

Ára: 800,— Ft

TARTALOM

Bevezetés (Bálint Katalin és Erős Ferenc)	3	Kőváry Zoltán – Látos Melinda: „Nem segíthet rajta, csak a pszichológus...” Pszichoanalitikus állatmese a filmvászonon	71
TANULMÁNYOK		Ira Königsberg: „Ezeknek az árnyaknak ereje van.” Küzdelem az önanalízisért Ingmar Bergman <i>Persona</i> című filmjében ..	77
Joan Copjec: Az ortopszichikus szubjektum. Lacan recepciója és a filmelmélet	5	Kerekasztal-beszélgetés Krúdy és Huszárik <i>Szindbád</i> -járól ...	85
Molnár Péter: Montázselmélet és jelölőlánc. A Törvény tekintete a <i>Rettegett Ivánban</i>	31	ARCHÍVUM	
Fecskó Edina: Hitchcock <i>Szédülés</i> című filmjének szakértői és laikus befogadása	45	Hanns Sachs: Filmpszichológia	95
MŰHELY		English Summaries	101
Kérchy Vera: A teatralitás kísértetiessége David Lynch <i>Inland Empire</i> című filmjében	63	Contents	104

E számunk megjelenését anyagi
támogatásukkal segítették:

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Anoním támogatóink jövedelemadójuk
1%-ával

Thalassa 2010/1

THALASSA

PSZICHOANALÍZIS–TÁRSADALOM–KULTÚRA

2010/1

Filmművészet és pszichoanalízis

JOAN COPJEC: Lacan és a filmelmélet MOLNÁR PÉTER: A Törvény tekintete a *Rettegett Ivánban*
FECSKÓ EDINA: Szakértők és laikusok egy Hitchcock-filmről
KÉRCZY VERA: A teatralitás az *Inland Empire*-ben
KŐVÁRY ZOLTÁN – LÁTOS MELINDA: A Dr. Bubó mint pszichoanalitikus állatmese
IRA KONIGSBERG: Küzdelem az önanalízisért a *Personában*
KEREKASZTAL Krúdy és Huszárik *Szindbád*-járól HANNS SACHS a film pszichológiájáról

THALASSA görögül tengert jelent. Más nyelveken ez a címe Ferenczi Sándor egyik nevezetes írásának, a **Katasztrófák a nemi működés fejlődésében** című könyvének. Folyóiratunk címével Ferenczi klasszikus művére, egyben az őstenger, a forrás, az anyaméh, a kezdet szimbolikájára kívánunk utalni.

Az 1989-ben alapított és 1990 óta megjelenő **Thalassa** a huszadik század elejének ahhoz a hagyományához nyúl vissza, amelyben a pszichoanalízis a korabeli kultúrával, irodalommal, társadalomtudománnyal szoros összhangban hatott és fejlődött. A **Thalassa** ezt a hagyományt igyekszik feleleveníteni, ugyanakkor arra törekszik, hogy lépést tartson a modern társadalomtudományok és a pszichoanalízis legújabb fejleményeivel is. A **Thalassa** nem pszichoanalitikus szakfolyóirat. „Műhely” rovatunkban azonban szívesen közlünk klinikai-terápiai vagy technikai-módszertani cikkeket, esetismertetések is, különösképpen olyanokat, amelyek általánosabb, történeti vagy elméleti szempontból is figyelemreméltóak. A **Thalassa** független folyóirat, nem kötelezi el magát egyetlen lélekelemzési irányzat mellett sem, de hangsúlyozott figyelemben kívánja részesíteni a pszichoanalízis filozófiai és társadalomtudományi alapjait és alkalmazási lehetőségeit bemutató és elemző írásokat. Feladatának tekinti, hogy hírt adjon az ilyen irányú hazai és külföldi törekvésekről. Mint interdiszciplináris folyóirat, hasábjai nyitva állnak a humán tudományok minden olyan művelője számára, akinek kérdésfelvetései a pszichoanalízissel érintkeznek, és ezzel kapcsolatban érdemi mondanivalója van.

2009/4. számunkban Ferenczi Sándor és Róheim Géza életpályájának alakulásával foglalkoztunk, és tanulmányokat, dokumentumokat adtunk közre az 1918-as és 1919-es év pszichoanalízist érintő eseményeiről. 2010/2. számunk fő témája Bálint Mihály életműve lesz.

A Thalassa Alapítvány ezúton is tisztelettel mond köszönetet mindazoknak, akik az elmúlt időszakban közvetlen adományaikkal, valamint személyi jövedelemadójuk 1%-ával támogatták az alapítvány kiadói tevékenységét. Kérjük, hogy amennyiben módja és lehetősége van rá, a jövőben is támogassa kiadványaink megjelenését, amelyet előre is köszönünk. **A Thalassa Alapítvány bankszámlaszáma: 10200902–32711015, adószáma: 18013784–1–41.**

THALASSA

A Ferenczi Sándor Egyesület lapja

ALAPÍTVÁ 1989-BEN

Kiadja a
Thalassa Alapítvány, Budapest

21. évfolyam, 1. szám, 2010

A szerkesztőbizottság tagjai

BAKÓ TIHAMÉR, BÓKAY ANTAL, ERŐS FERENC (felelős szerkesztő),
HIDAS GYÖRGY, MÉSZÁROS JUDIT, VAJDA JÚLIA, VALACHI ANNA

Szerkesztik:

BÁLINT KATALIN, BORGOS ANNA, ERŐS FERENC,
GYIMESI JÚLIA, HÁRS GYÖRGY PÉTER, KOVAI MELINDA,
KOVÁCS ANNA (szerkesztőségi titkár), KÖVÁRY ZOLTÁN, LÉNÁRD KATA,
PALKÓ MAGDA (olvasószerkesztő)

Jelen számunkat BÁLINT KATALIN szerkesztette.

A lektorálási munkában részt vett
FECSKÓ EDINA, PAPP-ZIPERNOVSZKY ORSOLYA

E számunk megjelenését támogatta



A Thalassa a Pécsi Tudományegyetem Pszichológiai Doktori Iskolája
elméleti pszichoanalízis programjának és az MTA Pszichológiai
Kutatóintézetének közreműködésével készül.

A kéziratokat a következő címre kérjük elküldeni:
Thalassa szerkesztősége, c/o MTA Pszichológiai Kutatóintézet,
1132 Budapest, Victor Hugo u. 18-22.
Tel., fax: (36-1) 239-6043
E-mail: thalassa@mtapi.hu
Honlap: <http://thalassa.mtapi.hu>

ISSN 0865-9362

Thalassa Alapítvány, 2010, március
Felelős kiadó: VAJDA JÚLIA

Tördelés: KOVÁCS ANNA
Borítóterv: HARSÁNYI TAMÁS
Nyomdai munkálatok: BODNÁR NYOMDA
Felelős vezető: BODNÁR TAMÁS

Bevezetés

A *Thalassa* legutóbb hat évvel ezelőtt jelentkezett a filmművészetet középpontba állító tematikus számmal. A *vizuális művészetek és a pszichoanalízis* (2004/3) című számban sok értékes, eredeti és fordításban megjelent művel – például Glen O. Gabbardnak, az *International Journal of Psychoanalysis* szerkesztőjének a pszichoanalitikus filmkritika módszereit összefoglaló írásával – találkozhattunk. Ez a tematikus szám volt talán az egyik előfutára a két diszciplína – pszichoanalízis és filmtudomány – közötti párbeszéd azóta megfigyelhető hazai megélénkülésének.

Először a hetvenes években, Párizs nagyon sajátos politikai és kulturális közegében tudott filmelmélet és pszichoanalízis valódi közös nyelven beszélni a moziról. Az ekkor kialakuló – a korábbi időszakhoz képest sokkal szélesebb látókörű – filmelméleti paradigma szellemi terét, kérdésfelvetéseit Louis Althusser, Jacques Lacan és Roland Barthes szövegei formálták. Althusser *Ideológia és ideologikus államapparátusok* című írása a mozit az ideológiai államapparátusok részeként jelölte meg. Így a filmről szóló akkori írások legfőbb célja a film által rejtgetett titkok felfedése volt, annak megértése, hogy miként hatnak a nézőre a mozihelyzet és a mozifilm által közvetített társadalmi ideológiák, illetve annak megfogalmazása, hogy hogyan jeleníti meg a szubjektum önmagát és társadalmi tapasztalatát a filmvászonon. A filmszövegek analíziséhez Roland Barthes *S/Z* című munkájából kaptak irodalmi modellt, a Lacan által közvetített pszichoanalízissel kapcsolatos elvárás pedig az volt, hogy ezt a mozinézőre tett tudattalan hatást magyarázza és modellálja. „Vajon a filmi jelentő sajátos vonásai közül, melyek lesznek azok, melyek természetüknél fogva a legközvetlenebbül igénylik azt a tudás-típust, amelyet egyes egyedül a pszichoanalízis bocsát rendelkezésünkre?” – határozta meg Christian Metz francia filmtéoretikus *A képzeletbeli jelentő* című 1975-ös nagyhatású művében feltett kérdése a filmelmélet '68 után kialakult új (európai) beszédmódját, amelyet szokás pszichoanalitikus filmelméletnek, vagy „Screen-paradigmának” is nevezni.

„Miközben [a filmelmélet] meggyőződése szerint a vásznat Lacant követve kezeli tükörként, valójában Lacan ama sokkal radikálisabb belátását figyelmen kívül hagyva, és annak ellentmondva lép fel, mely szerint éppen a tükör funkcionál vászonként” – írja a pszichoanalízis és filmelmélet eme kitüntetett találkozásának korszakára kritikailag reflektálva Joan Copjec amerikai filmtéoretikus számunkban közölt szövegében. A szerző Lacan és Foucault – a pszichoanalízis és a historicizmus – modernséget meghatározó diszkurzusait ütközteti, tisztázandó a pszichoanalitikus filmelméletben a lacani koncepciók (tükör, képernyő, vászon, tekintet) körül megjelenő félreértéseket. A Copjec által idézett szerzők művei közül több magyarul is elérhető a *Metropolis* (1999/nyár, 2000/4) és az *Apertúra* filmtörténeti és filmelméleti folyóiratok jóvoltából, ahol a szerkesztők szisztematikusan törekszenek arra, hogy a filmelmélet valamennyi nézőpontjával megismeressék az olvasót. Több Lacan-tanulmány magyar fordítása a *Thalassa* korábbi (1993/2, 1998/2) számaiban olvasható.

A felpeszsdült dialógus első sikeres hazai fórumát a Pécsen megrendezett I. *Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia* (2006) teremtette meg, ahol a Pécsi Tudományegyetem doktori iskolája elméleti pszichoanalízis programjának kezdeményezésére filmes és psi-

chológus szakemberek - mind az elmélet, mind a gyakorlat oldaláról – a közös nyelv kialakításának szándékával találkozhattak. Ezt a közös nyelvet szinte még alakulásának folyamatában érhetjük tetten a Műhely-rovatban található *Krúdy és Huszárik Szindbádjáról* szóló kerekasztal-beszélgetés rövidített változatát olvasva.

Jelen számunkban e kerekasztal-szövegen túl a II. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencián (2008, Pécs) elhangzott más előadások szövegeiből is válogattunk.

Molnár Péter *Montázselmélet és jelölőlánc. A Törvény tekintete a Rettegett Ivánban* című írása szorosan kapcsolódik a Joan Copjec által kijelölt fogalmi térhez. A szerző egy késői Eizenstein-film analízisében egyszerre működteti a rendező montázselméletét, Lacan etikai gondolatait és tekintetfogalmát.

Kérchy Vera a teatralitás kísértetiességéről írva arra vállalkozik, hogy a „kísérteties” freudi fogalmának felhasználásával, film- és színházelmélet közös metszetében egy kortárs műalkotást, David Lynch *Inland Empire* című filmjét elemezze. A tanulmány hozzájárul a film- és színházelmélet ritkán tárgyalt kapcsolódási pontjainak erősítéséhez is.

Fecskó Edina írásában a Hitchcock *Szédules* című filmjére adott nézői reakciók empirikus vizsgálatával veti össze e klasszikus műről megjelent pszichoanalitikus kritikák olvasatait. A két befogadási mód – a laikus és a szakértői – összehasonlításából tanulságos egyezések és eltérések válnak érzékelhetővé. A mű és a befogadó közötti transzferfolyamatok pszichoanalitikus vizsgálatával a tanulmány fontos lépést jelent a Norman N. Holland nevéhez fűződő olvasói válasz (*reader-response*) elméletnek a filmnézői szokokra való alkalmazása felé.

Kőváry Zoltán és Látos Melinda Műhely-rovatunkban található írása a pszichoanalízis mint gyógy mód képi *reprezentációinak* sorából egy 1974-es magyar televíziós rajzfilmsorozat – a *Kérem a következőt!* – darabjait (Nepp József és Ternovszky Béla alkotását) emeli ki. Az esszé az animációs állatmese bevonásával egyrészt kitágítja a pszichoanalitikus filmvizsgálat fókuszát, másrészt áttételesen a televíziós műfajok elemzésének fontosságára is felhívja a figyelmet.

Hanns Sachs fontos szereplője volt Wilhelm Pabst *Egy lélek titkai* (1926) című filmjének elkészülte körül kirobbant „film-ügynek”¹, Sachs egyike volt azon pszichoanalitikusoknak, akik igen korán felismerték a mozgókép és pszichoanalízis beszédmódjai közötti átjárhatóságot. Archívum-rovatunkban Hanns Sachs egy 1928-as, a *Close up* című folyóiratban megjelent írását közöljük, Sachs e cikkében Eizenstein filmjeinek hatásmechanizmusát a színészi arcjáték és a montázs működésének bemutatásán keresztül vizsgálja.

Ira Konigsberg írása Ingmar Bergman *Persona* című filmjét elemmezve a rendező kíméletlen és vég nélküli önanalízist mutatja be a pszichobiográfia tükrében. Az esszé előadásként eredetileg a 7. Nemzetközi Irodalom és Pszichológia Konferencián (ICLP) hangzott el Urbinóban, 1990-ben. Az ICPL 27. összefüggése ebben az évben június 23. és 28. között Pécsen kerül megrendezésre.

2010. március 7.

Bálint Katalin és Erős Ferenc

¹ A „film-ügy” történetéről részletesebben lásd: Papp Orsolya: A pszichoanalízis ábrázolhatósága az *Egy lélek titkai* alapján. In: Bálint Katalin, Fecskó Edina és Papp Orsolya szerk. (2008): *A Vásznon és a Divány találkozása. A 2006-os I. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia tanulmányaiból készült multimédiás konferenciakötet*. Budapest, Thalassa – Imágó Egyesület.

TANULMÁNYOK

**AZ ORTOPSZICHIKUS SZUBJEKTUM: LACAN
RECEPCIÓJA ÉS A FILMELMÉLET ****Joan Copjec*

A *Televízióban* ** való megjelenésével Lacan saját képmásának – és egyben tanításának – paródiáját adja, melyet mi nagy mértékben ismerünk és elfogadtunk. Ahogy ott áll egyedül az asztala mögött, és hol a kezeire támaszkodik öntudatosan előrehajolva, hol pedig erőteljesen gesztikulálva felkapja őket, Lacan egyenesen kinéz ránk, és közben olyan hangon beszél, amiről senkinek nem a „quelque chose, n'est-ce pas?” [valami, ugyebár?] könnyedsége jutna eszébe. Ez a „quelque chose” persze sosem konkretizálódott, sosem kapott magyarázatot, így hát végül olyan tényeknek, vagy tények rendszerének vált jelölőjévé, amelyek ismertek, de nem a mi számunkra. Lacan képmása azt idézheti fel, amit az igazgató mutatott be Tabard-nak Vigo *Magatartásból elégtelen* című filmjében. Ez annak a gyerekes, paranoid elképzelésnek az eredménye, mely szerint személyes gondolataink és cselekedeteink felett egy olyan nyilvános világ kémkedik, és egy olyan nyilvános világban válnak láthatóvá, amelyet a szülői jelenlét képvisel. A „tömegmé-

* A fordítás forrása: Joan Copjec: *The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan*. In: Joan Copjec: *Read My Desire. Lacan against the Historicists*. The MIT Press, Cambridge, MA 1994. 15-38. o. A tanulmányt az MIT Press hozzájárulásával közöljük. A Lacan-idézeteket a francia eredetiből fordítottuk, Erős Ferenc és Gyimesi Júlia közreműködésével.

** 1973-ban Benoit Jacquot *Psychanalyse I* és *II* címmel két filmet készített Jacques Lacan szereplésével. Ez a film még ugyanabban az évben a francia televízió (O.R.T.F.) műsorára került. A következő évben a párizsi Seuil kiadó *Télévision* címmel publikálta a filmben elhangzott előadás szövegét. A szöveg részleteit angolul az *October* folyóirat közölte 1987-ben, majd teljes egészében a W.W. Norton kiadó 1990-ben, Joan Copjec szerkesztésében (A szerk.).

dia”¹ eszközein keresztül elélnk kerülő Lacan tehát azt a félelmünket látszik igazolni, amit „televizuálisnak” nevezhetnénk – azaz hogy tökéletesen, teljesen láthatóvá válunk egy olyan tekintet számára, amely a távolból figyel minket (hiszen a *tele* egyszerre jelent „távolit”, és [a *telosból* való származtathatósága miatt] „egészet”)². A felkínált képmás parodikus jellege felett viszont majdnem biztosan elsiklunk, hiszen magát Lacant is igen nagy mértékben félreismertük. Ezáltal pedig megfélelmezhetünk a megszólalás első, a figyelmet rögtön a parodikus jellegre irányító szavainak jelentőségéről is – „Én mindig kimondom az igazságot: nem az egészet, mert egészben kimondani nem elérhető számunkra. Mindent kimondani materálishan lehetetlen: ehhez hiányoznak a szavak. De éppen ez a lehetetlen az, amit az igazság Valónak tart.”³ –, ahogy általában a reprezentáció különböző elméleteiben is tenni szoktuk, mely megfigyelés legkitűnőbb példájaként a filmelmélet szolgálhat.

Hadd foglaljam össze egyfajta nyitóképként, mit is tartok a filmelmélet legalapvetőbb félreértésének. Miközben meggyőződése szerint a vásznat Lacant követve kezeli tükörként⁴, valójában Lacan ama sokkal radikálisabb belátását figyelmen kívül hagyva, és annak ellentmondva lép fel, amely szerint éppen a tükör funkcionál vászonként.

A vászon mint tükör

Ez a félreértés alapjaiban érinti a filmelmélet két fogalmát – az apparátust és a tekintetet –, illetve ezek összefüggéseit. Ennek az összefüggésnek legtisztább és legtömörebb leírását (és itt kell megjegyeznem, hogy

¹ Lacan a „tömegmédia” „fantáziáiról” szólva sietős kritikai megjegyzést tesz a „látványosság társadalmának” ismert fogalmáról. Lacannál ezt a fogalmat az helyettesíti, amit a „nem látványosítható (belőle formálódó) társadalom” fogalmának nevezhetnénk. Jacques Lacan: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Éditions du Seuil, Paris, 1973, 246. o.*

² Liddell and Scott's *Greek-English Lexicon*, 1906.

³ Jacques Lacan: *Télévision*. Seuil, Paris 1974, 9. o.

⁴ Mary Ann Doane arra a következtetésre jut, hogy a vásznat tükörként feltételező modell éppen azért áll ellen az olyan elméleti ellenvetéseknek, amelyekkel ő is él, mert ezt a modellt mi magunk igen vonzónak találjuk. Mary Ann Doane: *Misrecognition and Identity. Ciné-Tracts*, (11) 1980, 28. o.

éppen eme egyértelműség, a felelős és explicit módon artikulált, különösen a filmelmélet számára fontos feltevések *miatt* idézem itt ezt a leírást, és nem azért, hogy támadjam azt, vagy éppen annak szerzőit) a feminista filmkritika *Re-vision* című tanulmánykötetének szerkesztői adták. Bár ez a leírás a női néző speciális helyzetére összpontosít, a *tekintet*, az *apparátus* és a *szubjektum* általános, a filmelmélet által meghatározott összefüggéseit is felvázolja. Miután Foucault *Felügyelet és büntetésének* azon passzusát idézik, ahol Bentham panoptikumának tervrajzát ismerteti, a *Re-vision* szerkesztői a következőket állítják:

„a látni/látva lenni kettősen szétválasztása (melyet a panoptikum közepén elhelyezett torony és a gyűrűszerű elrendezés biztosít) és a permanens láthatóság érzete nem csak a Bentham börtönében lakók helyzetét látszik tökéletesen körülírni, hanem a nőt is. Ezen fogalmakat az ő láthatóságára alkalmazva azt mondhatjuk, hogy a nő mindenható magával hurcolja saját Panoptikumát, énképének funkciója pedig, hogy a másikért legyen. ... A nőknek tulajdonított szubjektumpozíció a patriarchális rendszerekben egyértelműen a látás struktúrájához és a szem hatalmi pozícióba helyezéséhez kapcsolódik.”⁵

A panoptikus tekintet *tökéletesen* meghatározza a patriarchátusban élő nő helyzetét: tehát éppen az a struktúra képeződik itt le, ami rákényszeríti a nőt arra, hogy a patriarcha szemével figyelje önmagát. A struktúra ezzel azt is garantálja, hogy még legbelsőbb vágya sem transzgresszió, hanem éppen a törvény alkalmazása lesz; „saját tarthatatlan helyzetének elméleti meghatározása” is csak úgy reflektálódik „mint a tükörben”, a tekintetnek való alávetettségként.

Ezek szerint tehát a panoptikus tekintet határozza meg a patriarchátus alatt lévő nő, illetve bármely társadalmi rendben élő, tehát minden szubjektum *tökéletes*, azaz teljes láthatóságát. Éppen azért, mert a szubjektum szubjektivitásának a legsajátabb feltétele és lényege a férfi és a nő ama társadalom törvényének való alávetettsége, amely magát a szubjektumot termeli. A láthatóvá válás – nem csupán mások, de saját ma-

⁵ Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams (szerk.): *Re-vision*. American Film Institute, Los Angeles, 1984, 14. o. E nagyon hasznos tanulmánykötet bevezetése a reprezentáció feminista elméleteinek történeti váltásait is részletezi; én itt csupán egyetlen váltás szükségességének megvitatására teszek kísérletet, ami éppen a mozi panoptikus modelljétől távolodik el.

gunk számára is – csak egy adott, történetileg definiált társadalom által megalkotott kategóriarendszeren keresztül (illetve a keresztüllátás által) lehetséges. A láthatóság ezen kategóriái egyben a tudás kategóriái is.

Látvány és tudás tökéletessége csak a láthatatlanság és a nemtudás árán érhető el. A panoptikus apparátus logikáját követve ez utóbbiak nem léteznek és – ami nagyon fontos – nem is létezhetnek. Ezt a logikát sokkal kérdésesebbé téve, mint ahogy általában szokták – a következő állításban foglalhatjuk össze. Mivel minden tudást (vagy mindent, ami látható) a társadalom termel (azaz minden, ami tudható, nem a valóság, hanem a megvalósítható gondolatok társadalom által konstruált kategóriáinak terméke), és *minden* tudás terméke valaminek, ezért *csak* tudás (vagy láthatóság) hozható létre, vagy *minden*, ami létrejön (látható) tudás. Ez a kijelentés azonban egy nagyon is feltűnő következtelenséget tartalmaz: a következtető mellékmondatok nagyon is szembetűnően nem szükségszerű következményei a feltételeket meghatározó mellékmondatoknak – ezért ebben a formában soha nem fogja megállni a helyét. De mégis, éppen ennek a logikai következtelenségnek kell észrevétlenül működnie a látni/látva lenni kettőseben, ez határozza meg a szubjektum megértő tevékenységének feltételeit azon törvények által, amelyek létrejötte felett is uralkodnak.

Ezen a ponton – mintha már hallanánk a védekező tiltakozást: túlfutattam a gondolatmenetet – a panoptikumot leíró gondolatmenetben is *van* egy bizonyos fokú meghatározatlanság. Ez a meghatározatlanság pedig abból a tényből adódik, hogy a szubjektumot nem egy monolit diszkurzus hozza létre, hanem különböző diszkurzusok sokasága. Amit nem lehet előre meghatározni, az éppen ezeknek a különböző diszkurzusoknak a véletlenszerű összetalálkozása – néha a szubjektum oldalán. A jogi diszkurzus szubjektuma egy vallásos diszkurzusban konfliktusba kerülhet saját magával. Eme konfliktus elrendezése olyan eredményt hozhat, amely egyik résztvevő diszkurzus részéről sem volt korábban elképzelhető. A filmelmélet egyes képviselői abban a reményben hangsúlyozták Foucault munkásságának ezt az oldalát, hogy ezáltal a védekezés lehetséges eszközeit a hatalom intézményes keretein belülre helyezhesék, és így felszabadítsanak a film világában némi helyet például a feminista tematikát működtető filmek számára⁶. Az állítom azonban, hogy a

⁶ Lásd különösen: Teresa de Lauretis: *Technologies of Gender*. Indiana University Press, Bloomington, 1987.

szubjektumpozícióknak ez az egyszerű atomizációja és megsokszorozása, és a konfliktusnak ez a *partes extra partes* [egy rész, amely a másik résszel pusztán külsődleges kapcsolatban van] leírása nem vezet el a tudás vagy a hatalom radikális aláásásáig. Nem csak azért, mert Foucault elgondolása szerint minden *létrehozott* fázisban *determinált* dolog vagy pozíció áll elő, hanem ezen túl azért is, mert tudás és hatalom nem gondolhatók el másként, mint a különböző szembenálló pozíciók és diszkurzusok *közötti kapcsolat* mindent átfogó hatásaként. A különbségek nem gyengítik, hanem, éppen ellenkezőleg, táplálják a panoptikus hatalmat.

A lacani elgondolás ettől elég nagy mértékben eltér. Azt állítja ugyanis, hogy a jelölőrendszerek által létrehozott tartalmak nem lehetnek determináltak. A konfliktus ebben az esetben nem a két különböző pozíció közötti összeütközésből, hanem abból a tényből következik, hogy nincs olyan pozíció, amely szigorúan körvonalazott identitást határozná meg. A nemtudás és a láthatatlanság itt nem mint a két bizonyosság, két jelentés vagy pozíció közötti hullámzásként és kiegyezésként van jelen, hanem mindenféle bizonyosság aláásásaként, minden jelentés és pozíció megosztottságaként.⁷ Mivel képtelen artikulálni a nemtudás ezen radikálisabb módon történő megértését, a panoptikum mint elgondolás végül *ellenáll az ellenállásnak*, és képtelen befogadni olyan diszkurzust, amely inkább elutasítaná, mintsem erősítené a hatalmat.

A célom itt nem egyszerűen az, hogy a Lacan és Foucault elméletei között lévő alapvető különbségekre rámutassak, hanem hogy kísérletet tegyek annak megmagyarázására, miért nem sikerült a két elméletet *különbözőként* megismerni. Hogyan lehetséges, hogy egy pszichoanalitikus tájékozódású filmelmélet kifejezhetőnek véli magát Foucault fogalmain keresztül, annak ellenére, hogy ezek a fogalmak eredetileg a pszichoanalízis mint magyarázati módszer figyelmen kívül hagyásával működtek volna. Foucault elgondolása szerint a (szubjektum konstrukcióját végrehajtó) fegyelmező hatalom technikai képesek „fizikailag teljességgel átjárni a testet anélkül, hogy a szubjektum saját reprezentációit igénybe vennék. Ha a hatalom kézben tartja a testet, azt nem azáltal teszi, hogy

⁷ F. S. Cohen egyértelműen meghatározza ezt a fontos különbséget: „A meghatározatlanság, vagy a kétség – ahogy azt gyakran állítják – nem a különböző bizonyosságok közötti hullámzás, hanem egy részleges forma megragadása”. F. S. Cohen: *What Is a Question. The Monist*, (38) 1929, 354. o.

bevésődik az emberek tudatába.”⁸. Foucault számára a tudat és a tudattalan a pszichoanalízis és más diszkurzusok (filozófia, irodalom, jog, stb.) által konstruált kategóriák: mint más, a társadalom által létrehozott kategóriák, ezek is a szubjektum láthatóságának, irányíthatóságának és nyomon követhetőségének feltételeit biztosítják. Ezen kategóriák a modern szubjektumot kívülről és saját maga számára is felfoghatóvá teszik, *sokkal inkább* mint hogy (a pszichoanalitikus elgondolás felől nézve) ők maguk működnenek a megértés folyamataként; nem olyan folyamatokról van szó, amelyek társadalmi diszkurzusokhoz (például filmszövegek) kötődnek, vagy köthetőek. A *Re-vision* szerkesztői azzal a ténnyel szembesítenek bennünket, hogy a filmelméletben ezek a radikális különbségek nagymértékben észrevétlenek maradtak, illetve majdhogynem törölődtek. Így, noha a tekintet olyan metapszichológiai fogalomként fogható fel, amely a szubjektum filmi apparátushoz való pszichikus kötődése szempontjából központi szerepet tölt be, ez a fogalom, amint látni fogjuk, oly módon kerül kialakításra, amely bármilyen pszichikus kötődést fölöslegessé tesz.

Véleményem szerint a filmelmélet a lacani elmélet egyfajta „foucaultizálását” végezte el; Lacan korai félreolvasásának következtében „tékozló” Foucault lett belőle – olyan, aki kissé túl sok elméleti energiát fektetett olyan képzetekbe, mint az ellentétes értelmű szavak, vagy a szülői tilalmak által működő elnyomás. A Foucault-nál tapasztalt mértékletesség (amely által minden ellentmondó megnyilatkozás egyértelműen a tagadott dolgok melletti vallomásként tűnik fel) csakúgy, mint az új keletű, széles körben hirdetett történelmi érdeklődés, ahhoz vezetett, hogy Foucault az akadémiai világban fölénybe került Lacannal szemben.

*

A mozi apparátusának – mint gazdasági, technikai és ideológiai intézménynek – fogalma volt az, amelynek révén megtörtént a szakítás a

⁸ Michel Foucault: *Power/Knowledge. Selected interviews and other writings, 1972-1977.* (Colin Gordon szerk.) Pantheon, New York, 1980, 186. o. A Lucette Finas által készített interjú, ahol ez a megállapítás elhangzik, ebben a kötetben is megjelent: Meghan Morris; Paul Patton (szerk.): *Michel Foucault: Power, Truth, Strategy*, Feral Publications, Sydney, 1979. A megállapítást a következő kitűnő könyv is idézi és kiemeli: Mark Cousins; Athar Hussain: *Michel Foucault*, St. Martin's Press, New York, 1984, 244. o. [A jelen szövegben idézett részletet Teresa de Lauretis „A konok készítés” című tanulmányából, Ragó Anett fordításában idézzük. *Metropolis*, 1999, III. 2. 34-52. o. (A szerk.)]

jelenkori filmelmélet és elődei között.⁹ Ez a szakítás azt jelenti, hogy a filmi reprezentáció már nem az elsődleges és külső valóság tiszta, vagy torz tükröződéseként fogható fel, hanem ama nagyszámú társadalmi diszkurzusok egyikeként, amelyek a valóság és a nézői szubjektum megkonstruálásához járulnak hozzá. Köztudott, hogy az apparátus fogalmát eredetileg nem a filmelméletben, hanem a tudományokra vonatkozó episztemológiai vizsgálódásokban alkalmazták. A *dispositif* („apparátus”) terminust a filmelmélet Gaston Bachelard-tól kölcsönözte, aki a fenomenológia uralkodó filozófiai irányzatával szemben használta azt. Bachelard ehelyett a „fenomeno-*technológia*” kifejezést javasolta, afelőli meggyőződésében, hogy a jelenségek nem közvetlenül, valamiféle független valóság által adottak számunkra, hanem sokkal inkább olyan eljárások és technikák által létrehozott konstrukciók révén (lásd a görög *techné* kifejezést, amely a dolgok módszeres „csinálására”, nem pedig a „természetben való rátalálásra” utal), amelyek meghatározzák a történelmi igazság kereteit. A tudományos vizsgálódás tárgyai materializálható koncepciók, nem pedig természeti jelenségek.

Bár a filmelmélet Bachelard munkáiból kölcsönözte az apparátus fogalmát és az általa leírt elméleti koncepciót, a terminust mégsem tőle, hanem Bachelard egyik tanítványától, Louis Althussertől eredeztetik.¹⁰ (Ez a történet mára viszonylag közismert, de mivel több fontos pontról

⁹ Bár néhányan azt állítják, hogy a nyelvi modell filmtudományokra való alkalmazása jelentette a törést, sokkal alaposabban lehetne érvelni amellett, hogy ezt a törést egy – magán a nyelvi modellen belül megnyilvánuló váltás – idézte elő. A jelölők közötti kapcsolaton lévő kizárólagos hangsúly eltolódott a jelölők és a szubjektum közötti kapcsolatra és e jelölés hatásaira. Ez azt jelenti, hogy amíg a nyelv retorikai aspektusai láthatóvá nem váltak – az *apparátus fogalmának közbejöttével* – a filmtudományok reformjai sem kezdődtek meg. Véleményem szerint azonban, mikor ez a váltás megtörtént, a szemiotológia által közvetített bizonyos belátásokról sajnos megfeledkeztek.

Eme törés (és kevésbé folytonosság) meghatározásakor – ami ahogy mondani szokás a „két állomás” között, vagy az első és második szemiotológia között fennáll – analógia vonható a freudi áttétel első és második felfogása közötti töréssel. Csak a második, a terapeuta és a páciens közötti kapcsolatot előtérbe helyező koncepció kialakulásával kezdődött meg a (szigorú értelemben vett) pszichoanalízis. Ezen pozíciók folytonosságára inkább az életrajz, mint az elmélet tart igényt.

¹⁰ A Bachelard és Althusser közötti kapcsolat legjobb elemzése a következő tanulmányban található: Etienne Balibar: „From Bachelard to Althusser: The Concept of 'Epistemological Break'”. *Economy and Society*, 7 (3) 1976, 207-237. o.

is megfeleltek már, másokat pedig félreértelmeztek, fontosnak látszik néhány részlet rekonstrukciója.) Althussert sok bíráló érte, amiért oly módon vitte előre és alakította át Bachelard elméletét, hogy közben a tudomány *szubjektumát* helyezte előtérbe. Bachelard valóban azt állította, hogy a tudomány szubjektuma a tudomány területén belül, illetve ez által jön létre, ám azt is fenntartotta, hogy ez a szubjektum soha nem *teljesen* így alakul ki. Elmélete szerint e csupán részleges siker oka egy – a szubjektum fejlődésének útjában álló – akadály; ezt az akadályt nevezte a képzetesnek (*l’imaginaire*). A képzetes fogalma azonban – mint erre Althusser később rámutatott – azért problematikus, mert elméletileg nem volt megalapozott, és ennek következtében Bachelard szinte magától értetődően *adottként*, a történelmi meghatározottsághoz képest külsőként és elsődlegesként, és nem ennek *hatásaként* fogta fel azt. A tudomány szubjektumát tehát kétféle gondolati eljárás osztotta meg: az egyiket a történelmileg meghatározott tudományos formulák, a másikat örök, spontán és szinte teljesen mitikus formulák¹¹ irányították.

Althusser újragondolta a képzetes kategóriáját, és a szubjektum történeti konstrukciójának részévé tette azt. A képzetes innentől kezdve a szubjektum ideológiai megalapozásához szükséges folyamat megnevezéseként, és nem ennek akadályaként lett érthető: a képzetes adott formát a szubjektum társadalomhoz fűződő viszonyának. E kapcsolat révén a szubjektum sajátjaként ismerte el a társadalom rendjét, és felismerte magát ennek reprezentációiban.

