

Hortobágyi Ágnes

A PERVERZIÓ NYELVE JAN ŠVANKMAJER A GYÖNYÖR ÖSSZEESKÜVŐI CÍMŰ FILMJÉBEN

Jan Švankmajer a Prágai Szürrealista Csoport tagja, a cseh új hullám nemzedékének kiemelkedő alkotója, vegyes technikával létrehozott filmjei többek között a stop motion, fast motion és pixilation technikák segítségével érik el hátborzongató, egyben komikus hatásukat. Jelen tanulmányban a korpuszból kiragadva, *A gyönyör összeesküvői* című filmen keresztül szeretném bemutatni az emberi kapcsolatok Švankmajer filmjeire jellemző imaginárius, perverz természetét, melyhez Christian Metz, Jacques Lacan és Friedrich Kittler elméleti keretét használok fel.

A beszéd hiánya, a hiány mint beszéd

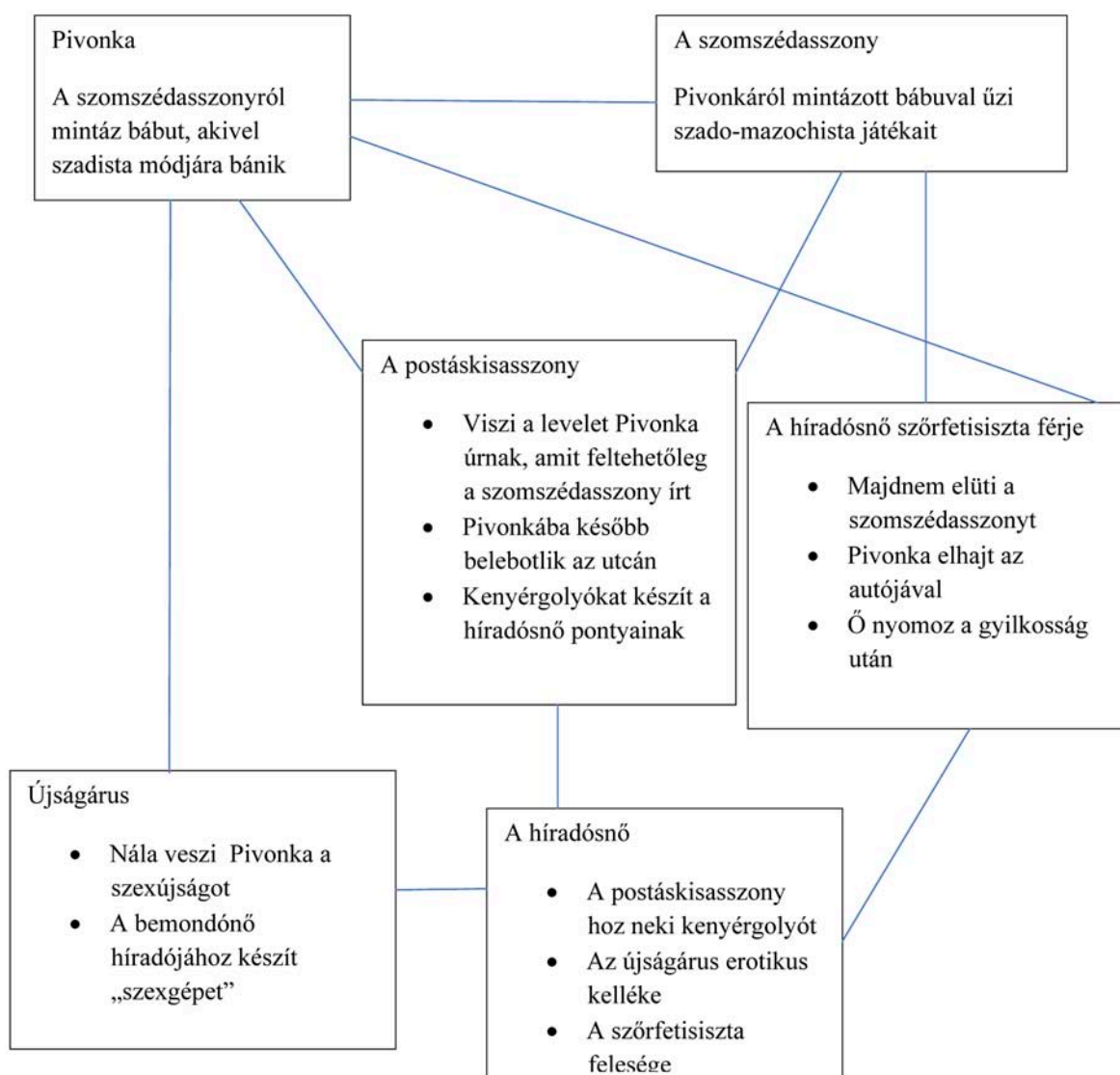
Az *Alice* (1988) és a *Faust* (1994) után *A gyönyör összeesküvői* (1996) Švankmajer harmadik nagyfilmje, a filmben az animáció és az ún. „live-action” elemei keverednek, a bábok és agyagfigurák mellett tehát színészekkel is dolgozik a rendező. *A gyönyör összeesküvői* című filmből mindemellett hiányzik az emberi beszéd és a jellemábrázolás, *a karakterekhez nem tartozik identitás, a szereplőket csupán perverzióik cserealapú rendszere köti össze*. A beszéd hiányzik a szereplők kommunikációjából, a szereplők a hiányon keresztül lépnek egymással kapcsolatba, azon keresztül kommunikálnak.

