

A Ragyogás kétszer^{*}

Győri Zsolt

Bevezető

Tanulmányomban *A Ragyogás* irodalmi és filmes változatát elemzem, még ha nem is törekszem az összehasonlító műelemzésektől elvárt filológusi következetességre. Vizsgálódásomból a művek keletkezéstörténetére és recepciójára¹ irányuló reflexiók éppúgy hiányoznak, mint az adaptáció elméleti és gyakorlati kérdéseit² feszegető eszmefuttatások. Hasonlóképpen nem szentelek kiemelt figyelmet a szövegek gazdag ideológiai-kulturális³ és történelmi⁴ utalásrendszerének. Nem mintha ezek nem kínálnának önmagukban is elégséges szempontrendszert a regény és a film különbségeinek és hasonlóságainak megvilágításhoz: a témában megjelent számos könyvfejezet és tanulmány kimerítően bizonyítja ezeknek a megközelítésmódoknak a legitimitását. Pontosan ezért döntöttem amellet, hogy más utat választok és a szövegek különbségeire helyezem a hangsúlyt, mégpedig arra a módra, ahogy a két mű támaszkodik, illetve nem támaszkodik a pszichoanalitikus diskurzus kulcsfo-

* A publikáció elkészítését a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0024 számú projekt támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

¹ Lásd Vincent LoBrutto. *Stanley Kubrick: A Biography* (New York: Da Capo Press, 1999) című életrajzának 17. fejezetét (409-454 o.) és Michael R. Collings *The Films of Stephen King* (Maryland: Wildside Press, 2006) 5. fejezetét (53-64 o.).

² Gregg Jenkins *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation: Three Novels, Three Films* (Jefferson: McFarland and Company, 1997) kötetének 3. fejezete (69-106 o), valamint Tony Magistrale *Hollywood's Stephen King* (New York: Palgrave Macmillan, 2003) című kötetének 4. fejezete (85-115 o.) és Collings már említett könyvfejezete foglalkozik részletesen a regény megfilmesítésének kérdéseivel.

³ Fredric Jameson "Historicism in *The Shining*" (*Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1992, 82-98 o.) című könyvfejezete mellett Flo Leibowitz és Lynn Jeffres "The Shining" (*Film Quarterly* 34. Spring 1981: 45-51 o), valamint Ferreira, Patricia "Jack's Nightmare at the Overlook: The American Dream Inverted" (*The Shining Reader*. Ed. Anthony Magistrale. Mercer Island, Washington: Starmont House, 1991. 23-32 o.) tanulmánya vet fel e tekintetben releváns gondolatmenetet.

⁴ Lásd Geoffrey Cocks *The Wolf at the Door: Stanley Kubrick, History and the Holocaust* (New York: Peter Lang, 2004) című monográfiájának 3. és .9 fejezete (33-48, illetve 172-195 o.).

galmaira. Értelmezésben King horror-regénye – akár a gótikus regényt, akár a családi melodramát tekintjük előképének – az ödipális viszonyokat közép-pontba állítva konstruál elbeszélést, magyarán a Torrance család történetét úgy írja meg, ahogy az apa, az anya és a gyermek elfojtásokon, fantázián és dominancián alapuló kapcsolatrendszerét a pszichoanalízis olvassa.⁵ A gótikus regény-világ alapmintázatát jelentő a civilizációtól távol eső kísértetjárta ház, a természetfeletti jelenségek és a megszállottság-motívum atmoszférateremtő képessége megágyaz a családdráma lassú, de feltartóztathatatlan erjedésének, amely fokozatosan a rémálomvalóság burkát vonja a szereplők köré. Peter Brooks a rémálomélmény dramaturgiáját a melodramatikus beszédmód organikus részének tekinti, melynek értelmében „az ébredést a konfrontáció és a gazembertől, a gonoszsággal teljesen átítatott szereplőtől való megszabadulás jelenti, melynek nyomán a ‘tisztességes emberek’ társadalmi megerősítést nyer.” (204, saját fordítás) Kubrick az ébredés és kijózanodás másfajta élményét viszi vászonra; érvelésben a film nem ödipális forgatókönyvként, tehát családi melodramaként, hanem liminális helyzetek mentén olvassa a hotelben zajló eseményeket, és fokozatosan azzal szembesíti a nézőt, ahogy az apa figurája ábrázolhatatlanná válik ödipális alapokon nyugvó szubjektumként és a tér, az írás valamint a kép másfajta valóságában egy lélektelen-abjekt szellem alakját ölti.

Kórkép és melodráma a King-regényben

A *Ragyogásról*, Kubrick 1980-ban elkészült filmjéről írt tanulmányában Király Jenő a következőket írja: „[k]orunkban a legtöbb kárt azok csinálták, akik makkegészséges mintaembereknek hiszik magukat, és úgy gondolják, mindenkinek hozzájuk kell igazodni. Az ő befolyásolhatatlan, kíméletlen randalírozásukhoz képest a szenvedés, zavar és bizonytalanság minden formája meg-nemesedés. A vérmes rendcsinálók és a sötét utópiák stupid korában talán most már megtanuljuk kedvelni a riadtakat, felhős homlokúakat, elnyomottakat, a »tántorgókat«” (Frivol 78). Kubrick filmjeinek „tántorgó”, hasznavehetetlen hősei – a *Mechanikus narancsból* Alex, az *Acéllövédékben* Joker és Jack, az itt elemzett film főszereplője – nehezen befogadható figurák, akiket biztos nem fog mindenki megkedvelni, de akik csendes, esetenként zajos lázadásukkal kijózanítanak a mintaemberek látszategészségéből. Jack alakja különösen érdekes, hiszen döntően átalakul Kubrick kezei között. A film alapjául szolgáló King-

⁵ Peter Brooks az irodalmi melodramát vizsgálva érvel amellett, hogy az elbeszélések szereplői rendre „az Apa, az Anya és a Gyerek pszichés szerepeit öltik magukra és alapvető lelki állapotokat fejeznek ki.” (15)

regényben ő a gyógyíthatatlan pszichopata, a szöveg pedig a modern, szentségtől megfosztott, örület története. Az örület történetként való megírásának a neve: körtörténet.

A regény részletesen kibontja Jack talajvesztésének részleteit, a társasági alkoholizmustól a gyilkossági szándékban kiteljesedő teljes Én-vesztésig.⁶ Ennek az útnak fontos állomása a fia, Danny és a dadogó diák, George Hatfield kárára, hirtelen felindulásból elkövetett fizikai bántalmazás, az a két eleven trauma, amely Jack énképét megsebezi és behajszolja a környezete elvárásainak való megfelelési kényszerbe. Nem véletlen, hogy kisebbségi komplexusa nyomán kialakult konfliktuskerülő személyisége egyből beleszeret a Szépkilátóba: kezdődő embergyűlöletére ideális gyógyírnak tűnik a gondnoki állás jelentette magány, elfojtásai feloldására pedig a művészi önkifejezés, a traumák kiírása. A drámai hatás későbbi fokozása érdekében King a férfi karakterének pszichológiai ábrázolásakor egy átlagos embert, átlagos tünetekkel tár az olvasó elé. A kórkép akkor válik baljóssá (baljósan patogénné), amikor világossá teszi, hogy a férfi megfelelési kényszere nem őszinte, és az íráshoz szükséges önfegyelem és alázat sincs meg Jackben. A szereplő nem érez tényleges bűntudatot az elkövetett erőszak miatt, azt jogosnak (még ha mértékében túlzónak is), környezet reakcióját pedig jogtalanak találja. A vélt jogtalanság adnak Jack számára alapot arra, hogy a világot ellenségként, őt az áldozat szerepébe kényszerítő érzéketlen erőként határozza meg, akként, amellyel szemben a bosszú jogos, amely feljogosít az erőszakra.

Csak azt az embert élteti a bosszú, aki úgy érzi, elvettek tőle valamit, pontosabban azt, hogy folyamatosan, minden pillanatba elvesznek valamit. Hatfield a munkáját, Wendy az alkohol nyújtotta örömeztetet, Danny pedig a szófogadó és engedelmes gyerek által apa számára kínált önérzetet és családfői tekintélyt. Az apai ranghoz szimbolikusan tapadó hatalom hiányát eleinte a gondnoki munkával járó apró munkák és az írás még képesek feledtetni, ám én-ideálja egyre kevesebb talál megerősítést a családban, így egyre nagyobb erőfeszítést jelent a családfői szerep (legalább az illúziók szintjén történő) fenntartása. Egyre nyíltabban lázad az apai rend megkérdőjelezhetetlenségét biztosítani képtelen világ ellen; ennek nyomán vágyai és a valóság elválik egymástól és a vágyak valósága maga mögé utasítja a családként való túlélés vágyát. A normális ember ekkor fordít hátat a családnak és kezd új életbe. Jack azonban örült, nem menekül, sőt a külvilággal való kapcsolattartás összes csatornáját felégetve

