Kérchy Vera

Vászontestek és élő babák. A filmi reprezentáció színházi határmezsgyéjén

Szerző

Kérchy Vera

Phd-hallgató a SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának Irodalomelmélet Alprogramján, kutatási területe: posztmodern színházelmélet, kortárs magyar színház.

E-mail: kerchyv@yahoo.com

Kérchy Vera

Vászontestek és élő babák. A filmi reprezentáció színházi határmezsgyéjén

Megújulás a visszatérésben

Meglehetősen elterjedt a film és a színház kapcsolatát tárgyaló diskurzusokban, hogy „a film történetét gyakran a színházi modellektől való elszakadásának történeteként kezelik”. [1] Az ábrázoló művészetek fejlődése során a – Panofsky kifejezéseivel élve – „mozgékony”, „természetes” [2] film, amelynek „közvetítő közege a fizikai realitás mint olyan” [3] maga mögött hagyta a „statikus”, „mesterkélt” [4] színházat, a „frontalitást”, a „teátrális színjátszást”, a „stilizált, túlzott gesztusokat”. [5] Mindezek fényében meglepőnek tűnhet, hogy éppen amikor az erős sminkkel, mimikával, festett díszletekkel dolgozó némafilmektől eljutottunk a valóságot szabad szemnél tökéletesebben rögzítő technika korszakába, újra visszatérni látszanak bizonyos teátrális elemek a vászonra. Ezek közül is a legmesterkéltebb, a hazug eljátszottság fenti értelmében legszínháziasabb, a kép ontológiájára épülő filmes lehetőségeknek legellentmondóbb jelenség a báb, a tudat és emberi mozgás nélküli matéria, a színészi testet nélkülöző puszta szerep. Hogy miért „tér vissza” oda a film, ahonnan története során eltávolodni igyekezett, és hogy valódi visszatérésről beszélhetünk-e, vagy a film és a színház találkozásának egyéb speciális módjáról, valamiképp azzal a valóságfogalommal van összefüggésben, amelynek hiteles ábrázolásáért a két művészeti ág közötti harc elindult.

Amikor a báb jelenkori filmes megjelenéséről beszélek nem azokra a bábfilmekre gondolok, amelyek a színházi bábjáték egyszerű filmnyelvi lefordításai, hanem a báb létmódját problematizáló esetekre. Gyakoriak például az emberbáb metaforát körüljáró filmek, melyekben az ember dróton rángatottságát, lényeg nélküli látszat voltának kérdését járják körül. Elég, ha csak egymás mellé állítjuk a *Mátrix* (Andy Wachowski ,Lana Wachowski, 1999) és a *Zsinóron* (*Strings*. Anders Rønnow Klarlund, 2004) című filmeket, melyek közül az előbbi az embert, az utóbbi a bábot választotta hasonlítóként az emberbáb metaforából. De ugyanez a gondolat az, ami a báb filmes megjelenésének mint a reprezentáció kérdésének a következőkben részletezni kívánt problémáját is felveti, a posztmodern szimulákrum elmélete ugyanis elbizonytalanít az olyan kifejezések használhatóságával kapcsolatban, mint „fizikai realitás mint olyan”, amit Panofsky a film alapjaként határozott meg. Például miután az elbeszélő film illúzióját a fizikai realitás eszközeivel kikezdő Lars von Trier dogma-kísérleteit végletekig vitte, a *Dogville*-ben (Lars von Tier, 2003) a színpadi alakok korlátozott létmódját szereplőire kényszerítve, azokat filmes

bábokká tehetetlenítve már erre az illúzión kívüli valóságra kérdez rá.

Az alábbiakban a báb filmen való megjelenésének olyan példáit vizsgálom, amelyek a reprezentáció, a film médiumára való reflexió, a befogadás kérdéseit vetik fel. Azt nézem meg, hogy a bábnak a valóságot garantáló filmes közegben való megjelenése (így lesz belőle kísérteties „élő báb") hogyan ingatja meg a filmnézés szokott mechanizmusait, a látást, az olvasást, a megértést, valamint a szemiotikai jelölőfolyamat kölcsönviszonyában az egységes én kialakulását. Mindezt Freud kísértetieséhez kapcsolom, melyet a megértés elbizonytalanodásaként értelmezek.

