

IMÁGÓ BUDAPEST

Pszichoanalízis — társadalom — kultúra

Az Imágó Egyesület lapja

Alapítva: 2010-ben

2015/3

TITOK

A FILM ÉS PSZICHOANALÍZIS HATÁRÁN

TARTALOM

KOVÁCS PETRA: Szerkesztői bevezető	3
FECSKÓ-PIRISI EDINA – ERDÉLYI ILDIKÓ: A filmbe rejtett titok pszichodramatikus feltárása	6
HÓDOSY ANNAMÁRIA: Vámpírkultusz és a felnőtté válás nehézségei	21
SOMOGYI GYULA: Tim Burton <i>Álmosvölgyének</i> titkai	51
TURNACKER KATALIN: Kísérteties és transzgenerációs átvitel: A nagy szépség	60
FALUHELYI KRISZTIÁN: A bűnüldözés narratív útvesztői	74
HORTOBÁGYI ÁGNES: A perverzió nyelve Jan Švankmajer <i>A gyönyör összeesküvői</i> című filmjében	88
KIRÁLY HAJNAL: Megmutatni a kimondhatatlant: a melankólia figurációi a kortárs magyar filmekben	95
E számunk szerzői	114
Angol nyelvű absztraktok	115

• IMÁGÓ Budapest •

ISSN 2062–5383

4. évfolyam, 3. szám, 2015
TITOK
A film és pszichoanalízis határán

Főszerkesztő:
KÖVÁRY ZOLTÁN

Szerkesztőbizottság:
AJKAY KLÁRA, BÉKÉS VERA, BÓKAY ANTAL (elnök), CSABAI MÁRTA,
ERDÉLYI ILDIKÓ, ERŐS FERENC, HÁRS GYÖRGY PÉTER, TOM KEVE, SZÉKÁCS JUDIT,
VAJDA JÚLIA, VALACHI ANNA

A szerkesztőség tagjai:
BÁLINT KATALIN, BORGOS ANNA, CSABAI MÁRTA, DOBOS ELVIRA,
ERŐS FERENC, GYIMESI JÚLIA, KOVAI MELINDA, KOVÁCS ANNA, KOVÁCS
PETRA, KÖVÁRY ZOLTÁN, LÉNÁRD KATA, PAPP-ZIPERNOVSZKY ORSOLYA

Jelen szám szerkesztői:
DOBOS ELVIRA és KOVÁCS PETRA

Tördelés:
KOVÁCS ANNA

E számunk megjelenését az



Nemzeti Kulturális Alap támogatta

Az Imágó Budapest szerkesztőség e-mail címe:
imago@imagoegyesulet.hu

A kiadó Imágó Egyesület URL címe: <http://www.imagoegyesulet.hu>
A folyóirat URL címe: <http://imagobudapest.hu>

Copyright by Imágó Egyesület, 2015
Felelős kiadó: ERŐS FERENC, alapító főszerkesztő

Kovács Petra

SZERKESZTŐI BEVEZETŐ

Titok – A film és pszichoanalízis határán

2014 novemberében ötödik alkalommal került megrendezésre a Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia. A pszichoanalízist és filmtudományt ötvöző tudományos esemény a Pécsi Tudományegyetem Pszichológia Doktori Iskolája, az Imágó Egyesület, a londoni Imago International és a Pannónia Pszichiátriai Egyesület szervezésében valósult meg. A korábbi konferenciák által megteremtett hagyomány folytatásaként célunk ezúttal is az volt, hogy olyan kreatív teret hozzunk létre, ahol a pszichoanalitikus és a kinematografikus tudás integrálható.

A konferencián vetített filmek, az előadások, műhelyek és kerekasztal beszélgetések a titok témakörhöz kapcsolódtak. Felhívásunkra a konferencia új és visszatérő résztvevői küldték el előadásaik anyagát tanulmány formájában. Szerzőink a klinikai pszichológia, az elméleti pszichoanalízis, a filmtudomány, az irodalom, a történelem és a művészetek oldaláról közelítenek a titok, a rejtélyes, a kísérteties jelenségéhez. A tanulmányok részletesen feltárlják a titok lélektani dinamikáját, kollektív és egyéni emlékekben megbúvó gyökereit, a múltbeli elfojtások és elfeledések kísérteties visszatérését, vagy egy „titok-variációra” épülő irodalmi és filmes narratívák párhuzamait. A filmalkotás eszközei és a befogadó pszichéjében zajló folyamatok által a történelmi múlt és az egyéni élettörténetek rései kiegészülnek, az elmondhatatlan tartalmak élő párbeszédekké alakulnak.

A titok jelenség különböző vonatkozásai talán épp a pszichológia és a filmművészet halmazában vizsgálhatók leginkább. A klinikai területen dolgozó pszichológus és pszichoanalitikus a páciensek által hozott titok-narratívákkal dolgozik. Feladata segítséget nyújtani abban, hogy a mélyben lappangó titkok releváns jelentéstartalma találkozzon a titok hordozójával. A filmkészítő célja pedig, hogy a filmalkotás vizuális és auditív eszköztárával úgy meséljen el egy történetet, ahogyan azt korábban még senki sem tette.

„A titok részben elhallgatásra, részben közlésre törekszik... akinek titka van, állandó vágyat érez, hogy a titoktól megszabaduljon. Ha nem sikerül, neurotikus felépítmény jöhet létre” – írja Herman Imre magyar pszichoanalitikus. Az elfojtott tartalmak a tudattalanban és az álmok szintjén titokként vannak jelen, ugyanakkor újra és újra kimondásra törekednek. A titok elmondhatatlansága révén pusztító hatással bír a személyiség működésére nézve. A titok megléte összekapcsolhatja generációk tudattalanjait, és anélkül, hogy tudatosulna, nemzedékek cipelik magukkal súlyos teherként. Ábrahám és Török szerint a transzgenerációs fantom rendeltetése definiálni azt az űrt, amit mások titkai hagytak bennünk.

A titokban mindig benne van a hiány: van valami, ami nélkül az élettörténet nem teljes, nem koherens és nem elbeszélhető. Az identitás stabilitásához és a személyiség egységességéhez hidat kell találni a titok képezte szakadékon. A rendező képeket tesz egymás mellé, a befogadó feladata pedig, hogy a részek közötti kapcsolatot megtalálja, hogy a narratív réseket kitöltse saját emlékeivel és fantáziáival. A film képkockái kitöltik a múlt hézagait, mesélnek az élettörténet elfeledett vagy nem felidézhető epizódjairól. A filmművészetnek fontos szerepe lehet az identitás és emlékezet kapcsolatának megértésében: a kép, a film mint „emlékmécses” helyreállítja a folytonosságot a múlt és jelen között, áthidalja a generációk közötti szakadékot, és kapcsolatot biztosít az ősökkel. A rendező azt akarja megmutatni, ami rejtve van. Talán épp arra vár, hogy az egyensúly felbillenésének pillanatát örökítse meg. Célja, hogy a valóságot védtelenségében ragadja meg, és olyan pillanatokot rögzítsen, amikor egy történet, egy kép és egy, a befogadóban munkálkodó tartalom találkozik, s valami egyedi, elmondhatatlan születik.

A *Titok* című szám válogatott tanulmányai a klasszikus befogadó-elméletektől indulva a filmek gyakorlati alkalmazásán keresztül a filmalkotások analitikus szempontú elemzéséig hosszú utat járnak be. Fecskó-Pirisi Edina és Erdélyi Ildikó tanulmányának alapja egy hosszú évek során kidolgozott terápiás gyakorlat, melynek középpontjában a saját filmélmény és a pszichodráma eszközeivel történő feldolgozás áll. A tanulmány részletes betekintést nyújt a nézői befogadó-elméletekbe, így tökéletesen összefoglalja számunkra azt a tudást, mely a néző és a film kapcsolatáról szól.

Hódosy Annamária új nézőpontot kínál a napjainkban egyre népszerűbb vámpírfilmek értelmezéséhez. Míg korábban a vérszívás a szexualitás metaforájaként a szexualitásról szóló diskurzus hiányosságait pótolta, addig napjainkban a vámpírfilmek fókusza az érett felnőtt szexualitásról a kamaszkori titkok és elfojtások problematikájára tevődik át. A szerző olyan populáris filmekben demonstrálja ezeket a változásokat, mint az *Alkonyat*-filmek, az *Elveszett fiúk*, a *Buffy, a vámpírok réme*, vagy a *Vámpírok földje*.

Somogyi Gyula irodalomtörténész írásában párhuzamos történetek jelennek meg. A szerző az *Álmosvölgy-legenda* irodalmi és filmes narratíváját vizsgálja. Értelmezésében Álmosvölgy egy olyan fiktív tér, ahol a racionális gondolkodás keretei fellazulnak, a befogadó a horror világában találja magát, ahol rég száműzött traumákkal találkozik. Régi legendák válnak élővé, melyek kísértetiese a Fej Nélküli Lovas karaktere. A rejtélyes történet kiváló példája az irodalomban fellelhető számtalan olyan narratívának, melyeknek ma már több szintű értelmezése áll rendelkezésre, legyen szó irodalmi vagy filmművészeti alkotásokról. Ez a párhuzamosság felveti bennem azt a kérdést, vajon milyen titkok hordozói ezek a történetek, amiért újra és újra meg akarjuk fejteni őket?

Turnacker Katalin tanulmányában hasonló jelenséggel találkozhatunk. A szerző film-történeti metaforaként használja a transzgenerációs átvitel fogalmát: elemzésének középpontjában a kísértetiesen visszatérő Fellini-életmű áll, amely több filmrendezőt is megihletett. Sorrentino *A nagy szépség* című filmjében a történelmi múlt elevenedik meg, a néző Fellini Rómájának utcáján találja magát, régi épületek és műalkotások között. Azonban nem csak a díszlet a régi, a film központi problematikája is az előd művészetére emlékeztet.

Faluhelyi Krisztián tanulmánya tágabb perspektívát kínál: szociálpszichológiai elméletek és történelmi vonatkozások találkoznak elemzésében. A filminterpretáció anyagát Haneke *A fehér szalagja* adja, melynek kapcsán képi és narratív filmszintek kerülnek egymással szembe. A hiányos képi sík kiegészítése a néző feladata: vajon a befogadó meg tudja-e tölteni tartalommal a narratív réseket anélkül, hogy a bűnbakképzés csapdájába esne?

Király Hajnal a kortárs magyar filmekbe szőtt „kimondhatatlan” tartalmakat vizsgálja, melyhez Julia Kristeva melankólia-fogalmát használja. Az elemzésben különös szerepet kapnak a Tarr-féle hosszú beállítások, a mozdulatlanság lélektani dinamikája, melyek a szerző értelmezésében a kimondhatatlan, elbeszélhetetlen tartalmak narratívái. A szerző arra próbál választ találni, miként ábrázolható vizuálisan az önkifejezés képtelenségének tartott melankólia.

Hortobágyi Ágnes Švankmajer *A gyönyör összeesküvői* című filmjében a szürrealizmus kelléktárával a vágy cserealapú rendszerét mutatja be, melyben a szereplők személyiségét helyettesítő erotikus fétisek egy egymással megalkotott viszonyrendszerben kapnak jelentést. A filmben a beszéd helyett a kommunikáció más rétegei kerülnek előtérbe: a szereplők furcsa viselkedése elsősorban a tekintetben manifesztálódik.

Jelen szám tanulmányai természetesen nem merítik ki a titkok és rejtélyes történetek tárházát. Terveink szerint mind a konferenciasorozat, mind pedig az ahhoz kapcsolódó tudományos kiadványok a jövőben is várják az érdeklődőket.



Végeken
Egészségügyi Alapítvány



V. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia



MDF

a titok

Groó Diána:

Regina

Czigány Tamás:

Máté-passió

Takács Mária:

Eltitkolt évek

Hajdú Eszter:

Ítélet

Magyarországon

Sipos András:

Egy év

Bókay Antal

Erdélyi Ildikó

Erős Ferenc

Kende János

Kérchy Vera

Kovács András Bálint

Kőváry Zoltán

Stark András

Szombati Ágnes

Tarnay László

Turnacker Katalin

Túry Ferenc

Weiss János

**2014. november 20-22.
Pécs, Apolló Mozi – Lenau Ház**

Fecskó-Pirisi Edina – Erdélyi Ildikó

A FILMBE REJTETT TITOK PSZICHODRAMATIKUS FELTÁRÁSA

Bevezetés

Tanulmányunkban filmes dráma módszerünket mutatjuk be, melynek célja a nézői film-élmény pszichodramatikus feldolgozása a filmnarratívum réseit kitöltő közös fantáziamunkára alapozva (Erdélyi, 2010). Filmes drámacsoportjainkban a filmnézést követően a pszichodráma eszköztárával megalkotjuk a nézők személyes filmképeit. Tapasztalataink szerint a filmélmény pszichodramatikus feldolgozása egyrészt fejleszti a csoporttagok önismeretét, másrészt elősegíti a film különböző jelentésrétegeinek felfejtését. Munkánk elméleti háttérét a néző viszontlátási modellje adja (Fecskó, 2012), melyben a nézői élmény mint saját filmélmény definiálódik: a néző lelki tartalmainak filmre vetülése és a film tartalmainak nézőre vetülése egyaránt hangsúlyozódik. Először röviden ismertetjük a módszer keletkezéstörténetének specifikumait, elméleti háttérét, szakmai irányelveit, majd esetrészleteket mutatunk be a *Szédiülés* (Hitchcock, 1958) című filmalkotáshoz kapcsolódó pszichodráma játékokból.

A Filmes Dráma Műhely története

A Filmes Dráma Műhelyt oktatási és kutatási céllal alapítottuk Dr. Erdélyi Ildikó vezetésével a KRE BTK Pszichológiai Intézet Szociálpszichológiai és Interkulturális Tanszékén 2007-ben.¹ Elsődleges tevékenységünk a pszichodráma oktatása a pszichológushallgatók képzésében. Lehetőséget kínálunk leendő pszichológusok számára, hogy élményszinten

¹ 2007 és 2015 között a műhely tagjai voltak: Erdei Katalin, Erdélyi Ildikó, Fecskó-Pirisi Edina, Hamvas Szilárd, Hegedűs Attila, Káldy Zsolt, Kis Gábor, Móra László Xavér, Retek Levente, Sáfrány Eszter, Sipos Bea, Sujtó Katalin, Szentiványi Anna és Tóth Anna.

megtapasztalják a pszichodráma csoport működését és megismerkedjenek a pszichodráma módszerével. A filmes dráma bevezetésével a személyes élményekre alapozódó csoportmunka és az egyetemi oktatási keret között feszülő ellentmondást igyekeztünk feloldani. A sajátélménnyel dolgozó csoportos pszichoterápiás módszerek alkalmazásának alapfeltétele, hogy a csoporttagok ne ismerjék egymást, a résztvevők a csoport „mintha terében” találkoznak egymással, de csoporton kívüli, reális kapcsolatok ne legyenek közöttük. Ez a feltétel az egyetemi oktatási szituációban nem áll rendelkezésre, hiszen a csoporttagok egyben egyetemi évfolyamtársak is, így rendszeresen találkoznak és kapcsolódnak egymással. A közvetlen önismereti munka, a személyes élettörténeti események megosztása és a sajátélményre alapozódó pszichodráma-játék így nem megvalósítható. Ezért hoztuk létre a közvetett önismereti munkát, ahol nem sajátélménnyel, hanem saját filmélménnyel dolgozunk. A filmélményt egyszerre határozza meg a film tartalma és a néző személyisége, ezért a filmélménnyel való munkában a személyes élmények a film történéseinek háttérében, át-tételesen jelennek meg, vagyis lehetőség nyílik olyan közvetett önismereti munka végzésére, amely nem feltételezi a személyes élmények közvetlen feltárását és a csoporttagok élettörténeti eseményeinek direkt megosztását.

Oktatási tevékenységünkbe a saját filmélményű csoportmunka mellé beépítettük a megfigyelés helyzetét is, így lehetőségünk nyílt arra, hogy az egyes csoportalkalmakról készített jegyzőkönyvekre alapozva kutatást végezzünk a filmes dráma működéséről. Egy-részt feltártuk, hogy az egyetemi oktatás hogyan járul hozzá a pszichológushallgatók hivatás-személyiségének fejlesztéséhez, másrészt tanulmányoztuk a filmbefogadás során létrejövő projekciós, illetve introjekciós mechanizmusokat. Végül kidolgoztunk egy lélektanilag orientált filmélmény-feldolgozási módszert.

A filmes dráma elméleti háttere

Befogadói válasz-elmélet (Holland, 1975, 2007)

A következőkben bemutatjuk a filmes dráma módszerünket megalapozó művészetpszichológiai elméleteket. A gyakorlati munka során alkalmazott különböző elméleti modellek ismertetését azért tartjuk fontosnak, mert a módszerfejlesztés során fokozatosan változott, hogy mely néző-modell alapján tudtuk a filmes dráma csoportjainkban zajló történéseket a legmegfelelőbben értelmezni.

A filmes dráma módszer megalkotásakor Norman N. Holland befogadói válasz-elméletből indultunk ki. Holland kiterjedt pszichoanalitikus irodalomelméleti munkásságát követően 2007-ben megjelentette filmmel foglalkozó első könyvét *Meeting Movies* [Találkozás

filmekkel] címmel. A kötet bevezetőjében mostani filmes munkáját egyértelműen elhelyezi az általa kidolgozott befogadói válasz-elmélet területén, hangsúlyozva, hogy legyen szó akár filmekről, könyvekről vagy versekről, a néző illetve az olvasó teljes énjével vesz részt a befogadás folyamatában: a „filmek bennünk történnek” (Holland, 2007, 12.). A nézői tapasztalat leírásánál Holland (2007) hangsúlyozza, hogy a történet a néző pszichéjében zajlik, a filmes szereplőkkel való összeolvadáson keresztül a néző és a film valójában eggyé válik. A néző teljes létezésével hozzákapcsolódik a filmhez, a legkorábbi gyermekkori élményektől kezdve egészen az aktuális eseményekig elérhetővé és előhozhatóvá válnak lelki tartalmai, melyek aktivizálódásukkal létrehozzák a személyes filmélményt.

A műalkotással való személyes viszony kialakításának részletes leírását Holland eredetileg irodalmi művek befogadásának vizsgálatára alapozva dolgozta ki, majd később ezt terjesztette ki a filmekre. Holland (1990) saját elméletét a személyes részvétel központi szerepére alapozva tranzaktív megközelítésnek nevezte el, melynek kilenc alapelvét határozta meg (Holland, 1990, 247–255.):

- 1) „a szövegekre adott válaszreakciókat éppúgy figyelembe kell vennie, mint a szövegeket magukat.”
- 2) „ugyanazon szövegre adott válaszok különbözősége éppúgy fontos, mint a szövegek azonossága.”
- 3) „Az, amit a befogadó a szövegről (különösen szabad asszociáció esetén) mond, az a befogadásnak oly mértékben függvénye, hogy a válasz legalább részben kikövetkeztethető a válaszadó állításaiból”
- 4) „Mivel ugyanazon szöveg nagyon különböző állításokat, asszociációkat és válaszokat vált ki, a szöveg magában nem elegendő az eltérések magyarázatára.”
- 5) „Mivel a közösen vallott interpretációs módszerek és kritikai értékek nagyon különböző állításokat, asszociációkat és válaszokat váltanak ki, az interpretációs módszerek és kritikai értékek nem elégségesek az eltérések magyarázatára”
- 6) „A megfigyelést végző ember egy másik személy, különböző irodalmi szövegekről szóló állításaiban azonosságokat és különbözőségeket fedezhet fel, melyek közül az azonosságok a személynek, a különbözőségek pedig a szövegnek tulajdoníthatók.”
- 7) „A megfigyelést végző ember egy személy azonosságának és különbözőségének jellemző mintáját identitásként, pontosabban egy állandó identitástéma folytonos variációjaként értelmezheti.”
- 8) „A megfigyelést végző ember az identitás függvényében interpretálja: a) egy személy különböző irodalmi művekre adott válaszát; b) egy személy adott cselekvését [...] c) egy másik megfigyelést végző ember interpretációját egy személy identitásáról”
- 9) „Az irodalmár, aki nem mondja ki a műhöz fűződő kapcsolatát, olyan információt

hagy el, amelyet az olvasó jogosan tarthat a művel kapcsolatos élmény központi elemének”

Holland (1975) befogadói válasz-elméletének kidolgozása során a művel való személyes viszony kialakításának leírására létrehozta az ún. DEFT-modellt, melyben a műbefogadási folyamat négy szakaszát különböztette meg:

(1) D – *defense*: a befogadó a mű egyes sajátosságaiban képes felfedezni a környezethez való alkalmazkodás és a környezettel szembeni védekezés (lásd: elhárítás) lehetséges módjait;

(2) E – *expectations*: a befogadó a mű azon részére válaszol, amely megfelel személyes elvárásainak;

(3) F – *fantasy*: a befogadó örömteli fantáziáinak projektálása a műbe;

És végül (4) T – *transformation*: a befogadó fantáziáinak átalakítása a mű által közvetített intellektuális és erkölcsi jelentésekké.

Klasszikusnak számító kutatásai (Holland, 1973, 1975) során saját irdalom szakos diákjainak értelmezéseit elemezte abból a szempontból, hogy hogyan jön létre a befogadó és a műalkotás egysége, s ezáltal hogyan bontakozik ki a befogadó saját identitástémája a művek értelmezései során. Az általa készített öt esettanulmányban (Sam, Saul, Shep, Sebastian és Sandra) feltárta, hogy a befogadók a saját individuális stílusuknak megfelelően, vagyis személyiségműködésükhöz illeszkedően értelmezték a különböző műalkotásokat (pl. vers, novella, film). Holland (1975) nyomán a hazai művészetpszichológiában is születtek empirikus kutatások. Papp (2005) József Attila *Füst* című versének, Gyöngyösiné Kiss és Németh (2008) Kosztolányi Dezső *Az angyal*, valamint Markovits Rodion *Az égerfa* novelláinak esetében igazolta a műbefogadás tranzaktív folyamatát. A befogadói válasz-elmélet tehát magyarázatul szolgál az egy-egy műalkotáshoz, filmhez kapcsolódó befogadói élmények egyedi mintázatára és megerősíti a saját filmélmény közvetett önismereti munkában való alkalmazását.

Varratelmélet (Oudart, 2005)

Filmes dráma csoportjainkban megfigyeltük, hogy a nézői projekciók létrejöttében kitüntetett szerep jut a filmben megjelenő hiányoknak. A csoporttagok drámajátékaikban nem az egyes filmjeleneteket ismételték meg, hanem a film hiányzó képeit (történéseit) alkották meg dramatikusan. A hiány jelentőségének felismerését követően módszerünket ebben az irányban fejlesztettük tovább, és a befogadói válasz-elmélet mellett munkánkban a filmtudományi varratelméletet is alkalmazni kezdtük. Az Oudart (2005) által kidolgozott varrat fogalom arra hívja fel a figyelmet, hogy a film lényegi eleme a hiány,

ugyanis a képsorozat mindig magában foglalja a hiányt is. A kép, mint abszolút jelentésű autonóm egység egyben hiányjelölő is,² így alapvetően a kép hiányából kell a képet értelmeznünk. A filmmező, mint a hiányzó jelölője van jelen, vagyis a filmmezőhöz hozzátartozik a hiányzó mezője, ami természeténél fogva képzeletvilágként jelenik meg. A varrat pedig meghatározza, hogy „milyen viszony fűzi [...] a filmes egységet a saját szubjektumaként (filmbeli vagy inkább filmművészeti szubjektumaként) felismert és a maga helyén fel is tüntetett nézőhöz.” (Oudart, 2005, 22.), tehát a hiány következtében létrejövő varrat kijelöli a nézőnek a saját diskurzusláncához való viszonyát.

Míg Oudart Bresson filmjeit példaként hozva konkrét esetek kapcsán, a beállítás–ellenbeállítás váltakozásaira vonatkoztatva beszél a varratról, addig Heath (2005) kiszélesíti a használatát, és az illúzióteremtés eszközeként a film működésének lényegi sajátosságát találja meg benne. Dayan (2005) szintén azt hangsúlyozza, hogy a varrat valójában a nyelvhez hasonlítható, ugyanis a „varrat rendszere [...] a fikció alapjául szolgáló jelek hordozója, szükségszerűen közvetít a [film] kódok és befogadók között” (Dayan, 2005, 32.).

Screen-paradigma (Baudry, 1999, 2006; Metz, 1981; Mulvey, 2000)

A néző személyes részvételének és a filmes hiány filmbefogadási folyamatban játszott jelentőségének körvonalazását követően újabb felismerésként azzal szembesültünk, hogy a filmélmény létrejöttében és a filmes drámacsoportok dinamikai történéseinek alakulásában közvetlen szerep jut a film által hordozott tudatos illetve tudattalan tartalmaknak. A drámajátékok megalkotásában a csoporttagokra jellemző személyes, egyedi mintázatok mellett megjelentek olyan közös jegyek, amelyek az egyes adott filmekhez kapcsolódó valamennyi pszichodráma csoportban azonosíthatók voltak. Megfigyeltük, hogy a néző a filmbefogadás során nem egyszerűen saját fantáziáit projektálja a filmes hiányokra, hanem a film által közvetített tartalmakat is átéli. A film nézőre gyakorolt erőteljes hatásának elméleti megalapozása a filmtudomány screen-paradigmájához (pl. Baudry, 1999, 2006; Metz, 1981; Mulvey, 2000) kapcsolódik, ezért filmes dráma módszerünk fejlesztéseként ennek az irányzatnak a felfedezéseit is alkalmazni kezdtük a gyakorlati munkánkban. A screen-paradigma az althusseri marxizmusra, a saussure-i strukturalizmusra és a lacani pszichoanalízisre alapozva dolgozta ki saját néző-modelljét.

Althusser (1996) ideológiai elméletéből kiindulva az irányzat a mozit is besorolta az ideológiai államapparátusok közé, és rámutatott arra, hogy a mozi a nézőket ideológiailag meghatározott szubjektumokká alakítja át. Amikor az egyén felismeri magát nézői szub-

² A hiányt a képkéret jelzi, ugyanis a kép azon kívül, amit megmutat, felhívja a figyelmet a kereten kívüli, megmutatásra nem kerülő jelenségek létezésére is.

jektumként, akkor az ideológiai alávetettség miatt valójában félreismeri magát. A néző Althusser szerint tévesen határozza meg saját önazonosságát (azzal véli megegyezőnek magát, aminek a mozin keresztül a társadalmi rend meghatározta), így létrejön saját ágenciájának hamis illúziója: miközben azt gondolja, hogy az identitásképzése saját magának a terméke, vak marad az ideológia működésére.

Saussure (1997) nyelvelméletére alapozva a strukturalista irányzat a filmet nyelvként definiálta, és ebből következően azt feltételezte, hogy a filmnek is létezik egy olyan mögöttes struktúrája, amely egyrésztől lehetővé teszi a jelentést, másrésztől pedig előstrukturáltsága révén létrehozza az ideológiailag predeterminált nézői pozíciót (Aaron, 2007). A mélystruktúra feltárásának érdekében a filmtudósok – például Bellour (2001), Kuntzel (1973), Heath (2005) – arra vállalkoztak, hogy a filmeket elemi egységekre bontsák, és ezekből kiindulva leírják szerveződéseiket.

A screen-paradigma Lacan (1993) munkásságából a tükör-stádium fogalmát vette át. A tükör-stádiumban kialakuló én-funkció (imaginárius ego) lacani elképzelése több szempontból is speciális jellemzőkkel bír: egyrészt a tükörbe nézés tapasztalatát a képpel való azonosulás folyamataként értelmezi; másrészt központi meghatározójává válik az illúzió, hiszen a csecsemő olyan teljességélményt és uralmat szerezhet saját teste fölött, amilyennel a valóságban nem rendelkezik; harmadrészt pedig eredendően megjelenik benne az elidegenedés tapasztalata (önmagával, mint külső képpel azonosul) (Lacan, 1993). A filmelmélet a tükör-stádium fogalmának valamennyi Lacan által felismert sajátosságát alkalmazza: segítségével leírhatónak véli a néző filmképpel való azonosulását, a nézőnek a filmben megjelenő eseményekkel kapcsolatos teljességélményét és uralomérzését (lehetővé teszi az illúziót, hogy a néző olyan tapasztalatokat szerezzen, aminek a valóságban nem lehet részese) és hozzájárul, hogy a néző az azonosulás folyamatában valójában a filmen keresztül közvetített társadalmi rend szubjektumává változzon át.

Az ismertetett három elméleti kiindulópontnak megfelelően a screen-paradigma vezető teoretikusai (Baudry, 1999, 2006; Metz, 1981; Mulvey, 2000) körvonalaztak egy olyan nézői szubjektumot, amely alávetett a filmnek, illetve a film által közvetített ideológiai tartalomnak. Véleményük szerint a film kijelöl egy nézői pozíciót, amivel a valós néző azonosul a film befogadása során. Baudry (1999, 2006) a filmes apparátus technikai sajátosságait vizsgálta meg, és a kamera, illetve a vetítés filmes munkafolyamatban betöltött szerepének feltárása közben az identifikáció jelentőségét hangsúlyozta. Kiindulópontja, hogy a filmes apparátus a mozgás felfüggesztésével és a vizuális funkció dominanciájával rekonstruálja a lacani tükörstádium létrejöttéhez

szükséges helyzetet. Ez pedig lehetővé teszi, hogy a moziban is létrejöjjön az én egységes jelentést adó transzcendentalitása (hasonlóan, ahogy a tükörstádiumban imaginárius egységbe rendeződik a feldarabolt test és megalkotódik az én, mint imaginárius funkció (Lacan, 1993). Baudry megkülönbözteti az identifikáció két szintjét: az elsődleges identifikációt a képhez kapcsolja, és magával az ábrázolt látvánnyal való azonosulást érti alatta; a másodlagos identifikációt a látványt megalkotó és elrendező szubjektumhoz kapcsolja, és a látvány elrendezőjével való azonosulást érti alatta. Baudry végkövetkeztetése, hogy „a filmben munkálkodó ideológiai működés a kamera és a szubjektum kapcsolatában koncentrálódik” (Baudry, 1999, 6.), a technikai munkafolyamat és a tükröződés aktusa révén a mozi az uralkodó ideológia által meghatározott lelki apparátussá válik.

Baudry-hoz (1999, 2006) hasonlóan Metz (1981) és Mulvey (2000) is az azonosulás jelentőségét mutatja be a néző lelki működésében, ugyanakkor a voyeurizmusnak és a fetisizmusnak is kulcsfontosságú szerepet tulajdonítanak. Mulvey (2000) a képpel való azonosulásban hangsúlyozza az én átmeneti elvesztését, majd újbóli megtalálását, amit analógiába állít a lacani tükörstádiumnak az énfunkció kialakításában betöltött identifikációs jellegű szerepével. A „néző-vászon viszony, mint látványi azonosulás” (Metz, 1981, 11.) során Metz szerint is tükörként értelmezhető a film. Azonban szerinte, míg az eredeti tükör-stádiumban a gyermek a tükörben önmagát látja, mint egy másik személyt és önmagával, mint egy másik tárggyal azonosul, addig a filmnéző saját teste nem tükröződik a vásznon, így közvetlenül nem azonosulhat önmagával, mint tárggyal. Helyette önmagával, mint az észlelési folyamat transzcendentális szubjektumával azonosul: „az vagyok, aki mindent észlel” (Metz, 1981, 63.). Azonban amikor a néző önmagával, mint tekintettel azonosul, akkor a kamerával (és az alkotó nézőpontjával) is identifikálódik, így lényegében az én egy radikálisan becsapott transzcendentális szubjektummá válik, hiszen az azonosulás során az intézménytől, a mozi berendezéstől előre kijelölt és meghatározott helyet foglalja el. Metz a mindent észlelő szubjektummal való azonosulást nevezte elsődleges kinematografikus azonosulásnak, emellett leírta a másodlagos kinematografikus azonosulás fogalmát is, amelyen a szereplőkkel való azonosulást értette.

A screen-paradigma néző-modelljének filmes drámában való alkalmazásakor mi is elfogadtuk, hogy a néző a film által determinált helyzetben van és igyekeztünk azonosítani a film nézőre gyakorolt erőteljes hatását, de az irányzat eredeti felfogásától eltérően a film ideológiai tartalma helyett lélektani tartalmának tulajdonítottunk meghatározó szerepet.

Nézői viszontáttétel modellje (Fecskó, 2012)

A filmes drámacsoportok vezetése közben szerzett tapasztalataink megerősítették mind a screen-paradigma, mind a befogadói válasz-elmélet néző-modelljének az alkalmazhatóságát. Megfigyeléseink alapján a csoporttagok filmélményében egyaránt érvényesült a nézők egyedi jellemzőinek és a filmtartalomnak a hatása, ezért egyre inkább szükségesnek éreztük egy olyan integráló elmélet felhasználását, amelyben a néző személyes részvétele és a filmhatás egységes keretben válik értelmezhetővé. Munkánkhoz a megfelelő elméleti alapot Fecskó (2012) nézői viszontáttétel modellje adta meg, amely alapján a filmélmény, mint a néző filmre adott viszontáttételi reakciója azonosítható. A viszontáttétel a pszichoanalitikus elméletben az analitikus olyan tudattalan reakcióját jelöli, amelyet a páciens áttételére ad, vagyis azokat az érzéseket és gondolatokat jelenti, amelyeket az analitikus tudattalanul a páciensre vetít, és amely egyúttal magában foglalja a páciens analitikusra projektált érzéseit is (Geissmann, 2005). A film és néző kapcsolatának a viszontáttétel fogalmával történő magyarázatakor tehát egyszerre hangsúlyozódik a néző lelki tartalmainak filmre vetülése (mint ahogy az analitikus saját lelki tartalmait a páciensre vetülnek), és a film tartalmainak a nézőre vetülése (hasonlóan, ahogy az analitikus is magában foglalja a páciens rá projektált lelki tartalmait). A néző viszontáttételi modellje alapján tehát egységes elméleti keretben válik értelmezhetővé, hogy a befogadó személyiségműködésének specifikus aspektusát a filmre projektálja, és egyúttal ezzel párhuzamosan a film valamely aspektusát pedig introjektálja.

A viszontáttétel fogalmának a filmbefogadási folyamatra való alkalmazásakor – a projektív és introjektív folyamatok működésének pontos leírása miatt – kiemelkedően hasznosnak bizonyul Grinberg (1979) viszontáttételi modellje, aki a viszontáttétel egységes fogalmát két fő komponensre bontja fel: megkülönbözteti az ún. „klasszikus viszontáttételi” (projektív) folyamatokat és a projektív viszontidentifikációt³ (introjektív folyamatok). A „klasszikus viszontáttétel” a páciens által kiváltott, de az analitikus saját múltjából eredő neurotikus élménymaradványok feléledéséből fakadó érzelmek és gondolatok megélését jelenti, míg az ún. projektív viszontidentifikáció a viszontáttétel azon aspektusa, amely kizárólag a páciensről szól, az általa az analitikusba helyezett tudattalan tartalmak átélését jelenti. A nézőben a „klasszikus viszontáttétel” működéseként a film által kiváltott, de a néző saját élettörténetéhez, személyiségműködéséhez kapcsolódó érzelmek és gondolatok jelennek meg, míg az ún. projektív viszontidentifikáció megnyilvánulásaként a film által a nézőbe helyezett tudattalan tartalmak átélése történik. A filmes dráma csoportjainkon a

³ Grinberg (1979) a páciens szempontjából tekintve projektív viszontidentifikációnak nevezi a páciens által az analitikusba helyezett tudattalan tartalmak átélését, ugyanezt a folyamatot az analitikus szempontjából megközelítve feltárul, hogy lényegében introjektív identifikáció történik.

nézői viszontáttétel mindkét aspektusával foglalkozunk, a pszichodráma játékokban a néző saját múltjából eredő és a film által indukált érzések és gondolatok is feldolgozásra kerülnek.

A filmes dráma gyakorlata

Filmes dráma csoportjainkon először megtekintjük a választott filmalkotást, majd ezt követően a csoporttagok filmélményét a pszichodráma módszerével dolgozzuk fel. A pszichodráma egy olyan akcióelvű, cselekvésközpontú, tüneti és feltáró jellegű csoportpszichoterápiás módszer, amely a lelki tartalmak dramatikus megjelenítésén keresztül, testi-fizikai szintű átéléssel, verbális és preverbális szintekkel való egyidejű munkával kognitív és emocionális szinten tudatosítja és dolgozza át az élményeket (Vikár, 2000).

A filmválasztás a csoportvezető döntése, ő jelöli ki a csoport igényeihez leginkább illeszkedő filmalkotásokat,⁴ amelyben segítséget nyújthatnak az egyre nagyobb számban rendelkezésre álló pszichoanalitikus filmelemzések (például Kaplan, 1993, 1995; Gabbard, 2001; Hockley, 2001; Diamond, Wyre és Sabbadini, 2007; Bálint, Fecskó és Papp, 2008). A filmnézés során kitüntetett szerepe van a tudatos nézői részvételnek, amelynek legfontosabb eszköze a szabadon lebegő figyelem, mindannak az észrevétele és bárminemű felülvizsgálat nélküli elfogadása, amit a filmnézés folyamatában a néző megtapasztal (Wolz, 2004). A filmre és az arra adott saját nézői reakcióra való párhuzamos figyelem lehetővé teszi a nyitott, érzékeny, lélektani munkára előhangolt részvételt.

A csoporttálcalom elején, a filmnézést követő nyitókörben minden csoporttag jelzi a filmmel kapcsolatos elsődleges benyomásait, megosztja, hogy milyen élmény volt számára a film megtekintése (mi érintette meg, milyen érzések és gondolatok merültek fel benne). Ezt követi a dramatikus munkára való ráhangolódás, a „warming up” szakasz, amelyben a filmhez kapcsolódó, többnyire mozgásos bemelegítő játékokkal közelítünk a filmélményhez (pl. a film emlékezetes helyeinek, tárgyainak, szereplőinek a felidézése és megjelenítése, filmelőzetes készítése). A bemelegítő fázisban a csoport aktuális feszültségében körvonalazódnak a filmhez kapcsolódó problematikák, erre alapozva következik a témaválasztás: a csoporttagok témajavaslatokat fogalmaznak meg, amelyek közül többségi döntéssel kiválasztjuk, hogy mivel foglalkozunk az aktuális alkalmon. (Egy alkalmon általában 1-2 témát dolgozzuk fel pszichodráma-játék formájában).

⁴ A Filmes Dráma Műhelyünkben például az alábbi filmalkotásokkal dolgoztunk: *A mások élete* (von Donnersmarck, 2006), *Bin-jip* (Ki-Duk, 2004), *Élj és boldogulj!* (Mihăileanu, 2005), *Esküvő után* (Bier, 2006), *Mindent anyámról* (Almodóvar, 1999), *Öveket becsatolni* (Özpetek, 2014), *Tudatlan tündérek* (Özpetek, 2001), *Szédülés* (Hitchcock, 1958), *Volver* (Almodóvar, 2006), *Zongoralecke* (Campion, 1993) stb.

Ezután következik a játékfázis, amelyben a választott témáhozó protagonistává válik, kiválasztja, hogy ő melyik filmkarakter szerepét szeretné felvenni, és a csoportvezető rendezői és a csoporttagok „segéd-énként” való közreműködésével dramatikusan megjeleníti a témát. A játékkalkotási folyamatban a protagonista a film narratív réseit a saját fantáziájával tölti ki (Erdélyi, 2010), amely során a csoportvezető a játék elmélyülését és az intrapszichés tartalmak feltárását a különböző pszichodráma technikákkal (pl. szerepcsere, belső hang, duplázás, tükrözés) segíti (Vikár, 2000).

Végül az integrációs fázis kerül sorra, amelyben a csoporttagok visszajeleznek az általuk játszott különböző szerepekről, szerepazonosulásaiokról, személyes érintettségükről és az általuk felismert filmes motívumokról. A filmes dráma csoportban érzelmileg biztonságos keretek között zajlik a saját filmélménnyel való munka, amely során azonosítjuk és feldolgozzuk az egyéni élettörténethez kapcsolódó projektált és a filmhez kapcsolódó introjektált tartalmakat. A feldolgozási folyamatban mindkét tartalom tekintetében meghatározó jelentőségű, hogy a drámajáték az élménymegjelenítésen túl az élménykorrekcióra is lehetőséget biztosít.

A filmes drámacsoportban a nézői viszontáttétel dinamikája a dramatikus játék során fokozatosan bontakozik ki. A néző számára a saját, illetve a film által közvetített intrapszichikus folyamatok felfejtése megtörténhet a játékban átélve (pl. szerepcsere segítségével), a játékra ránézve (pl. tükrözés során) és a játékot követő verbális értelmezésben (Erdélyi és Merényi, 2004). A csoport hatásmechanizmusa azon alapul, hogy a néző – tudattalanul – mindig hordoz egy filmhez való viszonyt/mindig viszonyul valahogyan a filmhez, és a viszontáttétel térbeli megjelenítése a néző számára „átélést és áttekintést, azaz élményt és megértést nyújt” (Erdélyi és Merényi, 2004, 119.).

