Kiss Attila Atilla

Kiss Attila Atilla: Felületkezelés. A Crash szemiográfiája

Szerző

Kiss Attila Atilla (1965), irodalomkutató, a szegedi deKON-csoportnak megszűnéséig tagja, az SZTE Angol Tanszékének vezetője. Írásai a posztszemiotika, valamint a reneszánsz és a posztmodern dráma értelmezési területein jelentek meg. 2000-ben a Szegedi Tudományegyetemen létrehozta a Kulturális Ikonológia és Szemiográfia Kutatócsoportot.

E-mail: kiss_a_m@yahoo.com

Kiss Attila Atilla

Kiss Attila Atilla: Felületkezelés. A Crash szemiográfiája

The image cannot be destroyed. (1)
W. T. J. Mitchell (2)

1. Kiborgok: testgépek és géptestek

Egy kor művészete a legtöbbet talán akkor árulja el önmagáról,
amikor a *test*hez való viszonyát „közszemlére” teszi.
Bacsó Béla (3)

A posztstrukturalista kritikai gondolkodás egyik leggyakrabban tematizált kérdésköre, a test problematikája kitüntetett helyet foglal el a jelhasználó szubjektum elméleteinek meghatározó diszkurzusaiban. A posztszemiotika legfontosabb meglátásává vált, hogy a jelentés ontológiájáról és keletkezési rendjéről végzett számvetéseink nem elégedhetnek meg a fenomenológia transzcendentális egójának absztrakciójával, amelyről többek között Julia Kristeva mutatta meg kitartó munkával azt, hogy semmivel nem több, mint a nyugati metafizika kartéziánus szubjektuma. (4) Emellett azért is megkerülhetetlenné vált a szubjektum korporalitásának elméletbe foglalása, mert a test a legkitapinthatóbb találkozási pontja a hetvenes évek közepére bekövetkező két nagy elméleti újrarendeződésnek, az úgynevezett „nyelvi fordulatnak” és az úgynevezett „képi fordulatnak.” Mára már nem szükséges azt feltételeznünk, hogy a két fordulat kritikai recepciójának nem teljesen szinkron lefolyása fontossági sorrendet takarhatna. Mindkét fordulat egyaránt hatalmas erővel dekanonizálta az addig uralkodó elméleti, kritikai előfeltevéseket, és ezek az erők jelenleg együttesen fejtik ki hatásukat a szubjektumnak és a jelentésalkotásnak a hierarchiájáról, függőségi rendjéről kialakított elképzeléseinkben.



A test elméleti homloktérbe állítása ráadásul kifejlesztette és fokozta az érzékenységet olyan kultúrszemiotikai, kultúrtipológiai párhuzamok iránt is, amelyeket lehetséges immár a strukturalista vagy organicista modelláló hevületektől függetlenül is értelmezni. A szubjektum összetett, pszichoszomatikus, testi-idegrendszeri felépítésének episztemológiája vált például az egyik legfontosabb kapcsolódási ponttá azokban az erőfeszítésekben, amelyek a kora modern és a posztmodern kor között felfedezhető párhuzamok feltérképezésére irányulnak. A középkori testfogalom megrendülése, kora modern heterogénné válása, majd felvilágosodás kori elfojtása és filozófiai száműzetése elvezet bennünket a modernitás befejezetlen projektumában az egyik fő traumatikus pontnak, az elvarrhatatlan szálnak: a testnek az előtüremkedéséhez. A kora modern ismeretelméleti és teológiai-tanatológiai válság testfogalmának ismeretében érkezünk el pontosabb megértéséhez a posztmodern testnek, amely olyan erővel világlik ismét előttünk, mint annak idején az első reneszánsz anatómusok márványasztalán, pontosabban boncolóállványán, avagy a képalkotó raszter mögött. (5)



A posztmodern film a testet mint a befogadónak, a néző, szkopofilikus szubjektumnak a testét értelmezi az élettér és a kameraperspektíva viszonyrendszerébe állítva, majd ezt a viszonyrendszert mint hierarchikus, függőségi rendszert értelmezi. Az *Apertúra* oldalain nemrégiben Matuska Ágnes érvelt érdekfeszítő módon amellett, hogy Tarantino test-tematizáló *Kill Bill* filmjeinek értelmezésében segítségünkre lehet a posztmodern film és a kora modern bosszútragédia reprezentációs logikájának és hasonlóságokat mutató ismeretelméleti problematikájának összevetése. (6) Írásában összefüggéseket mutat ki az ismeretelméleti határvonalak összemosódását tematizáló reneszánsz bosszú-dramaturgia, valamint a valóság-

fikció-metafikció határvonalak szétválaszthatóságát elbizonytalanító *Kill Bill* filmek között. Jelen írásomban egy olyan rendező filmjével kívánok foglalkozni, aki eddigi munkássága során megítélésem szerint szintén az ilyesfajta határvonalak vizsgálatának szentelte a legnagyobb figyelmet.

