

A vágy rebellisei



JAN ŠVANKMAJER NAGYJÁTÉKFILMJEIT IS A SZÜRREALISTA FANTÁZIA RÉM- ÉS VÁGYALAKJAINÉPESÍTIK BE.

Hét egészestés alkotásával Jan Švankmajer a rövidfilmjeivel megkezdett utat folytatta: a nagyjátékfilm formátumra áttérve nem szakított sem a témáival, sem a fogalmazásmódjával. Minden egészestés filmjében megjelenik az animációs látványalkotás, az persze változó, hogy milyen aránnyal képviselteti magát, s milyen szerep jut neki. Az animációs rövidfilmekhez a *Valami Alice* áll a legközelebb, létrehozásakor Švankmajer még nem távolodott el a rövidfilm-készítéstől; a *Faust-leckétől* kezdve azonban megnő mind az élőszereplős, mind a valós helyszíneken felvett jelenetek súlya, azt a látzatot keltve, hogy Švankmajer igazodott a játékfilmek megszokott eszközeihez. Ez azonban nemcsak az animáció megtartása miatt nincs így, számos tényező gondoskodik arról, hogy egy pillanatra se feledkezzünk meg róla: Švankmajer-filmeket látunk, nem szabványozot.

A rendező valamennyi egészestés filmjében szakít a főáramlatbeli film képépítkezésének néhány alapvető konvenciójával, például feltűnően nagy súlyt kapnak a közeliek, főleg a szuperközeliek. Ezek a snittek elsősorban a szemeket és az ajkakot szokták kiemelni, ami azzal is magyarázható, hogy bevallása szerint Švankmajer a szemek és az ajkak alapján választja ki főbb szereplőit, mindegy, hogy kevésbé ismert vagy nagy múltú színészek az illetők (az utóbbiakat képviseli például a *Faust-lecké*ben Petr Čepek, a *Holdkór*ban Jan Tříska). Még inkább a szabálykövető képalkotás ellen ható gesztus, hogy Švankmajer szereplői, ha beszélnek egymással – de mint a *gyönyör összeesküvői* bizonyítja, megszólal-

niuk sem kell – egyenesen a kamerába néznek, azaz nem csupán filmbeli partnereiket szólítják meg, de voltaképpen a nézőt is (szándéka szerint Švankmajer ezzel mintegy a két figura „közé” helyezi filmje publikumát). Utolsó három filmjében Jan Švankmajer személyesen is megszólítja a nézőt, először a *Holdkór*ban tesz így, majd ugyancsak bevezetőt tart a *Túlélni az életet* elején (később a *Rovarban* rendszeresen feltűnik): ha az írók mellélkelhetnek előszót regényeikhez, veti föl Švankmajer, miért ne tehetne így a filmrendező is? Švankmajer kulcsokat ad filmjeihez, de nem „írja elő” a – nem is létező – egyetlen helyes értelmezést, ő volna az utolsó, aki félresöpörné a néző saját értelmezési javaslatait. Mert hogy – s talán ez a Švankmajer-filmek legmerészebb vonása – ezek a művek nemcsak az érzéki tabusértékek szintjén provokatívak, hanem gondolatilag is: az ezredfordulón túli moziban avítnak, de legalábbis különcnek ható módon Švankmajer egészestés filmjei gondolkodásra, kérdésfeltevésre készítenek. Nem válaszokat adnak, hanem kérdeznek; e jellegzetesség az európai művészfilm legnemesebb hagyományait idézi föl és értelmezi újjá, hamisítatlan švankmajeri eszköztárral.

ALICE ÉS FAUST LABIRINTUSAI

Miként Poe-filmjeiben, úgy a *Valami Alice* esetében is Švankmajer a lehető legszubjektívebb módon kezeli az adaptáció jelenségét (mint már a cím elferdítése is utal erre): az eredeti szöveg csupán alapanyag, amelyet – akár alkímista módjára – saját álmái, félelmei, víziói szerint alakíthat. Aligha akad még egy ennyire rendhagyó *Alice Csodaországban*-film, amely a nyilvánvaló változtatások, torzítások mellett mégis követi a könyv cselekményét és megtartja a szereplők zömét. A *Valami Alice* nemcsak a *Jabberwocky* Carrollhoz kötődő animációját folytatja, de fölfogható a *Le a pincébe* kiterjesztéseként is – mint a

csodaország helyett sokkal inkább rémvilágba merészkedő kislány meséje.

