

DEISLER SZILVIA

A balerina-puzzle

A Fekete hattyú c. film testképe

Miként szemléltethető egy társulat részeként működő, testrészletekből kirakott, a részek mozdulataiból alkotó, de egyedi vonásokkal nem rendelkező balerina? Hogyan jelenik meg a helyettesíthetőségen alapuló környezetbe helyezett test, miként születik az általa létrehozott alkotás és milyen mértékben képes ebbe az ábrázolásba „beleszólni” a személyiség, hogy a végén azt mondhassuk, minden tökéletes volt? Egy dolog már biztosan most leszögezhető: a *Fekete hattyú* (Black Swan, 2010) legkevesbé sem rózsaszín, de a valósághoz képest még mindig eléggé finomra sikerült balettvilág-ábrázolása semmiképp sem hozza hozzánk közelebb az étkezési zavarokkal küzdő, kimerültség edző táncosokat. Persze nem is ez a célja.

A '80-as évek elején a média, azon belül is leginkább a reklám hatására kialakul egy testkép, mely jelentős mértékben eltér az előzőtől: a test sokkal inkább stilizálttá, leginkább egyfajta eszközzé válik az öröm és önkifejezés megszerzéséhez. A kozmetikai ipar folyamatosan erősödő hangsúlyozásának köszönhetően ugyanakkor egyre fontosabb lesz maga a megjelenés. A konzumtársadalomban szétválik a belső és külső testkép, vagyis a testünkkel, az egészségi állapotunkkal, az öregedéssel és mindennemű változással szemben támasztott aggodalmak ellentétbe kerülnek magával a megjelenéssel, valamint az adott társadalomban mozgó és kontrollált testtel.¹ Hol is jelenhetne meg ez a kettősség látványosabban, mint egy olyan közösségben, ahol az egyén külső megjelenésére irányuló belső kételyek összekapcsolódnak egy kívülről érkező, ugyanakkor csak a közösségen (balett-társulaton) belül működő elvárásokkal, sőt konkrét testképpel. A belső test itt valóban eggyé is válik a külsővel, hiszen eleget tesz az elvárásoknak. Mindez persze nagyon is kifordítható, a csavar abban rejlik, hogy amennyiben megpróbáljuk továbbvinni a gondolatot, és ezt a fajta társulaton belül kanonizált testképet tekintjük belsőnek, az már nem lesz összeegyeztethető a külső, társadalom által elfogadott változattal. Ez az ellentét okozhatja a feszültséget a balett világában mindennapiként ábrázolt, a társadalomban viszont korántsem szokványos testi sérülésekkel és torzulásokkal.

Darren Aronofsky *Fekete hattyú*ájában a test ismét központi szerepet kap, csakúgy, mint a rendező előző karrierfilmjében, *A pankrátorban* (2008). És bár lényeges különbség van Randy Robinson

1 Vö. Mike FEATHERSTONE, *The Body in Consumer Culture* = Mike FEATHERSTONE, Mike HEPWORTH and Bryan S. TURNER (eds.), *The Body: Social Process and Cultural Theory*, London, Sage, 1991, 170–171.



2 Ezen alapvető hasonlóság mellett számos más közös vonás is megfigyelhető a két film között mind képi, mind pedig történeti szinten. Ilyen például, amikor a kamera hátulról, vállmagasságból veszi a mozgásban levő főszereplőt félközeli vagy közeli távolságból. Vizuális hasonlóságot mutat továbbá a terek színvilága, a fekete, a fehér, valamint a szürke dominanciája is. Mindkét esetben ugyanakkor egy olyan – a társadalomba önhibájából beilleszkedni és személyes kapcsolatokat ápolni képtelen – személyiségről van szó, mely erősen beleszól a végkifejletbe.

(Mickey Rourke), a wrestler, valaha fényes, immár alig pislákoló, csak a film nyitójelenetéből és a fiatal versenytársak nosztalgikus tisztelgéséből ismerhető hírneve, valamint a balerina, Nina Sayers (Natalie Portman), induló, szép reményekkel kecsegtető karrierje közt, van azonban valami, ami mégis egymás testvérfilmjévé teszi a két alkotást: ez pedig a testábrázolás. Teljesen mindegy ugyanis, melyik főszereplő járkal épp otthonosan az egyébként mindkét világban egyforma szürke folyosókon, ha a mechanikusan ismétlődő edzések által legvégsőig feszített határok, valamint az állandó terhelés – az elfedés és megtévesztés ellenére is – mindkét esetben a tárgyszerűsített test teljes leépüléséhez vezetnek.²

A testével dolgozó és abból alkotó szereplők közül viszont egyiknél sem válik központi problémává a test komplexitása, sokkal inkább az egyes részek válnak hangsúlyossá. A leginkább gépiesen levezényelt cselekvéssorokon keresztül (a reggeli rutintól kezdve az öltözködésen – azaz a tényleges elfedés műveletén – át a mindennapos próbákkal bezárólag) a test részekben való láttatása és rész/egész viszonyának ábrázolása több okból van jelen. A *Black Swan* esetében ez egyrészt magának a balett műfajának az elvárásaiból adódik, az aprólékos, részletekig kidolgozott mozdulatok egymásutánosságából, valamint abból, hogy a lábak és a kezek gyakran magának az egésznek feleltethetőek meg. Ezzel aztán megjelenik az egész feleslegessége és az önállóság kiiktatásának szemléltetése.