A filmben a szereplők kivonulnak a beszéd szimbolikus közegéből, egymás közötti kommunikációjukat csak a tekintet és az írás alkotja. A beszéd mindig tételez egy beszélőt (és egy hallgatót), a beszéd egy aktus, ami jelentést generál, és a beszélőt identitással ruházza fel. A beszéd Jacques Derrida (1991) szerint kevésbé hatékony hordozója a jelentésnek, mint az írás, mivel annak fonocentrikus közege hamisan egy *jelenlévő* eszmei centrumra, struktúrára korlátozódik; az írás megszabadítja a kifejezést az emberi hang stabilitásától.

A beszéd hiánya nem jelenti egyben a nyelv felszámolását is. *A gyönyör összeesküvői*ben megfigyelhető egy bizonyos kombinatorika, ha úgy tetszik szintaxis, mely a nyelv működés-módjára emlékeztet. A švankmajeri szintaxisban a szereplők erotikus játékaik egymásra utal-

tak, a perverzió nyelvét létrehozó „inceszt” rendszer egymás perverzióiból kölcsönözve egészül ki. A postáskisasszony orrába felszippantott kenyérgolyókat később a híradós nő pontyai eszik meg, a pontyok a bemondó lábujjait szopogatják, miközben az újságárus a bemondó nő televíziós képmásával keresi a gyönyört. Pivonka az újságárusnál vásárolt szexlapokból készült papírmásé madárfej mellett a szomszédasszony esernyőjét és ruhatárát használja erotikus kellékként, miközben a szomszédasszony éppen Pivonka képmásával űzi szadisztikus rítusait.

A film párhuzamos történeteiből a sade-i bűn fájához¹ hasonló ágrajz bontakozik ki, melyet az alábbi ábrával igyekeztem áttekinthetőbbé tenni [1. ábra].



1. ábra

¹ Roland Barthes (2001, 41.) Sade egy mondata kapcsán az inceszt családi kombinációs rendszerről mint a bűn hálózatának csodálatos fájáról beszél.