A megértés kísértetiessége

Freud említett írásában külön választja az élő baba, automata tematikus előfordulásait az irodalmi kísérteties példájától, melyről Jentsch-et idézve azt írja, hogy azon alapul „hogy az olvasót bizonytalanságban hagyjuk: vajon egy figurában személyt, vagy automatát tudhat-e maga előtt, ráadásul teszi ezt úgy, hogy a bizonytalanság nem kerül figyelmének gyújtópontjába, mely által nem lesz kénytelen a tényt azon nyomban vizsgálgatni és tisztázni (…)". [6] A példákon végigtekintve mégis mintha azt látnánk, hogy mind az elbizonytalanodó olvasás ezen mechanizmusára épülnek. Legyen szó az „ismeretek bizonytalanságáról" a halállal és a szellemekkel kapcsolatban vagy az ismétlési kényszer tehetetlenség érzéséről, mindegyik példa az értelemadó szubjektum stabil pozícióját látszik megingatni. A kísértet esetében éppúgy bizonytalan annak jelenléte, mint ahogy kérdéses, hogy a szöveg esetében a jelentés, az értelem ott van-e vagy nincs ott. Az élő baba motívuma így a dekonstrukció kísértet-metaforájához hasonlóan a biztonságos, jelenlét-távollét oppozíciókra épülő világkép elbizonytalanodásának allegorikus figurájaként értelmezhető. Amikor például Freud a szétdarabolt test kísérteties képzetét a kasztrációs komplexusra vezeti vissza, egyben az értelem koherenciájának szétesésére is gondolhatunk, különösen, hogy a legfőbb példája ebben a kategóriában a szem elvesztése (E. T. A. Hoffmann *A Homokembe*r kapcsán), vagyis a látás, az olvasás központi szerve. [7] De ugyanúgy észrevehetjük a hasonmásjelenség példájában a szövegből önmagát kiolvasni akaró én egységének megingását.

Fontos hangsúlyozni, hogy Freud szerint nem elegendő bizonyos motívumok jelenléte az irodalmi szövegekben, a kísérteties hatáshoz az szükséges, hogy a befogadás folyamatában következzen be egy olyan törés, ami nem kerül az olvasó fókuszába, hogy előálljon a „megítélés-dilemma" [8] . Lehet a regény világa bármilyen mesés vagy fiktív, az nem kísérteties, ha végig koherensen van jelen, mivel a költői szabadságnak teret engedve az első pillanatban elfogadtuk a teremtett világ tisztán felvázolt kereteit, létfeltételeit, akárhová „követjük" [9] az írót. Kísértetiessé akkor válik a szöveg, ha észrevétlenül inkoherens lesz ez a világ, átjárás teremtődik különböző fikciós szintek között, ami az átlépés döntési dilemmája elé állítja a befogadót. Ez a másfajta realitás nem feltétlen fiktívebb, csupán más létfeltételekhez kötött. Ezt a lokalizálhatatlan törést az

irodalmon kívüli „valóságra” kiterjesztve, például a szoba sötétjére gondolhatunk, amely megakadályoz az árnyék biztos azonosításában. Gondoljunk csak arra, hogy villanyfénynél egyetlen groteszk baba sem tud olyan borzongató lenni, mint egy sötétben lopakodó emberi alak. A következőkben azt nézem meg, mi szükséges ahhoz, hogy a filmen megjelenő báb valóban kísérteties hatást érjen el.

Élő babák

„Jelelméleti szempontból természetesen minden reprezentáció célja a prezencia tökéletes illúziójának a megteremtése” [10] , írja Kiss Attila posztszemiotikai fejtegetéseiben. A bevezetőben említett filmtörténeti gondolat szerint ebben fejlettebb a film a színháznál. A színházban a színész testi jelenléte a valóság garanciája, ugyanakkor ez a testi való az, ami az illúzió tökéletlenségét is okozza, hiszen a testen való történetmesélés korlátokba ütközik, sérülése mindig csak stilizált lehet, ami folyamatosan a szerep és a színész elválasztottságára emlékeztet. A reprezentáció legfőbb fokmérője, a halál nem valósulhat meg a színház közegében. A vászontestek viszont mindenre képesek, még a halál is megjeleníthető a film reprezentációjában. Bazin radikális megfogalmazásában „mindaz, ami a vásznon történik, a realitás értékével hat, olyan mértékben, amilyen fokot semmilyen más ábrázolási technika nem ér fel”. [11] A film olyan nyelvezet, amely „az érzékelhető világ közegében manifesztálódik, és megegyezik azzal. (…) A többi művészet nem tudja elrejteni felhasznált eszközeit”. [12] Amit pedig a film el tud rejteni, az a vágás mozzanata, amelynek a szem elé kerülése a cellulóz materialitását hangsúlyozná. Az illúziókeltés eltereli a figyelmet a reprezentáció korlátairól – a színházban az emberi lehetőségek behatároltságáról, a filmen a vágásról -, és arra törekszik, hogy minél valósághűbb, antropomorf világ képzetét keltse. Koherens történet, pszichológiailag egységes jellemek szolgálják a befogadás olajozottságát, a befogadói én egységét mind a polgári realista színház, mind az ennél ügyesebbnek tartott elbeszélő film esetében.