Filmes dráma a Szédülés című filmmel

A saját filmélményt feldolgozó dramatikus munkához kapcsolódóan a filmes dráma csoport *Szédülés*-sel⁵ (Hitchcock, 1958) foglalkozó alkalmának két protagonista-játékát mutatjuk be. Az alkalom első protagonistáját, a 23 éves pszichológushallgató Lindát, a *Szédülés*

⁵ A filmes dráma bemutatásához kapcsolódóan tájékoztató jelleggel röviden ismertetjük a film történetét. A film főszereplője Scottie, aki rendőrtársának tragikus balesetét követően megbetegszik, és már, mint pszichés problémával – szédüléssel, vertigóval – küzdő, visszavonult magánnyomozó elvállalja egykori iskola-társának, Gavin Elster feleségének a megfigyelését és védelmezését. Scottie a megbízatás teljesítése közben a feleség, Madeleine megszálottjává válik, rabul ejti a nő szépsége és titokzatossága, ám szerelme a nő hirtelen öngyilkossága miatt nem tud kiteljesedni. Az újabb veszteség és gyász még mélyebbre sodorja Scottie-t a lelki betegségek örvényében, és melankólia diagnózissal kórházba kerül. A betegségből való kivezető utat és az újrakezdés reményét az új szerelem, Judy feltűnése hozza meg számára. Judyról ezen a ponton

temető jelenete érintette meg a legjobban: a film számára legemlékezetesebb történése az volt, ahogy Madeleine a sírhoz megy és Scottie követi őt. Linda a játékban Scottie szerepét választotta magának, és a temető berendezésében egy fa, egy út és Carlotta sírjának megjelenítését tartotta fontosnak. Carlotta alakja különösen jelentőségteljessé vált Linda számára, a szereplőválasztáskor egy véletlen tévesztésként (!) Carlottát, a halott nőt és Madeleine-t, az élő főszereplőnőt összekeverte egymással. A játék során Linda azt játszotta el, hogy Scottie szerepében elbújik a biztonságot adó fa mögé, „akire mindig lehet számítani”, és onnan figyeli a két nő között zajló, általa misztikusnak nevezett eseményeket. Scottie megbízatása – Linda eredeti megfogalmazásában – az alábbi módon hangzott: „Kérlek, segíts megoldani a rejtélyt!” Linda alapkérdése a két nő közötti kapcsolat mibenléte. Mindkettejük irányában – látszólag egymástól függetlenül – ugyanazt a küldetést fogalmazza meg: „Kiderítem, hogy ki vagy valójában, és miért csinálod ezt!” (Madeleine irányában) és „Akkor is ki fogom deríteni, hogy ki vagy és miért csinálod ezt!” (Carlotta irányában). Linda játékában a titok kulcsa a halott és az élő nő közötti vonzalom, ahogy – saját szavaival kifejezve – „egy halott szelleme magához vonzhat egy nőt”. Linda számára a filmbeli temető egy olyan rituális helyként volt azonosítható, ahol a halott és az élő egygyé válik, a játék dinamikájában a „halott nő hatalma az élő fölött” motívum vált meghatározóvá.

Az alkalom második protagonistáját, a 24 éves pszichológushallgató Rékát, a filmben az a jelenet foglalkoztatta, dühítette leginkább, amikor Scottie Madeleine-né formálja Judy-t. Játéka a szállodai szobában játszódott és az alábbi párbeszéddel indult:

Scottie: Szia, drágám! Kifizettem a számlát, vedd fel ezt a kosztümöt, a hajad tűzd fel, úgy sokkal jobban tetszel nekem.

Judy: De már megint arra a másikra akarsz hasonlítani, de szeretném, ha Judy-ként fogadnál el. Én én akarok lenni.

Scottie: Vedd fel ezt a kosztümöt, a hajad tűzd fel, úgy sokkal jobban tetszel nekem!

Judy: Na jó, ahogy szeretnéd. Tessék, felkontyoltam a hajam. Most tetszem?

Scottie: Igen.

Judy: Jó, akkor menjünk vacsorázni!

Habár Réka a játékot felvezető interjúbán kifejezetten azt fogalmazza meg, hogy dühíti Judy

a néző számára kiderül – de Scottie számára továbbra is titok marad –, hogy valójában a korábbi Madeleine-nel azonos. A néző megismeri az események háttérében mindeddig rejtve maradó bűntényt, mely szerint valójában mindent Gavin Elster kegyetlen terve alakított. Elster az örökség érdekében megölte feleségét, az igazi Madeleine-t, s hogy halálát öngyilkosságnak álcázza, felhasználta Judy Madeleine-t alakító közreműködését. Közben Scottie újabb megszállottsága - legfőbb vágya, hogy Judyt az általa megismert és számára halott Madeleine-né transzformálja – azonban ellehetetleníti a kapcsolatukat, és Judyt kétségbeesésbe kergeti. Ráadásul egy véletlen folytán Scottie rájön az igazságra, leleplezi a bűntényt és Judy szerepjátszását. A film végülis Judy – korábbi eseményeket megidéző - tragikus halálával végződik.

alárendelődése, és ő Judy-ként nem hagyná magát átalakíttatni, az első jelenetben az eredeti szándékai ellenére mégis engedelmeskedik Scottie akaratának. A következő jelenetben Réka Judy szerepében újabb próbát tesz az átváltoztatásnak való ellenállásra, és saját egyénisége megtartására. A második jelenet témája a ruhavásárlás, ahol ismét egymásnak feszül Scottie és Judy akarata. A Judy-t játszó Réka a helyzetére jellemző ambivalenciát az alábbi módon fogalmazza meg: „Úgy érzem, áldozat vagyok, és ezt az elszakíthatatlan köteléket [Scottie és Madeleine között] nem tudom megszakítani... Te mindig őt fogod szeretni... Én Judy vagyok, szeretném, ha magamért tudnál szeretni... De vegyük ezt, ha ettől szeretni fogsz... de akkor szeress!” A második jelenetben Judy ismételten alárendelődik Scottie-nak. A jelenet tükörből való újranézésekor Judy az alábbiakat mondja: „Mintha láncsal húznák, szegény Judy szerelme teljesen reménytelen. Feláldozza magát, hogy szeressék, nem is magáért, hanem másért.” A harmadik jelenetben Réka egy fantáziált vacsora-jelenetet visz színre. A vacsorakor Madeleine szellemét is megjeleníti, és itt már nem közvetlenül Scottie-val, hanem Madeleine-nel konfrontálódik: „Kezdem kitörölni Scottie fejéből. Én testben vagyok itt, ő csak egy szellem.” Ezt követően Judy fizikailag is eltávolítja Madeleine-t, aki Réka megfogalmazásában „darabokra szétszóródik, és csóvában bemegy a sírba”. Judy ezután visszatér Scottie-hoz, és zárásként a következőt mondja: „Én testesítem meg álmaid nőjét, senki nem állhat közénk! Szeretlek, Scottie”. Réka eredeti szándékai szerint próbál ellenállni a Scottie-nak való alárendelődésnek, erre kétszer is kísérletet tesz, de mindkétszer elbukik. A harmadik jelenetben lesz csak képes változtatni a helyzetén, amikor felismeri, hogy nem Scottie-val, hanem Madeleine-nel kell megküzdenie.

A két játék egyrészt megjelenítette a *Szédülés* (Hitchcock, 1958) központi jelentőségű lélektani tartalmait, másrészt feldolgozta a protagonisták személyes élményeit. A film tudatos és tudattalan élményvilágának feltárásában a pszichoanalitikusan orientált filmelemzők két tematikus motívum jelenlétét emelik ki. Az egyik a tárgyvesztés motívuma, amely szinte valamennyi szerző értelmezésében megjelenik: a tárgyvesztés közvetlenül kiemelődik például Gabbard (1998), Žižek (2004), Palombo (1987) és Saito (1999) írásaiban, és közvetetten a beteljesült szerelem (ideáljának) elvesztésében nyilvánul meg Spoto (1976, 1988), Wood (1977, 2002), Brown (1995) és Berman (2001) elemzésében. A másik visszatérően ismétlődő tartalmi elem a szadizmus, amely a szerzők felénél hangsúlyozódik. Mulvey (2000) és Gabbard (1998) konkrétan is megnevezik, Brown (1995) és Berman (2001) értelmezésében pedig a mindenható és megsemmisítő kontroll formájában jelenítődik meg. A két fogalom közötti összefüggésre Gabbard (1998) külön is felhívja a figyelmet: a főszereplő legfőbb attribútumaként azonosítható szadisztikus kontroll hátterében a szeretett tárgy elveszthetősége miatti szorongás azonosítható. Az első játék a temetői élményeken keresztül értelmezhető a tárgyvesztéshez kapcsolódó lelki folyamatok

feldolgozásaként, a második játék pedig Judy átváltoztatásának színrevitelével a szadisztikus és onnipotens kontroll megnyilatkozásaként.

A játékok ugyanakkor nem egyszerűen megismételték a film által közvetített tartalmakat, hanem a protagonisták egyéni érintettségéhez igazodóan át is alakították azokat. Linda esetében a személyes fantáziák az élő és a halott nő szimbolikus egyesülése körül bontakoztak ki és a fantomizáció (Erdélyi, 2004) dinamikáját tükrözték, Réka esetében pedig az átváltoztatással való játék során a férfi kontroll/női alárendelődés konfliktusa mögött a két nő közötti rivalizációs konfliktus alakult ki és a szerelmi háromszög ödipális dinamikája tárult fel. A drámajátékok mindkét esetben korrektív emocionális élményt is nyújtottak a protagonisták számára. Lindának lehetősége nyílt a korábban fantomként kísértő családi őssel való szimbolikus találkozásra, Réka pedig képessé vált a korábban előtte rejtve maradó rivalitás-helyzet felismerésére és átdolgozására. A két ismertetett játék a filmes és személyes tartalmak ötvözésével szemléletesen jeleníti meg a nézői viszontáttétel sajátosságait, és megmutatja, hogy a „pszichodráma-játék, amikor a film-réseken előbukkanó fantáziákat teszi akcióba, összeköttetést teremt a film-narratívumok és a játékosok tudattalanja között” (Erdélyi, 2010, 209.).

Befejezés

A filmes drámáról szerzett tapasztalataink megerősítik, hogy a módszer alkalmas az egyetemi oktatási keretek között zajló sajátélményű csoport képzési paradoxonjának feloldására. A filmes drámacsoportokban megvalósulhat a közvetett önismereti munka, amely során lehetőség nyílik a pszichodráma módszerrel való élményszintű megismerkedésre a személyes élmények, élettörténeti események feltárása nélkül is. Nehézsége ugyanakkor a módszernek, hogy a drámajátékban a protagonista személyes fantáziái a film történésein átszűrve jelennek meg, így bonyolultabbá válik a játék dinamikájának követése és ezáltal nehezedik a protagonista-játék vezetése. A hagyományos pszichodrámaival összehasonlítva további akadályozó tényezőként merülhet fel, hogy a csoportvezető filmélménye, a filmről alkotott személyes fantáziái, projekciói gátolhatják a protagonista nézőpontjába való behelyezkedést, a vele való együttérzést. Kiemelten fontos ezért, hogy a csoportvezető pontosan fejtse fel a protagonista saját filmélményét, és képes legyen a filmnézőre vetülő introjektív tartalmainak és a néző filmre projiciált személyes tartalmainak azonosítására. Amennyiben ezt sikerül megvalósítani, akkor a csoporttag filmre adott viszontáttételi reakciója biztonságos keretek között kifejeződhet és újrastrukturálódhat, a csoporttag önismerete fejlődhet. Végül a tapasztalatok alapján megemlíthető, hogy a filmes dráma módszer jelentősége túlmutathat a pszichológushallgatók egyetemi oktatásában betöltött szerepén. A filmes dráma tágabb körű felhasználását segítheti, hogy alkalmas a filmélmény

lélektani orientációjú feldolgozására, és így egy eddig hiányzó, de pszichológiai szempontból felettebb kívánatos alternatíváját nyújthatja a filmtörténeti illetve filmesztétikai orientáltságú filmkluboknak.

IRODALOM

- ALTHUSSER, L. (1996). Ideológia és ideológiai államapparátusok. In: Kiss A. – Kovács S. – Odorics F. (szerk.), *Testes könyv 1*. Szeged: Ictus és JATE, 373-412.
- BÁLINT K. – FECSKÓ E. – PAPP O. (szerk.) (2008). *A Vászón és a Dívány találkozása. Multimédiás DVD-Rom*. Budapest: Thalassa Alapítvány.
- BAUDRY, J-L. (1999). Az apparátus. *Metropolis*, 3(2):10–23.
- BAUDRY, J-L. (2006). A filmi apparátus ideológiai hatásai. *Apertúra*, 2(1):o.n.
<http://apertura.hu/2006/osz/ baudry> (2015.11.12.)
- BERMAN, E. (2001). Hitchcock's *Vertigo*: the Collapse of a Rescue Fantasy. In: Gabbard, O. G. (ed.), *Psychoanalysis and Film* (pp. 29–62). London – New York: Karnac.
- BROWN, S. R. (1995). *Vertigo* As Orphic Tragic. In: Boyd, D. (ed.), *Perspectives on Alfred Hitchcock* (pp. 112–127). New York: G. K. Hall & Co.
- DAYAN, D. (2005). A klasszikus filmművészet irányító kódja. *Metropolis*, 9(1):32–41.
- DIAMOND, D. – WYRE, H. – SABBADINI, A. (2007). Psychoanalytic Visions of Cinema/Cinematic Visions of Psychoanalysis (Special Issue). *Psychoanalytic Inquiry*, 27(4):367–543.
- ERDÉLYI I. (2004). *Tér és tükör*. Budapest: Flaccus Kiadó.
- ERDÉLYI I. – MERÉNYI M. (2004). Alkalmazott pszichoanalízis: dramatikus szupervízió. In: Juhász A. (szerk.), *A gyöngéd analitikus és a kemény tudományok* (pp. 118–122). Budapest: Animula Kiadó.
- ERDÉLYI I. (2010). *Mágikus és hétköznapi valóság*. Budapest: Oriold és tsai.
- FECSKÓ E. (2012). *Tükör és áttétel. Doktori disszertáció*. Pécs: PTE BTK Pszichológiai Doktori Iskola.
- GABBARD, O. G. (1998). *Vertigo*: Female Objectification, Male Desire and Object Loss. *Psychoanalytic Inquiry*, 18(2):161–167.
- GABBARD, O. G. (ed.) (2001). *Psychoanalysis and Film*. London – New York: Karnac.
- GEISSMANN, C. (2005). Countertransference. In: Mijolla, De A. (ed.), *International Dictionary of Psychoanalysis*. New York: Macmillan Reference.
- GRINBERG, L. (1979). Countertransference and Projective Counteridentification. *Contemporary Psychoanalysis*, 15:226–247.
- GYÖNGYÖSINÉ KISS E. – NÉMETH A. (2008). Az irodalmi műalkotások befogadásának tranzaktív modellje. Elmélet és gyakorlat. In: Vincze O. és Bigazzi S. (szerk.), *Élmény, történet – A történetek élménye* (pp. 217–226). Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó.
- HEATH, S. (2005). A varratról. *Metropolis*, 9(1):48–57.
- HITCHCOCK, A. (1958). *Szédülés*. (film) USA: Paramount Pictures.
- HOCKLEY, L. (2001). *Cinematic Projections*. London: University of Luton Press.

- HOLLAND, N. N. (1975). *5 ReadersReading*. New Haven – London: Yale University Press.
- HOLLAND, N. N. (1990). Tranzaktív beszámoló a tranzaktív irodalomtudományról. *Helikon*, 35(2–3):246–257.
- HOLLAND, N. N. (2007). *Meeting Movies*. Cranbury NJ: Associated University Presses.
- LACAN, J. (1993). A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra. *Thalassa*, 4(2):5–11.
- METZ, C. (1981). A képzeletbeli jelentő. *Filmtudományi Szemle*, 10(2):5–104.
- MULVEY, L. (2000). A vizuális élvezet és az elbeszélő film. *Metropolis*, 4(4):12–23.
- LOUDART, J-P. (2005). A varrat. *Metropolis*, 9(1):22–31.
- PALOMBO, R. S. (1987). Hitchcock's Vertigo: the Dream Function in Film. In: Smith, H. Joseph (ed.), *Images in Our Souls: Cawell, Psychoanalysis and Cinema* (pp. 44–63). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- PAPP O. (2005). A befogadási tér változásai József Attila *Füst* című versének az értelmezése során. *Thalassa*, 16(2–3):81–106.
- SAITO, A. (1999). Hitchcock's Trilogy: A Logic of Mise en Scène. In: Bergstrom, J. (ed), *Endless Night* (pp. 200–249). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- SPOTO, D. (1976). *The Art of Alfred Hitchcock*. New York: Hopkinson & Blake.
- SPOTO, D. (1988). *The Dark Side of Genius*. London: Plexus.
- VIKÁR A. (2000). Pszichodráma. In: Szőnyi G. – Füredi J. (szerk.), *A pszichoterápia tankönyve* (pp. 392–407). Budapest: Medicina.
- WOLZ, B. (2004). *E-Motion Picture Magic - A Movie Lover's Guide to Healing and Transformation*. Colorado: Glenbridge Publishing.
- WOOD, R. (1977). *Hitchcock's Films*. South Brunswick: Barnes.
- WOOD, R. (2002). *Hitchcock's Films Revisited*. New York: Columbia University Press.
- ŽIŽEK, S. (2004). A meg nem tévesztett tévedése. *Thalassa*, 15(3):17–40.

FILMJEGYZÉK

- ALMODÓVAR, P. (1999). *Mindent anyámról*. (film) Spanyolország: El Deseo.
- ALMODÓVAR, P. (2006). *Volver*. (film) Spanyolország: Canal+ España.
- BIER, S. (2006). *Esküvő után*. (film) Dánia: Zentropa Entertainments.
- CAMPION, J. (193). *Zongoralecke*. (film) Új-Zéland: Australian Film Commission.
- DONNERSMARCK VON, F. H. (2006). *A mások élete*. (film) Németország: Wiedermann & Berg Filmproduktion.
- KI-DUK, K. (2004). *Bin-jip*. (film). Korea: Kim Ki-Duk Film
- MIHÁILEANU, R. (2005). *Élj és boldogulj!* (film). Franciaország: Elzévir Films.
- ÖZPETEK, F. (2014). *Öveket becsatolni*. (film) Olaszország: R&C Produzioni.
- ÖZPETEK, F. (2001). *Tudatlan tündérek*. (film) Olaszország: R&C Produzioni.

Hódosy Annamária

VÁMPÍRKULTUSZ ÉS A FELNŐTTÉ VÁLÁS NEHÉZSÉGEI

A vérszívás szimbolikája a kamaszkort tematizáló filmekben

1. A vámpír és a szexualitás az ezredfordulón

Kulturális közhely, hogy a vámpírok legsajátosabb jellemzője, a vérszívás és a szexuális aktus gyakran metaforikus viszonyban áll, és e minőségében szerepel az efféle témájú művekben a félelmek tárgyaként és az izgalom forrásaként (Varga, 2013, 82; Farson, 1976, 189; Nakagawa 2009). Régebben legalábbis így volt. Bram Stoker *Drakulájában* a vérszívás, illetve tágabb értelemben, a vámpírok által kiváltott borzadály és/vagy vonzerő következetesen a szexualitásnak a szöveg világából amúgy feltűnően hiányzó szféráját helyettesíti. A vámpíroknak a viktoriánus irodalomban való dömpingje sokat köszönhet a hipokrita moralitás és az elfojtott szexualitás közti feszültségnek, a női szexualitástól való patriarchális félelmeknek, illetve a feminista mozgalmaknak, amelyek jó ideig csak felerősítették ezeket a félelmeket.

Ebben a kulturális kontextusban a vámpírok tevékenysége és a szexualitás nem jelenhet meg egyszerre, egymást kizáró viszonyban állnak, hiszen az előbbi működik az utóbbi kódjaként. Ezzel szemben a Stokert majd 100 évvel követő Coppola *Drakulájában* (1992), ahogyan a 2006-os adaptációban is, igencsak nagy helyet kap az explicit módon ábrázolt erotika. A testi vágyak szférájának ezúttal is a vámpír a középpontja, a vérszívás és az élőhalott létezés egyéb kellékei azonban csak kiegészítik és árnyalják a vámpír(ok) és az élők közötti szexuális töltetű, gyakran testi kapcsolattá váló és vizuálisan is ábrázolt vonzalmat. A vámpírt motiváló és az általa keltett vágy itt nem az artikulálatlan szexualitás *helyett* áll, hanem sokkal inkább annak transzgresszív (és még a felszabadult 80-as években sem normatív) aspektusait képviseli. Az efféle asszociációk közt helyet kap

a homoszexualitás, a nimfománia, a házasságtörés, a promiszkuitás, a nemi betegség stb. A változás retorikai szempontból úgy is felfogható, mintha egy metafora hasonlattá válna, amelynek érdekessége immár nem egy „rejtett” jelölt sejtetésében, hanem inkább a hasonlított (a szexualitás) és a hasonlító (a vámpírizmus) közti összefüggés *indoklásában* rejlik. Mindez azonban csak a kezdete annak a trendnek, amely a vámpírhoz kapcsolódó konnotációk egészen más irányú átértelmeződése felé mutat.

Az ezredforduló utáni vámpírkultusz egyik legfőbb jellemzőjének a külsőleg és belsőleg egyaránt vonzó vámpír diadalra jutása tűnik, aki nem pusztán különleges szépségével, de erkölcsi tartásával is hódít (Varga, 2013, 78–79; Bailie, 2011, 141; Mukharjea 2011, 14; Török, 2012). Vérszívásra irányuló késztetését gyakran „humanista” megfontolásból állatokon vezeti le (úgymond „vegetáriánus”). Ez a motívum a buja vámpírszexualitásához hasonlóan a 90-es évektől jelen van – egyik első kultikus megtestesítője az *Interjú a vámpírral* (1994) melodramatikus Louis-ja Brad Pitt által életre keltve. Éppen ezért kockáztatható meg az az állítás, hogy a vámpírok felemelkedése a kultúra szexualizálódásával párhuzamos; a vámpírok ugyanabban a folyamatban lesznek „emberi” és rokonszenves figurák, amelynek során a pornósztárok a hivatalos kultúra részeivé válnak és életmódmagazinok „tiszteletreméltó” szexuális tanácsadóivá avanszálnak (Attwood, 2009, xiv).

Vagyis míg a 19. század végén a vámpír még az emberi mivoltot leíró „humanista” diszkurzusból *hiányzó* szexualitást képviselte, az ezredfordulón ez a funkciója okafogyottá vált. Olykor egészen más jellegű problémák metaforájává válik – a *Daybreakers*ben (2009) például a vérszívás a természeti erőforrásokon való mohó élőködés metaforája. Máskor viszont, főleg a kamaszokat vagy a szülő-kamasz viszonyt középpontba állító filmekben, olyan problémákat világít meg, amelyek továbbra is a szexualitással kapcsolatosak ugyan, mégsem tartoznak a „pornografikus” kultúra *fősodrába*, hiszen „csak” egy átmeneti korszakra és a kamaszok mindenkori „kisebbségére” jellemzőek.

Míg a 80-as évek második felének egyik hozadéka a vámpírizmus szexuális aspektusainak explicit megjelenítése, a látens manifesztté válása és a vámpírizmus jelentéseinek ebből következő átértelmeződése, egy másik jellemzője a vámpírtémájú tinédzserfilmek felbukkanása (Bacon, 2011, 5). A témának ez a korosztályváltása feltehetően összefüggésben áll a szexualitásnak a tinédzserkultúrában való megjelenésével úgy kulturális termékek, mint az életstílus szintjén (Garcia et al., 2012, 162; Luker, 2001, 25–26). Egyrészt a fogamzásgátlók elterjedésével a szexualitás veszélytelenebbé és lehetségessé vált a biológiailag termékeny, de házasságra még nem érett korosztályban is. Az AIDS járvány veszélye miatt a 80-as évek közepétől erős kampányt folytattak a

tinédzserek szexuális felvilágosítása és védelme érdekében. A média egyre nagyobb hatókörének köszönhetően a szexualizált képek és témák akkor is elérték a fiatalokat, ha a privát szférában ettől elvileg óvni igyekeztek őket (Beaver, 2001, 30–33). Az ezredforduló szociológiai felmérései is azt jelezték, hogy „a gyerekek szexuális tudása jóval nagyobb, mint egy generációval korábban” (i.m., 33).

A kultúra domináns üzenete szerint a vágy többé nem titkolnivaló, s a szexualitás nem tabutéma, mint egy századdal azelőtt. E „felvilágosult” diskurzusnak a kamaszok is a részesei, a tizenévesek immár nem minősülnek „ártatlan” lényeknek, akik a nászéjszaka beavatási rítusán keresztül lépnek át a felnőtt szexuális életbe. Ha a vámpírfigura csillogása a kultúra fősodrában a szexualitás középponti értékévé válását jelzi, akkor a vámpír megjelenése a tinédzserkultúrában logikusan a kamaszok életének szexualizálódását jelezheti. Ám szemben a felnőttekkel foglalkozó, felnőttekhez szóló művekben, a kifejezetten kamaszokat megcélzó, kamaszokat szerepeltető filmekben a vámpír – mint megpróbálom bizonyítani –, továbbra is őrzi alapvetően szexuális szimbolikáját. Vagy talán helyesebb volna úgy fogalmazni, hogy ez a jelentésszféra a felnőttek filmjeiből *átkerült* a kamaszkort tematizáló filmekbe – köszönhetően annak, hogy a kamaszkor átmeneti korszakában az elfojtás, a titok és a szégyen *továbbra is* domináns probléma. Mindebben jelentős szerepet játszik az az ellentmondás, hogy míg „a szülők azt szeretnék, hogy a gyermekeik ne éljenek szexuális életet, a tizenévesek viszont folyamatosan azt az üzenetet kapják, hogy a szex jó móka és a felnőttkorba való átlépés rítusa” (Roleff, 2001, 14).

A következőkben négy vámpírtémájú filmet vizsgálok, amelyek közül egy a 80-as évek végéről, egy a 90-es évek elejéről való, kettő viszont az ezredforduló után készült. Mindegyik tinédzsert szerepeltet főhősként, akik a szexuális beavatás küszöbén állnak, tanácstalanok és keresik „magukat” – amit a narratívák a főszereplőknek a fiktív világok vámpírfiguráihoz való viszonyán keresztül mutatnak be. Hipotézisem szerint a filmek éppúgy hivatottak jellegzetes kamaszkori problémákat feldolgozni és megkönnyíteni, ahogyan Bettelheim (1988) szerint a mese elősegíti a kisgyerek pszichoszexuális fejlődését. A négy különböző időszakban készült, és a főszereplő nemét tekintve is megoszló film olyan radikálisan különböző módokon aknázza ki a vámpírfigura jelentéspotenciáljait, hogy trendeket igen nehéz volna belőlük megállapítani. Az azonban mindegyik filmre jellemző, hogy ezek a jelentések a felnőtté válás és a gyerek/felnőtt viszony aktuális történeti kontextusába illeszkednek, és olyan – egyébként korántsem egyedi vagy különös – problémák megjelenítésére szolgálnak, amelyeket a kamasz szereplők maguk sorolnak az „elmondhatatlan” vagy a „ciki” kategóriájába.

2. Az *Elveszett fiúk* avagy az Oedipus vámpírverziója

Az *elveszett fiúk* főszereplője, a felnőttkor küszöbén álló Michael Emerson családjával, elvált anyjával és 12 év körüli öccsével, Sammel a nyaralóhelyként ismert Santa Carlába költözik, a fiú nagypjához. Michael anyja a közelmúltban vált el, munkakereséssel és új párkapcsolat kialakításával van elfoglalva. A városról hamarosan kiderül, hogy egy vámpírbanda uralja, akik hamarosan megkörményezik Michaelt, hogy álljon közéjük.

Michael idegen a városban (ahogyan később az *Alkonyat* Bellája Forksban), ami szokványos eszköze annak, hogy geográfiailag érzékeltesse azt az elveszettséget, amit identitástatusának bizonytalansága okoz. Sem nem kislány, sem nem férfi, ami nem erősíti az önbizalmát, főleg, amikor látja, hogy a lány, aki tetszik neki, (látszólag) odáig van a koncerten meztelen és izmos felsőtesttel pöffeszkedő hipermaszkulin sztártól. Michael a lányt követve csapódik a vámpírbandához, amely (látszólag) Michael-korú fiúkból áll, akik – vele ellentétben – az identitástudatukat illetően egyáltalán nem tűnnek „elveszetteknek”. Csak támadáskor válnak torzzá és taszítóvá, a mindennapi életben a kor jóképű és menő srácainak tipikus reprezentánsai. Első pillantásra a 80-as évek underground, indulataikat és társadalomellenes impulzusaikat garázdasággal – a tisztaság járókelők zaklatásával, provokálásával, fenyegető felvonulással – levezető fiataljainak általános képét kínálják. A vérszívó képzele elöször minden szempontból ennek a szubkulturális befolyásnak az allegóriájaként szolgál.



1. kép: A vámpírok bandája *Az elveszett fiúkban*

Az ismerkedés tipikusan a kortárs csoport-képzés, a hasonlóak közé való beilleszkedés képzetét kelti, azt a folyamatot idézi, amelynek során a fiatalok valamely a családtól eltérő, sőt, azzal gyakran szembenálló közösség részeivé válnak. A lányon kívül Michael-t a motorozás iránti szenvedély is vámpírok közé vonzza, ami maga is az ellenállás egyik szokványos jele és szimbolikus járműve. A vámpírok barlangjában Jim Morrison képe díszel, s a díszletek az alternatív klubokéra emlékeztetnek; maga a hely valójában egy parti

sziklafokra épült előkelő hotel maradványa, amely egy földrengés során a beomló szikla alá süllyedt – a vámpírtanya ekképpen a szó szoros értelmében a tradicionális, „hivatalos” kultúra *aláásásaként* működik. A fiúk vezetője borral kínálja Michaelt, amelyről sejteni lehet, hogy valójában vámpírvér, s amelynek hatására Michael lassan elkezd vámpírrá alakulni.

Az átalakulás vizuális bemutatása a korabeli ellenkultúrával szinte kötelező módon asszociált drog hatásával állítja párhuzamba a vérivást. Még mielőtt rájönne a Michael által mutatott tünetek „tulajdonképpen” jelentésére, Sam azt hiszi, Michael belötte magát, s bár feltételezése téves, kimondottá, s ekképp eltéveszthetlenné teszi a vérszívás fenti konnotációit. Amikor Michael a vámpírokkal van, gyakran (a koncerteken látott füsthatáshoz hasonló) köd gomolyog körülöttük, amelyben a vámpírok szinte „lebegnek”; kedvenc időtöltésük a veszélyes helyzetek kiprovokálása, amely szintén azt a képzetet kelti, hogy kábítószer hatása alatt állnak, ahogyan ezt implikálja a repülés is, és az, hogy mindezt álomszerű, lassú felvételek mutatják. A drog asszociációjának bevonása a vámpírtörténetekbe nem egyedülálló, sőt az ekkor eszkalálódó AIDS-hisztéria miatt kifejezetten gyakori (Varga, 2009, 200; Yurguis, 2002, 3–4). Ugyanakkor ezáltal a vámpír-lét még erősebben a tinédzserkori szubkulturális létmóddal asszociálódik.



2. kép: Motorozás és vámpír-szubkultúra *Az elveszett fiúkban*

Barrie híres *Pán Péter* története további látens értelmező szálakat jelent a családi, és a kortárscsoport közötti ambivalens kapcsolat szempontjából. A Schumacher-film címe – *Az elveszett fiúk* – látszólag csak a városban oly gyakori plakátokra utal, amelyek a szó szoros értelmében elveszett gyerekeket keresnek. Santa Carlában feltehetőleg azért van olyan sok efféle plakát, mert a gyerekek a vámpírok áldozatai lesznek, illetve vámpírrá válnak – az egyik tejesdobozon annak a 6 év körüli kislánknak a képét látjuk, aki Starhoz hasonlóan a vámpírbandával él, és Michaelhez hasonlóan a vámpírrá válás jeleit mutatja. De egy más szempontból a cím a *Pán Péter* történetében szereplő *Elveszett Fiúkat* is felidézi, akik

Sohaországban szintén nem öregszenek, örökké fiatalok maradnak. Egy Michael nevű szereplő egyébként a Pán Péterben is van (ott a Péter által Sohaországba csábított testvérek legkisebbikének ez a neve). A lebegésszerű motorút a Sohaországba való repülésre emlékeztet, és Barrie történetét különösen erősen idézi az a jelenet, amikor Michael az öccse ablaka előtt lebeg.



3. 4. és 5. kép: Michael Pán Péterként lebeg az öccse ablaka előtt Az *elveszett fiúk*ban

A *Pán Péter*ben a felnőtté válás, és az azzal járó veszteségek a családhoz és a mindennapi élethez kötődnek, míg az „örök gyermekség” a mese, az álom, a képzelet világával asszociálódik. Simon Bacon szerint a filmben vámpírként ábrázolt „elveszett fiúk” ábrázolása szándékosan ezt gondolja tovább, ezúttal az örök gyermekkort és folyamatos szórakozást ígérő popkultúra vonzerejét szembeesíti a családdal, és ezen belül is a kor azon tipikusan „csonka” családmodelljével, amely számos más korabeli filmben megjelenik (Bacon, 2011, 2). A családi közösség gyengeségét a fiúk közti korkülönbségből adódó különböző érdeklődés, és az anya által kijelölt hierarchikus szerepekhez való kelletlen viszonyulás jelzi. Michael nem szívesen tölti idejét az öccsére való felügyelettel, Sam viszont nem gondolja, hogy bátyjának atyáskodni kellene felette. Mindez kiegészül azzal, hogy az anya fantáziálásnak véli a fiúk gondjait, és nem is ér rá ezekre időt fordítani. A vámpírvér által kialakított „kortársi” kapocs, és az ezáltal jelzett közös vágyak és érdeklődés így már-már erősebbnek bizonyul, mint a *vérvonal*beliek összetartozása.

A fő téma eszerint a kortárs csoport és a család értékeinek és szerepének a szembeesítése volna a tinédzserek életében. A kritikusok gyakran a Reagan-korszak azon igyekezetének lenyomataként olvassák a filmet, mely a tradicionális család szerepének visszaállítására irányult (Butler, 2010, 182; NiFhlainn, 2009, 149). A veszély, amire a film figyelmeztet, eszerint nem más, mint hogy a változó nemi szerepek (a nők munkába állása, a férfi középponti családfenntartó szerepének relativizálódása, a női szexualitásnak a középkorú nők jogai közé való betolakodása és a promiszkuitás iránti tolerancia növekedése) olyan diszfunkcionális családot eredményezett, amely nem tudja kezelni a kamaszkorú gyerekek frusztrációit:

„Ezekben a filmvilágokból hiányzik a család azon szerepe, hogy a felnőtté válást szolgálja. E filmek önmagukkal elfoglalt szülőfigurái, akár elváltak, akár nem, nem adnak át hasznos tudást és nem értik meg gyermekeik vágyait és gondjait, nem kínálnak megfelelő modellt a világ kihívásaival való megbirkózáshoz és főleg nem nyújtanak védelmet ez elől a világ elől.” (Gill, 2002, 19).

A vámpírveszély a cselekmény szerint pontosan ezért ezen gyengeség tud elhatalmasodni. Mint kiderül, a vámpírok vezetője valójában a helyi videotéka középkorú és disztingvált úriembernek tűnő tulajdonosa, Max, aki „vámpírfiaival” ekképp szintén csonka családot alkot. Max azért udvarol az Emerson-fiúk anyjának magának, hogy a két társaságot egyesítve visszaállítsa a család fényét. A kisebb fiú, Sam kezdettől gyanakszik Maxra, és amikor a férfi Emersonéknál vacsorázik, a „vámpírszakértő” gyerekek megpróbálják kiugratni a nyulat a bokorból, fokhagymát csempésznek az ételébe és „véletlenül” leöntik szenteltvízzel. Max mérges lesz, és közli, „van sejtésem arról, mi folyik itt”. A várakozással ellentétben azonban nem arra „tippel”, hogy a fiúk vámpírnak

nézik, hanem arra, hogy Sam azt hiszi, hogy „az apja helyébe akar lépni, vagy elvenni tőle az édesanyját”.

Ahogy Michael számára a vámpírfiúk által képviselt életmód a tagadás retorikai alakzatán keresztül asszociálódik a kábítószerrel, úgy a másik fiú, Sam Max-szel szembeni ellenségessége szintén a tagadás révén sejteti a fővampír figurájának jelentését:

„a vámpír a serdülő fiú frusztrációjának és/vagy szublimált szexualitásának a külső manifesztációja; a vámpír rügyező férfiasságának szörnyszerűségét képviseli, amit nem tud féken tartani, s így kivetíti a külső világba. (...) csak úgy nőhet fel, és úgy uralkodhat magán, ha megöli, ami az ödipális apagyilkosság legkülönbözőbb példáit eredményezi.” (Bacon, 2011, 8).

A vámpír jelentésének ez a pszichologizálódása fokozatosan épül föl; Sam első éjszakáján a nagyapja házában anyja a „szekrényzörnnel” viccelődik, a fiú pedig folyvást kitömött állatokat kap a nagyapjától, amit aztán éppen a szekrénybe zár. Az élőhalottak megjelenését/megjelenítését a film ekképp az életre kelő élettelen dolgok gyermeki fantáziájának tinédzserkori folytatódásaként mutatja be (vö. Antoni–Kérchy, 2001, 92). A vámpír alakzata tehát reflektáltan *projekció*, amelynek filmbeli variációi, a vámpír mint az ödipális érzések kivetülése és a vámpír mint az ellenkultúra vonzerejének a kifejeződése szorosan összefügg, és ez az összefüggés éppen a család azon történeti változásának a következménye, amely a film felütésében olyan hangsúlyos.

A vámpírbanda vonzereje, mint láttuk, a felelősségvállalás és a felnőtt értékek elutasításában áll, ami egyfajta „örök gyermekséget” konnotál. Az „elveszett fiúk” barlangja az anyaméhvel, a gyermeki állapottal asszociálódik, éppúgy, mint a Pán Péter esetében; az alvó vámpírok hálóhelyéhez egy olyan alagút vezet a barlangból, ami leginkább a szülőcsatornához hasonlít. Az alvó vámpírok megölésére tett kísérlet, amelynek jelenete a magzatvíz elfolyását és a születés borzalmát idézi, a tinédzserkori zavarral való leszámolásra, s a felnőttként való újjászületés félelmetes folyamatára utalhat. Valóban, a vámpírfiúk és a velük harcoló gyerekek száma megegyezik, akárha az előzők az utóbbiak metaforájaként funkcionálnának. E fantáziajelenet ily módon azt sugallja, hogy a fiúk önmagukat próbálják kiszabadítani abból a gyermeki állapotból, amelyben megrekedtek, ez a szabadulás azonban (többségük számára még) korai. A hadjárat kudarcot vall, a felébredő David keze pedig megég, ami a felnőtt „világ” veszélyeit jelzi.

Ugyanerre utal, hogy mint később rájönnek, nem David a fővampír, és így az ő megölése még nem elég Michael szabadulásához (a bizonytalan kamaszkorból) – ehhez Maxot kell megölnie. A vámpírbanda vonzerejének és Max fenyegetésének a szimbolika szintjén nincs köze egymáshoz, a végső konfliktust David és Michael viszonya kezdettől előkészíti.

Michael végül is nem a gyermekkor örömeinél való megmaradás miatt, hanem elsősorban egy lányt követve csatlakozik a csapathoz. Amikor motorozni indulnak, Michael először vonakodik: „sokkal kisebb a motorom”. David sokat sejtetően válaszolja: „nem kell versenyezned, Michael. Mert valóban sokkal kisebb”. Ez a fallikus versengés kerül új szintre, amikor fény derül Max terveire Michael anyjával kapcsolatban. A fiú Star iránti vonzalma, és a lány elcsábítása Daviddal világos párhuzamban áll a Max-szel való konfliktusával: ezt az analógiát az is hangsúlyozza, hogy Star is folyamatosan anyaszerepben jelenik meg, folyamatosan a legkisebb vámpírt óvja, védi, dédelgeti.

Ahogy a *Pán Péterben* az Elveszett Fiúk nem alternatív családot alapítanak, pusztán papás-mamást játszanak, azaz jövőre való szerepeiket próbálgatják a barlangban, úgy Michael és Star viszonya a filmben hasonlóképp inkább a felnőtté válás eljátszása, nem pedig annak realizálása, amely csak a családon keresztül valósulhat meg. A végső konfliktus a házban történik, amely a barlanggal szemben nem az anyaméhet és a regressziót, hanem – tradicionálisan – a szubjektumot, a természettel szemben a kultúrát képviseli. Az, hogy a vámpírmitológiának megfelelően Michael akkor tud leszámolni a vámpírral, amikor az hívatlanul lépi át a ház küszöbét, azt sugallja, hogy eljött a pont, amikor a szülői beavatkozás a már kialakult személyiség integritását fenyegeti. A film nem konzervatív és nem is liberális – az ellenkultúra mellett a konzervatív családmodell sem tűnik ideális kontextusnak a továbblépéshez. Az „erős” apafigura Max személyében egyértelműen a fiút fenyegető „gonosz” apa projekciója, a végső diadal viszont a laza nagyapának köszönhető. A szomszéd özvegyasszonnyal randizgató vagány öregember figurája, aki mindent tud, de semmibe nem avatkozik bele, nem erőltet semmit, hanem hagyja, hogy a fiatalok a maguk módján küzdjenek meg a problémáikkal, a megfelelő pillanatban azonban megjelenik (némiképp Yoda mestert felidézve), éppenséggel a liberális család pozitívumait érzékelteti.

3. Buffy és a „girl power”

A *Buffy, a vámpírok réme* történetében a vérszívókkal való összeütközés nem a szexualitásba való beavatást jelenti – a 90-es évek menő tini lánya láthatóan nem szorul felvilágosításra. Amivel Buffy a vámpírok „képében” szembesül, az valójában az a heteronormatív maszkulin hozzáállás, amellyel a fiúja is kezeli, amely láthatóan normálisnak minősül a mindennapi világában. Buffy látszólag frivol és „felszabadult” világában a lányok életének értelmét valójában (továbbra is) a fiúk szexuális provokálása és az így provokált vágyak kielégítésének és fenntartásának képessége adja. Míg a korábbi női generáció életcélja a férjhez menés volt, a Buffy azt sugallja, hogy a fogamzásgátló a legtöbb lány számára nem annyira a munka és a család közti választás lehetőségét kínálta,

inkább csak korábbra tolta a „pasi” megszerzésére és megtartására irányuló munka megkezdését. A vámpírok a filmben világosan ennek a viszonyoknak a torzképét kínálják, s Buffy tanítója a vámpírgyilkolás fantáziájának leple alatt ennek a szituációnak a – voltaképpen feminista – kritikáját várja el a lánytól.