A leginkább komikusnak nevezhető perverziók főleg ártalmatlan gyönyörökként elevenednek meg számunkra, leszámítva a Pivonka által elkövetett gyilkosságot, melyet követően a perverziók szintaxisának – továbbra is a szupplementum logikája mentén történő – átrendeződését tapasztaljuk. A haláleset kapcsán a freudi homeosztázis törvényének engedelmeskedő örömeelv felfüggesztődik, a gyönyör mintegy túlmegy az örömeleven a lacani elviselhetetlen *jouissance* irányába. A beszéd hiánya a nevek hiányát is eredményezi, melynek egyedül az aláírással megjelölt tulajdonnevek szegülnek ellen: a postáskisasszony által kihordott üzenet és csomag átvételekor rövid időre megpillanthatjuk Pivonka és Anna (a híradós-nő) nevét. A nevek hiánya a kölcsönös meghatározottságot erősíti, a szereplőket csupán egymáshoz való viszonyuk hálózati rendszerében lehet meghatározni.

A kombinatorika elvén működő kapcsolati háló hasonlatos a sade-i erotikus rendszer (Barthes, 2001) működésmódjához, a szereplők és viszonyok kibontakozásával a bűn családfáját látjuk megelevenedni. Pozitúra, művelet, figura, epizód, jelenet és szeánsz; Sade-nál a teljességigény szabálya, hogy minden műveletben a lehető legtöbb pozitúrát kell azonos időben létrehozni, egyetlen erogén zóna sem maradhat érintetlenül (Barthes, 2001). Roland Barthes szerint az egész sade-i szintaxis valójában nem más, mint ennek a totális figurának a hajszolása. A sade-i grammatikában nincsenek (a rémtett kivételével) fenntartott funkciók. A jelenetben minden funkció felcserélhető, és fel is kell cserélni a funkciókat: mindenki egyszerre lehet aktív és passzív, korbácsoló és korbácsolt, széketfaló és széketürítő. A sade-i logika és kombinatorika a lehetőségek végtelen játékaival az abszolút szabadság paradoxonát feszegeti, azét a szabadságét, mely csupán a Másik szabadságának korlátozásával lehet abszolút, ezáltal a halál okozója lesz (ahogy azt a szomszédasszony halálánál látjuk). Az abszolút szabadság a Másik elnyomását eredményezi (Sorfa, 2006), azét, akinek az akarata kevésbé erős.

A *gyönyör összeesküvőiben* a hat szereplő által gyakorolt gyönyörök a kapitalizmus által előállított vágyrendszeren kívül helyezkednek el: a pornográf magazinokból papírmasé készül, a rádióelektronikát az újságáros televizuális maszturbátorra alakítja, a gumi pénzsámláló ujjakból taktilis izgató lesz (Sorfa, 2006). A film végére egyértelművé válik, hogy a szereplők perverzióinak csereszabatos rendszerében elmozdulások történnek, a jelölők elmozduló játéka során a szereplők új perverziók után néznek. Pivonkát, a szalmabábu fetisizstát ezúttal rabul ejti a bemondónő látványa, a postáskisasszony titokban szalmát gyűr egy utcai szemetesbe és pontyokat néz egy kirakatban, az újságáros Pivonkát és a szőrfetisizstát egyszerre megidézve tollakat ragaszt egy sodrófára, a felügyelőt alakító férfi pedig a halott szomszédnő plüss köntöséhez dörzsöli arcát. A szőrfetisizsta nyomozó kéjesen simogatja a fekete macskát a lakásban, kezében a Pivonka által felhasznált fekete esernyő. Amikor Pivonka visszamegy a lakásába, ott találja a széket a gyer-

tyákkal és azt a lavórt, melyben a szomszédnő az ő képmását, vagyis a róla mintázott bábút fojtogatta.

A perverziók filmbeli elmozdulása egyértelművé teszi – ahogy Barthes (2001) is utal rá –, hogy az erotikában és a perverzióban nincsenek kimondottan „erogén zónák”, pontosabban azok nem rögzítettek; Barthes (2001) szerint a folytonosság hiánya az, ami erotikus, az öltözék szétnyíló helye, az előtűnés-eltűnés színjátéka. Az izgalmat a feltárulás jelenti, ami valami rejtetthez, titokzatoshoz vezet.