Nehéz lenne olyan filmet felidéznünk emlékezetünkben a kilencvenes évek közepéből, amely ugyanakkora hatást hozott létre, mint amekkora megosztottságot a kanadai David Cronenberg *Crash*(1996) című alkotása okozott a kritikusok és a nézők körében egyaránt. (7) Bemutatását hónapokon keresztül halogatták a konzervatív észak-amerikai ízlésformálók ellenállása miatt, az első vetítésekről tömegek vonultak ki, és ugyanígy tömegek nézték végig, hogy aztán hangos ovációval ünnepeljék azt a kísérletező, tapintatlan, merész, éleslátó, perverz filmi nyelvet, amely Cronenbergtől egyébként addigra egyáltalán nem volt szokatlan. A film James Ballard angol író azonos című kísérleti-pornográf-borderline-sci-fi regényének (1973) adaptációja, melyben a regény szerzőjével azonos nevű főszereplő, James Ballard (a filmben James Spader alakítja) feleségével, Catherine-nel (Deborah Unger) együtt fedezi fel az összefüggéseket a gépek teste és a testek gépezetei, az autós baleset és az erotikus izgalom, a karambol okozta roncsolás és a szexuális vágy energiái között. A felfedezésekhez a karambolokat fényképező és híres baleseteket újrarendező megszállott, Vaughan nyújt számukra irányítást, egyre mélyebbre vezetve őket az először riasztóan bizarr, később ellenállhatatlan erővel vonzó test-felfedezésekbe. Az eredeti Ballard regényhez képest Cronenberg nagyon visszafogott, szinte hideg és lecsupaszított képi változatot kínál, bírálói mégis erkölcstelenséggel és perverzióval vádolták. Mindenféle ellentmondásos kritikai visszhang ellenére annyit feltétlenül leszögezhetünk, hogy Elias Koteas (Vaughan) igen figyelemre méltó alakítása miatt mindenképpen érdemes megnézni az alkotást.

A málladozó amerikai művészmoziban, ahol a filmet először volt alkalmam végignézni, mindösszesen nyolcan ragadtunk a piros ülések mumifikálódott rágógumi-szerelvényekkel megerősített műbőréhez, de a végén egyikőnknek sem volt sürgős az indulás, miközben a stáblista futott. A film ember és gép, test és autó, vágyműködés és kielégíthetetlenség kapcsolatrendszereit tematizálja, és a látottakról való merengésem még tartott, mikor néhány nappal később egy autósélmény hatására került végleg helyre bennem az a vízió, amelyet a *Crash* élménye ember és automobil, test és jelentés, közvetlenség és távolság kapcsolatáról létrehozott bennem.

A városból barátaim társaságában kiautózva a karavánnal megálltunk egy piros lámpánál, és várakozás közben megdöbbenve érzékeltem, hogy az autó megremeg alattam, majd apró döccenésekkel előrelendül. Hátrafordultam, a mögöttem lévő kocsiban spanyol barátom vigyorgott szélesen, ami csak tetézte a bennem fellobbanó kelet-közép-európai reflexeket. Alapos gyanúm volt arra, hogy irdatlan Volvójával hátulról megnyomogatta karcsú Datsunomat. Már pattantam volna kifele a karosszériából, hogy aggódó tekintetekkel felmérjem, milyen kár érte a drága berendezést ($950), hol csúfoskodnak rajta förtelmes karcolások, amikor a kelet-közép-európai reflex helyett hirtelen egy másik horizontból voltam képes átélni a durva inzultust, és a Cronenberg filmmel együtt világossá vált bennem mindaz, amit az autó Amerika és a posztmodern számára jelent. Az egyik kulturális repertoár szerint begőzölt cimborám meghúzta a

kocsimat. A másik, később aktiválódó repertoár szerint ugyanakkor egyszerűen az történt, hogy megölelgetett az autójával, az autóján keresztül: az ő kocsija, ami az ő teste köré vont test, megcirógatta az én kocsimat, ami az én testem köré vont test. Ezek a géptestek ugyanúgy kopnak, nyúzódnak, törődnek, mint saját hús-vér testünk, értékcsökkenést bennük a karcolások nem okoznak. A használati értéken és a csereértéken túlmutató társadalmi szimbolikus értéküket már nem attól nyerik, hogy státuszszimbólumként szerepelnek (arra ott vannak a négyszáz lóerős négykerék-meghajtásúak), hanem attól, hogy a testünk helyett is állhatnak. Rajtuk keresztül érintjük meg a teret és a sebességet, ahogy az evőeszközökön keresztül érintjük meg a főtlentől elkülönböztetett ételt, ahogy ruhán keresztül érzékeljük a bennünket körülvevő levegőt, növényzetet, talajt. Mégsem a géptest és a testté lett gépezet összefüggésében vált világossá számomra a *Crash* jelentésszerkezete, hanem a felületek, a határvonalak, a struktúra és a roncs közötti átmenet összefüggésében. Már éppen hátramenetet kacsoltam, hogy a kuplungra nehezedő lábamon és a sebességváltót markoló tenyeremen jobban érezzem a Volvo és a Datsun felületeinek érintkezését, amikor a lámpa zöldre váltott, a karaván továbbindult, a testté lett gépekben zötykölődő géptestekkel együtt.