Mindezt a *vér* motívumának motivált új felhasználása is kitűnően érzékelteti. A vér a vámpírmítosz egyik legsarkalatosabb pontja, amely itt egy olyan vonatkozással bővül, amely a felnőttek problémáit középpontba állító filmekben minimális jelentőséggel bír. Míg a korábbi filmekben a vér elsősorban az „élet” és a szexualitásban szerepet játszó testnedvek metaforájaként szerepel (és így többek között a „szüzesség” elvesztésével asszociálódik), a Buffyban a szexuális érettséggel való összefüggése kerül előtérbe. A menstruáció hagyományosan a termékenység jele, így a vámpírveszéllyel való összekapcsolása első pillantásra azt sugallja, hogy a vámpír „fogára való” áldozat nem más, mint a szexuálisan érett nő. Merrick azonban kifejezetten hangsúlyozza, hogy Buffy esetében nem csak arról van szó, hogy a menstruáció „csalétekként” szolgál a vámpír felé, hanem arról is, hogy a menstruációhoz társuló „görcs” egyszersmind jelzi a veszélyt *Buffy felé is*. A görcs, a fájdalom egyfajta szelekciós mechanizmusként működik: akkor jelentkezik, ha a szexuális jellegű közeledéshez erőszak társul, illetve mindazok a nőket lealacsonyító, őket pusztán „testnek” tekintő, tárgyiasító attitűdök jellemzik, amelyek az erőszakot lehetővé, ha nem egyenesen „természetessé” teszik. Ez utóbbi hangsúlyozása és tudatosítása a narratíva egyik legfőbb szervező eleme.



6. kép: Buffy-t menstruációs görcsök figyelmeztetik a vámpír-veszélyre

Az a kihívó és szexis nőiesség, amely kezdetben Buffyra jellemző, bármennyire is újszerű és főleg szexuálisan felszabadult is Stoker korához képest, valójában a hagyományos női szerep modern verziója, amelyet továbbra is a passzivitás, a saját vágyak helyett a másik vágyára való vágy jellemez. A történet elején Buffy látszólag nagy izgalommal várja, hogy egyedül töltheti az estét a barátjával. Ám amikor csókolózni kezdenek, Buffy-t láthatóan jobban érdekli a film és a chips, mint a csók. Pusztán megfelel egy elvárásnak. A vámpírvadászat azonban (amely ellen először éppen azért lázad, mert az egy tőle független elvárásnak tűnik felé) lényének arra a részére apellál, amely ellenáll ennek a passzív szerepnek. Buffy megváltozásának első jele, amikor a hímsoviniszta allűröket megszemélyesítő Benny felszólítja, hogy „kapja be” a sliccéhez tartott virslit, amire Buffy a virsli kettévágásával reagál. A vámpírvadász emlékek előtörése Buffyban következetesen a szexista gesztusokra való érzékenységet váltanak ki, ami a lányt egyre inkább arra készíti, hogy megtorolja az efféle viselkedést. Míg korábban Buffy-t nem zavarta, hogy fiúja barátai a fenekét vizslatják, egy erre vonatkozó megjegyzés később szinte „akaratlanul” arra készíti, hogy földhöz vágja a fiút, mert „fogdossa”.



7. A és B kép: Buffy vámpírvadász képességeit a szexizmus ellen használja

A vámpírokat csalogató vér így a Buffy menstruációs szimbolikájában a szexuális érettséggel kapcsolódik ugyan össze, ami a lány részéről *nem* (feltétlenül) jelent szexuális készenlétet, ugyanakkor ennek *ellenére is* célponttá teszi őt az olyan férfiak számára, akik a nőkben csak vágytöltésre alkalmas *tárgyat* látnak. Ennek megfelelően a menstruációs görcs, amely Buffyt a vámpírok jelenlétére figyelmezteti és vámpírvadász énje „ébredtőórájaként” szolgál, a *szexizmus* fenyegetését jelzi, amire a nőiség átgondolása és a női szerep átértelmezése a válasz. A *Buffy* világos bildungsroman, de ez csak a történet felszíni struktúrájában értelmezendő a vámpírok által veszélyeztetett világ megmentésének felvállalásaként. A történet látens szintjén Buffy „kiképzése” sokkal inkább annak a megtanulása, hogyan válhat a fiúk játékszeréből egy egyenlőségen alapuló kapcsolat résztvevőjévé.

Küldetéstudatának erősödésével párhuzamosan Buffy komoly feminista önérzetre kezd szert tenni, és még játékos formában sem tűri, hogy szexuális tárgyként kezeljék. Buffy agresszív felindulásainak a sorozata azt készíti elő, hogy a vámpírvadászatban a szexuális tárgy visszavágását lássuk (a film voltaképpen a hagyományos vámpírfilmnek a 90-es években oly divatos „rape-revenge” verziója). Menstruációs görcsei „vészcsengőként” jelzik Buffynak, ki kezeli őt efféle tárgyként, amire a pozíciók megfordítása a válasza: ő hatol be a fallikus karóval az őt megtámadó testekbe, és ő teszi tárggyá (holttestté) azokat.

Mindezt vizuálisan Buffy külsejének (elsősorban ruházkodásának) a világos megváltozása is közvetíti, amely a szexuális öndefiníció publikus kódjaként értelmezhető, s így egyértelműen Buffy *feminin* identitásának *feministává* alakulásáról árulkodik. Buffy kezdetben hangsúlyosan nőies, testhez tapadó, kivágott és szexis, kihívó ruhákat hord, ami mikroszociális pozíciójával tökéletes összhangban van: mint a helyi cheerleaderek vezetője és a gimnázium menő, végzős sportolójának barátnője ő a „domináns nőtény”, de csak mint az „alfa hím” nője, egy státusz jelölője. Vámpírvadászá válása során érdeklődésének témái mellett öltözködése is megváltozik: egyre gyakrabban látható bő nadrágban, kockás ingben és bakancsban. Praktikus ruhadarabok a vámpírvadászathoz, mondhatnánk, a szóban forgó – „fiús” – stílusból ugyanakkor pontosan a korábban olyannyira túlhangsúlyozott feminitás marad ki. Mindeközben megismerkedik egy olyan fiúval, aki tiszteli és igyekszik megérteni – egyszersmind azonban fény derül vonzalmára a fővámpír, Lotos iránt is, aki (egyedüli módon) éppoly delejes hatással van rá, mint ahogyan azt a korábbi Drakulák esetén már megszoktuk, s ami itt nem a szexuális vonzerőt, hanem a tradicionális nemi szerepektől való elszakadás nehézségeit sugallja.

A történet végén bekövetkezik a várható szintézis. Buffy ugyan egy, a korábbi énjéhez illő csipkés csodában megy a bálba, ám már nem tud beilleszkedni. Amikor megérkeznek a vámpírok a végső csatára, a felfordulás közben „spontán módon” ruhája is átalakul:

szoknyája uszálya „véletlenül” leszakad, amitől az estélyi „alter” miniruhává válik. Hozzá a barátjától „kölcön” kapott rockos bőrdzsekit kapja fel. Az új stílus vegyíti a fiúst a csajossal, a szexit a szemtelennel, a kifinomultat a vagánnyal. Valójában persze a kor egy „menő” stílusirányzatának megfelelő összeállításról van szó, amelyet önmagában is világosan a nemi identitás ideológiáinak a változása befolyásolt.



8. kép: Buffy ruháinak változása világosan tükrözi nemi szerepfelfogása változását

Ez a ruha egy olyan új szexuális öndefiníció jelölőjeként működik, amely a nőiséget immár nem a férfiasság ellenpárjaként, hanem a szerep-performancia két egyformán aktív „variánsaként” érti; az emancipációt ugyanebben a folyamatban megkülönbözteti a maszkulinizációtól, és szembeötlő feminizmusát nem a férfiak elnyomásának vágyaként, hanem a reduktív és korlátozó nemi szerepektől való megszabadulás lehetőségeként mutatja be. Pontosán ezt hivatott érzékeltetni, hogy Buffy agresszivitásának csak a hímsoviniszta megnyilvánulások és – az ezt reprezentáló – vámpírok a céltáblái. Ugyanerre utalnak Buffy és a hozzáillő társ, Pike utolsó szavai is. Pike táncolni hívja

Buffyt, és kis iróniával megkérdezi tőle. „Ugye te akarsz vezetni?” „Nem”, válaszol Buffy, mire Pike: „Én sem.” „És jól van ez így” – vonja le a következtetést a lány.

A vámpírtéma látványos megváltoztatása, a nő átírása áldozatból vadásszá tehát Buffy önnön szexuális lényéhez való hozzáállásának a megváltozását jelzi, amely immár nem a beavatás, a szexuális tudás megszerzésének, az ártatlanság helyébe lépő tapasztalásnak a története, ahogyan például Stoker Lucyja vagy akár Coppola Minája esetében történik (amit nem tesz szükségszerűvé, mégis jelez, hogy Buffy a történet kezdetén szűz¹ és *az is marad*). Az áldozat és a vadász különbsége ehelyett a szexualizált nőfigura és a szexuális értelemben emancipált nőfigura közötti különbséget érzékelteti (a kortárs feminista kritika egyik legfontosabb tézisé), ugyanakkor azt is világossá teszi, hogy mindez távolról sem redukálható a „passzív” női szerep és a „aktív” férfi-szerep megfordítására.

4. Az Alkonyat és a „tiniveszély-korszak”

Az *Alkonyat*-sorozat minderre látszólag fittyet hány, amikor a vámpírt újílag a szexuális vonzerő csimborasszójává teszi. A „haladás” első pillantásra abban áll, hogy ez a vonzerő – a korszellemnek megfelelően – immár nem gonosz erőként jelenik meg. Ennek ellenére a tradicionális vámpírszimbolikát szem előtt tartva megfontolandó, hogy a filmben – konzervatív módon – csak a nászéjszakán kerül sor szexre, és erre is két és fél részt kell várni. A gátlástalanság látható gátjai magyarázatra szorulnak: mivel a narratíva Edward régimódi szokásainak tudja be a szex elhalasztódását, gyakran az író nő mormon vallásával magyarázzák az Edward képében vonzó módon becsomagolt konzervatív „ellenideológiát”. Szintén gyakori elképzelés, hogy a lányok, akiket a narratíva elsősorban megszólít, „nemüknél fogva” jobban értékelik az érzelmeket, mint az érzékiséget. Kifinomultabb az a felvetés, miszerint a vámpír „látens” szexuális jelentésének történeti okafogyottá válása révén immár a szuperego képviselőjévé avanszált (Varga, 2013, 85). A szexuális gátlástalanságnak a filmben megszólított korcsoportot(!) illetően illető korlátozott érvényességét azonban a film bizonyos jelenetei meglehetősen világosan kontextualizálják, és teljesen másképp értelmezik.

Az *Alkonyat*ban nem túl sok beszélgetés zajlik a szülők és a főszereplő kamaszlány között, ezek azonban a legtöbb esetben a lány kapcsolatait és intim viszonyait érintik. Az apa többször is megpróbál Bella fiúkkal való kapcsolatai iránt érdeklődni, amit Bella inkább

¹ Ez ugyan nem tematizálódik, ám bizonyos jelenetek összevágása ezt sugallja (egy izgatottan várt, barátjával töltött este után Buffy egyedül ébred hófehér, csipkés ágyában).

elhárít, mint elutasít: „Most tényleg fiúkról beszéljünk?” „Na jó, ne...”. A vontatott válaszok jelzik, hogy „magánügyekről” van szó, az apának ugyanakkor joga van némi betekintést nyerni ezekbe az ügyekbe. Nem sokkal később Bella anyja sejtí meg lánya kibontakozó románcát. Megpróbál csajos csevejt folytatni lányával a fiúról, ugyanakkor kilóg a lóláb, érdeklődése mindenekfelett arra irányul, milyen szintre jutott a szerelem: „És védekeztek?” Amikor a nagykorúsága felé közelítő Bella szülei házasságának kudarcra felől érdeklődik az Edward által felvetett házasság értelmét fontolgatva, apja azonnal azt hiszi, hogy a kérdés mögött lánya nem kívánt terhessége lappang, és körülményesen próbál erre rákérdezni. Bella számára is világos a kérdezősködés iránya, és hogy elvágja a kínos beszélgetés fonalát: kerek percc közli: „Még szűz vagyok”. Miután elviharzik, apja elégedett arccal mormolja: „Még szűz... Egy cseppet jobban tetszik a fiú.”

A szülő-gyermek között folyó párbeszédnek egyértelműen azt jelzik, hogy a család egy sajátos normarendszeren keresztül szűri meg a szexualitással kapcsolatos újkeletű képzeteket és értékeket, aminek köszönhetően a kamaszok ez irányú érdeklődése továbbra sem olyan problémátlan és vállalható, mint ahogyan az előbbiekből tűnhetne. Ugyanakkor a két nemet érintő különböző elvárások következtében a szexualitás más és más aspektusai szégyenletesek és/vagy ijesztőek fiúk és lányok esetében (Tolman, 2002, 4–5). Mint a *Transformers* szintén tinédzsertémájú és sikeres filmjei kitűnően érzékeltetik, a fiúkkal szemben továbbra is jóval engedékenyebbek a szülők, mint a lányokkal. A fiú főszereplővel készült első rész egyik jelenetében Sam szülei úgy találják, hogy fiuk furcsán viselkedik, anyja arra célozgat, hogy esetleg maszturbált. A kínos kérdezősködés „szerencsés” fordulatot vesz, amikor előbukkan Sam lány osztálytársa, akit a véletlen sodort a szobába. A szülők azt hiszik, barát-nőről és etyepetyéről van szó, és ragyognak a boldogságtól; az apa nem titkoltan gratulál is ágyéka sarjának. Úgy tűnik, hogy ha a férfiszexualitás az ellenkező nemre irányul, egészségesnek és pozitívnak minősül, legyen bármilyen korai. A lányok helyzete egészen másként van bemutatva.

Egyfelől a női vágy ebben az ezredforduló utáni világban nem hogy normális, de egyenesen elvárás; a választási lehetőségek és az önérvényesítés olyan megkérdőjelezhetetlen értékeknek tűnik, amely Stoker korában elképzelhetetlen lett volna. Mindebben a mai tizenéves lányok élete radikálisan különbözik viktoriánus kori elődjeiktől. A másik oldalról viszont az új értékek láthatóan csak fenntartással vonatkoznak a szóban forgó életkori csoportra. A *Transformers 4.* részében egy pontosan Sam-korú lány képviseli az ifjúságot, s a film elején apja kifejezetten megtiltja neki, hogy fiúzzon, ameddig le nem érettségizik. „Ugye tudod, hogy másoknál nincs ez a szabály” – kérdi a lány. „Szabály? Ne állíts be szigorúnak, ez bölcsesség... Tizenkettőtől tizenhétig tart a tini veszély korszak, és az én dolgom, hogy ezt átvészeld.”

A női szexualitás elvileg már nem elítélt dolog. A kultúra pornografizálódása ellenére – vagy éppen ezért – a tizenéves lányok szexualitásában ugyanakkor továbbra is számos „tiltott” elem van. Mint Tolman írja:

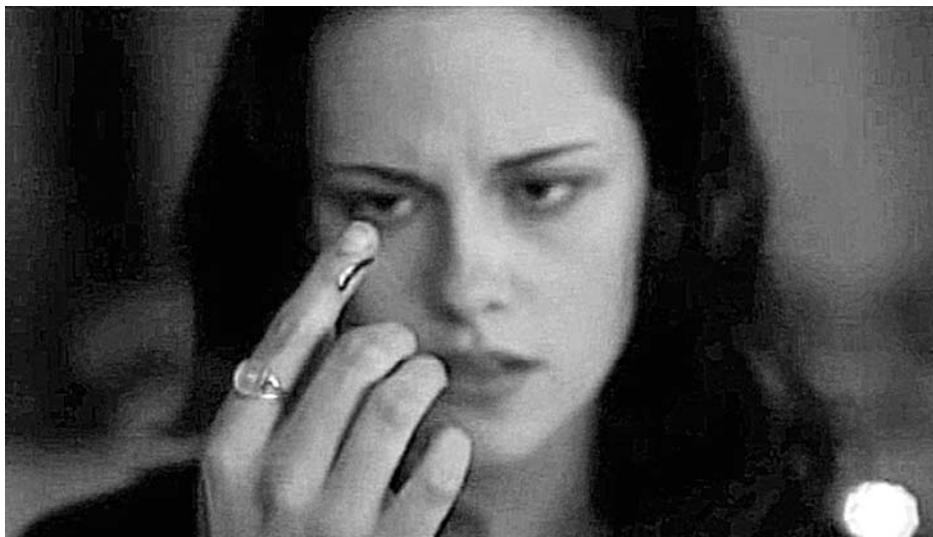
„ha egy fiú eléri kamaszévei közepét és nem mutat látható szexuális érdeklődést a lányok iránt, környezete aggódni kezd férfiasságával és szexuális orientációjával kapcsolatban. Ezzel szemben, ha lányokról van szó, továbbra is csak a szerelem, a kapcsolat és a románc igényének kifejeződését várjuk és többnyire ezt is bátorítjuk. A szexuális vágy feltételezése lányoknál gyakorlatilag nem létező jelenség.” (Tolman, 2002, 5).

Mindez elég ahhoz, hogy a lányokkal kapcsolatos narratívákban felelevenítse a vámpír által megtestesített elfojtott szexualitás jelentéslehetőségeit – az adott korcsoportra specifikált konnotációkkal. A *Rise* című filmben például a rendkívüli erotikus vonzerővel bíró, ám kegyetlen vámpírbanda egészen más hatással van a felnőtt, érett és emancipált főszereplőnőre, illetve a férfi-főszereplő kamaszkorú lányára. Az előbbi esetben a szexuális aktussal összekötött harapás *nem* a tiltott-vágyott szexualitás beteljesülése, hanem a szadizmus és az erőszak megnyilvánulása. Apuka féltett-óvott szűzlánya esetében azonban ellenkezőleg, ugyanez annak a szexuális kiteljesedésnek a módja, amire a lány mindeddig hiába vágyott, s amelynek éppen az apai védelem volt az akadály. „Nem vagyok a szívecskéd” – mondja az apjának, aki kétségbeesve ismétli: „Az apád vagyok, szeretlek”. A lány azonban elutasítja: „Utállak téged, gyűlölök mindent, ami fontos neked. De már nincs hatalmad felettem. Szabad vagyok. ... Mást hibáztatsz, amikor így beszélek, mert nem tudod elviselni, hogy ez belőlem jön. Végre találtam egy helyet, ahová tartozom. ... Bishop az apám, és a fivérem, és a szeretőm. El sem tudod képzelni, miket csinál velem. Vele egész vagyok. De te... te semmi se vagy nekem.” A vámpírszerelem és a vámpírrá válás másképp ugyan, de az *Alkonyat*ban is a tizenéves lányok vágyai és a rájuk irányuló külső elvárások közti feszültséget artikulálja.

Az *Alkonyat* vámpírfigurái pontosan azt a „tini veszélyt” jelenítik meg, amelyről a *Transformers* apafigurája beszél; Edward a szexualitás azon aspektusait testesíti meg, amelytől a szülők féltik a kamaszkorú lányukat. Hogy a szexuális beavatás a tét, azt az *Alkonyat* egy archetipikus jelenete tanúsítja, amikor is Edward vámpírcsaládjánál vendégségben Bella véletlenül elvágja az ujját, s a legfiatalabb vámpírfiú önuralmát veszti a kicsurránó vér láttán. Megfontolva a történet és a kamaszkor szoros összekapcsolódását, ezúttal a szokásosnál is világosabb, hogy a vér Bella biológiai érettségének jele, ami mintegy automatikusan kiváltja a férfi(ak) „ragadozóösztönét” nemcsak a szó szerinti, hanem metaforikus értelmében is.

A mesék gyakran élnek e motívummal; a *Csipkerózsika* különösen idecítálható [9. kép]. A királylányt ért átok, hogy 15 éves korában megszurja az ujját, majd elalszik, Bruno

Bettelheim szerint pontosan azt a problematikát érzékelteti, amit az *Alkonyat* saga – a szexualitásra vonatkozó, a biológiai és lelki érettség között „ajánlatos” önmegtartóztatás korszakát (Bettelheim, 1988, 328).



9. kép: Bella Csipkerózsikaként megvágja az ujját az *Alkonyat*ban

A biológiailag termékeny, ám pszichikailag még nem érett tizenéves lány és Edward közötti kapcsolat itt is elhalasztódik úgy a szexet, mint a vámpírrá változtatást tekintve – ami a hagyományos vámpírszimbólika értelmében amúgy is ugyanaz. Bár a nőkkel szembeni elvárások nyilvánvalóan radikálisan mások a középkori eredetű és a 21. századi mesében, a tinédzserlányoktól elvárt figyelem és fegyelem némi átfedést képez a két világ szexuális erkölcsi között.

Ezek az elvárások szemben állnak az amúgy elismert vágyakkal és az önérvényesítés jogával. Eszerint egy tinédzser ugyan élhet szexuális életet, de vigyáznia kell (hogy teherbe ne essen, vagy betegségeket ne kapjon el). Szabadon alakíthat párkapcsolatot, de vigyáznia kell, nehogy túl komoly pszichés sérüléseket szerezzen (ha a szeretett fiú visszautasítja, megsérti vagy elhagyja). Az, hogy a történetben a szeretett fiú *vámpír*, pontosan ezeket a manapság tipikusan tinédzserkori tiltásoknak, korlátoknak az értelmét mutatja meg.

Bár semmi sem szól ellene, és senki nem tiltja explicit módon, Bella és Edward mégsem bocsátkoznak testi kapcsolatba. A szexuális aktus azért marad el, mert Edward fél, hogy kárt tesz a lányban. Szószertinti értelemben arról van szó, hogy Edward esetleg nem tudja uralkodni magán, megharapja és megöli, esetleg vámpírrá teszi Bellát, vagy egyszerűen óriási testi ereje fizikai sérülést okoz. Szimbolikus értelemben azonban mindez

sokkal inkább azt jelöli, amitől a szülők a szórványos párbeszédekben félnek, vagyis hogy az óvatlan szex olyan nemkívánatos következményekkel jár, mint a terhesség, a nemi betegség vagy a pszichés sérülés. Amikor Edward egy időre elhagyja Bellát (a történet szerint azért, hogy megvédje az ellenségeitől), Bella pedig depresszióba esik, és öngyilkos próbálkozásokkal rémisztgeti szeretteit, mindez a szülői félelmeket és figyelmeztetéseket igazolja, ahogyan az is, hogy később, a nászútján a lány pár nap alatt állapotos lesz.

A vámpírrá való átalakulás vágya és megtagadása közötti vívódás és feszültség ugyanakkor a női szexualitással közvetetten összekapcsolódó problémák megtestesítésének is jó módja. Miután Edward örökéletű és örökké fiatal marad, Bella úgy érzi, hogy Edward megtartásához és a vele való együttléthez neki is ilyen lényé kell válnia, ami erősen felidézi az ezredforduló utáni posztfeminizmussal kapcsolatban felvetett problémákat, azaz a szépség és fiatalság megtartásának minden korábbinál erőteljesebb követelményét a nőekkel szemben (Evans et al, 2010, 118). Ez a probléma a „buffys” kockás ingekben mászkáló Bellát látzólag nem érinti, alapvető „mélabúja” azonban többek között annak a következményeként is felfogható, hogy képtelen megfelelni a kortárs szépségipar mindent átjáró nőképének (Antoni–Kérchy, 2001, 102). Edward rendíthetetlen szerelme ugyanakkor nem csupán az önbizalom ebből adódó hiányának (fiktív) *pótlására* szolgál. A vámpírkapcsolat kitűnő álca a félelmek közvetett *megfogalmazásához* is. Edward Bella vámpírrá változtatását elvileg azért utasítja el, mert ez a lány lelkének vesztét jelentené. Ezzel valójában egy olyan fiúbarát vágyát fejezi ki, aki nem osztja a nőekkel szembeni efféle követeléseket – azaz, mint Antoni Rita írja, Edward figurájában a „hegemón maszkulinitás kritikáját”, és nem a korábbi konvenciók újraérvényesítését kellene látnunk (Antoni–Kérchy, 2001, 101). Máskor Bella azt veti fel, hogy Edward esetleg azért ragaszkodik ahhoz, hogy ember maradjon, mert a vámpírokkal szemben ő élő lény, „mert jobb a szagom, meleg a testem”. Ebben az esetben éppen a vámpírrá válás képviseli az öregedéssel kapcsolatos félelmeket: az ártatlanság, az üdeség elvesztését, a lányság vonzerejének megszűnését.

Többen figyelmeztetik Bellát arra is, hogy szerelme vakká teszi azokra az életlehetőségekre, amelyek a szerelem esetleges múlásával vagy csökkenésével további értékeket adhatnak az életének; anyja a továbbtanulási lehetőségekről és az élet meglepetéseiről beszél, a gyerekekről és a változás tapasztalatáról, amelyek egy élőhalottnak nem adatnak meg. Ily módon a vámpírság mint „megrekedtség” az életlehetőségek azon beszűkülésétől való félelmeket is képviseli, amelyek az emberi világban éppen a túl korai házasságnak, a gyerekvállalásnak és a tanulási lehetőségek elmulasztásának lehet a következménye. Mely utóbbi nagyon is fenyegető egy olyan kultúrában, amely az élet kiteljesedését férfiak és nők számára egyaránt a tapasztalatok sokszínűségében látja (függetlenül attól, hogy ez a nők számára nehezebben megvalósítható, mint a férfiak számára).

Egy vámpír tökéletes metafora mindennek a *kimondatlan* érzékeltetésére, amire azért van szükség, mert a szóban forgó korcsoport számára ezek a problémák sem a szülők felé, sem a kortársak felé nem (vagy nagyon nehezen) kommunikálhatók. A szülők felé azért nem, mert az erről való beszéd a szülői beavatkozást mint hatalmi igényt legitimálná, ami ellentétes a függetlenségre való törekvés igényével. A kortársak felé hasonlóképpen azért nem, mert az efféle értékek hangoztatása ennek a szülői „hatalomnak” való behódolást jelez, azaz a „lázadozó” kortárs csoport szemében presztízaveszteséggel jár. Azzal, hogy Bella aktív vágyáról többször is tanúbizonyságot tesz, tökéletesen megfelel a média által sugárzott nőképnek (Antoni–Kérchy, 2001, 100), mint Rosalind Gill írja:

„a posztfeminista kultúra mai fiatal női számára bizonyos a szexuális ismeretek, szexuális gyakorlat és szexuális aktivitás bizonyos mértékben előírassá vált – az „erény” vagy ártatlanság” kívánalmát a „szexiség technológiája” váltotta fel” (Gill, 2007, 72).

Ilyen értelemben az, hogy a fiú a lány *akarata ellenében* gyakorol önuralmat és őrizi a lány szüzességét, olyan projekció, amely azért szükséges, hogy egyfelől megőrizze a lány aktív szexualitása iránti elvárást, a másik oldalról ugyanakkor (ideiglenesen) megakadályozza ennek az elvárásnak való megfelelést. A vámpír korábbi ábrázolásaitól eltérően a vámpír figurája itt nem egy a vágyakkal szembeni pszichikai védekezési mechanizmus manifestációja, hanem a tizenéves vágyak elleni *védekezéssel* szembeni védekező mechanizmus retorikai figurája.

5. A Vámpírok földje és a kasztrációs komplexus

Míg a *Buffy* a „girl power” koncepciójával felfegyverkezve a női emancipáció érzékeltetésére használta a harci kiképzés toposzát, a *Vámpírok földje* újra fiút tesz a bildungsroman főszereplőjévé. A cselekmény szerint az Egyesült Államokban egy olyan járvány kezd pusztítani, amely az embereket vámpírrá változtatja, akik azután egymást ölik vagy fertőzik meg. A főszereplő fiú családját is kiirtja egy vámpír, a srác azonban egy rejtélyes vámpírvadász, „Mister” segítségével megmenekül. A történet ezután road movie-ba fordul: főszereplőink újabb és újabb útítársakkal, vámpírolós kalandokkal tarkított útjuk során végül is eljutnak oda, ahová kezdetől szerettek volna: az északi Új Édenbe, ahol nincs járvány. A fiú „fejlődését” tekintve a film a *Karate Kölyök* vámpír-verziójának tűnik, és a vérszívók megjelenítése sem az új „glamour” trendet követi. Az élőhalottak itt nem a szuperhős újabb alakváltozatai, inkább zombiszerű, vérszomjas ám (többnyire) ostoba vegetatív lények, akárha a film az *Utolsó ember a földön* (Salkow, 1964) vámpírkaraktereit és apokalipszis-vízióját igyekezett volna megidézni (bár a *Buffy*ban is hasonló vámpírkarakterekkel találkozhatunk).

Ez a nosztalgikus múltidézés, a trendi vámpírbrázolástól való radikális eltérés mindazonáltal több mint individuális rendezői koncepció, nem csak a kommerciális nyomvonal elutasításának a következménye. Köze lehet a főszereplő neméhez is; az előzőek fényében a vámpírrománc valóban női műfajnak tűnik, amennyiben kifejezetten a kamaszkorú lányok problémáira van kihegyezve. Ezzel szemben mit kínál a *Stakeland*? A harci kiképzés, az ölésre való tanítás és a férfiasság összefüggése látszólag nem sok magyarázatot igényel. A fallikus karó mesteri használata, amelyet a fiú Mistertől elsajátít, a védekezés és az agresszió levezetése mellett a szexuális késztetések szublimációjára is szolgál.



10. kép: Martin megtanulja, hogyan kell a karóval a vámpírok ellen harcolni

A vámpírok szerepe és a család képzelete közötti összefüggés a filmben azonban azt sugallja, hogy ennél többről van szó.

Mint a *Transformers* főhőse esetén már volt róla szó, a fiú-szexualitáshoz való hozzáállás ma is radikálisan eltér a lányok sexualitásának kezelésétől. Látszólag nem az elfojtás, hanem éppenséggel a teljesítménykényszer látszik a megterhelőnek: a srác még a szülei szemében is akkor „sikerült”, ha szexi barátnője van. Ezen túlmenően azonban a gátlás is jelen van: az említett jelenetben az apa és a fiú egyként zavarónak találja, hogy az anya a maszturbációt emlegeti. „Te maradj ki ebből” – mondja az apa; „Ez olyan apa-fia dolog” – mondja a fiú. Valójában tehát nem (csak) a fiú szexuális tevékenysége a problémás; az anya ebbe való (diszkurzív) bevonódása még problémásabb. A beszélgetés világosan körülrajzolja a fiú és az anya látszólag felvilágosult viszonyában rejlő „traumatikus magot”, az anya nőiségének, női sexualitásának tabusított jellegét.

Mindez a *Transformers 2*-ben is visszatér, hogy kellőképpen hangsúlyos legyen. A fiú egyetemre készül, s a szülők ezt láthatóan az új mézeshetek beköszönteként fogják fel. Az

apa megpaskolja az anya fenekét: „Nyomás ifjú hölgy!” „Szeretem, ha ifjú hölgynek hívsz, te vén kujon!” – enyeleg az anya. „Apa, apa, állj!” – szól közbe elképedve és felháborodva a fiú. „Látom, amit csinálsz, ez nem egy rap-videó... hátborzongató mozdulat volt” – feddi meg felmenőjét. Tagadhatatlan, hogy számos film építi helyzetkomikumait a szülők szexuális életén megbotránkozó fiatalok reakcióira, elsősorban az *anya* szexualitásának jelein megdöbbenő *fiúk* felháborodására. Sok esetben hangsúlyos, hogy ez a reakció atavisztikus és nevetséges a „modern” kort és a fiatalok elveit tekintve. A *Testvérek* című sorozat *Borfesztivál* című epizódjában például a meleg élettársi kapcsolatban élő X éppen spermát készül adni egy béranya megtermékenyítéséhez, mikor meghallja a hírt, hogy (elvált) édesanyja fürdőszobájában egy idegen férfi tartózkodik. Ettől olyannyira lebénel, hogy saját bevallása szerint képtelen helyzetbe hozni magát a sperma produkálásához.

A modern elvek és a szülői szexualitástól való elriadás közti ellentmondás talán nem olyan furcsa, ha meggondoljuk, hogy ez a primér elfojtás az identitás alapja; a fiúk esetében az anya aszexualitásának „fikciója” tartja fenn azt az incesztus-tabut, amely társadalommá teszi a társadalmat, legyen az más szempontból a legfelszabadultabb. Freud szerint a patriarchális kultúrában ez a tabu a szexuális identitás kialakulásával együtt a fiúgyermek kasztrációs komplexusához kötődik, ami hozzájárul a hierarchikus nemi értékrendszer kialakulásához és megerősödéséhez is. A kasztrációs szorongást Freud szerint a fallosz nélküli, azaz csonka, s ennél fogva torznak látott és fenyegetőként megélt női test látványa inspirálja, amely a kasztráció okozójaként megélt fallikus apai figurával való azonosulásra serkent (Freud, 1963, 212–213). A *Stakeland* narratíváját még csak különösebben „szorosan” sem kell olvasni, hogy ez a struktúra szembeötlő legyen.

A fiú áldozatainak nagy része nő, akiknek a látványától a fiú az első összecsapások során olyannyira elretten, hogy kis híján megcsonkított áldozat – azaz „kasztrált” – lesz maga is. Segítséget és fallikus fegyvert az egyértelműen pótapai szerepet játszó Mistertől” kap, akihez fokozatosan hasonlóvá válik. A film a vámpírvadászat fikciójával nem pusztán levezeti a tinédzser-szexualitást, illetve mintát ad a koherens identitáshoz az – itt szó szerintivé tett – *védekezési mechanizmusok* kifejlesztésével. A vámpírokkal való összecsapások vizuális bemutatása és koreografálása azt a kasztrációs traumát játssza le újra és újra, amely ennek az identitás-politikának a motivációját adja.

A veszélyes látvány elismerése és az apafigurával való azonosulás a nőitől való elhatárolódást vonja maga után, azaz a „nőt” képviselő figura bűnősként és alacsonyabb rendűként való tételezésével jár. A nő ezen aspektusát a filmben a vámpír meglehetősen egyértelműen képviseli. Az, hogy a történet a fiú férfivá válásának történetét éppen a szörnyekkel való leszámolás képességének kialakulásaként meséli el egy a modernitásától megfosztott, történelmét, időbeliségét vesztett világban, csak megerősíti a kasztrációs

szorongás szerepét a fiú által képviselt kamaszkori problémákban. Ez ugyanis meglepően hasonló formában jelentkezik az Eliade által tanulmányozott bennszülöttek szertartásaiban is:

„a férfi beavatási szertartások bevallott célja nem más, mint hogy a fiúkat mind fizikai, mind pszichológiai értelemben elszakítsa az anyjuktól, s az anyák (nők) által képviselt 'profán' világtól, hogy beléphessenek a csak férfiaknak fenntartott spirituális világba. A legtöbb esetben nagy hangsúly kerül nemcsak az anyák fennhatósága alól való kikerülésre (s ezzel a gyerekkortól való elhatárolódásra), de az anyák (rituális) megtagadására, megalázására is. [...] Ha a fiú szimbolikusan elszakadt az anyától, akkor meghalt mint gyermek és férfiként született újjá. A rítusban kötelezően megjelenő 'szörnyeteg' [...] maga a női világ mitikus képviselője, amely a leendő férfi elpusztításával, felfalásával és megemésztésével – vagyis a gyermek hajdani 'bölcsőjeként' szolgáló hasban való örök fogva tartásával – fenyeget, amitől a férfinak el kell szakadnia, amit meg kell tagadnia. [...] Mindent egybevéve, a beavatási szertartásokon kötelező gyilkos szörnyeteg nem más, mint az a női/anyai hatalom, amit az anya a gyermek felett gyakorol, s amelynek meg kell szűnnie ahhoz, hogy a gyermek felnőtté, vagyis a férfihatalom gyakorlójává válhasson” (Hódosy, 2012).

Mindez Laura Mulvey, Barbara Creed és Carol Clover meglátásait is könnyebben detektálhatóvá teszi a film által alkalmazott fordulatokban. Mulvey a filmet általában is a kasztrációs komplexus újrajátszásaként gondolja el (Mulvey, 2002, 565). Creed és Clover szerint a horror műfajában különösen jellemző, hogy a „női” az ellenség; Clover elgondolásában a horror gyilkos figurája az áldozatokat nőiségük miatt „bünteti” a kasztráció imitációjával (Hutchings, 2014, 68; Pinedo, 1997, 74–75). Creed értelmezésében viszont a horror szörnyével való szembeszállás nem pusztán a kasztráció/megcsonkítás és az ezzel asszociált alacsonyabb rendű „állati” léttől való elhatárolódás megfelelője. A „nőitől” való félelem nem pusztán a nővé válástól, de a női *hatalomtól* való rettegés is egyben. A „szörny” legyőzése a civilizált/apai és a „mindent elnyelő” anyához tartozó gyermeki vagy primitív világrend szétválasztását, és az utóbbinak a kulturális létezésből való száműzését reprezentálja. Ezt az anyai hatalmat és annak ambivalenciáját eredendően az abjekt érzékelteti és a vagina dentata szimbolizálja – a vámpír szája és fogai pedig beláthatóan különösen jól megtestesítik ezt a szimbólumot (Creed, 1993, 22–23; Chaudhuri, 2006, 100–101).

A film eleje a probléma genezisével szembesít. A történet a fiú E/1 narrációjával indít: „olyasmiket láttam, amit nem kellett volna látnom”, mondja. Egyrészt világos, hogy a „hitetlenkedés felfüggesztésével”, ami a nézőtől elvárható, mindezt a filmben látható posztapokaliptikus szituációra, és az ezzel járó borzalmakra kellene vonatkoztassuk. A későbbiek, illetve a már felvetett pszichoszexuális interpretáció fényében azonban mindez szoros összefüggésben látszik állni azzal a jelenettel, ami a szexuális fejlődéssel

kapcsolatos narratívákban – az így értelmezett horrorfilmben különösen – az első számú tabuként vagy trauma-genezisként szokott megjelenni, nevezetesen az „ősjelenettel”, a szülők közötti szex látványával (vö. Hutchings, 2014, 56–58). Az a kép, amely az „in medias res” kezdet előzményének bemutatására szolgál, a fiú családját mutatja, apját, anyját és egy csecsemőt az anya karjában. A család éppen a vámpírok előli menekülésre készül, amikor megtámadják őket. Csak a fiú menekül meg, aki a támadás időpontjában éppen nincs jelen. A mézszárlás helyszínére visszatérve először az anya véres testét látjuk, majd a kamera a vámpírt mutatja, aki éppen a csecsemővel végez.



11. kép: Martin később kiirtott családja a *Stakeland*ben

Az elmondottak fényében adja magát az a lehetőség, hogy a „véres” anyai testben az anya (szexuális értelemben vett) bemocskolódását lássuk, a gyilkos vámpír figurájában pedig az anya ezen aspektusának absztrakcióját. A csecsemőgyilkosság az anyával szembeni ellenérzésnek egy fontos, ugyanakkor különösen kimondhatatlan és bevallhatatlan aspektusát hangsúlyozza: nevezetesen, hogy a fiú számára a csecsemő valójában az ellene elkövetett „árulás” bizonyítéka: egyrészt az apa és az anya közötti szexualitás jele, másrészt az anyai szeretet egy újabb tárgya, s így ebben az értelemben is a fiú helyének bitorlója. A csecsemő halála a történetben ugyanakkor nem egyszerűen képzeletbeli bosszú. A baba a fiú kivetített *önképe* is egyszersmind, s így halála az őt ért trauma jellegét sejteti, amely az anyai szeretet (vélt) megtagadásában vagy visszavonásában áll, s amelyet az életnek az életadó általi kioltása, az anya vérével táplált gyermek vérével való táplálkozás, mintegy az élet/vér „visszaszívása” érzékeltet. A *Coriolanus*ban Shakespeare számára a „természetellenes” nőiség („an unnatural dam”) legérzékletesebb szimbolikus megnyilvánulása, ha a nő „megeszi a gyermekét” („eat up her own”). [12. kép]



12. kép: A *Stakeland* első vámpírja

Természetesen a filmben semmi sem jelzi, hogy mindennek bármi köze is volna Martin szexuális érdeklődésének alakulásához. A film az erre utaló egyértelmű jeleket mindannyiszor a vámpírnarratíva toposzaival helyettesíti, ugyanakkor meghagy bizonyos árulkodó elemeket. A filmet végigkíséri egy szex-kártyapakli, amelyet Martin egy kiirtott család házában talál, s időnként titokban nézeget.

Martin anyján és a kártyapakli elején látható nőn kívül ugyanakkor a filmben más női szereplők is vannak, akiknek a szerepe alátámaszthatja az említett hipotézist. Mint Freud kifejti, a kasztrációs fenyegetésre való másik lehetséges reakció az anyai nemi szerv veszélyes látványának a letagadása, amely a fetisizmust eredményezi. A néző ez esetben a „hiányzó” falloszt képzeletbeli fallikus tárgyakkal pótolja, fétissel helyettesíti. A „szent” vagy „tisztá” nő hagyományos képzele, amelyben a nő mint szexuálisan érinthetetlen tárgy jelenik meg, s ahol a „bűnösséget” az „erény” helyettesíti, pontosan ilyen képzet. A filmben két efféle anyafigura van. Az egyik apáca, akit az erőszakolástól mentenek meg a film főszereplői, a másik fiatal, csodaszép és kedves lány, aki terhes, ám magzatának „nincs” apja (vagy legalábbis erről egy szó sem esik). Így hát könnyen Szűz Mária figurája jut róla eszébe a nézőnek – és természetesen magának a fiúnak az anyja, akit anno csak csecsemővel a karjában láttunk. A film teljesen világossá teszi, hogy az aktuálisan hozzájuk csatlakozó nőkkel és Misterrel Martin elveszett családját próbálja újraalakítani. [13. kép]

Martin anyjához hasonlóan azonban mindkét nő „elbukik” végül; a vámpírok (ezekben az esetekben hangsúlyosan férfiak) mindkettővel végeznek. Ez a végzet mindkét esetben nagyon áttételesen ugyan, de a szexuális esendőséggel és hiánnyal asszociálódik: az apácát elrabolja, és egy ideig ágyasának használja egy férfi, aki azután vámpírrá alakulva a terhes lányt is elrabolja és megöli (ahol a szimbolikus kasztrációt a vélhető vetélést jelző, vérzést ábrázoló képek idézik újólag).