Az althusseri pozíció utóbb idézett állítása jelen szempontjaink szerint azért lesz különösen fontos, mert a filmelméletnek is alapvető fontosságú kiindulópontja lesz, amit aztán a hetvenes években Franciaországban és Angliában Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Jean Louis Comolli és a *Screen* című folyóirat alakít tovább. Röviden összefoglalva: a vászon

¹¹ A saját folytonosságát elvesztő tudós képzele pontosan körülírható a Meluinák alkímiai alakjával: olyan lényekről van ugyanis szó, amelyek részben alsóbbrendű, ősi formákat öltenek, ezáltal kapcsolatba kerülnek a távoli (imaginárius) múlttal, részben pedig magasabbrendű, energikus (tudományos) tevékenységre is képesek. Bachelard, akinek a tudattalanról alkotott fogalma sokkal inkább jungi, mint freudi alapokon nyugszik, Jung *Psychologie und Alchemie* című munkáját idézi. Gaston Bachelard: *The Poetics of Space*. Beacon, Boston, 1969, 109. o. [Magyarul részlete: Gaston Bachelard: *A tér költészete*. In: Steve Yates (szerk): *A tér költészete*. Typotex Kiadó, Bp. 2008, 43-54. o. Ford.: Kemenesi Zsuzsanna.]

tükör. A mozi intézménye által létrehozott reprezentációkat, a vásznon megjelenő képeket a szubjektum sajátjaként fogja fel.¹² A szubjektum „saját képének” fogalmában bevallottan van egyfajta kétértelműség; utalhat ugyanis a szubjektumról készült, vagy a szubjektumhoz tartozó képre. A filmelmélet mindkét értelemben használja ezt a fogalmat. Az, hogy a reprezentált kép a szubjektum saját testképét, vagy a szubjektum valaki vagy valami másról alkotott képét tükrözi-e, az „a reprezentációk ‘hozzám tartozik’ aspektusa, amely a tulajdonra emlékeztet”¹³. Ez az aspektus biztosítja a szubjektum számára, hogy ne csak saját visszatükröződéseként értse a különböző reprezentációkat, hanem hogy ő maga jelenhessen meg úgy, mint az egész látvány birtokosa. Ez a belátás segítette hozzá a filmelméletet ahhoz, hogy újragondolja a filmben jellegzetes módon megnyilvánuló „valóságérzetet”.¹⁴ Mivel ez az érzet ezen elgondolás alapján már nem a kép és a valós jelölt közötti kapcsolat valószerűségétől függ, innentől fogva sokkal inkább a kép és néző közötti adekvációs viszonyulásra helyeződik a hangsúly. Másként szólva, a valóságérzet abból a tényből következik, hogy a szubjektum saját maga és az őt körülvevő világ teljes és tökéletes reprezentációjaként kezeli kép-mását; a szubjektumot kielégíti az a tény, hogy megfelelő módon tükröződik vissza a vásznon. A „valóságéffektus” és a „szubjektumeffektus” ugyanazon konstruált érzet megnevezésére szolgál; miszerint a kép tökéletesen láthatóvá teszi a szubjektumot saját maga számára.

¹² Metz tesz egy megjegyzést az egyébként működőképes analógiához, miszerint tükör és vászon között az a különbség, hogy „a néző hiányzik a vásznonról, ellentétben a tükörbenéző gyermekkel”. (Christian Metz: A képzeletbeli jelentő. *Filmtudományi Szemle*, (2) 1981, 63. o. Ford.: Józsa Péter.) Jacqueline Rose – végiggondolva Metz ezen megállapítását, rámutatott ennek egyik hibájára, nevezetesen arra, hogy „a tranzitivizmus jelensége megmutatja, hogy a szubjektum egyébként tükörrel történő azonosulása egy másik gyereken keresztül is megtörténhet”, *saját képünket* mindig valamely *másikban* helyezzük el, tehát az imaginárius identifikációhoz nincs szükség konkrétan tükörrre. Lásd: Jacqueline Rose: *Sexuality in the Field of Vision*. Verso, London, 1986, 196. o. És amiről a leggyakrabban megfélekezünk, az éppen annak a következménye, hogy a *másikat* mindig *saját képünkben* helyezzük el. E tény a szubjektum konstitúciójára tett hatása Lacannál alapvető fontosságú lesz.

¹³ Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 77. o.

¹⁴ A valóságérzet fogalmát először Jean-Louis Baudry határozta meg. Lásd második apparátus-szövegét: Jean-Louis Baudry: Az apparátus. *Metropolis*, (nyár) 1999, 10-23. o. Ford.: Morvay Zsuzsa

Az imaginárius viszonyulás szó szerint *újr*afelismerő viszonyulásként definiálható. A szubjektum itt újraképződik, hiszen saját fogalmai már létrejöttek a Másik által. A reprezentáció rekonstrukciója gyakran nem mint közvetlen, hanem mint másodlagos folyamat tételeződik, hiszen a szubjektum első önfelismerése, mint „tiszta észlelési aktus”, már megtörtént. Ez történik Metz forgatókönyve szerint.¹⁵ A szubjektum a tekintettel való azonosuláson keresztül először magát ismeri fel, a vásznon megjelenő képeket csak ez után. De *mire* is utal pontosan a tekintet fogalma ebben a kontextusban? Miért éppen ebben a formában kerül elő az apparátus-elméletből? Mit nyer, vagy mit veszít általa Bachelard elmélete, ahol ez nem jelenik meg terminusként?¹⁶ Mindezen kérdéseket a megfelelő időben alaposabban is szemügyre kell vennünk. Először azonban azzal a megfigyeléssel kezdjük, hogy ez az ideális pont nem lehet más, mint a *kép jelöltje*, ahonnan a kép a szubjektum számára *értelmet nyerhet*. Azzal, hogy ezen a ponton pozicionálja magát, a szubjektum úgy tűnik fel saját maga számára, mint aki értelemet *ad* a képnek. Függetlenül attól, hogy egy vagy két fázist feltételezünk, a filmelmélet felfogása szerint mindig a tekintet az a pont, ahonnan az identifikáció végbemegy. Mivel pedig a tekintet mindig a reneszánsz perspektíva azon geometriai pontjával kerül analóg viszonyba, ahonnan a kép egészben, torzítás nélkül látható, a tekintet a filmelmélet számára mindig olyan értelemben lesz jelen, ahol értelem és jelenlét összekapcsolódhatnak. A szubjektum a kép jelöltjével való identifikáció által jön létre. Az értelemadás *létrehozza* a szubjektumot – ez a tekintet filmelméleti fogalmának végső pontja.

¹⁵ Metz kétfázisú forgatókönyvének kritikáját lásd: Geoffrey Nowell-Smith: A Note on History/Discourse. *Edinburgh* '76, 1976, 26-32. o., illetve: Mary Ann Doane: Misrecognition and Identity. *Ciné-Tracts*, (11) 1980.

¹⁶ Máshol már rámutattam a tekintet fogalmának „lélekvándorlásos” jellegére. Bár ez a fogalom riasztó lehet a feminista gondolatiság számára, és folyamatos célpontja lehet az elméleti ellenvetéseknek, a tekintet fogalma újra és újra felbukkan és átalakul, hipotézisként egymás után bukkan fel a különféle filmelemzésekben. Az én ellenvetésem ezzel kapcsolatban az, hogy azért nem tudunk lemondani a tekintet fogalmáról, mert nem határoztuk meg pontosan, hogy mi az, és hol bukkant fel először. Általánosan elfogadott álláspont, hogy a tekintetet a voyeurizmus és a fetisizmus pszichoanalitikus struktúrái határozzák meg, és elsősorban a férfihoz köthető. Én ezzel szemben azt állítom, hogy a tekintet *nyelvészeti* alapfeltevésekből eredeztethető, és hogy ezen alapfeltevések ugyanakkor alakítják a pszichoanalízis fogalmait (amelyek egyszersmind látszólag naturalizálják őket).

Ez az imaginárius viszonyulás azonban nem csupán tudás, illetve értelem és felismerés között áll fenn; ez szerelmi viszonyulás is, amelyet a tudás garantál. A képmás nem csupán tökéletesen reprezentálja a szubjektumot, hanem, úgy tűnik, a szubjektum tökéletességéről is képet alkot. A nárcizmus egyik elfogadott definíciója is alátámasztani látszik ezt a viszonyulást: a szubjektum szerelembe esik saját képmásával, ideális szelfjéről alkotott képével. Attól a ténytől azonban *el kell tekintenünk*, hogy míg a nárcizmus ebben az összefüggésben olyan struktúra, ami lehetővé teszi a szelf és a társadalmi rend közötti *harmonikus* viszonyulást (hiszen a szubjektum boldogan befészkel magát arra a helyre, amit itt kifaragtak neki), pszichoanalitikus keretben a szubjektum szelfhez való nárcisztikus viszonyulása *konfliktusban áll* más társadalmi viszonyulásokkal, és *szétrombolja* ezeket. Amire itt rá kívánok mutatni, az nem holmi aprócska ellentmondás a pszichoanalízis és a panoptikus elgondolás között: a nárcizmus felszabadító ereje és a társadalmi viszonyok megkötő ereje közötti ellentét a pszichoanalízis egyik meghatározó tétele.¹⁷ Mindazonáltal igaz, hogy maga Freud is gyakran ütközött nehézségekbe, miközben próbálta fenntartani eme különbségtételt, Jungtól kezdve sokan pedig már könnyebbnek találták összeolvasztani ezt a két erőt egyfajta libidinális monizmussá. De nem mindig kell a könnyebbik utat választani; e különbségtétel figyelmen kívül hagyása nem csak a pszichoanalízis lerombolásával fenyeget, de a determinizmust is kihívja maga ellen.

Miért szükségszerűen imaginárius a szubjektum társadalomhoz fűződő viszonyának reprezentációja? Ennek a Paul Hirst által felvetett kérdésnek¹⁸ komoly vitákat kellett volna elindítania a filmelméletben. Hogy végül ez nem történt meg, az részben annak a ténynek tulajdonítható, hogy a kérdést alapvetően az imaginárius koncepciójára irányulóként fogták fel. Egy egészen apró hangsúlyváltással a kérdés úgy is feltehető, hogyan lehetséges, hogy a szubjektumkonstrukció terhet majdnem kizárólag az imaginárius viseli – annak ellenére, hogy majdnem mindig a szubjektum szimbolikus konstrukciójáról beszélünk. Az egyik lehetséges

¹⁷ Mikkel Borsch-Jacobsen hihetetlenül izgalmas könyve utolsó részében megküzd ezzel a *szükségszerű* különbségtétellel – a Lacanétól nagyon különböző eredményekkel. Mikkel Borsch-Jacobsen: *The Freudian Subject*. Stanford University Press, Stanford, 1988.

¹⁸ Paul Hirst: Althusser's Theory of Ideology. *Economy and Society*, 5 (4), 1976, 385-411. o.

válasz az a megjegyzés lehet, miszerint a kortárs elméletek nagy részében a szimbolikus ugyanúgy strukturálódik, mint az imaginárius, mint az imaginárius althusseri verziója. Ily módon Hirst kritikája általában is érinti a szubjektum szimbolikus konstrukciójának általunk javasolt koncepcióját. Hogy ez így van, azt megint csak Foucault mértékletes megfogalmazása teszi nyilvánvalóvá, aki némely fogalmunknak nem csak tartalma, hanem ürességére is felhívja figyelmünket. Meggyőzően kimutatja ugyanis, hogy a szimbolikus fogalma, amiből ő (és implicit módon mások is) kiindul, szükségtelenné teszi az imagináriust. Egy ahhoz hasonló lépés során, mint amikor az ideológiát a produkció pozitív potenciáljaként, és nem a valóság meghamisításaként határozta meg, Foucault a szimbolikus rend törvényét a produkció *tisztán pozitív potenciáljaként* gondolja újra, nem pedig a szubjektum és a vágyak elnyomásaként. Miközben ezt a meglátását – vagyis hogy a törvény konstruálja a vágyat – a pszichoanalízisnek címzett kritikaként érti, Foucault nem hajlandó tudomást venni arról, hogy maga a pszichoanalízis sem értelt soha másként.

Mi tehát a különbség a törvény/vágy viszony Foucault, illetve a pszichoanalízis által javasolt felfogásában? Egész egyszerűen a következő: Foucault a vágyat nem pusztán a törvény *hatásaként*, hanem annak *megvalósulásaként* is érti, míg a *pszichoanalízis arra tanít bennünket, hogy hatás és megvalósulás ilyenén összemosása nem más, mint tévedés*. Ha azt állítjuk, hogy a törvény tisztán pozitív, hogy nem tiltja a vágyat, hanem inkább ösztönzi, virágzásra buzdítja, hiszen megköveteli, hogy szemléljük, meggyónjuk, hogy szembesüljünk különböző megvalósulásaival, azzal egyszerűen annyit mondunk, a törvény teszi lehetővé, hogy *egyáltalán* vágyhassunk valamire – például az incesztusra. Ez a pozíció – bár elutasítja a benne lévő moralizálást –, mégis újra felidézi a hibát, amelyet a pszichiáter követ el Mel Brooks egyik jelenetében. Miután a nő páciens beszámol egy álmáról, amelyben „megcsókolta az apját!”, a pszichiáter első felháborodásában kidobja őt a rendelőből. Az undor érzése a pszichiáter azon hibájának humoros következménye, hogy nem tesz különbséget az álmodó páciens enunciatív pozíciója, és a kijelentés értelmében megálmodott pozíció között. A két pozíció – enunciació és kijelentés – közötti különbségről való megfeleledkezés következménye, hogy a vágy megvalósulását kétféleképpen gondolhatjuk el. A vágyat ugyanis egyrészt olyan aktuális állapotként képzelhetjük el, amelyet a törvény jelöl meg lehetőségként. Másrészt pedig, ha a vágy olyan valami, amit egyszerűen és pozitívan birtokolhatunk, akkor semmi nem állhat meg-

valósulásának útjába, csak egy tisztán külső erő. A vágy rendeltetése a megvalósulás, hacsak valamely külső erő ezt meg nem tiltja.

A pszichoanalízis – hadd hangsúlyozzuk ismét – tagadja azt a lehetetlen elképzelést, miszerint a társadalmat a vágy, az incesztus vágya alapozná meg. Felfogása szerint ugyanis a vágy *elfojtásán* van a hangsúly. A törvény nem olyan szubjektumot konstruál, aki egyszerűen és egyértelműen rendelkezik valamilyen vággyal, hanem olyat, aki *ellenáll* a vágyának, aki nem akar vágygni. A szubjektum így le van hasítva saját vágyáról, maga a vágy pedig – egészen pontosan – olyan formában adódik számára, mint valami, ami nem vált valóra; nem teljesíti be a törvény által felkínált lehetőségeket. A vágy nem is függ a külső akadályokat elhárító megvalósulástól. Az a belső dialektika, amely a szubjektum létét saját vágyának tagadásától teszi függővé, a vágy kialakulását öngátló folyamattá alakítja át.

Foucault definíciója a pozitív és nem-elnyomó törvényről magában foglalja, hogy (1) feltétlen – azaz engedelmeskedni *kell* neki, hiszen csak akkor válhat valami létezővé, ha ezt a törvény megengedi; a létezés, a definíció szerint *engedelmesség*; és hogy (2) nincs feltételekhez kötve, – mivel semmi, azaz még a vágy sem előzheti meg a törvényt. A törvénynek nincs oka, ezért nem is kereshetünk a törvényre magyarázatot. A törvény nem azért létezik, hogy a vágyat elfojtsa.

A törvénnyel kapcsolatos eme kijelentések nemcsak hogy korábban keletkeztek, de már meg is kérdőjeleződtek.¹⁹ Hiszen ezek a lelkiismeretnek pontosan azon kijelentései, amelyeket Freud a *Totem és tabu*ban vizsgál. Ezen állítások a freudi értelemben saját abszurd következményeikre redukálódnak: „Ha lelkiismeretünk e kijelentésének oly jelentőséget tulajdonítunk, amelyet igényel, akkor egyrészt fölöslegessé válik a tilalom – mind a tabu, mind az erkölcsi tilalmunk –, másrészt megfejtet-

¹⁹ Mikkel Borsch-Jacobsen Freud *Totem és tabu*ban megfogalmazott, Kanttal kapcsolatos észrevételeit tárgyalja. Lásd Mikkel Borsch-Jacobsen *The Law of Psychoanalysis. Diacritics*, (summer) 1985, 26-36. o. Ez a cikk, úgy tűnik, Lacan *Léthique de la Psychanalyse* címmel publikált szemináriumaira (Seuil, Paris, 1986), valamint a még nem publikált, a szorongásról szóló szemináriumaira támaszkodik. [Ez a kötet azóta megjelent: Jacques Lacan: *Le Séminaire livre X* (1962-1963). L'angoisse. Seuil, Paris 2004 (A szerk.))] Lásd különösen az 1962. december 12-i szemináriumot, ahol Lacan úgy definiálja a kényszerességet, mint ami „a Másikban lévő vágyat a Másik igényével takarja le”. Ez a megjegyzés a kényszerneurozist az erkölcsi tudatosság (kanti) koncepciójával hozza összefüggésbe.

len marad a lelkiismeret ténye (...).”²⁰ Egyrészt tehát fölöslegessé válna a tilalom. Foucault ezt hasonlóképpen gondolja: ha a törvényt alapvetően pozitívnak fogjuk fel, olyannak, ami létrehozza az általa vizsgált jelenséget, akkor egy negatív, elfojtó törvény koncepcióját nem érthetnénk máshogy, mint – a pszichoanalízis által létrehozott – túlzásként. Másrészt pedig megfejtetlen maradna a lelkiismeret ténye. Azaz a lelkiismeret létezésére nincs többé magyarázat; fölöslegessé *kellene* válnia, éppúgy, mint a tilalomnak. Ami viszont hirtelen megmagyarázhatatlanná válik, az a lelkiismeret konkrét *tapasztalata* – ami nem csak az engedelmesség kényszerének alanyi tapasztalata, hanem a bűnösség, a törvényszegést követő lelkiismeret-furdalás tapasztalata is – hiszen elfogadtuk a lelkiismeret azon *kijelentéseit*, miszerint a törvény nem tud nem érvényt szerezni magának, és nincsenek indítékai. Foucault ezzel megint csak egyetért: a lelkiismeret tapasztalata és a törvény reprezentációkon keresztül végbemenő interiorizációja fölöslegessé válik törvényről alkotott elmélete által.

Tehát még egyszer: a lelkiismeret által tett kijelentések ellentmondanak a lelkiismeret tapasztalatának. Ez a Freud által felismert paradoxon persze nem ebben a formában jelenik meg azok számára, akik e kijelentéseket nem a lelkiismerethez kötik. Valamilyen módon mégis megjelenik ez a paradoxon Foucault panoptikus hatalomról szóló, illetve a film-elmélet apparátus és tekintet viszonyát tárgyaló leírásában. Az önfegyelmező rendszerek modellje mindkét esetben implicit módon hívja elő a lelkiismeret pszichoanalitikus modelljét, még ha a hasonlóságot nem is ismerik el. Az önfegyelmezésnek és az önkorrekciónak egyszerre létre kell hoznia a szubjektumot, és ugyanakkor feleslegessé is kell válnia a tény által, miszerint az ekképpen konstruált szubjektum, definíció szerint, abszolút becsületes és teljesen tökéletes. A fegyelmezés sikerének elkerülhetetlensége és tökéletessége által szükségtelenné válik a fegyelmezés kiegészítő gesztusa. A szubjektum csak büntelen lehet, más nem. Az apparátus és a tekintet közötti összefüggés csak a pszichoanalízis káprázatát keltheti. Tulajdonképpen nincs a látótérben pszichoanalitikus szubjektum.

²⁰ Sigmund Freud: Totem és tabu. In: Sigmund Freud: *Társadalomlélektani írások*. Cserépfalvi, Bp. 1995, 83. o.

Ortopszichizmus²¹

Hogyan származtatható tehát egy teljesen pszichoanalitikus – azaz hasadt – szubjektum abból az előfeltevésből, miszerint a szubjektum sokkal inkább a társadalmi rend hatásaként, mint annak okaként érthető? Mielőtt végül Lacan megoldásához fordulnánk, meg kell állnunk, hogy felidézzük Bachelard egy különösen fontos passzusát – a *Le rationalisme appliqué* [Alkalmazott racionalizmus] IV. fejezetét, melynek címe „La surveillance intellectuelle de soi” [Önmagunk intellektuális felügyelete] – ahol néhány olyan kitételre bukkanhatunk, melyről az apparátus legújabb elméleti meghatározásai megfeledeztek.²²

Bár Bachelard a tudománymező intézményes konstrukcióját leíró elméletek úttörője volt, folyamatosan hirdette (amint már említettük) azt is, hogy a tudományos protokoll sohasem látja el és sohasem töltötte be teljesen e mező tartalmait. Az imaginárius mint akadály ennek csupán egyik oka. Ezen a tudományossággal szemben működő, tisztán negatív ellenálláson kívül van egy magán a tudományosságon belül megjelenő pozitív feltétel is, ami egy ilyen jellegű redukció megtörténtét megakadályozta. Ezek az okok együtt biztosítják, hogy a tudományos koncepciók soha nem a történelem által megengedett lehetőségek pusztá megvalósulásai, és hogy a tudományos gondolkodás sohasem pusztán a szokás, a lehetséges, előre kijelölt utak, szabályok alapján történő felderítése.

²¹ Annak érdekében, hogy elválassza a tudományról szóló koncepcióját az idealizmustól, a konvencionalizmustól és a formalizmustól, Bachelard megalkotta az „alkalmazott racionalizmus” fogalmát: miszerint egy tudományos koncepciónak magában kell foglalnia megvalósulásának feltételeit. (Heisenberg ezen megkötés alapján nevezett alaptalannak minden olyan, az elektronok helyzetét meghatározó megszólalást, ami nem tett egyúttal javaslatot a kísérleti módszereket illetően.) Annak érdekében pedig, hogy saját tudományról szóló koncepcióját elválassza a pozitivizmusétól, az empirizmusétól és a realizmusétól, Bachelard megalkotta a „technikai materializmus” fogalmát: a tudományos kísérletek eszközeit és módszereit elméleti alapokra kell helyezni. Az egyensúlyt biztosító eszközök rendszerét, ami alapján e két imperatívusz működik, hívja Bachelard általában *ortopszichizmusnak*. Ezt az elképzelést azonban a *Le rationalisme appliqué*-ben a tudományos szubjektum kialakulására is kiterjeszti.

²² Gaston Bachelard: *Le rationalisme appliqué*, Presses Universitaires de France, Paris, 1949, 65-81. o.

Ha azt mondjuk, hogy a tudományos szubjektumot a tudomány intézménye konstruálja, azzal nem állítunk mást, érvelne Bachelard, minthogy e szubjektum arra van kényszerítve, hogy mindig önmagát, saját gondolkodását vizsgálja felül, mégpedig nem *szubjektív* módon, nem egy olyan introspekción keresztül, ami a szubjektum számára, annak privilégiumaként megvalósítható, hanem *objektív* módon, a tudomány intézményének pozíciójából. Az *ortopszichikus* viszony mindaddig nem látszik különbözni a panoptikus viszonyulástól, amelyet itt igyekeztünk megkérdőjelezni. Mégis *van* egy különbség: az ortopszichikus reláció (a panoptikussal ellentétben) feltételezi, hogy éppen az objektív vizsgálat által válhat a gondolat (nem teljesen láthatóvá, hanem) *titokká*; lehetővé teszi, hogy a gondolat *rejtve* maradjon, még a legalaposabb kutatás előtt is. Itt szeretnénk tisztázni: Bachelard nem állítja hogy létezik egy eredeti, egyedi szelf, amelyik történetesen (többek között) az objektivitásban találja meg az önleplezés eszközét. Ellenkezőleg, amellet érvel, hogy maga a leplezés lehetősége csak a szubjektum önmagához kötődő objektív viszonyulása által merülhet fel. Hiszen éppen a fegyelmezés aktusa miatt – ami egyértelművé teszi a tényt, hogy a szubjektum saját magán kívül helyezkedik el, saját magával (Lacan szavával) az „extimitás” viszonyában létezik – jelenhet meg a szubjektum a rejtegetés miatt bűnös-ként, vétkes-ként saját maga előtt. A szelfhez fűződő objektív viszony, ahogy arról Bachelard tájékoztat, szükségszerűen felveti azt az alattomos kérdést, amit Nietzsche a következőképpen tett fel: „Mindaz, amit az ember látni enged egyben magában hordozza a kérdést: mit akar elrejtteni?” Az nem számít, hogy ez az „ember” itt önmagunkra vonatkoztatható. A disszimulációnak az objektív viszonyulás által keltett, eltörölhetetlen gyanúja garantálja, hogy a gondolat sohasem eshet egybe teljesen az intézményesség formáival. A gondolat sokkal inkább megosztott lesz az intézmény megnyilatkozásaiban való hit, és ama gyanú között, hogy mit is tart titokban. A szubjektum minden objektív reprezentációt, még legsajátabb gondolatait is, nem saját maga, vagy a világ igaz reprezentációjaként fog fel, hanem fikcióként: nem tapad hozzájuk a „valóság érzete”. A szubjektum saját maga számára sem jelenhet meg többként, mint a *létezés hipotéziseként*. A reprezentáció valóságosságába vetett hit megrendül, éppen a reprezentációk mögé helyeződik át. A „valóság érzete” ezért a „megalakított magyarázatoknak szóló ellenvetések tömege” által létezik, mondja erre Bachelard; máshol pedig hozzáteszi: azon meggyőződés által,

miszerint „az igaz, de rejtett sokkal tartalmasabb, mint ami adott és magától értetődő.”²³

A disszimuláció gyanúja által a szubjektum egyfajta felmentést kap a törvény előírásai, a társadalmi felettes én alól. Ezek az előírások inkább tesztelés előtt álló hipotézisekként foghatók fel, nem pedig olyan imperatívuszokként, amelyeknek automatikusan és feltétel nélkül meg kell felelni. A társadalmi törvények nem csupán megítélik és szabályozzák a szubjektumot; a szubjektum is megítéli és intellektuális vizsgálódásnak veti alá őket. Az önfelügyelet tehát önellenőrzéshez vezet; egy gondolat vagy reprezentáció mindig a korábbi felülírva hozza létre az utána következőt.

A fejezet a szabad gondolat egyfajta eufórikus ünneplésével ér véget. A magához, azaz egy általa *kétségbe* vont képmáshoz fűződő ortopszichikus reláció folyamánaképpen a tudományos szubjektumot öröm tölti el. Nem azért mert képmása, világa és gondolatai saját tökéletességét mutatják meg, hanem azért, mert lehetővé válik számára, hogy mindezeket *tökéletesíthetőként* képzelje el. A dolgok tökéletesíthetőségének érzete szabadítja fel a gondolatot a társadalmi rend totálisan determináló kényszerei alól. Ezen felfogás szerint a gondolatot nem csupán felügyeli a társadalom/tudomány rendje; a gondolat maga is felügyeletet gyakorol e rend felett. Ily módon elvethető a „Kasszandra-komplexus” paranoiája (a bachelard-i megjelölés arra a gyermekes hitre, miszerint minden már előre tudható, például a szülők által).

Érdekes módon a bűn terhe, amelyet – ahogy megtudhattuk – a fegyelmezés struktúrája helyezett ránk, elveszett valahol útközben. Itt viszont, ellenkezőleg, éppen azzal az állítással kerülünk szembe, hogy a fegyelmezés teszi lehetővé a gondolat számára, hogy „morálisan őszinte” legyen. Ezek után az derül ki, hogy a lelkiismeret tulajdonképpen *tapasztalata*, a bűnösség érzete oldozza fel a gondolatot a bűn terhe alól. Hogyan maradhatott működőképes ez a feloldozás? A gondolkodás aktusának gondolatoktól való elválasztása által. Úgy, hogy bár a gondolatok lehetnek bűnösök, a gondolkodás aktusa ártatlan marad. A szubjektum egész marad, intenciói pedig pontosan meghatározhatók. Ez az egyetlen módja annak, hogy a fejezet alapvető ellentmondásait meg tudjuk érteni. Bachelard minden munkájában fenntartja azt az állítást, miszerint „a két-

²³ Gaston Bachelard (1984): *The New Scientific Spirit*. Beacon Press, Boston, 1984, 32. o.

színűséget nehéz tetten érni”, azaz téved, aki azt hiszi, nem lehet becsapni, azaz senki sem menthető meg attól, hogy a megtévesztés áldozata legyen. Ennek eredményeképpen egyetlen gondolat sem tökéletesen átlátható. Ebben a fejezetben ezzel párhuzamosan mégis fenntartja, hogy a szubjektum átláthatja, és át is kell látnia saját gondolkodását.

A fegyelmezésnek – „a fegyelmezés öröme” – ezt a forgatókönyvét Bachelard tudatosan Freud lelkiismeretről szóló elképzeléséhez viszonyítva mutatja be. Saját elképzelését azonban éppen Freud „pesszimizmusával” szemben alakítja ki, Freudéval, aki a lelkiismeretet persze kegyetlennek tartja, a büntetés eszközének tekinti. Bachelard-nál a fegyelmezés – azzal hogy látszólag a felmentést is felkínálja a szubjektum számára – alapvetően pozitív, jóindulatú erőként áll elő. Bachelard tehát, csakúgy mint Foucault és a filmelmélet, megidézi és mégis megtagadja a lelkiismeret pszichoanalitikus modelljét – bár egészen másképp. Bachelard ortopszichizmusa, amely végül egy pszichológiai érvelés útján kerül megvilágításra, a filmelmélet keretein belül nem fogadható el a panoptizmus alternatívájaként. Bár Bachelard azzal érvel, hogy a szubjektumot az intézményi apparátus, ahogy mondani szoktuk, „tekintete” előtt egy bizonyosfajta láthatatlanság rejtje el, a szubjektumra egy másik szinten mégis vonatkoztatható egyfajta olvashatóság. A bachelard-i szubjektum talán nem lokalizál *saját képmásában* olyan teljes, tiszta létezőt, amelyet örömteli módon (de tévedésből) azonosítana saját magával. Ez a szubjektum inkább *e képmás vizsgálatának folyamatában* helyezi el saját maga igazolásának örömteli távlatát. A filmelmélet hibátlan szubjektuma itt egy saját hibáit korrigáló szubjektummal helyettesítődik.

Ez az ortopszichizmus felé tett kitérő mégsem csupán zsákutca. Arra kényszerített ugyanis bennünket, hogy felvessük a megtévesztésnek, a megtévesztés gyanújának kérdését. Ezt *szükségszerűen* fel kell tennünk, ha meg akarjuk érteni a mozi apparátusát mint *jelölő* apparátust, ami a szubjektumot externális viszonyba helyezi saját magával. Amint a megtévesztés állandó lehetőségét elismerjük (és nem hagyjuk figyelmen kívül, ahogyan az a panoptikus apparátus esetében történik), a tekintet fogalma radikális változásokon megy át. Hiszen míg a panoptikus apparátusban a tekintet a szubjektum *láthatóságát* jelöli, Lacan elméletében ez nem más, mint a szubjektum *büntethetősége*. A tekintet örködik a szubjektum apparátus általi *inkriminációja* – hibái és hasadt-sága – felett.

A tükör mint vászon

A filmelmélet a szubjektum fogalmának bevezetését, és egyúttal a lacani pszichoanalízis integrálását elsősorban „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója” című tanulmánynak köszönheti. Erre a szövegre hivatkoztak az elméletek szerzői, amikor a szubjektum filmhez fűződő nárcisztikus, a „tekintet” által meghatározott viszonyáról szóló érveiket kifejtették. És bár az igaz, hogy a tükörstádiummal foglalkozó Lacan-szöveg leírja a gyermeknek saját tükörképéhez való nárcisztikus viszonyát, a tekintetről szóló koncepcióját azonban *nem* itt, hanem a XI. szemináriumban fejt ki. Itt, különösképpen a „Du regard comme objet petit a” [A tekintetről mint kis „a”-ról] cím alatt összegyűjtött előadásokban, Lacan *újrafogalmazza* korábbi, tükörstádiummal foglalkozó szövegét, és nagyon más képet fest róla, mint a filmelmélet.

Lacan saját, szubjektum és világ viszonyát taglaló meséjét egy szardíniakonzervről szóló, humorosan rejtélyes történeten keresztül mondja el. A történetet a hegeli „nagy elbeszélés” egyfajta komédiájaként fogalmazza meg, a mindenre kiterjedő hegeli elbeszélésmódot egy látványosan „kis történeten” keresztül parodizálja, amely egy „kis csónakban” zajlik, egy „kis kikötőben”, és amelynek főszereplőjét egyszerűen Petit-Jeannak [Kicsi Jánosnak] hívják.* Az egész előttünk lezajló cselekmény egy „kis konzervdoboz” megpillantásában merül ki. A kis „a”-val jelzett tárgy valóban rövid története; a Másik másságának azon bizonyítéka és egyetlen garanciája, amelyet Hegel elsöprő elbeszélése nem vesz figyelembe, és ezáltal megtagadja azt.

A hegeli témákat a történetben elsodorják és elmoszák a hétköznapiság tengerének hullámai. Egy fiatal (Hegelt követő) értelmiségi a néppel azonosulva nekivág egy útnak, melynek során reményei szerint megmerítkezhet a kegyetlen természet nyers erőivel szembeni küzdelemben. De jaj, a reggel napos és kellemes, nélkülöz minden drámaiságot, a Mesterrel való találkozás és küzdelem félve várt eseménye pedig nem következik be soha. A narratíva szempontjából leginkább az ezt helyettesítő „esemény nélkülség” képzetével írható le legpontosabban a fényes, tükörszerű szardíniásdoboz megpillantása – és az ezt követő szorongási roham. Végül azonban a tenger megnyitja az utat a tragédia

* *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 88-89. o. (A szerk.)

előtt, hiszen ahogy láthatjuk, ebben az életnek egy kis szeletét megmutató drámában nincs menekvés a pusztulás elől, és nincs semmi transzcendencia sem, csak a szolganép fiait lassanként elérő elmúlás. Ez a gúnyolódás nem túl elegáns, de elejétől kezdve magában hordozza a meglepő következtetést; itt valami igazán fontos forog kockán. Ha újra akarjuk írni e politikai mese tragikus befejezését, akkor valamit az elméleti alapokban is újra kell gondolni.

De vajon mit? Egy utolsó lépésben egyszerűen újra kell gondolni az „én”-t – azt az ént, amely most, a tükörstádium eme újraalkotott verziójában ölt alakot. Lacan, mintha azt a tényt akarná hangsúlyozni, miszerint a vita tárgya itt az én, és az a nárcisztikus viszonyulás, amely által az én létrejön, egy személyes történetet mond el. Tulajdonképpen ő az, aki a narratíva első személyű szereplője; az analitikus ifjúkori önarcképén ő látható. A XI. szeminárium cameo-szerepe tehát felkészít bennünket Lacan sztárszerepére, arra, amit a nárcisztikus „teleanalitikus” álarcában a *Televízió*-ban mutat be. „Ugyanaz a tekintet mindkét esetben” – mondja Lacan a televíziós és általában a szemináriumain való szerepléseiről – „a tekintet, amelyre egyik esetben sem vetek pillantást, de amelynek nevében beszélek [Un regard dans les deux cas à qui je ne m’adresse dans chacun, mais au nom de qui je parle]”.²⁴ Mit is állít itt én és tekintet viszonyáról?

A tekintet az, ami az ént a láthatón belül „meghatározza”; „ez az az eszköz, amelynek révén... én *foto-grafálva* vagyok”²⁵. Talán a foucault-i és a lacani pozíciók közötti egybeesés megerősítéseként is érthető annak jelzése, hogy a tekintet mindkét esetben meghatározza az én teljes *lát-hatóságát*, az én a perceptuális hálózat útján történő feltérképezését, ennél fogva pedig a szubjektum fegyelmi ellenőrzését is. De ez az egybeesés csak egy elhamarkodott. pillanatfelvétel-szerű Lacan-olvasat által jöhet létre, amelyik elmulasztja figyelembe venni a *foto-gráfia* kifejezésben a kötőjelet, ami *fotóra* – „fényre” – és *gráfiára* – egyebek közt a lacani „vág-gráfok” kifejezés hasadékaire – osztja szét az általa leírt szubjektumot.