A *Fekete hattyú* esetében a test elsősorban egy művészeti alkotás megformálásának eszközeként funkcionál, mely fokozatosan kopik és használódik el. Ebből kifolyólag a film jórészt használati tárgyként vizualizálja az állandó próbák napi rendszerességében. A testábrázolás viszont nem áll meg ezen a ponton, a pusztán eszközlét kiemelése ugyanis nem elidegenítésként működik, épp ellenkezőleg: a testen megjelenő minden sérülés (legyen az a történet valóságának szintjén szerzett vagy a szereplő tudatának kivételéseként megmutatkozott elváltozás) jelentős hatáskeltő elemként van jelen, mely ráerősít a végkifejletre. A sérülékenység jelei azonban egyáltalán

nem egyeztethetők össze azzal a tökéletes képpel, mely a test segítségével reprezentálódik, ezért van szükség a hibák elfedésére. A torzult test és az azt álcázó anyagok segítségével teremtett látszat kontrasztja annál is erősebb, hogy a képek közvetlenül váltják egymást, nem hagyva időt a nézőnek, hogy elfelejtse, miből is jött létre az, amit éppen hibátlanként szemlél.

A látszat viszont nem tartható fenn a végtelenségig. Persze nincs is rá szükség, hiszen az egymástól alig eltérő, ugyanazt a funkciót betölteni képes testek le- és felcserélhetők. Jó példa erre Beth alakja, aki a film elején a plakátokról még primabalerinaként, sőt példaképként tekint vissza. Ez az inkább csak a régi hírnévből megmaradt néhány emlék azonban nagyon gyorsan válik először nevetség tárgyává, majd teljesen feleslegessé. Sőt, a nyugdíjazott táncos olyannyira kiselejteződik, hogy nem csupán foglalkozását, de testi épségét is elveszíti, minden tekintetben torzóvá válik, mellyel előrevetít egy (a balett világán belül nagyon is lehetséges) jövőképet.

A leáldozóban levő karriert persze mindig egy felfelé ívelő követi, az új királynő pozíciójára pedig több jelentkező is akad. A felcserélhetőség világában viszont, adott keretek közt, csaknem teljesen mindegy, ki lesz az: Nina nem lepődik meg, mikor nem sokkal azelőtt, hogy megtudná, ő kapta a fehér és fekete hattyú kettős szerepét, Leroy azt állítja neki, Veronicát tette meg hattyúkirálynőnek; a felcserélhetőségre tett legegységelműbb utalás viszont az, mikor a háttérben folyamatosan munkálkodó Lily válik hivatalosan is Nina alternációjává. Az illető személye tehát egyáltalán nem releváns, ami nem is csoda, hiszen ez a helyettesíthetőségen alapuló zárt világ csak a ruházat, a színhasználat, sőt a mozdulatok szintjén követeli meg a hasonlóságot,³ az egyénben rejlő személyiség mindemellett tökéletesen elhanyagolható, elég, ha megcsillantja a benne rejlő perfekcionizmust. Mindez olyannyira jelen van, hogy egy az egész társulatot bemutató totálképen még a főszereplőt sem tudjuk megkülönböztetni a többiektől – annak ellenére, hogy az azt megelőző több mint hét percben már csaknem minden beállításból láthattuk. Egy idő után valószínűleg képtelenség is kiszabadulni ebből a világból, a munkakörnyezet beszívárog a magánszférába, míg a kettő eggyé nem válik. Jól látható ez Thomas Leroy díszletszerű lakásán, mely ugyanazt a szín- és formavilágot követi, mint a színházi tér. Egyetlen helyszín van, mely elkülönül a többitől, ez pedig a fordulópontot jelentő szórakozóhely. Itt egyrészt némileg háttérbe szorul a test tárgyiasított szerepköre, és sokkal inkább mint szexuális szubjektum van jelen. Másrészt pedig a diszkójelenetek megtörik a film addigi tempóját, a nyugodt, tiszta képeket felváltják a pulzáló fényekkel operáló domináns sötétek, a csendes komolyzenét és hattyúhangokat pedig a dübörgő ritmusok, ami kihatással van a továbbiakra is, mivel ezt követően a történések is felgyorsulnak. A Nina nézőpontját vizualizáló képek középpontjába az egyre kiszámíthatatlanabban viselkedő test kerül, haladva a kezdeti álomképek óta világos végkifejletig: az átalakulás szükségességéig.

3 Kivétel Lily, aki a hátán található tetoválással, a két fekete szárnnyal, egyedülként visel megkülönböztető jegyet a testén.



A film végén a testnek több szinten is meg kell halnia, hogy feladatát beteljesítse, és megszülethessen az alkotás. A sérült személyiség átveszi az uralmat, és gyakorlatilag önmagát pusztítja el, hogy megvalósulhasson a teljes átváltozás. Ekkor már a kamera is jóformán csak Nina nézőpontjából láttatja a történéseket – az emberi test fokozatos identitásvesztését és hattyúvá alakulását. Mindemellett pedig bekövetkezik a biológiai test halála is. A szerep kiteljesedésével és a tökéletes megalkotásával ugyanis a test mint eszköz elveszti további motivációját, elérkezik a ponthoz, ami után folytathatatlanná válik a folyamat, mely során eszközléte értelmet nyert. Mindehhez persze hozzájárul a testi vonatkozásokon túlmutató személyiségzavar, amely végig erősítette a cél komplex elérését. Bár a funkcióját betöltött test valóban szükségtelenné válik és elpusztul, az általa létrejött alkotás születésének köszönhetően viszont ez a megsemmisülés értelmet nyer. Így talán nem véletlen, hogy a filmet nyitó *Hattyúk tava* prologus álombeli megjelenésének végével ellentétben (ahol a fehér hattyú születését követően a kép fokozatosan elsötétül, ez után kerülve csak a film valóságába) a *Fekete hattyú* zárásaként a vége főcíme előtt a kép teljesen kivilágosodik. Tökéletes.