17th International Scientific Conference 2025

Sessions of the Faculty of Education

https://doi.org/10.36007/5390.2026.123

AFFEKTUS, IDŐ ÉS VÁGYGÉPEK: DELEUZE-I OLVASATOK A JIBARO, THE WITNESS ÉS THE DROWNED GIANT CÍMŰ FILMEKRŐL

AFFECT, TIME AND DESIRING-MACHINES: DELEUZIAN READINGS OF JIBARO, THE WITNESS AND THE DROWNED GIANT

Zsuzsanna BESENYEI[20]

ABSTRACT

The paper explores three contemporary audiovisual works—Jibaro and The Witness from the Love, Death & Robots series, and the adaptation of The Drowned Giant—through Gilles Deleuze's philosophy. Instead of psychoanalytic or identity-based interpretations, the focus is on affect, time and desiring-machines as productive forces. Jibaro illustrates the destructive-creative flows of desire; The Witness demonstrates the ritournelle and the experience of looped time; and The Drowned Giant resonates with the Ymir myth and Deleuze's crystal-image, where past and present mirror each other. The aim is to show how these films operate as affective laboratories that create new forms of bodies, desires and temporal relations through the medium-specific language of cinema.

KEYWORDS

Deleuze, affect, desiring-machines, ritournelle, crystal-image, Love, Death & Robots, Jibaro, The Witness, The Drowned Giant

BEVEZETŐ

E dolgozat arra a gondolatra fókuszál, hogy a kortárs audiovizuális művészet miként képes a test, a vágy és az idő ábrázolásában meghaladni a pszichoanalitikus és identitáspolitikai kereteket. Elemzésem gócpontjában három kortárs, rövid játékidejű, animációs alkotás áll a Netflix által gyártott Love, Death & Robots sorozatból, (Jibaro, The Witness, The Drowned Giant), melyeket Deleuze filozófiájának kulcsfogalmai mentén vizsgálok. E tanulmány rendre Deleuze flozófiai koncepcióit használja, alkalmazza és feltételezi a fogalmi keret ismeretét. Vizsgálódásom során arra mutatok rá, hogy a kiemelt epizódok érzéki és filozófiai mezőt teremtenek, amelyben a testek nem pusztán reprezentált tárgyakként, hanem intenzív erőterekként, affektív konfigurációkként jelennek meg. A vágy itt nem a platóni hiány logikája szerint működik, (Platón, Lakoma, 2005) hanem produktív, áramló energiaként, amely testeket, tárgyakat és környezetet kapcsol össze, nem az elveszett egység helyreállítását célozza.

[20] Besenyei Zsuzsanna, Budapesti Metropolitan Egyetem, Művészeti és Kreatívipari Kar, Mozgókép Tanszék, zsbesenyei@metropolitan.hu

SZAKIRODALMI ÁTTEKINTÉS

Deleuze filozófiája a differencia és az ismétlés elsődlegességén alapul. A szubjektum nála nem stabil identitás, hanem mindig mozgásban lévő szingularitás, amely kapcsolódásokból épül fel. Az Anti-Oedipus (Deleuze & Guattari, 1983) központi fogalma a „vágygép" (machine désirante): a vágy nem hiány, hanem produktív erő, amely más gépekkel való kapcsolódás révén áramlásokat indít. Az identitás nem előfeltétel, hanem a kapcsolódások következménye.

A „szervek nélküli test" (body without organs, BwO) (Deleuze & Guattari, 1987) ennek a produktív térnek a metaforája: a test itt nem a szervi funkciók összessége, hanem az intenzitások felszíne, amelyet mindig újra és újra átjárnak az affektusok és vágyáramlatok.

Deleuze és Guattari (Qu'est-ce que la philosophie? (1991), az általam használt kiadás: What is Philosophy 2016.) című munkájukban három kulcsfogalmat különítenek el: affektus, perceptus, konceptus. Ezek náluk az alkotás három különböző regiszterének megnevezései.

