



Christopher Nolan:
A Quay testvérek,
1986–2015. DVD

A Quay testvérek a *Krokodilok utcája* forgatása közben (1985).
Kép forrása:
Buchan-Guldemond-Bloemheuvel:
The Quay Brothers' Universum.



A Quay testvérek a *Krokodilok utcája* forgatása közben (1985).
Kép forrása: Fantom múzeumok – a Quay testvérek rövidfilmjei, DVD

Varsányi Péter

VEZETETT SÉTA A KOLLEKTÍV TUDATTALANBAN

A QUAY TESTVÉREK FILMJEI

Az Angliában dolgozó ikerpár korunk legizgalmasabb bábosai közé tartozik, mind utánozhatatlan látványviláguk, mind széleskörű intertextuális és intermedialis referenciáik, mind a bábót mint filozófiai és metafizikai jelenséget való használatuk miatt. Stop motion filmjeikkel egyszerre folytatói a 20. századi művészi bábszínháznak és az expresszionista, szürrealista irányzatoknak.

Bár egy szűk réteg az egész világon nagyra értékeli őket – Közép-Kelet Európához pedig különösen sok szállal kötődnek –, úgy tűnik, Magyarországon mégsem épült ki rajongói körük. Munkásságukról csupán néhány szaklapban jelent meg cikk, de se vetítésük nem volt, se róluk szóló könyvet nem adtak ki itthon. Olyan kiadvány, ami a teljes életművet átfogná, ezidáig nem került forgalomba, ám létezik monografikus igénytel megírt szakirodalom, mely a művészetükkel foglalkozik: Suzanne Buchan: *The Quay Brothers – into a Metaphysical Playroom* (A Quay testvérek – egy metafizikai játszósobába). Műveik eddigi legteljesebb kiadványának a *Phantom Museums – the Short Films of the Quay Brothers* című dupla DVD tekinthető, ami kiegészíthető néhány, az interneten publikusan elérhető filmjükkel. A Quay testvérek – egypetéjű ikrek, Stephen és Timothy – 1947-ben születtek az Egyesült Államokbeli Philadelphiában. Apjuk villamosgépész, anyjuk műkorcsolyázó, később háztartásbeli. A gimnázium után felveszik őket a Philadelphiai Művészeti Kollégiumba, ahol 1969-ben grafika szakon végeznek. Az egyetemi évek alatt azonban már több rövidfilmmel is próbálkoznak – kezdetben élőfilmmel, később animációval. Szintén ekkor fedezik fel az '50-es és a '60-as évek lengyel film-, színház- és operaplakátjait. Diploma után – részben az európai kultúra iránti vonzódásuknak köszönhetően,

részben a vietnami háború elől menekülve – Angliába emigrálnak. Felveszik őket a londoni Királyi Művészeti Akadémiára, ahol bár filmes képzésre jelentkeznek, végül grafikai tanulmányokat folytatnak. Ez azonban nem töri meg az animáció iránti vonzódásukat és egyre tudatosabb elszántságukat. Így forgatják le *Der Loop der Loop*, *Il Duetto*, valamint *Palais en Flammes* című animációikat.

Ezeket az állításuk szerint elveszett alkotásokat csak néhány kiváltságos láthatta, akiknek a beszámolóit azt mutatják, hogy a Quay testvérek korai filmjein erősen érezhető a lengyel animációs művész, Walerian Borowczyk, valamint Louis Buñuel hatása (ezek a hatások egész életművükre rányomják bélyegüket). Tanulmányaik végeztével lejár a vízumuk is, így kénytelenek visszaköltözni az Egyesült Államokba. Az itt töltött öt évet azonban kulturális értelemben vett valódi otthonukból való száműzetésként élik meg, és az első adódó alkalmat megragadva Nagy-Britanniába utaznak, ahol a kelta ornamentikát tanulmányozzák. Ezután Hollandiába költöznek, ahol könyvillusztrátori munkát vállalnak, minekutána ismét visszatérnek Londonba. Itt hosszú idő után újra találkoznak akadémiai osztálytársaikkal, Keith Griffiths-szel, akivel hármásban megalapítják a Koninck Studiost, és aki producereként számos filmjük mögé áll. Első közös alkotásukat a Brit Filmintézet támogatja, amely – talán, mert alacsony költségvetésű projektről volt szó – arra biztatja őket, hogy kísérleti filmet csináljanak. „Bábokkal még sosem dolgoztunk, szóval gondoltuk, miért ne – ennél kísérletibb dolgot nem tudtunk kitalálni.”¹ Így születik meg a *Nocturna Artificialia: Those Who Desire without End* (Nocturna Artificialia: a vég nélkül vágyakozók) című filmjük. A német expresszionizmus és Kafka hatását mutató, költői

1 Buchan: *The Quay Brothers – Into a Metaphysical Playroom*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011. 15.

rövidfilmjük nagy siker lesz, így újabb lehetőségek nyílnak meg előttük. Legalább ilyen fontos, hogy ezzel kezdetét veszi a bábokkal való munkakapcsolatuk, amelyről ők maguk így nyilatkoznak: „Rájöttünk, hogy a bábokkal és tárgyakkal nem csak egy teljesen új univerzum nyílik meg előttünk, hanem annak a lehetősége is, hogy a térbeliséget mindössze egy asztallap felületén fedezzük fel. Ezzel egy intim színházat kaptunk, amely szakmai fogásait és lehetőségeit elkezdtek ketten szorosan együttműködve megtanulni.”²