⁶ Stephen King a főhős bukásának realista ábrázolásával annak drámai voltát hangsúlyozza. Egy interjúban fogalmaz úgy, hogy „[a] könyv Jack Torrance fokozatos, a hotel ártalmas hatásával magyarázható megőrüléséről szól”. Ennek alapján kérdőjelezi meg Kubrick hozzáállását, mondván „ha a szereplő már az elején bolond, akkor bukását lehetetlen tragikusként ábrázolni.” (Underwood-Miller 29, saját fordítás)

végérvényesen összefűzi magát a büntudatának és szégyenérzetének folyamatos tükröt tartó feleségével és fiával. Míg a nő számára ekkor kezdődik az igazi rémálomvalóság, a férfi most kezdi csak igazán élvezni a maga számára teremtett ideális valóságot: pohárszámra issza a képzeletbeli italokat, beleveti magát a hotel kínálta irodalmi karrierbe és már előre sütkérezik az ezzel járó eljövendő tekintélyben. Hallucinációi patolgikus mértékben eltorzult realitásérzékét és erkölcsi lelkiismeretének elvesztését fejezik ki, mindez Jacket érdekli a legkevésbé. Megteremtette az Én-ideáljának legmegfelelőbb valóságot, szövetségessévé, Felettes-Énjévé tette a hotelt, mely szövetség a művészi babérok mellett a patriarchális hatalmát is rehabilitálja: „[t]alán a Panoráma [a Szépkilátó], ez a hatalmas, terpeszkedő Samuel Johnson, őt választotta ki Boswelljének. Azt mondjátok, az új gondnok ír? Remek vegyétek fel. Ideje elárulnunk kinek az oldalán állunk. Mindenesetre, először szabaduljunk meg az asszonytól és a taknyos kölyöktől. Nem akarjuk, hogy eltereljük a figyelmét.” (King 322) King félreérthetlenné teszi, hogy a hotel szavaiban Jack saját Felettes-Énjének hangját hallja, míg a Wendy és Danny jelentette zavaró tényezők kiiktatása az apai rend ellen lázadók talán rendhagyó, de szükséges lépése. Az írás, amit ez a rend szentesít nem a művészet, hanem az engedelmségre kötelező Törvény, a patriarchátus kiteljesedését eredményezi. Talán nem véletlen, hogy egy másik hallucináció során Jack elhunyt édesapjától, a Felettes-Én egy újabb alakjától, kap bátorítást a gyilkosságra: „– öld meg. Meg kell ölnöd mindkettőjüket. Mert egy igazi művésznek szenvednie kell. Mert minden ember megöli azt, amit szeret... Tudom, hogy meg tudod csinálni, hogyne tudnád. Meg kell ölnöd őket, Jacky, mind a kettőt. Mert egy igazi művésznek szenvednie kell. Mert minden ember–.” (262, kiemelés tőlem) King ezen a ponton azt is félreérthetlenné teszi⁷, hogy Jack a művész (a századvég bohém és hedonista kultúrájában fogant) ideálját nem saját választott útjának, csupán a tervezett gyilkosságokat legitimálására használja. Sőt Jacket egyáltalán nem érdekli a törvényen kívüli művész, vagy az erkölcstelenség és bűn tapasztalatában fogant megvilágosodás problémája, hiszen épphogy a sajátosan értelmezett törvény előtti engedelmség alakjaként, annak megfellebbezhetetlen szolgájaként van ábrázolva. Ezt akár úgy is kifejezhetjük, hogy Jack a művészetben *nem* saját belső és rejtett lényegére talál rá, éppen ellenkezőleg: a maga számára létrehozott tekintélytisztelő és patolgikus látszatvalóságban talál szerepet, funkciót a művészetnek. Jack ezért nem szent örült, csupán erőszakos autoriter-figura, egy hétköznapi elmeháborodott, aki a művész szerepét játssza, ráadásul éppoly kevés meggyőződéssel, mint a férj, vagy az apa szerepét. Mindezt már Stephen

⁷ Az idézetben szereplő kiemelés Oscar Wilde *A readingi feygház balladája* című vers alábbi sorának parafrázisa: „Mert mind megöljük, amit szeretünk.”

King, a regény Felettes-Énje mondja, aki jó Apaként kötelességének érzi azt, hogy Jacket – az erkölcsi lelkiismeretet semmibe vevő, rossz apát, a Törvény torz és elkorcsosított formájának gyakorlóját – megbüntesse, vagyis kizárólag annak a rémálomvalóságnak a megtestesítőjeként ábrázolja, melyből a Törvény igaz szellemét képviselő hősök felébredhetnek.

Fentebb az örületet kórtörténetként, mégpedig az apa kórtörténeteként jellemeztem a regényt. Jack pszichés összeomlásának részleteivel és stádiumaival javarészt Danny ragyogásain keresztül szembesülünk. A regénybeli kisfiút látónoki képességei és szókimondó, a világ felé nyitott személyisége ideális terapeutává teszik, hiszen azon túl, amit az emberek kimondanak, arról is tudása van, amit elhallgatnak, amit *csak* gondolnak és éreznek. Többletudása révén Danny pontosabban ismeri szülei elfojtásait, objektívebb képpel bír szorongásaikról, félelmeikről és vágyaikról, mint ők maguk. Látszólag felszínes konfliktusokban képes meglátni a valós mozgatórugókat, és a kimondhatatlan ellentétek kimondásával, több alkalommal is lehetőséget kínál anyja és apja számára ahhoz, hogy egymás (részben közös) traumáival őszintén szembenézzenek, és gyógyító önismeretre tegyenek szert. Danny másban és másként hisz mint apja, nincs szüksége egy másik világra ahhoz, hogy felelősséget és empátiát érezzen.

Értelmezésemben a hit ezen formája nem csak a szociális térben és egyfajta egyetemes felelősségtudatként, hanem saját énstruktúráján belül és az elfojtás eszközeként is meghatározásra kerül. A ragyogás képessége egyszerre áldás és kín, nemcsak azt teszi láthatóvá, amit mások nem akarnak megmutatni magukból a világnak, hanem azt is amit Danny nem akar látni a világból. A regény 'Árnyékország' című fejezete Danny egy látomását részletezi, amelyben megelevenednek a Szépkilátóban családjára váró borzalmak, kézzel tapintható közelből érzi a gonosz jelenlétét miközben egy ismeretlen hang ismételtet egy ismeretlen szót: KELLÖGEM. Ezek a képek, hangok és érzések egyre gyakrabban törnek felszínre, mintha King azt sugallná, hogy tudat alatt Danny mindvégig tisztában van az eljövendő borzalmakkal, még ha félelmét képes is elhallgattatni, elfojtani. A KELLÖGEM jelentése voltaképpen az Ősztön-Énben már mindig értelemmel bír. Hasonlóan ahhoz, ahogy az elfojtás félelmet tükröz, a KELLÖGEM maga is egy tükörijáték logikájával olvasható a MEGÖLLEK szóvá. Csakhogy itt már nemcsak a Jack tervezte gyilkosságról van szó, hanem arról, amire Danny tudat alatt vágyik: az apa meggyilkolásáról. De míg Jack esetében a pszichotikus állapot érleli ki a gyilkossági szándékot, addig Dannynél ez a vágy pszichés fejlődésének természetes állomása.

King a Torrance-család drámáját úgy írja meg, ahogy a félelmek, elfojtások és vágyak dinamikáját a pszichoanalízis olvassa: Ödipusz-komplexusként. Nem állítom azt, hogy *A Ragyogás* a freudi tézisek igazolására íródott kortárs esettanulmány, mindazonáltal a családi békét felforgató konfliktus ábrázolása erőteljes ödipális színezetet kap. A regényt már csak azért sem olvashatjuk a

gyermeki pszichoszexuális fejlődés meghatározó szakaszának elemzéseként, mert az anya szerepe egyértelműen másodlagos az apa-fiú konfliktusához képest. Erre enged következtetni az a szembeűnő tény, hogy King az anya figuráját nem Danny libidinális vágyának, hanem a preödipális kötődés, a deszexualizált birtoklási vágy tárgyaként ábrázolja.

Az Ödipusz-komplexus King-i átiratában Wendy testéről és Danny kasztrációs félelméről a hangsúly a fiú ösztönerőire és az apai ideális-énre helyeződik; az ödipális konfliktus gerince Tony (Danny másikja) és a Szépkilátó (Jack másikja) között feszül.⁸ Danny mindig önkívülettel és kényszerimpulzusokkal járó hipnotikus állapotban – a ragyogások során – kerül kapcsolatba Tonyval, a homályos, tudattalan lelki folyamatok tünetével, akit először az a trauma manifesztál, amikor Jack hirtelen dühében véletlenül eltöri fia kezét. Az eset után a fiú apa iránti ősbizalma ősbizalmatlansággá alakul, amennyiben lehetetlenné válik a gyermeki azonosulás a szülő teljes lényével, különösen lényének azon részével, amit a traumát okozta és, ami bármikor újra traumát okozhat. Tony nem egy múltba vesző trauma időről-időre, akaratlanul felbukkanó emléke, hanem a trauma lezáratlanságának tünete, már csak azért is, mert minden felbukkanásakor az apában aktuálisan dúló lelki viharról tudósít, vagyis a torz patriarchális autoritás visszaállításának kísérletéről. A tudatalatti energiák ‘védik’ Dannyt, olyan tüneti benyomásokat és élményeket áramoltat a fiú tudatos lelki folyamataiba „mintha [ezek] nem végeztek volna a traumás helyzettel, mintha ez még teljesítetlen aktuális feladatként állna előttük.” (Freud 230) Tony tehát a valahai erőszak következtében a kisfiú tudattalan rétegeiben életre kelt bizalmatlanságot fenntartó mechanizmus, az apai tekintélynek és korlátlan hatalmának ellenálló ösztönerő, mely fájdalmas impulzusaival arra emlékeztet, hogy a látszólagos kiegyensúlyozottság ellenére Jack megszállott és veszélyes. Persze a hipnotikus rohamok Danny kételyét mindössze ébren tartják, az árulkodó jelek és traumatikus élmények jelentését a kisfiúnak kell megfejtenie: a ragyogás képessége végső soron a tudattalan és tudatos folyamatok összekapcsolásának a képessége.