13. kép: Martin „új” családja

Az a hipotézis, hogy a vámpírtámadások valójában a hajdan oly tisztának látott anyafigurák szexuális bemocskolódását, kasztrált voltát dramatizálják, konzervatív patriarchális, sőt kifejezetten nőgyűlölő kontextusba helyezi a narratívát. Legalábbis a történet végéig, ahol az újra magára maradt Mister és Martin találkoznak egy újabb nővel, aki ezúttal kifejezetten Martin-korúnak tűnik. Az árva fiú és az árva lány, Peggy gyorsan összebarátkoznak, és a kasztrációs komplexus rituálisan megoldódni látszik: a fiú immár könnyedén – és egyszersmind világosan egy udvarlási rituálé részeként – leszámol az utolsó vámpírral, akivel Peggy még az iskolában együtt járt. A leszámolás így szimbolikusan a férfivá válás metaforikus megfelelője. Annál inkább, hogy Mister, látván mindezt, titokban elmegy, és a fiúra hagyja emblematisztikus halálfejes nyakláncát (fallikus „lógóját”): átadja a stafétabotot. Ebben a megoldásban nincs semmi meglepő, az eddigieket figyelembe véve azonban érdekes, hogy Peggy, aki a fiú méltó „párjaként” jelenik meg a filmben, első pillantásra nem illik a „patriarchális” sémába, és ez a filmben igencsak hangsúlyos és tudatos fordulatnak tűnik.

Amikor először találkoznak vele, mindkét férfi főszereplőt meglepi a lány nyugodtsága, magabiztossága és ereje: nem csak szokatlan módon képes magát ijával megvédeni a vámpíroktól, de mindezt derűs sztoicizmussal is kezeli. Peggy éppen úgy hasonlít Martinhoz, ahogyan nyíla a fiú karójához – ilyen értelemben nem hogy nem kasztrált, de kifejezetten fallikus figuraként jelenik meg, mintegy Buffy (újabb) reinkarnációjaként. [14. kép]



14. kép: A magabiztos, erős Peggy ijjal védi meg magát a *Stakeland*ben

Újragondolva a film egészét mindez nem erőszakos betoldás, nem valamiféle erőltetetten „modern” befejezés, hanem olyasmi, amit a film következetesen előkészít. Az első pótanya figura gyenge és idős (ami a vámpirizációban testet öltő abjektívizáció egy finomabb formája). A második pótanya figura viszont már fiatal, és a kamera számára láthatóan a fiúval való szerelmi kapcsolatának a gondolata sem elképzelhetetlen (megismerkedésük jelenetében a fiú hosszan, szerelmesen nézi). E lány alárendelt volta, a hiány kiegészítésére szoruló jellege azonban továbbra is jelen van, amit ezúttal a terhesség jelez, s ami miatt a lány állandó segítséget igényel. Egy fontos jelenetben azonban mindezt a szoknyája derekáról lógó pisztoly ellensúlyozza, nem pedig a férfiak támogatása. Innen már csak egy lépés az önálló és magabiztos Peggy, akinek Martinnal való összetalálkozása mintegy Pike és Buffy egymásra találásának 21. századi tükörképe.



15-16 kép: Fallikus fegyverek a *Vámpírok földjében* – előbb csak a férfiaknál, idővel a nőknél is

Érdekes módon a film az „erős nő” modern figuráját, amelyet láthatóan minden irónia nélkül kifejezetten pozitívan kezel és bátorít, a „fetiszizált” nő hagyományos „képzeletbeli” figurájának megszemélyesítéseként, aktív performanciájaként fog fel. Úgy tűnik, az új párkapcsolati utópia azt veti fel, hogy a megfelelően „vagány” és „aktív” lányokkal kialakítható párkapcsolat problémátlanul válthatja fel azt a homoszociális univerzumot, amely a férfiak világát korábban mereven elválasztotta a „kasztrált” nők világától. A lány megjelenítése ugyanabba az irányba mutat, mint amit Kérchy Anna jelez Gaiman egy regénye kapcsán, ahol „a démonizált és idealizált anyaság egymás mellé helyezése (...) feminista kritikai potenciált is hordozhat”: a konvencionális „alávetett” vagy „alávető” (bekebelező) figurával szemben egy mindkettőtől különböző, új, autonóm női konfigurációt mutat fel kielégítő megoldásként, amely a „női maszkulinitás” nemi szerepeket megkérdőjelező típusában látszik megtestesülni (Antoni–Kérchy, 2001, 94).

Konklúzió

Huxley a *Szép új világban* érdekes víziót közöl a békés jövőendő gyermekeinek szexuális neveléséről. Mivel Huxley szerint ez a világ az érzéki vágyak tudatosan irányított gyakorlására épül, a gyerekeket már kicsiny korban a jóváhagyott szexuális viselkedésre bátorítják (aminek lehetőségét Huxley a gyermeki polimorf perverzitás freudi elgondolására építette). A pornografikus kultúra kritikája azt sugallja, hogy a látszólag felszabadult szexualitás egyre inkább értelmezhető olyan „fegyelmező eljárásként” vagy „testpolitikaként”, mint ahogyan azt Huxley felvetette. Mindennek ellenére azonban a kamaszokat megszólító filmekből nem úgy tűnik, mintha az ő világukban is valóra vált volna Huxley jóslata. Úgy tűnik, hogy „a szexuális forradalom nem integrálódott teljesen az emberek életébe, főleg a tinédzserekébe nem” (Luker, 2001, 22). Sőt, a szexualitásnak az ártatlanság világába betörni akaró és egyre inkább betörni képes fenyegetésként való felfogása következtében a tabuk még erősödnek is, ami arra kényszeríti a korcsoportot megszólítani akaró műveket, hogy az őket foglalkoztató szexuális problémákat kódolt formában fejezzék ki.

A vámpír figurája már csak azért is kiválóan alkalmas erre a feladatra, mert mindezidáig pontosan ezt a funkciót töltötte be. Manapság viszont ez az aspektusa elhalványodott, és sokkal inkább az erőszakkal való kapcsolata dominálja a köztudatot (minek köszönhetően a vámpírfilmeket a horrorfilmek közé sorolják be, amelyek erőszaktartalma ugyan korhatárrossá teszi a műfajt, de *alacsonyabb* korhatárt tesz lehetővé, mintha explicit szexuális jelenségeket tartalmazó művekről volna szó). A vérszívó-metaphora így eléggé „biztonságos” kódként használható a továbbra sem publikus tinédzserproblémák boncolgatásához. Ennek a sajátos problémakörnek megfelelően a hangsúly olykor (pl. Az *elveszett fiúkban* vagy az

Alkonyatban) az átváltozáson van, amely a szexualitásba való beavatás mellett az egyéb kamaszkori testi változásokat is megfelelőképpen érzékeltetheti, míg a vámpír elleni harc általában a nemi értelemben vett önbizalom „vélt” pszichés gátjaival, tabuival való küzdelmet szimbolizálja (*Az elveszett fiúk*, a *Buffy* és a *Vámpírok földje* esetében is).

Mindez ugyanakkor egészen másképp alakul a fiúknak és a lányoknak szóló történetekben, ami világosan a nemek szerint különböző elvárásoknak köszönhető, ám nem feltétlenül ezeknek megfelelően alakul és ennek megfelelő megoldást sugall. A fiúkat középpontba helyező narratívák alapstruktúrája látszólag nem hoz sok újat. Ám ha meggondoljuk, hogy a vámpírok elleni harcot *Az elveszett fiúk* 1987-ben még a konvencionális apa-fiú rivalizálás trópusaként használja, a 2008-as *Vámpírok földje* viszont a fiú nőiség elleni (amúgy szintén konvencionális) küzdelmévé írja át, akkor felmerül a kérdés, hogy vajon nem a maszkulinista kultúrának a feminista „tűz” alá kerülése miatti kisebbségi komplexusa áll-e a háttérben.

A lányok főszereplésével készített filmek a régebbi vámpírtörténetekhez képest újszerű kérdéseket artikulálnak – vélhetően a női szexualitáshoz való viszony alapvető megváltozása miatt. Ennek megfelelően tematikusan is szokatlan elemekkel gazdagítják a műfajt. A női vérszívó figurája egyidős a férfivámpíréval, és eredete az idők homályába vész. A női vámpírvadász figurája viszont meglehetősen késői jelenség, s mint ilyen, világos példája a feminizmus térhódításának. Hasonlóképp, a vámpír-ember szerelmi viszony divatossá válása sem pusztán a nők szexuális vágyainak legitimálódását jelzi, de azt is legalább így érzékelteti, hogy ez könnyen normatívvá válhat: „a szexuális önbizalom a fiatal nők szexuális szubjektivitásának általánosan elvárt jellemzője lett, ami annyit tesz, hogy állandó nyomás alatt állnak, hogy 'előadják' a magabiztos, szakértő heteroszexiség szerepét” (Gill, 2012, 737).

A konfliktusok megoldása a narratívákban ugyanakkor a látszólag teljesen különböző szerepelvárások homogenizálódását mutatja az ábrázolt és megszólított ifjú generáció törekvéseiben: *Buffy* és *Pike*, *Bella* és *Edward*, vagy *Martin* és *Peggy* viszonya az oppozíciók feloldódásához vezet. A párokat végül biológiailag különböző nemű, ám jellemükben és viselkedésükben hasonló figurák alkotják. Míg a felnőttek elvárásai, és az ezekből adódó problémák a különböző nemeknél radikálisan különbözőek, a hősök elé állított pszichoszexuális ideál fiúk és lányok számára közelít egymáshoz. *Az elveszett fiúk* végén a család nem áll vissza a konzervatív modellnek megfelelően; a *Buffy* végén sem a lány, sem a fiú nem akar vezetni; az *Alkonyatban* mindkét főszereplő „mássá” válik, míg a *Vámpírok földjében* a kamaszkor végét az igazán önálló lány megtalálása jelenti. A hangsúly, úgy tűnik, minden esetben azon van, hogy a hősök a szexuális mintákat tekintve „valami mást csinálnak”, mint ami a megszokott. Úgy tűnik, a tini-vámpírfilmekben egy új „21. századi családi dinamika” és egy új nemi szereposztás kezd teret hódítani, amelyben „a szeretet együtt létezhet a függetlenséggel” (Antoni–Kérchy, 2001, 95).

IRODALOM

- ANTONI, R. – KÉRCHY, A. (2001). Rejuvenation and Immortality in/of the Female Gothic Genre. The Feminist Potentials of Contemporary Children's and Teenage Gothic Fiction. *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplinális eFolyóirat*, 2(1):90–108.
- ATTWOOD, F. (2009). Introduction: The Sexualization of Culture. In: Attwood, F. (Ed.), *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture* (pp. xiii–xxiv). London: I.B.Tauris & Co. Ltd.
- BACON, S. (2011). Re-viewing the Lost Boys. *Onlinejournal kultur&geschlecht*, No. 8.
- BAILIE, H. (2011). Blood Ties: The Vampire Lover in the Popular Romance. *The Journal of American Culture*, 34(2):141–148.
- BEAVER, W. (2001). Television Influences Teen Attitudes Toward Sex. In: Roleff, T. L. (Ed.), *Teenage sexuality: opposing viewpoints* (pp. 29–36). San Diego: Greenhaven Press.
- BETTELHEIM, B. (1988). *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek.* (ford.: Kúnos László.) Budapest: Gondolat.
- BUTLER, E. (2010). *Metamorphoses of the Vampire in Literature and Film: Cultural Transformations in Europe, 1732–1933.* Rochester: Camden House.
- CHAUDHURI, S. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed.* London & New York: Routledge.
- CREED, B. (1993). *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis.* London & New York: Routledge.
- EVANS, A. – RILEY, S. – SHANKAR, A. (2010). Technologies of Sexiness: Theorizing Women's Engagement in the Sexualization of Culture. *Feminism & Psychology*, 20(1):114–131.
- FARSON, D. (1976). *Vampires, Zombies, and Monster Men.* New York: Doubleday.
- FREUD, S. (1963). *Sexuality and the Psychology of Love.* New York: Collier.
- GARCIA, J. R. – REIBER, C. – MASSEY, S. G. – MERRIWETHER, A. M. (2012). Sexual Hook-up Culture: A Review. *Review of General Psychology*, 16(2):161–176.
- GELDER, K. (1994). *Reading the Vampire.* London & New York: Routledge.
- GILL, P. (2002). The Monstrous Years: Teens, Slasher Films, and the Family. *Journal of Film and Video*, 54(4):16–30.
- GILL, R. (2007). Critical Respect: The Difficulties and Dilemmas of Agency and 'Choice' for Feminism: A Reply to Duits and van Zoonen. *European Journal of Women's Studies*, 14(1):69–80.
- GILL, R. (2012). Media, Empowerment and the 'Sexualization of Culture' Debates. *Sex Roles*, 66(11):736–745.
- LUKER, K. (2001). Peer Pressure Influences Teen Attitudes Toward Sex. In: Roleff, Tamara L. (Ed.), *Teenage sexuality: opposing viewpoints* (pp. 21–28). San Diego: Greenhaven Press.
- HUTCHINGS, P. (2014). *The Horror Film.* London: Routledge.

- MUKHERJEA, A. (2011). My Vampire Boyfriend: Postfeminism. 'Perfect' Masculinity, and the Contemporary Appeal of Paranormal Romance. *Studies in Popular Culture*, 33(2):1–20.
- MULVEY, L. (2002). Vizuális öröm és narratív film. (ford. Muráth Rita) In: Bókay A. (szerk.), *A poszt-modern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig*. Budapest: Osiris.
- NAKAGAWA, CH. (2011). Safe Sex with Defanged Vampires: New Vampire Heroes in Twilight and the Southern Vampire Mysteries. *Journal of Popular Romance Studies* 2.1 Published online: October 2011 <http://www.jprstudies.org>.
- NIFHLAINN, S. (2009). 'It's Morning in America': The Rhetoric of Religion in the Music of The Lost Boys and the Deserved Death of the 1980s Vampire. In: Scott, Niall (szerk.), *The Role of the Monster: Myths and Metaphors of Enduring Evil* (pp. 147–156). Oxford: Oxford UP.
- PINEDO, I. C. (1997). *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. Albany: State University of New York Press.
- ROLEFF, T. L. (2001). *Introduction*. In: Roleff, Tamara L. (Ed.), *Teenage sexuality: opposing viewpoints* (pp. 12–15). San Diego: Greenhaven Press.
- TOLMAN, D. L. (2002). *Dilemmas of Desire. Teenage Girls Talk About Sexuality*. Cambridge: Harvard University Press.
- TÖRÖK A. (2012). „Vega vámpír invázió.” *Apertúra Magazin*, 2012/05/24. <http://magazin.apertura.hu/film/vega-vampir-invazio/1572/>
- VARGA, R. (2013). A vámpír metamorfózisa. A vámpír filmes reprezentációinak pszichoanalitikus megközelítései. *Imágó Budapest Online*, 2013 (1):75–88. http://imagobudapest.imagoegyeselet.hu/media/IB_Parallel_tortenetek.pdf
- VARGA Z. (2009). A vámpírmítosz dekonstrukciója. In: Vajdovich Gy. – Varga Z. *A vámpírfilm alakváltozatai* (pp. 185–274). Budapest: Áron–Meridián.
- YURGUIIS, K. (2002). *The Dark Gift: Vampires in the AIDS Era*. www.learningace.com/doc/2068773/b63521a8cbf072a85163f39ac44eb0db/01katiayurguis

FILMJEGYZÉK

- HARDWICKE, C. (2008) *Alkonyat*. Summit Entertainment, USA
- WEITZ, C. *Alkonyat – Újhold*. Summit Entertainment, USA
- SLADE, D. (2010) *Alkonyat – Napfogyatkozás*. Summit Entertainment, USA
- CONDON, B. (2011) *Alkonyat – Hajnalhasadás I.* Summit Entertainment, USA
- SCHUMACHER, J. (1987) *Az elveszett fiúk*. Warner Bros., USA
- KUZUI. (1992) *Buffy, a vámpírok réme*. 20th Century Fox, USA
- MICKLE, J. (2010) *Vámpírok földje* (2010). Dark Sky Films

Somogyi Gyula

TIM BURTON *ÁLMO SVÖLGYÉNEK* TITKAI

Sigmund Freud a következőket írja *A kísértetiesről* szóló esszéjében, amikor a szó német jelentésmezőjének áttekintése során rábukkan Schelling definíciójára, amely a kísérteties [*unheimlich*] fogalmát a titokkal hozza kapcsolatba: „kísérteties mindaz, ami titok, tehát rejtettnek kellett volna maradnia, mégis föltárult” (Freud, 1919, 251.). Ebben az értelemben a pszichoanalízis maga is kísérteties tudomány lesz, hiszen olyan tartalmakat hoz felszínre, amelyeket a tudat elfojtott, vagy kizárt az elméből. Jelen írásban is a titok és a kísérteties kapcsolatát fogom vizsgálni Tim Burton *Álmosvölgy* című filmje (1999), valamint a cselekmény vázát adó történet, Washington Irving *Az Álmosvölgy legendája* című novellája (1820) alapján.

Tézisem szerint Burton filmje egy gótikus-ödipális filmnarratívába, egy (freudi-lacani) allegóriába oltja be Irving ironikus-szatirikus elbeszélését. De mielőtt ennek bővebb kifejtésére rátérnék, érdemes néhány szót szólni az amerikai szerzőről és művéről is. Washington Irving irodalomtörténeti jelentőségét általában abban szokták megjelölni, hogy ő volt az első amerikai szerző, aki korában nemzetközi ismertségre tett szert: humorral átítatott művei jelentősen hatottak Charles Dickens vagy Mark Twain munkáira. Irving a 19. század eleji író- és költőgenerációval azon munkálkodott, hogy létrehozson egy immár valóban amerikaiak mondható irodalmat (Ország és Virágos, 1997, 44.; Virágos, 2003, 44.; Bollobás, 2005, 72.). Ennek az írói munkának egyik gyöngyszeme *Az Álmosvölgy legendája* című elbeszélés, amely megszületése óta az amerikai irodalom egyik klasszikusa lett, s számos alkalommal állították színpadra, vitték filmvászonra (Odell és Le Blanc, 2005, 111.; Page, 2006, 381.).

A legenda szerint a történet Dietrich Knickerbocker, Irving komikus történész-alteregójának tollából származik, s a 19. század elején még hosszú történelemmel kevésbé rendelkező Amerikának egy olyan részére fordítja a figyelmét, amely szorosán kapcsolódik az óvilághoz: a hollandus telepesek lakta Álmosvölgyre. A legenda szerint ez egy elbűvölt-elátkozott hely, amely felvonultatja a gótikus-fantasztikus irodalom jellegzetes vonásait (Bollobás,

2005, 73.): a lakosok babonásak, a szellemek pedig szinte mindennapi jelenségnek számítanak. A hely legfontosabb kísértete a német folklórkincsből származó fej nélküli Lovas, „egy lóháton nyargaló kísértet, melynek nincs feje. Egyesek szerint egy hesseni huszár szelleme, kinek a fejét a forradalmi háború valamelyik névtelen csatájában ágyúgolyó tépte le” (Irving, 1820, 28.). Mindezek alapján ennek az alaknak a legendája nemcsak a folklórhoz, vagy a gótikus hagyományhoz kötődik, hanem a történelemhez is, hiszen állítólag a lovas részt vett, és elesett az amerikai Függetlenségi Háborúban (amely, mint tudjuk, a brit korona, azaz az Apa Törvénye elleni háború volt). Zsoldosként a brit korona mellett harcoló Lovas alakjában tehát a történelem és a politika viharai által kevésbé érintett vidéken (Ruland és Bradbury, 1991, 102.) a közelmúlt feldolgozatlan történelmének kísérteties visszatérését is láthatjuk.

A történet főhőse (antihőse?) egy hórihorgas tanító, Ichabod Crane, aki kívülállóként – betolakodóként (Bercovitch, 1995, 629.) – csöppen bele a hollandus közösség életébe. A humoros jellemzés szerint Crane étvágya az ételek, a legendák és a gótikus történetek terén páratlan. Nagyétkű főhősünk szájában gyakorta összefut a nyál a fiatal Katrina Van Tassel bájainak és gazdagságának láttán is, s célul tűzi ki, hogy harcba száll a fiatal hölgy kegyeiért. Az elbeszélés azonban szentimentális történet helyett inkább vígeposztra emlékeztet, annak minden rekvizitumával együtt, hiszen Ichabod szerelmi afférja azzal zárul, hogy vélhetően riválisa, Brom Van Brunt (Csontos Brom) a fej nélküli Lovas legendáját kihasználva elkergeti a környékről. A lezárás azonban nyitva hagyja Crane tanító sorsát. Egyesek szerint a lovas vitte el, mások szerint elmenekült, és ügyvéd vagy politikus lett, egy harmadik változatban pedig még azóta is kísérti az iskola egyre romosabb épületét.

Talán látható ebből a rövid summázatból is, hogy a történet több elbeszélői modalitásból tevődik össze: a történetíró precíz és autentikus szövegét folyamatosan ellenpontozza az ironikus-szatirikus hangoltság, amely pusztán szórakoztatni akar (Ország és Virágos, 1997, 42.; Bollobás, 2005, 72.). Emellett hangsúlyosan idézi fel a 18. század végén kialakuló gótikus hagyományt, amelyet szintén végig parodizál – fenntartva ezzel a racionális és a fantasztikus magyarázatok közötti feszültséget. Azaz talán mégsem: a történetíró szempontjából a kísértethistóriák pusztán irracionális, nevetséges babonákként tűnnek fel, s ezzel nem teljesülnek be azok az olvasói elvárások, amelyek gótikus történetre lettek volna kíváncsiak.

Burton 1999-es adaptációja a gótikus hagyományok mellett felvonultatja a Hammer-horrorfilmek (Odell és Le Blanc, 2005, 15., 103–105.; Page, 2006, 396–398.), a slasherek vagy a detektívtörténetek eszköztárát a történetének elmondására, amelyek megoldásai és sztereotípiái részben utat találnak a filmben is. A rendező monokróm effektusokkal valósította meg Álmosvölgy megjelenítését, amitől olyan érzésünk támad, mintha egy fekete-fehér, német expresszionista filmet néznénk (Odell és Le Blanc, 2005, 22., 108.). Emellett meggyőződésem szerint Burton forgatókönyve a pszichoanalitikus mesternarratívákat is beleoltja Irving történetébe.

A tanítóból detektívvé avanzsáló, Johnny Depp által játszott Crane a Ráció, a Józan Ész világában él, s a *Helyszínelők* (CSI) szereplőgárdájához hasonlóan mélyen hisz a 18–19. század fordulóján még nem létező, vagy meglehetősen gyerekcipőben járó tudományos nyomozati módszerekben (Odell és Le Blanc, 2005, 111.). Igazából a detektívtörténet klasszikus formája sem létezett még 1799-ben, amikor a film cselekménye játszódik, hiszen a műfaj megszületését Edgar Allan Poe 1840-es években megalkotott Dupin-elbeszéléseihez köti az irodalomtörténet (Bényei, 2000, 25.). Crane tehát a Szimbolikus Rend képviselője, azonban anakronisztikus (túlzottan haladó) eszméi és módszerei miatt szembekerül az Apa Törvényével, hiszen New York igazságszolgáltatása még nem fogadja el ezeket a haladó helyszínelési és nyomozati elveket. Engedetlensége miatt küldik Álmosvölgybe nyomozni egy gyilkosságsorozat miatt, amely a Szimbolikus Rendet mélyen megrendítő *par excellence* bűneset (Bényei, 2000, 55.). Egy titkot (egy gyilkosságsorozatot) kell tehát a detektívnek felderítenie, azonban saját élettörténete is titokként artikulálódik Crane nyomozó előtt is, amelyre csak a kezén levő furcsa – az anya elvesztésének testi emlékezetét őrző – sebhelyek utalnak. Hogy mind a bűnesetet, mind saját életrajzának traumáját felderítse, Crane detektívnek maga mögött kell hagynia a Ráció világát, és alámerülnie a fantasztikum, a misztikum és a boszorkányság transzgresszív világába.

Több olyan narratív szint van, amely tudattalan módon gúzsba köti Crane elméjét, és megakadályozza a tisztán látásban. Ezekről fokozatosan meg kell szabadulnia, hogy eljusson az ügy valódi megoldásáig. E narratív szintek egymásra boruló virágszirmokként is érzékelhetőek akár, amelyeket Crane-nek fel kell bontania, hogy eljusson a történet traumatikus magjáig, amely összefügg saját élettörténetével is.

Az első szintet a Ráció narratívája alkotja, ennek szimbólumai a tudományos könyvek és kellékek, melyeket Crane magával visz. Ezeknek szellemében a nyomozó a történetek mögött racionális indokokat sejt: „A gyilkossághoz nem kell sírbéli szellem. New Yorkban is van gyilkosság lidércek és vámpírok nélkül is. [...] A gyilkos hús-vér ember és én le fogom leplezni” (Burton, 1999). Ezzel a hipotézissel kezd bele a detektív a nyomozásba, azonban hamarosan olyan ellentmondásokat tapasztal, amelyek túlmutatnak a racionális magyarázatokon. Erre akkor döbben rá végképp, amikor maga is tanúja lesz, ahogyan a Lovas lefejezi Philips elöljárót.

Amikor Crane nyomozó először beszél Álmosvölgy vezetőivel, Steenwyck tiszteletes ezt a tanácsot adja neki: „Mondják, hozott könyveket és a tudományos nyomozás kellékeit. Én csak ezt az egy könyvet ajánlom olvasásra” (Burton, 1999) – majd az asztalra dobja a Bibliát, amelynek az előzéklapjára történetesen a Van Tassel nemzetség családfája van belerajzolva. A tiszteletes boszorkányságot sejt a történetek mögött, s a film ezáltal az egy évszázaddal korábbra tehető salemi boszorkányperek emlékezetét idézi fel. Emiatt hamarosan hamis

nyugvópontra ér a történet: a Christina Ricci által alakított Katrina boszorkányság gyanújába keveredik. A detektív persze tévúton jár, ha a lányt hurcolja az igazságszolgáltatás elé, és meg kell értenie annak igazságát, amit épp maga fogalmazott meg korábban: „Az igazság nem mindig a látszat” (Burton, 1999).

Annak érdekében, hogy feldolgozza saját és a közösség traumáját, Crane-nek alá kell mérülnie, és meg kell tanulnia (újra) eligazodni a misztikus világban, amely elfogadja a boszorkányság létezését, és már különbséget tud tenni „jó” és „rossz” mágiahasználat között. Ebben segítségére van a könyv, amelyet Katrinától kap ajándékba: „Tartsa a szíve fölött, biztos védelem a bajtól” (Burton, 1999). Ez a *Varázsigék és bűbájok könyve*, amely a beleírt nevek alapján női ágon öröklődik a családban – ebből a szempontból ez ellenpontja lesz a Van Tassel-Bibliának, amely az apai leszármazást és az örökösödés patriarchális rendszerét tartja nyilván.

Crane detektív múltjának titkára akkor kezd fény derülni, amikor képes lesz maga mögött hagyni a kizárólagosan Racionális világnézetét – ezt ugyanis fokozatosan megrepszti, majd összezúzza a fej nélküli Lovassal való találkozás. Az elme rövidzárlatával a test, mint a Racionális diszkurzus másíkja kezd el „beszélni”: Crane elájul, majd víziók sorozatában idéződnek fel anyjával kapcsolatos emlékei. A történet első fázisa egy preödipális fantáziakép-émlékkép lesz, amely Csontos Brom, novellában is szereplő gonosz tréfája után idéződik fel a detektívben. Az anya és a gyermek viszonyát ezekben a képsorokban dualitás és harmónia jellemzi, s ehhez az imaginárius teljességhez kapcsolódik az anyai boszorkányság megnyilvánulása és feltétel nélküli elfogadása is. A kert, a természet és az otthon képei békés világot sugallnak. Ám már ebben a fázisban megjelenik az Apa elmosódott alakja az ablakok mögött, így az Apa kívülről jövő fenyegetésként jelenik meg előttünk.

A scenárió akkor folytatódik, amikor Crane nyomozó találkozik a Lovassal, és végképp megbizonyosodik arról, hogy természetfeletti erővel van dolga. A vízió kezdetben újra felidézi az Anya és a Gyermek körtáncában az imaginárius teljességet, valamint a mágia természetességét. Hamarosan azonban a fantázia ödipális színezetet ölt: a Gyermek tanúja lesz az ősjelenetnek, amelyben az Apa boszorkányvadász/inkvizítor képében jelenik meg, felidézve nemcsak a salemi perekben részt vevő Cotton Mather tiszteletes alakját, hanem Bram Stoker *Drakulájának* boszorkányvadászát, Van Helsinget is. A hamuba írt mágikus jeleket a rájuk zuhanó Biblia töri meg, s az Apa erőszakkal elhurcolja az Anyát az Otthonból, megszakítva így az Anya és a Gyermek diadikus kapcsolatát.

A traumatikus emlék végső jelenetei akkor kerülnek képernyőre, amikor a főszereplőt megsebesíti a Lovas, s a sérülés következtében sebláza van. Vélhetőleg Katrina mágikus főzetének és terápiás hatásának is köszönhető a traumatikus gyermekkori emlék felidézése

a maga teljességében:

Katrina: Álmodott.

Ichabod: Igen. Olyasmikről, amiket elfelejtettem. És nem is szeretnék felidézni.

Katrina: Mesélje el az álmát.

Ichabod: Anyám ártatlan volt. A természet gyermeke. Arra kárhoztatva... hogy apám megölje. Hogy a lelkét megmentse... megölte őt. Egy biblia-fekete zsarnok az igazság álarca mögé rejtőzve. (Burton, 1999)

A záró momentum tehát a templom mögötti kínzókamrába vezet, amelynek borzalmait már korábban láthattuk bevillanni a film során. Burton forgatókönyve szerint az Anya vasszűzben lelt erőszakos halála traumaként záródik el Crane elméjében, s annak csak testi nyoma elérhető: a kínzóeszközökkel való fájdalmas találkozás magyarázza ugyanis a detektív kezén levő sebhelyeket. Ez a zárójelenet teremti meg az Apa és a Lovas közötti analógiát is, hiszen az egyik snitten az Apa kifelé indul a templomból, majd egy következő beállításban már fej nélküli Lovasként sétál tovább. Crane detektív összíne a szubjektum ödipális univerzumba, a Szimbolikus Rendbe való belépést allegorizálja: a szubjektumnak a traumatizáló aktus miatt mind a Mágia ősi világát, mind a Hit menedékét maga mögött kell hagynia, s egyetlen mentsvára a Ráció marad:

Ichabod: Hétévesen vesztettem el a hitemet.

Katrina: Miben hisz?

Ichabod: Észben és értelemben. Okban és következményben. Nem kellett volna ide jönnöm, ahol... racionális elmémet így megcáfolta a szellemvilág. (Burton, 1999)

Izgalmas megfigyelni, hogy az *Álmosvölgy*ben megjelenő optikai illúzió alapuló elmés kis szerkezetek – amelyek Friedrich Kittler szerint mind a mozgófilm előtörténetének egy-egy fontos állomását jelzik (Kittler, 2002, 68.; Crary, 1992, 128.) –, mint a taumatróp vagy a bűvös lámpás, miként kapcsolódnak a boszorkánysághoz, illetve miként íródnak bele a gótikus-ödipális narratívába. A film felénél beiktatott *laterna magica* a családhoz, a szórakoztatáshoz és a gyermeki félelmek elűzéséhez kapcsolódik, és rémmesék jól ismert alakját vetíti ki a falra (boszorkány, sárkány, macska, stb.), előlegezve azt a fajta nézői élvezetet – a kíváncsisággal vegyes borzongást (Carrol, 1990, 159.) –, amely a thrillerek, horrorfilmek és így magának az *Álmosvölgy* nézőinek is kielégülést nyújt. Az optikai eszköz pedig a Lovas alakjához is metonimikusan kapcsolódik, hiszen lehetséges, hogy maga a Lovas is megtalálható az eszköz palástján, s röviddel a lámpás színrevitele után a családot lemészárolja a rémalak.

A filmben elsőként az Anya kezében megjelenő taumatróp egy kalitkát és egy madarat montíroz egymásra, ami a gyermek Ichabod számára akár mágiának is hathat, azonban itt már egy tudományosan magyarázható jelenségről van szó: a szem sajátos fiziológiájának

köszönhetően a retinális utóképek következtében tűnik úgy, hogy a madár a kalitkában van (Crary, 1992, 123.). Ichabod így magyarázza el mindezt Katrinának:

Ichabod: Akkor mutatok önnek valamit. Pinty az egyik oldalon. Üres kalitka a másikon. És most... (Crane megforgatja a taumatópot)

Katrina: Maga tud varázsolni. Tanítson meg!

Ichabod: Ez nem varázslat. Ezt úgy hívjuk: optika. Különböző képek, melyek egyé lesznek a forgatástól. Ez igazi, de az igazság nem mindig a látszat. (Burton, 1999)

Ha némileg utána nézünk a taumatóp és az optika történetének, akkor azt láthatjuk, hogy az 1799-ben játszódó *Álmosvölgy*ben némileg anakronisztikus a taumatóp megjelenítése, hiszen Jonathan Crary szerint az eszközt „először Londonban, 1825-ben népszerűsítette Dr. John Paris [...], a jelenség tudományos magyarázatot kapott, és egy népszerű szórakozásként eladható eszközt is készítettek belőle” (Crary, 1992, 123–124.). A retinális utóképek felfedezése is – amelyre szükség volt a taumatóp által keltett esztétikai élvezet tudományos magyarázatához – elsősorban Goethe *Színtanához* kötődik, amely 1810-ben jelent meg (Goethe, 1810; Crary, 1992, 84–86.). Burton filmje tehát ugyanúgy megelőlegezi ezeket a tudományos felfedezéseket vagy az optikai médiumokon alapuló szórakoztatás elterjedését, mint ahogyan a klasszikus detektívtörténeteket vagy a tudományos nyomozati módszereket. Ráadásul ez a korszak sorsdöntő a látás történetében, hiszen a karteziánus perspektivizmus camera obscurát modelljének tekintő objektív látáskonceptió (Jay, 1988) helyett itt kezd egyre fontosabbá válni a „megfigyelő testi szubjektivitása” (Crary, 1992, 85.). Az *Álmosvölgy* – szándékosan vagy sem – szintén bekapcsolódik az erről szóló diszkurzusba, hiszen a korszakfordulóhoz hasonlóan a racionális, objektív, tudományos tekintet helyett a szubjektív látványok (víziók és optikai illúziók), valamint a testbe íródott, közvetlenül nem hozzáférhető tapasztalatok fontosságát hangsúlyozza.

De visszatérve a kalitka és a madár motívumához: a film mindvégig a felszínen tartja ezt a motívumpárt. A szimbólum egyrészt az Anyához kapcsolódik, két ok miatt is. Először is azért, mert az Anya arra használja, hogy elűzze vele a gyermek félelmét, másodsor pedig az egyik jelenetben madárként repülő Anya maga is hamarosan egy „kalitkában” – azaz inkább egy kínzóeszközben – leli halálát. Másrészt a motívum Katrinához is kapcsolódik. A film elején az *Álmosvölgy*be induló Crane detektív szélnek ereszti kalitkájából az énekesmadarát, egy kardináispintyet. Később a lerombolt Archer-háznál Katrina lát meg egy kardináispintyet, és így kommentálja mindezt: „Kardinális pinty. A kedvencem. Szeretnék egyet, de nincs szívem bezárni” (Burton, 1999). Crane ezért mutatja meg neki az Anyjától örökölt taumatópot, ahol a madár egyszerre szabad és fogoly. A detektív ezután a filmben szinte kényszeresen a taumatópot – vagy akár: *traumatópot*, hiszen a traumához kapcsolódik az optikai eszköz – forgatja, amikor gondolkodik. Ez az eszköz döbbeneti rá később arra is, hogy

mekkora hibát követett volna el, ha nem tért volna vissza Álmosvölgybe, miután Katrina gyanúba keveredett. A film fel is skicceli Crane nyomozó Katrinához való indulatáttételes viszonyát, aki nagyon hasonlít anyjához (mágiával foglalkozik, furcsa jeleket rajzol a hamuba, stb.), és azt is sugallja, hogy ha az igazságszolgáltatás kezére adta volna a lányt, akkor szimbolikusan az inkvizítor- Apa alakjával azonosult volna, aki elpusztította a detektív anyját. Ám ő megtagadja ezt a pozíciót a településre való visszatérésével: az Apa bűnének pusztá megisméltése helyett a dolgok mélyére akar látni.

A film nyitánya már sok mindent előlegez a film végső titkairól. A kezdő képkockákon készülő irat ugyanis egy végrendelet lesz, amely biztosítja az apák és fiúk közötti jogfolytonosságot, létrehozza, és fenntartja tehát a patriarchális kultúrát. A pecsétviasz megjelenése azonban már sokkal kétértelműbb, hiszen a sűrű folyadék a vér képzetét is felidézi, s e sejtetésnek megfelelően a történet (egyik) eredetszínének, az Apa (Van Garrett) lefejezésének lehetünk szemtanúi. A film főgonoszának szándéka éppen ennek a jogfolytonosságnak a megszakítása, és a vérvonal kiirtása; ezért is lesz nagyon fontos szimbólum a családi Biblia előzéklapjára rajzolt Van Tassel-családfa. „Én csak ezt az egy könyvet ajánlom olvasásra” – mondja róla a tiszteletes, és valóban igaza van, ám Crane nyomozónak nem a Szentírást, hanem a családfát kellene tanulmányoznia, hiszen a szemünk előtt lezajló atrocitás-sorozat valójában bosszú. Az „eredendő bűn” itt valóban az Apa bűne, hiszen Van Garrett önkényesen felmond egy élő szerződést, amely alapján az apa nélkül maradt Archer-család ellehetetlenül, házukat és földjeiket a Van Tassel-nemzetség veszi át.

Maga az elkövető is az Apa Törvénye által marginalizált figura lesz, az Archer-família egyik lánya, aki azóta már Van Tassel (második) felesége. A történet szerint kislánként tanúja lesz a Lovas halálának, ezután a gonosznak ajánlja lelkét a bosszúért cserébe. Alakja segítségével teremtődik meg az a fajta „fekete mágia”, amely az ellenpontját adja az Anya és Katrina által gyakorolt, harmóniát sugárzó, a hagyományos női szerepekhez közel álló, jósághoz és védelmezéshez kapcsolódó hagyománynak. Ahogy a *Malleus Maleficarum*ban, az *Álmosvölgyben* is a fekete mágia és boszorkányság a zabolátlan, patriarchális rend által uralhatatlan női szexualitáshoz kapcsolódik (Broedel, 2003, 179.): bosszújának a fej nélküli Lovas lesz az eszköze, s az erdő mélyén levő fának (a Holtak Fájának) – amelyből a Lovas előtör, s amelynek képi megjelenítése is egy női nemi szervre hasonlít.

Azonban látnunk kell azt is, hogy a zavart okozó elemet szintén a Szimbolikus Rend hozta létre: a nő vélhetően nem fohászkodott volna a sötétség fejedelméhez, ha Van Garrett nem dönt úgy, hogy kiforgatja a családot minden vagyonából. Az Apa Törvényének önkényessége hívja tehát életre a transzgresszív Másikját, és a narratíva végső soron ennek a kasztráló nőalaknak a megzabolázására törekszik: arra, hogy leszámoljon a Szimbolikus Rendet megsértő elemmel. A fenyegető nőalakot végül el is ragadja bosszújának eszköze, a

világ rendje pedig ezek után helyreáll, még akkor is, ha a már halott Van Garrettet senki nem vonja felelősségre azért, amit a múltban tett. Legfeljebb annyi hozható fel ellene, hogy nem volt morálisan helyes, amit tett, ám törvényes volt – egy olyan világban, ahol a férfiak írják a Törvényt.

A film lezárása számomra némileg ambivalens: a gonosz boszorkány pusztulásával csak az Anya hasonmása, a jóság és védelmezés princípiumát megjelenítő, javarészt passzív Katrina marad életben, akivel Ichabod – miután szembenézett Álmosvölgy és saját élettörténetének démonaival – talán képes harmonikus életformát kialakítani az új évszázadban, a Viktoriánus kor hajnalának New Yorkjában. Nyilván kérdés, hogy Katrina és boszorkányos nőisége milyen szerepet kaphat ebben a korban. Valószínűleg a hagyományos női szerepeket megerősítő Ház Angyalának szerepét. A film elején Crane detektív elengedi a madarát, a végén pedig egy másikkal tér vissza: bizonyos értelemben tehát Katrina lesz az a madár, akire rázárulhat a kalitka, amennyiben örököse a horrorfilmes hagyomány sztereotip női szerepeinek.

Végeredményben most már valóban kijelenthető az, amit a bevezetőben hipotézisként előre bocsátottam: Burton *Álmosvölgye* egy gótikus-ödipális filmnarratívába, egy (lacani) pszichoanalitikus allegóriába oltja be Irving elbeszélését. Az optikai technológiákat a történetmondás eszközeként is segítségül hívó film tehát maga is egy t(r)automatrópként áll előttünk: Irving története áll a kör alakú lapocska egyik oldalán, a pszichoanalízis mester-narratívája a másikon. Amikor a film forogni kezd, Burton ezt a két oldalt forgatja meg előttünk újra és újra, hogy a szemünk láttára olvadhasson össze a történet két rétege.

IRODALOM

- BERCOVITCH, S. (1995). *The Cambridge History of American Literature. Vol 2. 1820–1865.* Cambridge: Cambridge UP.
- BÉNYEI T. (2000). *A rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern,* Budapest: Akadémiai Kiadó.
- BOLLOBÁS E. (2005). *Az amerikai irodalom története.* Budapest: Osiris.
- BROEDEL, H. P. (2003). *The Malleus Maleficarum and the Construction of Witchcraft.* Manchester: Manchester UP.
- BURTON, T. (1999). *Sleepy Hollow.* Paramount.
- CARROL, N. (1990). *The Philosophy of Horror: Paradoxes of the Heart.* New York: Routledge.
- CRARY, J. (1992). *A megfigyelő módszerei.* Budapest: Osiris, 1999.
- FREUD, S. (1919). A kísérteties. In: *Sigmund Freud Művei IX. Művészeti írások* (pp. 245–281). Budapest: Filum, 2001.