Következő filmjük egy Kafka-adaptáció *Ein Brudermord* címen – a Quay testvérek azonban ekkoriban még nincsenek tisztában a szerzői jogi törvényekkel, így a jogokat birtokló iroda betiltja a filmet. A helyzetet súlyosbítja, hogy Krzysztof Penderecki zenéjét is engedély nélkül használták fel. A tragédiaként megélt eset tanulságait levonva a jövőben csak régebbi, szabadon felhasználható műveket adaptálnak, vagy az irodalmi alanyanyagot csupán inspirációként használják. Következő filmjüket Keith Griffith-szel hármásban jegyzi szerzőként – ez a *Punch and Judy – Tragical Comedy or Comical Tragedy* (Punch és Judy – tragikus komédia vagy komikus tragédia), amelyben animációt élőfilmmel, pantomimot operával, festészetet maszkos játékkal ötvöznék. Griffiths megfogalmazásában a filmmel „meg akartuk ragadni a [Punch és Judy] történelmi sötéttségét és az igazságát... el akartuk vinni a végletekig, messze a tengerparti, vidámparki Punch és Judy-földtől.”³ Vállalkozásukat nagy siker övezi – a filmet közvetíti a BBC, és díjat nyer az Anney-i Animációs Filmfesztiválon. Következő alkotásuk a *The Eternal Day of Michel de Ghelderode* (Michel de Ghelderode örök napja) címet viseli – ebben az élőjátékot marionettszínházzal vegyítik. Ezután a Channel Four felkéri őket művészi dokumentumfilmek készítésére, így születik az *Igor: The Paris Years Chez Pleyel* (Igor: a párizsi évek Chez Pleyel) és a *Leoš Janaček: Intimate Excursions* (Leoš Janaček: intim kirándulások). 1983-ban Prágába utaznak, ahol találkoznak Jan Švankmajerrel, és a találkozás hatására

róla készítik harmadik dokumentumfilmjüket, *The Cabinet of Jan Švankmajer* (Jan Švankmajer kabinetje) címen. Érdekes, hogy bár a Quay testvérek leginkább magától értetődő szellemi rokona Švankmajer, és rendszerint őt nevezik meg mint a testvérek művészetének egyik legfőbb inspirációját, ők valójában már azelőtt „švankmajeri” filmeket készítettek, hogy hallottak volna a létezéséről. Ennek oka abban keresendő, hogy mindkettejüket (pontosabban mindhármut) ugyanazok a kulturális elődök és egész Európára kiható művészeti és szellemi irányzatok inspirálták – és ahogy a nyugati Quay testvérek sokat merítettek a Közép- és Kelet-európai kultúrából, úgy Švankmajerre is tagadhatatlan hatással volt a nyugat szellemisége (elég csak 1966-as Punch és Judy-filmjére gondolnunk).

A Švankmajer-filmet egy nagyjátékfilm-terv követte, amely végül mégis rövidfilmként valósult meg. Ez a *The Epic of Gilgamesh – This Unnameable Little Broom* (Gilgames eposza – egy megnevezhetetlen kis seprű). Ezzel lezárul a Quay testvérek korai, kompromisszumokkal és anyagi bizonytalansággal teli korszaka, és elkészítik leghíresebb és legnagyobb hatású művüket, Bruno Schulz azonos című elbeszélése alapján a *Street of Crocodilest* (Krokodilok utcája). Ettől kezdve mind anyagi, mind művészi autonómiájuk nő, és a mai napig sorra készítik rövid- és nagyjátékfilmjeiket, miközben kiállításai nyílnak, és nagyszabású színházi előadások látványtervezőiként is dolgoznak Londonban. A teljesség igénye nélkül álljon itt néhány további fontos filmjük: *The Comb [From the Museums of Sleep]* (A fésű [Az alvás múzeumaiból]) 1990, *Stille Nacht I-IV* (1988–94), *Institute Benjamenta, or This Dream People Call Human Life* (Benjamenta Intézet, avagy ez az emberéletnek nevezett álom) (1995), *The Phantom Museum* (A Fantom Múzeum) (2002), *The Piano Tuner of EarthQuakes* (Földrengések zongorahangolója) (2005), *Maska* (2012).

Suzanne Buchan, a Quay-filmek legfőbb teoretikusa így ír a *The Quay Brothers: Into a Metaphysical Playroom* című könyvében: „A Quay-filmekről szóló

2 Buchan: *The Quay Brothers – Into a Metaphysical Playroom*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011. 17.

3 Buchan: *The Quay Brothers – Into a Metaphysical Playroom*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011. 21.



Részlet a *Jan Švankmajer kabinetje* (1984) című filmből

Részlet a *Jan Švankmajer kabinetje* című filmből



Jan Švankmajer kabinetjének díszlete, 1984.



A Quay testvérek és Bruno Schulz



Részlet a *Krokodilok utcája* díszletéből. Kép forrása: Magliozzi-Carels: *On Deciphering the Pharmacist's Description for Lip-Reading Puppets*, 2012, MoMA, New York



Részlet a *Krokodilok utcája* díszletéből. Kép forrása: Magliozzi-Carels: *On Deciphering the Pharmacist's Description for Lip-Reading Puppets*, 2012, MoMA, New York

legtöbb írás kiemeli azok vizuális külsőségeit és azt a gazdag intertextualitást, amely irodalom, képzőművészet és zene összefonódásából jön létre, és amely a filmek összetéveszthetetlen stílusát eredményezi. A Quay-filmek külsőségeinek kiemelése azoknak a reneszánsz optikai elméletektől Leopold Sacher Masoch-ig, az Art Brut tárgyaktól a szürrealizmusig, impresszionizmustól mágikus realizmusig, Igor Sztravinszkijtól Karlheinz Stockhausenig, az expresszionista építészettől André Breton romantikus romjaiig tett bőséges esztétikai referenciáinak köszönhető.⁴

Vannak alkotók, akik egy egész életen át dolgoznak, különböző munkáik mégsem rajzolnak ki egy ívet. A Quay testvérek nem ilyenek. Épp ellenkezőleg, mintha minden egyes választásukkal tudatosan definiálnák, és ezzel helyeznék el magukat a művészet(történet) eszmei térképén. Az ő munkáik egy szabályos pókhálót rajzolnak ki, amit újabb és újabb körrel egészítenek ki, de mégsem vesznek el benne – ők a háló közepén ülő kétfejű pók, akinél minden szál összefut. Az ő esetükben nagyon is indokolt életműről beszélni [noha még nincs lezárva: a hetvenéves alkotók jelenleg *The Hourglass Sanatorium* (Szanatórium a homokórához) című nagyjátékfilmükön dolgoznak.]