A regényben vázolt ödipális konfliktus során Danny azért győzheti le az apában megtestesülő erkölcstelen Törvényt és állhat ellen az általa idealizált hamis értékeknek, mert a Törvény erőszakmentes, a családi összetartozást és gondoskodást képviselő formájában megtalálja saját erkölcsi lelkiismeretét. Danny ödipalizációját a regény két, egymással szoros kapcsolatban álló moz-

⁸ Wendy, a nő és az anya, mellőzöttsége e konfliktusból szembeűnő, talán már a hotel neve is erre utal. Az angolban az ‘overlook’ főnévként szép kilátást, míg igeeként valamiről való megfejtkezést, valami észre nem vételét jelenti. A hangsúlyosan apa-fiú konfliktus azt sugallja tehát, hogy az erkölcsi lelkiismeret kérdése alapvetően a férfiak ügye, továbbá azt, hogy a nő kizárólag a patriarchális hatalomnak alávetve tehet szert morális identitásra.

zanattal ábrázolja: egyfelől elfogadóan aláveti magát egy erkölcsi rendnek, amely tudatalatti vágyait kétségtelenül a társadalmilag elfogadott normák és szabályok jelentette mederbe tartja, de anélkül, hogy a traumák és elfojtások kezelhetetlenné, patolgikussá válnának; másfelől hinni tud egy idealizált apaképben (apa-ideálban), ami a kézsérüléssel járó incidenst és a Tony-féle hipnotikus rohamokat megelőző időkhöz kötődik, azok passzív maradványa. Ez a kép aktívvá és maradandóvá abban a mozzanatban válik, amikor Danny a Jackre rakódott parazita, fertőző álarcok és az azokat életben tartó patogén lelki mechanizmusok mögött képes újra meglátni apját: „Nem vagy az apám – mondta Danny újra. – És ha maradt benned egy kicsike is az apámból, ő tudja, hogy ezek itt hazudnak. Minden csupa hazugság és csalás...Te az vagy, nem az apám. Te a szálloda vagy. És amikor megkapod, mit akarsz, semmit sem fogsz adni az apukámnak, mert önző vagy. És az apukám ezt tudja.” (480) Danny apa-ideálja túléli a zsarnoki, feltétlen engedelmisséget követelő szörnyet, azt a hotellel szövetkező idegenséget, ami azonosulás helyett csakis elutasításra érdemes. Az idézetben Danny az ödipális rendbe integrált szubjektumként, felnőttként beszél. Szavai világossá teszik, hogy megtanulta hogyan kell a dolgok felszíne mögé nézni és a tünetek jelentését olvasni, ugyanakkor leszámolt a naiv önszeretettel, megtapasztalta a lelki folyamatok kiszámíthatatlanságát és megértette, hogy nem a beteg ember az igazán beteg, hanem aki egészségesnek tette magát. A rémálomvalóságból felébredve hősként győzheti le az emberi vonásaitól teljesen megfosztott Jacket, az előhalottat – „a szombat esti horrorfilmekbe illő, görnyedt vállú alak[ot] a véres ingben, a vérben forgó szemekkel” (478) – aki mindazonáltal nem önmagában (horrorfilmeket idéző képként) ijesztő, hanem a lénye sugározta liminális tapasztalatnak köszönhetően.

King egyfelől pontosan érti a horror Julia Kristeva vizsgálta lényegét, azt tehát, hogy az élő és a halott közötti határmezsgyén lehet legmélyebb félelmeinket játékba hozni. Ez „a törékeny határ (borderline személyiségzavarok), ahol az identitás (szubjektum/tárgy, stb) nem, vagy csak akként mutatkozik meg, ami kettős, homályos, heterogén, állat, átváltozott, módosult, abjekt” (207, saját fordítás) a létet a nem-léttől anélkül különbözteti meg, hogy a kettőjük közötti átjárhatóságot korlátozná, alá/felé rendelő viszonyba állítaná őket, vagy a racionalitást tenné meg közös perspektívájuknak.⁹ Másfelől King leértékeli az abjekció során felszabaduló erőszak és fájdalom intenzív átélésének jelentőségét, amennyiben a határtapasztalathoz kapcsolódó katarzist a szerzői intencióknak alárendelt funkcionalitással ruhazza fel és a történetben kulcsszerepet játszó horror-cselekményszál dramaturgiai igényeihez igazítja. Az életre kelő sövényál-

⁹ Kristeva értelmezésében az abjekt az, ami „felforgatja az identitást, a rendszert és a rendet. Ami nem tartja tiszteletben a határokat, a beágyazott állapotokat, a szabályokat” (4, saját fordítás)

latok, az önmagát irányító lift, a lélekkel bíró tárgyak mind a lefokozott – az atmoszférateremtés, a feszültségkeltés és az akciódramaturgia szolgálatába állított – abjekt példái. A hotel maga is hordozza ezt a kettősséget. A Szépkilátó egyfelől az a szirénhangú vámpír, ami először megbabonáz, majd kiszipolyoz, elkápráztat és felemészt, ami állandó felügyeletre szorul, miközben mindent felügyel. Másfelől az a velejéig romlott ‘szereplő’, amelynek legyőzése avathatja Dannyt hőssé, és ami – természetfeletti képességei ellenére – mintha csak azért pusztulna el, hogy a világban uralkodó egyensúly, az erkölcsi rendje visszaállhasson. King regénye ez utóbbit, a történet megnyugtató lezárását (a jó gonosz felett aratott parabolikus győzelmét) részesíti előnyben, amikor a katarzis nehezen emészthető igazsága helyett a történetészvítés populáris normáit – úgymint a moralizáló végkövetkeztetést és a jövőbe tekintő happy-end technikáját – használja.

Stephen King regénye ideális műfajfilmes alapanyag¹⁰, jó és gonosz archetipikus harcát feszes, de könnyen követhető, logikusan építkező elbeszélés fogja keretbe. Semmi felesleg nincs benne; a szereplők, helyzetek és konfliktusok mindig azokkal az esztétikai eszközökkel (műfaji sémákkal, atmoszférateremtő és karakterábrázoló klisékkel) vannak ábrázolva és annyi információt közölnek a befogadóval, ami a cselekményvilággal való azonosulást, a dráma és feszültség átélését maximalizálják. A családi melodráma háttérében meghúzódó Ödipuszkomplexust King az apa-fiú konfliktus kihangsúlyozásával olvassa újra, mely konfliktusban a hit és az erkölcsi lelkiismeret evilági, emberi értékei valamint az örület túlvilági természete és abjekt volta kap hangsúlyt. A regény, végső soron, az önismeret mindenhatósága felől olvassa az identitás uralhatatlanságában kiteljesedő örületet és jellemzi azt önfeladásként. Danny önismerete, az apaszörny legyőzése nyomán megerősödő identitása és az ödipalizált családi viszonyok Halloran hangsúlyozta védőhálójá – „A világ nem szeret téged, de az anyukád igen, és én is” (500) – teljes biztonságot kínál a világ kiszámíthatatlansága ellen. A melodráma műfaja maga is egy ilyen biztonságos világ: a cselekvőképes, a maga számára célokat kitűző és azok megvalósításában identitásra lelő ember világa. Egy ilyen világ hősei, mint a regény Dannyje, mindig megtalálják magukban az előttük tornyosuló, kilátástalan helyzet leküzdéséhez elengedhetetlen erkölcsi és pszichés többletet, amit bátran nevezhetünk lelkiismeretnek. Ebben a világban a lelkiismeretes (az igazodási pontokhoz rendelt jelentéseket lelkiismeretesen követő) ember nem tévedhet el és a tartalmi és formai rétegeket egyaránt szoroson felügyelő Felettes-Én sem téveszti szem elől. Teljesen igazat adhatunk E. Ann Kaplannak, aki az ödipális konfliktusok ábrázolásának

¹⁰ 1997-ben a regény szolgálja a szöveghű, Mick Garris nevéhez fűződő televíziós adaptációjában tulajdonképpen elkészül a *Ragyogás* klasszikus narratív mintákat követő műfajfilmes változata.

elsődleges műfaji regisztereként jellemzi a melodramát¹¹, sőt azt kell mondjuk: a melodráma mindíg ödipális viszonyok mintájára szervezi meg a befogadást, minden tudást az olvasó/néző lelkiismeretére vonatkoztat és annak tudatosulásaként fogalmaz meg, hogy a család vigyáz rá.

Korkép és liminális helyzetek

*A Ragyogás*ban King a patológikus lelki mechanizmusokban megbetegedő világ, valamint az erkölcsi lelkiismeret által egyensúlyba kerülő világ között húzóódó határ áthágásának következményeit a horror motívumokkal dúsított melodráma-esztétikába ágyazva ábrázolja. Ezzel szemben a regény kubricki adaptációja a világ csak határhelyzetekben kifejezhető lényegéről beszél anélkül, hogy a műfaji klisékre és a klasszikus elbeszélés valóságképére támaszkodna, egyáltalán a diegetikus világot a közlékenységet igényeihez igazítaná.¹² Kubrick nem kórképként, hanem korképként írja meg a Szépkilátóban zajló eseményeket, egyértelműen elfordul a szereplők pszichés állapotaira és lelki folyamatira koncentráló és pszichoanalitikus értelmezésért kiáltó feldolgozásmódtól. Értelmezésében a film határhelyzetekre és határidentitásokra, Jack metafizikus útjára helyezi a hangsúlyt, és elsősorban filozófiai megközelítésmódot igényel. Míg King a főszereplő rossz közérzetét saját betegosztályozási kézikönyvében borderline szindróma kórképeként diagnosztizálta, Kubrick képzeletbeli kórlapjának diagnózis rovatában ennyi áll: kétségbeesés–halálos betegség. Filozófiai olvasat szükségességéről beszéltem, és bár úgy gondolom Kubrick a kétségbeesés egyetemes tapasztalatának kontextusában értelmezi Jack állapotát, ezt mégsem a szorongás Kierkegaard kínálta valláserkölcsei olvasata világíthatja meg leginkább. Jack figurájában Kubrickot a totalizáló cselekvési és gondolatrendszerek mentén, az ideológia, a vallás, a morál, a kultúra diskurzusai által, továbbá bizonyos tér- és időhasználati minták használójaként megkonstruált modern szubjektum kétségbeesése, a kortárs identitáspolitikai válsága érdekli. Hiúság lenne részemről azt gondolni, hogy ennek az igen összetett problémának minden releváns vetületét meg tudom világítani a filmben; nem többnek, mint töredékes vázlatnak tekintem az elkövetkező elemzést.

Miért távolodik el Kubrick oly látványosan Jack figurájának King vázolta kontúrjaitól, miért nem elégszik meg a férfi nyugtalanságának, békétlenségének,

¹¹ lásd *Women and Film : Both Sides of the Camera*, 11. fejezet (142-170 o.)