Fétis és tekintet

Freud (1997) a fetisizmusról írva (mely Freud rendszerében szinte kizárólagosan maszkulin perverzió) az anya testére projektált kasztrációs szorongással magyarázza azt a jelenséget, mely a genitáliát elmaszkolni, helyettesíteni igyekszik. Freud úgy véli, hogy az anya hiányzó péniszére reagálva a fetiszta a hiányt szimbolikusan egy tárggyal helyettesíti. A perverziót több pszichoanalitikus irányultságú filmelmélet-alkotó is regressziós keretben értelmezi (pl. Metz 1982), és a filmnézésben lelt örömet perverz, illuzórikus gyönyörként írja le. Richard Ellen (2003) Goudal nyomán kiemeli a mozi álomszerűségét, szimulákrum jellegét, mely felkínálja a néző számára a valóság és a jelenlét illúzióját. A mozi képzeletbeli, imaginárius természetét Christian Metz (1982) egyenesen a fétishez hasonlítja, ezzel párhuzamosan a filmnézőt fetisizstának nevezi. A mozgókép Metz (1982) értelmezésében fétisként szolgál, mivel az a képzeletbelit valóságosként engedi megtapasztalni a nézővel. A mozi képzeletbeli jelölője a szkopofília területéhez tartozik, a néző a nézőtér titokzatos sötétjéből voyeur módjára tekint a vászonra.² Metz nem véletlenül hasonlítja a vásznat tükörhöz, hiszen ahogy Lacan tükörstádium elméletében a szubjektum illuzórikus módon identifikálódik önnön tükörképével, úgy a filmbeli reprezentáció hamisan a nézőnek a – film vizuális mezejét uraló – kamerával történő azonosulását eredményezi.³

² Freud azt írja a *Három értekezésben* (Freud, [1905], 1995, 33.), hogy „a leggyakoribb út a kéjes izgalom felébresztésére az optikai”. Freud a továbbiakban egyfajta implicit esztétikát hoz létre, amikor a vizuális ingerlést a fajfejlődés szolgálatába állítja. Freud szerint a szép fogalma a nemi ingerület talaján gyökerezik, eredetileg a nemileg ingerlővel volt azonos, ennek megfelelően Freud (1905) az erogén zónák között megemlíti a szemet. Freud (1905) utal a perverziók konstruált jellegére is, kiemeli például, hogy a száj nemi szervként történő alkalmazása vagy a végbélnyílás nemi alkalmazása is az undorérzés hatására vált perverzióvá, az undor határa azonban gyakran tisztán megállapodás kérdése (ld. hisztériás nő). Ahogy a szaporodás funkciója leválik a szexualitásról, a kultúra konstrukciói formálják a perverz viselkedést.

³ A különösen az 50-es, 60-as évek hollywoodi filmjeit jellemző uraló férfitekintettel többek között Laura Mulvey (1975) klasszikus tanulmánya foglalkozik. Ezzel vitatkozva Gaylin Studler (1985) a vizuális gyönyör mazochisztikus, a képek által a nézőt elnyomó természetéről beszél.

A néző tekintete birtokolja a látványt, ugyanakkor *A gyönyör összeesküvői* hangsúlyos jeleneteiben a színészek nézőre irányított, kimerevített tekintete kimozdítja a nézőt éren ülő „kukkolót” magabiztosságából. A film nézése során a kameraállásból adódóan a néző egy-egy perverz karakterrel azonosul, szembesül saját illuzórikus pozíciójának instabilitásával. Lacan (1998) szerint a tekintet az, ami meghatározza az ént a láthatón belül, ez az eszköz, amelynek révén az én fotografálva van. Az éntre irányuló tekintet tudatosítja a láthatóságot, a szemlélt is tárggyá teszi. A Másik tekintete meghatározza az én teljes láthatóságát és a szubjektum fegyelmi ellenőrzését is. A Másik tekintete formát és dolgozóságot ad a szubjektumnak, egy olyan stabilitást, amellyel az sosem rendelkezett, mely által az én felismeri saját káprázatszerűségét.