A „modell ontológiájában gyökerez[ő], magával a modellel azonos” [13] filmes kép legnagyobb önkorlátozásának tűnhet ezért, ha emberi, természetes alapanyaga helyett a színházi bábot választja tárgyául. A bábnak nincs arcjátéka, testi tünetei, amelyekből ki tudnánk olvasni pszichológiai folyamatait; tudat nélküli, mechanikus „holt matériája” [14] teljesen ellentmond a film természetes emberit közvetítő céljainak. Kleist *A marionettszínházról* című írásában kifejti, hogy a báb hangsúlyozottan nem antropomorf, mivel a kapcsolat közte és a mozgató között nem közvetlen, a báb nem a bábos mozdulatait, érzéseit utánozza le, jeleníti meg. [15] A mozgató egyenes irányú, súlypontra irányuló mozgása a baba végtagjainak körkörös mozgását váltja ki, amely mozgás nélkülöz mindenféle emberi „szenvelgést”. [16] Kleist a bábu ebben rejlő tökéletességét hangsúlyozza, a reflexiótól mentes gráciát, amelyet az ember egy másodszori bűnbeeséssel érhetne csak el.



A már említett *Zsinóron* című film jó példa lehet a báb filmes kontextusban való megjelenésének *nem* kísérteties esetére. Bár a bevezetőben a posztmodern szimulákrum metaforájaként említettem a filmet, úgy gondolom, reprezentációs szinten nem történik meg benne a metafora kifejtése. Azon kívül, hogy felvetődik a gondolat, hogy olyanok vagyunk Isten/a Sors/a Végzet kezében, mint a bábuk a bábosében, a film nem foglalkozik a bábunak az ember hagyományos fogalmához képesti különbözőségével a kleisti értelemben. A *Zsinóron* bábszereplőinek léte hangsúlyozottan az összeköttetéstől függ, így az emberi mozgatóval való kapcsolat sokkal szorosabbként jelenik meg, mint a kleisti marionett esetében, ahol annak saját, emberitől eltérő léte a hangsúlyozott. A zsinórok közül is a fejbe csatlakozó a legfontosabb a film történetében, ez az utolsó, ami még életet jelenthet a késeknek kiszolgáltatott babák számára. Vagyis az ésszel, a tudattal való kapcsolat kihangsúlyozása határozottan emberivé teszi a figurákat ellentmondva Kleist reflexió nélküli bábelméletének. A film fényképezése, a babák kifejező arca, a lassú pislogások és a valódi környezet is mind az antorpomorfizációt erősítik, és mivel a *Zsinóron* bábui végig azon a koherens fiktív téren belül maradnak, amelyet a film története az első percben megteremtett, nem válnak kísérteties értelembe vett „élő babákká". A bábok csupán felváltják, helyettesítik az embereket, s így a film semmivel sem lép túl az elbeszélő film hatásmechanizmusain, és nem veti fel a reprezentáció kérdéseit.



Hogy a különböző reprezentációk közti váltást illető „megítélés-dilemma" előálljon, az szükséges, hogy a báb kleisti értelemben nem-emberi módon jelenjen meg az emberit garantáló filmes közegben. Ezért lehet az előbbinél sokkal kísértetiesebb, ha a báb az emberi alakok *mellett*, velük együtt jelenik meg. Az emberi jelenléttel a szokásos befogadási mechanizmusokat is folyamatosan megtartva megőrződik a báb filmes kontextusba nem illő ellentmondásossága. A *Földrengések zongorahangolója*

(*The PianoTuner of EarthQuakes*. Quay-fivérek, 2005) című film története szerint is erősíti az emberi – nem-emberi elválasztottságot: az öt különleges automatát működtető isteni Droz birodalmában egymás mellett, egymástól különbözőként jelenik meg az emberek és a bábok világa. A szigetre rendelt zongorahangoló feladata az automaták kezelésbe vétele, valamint asszisztálás a hatodik automata elkészítéséhez, amelybe ő maga, valamint az elrabolt operaénekesnő fognak örökre üveg mögé záródni (hogy az alkotó a hetedik napon megpihenhessen…) Az emberbáb metafora felvetése mellett az ember és báb megfeleltethetősége korántsem annyira egyértelmű, mint a *Zsinóron*-ban. A főhős lassan, egyre szorongóbbá válva érez rá a „kint" tevékenykedő emberek és az üvegburkon „belüli" bábok közti bizonyos fokú szinkronicitásra, majd a film végi burába kerülés sem hoz megnyugtató felismerést arról, hogy a bábok emberek lennének és fordítva, hiszen továbbra is megmarad a „kinti" világ emberi kontrasztja. A történet mellett a formavilág is megőrzi az emberi – nem-emberi különbözőségét. Az automatákat működtető gépezet többször megmutatásra kerül, a babák arca nem hordoz érzelmet. A valóságot garantáló filmes kép mégis felruházza a babát bizonyos életerővel, minek következtében az a lélekkel rendelkező baba kísérteties példájává válik. Azért hat felforgatóan az emberi szereplők tekintete mellett a néha bevillanó reflexió nélküli babatekintet, mert az emberi és a tárgylét közé került jelenség *már* elvárja, hogy arcként tekintsünk rá, arra viszont *még* alkalmatlan, hogy tükrében emberi arc formálódhasson. Az antropomorfizálni vágyó mozinézőnek a tekintetváltás kölcsönösségén alapuló identitása megcsúszik a gépszempár kísértetiességén. Az identitásválság fokozódik, amikor a film egy pillanatnyi csavarral a bábuk pozíciójába helyezi a filmnézőt. Az emberi szereplők beszédének eltompításával és az üvegfal kamera elé helyezésével a bábuk burkába kerülünk, és az élő baba nem emberi tekintetével meredünk a „kinti" világ emberi alakjaira.