- GOETHE, J. W. (1810). *Színtan*. Budapest: Corvina, 1983.
- IRVING, W. (1820). Az Álmosvölgy legendája. In: *Amerikai elbeszélők I.* (pp. 27–58). Budapest: Európa, 1985.
- JAY, M. (1988). A modernitás látásrendszerei. *Vulgo*, 2(1–2)(2000):204–218.
- KITTLER, F. (2002). *Optikai médiumok*. Budapest: Ráció, 2005.
- LAGRECA, N. (2009). *Rewriting Womanhood: Feminism, Subjectivity, and the Angel of the House in the Latin American Novel, 1887–1903*. University Park, PA: Pennsylvania State UP.
- ODELL, C. – LE BLANC, M. (2005). *Tim Burton*. Harpenden: Pocket Essentials.
- ORSZÁGH L. – VIRÁGOS Zs. (1997). *Az amerikai irodalom története*. Budapest: Eötvös József Kiadó.
- PAGE, E. (2006). *Gothic Fantasy: The Films of Tim Burton*. London: Marion Boyars. (e-book).
- RULAND, R. – BRADBURY, M. (1991). *Az amerikai irodalom története*. Budapest: Corvina, 1997.
- VIRÁGOS Zs. (2003). *Portraits and Landmarks: The American Literary Culture in the 19th Century*. Debrecen: Institute of English and American Studies.

Turnacker Katalin

KÍSÉRTETIES ÉS TRANSZGENERÁCIÓS ÁTVITEL: A NAGY SZÉPSÉG

A nagy hagyomány

A Fellini-életmű sok filmje és Paolo Sorrentino *A nagy szépség* (2013) című alkotásának kapcsolata számos ponton kimutatható, e tényt legszemléletesebben mégis *Az édes élet* (1960) és a Sorrentino-film záró képsora igazolja. Fellini filmjének végén az átdorbézolt éjszaka után a léha társaság lemegy a tengerpartra, ahol megbámulják a hatalmas valamit, amit a halászok kifogtak. Az egyetlen halfajra sem hasonlító, ismeretlen, fantomszerű lény felbukkanása megmagyarázhatatlan, a jelenet rendkívüliségét élettelen szemének közelképe nyomatékosítja, ami egyúttal átvezet a következő beállításhoz. A csoporttól távolabb Marcello észreveszi Paolát, akivel akkor találkozik, amikor a néptelen tengerparti étteremben regényírással próbálkozik. A fiatal lány, aki szintén nem római, és Marcello szerint olyan, mint egy angyalka a perugiai freskókon, valamit mond, amit a tenger morajlása, a beszédfoszlányok, a távolság miatt nem lehet tisztán értetni. Marcello közelképe tekintetének irányát, kifejezésmódját és mozdulatait köti össze a térben távolabbi Paoláéval. A kezdeti kommunikációs zavar, az érthetetlenség végül mégis tisztázódni látszik: a lány kérdő-hívó mimikájára a férfi lemondó gesztusa válaszol. A kettejük között zajló metakommunikáció és a fantomszerű lény megjelenésének megelőző képsora eltávolít a főszereplő narratívájától, tágabb összefüggésbe helyezi a történetet. E kitágítás a művészetre utal, nevezetesen Marcello alkotásvágására, kísérletére, hogy megírja művét, amit blokkol vagy elfed az édes élet pillanatnyisága, izgalma, szenvedélye. Az írásképtelenség állandósult állapot, amiből a filmvégi szekvencia szerint sincs kiút.

A mentális utazás egy stációja ez, amelynek következő állomását a passzív filmrendező főhős bensőjében uralkodó káosz jellemzi Fellini *8 és féljében*, aminek egyik oka az, hogy „[...] minden alkotó embert fenyeget a szakmai impotencia gondolata, a félelem attól, hogy

egy napon elapad a forrás.” – nyilatkozza a rendező (Chandler, 1998, 108.). Az alkotó ember tehetségének, kreativitásának elvesztésétől való félelme bizonytalanságot, zavart eredményez, betegségbe való menekülést vált ki. A modern művészet paradoxonja éppen az, hogy ez a mentális állapot a vizualitás szabad áramlását engedi érvényesülni, azaz az álom, a fantázia, az emlékezés képei szerzői önreprezentációként és önreflexióként szövődnek gazdag narratív-szimbolikus-asszociációs hálózatba. Fellini a számára egyre tudatosabbá váló alkotásfolyamatban, amely bizonyos menekülésként is értelmezhető, tisztázza a realista megalapozottságú, közvetlen jelképes összefüggéseket létrehozó álmképeinek eredetét és kiemelkedő szerepét.

Az olasz rendező további munkáiban, különösen a *Fellini-Róma* (1972) és a *Fellini-Casanova* (1976) című filmekben kerülnek felszínre sokrétű vizuális formában a tudattalan mentális struktúrái, amely rendszertelen rendszerben a tradicionális olasz kultúra, a mitológia, a művészet képi kifejezései sorakoznak fel. Az alkotó önmitológiája kisebb-nagyobb elbeszélések, empirikus élettapasztalat, legendák, kulturális-művészeti emlékek töredékeiből áll össze, s létrejön a modernitás demitologizált világának mítosza (Kovács, 2005, 204.). E jelenség egyik legszebb példája a római freskók eltűnése Fellini *Rómájában*. A történelmi múlt értékei rejtett zártságukból a felszínre kerülnek, s e találkozásuk a modern világgal eltűnésüket eredményezi (metróépítés során a munkások ókori freskókra bukkannak, amelyek a felvevőgép szeme láttára elhalványodnak). Az olasz nagymester felfogásában a modern társadalom felszínén a szórakozás, az élvezet, a technológiai-technikai fejlettség tárgyai, a 'modern barbarizmus' látványosságai nyűgözik le a fogyasztókat.

Az olasz filmtörténet egyik nagy hagyományaként övezi tisztelet Fellini életművét, amely hatás közvetlen vagy közvetett módon máig foglalkoztatja a rendezőket.¹ A történelmi múlt értékei, eszméi, szellemisége a kulturális tudattalan részeként különböző korokban visszavisszatérnek, újabb és újabb formát nyernek. A Fellini-örökség ismételt felbukkanását példázó Paolo Sorrentino-filmben megtalálható a nagy példakép összes jelentős motívuma: a gazdag polgárság léhasága, 'édes élete', a művészet és a vallás szerepe, az alkotó személyiség válsága, a különféle nőalakok, és nem utolsósorban Róma híres épületei, utcái, terei. Sorrentino filmje azonban nem pusztán újrafogalmazza, adaptálja és aktualizálja az egykori modern olasz társadalomról, annak polgáraitól és művészeiről készült narratívát, hanem a filmörökséget, tágabban az olasz kulturális-művészeti tradíciót, mint egyfajta kísértő-kísérteties fantomot érzékeli és érzékelteti, amely időről időre visszatér, és a művészetekben

¹ Filmtörténeti kutatások alapján Fellini életműve egyedülállónak tekinthető, közvetlen kapcsolata a 20. századi olasz filmmel főként Giuseppe Tornatore munkásságában fedezhető fel. Legjellemzőbben a *Cinema Paradiso* (1988) viszi tovább Fellini narrativitását, mesélőkedvét, a mozi iránti szeretetét.

alakot ölt. Tanulmányomban azt igyekszem alátámasztani, hogy *A nagy szépségben* a fantomatikus kísérteties kétféle formája, egy konkrét, közvetlenül megjelenített és egy indirekt, ki nem mondott van jelen. Az egyik esetében a narrációban testet öltő fantomatikus lény a főszereplő maga, Jep Gambardella, aki olyan teremtmény, akiben Fellini különböző filmjeiben ágáló alteregója ölt testet, és aki egyúttal a 21. század képződménye is. A másik esetében pedig a nagymester filmjei, különösen *Az édes élet*, *a 8 és fél*, *a Róma* mint az olasz művészet kiemelkedő alkotásai lesznek olyan fantomszerű jelenségek, amelyek a narratív audiovizuális felszín mögött lapulnak meg, nyíltan nem fedik fel magukat, viszont nélkülük nem képződhetne meg *A nagy szépség* metastruktúrája.

A fantomatikus kísérteties

Freud az 1919-ben írott esszéjében foglalkozik 'das Unheimliche', a kísérteties esztétikai kérdésével, amely fogalom leírása, megragadása a gyakorlatban használatos többféle értelme miatt máig nehézségbe ütközik. Az alkalmazások közös magját kutatva állapítja meg Freud, hogy „a 'kísérteties' az ijesztőnek, borzongatónak az a fajtája, amely valami régóta ismert, bensőséges dologra vezethető vissza.” (Freud 1919; magy. kiad. 1998, 66.). A pszichoanalitikus a nyelvi elemzésen át az irodalmi példákig azokat a körülményeket és módozatokat veszi szemügyre, amelyekben az otthonos, a megszokott, az ismerős, a tudott ijesztővé, 'unheimlich' lesz. A kísérteties az elfojtás folyamatában alakul ki, amelynek során a nem új, a nem ismeretlen idegenné válik. Ehhez kapcsolódik a heimlich szó egyik jelentése: a titkos, a rejtett, amit Freud Schelling meghatározásával tesz egyértelművé: „Kísérteties mindaz, ami titok, tehát rejtettnek kellett volna maradnia, mégis föltárult.” (Freud 1919; magy. kiad. 1998, 67.).

A német romantika gondolkodóinak, elbeszélőinek munkáiban számos példát találhatunk a kísérteties érzés, hangulat és hatásmechanizmus érzékeltetésére. E.T.A. Hoffmann és íróársainak fantasztikus fabulái a német filmtörténet expresszionista avantgárdjának alapját képezték, meséik nem csak a német nyelvterületen és a húszas években élveztek elsőbbséget, hatásuk, újrafogalmazásuk napjaink filmjeiben is megtalálható.² Az elbeszélői entitás és pozíció változtatása, a feszültség szabályozásának módjai és az elbeszéléseket megérteni, élvezni kívánó befogadó bizonytalanságban tartása a filmi narráció fontos sajátossága mind

² A doppelgängernek számos példája közül e helyütt szerepeljen pár figyelemre érdemes mű a közelmúltból. Amerikai produktumok között válogatva David Lynch két munkája, az *Útvesztőben* (1997) és a *Mulholland Drive* (2001), valamint Christopher Nolan *A tökéletes trükkje* (2006) emelhető ki. A német gyártás legújabb filmjei közül pedig Leander Haußmann paródiájára, a *Hotel Luxra* (2011) és Christian Petzold drámájára, a *Phoenix* bárára (2014) figyelhetünk fel.

a klasszikus, mind a művészfilmes elbeszélésmódot tekintve. Tanulmányom filmjének esetében a kísérteties ugyan nem közvetlenül a német romantika hagyományához kapcsolódik, felfogásmódjától, érzéseitől, hangulatától azonban nem áll távol. Az unheimlich érzése főként a Fellini-alteregő miatt kapcsolható a főszereplő alakjához, és ez egyben a 'Doppelgänger'-jelleg 21. századi megjelenése a filmben.

Freud felfogásában a hasonló megismétlése a kísérteties érzés egyik forrása. Filmek esetében elsősorban a térszervezés, mint a mozgóképi megjelenítés egyik alapja fedti fel a hasonlóságot. Feltűnő módon és nagy gyakorisággal jelennek meg Róma terei, utcái, épületei Fellini mozgóképeiben és Sorrentino filmjében, amit nem a narratív dramaturgia véletlenje irányít. *A nagy szépség* főszereplőjének szemlélődő-megfigyelői sétálása, magatartása, s egyszersmind befelé irányuló tekintete az ismert helyszíneken kísérteties érzést kelt. Elbizonytalanít abban a tekintetben is, hogy a néző számára nem egyértelmű, az alak a filmi valóság 'objektív' tereiben tartózkodik-e avagy mentális állapotának helyszínein. Az alteregő vagy másként fogalmazva, hasonmás térbeli meghatározottsága mellett időbeli jellemzője lényeges, hiszen múltjában és jelenében tesz sétákat, s a film végén fiatalkorának idilli szigetére 'tér vissza'. A narráció ezen 'lezárása' visszacsatol a film eleji motívumokhoz, az olasz múlt kőbe vésett emlékeihez és az azokat csodáló japán turista halálához. Mindez implikálja a hasonmás eredetét, kialakulását és elmúlását. Freud esszéjében Otto Rank alapján kiemeli, hogy a hasonmás „az én pusztulása elleni bizonyíték” (Freud 1919; magy. kiad. 1998, 71.), egyfajta tiltakozás a halál ellen, elhárítás a képzelet, a visszaemlékezés képviségén keresztül. Feszültség abból az ellentmondásból származik, hogy a hasonmás a „halál kísérteties, élő hírnökévé válik.” (Freud 1919; magy. kiad. 1998, 71.). *A nagy szépséget* Fellini hagyománya alapján a fantomatikus visszatérés figurációja, terei és időbeli mozgásai határozzák meg.

Ábrahám Miklós és Török Mária (1975; magy. kiad. 1998) pszichoanalitikusok Freud nyomdokain haladva a transzgenerációs fantom jelenségét elemzik, s megjelenését a megnevezhetetlen interperszonális és transzgenerációs következményeként tartják számon. Titok ez, vagy inkább ki nem mondható, nem láttatható, amely akaratlanul mégis továbbadható. Ábrahám és Török kutatásukban arra is választ kerestek, hogy ez a jelenség vagy helyzet személyes élményen alapul-e, valós eseményeken, vagy lehetséges-e kiterjesztése például a kultúra, a művészet területére. Kifejtik, hogy a titkos lelki tartalmak örökölhetők, nem kötődnek kizárólag egyéni élettapasztalatokhoz, hanem mások konfliktusaiból, rejtett tartalmaiból eredhetnek. A transzgenerációs átvitel során formálódó lelki tartalom részeiben állandóan változik, mégis egységes képet mutat. A kulturális művészeti szakadások – mint például Fellini esetében a tradicionális történeti és a modern barbár közötti – érintik a következő generációt, jelen esetben a filmkészítőt. Az 'idegenfantom' a kísértő 'hazajáró' az előző nemzedék hangja, képei a másik nemzedék

tudattalanjában helyet kap, s a műalkotások formai-stiláris eszközeinek segítségével felszínre kerül, elemzéssel feltárhatóvá válik. Ekképpen túllépve a családi pszichológián a kulturális minták, az ideológiák gyökereinek vizsgálata új perspektívát jelenthet. A fantomatikus visszatérések egyén, család összefüggésein túl, egész közösségek, nemzetek szintjén felfedhetőek (Ábrahám és Török, 1975; magy. kiad. 1998).³ Tanulmányom további részében vegyük szemügyre *A nagy szépség* főszereplőjének kísérteties-fantomatikus voltát és a filmkulturális örökség átvitelét. Mivel e karakterisztikum-együttes elemzés-módszertanilag nem tárható fel elszigetelten, nem szakítható el a narráció összefüggéseitől (téridő kontinuum, motiváció, kauzális viszonyok), ezért kiinduló állításaim alátámasztása sem tagolódik részekre, azokra egységes választ igyekszik adni.

A fantomatikus visszatérés hármassága: figuráció, tér és idő

A főszereplő és társaságának jellemzése, a figuráció kialakítása, tér-időbeli kapcsolatainak kifejtése egyértelműen azt támasztja alá, hogy *A nagy szépség* a Fellini-örökség visszatérésének egy példája. E hármasság: alteregó vagy hasonmás, Róma helyszínei, múlt és jelen összefüggéseire már az expozíció első két jelenetében felfigyelhetünk. Az antik Róma művészeti értékei, neves épületei, szobrai elsőként kívülről, külső nézőpontból, a turisták rácsodálkozó-elragadtatott tekintetének tárgyaként kerül a vászonra. Az olasz történelem büszkeségei a külföldiek jelenlétével pusztá attrakciókká silányulnak, idegenné válnak. Az Aurelianus-féle fal előtt ágyút sütnek el; a Janiculus-domb emlékművei közül kiemelkedik a legismertebb történelmi alak, az olasz függetlenségért és szabadságért vívott harc hőséneke, Garibaldi-nak lovasszobra, miközben a Fontana dell'Aqua Paola épületében kórus éneke szórakoztatja a bábézkodókat. A koronát az ekképpen bemutatott együttesre Róma panorámája helyezi fel, amely a japán turisták fényképezőgépeinek objektívjén át lesz kísérteties, és főként azért is – amint az már a tanulmány elején szóba került –, mert a halálhoz kapcsolódik. A történelmi tér mellett a film másik kísérteties aspektusa az időhöz kötődik, mely talán legszembe-tűnőbben a múlt jelenvalóságában mutatkozik meg. Permanenciájához elengedhetetlen

³ A transzgenerációs elméletek bár nem újkeletűek, a 21. században egyre kiterjedtebbé, nyomatékosabbá válnak. A transzgenerációs örökséget (mint például a holocaust traumáját, a kitelepítést, a család nőtagjának megerősöskölését) a pszichoanalitikusok mint a szülők tudattalanjából az utódokba kerülő képződményt, titkot, fantomot kutatják a pszichoterápiás gyakorlatban. Erdélyi Ildikó (2015) a pszichodráma formáját felhasználva jut arra a megállapításra, hogy a fantomatikus jelenségek az elfojtás vagy a hasítás következményei. A megküzdési stratégiák elégtelensége miatt a feldolgozatlan titok mint 'idegen' fejt ki működését. A terápiás gyakorlatban leírhatóvá, elemezhetővé válik a családon belüli transzgenerációs örökség, amelynek feltárása viszont a kultúra, a művészet területén problémát jelent. A kultúra nagyrészt megfoghatatlan, inkább tekinthető életmódnak, lelki hajlammak, érzékenységeknek, ezért transzgenerációs tartalmainak feldolgozása nehézségbe ütközik. Művészeti példák segítségével nyerhetünk valamiféle képet a nemzeteket érintő titkokról, fantomatikus-kísérteties jelenségekről.

észleleti szenzibilitás szükségeltetik, amely az átélés általi tapasztalatszerzéshez kapcsolódik. A szépség folyamatos jelen idejű, erősen intenzív, emocionális indíttatású pszichikai állapotot eredményez.

A második jelenet az előző audiovizualitásától élesen elütő, azzal erős ellentétben álló egyfajta cezúrával indul: Jep Gambardella 65. születésnapját ünnepli éjszaka a római gazdag polgárság. *Az édes élet* 21. századi idézete ez a sikító nő közelképével, a vadul táncolók plánváltásaival, hang-eklektikájával (technozene és mexikói dalok egyvelege szól). Jep, a főszereplő bemutatásának jelenete jellemző közegében ábrázolja őt: luxustereiben, éjszaka, írók, képzőművészek, színészek, producerek, egykori arisztokraták társaságában. Már külseje (öltözet, cigaretta, szemüveg) is idézi Fellini alteregóját, a Guidót alakító Marcello Mastroiannit, amit a film a következő epizodikus leírásokkal tovább árnyal, jellemvonásainak ecsetelésével elmélyít. A filmek főalakjait összeköti többek között alkotásfolyamatuk blokkja is: *Az édes élet* újságírója sosem írja meg regényét, a *8 és fél* rendezője nem képes elkészíteni filmjét, és Jep negyven évvel ezelőtt sikeres regényt jelentetett meg, újat viszont képtelen írni, zsurnalizmusból élő léha életművész vált belőle. Kétségkívül Fellini örökségének 21. századi kísérteties visszatérésének lehetünk tanúi, amely a 'modern barbarizmus' következményeinek hatására gyökeresen átalakult környezetében reflektálja a művész és művészet helyzetét, viszonyait, szerepét. Sorrentino filmje további filmtörténeti idézetekkel és önreflexióval szolgál. Jep képi bemutatásához – részleteiben láttatja: először hátulról, majd oldalról és szemből – Jean-Luc Godard módszerét hívja segítségül. *Az Éli az életét* című filmben a főszereplő, Nana fotografikus portréival indul a narráció, amelyet más képi reprodukciókkal, szövegekkel, nyelvvel ötvöz egybe mozgóképi kollázssá. A *nagy szépség* szereplőjének mediális reprezentációja ezen eljáráshoz kapcsolódik azzal a különbséggel, hogy reflexióját ironikus humorral adja elő. Az olasz filmtörténet kultikus rendezőjévé avanszáló, fekete humorral operáló Marco Ferrerire (mint Sorrentino személetéhez köze állóra) és a fogyasztói trivialitás alapjára, a showbizniszre történő hivatkozás sem maradhat ki: a Colosseum-díszletből (mint születésnap tortából) lenge öltözetű kövér, öregedő nő bukkan elő, mellén 65-ös számmal. Az ironikus groteszk beállítás általános értelemben vett hasonlat: a tévés ex-showgirl a teljes fizikai-mentális szétesés szélén áll, amely megállapítás az egész társaságra igaz. A jelenet tetőpontján a főszereplő személyére szabott jókívánság szélesebb összefüggést nyer, a film ironikus módon egyúttal Róma 'boldog születésnapjaként' nevezi meg az eseményt. A tér-idő-figuráció hármasa ekképpen többszintű önreflexiós szövetben tovább erősíti a fantomatikus visszatérést Fellini filmjein és filmtörténeti referenciákon keresztül a posztmodernitás utáni, 'poszt film' éra olasz mozgóképén.

A narráció kibontakozásában a múlt és jelen ideje, a művésztörténet egykori és a ma luxus-terei, az emlékezés és a mindenkori tapasztalat, a megfigyelés képisége egybeolvad.

Jep fényűző tetőlakásának egyik oldala a Colosseumra néz, a másik egy apácakolostor barokk kertjére, ahol szintén visszatérő motívumként gyermekek szaladgálnak, mintegy direkt kapcsolatban a nappal idejével, az emlékképek és az általuk létrehívott belső állapottal. Mivel az egymást követő képek többnyire nem jelzik a különböző narratív-pszichológiai síkokat és átjárásokat, tovább erősödik az 'unheimlich' érzése, a fantomatikus alak ambivalens viszonya saját magához. Jep valóság és képzelet, valós érzet és vízió között oszcillál, ami a visszatérő kisgyerek képéhez köthetően gyermekkorára vezethető vissza. Bár a filmben nosztalgikus érzelmeket, egyfajta visszavágyódást ébresztenek a játszódozó kicsik a kertben, az mégis több puszta hangulatnál, s átvezet a túlvilági lényekkel való foglalkozás kérdéséhez.

Sheldon Bach (1994; magy. kiad. 2012, 117.) írásában megállapítja, hogy a szellemektől, szörnyektől való félelmet integrálni nem tudó emberek egyfajta azonosulást érznek azzal az ellentmondással, hogy ezek a lények valóság és fantázia között lebegnek. A pszichoanalitikus ezen észrevételeit ugyan a nem egészséges lelki fejlődés kapcsán teszi meg, nem nehéz belátni, hogy ezáltal tágabban a személyiség tudatos-nem tudatos bizonytalanságát, félelmeit jelöli meg. Ez az állapot különösen jellemző az olyan alkotó tevékenységet folytató egyénekre, akik kreativitásuk, fantáziájuk kiapadhatatlan forrására és erejére támaszkodnak. A nem-emberi lények népes csoportja már a korai némafilmtörténetben kiáramlott a filmvászonra, és a horror műfaj sokféle szubzsánerét alakította ki. A vámpírok, zombik, kísértetek, gólemek, bábuk, hasonmások és képzeletbeli társak Bach értelmezésében kompenzáló elhárítás a szorongás, félelem ellen. Sorrentino filmjének szereplője a fentiek értelmében Fellini művészalakjainak hasonmása, fantomatikus lény abban az értelemben is, hogy folyamatosan mozog, sétál, utazik, éjszaka és nappal, Róma külső helyszínein és enteriőrjeiben, tapasztalati és imaginárius világa között. Átmulatott éjszakák után nappal magányosan kószál a még alvó városban, Róma üres terein, s megannyi antik emlék között új megfigyelésekre, érzésekre tesz szert: a Fontana di Giacomo della Porta vizében megmosakszik, meg-megáll, nézi a kövér apácát, a gyerekeket. Ezen elbeszélői nyugalom érzése és a szépség szemlélődő fogyasztása megszakad, amikor az egyik kislány hosszasan őt, mint idegent, nem-ismerős lényt figyeli. A külső fokalizációval kiemelt beállítás a nézőnek címzett kiemelés, hiszen Jep megfigyelését követő és szubjektív belső szemszögétől is erősen elkülönülő objektív ábrázolásról van szó.

A nagy szépség főszereplője elegánsan öltözött, a történelmi Róma labirintusában otthonosan barangoló, apró hétköznapi élvezeteket konzumáló flâneur, aki Walter Benjamin leírásának és 21. századi átalakulásának egyaránt megfelel. A kószáló „számára a város élesen különválnak dialektikus pólusaira: tájként nyílik meg előtte, és szobaként zárja körül.” – írja a filozófus (Benjamin 1972–1989; magy. kiad. 2001, 217.). A privát lényét, élményeit előtérbe helyező ember dologtalan magatartása már nem a munkamegosztás elleni tilta-

kozásból adódik, a marxista szemlélet mégsem vett ki az olasz kultúrából. A neorealista film valóságfogalma, esztétikája talaján bontakozott ki Fellini művészete, és Pier Paolo Pasolini elméleti-gyakorlati munkássága.⁴ Eme ideológia visszatérése a film narrációjában Jep művészekből és dilettánsokból álló társaságának olasz életformáról folytatott beszélgetése során konkrétan is megnevezésre kerül. Egymással ütköztetett állítások alkotják a reflexiót, amely egyrészt, mint a kollektivista közepszerűség továbbélése a mában, másrészt, Flaubert munkásságára hivatkozva, mint annak cáfolata csap össze.

A flâneur jellemzői a Sorrentino-filmben történelmi megalapozottsága mellett az évezred utáni változások lenyomatait is magán viseli. Riporterként ugyan céllal utazik különböző helyszínekre és vesz részt társasági összejöveteleken, művészeti performance-okon, munkáját mintegy mellékesen végzi. Az események alkalmat nyújtanak számára, hogy történeteket meséljen el, valójában mégsem képes újabb művet írni. Mint fantomikus lény mindkét térben, mindkét időben, öröklött és empirikus, átélt narratívák között létezik. A kényszerű-kísérteties barangolás állandósult állapota támaszt lerombolhatatlan akadályt írói munkásságának folytatása előtt. Az éjszakai Piazza Navonán és reggel, a Tiberisz folyó partján tett sétái alatt hallható belső monológja magyarázatul és bizonyítékként egyaránt szolgál. A 26 évesen Rómába érkező ifjú regénye sikerének köszönhetően hamar elérte 'az előkelő élet királya' címet, és egyfajta hatalomra tett szert: bármit romba dönthet vagy létrehozhat, ha akarná. Annak az ifjúnak a képzeleti alakja formálódik, idéződik meg, aki a *Róma* című filmben megérkezik álmai városába. Autobiografikus direkt vonatkozásban is érthető: egykoron Fellini érkezett meg szülővárosából, Riminiből, hogy meghódítsa a filmművészet széles közönségét. Feltűnnek az immáron erősen átalakult Via Veneto, az olasz rendező kedvenc tartózkodási helyei és márványtáblája.

Művészetek és nők városa

A férfi főszereplők kísérteties hasonlósága mellett éppoly szembetűnő Fellini nőalakjainak, ún. 'háremének' megidézése, nőkről alkotott szinte mitologikus történeteinek mesélése. Figurációjuk tartalmi-formai jegyeiben az elit kulturális vonatkozás keveredik a triviális, alpári népi jelleggel, amit kiélezetten művészeti tevékenységhez kapcsoltnak látunk. Sorrentino filmje mintegy leltárt készít extrém önkifejező jelenségekről, amelyek főszereplői nők: egy mezítelen (vörösre festett fanszörzetén sarló és kalapács) performance-művész

⁴ *A nagy szépség* Pasolini filmjeivel is kapcsolatot tart, gondoljunk az Élet-trilógia alkotásaira, azok közül főként a *Decameronra* (1971). E művel a Parco Savello, a narancsliget jelenete egyértelmű asszociációt alakít ki: egy apáca létrán állva szedi a narancsot, a lombkoronából csak szoknyájának alja és lába kandikál ki, amely bizarr jelenetet Jep pajzán élvezettel szemlél.

fejfel ront az ókori városfalnak; egy író és tévés személyiség tizenegy regényével kérkedik; egy kislány akciófestészetével bővíti el a sznob gazdag polgárságot, és képeinek horribilis összegével tölti meg a családi kasszát. E felsorolás korántsem teljes, viszont alkalmas arra, hogy a művészet 21. századi helyzetének film szerinti felfogását megismerjük. Előadások és látványos események formájában jut el a kortárs művészet a gazdag, dilettáns és szenzációra éhes közönséghez. Az alkotási folyamat nehézségeit jól ismerő Jep egyedüli ellenzőként ironikus stílusban viszonyul a látottakhoz: a szocialista szimbólumokat mint öncélú kliséket leleplezi; hazugságnak, önbecsapásnak tartja a gyereknevelés és családi boldogság rovására végzett írói és tévés munkát; az elveszett gyermekkor, a kiszolgáltatás mértéke miatt a művész a kislánnyal való bánásmódot egyenesen elítéli. Alkotó hasonmás szerepében, megfigyelő részvételével az eseményeken mégis olyan, mint aki távolságot tartva külső nézőpontból vizsgálja az eseményeket, ezáltal nyomatékosít egyfajta szerzői jelenlétet. Ironikus reflexiója igazán groteszkké akkor válik, amikor törpe lapszerkesztőjével együtt kibeszélik és megmosolyogják a látottakat. A figuráció Fellini nőalakjait éleszti fel, ugyanakkor a rendezés torzításos technikájára hívja fel a figyelmet.

A kortárs művészeti performance, akció és hazug szemfényvesztés erőteljes ellenpontja a Róma turisták elől elzárt, valódi művészettörténeti értékeit bemutató szekvencia: a kulcsok őrzője sorra nyitja ki a lezárt ajtókat, amelyek mögött Jep és barátnője előtt feltárul a 'nagy szépség'. A mozgó kamera úgy mutatja be a csodákat, amint azt *Az édes életben* láthattuk, ugyanakkor Alan Resnais *Tavalý Marienbadban* című filmjének kísérteties-ismétlő részletezésére is asszociálhatunk. Fellini azt vallja, hogy „a művészet [...] az volna, hogy honvágyat érezzünk, jóllehet otthon vagyunk. Hogy ez sikerüljön, az illúzióhoz kell érteni.” (Kezich 2002; magy. kiad. 2006, 9.). A tökéletes trükk, a varázslatos feltárás a mozgóképi apparátus alkalmazásának artisztikumából jön létre, az építészeti terek és az azokban található festmények, szobrok önálló vizuális egységet alkotnak. Az otthonosságot sugárzó képsorok mégis kísérteties érzést keltenek, az emelkedett pillanatok valamiféle borzongató atmoszférát hordoznak, jóllehet az illúzió bűvöletével operálnak. A filmi voyeurség újabb formát ölt: a Piazza dei Cavalieri di Malta kapuján található kulcslyukon keresztül élvezzük a világhírűvé vált látványt. Róma legszebb palotáiban barangolhat a néző a szereplőkkel együtt a jelenből visszafelé az időben, a belső terek labirintusában. Az 'unheimlich' tagadhatatlanul uralja az atmoszférát: hasonmások társaságában, az illúziós apparátus működése következtében, a nagyfokú bevonódás miatt a néző maga is közel kerül az örök élet és a halandóság ellentmondásához. A megvilágítás módja nagyban alátámasztja a hatást: a Capitoliumi Múzeumokban például imbolygó gyertyafény rajzolja körül a terek mélyéből előbukkanó történelmi és mitologikus figurákat; a szereplők arcát a fény alulról, éles árnyékot vetve emeli ki. Régi korok remekeinek

sorából kiemelkedik a Palazzo Barberiniben található Galleria Nazionale d'Arte Antica, ahol Raffaello talán leghíresebb festménye, a *La fornarina* található. A leplezetlenül kitárulkozó szépség csodálata a filmben nem pusztán a női test és a szerelem dicsérete, hanem szenvedélyes vallomástétel a művészeti értékek halhatatlansága, a 'szépséges örök nő', Róma páratlansága mellett. Eme életigenlő emelkedettségre a kísérteties hasonmás természetéből adódóan szükségszerűen következnek a halál eseményei.

Holtak szigete

Sorrentino filmjének végén Jep újabb munkájának helyszínére hajózik (a Costa Concordia tragédiájáról készít riportot). Időben és térben visszaemlékező utazást tesz, képzeletben találkozik fiatalkori énjével, a már halott szerelmével, a tengerparti környezettel. Mentális hajóútja során mindazokkal a problémákkal kerül szembe, amelyeket igyekezett elkerülni: a halál, a tartalmas élet, a művészet, a szépség kérdéseivel szembesül. Belső monológjában kísérletet tesz egyfajta tisztázásra, amit ifjúkori szerelme halálának feldolgozása indít el. E helyütt a narráció összegzésnek, nagy szavakkal ars poeticának, filozofikus bölcsekedésnek tetszik.⁵ Mégsem az, hiszen csak fecsegés, üres szavak, sokszor hallott, különböző formába öntött beszéd, nyelvi kifejezések, filozofikusnak mondott trivialitások összessége (azaz bla-bla-bla – Jep szavaival).

A narrációs szöveget tekintve ez a beszéd felfogható – noha tele ellentmondással – egy új kezdet, az írás elkezdésének ígéretként, ha eltekintenénk a vizuális kifejezéstől, közelik és superközelik szekvenciájától. Jep Gambardella egészvászmat betöltő intenzív belső életet tükröző arca mellé emlékeinek, egy paradicsomi szigeten töltött egykori élményeinek, fiatalkori másának és szerelmének képei kerülnek, mintegy egyértelműsítve eredetét, gyökereinek feltárását. E vizuális sort a Santa Scala di S. Giovanni meghatározó szerepe, mint az egész filmen végighúzódó bibliai vonatkozású szimbolika nyeri el értelmezésbeli helyét. A Teréz anya másaként asszociálható puritán életet élő, szegénységi fogadalmát mindenkor betartó Mária nővér a kereszténység főtemplomaként tisztelt S. Giovanni in Lateranóval szemben található 'Szent lépcsőn' térden csúszva ismétli meg Jézus Pontius Pilátushoz vezető útját. Visszatérés a kereszténység, s ezzel a kultúra, a művészet gyökereihez nemcsak a filmbeli idős apáca számára lesz fontos, még ha Jep érzelmei és egykori fiatal szerelmének utolsó képe nem is ezt látszik alátámasztani. Kétség kívül meghatározó örökség ez, amely itt konk-

⁵ Szabad idézet Jep belső monológjából: Mindent betemet a fecsegés, a zaj, a csend [...] az érzés és a félelem. A szépség rövid villanásai. [...] a szálnalmas züllés és a nyomorult emberiség. Mindent betemet a zavarodottság, hogy ezen a világon vagyunk, bla-bla-bla [...] Nem foglalkozom a más világgal. Épp ezért ez legyen a regény kezdete. [...] Elvégre ez csak egy trükk. Ez csak egy trükk.

rétan Fellini nyomdokain (is) halad, azt jó ötven év távlatából komplexitásában újraéli, újrafogalmazza, akár tudattalanul felszínre hozva a modernizmus utáni 'poszt film' kulturális-művészeti szakadásait.

A film strukturális jellemzőit tekintve a körkörös elbeszélés példáját látjuk, hiszen ez a belső beszéd a film elején olvasható ajánlás szerepét betöltő idézethez kapcsolódik, azzal zárja be a kört: „Az utazás hasznos dolog, megmozgatja a képzeletet. A többi mind csak csalódás meg fáradtság. A mi utazásunk teljesen képzeletbeli. Épp ebben van az ereje. Az élettől visz a halál felé. [...] ami a lényeg: mindenki utazhat így, ha akar. Elég, ha lehunyja a szemét. Ez van az élet másik oldalán.”(Céline, 1953; magy. kiad. 2003) Louis-Ferdinand Céline regénye, az *Utazás az éjszaka mélyére*, amelynek elejéről származik a fenti szöveg, radikális pikareszk, a sötétség mélyére vezető 'nagy utazás' újraírása a szegénységről, nyomorról, szörnyűségről, az emberiség mélységes boldogtalanságáról. A címbeli metafora (az éjszaka mélye) egyszerű, általánosan ismert, mint ahogy a vele szemben álló világosság-fogalom is, mégis a regényben felszínre hozott kizsákmányolás, nyomorúság, jogfosztottság, kiszolgáltatottság és függőség Istentől, politikai-gazdasági hatalmaktól nagyfokú komplexitást mutat, és nem csak a modernitás tágan vett körülményeire vonatkozik. Az egzisztencializmuson túl a földi létezés minden szintjét, metafizikai értelemben is, átjárja. Mélységes pesszimizmusa a lázadás, a társadalmi felemelkedés reményétől is megfoszt. A művészetek és a női test szépsége elsősorban romlandósága, pusztulása révén ragadható meg, ahogyan a nappali fény élvezetét az éjszaka mély szakadékainak borzongása váltja fel.

Freud halálöszön fogalma és Balázs Béla művészetekre vonatkoztatott halálesztétikája az elmúlás szépségét éppúgy birtokolja, mint az élet minden szférája. Jep is a szépséget keresi, a reggeli fényben hazafelé tartva újra és újra felfedezi, élvezi azt, viszont éjszaka, és később már nappal is, az elmúlással találkozik. *A nagy szépségben* a test és a testiség szintén fantomatikus és kísérteties, hatalma határhelyzetben jön elő, főként akkor, amikor a halálhoz kapcsolódik (Freud 1919; magy. kiad. 1998, 71.). Jep érzelmi kapcsolatainak végpontja az elmúlás: az ismerős fiatalember öngyilkos lesz, halálos beteg barátnője egyik közösen eltöltött éjszakájuk után élettelenül fekszik az ágyon, fiatalkori szerelmének halálhíre végleg kizökkenti megszokott életritmusából. Ez utóbbi találkozás juttatja el immáron a 'holtak szigetére'.⁶

⁶ A test és lélek problémája különböző tudományterületek vizsgálódásaiban és értelmezéseiben kap többféle hangot, és nem ritkán a természettudományok, a humán tudományok és a művészetek közti feszültséget is reprezentálja. E probléma egy példája a kulturális emlékezet kutatása, amely aspektusból *A nagy szépség* is elemezhető lenne.

Képkapcsolatok

Fellini öröksége mellett a modernitás öntudatos újhullámos szerzőiségének hagyománya is felismerhető *A nagy szépség*ben. A diszkontinuitást, széttöredezettséget hangsúlyozó, a narratív kauzális logikát lebontó elbeszélésmód a személyiség és a világ széttagoltságát fejezi ki, s domináns stílusa az összefüggő cselekmény ellen lép fel. Céline regényére történő hivatkozás már a film elején megnyitja az intertextuális kapcsolatokat. A szerzői önreflexivitás mestere, a fent már hivatkozott Jean-Luc Godard, akinek *Bolond Pierrot*-ja esetében nem csak a film főszereplőjének neve egyezik meg a francia íróéval (Ferdinand, amire a női főszereplő hívja fel a figyelmet), hanem a műben *A bohóc bandája* és az *Utazás az éjszaka mélyére* szövegeinek idézetei is szerepelnek. Sorrentino filmjére is érvényes az a megállapítás, amit Bordwell ír Godard alkotásairól, nevezetesen, hogy azok szinte „kínálkoznak az értelmezésre, de ellenállnak az elemzésnek, sőt olykor lehetetlenné teszik.” (Bordwell 1985; magy. kiad. 1996, 319.). *A nagy szépség* esetében, paradox módon éppen a vizualitás dominanciája látszik hátráltatni az analízist (az egyszerűség kedvéért a nondiegetikus klasszikus és popzenei alkalmazást és jelentést kiiktatjuk, tudva azt, hogy jelentősége nem elhanyagolható).

A filmelbeszélés eleji-végi szövegei keretbe foglalják az emberek, a város, a műtárgyak képi szekvenciáit, amelyek a modernitás örökségénél mélyebb, archetipikus gyökerűek. Az ősi képek nem pusztán ’naturalisták’, hanem belőlük egy tiszta, világos megformálás stilizáló akarata világlik ki (Wuketits 1999; 2009). Kirajzolódik a szimbolikus prezentációra való hajlam, ami több annál, mint a valóság realiztikus leképezésére való törekvés. Felismerhetők a korai képi formák szabályai, mint a szimmetria sémája, amely szinte minden kultúrában előfordul. Általánosítva a rend észleléséről, avagy a rend megteremtésének törekvéséről beszélhetünk, ami az emberi alapigények közé tartozik, s összefügg az orientáció (térbeli és időbeli eligazodás) megszilárdulásával, amelyre minden élőlénynek a túlélése miatt szüksége van. Továbbá azt is le kell szögeznünk, hogy az ősi képek felszínre hozzák a befogadó viszonyát a látottakhoz.