Nem Švankmajer változata az első olyan Carroll-adaptáció, amely valódi embert mozgat a stop-motion animáció fantázialényei között; még az 1951-es Disney-rajzfilmet is megelőzte az egy évvel korábban készült – szinte teljesen ismeretlennek számító – Lou Bunin-verzió, amelyben Alice meglehetősen kezdetleges trükkfelvételeken bábfigurák társaságában botladozik. Švankmajer filmje a kevert képalkotás ellenére sem hasonlít jobban a Bunin-filmre, mint a szín pompás Disney-verzióra, amely a švankmajeri alkotásmód tökéletes antitézise. Mint az animáció-szakértő Maureen Furniss találóan megállapította, a Disney-rajzfilm hősnője nem sokáig maradna életben Švankmajer csodaországában. A cseh művész filmjének hús-vér kislánya (Kristýna Kohoutová játssza) rendszeresen arra kényszerül, hogy megvédje magát a nemcsak barátságtalan, hanem egyenesen támadó, veszélyes figuráktól – a nyúl által levezényelt ostrom például válogatott csontvázakat és torzókat vonultat föl, mintha a *Historia naturae* preparátumai és csontkollekciói elevednének meg, vagy új életre kelt volna Vlagyiszlav Sztarevics *Kabalájának* horrorisztikus bábsereglete. Az extrém figurastilizáció a főhősnőre is kiterjed, ez Švankmajer egyik legfontosabb újítása. Nemcsak a Carrolltól átvett testméretváltozásokra kell gondolni, amelyek másoknál a humort erősítik, hanem ismerős és ismeretlen kísérteties (*unheimlich*) határelmosódására: báb- és babaalteregőkkel váltakozik a valódi kislány megjelenése. Švankmajer másik drasztikus módosítása az, hogy szinte az egész cselekményt zárt terekbe helyezi át, azaz kivonja a meséből a tágas és jó levegőjű külsőket; nála nincs díszes kert, erdő és krokettpálya, legfeljebb ezek tárgyakkal szimbolizált vagy bábszínházi díszlettel helyettesített változatai láthatók – kóppott és elhagyatott szobákban, szűk fo-

lyosókon, dohos kamrákban zajlanak a kislány és a lények találkozásai. A *Valami Alice*-ben az égvilágon semmi „angolos” nincs: filmképeiből közép-kelet-európai áporodott levegő árad. Aligha meglepő hát, hogy Švankmajer az eredeti szöveg megidézését is elhagyja, az utolsó harmadig alig beszélnek a filmben – amikor pedig beszéd hangzik el, azt mind a kislány mondja: valamennyi figurának hangot adva mintha ő maga lenne saját meséjének mesélője.

Alice megpróbáltatásaiból van menekvés, az ébredés kivezet a rémek világából, hogy aztán a kislány felfedezze: a nyúlpreparátum – melynek megelevenedése invitálta útra – eltűnt a szobából, az olló viszont, amellyel a királynő parancsára papírfejeket nyisszantott a nyuszi, megtalálható. A középkorú férfi (Petr Čepek), aki a Faust-szerepet magára ölti, s utána hiába igyekszik megszabadulni tőle – mert kényszeresen vagy sorsszerűen folyton visszatér hozzá –, már nem ilyen szerencsés Švankmajernél. A rendező talán leginkább labirintusszerű filmje a *Faust-lecke*, ahol a bábook legendákat újjáteremtő

titkos és zárt világa – a pince, a padlás és a színpad tere – ellenpontozza a kortárs Prága, az utcák, a vendéglők, a bérházak miliójét (utóbbit Švankmajer szinte *cinema verité*s közvetlenséggel mutatja be). Innen érkezik a névtelen hős, kinek útját, hogy eladja a lelkét, titokzatos erők – mint a két színházi ügynök – és saját apátiája éppúgy egyengetik. A filmet mozgató alapvető élmények és félelmek egyike a manipuláció: látható és láthatatlan zsinórok egyaránt a főhős elveszejtését készítik elő. A *Faust-lecke* a Švankmajer-bábfilmek nagyszabású kiterjesztéseként hat, groteszk alakjai különösen a *Don Juan* figurakészletéhez hasonlíthatók – őket egészíti ki a Faust-figura alteregójaként gyurmából formálódó Mephisto vagy az alkímista laborjában megelevenedő miniatűr homunkulusz. A *Faust-lecke* a szubjektív adaptációk legkülönösebb tétele az életműben, hiszen nemcsak irodalmi művekből (Marlowe, Goethe és Grabbe írásaiból) vett töredékeket, mozzanatokot ötvöz, hanem a Charles Gounod-balettből is merít – a népi bábjáték emlékei pedig Švankmajer színhá-

zi gyakorlatát idézik meg, 1962-ben a Semafor színházban állította színpadra, s az 1980-as évek elején a Laterna Magika számára készítette elő a darabot (amit akkor nem mutattak be). A rendező Faustja minden Fausthoz kötődik és mind egyiktől eloldódik: a legenda szürrealista tolmácsolása, švankmajeri dialektusban.