Fotó. Egy dolog biztos: ezekre a szemináriumokra a fény nem egyenes vonalban, nem az optika törvényei szerint vetődik. Mivel, ahogy ő megfogalmazza, a fény terjedésére vonatkozó geometriai törvények csak a tér leképezésére alkalmasak, a látására azonban *nem* Lacan a vizuális

²⁴ Lacan, *Télévision*, 9-10. o.

²⁵ Lacan, *Les quatre concepts de la psychanalyse*, 98. o.

mezőt nem ezen törvények alapján határozza meg. Így az egyetlen legitim konstrukció *nem* is képezheti le számára – ahogy a filmelmélet esetében ez megtörténik – néző és vászon viszonyát. Ezek a szemináriumok pedig nem használhatók úgy, ahogy a filmelmélet használja őket, tehát azon állítás megerősítéseként, miszerint a moziapparátus a camera obscurával azonos módon teremti újjá a reneszánsz perspektíva terét és ideológiáját, és egy centrális, transzcendens szubjektumot hoz létre.²⁶

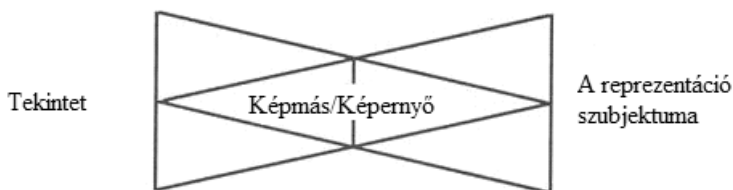
Ezt az állítást Lacan a tekintetről szóló szemináriumokon kritizálja, miközben arról beszél, hogy a beszélő szubjektum miért *nem* eshet bele teljesen sohasem az imaginárius csapdájába. Ellenkezőleg, azt állítja, hogy „én nem egyszerűen az a pontszerű lény vagyok, amelyik azon a geometriai ponton helyezkedik el, ahonnan a perspektíva megragadható”.²⁷ Nos, a filmelmélet természetesen mindig azt hangsúlyozta, hogy a moziapparátus *ideológiai* alapon működik, amennyiben olyan szubjektumot hoz létre, amely a reprezentált világ forrásaként és központjaként *ismeri félre* magát. Noha ez a magyarázat látszólag egybevág Lacan felfogásával, hiszen szintén azt sugallja, hogy a szubjektum *nem* az a pontszerű képződmény, amiről a reneszánsz perspektíva próbál meggyőzni minket, a filmelméletnek a félreismerésről szóló elgondolásai lényegesen eltérnek Lacanétól. Annak ellenére, hogy a *félreismerés* a szubjektum által elkövetett hiba képzetét kelti, a látható világgal való tényleges viszonyának téves felismeréseként, az a folyamat, amelyen keresztül a szubjektum a félreismerés pozíciójába helyeződik, a legkevésbé sem érthető hibásként. A szubjektum csalhatatlanul felveszi azt a pozíciót,

²⁶ Lásd különösen Jean-Louis Baudry: A filmi apparátus ideológiai hatásai. *Apertúra*, (ősz) 2006. URL: <http://apertura.hu/2006/osz/baudry>, (első megjelenés: *Cinéthique*, 7-8 [1970, angolul: *Film Quarterly*, 28. [tél 1974-75]], illetve Jean-Louis Comolli: Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field (első megjelenés: *Cahiers du cinéma*, 229, 230, 231, és 233 [1970-71] és, angolul a British Film Institute kiadásában). Ezt a történeti kontinuitást a filmelmélet általában garantálttnak vette. A megfigyelés reneszánsz módszerei és a saját megfigyelésünk módszerei közötti kapcsolatot Jonathan Crary a kontinuitás *hiányának* történeteként érti: Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei: látás és modernitás a 19. században*. Osiris, Bp., 1999. Ebben a szövegében Crary különbséget tesz a camera obscura, és az azt megelőző fiziológiai látás-modellek között. Lacan tekintetről szóló szemináriumokban egyszerre utal az optika tudománya, illetve a fenomenológia filozófiája által kialakított modellekre is. Ezeket úgy tárgyalja, mint „a szubjektumnak a látvány birodalmában betöltött funkciójára vonatkozó két helytelen elképzelést.”

²⁷ Lacan, *Les quatre concepts de la psychanalyse*, 89. o.

amelyet a perspektíva felajánl számára. A konstrukció folyamatából törölődve, a hiba negatív ereje később, a szubjektum ellen irányuló vádként jelentkezik. De honnan ered? A filmelmélet a félreismerés e pozíciójának csak a létrejöttéről ad számot. Bár nem ismeretlen előtte, hogy létezik egy másik *aktuális*, nem pontszerű pozíció, a filmelmélet soha nem volt képes leírni e pozíció *konstruálódásának* módját.

Lacan leírásában a félreismerés negatív erejét a konstrukció folyamatában őrzi meg. Ennek eredményeképpen a folyamat nem tisztán pozitívként tételeződik, hanem egy belső dialektika határozza meg. Lacan nem a geometriai perspektíva működésének ábrázolására alkalmazott egyszerű háromszöget használja. Ehelyett *újrarajzolja* a működést model-láló diagramot *két egymást metsző háromszög* segítségével. Ekképpen az optika tudománya által elgondolt fénykibocsátást is megmutatja, és azt is, ahogy annak egyenes sugarai töredezetté, szórttá válnak (ahogyan egy „ékszer homályosságát” is megállapítják), amint figyelembe vesszük, hogy maga a jelölő hogyan avatkozik bele ebbe az ábrázolásba. A második háromszög belevág az elsőbe, ezzel jelölve azt a kihagyást, vagy tagadást, ami a konstrukció folyamatának is része. A második háromszög a szubjektum azon hibás elképzelését ábrázolja, miszerint az első által kijelölt tér mögött van valami. Ez az a hibás elképzelés (az a félreismerés), ami által a szubjektum *gyanakúvóvá* válik még azon reprezentációk tekintetében is, amelyek az optika tudományos törvényei szerint képződnek. A lacani szubjektum, aki *legtudományosabb* reprezentációinak pontosságában is kételkedik, alá kell hogy vesse magát a *felettes én* egy törvényének, amely radikálisan különbözik azon optikai törvényektől, amelyeknek a filmelmélet szubjektuma veti alá magát.



Gráfia. A szemiotika, és nem az optika tudománya világítja meg számunkra a látás birodalmának struktúráját. Mivel egyedül a jelölő képes értelmet adni a dolgoknak, más nem is teheti lehetővé a látványt. Maga a nyers látvány nem létezik, nincs olyan látvány, ami teljesen mentes lenne az értelemről. A festészet, a rajzolás és a képkalkotás mindenféle formái tehát alapvetően grafikai művészetek. És mivel a jelölők materiáli-

sak, azaz mivel sokkal inkább homályosak, mint áttetszőek, és mert sokkal inkább más jelölőkre vonatkoznak, mint közvetlenül egy jelőltre, a látás folyamata sem nem egyértelmű, sem nem könnyen átjárható. Ehelyett inkább többértelmű és csalóka, tele csapdákkal. Lacan XI. szemináriuma folyamatosan, de többértelműen utal ezekre a csapdákra. Amikor Lacan azt állítja, hogy a szubjektumot az imaginárius tartja csapdájában, ezen azt érti, hogy a szubjektum ezen kívül semmit nem tud elképzelni; az imaginárius önmagában nem képes olyan eszközöket biztosítani, amelyeknek segítségével a szubjektum meghaladhatná azt. Másrészt amikor azt állítja, hogy a festészet, vagy bármilyen más reprezentáció a „tekintet csapdája”, azt úgy érti, hogy a reprezentáció *vonzza* a tekintetet, arra késztet, hogy képzeljünk el egy – megfigyelő – tekintetet a reprezentáció terén kívül. A csapdába ejtésnek ez a második értelme, amely által a reprezentáció létrehozni látszik saját mögöttes tartalmait (illetve, mondhatnánk Lacan diagramjának *második* háromszögét felidézve, amit az optika tudománya elmulaszt tudomásul venni), végül megóvjá a szubjektumot attól, hogy valaha is az imaginárius csapdájába essen. A reprezentáció azon pontján, ahol a filmelmélet nézőpontja próbálta csapdába ejteni a szubjektumot (idealista tévedés), ahol a nyelvet úgy fogjuk fel, mint ami a szubjektum börtönének falait létrehozza, Lacan ellenvetése szerint a szubjektum *trompe l’oeil*-ként* látja a falakat és így valami olyasmi által konstruálódik, ami azok mögött van.

Hiszen mindazon túl, ami a szubjektum előtt megmutatkozik, felfutódik benne a kérdés: mi az, ami el van rejtve előlem? Mi az, ami ebben a grafikus térben nem mutatkozik meg, ami nem tudja nem továbbírni magát? Az a pont, ahol valami láthatatlanként jelenik meg, az a pont, ahol valami a reprezentáció hiányaként jelenik meg, ahol valamilyen jelentés nem kerül elő, az lesz a lacani tekintet pontja. A jelölt *hiányát* mutatja; olyan *betölthetetlen* pont ez, ahol a szubjektum eltűnik. A kép-más, a látómező aztán olyan rémisztően másként fog megjelenni, ami megakadályozza a szubjektumot abban, hogy a reprezentáció részeként lássa magát. A reprezentációból hirtelen eltűnik a „hozzám tartozás aspektusa”, ahogy a tükör átveszi a vászon funkcióját.

Lacan nyilvánvalóan nem valamiféle agnosztikus leírását adja annak, ahogy a valós tárgyat a nyelv eltávolítja a szubjektum látóteréből, ahogy

* *Trompe-l’oeil*: a festészetben olyan ábrázolási mód, ami rendkívüli mértékben törekszik a realisztikus megjelenítésre és a három dimenzió optikai illúziójának megteremtésére. (A szerk.)

a valós tárgy kilép a jelölők rendszerének fogságából. Nem osztja azon platóni vagy kanti idealista pozíciókat, amelyek valós létezővé és ennek hasonmásává osztják ketté a tárgyat. Ellenkezőleg, Lacan azt állítja, hogy a jelölőrendszer, a látómező mögött tulajdonképpen nincsen semmi.²⁸ A reprezentáció fátyla lényegében nem rejt semmit. Azt a tényt azonban, hogy a reprezentáció rejtegetni *látszik* valamit, hogy egy jelölőktől hemzsegő vásznat tart valami rejtett mögöttes elé, Lacan nem egyszerű hibaként kezeli, amit a szubjektum aztán felold. A nyelv ezen félrevezető jellege itt nem olyasvalami, ami megsemmisíti a szubjektumot, és határait veszélyeztetve lebontja identitását. A nyelv homályossága itt inkább a szubjektum létének *okaként* és vágyaként gondolható el. Az a tény, hogy a teljes igazság kimondása materiálisan alapvetően lehetetlen – hogy az igazság mindig kihátrál a nyelvből, és hogy a szavak képtelenek elérni céljukat – a szubjektum alapját képezi. Azon idealista pozícióval ellentétben, amely a *formát* teszi meg a létezés okává, Lacan a létezés okát az *informe*-ban találja meg – az alaktalanban (aminek nincs sem jelölt sem jelölő formája a vizuális mezőben); a keresésben (vagyis egy a reprezentáció feltételezett ellenállására irányuló kérdésben) – lokalizálja. A szubjektum nem más, mint a látás lehetetlenségének hatása, ami hiányzik a reprezentációból, s amit a szubjektum, éppen ezért, látni akar. A vágy, illetve más szavakkal, a reprezentáció vágya alapozza meg a szubjektumot a láthatóság terében.

Mostanra világosnak kellene lennie, milyen nagy mértékben különbözik ez a leírás a filmelmélet által elgondolttól. A filmelméletben a szubjektum a képmás jelöltjeként azonosul a tekintettel, és egy lehetőség megvalósulásaként kel életre. Lacannál a szubjektum azon hiány jelöltjeként azonosul a tekintettel, amely a képmás elhomályosulásának okozója. A szubjektum tehát egy olyan vágyon keresztül jön létre, amelyik még mindig a törvény *hatásaként*, és nem ennek *megvalósulásaként* fogható fel. A vágy nem lehet megvalósulás, mert nem tölt be semmilyen lehetőséget, és nincsenek tartalmai; inkább a lehetetlen idézi elő, annak lehetetlensége, hogy a szubjektum valaha is egybeessen a valódi létezéssel, amelytől a reprezentáció vága el.

A nárcizmus is más jelentést kap Lacannál. Ez megint csak a freudi elgondolással van összhangban. Mivel a reprezentációból nyilvánvalóan

²⁸ A Moustapha Safouan által a XI. szemináriumon feltett kérdések Lacant ez ügyben elég pontos válaszadásra kényszerítik: „A megjelenésen túl nincs semmi önmagában, csupán a tekintet”. *Les quatre concepts de la psychanalyse*, 95. o.

mindig hiányzik valami, a nárcizmus nem merülhet ki a saját képmással való megelégedettségben. Ellenkezőleg, az a hit kell hogy táplálja, hogy a tükörbe néző létező meghaladja saját képmásának tökéletlenségét. A nárcizmus tehát önmagát keresi önnön képmása mögött, amelyben a szubjektum folyton hibát talál, és amelyben sosem ismerheti fel magát. Amit valaki saját képmásában szeret, az valami *több*, mint a képmás („inkább benned, mint téged”).²⁹ Ekképpen lesz a nárcizmus azon rossz-akarata forrása, amellyel a szubjektum saját képmására tekint, és azon agresszivitásé, amelyet saját reprezentációi keltenek benne.³⁰ Ezáltal pedig a szubjektum nem a törvény megszegésével, hanem az annak való megfelelés által jön létre. Nem a törvény, hanem a törvényben lévő hiba – a vágy, amit a törvény sosem rejthet el teljesen – az, amit a szubjektum sajátjaként fogad el. A szubjektum a bűn terhének felvételével meghaladja a törvényt.

A nárcizmus ezen definícióját Lacan itt következő, más tekintetben teljesen enigmatikus mondataiban látom megfogalmazódni: „Tisztán technikai értelemben a mimikri hatása az álcázás. Nem a háttérbe való belesimulásról szól, hanem a tarkabarka háttérről, a tarkabarkává váló háttérről – pontosan úgy, ahogyan az álcázás technikáját az ember a

²⁹ Ezt a címet adta a *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* címen közzé tett szeminárium utolsó szakaszának. Bár a címben szereplő „te” ott az analitikusra vonatkozik, ugyanilyen egyértelműen utalhat az ideális tükörképre is. 237. o.

³⁰ Jacqueline Rose tanulmánya erőteljesen kritizálja a mozgókép azon elgondolását (amelyet főleg Raymond Bellour Hitchcock-elemzései, de más filmelméleti feltevések is megalapoztak), melyek szerint az a konfliktusok sikeres feloldása, és a különbségek elutasítása lenne. Jacqueline Rose: *Paranoia and the Film System. Screen*, 17 (4) 1976-1977. Rose arra emlékeztet minket, hogy az „imaginárius technikájaként” (Metz) értett mozi szükségszerűen szabadjára engedi a feloldhatatlan konfliktusokat és az agresszivitást. És bár jórészt egyetértek ezzel a fontos megállapítással, mégis azt állítom, hogy Rose téved akkor, mikor ezt az agresszivitást a film beállítás/ellenbeállítás által meghatározott szerkezetére vezeti vissza (a látás megfordíthatóságára) vagy mikor az imaginárius reláció következményeként érti az agresszivitást. A tekintet nem azért rémisztő, mert a szubjektum megfordított (tükör)képét mutatja, hanem mert nem azt mutatja. A tekintet megfosztja a szubjektumot attól a lehetőségtől, hogy valaha is teljességében megfigyelhető létezővé váljon. Lacan maga azt mondja, hogy az agresszivitásnak semmi köze a tranzitív megtorláshoz: „Az agresszivitás nem magyarázható az imaginárius azonosulások szintjén.”. Jacques Lacan: *Le séminaire, Livre II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. (Texte établi par Jacques-Alain Miller), Seuil, Paris, 1977, 19. o.

háború hadműveleteiben művelni szokta.”³¹ A reprezentáció hatásaként (régebbi, idealista szóhasználattal a mimikri által) nem valamiféle a környezetével harmonizáló, a környezetét elfogadó szubjektum jön létre (a szubjektumnak az őt létrehozó reprezentációhoz való nárcisztikus viszonyulása nem az apparátus által számára megkonstruált realitással boldog harmóniában helyezi őt el). A reprezentáció hatása sokkal inkább az a gyanú, hogy valamifajta valóság álcázása történik, hogy a reprezentáció mögött lévő, önmagáért való dolog pontos természetét illetően félre vagyunk vezetve. Egy ilyen reprezentációra való válaszként, a megtervesztés ilyen hátterével a szubjektum saját lényé kettéválasztja tudattalanját és tudatos képmását. Mivel saját világával és saját magával is háborúban áll, a szubjektum éppen azon csalás ügyében lesz gyanúsított, ami ellen ő maga emelt vádat. Ezt azonban aligha nevezhetnénk mimikrinek a szó régebbi értelmében, mivel utánczás nem történik.

Összefoglalva, Lacan tévelygő szubjektumának ellentmondásos természete fényévekre van a filmelmélet stabil szubjektumától. De a lacani szubjektum a bachelard-i szubjektumra sem emlékeztet. Hiszen amíg Bachelard-nál az ortopszichizmus – a tökéletlen gondolatok korrekciójának biztosítása révén – lehetővé teszi számára, hogy elmozduljon a horgony által meghatározott pontoktól, hogy folyamatosan sodródjon egyik pozícióból a másikba, addig Lacannál az „ortopszichizmus” – azért kívánjuk megtartani a terminust, hogy jelezni tudjuk a szubjektum azon hibáktól való alapvető függőségét, amelyeket magában és a reprezentációban talál – megalapozza a szubjektumot. A megképződő vágy teljesen *odaszögezi* őt, még ha ez a hely ellentmondásos is, így a szubjektum minden víziója és re-víziója minden fantáziája csupán az őt lehorgonyzó hiány körülhajózásaként, és a továbbhaladás gátjaként érthető.³² A szubjektumnak éppen ezt a vágyat kell rekonstruálnia a változás érdekében.

Mezei Gábor fordítása

A fordítást az eredetivel egybevetette: Erős Ferenc és Bálint Katalin

³¹ *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 92. o.

³² *Another Lacan* című tanulmányában Jacques-Alain Miller Lacan munkásságának klinikai aspektusait szándékszik kiemelni, különösen a la Passe [átlépés, terápiás továbblépés] koncepcióját. A „dekonstrukció” és Lacan fantázia-fogalmi közötti különbség így szintén tisztázódott. Jacques-Alain Miller (1984): *Another Lacan. Lacan Study Notes* 1 (3) (February 1984), 1-3. o.

MONTÁZSELMÉLET ÉS JELÖLŐLÁNC. A TÖRVÉNY TEKINTETE A RETTEGETT IVÁNBAN

Molnár Péter

Nem csupán hieroglifa már önmagában is,
hanem egészében is hieroglifákból áll,
nagyokból és kicsikből meg még kisebbekből.
(Andrej Tarkovszkij a *Rettegett Iván*ról)

Eisenstein utolsó filmje hatalmas történelmi tabló, középpontjában IV. Iván cárral. Mivel az alapítás mítoszának, a régmúlnak mindig csak a jelenben van értelme, sokszor felmerül az allegorikus értelmezés lehetősége, akár abban a formában, hogy a kegyetlen cár alakja Sztálinnal azonosítható¹, akár úgy, hogy Iván – amint ezt a rendező feljegyzései alátámasztják – magának Eisenstein alteregójának felel meg.² De amint az alábbiakból kitűnik, a film logikája nem támasztja alá ezeket az értelmezéseket, és inkább arra utal, hogy Iván „jelentése” nem vezethető vissza filmen kívüli valóságok tényeire, hanem magában a film folyamában *jön létre*. Mivel tudjuk, hogy Eisenstein a létesülés hegeli fogalmára építi montázselméletét (Eisenstein 1988, 45-47. o.) ezért megkíséreljük, hogy a *Rettegett Iván*ban tetten érjük a montázs Eisenstein elméleti írásaiban megfogalmazott logikáját, hogy végül Lacan etikai gondolkodásával és jelölőlánc-fogalmával állítsuk párhuzamba.

¹ A *Rettegett Iván* ilyen típusú értelmezéseiről lásd Ian Christie összefoglalóját (Christie 2005.)

² Anne Nesbet idézi Eisenstein memoárjait, melyekből kiderül, hogy a rendező Iván és Kurbszkij viszonyának színre vitelénél régi kollegájával, Gr. Alekszandrovval való konfliktusát vette alapul. Eszerint Alekszandrov az áruló Kurbszkijjal, Eisenstein meg a szenvedő Ivánnal azonos (Nesbet 2003, 198.).

1.

A montázs két kép, két beállítás viszonya. Eisenstein azonban nagy hangsúlyt fektet arra, hogy pontosan meghatározza ezt a viszonyt, és elhatárolja más montázsfelfogásoktól. Először is a két kép viszonya nem egyszerű egymásmellettség. Ha csak erről lenne szó, akkor a két kép semleges viszonyát tartanánk szem előtt, de Eisenstein szerint szükségszerű, hogy a képek találkozásakor konfliktus jöjjön létre. A montázsban tehát ellentétes tartalmú, formájú, szerkezetű stb. képek *ütköznek*, az eredmény pedig nem pusztán egy történet (epikus elv), hanem ellentétek találkozása nyomán létrejövő energia-felszabadulás (drámai elv) (Eisenstein 1949, 55). A film akkor mozgósítja a tömegeket, ha a drámaiság elvét követi, mert az epikus elv követése nem készítet cselekvésre, hanem pusztán elbűvöli és ennek következtében passzivitásban hagyja a nézőt. Fontos továbbá, hogy a beállítások egymásra, egymás *fölébe* kerülnek. Ez azt jelenti, hogy a képek lefedik egymást, hogy mindkettő tartalma látszik, s így olyan új kép jön létre, amelynek kontúrjait a kettő együttesen adja. A képek lefedik egymást, de ez nem azt eredményezi, hogy az egyik elfedi, elnyomja a másikat, hanem hogy mindkettő tartalma látszik, s így olyan új kép jön létre, amelynek kontúrjait a kettő együttesen adja. A képek tehát nem pusztán követik, hanem egyben *meghatározzák* egymást. Eisenstein gyakori példája a távol-keleti ideogramma. Az alábbi meghatározásban a hieroglifa azt az írásjelet jelenti, amely nem a szó hangalakját írja le, hanem csak lerajzolja a tárgyat. A film mint művészet szempontjából azonban a párhuzam az olyan ideogramma esetében válik érdekessé, amely eredetét tekintve két „hieroglifa” kapcsolata:

„A legegyszerűbb sorozatok két hieroglifájának összekapcsolását (talán helyesebb lenne ebben az esetben »összetevésről« beszélni) nem e két hieroglifa összegének: hanem termékének, azaz egy más dimenzió, egy más fokozat mértékének kell tekinteni. Külön-külön mindegyik egy-egy tárgynak, összetevésük azonban már fogalomnak felel meg. Önálló hieroglifákból összeolvasztás révén létrejött a képirásjel.³ Két »lerajzolható« összetevéséből olyasvalaminek az ábrázolása született meg, ami grafikailag leírhatatlan.” (Eisenstein 1963, 180. o.).

Így például a szem és a víz hieroglifája a ‘sírás’, a szív és kés képei a ‘bánat’ ideogrammáját és fogalmát teremtik meg. Az önmaguk és más létezők számára közömbös tények összeillesztése (ütközése) történik, amelyek

³ A képirásjel helyett a dolgozatban az *ideogramma* kifejezést használom, mivel utóbbi használata sokkal bevettebb.

hatnak egymásra, és új szintre, a tapasztalati tények és tárgyak dimenziójából a gondolkodás szintjére emelkednek. Ez az a Hegel által emlegetett pillanat, amelyben a lét fogalommal válik. Az ütközés és kölcsönös determináció miatt ezért a montázs hatása a hegeli *Aufhebung* (megszüntetve megőrzés) hatásával állítható párhuzamba: olyan elméleti művelet, amelynek *tett-értéke* van, mert benne az ellentétek felfüggesztődnek, miközben új ismeretekhez jutunk. Nem véletlen, hogy ugyanebben az írásában Eisenstein a montázst robbanómotorhoz hasonlítja. A montázs a „robbanás” révén keletkező mozgást eredményez, a dialektikus folyamat beindulását, amelyet az újabb és újabb montázsok lendítenek tovább. Így jut el végül Eisenstein a ritmushoz, a montázshoz mint „vizuális ellenponthoz” (Eisenstein 1949, 59). Az *Október* (*Oktjabr*, 1928) egyik jelenetében például Eisenstein a japán Uzuménak, az öröm istennőjének maszkját ábrázoló kép után egy barokk Krisztus-feszület felvételét vágja. Két különböző vallás istenei kerülnek egy helyre, de fontos, hogy a két szobor alakja is ellentétes, hiszen a maszk kerek, tojásdad, magába záródó formája ellentétben van a feszület csillag alakú, a tér minden irányába kiáradó fényudvarának vonalaival. A két alakzat egymásra helyezése, többszöri gyors egymásután vágása azonban azt a hatást eredményezi, mintha a zárt forma váratlanul szétrobbanna, akár egy bomba. Az új értelem Eisenstein magyarázata szerint a leleplezés, hogy az e világi vagy túlvilági örömet prédikáló vallás valójában pusztító gépezet. Ezután Eisenstein különböző katonai rangok felvételeit helyezi, ezzel is megerősítve a háború képzetét a képsorban. A film kontextusában a két istenség képét felhasználó ideogramma tehát azt mutatja meg, hogy az ellenforradalmárok vallásra hivatkozása semmi egyéb, csak újabb értelmetlen háborúra való toborzás.

2.

Eisenstein szintén az ideogrammról írt tanulmányában említi az „átmenetek nélküli alakítás” fogalmát (Eisenstein 1963, 192. o.). Példájában a kabuki színész úgy játssza el a haldoklást, hogy egyszerre csak egy testrészét mozgatja: előbb a jobb kezét, aztán az egyik lábát, majd a nyakát, végül a fejét. Ez is montázs, mert színész úgy viszonyítja egymáshoz testének különböző tagjait, mintha azoknak nem lenne közük egymáshoz, hiszen azt látjuk, hogy egymástól függetlenül mozognak. A színészi játék elemeire bontja a mozgást, ezért csak akkor értjük meg, hogy a test egy „történéséről” (a „meghalásról”) van szó, ha a különálló elemeket (kar, láb, fej stb.) összerakjuk, és egymásra vonatkoztatjuk. A

montázsuk az a hozadéka, az ember egyes testrészeit a maguk egyediségében láthatjuk, mintegy jobban „megértjük” őket – és a halált is, mint az élet fokozatos leépülését.

A *Rettegett Ivánban* (Ivan Groznij, 1944, 1958) Eisenstein a szereplők szemét hozza kitüntetett helyzetbe. A szemek mintha leválnának az emberekről, és külön életre kelnének. Gyakori, hogy az alakok teste és arca váratlanul mozdulatlanságba dermed, szemeiket ellenben hatalmasra tágítják, tekintetüket kimerevítik, körbehordozzák. A figurák gesztusait, mondatait gyakran szemük kiemelése ellenpontozza, mintha itt a két kép egyfelől az ember maga, másfelől pedig a szeme lenne, mintha a szem itt a szereplőt és annak tetteit határozná meg. A szem ilyen jellegű különállása természetesen nem lehet mentes attól, hogy ne keltse fel a szem általános szimbolikájához kötődő asszociációkat. Ahogyan a filmből vett alábbi képekből is kitűnik, ezek leginkább az rontás, a szemmel verés képzeit keltik, amelyet a „gonosz tekintet” szimbolikája foglal össze: az egyén szeme irigységből, hatalomvágyból kifolyólag képes kárt tenni a másik emberben (Ulmer 1994, 4. o.)⁴ Hiszen Eisenstein a *Rettegett Ivánban* egy shakespeare-i világot visz színre, olyan palotát, amelynek tere sötét zugokból áll, ahol az emberek eltörpülnek saját árnyékaik mellett, és amelyben összeesküvéseknek, politikai gyilkosságoknak és bosszúállásoknak vagyunk a tanúi. A történet szereplőinek szemei azok a gonosz szemek, amelyek „Mint a sír és a pokol meg nem elégednek, úgy az embernek szemei meg nem elégednek.” (Példabeszédek könyve 27:20.). Miután kitalálja Iván felesége megmérgezése tervét, Jefroszinja maga elé nézve forgatja szemeit. Kurbszkij herceg hatalmasra nyitott szemeiben azt látjuk, hogy képzeletben már megszerezte magának Iván feleségét és hatalmát. A földre esett, segítségért kiáltó Iván csak a bojárok kemény, visszautasító tekintetével találkozik. De a félelmetes tekintet mindazonáltal leginkább Iván alakjához kapcsolódik. Az eszelős tekintetű, beteg Ivánt mintha az ördög szállta volna meg a halottaiból visszatérő cárt pedig Eisenstein már kimondottan a Sátán ikonográfiája mentén ábrázolja. Mély hangjához, sötét ruhájához, kecskeszakállához mindig hozzátartozik zord tekintete. De Iván emberei, az opricsnyikok is úgy hatnak, mint egy sátánimádó szekta tagjai, a híres táncjelenet pedig cinikus gesztus, ahol a kegyetlenséget és kínzást ünneplik. Kétségtelen azonban, hogy a szem, gonoszság és Iván kapcsolatát a film Maljuta

⁴ „...a szem és a gonosz összekapcsolása a Biblia bizonyos helyein általában bűnös, botrányos, destruktív vagy antiszociális viselkedésre utal.”

alakjában testesíti meg. Iván titkosrendőréről a filmben többször is elhangzik, hogy ő a „cár szeme”. Maljuta alakja szinte mindig megjelenik a háttérben, amikor a bojárok Iván ellen szövetkeznek, és emblematicusnak tekinthető a jelenet, amikor kibukkan az árnyékból, és egyik szemét kezével fokozatosan tágra nyitja (1. kép). Itt is tetten érhetjük a montázst, amint Maljuta és Iván alakjai egymásra vetítődnek, s így hozva létre a terrorisztikus hatalom, az abszolút uralmat gyakorló rendszer ideogrammáját, a mindent látó szemet.



1. kép: Maljuta tekintete

és hieroglifáiban Iván az irracionális gonoszság és az önzés jelentését kapja, alátámasztva a fent említett allegorikus értelmezéseket, amelyeknek közös pontjuk a zsarnokság. De ha szorosan követjük a film montázsra épülő logikáját, akkor észre kell vennünk, hogy Eisenstein Ivánt egy másik perspektívában láttatja. Iván alakjához, e portrészzerű beállításokhoz ugyanis a film következetesen Krisztus-reprezentációkat, az orosz kultúrában közismert ikonok képeit társítja. Iván és Anasztázia esküvő-

jének jeleneteit meg-megszakítják Jefroszinja Iván elleni összeesküvését bemutató képek, de ugyanakkor olyan rövid ideig tartó beállítások is, amelyek az ajtó előtt álló őröket mutatják. Ezeken a kompozíciókon az örök feletti, homályban maradó síkban egy Krisztus-ikon látható. E kombinációk révén azt a jelentést kapjuk, hogy a Krisztus-ikon akkor is jelen van, amikor a palotában az ellenség szövetkezik. Ez a zord tekintetű ikon már jól látható abban a jelenetben, amelyben a beteg Iván ajtaja előtt összegyűlt bojárok Iván halálát várják: az ikon itt annak a tanúja, hogy a bojárok nem Iván által kijelölt utódot akarják a trónra. (2. kép)



2. kép: Krisztus-ikon az összeesküvő bojárok mögöt

Végül a Krisztus-arc egy hatalmas háttérképpé, majd egyetlen szemmé válik, amikor Kurbszkij herceg megkísérli meggyőzni Iván feleségét, Anasztáziát, hogy Iván halála után menjen hozzá, az új cárhoz, feleségül (3. kép). Ehhez a sorhoz tartozik a film utolsó jelenete, amelyben a megdicsőült, trónon ülő Iván és az opricsnyikok csoportja felett egy áldást osztó Krisztus kap helyet.

Mint említettük, ami az ikonok kiválasztását illeti, Eizenstein az orosz kultúra vizuális „szókincséből” merít. Nem egyetlen ikonról van

szó, hanem egy stilizált, több ikon felhasználásával kialakított képről. Leginkább a XVII. századi novgorodi *Nem emberkéz által festett Megváltó* ikonját ismerhetjük fel benne, de emlékeztet a moszkvai



3. kép: Az ikon szeme látja Kurbszkij árulását

Kremlben található *Tüzes szemű Megváltó*ra is. Az ikonokhoz való folyamadás ezért felidézi az ikon teológiáját. Az ortodox keresztény teológia szerint ugyanis az ikon mint jelenség párhuzamba állítható a hüposztatikus egység krisztológiai dogmájával.⁵ Akárcsak Krisztus, akiben úgy egyesül az isteni és emberi természet, hogy a kettő egymással nem lesz azonos, az ikon is egyszerre foglalja magában az istenit (a hívő tiszteletének tárgyát) és az anyagit (magát festett táblát). Nem

⁵ Schönborn Szent Cirill nyomán hozza kapcsolatba az ikon teológiáját és hüposztatikus egység dogmájával: „Az a tanítás, hogy Jézus emberi természete és Isten fia egy személyben egyesültek, lehetővé teszi Jézus valóságos és egyéni emberi természetének ábrázolhatóságát, és azt, hogy ezt az emberi természetet mint az örökkévaló Fiúisten emberi képését mutassa be.” (Schönborn 1994, 93. o.)

egyszerűen kép, hanem maga Isten jelenléte a teremtet, anyagi világban, anélkül, hogy az ikon magával Istennel lenne egyenlő. Eizenstein számára azért is fontos ez a tétel, mert az Isten jelenlétét a bizánci ikonográfia gyakran az ábrázolt alakok *tekintetével* érzékelteti. Ha Isten megtapasztalható az ikonban, akkor ez elsősorban annak tekintete révén tapasztalható meg: az ikonból Isten tekintete sugárzik.

Csakhogya, amint ezt a vallásos hagyományból vett alábbi példák is igazolják, ez a tekintet az ember számára elviselhetetlen, pusztító hatású. A bizánci és korai orosz ikonokra jellemző egyféle zord, szigorú vagy titokzatos nézés és megfoghatatlan arckifejezés (Alpatov 1978). Ezek az ikonok azt a Krisztust ábrázolják, akinek „szemei olyanok mint tűzláng”, aki „a vesék és szívek vizsgálója”, s aki kijelenti: „Hogyha tehát nem vigyázol, elmegyek hozzád, mint a tolvaj, és nem tudod, mely órában megyek hozzád” (Jel. 3:3); és arról a Jahvéről, akinek a tekintete előtt lehetetlen megállni, ezért jogos a könyörgés a 39. zsoltárból: „Ne nézz reám, hadd enyhüljek meg, mielőtt elmegyek és nem leszek többé!”, s akiről a 11. Zsoltár mondja: „Az Úr az ő szent templomában, az Úr trónja az egekben; az ő szemei látják, szemöldökei megpróbálják az emberek fiait.” Noha meg kell jegyezni, hogy a bizánci kereszténység Istene kegyelmes Isten, és hogy ez a hagyomány nem Isten büntető aspektusait és a tőle való rettegést hangsúlyozza, (legalábbis nem olyan mértékben, ahogyan azt a zsidó vallásban vagy a középkori nyugati kereszténységben látjuk, s ami a lutheri tanban még világosabb formát nyer), úgy tűnik mégis, hogy Eizenstein leginkább az ítélkező Isten kegyetlenségének és az ember bűnösségének, Istennel szembeni adósságnak mozzanatát erősíti fel akkor, amikor az ikon hagyományához nyúl. A *Rettegett Iván*ban ugyanis a Krisztus-ikonok a mindent átható jelenvalóság képzetét keltik, egy mindenható tekintetét, amely előtt semmi sem marad rejtve.