¹² King felvetése szerint „a film egyedüli problémája abban rejlik, hogy Kubrick a műfaj megértése nélkül vágott bele egy horror film rendezésébe” (Idézi Lobrutto 453, saját fordítás) csupán azt a tényt nem veszi figyelembe, hogy Kubrick olvasatában *A Ragyogás* már nem horror vagy melodráma.

szorongásainak pszichoanalitikus diskurzussal megragadható vetületével? Továbbá miért értékelődik le a Jack, Wendy és Danny családként való ábrázolása, a Szépkilátóban zajló események valóságát Kubrick miért nem a három szereplő családi életének valóságaként mutassa be? Ezek a kérdések önmagukban is jelzik a filmből kiolvasható hangsúlyeltolódás irányát, mely irány teoretizálásának egy lehetséges forrása Gilles Deleuze (több tekintetben Felix Guattarival közösen kidolgozott) filozófiája. Az *Anti-Ödipusz* – melyet sokan e filozófia vadhajtságának tartanak – a pszichoanalitikus diskurzust az ember szubjektumként történő megszólításának technikájaként jellemzi és ezzel párhuzamosan (vagy éppen ebből következően) vizsgálja a kétségbeesés kialakulásában és térhódításához játszott (kulcs)szerepét. A szerzők nem Freud tudattopológiáját, vagy a tudatalatti dinamikájára vonatkozó hipotézisek megalapozottságát kérdőjelezik meg, sőt tényként kezelik annak a módszertannak a legitimitását, mely a traumák nyomán kialakuló patogén lelki jelenségek gyógyításának útjaként a tünetek forrásához való visszatérést és az okok tudatossá tételét jelöli meg. Kritikájuk céltáblája az Ödipuszkomplexus, azt vitatják tehát, hogy az ember mindig a családban betegszik meg (mert minden trauma a családban gyökerezik), vagyishogy a libidinális vágy – álmokban, elszólásokban, fantáziákban és a tudatalatti bármely további megnyilvánulásaiban manifesztált – valósága *kizárólag* a családi viszonyokból olvasható ki és értelmezhető. Abban a tételben, mely szerint a lelki életünk alapját és dinamikai elemét jelentő vággyal kizárólag az ödipalizáció, vagyis elkerülhetetlen elfojtottságának tudatosulásával kerülünk kapcsolatba, a pszichoanalízis episztemológiai előfeltételét véli Deleuze és Guattari felfedezni. Ezzel összefüggésben a terápiát, mint a gyógyulást jelentő önismeret elsajátítását, az *Anti-Ödipusz* a beteg ödipalizált nyelvbe kényszerítéseként és a lelki élet alapvetően reaktív voltának elfogadhatóságként jellemzi: „[a] skizofrén vajon azért beteg és veszíti el kapcsolatát a valósággal, mert nincs meg benne Ödipusz, mert hiányzik belőle valami, ami csak Ödipuszban található meg, vagy inkább azért beteg, mert képtelen elviselni az ödipalizációt és az azt körülvevő megannyi, engedelmességre kényszerítő ingert (beleértve a pszichoanalízist megelőző társadalmi elnyomást)?” (Deleuze–Guattari 1983: 91, saját fordítás) További, a pszichoanalitikus diskurzusban és terápiában érvényre jutó hegemónikus viszonyokra irányuló kérdéseket tehetünk fel a fentebbi nyomán: ‘mi a kapcsolat vágy és elfojtás valamint hatalom és elnyomás között?’, ‘vajon nem-e a létezés valós gyökereinek eltagadottságával tudja a pszichoanalízis oly magabiztossággal mondani a betegnek, hogy az Ödipuszkomplexushoz, az Én létrejöttének mozzanatához kell visszatérnie a gyógyuláshoz?’ Továbbá: ‘miért nem akarja ez a diskurzus, hogy a beteg a pre-ödipális vágyról beszéljen, vagy miért nem hallja meg, ha arról beszél?’ Ezek a kérdések azért bírnak nem kevés relevanciával Deleuze és Guattari számára, mert a modern szubjektumfelfogás és létünk összes szelvényét átító tudás megfogalmazójaként, a pszichoanalízis az élet legtávolabbi területeire gyakorolt komoly hatást és járult

hozzá a felügyelet társadalmainak létrejöttéhez. A pszichoanalízisben nem a szembeűnő dominancia, hanem a láthatatlan hegemónia létrejöttét emelik ki, amely az ödipalizáció során az önmaga kiszolgáltatottságának tudásában illuzórikus gyógyulásra találó, hovatovább az öncenzúrát legitimáló gondolatrendszerekben lát-szólag kibontakozni képes ember létrejöttében játszik kulcsszerepet. Talán Foucault fogalmazta meg legpontosabban a pszichoanalízis fentebb jellemzett feloldhatatlan ellentmondását: „[a]z ember, akiről beszélnek, és akinek felszabadítására felszólítanak minket, már önmagában is egy saját magánál mélyebb alávetett-ség eredménye. 'Lélek' lakja, ez hívja létezésre...” (Foucault 43)¹³

De térjünk vissza Jackhez, a kétségbeesés betegségében szenvedőhöz, mely betegségről Kubrick a regény képviselte pszichoanalitikus diskurzust nélkülözve, de annak pontos ismeretében alkot képet. Jack tapintható betegsége valami kézzel foghatatlanban gyökerezik, az egész lényét átjáró enyhíthetetlen hamisság érzésében, ami akkor a legerősebb, amikor szubjektumként – az önmaga felett egy funkcionális valóság hatalmát gyakorló Énként – próbál viselkedni. Ilyen jellegű kísérletei rendre kudarccal végződnek, mintha képtelen lenne önmagává tenni alapvető cselekvési és gondolatrendszereket, mintha önmaga fonákján, vagy inkább önmagától felmérhetetlen távolságban (a világ elől is elbújva, láthatatlanná válva) szellemként egzisztálna. Ne a hotel és a civilizáció között húzódó földrajzi távolságra gondoljunk, hanem a hit és motivációk eltűnése okozta belső vákuumra. Valami meghal Jackben, mégpedig az, aminek a társadalmi normákat és felügyeletet belső tapasztalattá, az ödipalizáció nyomán szigorú korlátok közé helyezett valóságot élhetővé kellene tennie: a lélek. Jack lélektelenül téblábol a hotelben, kommunikál, ír és iszik, embertestű szellemként létezik, és bár sokáig nem riogat senkit, jelenléte félelmet kelt.

Jack lélektelen (szubjektumként széthullott) létezését Kubrick a főszereplőben formálódó liminális tapasztalatra koncentrálna ábrázolja. Liminális tapasztalatok olyan helyzetekben születnek, amikor a szubjektum elveszíti

¹³ Az *Anti-Ödipusz*hoz írt előszavában Michel Foucault a kötetet a fasizmust, mindennek előtt a „bennünk, a fejünkben és a mindennapi viselkedésünkben teret nyerő fasizmus” (xiii, saját fordítás) természetének lényeglátó kritikájaként méltatja. Félreérthetetlen párhuzam van Foucault és Deleuze-Guattari módszertana között. Az ember modern fogalmának megképződésében szerepet játszó mechanizmusok és tudásformák vonják magukra érdeklődésüket. Az a mód, ahogy „a hatalmi viszonyok teret adnak a lehetséges tudásnak, a tudás meg visszakapcsol a hatalom hatásaihoz, és erősíti őket. E realitásreferenciára különböző fogalmak épültek: pszichére, szubjektivitásra, személyiségre, tudatra stb. szabdalódott fel az elemzés területe.” (Foucault 42-43) Persze Deleuze és Guattari többet is mond, azt, hogy a libidinális vágy képes ellenállni –az embertudományok irányából legitimitást kapó és azoknak legitimitást adó – hatalomnak, tehát, hogy van valami (valami emberen túli) az emberben, ami eredendően kiszabadított az ödipalizált társadalmi struktúrák (börtön kórház, iskola, munkahely) neurotikus, paranoiás és fasiszta valóságából.

önmaga szubjektumként való megtapasztalásának képességét, szubjektivitásának felbomló keretei mégsem jelenti egyértelműen azt, hogy viselkedése csak destruktív jellegében megragadható, patogén tüneteket produkálva értelmezhető és a halál állapotoként jellemezhető. Mert bár Kubrick filmjében is meghal Jack, de halála másodlagos lesz szellemként való továbbéléséhez képest. A film szorosan egymásra simuló és sejtelmesen dagadó liminális rétegekben bontja ki Jack Én-képének összeomlottságát, abjektvá válását, és józanít ki a King-regény fémjelezte valóságképből. Három ilyen réteget veszek részletesebben szemügyre: a hotel fizikai, a kézirat textuális és a filmkép/fénykép vizuális terében vizsgálom a főszereplő identitástapasztalatának és valóságélményének liminális természetét.

Barázdált és sima tér

A Torrence család akkor költözik be a Szépkilátóba, miután a civilizáció kiköltözött onnan, üresen kongó tereket, használaton kívüli társalgókat, báltermeket és végeláthatatlanul kígyózó kihalt folyosókat hagyva maga után. A téli álomba szenderült épületkomplexum terei alig emlékeztetnek a főszezon élettől zsongó helyiségeire: más valóságtapasztalatot közvetítenek. A térbe- és létbehe-lyeztettség kettős tapasztalatát Deleuze és Guattari nomadológiai értekezéseire, az itt teoretizált *barázdált tér* és *sima tér* fogalmaira támaszkodva jellemzem.¹⁴ A szerzők értelmezésében barázdált, funkcióorientált terekkel veszi körül magát az a csoport, amely egy minden elemében strukturált és kodifikált valóságban hisz és ahol a terek az intézményesülés által, a hozzájuk rendelt szimbolikus funkció és használati érték alapján különböztethetőek meg egymástól. Tavasztól őszig a Szépkilátó funkcionális és erőteljesen technicizált tereinek városszerű, ám mégis geometrikus (euklidészi) szövete biztosítja a vendégek kényelmét és szervezi a kapcsolódással töltött napok időrendjét. Az orientációs pontokat jelentő feliratok, szobaszámok, épülettérképek és a hotel szomszédságában fekvő sövénylabirintus makettje a szemiotizált tér biztonságát kínálják, amelyben az egyes funkciókkal bíró terek közti mozgást ajtók, átjárók és kapuk, vagyis egyértelműen jelzett határok biztosítják. Tulajdonképpen a határok maguk jelentik azokat a végső (kategorikusságukban félreérthetetlen) orientációs pontokat, melyek egy – fizikain túlmutató, sőt hangsúlyosan kognitívként azonosítandó, homogenizált – tér kijelölésével megteremtik a hotel valóságát.