A švankmajeri életműben központi helyet foglal el az illúzió leleplezése, a valóság-síkok szembesítése.⁴ *A gyönyör összeesküvői*ben a televíziós maszturbátort megalkotó újságárus a képernyőn látható híradós műsorvezetővel a televízió képernyőjén keresztül csókolózik, majd a híradóst hirtelen leváltó, áradásról szóló jelenetsornál fuldokolva köpi ki a képernyőn keresztül bekortyolt vizet. Az újságárus által megépített masina a modern technika által felkínált eszközök segítségével feldarabolja, kinagyítja és birtokba veszi a bemozdító testét, Mulvey (2006) terminológiájával élve, szemléltől nézőből *birtokló nézővé* válik.⁵

A látvány megtévesztő, imaginárius volta nem szegi kedvét a film karaktereinek, a szereplőknek a megtévesztés, az illúzió perverz akarása vonja bűvkörébe. Lacannál az én felismerése, pontosabban félreismerése is egy olyan illúzió alapszik, melyet kezdetben a tükör nyújt a csecsemőnek. A tükörben megpillantott képmás egy zárt, optikailag tökéletes identitást vetít elénk. Az érzékelés csalóka világa a tükörstádiumhoz hasonló logikára épül, a tükörben megtapasztalt én egysége mint egész, valami más (a tükör) által keletkezik: „az imago, az éntől alkotott képzet mindig elidegenülteként jön létre és teremődik újjá. *Az elidegenültség az ént elidegeníthetetlen állapota.*” (Farkas, 1994, kiemelés az eredetiben). Az interakció alapstruktúrája a végtelen, imaginárius tükörjáték, ahogy Pivonka és a szomszédasszony szado-mazochista relációjában is egymás képmásai, bábjai töltik be a képzelt másik szerepét.

⁴ Az *Őrületség* című filmben például bábok szerepelnek bábos nélkül, de az illúziók leleplezését eredményezi a Švankmajer által kedvelt *stop motion* technika is (Sorfa, 2006).

⁵ Mulvey (2006) a filmnézés technológia fejlődésének eredményeként dolgozza ki a birtokló néző fogalmát, aki a VHS és a DVD korszaka óta a visszajátzás, megállítás, kikockázás stb. segítségével manipulálni és szexuális értelemben is birtokolni képes a látványt.

Elidegenedés, a film elidegenítő hatása

A *gyönyör összeesküvőiben* az elidegenedést nem csupán a szexuális fantáziákban használt képmások, de a filmben szereplő erotikus gépek is kiemelik. A filmben a technikai médiumok a valós emberi kapcsolatok helyettesítőivé válnak, a szereplők közvetlenül szinte nem is, csupán médiumokon keresztül érintkeznek egymással. A gépek hagyományosan a Walter Benjamin-i értelemben vett *aura*, tehát az egyediség 'itt és most'-jának megfosztásával hozhatók összefüggésbe, az eredetiség és valódiság fogalma a technikai sokszorosítás következtében nem értelmezhető a gépekkel kapcsolatban. Benjamin szerint „a valódiság egész területe kivonja magát a technikai [...] reprodukálhatóság alól” (Benjamin, 1936). A reprodukció az egyszeri előfordulást a tömegessel helyettesíti, mely a tradíció megrendüléséhez, az emberiség válságához vezet. Benjamin szerint a reprodukció szervesen összefügg „napjaink tömegmozgalmaival, melyeknek legtekintélyesebb ügynöke a film” (Benjamin, 1936), a reprodukció, ahogyan azt a képes magazinok és filmhíradók kínálják, nem rendelkezik az egyszerűség, tehát a személyesség vonásaival. Talán nem véletlen, hogy Pivonka és az újságárus is éppen ezeket a személytelennek vélt médiumokat használják fel legszemélyesebb gyönyöreik megalkotásához. Pivonka szexújságok fotóit vágja darabokra, majd a feldarabolt női testek képeit kollázsszerűen felragasztja egy gyöngytyúk feje után megformázott maszkra. Az újságárus saját készítésű gépezet segítségével igyekszik – a filmhíradók vágásai közötti szünetekben, a képernyőn keresztül – szexuális kapcsolatba lépni a híradósnővel.⁶