A zsinórokat elengedő kéz képe és a baba szabad elfutása lehetetlen, értelmezhetetlen jelenséggé változtatja a bábot. Faust (Jan Svankmaier, 1994).

Svankmajer *Faust*jában (Jan Svankmaier, 1994) szintén vegyesen szerepelnek emberek és bábok. A két létszféra közti átjárás kísértetiességét itt is az adja, hogy a bábok nem egyértelmű élettelen ellentétpárjai az emberi szereplőknek. A mozgató kezek megmutatása, valamint az emberi test és a faszerkezet közti egyértelmű különbség megőrzi őket báb valójukban, ugyanakkor az olyan jelenetek, mint például a zsinórokat elengedő kéz képe és a baba szabad elfutása lehetetlen, értelmezhetetlen jelenséggé változtatja azokat. A filmszalagon megidézett báb visszavesz a kép

ontológiájából, amely így a filmes médium önkorlátozásának tűnhet, a korlátlan létet jelentő közeg (a vágás, ami lehetővé teszi a futást) viszont a bábokat szokatlan életerővel ruházza fel, ami így a kísérteties élő báb önteremtéseként hat.

Az élő és tárgylét közé rekedt báb az utóbbi két példában már nem pusztán az ember bábszerű kiszolgáltatottságának metaforáját veti fel, de a megszokott befogadás kibillentésével, a médiumra való figyelemirányítással a filmes alakok mindenkori gépszerűségét is leleplezi. Azt, hogy jóllehet, a kép ontológiája utánozhatatlan valósággal ruházza fel őket, épp ez az embertelen tökéletesség, a halál újra és újra való eljátszhatósága, az ismételhetőségbe zártság teszi őket gépszerűvé. A vászontesteknek a filmes közeg kitakarásával megmutatott szimulákrum jellege pedig a jelölőfolyamatban résztvevő, az alakok szeme tükrében formálódó, látszat-lényeg oppozícióra építő mozinéző identitásképződését nehezíti meg.

Vászon-testek



A Dogville (Lars von Tier, 2003) szereplői a színházi test tehetetlenségébe, korlátaiba ütköznek.

Az élő babák fenti példái – Freud Jentsch-et követő kategorizálásában – a kísérteties azon esetei közé tartoznak, amelyeknél kérdésessé válik, hogy a tárgynak nincs-e lelke. Talán még hangsúlyozottabban vetik fel a reprezentáció kérdését azok a filmes példák, amelyekben élő emberek válnak kísérteties élő babákká, tehát a kísérteties azon kategóriájának esetei, amelyekben az válik kétségessé, hogy az élőnek van-e lelke. [17] Ilyenek a bevezetésben említett *Dogville* szereplői, akik filmes környezetükben bármire képesek lehetnének, mégis a színházi test tehetetlenségébe, korlátaiba ütköznek. Míg a kísérteties hatáshoz szükséges befogadói zavart az előbbi esetekben az okozta, hogy a bábok élővé válásuk közben megőrizték baba jellegüket, s így a befogadó nem tudott a bábok fiktív tere és a valóság területe között egyértelműen dönteni, addig az emberbáb példáiban az emberi természetesség, a filmes közeg megőrzéséhez képest válnak értelmezhetetlenné a színház létfeltételei. A *Dogville* ugyanis nem válik a színházi előadás filmes közvetítőjévé. Hiába tűnik első ránézésre a film színház-szerűnek (mesterkélt környezetben, stilizált díszletek közt, végig egy térben játszódik), ha jobban megvizsgáljuk, egyetlen színházi elemet sem találunk benne. A színpadon el tud bújni egy ember, ha akar, a díszletek pedig nem krétával rajzolt körvonalak a padlón. Egy földre rajzolt kutya tipikusan nem tud ugatni a színházban, erre egyedül a hang alákeverésével a film képes. A *Dogville* „színpadának” nincs vége, sem elől, sem hátul, semmi sem jelzi a színpad peremét, hátrafelé pedig a sötét végtelen