„Mindenki tudja, hogy a közönséges, rendes nyarak sorában az elkülönösödött idő méhéből időnként más nyarak is születnek, különleges nyarak, elfajult nyarak, melyeken – akár egy hatodik kisujj a kézen – valahol kinő egy tizenharmadik, hamis hónap.”⁵ Bruno Schulz fenti szövegrészletét a Quay testvérek egyik legfőbb inspirációjuknak nevezik meg, egyben öndefiníciójuk eszközének tartják: „Ez [Schulz Tizenharmadik hónapja] minden, amit az animáció megtestesít, és amiben annak legfőbb szabadsága rejlik. Egy torzszülöttségében is teljesen önálló birodalom, univerzum teremtése.”⁶ Másutt ugyanezt a gondolatot árnyalják: „Azt akarjuk, hogy az animációnk

olyan legyen, mint jel a margón, egy nagy apokrif, abban az értelemben, ahogy Bruno Schulz művei azok. Neki köszönhetjük ellenszegülésünket, ami arra sarkallt minket, hogy valami olyat alkossunk, amire büszkék lehetünk.”⁷

Schulz szövege meglehetősen költői és kissé enigmatikus – nehezen megfejthető, mire gondolt, amikor megalkotta a tizenharmadik, hamis hónap fogalmát. Mi lehet közös Schulz szövegében és a Quay testvérek filmjeiben? A szöveg más helyén feltűnő „különc”, „elfajult”, „hatodik kisujj”, „hamis”, „nem rendesen kifejtett”, „púpos”, „sejtelem”, „vadhajtság”, „gyom”, „meddő”, „hülye”, „szabálytalan”, „összenőtt”, „torzszülött” szavak, melyek az írást és a fivérek munkásságát egyaránt végigkísérik. És ha csupán ezeket a szavakat vesszük segítségül, akkor is feltérképezhetjük a Quay testvérek szellemi családját. Egyrészt szembevetendő a torzhoz való vonzódásuk – a normától eltérő és ezért a társadalomból kiteszított emberek régóta témaként szolgálnak sok művészeknek. A nyilvánvaló érzékenységen kívül ezek az alkotók sokszor még direkter módon kötődnek a torzszülöttek világához – rendszerint ők is a társadalomból kitagadottnak, idegennek, a hivatalos művészetből kizártnak érzik magukat. Ide tartozik E. T. A. Hoffmann, Franz Kafka, Bruno Schulz, Robert Walser, Antonin Artaud, Michel de Ghelderode, Luis Buñuel, Leonora Carrington, Stockhausen, Emma Hauck, Adolf Wölflí, és a sor még folytatható lenne. Ezek az alkotók mind vonzódnak a torzhoz, és ez a vonzalom művészeti irányzatok fölött áll – néhányuk groteszk stílusban alkotott, mások az expresszionista vagy a szürrealista mozgalom tagjai voltak, míg többségük nem tekintette magát semmilyen csoport tagjának. A Quay testvérek mindannyiukra inspirációként, lelki rokonként utalnak. A torzszülöttekkel való azonosulás nem egyetlen közös jellemzője a felsorolt művészeknek – osztoznak az álmokkal való szoros kapcsolatukban is.

4 *The Quay Brothers – Into a Metaphysical Playroom*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011. XVI. [Buchan római számokkal jelöli a bevezetőt – VP]

5 Bruno Schulz: *Apám tűzoltó lesz*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1969. 71.

6 Buchan: *The Quay Brothers – Into a Metaphysical Playroom*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011.260.

7 Buchan: *The Quay Brothers – Into a Metaphysical Playroom*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011.

Művészetükben az álmok mint egy titkos, belső univerzum megnyilvánulásai szerepelnek. A Quay testvérek filmjei nem csupán álomszerűek („inkább sejtelem, mint valóság”), hanem sokszor témájuk is az álmok (mint a *The Comb*, az *Institute Benjamenta* és a *The Sandman* című filmekben).

Végül pedig – és talán ez a legfontosabb közös vonásuk – mindannyian istentelen világot ábrázolnak. Nem abban az értelemben, hogy soha nem is létezett benne isten, inkább olyat, amiben egykor létezett, vagy talán most is létezik, de létezésének semmi jelét nem adja. Az isten hiányából fakadó feszültség alapvető jellemzője a Quay-világnak – ez ad neki metafizikai dimenziót.

Az eddigi felsorolásból úgy tűnhet, hogy a Quay testvérek csak a társ-művészetekben találnak rokon lelkeket. Pedig számos animációs filmkészítővel is hasonlóságot mutatnak: „*Báb-animációs filmjeikkel kortárs folytatói annak a kánonnak, amely Georges Méliès, Władysław Starewicz, Pál György, a Diehl fivérek, Joanna Woodward, Jan Švankmajer és Kihachiro Kawamoto nevével fémjelezhető. A listán európai művészek dominálnak, de a Quay testvérek Charles Bower filmjeit is megnevezik inspirációként, aki lenyűgöző szerkenyűinek hatásával számos Quay-filmben kísért. A Quay-bábok a legtöbb hasonlóságot Starewicz és Švankmajer alakjaival mutatják, és Boweréivel, aki rovarokat, növényeket, talált anyagokat és a megfogható világ egyéb tárgyait használja.*”⁸ – írja róluk Suzanne Buchan.