A géptest a *Crash* 1996-os bemutatójának idejére természetesen már a kritikai gondolkodás és a filmes – kritikai kultúrakutatásos – szemiotikai elméletek bőségesen feldolgozott témájává vált, hiszen addigra Donna Haraway már megírta a Kiborg-kiáltványt, (8) a gép és az organizmus ismeretelméleti határvonalainak feszegetésével pedig nemcsak a sci-fi elméletek, hanem a társadalomtudományok újabb elméletei is behatóan foglalkoztak, a kérdést a testről szóló kiterjedt szemiotikai-filozófiai diszkurzusba ágyazva. (9) A *Crash* bemutatására vagy elemzésére irányuló kezdeti szakirodalom bővelkedik feldúlt és elméletileg nem nagyon igényes megfogalmazásokban. Egy magyar recenzens így elmélkedik a látottakon:

> A kínzó, minden korlátot semmibe vevő szexuális vágy, amely az autókarambolok láttán, átélésekor, vagy elszenvedése után eluralkodik férfiakon és nőkön egyaránt, a nemiség kergekórja ördögi automatizmus, férfiak nőkkel, férfiak férfiakkal, nők nőkkel, kétlábúak kétlábúakkal, kétlábúak féllábúakkal szerelmeskednek. […] drága fémdobozokba zárva, a földi életet pusztító mérgesgázt eregetve, összezúzott testek iszonyát maguk előtt tolva, száguldoznak keresztül-kasul földrészeket behálózó utakon. Csakhogy ezt nem erkölcstelenségnek, hanem civilizációs haladásnak nevezzük. (10)

A drága fémdobozok, a mérgesgáz, a kergekór és hasonló kifejezések segítségül hívása csak akkor lesz eredményes, ha abban hiszünk, hogy Cronenberg alkotását valami egyszerű képlettel lehetséges leírni. Ettől egyébként a film alkotói is tartottak. (11) A vonatkozó szakirodalom legérdekesebb részei ugyanakkor a filmet Cronenberg korábbi alkotásainak tükrében a virtuális- vagy hiperrealitás, a kiborg és az abjekció jelenségein keresztül igyekeztek magyarázni. A kései kapitalizmus fölöslegre épülő fogyasztói társadalmának mélység nélkülivé váló felszíni működése vélekedésük szerint úgy ölt testet a filmben, hogy az emberi test és a valóság közé ékelődő automobil még jobban eltávolítja tőlünk a valóság közvetlen megtapasztalásának lehetőségét. Az

autón keresztül tapasztalt valóság olyan virtuális valóságként uralkodik, amelynek áttörésére, kimozdítására irányul a roncsolás, az elgépiesedett testek csonkolása, a seb esztétikája, az abjekció által a szubjektumra mért pszcihoszomatikus hatás.

Image not found or type unknown Image not found or type unknown

Mégis, azt tapasztalhatjuk, hogy az abjekció elméletét segítségül hívó elemzések túlságosan hamar megelégednek a testnedvek, szexuális áthágások, csonkolt testrészek látványa által okozott hatások felemlegetésével, anélkül, hogy az abjekciót igazán annak fényében tárgyalnák, ahogyan Cronenberg szinte valamennyi filmjében tudatosan tematizálja a struktúrákat alkotó határvonalak áthágását, az elválasztó biztonság megszegését.

Tagadhatatlan, hogy a határok paradigmatikus megkérdőjelezésére a magyar recepció is felfigyelt Cronenberg munkásságában. Beregi Tamás például kimondatlanul is Haraway megfontolásait alkalmazza, amikor az *eXistenZ* és a korábbi filmek kapcsán kitűnően veszi észre a határvonal problematizálását Cronenbergnél:

> Cronenberg *eXistenZ*-e még az előző filmeknél is merészebb: elveti a valóság és a virtualitás bárminemű szétválaszthatóságát, tagadja a határvonalak létét, így a végletekig fokozza a terek közti átjárhatóság lehetőségeit. A film digitális terei maguk is többrétegűek, mitokondriális vagy rhizómaszerű héjakként borulnak egymásra. A főszereplők állandóan újabb és újabb virtuális burkokba, szédítő útvesztőkbe lépnek, mi több, a történet legvégén sem derül ki, valójában mi is a realitás, létezik-e ilyen egyáltalán. (12)

Schubert Gusztáv fejtegetéseit legjobban talán Virilionak a sebességről és a gyorsaság posztmodern ekszázisáról, valamint Baudrillard-nak a történelem végéről és a hiperrealitásról szóló elméleteinek tükrében lehet értelmezni:

> A társadalom és a kultúra hagyományos szerkezete nem bírja el a tudás osztódásának hatalmas terhét. Nemcsak arról van szó, hogy a gépek fölfalták a teret, semmissé tették az időt. (És egyszersmind komikussá tették a történelmet, minden korábbi vívmányt leértékeltek, a maratoni futó teljesítménye a mobiltelefonok korában értelmezhetetlen: nincs többé aurája.) Nagyobb veszedelem, hogy a megismerés sebessége felülmúlja a praxis, az alkalmazás (és alkalmazkodás) ütemét. A jövő-sokk, amit Alvin Toffler már a hatvanas évek végén pontosan diagnosztizált, mára abszurddá fokozódott. (13)

Varró Attila az abjekció és a kiborg képvilágát kapcsolja össze a *Crash*-ben tematizált szexualitás és vágyakozás elemzésében. A „testhorror" rendkívül találó kifejezés, bár Varró meglátásai olyan horrorszerű elemekre koncentrálnak, amelyek nézeteim szerint éppen távol tartanak bennünket az abjekció finomabb megértésétől:

> Míg a horrorfilm alapja a műfaj teoretikusai és alkotói szerint végső soron a haláltól való rettegés, a *temor mortis,* Cronenberg esetében kezdettől fogva második helyre szorul a vágyhoz kötődő félelem mögött (érdemes összeszámolni, a műfajhoz képest milyen kevés haláleset fordul elő rémfilmjeiben). Ez a jellegzetesség biztosítja a rendezői életmű egységét, akkor is, amikor az messze maga mögött hagyja az elején választott zsáner kereteit: a *Két test, egy lélek*, a *Pillangó úrfi* vagy a *Karambol* bizarr szerelmi drámáit nem annyira a színhúshoz kötődő erőteljes vonzalom köti a vérbeli Cronenberg-rémfilmekhez, mint inkább az elsődleges veszélyforrást jelentő Vágyakozás, a feltartóztathatatlan törekvés egy tökéletes beteljesülés felé. A szexualitás nem élményszerző/termékenyítő kreatív tevékenység, sokkal inkább pusztító hatalmi harc élet és halál, szimbiózis és parazitizmus határsávjában: szemben a Paraziták akaratvesztett áldozataival a *Veszettség* vámpírhősnője már átérzi fertőzöttsége végzetszerűségét, a záróképben szemeteskocsiba dobott hullájával az első igazi Cronenberg-hős, Max Renn és Seth Brundle elődje születik meg. A szex egy halálos kór eszköze, amely két élőlény egymás iránti vágyából születik: Cronenberg testhorrorjaiban nem a szex halálos, hanem a halál válik szexuális élménnyé, amely egyszeri és tökéletes, legyen bár előjátéka hosszú leépülés vagy néhány pillanatig tartó karambol. Művei egy fokozatosan fejlődő vírus munkái, amely egyre kevésbé roncsolja szét gazdatestét, miközben változatlanul gyönyörű, eksztatikus halálra ítéli azt. (14)

A fentiek fényében és részben a fenti meglátásokkal ellentétben az a meggyőződésem, hogy Cronenberg a szexualitás, a testhorror, a géptest és a testgép motívumait arra használja fel, hogy a struktúrák közötti határvonalak áthágásával, elhomályosításával, illetve egészen pontosan a határátlépés pillanatának aprólékos vizsgálatával mozdítsa ki a befogadó identitáspozícióját, és így képezi le igazán az abjekció hatásmechanizmusát. Visszatérve a kora modern és posztmodern párhuzamra, valamint Matuska Ágnesnek a Tarantino filmekkel kapcsolatos meglátásaira, megfigyelhetjük, hogy a határvonalak ilyesfajta „próbára tételében" is kifejezett hasonlóságot fedezhetünk fel a posztmodern film és a kora modern drámai-színházi reprezentációk között. Az abjekciót a reneszánsz bosszútragédia sem „csak úgy" viszi színre: a megcsonkított testek, levágott és levélként elküldött testrészek, lassú bomlásnak indult áldozatok azért kerülnek újból és újból a kora újkori figyelem középpontjába, mert az életből a halálba, a jelentésesből a jelentéstelenbe, a strukturáltból a strukturálatlanba való átmenet pillanatát, illetve a pillanat elnyújtott faggatását igyekeznek ábrázolni. A középkorból megörökölt *ars moriendi* a szubjektivitás új típusainak kialakulása és a reformáció új teológiája miatt megkérdőjeleződik, a halálhoz való viszonyulás ismeretelméleti problémává, tanatológiai válsággá válik. Hieronimo várakozásaink szerint már rég a tudati felbomlás legmélyéről kiáltozik felénk, Hamletnek már rég hullamerevnek kellene lennie, Othello már rég elveszítette összes létező vértartalékát, és Lavinia emberi számítás szerint már rég nem lehetne a létezők között, de még hosszú monológban vagy leleményes jelölési módokkal, az

élet és a halál határmezsgyéjén billegve fejtegetik a sors nagy titkait. Ezt a billegést, a különféle struktúrák között megképzett határok áttörésének pillanatait tematizálják a *posztmodern ars moriendi* emblémáival Cronenberg filmjei. Ebbe a tematikába illeszkedik a *Crash* is, ahol az automobil nem beékelődik a test és a természet közé, hanem magán viseli a testet, és testhatárrá válik, hogy fémes, üveges felületeinek történetein keresztül tapasztalja meg a szubjektum saját, kielégíthetetlen vágyának történetét.