Az archaikus képformálás szabályai mellett a 21. századi filmben a képi vagy vizuális fordulat ismérvei is megtalálhatók. Minden kétséget kizáróan a képiségnek meghatározó jelentősége van az ember szociokulturális evolúciójában, az egyéni, társadalmi, kulturális identitás kialakulásában. S ez a művészet alapja, a filmé, mint a környezeti viszonyokra az egyik leggyorsabban és leghatásosabban reagáló médiumé is, amely folyamatosan változó képi reprezentációjával aktuális problémaelemzővé válik. A vizualitás identitásképzésének előfeltétele a képi alapú tradíció: az imitáció, a mimézis és azon túl az alapvető ábrázolási rendszerek létrehozására irányuló absztrakciós képesség. Emiatt az embernél korán

kifejlődött a bizonyos képformák iránti preferencia. Különbözőképpen kedvelünk természeti, táji, tárgyi, figurális megjelenítéseket, amely jelenség az evolúció pszichológiai kapcsolódásának gazdag tárházát nyitja ki. Saját tapasztalatunkból, élményeinkből tudjuk, hogy bizonyos tájak, fák, növények, a víz észlelése egyfajta megszokottságot, biztonságot nyújt számunkra, ám egyúttal egyre erősebbé válik az aggodalmunk, hogy mindez mennyire sérülékeny, és bármikor elveszíthetjük. A természet az ember számára már régóta nem valamiféle paradicsomi kert, messze nem éden, hanem a folytatólagos rombolás és egyúttal önrombolás feltartóztatathatatlanságát színtere. Emiatt észlelésünkkel – akár képzeletünkben – szívesen megteremtjük a környezet ’ellenképét’, azaz igyekszünk életterületet, a természetet esztétikailag megmenteni. Képek megalkotásával az ember nem csak rekonstruálja, reprezentálja, hanem konstruálja, interpretálja környező világát, önmagát. Bizonyos ábrázolási minták, módok, stílusok rögzülnek, amelyek segítenek a világban való eligazodásban, kategóriák képzésében, cselekvési sémák elsajátításában.

A természeti-társadalmi környezet befolyása, egyfajta kutatása és a művész autobiográfiája összefonódik bizonyos vizuális alkotásokon, festményeken és filmekben. A *nagy szépséget* kutató író az ősi, a modernitás és a poszt művészet jellemzői egyaránt fogva tartják. Nem tud elszakadni a kulturális-művészeti tradíció eszméi, művészléte és a mindig új, változatos, élményekben gazdag jelen dinamikájától. Pszichoanalitikus szemszögből: Jep magatartása végső soron a munka szükségessége ellen irányul, megtagadja a ’valóságelvet’, s nem szab gátat örömszerzési-vágykielégítési hajlamainak. Ebbéli létezésének paradoxonját a filmkép vizuális szekvenciái leplezik le: miközben az esztétikai, mentális, morális-normatív értelemben vett szépséget igyekeznek megragadni és a nézők számára egyértelművé tenni, addig annak ’csak’ reprezentálhatatlanságát, romlékonyságát, halálesztétikáját képesek érzékelteni. Sorrentino filmjének végén hasonló következtésre juthatunk, hiszen minden csak trükk, ami alatt reflexíve nem pusztán a technikai, optikai képiséget (fotó, film) érthetjük, hanem a lét minden szféráját, beleértve a művészeteket is.

IRODALOM

- ÁBRAHÁM M. – TÖRÖK M. (1975). Rejtett gyász és titkos szerelem – Részletek a *The shell and the kernel* [A burok és a mag] c. könyvből. Titok és utókor: a transzgenerációs fantom elmélete. A szerkesztő jegyzete [Rand Miklós bevezetője a könyv V. részéhez]. (ford.: Erős Ferenc és Miklós Barbara) *Thalassa*, 9 (2–3)(1998):152–156.
- BACH, SH. (1994). Vámpírok, szellemek és gölemek. In: uő, *A perverzió nyelve és a szeretet nyelve*. Budapest: Oriold és Társai Kiadó, 2012.
- BENJAMIN, W. (1972–1989). „A szirének hallgatása” Válogatott írások. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.

- BORDWELL, D. (1985). Godard és az elbeszélés. In: uő, *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996.
- CÉLINE, L-F. (1953). *Utazás az éjszaka mélyére*. (ford.: Szávai János) Budapest: Európa K. 2003.
- CHANDLER, CH. (1994). *Én, Fellini*. Budapest: Magvető Kiadó, 1998.
- ERDÉLYI I. (2015). *A lélek színháza. A pszichodráma és az önismeret útjai*. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó.
- FREUD, S. (1919). A kísérteties. In: Bókay Antal és Erős Ferenc (szerk.), *A pszichoanalízis és irodalomtudomány: Szöveggyűjtemény* (pp. 65–82). Budapest: Filum Kiadó, 1998.
- KEZICH, TH. (2002). *Federico, avagy Fellini élete és filmjei*. Budapest: Európa Kiadó, 2006.
- KOVÁCS A. B. (2005). *A modern film irányzatai*. Budapest: Palatinus Kiadó.
- WUKETITS, F. M. (1999). Bild und Evolution. Bilder: des Menschen andere Sprache. In: Sachs-Hombach, Kl. (Hg.), *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2009.

Faluhelyi Krisztián

A BŰNÜLDÖZÉS NARRATÍV ŰTVESZTŐI

A fasizmus genealógiája?

Michael Haneke filmje, *A fehér szalag* (Das weiÙe Band – Eine deutsche Kindergeschichte, 2009) egy Észak-német falu 1913 nyárelőjétől 1914 nyárelőjéig tartó rejtélyes esemény-sorát beszéli el. Az elbeszélő rögtön az események titokzatosságának a hangsúlyozásával kezdi a történetet: „Nem tudom, hogy az a történet, amit Önöknek el akarok mesélni, minden egyes részletében megfelel-e a valóságnak. Sok mindent csak hallomásból ismerek belőle, néhány dolgot annyi év után még ma sem tudok megfejteni, és számtalan kérdésre nincs válasz. Mégis azt hiszem, hogy el kell mesélnem azokat a különös eseményeket, melyek a falunkban történtek, mert talán megvilágító erővel bírhatnak egyes folyamatokra nézve ebben az országban.”

Az események rejtélyességének hangsúlyozása mellett nem kevésbé enigmatikus az elbeszélő azon utalása sem, miszerint ezen események megvilágító erejük lehetnek az ország egyes folyamataira nézve. Hogy mely folyamatokra gondol, homályban hagyja, ám ha az a kérdés, hogy a huszadik századi német történelem mely történéseire utalnak csak úgy, mint „egyes folyamatokra”, akkor nagy valószínűséggel feltételezhető, hogy a nemzetiszocializmus korszakának második világháborúba és holokausztba torkolló fasizálódó folyamatairól van szó.

Mindez persze még kevés lenne ahhoz, hogy a kritika a fasizmus születését lássa kibontakozni a vásznon. Rögtön ott vannak azonban a gyerekek, akiket a film alcíme (*Egy német gyerektörténet*) is hangsúlyoz. A történetbeli gyerekek azon generációhoz tartoznak, melyből sokan két világháborút is megélték, és amelyből a huszadik század legsúlyosabb bűntetteinek elkövetői kerültek ki. A történet során mindvégig mindenütt ott

vannak, hallgatóznak, leskelődnek, titkolóznak, a bűn árnyéka azonban korántsem csupán a szigorú közösségi normák áthágása miatt vetülhet rájuk, hanem mert számos kegyetlenkedés is övezi őket: Klara apja hullámos papagáját koncolja fel, az intéző fiai a folyóba dobják Sigit, illetve, az intéző újszülött gyermekének megbetegedése is, úgy tűnik, az ő javukra írható, amennyiben ők hagyták nyitva szándékosan az ablakot. Sőt, a tanító végül arra a következtetésre jut, hogy közülük van a doktor balesetéhez, Sigi megveréséhez, a pajta leégéséhez és Karli brutális megkínzásához is.

Első pillantásra logikusnak tűnhet bűnözők és gyilkosok számlájára írni a fasizmust, a pszichológia azonban korántsem bennük látja annak alapvető társadalmi bázisát. Az egyik legkorábbi és a hatvanas évekre talán a legnagyobb karriert befutó vélekedés egészen Wilhelm Reichig nyúlik vissza. Reich *A fasizmus tömegpszichológiájában* (1933) a fasisztoid karakter típusát a tekintélyelvű személyiségben fedezi fel, amit később többek között Erich Fromm és Theodor W. Adorno viz tovább (Erős, 1982 [1993, 102–112.]). Jóllehet, mára a szociálpszichológia tartózkodik attól, hogy a fasizmus társadalmi bázisát egyetlen típusra redukálja, a demokratikus szabadságjogokat korlátozó autoriter társadalmi és politikai berendezkedés feltételezése ma is megtalálható a fasizmus különböző genealógiáiban.

Haneke azonban ezzel sem marad adós: a film egy késő feudális protestáns falu zárt, merev és rigorózus világát tárja fel, melyben totális tekintélyelvűség uralkodik mind a nyilvános, mind pedig a privát szférákban. Ez a legnyilvánvalóbban a gyerekek és a felnőttek viszonyában tükröződik, s nem kivétel ez alól a szülő-gyermek kapcsolat sem. Jóllehet a szülőkhöz való odafordulást és a velük való kommunikációt nem ugyanazok az etikettek szabályozzák a lelkész, a doktor, az intéző és a béres családjában, a rideg és érzéketlen viszonyok mindenütt egyaránt érvényesülnek. Külön elemzést érdemelne a férfiak és a nők közötti egyenlőtlenség, mely legmegalázóbb és legdrasztikusabb formában a doktor és a bába kapcsolatában ölt testet, de jelzés értékű, hogy a lelkész felesége a férjéhez küldi legkisebb fiukat egy apró kérdés eldöntése érdekében is, mondván: „Az apának kell dönteni.” S végül meglehetősen hierarchikus viszonyok figyelhetők meg a falubeli rangok és „hivatalok” között is: nemcsak a báró vagy a báróné és a házitanító, de a lelkész és a tanító között is.

E durva autoriter viszonyok között mindennapos a megalázás és a megszegényítés, állandósul a feszültség, a szorongás és a frusztráció, illetve az ezek nyomában járó fojtott vagy nyílt agresszió. A bizalmatlanságot és félelmet szülő rejtélyes bűnügyek pedig csak tovább fokozzák ezeket. Nem véletlen tehát, hogy a falu – legelőször az elbeszélés végén elhangzó – neve, Eichwald hallatán, mely önmagában is kísértetiesen Eichmann és

Buchenwald asszociációit mozgósítja, a kritika a fasizmus genealógiáját látja megelevenedni a vásznon.¹

A film narrációjának időbeli beágyazottságát tekintve azonban már korántsem olyan egyértelmű a feltételezés. A 2009-ben bemutatott film története 1913-14-ben játszódik, ám a történet elbeszélőjének visszaemlékezése, tehát az elbeszélés aktusa évtizedekkel későbbi. Az irodalomban és a filmben számos példa található arra, hogy egy történet elbeszélője egy évtizedekkel korábbi történetet idéz fel, az azonban már jóval ritkább, hogy a felidézés, a visszaemlékezés ideje nem esik egybe a mű keletkezésének idejével. Még inkább figyelemre méltó, hogy a narratív beágyazás következtében előálló három idő közül kettő – a történet ideje és a mű keletkezésének ideje – egészen pontosan meghatározható, míg a harmadikkal – a visszaemlékezés idejével – kapcsolatban csak találgatni lehet. Márpedig a visszaemlékezés idejének, szituációjának és kontextusának pontos ismerete talán hozzájárulhatna az elbeszélő azon utalásának tisztázásához, hogy mely folyamatokra nézve látja megvilágító erejűnek az elbeszélését.

A visszaemlékezés idejének egyedüli támpontja az elbeszélő hangja, azé az elbeszélőé, aki a történet idején harmincegy éves volt. Mennyi lehet a visszaemlékezés idején? Ötvenöt-hatvan? Netán hetvenöt-nyolcvan? Pusztán a hang alapján nem lehet pontosan meghatározni, de ezzel az intervallummal számolva a visszaemlékezés történhet a harmincas évek végén, a negyvenes években vagy akár az ötvenes-hatvanas években is. Mely folyamatokra nézve lehet tehát megvilágító erejű az elbeszélés? A harmincas évek nacionalizálódó és fasizálódó folyamataira, a második világháború és a holokauszt eseményeire vagy netán az ötvenes évek újrakezdésére vonatkozólag?

Feltételezve, hogy a visszaemlékezés idejét nem csak „véletlenül” hagyta homályban Haneke, arra a következtetésre juthatunk, hogy az elbeszélés olyan tapasztalatokkal kell, hogy szolgáljon, melyek mind a harmincas, mind a negyvenes, mind pedig az ötvenes évek folyamataira nézve magyarázó erővel bírhatnak. Melyek azonban azok a folyamatok,

¹ A német kritika jellemzően jóval egyöntetűbben fedezi fel a filmbeli gyerekekben a nemzetiszocializmus generációját, még ha abban már meg is oszlanak aztán a vélemények, hogy a fasizmus születésére redukálható-e pusztán a film, lásd pl.: P. Zander (2009). Die schmerzhafteste Kinderstube der Nazi-Generation. (<http://www.welt.de/kultur/article4843004/Die-schmerzhafteste-Kinderstube-der-Nazi-Generation.html>) (2015. november 14.); F. Göttler (2009). Im Dorf der Verdammten. (<http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-das-weisse-band-im-dorf-der-verdamnten-1.28208>) (2015. november 14.); C. Buß (2009). Oscar-Kandidat „Das weiße Band”: Monster im Dorf. (<http://www.spiegel.de/kultur/kino/oscar-kandidat-das-weisse-band-monster-im-dorf-a-654825.html>) (2015. november 14.); P. Kümmel (2009). Von diesen Kindern stammen wir ab? (<http://www.zeit.de/2009/42/Das-weisse-Band>) (2015. november 14.). Helyenként a magyar kritika figyelmét sem kerülik el a nemzetiszocializmussal és a fasizmussal kapcsolatos asszociációk: Földényi F. L. (2010). A lélek kulisszái. *Filmvilág*, 2010/02:10–13. (http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=10070) (2015. november 12.); Nagy G. (2010). Átkozottak faluja. (<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/2067/michael-haneke-a-feher-szalag/>) (2015. november 14.)

melyek a történelmét '45-ben a „nulláról” kezdő Németországban a totális diszkontinuitás tapasztalata ellenére továbbra is kirajzolódnak?

A szubverzió stratégiája

A kérdés további boncolgatása előtt érdemes egy pillantást vetni a narráció egyéb jellemzőire is, Haneke ugyanis nem egyszerűen egy száz évvel ezelőtti múltbeli történetet mesél el klasszikus realista stílusban.

A klasszikus realista szöveg fogalmát Colin MacCabe vezette be a filmtudományba (MacCabe, 1974), és a 19. századi realista regényből kiindulva a következőképp határozta meg: a klasszikus realista szöveg különböző diskurzusokból áll, melyek hierarchikus viszonyokba rendeződnek. A szereplők megszólalásait körülölelő elbeszélés olyan metanyelvként működik, mely kommentálja, magyarázza, kontextusba helyezi őket, e szólásoknak tehát nem adatik meg, hogy önmagukért beszéljenek. Mindeközben az elbeszélés elfedi, elrejti önnön keletkezését, írás voltát, igyekszik láthatatlanná, transzparenssé válni, tehát úgy tesz, mintha közvetlenül hordozná a valóságot. MacCabe szerint a klasszikus realista szöveg fogalma alkalmazható a film területén is, ahol is a szereplői megnyilvánulásokat kontextualizáló metanyelv a kamera által mutatott kép lesz: ez hordozza közvetlenül a valóságot, s ennek kontextusában észleljük, értelmezzük, és értékeljük a szereplői szólásokat.² Mindezek alapján klasszikus szövegekként tekinthetünk a klasszikus hollywoodi film nagy részére. Jóllehet, MacCabe-et többen kritizálták, hogy óhatatlanul is leegyszerűsíti, és homogenizálja mind a 19. századi realista regényt, mind pedig a hollywoodi filmet (lásd pl. Polan, 1978; Bordwell, 1985, 31–34.), a klasszikus realista szöveg modellként való létjogosultsága akkor is érvényes marad, ha e modellnek számos 19. századi regény és számos klasszikus hollywoodi film nem felel meg pontosan.

Haneke filmje sok szempontból nem illeszkedik a klasszikus realista szöveg modelljéhez, ezzel szemben számos tekintetben erőteljesen emlékeztet Roberto Rossellini *Németország, nulla év* (Germania anno zero, 1948) című filmjére, melyre MacCabe szerint a szubverzió stratégiája jellemző.³ Rossellini filmjében a megjelenített cselekmény nem képvisel magasabb szintet a szereplők szólásaihoz képest, azaz nem működik metanyelvként, továbbá számos

² E tanulmány keretei között nincs lehetőség részletezni, de mindenképpen meg kell jegyezni – maga MacCabe is említi –, hogy a film esetében a képi, nyelvi és zenei kódok összjátékában jóval összetettebben alakul a metanyelv (azaz korántsem kizárólag a kamera által mutatott kép határozza meg), továbbá, hogy a szereplői szólások összetettebb módon viszonyulnak e metanyelvhez.

³ Bár MacCabe Rossellinihez való viszonya meglehetősen ambivalens, s végül azt látszik sugallni, hogy filmjei nem lépnek túl a klasszikus realista szöveg keretein, az általa regisztrált különbségek miatt a szubverzió stratégiáját a klasszikus realista szövegtől eltérő szöveggént fogom kezelni.

széttartó, elvarratlan és megoldatlan szál található benne, melyek ugyancsak gátolják, hogy létrejöjjön egy domináns metanyelv.

Haneke filmjében szintén korlátozottan érvényesül a szöveg különböző diskurzusainak hierarchiája: a homodiegetikus elbeszélő – jóllehet kitüntetett pozícióval bír, és szólamma jóval erőteljesebben érvényesül, és meghatározóbb a szereplők szólamainál –, eleve nincs abban a helyzetben, hogy hozzájáruljon egy metanyelv kialakulásához. A film képi és auditív síkja pedig (a filmben kizárólag diegetikus hangokat hallunk) szintén nem működik domináns metanyelvként. Ugyancsak számos elvarratlan és megoldatlan esemény és mozzanat található a filmben, többek között a tanító által feszegetett legfőbb kérdések – ki okozta a doktor balesetét, ki verte meg Sigit, ki gyűjtotta fel a pajtát, és ki kínozza meg Karlit? –, de az elbeszélő film eleji rejtélyes utalása is, miszerint az elmesélt események bizonyos folyamatok kulcsát jelenthetik.⁴ S végül nemcsak, hogy nem derül ki, hogy ki követte el a bűntetteket, de az események egy jelentős része nem is ezekkel kapcsolatos, illetve nem is ezek felderítésére irányul.

Mindez pedig azt jelenti, hogy a néző nem egy zárt, befejezett és egész történetet kap, melynek eleje, közepe és vége van, melyben az események szigorú ok-okozati viszonyokkal kapcsolódnak egymáshoz, és következnek egymásból, s melyben végül minden megoldódik, és minden szál elvarródik, hanem, hogy a nézőnek kell összefüggést találnia az események között, kitöltenie a hiányokat, és helyén kezelnie a továbbra is homályos pontokat.

⁴ A tanító és az elbeszélő viszonyának részletes vizsgálatára itt szintén nincs lehetőség. Bár bizonyos értelemben „egy és ugyanazon személyről” van szó, hiszen az elbeszélő a tanító néhány évtizeddel későbbi énje, s gondolkodásukat és habitusukat tekintve nem tapasztalható közöttük jelentősebb különbség, szakadás vagy ellentét, fontos megkülönböztetni őket. Mindkettő másként viszonyul az eseményekhez: a tanító közvetlenebbül, az elbeszélő már egyfajta távolságtartással. Mindkettő a narráció más szintjén helyezkedik el; s bár a történeten belül a tanító is csak egy a többi szereplő között, az elbeszélővel való „azonossága” miatt a néző valószínűleg kitüntetettebb figyelemmel kíséri, s nagyobb jelentőséget tulajdonít véleményének, tetteinek, gesztusainak és megjegyzéseinek. Mindkettő más kódokon és médiumokon keresztül jelenik meg: a tanító vizuálisan is, az elbeszélőnek csak a hangját halljuk. A tanító (nemcsak vizuális jelenléte miatt) jóval határozottabban körvonalazott (pl. tudjuk hány éves, mit csinál, mivel foglalkozik), az ő aktuális élethelyzetébe közvetlenebbül belelátunk, stb. S bár gondolkodásuk és habitusuk között látszólag nem tapasztalható jelentős különbség, az egyes eseményekkel kapcsolatos véleményük, állításaik és megjegyzéseik között lehetnek olyan eltérések, melyekre csak egy alaposabb elemzés világíthatna rá. A tanító a történet végén pl. egyértelműen a gyerekeket vádolja a doktor balesetével, Sigi megverésével, a pajta felgyújtásával és Karli megverésével, míg az elbeszélő – bár ugyancsak tesz utalásokat erre a lehetőségre is –, a film végén egy másik lehetőséget is felvet: „Hirtelen még az is lehetségesnek tűnt, hogy a doktor és a bába mint lehetséges gyilkosok minden más bűntett okozóiként is szóba jöjnek.”

Bűnök szorításában

Alaposabban szemügyre véve az eseményeket az figyelhető meg, hogy legtöbbjük középontjában valamilyen bűn (Schuld) vagy büntett (Verbrechen), vagy éppen a bűnösség kérdése áll. Ez legelőször is a már említett eseményekkel – a doktor balesetével, Sigi megverésével, a pajta leégésével és Karli megkínzásával – kapcsolatban a legnyilvánvalóbb. A történet a doktor balesetével indul, az elbeszélő ezzel kapcsolatban használja először a bűn fogalmát, amikor megállapítja, hogy a bűnösség kérdése (Schuldfrage) megoldatlan maradt. Két hónappal később fia, Sigi megverését jegyzi büntettként a báró. Felidézi továbbá ismét a doktor balesetét, és arra hívja fel a közösség figyelmét a templomban, hogy mindannyiuk érdeke, hogy megtalálják mindkét eset elkövetőit. Karli megkínzását később szintén e két rejtélyes üggyel emlegetik egy lapon, így a történet végén – a pajta felgyújtásával megtoldva – e négy esettel kapcsolatban faggatja a tanító a gyerekeket, s ezek elkövetésével vádolja őket a lelkész előtt.

E négy eseten kívül azonban számos más eseménnyel kapcsolatban is elhangzik a bűn vagy a büntett fogalma. Fia megverésén és a doktor balesetén kívül káposztái lekasabolását is szóba hozza a báró a templomban, így ez a tett is egyértelműen büntettként könyvelődik el. A béres feleségének halálát mindenki balesetnek véli, ám a béres fia szerint ebben is bűnös kell, hogy legyen valaki. Sigi megverése miatt Evát, a báróék frissen felfogadott dajkáját és a házitanítót hibáztatják, amiért nem figyeltek eléggé a fiúra, s hagyták eltűnni. A címbeli fehér szalagot, mely az ártatlanságra (Unschuld) emlékeztet, akkor veszik elő a dobozból, és akkor említik ismét, amikor a gyerekek valamilyen bünt követnek el: ilyen a késői hazamenetel és az iskolai hangoskodás. S végül az elbeszélő utolsó mondatai arról számolnak be, hogy a doktor és a bába eltűnése után a faluban terjengő pletykák őket teszik felelőssé Karli állapotáért és a doktor feleségének a haláláért, sőt, nem zárják ki azt sem, hogy a többi büntettet is ők követték el.

A történet során számos bocsánatkérés is elhangzik, s ez a német nyelvben (sich entschuldigen, Entschuldigung) etimológiailag is utal a bűnnel való összefüggésére. Klarának rögtön a történet elején Martin udvariassága miatt kell bocsánatot kérnie a bábától, a házitanítónak a bárónőtől azért, mert nem játszik elég jól, Klarának és Martinnak szüleiktől azért, mert későn mentek haza, az intéző fiának pedig azért, mert nem örül eléggé éppen megszületett öccsének.

A következő eseteket már nem kíséri a bűn fogalma, de különböző okok miatt szintén a bűn árnyéka vetül rájuk. A doktor balesete után a drót eltűnése arra enged következtetni, hogy valaki igyekezett eltüntetni a büntett nyomait. A hullámos papagáj lemészárlása, a doktor Annival szembeni szexuális visszaélése és Sigi folyóba dobása talán nem igényel további

magyarázatot. Néhány esetben a büntetés ténye utal arra, hogy valaki bűnt követett el: Martint éjszakai maszturbálása miatt bünteti az apja, az intéző a fiát pedig azért, mert hazudott. Ernát a nyomozók azzal gyanúsítják, hogy elhallgat valamit Karli megkínzásával kapcsolatban. A lány nem először titkolózik: korábban az intéző újszülött fiának megbetegedése után célozgatott különös hangsúllyal bátyjai jelenlétében az eset gyanús körülményeire.

A puritán falu életét korántsem a kegyelem derűje aranyozza be, sokkal inkább a kereszt komor árnyéka kíséri az aratási ünneptől a konfirmációig, a nyilvános szférától az otthon legmélyéig. A hétköznapokat mindenütt és minden pillanatban a bűntudat itatja át. Tünetértékű, hogy amikor a doktor szakítani akar Wagnernével, a bába rögtön önmagát hibáztatja, és azt kérdezi: „Mit vétettem ellened?” A bűnökért büntetés jár, megbocsátás nincs. A megkínzott Karlit a következő felirattal találják meg: „mert én, az Úr, a te Istened, féltőn szerető Isten vagyok, a ki megbüntetem az atyák vétkét a fiakban, harmad és negyedíziglen, a kik engem gyűlölnék.” (Kiv 20,5; MTörv 5,9). A báróné látletében a falu egészét a rosszindulat, az irigység, az ostobaság és a brutalitás hatja át. A bűnök lajstromát végül Ferenc Ferdinánd meggyilkolása koronázza meg a huszadik század bűnbeesésének előestéjén.

Haneke filmje tehát bűnök egész katalógusát, tárházát kínálja:

- | | |
|--|--|
| 1. Martin tiszteletlensége a bábával szemben | 17. „És bocsásd meg a mi vétkeinket...” |
| 2. A doktor balesete | 18. A doktor lányával szembeni abúza |
| 3. A házitanító gyenge fuvolajátéka | 19. A hullámos papagáj lemészárlása |
| 4. A gyerekek késői hazamenetele | 20. Karli megkínzása |
| 5. A drót eltűnése | 21. „... megbüntetem az atyák vétkét a fiakban...” |
| 6. A béres feleségének a halála | 22. Erna hallgatása |
| 7. Az intéző fiának viselkedése | 23. A gyerekek hallgatósága |
| 8. A káposztás lekasabolása | 24. Sigi folyóba dobása |
| 9. Sigi megverése | 25. Az intéző fiának hazudása |
| 10. Sigi szem elől vesztese | 26. A falu morális állapota (a bárónő vádja) |
| 11. Martin maszturbálása | 27. Ferenc Ferdinánd meggyilkolása |
| 12. Az ablak nyitva hagyása | 28. A gyerekek leskelődése |
| 13. A pajta leégése | 29. A doktor szökése |
| 14. A béres halála | 30. A doktor és a bába kapcsolata |
| 15. A bába doktorral szembeni bűne | 31. A doktor és a bába sikertelen gyermekelhajtása |
| 16. Az iskolai hangoskodás | 32. A doktor feleségének a halála |

E minden bizonnyal korántsem teljes listán különböző típusú bűnök (vagy azok következményei) szerepelnek, melyek meglehetősen sokféle szempontból szemlélhetők. Vannak köztük jogi és morális értelemben vett, szándékosan és szándékolatlanul elkövetett bűnök is. Némelyiknek ismert az elkövetője, némelyikét teljes homály borítja. A bűnök elkövetői között vannak gyerekek és felnőttek is. Némelyikre a közösség egésze bűnként tekint, némelyikre csak a közösség egy része, sőt vannak köztük olyanok is, melyeket talán senki nem te

kintene annak. A bűnök egy részéről mindenki tud, más részük azonban egyáltalán nem kerül nyilvánosságra. E rövid leltárnak, mely szándékosan Borges Foucault által is idézett kínai enciklopédiájára emlékeztet (Borges, 1952, 279., illetve: Foucault, 1966, 9.), korántsem célja e bűnök teljes és végleges rendszerezése. Egyrészt, mert a legkülönbözőbb vallási, filozófiai, jogi vagy egyéb szempontú taxonómiákat és megkülönböztetéseket végeláthatatlanul lehetne folytatni, másrészt, mert Haneke filmjének a célja éppen az, hogy a néző maga rendszerezze, véleményezze, és értékelje a film kínálta bűnlajstromot, még ha ez azzal a veszéllyel fenyeget is, hogy Foucault afáziás betegének a sorsára jut, aki a végtelenségig válogatja, rakosgatja, és csoportosítja a fonalgombolyagokat (Foucault, 1966, 12.).

A bűnök mérlegelése és a róluk való gondolkodás nehézsége azonban korántsem csupán abból adódik, hogy a film nem kínál hozzá értékelési rendszert, hanem, hogy az esetek nagy része több szempontból meglehetősen homályos – a legtöbb esetben pl. ismeretlen az elkövető személye. Sok esetben azonban – ilyen többek között a béres feleségének a halála, a pajta leégése, Karli fogyatékosága és a doktor feleségének a halála – az is kérdéses, hogy ami történt, az bűncselekmény következménye-e egyáltalán?

A bűnüldözés útvesztői

Az esetek feltárásához, a rejtélyek felderítéséhez és a homályos pontok eloszlatásához a néző a film szövegére van utalva, melynek narratív szintjei (a szereplők szólamai, az auditív elbeszélő diskurzusa és a film képi síkja) nem hierarchikusan, nem a klasszikus realista szöveg modelljének megfelelően rendeződnek.

A büntett tényének megállapítása és a tettes felismerése azokban az esetekben a legegyszerűbb, melyekben a néző tanúja a tettnek, mint például a káposztás tönkretétele vagy Sigi folyóba dobása esetében. A hullámos papagáj felkoncolásának közvetlenül ugyan már nem tanúja a néző, de a kamera mutatja, amint Klara a dolgozószobába lopakodik, előveszi az ollót és a kalitkába nyúl a madárért, majd később a kiterített tetemet, mely az olló szárainak szétnyitása következtében mintha csak keresztre lenne feszítve. Mindezekből nagy valószínűséggel következik, hogy a tett végrehajtója is Klara volt. A közösségi viselkedési és udvariassági normákat megszegő bűnököt leszámítva azonban a néző többnyire nem tanúja a büntettek elkövetésének – többek között ebből is következik, hogy a film képi síkja nem válik domináns metanyelvvé, ami persze nem jelenti azt, hogy ne orientálná, és ne befolyásolná a nézőt mindvégig a film folyamán.

A film képi síkja mellett kitüntetett jelentősége van az elbeszélőnek is: ő az, aki összefűzi, és folyamatosan kommentálja is az egymással nem mindig szigorúan ok-okozati összefüggésben álló, sokszor töredékes eseményeket, tehát nemcsak tájékoztatja, de jelentős mértékben

befolyásolja is a nézőt. A béres feleségének halálát például kezdettől fogva egyértelműen balesetnek tekinti, melynek következtében a legtöbb néző nagy valószínűséggel szintén így könyveli el az esetet, annak ellenére, hogy a béres legidősebb fiának ezzel kapcsolatos kételeyei több jelenetben is hangsúlyosan megjelennek. Ugyancsak az elbeszélő az, illetve pontosabban a tanító, aki a történet végén összeköti a doktor balesetét, Sigi megverését, a pajta leégését és Karli megkínzását – ezen egymástól egyébként teljesen független eseteket –, s a gyerekek felelősségét firtatja azokkal kapcsolatban. (Igaz, a gyerekekre irányuló gyanúhoz egy-egy további szereplő is hozzájárul: Sigi eltűnése után a házitanító utal arra, hogy utoljára a gyerekekkel látta a fiút, míg Karli megveréséről Erna tájékoztatja előre a tanítót.)

Bár a fentiekben volt már róla szó, hogy a képi sík nem válik domináns metanyelvvé, s ezzel nem kínál megoldást a történet rejtélyes, homályos, kérdéses és problematikus pontjaira, érdemes megfigyelni, hogy ezzel együtt a néző teljes elbizonytalanítására sem törekszik. Jóllehet, számos mozzanatot elhallgat, homályban hagy, és nem tisztáz, többnyire igyekszik készségesen együttműködni az elbeszélővel, s ez bizonyos szempontból jóval észrevehetőlenebb és veszélyesebb csapda is lehet a néző számára, mint a klasszikus realista szöveg. Rögön a történet elején, amikor az elbeszélő gyanúsnak találja, hogy a gyerekek nem mennek haza, hanem csoportba verődve a falu vége felé tartanak, a narráció képileg hosszan mutatja őket, majd később azt is, amikor megjelennek Anni ablaka alatt. Ugyancsak leleplezi őket a képi sík, amikor Erna kihallgatása közben a terem előtt hallgatóznak, vagy amikor a bába háza körül Karli után leskelődnek. Láthatjuk továbbá azt is, amint az intéző gyerekei az ablakból nézik a pajta leégését. A képi sík nemcsak az elbeszélő gyerekekkel kapcsolatos gyanúit támasztja alá, hanem más esetekben is igyekszik megerősíteni: a beszakadt padló és a korhadt deszkák megmutatásával szintén a béres feleségének véletlen balesetét sugallja.

A narráció képi síkja tehát az elbeszélő cinkosaként sejtet, céloz, és gyanúsít, ám bizonyítékokkal nem mindig szolgál. Ha a nézőben nem tudatosul eléggé, hogy a képi síknak az összes rejtélyes ügy esetében lehetőségében állna megmutatnia az eseményeket, mint ahogy néhány esetben ezt meg is teszi, vagy akár cáfolhatná is az elbeszélő gyanúit, úgy könnyen annak a veszélynek van kitéve, hogy az elbeszélő igazolatlan gyanúi befolyásolják, hogy pre-koncepciók és előítéletek alapján ítélezzék, és hogy a bűnbakkonstruálás csapdájába essék.

Haneke filmje tehát a klasszikus realista szöveg modelljétől eltávolodva olyan szöveget hoz létre, mely néhány rejtélyes és nyugtalanító eset megfejtésére készíti a nézőt, ám ehhez nem szolgál elég információval. A film befogadásának tétje tehát, hogy mit kezd a néző a frusztráló helyzettel, miként tudja elkerülni a bűnbakképzés csapdáját.

A bűnbakkeresés jelensége a történet szintjén is megjelenik. Az elbeszélő, anélkül, hogy magát a fogalmat használná, akkor utal rá először, amikor a reformáció napjáról számol be, és arról beszél, hogy a doktor balesetének okozóit és Sigi megverőit még nem sikerült meg-

találni, s hogy mindeddig csak kölcsönös gyanúsítgatások és vádaskodások özöne árasztotta el a falut. A történet végén szintén az elbeszélő utal rá, hogy a doktor és a bába eltűnése után különböző pletykák kezdtek el terjedni a faluban, s hogy a doktort és a bábát sokan illegális magzatelhajtás kísérletével és a doktor feleségének a meggyilkolásával vádolják, sőt, azt sem tartják kizártnak, hogy ők követték el a többi büntettet is. Nemcsak a bűnbakkeresés mechanizmusai működnek azonban a faluban. A báró beszéde éppen a bűnbakkeresés veszélyeire hívja fel a figyelmet a templomban, amikor kijelenti, hogy annak ellenére, hogy a béres fia lekasabolta a káposztáit, nem feltételezi, hogy ő állna Sigi megverésének a hátterében is. A báró megfontolt és körültekintő szavai így akár a nézői befogadás veszélyeire vonatkozó reflexív gesztusként is tekinthetők.

Bűnbakkeresés a német történelemben

A bűnbakkeresés motívuma, mely nem csupán a történeten belül tematizálódik, hanem a nézői befogadás szintjén mint kerülendő stratégia jelenik meg, mindazonáltal továbbra is azt látszik megerősíteni, hogy Haneke filmje a fasizmus születését meséli el, hiszen egy olyan folyamatról van szó, mely mélyen áthatotta a harmincas évek német társadalmát (lásd pl. Kiss, 2013). De csak azt?

A múlt feldolgozásának folyamatait tekintve a második világháború után az tapasztalható, hogy a múlttal való szembenézés, az őszinte önvizsgálat és a kollektív felelősségvállalás sem a nyugati, sem pedig a keleti oldalon nem történt meg (lásd Fulbrook, 1999, különösen: 77–116.). Aleida Assmann ezt azzal indokolja, hogy a szégyenkultúrából a bűnkultúrába való átmenet a második világháború után egy hosszabb, s korántsem zökkenőmentes folyamat volt, melyet ráadásul a szégyenkultúra újraélesztési kísérletei is hátráltattak, s ebben a közegben lehetetlen volt a bűn problémájával való szembesülés (lásd Assmann és Frevert, 1999, 88–96.).⁵ Bár a bűn már nyilvánvaló volt, a társadalom még nem volt felkészülve az átmenetre. A keleti blokk így nagyon gyorsan megteremtette az antifasiszta ellenállás hamis mítoszáit, miközben folyamatosan támadta, és fasizmussal vádolta a nyugati oldalt. A Szövetségi Köztársaság ezzel szemben „felmutatott néhány áldozati bárányt, bizo-

⁵ Assmann a Ruth Benedict által kidolgozott szégyenkultúra és bűnkultúra fogalmait (Benedict, 1946) Helmut Lethenre hivatkozva dialektikusan fogja fel, azaz feltételezi az egyiknek a másikba történő átmenetének a lehetőségét – pl. egy társadalmi krízis esetén. Nem szigorú kultúratipológiai szembeállításként, hanem heurisztikus modellként tekint rájuk, melyek lehetővé teszik a történeti szövegek implicit értékorientálódásainak a feltárását. Assmann szerint a Vilmos korabeli militarizált társadalom sok szempontból a szégyenkultúra jegyeit mutatja fel, melynek messzemenő következményei még a második világháború után is érzékelhetők. Versailles-t már egyértelműen a szégyenkultúra módjának megfelelően dolgozták fel, nemzeti szégyenként tekintve rá, mely a becsület helyreállításának és a visszavágásnak a dinamikáját mozgósította, a szégyen és a becsület kategóriáiban való gondolkodás pedig egészen Nürnbergig kitartott, ami lehetetlenné tette a múlt bűnként való felfogását.

nyítva, hogy valóban volt néhány bűnös” (Fulbrook, 1999, 93.), ám mindez leginkább a kollektív amnesztia és önfelmentés folyamataihoz járult hozzá. A szembenézés helyett tehát mindkét oldalon a bűnbakkeresés mechanizmusai működtek.

A fehér szalagban mind tematikusan, mind pedig a nézői befogadás szintjén – ez utóbbin mint kerülendő csapda – megjelenő bűnbakkeresés tehát kétségtelenül a fasizmus velejárója, ám jóval túl is nyúlik rajta. Korántsem állítható természetesen, hogy mind a harmincas, mind a negyvenes, mind pedig az ötvenes években ugyanazon csoportokra irányul, hogy ugyanolyan a lefolyása, hogy ugyanazok a stratégiák működtek, s hogy ugyanazokat az igényeket és szükségleteket elégíti ki, ám mindvégig jelen van a német társadalomban.

A bűnbakkeresés kontextusa

Jóllehet a bűnbak jelensége egyetemes, bizonyos időszakokban jóval hevesebb az iránta megnyilvánuló igény (Pataki, 1993, 59.). Eredete egészen az ószövetségi zsidó társadalomig vezethető vissza (Lev 16,20–22), de a modern bűnbak két szempontból alapvetően különbözik tőle. Az ószövetségi bűnbak eredetileg csak az embernek az istennel szemben elkövetett (vallási) bűneitől szabadít meg, a másik emberrel szemben elkövetett (erkölcsi) bűneitől csak akkor, ha a bűnbánatot megkövetés is kiegészíti. Az ószövetségi bűnbak tehát az emberek egymással szemben elkövetett bűneinek rendezésében nem játszott szerepet (*Magyar Zsidó Lexikon*, szerk. Ujvári Péter, 1929, 159.; Kiss, 2013, 63.). Másrészt az ószövetségi bak a modern bűnbakkal szemben még ártatlan: „Az áldozat bemutatói még tudták, hogy a *saját vétkeiket* kell átruházniuk. Tudták, hogy a hibátlan bak ártatlan; nem vonható *oksági* kapcsolatba az elkövetett bűnnel.” (Pataki, 1993, 67.).

Assmann fenti megállapítása, hogy a szégyenkultúrában nem lehetséges a bűn megvalósítása, azt sugallja, hogy a szégyenkultúra különösen kedvez a bűnbakkeresés mechanizmusainak, s e feltevést kétségkívül csábító lenne Haneke filmjén keresztül is igazolni. *A fehér szalagban* megjelenő társadalom ráadásul ugyanaz, még ha egy más millió keresztül körvonalazódik is, mint a Fontane *Effi Briest*-jében kirajzolódó társadalom, melyet Assmann a szégyenkultúrával rokonít, s melyből a harmincas-negyvenes évek német társadalmát is eredezteti. Az *Effi Briest*hez hasonlóan első pillantásra Haneke filmje is számos olyan részlettel szolgál, melyek alapján a bennük feltáruló társadalmat szégyenkultúráként lehetne azonosítani: a közösség elsőbbsége az egyénnel szemben, a közösség tekintetében konstruálódó egyéni identitás, a közösségnek és a közösségi normáknak való erős megfelelési kényszer, a nagyfokú önfegyelem, az egyén közösségnek való kiszolgáltatottsága, a közösség ítélkezése az egyén felett, stb.

Assmann elképzelése ugyanakkor, a Vilmos korabeli, majd a két világháború közötti német társadalom szégyenkultúráként való azonosítása, melyet Ruth Benedict a japán kultúra alapján dolgozott ki, meglehetősen problematikus. Már önmagában Benedict munkája is számos vitát váltott ki, és meglehetősen ambivalensen megítélt a tekintetben, hogy mennyire sikerült megragadnia, és megértenie a japán társadalmat. Pszichológusok egy csoportja a mai napig úgy véli, hogy a nyugati kultúra fogalmai, gondolkodási sémái és szemlélete felől nem lehetséges az ázsiai kollektivista társadalmak megértése (Indries, 2009). A szégyen és a büntudat működését vizsgáló kutatások amellet érvelnek, hogy ezek az érzések egészen másként működnek a keleti és a nyugati társadalmakban is (Wong és Tsai, 2007). S végül a filozófia felől olyan kritikák is születtek, melyek szerint a szégyen és a büntudat szembeállítása abból a szempontból is problematikus, hogy nem ugyanazon *genus proximum*hoz tartoznak: „Az igazság azonban az, hogy a szégyen és a büntudat kétségkívül nem kapcsolható ugyanazon *genus proximum*hoz. A büntudat vagy a szégyennek vagy a lelkiismeret-furdalásnak állandósulása; olyan erkölcsi tartozás tudata, amelyet vissza kell fizetni.” (Heller, 1985, 9.).