Mi az az új fogalom tehát, amely Iván és az ikon montázsából születik, melyben egy konkrét történelmi személyiség hagyományban megőrzött narratívája és az ikon keresztény teológiája ütköznek? Világos, hogy Rettegett Iván alakja nem pusztán csak egy történelmi személyiség, nem maga IV. Iván cár, Sztálin vagy más konkrét személy, hiszen a montázs az Apokalipszis istenének tekintetével kapcsolja össze, s ezzel a Törvény általános szférájába emeli. Ez az általános azonban nem csak úgy kerül elénk, mint egy teológiai dogma megfilmesítése, mivel neki a történelmi alak egyedisége ad formát. Így áll össze „Rettegett Iván” hatalmas ideogram-mája: a *lelkiismeret terrorisztikus instanciájának megtestesülése*. (4. kép.)



4. kép: Rettegett Iván

3.

Ha Iván alakját így értjük, akkor nyitva áll az út, hogy Eisenstein montázsgyakorlatát szoros kapcsolatba hozzuk a freudi felettes énnel, illetve azzal, amit Lacan a Nagy Másiknak nevezett. Freudnál a felettes én a szülők, nevelők hatalmának belsővé tételét jelenti, azt a jelenséget tehát, amikor a gyerek mások ideáljait fogadja el és teszi sajátjává. (Freud 1997, 34.) E Másik belsővé tétele azonban soha nem tekintethető elintézettnak vagy befejezettnak, mert mindig van egy maradék, amely ellenáll a teljes introjekciónak.

Lacan *L'Ethique de la psychanalyse* [A pszichoanalízis etikája] című szemináriumában ezt a Másikat Freud nyomán *Nebenmensch*nek (felebarátnak) nevezi (Lacan 1986, 64. o.). A *Nebenmensch* tapasztalata ambivalenciákat hordoz magában: a Másik egyrészt megfogható úgy is mint tulajdonságok halmaza, amelyeket az ember mint attribútumokat a Másikról alkotott képzetek (*Vorstellungen*, reprezentációk) segítségével ragad meg. Másrészt azonban marad valami a Másikban, amit a képzetek

nem fognak fel, s ami megőrzi idegenségét és dologszerűségét. Ezért a Dolog (amit Lacan a német filozófiai hagyomány nyomán *das Ding*-nek nevez) úgy lesz része a szubjektumnak, hogy paradox módon kívülséget, zárványt képez benne. A szubjektum e sajátos paradox szerkezetét Lacan így fogalmazza meg:

„Elég, ha a *das Ding*-et úgy írjuk fel erre a táblára, hogy őt magát középre, a jelölési viszonyok által megszervezett tudattalan szubjektív világát pedig köréje helyezzük, máris láthatók a topográfiai reprezentáció nehézségei. Mert a *das Ding* pontosan abban az értelemben van középen, amennyiben ki van zárva. Azaz a valóságban a Dologt külsőnek kell feltételezni, mint a történelem előtti Másikat, akit lehetetlen elfelejteni, s akinek a pozícióját Freud szükségyszerűen elsődlegesnek ítéli meg, aki mint valami entfremdet, idegenként [létezik] számomra, noha lényem közepében van, valami, amit a tudattalan szintjén csak egy reprezentáció reprezentál.” (Lacan 1986, 87. o. saját fordítás)

A *pszichoanalízis etikájának* ez a központi kérdése: mi ez a Dolog a Másikban, ami egyúttal a szubjektum része is, és milyen következményei vannak e belső kívülségnek? Először is, a Másik idegensége érvényteleníti a róla alkotott képzetek helyességét, másodszor pedig az, hogy a szubjektumnak feladata, hogy az idegenséget folyamatosan lefordítsa. A Másik talányáról van szó, arról az örök kérdésről, amit Másik felvet, s amire az embernek válaszolni kell, a feszültségről, amit a kérdés okoz, és a válaszról, ami levezeti ezt a feszültséget. A terror ebben az összefüggésben azt jelenti, hogy a Másik talánya elől nincs menekvés: a fájdalmat Lacan ezért a mozdulatlansággal, a menekülés megghiúsulásával, a kövé dermedéssel hozza összefüggésbe. A Másik megértését tehát az örömev vezérli, amennyiben a Dologt folyamatosan képzetekbe, „újra-bemutatásba” fordítja, hogy levezethesse ennek feszültségét, „terrorját.” De ez a fordítás túl van az örömeven, amennyiben végtelen, vagyis az ismétlési kényszernek alávetett folyamat.

Ennek a folyamatnak a színtere a tudattalan, a „pokoli fordítógépezet” (Leader-Groves 2000, 50. o.): itt a képzetek és ezek összekapcsolása, a jelölőlánc, mintegy „kicsapódik” a belső idegenség körül. A tudattalan dinamikus folyamat, amely a Dolog merevségét, inerciáját, pusztá jelenlétét megkísérli átalakítani. Egyféle dialógus helye, amely szóra bírja a tudattalan mélyén – rajta kívül, de valójában benne – levő némaságot. Ezért lényeges a német *das Ding* és a *die Sache* megkülönböztetése. Noha mind a két szó ugyanazt jelenti, a nyelvhasználatban a *Ding* inkább

nehezen megérthető, felfoghatatlan dolgot jelöl⁶, míg a *Sache* az ember által készített, előállított dolgokra vonatkozik. A Dolog (*Ding*) tehát mindig a Másik talánya, a tudattalan kizárt helye, a *Sache* azonban ennek fordítása, elképzelése, a képzelettel való megalkotása, vagyis a tudattalan dinamikájának eleme: a *Sache*, a képzetek világa a szubjektum gesztusa a Másik talánya előtt. Csakis akkor beszélhetünk erről a dinamikáról, ha az egyes képzetek között kapcsolatok létesülnek, vagyis a tudattalan elszigetelt emlékképeiből, amelyek különállóságuk miatt Dolog-szerűvé váltak, hálózatok, utalásrendszerek alakulnak ki. Lacan Freud nyomán ezt nevezi *Bahnung*-nak, úttörésnek: a Dolog okozta feszültség a képzetek hálózatába vezetődik le.

A *tekintet* (le regard) a belső idegenség másik megközelítése a lacani életműben. A tekintet vizuális imperatívusz, a Dolog manifesztációja a látás mezejében, olyan vakfolt, amely noha része a látványnak, és hatása kimutatható, maga mégis láthatatlan, és a mindenkori látás kísérteties velejárója (Lacan 1977, 67. o.). A tudattalan képei, vagyis a különböző képzetek sajátos logika szerinti összekapcsolása mögött mindig ott áll a tekintet: a „Farkasember” álmát a fán ülő farkasok nézése teszi kísértetessé, akárcsak a *Jelenések könyvének* azt a kreatúráját, amelyiknek hat szárnya van, s amely „köröskörül és belül teljes vala szemekkel” (Jel. 4:8.). Láthattuk, hogy Eisenstein *Rettegett Ivánja* esetében is igaz, hogy a teljes filmet áthatja a tekintet. A szem jelenléte a filmben diffúz jelenlét, amelyből minden szereplő részesül, anélkül azonban, hogy kizárólag csak egyikre vagy másokra lenne érvényes. Lebegésként jelentkezik, miközben mégis konkrét reprezentációk sorozatához kapcsolódik: a bojárok tekintetében az irigységből fakadó halálos gyűlölet, a cár és Maljuta tekintetében a hatalom terrorja, az ikonok tekintetében az Apokalipszis végítélete ölt testet.

Azt mondhatnánk, hogy ezek a képek, reprezentációk önmagukban lebegnének, ha a film nem hozná viszonyba őket egy sajátos logika szerint. Amint azonban a sátáni Iván és a terrorisztikus opiracsnyina Maljutában megtestesülő tekintetere a film az ikonok rejtélyes tekintetét helyezi, (amely egyszerre ígér megváltást és fenyeget az Utolsó Ítélettel, miközben sikerül elhatárolódnia a hatalomvágy és önös érdekből fakadó irigységtől), akkor a tekintet és ennek feszültsége a képi elemek (reprezen-

⁶ Lacan példái: Kant a nem fenomenális, nem érzékelhető valóságot (a tulajdonképpeni etikai dimenziót) *Ding an sich* -nek nevezi, Eckhardt mester Istene *Grossding*.

tációk) sorozatába kerül. Ez egy olyan hálózat, amely egy létrejövő jelölőlánc mentén foglalja magába a középkori orosz történelem hatalmi harcainak történetét, a bizánci ikonkultuszt, a krisztológiát, IV. Iván cárnak a hagyományban megőrzött epizódjait stb. Pontosan ez a montázs funkciója: azokat az elszigetelt képeket, amelyek a Másik idegenségétől áthatva vannak jelen, és a tekintet nyugtalanító mozzanatát tartalmazzák, a film az asszociációk révén sorozatba fűzi, s így a lelkiismeret ideogrammáját hozza létre. *A montázs analóg a tudattalan folyamatokkal, mert mindkettő terméke azonos: különböző képzetek (képek, hangok, szavak stb.) kombinációja révén kódolt gondolatokat jelenítenek meg, amelyek végül megfejtésre szorulnak.* Itt azonban tisztázni kell egy felmerülő ellentmondást: Eisenstein gyakran kiköti, hogy a montázs új fogalmat alkot, míg Freud az *Álomfejtés*ben leszögezi, hogy az álom mint tudattalan folyamat (munka) nem hoz létre új fogalmat, hanem a meglévő fogalmakat alakítja át (Freud 1985, 354. o.) A montázsbeli „új” és a tudattalan munka „eredménye” azonban közelíthető egymáshoz, ha elfogadjuk, hogy mindkettő valójában egy patthelyzet meghaladására vonatkozik, s ily módon az újdonság a továbblépés mozzanatában rejlik: Eisenstein dialektikus gondolkodásában a montázs a lét ellentmondásait számolja fel, Freud számára pedig a tudattalan folyamat „véget vet a *megrekedt* gondolkodás pszichológiai konfliktusának” (Freud 1985, 243. o. kiemelés M. P), azaz, noha nem új fogalmat eredményez, levezeti a „merev gondolat” (Freud uo.) többletenergiáját.

Azt mondhatjuk tehát, hogy a *Rettegett Iván* nem csak abban az értelemben van kapcsolatban az etika kérdéseivel, hogy ő maga egy etikai instanciát visz színre, hanem úgy is, hogy ehhez az instanciához úgy viszonyul, ahogyan azt Lacan *A pszichoanalízis etikájában* a Dolog és képzet, a *Ding* és *Sache*, a tudattalan magja és tudattalan szimbolikus láncolata viszonyulnak egymáshoz: a lelkiismeret tekintetét az embernek szavakba kell öntenie, a Valóst a Szimbolikusba kell fordítani. Nem csak arról van szó tehát, hogy Iván a Törvény formájában visszatérő Ősapa megjelenítése a filmes eszközökkel, hanem arról is, hogy ez a megjelenítés önmagában tartalmazza a traumatikus tapasztalatra való reakciót, fordítást, a szubjektum állásfoglalását egy olyan törvénnyel szemben, amelyről nem mindig lehet tudni, hogy mi parancsai tartalma. Ez a fordítás azonban nem a jelölőláncba való *belehelyezést* jelent, nem a Másik teljes megértését, mert Lacan többször hangsúlyozza, hogy a jelentés nem a jelölőlánc része, nem valamelyik elemével azonos (consister), hanem benne *hat*

(*insister*) (Lacan 1966, 502. o.), és annak mozgását biztosítja. A Másik mint rejtély (mint valós entitás) és a Másik mint reprezentáció (szimbolikus rendszer) szintjének külön kell maradnia, miközben egy etikai „hüposztatikus egység” formájában mégis egyek. Vagyis, a kettő viszonya nem más, mint a kanti kategorikus imperatívusz és a konkrét cselekedetek közötti szakadék:

„Ha Kantot a pszichoanalízis fogalmai szerint olvassuk, a szubjektum által felfedezett szabályok és a mögöttük lévő Törvény közötti szakadék nem egyéb, mint az a (tudatos-tudatelőttes) távolság, ami az általunk követett szabályok és a Törvény *qua* tudattalan között húzódik: a pszichoanalízis alapvető tézise, hogy *a tudattalan legradikálisabb formájában nem a tiltott, »elfojtott« vágyak gazdagságát, hanem magát az elsődleges Törvényt jelenti*” (Žižek 1998, 49. o.).

Eisenstein filmjében az elsődleges Törvényt (a Dolog tekintetét), a tudattalan „legradikálisabb formájának” színrevitelét láthatjuk, illetve azt a gesztust, amellyel a szubjektum (szintén tudattalanul, saját tudattalan szimbolikus jelölőlánca révén) ezt a törvényt betölti. A kanti etikai cselekvést / a lacani jelölőlánc megalkotását az eizensteini montázs hozza létre. „Rettegett Iván” emblémájából maga a tudattalan mint Törvény tekint vissza a nézőre, de nem csak nem a maga nyers, traumatikus mivoltában, hanem szavak és fogalmak összekapcsolásában.

Tanulságos, hogy Eisenstein a montázst a mozi „nyelvének”, egyfajta szóalkotásnak tekintette, a mozit pedig inkább az irodalomhoz, mintsem a festészethez közelebb állónak tartotta. Úgy tűnik, ezzel részben osztotta Witold Gombrowicz nézeteit a képek és szavak viszonyáról. Richard Feldstein Gombrowicz *Naplóját* Lacan tekintet-fogalma felől elemezve jegyzi meg, hogy az író kimondottan irtózott a festészettől, mivel szerinte a kép megdermedés, a tekintet bénító hatásának megnyilvánulása, képzetek összekapcsolásának és dinamizálásának megállítása, míg a beszéd, a szavak egymás után való fűzése révén fenntartja a mozgás állandóságát (Feldstein 1995, 179. o.). Ezt a problémát Eisenstein a *Rettegett Ivánban* úgy viszi színre, hogy a jeleneteket a szereplők megszakított gesztusával ritmizálja: miközben cselekszenek, a figurák időnként festményekre emlékeztető kompozíciókba merevednek, majd újra megmozdulnak és egy másik, szintén kompozíciókra emlékeztető pózba váltanak. A film ezzel jelzi, hogy noha a mozi is képszerű, s ezért benne a lét ki van téve a megdermedésnek, mégis rendelkezésére áll a lehetőség, hogy a kompozíciókat egymás után (egészen pontosan: egymásra) helyezze. Ezért a mozulatlanság csak ideiglenes, mert a beállítást mindig felváltja egy másik.

Eizenstein számára ugyanis a mozgó-kép nem azt médiumot jelenti, amely lehetővé tette a mozgás reprodukálását valós időben a vásznon, hanem azt, amelyik az örök mozgásban levő létezés hérakleitoszi elvét követi. A megszakítás és folytonosság e dialektikája hozza végül létre a képek összekuszált, álomszerű, ideogrammákban beszélő világát, a filmet.

IRODALOM

- ALPATOV, M. V. (1978): *Early Russian Icon Painting*. Isskustvo, Moscow.
- CHRISTIE, IAN (2005): Introduction. In: Christie, Ian and Taylor, Richard (ed.) *Eisenstein Rediscovered*. Routledge, London – New York. 1-32. o.
- EISENSTEIN, SZ. M. (1963): Filmszerűség elve és a képírási jel. In: Nemeskürty I. (szerk.): *A filmrendezés művészete. Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Bp. 179-195. o.
- EISENSTEIN, SZ. M. (1949): A Dialectic Approach to Film Form. In: Leyda, Jay (ed.): *Film Form (Essays in Film Theory) and Film Sense*. Meridian Books, Cleveland and New York. 45-64. o.
- EISENSTEIN, SZ. M. (1988): *Eisenstein on Disney*. Ed. Jay Leyda, Methuen, New York.
- FREUD, S. (1985): *Álomfejtés*. Helikon kiadó, Bp.
- FREUD, S. (1997): A nárcizmus bevezetése. In: Erős Ferenc (szerk.): *Ösztönök és ösztönsorsok*. Filum Kiadó, Bp., 15-41. o.
- FELDSTEIN, R. (1995): The “Evil Eye” of Painting: Jacques Lacan and Witold Gombrowicz on the Gaze. In: Feldstein – Fink – Jaanu (ed.): *Reading Seminar XI. Lacan’s Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. State University of New York Press. 175-183. o.
- LEADER, D. – GROVES, J. (2000): *Introducing Lacan*. Allen and Unwin Pty. Ltd, St. Leonards.
- LACAN, J. (1966): *Écrits*. Seuil, Paris.
- LACAN, J. (1986): *Le séminaire, livre VII. L’éthique de la psychanalyse*. Seuil, Paris
- LACAN, J. (1977): *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London.
- NESBET, A. (2003): *Savage Junctions. Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*. I. B. Tauris, London – New York.
- ULMER, R. (1994): *The Evil Eye in the Bible and the Rabbinic Literature*. KTAV Publishing House, Hoboken NJ.
- SCHÖNBORN, CH. (1994): *God’s Human Face: the Christ-Icon*. Ignatius Press, hn.
- ŽIŽEK, SLOVOJ (1998): A nagy Másik nem létezik. *Thalassa*, 1998, 2-3. 34-51. o.

HITCHCOCK SZÉDÜLÉS CÍMŰ FILMJÉNEK SZAKÉRTŐI ÉS LAIKUS BEFOGADÁSA

Fecskó Edina

Bevezetés

A filmelmélet és a lélektan több mint száz éves, párhuzamos történetében kiemelkedő helyet foglal el Alfred Hitchcock *Szédülés* (*Vertigo*) (1958) című filmalkotása. A klasszikus mű jelentős pozícióját az adja, hogy a filmtudomány és a pszichológia diszciplínáinak egymást átfedő metszetében helyezkedik el. A *Szédülés* mindkét terület kutatói számára népszerű elemzési célpontot jelent, amelyet a filmmel kapcsolatos több mint száz önálló szaktudományos publikáció megjelenése bizonyít. A tanulmányok szűkebb, de még mindig kiterjedt csoportját alkotják azok a pszichológiai orientációjú értelmezések, amelyek kifejezetten a szereplők elemzésével foglalkoznak, és a *Vertigóban* megjelenő interperszonális viszonyok és intrapszichés dinamikák felfejtését tűzik ki célul. Saját kutatásomban először ezeket tekintem át, és tíz választott tanulmány tükrében bemutatom a filmalkotás pszichológiai-lag orientált értelmezéseinek eltérő lehetőségeit. Az ismertetésre kerülő elemzések kiválogatásánál szubjektív szempontok vezettek, azokat az értelmezéseket részesítettem előnyben, amelyek a *Vertigóval* való felsőoktatási szemináriumvezetői munkám során számomra a leginkább illetve a legkevésbé bizonyultak alkalmazhatónak. A bemutatásra kerülő tanulmányok így meglehetősen heterogén csoportot alkotnak, helyet kapnak benne a film szakirodalmának központi és periférikus jelentőségű szövegei egyaránt, és a szerzők között pedig vegyesen találhatók pszichoanalitikusok, filmelméleti szakemberek és egyéb társadalomtudósok. A szakirodalmi háttérrel követően saját empirikus kutatásomat ismertetem, amelyben húsz laikus néző filmbefogadási élményét vizsgáltam meg. Céloom a két befogadói csoport értelmezéseinek párhuzamos vizsgálatával annak a felderítése, hogy az elméleti

modellek mennyire képesek előre jelezni a laikus nézőben zajló lelki folyamatokat, és a szaktudományos interpretációk által központi jelentőségűnek ítélt filmes motívumok mennyiben válnak relevánssá a laikus nézők befogadási élményeinek magyarázatában.

A Szédülés szakértői értelmezései

„Mindig szenvedélyesen kutattam a romantikus megszállottságot ... Mindenféle megszállottság érdekes, de számomra a romantikus megszállottság a leglenyűgözőbb” (Chandler 2005, 253. o.) – nyilatkozta Alfred Hitchcock a filmmel kapcsolatos személyes alkotói motivációjáról. A rendező által kiemelt romantikus megszállottság, vagy másképp kifejezve (szerelmi) örület, a film struktúráját alapvetően meghatározza, teljes kompozicionális felépítésében megragadható. A narráció fő szervező elvévé a traumaismétlés válik, a szeretett tárgyak elvesztésének folyamatos reprodukálásával Scottie egyre mélyebb lelki válságba kerül, az egykori romantikus megszállottság örületté fajul.

A főszereplő Scottie rendőrtársának tragikus balesetét követően megbetegszik, és már mint pszichés problémával – vertigóval, szédüléssel – küzdő, visszavonult magánnyomozó vállalja el egykori iskolatársának, Gavin Elster feleségének a megfigyelését és védelmezését. Scottie a megbízatás teljesítése közben a feleség, Madeleine megszállottjává 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 újakezdés reményét az új szerelem, Judy feltűnése hozza meg számára. Judyról azonban ezen a ponton 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 büntényt, mely szerint valójában mindent Gavin Elster kegyetlen terve alakított. Elster az örökség érdekében megölte feleségét, az igazi Madeleine-t, s hogy halálát öngyilkosságnak álcázza, ehhez használta fel 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 büntényt és Judy szerepjátszását. A film végülis Judy – korábbi eseményeket megidéző – tragikus halálával végződik.

A *Szédülés* elsőként említendő, egyik legjelentősebb értelmezője Laura Mulvey (2000), aki *A vizuális élvezet és a narratív film* című, 1974-ben megjelent programadó tanulmányával a élenk szaktudományos vitát indított el filmről. Feminista filmkritikusként Mulvey abból indul ki, hogy a *Vertigo* a patriarchális társadalom tudattalanját reprezentálja. Rámutat arra, hogy Scottie, a férfi főszereplő válik a tekintet birtoklójává, ő veszi fel az aktív szerepet, és a passzivitással jellemezhető női főszereplők, Madeleine illetve Judy a férfi tekintet erotikus objektumának szerepébe kényszerülnek. Mulvey – Hitchcockhoz hasonlóan – Scottie legfőbb attribútumának erotikus megszállottságát tartja, számára azonban a *Vertigo* nem a szenvedélyes szerelem, hanem a kasztrációs szorongáson alapuló, terrorizáló üldözés megvalósulása, amely abból fakad, hogy „[a nő] exhibicionizmusa és mazochizmusa révén – Scottie aktív szadisztikus voyeurizmusának ideális passzív ellenpontja” (Mulvey 2000, 21. o.).

A filmet Mulvey-val ellentétben nem kiragadott példaként kezelő, hanem a tágabb hitchcocki életműben elhelyező további szerzők, Spoto (1976, 1988) és Wood (1977, 2002) szerint „a film közvetíti a küzdelmet az ideális iránti állandó sóvárgás és az olyan világban való élés szükségessége között, amely távol áll az ideálistól, és ahol az emberek gyarlók és tökéletlenek” (Spoto 1976, 337.o.). Az eredeti hitchcocki romantikus szerelem elképzelése helyett szerintük a film a hamis szerelem két lehetséges útját mutatja meg: a kizsákmányoló nárcizmust az egyik oldalon, és a neurotikus önfeladást a másikon. Wood érvelése szerint a film az emberi kapcsolatok értékességéről, és az ezzel együtt járó tökéletes megvalósítás lehetetlenségéről szól. Midge alakjára helyezi a hangsúlyt, aki teljeséggel Hitchcock alkotása, minthogy a film alapjául szolgáló eredeti novellában nem szerepelt. Midge Madeleine teljes ellentéte, mentes minden rejtélyességtől, nincs benne semmiféle báj, titokzatosság vagy sebezhetőség. Hiába az ideális szerelem iránti sóvárgás, a beteljesülés reménytelenségét tükrözi, hogy legfőbb jelképe, Madeleine mindkétszer meghal, amikor felmerül, hogy reális személylé válhatna. A kényszerválasztás során az egyetlen lehetséges valós alternatíva a tökéletlen Midge.

Az ideális és reális világok ellentétének feltárására vállalkozik Brown (1995) is. Ő elsősorban azonban nem a női figurák, hanem a férfi alakok karakterjellemzőinek összehasonlítását végzi el. Szerinte Scottie – aki „visszautasítja a létező valóságot, hogy a misztikus irreali-

tásban éljen” (i.m. 115. o.) – egyszerre tragikus és művészi hős. Tragikus hős, aki az önhittség bűnébe esik, amikor elveti a hétköznapi, szokványos szerelmet az ideális iránti sóvárgásban. Tragikus hős, aki apollói harcoként a női dionüszoszi erőktől szenved. Az apollói küzdelem során Scottie – csakúgy mint másik két férfi társa – a dionüszoszi erők feletti uralmat azok teljes megsemmisítésével szerzi meg. A három férfi a nőiség feletti kontroll birtoklását a szeretett nők feláldozásával éri el: az egykori nemesember Carlotta, Elster Madeleine, Scottie pedig Judy életének kioltásával jut el a misztikus győzelemig.

Egy további jelentős – a klasszikus pszichoanalitikus megközelítést követő – értelmező Palombo (1987), aki az álom szerepét hangsúlyozza, és a filmben zajló álomfejtés folyamatát elemzi. Szerinte Scottie legfőbb küldetése Madeleine álmának megfejtése. Madeleine álmának jelentőségteljesége pedig abból fakad, hogy jól illeszkedik Scottie saját belső érzelmi állapotához. Mindkét szereplő speciális tériszonyban szenved, extrém módon félnek a lezuhanástól, amely összefüggésbe hozható az anyától függő helyzetben lévő csecsemő alapvető szorongásaival: „[Scottie] félelme a Midge-től való függéstől... egyszerre jelenti azt a kapaszkodót, amelybe Ferguson kapaszkodik életét mentve... és a szakadékot, amelybe idegösszeomlásakor belezuhan” (i.m. 49.o.). A főszereplőknek az egzisztenciális függőségből fakadó félelme a lezuhanástól való félelemmé transzformálódott.

Rothman (1987) és Poznar (1989) egymáshoz közel álló elméleti megközelítésében Scottie nemcsak mint álom- és titokfejtő nyomozó, hanem mint kvázi-terapeuta van jelen. Elemzésük alapján Scottie gyógyító tevékenysége a film első felében abban nyilvánul meg, hogy teljességgel alárendeli saját életét annak, hogy megvédje Madeleine-t, és gondoskodik róla, míg a film második felében a gyógyító folyamat Judy saját elnyomott nőiségének a felszabadítását jelenti. „Scottie tudja, hogy Judy Madeleine-né válhat ... ha elég bátor ahhoz, hogy elfogadja a rejtett Madeleine-t önmagában” (Poznar 1987, 59.o.). Úgy gondolják, hogy „nem számít, milyen erőszakosan bánik Scottie Judyval, célja, hogy felszabadítsa a nő énjét, ne pedig elnyomja azt” (Rothman 1989, 71.o.). A Judyban lévő Madeleine-ről való lemondás valójában saját legbelső énjéről való lemondás, és a Madeleine-rész felszabadítása valójában a legbelső én felszabadítása is egyben.

A nő átváltoztatása és kontrollálása iránti vágy alternatív értelmezési lehetőségét kínálja Gabbard (1998). Szerinte „a szadisztikus és omni-

potens kontroll, amelyet oly gyakran hozzákapcsolnak a férfi vágyhoz, [valójában] egy őrült erőfeszítés a női autonómia és szubjektivitás tagadására, és ily módon a fantáziált figura végső elvesztésének megelőzésére” (i.m. 166.o.). Számára a nő személyisége feletti uralom megszerzése nem a nő legbensőbb énjének felszabadítása iránti igényből fakad, hanem sokkal inkább a szeretett tárgy elveszthetősége miatti saját félelméből. A férfi vágy alapvető meghatározóját, a mindenhatóságra való igényt a tárgy elvesztéséből fakadó férfirettegés kompenzálásaként értelmezi.

Gabbardtól (1998) eltérően és Poznar (1987), illetve Rothman (1989) megközelítéséhez hasonlóan Berman (2001) ismét Scottie terápiás szerepét hangsúlyozza. Értelmezését azonban az utóbbi két szerző elméletétől alapvetően megkülönbözteti, hogy számára a gyógyítási folyamat nem sikerhez vezet, hanem kudarccal végződik. Berman rámutat, hogy Scottie drámája feltűnő módon megegyezik saját pszichoanalitikus tapasztalataival. A hasonlóságok az alábbi területeken jelentkeznek: mély érzelmi bevonódás és tudattalan azonosulás; az elfogulatlan objektivitás fenntartásának és reparatív „jó tárgyként” való funkcionálásnak a lehetetlensége; és végül a grandiozitás, a mindenhatóság és az illuzórikus kontroll veszélyei. Személyes megközelítésében a *Vertigo* „az áttételes szerelem és a viszontáttételes szerelem története, amely a megmentési fantázia körül bontakozik ki” (i.m. 31.o.). Elemzése alapján Scottie azzal, hogy megmentette Madeleine-t a vízbe fulladástól, az Euridikét az alvilágból visszahozó Orpheuszhoz válik hasonlónak. A film az eredeti orpheuszi történetet Euridiké megmentéséről három különböző verzióban alkotja újra, Berman szerint azonban a megmentési fantázia mindhárom esetben összeomlik.¹

¹ Az elsőben Madeleine a Szépség, őt foglyul ejti a láthatatlan Sárkány, akit pedig egyik őse, Carlotta Valdes személyesít meg. Scottie a megmentő Lovag szerepét vállalja magára, akinek az első alkalommal sikerül is megmentenie a védtelen Szépséget, amikor kimentí az öngyilkosságot megkísérlő Madeleine-t a San Francisco-öbölből, de a második alkalommal Madeleine halálával a megmentési kísérlete kudarcot vall. A második átírásban Scottie maga válik a Szépséggé, akinek a Lovag (Judy) védelmére van szüksége, hogy ne essen áldozatul Elster, a Sárkány kegyetlen tervének. Judy azonban nem elég erős, hogy felvegye a megmentő Lovag szerepét, így elbukik.. Végül az eredeti Orfeusz történet harmadik adaptációjában Judy lesz a megmentésre váró Szépség, akit meg kell menekíteni a Sárkány, Scottie szadisztikus bánásmódjától. Vagyis maga a Lovag válik Sárkánnyá, és nincs aki megmentse a mitikus nőt.

Hasonlóan pesszimista az a szerző is, akit utoljára említék. A film feltűnően lassú ritmusából kiindulva Saito (1999) a *Vertigo* melankolikus érzelmi atmoszféráját hangsúlyozza és elemzi. A narratív események traumatikus jellegét tárja fel, és megállapítja, hogy „a film a főszereplő szeretett tárgyának traumatikus elvesztéséről, és ennek a veszteségnek a megszüntetésre való képtelenségéről tanúskodik” (i.m. 208.o.). Érvelése szerint Scottie vertigója valójában egy védekező mechanizmus a szeretett tárgyak – nyomozótársa és Madeleine – elvesztéséből fakadó melankólia elhárítására.

A *Vertigo* példaként idézett értelmezéseinek heterogenitása arra utal, hogy a filmalkotás által megjelenített tudatos és tudattalan élményvilágot nagyfokú komplexitás jellemzi. A különböző teoretikus megközelítések által megragadott pszichológiai tartalmak sokfélesége alapján pedig felmerül a különböző elméleti modellek alkalmazhatóságának problematikája. Izgalmas kérdésként vetődik fel, hogy a kiemelt filmes motívumok mennyiben jelentenek felhívó jeleget a mozinézők számára, megjelennek-e a laikusok befogadási élményeiben, és felhasználhatóvá válnak-e a személyes filmélmények magyarázatában.

A Szédülés laikus értelmezései

A vizsgálat célja és módszere

Saját kutatásom célja a laikus nézők filmbefogadási élményeinek vizsgálata, a *Vertigo*-ra adott nézői válaszok empirikus tanulmányozása volt. A vizsgálati személyek száma 20 fő, akik az általam vezetett *Film és pszichoanalízis* című, leendő pedagógusoknak tartott felsőoktatási kurzus azon hallgatói voltak, akik önként vállalták a kutatásban való részvételt. A vizsgálati mintába bekerült személyek valamennyien nők, életkoruk 20-49 év közötti.

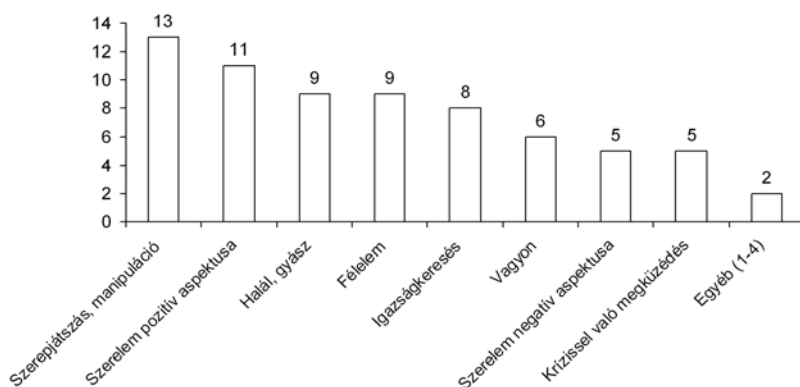
A kutatás során kérdőíves módszerrel dolgoztam, a vizsgálati személyek saját filmélményével kapcsolatos beszámolóit az alábbi kérdések mentén gyűjtöttem össze². (1) először a nézők szabad asszociációra és (2) a filmnézés közben felmerült személyes emlékeire kérdeztem rá. (3) Ezt követően arra kértem őket, hogy folytassák a filmet a nekik tetsző mó-

² A kérdőívet mellékletben csatolom.

don. (4) A következő kérdések a film jeleneteivel illetve (5) szereplőivel kapcsolatos azonosulási folyamatokra és szimpátia-választásokra vonatkoztak, a vizsgálati személyektől először megkérdeztem, hogy kivel/mivel azonosultak a filmnézés folyamán, majd a legvonzóbb illetve legtaszítóbb jelenetek és szereplők kiválasztására kértem őket. (6) Végül pedig a filmnézés közbeni érzelmi állapotra és a film tetszésének a megítélésére vonatkozólag gyűjtöttem adatokat.

A vizsgálat eredményeinek bemutatása és értelmezése

Szabad asszociáció



1. ábra

A szabad asszociációk összegyűjtése során a leggyakoribb témák a szerepjátszás és a manipuláció voltak. A húsz vizsgálati személyből tizenhárman adtak hasonló válaszokat. Példaként az alábbiak fordultak elő: „emberi kapcsolatokat meghatározó érzelmi manipuláció”; „szerepjátszástól való félelem, hogy egy idő után azonosulok az általam játszott szerepekkel. Időnként igen fájdalmas, hogy elkülönítsem az általam játszott szerepet saját magamtól”; „Milyen áron alkalmazkodjunk másokhoz? Mennyit adhatok fel magamból, csak hogy viszonzást kapjak az érzelmeimre?”

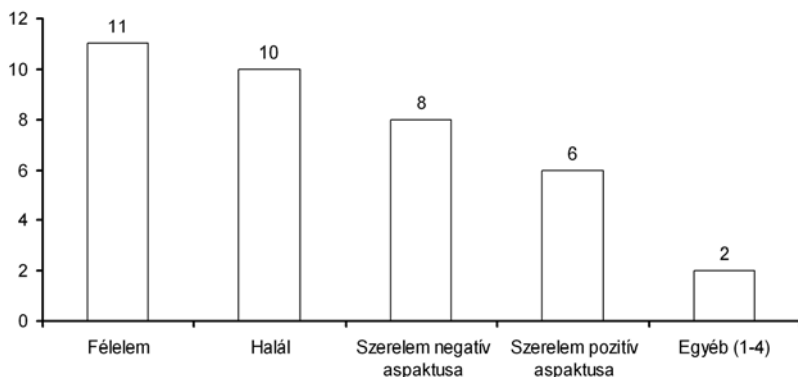
A második leggyakoribb asszociáció (11 fő) a beteljesült szerelemre vonatkozott. Például: „szerelem, ami mindenre képes”; „vágyakozom a

beteljesült szerelemre”. A harmadik központi téma pedig a halál és a gyász megjelenése volt (9 fő). Például: „nem gyógyítható, csak a halállal”; „hogyan tudom feldolgozni a szeretett ember halálát? Mi segíthet abban, hogy felejtani tudjak? Kell-e végsőig kapaszkodnom az emlékekbe?”.