ismeretlenje tátong. A padló nem recseg, a lépések nem koppannak, a hang tökéletesen zaj nélküli – ami egy filmre rögzített színházi előadás esetében soha nem mondható el. A kamera követi a mozgást, betör a térbe, az almák között fekvő Grace-re borított ponyva alá: olyan szögeket mutat, melyeket a néző képtelen látni egy színházi előadás során. A színészek játéka nem stilizált, nem „színpadias". Tehát elmondhatjuk, hogy a *Dogville* nagyon is használja a hagyományos filmes eszközöket. A menekülő Grace mégis képtelen elhagyni a félelmetes helyszínt, és a filmvégi mészárlás is abból nyeri borzalmas hatását, hogy úgy érezzük, „mintha" porondon játszódna; kibillen a befogadói magatartás, amikor a film „saját" gyerekeit kínálja fel a „színpadi" mészárlásra. A lokalizálhatatlan színháziasság észrevétlenné teszi a reprezentációk közti törést, s így a film és a színház világa közt ingadozva előáll a „megítélés-dilemma".



A filmes apparátusnak köszönhetően halhatatlan és mindenre képes alakok nem tudják elhagyni a házat, ahol vendégségre összegyűltek. Az öldöklő angyal (El ángel exterminador. Luis Bunuel, 1962).

Bunuel *Öldöklő angyal*ában *Az öldöklő angyal* (*El ángel exterminador*. Luis Bunuel, 1962). a filmes apparátusnak köszönhetően halhatatlan és mindenre képes alakokon egyszercsak a tehetetlenség lesz úrrá, nem tudják elhagyni a házat, ahol vendégségre összegyűltek. Napokig bezárva, étlen-szomjan vergődnek, többen közülük meg is halnak a cselekvőképesség hirtelen beálló akadályoztatása miatt. Az emberbábok ezen példáiban az „élőnek van-e lelke" kérdés paradox módon a színházi jelenlét megidézésével vetődik fel. A színházi testtel egyben annak korlátozottsága is megjelenik, ami viszont filmes kontextusban indokolatlanná, érthetetlenné válik. A reprezentációs keretek összeférhetetlensége leleplezheti a vászontestek mindenhatóságának mindenkori illuzórikusságát és egyben a színházi illúzió korlátait, s így magát az illúzióteremtő folyamatot, az olvasás, a megértés működését.

Abjekt [18] matériák

Az előzőekhez képest némiképp másképp veti fel a test reprezentálhatóságának, a jelenlét és a befogadás kérdését Halász Péter utolsó filmje, a *Herminamező* (Halász Péter 2006). Míg az előbbi

példákban a filmes közegbe úgy oltódott be a kleisti nem-antropomorf báb illetve a színházi tehetetlenség, hogy azok a filmes alak ontológiájához, antropomorf mozgásához, realisztikus jelenlétéhez képest határozódhattak meg kísértetiesként, addig a *Herminamező*ben a bábok és az emberek nem a másik viszonylatában válnak a kísérteties említett két kategóriájának példázóivá (hogy a tárgynak van-e lelke, vagy hogy az embernél hiányzik-e az), hanem mind a kettő, a báb és az ember egyszerre, már eleve kísértetiesként van jelen.



Minden szerepet ugyanaz a típusú baba elevenít meg. Herminamező – Szellemjárás (Halász Péter 2006)

A film a történetnek, a nyomorékok 56-os szerepvállalásának, valamint Zsibi és Sarolta szerelmének, herminamezei életének vizuális megjelenítéseként bábos oldalról maketteket és gumijátékokat használ. A babák olyannyira nem próbálnak meg antropomorf hatást kelteni, jellemeket kifejezni, hogy többnyire minden szerepet ugyanaz a típusú baba elevenít meg, ami ráadásul nem mentes bizonyos kontextuális terheltségtől sem (ami szintén az egyedi jellemmé olvasás ellenében hat): kis bajuszos gumi-Chaplinek jelenítenek meg minden alakot. A történet emberi megformálói pedig azért nem szolgálhatnak az előbbi példákhoz hasonlóan a bábok emberi kontrasztjaként, mivel soha nem látjuk őket filmen való megjelenésük szokott módján. Testi alakjuk nem jelenik meg sem bizonyos minimálisan elvárt egységben (nem látunk például egy teljes arcot), sem „természetes” mozgásában, az emberszínészek ugyanúgy beállított képek tárgyai, mint a babák és a makettek. Látszólag nincs tehát semmi antropomorf a film világában. Mitől válnak mégis élőkké a film figurái, hogy legalább az élő-halott kísérteties státuszát elérjék?