„A gondolkodás három nagy formáját – a művészetet, a tudományt és a filozófiát – az határozza meg, hogy mindig szembenéznek a káosszal, és síkot feszítenek ki fölé. A filozófia meg akarja menteni a végtelent azáltal, hogy konzisztenciát ad neki: egy immanencia-síkot terít ki, amely a konceptuális personák révén eseményeket vagy konzisztens fogalmakat visz a végtelenbe. A tudomány ezzel szemben lemond a végtelenről azért, hogy referenciát nyerjen: egy pusztán meghatározatlan koordinátákból álló síkot fektet ki, amelyen részleges megfigyelők hatására mindig meghatározódnak a tényállapotok, a funkciók vagy a referenciális kijelentések. A művészet viszont a végest akarja létrehozni, amely visszaállítja a végtelent: egy kompozíciós síkot fektet ki, amely az esztétikai alakzatok révén emlékműveket vagy összetett szenzációkat hordoz."[21][22]

Deleuze számára az affektus (különösen Spinozát követve, és a Cinema 1-2 műveiben következetesen végigvitt terminológiában) nem azonos az érzelemmel (émotion), amit Freud vagy Lacan pszichológiai kategóriában használt. Az affektus nála nem szubjektív érzés, hanem interperszonális intenzitás vagy erőviszony, ami a testek találkozásakor jön létre. Közvetlenül hat a test állapotára: növeli vagy csökkenti az aktusra, cselekvésre való képességét.

A percepció (perception) pedig az észlelésnek olyan formája, amely a műalkotásban meghaladja az emberi érzékelést, önálló életet nyer. A perceptus nem pusztán az ember által érzékelt dolog, hanem "érzéki alakzat", mely fennmarad az alkotó és a befogadó érzékelésétől függetlenül.

A konceptus (conception) Deleuze és Guattari értelmezésében nem egyszerűen fogalmak halmaza, hanem az újonnan létrehozott fogalom, amely egy adott filozófiai immanencia-síkon él és működik. Lényegében ez az általuk felrajzolt gondolati koordinátarendszer, amelyen belül értelmezhetjük például az "idő-kép" vagy "mozgás-kép" konceptusokat.

---

[21] (Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: *What is Philosophy?* Ford. Hugh Tomlinson és Graham Burchell, Verso, London, 1994, 197. o. – saját fordítás)

[22] Eredeti: "What defines thought in its three great forms – art, science, and philosophy – is always confronting chaos, laying out a plane, throwing a plane over chaos. But philosophy wants to save the infinite by giving it consistency: it lays out a plane of immanence that, through the action of conceptual personae, takes events or consistent concepts to infinity. Science, on the other hand, relinquishes the infinite in order to gain reference: it lays out a plane of simply undefined coordinates that each time, through the action of partial observers, defines states of affairs, functions, or referential propositions. Art wants to create the finite that restores the infinite: it lays out a plane of composition that, in turn, through the action of aesthetic figures, bears monuments or composite sensations." (WP 197/QP 186)

„A filozófia nem egyszerűen a fogalmak formálásának, feltalálásának vagy megalkotásának művészete, mert a fogalmak nem szükségképpen formák, felfedezések vagy termékek. Szigorúbban fogalmazva: a filozófia az a diszciplína, amely fogalmak létrehozásával foglalkozik.” (Deleuze & Guattari, 1994, 5. – saját fordítás)

Az A Thousand Plateaus (Deleuze & Guattari, 1987) egyik legfontosabb fogalma a ritournelle: ismétlődés, refrén, amely egyszerre teremti meg az otthonosságot és nyitja meg a teret a káosz felé. A ritournelle nem azonos pontra való visszatérés, hanem a differencia ismétlődése.

A Cinema 2 (Deleuze, 1989) kristálykép-fogalma a múlt és a jelen egymásba játszását írja le: a képben a valóság és a képzet, az aktuális és a virtuális szétválaszthatatlanná válik.

Végül a Hamlet malma (Santillana & Dechend, 1969/1989) kozmológiai értelmezése rávilágít arra, hogy a mítoszokban a test széthullása, a világ malmának forgása, illetve az idő ciklikus újjászerveződése közös struktúraként jelenik meg. Ez a gondolat különösen releváns a The Drowned Giant elemzésében.