Ezután a félelem (9 fő) legkülönbözőbb formái következtek (tériszony, víziszony, betegségtől való félelem), majd az igazságkeresésben és az igazságszolgáltatásban való hit (8 fő): „az igazság kiderül”, „mindenki elnyeri méltó jutalmát”. A következő említett motívum a vagyonszerzési vágy (6 fő) volt: „pénzért mennyire mindenre képes az ember”; „pénzért szinte bármire képes az ember, nem mérlegelve, hogy az másokban mekkora kárt okoz”. Ezután következett a beteljesületlen szerelem (5 fő) és a krízissel való megküzdés (5 fő) említése, a hűtlenség, csalfaság, hazugság, hiábavalóság és szerelmi fájdalom motívumainak a felbukkanása, és a személyes bátorság és küzdeni tudás hangsúlyozása.

Az asszociációk szerveződésében nagyon izgalmas, hogy a laikus befo gadók a manipuláció, illetve a szerepjátszás leggyakoribb említésével egy olyan filmes motívum jelenlétére hívták fel a figyelmet, amelynek a szakértői értelmezések kevésbé tulajdonítottak jelentőséget. Ez az eltérés feltehetőleg abból fakadhat, hogy a vizsgálati személyek a filmes események feldolgozásakor elsősorban azok manifeszt tartalmára reagáltak, a szereplők tudatos motivációval foglalkoztak (az Elster által elkövetett – és a film szüzségében központi szerepet kapó – bűntény manipulatív jellege, és Judy – szintén az egész filmen végigvonuló – szerepjátszása). Ezzel szemben a pszichoanalitikusan orientált értelmezések elsősorban a szereplők intrapszichés és interszónális viszonyainak látens tartalmi és tudattalan aspektusai felől közelítettek, teljesen figyelmen kívül hagyva azt a „kerettörténetet”, amelyre az általuk központi jelentőségűnek ítélt pszichés dinamika rávetül. A professzionális szerzők által hangsúlyozott motívumok közül ugyanakkor az asszociációkban is megragadhatóvá válik a Spoto (1976, 1988) és Wood (2002) által leírt szerelmi kettősség, az ideális – hamis szerelem ambivalenciája és a Saito (1999) által értelmezett tárgyvesztés és halál. Érdekes ugyanakkor, hogy a megjelenő pesszimista élmények és traumák említéséhez gyakran a megmentés és megmenekülés képei is hozzákapcsolódtak, vagyis a nézői fantáziaműködésben tetten érhetővé váltak az élménykorrekciós mechanizmusok. Számomra ezek a válaszok – a detektív séma és a hepiend iránti vágyódás alkalmazása miatt – tipikus példái mind a hollywoodi filmes, mind a pszichoanalitikus terápiás narratívának.

Személyes emlék



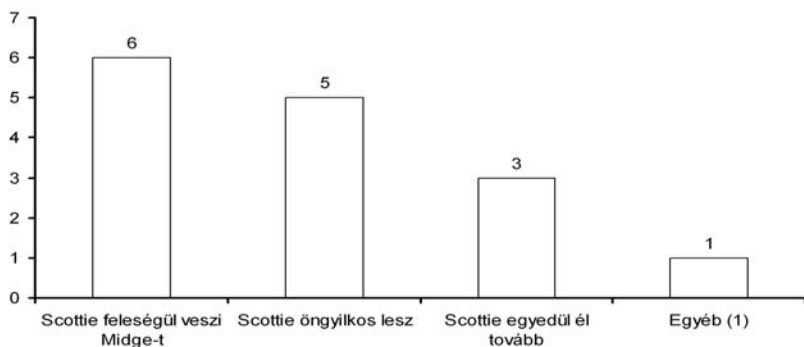
2. ábra

A nézők több mint fele említette a különböző félelmeket és fóbiákat (11 fő). Beszámoltak a legkülönbözőbb személyes félelmekről. Például: „nem tudok úszni, félek a víztől”; „Tériszony. Még nem szültem, nem volt. Amióta megvan a fiam, képes elzsibbadni a lábam, már attól is, hogy ő fára mászik. Nem betegesen, hanem egészségesen irtózom a mélységtől”; „anyukám tériszonya”. A második leggyakoribb téma a halál volt (10 fő). A vizsgálati személyek nyitottan és őszintén számoltak be személyes veszteségeikről: „A temetőről édesanyám sírja jut az eszembe. Összehasonlítottam a temetőt, ahol el van temetve, és a filmbelit”; „Csecsemőgyermekem halála. A nővéremnek egy hónappal ezelőtt született kisfia. A család félt attól, hogyan fogom elviselni egy másik csecsemő látványát. Szembesülnöm kellett nekem is, akárcsak a filmben a fájdalommal. Megtettem-e mindent annak érdekében, hogy a gyermekem életben maradjon? Mit kellett volna másképp csinálnom? Nagyon soká, csak tíz évvel később tudtam őt, igazán elengedni.” A harmadik leggyakoribb említett motívum a szerelem volt, amelynek mind a negatív (8 fő), mind a pozitív (6 fő) aspektusa előtérbe került: „szerelem, hűtlenség”; „a be nem teljesedett szerelem fájdalma, amely örületté fajul”; „átváltoztató szerelem – volt olyan, hogy valaki kedvéért szőkére festettem a hajamat, a kapcsolat nem is tartott sokáig”; „a barátom úgy szokott ölelgetni, mint a főszereplő a feleségét”; „Kislánykoromban annyira szerelmes voltam Surdába, hogy úgy akartam öltözködni, úgy akartam mozogni mint ő. Folyton kávért kértem, ahogy ő is, és lefeküdtem, hogy rosszul vagyok.”.

A felidézett emlékek alapján feltételezhető, hogy a *Vertigo* jó tárgyat jelent a személyes félelmekhez és veszteségekhez kapcsolódó negatív érzések projekciójára. Palombo (1987) anyaságtól való függőséggel és Saito (1999) melankóliával kapcsolatos elméletei, a különböző főbiák háttérében meghúzódó (szeparációs) szorongás és a trauma spiráljának feltételezései jól alkalmazhatóak a nézői tapasztalatok magyarázatában.

A személyes emlékek és a szabad asszociációk összehasonlítása alapján pedig az figyelhető meg, hogy míg az emlékekben jobban előtérbe kerülnek a félelmek és szorongások, addig az asszociációkban gyakrabban jelennek meg vágyteljesítő tartalmak. A három-három leggyakrabban említett motívum összevetése megmutatja, hogy míg az emlékekben a félelem, a halál és szerelmi kudarc felidézésével teljesen a negatív élmények dominálnak, addig az asszociációkban már helyet kapnak – a beteljesült szerelemre vonatkozó képzetekként – pozitív jelentésű fantáziák is. Konkrétan a szerelem vonatkozásában kétszer annyi a pozitív tartalmú asszociációk száma (11), mint a pozitív emlékeké (6), és majdnem fele annyi a negatív asszociációk száma (5), mint a negatív emlékeké (8). Míg az emlékekben a felidézés során a negatív élmények dominanciája a meghatározó, addig az asszociálás a vágyteljesítő mechanizmusok mozgósítódása révén már többször tartalmaz pozitív átdolgozási mozzanatot.

Filmfolytatás

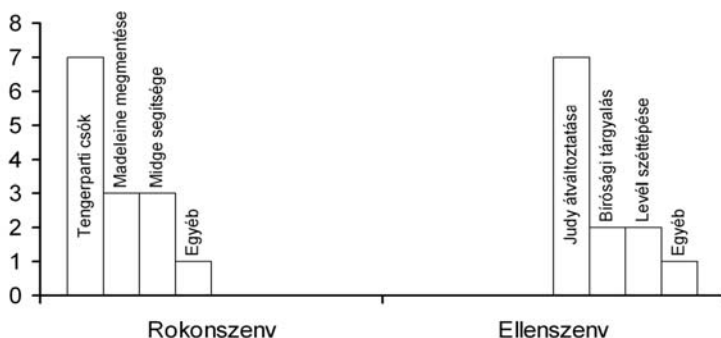


3. ábra

A film képzeletben történő továbbírásakor a vizsgálati személyek hasonló arányban folytatták a történetet a kedvező, illetve a kedvezőtlen kimenetel irányában. Hatan gondolták úgy, hogy Scottie feleségül veszi Midge-t, „és

boldogan élnek, amíg meg nem halnak”, és öten vélték azt, hogy Scottie leugrik Judy után, „mert nem tud a szeretett nő nélkül élni”. A hepiend és a tragikus végkifejlet kiegyenlített megjelenése azért különösen érdekes, mert megegyezik Marilyn Fabe (2008) eredményeivel, aki amerikai egyetemi hallgatókkal végzett vizsgálatában ugyanezt a közel kiegyenlített arányt találta. Mint ahogy a szabad asszociációk és a személyes emlékek rámutattak a *Vertigo* befogadása során jelentős mennyiségű negatív tapasztalat halmozódik fel a nézőkben, akik, ha lehetőséget kapnak rá, hogy egy projektív feladat keretében tovább dolgozzanak saját filmélményükkel, akkor az esetek közel felében pozitív irányban korrigálják az eredeti történetet. A néző vágya a hepiend iránt különösen erős késztetésként jelentkezik. Ez a vágy az egyik vizsgálati személynél a folytatásban olyan váratlan módon jelent meg, hogy az instrukciót módosítva nem továbbírta a film történetét, hanem átírta olyan formában, hogy az ő személyes verziójában Judy nem hal meg, és Scottie-val való szerelme beteljesül. Szintén meglepő eredmény, hogy míg a legtöbb szakértői értelmezés figyelmen kívül hagyja Midge figuráját, vagy – ha foglalkozik is vele –, egyértelműen negatív karakterként azonosítja őt; a nézők fantáziájában sokkal inkább megbecsült és preferált szereplőként jelenik meg. A Spoto (1976, 1988) és Wood (1977, 2002) által kidolgozott ideális és reális világ ambivalenciája a nézői válaszokban is megjelenik, ám azzal az alapvető különbséggel, hogy míg a szakértők egyértelműen negatívan jellemzik a filmben megjelenő emberi kapcsolatokat és működésképtelenségüket hangsúlyozzák, a laikus befogadók közel fele lehetségesnek véli a boldogság megtalálását a realitás világában.

Jelenetválasztás



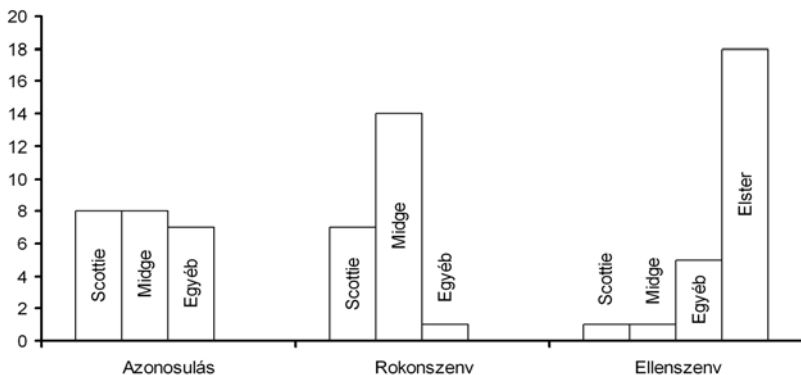
4. ábra

A vizsgálati személyek filmjelenetekkel kapcsolatos preferenciáira erőteljes homogenitás jellemző.* Habár elvi lehetőségként az ellen-szenvi és rokonszenvi választások nagymértékű egyéni variabilitást mutathatnának, a várt heterogenitás elmarad, és jól körülhatárolható, tipikus választások válnak azonosíthatóvá. A legtöbbször által ellenszen-vesnek ítélt jelenet: Judy erőszakos átváltoztatása (7 fő) az alábbi indoklásokkal: „Scottie erőszakosan szinte kényszeríti a lányt, hogy vegye fel azt, amit a nő hordott. Nem tartja tiszteletben a nő személy-iségét, elvárja, hogy a lány teljesen elfogadjja a férfi akaratát”; „a höl-gyet teljesen átalakítja a volt szerelméhez, a nő akaratán kívül. Átfesteti még a haját is, ugyanolyan ruhákat vesz. Ez teljesen megalázó ... önző dolog, a nő számára nagyon megalázó”.

A rokonszenves jelenet tekintetében is megfigyelhető a választások konvergenciája. A tipikus választás ezúttal a „tengerparti csók” jelenetére esik, amit szintén heten jelöltek meg, példaként az alábbi indoklással: „A legszebb jelenet az egymásba szeretés jelenete a szikla-partos tenger előtt a csókkal: a legszebb gondolata a filmnek a szerelem mindent legyőző reménye.”. A laikus nézők válaszai teljesen ellentmon-danak Rothman (1987) és Poznar (1989) elméletének, akik a nézők által legnegatívabbnak ítélt jelenetet az egyik legpozitívabb tartalmú fil-meseményként azonosítják. Míg a vizsgálati személyek (valamennyien nők) Judy átalakítását megalázó, erőszakos aktusként, bántalmazásként élik meg, addig az idézett szerzők ugyanezt a jelenetet Judy legbenső énjének a felszabadításaként, kvázi-terápiás folyamatként azonosítják. A nézői élmény sokkal inkább Gabbard (1998) elméletével magya-rázható, aki szadizmusnak minősíti Scottie átváltoztató tevékenységét. A kedvenc jelenet kiválasztásában – a már az asszociációkban és film-folytatásokban is meghatározó szerepet játszó – beteljesült szerelem motívuma tér vissza, amely az idézett szerzők közül Spoto (1976, 1988) és Wood (1977, 2002) elméletével válik értelmezhetővé. A laikus nézők filmélményében meghatározó szerepet játszik az általuk hangsúlyozott „ideális szerelem – hamis szerelem” ellentmondása, amely a nézői választások alapján a romantikus szerelem iránti vágyódásban, és a nárcisztikus kizsákmányolás elutasításában ragad-ható meg.

* Lásd ehhez az előző oldalon a 4. ábrát.

Szereplőválasztás



5. ábra

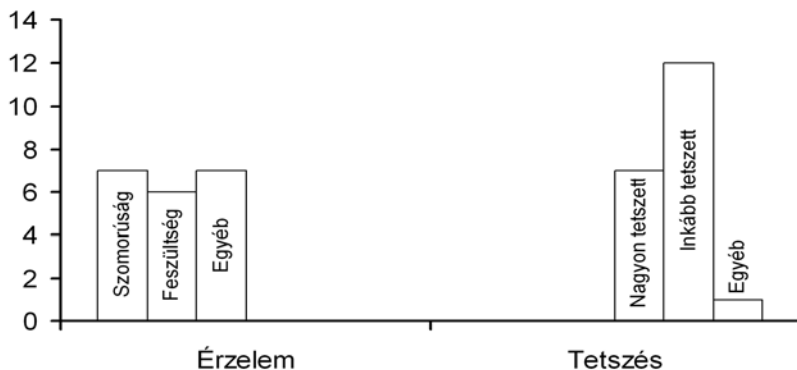
A vizsgálati személyek majdnem fele-fele arányban azonosultak Scottie (8 fő), illetve Midge (8 fő) figurájával. A Scottie-val azonosuló nézők példaként az alábbi módon kommentálták a választásukat: „Én is kergetem a múltam, és képtelen vagyok a normális párkapcsolatra”, „A férfivel [Scottie], mert nekem is voltak hasonló érzéseim”. A vizsgálati személyek másik jelentős csoportja Midge-dzsel azonosult, és az alábbi módon indokolta választását: „A barátnővel tudtam a leginkább azonosulni, a beteljesületlen szerelem érzése, a szeretet, az ábrándozás, a vágy, a gondoskodás miatt”; „A festőnővel, mert szerette Scottie-t”. Az idézett pszichoanalitikus filmelemzéseknek ellentmondóan a laikus nézők előnyben részesítették Midge figuráját. Az azonosulás mellett a rokonszenves szereplők választásakor is Midge (14 fő) és Scottie (7 fő)³ kapták a legtöbb szavazatot, míg a legellenszenvesebb szereplő egyértelműen Elster (18 fő) volt. A nézők a válaszaikat az alábbi módon indokolták az egyes szereplők esetében. Midge: „igaz barát”; „csöndes kitartása, mély szeretete miatt”; „segíteni szeretne a férfin, akit szeret”. Scottie: „igaz érzelmek vezették”; „Áldozat volt. Megpróbált ember maradni, és a saját korlátait túllépni”; „Mert őszinteséggel tudta a rábízott feladatot végrehajtani, ami alatt szerelmes lett”. Elster:

³ A vizsgálati személyek közül néhányan több szereplőt is megjelöltek legrokonszenvesebb szereplőként.

„Kihasználta a másik betegségét saját önös érdekei miatt”; „Előre megfontoltan kihasználni embereket”; „Mert számító, csak a saját érdekeit tartja szem előtt”.

Az identifikáció és a szimpátia/antipátia tárgyául választott szereplők több szempontból is meglepőek. Az első meglepetés abból fakad, hogy a vizsgálati személyek valamennyien nők voltak, vagyis a Scottie-val azonosuló nézők a filmbefogadás során a nemükkel ellentétes szereplőt választottak. Mindez megerősíti Mulvey (2000) elméletét, aki hangsúlyozta a férfi szereplő aktivitásából fakadó preferenciát, és a nő nézők nemváltásához kapcsolódóan pedig bevezette a transzszexuális azonosulás fogalmát. A Scottie-val való azonosulás magas arányának értelmezésében segítséget jelenthet Bálint Katalin (2008) kutatása, aki a *Vertigo* szereplőkhöz kapcsolódó, ún. belső fokalizációs tendenciának idői struktúráját vizsgálva megállapította, hogy az esetek több mint háromnegyedében Scottie szerepel mint fokalizáló, vagyis az ő szubjektív nézőpontjából látjuk az eseményeket. Ily módon a tekintet működési mechanizmusát követve – a néző azonosul a kamera nézőpontjával, ami viszont dominánsan Scottie nézőpontjával azonosul – érthetővé válik a Scottie-val való azonosulások relatíve magas aránya. Továbbra is kérdéses ugyanakkor az, hogy a vizsgálati személyek Midge figuráját pozitívan értékelik, mind az azonosulást, mind a rokonszenvi választásokat tekintve. Midge pozitív megkülönböztetése feltételezhetően valóságközeli figurájával magyarázható. A többi szereplővel összevetve ugyanis Midge válik leginkább hasonlóvá a laikus nézőkhöz, hétköznapi élethelyzetével és a realitásra irányuló működésmódjával. A vizsgálati személyek válaszaiban kevésbé meglepő, hogy legellenszenvesebb szereplőként Elstert választották, hiszen végső soron ő a tragikus események hátterében meghúzódó kriminális terv kitalálásáért és kivitelezéséért felelős „főgonosz” karakter. Elster figurájának ilyen módon való előtérbe kerülése ellentmond ugyanakkor annak a ténynek, hogy a szakértői értelmezések szinte egyáltalán nem tulajdonítanak jelentőséget Elsternek.

Érzelem és tetszés



6. ábra

A leggyakrabban említett érzelmek a szomorúság (7 fő) és a feszültség (6 fő) voltak, és a választások indoklásánál a vizsgálati személyek többsége a „tragikus végkifejletet” és a „rossz gondolatokat” jelölte meg. A megélt negatív érzelmekkel együtt a legtöbb nézőnek nagyon (7 fő), illetve inkább (12 fő) tetszett a film, mert „több emléket, gondolatot idézett fel” és a „rendező lényeges életigazságot ragadott meg”.

A szomorúság dominanciája legjobban Saito (1999) melankóliát hangsúlyozó elméletével magyarázható, de összefüggésbe hozható Spoto (1976, 1988) és Wood (1977, 2002) kilátástalan reménytelenséget közvetítő szerelem-felfogásával és a Berman (2001) által leírt megmentési fantázia összeomlásával. A filmmel kapcsolatos nézői attitűd pozitivitása pedig arra utal, hogy különválik egymástól a filmnézés alatt megélt érzelmek jellege és a film végső minősítése. A tetszést a legtöbb vizsgálati személy a saját életéhez való kapcsolódással indokolta. Ezeket a személyes viszonyulások az egyes kérdésekhez specifikusan kapcsolódó válaszokban már korábban ismertettem.

A vizsgálati eredmények összefoglalásaként a kutatási célnak megfelelően a különböző kérdésekre adott laikus nézői válaszokat a szakértői elméletek alapján rendszerezem. Az alábbi áttekintő táblázatban bemutatom, hogy a szakértői értelmezések által központi jelentőségűnek ítélt

filmes motívumok mely területeken bizonyultak relevánsnak a laikus nézők befogadási élményeinek magyarázatában:

Szerző	Szakértői értelmezés	Laikus értelmezés
Saito	melankólia	tárgyvesztéssel kapcsolatos emlékek
Spoto és Wood	ideális versus reális szerelem	beteljesült, illetve beteljesületlen szerelemmel kapcsolatos emlékek és vágyak
Gabbard	női szerelem tárgyasítása	átváltoztató szerelem élménye
Berman	megmentési fantázia összeomlása	film folytatásával kapcsolatos hepiend és tragikus végkifejlet fantáziák
Palombo	függőség	személyes zuhanásélmények
Mulvey	férfi tekintet	Scottie-val való azonosulás

Az összefoglaló táblázat bemutatja, hogy a tíz idézett szakértői elméletből hét jól előre jelezte a laikus értelmezések egyes vonatkozásait, kevésbé bizonyult ugyanakkor alkalmazhatónak Rothman (1987) és Poznar (1989) legbelső én felszabadítására és Scottie terapeuta szerepére vonatkozó elmélete, sőt a laikus nézők éppen ellentétesen, bántalmazónak minősítették Scottie és Judy kapcsolatát. Szintén háttérbe szorult Brown (1995) tragikus/művészi hős fogalma, mert a vizsgálati személyek vála-szaiban a realitásorientáció volt a jellemző, és kevésbé kapott helyett a mitikus dimenzió.

Befejezés

A *Szédules* recepciójának vizsgálata, legyen szó akár szakértői, akár laikus befogadóról betekintést nyújtott a filmalkotás által közvetített pszichológiai tartalmakba, felhívta a figyelmet a filmnézés által indukált tudatos és tudattalan folyamatok megjelenésére. A befogadói helyzetben azonosítható specifikus lélektani mechanizmusok megragadása és értel-

mezése pedig azért vált különösen fontossá, mert meghatározhatóvá tette a *Vertigo*hoz kapcsolódó pszichodinamikus motívumrendszert, és így lehetségessé vált a filmbeli narratívumhoz, karakterekhez, szimbólumokhoz illetve egyéb elemekhez kapcsolódó introjektív és identifikációs folyamatok azonosítása.

IRODALOM

- BÁLINT KATALIN (2008): Are Women Really Focalized? *25th International Psychology and Literature Conference*, Lisszabon.
- BERMAN, EMANUEL (2001): Hitchcock's *Vertigo*: the Collapse of a Rescue Fantasy. In: Gabbard, O. Glen (szerk.): *Psychoanalysis and Film*. Karnac, London and New York, 29-62. o.
- BROWN, S. ROYAL (1995): *Vertigo* As Orphic Tragic. In: Boyd, David (szerk.): *Perspectives on Alfred Hitchcock*. G.K. Hall & Co., New York, 112-127. o.
- CHANDLER, CHARLOTTE (2005): *Ez csak egy film...* Jokerex Kiadó, Budapest.
- FABE, MARYLIN (2008): Mourning *Vertigo*. *25th International Psychology and Literature Conference*, Lisszabon.
- GABBARD, O. GLEN (1998): *Vertigo*: Female Objectification, Male Desire and Object Loss. *Psychoanalytic Inquiry*, (18) 1998, 2: 161-167. o.
- HITCHCOCK, ALFRED (1958): *Vertigo* (film). Alfred J. Hitchcock Productions & Paramount Pictures, USA.
- MULVEY, LAURA (2000): A vizuális élvezet és az elbeszélő film. *Metropolis*, (4) 2000, 4: 12-23. o.
- PALOMBO, R. STANLEY (1987): Hitchcock's *Vertigo*: the Dream Function in Film. In: Smith, H. Joseph (szerk.): *Images in Our Souls: Cawell, Psychoanalysis and Cinema*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 44-63. o.
- POZNAR, WALTER (1989): Orpheus Descending: Love in *Vertigo*. *Literature Film Quarterly*, (17) 1989, 1: 59-65. o.
- ROTHMAN, WILLIAM (1987): *Vertigo*: the Unknown Woman in Hitchcock. In: Smith, H. Joseph (szerk.): *Images in Our Souls: Cawell, Psychoanalysis and Cinema*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 64-81. o.
- SAITO, AYAKO (1999): Hitchcock's Trilogy: A Logic of Mise en Scène. In: Bergstrom, Janet (szerk.): *Endless Night*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 200-249. o.
- SPOTO, DONALD (1976): *The Art of Alfred Hitchcock*. Hopkinson & Blake, New York.
- SPOTO, DONALD (1988): *The Dark Side of Genius*. Plexus, London.
- WOOD, ROBIN (1977): *Hitchcock's Films*. Barnes, South Brunswick.
- WOOD, ROBIN (2002): *Hitchcock's Films Revisited*. Columbia University Press, New York.

Melléklet: Kérdőív

1. Szabad asszociáció:

Mit idéz fel Önben a film? Milyen szabad asszociációk merülnek fel Önben?

2. Személyes emlék:

Milyen személyes emlékek jutnak eszébe a filmről?

3. Filmfolytatás:

Kérem, folytassa képzeletben a filmet! Hogyan folytatódik?

4. Jelenetválasztás:

Emeljen ki egy/néhány jelenetet a filmből, melyet vonzónak talál! Kérem, indokolja választását!

Emeljen ki egy/néhány jelenetet a filmből, melyet taszítónak talál! Kérem, indokolja választását!

5. Szereplőválasztás:

Nevezze meg, hogy melyik szereplővel/szereplővel azonosult! Kérem, indokolja választását!

Nevezze meg, hogy mely szereplőt/szereplőket találja a leginkább rokonszenvesnek! Kérem, indokolja választását!

Nevezze meg, hogy mely szereplőt/szereplőket találja leginkább ellenszenvesnek! Kérem, indokolja választását!

6. Érzelem és tetszés:

Milyen érzelmi állapotot hozott létre Önben a film? Kérem, indokolja választát!

Mennyire tetszett/nem tetszett Önnek a film? Kérem, indokolja választát!

MŰHELY

**A TEATRALITÁS KÍSÉRTETIESSÉGE DAVID LYNCH
INLAND EMPIRE CÍMŰ FILMJÉBEN***Kérchy Vera****A pszichoanalízis színtere: tragédia vagy komédia?***

Tanulmányomban az *Inland Empire*-ben (David Lynch 2006) kirajzolódó belső birodalmat mint a psziché tartományát, mint az ego belső színházát elemzem. A kérdés az, hogy milyen típusú színház jelenik meg előttünk, s ez által milyen pszichoanalízis-felfogást képvisel a film.

Samuel Weber szerint a pszichoanalízis színház-metaforájának alapvetően kétféle felfogása van. Az első a psziché belső színterét tragédiához hasonlítja, melyben a drámai konfliktus az én és az ösztönök között zajlik, ahol az én megoldásokért küzd, mint a Shakespeare-drámák szereplői. Weber ezzel a modellel szemben – mely szerint túlhangsúlyozza a tudat és az én szerepét a lelki folyamatokban – egy Freud-idézet nyomán a pszichét egy olyan cirkuszi komédiához hasonlítja, melyben az irónikus figura úgy tesz, mintha ura volna a drámai küzdelemnek, és ezáltal válik nevetségessé, ugyanis „a közönség közül csak a legfiatalabbak dőlnek be neki” (Weber 2004, 252. o.).

Az első modell a psziché színházát arisztotelészi mintára képzelel el, mely mögött egy autonóm, cselekvő szubjektum képzele húzódik meg. Az utóbbi viszont azt az elleplező mozzanatot hangsúlyozza, mely során az ego színháza – különböző érdekek miatt – arisztotelésziként tünteti fel magát, és benne egységesnek az értelmező ént, miközben ezt az illúziót folyamatosan bomlasztja, gyanú alá helyezi az én figyelmét elkerülő tudattalan munkája. Mindkét leírás implikálja az én nézőként való részvételét is. A tragikus színpad esetében az öntudat, az önreflexió helyezi az ént egy színpadot néző, önmagára tisztán rálátó pozícióba. Az utóbbi színpad viszont az ironikus szöveghez hasonlóan nem teszi lehetővé az egyértelmű önolvasást. A cirkusz nézőjének egyrészt együtt kell működnie a becsapásban, az elleplezésben, másrészt érezve az iróniát, gyanúval is kell élnie a szereplő autentikusságát illetően.

A pszichoanalitikus diskurzusban megbújó színházfelfogásnak nem kicsi tehát a tétje. Az identitás egysége köti össze a pszichoanalízist a színházzal vagy a hasadtsággal? A tragikus modell kiolvasása miatt érhették támadások Freudot az

anti-ödipusz francia színteréről, mondva, hogy a nyugati reprezentáció, a klaszikus dramaturgia foglya maradt. Lacoue-Labarthes viszont a nem mimetikus, nem reprezentációs halálösztönnek és a mazochizmusnak az én színházában játszott szerepét hangsúlyozva Freud Arisztotelésztől való elkülönítését bizonyítja (Lacoue-Labarthes 1998), Weber pedig az arisztotelészi gondolatok dekonstruálásával mutatja fel az (én által) olvashatatlan psziché, az ironikus színpad modelljét.

Az ironikus én a psziché színpadán

Weber az ironikus színpad önelleplezését (*dissimulation*) a pszichoanalitikus diskurzusban az egységes narratívákat szövő én elfojtó munkájához hasonlítja. Például az, hogy úgy tekintünk vissza álmunkra s benne önmagunkra, mint egységes, koherens látványra, az álommunka harmadik elemének, az „ábrázolhatóság szerepének” (Freud 1985) az eredménye, melynek célja, hogy „megvédje az alvást az álmodótól” (Weber 2004, 266. o.).¹ Az álom könnyen befogadható jelenetként jelenik meg, mert álcáznia kell, amit valójában mond, de úgy, hogy „elrejtse az elrejtést” (Weber 2004, 266. o.). Biztonságos pozícióban lévő nézőként figyeljük egy ok-okozati, logikus narratívában az álom szereplőjének stabil pozícióját. Azonban az elrejtés tökéletlensége megingatja ezt a fix, értelmező nézői pozíciót.

A kísérteties esetében az elfojtott visszatérése jelenti az elleplezés biztonságának megingását. Az ismétlési kényszer egyik példája Freud saját élménye, amikor egy ismeretlen kisvárosban gyorsan el akar sietni a prostituáltak utcájából, és akaratlanul háromszor is visszatér, ami nagyon nyomasztólag hat rá (Freud 1998, 72. o.; Weber 2004, 272. o.). A prostituáltakat kifestettségük és látványként felkínált alakjuk színésznőkhöz teszi hasonlatossá, akikhez az első alkalommal Freud nézőként viszonyul. Az ismétlési kényszer által azonban megszűnik megfigyelő szerepe, és ő is résztvevővé, szereplővé, nézetté válik, felkerül a színpadra.

A kísérteties másik színházias példája a *Doppelgänger* szintén személyes esete, mely során Freud ki akarta tessekkelni a vonatkabinjából saját tükörképét mint hirtelen megjelenő, ajtóját eltévesztő szomszédot (Freud 1998, 82.; Weber 2004, 273. o.). Az esetet Weber Oidipusz és a pestis példájához hasonlítja, akinek miután ki akarta űzni a pestist a városból, szembesülnie kellett azzal, hogy ő maga a pestis, az idegen, a másik. A felismerés egyik esetben sem

¹ Tovább mélyíti a pszichoanalízis színházmetaforáját Lacan fordítói javaslata, hívja fel a figyelmet Weber, miszerint „a *Rücksicht auf Darstellbarkeit*et, amit általában az »ábrázolhatóság szerepének« (*considerations of representability*) fordítanak, franciául fordítsák úgy, hogy »égards sur la mise en scène [a színrevitel szerepe (*considerations of staging*)]«” (Weber 2004, 265. o.).

jelent nyugodt megvilágosodást, a nyomasztó érzés megmarad, az én idegen-
né válik önmaga számára.

Az *Inland Empire* ál-teatralitása

A kérdés tehát az *Inland Empire* kapcsán az, hogy a psziché belső színházát az én szemszögéből elgondolt tragikus színpadnak vagy a tudattalan kiismerhetetlensége által többértelművé tett ironikus színpadnak mutatja-e a film. Egy kettős allegorikus áttételt keresve azt vizsgálom, hogy a film története milyen színházmodellt allegorizál a weberi elméletből, mely színházmodellek maguk is allegóriák, a psziché működésének allegóriái.

Ha a szerepbetanulás metatörténetét tekintjük, a posztmodern önreflexív színház modelljével szembesülünk. Az *Inland Empire* narratíváját alapvetően meghatározza a színházi illúziót leleplező egyik legfőbb elem, a színész szerepből való kilépése vagy a nézőhöz való kifordulása. A főszereplő Nikki Grace (Laura Dern) színésznő, aki épp egy új film elkészítése előtt áll. Látjuk, ahogy forgatókönyvvél a kezében szerepet próbál, látjuk a kinti verőfényrel kontrasztos sötét stúdióbelsőt a műdíszetekkel vagy ahogy szerepen kívüli önmagaként interjút ad egy tévé-showban. A filmkészítés történetének képei mellett a forgatási jelenetek során a fikcióba is bepillantást nyerhetünk, melyek alapján szerelmi melodrámának tűnik a készülő mű. A szerepbetanulásnak ez a metatörténete egy olyan színház(elmélet)i modellt idéz, mely a tragikus ego-színházához hasonlít: ugyanis az önreflexió színpadán szintén az öntudatos én irányít, csak épp az empirikus én helyett a hermeneutikai én áll a központban (de Man 2006).



1. Forgatás

Csakhogy, ha megnézzük például a filmstúdió első próbajelenetét, azt látjuk, hogy némi zavar támad a posztmodern színház iskolapéldájának felmondása közben. A szereplők egy asztalnál ülve, szemben a rendezővel, papírral a kezükben belekezdnek egy jelenetbe. Előtte megbeszélik, hogy nem erőltetik túlságosan a játékot, hiszen ez csak szövegolvasás. Előttünk van tehát a próbahelyzet kontextusa mint keret, vagyis a szerepen kívüli színészek, és a szerep bentje is a felolvasott szövegrészek által, a jelenet mégis attól nyeri felkavaró hatását, hogy az eljátszott karakter egyáltalán nem tűnik fiktívebbnek a „kinti” valóságnál, nem képződik meg a színész – szerep oppozíciópárja. „Valós” könnyeket látunk, ami eszünkbe juttathatja Žižek elemzését Kiesowski fikciós filmjeiről, melyek Žižek szerint sokkal inkább megragadják a Valóst, mint a dokumentumfilmek (Žižek 2001).