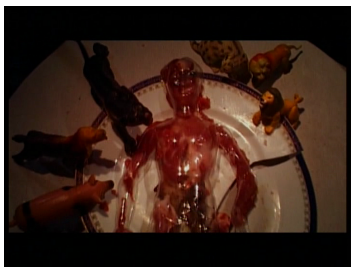
A műanyag babatömeg tehát nem az emberi kontrasztjában, a mellett válik kísértetiessé, hiszen az emberi tekintetek maguk dezantropomorfizálódva jelennek meg. A babák tárgynál nagyobb fokú létét egyrészt az alákevert hang, az emberi beszéd garantálja (ami a logosz, a jelenlét végső garanciája), másrészt a puszta kameratekintet az, ami félig emberi arccal ruházza fel a gumi-Chaplin szempárokat. Ugyanakkor, mivel a filmes narratíva, a rokkantság története a babák szétesését vonja maga után, a meztelen műanyagtestekből egyre több végtag hiányzik, a plasztikban keletkező lyukak aláássák a baba emberiként való szemlélhetőségét. A szellemi fogyatékos szereplők narratívája pedig megfoszt attól a logosztól, amellyel a kép alá vágott beszéd felruházná a figurákat. A hanggal és tekintettel rendelkező, de merev, egyénítetlen, „szétesõ” babák az emberi jelenléttől függetlenül nyerik el kísérteties hatásukat.



A testek széttagolva jelennek csak meg. Herminamező – Szellemjárás (Halász Péter 2006)

Az emberi alakokból sem a színházi tehetetlenség megidézésével válnak kísérteties figurák, az emberi testeket a kamera szokásos „valójukban” közvetíti. A különös az, hogy a testek széttagolva jelennek csak meg, túl közeli, félig kivágott vagy műanyag maszkokkal elhomályosított arcokat látunk. Ugyanakkor a kamera Bazin által méltatott erejének köszönhetően ezek a kivágott testrészek a hús lüktetését továbbra is „közvetlenül” mutatják meg. Paradox módon a kép realisztikus ereje nem az antropomorf alak létét örökíti meg, hogy az az egységes identitás tükreként kényelmes befogadást biztosítson, hanem egy nyáladzó szájra, egy legördülő könnycseppre, egy vak szempárra irányul, tehát a test abjekt oldalát mutatja meg „saját valójában”. Látható tehát, hogy a babák és az emberek is úgy jelennek meg a vásznon, hogy a korábban ehhez a kétféle létmódhoz kötött kettősséget magukban jelenítik meg: mindkettő antropomorf és embertelen egyszerre. A babák tekintettel, hanggal rendelkeznek, de közben folyamatos szétdarabolásuk visszairányítja a figyelmet a gumi matériájára. Az emberi testek harmóniája széttörik, de a kép ontológiája biztosítja az abjekt testrész közvetlenségét.

E két önmagában hasadt jelenség (ember és báb) nem marad egymástól teljesen idegen, mert az egymás mellé kerülő fröccsöntött anyag és a meztelen emberi testrészek között közös színvilágúk bizarr összhangot teremt. A fizikai egymás mellé kerülés metonimikussá is válik, a baba- és az emberi testek átadják egymásnak saját műviségüket, illetve valóságosságukat. Csakhogy ami itt a babát megfertőzi, az nem az egységes identitású, hanem az abjekt test, a baba pedig gumiszerűségével világít rá a filmes test műviségére, hiszen az arc, amin a könny – az abjekt jelölője – legördül, ugyanolyan merev, rezzenéstelen, mint a babaarcok.



Ami itt a babát megfertőzi, az nem az egységes identitású, hanem az abjekt test. Herminamező – Szellemjárás

(Halász Péter 2006)



Az arc, amin a könny – az abjekt jelölője – legördül, ugyanolyan merev, rezzenéstelen, mint a babaarcok. Herminamező – Szellemjárás (Halász Péter 2006)



A műanyaggal keveredő emberi test ellenáll az antropomorfizáló tekintetnek. Herminamező – Szellemjárás (Halász Péter 2006)

Mindez a rokkantság, háborús sérüléseknek köszönhető csonkaság történetébe ágyazódik bele; az ajkak nélküli arc, a láb nélküli test látványa megfelel a narratívának. Aminek nem felel meg, az az emberi testet összerakni, egységgé olvasni vágyó nézői tekintet. A műanyaggal keveredő emberi test ellenáll az antropomorfizáló tekintetnek, ugyanakkor a narratívába jól illeszkedve – hiszen műlábas rokkantakról van szó – ki is elégíti annak elvárásait. Ugyanez mondható el az abjekt testről, amelynek megjelenése a vásznon az egységes énre kibillentően hat, amelyet másrészről a történet alá is támaszt. Így a csonkaság története egyrészt összefog – hiszen a klasszikus elbeszélés menetét követi: történetet mesél, és beszéddel ruházza fel a figurákat, motiválttá teszi a csonka testek képeit -, másrészt széthúz, mivel a befogadás szintjén az értelem szétesését vonja maga után. Ezért a történet allegorikusan olvasva a filmes – és minden egyéb reprezentáció – illuzórikus működésének, az olvashatóság akadályoztatásának történeteként is olvasható. Azért jelentkezik a „megítélés dilemmája" különösen intenzíven a *Herminamező*ben, mert az antropomorfizáló és dezantropomorfizáló befogadói elvárások közti észrevétlen ugrálás egyszerre több szinten működik. A babák és az emberek testének külön-külön és együttes olvasása is azt az élményt kínálja, amiről a rokkantság története is szól.