A Quay testvérek komplex képi gondolkodásának jellemző eszközei a filmes és bábos metaforák és más költői képek, például a metonímia. A bábszínház azért különösen fogékony a költői képekre, mert helyettesítésen alapul. A színpadon lévő tárgy helyettesíthet embert, cselekvést vagy elvont fogalmat. A Quay testvérek metonímiát használnak minden esetben, amikor filmjük szereplőjének nem figurális bábót, hanem használati tárgyat tesznek meg: „*A Rehearsals for Extinct Anatomies, a Stille Nacht* filmek és a *Street of Crocodiles, a The Comb*

és az *In Absentia* egyes hosszabb részleteiben nincsenek antropomorf szereplők. Annak tekintjük a tárgyakat, amik – csavarnak, pingpong labdának, emelőcsigának –, de mégis azt tapasztaljuk, hogy az animáció bőverővel, érzelmi és érzéki jelenléttel ruházza fel őket.”⁹ Tárgyanimációt mindig kettős tudattal nézünk – egyrészt tisztában vagyunk vele, hogy a pingpong labdának nincs lelke és önálló akarata, másrészt elfogadjuk valónak a labda minden cselekedetét – hiszen tudjuk, hogy az nem a labdáról, hanem rólunk, az emberről szól; és az emberi történetek iránti vágyunk csillapíthatatlan.

Metonímiát alkalmaznak a Quay testvérek, amikor a *Street of Crocodiles* főszereplője a koszos üveg-falon átnézve egy babát lát a szoba közepén, aki egy villanykörtét töröl – de nem úgy, mintha villanykörte, hanem mintha egy simogatni való csecsemő lenne. A groteszk látvány jól kifejezi azt a hangulatot, amiről Schulz a *Krokodilok utcájában* ír: a csak a látszatra adó és a fogyasztással törődő lakók közül az egyik gyermekeként szeret egy villanykörtét. Ugyanakkor tragikus ez a képsor, mert a villanykörte felhívja a figyelmet a gyerek hiányára, arra, hogy a díszletszerű Patyomkin-kerületben, a Krokodilok utcájában (vagy, ahogy a testvérek hívják, a Zónában) nem jöhet létre valódi élet.

A *The Phantom Museum – Random Forays into the vaults of Sir Henry Wellcome’s Medical Collection* (A Fantom Múzeum – Rögtönzött fosztogatások Sir Henry Wellcome Orvosi Kollekciónak pincéjében) is tartogat egy metonimikus megoldást: a képen egy összecsucott fabútort látunk. A bútor magától kinyílik, és ekkor világossá válik, hogy székéről van szó. De ezzel egy időben afelől is megbizonyosodunk, hogy nem közönséges szék ez – az ülőlapja lyukas. A csavarok nyikorogva helyükre pörögnek, kinyílik a lábtámasztó, és ekkor két fehér kesztyűs kéz méhtágítót nyújt a szék megfelelő pontja felé. Bár a cselekvés tárgya, a nő és a baba is hiányzik, ekkor mégis csecsemősírást hallunk. A kamera rá is közelít a méhtágító végére, ezzel

8 Buchan: *The Quay Brothers – Into a Metaphysical Playroom*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011. 112.

9 Buchan: *The Quay Brothers – Into a Metaphysical Playroom*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011. 187.



Részlet a *Krokodilok utcája* (1986) c. filmből

Részlet a *Krokodilok utcája* (1986) c. filmből



Részlet a *Krokodilok utcája* (1986) c. filmből

megmutatás nélkül is láttatva a sírás forrását – a néző odaképzeli a születő gyereket. A Quay testvérek nem csak itt használnak hangeffektet egy-egy költői kép megteremtésére – megelevenedő tárgyaikhoz sokszor társítanak hangot: „*Minden egyes tárgy meg kell hogy találja a saját hangját – egy metaforikus hangot – amely nem hagyományos értelemben vett beszédhang. Sokkal valószínűbb, hogy valamiféle zene – akár csönd is. Ebben a tekintetben nincsen hierarchia.*”¹⁰

Költői képek tekintetében a Quay testvérek leggazdagabb filmje az *In Absentia (Távollét)*. Ezt a művet mindössze egy papírlap ihlette, amire Emma Hauck, egy elmegyógyintézet lakója az olvashatatlanságig írta férjének címzett leveleit, amelyeket aztán senki nem kézbesített. A film Emma Hauck monomániáját, reménytelen levélíró kényszerét ábrázolja – de ettől még a film nem az örületről, hanem a hiábavaló szerelemről és várankozásról szól. A nő örülden szenvedélyes, de végeredményét tekintve értelmetlen törekvését az egyre gyűlő, kitört ceruzahegyek érzékeltetik. Az intézet nyitott erkélyajtájánál fehér függönnyt táncoltat a szél – hol kilibben, mármár elrepül, hol visszahúzódik, akárcsak Emma Hauck bezárt lelke. Szintén az erkélyen egy kislánybáb ül, lábát kifelé lógatja – mindezt alulról látjuk, mintha a báb Emma elméjén trónolna. Személyes kedvencem a film végén megjelenő régi, nagy állóóra; a számlapján a számok fordított sorrendben állnak, a mutatója egyhelyben áll. Az óra elején egy nyílás tátong, akár egy postaládán. A nő ide dobja be leveleit, amelyek az óra nyitott aljában halmozódnak fel – soha nem érnek célba. Itt a Quay testvérek egyetlen tárgyba, ebbe a se óraként, se postaládaként nem funkcionáló bútorba sűrítik Emma Hauck sorsát.