Úgy tűnik, hogy az *Inland Empire* ábrázolásmódjában egy olyan filmelméleti diskurzushoz áll közelebb, ami, túllépve a ki-belépegetés oppozicionális gondolkodásán, Weber ironikus színházfelfogásával rokonítható. Vagyis az *Inland Empire* mást mond, mint amit gondol: míg önreflexiós narratívájával (a kint-bent posztmodern játékaival) egy színházelméleti értelmezhetőségnek nyit teret, addig egyes jelenetei, épp a ki-belépegetésnek való meg-nem-felelésükben egy olyan filmelméleti diskurzus felől teszik olvashatóvá a filmet, mely a weberi ironikus cirkuszi modellhez hasonlítható. E szerint a filmelmélet szerint nem beszélhetünk a színházihoz hasonló színész – szerep kettősségről. Leo Braudy írja, hogy a filmes alak esetében a szerep másik életét nem a színész szerepen kívüli életével azonosítjuk, és cövekeljük le abban, mint jelöltben, hanem többi filmes szerepében folytatódó jelölőláncként fogjuk fel. A filmszínész nem szerepet játszik, hanem „életet” teremt, egy különös imaginárius életet, ami a néző számára a vásznon kívül is folytatódik, a sztár nem tud lelépni a vásznonról, akkor sem, amikor „civilben” látjuk (Braudy 2005). Innen nézve a film esetében lehetetlen a színész ittjére utalni a színész szerep mögül való kitekintésének parabázisával, mert a kilépéssel ugyanúgy a film imaginárius közegében maradunk. A filmszínész, bármilyen önreflexív is, nem állíthatja helyre a kint-bent posztmodern színházi oppozícióját. A filmes kép imaginárius területén eltűnnek az időzjelek, a kint-bent játékot ellehetetleníti, hogy a film esetében mindig „bent” vagyunk.

Ezzel a filmes „közeggel” ássa alá az *Inland Empire* a posztmodern színházat idéző jeleneteket. A más olvasási feltételekhez kötött filmelméleti modell, aláaknázza az álszínházi közeget, és felkelti a gyanút a tragikus színtér önazonosságát illetően. Vagyis a weberi álcázás – a posztmodern színház és a film átlátszó palimpszesztjével – egy intermedialis játék képében jelenik meg. Az *Inland Empire* intermedialitása így tehát maga is egy allegória, a weberi/freudi disszimuláció allgóriája. Az pedig, ahogy ez az intermedialis leplezés tökéletlenné válik, az álommunka önleplezésének vagy a kísértetieset okozó traumák elfojtá-

sának tökéletlenségét idézi. Az *Inland Empire* tehát egy olyan intermediális színelést visz színre, mely során „hagyja” az elfojtott film médiumát visszatérni, kísértetiesen színpadra kerülni, s ezáltal a weberi ironikus, cirkuszi színházmodellt allegorizálja.

Nem véletlen, hogy épp a posztmodern színházi modellt leglátványosabban felmondó olvasópróba-jelenetet szakítja félbe a terem mélyéből észlelt motozás a félig elkészült sötét díszletek között.

Ekkor még senkit nem találnak ott, egy későbbi jelenetben azonban azt látjuk, hogy Laura Dern-Nikki az, aki hátulról bejutott ide, ő lesi meg hátulról a próbafolyamatot. Ebből a későbbi szemszögből minden ugyanolyannak látszik, mint a film elején, az asztal a rendezővel és a segédjével, a hátra merészkedő férfifőszereplő, egyedül Nikki hiányzik a székéről. Ez az utalás is megerősíti a Weber-felöli olvasat relevanciáját. Vagyis annak az értelmezésnek a lehetőségét, hogy Nikki felkerült a színpadra, de nem úgy, mint azt a szerepét próbáló színésznő helyzetében hitte, hogy majd ő dönti el, mikor játszik, mikor kelti életre szerepet. Akár a freudi példában, a tragikus hőst játszó én ironikus helyzetbe került: egyáltalában nem ura a konfliktus színterének, az én és a tudattalan közt zajló küdelemnek. A nyomasztó hangulat a kísérteties példáit idézik az én színpadra kerüléséről.

Mise en abyme-ként sokszorozza meg ezt a megingást Nikki örületkálváriája során az a rengeteg jelenet, mely szintén az arisztotelészi én-központú pszichészínház felállításával kezd és annak ironikus megingásával végzi. Ezeken a belső színpadokon hol egy harcban álló páros (Nikki és a csavarhúzó nő, Nikki és a férje), hol egy néző-nézett viszony (tévét néző prostituált és Nikki a képernyőn) kettőssége számolódik fel azzal, hogy az én és a Másik harcában a Másik ugyanúgy énként tűnik fel, mint az Oidipusz/pestis-példában. A kis ablaktalan bádögviskó az erdőben, ahol a belső színház titokzatos alakjai közül az egyik közli, hogy „ő” (she) *Inland Empire*-be ment, pedig mintha konkrétan a stúdió kicsinyített tükörképe lenne. A menekülő Nikki elbeszélése egy múltbéli borzalmas élethelyzetről pedig egyrészt az intermedialitást ismétli mint álcát, csak itt az elbeszélés és a film, illetve az elbeszélés és a színház közti átjáró megteremtésével. Másrészt, az elmesélt hasonlatban egy olyan színpad szerepel, ami az ironikus én színpadaként érthető: „Csak néztem, ahogy a dolgok mozognak körülöttem, én meg középen állok. Csak bámultam, mint egy sötét színházban, amíg fel nem kapcsolják a villanyt. Ott ültem tűnődve: »Hogy lehet ez?«”.

Mire eljutunk a filmvégi önleleplező jelenethez, mely a reprezentáció kitakarásának szemléletes önreflexió példája lehetne, már egyáltalán nem gondoljuk, hogy a „kintre” kerülés biztonságérzettel kellene, hogy eltöltjön. Ez a jelenet az olvasópróba párjának tekinthető: ott a fikcióba való bekerülés pillanatát láthattuk, itt pedig a valóságba való kikerülés szemtanúi lehetünk. A kamera lassan eltávolodik a Hollywood Boulevard-on leszúrt és elvérző Nikki

holttestéről; addig távolodik, hogy egy kamera, majd a filmes apparátus egésze is a képre kerül, és megjelenik a film eleji narratív kerettörténet rendezője és forgató stábja.

Az új horizontból úgy kellene látnunk retrospektíve Nikki halálának jelenetét mint színpadi halált, fikciót. Azonban az, ahogy Nikki kísétál a jelenetből, egyáltalán nem győz meg a színésznő (szereppel szembeni) életteliségét illetően. Hiába áll fel és mozdul meg szerepbeli halála után, a zavart tekintetű, görnyedt hátú Nikki nem egy maszkját levető színész, hanem sokkal inkább egy élőhalott hatását kelti. És a történet valóban nem áll meg, a színésznő a folyósón újra szembetalálkozik a fikció örületkálváriájából ismerős, korábban látott gyilkos alakkal. Vagyis ez a forgatást záró jelenet ugyanúgy egyszerre idéz meg egy olyan színházi közeget, melyben a halál eljátszása mindenkor elidegenítettként hat, és egy olyan filmeset, melyben a kép imaginárius jellege minden keretező képet is átjár.



2. Haldoklás

A játék lelepleződése, mely az önreflexió emélete szerint a reprezentáció leleplezését jelentené, (a nyitójelenethez, s egyben Oidipusz és a kísérteties-példák szereplőinek eszméléséhez hasonlóan) ebben a zárójelenetben sem hoz megnyugvást. A haldoklás jeleneteken átívelő folyamata (a késsel a hasában szédelgő Nikki Hollywood Boulevard-i „sétája”) sokkal hangsúlyosabban nyomja rá a bélyegét a befogadói élményre, mint a haldoklásnak ez a reprezentációt bezárni hivatott befejeződése. Ezek után nem meglepő, hogy a szerepből való kilépés ahelyett, hogy helyreállítaná valóság-fikció biztonságos kettősét (melyek közül csak a valóságban lehet „igazából” meghalni), élet-halál binaritását, a főszereplő női alakot egy furcsa, élet-halál közti zombie alakban hagyja. A fikcióból valóságba való kilépés kudarcába belemerevedett

filmes sztár (gondoljunk a Hollywood Blvd. látványosan kihangsúlyozott csilagaira, a sokszor a néző szemét is szinte elvakító reflektorfényre), a se nem élő, se nem holt, vagy máshogy a folyamatosan haldokló filmszínész (vagyis a haldokló Nikki) a disszimuláció, az elfojtás „megtestesült” allegóriája; figurája összeütközésbe kerül a színész-szerep kettős színházi metaforájával, miáltal megkérdőjeleződik a kint-bent, néző-nézett, valóság-fikció kettősségeket helyreállító önreflexió lehetősége, s vele az értelmező én egységes képzelete. A film köztes terét allegorizáló haldokló színész jelenléte leomlasztja a metakeretet, ironikussá teszi a megismerést biztosító önreflexió horizontját.

Tehát összefoglalva: meglátásom szerint az *Inland Empire* a benne fellelhető önleplező gesztus folytán az ironikus psziché-színpad felfogásához közelít a weberi modellben. A film a szerepbetanulás metatörténetével olyan posztmodern színházként tünteti fel magát, melynek kiszólásait a kint-bent oppozíciópár szervezi, és ami a weberi tragikus modellnek feleltethető meg. De mivel mindeközben a film egy olyan filmelméleti diskurzusnak is megfelelni látszik, mely szerint a film színházzal nem egyező mediális (más olvasási feltételeket kínál) tulajdonságai aláássák a színház önreflexiók gyakorlatait, az intermediális álcázás nem ér el a tökéletes elfedés célvonalába, álcázásjellegében megmutatkozva vég nélkül elhalasztott marad. Az intermedialitás, ami egyfelől biztosítja az önálcázást, másrészt viszont nyomhagyó, különbségképző munkájánál fogva ki is kezdi a színházi narratíva egységét, az elfojtottnak azt a kísérteties visszatérését allegorizálja, ami ironikussá teszi a magát komolyan vevő hermeneutikai tudatot a posztmodern színház színpadán.

IRODALOM

- BRAUDY, L. (2005): Acting: Stage vs. Screen. In: Knopf, R. szerk. (2005): *Theater and Film. A Comparative Anthology*. New Haven and London, Yale University Press, 352-360. o.
- BÓKAY A. – ERŐS F. szerk. (1998): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum Kiadó, Bp.
- FREUD, S. (1986 [1900]): *Álomfejtés*. [*Die Traumdeutung*]. Helikon, Bp.
- FREUD, S. (1998 [1919]): A kísérteties. [*Das Unheimliche*]. In: Bókay A. – Erős F. szerk. 1998, 65-81. o.
- LACQUE-LABARTHE, P. (1998): A színpad: ősi. [*La scene est primitive*]. In: Bókay A. – Erős F. szerk. 1998, 313-327. o.
- LYNCH, D. rend. (2006): *Inland Empire*. Studio Canal.
- DE MAN, P. (2006): Én (Pygmalion). In: de Man, P. (2006 [1979]): *Az olvasás allegóriái*. [*Allegories of Reading*]. Magvető, Budapest, 188-219. o.
- WEBER, S. (2004): Psychoanalysis and Theatricality. In: Weber, S. *Theatricality as Medium*. New York, Fordham University Press, 251-276. o.
- ŽIŽEK, S. (2001): 'Now I've got glycerine!' In: Žižek, S. *The Fear of Real Tears: Krzysztof Kieslowski. Between Theory and Post-Theory*. British Film Institute, London, 71-77. o.

B U D A P E S T I K Ö N Y V S Z E M L E

BUKSZ

KRITIKAI ÍRÁSOK

A TÁRSADALOMTUDOMÁNYOK

KÖRÉBŐL

LEVELEZÉS BÍRÁLAT

RENDSZERVÁLTÁS ÉS PRIVATIZÁCIÓ –

GRESKOVITS BÉLA SOÓS KÁROLY ATTILA KÖNYVÉRŐL

MEGTALÁLT REALIZMUS – RAVASZ ÁBEL ROMSICS GERGELY KÖNYVÉRŐL

ÚJMÉDIA – KISS GÁBOR ZOLTÁN

PROBLÉMA

A NEMZETI DISKURZUS – LAKI MIHÁLY

AZ ÉRTELMEZÉS TEREI A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUMBAN – FEHÉR DÁVID

SZEMLE

BOROS JÁNOS, KERÉNYI FERENC, KÉKESI KUN ÁRPÁD, MARGÓCSY ISTVÁN, PLÉH CSABA,

PREISICH GÁBOR, A. N. WHITEHEAD KÖNYVEIRŐL

A REJTETT GAZDASÁG – A NYELVÉSZEK – AZ EGYETEMI SZÍNPAD

TOLLHEGYEN

CSONTVÁRY ÉS A POSTA – FODOR ZOLTÁN

MI A PÁLYA?

1989, A SZIMBÓLUM – HEGEDŰS DÁNIEL

A DARWIN SHOW – STEVEN SHAPIN

BIBLIOGRÁFIA

M E G J E L E N I K

2010. TAVASZ

N E G Y E D É V E N T E

MEGJELENT A BUKSZ 2010. TAVASZI SZÁMA

Előfizethető valamennyi postán, kézbesítkönlél;

e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu; faxon: 303-3440. További információ

a (06-80) 444-444-es telefonon.

„NEM SEGÍTHET RAJTA, CSAK A PSZICHOLÓGUS...” PSZICHOANALITIKUS ÁLLATMESE A FILMVÁSZNON

Kőváry Zoltán – Látos Melinda

A sorozat és az alkotók

A *Kérem a következőt!*, ismertebb nevén a *Dr. Bubó* című rajzfilmsorozat három évadának 39 epizódját a neves alkotógárda 1974-ben bocsátotta hódító útjára. Gyermekként itt láttam először lélekgyógyászt munka közben, a filmet kezdő dalban felhangzó „Nem segíthet rajta csak a pszichológus” mondatról pedig szeretném azt hinni, hogy egy olyan magot ültetett el bennem, ami hosszú évekkel később kicsírázott. A Doktor Bubó véleményem szerint „pszichoanalitikus állatmese”, még hozzá nagyon sok szempontból az, annak ellenére, hogy a szerzők ez irányú (tudatos) intenciójában nem lehetünk biztosak.

2008 novemberében felhívtam Nepp Józsefet, aki nagyon kedélyesen beszámolt róla, hogy az alapötlet az övé volt, a céljuk pedig az volt, hogy nyolc évtől felfelé elszórakoztassanak mindenkit humoros állatmese formájában, a közép-pontba pedig egy pszichológusként tevékenykedő orvost helyeztek. Ennek a megformálásában a közgondolkodásban élő pszichológusképre hagyatkoztak: legyen császárszakálla, szivarozzon, stb... Ő maga egyetlen Freud-könyvet olvasott életében, a „Mindennapi élet pszichopatológiáját”, nagyon élvezte, de elmondása szerint ez kifejezett befolyással nem volt a rajzfilmre. Nepp József (sz. 1934) egyébként rajzfilmrendező, forgatókönyvíró, háttérfestő, tervező, zeneszerző. Ismert filmjei közé tartozik a Doktor Bubó mellett a *Gusztáv*, a *Mérga család*, de ő írta a *Macskafogó* forgatókönyvét is.

A sorozat sziporkázó nyelvi humorát a legendás Romhányi Józsefnek (1921–1983), a „Rímhányónak” köszönhette, aki eredetileg zenésznek készült, sokan nem tudják róla, hogy lefordította a *Varázsfuvolát* és T.S. Elliott *Macskák*-ját is. Az ő nevéhez fűződik például a Dr. Bubó mellett a *Mérga család*, melynek három sorozatát ugyancsak Nepp Józseffel együtt dolgozta ki, a *Mekk mester*, valamint a Flintstone család – magyarul: *Frédi és Béni, a két kőkorszaki szaki* – több mint negyven epizódjának bravúros szövege. Forgatókönyvírója volt a *Hófehérnek* és a *Ludas Matyinak*. A rendezés Ternovszky Béla (sz. 1943)

nevéhez fűződik: a *Mézga család* a *Doktor Bubó* és a *Macskafogó* mellett a *Pumukli* is az ő munkája, amit Németországban készített.

A mélylélektan, az állat és a mese

A pszichoanalízis már igen korán felfedezte, hogy a tudattalan az álmokban ugyanazt a képi világot, szimbolikát használja az ösztönkonfliktusok ábrázolására, mint a folklór, a mitológia és az irodalom a maga témáinak bemutatására. Freud értelmezésében állatok közül a kicsik a testvéreket, gyerekeket, a nagyok a szülőket és a szenvedélyeket jelképezik. A gyermeki neurózisban ez a helyettesítés (eltolás és szimbolizáció) elemi erővel jelentkezik (lásd a *Kis Hans* esetét), de a felnőttkori zavarok lelki dinamikáját is áthatja, miként a klasszikus freudi esettanulmányok (*Farkasember*, *Patkányember*) is mutatják (Freud 1993, 1998)

A gyermekanalízis, a gyermekterápia hatékony diagnosztikus és terápiás eszközre talált az (állat) mesékben. Olyan projektív eljárások, mint a CAT, vagy a Düss-mesék hatékonyan használják fel az állatokkal való azonosulás gyermekkori tendenciáit a tudattalan vágyak, szorongások, konfliktusok feltárására. Bruno Bettelheim (1985) ezen túlmenően kimutatta a mesék korai személyiségfejlődében betöltött, felbecsülhetetlen szerepét is. A mese, a mítosz és az álom elfeledett, ősi, szimbolikus nyelvezte Erich Fromm szerint a tudattalan, az emberi lélek univerzális kifejező eszköze, amelynek ismerete és használata nélkülözhetetlen az egészséges lelki működéshez (Fromm 1951). Jung és követői,



élükön M. L. von Franz-cal a mese archetipikus tartalmait, az individuációs folyamattal kapcsolatos vonatkozásait hangsúlyozták (Franz 1998).

Az állatok annyira gyakori szereplői az emberi pszichikum képződményeinek, hogy a Rorschach-teszt a gondolkodás konvencionálismusának mérésére használja az állattartalmak gyakoriságának mértékét a tesztben adott válaszokban (Mérei 2002).

Mitől lesz a Dr Bubó „pszichoanalitikus állatmese”?

A *Kérem a következőt!* sikere annak is betudható, hogy alkotói az aiszóposzi fabula és a La Fontaine-féle állatmese modernizálását a pszichoanalízis hétköznapi diskurzusba is beépült tudásanyagával és ikonikus alakká vált megalapítójának iróniától sem mentes középpontba helyezésével valóstították meg. Ilyen utalás a főhős alakja, a pszichiátriai diagnózisok köré szervezett témaválasztások, a lélektani eszközökkel operáló terápiák ábrázolása, a főszereplők egymással való viszonya és a pszichoanalitikus elmélet analógiái, valamint a humor és nyelvjáték.

Dr Bubó, a lélekbúvár

Bubó Doktor, a „bölcshagoly” foglalkozására nézve orvos-pszichológus. Neve az uhu latin nevéből – Bubo bubo – származik. Az uhut közismerten gyűlölik a madarak, ezért volt alkalmas a szerencsére betiltott, „uhuzás” néven ismert vadászati módszer művelésére. Az uhut ilyenkor kirakták egy mező közepén elhelyezett állványra, és a vadász egy leshelyről lövöldözött a baglyot támadó többi madárra. Az okos uhu a madarakhoz való mostoha viszonya miatt rejtett utalás is lehet a kiemelkedő értelmiségiek életében – így Freud sorsában is – nagy szerepet játszó, antiszemitizmustól sem független „sorsüldözöttségre”.

A mese könyv formájában megjelent változatában a következőt olvashatjuk: „Bubó kitűnő minősítésű orvosi diplomát nyert. Avatásakor a begyem Boa Constrictora, a közismert kígyógyász professzor beszédében a legnagyobb elismerés hangján nyilatkozott arról, hogy tanítványa az általános orvosi tudományok gondos elsajátításán túl lélektani ismeretekben is rendkívüli előrehaladást mutatott.” (Romhányi 1979, 8.o.) Bubó – nem alaptalanul – folyton lélektani okokat sejt a problémák hátterében, és pszichológiai megoldásokat próbál eszközölni. Megjelenésében teljesen az idős Freudot idézi: öltözködése elegáns, hófehér szakállat és kerek lencsés szemüveget visel, és imád szivarozni.

Az epizódok témái – diagnózisok és terápiák

Az első két évad részei pszichológiai problémák köré szerveződnek, amelynek szereplői gyakran állati metaforák „konkretizálódása” nyomán válnak életsze-

rűvé. Megjelenik a „részezes disznó”, a „kleptomán szarka”, de feltűnik az evészavaros víziló, a megalomániás bolha, a munkamániás hörcsög, a játékszenvedélyt űző kenguru (erszény!), az impulzíván vezető jaguár, az öngyilkosságokat sugalmazó halálmadár, a kuvik. Bubó Doktor a pszichológia fegyvertárának segítségével veszi fel a harcot a lélek eme torzulásai ellen, akár csak a harmadik évadban, ahol viszont az egyéni problémák társadalmi méretű devianciákká terebélyesednek (kábitószer, terrorizmus, divathóbort, korrupció).

A terápiás beavatkozások között megtaláljuk a szabad asszociációt (első évad, 5. rész), a klasszikus díványhelyzetben zajló analízist (első évad, 6. rész) a „mélytudati kezelés”-ként aposztrofált hipnózist is (első évad, 7. rész). A mélylélektani eszközökön túl más módszerek is felbukkannak a doktor munkája közben, így munkamániás ürge esetében az elrettentés, a jaguárnál munkaterápia, míg a számárnál a negatív kondicionálás. Az esetek legnagyobb részében a terápiás erőfeszítések Bubó doktor legjobb szándékai ellenére kudarcot vallanak. Ezek arra kényszerítik a főhőst, hogy tanárait idézve egy-egy (ön)ironikus aforizma megfogalmazásával, a helyzet „kognitív átszukturálásával” mentse a menthetőt („Sosem szabad annyira csillapítani a lázat, hogy a beteg kihűljön”, „Néha már az is eredménynek számít, ha az orvos életben marad”). Kérdés, hogy a szerzők fricskái vajon a pszichoterápiával kapcsolatos szkepszisből táplálkoznak-e, esetleg a problémák naiv, idealista, könyvízü megközelítését és a minden kudarcot hivatalból „megideologizáló” korabeli társadalmi attitűdöt parodizálják.

A főszereplők, viszonyuk és a strukturális elmélet

Freud a Dosztojevszkijről írt tanulmányában (Freud 2001a.) úgy fogalmaz, hogy az író lelkének konfliktusban levő részeit a különböző szereplők közötti konfliktusban ábrázolja. Amennyiben ezt a személyiség konfliktusban levő instanciáira vonatkoztatjuk, úgy a pszichikum Freud által 1923-ban leírt id-ego-super-ego struktúrája (Freud 1991) felfedezhető a főszereplők karakterében és egymáshoz való viszonyában. A természetes asszisztensnő, Ursula az *ösztön-ént* reprezentálja, folytonosan erotikus készenlétben áll, nyíltan agresszív, a könyv szerint elsőprő anyai ösztöne – és a felvilágosítás hiánya – hatására még egy strucctojást is ki akart kelteni. Erotikus impulzusainak tárgya Bubó doktor. A doktor fejlett intellektusával és gátlásaival az *ego* megtestesítője, aki minden tudását latba véve próbálja feladatai megoldása közben elhárítani a nővéрке csábításait. Orvosi céljai eléréseért Bubó időnként a törvényt is hajlandó megszegni. Barátja, a Csőrmeister még az ő kedvéért sem hajlandó kivételt tenni, ő a *superego* könyörtelenségének életre keltője – nem túl eszes, ám következetes. A második évad 3. részében, a *Számár-kórban* egy pszichodinamikai folyamat dramatizált változatának lehetünk szem- és fültanúi. Ursula bájologva próbálja a doktort erdei sétára csábítani (közben az erőszakról is esik néhány szó), de –

Bubó szerencséjére – a rendelő ablakában megjelenik a Csörmeister, és indoklás nélkül felszólítja a doktort, hogy kövesse. Bubó egy kissé megkönnyebbülve, a hivatásra hivatkozva nemet mond Ursulának, és követi az erdőőrt.

A (szó)vice és viszonya a tudattalanhoz. Humor és nyelvjáték a sorozatban

Romhányi szövegeinek „állati humora” leginkább a XX. századi hazai irodalomban Karinthy és Nagy Lajos által megteremtett hagyományokat folytatja, amely számos pszichoanalitikus vonatkozással bír. A nyelvi poénok a tudattalan munkamódjában domináló elsődleges folyamatokat tükröző nyelvi eszközök gyakori használatára épülnek; ezekre – mint tudjuk –, először Freud mutatott rá az álom, a vice és az elvételek elemzésekor (Freud 1982, 1986, 1994) amikor például azt hangsúlyozza, hogy az álom a képszerű ábrázolás során (sokszor a kettős értelmű szavak nyomán) mesterkélt vice hatását kelti. Romhányi gyakran él sűrítésekkel, a nyelv kreatív felhasználását elsősorban a forma hajlékony kezelésével oldja meg. Így jönnek létre az elszóláshoz hasonló keverékszavak és kifejezések, olyanok, mint az elefánt „ormányválsága”, vagy a „Boa Constrictor, kígyógyászprofesszor” összetétel. (A kígyó ráadásul az orvoslás ősi szimbóluma is.) Előfordulnak – szintén az álommunkából ismert – konkretizálások is: a kuvik az „elmúlás finom tollú poétája” (a kuvik a néphitben halálmadár), fizikailag is megjelennek a krokodil könnyei, a gyorshajtó jaguár (ami ugye egy autó is) „vérszomját” a vértranszfúziós készítménnyel oltja.

A *Kérem a következőt!*-ben talán kevésbé, a *Flintstone-család* bravúros fordításában (itthon *Frédi és Béli, avagy a két kőkorszaki szaki* címmel futott) annál inkább érvényesül Romhányi „rímhányó” mivolta. A rím gyakori használata a nyelv kreatív felhasználására, a szavakkal való gyermeki játékforma érett felhasználására utal; nem véletlenül tartja Freud a művészetet a gyermeki játék felnőttkori megfelelőjének (Freud 2001b): A rímet a későbbi pszichoanalitikus művészetpszichológia lélektani kompromisszumként értelmezi: a Charles Baudouin idézte K. Weiss (Baudouin 1983) szerint a rím és a refrén a szerepe a versben egyaránt a vágyak és az elhárítás folyamatainak kiegyensúlyozása.

Konklúzió

Doktor Bubó sikere a képi és nyelvi megvalósítás fantasztikus összhangjában rejlik, amely látszólagos könnyedsége és szórakoztató jellege ellenére, vagy épp ezért képes megszólítani a személyiség mélyebb rétegeit, és a klasszikus alkotásokhoz hasonlóan generációkon túl ívelő hatást tudott kiváltani immár három és fél évtizeden át. A képi megvalósítás látszólag a gyermeki fantázia

és mesevilág reprezentációira épít, míg a témák és a nyelvezet a felnőttet szólítja meg.

A nyelvi humor a ráción túl a tudattalanba is megtalálja az utat, Kosztolányi elképzelése szerint az irodalmi hatás a formai megvalósítás „felszínén” keresztül ér el a tudattalan „mélyéig” („mily mély a sekélység” – írja az *Esti Kornél* énekében 1935-ben) (Kosztolányi 1984). A „nyelv tudattalanjának” (és természetesen a kép tudattalanjának) ezt a Kosztolányi által megfogalmazott sajátosságát Gombrich a „centripetális” jelzővel próbálta megragadni, és a *Vicc és viszonya a tudattalanhoz* nyomán így írt: „Gyakran a csomagolás az, ami a tartalmat meghatározza. Csupán azok a tudattalan gondolatok válnak kommunikálhatókká, imelyek a formális struktúrák realitásához igazíthatók, és értékük mások számára legalább annyira alapul a formális struktúrában, mint a gondolatban. A kód generálja az üzenetet.” (Gombrich 1998, 146.o.)

IRODALOM

- BAUDOUIN, CHARLES (1983 [1929]): A katarzis. In: Halász László (szerk): *Művészetpszichológia*. Gondolat Könyvkiadó, Bp., 1983, 311-318. o.
- BETTELHEIM, BRUNO (1985): *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Gondolat Kiadó, Bp.
- FRANZ, MARIE LOUISE VON (1998): *Archetípusos minták a mesében*. Édesvíz Kiadó, Bp.
- FROMM, ERICH (1951): *The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths*. Rinehart & Co., Inc., New York.
- FREUD, SIGMUND (1993): *A Patkányember. Klinikai esettanulmányok I.* Cserépfalvi, Bp.
- FREUD, SIGMUND (2001a): Dosztojevszkij és az apagyilkosság. In: uő. *Művészeti írások*, Filum, Bp., 283-304. o.
- FREUD, SIGMUND (2001b): A költő és a fantáziaműködés. In: uő. *Művészeti írások*, Filum, Bp., 103-114. o.
- FREUD, SIGMUND (1982 [1905]): *A vicc és viszonya a tudattalanhoz*. Gondolat, Bp.
- FREUD, SIGMUND (1986 [1900]): *Álomfejtés. [Die Traumdeutung]*. Helikon, Bp.
- FREUD, SIGMUND (1991 [1923]): *Az őszvalami és az én. [Das Ich und das Es]*. Pantheon (reprint), Bp.
- FREUD, SIGMUND (1994 [1901]): *A mindennapi élet pszichopatológiája. [Zur Psychopathologie des Alltagslebens]*. Cserépfalvi, Bp.
- FREUD, SIGMUND (1998): *A Farkasember. Klinikai esettanulmányok II.* Filum, Bp.
- GOMBRICH, ERNST HANS (1998): Freud esztétikája. In: Bókay Antal-Erős Ferenc (szerk.) – *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum, Budapest.
- KOSZTOLÁNYI DEZSŐ (1984): *Összes versei*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp.
- MÉREI FERENC (2002): *A Rorschach-próba*. Medicina, Bp.
- ROMHÁNYI JÓZSEF (1979): *Dr Bubó*. Móra Könyvkiadó.

**„EZEKNEK AZ ÁRNYAKNAK EREJE VAN” –
KÜZDELEM AZ ÖNANALÍZISÉRT INGMAR BERGMAN
PERSONA CÍMŰ FILMJÉBEN¹**

Ira Königsberg

Ingmar Bergman negyven évesen vetette magát alá analízisnek. Hat hónappal később abbahagyta. Bergman egyik barátjától úgy értesültem, hogy az analitikusa azt mondta neki, már túl sokat tud. Gyanítom, amit Bergman negyven évesen tudott, az lehetett, hogy milyen keveset tudott, és hogy milyen kevés tárulhat fel ebből számára az analízis során. Ő már elkezdte saját típusú önanalízisét – a filmekben keresztül.

Bergman számára a film a kezdetektől a valóság megértésének eszközét jelentette, szülei boldogtalan házasságától fogva, ahol a gyerekekre merev szigorúságot és büntetési rendszert erőltettek a lutheránus illemnek megfelelő szellemben, a hallgatással, az apa ridegségével, az anya rendszeres visszahúzódásával, Bergman vágyaival és fantáziáival, korai éveinek megoldatlan konfliktusaival.

Amikor kislány volt, elvitték megnézni a *Fekete szépség* című némafilmet, és ezzel egy csapásra megváltozott az élete. Karácsony táján elcserélte száz ólomkatonáját a kinematográfra, amit a bátyja kapott karácsonyi ajándékba. A kinematográf volt számára a megváltás, időről időre, nappal és éjszaka bebújt a gyerekszoba ruhásszekrényébe, meggyújtva a vetítőben a parafinlámpát, hogy bizonytalan fénnel vetítsen a szobafal nagy négyszögére. Amikor forgatta a kart, az alakok mozogni kezdtek. Ez volt Bergman terápiája a következő hatvan évre, és a kart egyszer sem engedte el közben. A felnőtt férfi mint filmrendező azonos maradt a gyerekekkel, aki képeket vetített a falra.

Bergman sokszor beszélt a filmjeiről mint álmokról. A *Personáról* és a *Szenvedélyről* azt mondta: „Van egy jelenet, ha azt a jelenetet az ember

¹ A fordítás forrása: Ira Königsberg: „These Shadows Possess a Power”: The Struggle for Self-Analysis in Ingmar Bergman’s *Persona*. In: *Literature and Psychology: Proceedings of the Seventh International Conference on Literature and Psychology* (Urbino, July 6-9, 1990). Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Lisbon, 1991, 163-167. o.

megálmodja, és amíg leírja, az érzelem, amit előhív, elő is jön.” Stanley Cavell állapította meg, hogy a filmnézés olyan, mint azt az álmodást nézni, amelynek képei valaki másnak a felelősségébe tartoznak. Sigfried Kracauer azt mondta, hogy az idő és tér hirtelen elmozdulásai olyan benyomást idéznek elő bennünk filmnézés közben, mintha álmodást látnánk. Robert Eberwein úgy érvelt, hogy a filmes élmény csecsemőkori élményeket idéz fel bennünk, amikor az álmaink az álomvászonra vetültek, vagyis az anyamellre. Az elsötétített moziteremben passzívan ülve azokat az álmokat álmodjuk, amelyeket a vásznon látunk, és a végső jelentésük a mi asszociációinkon múlik.

A *Persona* mintha állandóan eloldaná képeit egymástól, kétértelmű kontextusba helyezi őket és kétértelmű viszonyba állítja őket egymással is. Mi a valóság és mi az álom? Ki álmodja az álmokat, és kinek az álma az egész film? Megtörténik-e valójában a hálósobai jelenet Elizabeth és Alma között? Olyan álomszerű találásban látjuk, a fény annyira egyértelműen azt jelzi, hogy ami történik, az valójában nem is történik meg, és a zene is a képek irreális jellegét húzza alá. De akkor ki álmodja ezt az álmodást? Elizabeth? Alma? A fiú? Bergman, a rendező? Vagy a jelenet nekünk készült azért, hogy mi álmodjunk?

El kívánom kerülni, hogy a filmet egyetlen témára vagy konfigurációra redukáljam. Azt szeretném javasolni Önöknek, hogy úgy gondoljanak a filmre, mintha csak önmagáról szóló film volna. Bergman eredeti címválasztása *Kinematográf* volt, a gyerekkorában annyira szeretett vetítő szerkezetének a neve. Erre a címre gondolva meg fogjuk érteni azokat a képeket, amelyeken vetítők és kamerák láthatók a filmben, és hogy miért látjuk a film kezdetén azt a figyelemre méltó montázst. Ha ez a film szól valamiről, akkor önmagáról, mint művészi alkotó folyamatról. A film nem Bergman lelki életéről szól, hanem arról a képességről vagy az arra való képtelenségről, hogy bemutassa a lelki életet.

Ahogy az álmok múltunk történelme és a jövőnk jóslatai, úgy Bergman álma, a *Persona* összefoglalása és beteljesületlensége² (befejezetlensége) egész létezésének. 1986-ban, négy évvel azután, hogy elkészítette akkor utolsónak szánt filmjét, a *Fanny és Alexandert*, Bergman újabb filmet forgat, összesen mintegy húsz perces rövidfilmet, egy Super8-as kamerával, amelyet *Karin arcának* nevez. Bergman nézi Karin arcát, az anyja arcát sok fényképen, amelyek élete során készültek róla, és próbálja megérteni, hogy ez a mosolygós, fiatalos arc hogy válhatott ilyen öreggő, fáradttá, boldogtalanná, ilyen beteljesületlenné. A *Personában* a fiú, aki egy kontextusban egyértelműen a fiatal Bergman alakjával azonos, kinyúl a két nő arca felé, akik ugyanebben a kontextusban egyértelműen anyja lényének két különböző manifesztációját testesít meg. Egy különös képben a két nő arcának két felét meg is próbálja egymáshoz illeszteni, de azok nem

² Az eredetiben (incompletion) egyúttal befejezetlenség is. (A ford.)

illenek össze – a fiú és a rendező továbbra is elidegenedett marad anyjától. Húsz évvel a *Persona* készülése után még mindig azon az arcon jár az esze – nem egy arcon, hanem sok arcon – és próbálja megérteni mi működött az arc mögött, a persona mögött, a *personae* mögött, és továbbra sem tudja a választ. Bergman egész élete a *Persona* készüléséről szól.