Még ha el is fogadjuk azonban Benedict modelljét, Assmann elképzelése sok szempontból továbbra is problematikus marad, hiszen a szégyenkultúra modellje éppen a japán kultúrának a nyugatiakkal (köztük a némettel) való szembeállításából született. Benedict a második világháború alatt azt a megbízást kapta, hogy tanulmányozza a japánok mentalitását, hogy ezáltal az amerikai hadsereg számára kiszámíthatóbbá váljék Japán háborús viselkedése. Benedict kiindulópontja a japán kultúrának a nyugatiaktól való gyökeres eltérése volt. Kutatásai során számos különbséget regisztrált a japán és a nyugati kultúrák között, többek között azzal kapcsolatban is, hogy miben más a német és a japán katonák gondolkodása a háborúról, a Führer/a császár szerepéről, miként reagálnak másként a német és a japán hadifoglyok a fogságba esésre, stb. – a szégyenkultúra modellje tehát a japán kultúrának részben éppen a második világháború korabeli német kultúrától való különbségein alapul.

Mindez nem jelenti azt, hogy az Assmann által felvázolt társadalmi jellemzők – az egyén közösségnek való alárendeltsége, kiszolgáltatottsága és megfelelési kényszere, az ebből fakadó nagyfokú önfegyelem és normakövetés, a normák esetleges áthágásának megvallhatatlansága, stb. – ne lettek volna megtalálhatók a huszadik század első felének német társadalmában, és hogy ne lennének kapcsolatba hozhatók a bűnbakkeresés folyamatával. Arról van csupán szó, hogy e jellemzők másként jelennek meg, másként működnek, más a hatásuk, és másként értékelendők a nyugati kultúrák kontextusaiban, így hasznosabbnak tűnhet a pszichoanalízis és a szociálpszichológia nyugati kultúrán edződött elképzelései felől megközelíteni őket. Ezekhez fordulva – talán korántsem meglepő – ugyancsak szoros összefüggés látszik kirajzolódni a fenti jellemzők és a bűnbakképzés között.

Pataki Ferenc (1993) szerint a bűnbakképzés háttérében különböző okok állhatnak, melyek közül az egyik a bűntudattól való szabadulás készítése. A bűntudat a freudi pszichoanalízisben a külső tekintély, ennek interiorizálódása után pedig a felettes én korlátozó, lemondásra készítő elvárásaiból ered, a tiltott iránti vágy ugyanis a bűn érzését ébreszti az émben. Alfred Adler ezzel szemben úgy látja, hogy a bűnbakkeresés mögött a megghiúsult életterv miatt érzett sikertelenség és kudarc áll. Ami mindkettő esetében közös: a frusztráció, s az azzal járó feszültség, szorongás és rossz közérzet, melyek agresszióhoz vezethetnek. Freud elemzése (Freud, 1930, 384–394.) különösen szemléletesen mutatja, hogy minél szigorúbb lemondásokra készíti a külső tekintély/felettes én az ént, az annál fokozottabb ellenszenvvel viseltetik iránta. Tekintve azonban, hogy ezen agresszió az én nem adhat szabad folyást, hogy ezen agresszió kielégítéséről újra és újra le kell mondania, a felettes én ezt újra és újra hatványozottan ellene fordítja: „az agresszió minden olyan részét, melynek a kielégítését mellőztük, átveszi a felettes én és ennek az agresszióját (az énnel szemben) fokozza.” (Freud, 1930, 389.). Kurt Lewin kutatásainak jelentősége mindezek után abban mutatkozik meg, hogy „a bűnbakképzést szorosán egybekapcsolta a legtágabban értelmezett *hatalom természetével*, közelebbről és pontosabban a hatalom, a vezetés – és általában a társadalmi berendezkedés – *tekintélyelvű, totalitárius* jellegével. [...] [Lewin] nem egyszerűen az autokratikus hatalom tényére mutat rá, hanem a belőle eredő általános *pszichológiai konstellációra* is: a tömeges frusztrációs élményre, a döntési és cselekvési korlátozottság gerjesztette feszültségre, a személyes autonómia szakadatlan fenyegetettségére, az általánosult rossz közérzetre, amely a bűnbakképzés *általános háttéré és táptalaja*. Mindez, legyen bár szó nemzeti közösségről vagy családról, különös és nyomasztó feszültségállapotot hoz létre az érintettekben, amely diffúz elégedetlenséget szül, rejtett vagy nyílt bűntudatot támaszt, s amelytől – éppen kínzó volta miatt – az egyén minden eszközzel szabadulni igyekszik.” (Pataki, 1993, 70–71.).

Összegezve tehát Haneke filmjében egy merev, puritán, szigorúan vallásos és szélsőségesen tekintélyelvű észak-német falu közössége rajzolódik ki, melynek feszültséggel, frusztrációval és szorongással teli közegében rejtélyes és nyugtalanító bűntettek történnek. A megoldhatatlannak bizonyuló esetek a nyomasztó közegben óhatatlanul is a bűnbakképzés mechanizmusait mozgósítják, ám e mechanizmusok nem csak kizárólag és nem elsősorban a történet szintjén, hanem sokkal inkább a nézői befogadás szintjén jelennek meg. Ez az a jelenség, melynek problémája mind a történet, mind az elbeszélés – történjék az bármikor –, mind pedig a film bemutatása idején aktuális, és amelyet Haneke a film klasszikus realista stílustól való elszakadásával és narratív időbeliségével nem a múlt panoptikumában helyez el, hanem aktualizál a mindenkori néző számára.

IRODALOM

- ASSMANN, A. – FREVERT, U. (1999). *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- BENEDICT, R. (1946). Krizantém és kard. A japán kultúra mintái. Ford. Koronczai B. In: R. Benedict – M. Szadahiko. *Krizantém és kard. A japán kultúra újrafelfedezése* (pp. 21–233). Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2006.
- BORDWELL, D. (1985). *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996.
- BORGES, J. L. (1952). A John Wilkins-féle analitikus nyelv. In: uő. *Az örökkévalóság története* (pp. 276–281). Budapest: Európa, 1999.
- ERŐS F. (1982). A fasizmus társadalomlélektanáról. In: uő. *A válság szociálpszichológiája* (pp. 102–125). Budapest: T-Twins Kiadó, 1993. (A tanulmány rövidített változata: A fasizmus szociálpszichológiájának újraértelmezése. In: Erős F. *Analitikus szociálpszichológia* (pp. 223–232). Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2001.)
- FOUCAULT, M. (1966). *A szavak és a dolgok*. Ford. Romhányi T. G. Budapest: Osiris Kiadó, 2000.
- FREUD, S. (1930). Rossz közérzet a kultúrában. Ford. Linczenyi Adorján. In: uő. *Esszék* (327–405). Budapest: Gondolat, 1982.
- FULBROOK, M. (1999). *A német nemzeti identitás a holokauszt után*. Ford. Valló Zs. Budapest: Helikon, 2001.
- HELLER Á. (1985). A szégyen hatalma. Ford. Módos M. In: uő. *A szégyen hatalma* (pp. 7–92). Budapest: Osiris Kiadó, 1996.
- INDRIES K. (2009). A kapcsolati harmónia lélektana a kelet-ázsiai kollektivisták társadalmakban. In: Fülöp M. (szerk.), *A lélek a kultúrák között. A kulturális különbségek pszichológiája* (pp. 179–201). Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009.
- KISS Zs. (2013). Hősök és bűnbakok a weimari Németországban. Adalékok a bűnbakképzés lélektani szempontjaihoz. In: Gyarmati Gy. – Lengvári I. – Pók A. – Vonyó J. (szerk.), *Bűnbak minden időben. Bűnbakok a magyar és az egyetemes történelemben* (pp. 62–74). Pécs – Budapest: Kronosz Kiadó – Magyar Történelmi Társulat – Állambiztonsági Szolgálatok Történelmi Levéltára, 2013.
- MACCABE, C. (1974). Realizmus és film. Megjegyzések Brecht néhány téziséhez. Ford. Beck A. *Metropolis*, 11(2)(2007/2):10–25.
- PATAKI F. (1993). A bűnbakképzés. In: uő. *Rendszerváltók és bűnbakok* (pp. 57–111). Budapest: Osiris Kiadó, 2000.
- POLAN, D. B. (1978). Brecht és az önreflexív film politikája. Ford. Buglya Zs. *Metropolis*, 11(2)(2007/2):26–36.
- WONG, Y. – TSAI, J. (2007). Cultural Models of Shame and Guilt. In: J. L. Tracy – R. W. Robins – J. P. Tangney (ed.), *The self-conscious emotions: theory and research* (pp. 209–223). New York: The Guilford Press, 2007.

Hortobágyi Ágnes

A PERVERZIÓ NYELVE JAN ŠVANKMAJER A GYÖNYÖR ÖSSZEESKÜVŐI CÍMŰ FILMJÉBEN

Jan Švankmajer a Prágai Szürrealista Csoport tagja, a cseh új hullám nemzedékének kiemelkedő alkotója, vegyes technikával létrehozott filmjei többek között a stop motion, fast motion és pixilation technikák segítségével érik el hátborzongató, egyben komikus hatásukat. Jelen tanulmányban a korpuszból kiragadva, *A gyönyör összeesküvői* című filmen keresztül szeretném bemutatni az emberi kapcsolatok Švankmajer filmjeire jellemző imaginárius, perverz természetét, melyhez Christian Metz, Jacques Lacan és Friedrich Kittler elméleti keretét használok fel.

A beszéd hiánya, a hiány mint beszéd

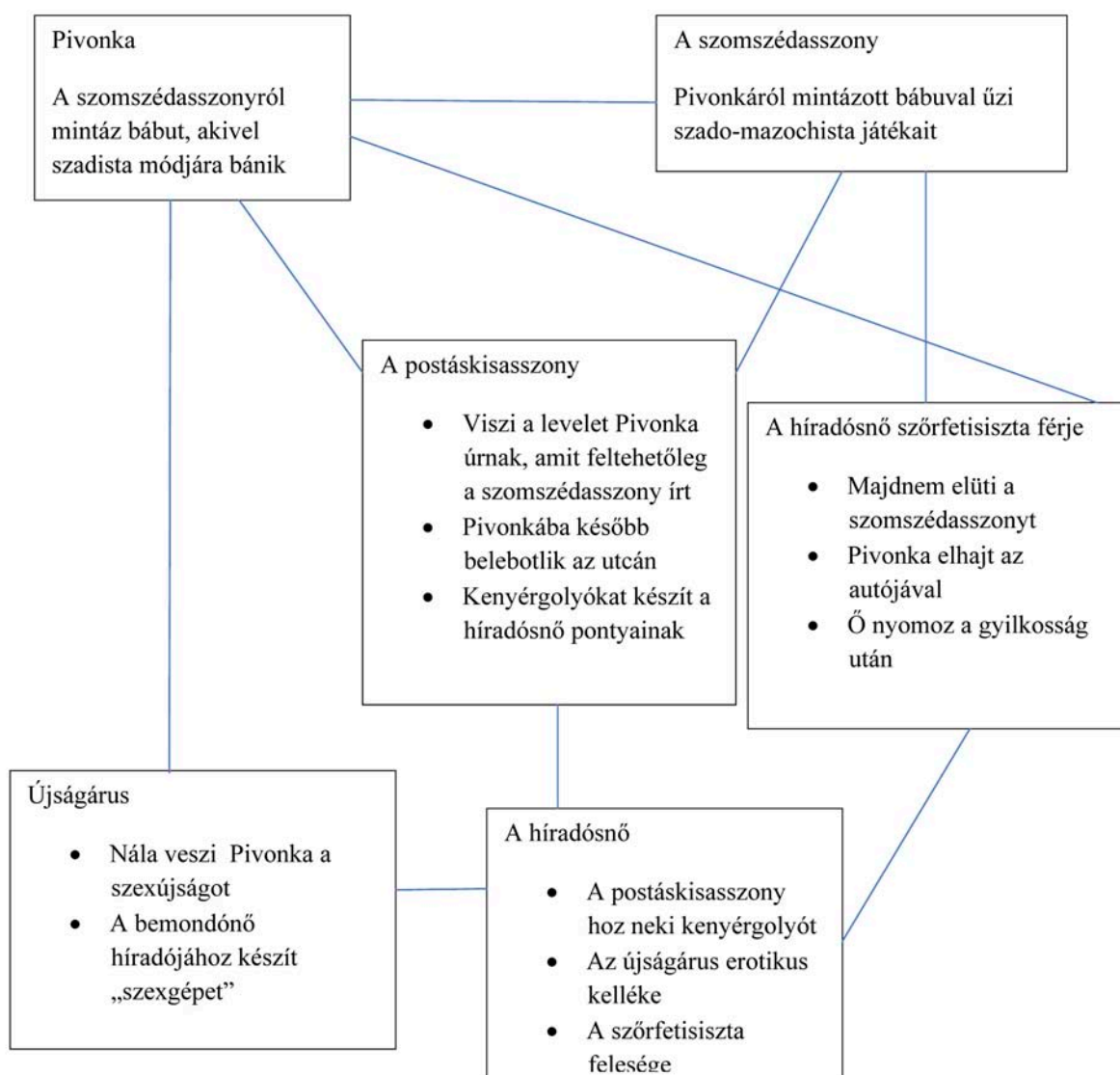
Az *Alice* (1988) és a *Faust* (1994) után *A gyönyör összeesküvői* (1996) Švankmajer harmadik nagyfilmje, a filmben az animáció és az ún. „live-action” elemei keverednek, a bábok és agyagfigurák mellett tehát színészekkel is dolgozik a rendező. *A gyönyör összeesküvői* című filmből mindemellett hiányzik az emberi beszéd és a jellemábrázolás, *a karakterekhez nem tartozik identitás, a szereplőket csupán perverzióik cserealapú rendszere köti össze*. A beszéd hiányzik a szereplők kommunikációjából, a szereplők a hiányon keresztül lépnek egymással kapcsolatba, azon keresztül kommunikálnak.

A filmben a szereplők kivonulnak a beszéd szimbolikus közegéből, egymás közötti kommunikációjukat csak a tekintet és az írás alkotja. A beszéd mindig tételez egy beszélőt (és egy hallgatót), a beszéd egy aktus, ami jelentést generál, és a beszélőt identitással ruházza fel. A beszéd Jacques Derrida (1991) szerint kevésbé hatékony hordozója a jelentésnek, mint az írás, mivel annak fonocentrikus közege hamisan egy *jelenlévő* eszmei centrumra, struktúrára korlátozódik; az írás megszabadítja a kifejezést az emberi hang stabilitásától.

A beszéd hiánya nem jelenti egyben a nyelv felszámolását is. *A gyönyör összeesküvői*ben megfigyelhető egy bizonyos kombinatorika, ha úgy tetszik szintaxis, mely a nyelv működésmódjára emlékeztet. A švankmajeri szintaxisban a szereplők erotikus játékaik egymásra utal-

tak, a perverzió nyelvét létrehozó „inceszt” rendszer egymás perverzióiból kölcsönözve egészül ki. A postáskisasszony orrába felszippantott kenyérgolyókat később a híradós nő pontyai eszik meg, a pontyok a bemondó lábujjait szopogatják, miközben az újságárus a bemondó nő televíziós képmásával keresi a gyönyört. Pivonka az újságárusnál vásárolt szexlapokból készült papírmásé madárfej mellett a szomszédasszony esernyőjét és ruhatárát használja erotikus kellékként, miközben a szomszédasszony éppen Pivonka képmásával űzi szadisztikus rítusait.

A film párhuzamos történeteiből a sade-i bűn fájához¹ hasonló ágrajz bontakozik ki, melyet az alábbi ábrával igyekeztem áttekinthetőbbé tenni [1. ábra].



1. ábra

¹ Roland Barthes (2001, 41.) Sade egy mondata kapcsán az inceszt családi kombinációs rendszerről mint a bűn hálózatának csodálatos fájáról beszél.

A leginkább komikusnak nevezhető perverziók főleg ártalmatlan gyönyörökként elevenednek meg számunkra, leszámítva a Pivonka által elkövetett gyilkosságot, melyet követően a perverziók szintaxisának – továbbra is a szupplementum logikája mentén történő – átrendeződését tapasztaljuk. A haláleset kapcsán a freudi homeosztázis törvényének engedelmeskedő örömeelv felfüggesztődik, a gyönyör mintegy túlmegy az örömeleven a lacani elviselhetetlen *jouissance* irányába. A beszéd hiánya a nevek hiányát is eredményezi, melynek egyedül az aláírással megjelölt tulajdonnevek szegülnek ellen: a postáskisasszony által kihordott üzenet és csomag átvételekor rövid időre megpillanthatjuk Pivonka és Anna (a híradós-nő) nevét. A nevek hiánya a kölcsönös meghatározottságot erősíti, a szereplőket csupán egymáshoz való viszonyuk hálózati rendszerében lehet meghatározni.

A kombinatorika elvén működő kapcsolati háló hasonlatos a sade-i erotikus rendszer (Barthes, 2001) működésmódjához, a szereplők és viszonyok kibontakozásával a bűn családfáját látjuk megelevenedni. Pozitúra, művelet, figura, epizód, jelenet és szeánsz; Sade-nál a teljességigény szabálya, hogy minden műveletben a lehető legtöbb pozitúrát kell azonos időben létrehozni, egyetlen erogén zóna sem maradhat érintetlenül (Barthes, 2001). Roland Barthes szerint az egész sade-i szintaxis valójában nem más, mint ennek a totális figurának a hajszolása. A sade-i grammatikában nincsenek (a rémtett kivételével) fenntartott funkciók. A jelenetben minden funkció felcserélhető, és fel is kell cserélni a funkciókat: mindenki egyszerre lehet aktív és passzív, korbácsoló és korbácsolt, széketfaló és széketürítő. A sade-i logika és kombinatorika a lehetőségek végtelen játékával az abszolút szabadság paradoxonát feszegeti, azét a szabadságét, mely csupán a Másik szabadságának korlátozásával lehet abszolút, ezáltal a halál okozója lesz (ahogy azt a szomszédasszony halálánál látjuk). Az abszolút szabadság a Másik elnyomását eredményezi (Sorfa, 2006), azét, akinek az akarata kevésbé erős.

A *gyönyör összeesküvőiben* a hat szereplő által gyakorolt gyönyörök a kapitalizmus által előállított vágyrendszeren kívül helyezkednek el: a pornográf magazinokból papírmasé készül, a rádióelektronikát az újságárus televizuális maszturbátorra alakítja, a gumi pénzsámláló ujjakból taktilis izgató lesz (Sorfa, 2006). A film végére egyértelművé válik, hogy a szereplők perverzióinak csereszabatos rendszerében elmozdulások történnek, a jelölők elmozduló játéka során a szereplők új perverziók után néznek. Pivonkát, a szalmabábu fetisizstát ezúttal rabul ejti a bemondónő látványa, a postáskisasszony titokban szalmát gyűr egy utcai szemetesbe és pontyokat néz egy kirakatban, az újságárus Pivonkát és a szőrfetisizstát egyszerre megidézve tollakat ragaszt egy sodrófára, a felügyelőt alakító férfi pedig a halott szomszédnő plüss köntöséhez dörzsöli arcát. A szőrfetisizsta nyomozó kéjesen simogatja a fekete macskát a lakásban, kezében a Pivonka által felhasznált fekete esernyő. Amikor Pivonka visszamegy a lakásába, ott találja a széket a gyer-

tyákkal és azt a lavórt, melyben a szomszédnő az ő képmását, vagyis a róla mintázott bábút fojtogatta.

A perverziók filmbeli elmozdulása egyértelművé teszi – ahogy Barthes (2001) is utal rá –, hogy az erotikában és a perverzióban nincsenek kimondottan „erogén zónák”, pontosabban azok nem rögzítettek; Barthes (2001) szerint a folytonosság hiánya az, ami erotikus, az öltözék szétnyíló helye, az előtűnés-eltűnés színjátéka. Az izgalmat a feltárulás jelenti, ami valami rejtetthez, titokzatoshoz vezet.

Fétis és tekintet

Freud (1997) a fetisizmusról írva (mely Freud rendszerében szinte kizárólagosan maszkulin perverzió) az anya testére projektált kasztrációs szorongással magyarázza azt a jelenséget, mely a genitáliát elmaszkolni, helyettesíteni igyekszik. Freud úgy véli, hogy az anya hiányzó péniszére reagálva a fetiszista a hiányt szimbolikusan egy tárggyal helyettesíti. A perverziót több pszichoanalitikus irányultságú filmelmélet-alkotó is regressziós keretben értelmezi (pl. Metz 1982), és a filmnézésben lelt örömet perverz, illuzórikus gyönyörként írja le. Richard Ellen (2003) Goudal nyomán kiemeli a mozi álomszerűségét, szimulákrum jellegét, mely felkínálja a néző számára a valóság és a jelenlét illúzióját. A mozi képzeletbeli, imaginárius természetét Christian Metz (1982) egyenesen a fétishez hasonlítja, ezzel párhuzamosan a filmnézőt fetisizstának nevezi. A mozgókép Metz (1982) értelmezésében fétisként szolgál, mivel az a képzeletbelit valóságosként engedi meg tapasztalni a nézővel. A mozi képzeletbeli jelölője a szkopofília területéhez tartozik, a néző a nézőtér titokzatos sötétjéből voyeur módjára tekint a vászonra.² Metz nem véletlenül hasonlítja a vásznat tükörhöz, hiszen ahogy Lacan tükörstádium elméletében a szubjektum illuzórikus módon identifikálódik önnön tükörképével, úgy a filmbeli reprezentáció hamisan a nézőnek a – film vizuális mezejét uraló – kamerával történő azonosulását eredményezi.³

² Freud azt írja a *Három értekezésben* (Freud, [1905], 1995, 33.), hogy „a leggyakoribb út a kéjes izgalom felébresztésére az optikai”. Freud a továbbiakban egyfajta implicit esztétikát hoz létre, amikor a vizuális ingerlést a fajfejlődés szolgálatába állítja. Freud szerint a szép fogalma a nemi ingerület talaján gyökerezik, eredetileg a nemileg ingerlővel volt azonos, ennek megfelelően Freud (1905) az erogén zónák között megemlíti a szemet. Freud (1905) utal a perverziók konstruált jellegére is, kiemeli például, hogy a száj nemi szervként történő alkalmazása vagy a végbélnyílás nemi alkalmazása is az undorérzés hatására vált perverzióvá, az undor határa azonban gyakran tisztán megállapodás kérdése (ld. hisztériás nő). Ahogy a szaporodás funkciója leválik a szexualitásról, a kultúra konstrukciói formálják a perverz viselkedést.

³ A különösen az 50-es, 60-as évek hollywoodi filmjeit jellemző uraló férfitekintettel többek között Laura Mulvey (1975) klasszikus tanulmánya foglalkozik. Ezzel vitatkozva Gaylin Studler (1985) a vizuális gyönyör mazochisztikus, a képek által a nézőt elnyomó természetéről beszél.

A néző tekintete birtokolja a látványt, ugyanakkor *A gyönyör összeesküvői* hangsúlyos jeleneteiben a színészek nézőre irányított, kimerevített tekintete kimozdítja a nézőtérre ülő „kukkolót” magabiztosságából. A film nézése során a kameraállásból adódóan a néző egy-egy perverz karakterrel azonosul, szembesül saját illuzórikus pozíciójának instabilitásával. Lacan (1998) szerint a tekintet az, ami meghatározza az ént a láthatón belül, ez az eszköz, amelynek révén az én fotografálva van. Az éntre irányuló tekintet tudatosítja a láthatóságot, a szemlélt is tárggyá teszi. A Másik tekintete meghatározza az én teljes láthatóságát és a szubjektum fegyelmi ellenőrzését is. A Másik tekintete formát és dolgozóságot ad a szubjektumnak, egy olyan stabilitást, amellyel az sosem rendelkezett, mely által az én felismeri saját káprázatszerűségét.

A švankmajeri életműben központi helyet foglal el az illúzió leleplezése, a valóság-síkok szembesítése.⁴ *A gyönyör összeesküvői*ben a televíziós maszturbátort megalkotó újságárus a képernyőn látható híradós műsorvezetővel a televízió képernyőjén keresztül csókolózik, majd a híradóst hirtelen leváltó, áradásról szóló jelenetsornál fuldokolva köpi ki a képernyőn keresztül bekortyolt vizet. Az újságárus által megépített masina a modern technika által felkínált eszközök segítségével feldarabolja, kinagyítja és birtokba veszi a bemondónő testét, Mulvey (2006) terminológiájával élve, szemléltől nézőből *birtokló nézővé* válik.⁵

A látvány megtévesztő, imaginárius volta nem szegi kedvét a film karaktereinek, a szereplőknek a megtévesztés, az illúzió perverz akarása vonja bűvkörébe. Lacannál az én felismerése, pontosabban félreismerése is egy olyan illúzió alapszik, melyet kezdetben a tükör nyújt a csecsemőnek. A tükörben megpillantott képmás egy zárt, optikailag tökéletes identitást vetít elénk. Az érzékelés csalóka világa a tükörstádiumhoz hasonló logikára épül, a tükörben megtapasztalt én egysége mint egész, valami más (a tükör) által keletkezik: „az imago, az énről alkotott képzet mindig elidegenülteként jön létre és teremődik újjá. *Az elidegenültség az én elidegeníthetetlen állapota.*” (Farkas, 1994, kiemelés az eredetiben). Az interakció alapstruktúrája a végtelen, imaginárius tükörjáték, ahogy Pivonka és a szomszédasszony szado-mazochista relációjában is egymás képmásai, bábjai töltik be a képzelt másik szerepét.

⁴ Az *Őrülség* című filmben például bábok szerepelnek bábos nélkül, de az illúziók leleplezését eredményezi a Švankmajer által kedvelt *stop motion* technika is (Sorfa, 2006).

⁵ Mulvey (2006) a filmnézés technológia fejlődésének eredményeként dolgozza ki a birtokló néző fogalmát, aki a VHS és a DVD korszaka óta a visszajátzás, megállítás, kikockázás stb. segítségével manipulálni és szexuális értelemben is birtokolni képes a látványt.

Elidegenedés, a film elidegenítő hatása

A *gyönyör összeesküvőiben* az elidegenedést nem csupán a szexuális fantáziákban használt képmások, de a filmben szereplő erotikus gépek is kiemelik. A filmben a technikai médiumok a valós emberi kapcsolatok helyettesítőivé válnak, a szereplők közvetlenül szinte nem is, csupán médiumokon keresztül érintkeznek egymással. A gépek hagyományosan a Walter Benjamin-i értelemben vett *aura*, tehát az egyediség 'itt és most'-jának megfosztásával hozhatók összefüggésbe, az eredetiség és valódiság fogalma a technikai sokszorosítás következtében nem értelmezhető a gépekkel kapcsolatban. Benjamin szerint „a valódiság egész területe kivonja magát a technikai [...] reprodukálhatóság alól” (Benjamin, 1936). A reprodukció az egyszeri előfordulást a tömegessel helyettesíti, mely a tradíció megrendüléséhez, az emberiség válságához vezet. Benjamin szerint a reprodukció szervesen összefügg „napjaink tömegmozgalmaival, melyeknek legtekintélyesebb ügynöke a film” (Benjamin, 1936), a reprodukció, ahogyan azt a képes magazinok és filmhíradók kínálják, nem rendelkezik az egyszerűség, tehát a személyesség vonásaival. Talán nem véletlen, hogy Pivonka és az újságárus is éppen ezeket a személytelennek vélt médiumokat használják fel legszemélyesebb gyönyöreik megalkotásához. Pivonka szexújságok fotóit vágja darabokra, majd a feldarabolt női testek képeit kollázsszerűen felragasztja egy gyöngytyúk feje után megformázott maszkra. Az újságárus saját készítésű gépezet segítségével igyekszik – a filmhíradók vágásai közötti szünetekben, a képernyőn keresztül – szexuális kapcsolatba lépni a híradósnővel.⁶

Friedrich Kittler német médiatudós szerint a lélek a kultúrtörténet során a platóni viasztábla metaforájától (*tabula rasa*, amelybe a görögök egy palavesszővel karcoltak bele a jegyzeteiket) a könyv metaforáján át eljutott addig a technikai fejlődésig, hogy játékfilm lett belőle. A technikai „médiumok éppen azért válnak azokká a kivételes modellekké, amelyek mintájára az úgynevezett önértésünk megképződik, mert deklarált céljuk, hogy megtévesszék és becsapják az önértést”. (Kittler, 2005, 26.). Ahhoz, hogy filmélményben legyen részünk, nem szabad arra figyelni, hogy a vásznon egy másodperc alatt 24 különálló kép jelenik meg, 24 olyan kép, melyek feltehetőleg egészen különböző felvételi helyzetekből származnak (Kittler, 2005). Kittler rámutat, hogy a televíziózásnál is kell egy optimális távolság a doboz és a fotel között ahhoz, hogy a kép ne essen képpontokra. Kittler úgy véli: „a technikai médiumok éppen azért modelljei az úgynevezett embernek, mert az emberi érzékek stratégiai lehengetésére fejlesztették ki őket.” (Kittler, 2005, 26–27.). A filmnézésben lelt perverz, illuzórikus gyönyör hasonlatos a szubjektum tükörképpel való azonosulásához. A *gyönyör összeesküvőiben* az illúzió és a szimuláció elemei a filmnézés természetéhez hasonlóan keverednek, miközben egy perverz vizuális kombinatorika segítségével aláássák a nézői szubjektum önazonosságát. Švankmajer a per-

veziók és a szexualitás eltorzított szintaxisán keresztül építi fel az én elidegenülésének lehetséges módozatait, mely által a film az emberi kapcsolatokat helyettesítő szimbolikus gyönyörök lezárhatatlan alakzatává válik.

IRODALOM

- ALLEN, R. (2004). Psychoanalytic film theory. In: Toby Miller, Robert Stam (Ed.), *A Companion to Film Theory* (pp. 123–145). Oxford: Blackwell Publishing.
- BARTHES, R. (2001 [1971]). *Sade, Fourier, Loyola*. Budapest: Osiris Kiadó.
- BENJAMIN, W. (1936). *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*.
http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html
- DERRIDA, J. (1991 [1967]). *Grammatológia I. rész*. Szombathely: Életünk Szerkesztősége.
- FARKAS ZS. (1994). Jelentőlláncraerve. A lacani szubjektumról. In: uő. *Mindentől ugyanannyira*. Budapest: JAK – Pesti Szalon.
- FREUD, S. (1995 [1905]). *Három értekezés a szexualitásról*. Nyíregyháza: Kötet Kiadó.
- FREUD, S. (1997 [1927]). A fetisizmus. In: uő. *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások* (pp. 151–157). Budapest: Filum Könyvkiadó.
- KITTLER F. (2005). *Optikai médiumok*. Budapest: Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó.
- LACAN, J. (1998 [1973]). *The Seminar of Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (Vol. Book XI)*. New York: W. W. Norton & Company.
- METZ, C. (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- MULVEY, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3):6–18.
- MULVEY, L. (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- SORFA, D. (2006). The object of film in Jan Švankmajer. *KinoKultura*, 4:1.
- STUDLAR, G. (1985). Visual pleasure and the masochistic aesthetic. *Journal of Film and Video*, 37(1):5–26.

Király Hajnal

MEGMUTATNI A KIMONDHATATLANT: A MELANKÓLIA FIGURÁCIÓI A KORTÁRS MAGYAR FILMEKBEN

A „lassú mozi” esztétikája

A jelen tanulmányt az a felismerés ihlette, hogy a kortárs magyar filmekben a cselekmény és a dialógus lassúsága, minimalizmusa gyakran torkollik beteg, halódó vagy éppen halott testek képeibe, amelyek kompozíciója, színvilága, elkeretezése esetenként konkrét vagy általános festészeti utalásokat hordoz. E jelenség elméleti értelmezéséhez adekvát elméleti keretet nyújtott folyamatban lévő kutatásom, amelynek tárgya a filmes intermedialitás figuratív lehetőségeinek feltárása, azaz annak megvilágítása, ahogyan két médium – ez esetben a film és festészet – találkozása valamely új, akár rejtett jelentéstartalom feltárulkozását teszi lehetővé. A filmek és képek természetéből adódóan, az elemzés elengedhetetlen részét képezte a lassú mozi trendjének illetve a filmekben idézett festmények Julia Kristeva általi, pszichoanalitikus és szemiotikai megközelítésének beépítése. Ez utóbbi, döntő szerepet játszott érvelésem megerősítésében, amely szerint a fekvő, mozdulatlan testek festői elkeretezései a melankólia figurációi az elemzett filmekben.

A külföldi szakirodalom gyakran sorolja a kortárs magyar filmeket az úgynevezett „lassú film” nemzetközi trendjébe, amelynek Tarr Béla nagyon hosszú beállításai már paradigmatisztikus példává váltak. A lassú mozi elméleti diszkurzusa, amelybe egyre többen bekapcsolódnak a főként blogokon, tematikus honlapokon folyó viták által,¹ e filmek jellegzetességét a kontemplativitásban, a hosszú beállításban, az eseménytelenségben, a stílus és játék minimalizmusában, a ritualisztikus ismétlődésben látja. Azonban, noha kiemeli a kép elsőbbségét a narrációval szemben, mégis úgy vélem, hogy ez a diszkurzus nem elég árnyalt

¹ Lásd például az *Unspoken Cinema. Contemporary Contemplative Cinema* bloghelyet <http://unspokencinema.blogspot.hu/>, illetve Matthew Flanagan (2008) és Antony Fiant (2014) írásait.

annak a megítélésében, hogy az egyes alkotók esetében az egyedi, izolált képek vizuális manierizmusa, festői vagy fotografikus elkeretezése, intermediális utalásai, illetve figuratív lehetősége milyen szerepet játszik a kulturális, közösségi és egyéni tartalmak megjelenítésében. Bíró Yvette *The Fullness of Minimalism* (2006) című írása kerül a legközelebb ennek megvilágításához, ugyanis ebben a szerző a felszín mögött rejlő jelentések szerepét hangsúlyozza, a lassúságnak azt az ajándékát, hogy a hétköznapi és a banális mögött valami szubsztanciális élményt tesz megtapasztalhatóvá. E megközelítésmód szerepét nem lehet eléggé hangsúlyozni a kortárs magyar művészfilmek esetében, amelyekben a magyar kritikusok rendszerint épp az aktuális, szociális vagy politikai témák, események közvetlen ábrázolásának hiányát szokták kifogásolni. Gelencsér Gábor megjegyzése a 2006-os Magyar Filmhét győzteseiről, miszerint e filmek a test képeiről szólnak, úgy vélem érvényes az utóbbi évtized egész termésére (Gelencsér, 2006). Ezekben az „üres”, „elidegenült” test legtöbbször egy felület, amelyre a narrációban foglalt figuratív (metaforikus, metonimikus, allegorikus) jelentések rávetíthetők. A túlzott, a képi kompozícióban, megvilágításban, színhasználatban, diegetikus vagy extradiegetikus zenében tetten érhető, gyakran túlzottan esztétizáló tendencia Tarr Béla, Mundruczó Kornél, Fliegauf Benedek és Kocsis Ágnes filmjeiben tulajdonképpen egy tágabb elméleti keretben nyer jelentőséget, amely az egyes képek figuratív jelentőségét hangsúlyozza. Magyar viszonylatban ilyen tekintetben releváns Bíró Yvette *Profán mitológiája* (1990), amely már az eredeti, angol változatban, 1981-ben a filmek mindennapi mitológia-képző potenciálját hangsúlyozta, egy olyan vizuális írásmód lehetőségét, amely a nézőtől vizuális olvasást követel meg. Ez az erőteljesen formalizáló, utalásokra, metaforákra és szimbólumokra építő irányvonal, minden szempontból kiteljesedni látszik a kortárs magyar filmekben a mitológiai, bibliai, utópisztikus témák és toposzok keresésében. Lásd például Mundruczó Kornél *Johanna* (2005), *Delta* (2010), *Fehér Isten* (2014) vagy Fliegauf humán klónozásról szóló *Womb/Méh* (2010) című filmjeit. Megjegyzendő, hogy Mundruczó tanácsadója és a *Delta* szövegkönyvírója maga Bíró Yvette, ami miatt ez a film olyan, mintha az elméleti tézisek szemléltetése lenne, előre gyártott szimbólumokhoz, utalásokhoz rendelt történet és helyszín.

Hasonlóképpen mitikus dimenziót nyit meg Tarr *A torinói ló* (2012) című filmje, amely a rendező szerint egy fordított teremtéstörténet (Levine és Meckler, 2012). Fordított teremtéstörténet filmtörténeti szempontból is, hiszen benne a mozgókép szemünk láttára regresszál saját múltjába, s tér vissza a festői vagy fotografikus állókép állapotába. Kovács András Bálint *A kör bezárul: Tarr Béla filmjei* című Tarr monográfiájában (2013) meggyőzően érvel amellett, hogy a narratív körbejárás hogyan válik a csapdahelyzet figurációjává Tarr filmjeiben: ezek végére a szereplők ugyanolyan vagy rosszabb helyzetben találják magukat, mint a történet elején. *A torinói ló* e csapdahelyzet legszélsőségesebb megjelenítése, hiszen apa és lánya élet- és mozgásteret a külvilágban eluralkodó már-már apokaliptikus

természeti viszonyok miatt, szinte kizárólag a sötét, szűkös ház terére korlátozódik. A gesztusok, dialógusok minimalizmusát a Tarrtól megszokott extradiegetikus zene pótolja, illetve a testet elkeretező, a csapdahelyzetet, végső izolációt kifejező állóképek, sőt festői kompozíciók válnak a kimondatlan, kimondhatatlan jelentések hordozóivá. A letargikus, fekvő, gyakran kórházi környezetben „elkeretezett” testek képei Mundruczó *Delta*, Fliegauf *Dealer* (2004) és Kocsis Pál *Adrienn* (2011) című filmjeiben is gyakoriak, egy olyan esztétikai állásfoglalás példázataiként, amely a filmbeli mozdulatlanságot, a megszakítást a szimbolikus kiemeléssel azonosítja és a figurális ábrázolásmóddal hozza összefüggésbe.

A (festői) állókép és a kimondhatatlan

A torinói ló több beállítását mutatja az apát olyan pózban, amely direkt módon Mantegna *A Halott Krisztus siratása* (1480 körül) vagy Holbein *Halott Krisztus a sírban* (1520–22) festményeit idézi [1–4. ábra].



1. ábra
Tarr Béla: *A torinói ló*



2. ábra
Hans Holbein: *Halott Krisztus a sírban* (1520–22)



3. ábra

A torinói ló – az apa Mantegna *Halott Krisztusának* pozíciójában



4. ábra

Andrea Mantegna: *A halott Krisztus siratása* (1480 körül)

Az utalás, a Bíró Yvette (1990) által is hangsúlyozott poetikai szerepén túl, a filmet egy olyan elméleti diszkurzusba vonja be, amely az egyes, izolált kép jelentését, jelentőségét hangsúlyozza, szemben a mozgóképfolyammal és narrációval. E megfejtendő filmképek értelmezésére vezette be Thierry Kuntzel, Freud „álommunka” analógiájára, a „filmmunka” fogalmát (dreamwork – filmwork) (Kuntzel, 1980, 1982), amely az említett

filmek hangulati, pszichológiai tartalma miatt válhat releváns elemzési modellé. A hosszú beállítással társuló festői utalás sztázist eredményez, amely számos elméletíró – például Roland Barthes (1981), Pascal Bonitzer (1985), Raymond Bellour (2002), Laura Mulvey (2006) – szerint sokkal inkább a film lényege, mint maga a mozgás, amely, akárcsak a színek vagy a hangsáv, csupán technikai adottság. A hisztérikusan pörgő képek önfelelt nézőjével szemben a lassú, az egyes képeket elkeretező (Bonitzer „décadragé” terminusával élve, 1985), Barthes punctum- fogalmával leírható hatást kiváltó mozi a fetiszta, a képeket a tekintetével kisajátító (Mulvey) és ugyanakkor (el)gondolkodó (Bellour megfogalmazásában „spectateur pensive”) nézőtípust teremt. Mulvey (2006) a filmelbeszélés inherens halálvágyát a nyugvópont, a lezárás felé való rohanásban látja, és ezt egyben a filmnek a saját múltjába, a fotografikusba és a festőibe való visszatérés kényszereként is értelmezi. Valóban, a filmbeli statikusság illúziója hasonlítható a festészetbeli, Lessing által leírt „termékeny pillanathoz”, azaz figuratív jelentéseket tömörítő, valami titkosat, rejtettet feltáró képességéhez. A filmbeli festői, tablószerű beállításokat művészettörténeti nézőpontból elemző kritikusok ez utóbbi szemléletet erősítik meg azt hangsúlyozva, hogy az ilyen utalások egyaránt formálják és gazdagítják a filmek jelentéseit: a festői és a filmvászon találkozása a láthatatlant láthatóvá teszi, inkább elvon, mint hozzáad azáltal, hogy a láthatót érzelemmé, gondolattá, absztrakcióvá konvertálja (Dalle Vacche, 1996, 12.). Susan Felleman (2012) a váratlanul megmozduló, elátkozott portré irodalmi motívumát, mint a mimetikus illúzióra és az emberi halandóságra való utalást, a filmben látja kiteljesedni, míg Belén Vidal (2012, 111.) rámutat arra, hogy a mozdulatlanág betörése a film időbeliségébe az önreflexiót jelzi, a film vizuális „textúrájára” hívja fel a figyelmet: a beállítás ilyen fölülírása a diszkurzív és a figurális dimenziók közti feszültséget emeli ki. A narrációból kiemelkedő, attól függetlenedő állóképek, kompozíciók szerepe az, hogy láthatóvá tegye, ami láthatatlan, rejtett, titkos vagy kimondhatatlan. Valamit, amit nem lehet elmondani, eljátszani, csak megmutatni. David Rodowick *Reading the Figural* című könyvében (2001) ez a figuralitás jellemzője, ahogy az is, hogy épp a médiumok játékában, az intermediális villódzásban ragadható meg.