2. Az abjektum

…ama homályban lakozó, testi lélek,
amely mindnyájunkban ott munkál…
Rakovszky Zsuzsa (15)

Az abjekció könyvtárnyi szakirodalmát áttekinteni itt nem lehet feladatunk, mindenképpen érdemes azonban észben tartanunk azt, hogy Julia Kristeva abjekció-fogalmával óvatosan kell bánnunk, ugyanis az abjekció elbeszélése Kristevánál mindig két nézőpontból történik, de nem válik mindig világossá, éppen melyik nézőpont kerül működésbe.

A szubjektum heterogén pszichoszomatikus rendszerének elméletében Kristeva két modalitást különböztet meg. A szemiotikus modalitás a strukturálatlan ösztönkésztetések, vágyenergiák, elfojtások, fiziológiai működések, lüktetések és áramlások kaotikus összessége, ebből a dimenzióból nyeri a jelölés folyamatában a szubjektum az energiát. Ezzel szemben a szimbolikus modalitás a nyelvi bináris rendszer logikai-predikációs műveletekre épülő szintje, amely folyamatos identitáspozíciót artikulál a szubjektum számára, és ennek a pozíciónak az eléréséhez nyújt „táplálékot" a szemiotikus, ugyanakkor kaotikusságával állandóan veszélyezteti is a szimbolikus rögzüléseket.

A két modalitás viszonyrendszerében értelmezve az abjekt a szubjektum első, legarchaikusabb élménye, az elkülönböződések rendszerének első instanciája: még nem szubjektum-objektum szembenállásra épülő bináris rendszer, de már nem is az anyával való szimbiotikus egység állapota. Az abjekt a kilökődésnek, a rendszer elutasításának, az elveszettségnek az ősélménye, de ebből az élményből nyílik meg a szimbolikus bináris dimenziója. Ez tehát az abjekt szerepe a szubjektum megképződésének történetében.

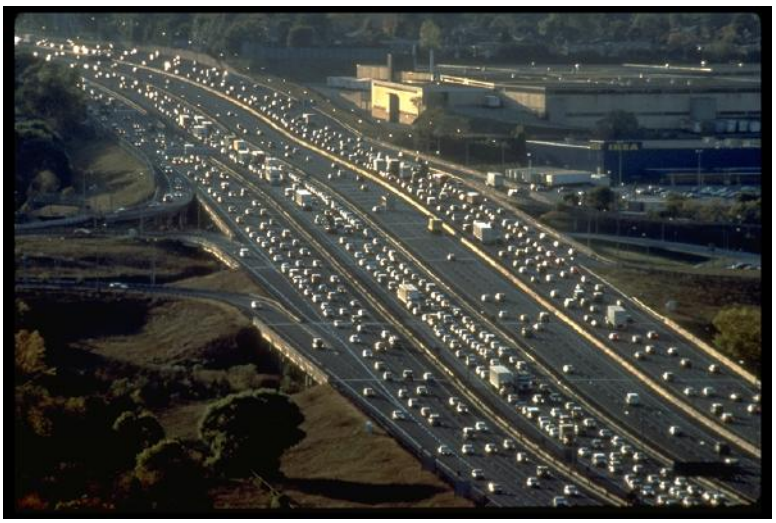
Van azonban egy másik nézőpont, ahonnan az abjekt működését szintén vizsgálat tárgyává tehetjük, ez pedig az a hatás, amit az abjekttel való szembesülés élménye gyakorol a már megképződött szubjektumra, az ego-pozícióra. Az abjekt az az élmény, amellyel szemben nem képződik meg jelentés, következésképpen nem alakul ki a szubjektum identitás-pozíciója, a szubjektivitás bástyái meginognak, a szubjektum „beájul." Ebből a nézőpontból tekintve az abjekt mindenekelőtt olyan kétértelműség, hibriditás vagy heterogenitás, amely lehetetlenné teszi a szerkezet, a biztos határvonalak által kijelölt struktúra felállítását. Ebből következik, hogy a szubjektum identitásrendszerére az abjekt leginkább a felületeknek, azaz a struktúrákat elválasztó

határvonalaknak, a belső és a külső érintkezési pontjának megsértésével tud hatást gyakorolni, mégpedig olyan hatást, amelynek eredményeképpen a szubjektum „visszacsatolódik” a szimbolikus előtti szemiotikus motilitásba.