Néha a bábos metaforákat a montázs kapcsolatteremtő tulajdonságával erősítik. Erre példa a *Rehearsals for Extinct Anatomies (Kihalt anatómiák próbái)* című filmjük. A film elején szuperközele plánt látunk egy üregében vadul remegő, szinte cikázó

szemgolyóról. A gyors látványt légyzümmögés hangja kíséri – máris egy metafora, ami anélkül teremti meg a film atmoszféráját, hogy közhelyessé válna. Később zárt teret látunk, egy díszletet, amelynek falain fekete-fehér, vonalkódszerű csíkok váltakoznak. Ez a minta visszaköszön a bábok jelmezén is, mintha rabok lennének. A szereplők gépiessé vált és így értelmüket veszített cselekvéseket ismételnék: automatikusan írnak, automatikusan simogatják magukat. Inkább hasonlítanak a mellettük lévő, jobbra-balra forgó ventilátorhoz, mint emberekhez. A film lassú tempója és rendkívül monoton ritmusa a nézőből is azt a hatást váltja ki, amit feltehetően a szereplői átélnek: saját megszokásaink és berögződéseink, automatikussá vált cselekedeteink börtönében élünk. Mindezt egyetlen szó nélkül, csak hangok, képek és mozgások társításával fogalmazza meg a mű.

„*A jobb szem dolga, hogy a távcsőre tapadjon, miközben a bal szem a mikroszkópba néz.*”¹¹ – a Quay testvérek ars poeticaként hivatkoznak Leonora Carrington mondatára egy képzelte riportban, amelyben Heinrich Holtzmüller XVI. századi (!) grafikus- és nyomdaművész beszélteti őket. Ha filmjeik kamerakezelésére, a sok szuperközele felvételre gondolunk, úgy tűnhet, a testvérek mindkét (helyesebben mind a négy) szemüket a mikroszkópra szorítják. De valójában minden képkockájukból, mutasson az rozsdás csavart, ceruzahegyet vagy mágnesport, egy magasabb, égi erő (hajdani) jelenléte árad. Bábjaiak valami felsőbb igazságot, a dolgok valódi természetét kutatják. Ennek eklatáns példája a *Street of Crocodiles* főszereplője, akit a film nem nevez meg, de a testvérek a *Phantom Museums – The Short Films of the Quay Brothers* című DVD-kiadásuk audiokommentárjában Schulz-bábként beszélnek róla. A film egy üres színházteremben kezdődik. A termen keresztülmegegy öregember, fellép a színpadra, és belenéz az ott álló kinetoszókpba. A dobozon keresztül egy forgácsszagú, sötét és koszos világba jutunk. Itt meglátunk egy marionettet,

10 Magliozzi – Carels: *Quay Brothers – On Deciphering the Pharmacist's Description for Lip-Reading Puppets*, MoMA, New York, 2012. 23.

11 Bruno Schulz: *Apám tűzoltó lesz*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1969, 30.



Részlet a *Távollát* (2000)
című filmből

Részlet a *Kihalt anatómiák
próbái* (1987) című filmből



Részlet a *Kihalt anatómiák
próbái* (1987) c. filmből

akinek zsinórait elvágja az öregember – ettől kezdve a bábót (Schulz-ot) követjük. Felnyílik előtte egy koszos üvegfal (áttetsző vasfüggönynek tűnik), ami mögött a Krokodilok utcája, vagy a testvérek szavával élve a Zóna színpadias világa található (színház a színházban). A Schulz-báb tétován bolyong a kirakatok között, mígnem felfedez egy zsinórt, ami térdmagasságban, egy csigarendszeren mozog. Ugyanilyen zsinóron lógott ő is. A zsinór vége feketeségbe vész, így hát követni kezdi, hogy megtudja, hova vezet/miben végződik/ki mozgatja. Küldetésétől azonban eltérítik: egy szabó becsábítja műhelyébe, ahol az inasok akarata ellenére átplastikázzák, a fejét leveszik, kitisztítják, majd visszateszik a helyére. Ott marad velük, és kifelé bámulnak a koszos kirakatüvegen: ekkor a Zóna elkezd szétesni, az inasok robotszerű, repetitív mozgásba kezdenek, a Schulz-báb pedig hirtelen, mintha csak álomból ébredne, újra a kiindulópontban találja magát. Megadatott neki, hogy rájöjjön a felsőbb igazságra, de eltékozolta a lehetőséget.

A film audiokommentárjában a Quay testvérek a záróképek alatt Schulz: *Értekezés a manekenekről* című fejezetéből idéznek: „*Nincs halott anyag. A halottság csupán látszat, mely mögé az élet ismeretlen formái rejtőznek. E formák skálája végtelen, árnyalatai és nünaszai kimeríthetetlenek.*”¹² Majd hozzátesszik: „*És biztosan tudjuk, hogy emiatt mentünk végig ezen az úton.*” Ha végignézzük a Quay-életművet, kiderül, milyen mélyen hisznek Schulz (helyesebben a történetbeli Schulz-apa) állításában. Az idézet ismerete nélkül is úgy tetszik, minden egyes filmbeli tárgyuknak élete van, beleértve azokat is, amelyek meg sem moccannak, mert a mozgás lehetősége ezeket a tárgyakat is megtölti étellel. Az elmúlt évtizedekben kialakult egy progresszív bábszínházi trend, ami a báb és a paraván mögül előbújít, látható mozgató között logikai, pszichológiai vagy filozófiai kapcsolatot teremt. Ennek legjellegzetesebb példája, amikor a mozgató a báb fölött álló istent, felső erőt alakít – amiről a bábnak hol van,