Három évvel a *Persona* előtt megírta és megrendezte *A csendet*. Ebben a korábbi filmben egy fiatal fiú elutazik idegen földre az anyjával és a nagynénjével, egy országba, amelynek idegen és érthetetlen a nyelve. Anyja vonzó, érzéki nő, aki állandó harcban áll beteges, túlérzékeny nővérével. A fiúnak erősen testi jellegű kapcsolata van az anyjával – ő fürdeti, becézgeti, és meztelenül alszik mellette éjszaka. Később a filmben látjuk, ahogy figyelni anyját amint bemegy egy szállodai szobába, hogy ott egy közeli étterem pincérével lefeküdjön. Kapcsolata nagynénjéhez sokkal lelkebb, sokkal személyesebb. A film végén, egy vonaton utazva anyjával, hátrahagyva a beteg nagynénit, a fiú egy papírdarabról idéz néhány szót az idegen nyelven, amelyet a nagynénje tanított neki. Alapvető fontosságú, hogy a *Persona* több témát is ott folytat, ahol azokat *A csend* felvetette – a későbbi film kiterjesztése annak a gondolati elmélyedésnek, amely az elsőben nyilvánvaló. Ezek talán még egyértelműbbek lesznek Önöknek, ha arra gondolnak, hogy a fiatal fiú, aki az első filmben szerepel, és akinek Johan a neve, és Jörgen Lindtsröm alakítja, ugyanaz a fiú, aki a *Persona* elején és végén megjelenik – és valójában mindkét alkotásban a fiú ugyanazt a könyvet olvassa, a *Korunk hőseit* Lermontovtól, amelynek kiválasztását nem csak témája indokolja, hanem egyben az ironikus célzás is a filmek rendezőjére, aki fiatalabb inkarnációjában a kisfiúval azonos.

Csak röviden tudok utalni a két alkotás közötti kapcsolódási pontokra, például a fiú kapcsolatára a két nőhöz, akik Doppelgängerok, ugyanannak a lénynek különböző manifesztációi, diszharmonikus elemei annak az anyának, akit a fiú szeretne összehozni egyetlen személyiségbe, akihez ő szorosan kötődhet. Ebből a forrásból, az anya ilyen kettéváltásából adódik a *Persona* egész problematikája. A szó eredetileg arra a maszkra vonatkozott, amelyet az ókori tragédiák előadásában hordtak, és arra a személyiségre vonatkozik, amelyet a társadalom, a kultúra teremt számunkra, és amely mögött elbújunk, gyáván félve, hacsak nem fedezzük fel, hogy kik vagyunk, a jungi maszkra, amely közvetít az egónk és a külvilág között. A *Persona*-ban elenged a maszk, a két nő személyisége elporlad, és bekövetkezik az egyesülésük – de milyen ijesztő önmagunknak ez az elvesztése. Ha mindattól, ami meghatároz bennünket, megfoszthatók vagyunk, akkor meghatározhatatlanok leszünk. Ha mindaz, ami megkülönböztet bennünket, eldobható, akkor nem létezhetünk különböző lényekként. Vágyunk arra az egyesülésre, amire gyanakszunk és amitől félünk.

Az idő hiánya miatt nem mehetek bele a komplexebb kapcsolatokba a két film között, a fiú cselekedeteibe, a nézésbe, ahogy például megfigyeli mindkét

filmben az ősjelenetet, ami nyilvánvaló mindkét film átható csend-ábrázolásából is, az éjszaka csendjéből, amikor hallgatja szülei hangjait vagy a csendet, amelyet furcsa hangok tagolnak – a csend időszakait a *Personában* nyers, erős hangok szakítják meg. Elizabeth csendje, hogy nem hajlandó beszélni, dühének csendje megjeleníti az anya némaságát, miután szexuálisan megsértette az apa. Mindkét filmbe egyértelműen átszűrődik Bergman szüleinek vad kapcsolata a két nő közötti konfliktusban, még hozzá egy olyan konfliktusban, amely a *Personában* az erotikus és erőszakos vámpírizmus motívumához vezet, amikor Alma arra kényszeríti Elizabeth-et, hogy kiszívja a vért a karjából. Milyen találó, hogy a filmben kétszer is megjelenik Elizabeth Elektrát alakítva, és hogy némasága rögtön azután következik be, hogy eljátssza a leány szerepét, aki felelős anyja haláláért. Mily szembeötlő az is, hogy egy Bergmannal közölt interjúban a rendező tévesen Phaedrának és nem Elektrának nevezi Elizabeth szerepét – Phaedrának, akire azért mértek bukást az istenek, mert menthetetlenül bele-szeretett fogadott fiába, Hyppolitusba.

A két film közötti további kapcsolat, amelyre már csak utalok, az a fiú fejlődése az imagináriustól a szimbolikusig, amely a nyelv elsajátításból evidens *A csendben*, valamint a verbális Alma és a csendbe burkolózó Elizabeth között a *Personában*. Csak annyit akarok ehhez hozzátenni, hogy a második filmben a vágy az imaginárius, az egész, a differenciálatlan iránt – egyé lenni az anyammal, visszatérni a preverbális csend világához, visszamenni az álmvászonhoz – megmarad, bár az imaginárius egyben a nemlét állapota is, a személyes megsemmisülésé, a semmié – egy helyé, amelyre egyszerre vágyunk és féljük, sóvárgunk érte és megvetjük.

De Alma kísérlete, hogy megteremtsen egy világot a nyelven keresztül, analóg Bergman kísérletével, hogy megteremtsen egy világot a művészetén keresztül – a film maga megkísérel keresztülmenni a differenciálatlanon, hogy fehér fénnel meg tudjon jeleníteni szereplőket és azok világát a vásznon. A film Bergman kísérletéről szól, hogy szimbolikus formát adjon saját pszichéjének. Bergman maga is beszámolt forgatókönyvének artikulációs nehézségeiről: „A jelenetek végtelen nagy munkával születtek. Szinte lehetetlennek találtam megformálni a szavakat és a mondatokat.” A film úgy is kibontakozik előttünk, mint Bergman nehéz küzdelme, hogy képet és hangot adjon a forgatókönyvének.

Most rátérek a *Personára*, mint az önreflexív műalkotásra, amely ugyanarra szól magáról mint műalkotásról, mint minden egyébről. Innen nézve Bergman filmje Bergmanról szól, amint készíti a filmjét, arról, hogy megkísérel a filmművészetén keresztül lelki életével szembenézni, azt kiaknázni, kiegyengetni, – az arra vonatkozó képességéről és képtelenségéről szól, hogy készítsen egy filmet a lelki életéről. Hogy erősen és minden kétséget kizáróan tegye ezt meg, Bergman a film kezdő montázsában ad egy csomó személyes utalást, ő maga olvassa fel a narrációt, amikor a két nő először látható a szigeten, és maga is

megjelenik a filmjében a vége felé, amint leülteti operatőre, Sven Nykvist, aki egy kránból forgatja a filmet.

Azt hiszem, most elkövetkezett a pillanat, hogy megvizsgáljuk a különös és csodálatos montázst, amivel a film kezdődik. Bergman egy interjúbán elmondta, hogy ez a montázs kísérlet arra, hogy „szerezzen egy költeményt, nem szavakkal, hanem képekkel, arról a helyzetről, amiből létrejött a *Persona*”.³ Képzeljük el az embert, amint egy kórházban fekszik betegen és kimerülten, aki fejének minden mozdulatára szédülést érez, és képzeljük el egy néhány órával később, amint minden reggel felkel az ágyból, és megpróbálja leírni gondolatait a forgatókönyvhöz, megpróbál szavakat találni érzelmeinek és álmainak. „Arra reflektáltam, ami fontos volt, a vetítógéppel kezdtem, és a vágyammal, hogy mozgásba tudjam hozni” – mondja. Valóban, a film a vetítőn belül kezdődik, ahogy a lámpa két izzószála felizzik – nos, a legalapvetőbb szinten erről szól a filmművészet, fény a vetítőből, ami megtöri a sötétséget, de a fény magában szubsztancia nélküli, anyagtalan, energiasugár, amellyel leírjuk az anyagi világot. A világ képei el-elűnedeznek a filmben végig, dezintegrálódnak fehér fényű képkockákká, ahogyan a két nő személyisége végül lebomlik és dezintegrálódik, ahogy Bergman is egész felnőttkorában attól a fenyegetettségtől tartott, hogy az ő élete is széthullik. Az identitás megteremtésének nehézségét párhuzamba állítja a valóság, a filmbeli világ megteremtésének nehézségével.

Ezen a ponton a filmet a vetítógépen belülről kezdjük el nézni, látjuk a betűket, hogy „start”, az élesítő vonalakat, és a bevezető filmszalag számsorát a film előtt – és mindezt fejjel lefelé, hiszen ezeket a jeleket most azelőtt látjuk, hogy kivetítődtek volna a lencsén keresztül. A filmet még mindig a vetítőből nézzük, amikor egy rajzfilmfigurát látunk a filmkeret jobb felső sarkában, fejjel lefelé (és látjuk a film továbbító rácsát is). Utána egy gyermek kezét látjuk, amint dörzsöli, jobbról egy fekete háttér előtt. Mivel a rajzfilmfigura animáció, rajzokból teremtdött, viszont a kezek valóságosnak látszanak, már amennyire csak filmen valóságosnak tűnhet valami, hiszen csak kezekről készült fényképek sorozatát nézegetjük.

Egy újabb üres fehér filmkocka nyomakodik a szemünk elé, és amikor észreveszünk egy kisebb kockát a jobb alsó sarokban, akkor egy régi, Pathé némafilm részletének kockái peregnek. Bergman ezt a filmrészletet eredetileg 1949-es *Börtön* című filmjében használta, érdekes módon ott is egy filmkészítésről szóló filmben. Ebben a korábbi filmben két szereplő megpróbálja visszahozni gyerekkorának napjait azzal, hogy éppen ezt a régi burleszk-jelenetet nézik, ame-

³ Az idézet helye: Stig Bjorkman, Torsten Manns, and Jonas Sima, *Bergman on Bergman – Interviews with Ingmar Bergman*. Transl. Paul Britten Austin. Simon and Schuster, New York, 1973, 189-190. o. (A szerk.)

lyet egy vetítőn megtalálunk. Az utalás tehát vonatkozik Bergman filmkészítői pályájára, valamint saját gyerekkorára is, és a kinematográfiára.

Bergman elmondta, hogy amikor „a vetítógép forgott, semmi más nem jött elő belőle, csak régi ötletek, a pók, az Isten báránya, csupa unalmas, régi dolog”⁴, Az *unalmas, régi dolog* Bergman korai, szenvedő, istenkereső filmjeire utal, mint a *Hetedik pecsét*, amely Krisztus szenvedéstörténetével foglalkozik, és a *Tükör által homályosan*, amely a skizofrén Karen pók-istenségét mutatja be.

Azt is leszögezte, hogy a következő tájképek a külvilágot jelzik, amelyet a kórházi ablakából látott, és azt is elmondta, hogy onnan látta, amint a halottas-házba hozzák és viszik a holttesteket. Egy üres tájkép körvonala helyet ad egy öregasszony arca élettelen profiljának. Rögtön Bergman anyjára gondolunk, aki idős volt és beteg abban az időben, amikor ezt a filmet forgatta (és nem sokkal később meghalt). Ha a fiatal fiúra gondolunk, aki nemsókára ezután következik, mint a fiatal Ingmar, és a két filmben szereplő nőre, akik a filmben különböző manifesztációi fiatalkori anyjának, akkor az öregasszony, aki a filmkockán létezik, átmenetet jelent abba a belső drámába, amelyet a film élénk vetít.

Az öregasszonyról készült filmfelvételek közben a fiatal fiút úgy látjuk feküdni egy ravatalon, mintha ő is halott volna. Bergman erről azt mondta, hogy „Elhitették velem, hogy kisfiú voltam, aki meghalt, de nem engedték meg neki, hogy teljesen meghaljon, mert állandóan felébresztették a Királyi Drámai Színházból érkező telefonhívások.”⁵ Úgy gondolom, hogy a fiút látjuk úgy, mint aki arra vár, hogy megszülethessen, felemelkedhessen a halottak világából és elérjen a fényszűrőig, amely egy kritikus szerint a méh membránja, amely mögött vár rá az anyja személye vagy inkább perszónái.

Bergman azt is közölte, hogy a film főcíme, amelybe beleszövődnek képek a kezdő montázsból, valamint képek a film későbbi részeiből, azt jelzi, hogy „a film türelmetlenül várja, hogy elkezdődjön”. Egy kép látható volt a film eredeti-jében a főcím szekvenciája alatt, amit az amerikai cenzorok kivágattak: egy pénisz képe, amely nyilvánvalóan összefügg egy nagyon rövid képpel, amelyen egy nő szája függőlegesen látszik a képen úgy, hogy ezáltal egy vaginára emlékeztet. Természetesen a pénisz összefüggésben a függőlegesen látható nő ajkakkal utalás a fiú születésére, de az összekapcsolás arra is vonatkozhat, hogy a megtermékenyítés elvezet a művészet megszületéséhez a nyelven és az artikuláción keresztül.

Ez a fajta önreflexivitás, amelyről beszélek teljesen átítatja az egész filmet. Elizabeth kamerával a kezében néz szembe a közönséggel és lefényképez bennünket azért, hogy emlékeztessen bennünket, hogy egy filmvetítést nézünk, másrészt azért, hogy átszakítsa a láthatatlan falat a nézők és a vásznon látható

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

világ között. Rögtön azután, hogy Elizabeth elvágja a lábát egy üvegszilánkon, amelyet Alma gonosz módon otthagytott, hitetlenkedve figyeljük a vásznon, hogy maga a film felszakadozik és elég, mintha az érzelmek intenzitása a vásznon túl sok volna, amit a film már nem bír elviselni, mintha a nők dühe lángra lobbantaná a film anyagát. Bergman, hozzátehetném, ragaszkodott hozzá, bár eredménytelenül, hogy a filmet népszerűsítő sajtófotókon a film továbbító rácsának ábrázolása is rajta legyen.

A filmben végig tehát azt a küzdelmet figyelhetjük meg, hogy vászonra vigye a valóságot, megjelenítse a filmszalagon átszűrődő fénynyalábokkal, amelyek képeket ábrázolnak. Bergman küzdelmet folytat médiumával, a filmmel, hogy ábrázolja valóságát, de az a vágya, hogy arra használja a filmet, hogy meghaladjon a filmet, hogy eljusson a valóságig, amelyet ábrázol, meghaladjon a fény és a vetített képek apparátusát. Forgatókönyvében ezt írja: „Lehet, hogy [az árnyaknak] nincs szükségük többé gépre, lencsére, film- és hangszalagra. Most behatolnak érzékszerveinkbe, mélyen a rezechártyánkba vagy a fül legfinomabb járataiba. Csakugyan ez történik? Vagy csak úgy képzelem, hogy az árnyaknak hatalmuk van, őrzöngésük a képkockák nélkül is tovább él, ez a siralmasan pontos menetelés: másodpercenként huszonnégy kép, percenként huszonhét méter?”.⁵ Itt Bergman azt kívánja, hogy a vászon aktív és fallikus legyen, nem pedig passzív és tápláló. Megfordítja a hagyományos felfogást, hogy a néző lép be a vászon terébe, itt a képek lépnek be a nézőbe.

De a vágy, hogy meghaladjon a filmkészítés apparátusát, nem vezethet sikerre. A küzdelem a filmmel mint médiummal folytatódik. Az események egyre kevésbé lesznek világosak, zavarossá válnak, ahogy a mű előrehalad; a vége bizonytalan, enigmatikus, zavaros. Alma ringatja Elizabeth-et a kórházi ágyon, arra kényszeríti, hogy kimondja a szót „semmi”, majd a két nő visszatér a szigetre, és indulni készülnek. Alma tükröbe néz, és Elizabeth korábban látott képe, ahogy lesimítja a haját, áttűnik a saját arcán. Egy távoli kameraállásból látunk valakit, talán Almát, ápolónő egyenruhában, amint felszáll egy buszra. A kerti szobor helyére Elizabeth fejének mása kerül, amint éppen Elektra szerepét alakítja, de Elizabeth alakja, amelyet a kamera lencséjén látunk tükröződni, miközben Nykvist és Bergman a kránon filmeznek, ravatalon fekvő alakot idéz, és kinéz ránk, mint az öreg nő képe a film elején – és valóban, visszatértünk oda ahonnan indultunk, a fiú megpróbálja elérni a két nő alakját, amelyet a kifutó filmszalag képe követ, és a vetítógépben a fényforrás kihuny. Ami végül bekövetkezik olyan, mintha semmi sem történt volna, hogy a képek nem maradnak meg, hogy a történet teljesen elmúlt – dekonstruálta önmagát.

⁵ Ingmar Bergman: *Persona*. Ford: Györfly Miklós. In: Ingmar Bergman: *Színről színre*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1979, 336. o.

De Bergman nem hagyja saját világát dezintegrálódni csak hogy hatásos képeket készítsen róla és rólunk. Műve mentes a legtöbb posztmodern cinizmusától, mert annyira mélyen érintett, érzelmileg annyira belemélyedik abba, amit megteremt. Katasztrófák zajlanak mind a pszichéjén belül, mind azon kívül, de képes megkapaszkodni, bár már csak az ujjá hegyével tartja magát. Filmjei figyelemre méltó dokumentumai egy rendezőnek, egy *auteur*nek a szó teljes értelmében, aki küzdelemben áll a sötétség erőivel, amelyek léteznek a való világban és saját elméjének hátsó zugaiban, figyelmére méltó dokumentuma egy rendezőnek, aki küzdelemben áll a filmmel mint médiummal, a művészet korlátaival, hogy fényt vetítsen ebbe a sötétségbe.

Zipernovszky Kornél fordítása

E számunk szerzői

Joan Copjec: a Buffaloi Egyetem Kultúra és Pszichoanalízis Központjának vezetője, az angol és összehasonlító irodalom professzora, az October című folyóirat egykori szerkesztője. Email: jkcopjec@acsu.buffalo.edu

Molnár Péter: a PTE Elméleti Pszichoanalízis Doktori Programjának hallgatója. Email: pe_mol@yahoo.de

Fecskó Edina: pszichológus, filmelmélet és filmtörténet szakos bölcész, a váci Apor Vilmos Katolikus Főiskola adjunktusa, és a PTE Elméleti Pszichoanalízis Doktori Programjának hallgatója. Email: edina.fecsko@gmail.com

Kérchy Vera: Az SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, Irodalomelmélet oktatási program doktorandusza. Email: kerchyv@yahoo.com

Kőváry Zoltán: klinikai szakpszichológus, magyar nyelv és irodalom szakos bölcész, SZTE Pszichológiai Intézet. Email: kovary.zoltan@gmail.com

Ira Konigsberg: a Michigani Egyetem mozgóképi kultúra szakának emeritus professzora, a *Projections: The Journal for Movies and Mind* című filmelméleti folyóirat főszerkesztője.

Látos Melinda: pszichológus, SZTE Magatartástudományi Intézet.

Hanns Sachs (1881, Bécs -1947, Boston): osztrák származású pszichoanalitikus és jogász. A Berliini Pszichoanalitikus Intézet kiképző analitikusa, az *Imago* folyóirat egyik szerkesztője, az *American Imago* című folyóirat egyik alapítója.

KEREKASZTAL-BESZÉLGETÉS KRÚDY ÉS HUSZÁRIK SZINDBÁDJÁRÓL¹

BÓKAY ANTAL: Az a világ, amit Huszárik Zoltán filmjében láttunk, és amelyről Krúdy írásaiban olvashattunk, az Osztrák-Magyar Monarchia világa és egyben a pszichoanalízis megformálódásának tere. A filmben nincs szó pszichoanalízisről, de hatása, mélysége többszörösen is összekapcsolható Freud felfedezésével, mozgalmával. Pontosabban azzal a pszichoanalitikus személyesség-koncepcióval, létszemlélettel, amely a bensőség világát töredezett fragmentumok hálóján keresztül értette, amely az élet történeteinek mögött egymásra rétegződő narratív sorokat látott, mindenütt a vágy szavakkal alig kifejezhető titkait sejtette. Ahogy a pszichoanalitikus terápiában a hozott élet-történet mögött korábbi események, majd azok mögött is még korábbi dolgok sejlenek fel, úgy épül egymásra a Monarchia élete, Krúdy írásai és Huszárik filmje.

Különös birodalom volt ez az Osztrák-Magyar Monarchia: Nyugat és Kelet barokkos tradícióra épülő, mégis sokszor élesen modern eszmékért lelkesedő keveréke. Egyásra egyáltalán nem hasonlító helyek halmaza: Olmütz, Trieszt, Budapest, Prága, Zágráb, Lemberg, Krakkó – olyan városok, amelyek pár évtizeddel később már egészen más országok és kultúrák részei lettek. Mikor az osztrák hadseregbe sorolt újoncoktól katonai esküt vettek, akkor tizenegy nyelven kellett az esküszöveget kinyomtatni. Nyelvek, népek Bábele, az önmegértési lehetőségek, kényszerek és a világfelfogások sokasága szorult ide. Stefan Zweig, e világ kitűnő szerzője és később Freud jó barátja írja, hogy „csaknem ezeréves Osztrák Monarchiánkban mintha minden örökéletűnek készült volna”, Szindbád viszont melankolikusan és szigorúan kijelenti, hogy „minden átmenet”. Zweig szerint „Az állam maga volt a

¹ Elhangzott a II. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencián, 2008. november 21-én. Résztvevők: Bókay Antal irodalmár, Gelencsér Gábor filmesztéta, Gintli Tibor irodalmár, Groó Diána filmrendező és Székács Judit pszichoanalitikus.

maradandóság szimbóluma, ebben a nagy birodalomban minden a helyén volt, minden rendíthetetlennek látszott, leginkább a legmagasabb helyen, az agg császár.”.

Robert Musil, a kor egy másik nagyszerű szerzője írta, hogy „van egy kérdéskör, amelynek roppant kerülete van csupán, de középpontja nincs. És ezek a kérdések mindig így hangzanak, hogy éljek, mi vagyok.”. És erre a válasz egyfajta esztéticista, művészi gesztus, pont azzal a szereppel, olyan módon, ahogy a pszichoanalízisben is mindig van valami poeticitás, retorika. Egy ilyen esztéticista válasz: „csak az a művész – mondja Karl Kraus – aki rejtéllyé tudja változtatni a megoldásokat”. Egy másik, nagyon pontos, szellemes megjegyzése Krausnak így szól: „Adolf Loos és én, ő szó szerint, én a grammatikával semmi többet nem tettünk, mint megmutattuk, hogy van különbség az urna és az éjjeli edény között, és hogy ez a különbség hozza létre a szabad kultúrát. Azok, akik nem teszik meg ezt a megkülönböztetést két csoportra oszthatók. Akik az urnát éjjeli edényként és azokra, akik az éjjeli edényt urnaként használják.” Íme a kultúra definíció Monarchia módra, de ez az esztétizált lét-felfogás működik a Szindbád-novellákban és visszatér, mint átfogó beszédmód a filmben is. Ez a világ, a bensőség kínzó megérzése és a kifejezés tragikus-komikus lehetetlensége egyszerre Krúdy és a pszichoanalízis birodalma.

A Monarchia világának e két nagy felfedezése, a belsőleg heterogén személyesség autonóm, léteremtő, társadalmi narratíváktól függetlenedő jelentkezése és ennek kifejezhetősége, a nyelv radikálisan új lehetőségei és korlátainak a tudatosítása olyan formákat (álomszerűség, nagyobb narratív egységek hiánya, apró történetek csak belsőleg összerendeződő sora, impresszionisztikus képépítés) hozott létre, amely a mai néző számára is jelzi az önmagához való hozzáférés, ön-megfogalmazás lehetséges útjait.

GINTLI TIBOR: Egyfelől beszélnek a Krúdy-életmű sajátos helyzetéről a *Nyugat* irodalmán belül. A *Nyugat* kritikusan és az ott megjelent kritikák és Krúdy *Nyugat*-béli előfordulása alapján, korántsem állítható, hogy Krúdy a *Nyugat* centrumában helyezkedik el. Tulajdonképpen körülbelül olyan 14-15 szépirodalmi szövege jelent meg, ami tehát nem recenzió vagy egyéb más írás ebből a hatalmas életműből. Meg kell nézni, hogy hány Ady-novella jelent meg. És a két szerző ezen a téren nem nagyon összemérhető minőséget alkotott. Hogy ez mért van így? A *Nyugat* modernség koncepciójába Krúdy nehezen fért bele: azon szerzők közé tartozott, akit a lélektani elbeszélésnek akkor divatozó sémái nem érintettek meg, tehát nem működtette a lélektani elbeszélésnek a *Nyugat* sok szerzőjénél, még Móricznál is fellelhető eljárásait. Olyan peremhelyzetben lévő figurának látták, aki nem fér be egy egységes képletbe. Egy kicsit avított, egy kicsit régimódi volt az akkori megközelítések szerint. Inkább a nyelvének stilizáltsága volt az, ami leginkább érdeklődést keltett. Volt

olyan nyugatos is – Gellért Oszkár –, aki a visszaemlékezéseiben azt írta, hogy „Krúdy soha nem tartozott közénk”. Persze ennél bonyolultabb a helyzet, mert azért nagyon meghatározó szerzői a *Nyugatnak* rendkívül nagyra értékelték Krúdyt. Éppen olyan szerzők is, akiknek a lélektani elbeszéléshez erős köze volt. Például Kosztolányi, Füst Milán vagy éppen Hatvany Lajos feltétlenül elismeréssel írt róla. Krúdy a jelentőségéhez képest még mindig alul van értékelve a magyar irodalomtörténet-írásban, még ha 2000 óta vannak is fejlemények ez ügyben. Izgalmas kérdés, hogy egy szerző, aki az akkor divatozó lélektani elbeszélésmódoknak a sémáit nem működteti, hogyan tud mégis hozzászólni izgalmas módon a személyiség elbeszéléséhez. Krúdy az elsők közé tartozik a magyar regény történetében, akik a rögzített központtal rendelkező szubjektumnak a koncepcióját megkérdőjelezik – de más eljárásokkal, más narratív sémákkal, főleg emlékezésmodell révén, a nevekkel folytatott játék révén.

Van egy Szindbád nevű figuránk, aki mégis csak egy mesehősnek a nevét viseli. Egyetlen helyen nem fordul elő civil névvel az egész Szindbád-korpuszban. Furcsa identitásról van szó. Hozzá kell tennem, a *Szindbád*-film és a Szindbád-szövegkorpusz között nincs egyértelmű megfeleltethetőség. Az irodalomtörténészek egy része sincs tisztában vele, hogy Krúdy olyan művet, hogy Szindbád soha nem írt. Vannak Szindbád elbeszélés-gyűjtemények, *Szindbád ifjúsága* és *Szindbád utazásai*, *A feltámadás – Szindbád megtérése*, *Szindbád álmoképek* és vannak Szindbád regények, mint a *Francia kastély* és *Purgatórium* című. A film természetesen egy ekkora anyagból csak válogatni tudott, hiszen 1911 és 1933 között jelennek meg Szindbád-elbeszélések. A *Purgatórium* is egy kései regény. Másfelől a film alapjául szolgáló szövegek nemcsak a Szindbád-szövegek közül kerültek ki. Tehát méltán híres jelenetek is szerepelnek a filmben – többek között a pasziánszos történet, Latinovits nagyszabású étkezése –, amely nem Szindbád-elbeszélés, hanem az *Isten veletek, ti boldog Vendelinek* című novellának a nagyon jó érzékkel történő beillesztése.

Számomra ennek a filmnek nagyon sok emlékezetes jelenete van. Az egyik ilyen emblemikus kép az őszi tájban a halott Szindbád testét vivő bricska. Huszárik itt is egy olyan szövegvariációhoz nyúlt, amelyik nem Szindbád-elbeszélés. Tudniillik van egy ilyen Szindbád-elbeszélés, a *Tetszhalott* című. Krúdy megírta ennek a nem Szindbád-figurához kapcsolódó változatát is. Érdekes, hogy a Szindbád-figurához kapcsolódó szöveg nagyon erősen humoros kifutású. Ahogy a cím is mutatja, Szindbád föléled és a korábban méltatlankodó szeretőhöz végül is bekopogtat, aki kétségbe van esve és olyan hangokat hallat, amikor Szindbád haláláról értesül, mintha a legjobb kakasát veszítette volna el. Szóval Krúdy azért elég jellemzően erotikus sugallatú, de ott a feléledéssel humorosan zárja a szöveget.

GELENCSÉR GÁBOR: Először a film magyar filmtörténeti sajátosságairól, aztán az egyetemes, illetve európai filmtörténeti helyéről beszélnek. Bizonyos szempontból ez a magányosság vagy kívülállás Huszárik esetében is igaz. A művet 1971-ben mutatják be, egy olyan filmtörténeti korszakban – a hatvanas évek, a magyar új hullám végén –, amely éppen arról híres, hogy egy nemzedéki felélést tett lehetővé. Huszárik nem igazán kapcsolódik közvetlenül ehhez a nemzedékhez. Ennek több oka van. Egyrészt a hatvanas évek filmművészete erőteljesen képviseleti jellegű, társadomelemző, társadalombíráló filmművészet volt, amely elsősorban történelmi-politikai témákban, esetleg ideológiai kérdésekben fogalmazta meg önmagát. Szokás ezt a hatvanas évekbeli hozzáállást egy Jancsó-film címével „így jöttem” filmnek nevezni, amelyben egy új generáció, elsősorban a második világháború, ötvenes évek, '56 által körülhatárolt élettörténetét mutatja be. Huszárik elmondja egy interjúban, hogy az első filmterve neki is valami ilyesmi volt, de ez számára túl realiztikusnak, túl egyszerűnek tűnt. Mindez a *Szindbád*ot különös helyzetbe hozza. A film szinte rögtön kanonizálódott, mégis, vagy ennek ellenére, nem a hatvanas évekbeli társadalmi, politikai dialógusban vagy paradigmában helyeződött el. A *Szindbád* kilép, átlép, túllép ezen, és jóval egyetemesebb kérdésekkel foglalkozik, mint például a férfi-nő viszony vagy az idő megragadhatósága.

Egy másik kérdés a film tágabb európai szöveggörnyezete. Elsősorban időszervezése érdekes, elvont időstruktúrákat mutat be, a szubjektumot állítja előtérbe. Mindez olyan modernista vonás, amely viszonylag ritkán jut el ilyen esztétikai szervezethez fokra a magyar filmtörténetben. A *Szindbád* egyfajta tudatfilm, amelyben egy személyiségnek a tudatvilága vetítődik a vászonra, és ez szerkeszti, szervezi meg az anyagot. S ez filmtörténetileg is izgalmas. A hatvanas években ugyan nálunk is készültek már időfelbontásos elbeszélési módot alkalmazó filmek, de nagyon fontos különbség, hogy azoknál mindig egy pontosan követhető történet-felidézéstről van szó. Legfeljebb az időrend, az emlékezői pozíciók váltakoznak. De a kronológia, a linearitás olyanfajta feloldódására, amely ebben a filmben tapasztalható, más magyar film nem vállalkozott – némi megkésettiséggel ugyan, mert az európai film, főleg ha a francia filmre gondolunk, már túl van ezen.

Gintli Tibor beszélt arról, hogy Huszárik hogyan nyúl a *Szindbád*-történetekhez. Itt is van egy nagyon érdekes adaptációs kérdés: nem egyik vagy másik *Szindbád*-elbeszélésnek a megfilmesítéséről van szó, hanem Huszárik lényegében Krúdy világát adaptálta, s megpróbálta az elbeszélések különös, paradox időbeliségét megragadni. A jelen idő megragadhatatlanságáról szólnak ezek a szövegek, talán ennek a nagy metaforája a férfi-nő viszony. Ha megszerzett a férfi magának egy nőt, akkor siet a következőhöz, mint ahogy ha kimondtam ezt a szót, eltelt a pillanat és a következőben

vagyunk már benne. Ez bomlik tehát újabb és újabb történetekké. A Huszárik-film konstrukciójában az a nagyon izgalmas, ahogy a végtelen felé megnyitja ezt a zárt konstrukciót. Nagyon fontos, hogy Krúdy esetében a Szindbád-elbeszélések végére mi tett pontot: a szerző halála. Tehát csak ez szerkeszti meg a Szindbád-történeteket – ha megszerkeszti valamilyen módon egyáltalán. Huszáriknak viszont meg kellett szerkesztenie ezt a történetet. S nagyon szép, ahogy a haláltól halálig zajló ívbe, ebbe a nagy kompozícióba ékelődnek a kis történetek, amelyek egyenként nem rendeződnek egy nagy narratív struktúrába. Az egyes Szindbád történetek sorrendje nem narratív sorrend. Lehet persze, hogy nincs teljesen igazam, mert azért van fiatal Szindbád, idős Szindbád, valamennyire nyomon követhető az életút, de felcserélhetők az epizódok, nincs közöttük szorosabb ok-okozati összefüggés. És a film egyéb eszközökkel árnyalja is ezt. Azokkal az átkötésekkel, passázsokkal például, amelyek végképp kiszakadnak a narratív logikából, és rövid flash-ekkel hol későbbi hol korábbi képeseményekhez kapcsolódnak. Vagy ahogy az egyes Szindbád-elbeszélések motívumai később visszaköszönnek. A következetes, ok-okozati narratív struktúra tehát különös mozaikszerkezetnek adja át a helyét. Számomra talán ez a konstrukció a legizgalmasabb a filmben.

SZÉKÁCS JUDIT: Nagyon jól tudom innen folytatni, hiszen amiről beszélsz, az a szabad asszociáció. Van egy belső struktúra, ami azt vezérli, hogy miről mi jut az eszünkbe. Ez az élményszintű átélésben is különösen fontos szerepet játszik. Mitől is varázsolhat el ez a film? *Szindbád* a mi generációnk, a hatvanasok generációjának a nagy filmje, igazi kultuszfilm volt. Megjelent a film és mindenki ment a moziba, mert volt valami a *Szindbád*-ban, ami nagyon megfogott bennünket. Mindenek előtt a film költőisége, ami különös módon a nézőt is poétává teszi. Velem is ezt tette. Annak idején láttam párszor a filmet, de most megnéztem még háromszor és teljesen elképedtem magamtól, amikor nekiültem írni, mert szinte feltartóztathatatlanul ilyen sorok kerültek belőlem elő: „az életem álom” vallja meggyőződéssel Szindbád, a női szívek, hópaplanba burkolt halott vágyak, érintést áhító kecses és groteszk idomok, hamvadó és újraéledő tüzek, gazdájukat öngyilkos melankóliába kísérő vörösvirágok és virágszínű vércseppek által űzött vándor. A Gulácsy-képek ópiumköd borított erotikáját idéző álomtájakon bolyongó örök szökevény, aki nem valami felé, hanem valami elől zarándokol. Ez a Krúdy-kor hangulata persze, de Huszárik és Sára módjára elbeszélve.

Egy korabeli kritikában valaki azt írta, hogy ez nem huszonnégy filmkoc-ka egy másodperc alatt, hanem huszonnégy festmény. Most azonban nem a gyönyörű képekről szeretnék elsősorban beszélni. Inkább arra mennék tovább, hogy ez a film az álom nyelvével és a szabad asszociációkkal varázsol el. Úgy álmodjuk végig ezt a filmet, mint Szindbád az életet. Nyit egy átjárót. Az álom

egy új gondolkodásmódot tesz lehetővé. Ha szavakba tesszük azt, ami bennünk megjelenik egy álom elbeszélése kapcsán, a szabad asszociációk révén, áttörjük a mindennapi életünket meghatározó racionális kereteket. Az ötletek ilyen szabad asszociációja szubverzív tevékenység: úgy jutunk el általuk az igazsághoz, hogy felhagyunk a keresésével.

Az álommunka komoly, egyszersmind élvezetes formában fog át egy végtelen területet a zenétől a költészetten keresztül a munkáig és játékig. Gordon Lawrence, londoni kollégám találta ki a *social dreaming*-nek nevezett módszert, ami álmodó közösségeket teremt. Vagyis emberek összejönnek és mondják egymásnak az álmaikat. Nincs értelmezés, csak szabad asszociációk vannak, egyik álom a másikkal ölelkezik, belefolyik. Ezekből az álmokból, a szabad asszociációkból, a reflexiókból és a gondolatokból összeáll egy olyan pillanatkép az aktuális világunkról, amiben ez a kis közösség él. Gordon Lawrence azt tanítja, hogy ha meg akarjuk tudni, mi zajlik egy adott kultúrában, jól tesszük, ha figyelünk a benne élő emberek álmaira. Az álom elbeszélése minden esetben egy olyan dialógust hoz létre, melyben új dolgokat lehet felfedezni, olyan dolgokat, melyeknek bár tudatában voltunk, nem tudtuk őket gondolkodásunk tárgyává tenni. Az egyik álom a másikhoz vezethet.