A bevezetőben előrevetettem, hogy a test feldarabolódását – a kasztrációs komplexusra való visszavezethetőség mellett – az elbizonytalanodó olvasás, a megértés figurájaként is értelmezhetjük. A *Herminamező* szétszedett műanyag és embertestjei – megingatva az

antropomorf alakokat előíró szokásos filmes befogadást – kísértetiességüket nem pusztán a test, de a szöveg (az értelem, az olvasás) szétszabdalódásából is nyerik. A nyomorék testek nem pusztán a háború, de a filmes vágás hatásmechanizmusára is rávilágítanak, hiszen a test (és a szellem) széttagolódása valójában csak egy kicsit lép túl a vágás mindenkori szétszabdaló tevékenységén. Ezáltal lelepleződik a valóságosnak, emberinek, természetesnek vélt filmes alakok mindenkori kísértetiessége és magának – a film által oly hitelesen közvetített – valóságnak a konstruáltsága. Az, hogy ami életre kelt, az egy nem természetes, gépi, mechanikus mozzanat, ami az egységessé tétel mellett mindig egyben szét is szabdal.

A fentiekben a kísérteties azon freudi gondolatára igyekeztem példákat hozni, mely szerint a kísérteties nem a fikció, a fantázia fokától függ, hanem egy olyan befogadást illető váltáshoz kapcsolódik, amelyet az előzőhöz képest új realitás létfeltételei írnak elő, de mivel ez a változás nincs a szemünk előtt, bizonytalanság támad a váltásra irányuló döntésben.

A filmet nem csak ezért tartom alkalmasnak e hatás példázására, mert könnyen teremt fiktív világokat és képes váltani ezek között, hanem mert a látás, a nézés központba állításával látványosan modellezheti az egységes, antropomorf alakokban való gondolkozást, világlátást, az identitás tekintetváltás kölcsönösségében való formálódását. A Másik képen való egysége és magának a képnek az egysége a biztonságos befogadás által az én egységességét tükrözi, garantálja. A film kettős aspektusa pedig – hogy egyrészt a valóságot „közvetlenül” tárja elénk, másrészt hogy látványosan mesterkélt konstrukció: gépek hoznak létre a végtelenségig vágható vászontesteket – allegorizálhatja a befogadás mindenkori kísértetiességét, azt, hogy a világ, a Másik, az én egységességét belülről ellentmondások feszítik, hogy az antropomorfizmus mögött a prosopopeia egyszerre arcadó és arcromboló mechanizmusa munkál. A báb filmes megjelenése – mint a reprezentációk közti észrevétlen váltással előállított „megítélés-dilemma” okozója – a filmes befogadásra való reflexió mellett erre a valóságalkotó folyamatra is rálátást kínálhat.

A filmnek a teatralitáshoz való ilyen jellegű visszatérését mint „másodszori bűnbeesést” a valósághoz való megváltozott viszony írja elő. Mivel a film realitásra való képessége révén hajlamosabb egy olyan világképet közvetíteni, amely nem kérdőjelezi meg a látszat mögötti lényeg, a fikció mögötti valóság létét, tehát hajlamos a nietzschei „felejtésre”, a mesterkéltebb színházhoz mint önkorlátozáshoz fordul, hogy saját mesterkéltségét, „panoptikum-hatását” [19] kitakarja. Ezen panoptikum-hatásra emlékeztetnek a bábok, amelyek nem kívülről rontanak rá a film médiumára, hanem belülről, annak erejéből táplálkozva, „saját vérét szívva” teszik kísértetiessé a filmnek a valóság illúziójába ringató közegét.

Jegyzetek

1. Susan Sontag: Film és színház. Ford. Koós Anna. In *A film és a többi művészet.* Gondolat, Budapest, 1977. 352-378. 352.
2. I. m. 353.