KÉJSÓVÁRAK ÉS FALÁNKAK

Impozáns névsor olvasható *A gyönyör összeesküvői* stáblistáján „tanácsadóként”: Freud, Sade márki, Leopold von Sacher-Masoch, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Max Ernst és a szürrealizmusnak elkötelezett cseh pszichoanalitikus, Bohuslav Brouk. A világ első erotikus filmjében, amelyben – ahogyan ezt Švankmajer nyomatékosította – nem szeretkeznek, a szexuális izgalomkeresés és gyönyörszerzés „alternatív módzatainak” hódol egy maroknyi prágai átlagpolgár. A hat karakter mindennapjaira fókuszáló cselekményvezetés inkább laza, mintsem szoros szálakat sző az ironikusan értendő „összeesküvők” között – kissé *A szabadság fantomja* elbeszélésmódjára emlékeztetve –, mert a postáskisasszony, az újságárus, a nyomó-

„Nincs díszes kert, erdő és krokettpálya”
(Jan Švankmajer:
Valami Alice – Kristýna Kohoutová)





zó, annak tévébemondóként dolgozó felesége, valamint az albérlő és a főbérlő mit sem tudnak (esetleg csak sejtene) valamit a másik privátpraktikáiról. A titkos előkészületek

töltik ki a film első felét, a második pedig – a vasárnap eljövetelével – a szintén magányosan levezényelt beteljesülések. Švankmajer a test erotizálásának egyszerre meghökkentően abszurd és mosolygatóan fantáziadús antológiáját kínálja, amelyben négy-, sőt ötkarú maszturbációs gépezet, tárgyakra ragasztott szőrmék, beszippantott kenyérgolyók éppúgy kékjézetet okozhatnak, mint a halpedikúr orgazmusig fokozott kiélvezése, vagy maszkok és jelmezek felöltése – kiegészülve a vágy tárgyáról mintázott lekötozött, megkorbácsol, megfojtott, s az animáció révén éledni látszó (szalma)bábukkal. *A gyönyör összeesküvéi* egyszerre a vágy mindenhatóságát és a szabadság keresését faggató, a freudi örömelvet abszolutizáló szurrealista komédia, illetve az egyén magányát középpontba állító szomorú kör- és körkép. Mind a két aspektust erősíti, hogy a filmben (leszámítva a tévéből kiszűrődő

„Megtalálja a mesét is”

(Jan Švankmajer:
Ottóka – Veronika
Zilková)

hangokat) egyáltalán nem beszélnek, Švankmajer egyetlen beszéd nélküli egészestés filmje *A gyönyör összeesküvéi*.

Ugyancsak lázadók, a vágy rebellisei az első pillantásra legkonvencionálisabb (egyúttal a leghosszabb) Švankmajer-film, az *Ottóka* hősei is. A természettől rájuk mért csapás, sors ellen lázad a gyermektelen házaspár, amikor a férj fából farag babaforma figurát gyötrődő feleségének. A képzelet hatalma erősebbnek bizonyul a realitásnál, a fagyökér nemcsak a feleség vágyaiban, de valóban életre kel a történet szerint – mint a mesében, amely nálunk éppúgy megtalálható (lásd a *Magyar népmesékben a Fából faragott Péter*-epizódot), mint a cseheknel: Karel Jaromír Erben gyűjtése alapján írta Švankmajer a forgatókönyvet. A meselemek kezdetben morbid családi komédiával látszanak keveredni, s megidézik a torz vagy nem-emberi gyermek gondozására épülő rémképzeteket is (Larry Cohen: *It's Alive*; David Lynch: *Radírfej*), de sötét horrorkomédiába torkollanak az események, amikor másik mese motívumai épülnek be Otesának (azaz Ottóka)