Érdemes átgondolnunk Kristeva kedvenc példáját az abjekció élményére. Szemléletesen taglalja azt a pillanatot, amikor a tej föle megakad az ember torkán, a „kint és a bent között”, amit a szubjektum egyszerre behatolásként és kilökődésként él meg. Egy felület, ami a felületek közé ékelődik, teljes összeomlásba taszítva a nyelvbe kapaszkodó egót. Ez tehát egy olyan működés, olyasfajta élmény, amikor a már megképződött szubjektum látszólagos homogenitását sodorja válságba az abjekció élménye. Az eddigiek alapján mindenképpen levonhatjuk a tanulságot, hogy az abjekció élménye „a felületeken utazik.” Meglátásom szerint ezeket a felületeket és az ilyesfajta felületeknek az áthágásait tematizálja Cronenberg a *Crash* című filmben. A film megértéséhez tehát olyan *heteroszemiotikus elmélet*nyújthat interpretációs módszertant, amely képes számot vetni a nyelvi és a képi fordulat után bekövetkező „testi fordulattal” is. (16)

3. Totem és protézis

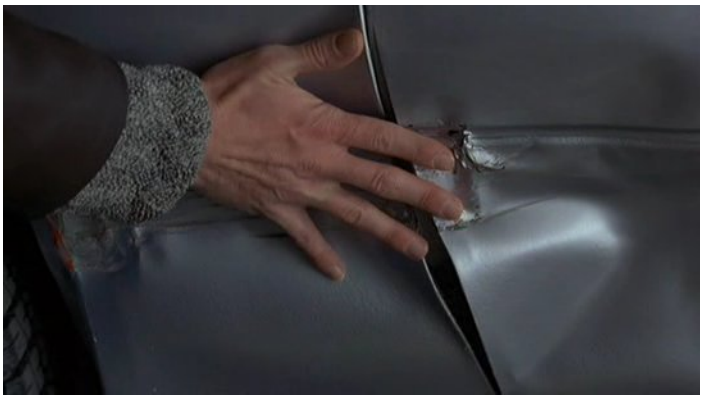
Újra azt mondtam: a nyomtatott a tényleges,
és a tényleges már csak vélhetően tényleges.
Thomas Bernhard (17)



A fentiek alapján akkor érthetjük meg igazán pontosan emberi test és automobil roncsolásos, szexualizált képrendszerét, ha a szubjektum testisége és az erre irányuló abjekció logikája felől tekintjük a testgépek és a géptestek határsértéseinek tematizálását Cronenberg filmjében. (18) Ez a nézőpont azt is lehetővé teszi számunkra, hogy a gépkocsi és a test dialektikájában az automobilt ne az automatikusan kínálkozó árucikk-fétisizmus jegyében értsük meg, hanem olyan protézisként értelmezzük, amely mindenkor jelen- és kéznél lévő totemként szolgál a posztmodern szubjektum kulturális képvilágában. A *Crash*-ben a gépkocsi nem a valóság megtapasztalásának akadálya, hanem a test meghosszabbítása, olyan *testnyúlvánnyá vált protézis*,

amelyet ugyanakkor egyfajta ritualizált, vallásos tisztelet és áhítat vesz körül. Ez a*totemizálódott protézis* válik a posztmodern szubjektum igazi testhatárává, ez az a felszín, amelyen keresztül a valóság megérinthetővé válik, és az automobil lesz az a kultikus tárgy, amelynek különféle testet öltései az egyes gépkocsik, de amelynek képét, az *imago*-t elpusztítani, eltörölni nem lehet. (19) Következésképpen, amikor Cronenberg sorozatosan az ember köré nőtt automobil vagy gépezet felületeit, illetve azok sérülését tematizálja, akkor tulajdonképpen az identitáspozíciók új határaira, a szubjektum új bőrére koncentrál. A filmben az esztétikum újfajta forrása a test sérülése, roncsolódása, a csonkolás erotikája lesz, a kísérletező szexualitással azonban úgy kapcsolja össze Cronenberg az emberi felületek roncsolódásainak témáját, hogy az emberi felületek mindig a gép felületeivel érintkeznek, a gép felületein keresztül roncsolódnak. A felületek tudatos szerepeltetését veszi észre és tárgyalja cikkében Christine Cornea is, amikor a posztmodern szubjektumpozíciók által kialakított „terminális identitás" különféle végleteiként értelmezi a *Crash* emberi és gépi szereplőit. Meglátása szerint a filmben szereplő emberi testek felületei úgy jelennek meg, hogy azokat sorozatosan a gépi környezet meghosszabbításaiként lehet érzékelni. (20) Ember és technika összenő, Cornea észrevételét ugyanakkor fontos annyival kiegészítenünk, hogy ez a kapcsolatrendszer fordított irányban is igaz: a filmben megjelenített gépek felszíneit pedig az emberi testek meghosszabbításaiként, nyúlványaiként lehet értelmezni. A szubjektumok materialitásának és a gépek lehetséges szubjektiválódásának témája ismét Haraway Kiborg-kiáltványának egyik legfontosabb mozzanatához kapcsolható, amikor is Haraway megkérdőjelezi a pusztán konstruktivista test-felfogásokat, melyek kizárólag a diszkurzusok teremtő erejének rendelik alá a szubjektum korporalitását, és ehelyett a diszkurzív és a materiális, a metaforikus és a korporális együttes működésére, elválaszthatatlanságára mutat rá. A filmben többször visszatér az a kép, amely a többsávos gyorsforgalmi utakat mint a civilizációs élettér verőereit mutatja, rajtuk azokkal az autókkal, melyekkel eggyé forrva az emberek sejtekként száguldanak a lüktető gyorsaság tereiben.