A barázdált tér eme valósága omlik részlegesen össze az ősztől tavaszig tartó holtidőben, amikor a külvilággal kapcsolatot jelentő távközlési vonalak műkö-

¹⁴ Lásd *A Thousand Plateaus* 12. (351-423o) és 14. fejezet (474-500 o).

désképtelenek, a vendégnyilvántartó könyv üresen áll, a tér folyamatos szemiotizálását biztosító szolgálatkész személyzet és szolgálatéhes vendégek pedig hiányoznak: a barázdált tér kisimul, a territorialitás – a nyugati valóságkép alapelveként – már nem kínál egyértelmű igazodási pontokat. Ezek hiányát, vagyis a térhasználatot szabályozó cselekvések és szabályok elhalványulását és a civilizáció előírásainak, normáinak ambivalenssé válását Jack éli meg a legintenzívebben, ő szembesül a sima – középpont nélküli, nomád, sokalakú és rizomatikus – tér másfajta valóságával a legközvetlenebb módon. Lássunk néhány példát a hotel sima tereiben átélt abjekt határtapasztalatokra. A 237. szoba a nyári és a téli ‘időszámítás’ köztes tere, ezt az átmenetet Jack személyesen is megtapasztalja. A férfi bár felesége kérésére, de konkrét céllal érkezik a szobába, annak titokzatos és Danny által erőszakosnak leírt nőlakóját szeretné leleplezni. A helységbe lépve egy álomszép meztelen nőt talál, aki – mikor átöleli és megcsókolja – hullafoltos aggastyánná változik. Az étellel teli (nyári) világ anyagtalan látomásának és a halott (téli) világ nagyon is materiális valóságának szoros egymásba ölelkezését, a köztük lévő határ eltűntét, valamint a gyönyör és a rettenet egyidejű jelenlétét Jack hotelben töltött napjainak alapélményeként értelmezhetjük. Ugyancsak az ölelésben megtapasztalt idegenség motívumára utal az a képsor, amikor a hálószobában merengő Jack térdére ülteti fiát, és vállát átölelve annak hogyléte felől érdeklődik, majd elmondja neki, mennyire jól érzi magát a hotelben. „Azt kívánom, hogy itt maradjunk örökkön örökké és mindörökké” – hangzik mondata, mellyel nem arra céloz, hogy a szerződés lejártá után vendégként szeretne családjával a hotelbe maradni. Nem egy napokban, hónapokban mérhető evilági időről beszél, amelyben az ember berendez és éli életét, hanem az idő nem emberi, határtalan és tagolatlan, ám mégoly valós dimenziójáról, ami egyre inkább beszívárog belsejébe, részévé válik és eltéríti a hétköznapi, habituális cselekedetektől. Bár kezeivel Danny vállát karolja át, lényével ebbe a másik időbe kapaszkodik: ölelése a személyes és a személytelen, az otthonos és az otthonatlan közötti határvonalra helyezi. Az Én-tudat felbomlását eredményező abjekt határtapasztalat mindig konkrét terekhez kapcsolódik. A 237. szoba és a Torrance család lakrészé mellett a bálteremhez tartozó bárpult is egy ilyen hely. Nem véletlen, hogy Jack az utóbbiban érzi magát otthon igazán és amikor fantáziája két jelenetbe is életet lehel a bárpultba, a készsleges mixer pedig italt tölt neki, minden gondja megszűnni látszik. Mintha újra visszaállna a nyári ‘időszámítás’ világa, a tér funkcionalitása, az italozás képviselte maskulin értékrend. Csakhogy a csillogás és a kellemes környezet látszat, mely mögötته egy ismeretlen, önkényes törvényeiben kiszámíthatatlan világ bújlik. Ezt hozza Jack tudomására a pultos, amikor a számlát rendezni szándékozó férfit a következő szavakkal utasítja el: „Nem kell fizetni. A pénznek itt nincs értéke.” A 237. szobában meghíusult szerelem után Jack önérzetét újabb csapás éri: már fizetni sem engedik.

A három jelenet mindegyikében fontos szerepet játszanak a tükrök, azokban oldódik fel el a határ látomás és valóság között, a tükrök teszik kézzelfoghatóvá az abjekt tapasztalatot. Az első jelenetben a tükröben pillantja meg Jack a kívánt test döglött hússá változását. A második jelenetben a szoba sarkában álló tükrő Jack ülő alakját szó szerint megkettőzi, a bárjelenet első beállításában pedig a tükrő ‘optikai nézőpontjából’ fényképezve látjuk a férfit. A tükröbe (tulajdonképpen a kamerába) néző alak arca maga is tükrő: megkettőződik és akárcsak a tér maga is átváltozik az abjekció arcává alakul. A tükrök felerősítik és abjekcióként fejezik ki a sima terekben gyökerező liminális Én-tapasztalatot és teszik félreérthetetlenné, hogy a férfi nem nyugati kultúrlényként lakja a teret. Megannyi beállításban látjuk a tágas terekben céltalanul kóborolni, megszeppent gyerek módjára lézengeni, vagy elcsigázottan maga elé bámulva ülni, amint saját személytelen és sima terében elmerülve kitörlődik a család és munka, egyáltalán a társadalmi hasznosságot megalapozó cselekvés barázdált teréből. Jack figuráját szem előtt tartva azt mondhatjuk, hogy *A Ragyogás* egyetlen – cselekvés-képtelenséget konzerváló, vagy csak látszatcselekvést ábrázoló – affekció-kép¹⁵.

A Szépkilátó sima terét talán Wendynek sikerül leginkább barázdált térré formálni; a feleség méretes háztartásként tekint a hotelre és mindennapi teendői során megpróbálja otthonként lakni azt. Ezzel egy időben Danny háromkerekű biciklijén rója végeláthatatlan köreit a hotelfolyosókon¹⁶, John Alcott-tal, a film operatőrével szorosán a háta mögött. A kocsizó kamera éles kanyarokat téve szalalozzik a szűk folyosókon, a képkivágás nyomasztó dinamikával pásztazza a teret, már amit látunk belőle. A szereplő feje ugyanis gyakran kitakarja a kép mélyét, így a néző csak késve, vagy részlegesen érzékeli a teret. Az ideálisnak aligha tekinthető nézőponttal Kubrick a térérzékelés szokványos mecha-

¹⁵ Az affekció-kép azért játszhat kulcsszerepet a cselekvés-képtelen hős ábrázolásában, mert az akció kibontakozását és a szenzomotoros séma kiteljesedését ellehetetlenítő lebegő-térbe helyezett cselekményre utal. Deleuze definíciója szerint a lebegő-tér „egy virtuális kapcsolatú tér, a lehetséges tiszta helyeként megragadva. Az, amit egy ilyen hely instabilitása, heterogenitása, kapcsolatainak hiánya megjelenít, ténylegesen a lehetőségek és szingularitások gazdagsága, amely előfeltétele minden aktualizációnak, minden meghatározottságnak.” (Deleuze 2008:139) Az igazodási pontokat nélkülöző lebegő-tér ideális esetben csak pillanatnyi cselekvőképtelenséget eredményez, ám az idő-kép mozijában egyre gyakrabban találunk példát a cselekvőképesség teljes hiányát kifejező (lebegő-terekből kitörni képtelen) affekció-képre.

¹⁶ A sima tér grafikus megjelenítésének tekintem azt a hatalmas, méhkas-mintázatú padlószőnyeget, amely a film második harmadában szinte minden beállításban látható. A fraktál-szerűen ismétlődő, geometrikus alakzatokból álló és szegély-ornamentika nélküli szőnyeg a végtelenség hipnotikus érzetét kelti, mely hallucinatív hatást a ríktó színek ritmikus ismétlődése még intenzívebbé tesz. A szőnyeg túlmutat a berendezési tárgyakra jellemző funkcionalitáson, nyugtalanul hömpölygő felszínként inkább felzaklat, mint az otthonosság érzését kelti.

sait és a képek szenzomotorosságát egyaránt gyengíti. Persze éppen a triciklis kalandok, a váratlan találkozások és a sövénylabirintusba Wendyvel tett séták során fedezi fel Danny az épületet és szemiotizálja a teret. Ilyetén mód Danny az affekció-képből átlép az akció-képbe és egy olyan képesség/tudás birtokába kerül, amely (minden látszat ellenére) veszélyesebbé és erősebbé teszi apjánál.

A fentebbiek értelmében a Torrance család térhasználatát nem egységes; míg Jack a sima tér abjekt valóságát éli, addig Wendy és fokozatosan Danny is a barázdált tér valóságába helyeződve, szubjektumként lakja a Szépkilátót. A tér megkettőzöttségét, feloldhatatlan kétértelműségét¹⁷ felhasználva Kubrick a film konfliktusait a tér liminális természetében fogant konfliktusokként ábrázolja, úgy alakítva a narrációt, hogy a nézőben a tér egyidejűleg mindkét formában való létezése és a közös nézőpont hiánya tudatosuljon. A Colorado társalgó, Jack írói menedékhelye ilyen liminális térként válik a konfliktusok melegágyává, mert míg Wendy számára a terem (névéhez, vagyis szemiotikai kódjához hűen) a társalgás helyét jelenti, addig Jack számára az írás szinte szakrális terét testesíti meg. Nézőpontjaik egymásra erőltetése eredményez konfliktust és teszi a teret a férfi számára az üres társalgás, míg a nő számára az üres írás terévé.

A történet dramaturgiai csúcspontján a sövénylabirintusban zajló üldözéscsúcspontot a tér fentebb jelzett feloldhatatlan kétértelműségének tudatában a térhasználati stratégiák párbajaként értelmezem. A labirintus egyszerre jelenik meg lebegő térként és funkcionális térként, mindenekelőtt pedig akként a liminális térként, mely egyszerre jelent börtönt és szabadulást, és vezet, egyfelől, az abjekt alámerüléséhez, másfelől a szubjektum felemelkedéséhez. Jack indiánként olvassa fia lábnyomait, vagyis nem a teret, hanem a nyomokat olvasva és értelmezve követi Dannyt. Nem is tehetne mást, mert fiával ellentétben nem ismeri az útvesztő geometriáját, nem tudja mi a zsákutca és hol található kijárat. Minderre nincs is szüksége: (nomád) vadászként a követés (intuíció) és nem a tájékozódás (tudás) a feladata. A fiú azért tud gyilkos csapdát állítani apjának, mert mindkét koordinátarendszerben egyaránt otthonosan mozog. A két tudás különbségének (az őket megkülönböztető határ) ismeretében tudja elhíttetni apjával, hogy a sima tér logikájával menekül (nyomokat hagy), holott csak megtévesztésből azonosul e térhasználati logikával (hamis nyomokat hagy), és a kellő pillanatban, többlettudását, vagyis a nyugati térszemlélet-való jártasságát felhasználva végzetes csapdába csalja Jacket. Danny a barázdált tér használóinak racionalitását használja halálos pontossággal, amennyiben a „játék” során kódot vált, pontosabban játékba hoz egy – a heterogén és rizomatikus jelenségekben hiányzó – szabályszerűségeken nyugvó

¹⁷ Mindez Deleuze és Guattari felfogását támasztja alá, mely szerint „a két tér csak kevert formában létezik: a sima tér folyamatosan átvedlik, átváltozik barázdált térré: a barázdált tér folyamatosan sima térré alakul vissza.” (Deleuze és Guattari 1987: 474, saját fordítás).

tudást. Amint a kódváltás megtörténik Jack nyomolvasó logikája (mely nem lát előre, nem sző terveket a jövőre vonatkozóan) tulajdonképpen maga ellen fordul, önmagát győzi le.