KUTATÁS MÓDSZERTANA

A tanulmány kvalitatív, elmélet-vezérelt módszertant alkalmaz. A vizsgált három epizódot (Jibaro, The Witness, The Drowned Giant) a deleuze-i fogalmi keretbe helyezi, és azt vizsgálja, miként működnek a filmek affektív laboratóriumként. A módszer lényege az interpretatív elemzés: nem pusztán a narratív szerkezeteket, hanem a képi, auditív és ritmikai mintázatokat tekinti elsődlegesnek.

A kutatás során a Deleuze–Guattari fogalmak (vágygép, szervek nélküli test, ritournelle) és Deleuze filmelméleti kategóriái (mozgás- és idő-kép, kristálykép) kerülnek alkalmazásra. Kiegészítésként a Hamlet malma mítoszértelmezése szolgál, amely kozmogóniai párhuzamokat kapcsol a The Drowned Giant epizódhoz. Ez a hermeneutikai megközelítés a filozófiai fogalmak és az audiovizuális szöveg kölcsönhatását vizsgálja.

EREDMÉNYEK

Jibaro: testek, vágyáramok és deleuze-i olvasat

Alberto Mielgo Jibaro című epizódja a Love, Death & Robots harmadik évadából az érzékek és a testek filmje. A történet egy süket lovag és egy aranytestű szirén találkozásáról szól, ám a narratíva szinte teljesen háttérbe szorul: a film nem elmond, hanem megmutat, nem történetet közöl, hanem affektusokkal, hangkitörésekkel és vizuális túláradásokkal bombáz. A hang dramaturgiája itt különösen kiemelkedő: a néző a lovag perspektívájából érzékel, aki nem hallja a szirén énekét, így időről-időre a teljes hangvilág eltompul, majd elementáris erővel zúdul vissza. Ez a váltakozás nemcsak a cselekmény fordulatait kíséri, hanem a néző testi tapasztalatát is átírja: egyszerre él meg érzéki hiányt és túlterhelést.

A vizuális világ ugyanezt a kettősséget jeleníti meg. Az arany csillogása és a vér pirosa folyamatosan egymás mellett áll, mintha a vágy és a pusztulás elválaszthatatlan lenne, mindez belehelyezve a víz mítikus közegébe. A tó formája is jelentést hordoz, egy anatómiai szív alakját idézi.

A koreográfia – a tánc, a harc, a vízben kavargó testek mozdulatai – balettszerű ritmust adnak a filmnek, amely inkább hasonlít egy érzéki, rapszódikus szimfóniára, mintsem klasszikus narratív műre. A lovag és a szirén találkozás a birtoklás és kifosztás aktusába torkollik: a férfi

letépkedi a nő aranyát, testét erőszakkal teszi magáévá. A túlélés és a pusztítás itt összefonódik: az érzékszerv hiánya, amely eleinte megóvta a lovagot, végül a vesztét okozza, amikor visszanyeri hallását, és maga is áldozatául esik a szirén hangjának.

Ezt az erőteljes képi és hanganyagot a deleuze-i fogalmak különösen termékenyen világítják meg. A szirén és a lovag nem egyszerű karakterek, hanem vágygépek: a vágy produktív áramlás, amely összekapcsol, széttör és újraformál. A szirén hangja maga a vágyáram, amely mindent magához vonz, a lovag süket teste pedig ennek a hálózatnak a torzulása – egy kimaradó kapcsolat, amely mégis új áramokat indít el. A testek széttöredezése, az arany leszaggatásának gesztusa és a vér kiömlése a „szervek nélküli test" deleuze-i fogalmát idézi: a test nem szilárd, integrált entitás, hanem intenzitások felszíne, amely bármikor újraformálódhat.