hol nincs tudomása. Az ilyen esetekben a jelen lévő mozgató, amellet, hogy természetesen ő lelkesíti át a bábót, egyfajta időzőjelként is funkcionál; bármit is tesz a báb, azt a kettejük közti logikai kapcsolat kontextusában teszi. A Quay testvérek filmjeiben gyakran megjelenik egy „mozgató”, aki például egy csepp nyállal (*Street of Crocodiles*) vagy vérrel (*The Cabinet of Jan Švankmajer*) életre kelti a bábvilágot. De a bábok ezután maguktól mozognak. Természetesen a néző tudja, hogy az önmagától mozgó báb csupán illúzió (amit másodpercenként kb. huszonnégy fénykép folyamatos mozgásként érzékelt sora teremt meg), a film nézése közben mégis felfüggeszti kételyeit. Mintha deista szemlélet vezérelné az alkotókat – az isten csak életre kelti, de utána magára hagyja a bábokat, ellentétben a bábszínházzal, ahol a magára hagyott báb mindig élettelené válik. Az, hogy a stop motion technikájának köszönhetően a mozgató tökéletesen láthatatlan marad, tökéletes illúziót is eredményezhetne, de a Quay testvérek ahelyett, hogy élnének a tökéletes illúzió lehetőségével, inkább felhívják a figyelmet a történet természetellenességére. De nem adnak bizonyosságot, nem állítanak semmit – ami a természetellenest természetfelettivé teszi, az a nézői elme, ami a felsőbbrendű létező gondolatával egészíti ki a látványt. Nézői elemén nemcsak az egyén, hanem a közösség elméjét is értem – a Quay testvérek filmjei minden nézőből elő kell hogy hívják a metafizikai borzongást. Ahogy Michael Atkinson író, költő és filmkritikus írja a Quay-filmekről: „*Film még soha ilyen könnyen, ennyire erőfeszítés nélkül nem fodrozta fel a kollektív élményeink felszíne alatt dagadó, sötét vizű tudattalant.*”¹³

A Quay testvérek filmjeiben számos gyerek, vagy legalábbis gyerekszerű figura felbukkan – ebben biztosak nem lehetünk, hiszen a valódi gyerekeket mindig bábok reprezentálják filmjeikben. Ezek rendszerint porcelánfejű babák (a gyereket annak játékkal helyettesítik – egy újabb metonímia), ami

12 Michael Atkinson: *The Night Countries of the Quay Brothers*, Film Comment, 30. évf. 5. szám 36.

13 Buchan: *The Quay Brothers – Into a Metaphysical Playroom*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011.47

először a *The Cabinet of Jan Švankmajer*ben jelenik meg, majd újra felbukkan a *Street of Crocodiles*-ban, később a *Stille Nacht*-ban és a *The Combban*. Hogy gyerekekről van szó, azt nem csak külsejük, hanem viselkedésük is alátámasztja. A *Street of Crocodiles* egyik porcelánbabája egy villanykörtével babázik; a *Stille Nacht II*-ben szereplő, Lewis Carroll Alízját idéző lány pingpong ütővel játszik; a *This Unnameable Little Broom* Gilgamese háromkerekű biciklin köröz és így tovább. A legeggyértelműbb példa a *The Cabinet of Jan Švankmajer*ben felbukkanó gyerek, aki meglátogatja a mestert műtermében. Itt a testvérek a fejezetcímmel segítik az értést („The Child’s Divining of the Object” – „A gyermek megsejtése a tárgyról”), de hogy a porcelánfejű látogató egy kisgyerek, afelől egyébként sem hagynak kétséget. A film egy pontján a Švankmajer-báb parancsára a porcelánbaba lehajol egy asztalra, és fejéből ekkor kiszalad a vattatömés, amit játékok (bicikli, labda) követnek – ezeket Švankmajer megvizsgálja, majd megmutatja a babának, hogy ő mikkel szokott játszani: elővesz egy Arcimboldo anamorfózist (torz festmény, amely egy bizonyos szemszögből vagy tükör segítségével nézve új jelentést nyer, feltárja rejtett arcát), majd egy fekete függönnyel és paravánnal ellátott parányi bábszínházat. Bábos és gyerek fizikai és szellemi találkozás az, amely során ráeszmélnek, hogy mennyire hasonló a gondolkodásuk. Bábos ars poeticának is tekinthetjük ezt, akkor is, ha látszólag Švankmajerről, és nem a Quay testvérekről szól a film. (Végeredményben minden alkotás az alkotóról szól.) A gyermek és a bábos gondolkodása az anyagi világ destrukciójában és rekonstruálásában találkozik. Erről Walter Benjamin német filozófus így ír:

„A gyermekek különös rajongással keresnek fel olyan helyeket, ahol a szemük előtt munkálnak meg dolgok. Ellenállhatatlanul vonzódnak az építkezés, kertészkedés, házimunka, szabó- vagy ácsmunka után maradt törmelékhez és szeméthez. A hulladékban meglátják a dolgok világának azt

az arcát, ami közvetlenül és csakis az ő számukra mutatkozik meg. Nem is annyira a felnőttek munkáját utánozzák ezek használatakor, inkább a játék során létrejött műalkotásban új és merész kapcsolatba hozzák az egymástól merőben különböző dolgokat. Így a gyermekek a nagy világon belül megteremtik saját, kis világukat. A tündérmese is efféle hulladék – talán a legerősebb, ami az emberiség szellemi életében megtalálható: hulladék, amely a mondák felemelkedése és hanyatlása során bukkan fel. A gyermekek ugyanolyan higgadt-sággal és gátlástalanul bánnak a tündérmesékkel, mint ahogyan rongyaikkal és fackokáikkal játszanak. Saját világot építenek a tündérmesék motívumait variálva.”¹⁴

A fenti bekezdés akár a Quay testvérek esztétikai hitvallása is lehetne, hiszen pontosan egyezik Schulz „degradált valóság” fogalmával, amire oly sokszor hivatkoznak. „A testvérek megjegyzik, hogy művészetük Schulz az anyaggal való különleges bánásmódja, bizonyos degradált életről alkotott metafizikai elképzelései (ahogy az Értekezés a manekenekről-ben olvasható) és a mindennapi mitopoétikus felemelése körül gyökerezik. Schulz szerint az anyag vitalitással bír, és ez a nem emberi vitalitás a magja a Quay-féle összeragasztott költészetnek, amely „metafizikai gépeikben” nyilvánul meg.”¹⁵