Az itt vázolt stratégiában – Deleuze és Guattari nomadológiai tézisei nyomán – a nyugati gondolkodás alaptermészetét és az antropológiailag, kulturálisan, szexuálisan és pszichoanalitikus meghatározott Másikkal való 'játék' alapmintázatát vélhetjük felfedezni. Ez az egyetemes diskurzív logika mindig és mindenhol arra törekszik, hogy a másikat egy számára idegen szabályokon, normákon, kategóriákon és fogalmakon nyugvó hermeneutikai térbe kényszerítse, ahol a másik – önmagával azonosulni képtelen egzisztenciaként – nem tehet mást, mint „felismeri” alsóbbrendűségét, tökéletlenségét, betegségét, erkölcstelenségét. Valóságképünk formálója ez a kényszerítő erő, nevezzük azt nyugati kánonnak, kereszténységnek, történelemnek, vagy jelen esetben Ödipusz-komplexusnak, illetve a tér barázdált, funkcionista szemléletének. Hiába is akarnánk Jacket ezen a valóságképen belül elhelyezni, tervezőképes és céltudatos cselekvés híján ő az a szubjektumként nem megképzett, szellemvilághoz tartozó passzív egzisztencia, aki hozzásegíti Dannyt a szubjektum aktív pozíciójának elfoglalásához. Nem véletlen, hogy Kubrick a két szereplő fentebb elemzett „játékában” a nyugati kultúra és hermanautikai hagyomány egyik ősnarratíváját –Theseus¹⁸ és a bikafejű szörny, a Minotaur küzdelmét – idézi fel. E történet újraírásával válik a kisfiú Theseus (a mindenkori hős prototípusának) leszármazottjává. A hős genezisében a cselekvés képességének megszerzése jelenti a kulcsmomentumot, ehhez pedig mindenekelőtt nem a külső körülményeket és ellenfeleket, hanem önmaga passzivitását, saját cselekvésképtelen másikját kell meghaladni. Az affekció-képtől az akció-képig tartó út, az önmeghaladás útja, ezen halad Danny a labirintusban, amikor a sima tér űzött vadjából a barázdált tér vadászává lép elő, miután a tér felette gyakorolt hatalmát lerázva maga kezdi uralni a teret.

A kézirat kétszer

Az út, amelyen Jack a labirintusban halad zsákutcákba, a halálba vezet. Nem egyenlő partner a számára már idegen játékszabályok szerint zajló fogócskában, nem ez az ő játéka. Kézirata, írói (látszat-)tevékenységének gyümölcse Jack játékra való képességének problémáját új megvilágításba, pontosabban újra kettős megvilágításba helyezi. A kéziratot értelmezhetjük egyfelől a játék fontosságát ismételtető nyelvi cselekvésképtelenség emlékművéként, másfelől:

¹⁸ Ebben az olvasatban Wendy Ariadné képmásának kell tekintenünk, aki a labirintusban tett közös séták során a fonal funkciójával bíró tudáshoz, a tájékozódás képességéhez segítette hozzá fiát.

mondatok végtelen fogócskajaként, a nyelv önfledejt játékaként. A film megannyi affekció-képe közül talán az a képkivágás teszi a legintenzívebben átélhetővé Jack lélektelenségét, amikor Wendy tekintetén keresztül megpillantjuk a kézirat írógépbe fűzött utolsó oldalát. Fontosnak érzem, hogy Jack művét Kubrick nem objektív filmes elbeszélőeszközökkel tárja elénk, hanem annak a szereplőnek a szubjektív nézőpontjából, akiben a férje épelméjűségébe vetett hit utolsó szikrája éppen kialszik. De vajon az illúzióit elvesztő Wendy gondterhelt tekintetével azonosulunk, vagy pedig úgy tekintünk a kéziraatra – a kétségbeesés e kifejlett formájára –, ami a maga módján épphogy a cselekvőképességbe vetett hitből józanít ki? Ha tudattalanul is, de erre a kérdésre minden néző választ ad, mégpedig annak függvényében, hogy a hermeneutikai tér barázdált (akcióképek kifejezte), avagy sima (idő-képben fogant) oldalán talál rá saját filmélményére és alakítja ki befogadói pozícióját. Deleuze gondolatmenetének kontextusában pedig annak függvényében, hogy az affekció-kép e tiszta formájában a cselekvés beteljesíthetőségét a szereplő kudarcaként, avagy egy olyan szituáció testet öltéseként fogjuk fel, amelyből nem következik cselekvés. Az első esetben a mozgás-kép King regénye által karakteresen képviselt valóságképe érvényesül, amennyiben a kézirat – az örület félreérthetetlen bizonyítékaként – Jack patológikus kórképét egyértelműsíti. Ebben az esetben ugyanis nem valósul meg az öröm-elv és a realitás-elv kibékülése, melyet a művészet alapfeltételeként jellemez Freud. Felfogásában az eredetileg a valóságtól elfordult, az örömeelv korlátozottságát elviselni képtelen és erotikus vágyait fantáziavilágban kiélő ember akkor válik művésszé, amint megtanulta fantáziáját új módokon és a közönség szemében a valóságra reflektáló igazságokként kifejezni. (Freud 1958: 224) Jack több gépelt oldalon ismételt mondatát – „Csak munka és semmi játék, Jack belesavanyodik”?¹⁹ – nem tekinthetjük az írói fantázia világgal kötött kompromisszumának, nem olvashatjuk egy elveszett lélek életbe történő visszatalálásának szövegeként.

A férfi egy szólást ismét, egy elcsépett, személytelen mondatot, amit vagy olyankor mondunk, amikor saját szavaink cserbenhagynak, vagy amikor a szavak már amúgy sem jelentenek semmit. Egyfelől tehát akkor, amikor nem vagyunk önmagunk és a nyelvtől reméljük, hogy megformál és Énként kimond, másfelől pedig, amikor bizalmatlanok vagyunk az iránt, hogy a nyelv bármit is kifejezhet belőlünk. Jack kéziratát akár olvashatjuk a fókuszát, ihletét végérvényesen elvesztő író szövegeként, a King-regényből ismerős karrierista, de tehetségtelen vátesz műveként. Ebben az olvasatban az író maga a 'besavanyo-

¹⁹ Ez a mondat tulajdonképpen egy angol nyelvterületen jól ismert mondás. A idegen nyelvű kópiákon nem a mondat tükörfordítás, hanem a célnyelv és -kultúra pragmatikai és funkcionális szempontból legmegfelelőbb aforizmája szerepel. A magyar nyelvű kópiák ez a alól kivételt képeznek. Én Király Jenő magyarította formát használom.

dott Jack’, míg az aforizma önvallomás, egy leíró jellegű helyzetkép Jack Torrenceről, a modern Sziszüphoszról, aki ezerszer is eladogja végzetét miközben sorról sorra felidézi kudarok sorozataként megélt életét, avagy a kortárs Prométheuszról, aki minden egyes leírt mondatával újrakezdi és újraéli szenvedését. A kétségbeesés sziszüphoszi-prométheuszi irodalma, bármely átéléssel is íródik (és Jack elütésektől hemzsegő szövege nem kis átélést tükröz) töredékességében érdektelen, olvasatlanul íródik.

A második olvasatban a kézirat a lélektelen létezés, a skizofrénia szövege, melyben a tehetség és elismerés iránti közömbös Jack nem keres identitást, a cselekvésképtelenség tüneteként megjelenő kétségbeesett dadogás pedig már nem a szubjektum tökéletlenségének, hanem hiányának a jele. Nem is lehetne másként, hiszen az írás személyes-szellemi tevékenysége teljességében leértékelődik a gépelés személytelen-mechanikus aktusával szemben. Deleuze, a próza esztétikájáról értekezve különbséget tesz a szubjektum dadogása és a nyelv dadogása, vagyis „a szereplő beszédhez kötött dadogása” és aközött, amit „a nyelvben dadogóvá váló művész[nek]” nevez. (*Critical and Clinical* 107, saját fordítás) A szóban forgó dichotómia tulajdonképpen a dadogást felszínesen (formailag) imitáló, valamint azt mélységében (lényegileg) átélő nyelv különbségére utal. Ez az intenzív nyelv nem az intencióiban megismerhetővé váló és az önkifejezés képességével rendelkező szubjektum nyelve. A kézirat dadogása a cselekvőképesség valóságát szervező nyelvet két értelemben is meghaladja. Egyfelől (tipo)grafikus, másfelől materialista valóságával. Több gépelt lapon képverset idéző, hol háromszög-formába rendezett, hol szabálytalan közökkel tördelt sorokat látunk, melyek a szöveg tartalmáról annak formai megjelenésére helyezik a hangsúlyt és a nyelvi kódok homogén jellegét a grafikus kód heterogenitásával helyettesítik. Ugyanakkor a játék nem csak a mondatok között kezdi ki a barázdált irodalmi teret, hanem a szavakon belül is. Értelmezésben a nyelv Deleuze által vizsgált dadogásának (a nyelv simaságának) példáit jelentik az elütések nyomán megszülető szavak. Ezek között találunk szoros értelemben dadogó („mmakes”, „pplay” „Jack”), görcsbe ránduló („plYa”, „qnd”, „ajd”), széteső („a d”, „w ork”) alakokat, valamint szóképzőket („Allworkand”, „noplaymakesJack”).