Ennek az elválaszthatatlanságnak lesz metaforája a *Crash*-ben az autó mint az ember bőre, mint az igazi, jelentőségteljes érintkezések felülete, és ennek a felületnek a sérülése képes a legmélyebb hatást gyakorolni a film szereplőire és nézőire egyaránt.



A téma megjelenítésének csúcspontja az a jelenet, amikor Ballard azt a repedést mustrálja, amelyet felesége autójának oldalán Vaughan kocsija ejtett. A Ballard kezét követő kameramozgás során a

repedés fokozatosan vaginalizálódik, és a férfi keze olyan odaadó figyelemmel simogatja az autó sérült felszínét, mint amilyen figyelemmel szemrevételezi felesége testét, amely Vaughan állatias és egyben kétségbeesett szexuális vágyának véraláfutásos nyomait viseli. Ebben a jelenetben már-már azt várnánk, hogy Ballard keze az autón támadt vulva-szerű résbe hatol, ezt a várakozást ugyanis Cronenberg kellőképpen előkészíti.

A jelenet sorozatként megkomponált képrendszerbe illeszkedik, és három másik képsor vezeti be. Az elsőben Vaughan irdatlan autója a kocsimosón halad át, Ballard pedig a visszapillantóba kukucskálva szemléli felesége és Vaughan vad szeretkezését. Az autó ablakain bőséges hab csorog, Catherine szinte rituális áhítattal vizsgálja és csókolja Vaughan mellsebeit, majd a két test vad találkozásának eredményéből már csak annyit látunk, ahogy Catherine kivágódó keze, amely Vaughan ondójától lucskos és ragadós, a gépkocsi ülésének bőrét simogatja (21) A második képsorban Ballard a sokadik autós szeretkezés hevében széttépi a mozgássérült Gabrielle lábán a harisnyát, hogy alatta előtűnjön a szintén vulvaként feltárulkozó elképesztő seb, amelyre Ballard hódoló és izgatott, behatoló szájjal ráborul Gabrielle sebének látványát a sebek esztétikájának újabb megtestesülése követi a harmadik képsorban, ekkor Ballard azokat a sérüléseket csodálja, melyek Vaughan nyakát és arcát borítják, mielőtt a két férfi teste is egymásra és egymásba találna a gépkocsi testének belső redői között. Így érkezünk el a vaginalizálódott autósérülés látványához, amely végképp metaforizálja gép és emberi test egymásba olvadását. (22)

Image not found or type unknown Image not found or type unknown

Image not found or type unknown Image not found or type unknown

Image not found or type unknown

Állításom szerint tehát minden konnotált vadság, szado-mazochisztikus erotika és csonkolásos baleset ellenére a *Crash* nem a horror és a bizarr szexualitás képein keresztül kíván hatást elérni, hanem a felületek sérüléseinek, az átszakadás, a behatolás eseményének tematizálásán keresztül. A felületek roncsolódásának abjekt élményéhez szemléltetésül egy magyar performansz-művész alkotásait, illetve a neki emléket állító filmet hívom segítségül. A magyar alternatív, kísérleti performansz-művészet történetében kétségkívül Hajas Tibor volt az, akinek legpontosabb és legkifinomultabb elgondolása volt az abjekcióról. Akcióiban saját testét tette kísérletezés, roncsolás tárgyává, tudatosan tematizálva a testfelületek és az élettér felületeinek találkozását. Nem véletlen, hogy számos cselekménye a felületkínzás vagy felületroncsolás címet viseli. 1985-ben Beke László és társai a hatrészes *Experanima*egyik darabjában, amely *A szobáról* címet viseli, Hajas Tibornak állítottak emléket. (23) A néhány perces film Hajas Tibor egykori szobájában, az ő tárgyainak animálásával készült, központi motívuma pedig az a beállítás, melyben egy emberi bőrhöz hasonlatos pergamenszerű lapot látunk alulról, amelybe felülről, az átderengő túloldalról zsilettpengék vágnak bele, majd a pengék a hersegő metszés után rezegve megállnak a bőrben. (24) A néző-szubjektum, aki „bőrbe van kötve," (25) az ájulás szélére kerül.