A *The Cabinet of Jan Švankmajer* egy másik fejezetében a Švankmajer-báb (pontosabban Arcimboldo könyvtárosának báb változata, amit a film elejétől kezdve a cseh mesterrel azonosítunk) nyugtalanul mozog műtermében. Sorra húzza ki a fiókokat, amelyekben különböző tárgyak hevernek, de egyre csak bosszúsán becsukja őket. Megszállottan keres egy tárgyat, de maga sem tudja, pontosan mit. Ezt az állapotot minden bábos ismeri, aki valaha is megkísérelt tárgy-animációs előadást készíteni – de ha kitágítjuk a jelenet értelmezését, akkor fel foghatjuk úgy, mint minden alkotó ember kereső-állapotának metaforáját. Ezt a végtelennek tűnő folyamatot a gyerek szakítja meg, aki a műterembe

14 Buchan: *The Quay Brothers – Into a Metaphysical Playroom*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011. 69

15 Magliozzi – Carels: *Quay Brothers – On Deciphering the Pharmacist’s Description for Lip-Reading Puppets*, MoMA, New York, 2012. 18.



Részlet A fészű
[From the Museums of Sleep]
(1990) című filmből

Részlet A fészű [From the
Museums of Sleep]
(1990) című filmből



Részlet A fészű [From the
Museums of Sleep] (1990)
című filmből



belépve ösztönösen odasétál egy fiókhöz. Azt nyitja a mester, és az alján szürke köveket talál. Ahogy megkocogtatja őket, már tudjuk, hogy megtalálta, amit keresett. A jelenetet nézve felmerül a gyanú, hogy a porcelánfejű látogató nem egy idegen gyerek, hanem maga a Švankmajerben lakó gyermek. Ez viszont újabb kétségeket szül: akkor az Arcimboldo-báb nem Švankmajert reprezentálja? A kérdésre a Quay testvérek a film végén adnak választ: az Arcimboldo báb a porcelánbaba felfelé nyitott fejébe beletesz egy szemgolyót és egy könyvet. A szem a belső látás, a bölcsesség, míg a könyv a tudás szimbóluma. Ez utóbbit az Arcimboldo báb úgy helyezi a gyerek fejébe, hogy a kilógó lapok ősz haját formálnak – így a gyerek az Arcimboldo bábhoz hasonlatossá válik. A válasz tehát: ők ketten együtt Švankmajer. A bölcs és nagy tudású mester, és a kíváncsi, ösztönöktől vezérelt gyermek.

„A reneszánsz korban, mielőtt a múzeumok nyilvános és pedagógiai szerepet vállaltak magukra, magángyűjtemények helyettesítették őket: szobák és kamrák, amelyekben a tulajdonosaik féltve őrzött kincseket és kitömött állatokat állítottak ki. (...) Mivel ekkor a természettudomány, a földrajz, az antropológia és az antikvitás még nem váltak külön kategóriákká, a wunderkammerekben az ámulatba ejtő felvilágosítás összes hozzávalóját karnyújtásnyi távolságból figyelhetette meg a kevés kiváltságos.”¹⁶ – írja Edwin Carels a Quay testvérek filmjei kapcsán. Talán nem is lehet a testvérek munkásságát anélkül elemezni, hogy szót ne ejtenénk a wunderkammerről, amely filmjeiknek legalább olyan gyakran visszatérő motívuma, mint a báb. A *The Cabinet of Jan Švankmajer* padlótól plafonig tartó fiókrendszerrel és sosem látott állatok csontvázaival berendezett kamrái, a *Street of Crocodiles* piszkos kirakatai mögötti üzletek vagy a *Phantom Museum* emberi maradványokkal és bizarr orvosi eszközökkel teli kollekcója mind a wunderkammereket idézik (a *The Cabinet of Jan Švankmajer*ben még az egyik fejezet címe is: A wunderkammer). Az antik tárgyak, morbid ritkaságok és az ócskaságok egymás mellé rendelése meghatározó jellemzője a Quay-filmeknek. De nem pusztán esztétikai megfontolás hajtja őket. Többről van szó: minden egyes filmjük egy-egy

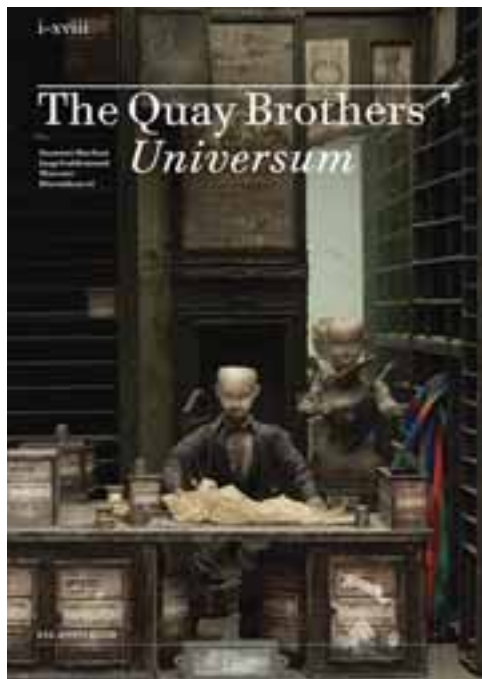
wunderkammer, és erre maguk az alkotók hívják fel a figyelmet. Filmjeik terei apró, berendezett dobozok – akár színházi díszlet-makettek is lehetnének. Ezt különböző módokon, de sok filmjükben leleplezik: a *The Comb* című alkotásban például úgy komponálják meg a távoli tájat, hogy a díszlet kerete belógjon a képbe; a *The Epic of Gilgamesh*-ben nagytotálban az egész makettet láttatják, a *Street of Crocodiles*-ben pedig egy kinetoszkóp kukucskálóján keresztül merülünk alá a bábvilágba. Brechtli elidegenítő effektusok lennének ezek? Igen és nem. Kétségtelenül elidegenítő hatásuk van, de míg Brecht a V-effektet a gondolat célba juttatásának eszközéül használja, addig a Quay testvéreknél az elidegenítés maga a gondolat. Vagyis az, hogy díszletek közt élünk (akár Schulz Krokodilok utcájának lakói), és esendő bábok vagyunk. Természetesen egy wunderkammer mit sem ér, ha nincs, aki lássa. A zárt ajtók mögötti, vagy csukott dobozokban rejlő titkok rendeltetése, hogy valaki leleplezze őket – e cél vezérelhetette a reneszánsz szennvedélyes gyűjtőit, ahogyan a Quay testvéreket is. Mind a wunderkammerek, mind a Quay-filmek az ember talán legeredendőbb tulajdonságára, a kíváncsiságra apellálnak. Ugyanaz az izgalommal teli vágy hajtja a kulcslyukon át leselkedő gyereket, a bordélyházi kukkolót, a boncolás megfigyelőjét, a kinetoszkópba nézőt, a bábszínház függönye előtt várakozót és a Quay filmek nézőjét. Utóbbiak filmjei tele vannak a nézőikhez hasonló voyeurökkel: a Švankmajer műhelyébe tévedő porcelánbaba, a *Nocturna Artificialia* főszereplője, aki folyton kifelé bámul az ablakán, a *The Epic of Gilgamesh* mindkét szereplője: az ablakokon őrszemként figyelő Gilgames, valamint az erotikus kinetoszkóppal csapdába csalt ellensége, a *Street of Crocodiles*-ben a kinetoszkópba belenéző öregember, majd később a kirakatok között osonó Schulz-báb, az *Anamorphosis* saját dobozfejből kibámuló bábja, a *Stille Nacht IV*-ben a kulcslyukon kukucskáló Halál és a sor még folytatható lenne. Ezek a szereplők azonosulási pontok a szintén voyeurai helyzetbe kerülő néző számára – úgy bolyonganak a sötét és koszos makettek között, ahogyan az őket kukkoló néző botorkál a kollektív tudattalan pincéjében. Kollektív tudattalant írok,