életébe: a mindent felfaló kisgömböc. Innentől kezdve Švankmajer a zabálás és felfalatás kannibalisztikusnak csak azért nem nevezhető rémségeire fókuszálhat, mert az embereket egy fából eszkábált – stop-motion animációval mozgásba hozott – óriáscsecsemő darálja le a torkán. A külvilágból érkező hivatlanok (a postás, a szociális munkás) éppúgy Ottóka feneketlen bendőjében végzik, mint a bérház mikrokozmoszának lakói (előbb a kéjenc öregember, utána maguk a szülők is). Az *Ottóka* cselekményében fokozatosan előtérbe kerül Alžbětka, a szomszéd kislány alakja, aki nemcsak kikémléli a házaspár titkát, de megtalálja a mesét is, amely alapján előre tudja, mi fog történni – sőt, ebben maga is segítkezik, a pincében lelakatolt Ottókának szövetségesevé, afféle fogadott testvérevé válik. Alžbětka a *Le a pincébe* és a *Valami Alice* kislány-karakterének sorába illik, a figuratípus dacosabb és vakmerőbb változata. Az ő felolvasásában elevenednek meg a mese képsorai, amelyek papírkivágásos animációval – Eva Švankmajerová tervezésében – készültek: az Otesának mese szinte film a filmben, akár önálló animációként is megállná a helyét.

A TERÁPIA LEHETETLENSÉGE

„Infantilis tisztelgés Edgar Allan Poe és Sade márki előtt” – így konferálta föl Švankmajer a *Holdkört*, pályája egyik legmegosztóbb filmjét, amelyet néme-lyek a rendező addig készült legkiábrándítóbb opuszkáék aposztrófáltak, míg mások alábecsült mesterműnek tartják. Könnyen lehet, hogy az utóbbiaknak adhatunk igazat. A *Holdkört* megtekinteni nem kevésbé felzaklató élmény, mint mondjuk a *Viridianát*, a *Salót* vagy a *Sweet Movie-t*, s hozzájuk hasonlóan annak ellenére is többféleképpen értelmezhető alkotás, hogy Švankmajer konkrétan megjelöli, filmje milyen ideológiák összecsapását modellelzi (amelyek mögött nem nehéz felismerni az államszocialista múltat és a romjain kiépült neokapitalista ámokfutást sem). Az elmegyógyintézet vezetésének kétfajta stratégiája feszül egymásnak, az abszolút szabadságot preferáló – az ápoltak tevékenységét nem korlátozó – újszerű közelítésmód, illetve a régivágású, a szigorú felügyelet és a pedáns büntetés egyensúlyozására alapuló, elnyomó változat. (És mint Švankmajer mondja: a kettő legrosszabb aspektusaiból táplálkozó harmadik vezetési módszer jellemzi azt a bolondokházát, amelyben élünk – a rendező szavai 2005-ösek, de aktuálisabbak, mint valaha.) Poe-tól *Az elszett temetés* fő motívumát, az élve eltemetés rémét és a *Dr. Kátrány és Toll professzor módszere* alapszituációját, az elmebetegek és az orvosok helycseréjét vette át Švankmajer, Sade márkitól pedig nem is konkrét művét adaptálja, hanem elsősorban szellemiségét idézi meg. Jan Tříska alakítja lenyűgözően az eszelőst, akit csak márkiként emlegetnek – s természetesen a hírhedt libertinusról mintázta a rendező –, és bár a papírforma szerint nem ő a valódi főszereplő, bizarr intrikáival, istenkáromló szónoklataival és háborodott nevetésével rendre a középpontba tolszik. Az igazi főhős a két tűz közé kerülő fiatalember, akit jóhiszeműsége és naivitása révén könnyen manipulálhat mindkét oldal: az orvosok helyét átvevő örültek éppúgy, mint a pincemélyi fogásukból kiszabadított doktorok, akik közül az intézetigazgató majd eldönti, hogy főhősünk valóban jogosult-e elhagyni a szanatóriumot. Jean Berlot figurája a Švankmajer-életmű egyik leginkább bábszerű – illetve bábbá

degradálódó – alakja, aki rémálmaitól próbál menekülni, mégis azok helyszínén végzi: az elmegyógyintézetben.

A Švankmajer-nagyjátékfilmek összefüggésében újszerűnek hat, hogy szemben az előző filmek kortárs Prágájával, a közeg hangsúlyosan anakronisztikus és kevésbé eldönthető, hol játszódna az események: sokszor mintha a 19. században mozognának a szereplők – lovaskocsin közlekednek s a guillotine-t is emlegetik –, pedig kortárs eszközök (számítógép, autó) is fel-feltűnik időnként. A másik rendhagyó vonás, hogy ezúttal nem a történet szereplőihöz társul animációs mozgatás (nincs is kit ilyen módon elevénné tenni, mint korábban a nyulat vagy Ottókát), hanem az alapcselekménnyel mintegy párhuzamosan futó, azt rendszeresen szinte kórusként megszakító és végigkísérő betét-képsorokban láthatunk animációt. Ezek mindegyike hússzeleteket vagy belső szerveket (főként nyelveket) mozgat, s hatásuk amennyire émelyítő érzékileg, intellektuálisan annyira nyitott is: a cselekményt nemcsak tükrözik ezek a szekvenciák, hanem olykor parodizálják, máskor továbbgondolják. A zárókép bolti polcon lélegző befóliázott hússzelete mindenestre elég szemléletesen szimbolizálja Jean Berlot további sorsát.