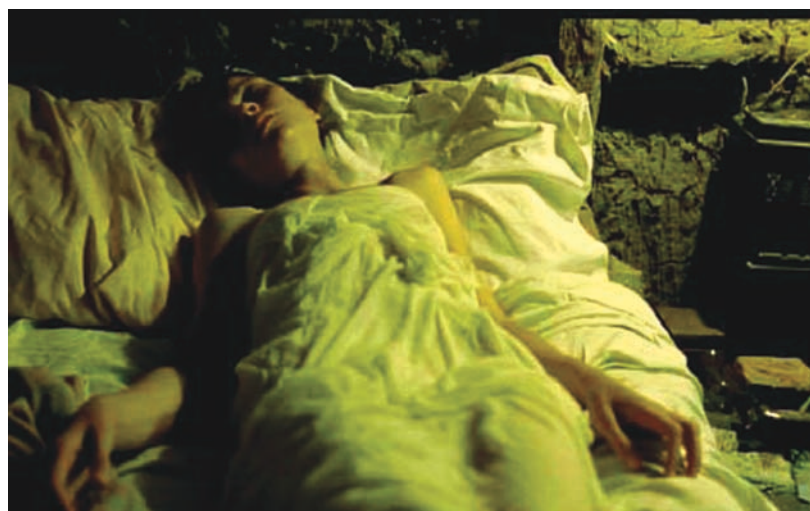
Tarr filmjében, akárcsak *Mundruczó*, *Fliegeauf* vagy *Kocsis Ágnes* alább elemzett filmjeiben a halott Krisztusra való festői utalások magát a halált és halálvágyat teszik láthatóvá. Mint kimondhatatlan tartalmak, ezek az aszimbóliaként – azaz a jelentésképzés és figuráció képtelenségeként – is értelmezett melankólia jellemzői. Ahogy Julia Kristeva fogalmaz, „Ha már nem vagyok képes fordítani és metaforizálni, elhallgatok és meghalok” (1989, 42.). Ekképp válik a figurális, azaz a festői állókép a nem kifejezhető, a melankólia és végső soron a halál alakzatává. Tarr utolsó filmjében a szereplő

elszigetelése mindenféle – személyes vagy történelmi – narratívától teljessé válik, a kör bezárul. Holbein festménye épp erről szól: rajta Krisztus teste furcsa mód elhagyatott, már nem része semmiféle történelmi vagy bibliai narratívának. Kristeva szerint inkább ez az elszigeteltség, ami kompozíciós tényezőként jelenik meg, és kevésbé a tónusok felelősek a festmény melankolikus töltetéért. Tarr filmjében, akárcsak Holbein festményén, a szépség a „veszteség bámulatos arcaként” (Kristeva, 1989, 100.) a melankólia szublimációja: a végtelen veszteségérzet esztétikai tárgyként, festői képként „kihelyezve” válik elfogadhatóvá és elviselhetővé.

A melankólia szépség általi, illetve a Nyugati festészetnek e két kiemelkedő darabjára, illetve más festészeti stílusokra történő többé-kevésbé direkt referencia általi szublimációja azonosítható Mundruczó *Delta*, Fliegauer *Dealer* és Kocsis Ágnes *Pál Adrienn* című filmjeiben is [5–7. ábra].



5. ábra: Utalások Mantegna és Holbein festményeire a *Pál Adrienn*ben



6. ábra: ... a *Deltában*



7. ábra: ... és a *Johannában*

E jelenség egyik lehetséges magyarázata a nyugati vizuális kultúrához és esztétikai trendekhez való felzárkózás vágya. Megjegyzendő, hogy Holbein és Mantegna halott Krisztusaira történő utalás nem kizárólag magyar jelenség, megtalálható például az orosz Zvyagintsev *A visszatérés* (*Vozvrashcheniye*, 2003) és *Az elűzetés* (*Izgnanie*, 2007) című filmjeiben is, amelyekben egyaránt értelmezhető politikai allegóriaként, vagy – amint Pethő Ágnes javasolja – a nagy mitikus narratívákhoz való visszatérés figurációjaként (2015). Magyar viszonylatban kulturális öndefinícióként is felfoghatóak ezek az idézetek, amennyiben egyszerre illusztrálják a nyugati kereszténységhez való kötődést illetve a két meghatározó – olasz és német – civilizatorikus hatást. Mégis magától értetődően merül fel a kérdés: miért épp ez a két festmény, a temérdek halott Krisztus festői reprezentációi közül? Mi a kapcsolat közöttük, lévén, hogy negyven év eltéréssel, két külön országban, Olaszországban és Németalföldön készültek? És főként, kit szólítanak meg ezek a referenciák?

Amint azt már művészettörténészek és Kristeva is hangsúlyozza a Holbein festményéről írt esszéjében (1989), mindkét mű jellegzetessége a halott Krisztus szokatlan ábrázolása, Krisztus teste végességének, romlandóságának hangsúlyozásával. Mantegna festménye teszi ezt azáltal, hogy a testet, egy optikai játék segítségével rövidebbnek mutatja, torzítja, Holbeinén pedig a színek mutatják hullaszerűnek a testet. Emellett Mantegna festményén a síratóasszonyok jelenléte, illetve Holbeinén a klausztrófó, szűk sírkamra a halált visszafordíthatatlannak láttatja, olyan mély bánatot árasztva, amely azokat is megérinti, akik egyébként nem ismerik a festményeket. A terjedő reformáció és reneszánsz humanizmus kontextusában a két festmény szabálytalansága Krisztus testének ábrázolásában paradigmikus változást hozott, és egyben a feltámadásba vetett hit megrendülését is jelezte. Amint

arra Kristeva is rámutat, Holbein festménye a történelmi-kulturális törésen túl személyes krízist is szublimál a két világrend, VIII. Henrik katolikus Angliája és a protestáns szülőföld közé rekedt művész esetében (Kristeva, 1989, 105–138.). Tarr Béla esetében, ha elfogadjuk Kovács András Bálint (2013) érvelését, miszerint visszavonulása mögött annak felismerése áll, hogy a hosszú beállítás esztétikai lehetőségeit kimerítette, e festményekre való utalás szintén, mint egy alkotói krízis szublimációja értelmezhető. A fiatalabb rendezők filmjeiben a halódó, halott, beteg vagy lábadozó testek obszessziója, elkeretezése, akár e festményekre való utalásként, a túlzó formalizmus jegyében szintén mimetikus válságot tükröz. A képek maníros szépsége, a mitikus utalások és a figurációra való törekvés, mind beleillik a melankolikus művész Alberti által leírt diagnózisba: szerinte az imitáció gyakorlatát választó művészek elméjüket olyannyira elvonatkoztatják, eltávolítják a természettől, hogy abból csak melankólia származhat (Agamben, 1993, 25.). A Bíró Yvette fentebb említett könyvében jellemzett, Jancsó és Tarr filmjei által képviselt formalizmust hagyományként követő Mundruczó, Fliegauf és Kocsis azt a generációt képviseli, amelyiket tizenévesként érte a rendszerváltás, és a kezdeti optimizmust követően valahogy múlt és jövő, Kelet és Nyugat közé szorult. Amint Talasi Flóra (2014) is kifejti, számukra a szabadság túl hirtelen, túl zavaros értékrenddel érkezett, és inkább bizonyult korlátnak, mint lehetőségnek. Filmjeikben újra és újra felbukkan a menni vagy maradni dilemmája, amely mindig ez utóbbi opció javára dől el, tehetetlen elszigetelődést eredményezve. Míg Tarr Béla filmjében a melankólia egyetemes életérzés (ezt maga Tarr is hangsúlyozza az egyik interjúban, Levine és Meckler, 2012), a fiatalabb nemzedék filmjeiben a melankólia nemzedéki specifikumát narratív tényezők lokalizálják, legfőképpen a szereplők kora (gyakran a rendezők nemzedékét képviselik) identitáskrízise és a (ki)útkeresés visszatérő története.

Azok számára tehát, akik történetesen felismerik a két festményt az utalásokban, ezek szembeszökő ismételtetése a poszt-kommunista reményvesztettség, melankólia figurációját jelentheti, ami vizuális kódként, a mozgás-mozdulatlanság dialektikája által létrejövő intermediális kapcsolatban leleplezi magát a filmes berendezést is. A két festmény többékevésbé direkt referenciáján túl a melankólia a testek elkeretezéseiben is tetten érhető, ami a mozgások, a dialógusok lassúságával, monotóniájával, kifejezéstelenségével együtt a „tanult tehetetlenséget” is megjeleníti.

Tanult tehetetlenség

Mundruczó *Johanna*, *Delta*, Fliegauf *Dealer* és Kocsis *Friss levegő és Pál Adrienn* című filmjeiben a cselekvések, a gesztusok, a történetvezetés lassúsága, a szereplők letargiája és kifejezéstelen arca, tétovasága, gyakori irányvesztettsége a melankolikus „tanult tehetetlenségét” modellálja. A Martin Seligman által leírt (1975),

Kristeva által (1989, 42.) is említett jelenség lényege, hogy a melankolikus a küzdelem és menekülés helyett visszahúzódik és „halottnak tettei” magát. Ezekben a filmekben a letargikus lassúság mindig a dialógusok hiányával vagy esetlen minimalizmusával társul, megerősítve Kristevának a melankolikusok verbális szimbolizációs képtelenségére, beszédük töredékességére, monotonitására vonatkozó megállapítását (Kristeva, 1989, 33.). A *Dealer* (2004) főszereplőjének útja melankolikus testek között vezet, sivár enteriőrök az állomásai, ahová örömtelen kliensei, különböző szerek függői számúzték magukat [8. ábra].



8. ábra: Tetszhalott – kábítószerfüggő lány a *Dealer*ben

A fekvő, mozdulatlan, kvázi-élettelen testek sorát súlyosan depressziós apjához tett látogatását követően ő maga zárja le, a melankolikus menekülés-képtelenségét klausztrófóbb terekkel szemléltető esetek poetikus összegzéseként. Noha barátnőjétől megtudjuk, lenne pénze arra, hogy akár külföldön mindent előlről kezdjen, mégis a végső visszavonulást, az öngyilkosságot választja, a kimondhatatlan veszteség (az anyáé, a feltételezett kislányáé) fölötti fájdalmat csakis önfelszámolással (önmaga elleni „szelíd” agresszióval, kábítószer-túladagolással) tudja enyhíteni. A tanult tehetetlenséget példázza Mundruczó *Deltájának* (2008) hazatérő főszereplője is: a Lajkó Félix által játszott szereplő törékeny, hallgatólag, szinte feminin, szégyenlős megjelenésével kihívja maga ellen a falu férfi tagjainak agresszióját, amire nem is próbál válaszolni, sem szóban, sem tettel. A messianisztikus elemeket ötvöző végkifejletben éppen visszavonulása, túlzott

passzivitása szolgáltatja ki a falubeliek haragjának és vérszomjas agressziójának. A tanult tehetetlenségnek egyfajta anakronisztikus jóssággal való párosítása itt Dosztojevszkij melankolikusait is idézi: Ők is gyakran esnek más melankolikusok áldozatául, akik épp elviselhetetlen világfájdalmuk enyhítéseképpen fordulnak agresszióval önmaguk vagy társaik ellen (Kristeva, 1987, 16.).

A *Dealer*, a *Delta*, vagy akár a *Pál Adrienn* vagy a *Johanna* melankolikus szereplői mindig alulmaradnak a dialógusokban, „minden mindegy” alapon feladják, visszavonulnak, elhallgatnak, és ezt testük, arckifejezésük, térhasználatuk is kifejezi, illetve a filmes elkeretezés, a színek és fények általi figuráció megerősíti. A *Dealer*ben az elkeretezés – a szereplők gyakran jelennek meg a keret széléhez lapulva – egyszerre fejezi ki a melankolikus létezés liminalitását, illetve egy művészi, nem „mainstream”, az akció és narráció helyett a vizuális stilizációt választó álláspontot is [9. ábra].



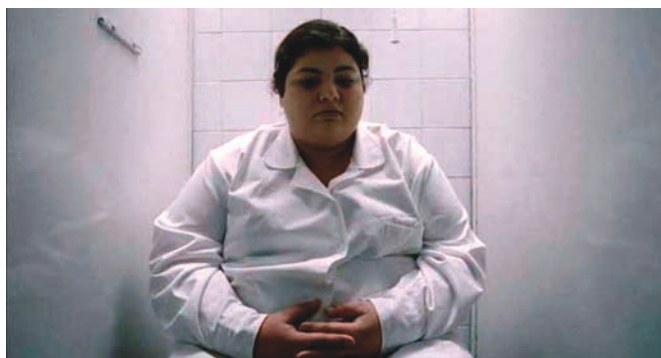
9. ábra: Peremre szorulva – a liminális élethelyzet ábrázolása elkeretezéssel a *Dealer*ben

Mundruczó *Johannájában* a nővért szintén a keretek különítik el a többi testtől és minden evilági tartalomtól, illetve mutatják szentként vagy idézik Vermeer festményeinek hangulatát [10. ábra].



10. ábra

Míg e két filmben az elkeretezés az alakok izolációját szolgálja, a *Pál Adriennben* a főszereplő evészavara úgy jelenik meg, mint a nagy test kétségbeesett próbálkozása, hogy előbb „kitöltse a keretet” (azaz megfeleljen), majd azon „túlcsordulva” kitörjön belőle [11–12. ábra].



11-12. ábra: A keretet kitöltő és azon "túlcsorduló" test a *Pál Adriennben*

A keretek ilyen alkalmazása, illetve a stilizált, zöldes fények és színek a *Johannában*, vagy épp azok hiánya, a fehér dominanciája a *Pál Adriennben*, az úgynevezett hangulatesztétika szempontjából releváns, amely Robert Sinnerbrink (2012) szerint a zene mellett a képek kompozícióját is a film úgynevezett paranarratív, kifejező dimenziójának tekinti: a

történetből „kikeretezett” festői kompozíciók – például Vermeer-utalások –, mint láttuk, önmagukban hordozzák a történetben csak utalásjellegű, egyetemes, filozófiai, vallásos, diszkurzív szintre emelt jelentéseket. A *Dealer* főszereplőjének utolsó mondata („Nekem már nincsenek ötleteim”) olyan, akár egy kiszólás, amely vonatkoztatható egy túlzóan manierista magyar kortárs filmművészetre is, amely már kimerítette esztétikai kifejezőeszközeinek lehetőségét (maga Fliegaufer is utal erre az interjúkban, amikor az aktuális eseményekhez kötődő filmeket tartja a magyar filmművészet jövőjének) (Fliegaufer, 2012).

Szublimáció máskép(p)?

A klinikai közegben bemutatott, beteg és halott testek morbiditása azonban eltérő vizuális nyelvezetet eredményez Mundruczó és Kocsis Ágnes filmjeiben, ami természetesen felveti a melankólia női és férfi szerző általi szublimációjának dilemmáját. A *Pál Adriennben* a mozdulatlan testek legtöbbször együtt jelennek meg a főhősnővel, leginkább az ő passzivitásának, kifejezéstelenségének, tanult tehetetlenségének metaforáiként. A monitorfal, amit naphosszat néz, valamint evészavara és túlsúlyos teste hasonló, szimptomatikus és metaforikus funkciót töltenek be. Maga a monitorfal, amely a kortárs felügyelet-kultúra meghatározó alakzatává vált Panoptikon változatának tekinthető, egyben a melankólikus nővér pszichológiai profilját is feltárja: miközben mások igényeire figyel, elveszíti önmagát, saját teste fölötti kontrollt, amit az ügyelet alatti evéskényszere is tükröz [13. ábra].



13. ábra: Monitorfal-panoptikon a *Pál Adriennben*

A ki nem mondott szomorúság figuratív megjelenítése azonban alárendelődik a történetnek, amelynek körbejárás-jellege önmagához vezet vissza az elidegenedett főszereplőt. Egy idős páciens neve gyerekkori barátnője emlékét idézi fel a kifejezéstelen ápolónőben, felrzza letargiájából, és arra ösztönzi, hogy a barátnője keresésére induljon. Útjai során más osztálytársakkal találkozik, akik érdekes módon inkább emlékeznek rá, mint barátnőjére, Pál Adriennre, aki ekképp egyfajta alteregójává, rég elfeledett hajdani önmagának projekciójává válik. Járkálásai végül egy másik idős női pácienshez vezetik el: az anyafigurához való visszatérés az önértés magasabb szintjével esik egybe tehát, és egyfajta optimista finálét eredményez, egy új kezdet lehetőségét is ígérve. A kezdeti elidegenedés és melankólia, amelynek figurációja a fehér szín és a steril környezet, az evészavar, a nővér túlméretezett teste illetve a kommunikáció hiánya, visszafordíthatónak tűnik: a film végén Piroskát színes ruhában, „civilben”, oldottabban beszélgetve látjuk.

Mundruczó *Johannájában* ezzel szemben a melankólia figurációja nem csupán a narratíva függvénye, hanem tiszta vizuális „attrakcióként” is önállósul, amelyet komor, stilizált színvilággal váltakozó erős fények, röntgenképek, illetve Mantegna és Holbein festményeit idéző kompozíciók emelnek ki [14. ábra].



14. ábra: Mantegna festményét idéző kompozíció a *Johannában*

A *Johannában* mind a férfi, mind pedig a női melankólia – az orvos fetisiztikus rajongása és Johanna tanult tehetetlensége – a filmes apparátus metanarratív diszkurzusába ágyazódik, amely osztja az orvosi technológiának a „test kisajátítására” („to capture”) vonatkozó törekvését (Foster, 1999). Ilyen értelemben válik Mundruczó filmje a filmes szórakoztatás, a testre vonatkozó tudományos-filmes érdeklődés, valamint a szabályozás és a kontroll Foucault-i fogalmainak diszkurzus-palimpszesztjévé. Ezek egymásra vonatkozása teremti meg figurális nyelvezetet, amely, amint azt David N. Rodowick (2001) is hangsúlyozza, tipikusan a médiumok és technológiák közti intermediális kapcsolatban, a váltásokban és átmenetekben érhető tetten.

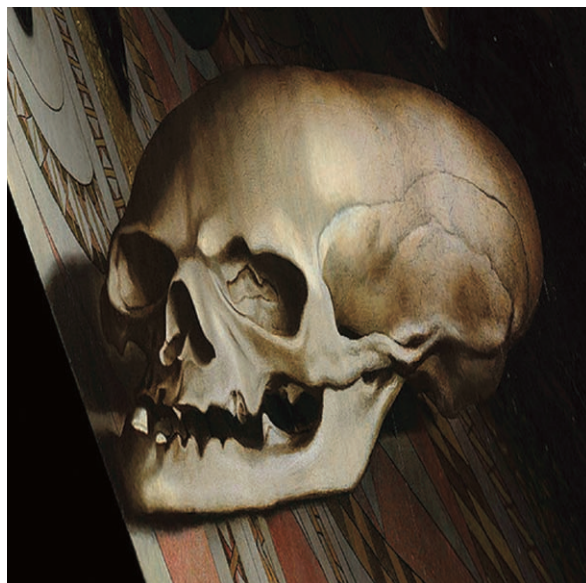
A művészi kifejezés látszólagos hasonlósága ellenére – mint a jelenetek, a színészi játék, a verbalizáció minimalizmusa, a hosszú beállítások, a meghatározhatatlan tér-idő koordináták – Kocsis és Mundruczó filmjének különbsége a manierizmus fokának, a figuráció és figurális közti eltérésnek tudható be. Kocsis filmjében a keresés narratívája az önmegértéshez, a hiányként megélt Anya–Tárgy megtalálásához, interiorizációjához vezető út figurációja is egyben, ahogyan a halódó, beteg, felépülő testek a melankólia metaforái. Ezzel szemben Mundruczó filmjében, akárcsak Tarr, vagy Flieg auf legtöbb filmjében, kizárt a cselekvés, a revelatorikus találkozások tartogató utazás általi narratív „felszabadulás”: a hiány és veszteség már kezdettől fogva végleges, a „feltámadás” vagy újrakezdés ígérete nélkül. A férfi szereplők leggyakrabban már a filmek elején „élőhalottak”, a film végére pedig ténylegesen meg is halnak (mint Mundruczó *Delta* vagy Flieg auf *Dealer* című filmjeiben). Ennek függvényében válik a halódó vagy halott, mozdulatlan testek visszatérő, festői, stilizált, technikai képe a melankólia szépség általi szublimációjának központi eszközévé, a történettől független figurális megjelenítés alapjává. Mantegna *Halott Krisztus*ának obszcénba hajló anatomikus víziójára való direkt utalás a történettől függetlenül is hat, a kimondhatatlan, a halál és elmúlás kifejezéseként. A melankólia poétikájának eme eltérései igazolni látszanak Kristeva azon, közvetve megfogalmazott „ítéletét”, miszerint míg az általa tárgyalt melankolikus férfi művészek alkotásai nyelvvé, diszkurzussá szublimálják halálvágyukat, végtelen szomorúságukat, az egyetlen női szerző, Marguerite Duras példája alapján a női alkotók erre képtelenek (Kristeva, 1989, 27–141.). Kristevát többen kritizálták már amiatt (főként feminista elméletírók), hogy a női melankolikus aszimbóliát, szó- és jelentésvesztést a melankolikus írással, a jelentések visszaszerzésével és a kifejezés képességével ütközteti, ami a férfi művészek sajátja (Doane és Hodges 1992, 75. és Su 2000, 185.). Könyvében arra mutat rá ugyanis, hogy míg az általa elemzett férfi melankolikusok (Nerval, Dosztojevszki és Holbein) képesek magukat eltávolítani a veszteség tárgyától, az Anya-tárgytól, illetve képként izolálni, tehát szublimálni, az egyetlen elemzésre kerülő női alkotó, Marguerite Duras ezzel szemben interiorizálja ezt a hiányt, képtelen azt külsővé tenni. Nyilván ez az

összehasonlítás, főként egyetlen női szerző alkotása alapján az esszencializmus és redukcionizmus veszélyét is magában rejt. Termékenyebbnek bizonyul annak tételezése, hogy inkább a hangulat kifejezésének kétféle nyelvéről beszélhetünk (Kristeva „languages of mood/a hangulat nyelvei” kifejezésével élve, 1989, 21.). Kocsis filmjében ugyanis a szavak hiánya, a hallgatás maga is nyelvvé, az ellenállás nyelvivé válik. Amint egyébként Ann Kaplan is kiemeli Duras filmjei kapcsán, „a hallgatás politikája” egy olyan női stratégia, ami hatékonyan szegül szembe a férfiak destruktív, mindent artikuláló, elemző készítésével, a krízisek szavak, elméletek és diszkurzusok nélküli megoldását ígérve (Kaplan, 2001, 95.).

A *Pál Adrienn*ben a patriarchális diszkurzust a férj telefonhívásai képviselik, főként a telefonos üzenete, amiben szakít Piroskával. A férfi autoritás azonban közömbös hallgatásba ütközik, és látjuk, amint Piroska nem mindig teljesíti hiánytalanul a testére vonatkozó utasításokat. A *Johannában*, hasonlóképpen, a nővér egyedi, szótlan gyógymódja – érintéssel, szexszel gyógyít betegeket – a férfi orvosok elidegenítő orvosi tekintetével és verbalizációs kényszerével szemben válik az ellenállás formájává. Érdekes egybeesésnek tartom, hogy mindkét film címében a női név a nőt, a nőiséget, mint „elvesztett tárgyat” képviseli. De míg a *Pál Adrienn*ben ez a tárgy, mint a főhős igazi énje, identitása kerül elő, a *Johannában*, noha kezdetben látszólag megkerül a fiatal orvos odaadó figyelmét követően, ismét elvész, amint a patriarchális, autoriter, előíró és szabályozó diszkurzus kerül előtérbe, és ez a hiány csakis szublimációval, fetisiztikus, technikai vagy festői képpel pótolható.

Vizuális kulcsok

Összefoglalásképpen arra a kérdésre térnek ki ismét, hogy mi a szerepük a halott vagy beteg/passzív testek festői reprezentációjának a vizuális kultúra tágabb kontextusában, illetve a jelentésképzésnek milyen művészettörténeti diszkurzusába sorolhatók be ezek. Amint már kifejtésre került, a festői vagy fotografikus állóképek funkciója a filmben a kimondhatatlan, titkos tartalmak megjelenítése, mint a halál, a halálvágy, veszteségérzet vagy olyan vallásos fogalmak, mint a csoda vagy a feltámadás. Ilyen értelemben ezek a képek a történet kulcsaiként, megfejtéseként, kódként is működnek, tehát sok tekintetben hasonlíthatók az anamorfózis vizuális jelenségéhez, amely hagyományosan egy optikai eszközként a festményen ábrázoltak értelmezését összpontosította, illetve egyik típusa, a tükör anamorfózis, a festmény torzított vonalait felismerhető formákként, kontemplációra alkalmasként láttatta. A festészeti anamorfózis egyik paradigmaticus példája Holbein *A követek* (1553) című festményén látható [15-16. ábra]:



15-16. ábra: Holbein A követek (1553) és az anamorfikus koponya

Az előtérben a kezdetben felismerhetetlen, deformált tárgy egy bal felső nézőpontból emberi koponyaként, egyfajta „memento moriként” válik felismerhetővé. Kiterjesztett értelemben tehát az anamorfózis a másképp *nézést és látást* szorgalmazza, és ily módon az anamorfózis a figurális par excellence megjelenése: egy olyan erő, amely kiragad a történetből, az immateriális tartalmakra irányítva a figyelmet a látószög, a láthatóság, a színek, a formák vagy keretek megváltoztatásával, médiumok „egymásba nyitásával”. Amint Daniel Collins (1992, 73.) megállapítja, az ilyen képek szemléléséhez egy ekcentrikus néző szükségeltetik: nem feltétlenül „furcsa” értelemben, hanem egy olyan néző, aki hajlandó feladni egy központi megfigyelő helyet annak reményében, hogy egy „tengelyen kívüli” pozícióból valami szokatlant pillanthat meg. Az anamorfózis olyan tehát – Barthes metaforájával élve – akár egy szakadás a szöveten, amelyen keresztül valami titkosba, rejtettbe nyerünk betekintést (Collins, 1992, 186.). Ehhez a gondolatmenethez kapcsolódva Donald Kunze (2012) az anamorfózist egy általános elvnek tekinti, ami azt hangsúlyozza, hogy a jelentések sokasága kölcsönösen egymásra vonatkoztatható, tükröztethető egyazon mediális környezetben, így a jelenség szinte elválaszthatatlan a kulcs a megfejtés fenomenológiájától.

Ezt a funkciót példázza Fliegau Benedek *Dealer* című filmjének egyik képe is: már a DVD változat első képkockáján egy azonosíthatatlan tárgy jelenik meg, amely a sci-fi műfaját idézve akár egy filmtörténeti időutazással is kecsegtet, illetve azzal, hogy ha megnyomjuk a lejátszás gombot, közelebb kerülünk a rejtély megfejtéséhez [17. ábra].



17. ábra: A *Dealer* DVD-változatának rejtélyes menüképe

De erre csak a film legutolsó jelenetében kerül sor, miután a hőst, egy fiatal kábítószer kereskedőt, végigkísértük egy nap történésein. Útjának megállóin melankolikus testekkel, drogfüggőkkel és végül depressziós apjával találkozik. Megtudjuk, hogy anyja meghalt egy balesetben, amikor ő még kisgyerek volt (kiesett az ablakon); hiányának tanúi vagyunk egy végtelenül drámai jelenetében: apa és fia némán áll a mélyedés előtt, amelyet állítólag az anya teste ütött az aszfaltba. A film utolsó jelenete értelmezhető úgy is, mint a melankolikus vágya arra, hogy az elvesztett tárggyal, az anyával egyesüljön, az anyai méh üres üregét újra kitöltse: miután túladagolja magát, egy szolárium ágyba fekszik, amelynek a napra utaló neve egyben Nervalnak a melankóliára vonatkozó, „fekete nap” metaforáját idézi (Kristeva, 1987), ugyanakkor klausztrófób voltával Holbein festményére is utal, annak remény- és hitevesztettségére. Csak amikor a mozgás megszűnik, illetve az esztétikai élmény szuggesztív megjelenítéseként a kép fokozatosan eltávolodik tőlünk, ismerjük fel a film nyitó hieroglifáját. Ebben a torzított képben, amely Holbein *Halott Krisztus*ára és *A követek* optikai leleményére egyszerre utal, nem csupán a halott testet ismerjük fel, hanem a legfőbb titkot: magát a halált, annak kimondhatatlan magányát és melankóliáját.

A többi, fentebb elemzett kortárs film is, mint láttuk, egy, a rendszerváltást tizenévesként megélt, választások és lehetőségek közé került generáció életérzését reprezentálja hasonlóan szokatlan módon: nem a cselekmény, a dialógusok vagy a szereplői expresszív játék, hanem anamorfikus „kulcsok” által. A festői kompozíciók,

szokatlan elkeretezések, színek és fények egy kiforrott „hangulatesztétika” önállósult formáiként szublimálják a veszteségérzetet és a halálvágyat, összekötve a belsőt a külsővel, a tudattalant az esztétikai megjelenítéssel. Igazi manieristákként ezek a rendezők nem formaalkotók: inkább már létező formák eltúlzásával, de-kontextualizációjával és torzításával tesznek láthatóvá titkos, kimondhatatlan tartalmakat. Aktuális politikai, társadalmi események ábrázolása helyett, magát az egyedi képet változtatják *esztétikai eseményné*.

E tanulmány megírását a Román Nemzeti Nevelésügyi Minisztérium CNCS – UEFISCDI, PN-II-ID-PCE-2012-4-0573 számú projektje támogatta.

IRODALOM

- AGAMBEN, G. (1993). *Stanzas. Word and Phanstasm in Western Culture*. Trans. Ronald L. Martinez. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BARTHES, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- BELLOUR, R. (2002). L'Interruption, l'instant. In: *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo. Les essais* (pp. 109–134). Paris: Éditions de la différence.
- BÍRÓ Y. (1990). *Profán mitológia*. Budapest: Magvető.
- BÍRÓ Y. (2006). The Fullness of Minimalism. *Rouge 9*. <http://www.rouge.com.au/9/minimalism.html> (hozzáférhető 2015.11.18.).
- BONITZER, P. (1985). *Décadrages: peinture et cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile.
- COLLINS, D. L. (1992). Anamorphosis and the Eccentric Observer: inverted Perspective and the construction of the Gaze. *Leonardo* 25 (1):72-82.
- DALLE VACCHE, A. (1996). *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*. Austin: Texas University Press.
- DOANE, J. – HODGES, D. (1992). *From Klein to Kristeva: Psychoanalytic Feminism and the Search for the “Good Enough” Mother*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- FELLEMAN, S. (2006). *Art in the Cinematic Imagination*. Austin: Texas University Press.
- FIANT, A. (2014). *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes.
- FLANAGAN, M. (2008). Towards an aesthetics of slow in contemporary cinema. *16:9*, 6(5), November 29, page 11. http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm (hozzáférhető 2015.11.18.).

- FLIEGAUF B. (2012). Interjú Vágvölgyi Andrással és Debre Zsuzsával a *Csak a szélről*. <http://www.civiljuttub.hu/play.php?vid=9518#.VB80sfmSxFs> (hozzáférhető 2015. 11.18.).
- FOSTER, G. A. (1999). *Captive Bodies. Postcolonial Subjectivity in Cinema*. Albany: New York State University Press.
- GELENCSÉR G. (2006). Testi Mesék [Bodily Tales]. *Beszélő Online*, 11(3). <http://beszelo.c3.hu/cikkek/testi-mesek> (hozzáférhető 2015.11.18.).
- KAPLAN, E. A. (1983). *Women and Film. Both Sides of the Camera*. London, New York: Routledge.
- KOVÁCS A. B. (2013). *A kör bezárul – Tarr Béla filmjei*. Budapest: XXI. Század Kiadó.
- KRISTEVA, J. (1987). On the Melancholic Imaginary. *New formations*, No. 3 (Winter):5–18. http://www.amielandmelburn.org.uk/collections/newformations/03_05.pdf (hozzáférhető 2015.11.18.)
- KRISTEVA, J. (1989). *Black Sun. Depression and Melancholia*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- KUNTZEL, T. (1978). The Film Work. *Enclitic* 2.1: 38–61.
- KUNTZEL, T. (1980). The Film Work 2. *Camera Obscura*, 7–68.
- LEVINE, M. AND MECKLER, J. (2012). Listening to the World. A Conversation with Béla Tarr. *Walker Magazine*, March. <http://www.walkerart.org/magazine/2012/bela-tarr-turin-horse> (hozzáférhető 2015.11.18.).
- LYOTARD, J-F. (2011). *Discourse, Figure*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- KUNZE, D. (2012). Anamorphosis. <http://art3idea.psu.edu/boundaries/documents/anamorphosis.html> (hozzáférhető 2015.11.18.).
- MULVEY, L. (2006). *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- PETHŐ Á. (2015). The *Tableau Vivant* as a “Figure of Return” in Contemporary East European Cinema. *Acta Universitatis Transylvanicae, Film and Media Studies*, no. 9 (forthcoming).
- RODOWICK, D. N. (2001). *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. Durham and London: Duke University Press.
- SELIGMAN, M E. P. (1975). *Helplessness: On Depression, Development, and Death*. San Francisco: W.H. Freeman.
- SINNERBRINK, R. (2012). Stimmung: exploring the aesthetics of mood. *Screen*, 53(2):148–163.
- SU, TSU-CHUNG. (2005). Writing the Melancholic: The Dynamics of Melancholia in Julia Kristeva’s *Black Sun*. *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 31(1):163–191.
- TALASI F. (2014). Benedek Fliegau. http://www.filmfestival-goeast.de/?article_id=394&clang=1
- VIDAL, B. (2012). *Figuring the Past. Period Films and the Mannerist Aesthetic*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

E SZÁMUNK SZERZŐI

Faluhelyi Krisztián: a PTE Filmtudományi és Vizuális Kultúra Tanszékének tanársegédje. Érdeklődési területe a film kultúratudományi, kritikai és médiaelméleti megközelítései, illetve a film, a színház és az irodalom cserefolyamatai. E-mail: faluhelyi.krisztian@gmail.com

Fecskó-Pirisi Edina: pszichológus, filmelmélet és filmtörténet szakos bölcsész, AVKF Neveléstudományi és Pszichológiai Tanszék. Email: edina.fecsko@gmail.com

Erdélyi Ildikó: kiképző pszichoanalitikus, kiképző pszichodráma vezető, professor emeritus, KRE Pszichológiai Intézet. Email: dr.erdelyi.ildiko@gmail.com

Hódosy Annamária: adjunktus a Szegedi Tudományegyetem Vizuális Kultúra és Irodalomelméleti Tanszékén. Fő kutatási területe a gender, a szexualitás és a retorika viszonya az irodalomban és a populáris filmekben, illetve újabban az ökokritika és az öko-cinekritika. E-mail: hodosy.annamaria@gmail.com

Hortobágyi Ágnes: pszichológus, a PTE Elméleti Pszichoanalízis Doktori Program hallgatója. E-mail: hortobagyi@gmail.com

Király Hajnal: az ELTE Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének tudományos munkatársa, A másság terei. Kulturális tér-képek, kontakt zónák a kortárs magyar és román filmekben és irodalomban című nemzetközi kutatócsoport tagja. E-mail: hajnal.kiraly@gmail.com

Somogyi Gyula: a Miskolci Egyetem Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetének adjunktusa, kutatásai az irodalom-, kultúra-, film- és médiaelméletekre, a populáris kultúrára, valamint a 19-20. század prózairodalmára fókuszálnak. E-mail: sgyula@gmail.com

Turnacker Katalin a PTE BTK Filozófia és Művészetelméleti Intézet Filmtudományi és Vizuális Tanulmányok Tanszékének adjunktusa. E-mail: turnacker.katalin@pte.hu

ENGLISH ABSTRACTS

KRISZTIÁN FALUHELYI: **The narrative maze of guilt and sin**

In my article I would like to point out that it is not merely the genealogy of fascism what Michael Haneke's film, *The White Ribbon* presents. Although, doubtlessly, the autocratic society appearing in the film is the hotbed of fascism, the film goes beyond it, whereas the motive of seeking scapegoat plays a central part in it. Scapegoat seeking appears both thematically and at the level of reception, and both levels lead the film to go beyond the merely historical representation of the birth of fascism. Effacing the moment of reminiscence and emphasizing mechanisms of scapegoat seeking, the story can be edifying not just about the National Socialist period, but about the New Beginning, too. Whereas scapegoat seeking operating at the level of reception emphasizes this problem at the respective current time of the viewer.

Key words: *fascism, autocratic society, guilt, sense of guilt, shame, scapegoat seeking, classic realist narration, subversive narration*

EDINA FECSKÓ-PIRISI – ILDIKÓ ERDÉLYI: **The Psychodramatic Exploration of the Filmic Secret**

Recent study presents the filmic drama method. The aim of the study is to present our Film & Drama Workshop where we watch movies and then make the dramatic versions of imaginary scenes that rooted in the films. The theoretical background of our method is the countertransference model of the film viewer (Fecskó, 2012). The model defines the viewer response as a personal film experience, which consists of the projection of the viewer's fantasies and the introjection of the filmic motives. First we introduce the genesis and the professional principles of the method, then we describes two psychodrama games based on Hitchcock's *Vertigo*.

Key words: *psychodrama, personal film experience, countertransference model of the film viewer, Film & Drama Workshop*

ÁGNES HORTOBÁGYI: The language of perversion in the movie of Jan Svankmajer *Conspirators of Pleasure*

The characters in Czech new wave generation director Jan Svankmajer's film *Conspirators of Pleasure* are interconnected through a complex network of which they are not aware. With their secret perversions and fetishes the characters' pleasures are inseparable and yet alienated from each other. Their pleasures are in a supplementary relationship, all part of the same chain. In the film's decentered storyline personalities are replaced by erotic fetishes and the narrative becomes meaningful through the relation system created by the characters' everyday rituals. Lack of language in this mixed media movie is offset by an erotic syntax and exchange system, similar to the logic of language which resembles a Sadian tree of sins. Uncovering illusions play a major role in Svankmajer's works, *Conspirators of Pleasure* is no exception as human relationships are replaced and alienated by technical mediums.

Key words: *perversion, fetish, look, film, language, illusion, alienation*

ANNAMÁRIA HÓDOSY: Vampire Cult and the Hardships of Growing Up. The Symbolism of Bloodsucking in Teenage Vampire Films

Vampires has always been sexualized creatures – in 19th century novels bloodsucking is usually associated with sexual activity. However, today this function has become redundant due to our oversexualized, “pornographic” culture where sexuality is far from being demonized and is need not be euphemized. The “latent” sexual symbolism of vampirism did not disappear altogether though, since it reappears in teenage horror films due to the fact that sexual repression, secrecy and shame are still dominant problems in this age group. There are four films examined in this paper: *The lost boys*, *Buffy*, *the vampire slayer*, *Twilight* and *Stakeland* that all link vampirism with liminal teenage sexuality, trying to express and solve the emerging problems with growing up in historically specific ways.

Key words: *adolescence, Buffy, Lost boys, oedipal, Stakeland, sexuality, Twilight, vagina dentata, vampire*

HAJNAL KIRÁLY: To Show the Unspeakable: Figurations of Melancholia in Contemporary Hungarian Cinema

In the last decade the very long shot and rigorous framing became a persistent characteristic of contemporary Hungarian cinema, opening, through photographic and painterly compositions, new horizons for interpretation. Contemporary cinematic scholarship shows an increased interest in the interpretation of the movement - stillness opposition in films, coming to the conclusion that the painterly or photographic compositions are meant to express hidden significations

of the narrative, the unspeakable. In my essay I propose a study of painterly representations of the mystery of death in contemporary Hungarian films that attempt the sublimation through beauty of melancholia, also called “asymbolia” or the impossibility to signify. In my analyses I argue that the images recalling Holbein’s or Mantegna’s *Dead Christ* in *The Turin Horse*, *Dealer*, *Delta*, *Johanna* or *Adrienn Pál* are figural representations of loss, death drive and melancholic pseudo-death. Starting from Julia Kristeva’s book on the relationship between melancholia and artistic expression, becomes possible the interpretation of these images in the context of the figuration and the figural described by Deleuze and David N. Rodowick: as symbols of narration or completely isolated from it, as the “others of signification”.

Key words: *melancholia, painterly composition, sublimation, figuration, figural, Kristeva, Holbein, Mantegna*

GYULA SOMOGYI: Secrets in Tim Burton’s *Sleepy Hollow*

Tim Burton’s *Sleepy Hollow* inserts Washington Irving’s “The Legend of Sleepy Hollow” into a gothic-oedipal film narrative. Initially detective Ichabod Crane’s worldview is thoroughly influenced by rationality and logic, yet because of his “untimely” detective methods, he comes into conflict with the Law of the Father for which he is banished into the gothic milieu of the story. Once he arrives to Sleepy Hollow, his rational worldview comes gradually undone and gives way to fantastic, gothic and traumatic experiences. Crane has to unfold many layers of explanations to reach the traumatic core of the story; he has to discard rationality and religion to be able to solve the case and to work through his childhood trauma at the same time.

Key words: *Washington Irving, Tim Burton, irony, gothic, adaptation, detective story, Oedipal narrative, preoedipal Mother, allegory, witchcraft, optics, thaumatrope*

KATALIN TURNACKER: The uncanny and transgenerational transmission: *The Great Beauty*

One of the greatest legacy of Italian film history is Federico Fellini’s oeuvre. It’s effects still influence film directors directly or indirectly. The spirit of the historical past as part of the cultural subconscious may return in an uncanny form at a later time. The re-emerge of the Fellini-legacy is exemplified by Paolo Sorrentino’s film in which all the significant questions and motives of the great example can be found. This paper attempts to support the presence of two different phantom-like phenomena in the movie *The Great Beauty*. One of them manifests itself through the protagonist, while the other results from the transgenerational transmission of Fellini’s films.

Key words: *Film History, Fellini-legacy, ghost-like, uncanny, phantom, transgenerational transmission, “The Great Beauty”*