Részlet a *Kihalt anatómiák próbái* (1987) c. film díszletéből



Quay testvérek: *Gégéne-le-joyeux* (ceruzarajz, 1972?). Kép forrása: Magliozzi-Carels: *On Deciphering the Pharmacist's Description for Lip-Reading Puppets*, 2012, MoMA, New York



Quay testvérek: *Universum*, DVD

mert a Quay-wunderkammerek funkciója nem pusztán öncélú gyönyörködtetés. Bár kétségtelenül ez is részük, végeredményben mindig az emberi létezés természetéről és lényegéről gondolkodtatnak. És itt rejlik nagyszerűségük is – míg egy hagyományos wunderkammer a megismerés révén automatikusan érdektelenné válik, és a benne lévő tárgyak azzal, hogy lelepleződnek, önmagukat degradálják, addig a Quay-filmek mindig enigmatikus titokhordozók maradnak. Ahogy a létezés, amiről beszélnek, nem teljes egészében megismerhető, úgy maguk a filmek sem megfeythetőek.

Ez az örök titokzatosság nem csak filmjeiket, de művészi attitűdjüket is jellemzi. Sokat elárul róluk, hogy még filmes karrierjük előtt, egyetemista korukban több fiktív filmplakátot is készítettek. Ezek közül kettő magyar nyelvű. Egyikük Louis-Ferdinand Céline *Kastélyról kastélyra* című regénye sosemvolt adaptációjának, a másik Léonce Henri Burel francia operatőr *Jó Menő Szerelmesek* című fiktív filmjének posztere. (A '70-es években készült plakátokon nem ez az egyetlen szerencsétlen fordítás: az angol „director” szót rendező

helyett igazgatóra magyarították.) Titokzatosságukat növeli, hogy sosem idézik őket mint Timothy vagy Stephen Quay-t, mindig csak mint a Quay testvéreket, mintha egy agyuk és egy szájuk lenne. Ennek könnyen lehet, hogy az a prózai oka, hogy egypetéjű ikrekről lévén szó, az újságírók maguk sem tudják, mikor melyik testvér beszél – de jellemző rájuk, hogy ahelyett, hogy eloszláták a ködöt, élvezik az önkéntelenül keltett bizonytalanságot. Ahogy a közönség érdeklődését az is növeli, hogy korai, egyetemista éveik alatt készült filmjeiket hét pecsét alatt őrzik. Jóllehet e tények egy része véletlenszerű és egymástól független, mégis jól illenek a Quay testvérek tudatosan felépített imidzsébe, amelynek jellemzője a titokzatosság. Nem csak, hogy filmjeiken allegóriaként végigvonul a wunderkammer motívuma, hogy egyes filmjeik wunderkammereként funkcionálnak, de egész életművük is egyetlen, nagyszabású wunderkammert alkot. Maguk az alkotók e gyűjtemény mögé húzódnak, wunderkammerjük darabjaiban, vagyis belső világuk tárgyasulásaiban mégis rájuk ismerünk.

THE QUAY BROTHERS' FILMS

The Brothers Quay, American identical twins working in England, are among the most exciting puppeteers of our time. Their work is marked by an inimitable visual world, broad intertextual and intermedial references and the use of the puppet as a philosophical and metaphysical phenomenon. Their stop motion films simultaneously continue 20th century puppet theatre and expressionist and surrealist trends. Although they are greatly appreciated by a small group all over the world, they have yet to build a group of fans in Hungary, even though their work seems especially linked to Central/Eastern Europe.

There are only a few articles in professional journals on their work, but there has been neither a film nor a book about them published in Hungary. No publication of their complete oeuvre exists to date, but there is a monograph by Suzanne Buchan: "The Quay Brothers – into a Metaphysical Playroom."

The most complete publication of their works is the double DVD "Phantom Museums – the Short Films of the Quay Brothers", which can be supplemented by a few of their films, which are available online.

The author of this article would like to fill this gap, presenting the work of the Quay Brothers to the Hungarian world of puppetry.