A film nem érzelmeket közvetít, hanem affektusokat. A néző nem azonosul vagy empatikusan együttérez, hanem testi szinten reagál: a hang elnémulásának üressége, a hirtelen robbanó zajok, az arany vibrálása vagy a vér túlcsordulása közvetlenül hatnak az idegrendszerre. Ezek a perceptusok túlmutatnak a reprezentáción, önálló életet nyernek, és így válik a film érzéki laboratóriummá. A koreográfia és a visszatérő mozgásmintázatok ritmusa pedig a ritournelle működését mutatják: a refrénként ismétlődő mozdulatok egyszerre teremtenek rendet és nyitnak a káosz felé. A történet körkörös szerkezete – túlélés, birtoklás, pusztulás – nem lineáris ív, hanem ciklikus ritmus, amely a vágy természetét jeleníti meg.

Végül a kristálykép fogalma teszi lehetővé a Jibaro mélyebb megértését. A szirén halála és a lovag pusztulása egymás tükörképei: minden vágyteljesülés pillanatában ott rejlik a pusztulás csírája. A múlt és a jelen nem elválasztható, hanem egymásba játszik: az arany birtoklásának mámorát azonnal követi az ének pusztító hatása. Ez a kettősség a deleuze-i kristálykép lényege: a valóság és a képzet, a beteljesülés és a halál egymásra vetülése.

A Jibaro tehát nem egyszerűen a szirén-mítosz újramesélése. A testek és érzékek hálózata, amelyben a vágy áramló, destruktív és kreatív erőket jelent. A film domináns hangkulisszája, ritmikus szerkezete és vizuális brutalitása olyan tapasztalatot nyújt, amely túlmutat a narratíván: maga is egy deleuze-i kísérlet, amelyben új testképek és vágylogikák születnek a mozgókép médiumán keresztül.

The Witness: hurkok, tekintetek és deleuze-i ritournelle

Alberto Mielgo The Witness című epizódja a Love, Death & Robots első évadából származik, és olyan vizuális és narratív intenzitást sűrít 12 percbe, amely sok egész estés filmre is elegendő lenne. A történet látszólag egyszerű: egy nő szemtanúja lesz egy gyilkosságnak, majd menekülni kezd a tettes elől, miközben az üldözés egyre vadabb és egyre abszurdabb fordulatokat vesz. A végső jelenet azonban mindent átír: a szereplők helyet cserélnek, és a ciklus újraindul, mintha sosem lett volna kiút.

Ez a hurkoltság nemcsak narratív trükk, hanem az epizód egész érzéki és esztétikai szervezőelve. A film világa töredezett, neonfényekkel telített nagyváros, amely egyszerre ismerős és idegenszerű. A kontrasztos, élénk színek, a montázs fragmentáltsága, a gyors vágások és az állandó mozgás olyan látványt hoznak létre, amelyben a néző folyamatosan elveszíti a stabil tájékozódás lehetőségét. Az üldözés jelenetei inkább emlékeztetnek egy hallucinációs utazásra, mint hagyományos akciófilmre: a testek, a tekintetek, a tükröződések állandóan átalakulnak, és a valóság határai elmosódnak.

A nő alakja egyszerre áldozat és aktív résztvevő. Egyik pillanatban menekül, a következőben előadóként, táncosként vagy szexuális tárgyként jelenik meg a sztriptízklub

színpadán. A férfi egyszerre válik gyilkossá és üldözővé, majd áldozattá. A két alak kölcsönösen tükrözi egymást, mintha ugyanannak a vágy- és erőstruktúrának a két pólusát látnánk. A néző számára nem marad kapaszkodó: ki a tettes és ki az áldozat, hol a kezdet és hol a vég.

A deleuze-i értelmezés megvilágító erejű lehet. A The Witness szerkezetének kulcsfogalma a ritournelle, ahogy azt már a Jibaro esetében is láttuk. A film hurkolt narratívájában a menekülés mindig ugyanarra a pontra tér vissza, mégis minden alkalommal más affektív konstellációban. A szoba, ahol a nő menedéket keres, egyszerre jelenti a biztonságot és a ciklus újraindítását. Az otthonosság pillanata rögtön átfordul idegenségbe, ahogy a férfi feltűnik, és a történet újrakezdődik.