A *Holdkört* sokkoló víziója után Švankmajer nem távolodott el teljesen a pszichoterápia témakörétől, noha a *Túlélni az életet (elméletben és gyakorlatban)* lényegesen kellemesebb világba vezet, s ezúttal a rémálmoknál nagyobb szerepet kapnak a vágyakat beteljesítő álmok. Švankmajer „pszichoanalitikus komédiaként” utalt filmjére, amely valóban minden addigi munkájához képest explicitbben használja a pszichoanalízis tanításait az álommunkáról, az Ödipusz-komplexusról vagy akár az *anima* archetípusról – sőt, magát Freudot és Jungot is „szerepelteti”, a pszichoanalitikus doktornő irodájában függő arcképeiket nagy kedvvel s remek humorral animálja a rendező. Az álmaiba menekülő középkorú prágai hivatalnok története olyan vizuális stílusban jelenik meg, amely Švankmajer korábbi egészestés munkáit egyáltalán nem jellemezte, s rövidfilmjeiben sem kifejezetten találni előzményét (valamennyire a *Férfiás játékok* figurastilizációja előlegezheti). A színészek olyan kollázsanimáció formájában láthatók, amelyek leginkább Terry Gilliam Monty Python-munkáira emlékeztetnek; fotóki-

vágásos alakjaik a róluk készült normál felvételekkel váltakoznak. Švankmajer bevezetője arról is tájékoztat, hogy a költségvetés szűkössége miatt helyettesítik fotókirovágások a színészeket – az olyan kreatív elme azonban, mint Švankmajer, e vélt hátrányból is képes valós előnyt kovácsolni. Míg a filmmel egyazon évben bemutatott hollywoodi superprodukciónak, a hasonló témákat érintő *Eredet* hiába játszódik álmokban, steril és geometrikus képvilága még az álomszerűség minimumát is nélkülözi, addig Švankmajer a látszólag mosolygatóan együgyű, „fapados” vizuális eszközzel valóság és álom egybejátszását, összekapcsolódását segíti (ami a cselekményben is tapasztalható, az álmodott hibás bankjegyek ébredés után valódi fizetőeszközzé válnak).

Szívemarkoló búcsúfilm lehetett volna a *Túlélni az életet* (tragikus záróképét különösen nehéz feledni), amely Švankmajer megannyi rögeszméjét – az álmoktól kezdve a gyerekkor monomániás visszaidézésén keresztül az evésmotívumig – újszerű, de a rendezőtől nem idegen stílusban foglalja össze. Az életmű zárófilmjének mégis a *Rovar* ígérezik, amely középszerű ujjgyakorlatként, fáradt bohóckodásként „megférne” valahol a korábbi, kiváló alkotások között. Tudatosan utolsó filmként vállalt munkaként viszont határozottan hiányérzetet kelt. Švankmajer ezúttal is irodalmi műhöz nyúlt, Karel és Josef Čapek 96. éve írt drámájához, amely lehetőséget ad, hogy rovarszerepekbe bújó embereket vigyen vászonra, vagyis inkább állítson színpadra. Švankmajer filmjében a darab olvasópróbájának és színpadi elpróbálásának jelenetei olyan képsorokkal váltakoznak, amelyekben a hattagú társaság figurái egyre inkább magukra öltik rovaralteregőik tulajdonságait. Ebből ugyan frenetikus abszurd, karkai szorongásvízió vagy fekete komédia is kibontakozhatna, de a švankmajeri képzelőerő itt csak takaréklángon ég, még a stop-motion részleteket is szűk marokkal méri. A rendező legszokatlanabb – ezúttal inkább visszafelé elsülő – ötlete, hogy a filmet folyamatosan megszakítják a forgatás képei: mintha csak a werkfilmet beépítették volna a bemutatásra szánt alkotásba. A *Rovar* alighanem csupán lábjegyzet lesz Jan Švankmajer filmes életművében – amely az európai (és az egyetemes) filmtörténetbe kitörölhetetlenül beírta magát. •