3. Panofsky-t idézi Susan Sontag, i. m. 365.
4. I. m. 353.
5. I. m. 352.
6. Jentsch-et idézi Freud. In Sigmund Freud: A kísérteties. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény.* Szerk. Bókay Antal és Erős Ferenc. Filum Kiadó, Budapest, 1998. 65-81. 68.
7. Meg kell jegyezni, hogy maga a kasztrációs szorongás is egy akadályoztatott olvasási mechanizmus eredménye: a fallosz nélküli női test a kisfiú számára olvashatatlanként jelenik meg.
8. Freud: i. m. 79.
9. Uo.
10. Kiss Attila Atilla: A tanúság posztszemiotikája. In Kiss Attila Atilla: *Betűrés. Posztszemiotikai írások* . ICTUS-JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999. 67-70. 67.
11. André Bazin: Korunk nyelve. Ford. Brencsán János. In André Bazin: *Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 7-15. 13.
12. I. m. 15.
13. André Bazin: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. In Bazin: i. m. 16-23. 21.
14. Heinrich von Kleist: A marionettszínházról. In: *A német esszé klasszikusai*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1981. 186-208. 189.
15. Jó példája lehet a mozgató és a báb nem mimetikus kapcsolatára, a báb nem antropomorf jellegére Angela Carter *Lady Purple* című novellájában a címszereplő báb táncának leírása: „when she moved, she did not seem so much a cunningly simulated woman as a monstrous goddess, at once preposterous and magnificent, who *transcended the notion she was dependent on his hands* and appeared wholly real and yet entirely *other*. Her actions were*not so much an imitation* as a distillation and intensification of those of a born woman and so she could become the quintessence of eroticism, for no woman born would have dared to be so blatantly seductive." Angela Carter: The Loves of Lady Purple. In uő.: *Burning Your Boats. The Collected Short Stories*. Penguin Books, 1995. 41-51. 43. (Kiemelés: K. V.)
16. I. m. 188.
17. Ld. Freud: i. m. 67.
18. Az *abjectio*, Julia Kristeva kifejezése, az elsődleges elfojtáshoz kapcsolódik. Elmélete szerint már az anyával való egység idején megtörténik egy különválásra irányuló törekvés a gyerek részéről, ami az undorban, a kivetésben, az étel zsigeri elutasításában nyilvánul meg. („Én-né válásom során könnyek és hányások közt szülöm meg magam." Kristeva: Bevezetés a megalázottsághoz. Ford. Kiss Ágnes. *Café Bábel* 20. 1996. 169-84. 170.) Ez az érzés (a sokféleség és az egység közti „undorító" átmenet) később is visszatér az ember életében, mindahányszor olyan (szöveg)működéssel találkozik „amely megsérti azokat a felületeket, amelyek elválasztják a heterogént a homogéntől, a belsőt a külsőtől." (Kiss Attila Atilla: *Betűrés. Posztszemiotikai írások.* Ictus Kiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999. 16.)
19. Erdély Miklós a válságba került, elfilmietlenedő – mert montázst nélkülöző – filmek kapcsán használja a „ *panoptikum*-hatás" kifejezést a „realitás illúziój[ának] fokozód[ására]": „kifestett, ember nagyságú élethű szobor nem kelt esztétikai hatást […]" Erdély Miklós: Montázs-éhség. In Erdély Miklós*: A filmről.* Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995. 95-104. 95.

Irodalomjegyzék

- Bazin, André: *Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 2002.
- Carter, Angela: The Loves of Lady Purple. In uő: *Burning Your Boats. The Collected Short Stories*. Penguin Books, 1995. 41-51.
- Erdély Miklós*: A filmről.* Balassi Kiadó - BAE Tartóshullám - Intermedia, 1995.
- Freud, Sigmund: A kísérteties. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In*Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény.* Szerk. Bókay Antal és Erős Ferenc. Filum Kiadó, Budapest, 1998. 65-81.
- Kiss Attila Atilla: *Betűrés. Posztszemiotikai írások.* Ictus Kiadó - JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999.
- Kleist, Heinrich von: A marionettszínházról. In: *A német esszé klasszikusai*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1981. 186-208.
- Kristeva, Julia: Bevezetés a megalázottsághoz. Ford. Kiss Ágnes. *Café Bábel*20. 1996. 169-84.
- Sontag, Susan: Film és színház. Ford. Koós Anna. In *A film és a többi művészet.* Gondolat, Budapest, 1977. 352-378.

Filmográfia

- *Az öldöklő angyal* (*El ángel exterminador*. Luis Bunuel, 1962)
- *Dogville* (Lars von Tier, 2003)
- *Faust* (Jan Svankmajer, 1994)
- *Földrengések zongorahangolója* (*The PianoTuner of EarthQuakes*. Quay-fivérek, 2005)
- *Herminamező - Szellemjárás* (Halász Péter 2006)
- *Mátrix* (Andy Wachowski ,Lana Wachowski, 1999)
- *Zsinóron* (*Strings*. Anders Rønnow Klarlund, 2004)

© Apertúra, 2007. tavasz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2007/tavasz/kerchy-vaszontestek-es-elo-babak-a-filmi-reprezentacio-szinhazi-hatarmezsgyejen/