A tekintet is deleuze-i értelemben affektív erőtérként működik. A voyeur–exhibitionista dinamika – a nő testének látványa, a férfi követő pillantásai, a nézők a klubban – mind olyan vágyáramokat generálnak, amelyek nem erotikus beteljesülést keresnek, hanem feszültséget termelnek. A tekintet sosem stabil, mindig új kapcsolódásokat hoz létre, amelyek egyetlen pillanat alatt fordulnak át üldözésbe vagy menekülésbe. A testek kapcsolódnak, széttörnek, újra kapcsolódnak, de sosem állapodnak meg.

A film időélménye a deleuze-i idő-kép logikáját idézi. A hurkoltság miatt nincs kezdet és nincs vég, csak állandó ismétlődés. A jelen nem stabilizálódik, hanem folyamatosan szétesik a múlt és a jövő egymásba játszásában. Ez az idő "zárványként" való megtapasztalása a The Witness egyik legmélyebb élménye: a néző is a ciklus foglyává válik, hiszen a történet sosem oldódik fel. Ez az epizód egyszerre filmnyelvi kísérlet és filozófiai tapasztalat: egy olyan affektív tér, ahol a néző sem maradhat kívülálló, hanem maga is a hálózat részévé válik.

The Drowned Giant: mítosz, emlékezet és deleuze-i kristálykép

A Love, Death & Robots egyik leglíraibb epizódja, The Drowned Giant, J. G. Ballard novelláján alapul. A történet egy hatalmas óriás tetemének partra vetődésével kezdődik: a lakosság előbb csodálattal szemléli a testet, majd egyre profánabb módon darabolja, fosztogatja és végül elfelejti. A film minimalista narrációja és kontemplatív képi világa egyszerre hív meg antropológiai, filozófiai és mitológiai értelmezéseket. Az óriás halála nem egyszerű látványosság, hanem olyan esemény, amely a közösség időtapasztalatát, a testhez való viszonyát és a mítoszhoz fűződő kulturális kapcsolódásait újrarendezi.

Az epizód képi világa élesen különbözik a sorozat más részeitől: nincsenek harsány színek, gyors vágások, túlterhelt hanghatások. Ehelyett lassú kameramozgások, melankolikus narráció és monumentális, szinte szakrális képek vezetik a nézőt. Az óriás teste a parton fekszik, majd fokozatosan darabokra hull: előbb a karját vágják le, aztán a csontjait hordják szét, végül már csak emlékfoszlányként marad fenn. A kezdeti áhítat gyorsan átadja helyét a kiábrándultságnak és a feledésnek – a test, amely egykor kozmikus méretűnek tűnt, végül a hétköznapok részévé válik.

Ez a folyamat szorosan kapcsolódik a skandináv mitológia Ymir-mítoszához. Ymir, az ősi óriás, a jégből született, és amikor az istenek megölték, testéből formálták a világot: húsából a föld, véréből a tengerek, csontjaiból a hegyek, koponyájából az égbolt keletkezett. A The Drowned Giant óriása ugyanilyen kozmikus jelentőségű test, ám míg Ymir áldozata teremtést hozott, Ballard és az adaptáció történetében a széthullás pusztulást, profanizálódást és feledést eredményez. Ez a különbség éles kontrasztban mutatja meg a modern kor mítoszhoz való viszonyát: a szent áldozat helyét a lassú lebomlás és a kulturális közöny veszi át.

Giorgio de Santillana és Hertha von Dechend Hamlet malma című munkája rávilágít, hogy a mítoszok mély struktúrája mindig a világ rendjének újraszervezéséhez kapcsolódik. A kozmikus

malom forgása, amely Ymir testének széthullását is jelképezi, az idő ciklikus újjászületését alapozza meg. A The Drowned Giant epizódban ennek ironikus, melankolikus változata jelenik meg: az óriás testének feldarabolása nem új világ születéséhez vezet, hanem a világ szentségének eltűnéséhez. A malom itt is forog, de már csak az elfogyó időt őrli, törölve ezálal az emberi emléknyomokat is: az óriás lassan semmivé válik.

