergh-féle *Fertőzés* ugyan nem tekinthető found footage alkotásnak, de a rendező „ultra realiztikus” stílusa, a digitális kamerahasználat, illetve a surveillance-felvételek alkalmazása mind-mind a dokumentarista hagyománnyal való tudatos játékra utalnak. Valószínűleg az sem véletlen, hogy épp egy ilyen, nyers valóság-effektusokat (is) konstruáló film válhatott az aktuális koronavírus-hisztéria vizuális „kézikönyvévé”. A digitális kultúra betegségrésztételeiben a koronavírus úgy „fertőzi meg” a *Fertőzést*, hogy a reflektálatlan, illetve a járvány képei által önkívületbe kergetett néző számára a valóság-effektusból leépül az effektus, mert elkezd dokumentumfilmként nézni a valóság szimulációját. Mindez ahhoz vezet, hogy a színház totálissá

válik, mert ha a járvány egy mortoni értelemben vett „hipertárgy”, akkor nem tudok távolságot tartani tőle, hiszen képeinek végtelen és érzeki szövetébe kebelezi be a szubjektumot.

Hasonló élményem volt, amikor újranéztem az utóbbi évek szerintem legsikerültebb járványfilmjét, Barry Levinson *The Bay* című 2012-es munkáját. A *The Bay* igazi *found footage* és *mockumentary* hibrid, amely feliratozással és narrátorszöveggel tudatosítja bennünk, hogy itt egy utólag megkomponált és heterogén vizuális anyagot (javarészt privát videók, surveillance-felvételek és interjúk) nézünk. A vizuális anyagot „véltően” elkobozta az amerikai kormány, de tisztázatlan körülmények között mégis nyilvánosságra került, vagyis a „hitelesség” kódjait az összeesküvés-elméletek narratívája is befolyásolja. A film szerint épp a július negyedik ünnepségek zajlanak a tengerparti kisvárosban, Claridge-ben, amikor a víz nagy fokú szennyezettsége miatt kitör egy parazita-járvány. A kaotikus eseményeket, melyek a kisváros lakosságának szinte teljes pusztulásához vezetnek, több szálon követhetjük, láthatunk felvételeket a tragédiát

**„Dehumanizált geológiai erőként jelentődnek meg”**

(Marc Forster:  
*Z világháború – Brad Pitt*)

megelőző napokból is, ennek során feltárul az a társadalmi-politikai miliő, mely elkerülhetetlenné tette a végki-fejletet, ugyanakkor mindig „alulnézetből” tájékozódunk, hiszen csak individuális sors-

szeletekből kapunk részleteket. A *found footage* esztétika remekül működik, hiszen a *The Bay* telítve van a fikciós horrorhagyomány legkülönbözőbb motívumaival, az akvatikus gótikától, a testhorroron át a parazita- és szörnyfilmekig a legkülönbözőbb forrásokból merít a rendező, ugyanakkor annak ellenére, hogy azonosítani tudjuk a műfaji utalásokat, mégis érvényesülni tud a valóság-effektus is, mely kísérteties *érzékiséggel* ruhazza fel ezeket a motívumokat. Vagyis esztétikai értelemben a dokumentumhatással való játék nem feltétlenül azt eredményezi, hogy a *The Bay* ezentúl valamiféle megfellebbezhetetlen realitás letéteményesének tekintem, hanem hogy a „szunnyadó képek” Artaud-féle felgerjesztésének váltam tanújává. Ha a járvány „igazsága” végső soron megközelíthetetlen marad a globális médiatér betegségrésztételeiben, attól még a járvány képei fertőzőbbnek és elevenebbnek tűnnek, mint valaha. •