Ha az álmokról beszélünk, megváltozik az a mód, ahogy egymáshoz szólunk. Ez egy analitikus rendelőben is megjelenik és lezajlik, ahogy az álom két ember, a terapeuta és a páciens között egy kölcsönös teremtési folyamatá válik. Ez a film is azért hat, mert két síkon játszik. Egyrészt játszik avval, hogy mi az, amit a huszadik század eleji álmokból behoz, mi az, ami abból a világból megmutatkozik, és ugyanakkor azzal is, hogy hogyan éli ezt meg a hetvenes évek „így jöttünk” generációja, – Huszárik, Sára – és hogyan éltük ezt meg mi és mit mondott el nekünk arról a világról, amiben akkor éltünk.

GROÓ DIÁNA: Szeretnék a *Szindbád* képi világának elemzésével beszélni arról, hogy mitől jó ez a film. Itt most álmokról beszélünk, de az álmokat nagyon-nagyon nehéz megmagyarázni. Ha elkezded megmagyarázni az álmot, akkor abban a percben határt szabsz. Kifejezed, formába öntöd és onnantól kezdve az az illékony, az a teljes megfoghatatlan lénye az álomnak szertefoszlik. A *Szindbád* képi világát nagyon nehezen lehet igazából definiálni, szavakkal kifejezni. Attól fantasztikus, hogy az ember nézi a képeket, amelyek tényleg olyanok, mint egy festmény: minden érzékszerved be van vonva, nemcsak látod a képeket, nemcsak hallod, hanem szinte ízlelsz, érzed a szagokat. Innen tovább kalandozva, azt gondolom, hogy ez a kifejezési mód, ez az álom, az utazás, a véget nem érő vándorlás, a nő mint az elérhetetlen vágy tárgya nemcsak *Szindbád* esetében, nemcsak Huszárik esetében, hanem például Gulácsy esetében is megvan. A *Szindbád* esetében a hódító és a csábító. Gulácsy esetében a kalandor, aki nem tud megállni. Egy elérhetetlen álomnak, egy

elérhetetlen formának az elérése, aki szintén ezer és ezer alakban, mint önarckép létezik. Gulácsy például nemcsak egy nevet használt, hanem bohócálcárokat vett föl. Ismerjük a Nakonxipán világot. Ezer néven nevezte magát, önmagát, fantázianeveket adott elérhetetlen szerelmének. Ezek is mind-mind ennek a hihetetlen illékony és megfoghatatlan álomszerű világnak a jelei. Nincsen konkrétum, csak érzések és pillanatok vannak. Ami nagyon összefügg szerintem Gulácsy és *Szindbád* világával, az az, hogy mondunk pillanatot és mondunk örökkévalót. És itt, akár a *Szindbád*-filmben is, ha visszajön egy emlékkép, az egy pillanat, de mégis ez a flash örökkévalóságot és időtlenséget jelent. Tehát ennek a kettőnek a keveredése és a főszereplők önmaguk keresése, az örök vándorlás tulajdonképpen egy perpetuum mobile. Szindbád esetében saját maga halálával lezárja ezt. Gulácsy esetében pedig azt gondolom, hogy egy ilyen mesevilágba való menekülést eredményez. Csináltam egy Gulácsy-filmet. Ott a festményein keresztül utazunk és vándorlunk, és valahogy megpróbál minket beszippantani ez a több érzéket igénylő utazás.

GINTLI TIBOR: Számos dolog, amit ebben a beszélgetésben hallottam, egy Krúdyról szóló narratológiai leírásként is értelmezhető lenne. A Huszárik-film legfontosabb teljesítményeként az időkezelésről volt szó. Krúdynak valóban egyik legnagyobb teljesítménye a lineáris időrend felbontása, egy olyan hallatlanul bonyolult időstruktúrának a létrehozása, amihez fogható tulajdonképpen a magyar irodalom addigi történetében nincsen. Ráadásul ez az időstruktúra valóban alapvetően asszociatív szerveződést mutat, és egyébként nagyon gyakran képeken keresztül szerveződik. Nincs igazi történet, csak mozaikszerűen szerveződő történet szilánkok vannak. Nekem az a szó is nagyon tetszett, hogy „szubverzív”. Valóban nem hierarchikusak ezek a struktúrák, és ráadásul ez az egész időszerkezet végtelenül nyitott. Nincs ennek az időnek nyugvópontja. Úgy látom egyébként, hogy valójában itt nem egy úgy nevezett nosztalgikus múltidézésről van szó, nem arról, hogy a Monarchiának valamilyen időszaka idéződné vissza, mint ahogy azt néhány egyébként nagyon kiváló Krúdy-értelmező is mondja, hanem itt az idő valahogy szétfoszlik. Tehát nem azonosítható, hogy milyen időbe érünk el, mert a Monarchia világán túlnyúlnak a középkorra rájátszó és egyéb mozzanatok. Krúdy nagyon jellemző eljárása, hogy hagyományos műfajokat alapvetően megújít. Az egyik ilyen elem, ami a Szindbádnál is megjelenik, a pikareszk újraértelmezése: nem valamifajta hagyományos csavargótörténetről van szó, hanem egy le nem zárható önkeresésnek lesz ez a műfaj a metaforája.

BÓKAY ANTAL: Nagyon érdekes kérdés, hogy vajon miért volt ennyire fontos ez a film a hetvenes években. Talán azzal magyarázható, hogy az autonóm bensőség, önmagam sokszor erotikus-személyes megteremtése abszolút fontos

dologgá, közös élménnyé válhatott ebben az országban. Ez a hatvanas években még nem volt igazán jelen, mert túl volt minden politizálva. Nagyon poétikus, lírai film. Gelencsér Gábor ír arról, hogy nincsen benne dialógus, csak monológok. A monológ pedig a századfordulós lírának az alapvető beszédmódja. A lírát kihallgatott monológként definiálták, olyan monológ, amelynél a beszélő mondja a szöveget anélkül, hogy igazából maga tudná, hogy mit mond. Olyan ez, mint egy pszichoanalitikus szituáció, ahol egy hallgató analitikus passzív tükörként fogja azokat, amiket elmond a másik. A *Szindbád* líraizált film és így (a pszichoanalitikus terápia beszédéhez hasonlóan) a bensőség adekvát kifejezésekként lép fel.

Szabad asszociációs jellege ellenére van azért benne egy finom, könnyed struktúra. Két halállal zárul például, Szindbád halálképével, de rögtön a halálképek előtt és után vannak táncok. Az egyik egy tavasztánc, két lánynak a tánca, a másik meg a téltündérnek a jégen folytatott tánca. Ez is az életnek az elejét, kezdetét, végét, szerelemnek, bensőségnek kezdetét, végét jelzi valószínűleg.

SZÉKÁCS JUDIT: Nem tudom, hogy melyik asszociációmát kövessem, de azt hiszem, hogy afelé mennék, amit most Groó Diána pendített meg, a szerelem és a nők kapcsán. A század elején az egész belső élmény, a belső kép a kapcsolatok prizmáján keresztül jelenik meg, hogy mi a férfi és mi a nő. A filmet idézném: „mert korunkban, amikor a nemes érzések, a vallásosság, a hűség, a tisztelő, a barátság, a hazaszeretet lassan kivesznek a világból, csak a szerelem az, amely képes visszavarázsolni a régen letűnt idők illúzióját.”. Van egy óriási paradoxon a filmben: egyrészt azt állítja, hogy itt minden a szenzualitás, a kapcsolat, a szerelem, a férfi-nő, másrészt, nagyon-nagyon kevés az igazi intimitás, az igazi érzés, az igazi odafordulás. Igen érdekes dolog, hogy itt a letűnt idők illúzióját jeleníti meg valami. Íme egy gyönyörű mondat: „A nők gyöngédségére nagyobb szükség van, mint valaha, mert minden nő, még a legközönségesebb is rokonságban van a Holddal, a túlvilággal, a babonával. Csak a nők javíthatják meg az állati sorba jutott férfiakat és minden alkalmat meg kell adni a nőknek, hogy a javítás munkáját elvégezhessék.”.

GELENCSÉR GÁBOR: Néhány dolgot hadd hozzak még szóba a filmes formanyelv kérdése kapcsán. A rövid asszociációs montázsok, a részletek kiemelése, a részletekből való építkezés abszolút adekvát ebben a cselekményvilágban, ahol ezek a dekoratív, ornamentals dísz tárgyak zsúfolódnak össze. Ez a közeg szinte adja magát a részletekből, apró kis miniatűrűkből való építkezésre. Az átkötésekben nagyon sok a makro-felvétel, tehát nem a nagyközel, hanem az annál is közelebb. Egy speciális operatőrre volt a filmnek, Gujdár József, ő készítette ezeket a felvételeket. Itt van tehát egy újabb esztétikai rendszer, amely

szinte magától értetődő módon találkozok egy formai eljárással, konstrukcióval és közeggel, amelyben mindez működhet. S ugyanez vonatkozik a film zeneiségére.

A film kompozíciós rendjében a lassú-gyors, lassú-gyors váltásoknak a különböző egységei különböző ívekbe rendeződnek. A magyar filmben elég ritka dolog, hogy a dramaturgiai és ugyanakkor a képi kompozíció szintjén is ennyire kidolgozott és ennyire sokrétűen egymásba illesztett szerkezetet találunk. A halál témája keretezi a filmet. És éppen a kétharmadnál, az arany-metszésponton a halál képe újra felbukkan, de nagyon rejtett módon. Ezek a nagyon sokrétű elemek hozzák létre a páratlanul gazdag filmszövetet.

GINTLI TIBOR: A szerelem kapcsán feltétlen szeretném elmondani azt, hogy nekem ez a film, mint egyszerű Krúdy-értelmezés is azért nagyon fontos, mert egy nagyon gyakori Krúdy olvasási hibát elkerül. Ez pedig a kizárólag a nosztalgikus, elégikus hangoltságnak az állandó hangsúlyozása. És jó érzéke van a filmnek a komikus elemek és az irónia iránt. Bókay Antal említette a tavasz-táncot. Abban van egy rész, ahol föl van gyorsítva a tánc, és úgy ugrálnak a szereplők mint a marionett figurák. Rengeteg alkalommal előkerül, hogy a szerelmi beszéd az egy társasjáték szerinti hazudozás. Krúdynál állandó toposz, hogy az udvarlás, az egy mindkét fél által ismert dramaturgia, amely a hazugságnak a dramaturgiája, és amely valamifajta unalommal szembeni szórakoztatás. Ez válasz arra, hogy miért nincs intimitás a filmben, mert az egész beszédet a hazugság dramaturgiája működteti, a szerelem olyan, mint egy társasjáték. Ez az ironikus regiszter a filmben nagyon jól megjelenik Latinovits játékában is.

GROÓ DIÁNA: Azt gondolom, hogy ez egy örökéletű film. Ez összefügg a képi világgal, Tóth János képi világával². Ugyanis ezek az apró részletek, – egy csipketerítő, vagy a húslevesnek a fényképezése –, minden tárgy olyan, hogy a legkisebb, a legapróbb részletnek is van története. Tehát elgondolkodom rajta, hogy honnan jött, hogy ennek mi az értéke. Nektek még ez közelebb volt, de a ti gyerekeiteknek ez már tényleg dupla idézőjelbe tett nosztalgia. Nem felszínesen átmenni a dolgokon, hanem megfigyelni a dolgokat. Ez a film – számos más szimbólumon kívül vagy arcon túl – ezt képviseli. És ma már ez nagyon nincs meg. Ezért különleges ez az örökség, amit jó, hogyha nem felejtünk el.

² Tóth János dramaturgként van megnevezve a film főcímén, látásmódja valóban nyomot hagyott a *Szindbád* képi világán, de a film operatőre Sára Sándor volt (*A szerk.*).

FELHÍVÁS

a III. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencián való előadói részvételre

„Reflexivitás és önreflexivitás,

szabad asszociációk filmművészet és pszichoanalízis határvidékén”

Főszervezők: PTE Pszichológiai Doktori Iskola Elméleti pszichoanalízis program,
Imágó Egyesület, Imago International

Időpont: 2010. november 25-27.

Helyszín: Pécs, Apolló Artmozi

A korábbi konferenciák által megteremtett hagyomány folytatásaként a III. MPF célkitűzése, szakmai irányelve a pszichoanalitikus filmtudomány interdiszciplináris területe iránt elkötelezett filmalkotók, filmtudományi szakemberek, pszichoanalitikusok és pszichoanalitikus szemléletű pszichológusok eszmecseréjének elősegítése, a témához kapcsolódó tudományos kutatások megismertetése, megvitatása és népszerűsítése. A középpontban továbbra is a párbeszéd és a kölcsönhatás áll: a pszichoanalitikus és kinematografikus tudás integrálhatósága, egy közös nyelvv kialakításának lehetősége.

A III. MPF-en ennek keretétül a *Reflexivitás és önreflexivitás* mindkét tudományterületen kiemelkedő jelentőségű témaköre szolgál.

A konferenciára jelentkezéseket várunk

Szekció előadásra: a pszichoanalitikus filmelmélet, filmkritika és filmértelmezés területeihez kapcsolódó előadás. Időkeret: 20 perc előadás, majd 10 perc diskusszió.

Műhelyre: filmélmények csoportos, pszichoanalitikus szempontú feldolgozása, illetve a pszichoanalitikus filmtudományhoz kapcsolódó elméleti és gyakorlati problémák interaktív megvitatása. Időkeret: maximum 2 óra.

Kérjük, hogy az érdeklődők a www.imagoegyesulet.hu honlapon található jelentkezési lap kitöltésével jelezzék előadói szándékukat a **mpf@imagoegyesulet.hu** e-mail címen. A jelentkezés határideje: **2010. május 30.**

Üdvözlettel:

Bókay Antal, Erős Ferenc, Stark András és Székács Judit - A doktori program és a szervező egyesületek részéről

Bálint Katalin, Fecskó Edina és Papp Orsolya - A programbizottság részéről

Felkért társszervezők

ELTE BTK Filmtudományi Tanszék

PTE BTK Mozgóképfelhasználók Tanulmányok Központ

SZTE BTK Film és Irodalomelméleti Tanszékeseg

ARCHÍVUM

FILMPSZICHOLÓGIA¹*Hanns Sachs*

A cselekmény, legyen regényé, színdarabé vagy filmé, szorosan egymásba fonódó lélektani összefüggésekből áll. A film csak olyan mértékben tud hatást gyakorolni, amennyiben képes láthatóvá tenni ezeket a pszichológiai összefüggéseket; externalizálni és érzékelhetővé tenni – ha ez mozgás által lehetséges – a láthatatlan belső történeteket.

A pszichés történetek leginkább külsőleg érzékelhetőek, amikor az arckifejezés tükrözi őket. A legkézenfekvőbb eljárás így az volt a filmművészet számára, hogy a színész arcának kifejezőképességére építsen. Hamar kiviláglott azonban ennek az eljárásnak a terméketlensége; sokkal erőteljesebben és explicitebben fejezhetőek ki az érzelmek és indulatok élőszóval, mint mozgás és arckifejezés által. Az arcjátékon alapuló film egyszerű némajáték, pantomim, abszurd hibrid, önmaga újraalkotásához és fejlesztéséhez is erőtlén. Mivel helyettesíthető akkor a súlyos mértékben korlátozott mimika? Hogy az embereket mesterségesen némává tegye, nem a megfelelő út a film számára, azonban a dolgok némák, nem kell erőszakkal becsuknunk a szájukat, ha képesek vagyunk rábírnunk őket, hogy megjelenítsenek olyan pszichés tevékenységeket, melyek rajtuk keresztül, körülöttük vagy miattuk történnek.

Bőven demonstrálják ezt a modern filmek, melyben az oroszok – mindenekelőtt Eisenstein *Patyomkin páncélosa* – jutottak a legmesszebbre, a legsikeresebben. Az arcjáték itt csak egy a sok eszköz között a hatás fokozására, amelyet egy másik forrásból már létrehoztak. A színész egy szinten van az élettelen dolgokkal. Azokhoz hasonlóan benne is testet ölthet a darab dinamikája, de csak annyiban, amennyiben a megjelenített pszichés

¹ A fordítás forrása: Hanns Sachs: *Film Psychology* (1928). In: James Donald, Anne Friedberg, Laura Marcus (ed.): *Close up, 1927-1933: Cinema and modernism*. Cassell, London, 1998, 250-254. o.

történesek beszéd előttiék vagy azon túliak; vagyis az automatizmusok – és mindenekelőtt azok az apró észrevétlen viselkedésbeli alkalmatlanságok, melyeket Freud tüneti cselekvéseként írt le - kerülnek az érdeklődés középpontjába. Freud szerint ezek az apró, önmagukban olyannyira hétköznapi és jelentéktelen cselekvések – mint például egy tárgy elejtése vagy elvesztése, öntudatlan játszadozás valamilyen kis eszközzel, általában gépies könnyedséggel végzett cselekedet elfelejtése vagy elmulasztása – jelzik leginkább a személy belső élményeit, vágyait és érzéseit; éppen azokat, melyeknek nincsen tudatában. Elfogadva a kinematográfia technikai adottságait, minden jó ítéletképességű filmes a kifejezés nélkülözhetetlen eszközeiként használja az ilyen részleteket; legtöbbjük természetesen anélkül, hogy a legkisebb elméleti tudása lenne tulajdonképpeni jelentőségükről. Régóta tudjuk, hogy létezik egy egyezés a különböző korok művészei, költői és a pszichoanalízis alapelvei között, és egyáltalán nem meglepő, hogy a filmművészetnek, a maga módján, át kell vennie, és tovább kell vinnie a nagyszerű hagyományt.

1. *Patyomkin páncélos*

Egy barátom, aki éppen most látta harmadszorra vagy negyedszerre Eisenstein filmjét, azt magyarázta nekem, hogy a filmbeli alakítás egy ponton nagyon erősen hatott rá, anélkül azonban, hogy fel tudta volna fedezni, mi volt az, ami megmozgatta. Ez az élmény minden egyes alkalommal abban a pillanatban jelentkezett, amikor a kapitány parancsára a fedélzetre viszik a vitorlavásznat. A művelet közben a tüzelésre felszólított szakaszvezető arca tisztán kiemelkedik egy pillanatra, amint néz. Az arcon látszólag nincs semmilyen különös kifejezés, és bármilyet is hordozna, köszönhetően annak, hogy csak a pillanat törtrészéig jelenik meg a képen, elveszne a néző számára.

Mivel a barátom egy különösen intelligens és tapasztalt filmes szakember, belső kényszert éreztem a rejtély megfejtésére, és amikor legközelebb megnéztem a filmet, megkülönböztetett figyelmet fordítottam arra a jelenetre, ami őt olyan mélyen megérintette, és ami önmagában olyan jelentéktelennek és mellékesnek tűnt. Lefestve a helyzetet: egyfelől a legénység vigyázállásban, szilárdan, zordan, a fegyelemtől gépszerűen – másfelől a matrózok ide-oda taszítva a düh, a kétségbeesés és a begyakorolt engedelmség egymásnak ellentmondó érzelmeinek útvesztőjében.

Amikor a kapitány a vitorlavásznat hozza magával, a feszültség tetőfokára hág, és együttérzésünk abba a kérdésbe sűrűsödik össze, melyik lesz az erősebb: az emberi könyörület vagy a fegyelem ereje? Lőni fog a legénység vagy visszakozik? Amikor ebben a pillanatban a legénység egyik tagja – akit eddig kiképzése folytán egy egyéniségétől megfosztott személynek, egy

pusztán gépiesen működő egységnek tartunk – elkülönül a csoporttól – egy mozdulat által (ami független és nem a fegyelem diktálta), azáltal, hogy hátranéz a vitorlavásonra, amit éppen visznek el – elárulja, bármennyire kevés is, az eljárásban érintett emberi oldalát, és felsejlik a kérdésünkre adott válasz. Tudjuk, hogy még a legénység is, teljességében egy érzéketlen gép, együttérzésre képes emberekből áll, és elkezdünk reménykedni.

A rendkívüli feszültség pillanatának létrehozásához a legfontosabb az volt, hogy az átváltozás hirtelen és váratlanul történjen a legnagyobb veszély pillanatában, a „Tűz!” parancsszó elhangzásakor. Csak ezáltal következhet be az erőteljes felszabadulás, amely magával ragadja a nézőket. De ahhoz, hogy ez működjön, csak a megjelenéskor legyen váratlan, ügyesen elő kell készíteni a néző elméjét. Valaminek benne kívánnia, sejtenie kellett, előre megéreznie egy eseményt, ami máskülönben rajta kívül maradt volna, furcsa, égi segítséget, a *deus ex machina* művét. Az erős pszichés felszabadulás érzése csak a remény és a félelem közti fájdalmas ide-oda mozgás hirtelen befejezésekor mehet végbe. A nézőnek előre kell látnia az események fordulatát anélkül, hogy önmaga tudatában lenne anticipációjának. A legénység-parancsnok arcának hirtelen látványa azok közé a dolgok közé tartozik, melyek elősegítik tudattalan elvárását. Természetesen a milliók közül, akik látták a *Patyomkint*, csak kevesen veszik észre az arc mozgását, de mindannyiukra olyan erős hatást gyakorol, mint a barátomra. A film így egyfajta idő-mikroszkópként tárul fel, azaz tisztán és félreismerhetetlenül mutat meg olyan dolgokat, melyek megtalálhatóak az életben, azonban általában elkerülik a figyelmünket.

2. Pudovkin: Anya

Itt is minden a feszültség pillanatának hatásos előkészítésén múlik. A fiú börtönben van, az anya azt reméli, hogy a látogatási idő alatt titokban át tudja adni neki a papírdarabot, ami megmutatja neki a szabadsághoz vezető utat. Rácson keresztül beszélgetnek egymással, és az anya csak arra figyel, hogy észrevétlenül a fia kezébe csempéssze a papírt. Két ór van jelen. Az egyiktől, aki mellette ül egy asztalnál, nem kell félnie. Minden felügyelő feladatát teljesíti: alszik! De a másik oldalán feszesen tartott fegyverrel a kezében az az ór áll, aki a beszélőre hozta a fiát, és majd újra elviszi: egy kifejezéstelen arcú durva ember, aki – mivel nincs más érdekesebb szemlélnivaló – folyamatosan a padlót bámulja. A rendező ekkor azáltal is megteremthetné a feszültséget, hogy több kísérletet hajtat végre az anyával, hogy átdugja a papírt a rácson, és minden esetben visszahúzza a kezét. Ezt a hatást erősíthetné a kéz közeli felvételeivel. Ehelyett egy sokkal szellemesebb módszert talált ki. Az ór mellett áll egy tál tej, és máris megjelenik a tárgy, ami leköti az ór figyelmét. Egy

csótány mászott bele, és próbál újra kijönni. Egészen addig nézi az őt, míg a csótány erőfeszítései célba nem érnek: a tányér biztonságos szélén van. Vigyorogva kinyújtja egyik ujját, és újra visszalöki, és mialatt ez történik, az anya belenyomja fia kezébe a papírdarabot. A feszültség fokozásának eszköze itt egy másik eseményre való áttolás, valamire, ami látszólag jelentéktelen, és nincs következménye arra, amitől egy ember élete függ. És milyen szellemesen van a jelenet kitalálva! A börtönélet rettenetes körülményeinek teljes kicsinyített mását tárja elénk, ahol mocskos és fertőzött az étel; és mintha véletlenül történne, megismétli a cselekmény fő vonalát: itt is, akárcsak ott, egy rabbal találkozunk, aki küzd a szabadulásért, de mindig visszalökik. Azonban ami az egyik számára a pusztulást jelenti, az a másiknak az első lépés a szabadság felé. Nem csupán egy ellentét jelenik meg itt, hanem egyidejűleg egy balsejtelem is. A fiú olyan kezek közé került, ahonnan nincs menekvés, olyan kezek közé, melyek könyörtelenül visszalökik őt, mikor már azt hitte, megmenekült. Így ez a jelenet előképként szolgál, mert a fiú később a katonák golyózáporába kerül, éppen miután kimenekült a börtönből. A két jelenet közti kapcsolat azonban még ennél is mélyebb. Olyan mélységet érint, amelyet a néző már nem az értelmével, csupán az érzéseivel tud követni. A tej az anyát szimbolizálja azon tulajdonsága révén, hogy az első és legfontosabb ajándék anyától gyermekének, egy ajándék, mely örökre összeköti azt, aki adja és azt, aki kapja.

A tejbe fulladt bogár nem csupán arra utal, hogy nincs menekvés a fiú számára, hanem arra is, hogy meg fog halni, nem a kíméletlen, szennyes börtönben, hanem szabad emberként anyja karjaiban. Így egy egyszerű, mellékes eseményben tömören összefoglalva és előre láttatva jelenik meg ennek a műalkotásnak a mélyen belül rejlő érzelmi értéke.

3. Lubitsch: *Három nő*

Egy pénzéhes fiatal férfi a vagyonáért egy idősödő nő szeretője lesz. Számításai teljesültével már nem tartja érdemesnek a nőt meggyőzni szerelméről. A nő egyáltalán nem gyanakszik, és a visszautasítások dacára állandóan felkínálkozik a vonakodó szeretőnek. A helyzet kényes, nem könnyű színpadon sem megjeleníteni; filmen, ahol a dolgok a szavak enyhítő leple nélkül, teljes durva valóságukban jelennek meg, az ábrázolása feloldhatatlan problémaként merülhet fel. Hogy találta a film készítője lehetségesnek, hogy filmre vigye ezt a helyzetet anélkül, hogy bármit is feláldozna annak éléből?

Egymás mellett ülnek egy díványon. A nő a férfinak dől, cirógatja, játszadozik a ruhájával. A nyakába borul. Játékosan rángatja a nyakkendőjét, végül kihúzza, így az a férfi mellényén lóg. A férfi visszatűri a helyére, így újra kifogástalanul áll.

Ebben az esetben a megjelenítés egyszerű és rövid. Nincs szó feszültségkeltésről, csak a kifejezhetetlen kifejezéséről egy apró, mellékes cselekedetre való eltolással. „Vetkőzz le” – mondja a nő, „Nem akarok” – válaszolja a férfi, de a tálalás annyira jól kigondolt, hogy mindketten úgy tehetnek, mintha a másik viselkedése egyszerűen tétlen ujjak játékosága lenne. A férfi azt választja, hogy nem érti meg, mit akar a nő, a nő pedig nem látja, hogy a férfi mit választ, azonban a néző igazi értékén kezelheti ezt a kis jelenetet, és egy pillanat alatt máris többet tud, mint amennyit egy hosszú felirat árulna el neki. A nézőnek elég világos a jelenet, és ez az „eltolás” éppen azon kifejezőeszközök egyike, amelyekre Freud hívta fel először a figyelmet, melyet a tudatalan használ mindenhol, például az álmokban és a viccben, hogy kijátssza a tudatos felismerést. Úgy tűnik, a filmművészet egy új mód arra, hogy elvezesse az emberiséget a tudatos felismeréshez.

Freud az *Álomfejtés* 263. oldalán² megmagyarázza a nyakkendő szimbolikus jelentését, amit természetesen sem a film nézője, sem a rendező, aki megalkotta, nem ismert. De ennek ellenére tökéletesen illik az „elszólás” vékonyan elkendőzött jelentésébe.

Papp-Zipernovszky Orsolya fordítása

² A magyar kiadásban a 251. oldalon. Sigmund Freud (1900): *Álomfejtés*. [Die Traumdeutung]. Ford. Hollós István. Helikon, Bp., 1985.

Erős Ferenc

PSZICHOANALÍZIS ÉS KULTURÁLIS EMLÉKEZET

jószöveg
műhely kiadó

M E G J E L E N T

Megrendelhető a Jószöveg Műhely Kiadótól: <http://www.joszoveg.hu>

Edited by Tihamér Bakó, Antal Bókay, Anna Borgos, Ferenc Erős (chairman of the editorial board), György Péter Hárs, György Hidas, Anna Kovács (technical editor), Kata Lénárd, Judit Mészáros, Júlia Vajda, Anna Valachi.

THALASSA is the journal of the Sándor Ferenczi Society, Budapest.

THALASSA is the title of Sándor Ferenczi's classical work.

THALASSA symbolically refers to the sea, the womb, the origin, the source. THALASSA is an interdisciplinary journal devoted to free investigations in psychoanalysis, culture and society.

THALASSA has roots in the historical traditions of Hungarian psychoanalysis, but is not committed to any particular school or authority.

THALASSA welcomes all original contributions, historical, theoretical, or critical, dealing with the common problems of psychoanalysis and the humanities.

DESCRIPTION OF THE PRESENT ISSUE (2010/1)

The present issue is devoted to the problems of the relationship between film art and psychoanalysis. After an Introduction by KATALIN BÁLINT and FERENC ERŐS, we publish three contributions in our MAJOR STUDIES section.

In her essay **The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan** JOAN COPJEC reflects on some misunderstandings of the Lacanian film theory.

EDINA FECSKÓ in her article **Hitchcock's *Vertigo*: professional and lay reception** article compares the formal professional interpretations and the informal viewer responses on Alfred Hitchcock's *Vertigo* (1958), a favourite subject of psychoanalytical film criticism. The author's aim is to explore the similarities and differences between the interpretations and responses of the two recipient groups. Examining the various motives preferred by the professional interpreters, she explores the conscious and unconscious contents embedded in the movie. Then she examines the professional interpretations in their relation to the projections of the common viewers. She presents the viewers' responses to *Vertigo*, based on an empirical research, in which she explores the free associations, personal memories, identification processes and sympathy choices of an audience of twenty viewers.

PÉTER MOLNÁR in his essay **Montage Theory and the Signifying Chain. The Gaze of the Law in Sergei Eisenstein's *Ivan the Terrible*** discusses a famous mon-

tage of the film. This montage reinterprets the narrative of the Russian czar Ivan IV by colliding the shots “Ivan” and “Icons of Christ”, putting the historical figure in the theological perspective of the Last Judgment. This method of montage seems to have the structure of an act, that solves an ethical duty, not just in the sense that the meaning of the ideogram realized by film is ‘ethical consciousness’ or ‘conscience’, but also in the sense that it produces a signifying chain (in the Lacanian sense of the term) that surrounds the Thing (*das Ding*), the main concept of Lacanian ethics.

In our WORKSHOP section we publish three contribution.

In her essay **The uncanny theatricality in David Lynch’s *Inland Empire*** VERA KÉRCHY analyses Lynch’s *Inland Empire*. She investigates how the tension of the two interpretations of psychoanalysis/psyche – linked to the two models of theatre outlined by Samuel Weber – emerges through the intermedial encounter of film and theatre. In her view, the film’s frame-story as a filmic self-referential operation causes the same effects as postmodern theatre: the actors’ peek from behind the mask, the disclosure of the apparatus which constitutes the fiction is related to the postmodern theatre’s ‘in-out’ oppositional logic. This idea of self-reflexive theatre can be put in parallel with the traditional interpretation of the Aristotelian conception of theatre in so far as it centralizes the self and the consciousness as agents able to govern the stage on which the fright with the unconscious takes place. This structuring governed by the logic of ‘in-out’, i.e. the structure of the postmodern theatre collapses in the film’s imaginary medium which inhibits the quotation marks (following from the ‘in-out’ structure of referentiality-textuality, actor-role) by revealing the ontological possibilities of the star’s transient figure in the process of dying. The impossibility of self-reflexivity is also related to the Weberian interpretation of the Aristotelian thoughts of theatre which Weber describes as the model of the ironic self exposed to the erratic unconscious.

ZOLTÁN KŐVÁRY and MELINDA LÁTOS in their contribution **Only a psychologist can help him... Dr. Bubó, a Hungarian “psychoanalytic cartoon”** discuss a Hungarian cartoon series, “Dr. Bubó”, which was created in the 1970s and has been popular since then. They argue that pieces of the series can be interpreted as “psychoanalytic animal fables”, because of different reasons. The creators renew Aesope’s and La Fontaine’s animal tales by using the ideas of a psychoanalytic discourse that we use in our everyday life, and by reflecting on Freud not without some irony. Dr. Bubó - the owl-doctor, who always suspects psychological constellations behind his patients’ problems and tries to figure out a psychological treatment – reminds the old Freud’s outfit: wise old man, with white beard and round glasses, smoking a cigar all the time. The episodes of the series are based on some psychological problems, and the performer animals are

often personalized metaphors, while the relationship between the three main characters (Dr. Bubó, his assistant Ursula and the police chief Hawk) seem to reflect on Freud's structural theory. Last but not least, the cartoons' linguistic jokes are based upon the use of a language which reflect the primary processes dominating the unconscious. These processes had been pointed out first by Freud, interpreting dreams, jokes and parapraxes.

IRA KONIGSBERG in her essay **"These shadows possess a power": The struggle for self-analysis in Ingmar Bergman's *Persona*** discusses Bergman's self-analysis in the mirror of psychobiography.

We also publish in this section a transcription of a round table discussion on *Szindbád*, a 1974 film by the Hungarian film director Zoltán Huszárik, and the "Szindbád" stories of the Hungarian writer Gyula Krúdy, on which the film is based. The round table discussion was held originally at the 2. Hungarian Conference on Psychoanalysis and Film in 2008. The participants of the round table were ANTAL BÓKAY and TIBOR GINTLI, literary critics, JUDIT SZÉKÁCS, psychoanalyst, DIÁNA GROÓ, film director, and GÁBOR GELENCSE, film critic.

In the ARCHIVES section we publish HANNS SACHS' 1928 article **Film psychology** in which he presents a psychoanalytic interpretation of Eisentein's *Battleship Potemkin*.

*

We accept contributions in Hungarian, English, German or French. Authors are requested to provide their papers with an English and/or Hungarian summary. Original articles, reviews, reflections, and suggestions should be sent to Dr. Ferenc Erős, Institute for Psychological Research of the Hungarian Academy of Sciences, Victor Hugo u. 18–22, H-1132 Budapest.

Phone/fax: (36-1)239-6043.

E-mail: thalassa@mtapi.hu erosf@mtapi.hu

Homepage: <http://thalassa.mtapi.hu>

THALASSA is published by the Thalassa Foundation, Budapest (address above).

The present issue of THALASSA was supported by the National Cultural Fund of the Republic of Hungary.

Thalassa is edited in cooperation with the "Theoretical psychoanalysis" PhD program of the Doctoral School in Psychology of the University of Pécs, and of the Institute for Psychological Research of the Hungarian Academy of Sciences.

Contents

Introduction (<i>Katalin Bálint and Ferenc Erős</i>)	3
---	---

MAJOR ARTICLES

<i>Joan Copjec</i> : The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan	5
<i>Péter Molnár</i> : Montage Theory and the Signifying Chain. The Gaze of the Law in Eisenstein's <i>Ivan the Terrible</i>	31
<i>Edina Fecskó</i> : Hitchcock's <i>Vertigo</i> : Professional and Lay Reception	45

WORKSHOP

<i>Vera Kérchy</i> : The Uncanny Theatricality in David Lynch's <i>Inland Empire</i>	63
<i>Zoltán Kőváry – Melinda Látos</i> : Only a psychologist can help him... Dr. Bubó, a Hungarian "psychoanalytic cartoon"	71
<i>Ira Konigsberg</i> : "These Shadows Possess a Power": The Struggle for Self-Analysis in Ingmar Bergman's <i>Persona</i>	77
Round table discussion	85

ARCHIVES

<i>Hanns Sachs</i> : Film Psychology (1928)	95
---	----

ENGLISH SUMMARIES	101
------------------------------------	-----