A deleuze-i kristálykép fogalma segíthet ennek a folyamatnak a megértésében. A kristálykép a múlt és a jelen egymásba játszása, ahol az aktuális és a virtuális szétválaszthatatlanná válnak. Az óriás teteme egyszerre jelen idejű látvány – hús, csont, vér – és múltbeli emlék, amely lassan a kollektív képzelet része lesz. Ahogy a test darabjai eltűnnek, úgy válik egyre erősebbé a képzeti dimenzió: az óriás már nem fizikai valójában létezik, hanem a közösség imaginációjában, legendákban, történetekben. A jelen folyamatosan tükrözi a múltat, és a múlt újraírja a jelent – ez a kristálykép paradox logikája.

Az affektus szintjén az epizód nem drámai feszültséggel dolgozik, hanem melankolikus rezgésekkel. A néző nem a cselekmény miatt marad bevonódva, hanem a test monumentalitásának és a lassú széthullásnak az érzéki tapasztalata miatt. A néző a feledés, az elmúlás és a transzcendencia élményét egyaránt átéli.

KÖVETKEZTETÉS

A három vizsgált epizód a deleuze-i fogalmak révén nem pusztán esztétikai tárgyként, hanem affektív laboratóriumként válik értelmezhetővé. A Jibaro a vágygépek működésének példája: a vágy áramlásként, destruktív és kreatív erőként jelenik meg. A The Witness a ritournelle szerkezetében mutatja meg az ismétlés és időhurkoltság affektív hatását, ahol a tekintet és a testek mindig újraírják a történetet. A The Drowned Giant a mitikus Ymir-toposz és a kristálykép deleuze-i fogalma révén a múlt és jelen egymásba játszását, a test széthullásának és a világ újjászerveződésének tapasztalatát jeleníti meg.

Ezek az alkotások arra hívják fel a figyelmet, hogy a mozgókép deleuze-i filozófiája nem pusztán interpretációs keret, hanem érzéki és ontológiai kísérlet, amely új testképek, vágylogikák és időtapasztalatok megalkotását teszi lehetővé.

BEFEJEZÉS

A tanulmány összegzése szerint a kortárs audiovizuális művészetben megjelenő testek, vágyak és időviszonyok formái egy új dimenzióban értelmezhetők, ha a deleuze-i filozófia fogalmaival közelítünk hozzájuk. Ezek a fogalmak nem idegen elméleti keretek, hanem a film médiumspecifikus működésében rajzolódnak ki.

A három alkotás alkalmas példázata annak, hogy a deleuze-i filmfilozófia tágabb lehetőséget ad a kortárs audiovizuális kultúra megértésére.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Ballard, J. G. (2001). The drowned giant. In *The complete short stories of J. G. Ballard* (Vol. 2, pp. 199–210). London: Fourth Estate. (Eredeti novella megjelenése 1964)

Bogue, R. (2003). *Deleuze on cinema.* Routledge.

Colebrook, C. (2002). *Gilles Deleuze*. Routledge.

Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The movement-image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon: The logic of sensation* (D. W. Smith, Trans.). Continuum.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1983). *Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia* (R. Hurley, M. Seem, & H. R. Lane, Trans.). University of Minnesota Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia (*B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press.

Goodchild, P. (1996). *Deleuze and Guattari: An introduction to the politics of desire*. Sage.

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (1994): *What is Philosophy?* Ford. Hugh Tomlinson és Graham Burchell. London: Verso.

Massumi, B. (1992). *A user's guide to capitalism and schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*. MIT Press.

Platón (2005). *Lakoma (Symposion)* (Lukács András, ford.). Budapest: Atlantisz Könyvkiadó.

Santillana, G. de, & Dechend, H. von. (1989). *Hamlet's mill: An essay on myth and the frame of time* (G. Szőke, Trans.). Európa Könyvkiadó. (Eredeti munka megjelenése 1969)

Snorri Sturluson. (2005). *The prose Edda* (J. L. Byock, Trans.). Penguin Classics.