Ha a mondatok szintjén a kézirat az erőszakos entrópia különös szépségét fejezte ki, akkor az új fonetikus tulajdonságokkal felruházott – fröcsögő, krákoló és brekegő – szavakban a nyelv formálatlan anyagisága tör felszínre. Az a molekuláris és amorf anyagiság, melynek szemiotikai (moláris) megformálása során válunk nyelvhasználóvá és tudunk mások számára is érthető gondolatokat, érzéseket megfogalmazni, illetve szublimálni a libidinális vágyat. Az írás aktusa, tekintsük azt akár a szubjektumban gyökerező intenciók nyelvi rögzítésének, akár a személyes identitás nyelvi értelemteremtés általi megképződésének, a cselekvőképes és felelősségteljes felnőttek világba történő integrációt jelenti. Jack

kézirata a nyelvi szocializációval ellentétes pályán halad, egy olyan valóság felé, amit Freud szerint a patológia, a halál destruktív hajtóerői uralnak, de ahol Deleuze felfogásában csak a szubjektum, vagyis tapasztalatainkat megsűrűsítő, totalizáló és szabályozó keret bomlik fel. A dadogó írás jelölte deszocializáció végpontján Jacket a valóság-elven túli öröm-elv akként az egzisztenciaként hívja életre, amiben „nincs »én« csak a kozmosz, a világ szétrobbanása: egy nem személyes és nem emlékekben őrzött gyerekkor, mint egy tömb, egy névtelen és időtlen töredék” (Deleuze 1997: 114, saját fordítás). A nyelv világában járatlan kisgyerek textuális nyomaként olvashatjuk az egyik gépelt lapon az elütések nyomán megszülető „felnőtt fiú” („adult boy”) szavakat. A liminális tapasztalat újabb, talán legkifejlettebb formáját jelöli a felnőtt testben toporzékoló személytelen gyermeki kozmosz megnyilvánulása. A koherens én és értelem artikulálásának képessége híján gyermekké váló Jack a „csak munka és semmi játék” világának fonákján fedezi fel a ‘csak játék és semmi munka’ karnevalisztikus, örömteli valóságát.

A filmképtől a fényképig

„A világ mögött egy borzalmas világ áll lesben, és a borzalmas világ mögött egy megkönnyebbült, oldott világ rejtőzködik” (67) – írja Király Jenő. A film záróképén, ama bizonyos 1921 július 4. dátumozású fényképen, a főszereplőt pontosan ennek a felszabadult, karneváli világnak a középpontjában látjuk önfeledten integetni. Míg King története a hotel pusztulásával jut el a lezárást jelentő nyugvópontra, addig Kubrick szerint úgy van jól, ha visszatérünk a hotelben. A regény epilógusnak szánt utolsó fejezetében kerekké és egésszé íródik King története. Ezzel szemben a film epilógusa egy újabb, immáron a befogadóra kihelyezett határtapasztalattal zárul. Danny és Wendy megmenekülésével és a farkasordító hidegben megfagyott Jack farkasként vicsorító arcának képével a ‘borzalom világának’ története lezárul, de az történetmesélés folyamata nem. A film visszatér a hotel ‘oldott világába’, ahol a lassan kocsizó kamera a formális lezárás benyomását kelti, míg az andalító szerelmes dal (*Midnight with the Stars and You*) mintha már a mozi terem hangszóróiból az előadás végét jelezve szólna, így teremtve könnyed átmenetet a filmi és a filmen túli világ között. Aztán lassan megértjük, hogy a kocsizás nem az elbeszélés végét jelölő stiláris megoldás, hanem narratív motivációval bír, valami felé közelít, valamit még meg akar mutatni. Ahogy a kamera eléri a fényképektől roskadozó falig, a kép kivágásban megpillantjuk Jack fülig érő mosolyát és a jelenet megérteti, hogy a zene a bálteremből szűrődik ki, furcsa érzések kerítik hatalmába a nézőt. Kétségtelenül valami fontos történik, de vajon mi? Az utolsó másfél perc komisz játéka mindenekelőtt azt sugallja, hogy *A Ragyogás* képei nem juttatják el a nézőt egy mindent átfogó és az összes homályos részletet varázsütésre megvilágító szempontig.

Minden kétségbeesése dacára is hiába keresi azt a pontot, amely felé a cselekmény mindvégig (intencionálisan) haladt, azt a határt, melyet több mint két óra borzongás után átléphetne, hogy a felgyült feszültségeitől és szorongásaitól megszabadulva újra önmaga lehessen. A jéggé fagyott Jack filmképében még ott volt ennek a határnak az ígérete, a fiatalosan mosolygó Jack fényképében már nem. A megkönnyebbülést jelentő visszatérés a hétköznapi „csak munka semmi játék” világába nem következik be, a néző helyette eljut a fényképig, mint a jelölőfolyamat remélt végpontjáig, ami a falon lógva végig ott várta, de amikor végre megpillantja, nem talál benne lezárást, csak a lezárás késleltetését, elhalasztását, hovatovább teljes felfüggesztését.²⁰

A zord külvilágból a kellemes belső térbe egy – kettős értelemben is – liminális élményen keresztül vezet az út: egyfelől a filmkép *halott* arcától a fénykép *élő* arcáig a nem-lét és lét közötti határt átlépve, másfelől a *filmkép* halott arcáról *fénykép* élő arcáig a magával ragadó mesélést a tényszerű megmutatástól elválasztó mezsgyét magunk mögött hagyva jutunk el. Nem elég azt mondani, hogy a fotóban végképp kisiklik a mozgás-kép mozijának racionális és mindent racionalizálni képes tudata midőn a névtelen, időtlen, személytelen karnevál sima tere elemeszi a bordázottat. A szóban forgó jelenetben maga a filmkép fut zátonyra, amennyiben állóképpé dermed a fénykép előtt és abban saját genealogikus alapját, saját történeti és technikai tudattalanját ismeri fel. Visszajára fordul filmkép és fénykép korábbi hegemonikus viszonya, midőn az előbbi sikeresen ‘fojtotta el’ – saját kimondhatatlan alapjaként – az utóbbit.²¹ A Szépkilátó helységeinek falait faliszőnyszerűen tucatnyi fekete-fehér fotó borítja. Faliszőnyszerűen, vagyis dekoratív céllal. A poszterekkel és hirdetésekkel ellentétben ezeket a fényképeket a film mindvégig csak homályosan mutatta: rosszul megvilágított, a kamera fókuszán kívül helyezve, rossz szögből fényképezett képkivágásokban, melyeken csak egy részük, az is csak pillana-

²⁰ A végtelen szemiozsis mintájára építkező fikciós filmek közül *A Ragyogás* azért is egyedi, mert felidéz egy hasonló logikára épülő nem fikciós alkotást is, mégpedig Michael Snow *Hullámhossz* (*Wavelength*, 1967) című kísérleti filmjét. Ott is egy fénykép testesíti meg az intencionális tudat tárgyát, amit megragadni mégsem tud, ami pontosan akkor tolja ki a végtelenbe az értelemmegragadást, mikor a kamera végre ráközelít. Snow filmjében a fénykép egy hullámzó tengert, határtalan horizontot ábrázol.

²¹ Érdekes módon hatott a digitális forradalom *A Ragyogás* recepciójára. Miután a filmet Blue-ray lemezen kiadták, több elemzés látott napvilágot a világhálón, melyek kimerevített, fényképességű képkockákra alapozva kínálnak mélyanalízist egyes jelenetekről, és érvelnek amellelt, hogy Kubrick – akár mert intuitív művész vagy, mert mindenre figyelő mesterember – a látható, de a moziközönség számára már nem felismerhető részletekbe rejtette a film nagy rejtvényeinek a megoldását. Juli Kearns és Rob Ager vonatkozó tanulmányait *A Ragyogás* legszorosabb értelemben vett pszichoanalízisének tekinthetjük.

tokra volt látható. Kubrick sem elég teret, sem időt nem hagyott megfigyelésükre. A szóban forgó függetlenség napi bál csoportképével is ez a helyzet, hisz már az első jelenetek egyikében, Jack hotelbe érkezésekor megjelenik egy snitt háttérben, fókuszon kívül, láthatatlanul. Ugyanebben az értelemben láthatatlan az összes többi – talán Gradyt, Lloydot és ki tudja még hány szellemet ábrázoló – fénykép, mert senki nem nézegeti őket, és mert kizárólag az atmoszférateremtés céljából, a filmkép szolgálatába állítva van szerepük. Láthatóvá a fénykép ebből a marginalizált pozícióból kilépve válik, de talán pontosabb úgy fogalmazni, hogy az elfojtás aló felszabadulva a fénykép azt a világot mutatja meg, amiről a filmkép csak mesélni tud, pontosabban, amit a mesélés konvenciói, hagyományai és logikája által módosít, megkurtít, kibővíti, minden esetben átkódol. Mintha az mesélés és megmutatás viszonya a tudat pszichoanalitikus modelljére visszavezetve úgy lenne jellemezhető, hogy a megmutatás a mesélés tudattalanja, a deleuze-i fogalmak kontextusban pedig az időkép a mozgás-kép tudattalanja. *A Ragyogás* záróképe az időkép valóságfeltáró képességét kiaknázva arra kényszeríti a nézőt, hogy hagyja maga mögött a mese – már mindig az azonosulás által életre kelt – világát és a történet elbeszéltségének mikéntjére, a liminális helyzetek jelentésére reflektáljon. Habár ez a reflektáló viszony sem teljesen mentes az azonosulástól Kubrick mégis arra kér, hogy *ne* a Jack halálával elmesélhetővé váló történettel azonosuljunk, hanem a férfi pusztulása ellenére is megmutatható valóságával. Jack útja a labirintuson túlra a fényképig vezet, a konkrétsága ellenére is problematikus, intencionális és kauzális kapcsolatokkal nem rendelkező térbe és időbe juttatva el a nézőt, ahol az objektív és a szubjektív, az arc és az álarc, a múlt és a jövő közötti határok bár elmosódnak, de mégis minden korábbinál erősebb körvonalat ölt a Jack felett időtlenül őrködő világ: a szellemek másvilága. Függetlenül attól, hogy a fényképet szökési, vagy betörési pontként értelmezzük – vagyis olyan jelölőként, melynek jelöltje egyfelől az erős kontúrokkal bíró mesevilág eltűnése, másfelől egy homályos, rejtett világ előtűnése – a fotó határozatlan, korcs, liminális tapasztalatok elgondolására kényszerít. Elgondolására, vagy emlékezetére?