A *Crash*-ben ez a testhatár áthelyeződik, a szubjektum bőre az autó, a szubjektum legmélyebb élményei az automobil vagy a gép „élményeiből" fakadnak. Ezt vezeti be a film legelején a női szereplő repülőgéplemeznek feszülő merev mellbimbója, ez az élménysorozat húzódik végig a fentebb tárgyalt kompozíción, és ez csúcsosodik ki az erotizálódott sérülésben, amelyet végül Catherine autójának felületén látunk. Cronenberg filmje lemond a Ballard-regény által alkalmazott módszerekről, az abjekt váladékok, szado-mazochisztikus szexuális végletek, elgyötört belső és külső nemi szervek nagy katalógusáról. Figyelmünket inkább arra a kapcsolatra irányítja, amely az ember és a gépek teste között alakul egyre szorosabban, egyre bensőségesebben, egyre inkább elválaszthatatlanná téve, a felületek abjekcióján keresztül megkérdőjelezve azokat a határvonalakat, amelyek a posztmodern előtt kijelölték a szubjektum életterének biztonságosnak tűnő mezsgyéit.

Igazságtalan lenne végül, ha nem jegyeznénk meg, hogy Máriássy Félixnek is van egy *Karambol* című filmje 1964-ből, amelynek nyitóképe egy oszcilloszkóp képernyője a rámeredő tekintetekkel együtt. Az oszcilloszkóp a tudomány előrehaladásának, a gyorsaság kérdésének témakörét vezeti be, és erre rímel a filmnek az a visszatérő motívuma, amely tulajdonképpen arról szól, hogy egy nagy sebességgel haladó autót utol lehet érni motorkerékpárral, és be lehet kukucskálni az egyik robogó járműből a másikba. (A későbbi amerikai gengszterfilmek alaphelyzete.) A tekintet, amellyel ebben a *Karambol*ban a motorozó Bujtor István rámered az autó volánja mögött ülő Latinovits Zoltánra, megítélésem szerint már bőven megelőlegezi a géptest és a testgép kapcsolatában később kialakuló posztmodern izgatottságot.

Irodalomjegyzék

- Bacsó Béla (2004): *Kiállni a zavart. Filozófiai és művészetelméleti írások.* Budapest: Kijárat

- Báron György (1985): Kor-körképek. *Filmvilág* 1985:5.
- Beregi Tamás (2000): Testgubó és szuperegó. *Filmvilág* 2000/5.
- Cornea, Christine (2003): David Cronenberg's *Crash* and Performing Cyborgs. *The Velvet Light Trap*52: 4-14.
- Curtoni, Vittorio: The Cronenberg Syndrome. (http://www.agonet.it/cafe/dada/dada8/ar1_8.htm; 2006. 10. 24.)
- Csabai Márta - Erős Ferenc (2000): *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei.* Budapest: Jószöveg Műhely Kiadó
- Haraway, Donna (2202): Kiborg-kiáltvány - Tudomány, technológia és szocialista feminizmus az 1980-as években. (ford. Bocsor Péter) In Bókay Antal et. al. (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása - Szöveggyűjtemény.* Budapest: Osiris Kiadó. 503-519.
- Harpold, Terry (1997): Dry Leatherette: Cronenberg's *Crash*. *PMC* 7:3.
- Kristeva, Julia (1984): *Revolution in Poetic Language.* (trans. Margaret Waller) New York: Columbia U.P.
- Lafferton Emese: Az ember és a társadalom testéről a modern tudományok tükrében. *Replika* 28 (1997. december): 39-58.
- Létay Vera (1996): A démon papucsa (Cannes). *Filmvilág,* 1996/8.
- Matuska Ágnes (2006): A fikció szentsége: a Kill Bill és a reneszánsz bosszúdráma-hagyomány. *Apertúra* 2.
- Raschke, Carl A. (1996): *Fire and Roses. Postmodernity and the Thought of the Body.* New York: SUNY
- Rényi András (1999): *A testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok.* Budapest: Kijárat.
- Ruthrof, Horst (1997): *Semantics and the Body. Meaning from Frege to the Postmodern.* Toronto: University of Toronto Press.
- Schubert Gusztáv (2001): A selejt bosszúja (Alphavilletől Gattacáig). *Filmvilág* 2001/8.
- Turner, Bryan S. (1991): Recent Developments in the Theory of the Body. In M. Featherstone - M. Hepworth -
- B. Turner (eds.): *The Body: Social Process and Cultural Theory.* Sage Publications. 1-36. Magyarul: A test elméletének újabb fejlődése. In M. Featherstone - M. Hepworth - B. Turner (szerk.) (1997): *A test. Társadalmi fejlődés, kulturális teória.* Budapest: Jószöveg Műhely Kiadó. 7-52.
- Varró Attila (2004): A testrabló támadása (Cronenberg parazitái). *Filmvilág* 2004/3.

© Apertúra, 2006. Ősz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2006/osz/kissat/