Friedrich Kittler német médiatudós szerint a lélek a kultúrtörténet során a platóni viasztábla metaforájától (*tabula rasa*, amelybe a görögök egy palavesszővel karcoltak bele a jegyzeteiket) a könyv metaforáján át eljutott addig a technikai fejlődésig, hogy játékfilm lett belőle. A technikai „médiumok éppen azért válnak azokká a kivételes modellekké, amelyek mintájára az úgynevezett önértésünk megképződik, mert deklarált céljuk, hogy megtévesszék és becsapják az önértést”. (Kittler, 2005, 26.). Ahhoz, hogy filmélményben legyen részünk, nem szabad arra figyelni, hogy a vásznon egy másodperc alatt 24 különálló kép jelenik meg, 24 olyan kép, melyek feltehetőleg egészen különböző felvételi helyzetekből származnak (Kittler, 2005). Kittler rámutat, hogy a televíziózásnál is kell egy optimális távolság a doboz és a fotel között ahhoz, hogy a kép ne essen képpontokra. Kittler úgy véli: „a technikai médiumok éppen azért modelljei az úgynevezett embernek, mert az emberi érzékek stratégiai lehengetésére fejlesztették ki őket.” (Kittler, 2005, 26–27.). A filmnézésben lelt perverz, illuzórikus gyönyör hasonlatos a szubjektum tükörképpel való azonosulásához. A *gyönyör összeesküvőiben* az illúzió és a szimuláció elemei a filmnézés természetéhez hasonlóan keverednek, miközben egy perverz vizuális kombinatorika segítségével aláássák a nézői szubjektum önazonosságát. Švankmajer a per-

veziók és a szexualitás eltorzított szintaxisán keresztül építi fel az én elidegenülésének lehetséges módozatait, mely által a film az emberi kapcsolatokat helyettesítő szimbolikus gyönyörök lezárhatatlan alakzatává válik.

IRODALOM

- ALLEN, R. (2004). Psychoanalytic film theory. In: Toby Miller, Robert Stam (Ed.), *A Companion to Film Theory* (pp. 123–145). Oxford: Blackwell Publishing.
- BARTHES, R. (2001 [1971]). *Sade, Fourier, Loyola*. Budapest: Osiris Kiadó.
- BENJAMIN, W. (1936). *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*.
http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html
- DERRIDA, J. (1991 [1967]). *Grammatológia I. rész*. Szombathely: Életünk Szerkesztősége.
- FARKAS ZS. (1994). Jelentőlláncraerve. A lacani szubjektumról. In: uő. *Mindentől ugyanannyira*. Budapest: JAK – Pesti Szalon.
- FREUD, S. (1995 [1905]). *Három értekezés a szexualitásról*. Nyíregyháza: Kötet Kiadó.
- FREUD, S. (1997 [1927]). A fetisizmus. In: uő. *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások* (pp. 151–157). Budapest: Filum Könyvkiadó.
- KITTLER F. (2005). *Optikai médiumok*. Budapest: Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó.
- LACAN, J. (1998 [1973]). *The Seminar of Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (Vol. Book XI)*. New York: W. W. Norton & Company.
- METZ, C. (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- MULVEY, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3):6–18.
- MULVEY, L. (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- SORFA, D. (2006). The object of film in Jan Švankmajer. *KinoKultura*, 4:1.
- STUDLAR, G. (1985). Visual pleasure and the masochistic aesthetic. *Journal of Film and Video*, 37(1):5–26.