Ezen a ponton különbség mutatkozik a szakirodalom és saját értelmezésem között. Elkészültének időpontjára vonatkozó hangsúlyos utalás okán a szakirodalom előszeretettel vizsgálja a fényképet egy olyan világ emlékezeteként, amely megszűnt, csak az emlékezetben létezik. Király Jenő szerint a Jacket megszálló erők a klasszikus Hollywood álomvalóságának mítoszában gyökereznek, Frederick Jameson felfogásában az amerikai közösségi értékeket leginkább megtestesítő osztály iránti nosztalgiában, míg Michael J. Blouin a kommunista ideológiába vetett hitet említi ezek forrásaként. A fényképet és a szellemvilágot mindhárman egy historizáló dimenzió felől értelmezzik, vagyis Jack jelentől való távolságát moztörténeti, társadalomtörténeti, illetve ideológiatörténeti kontex-

tusokban teszik reflektálttá. A fénykép szerintem is az idő problémáját helyezi középpontba, de nem a múltat, hanem az idő másikját teszi elgondolhatóvá.

A film mindvégig látványosan gondolkodik az időről, amennyiben nagy gondot fordít annak jelölésére. Nyilván azért, mert egy zárt térbe játszódó cselekmény így tudja legkönnyebben tagolni az eseményeket, jelölni a történet elliptikusságát. Mindezt persze a költői környezetben fekvő hotel panorámaképevel, vagy egy fekete vágóképpel is megtehetné. Ehelyett feliratok – „Egy hónappal később”, „Kedd”, „Csütörtök”, „Szombat”, „Hétfő”, „Szerda”, „Reggel 8 óra”, „Délután 4 óra” – tagolják az elbeszélést, pontosan jelezve az idő múlását egy olyan helyen, amely a tél beálltával egyre távolabb kerül a civilizációtól, tehát mindattól, ahol az időmérésnek gyakorlati funkciója van, ahol a az időpontok szervezik, kronologizálják és szemiotizálják az emberek mindennapi életét. Mit jelentenek az időpontok ott, ahol az idő múlása érdektelen, mert az idő egy másik tapasztalata, mégpedig erősen liminális tapasztalata kap hangsúlyt? Ahogy a nappalok egyre rövidülnek az idő ábrázolása is egyre inkább egy ponttá szűkül, a fényképben őrzött, múltba vesző pillanatra, ami kívül esik a történet lineáris idején. Valójában ez a pont aligha értelmezhető az idő fizikai felfogásának (az eseményeket valami után vagy valami előtt elhelyező gondolkodás) keretein belül, mert bár a kép az 1921. év függetlenség napi estélyen készült, de nem annak egy pillanatát, hanem a karnevál idejét fejezi ki, az időt, ami csak a karneválban ölt testet. A karnevál ideje nem pillanatok (megelőző/jelenbeli/rákövetkező) összességéből álló totalitás, hanem az idő más minősége és tapasztalata, a változás genetikus és dinamikai eleme. Az idő tiszta, felfoghatatlan (intencionális tudattól független) teljessége más módon jelent kényszerítő erőt, mint a karnevál nélküli mindennapok habituális cselekvései és társult valóságképe. A karnevál éppenséggel ebből szakít ki a maga erőszakos módján és teszi lehetetlenné, hogy felelősségteljes és kötelességtudó szubjektumokként tudjuk, mikor van a munka, és mikor a játék ideje. A karnevál ideje tehát nem azt az időt jelöli, ameddig a karnevál zajlik és a hatalmi viszonyok és értékrendek Bahtyin által vizsgált kifordítottsága, valamint önmagunk groteszk másikként való tapasztalata tart. Az idő, melyet karneváliként jellemzek a kifordítottság állandóan jelenlévő erőnyomatéka, az önfeledésre késztető „örökkön örökké és mindörökké”, ami Jacket folyamatos feszültség alatt tartja, és belsejét, lelkét bálteremként berendezve életben tartja a szubjektumként életképtelen férfit. De talán pontosabb úgy fogalmazni, hogy a szubjektumként életképtelen férfi helyett egy mindenféle infantilizmust nélkülöző és nem a fejlődés egy korai szakaszában ragadt, sokkal inkább az öröm-elvben a valóság elvet meghaladó, extatikus-immerzív gyereket hív életre. A karneválban „az idő felszabadul Isten, az ember és a természet uralma alól...egy autonóm rend, egy ritmus, egy ismétlés és visszatérés” (De Bolle 151) alakját ölti és az afirmáció, az örök visszatérés nietzschei örömét fejezi ki. A karnevál felszabadult ideje

szabadítja ki Jacket a kétségbeesés karmai közül; itt tud egyedül igent mondani önmagára és aktívvá változni. Ha a történet elején a férfi a türelmes teve volt, aki az egész világ terhét a vállán cipelte, majd az a világot harcosan tagadó oroszlán lett, akkor a fényképen a harmadik átváltozását látjuk: Jacket a táncoló, nevető, játszó gyermeket, ahol „[a] tánc a változást és a változás létét, a nevetés a sokat és a sokaság egységét, a játék a véletlent és a véletlen szükségességét állítja.” (Deleuze 1999: 295)

Összegzés

Stephen King regényében Kubrickot a figurák áttetszősége ragadhatta meg, a lelki élet hogylétéről tudósító belső monológok, álmok és hallucinációk, melyek midig pontos képet kínálnak a család lassú felbomlásának aktuális állapotáról valamint a normalitás és megszállottság között őrlődő családfő talajvesztésének stádiumairól. Megragadta, de minden bizonnyal nem ragadtatta el, mert a regény horror-motívumokban gazdag családi melodráma helyett egy filozofikusabb hangvételű, gyakran kibogozhatatlanul egymásba kapaszkodó liminális helyzetek elgondolására készítő filmet készített. Ezek a mélyen allegorikus helyzetek úgy teszik átélhetővé a főszereplő útját (avagy a racionális szubjektum felbomlásának és a normalitás árnyékába szorulásának folyamatát), hogy bennük a kétségbeesés egyetemes tapasztalata is kifejezésre jut. Kubrick nem a thrillerek elmeháborodottjaként, vagy a horrorfilmek szörnyeként ábrázolja Jacket, mert nem hisz az esszenciális gonoszban, de főleg abban nem hisz, hogy lelki életünkre vonatkozó legmélyebb félelmeinkről a műfajfilm és az általuk hirdetett normatív értékrend tud a legautentikusabb módon beszélni. Elemzésemben a nyugati emberkép és az azt megrajzoló diskurzusok fonákjára helyeztem a hangsúlyt, azokra a határhelyzetekhez kapcsolódó erőkre, melyekből a cselekvőképes szubjektum is megszületik, miután funkciókhoz rendelték, rendszerbe foglalták, kiképezték valóságkép szolgálatába állították őket. Erőket, azok egymáshoz való viszonyát és a viszonyok jelentését vizsgáltam, de nem a kiképzésük módja, vagy annak értelme érdekelt, sokkal inkább az a másik, javarészt láthatatlan valóságkép, ami belőlük talán már mindig életre hívott, az a nem szubjektumként megképzett egzisztencia, ami szellemként e másik valóságot lakja. Értelmezésemben Kubrick a szubjektum rendjétől idegen erők kitöréséről, extatikus testet öltéséről beszél filmjében, képek segítségével gondolkodik Jack szellemlétéről. Végző soron a kép, amely egy szellemet tár elénk, maga is szellemkép. A szellemképet az elektrotechnika interferenciával magyarázható képhibaként jellemzi, amikor tehát az erősebb rajzolatú főkép mellett árny jelenik meg. Az ilyen kép zavarja a nézői élvezetet, megakadályozza a tisztán-látást. Kubrick filmje nem törekszik a zavar kiiktatására, sőt erőteljesen támaszkodik a kép zajban-látottságára, a liminális helyzetek szülte zajra. Célja

nem elfojtani vagy zenévé, esztétikai értékévé érlelni, egyedül felerősíteni a zajt, ugyanakkor a szubjektum széthullottságának eretnek gondolatában kifejezésre juttatni a normatív valóságkép nem-elgondoltját, és ezeken keresztül új hitet táplálni a világ és az ember iránt, egy olyan világ és egy olyan ember iránt, melyeket leginkább saját szellemképeik felől lehet megérteni.

IRODALOM

- BROOKS, P. (1976). *The Melodramatic Imagination*, New Haven and London, Yale University Press.
- DE BOLLE, L. (2010). Deleuze's Passive Syntheses of Time and the Dissolved Self. In: L. De Bolle (ed.), *Deleuze and Psychoanalysis*. (pp. 131-155). Leuven: Leuven University Press.
- DELEUZE, G (1999). *Nietzsche és a filozófia*. Ford. Moldvay Tamás. Budapest: Gond-Holnap.
- DELEUZE, G. – FÉLIX G. (1983). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Robert Hurley, Mark Seem és Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, G. – FÉLIX G. (1987). *A Thousand Plateaus*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, G. (1997). *Essays Critical and Clinical*. Trans. Daniel W Smiths és Michael A. Greco. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, G. (2008). *A mozgás-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus.
- FOUCAULT, M. (1990). *Felügyelet és büntetés*. Budapest: Gondolat.
- FREUD, S. (1958). Formulations on the two principles of mental functioning. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XII*. (pp. 218-226). London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis.
- FREUD, S. (1994). *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Budapest: Gondolat-Talentum.
- KAPLAN, E. A. (1988). *Women and Film : Both Sides of the Camera*. London and New York: Routledge.
- KING, S. (2006). *A Ragyogás*, ford. Prokopp Gabriella, Budapest: Európa.
- KIRÁLY J. (1993). "Csak ami nincs, annak van bokra...". *Frivól múzsa*. (66-85). Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- KRISTEVA, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP.
- LOBRUTTO, V. (1997). *Stanley Kubrick, – A Biography*. New York: Da Capo Press Inc.
- UNDERWOOD, T. – MILLER, CH. (1988). *Bare Bones: Conversations on Terror with Stephen King*. New York: McGraw-Hill.