

további része ezzel már el is avult? A filmes alkotásnak tisztán empirikusnak kell lennie? Úgy vélem, nem. Azt hiszem, ezt a problémát eddig sosem sikerült meggyőző módon tárgyalni, mégis szükséges valami módon figyelembe vennünk a film anyagának véletlenszerű összetevőjét, melyet számításba kell venni a film készítését megelőző tervezési folyamat során. Nyilvánvalóan, ha egy film mindenre kiterjedő alapossággal készül, akkor a véletlen funkciójára már a *részletes forgatókönyv* megírásakor tekintettel kell lennie (sőt inkább ekkor, mint a vágás vagy a forgatás során), és így kell eljárnia mind a film textuális szintjén (eisensteini megközelítés), mind formai szintjén (a *cinéma vérté* újítása). Úgy tűnik, a film rendezője és aközött, amit forgat, egyfajta Heisenberg-féle határozatlansági reláció működik. Bármire irányítja kameráját, egyben módosítja is azt, hiszen filmjének tárgya – az élet maga – visszavonhatatlanul idegen eszközeinek kifinomultságától. Miképpen korunk fizikusai is szembekerültek a különféle elemi részecskék létével, a filmkészítőknek is számításba kell venniük eszközeik és önmaguk illetve az élet között húzódó elkerülhetetlen szakadékot (egyszer majd talán Eisenstein és Godard megközelítéseit ötvözve) annak érdekében, hogy képesek legyenek, e szakadék ellenére, az életet nyersanyagként feldolgozni és formába önteni a mű által, mely ezáltal csak még gazdagabbá válik.

Mester Tibor fordítása

Folytatás az előző oldalról.

„Legjobb korszakában” a híres kanadai szándékosan választott olyan technikát, mely közvetlenül filmből származik, és mellyel olyan esetleges, nem ellenőrizhető elemet vitt a képbe, amit korábban technikailag hibaként kezeltek: nevezetesen az abban az időben McLaren filmjeire olyannyira jellemző instabil figurákat.

LAURA MULVEY

A vizuális élvezet és az elbeszélő film¹

I. BEVEZETÉS

A) A pszichoanalízis politikai használata

Ennek az írásnak az a célja, hogy a pszichoanalízis elméletét segítségül hívva feltárja, hogy a film varázslatos hatását hogyan erősítik olyan már meglévő, az egyénben és az őt formáló társadalmi formációkban működő minták, melyek az igézet, a bűvölet létrejöttében szerepet kapnak. Először is azt vizsgálom meg, miként tükrözi, leplezi le a film a szexuális különbözőség egyszerű, társadalmilag rögzült felfogását – vagy hogyan új játékot vezet le –, mely meghatározza a képzeteket, a nézés erotikusságát és a látványt. Fontos, hogy tisztában legyünk azzal, milyen is volt a mozi a múltban, hogyan működött varázsa, ugyanakkor azt is meg kell kísérelnünk, hogy olyan elméletet és gyakorlatot alkossunk, amely képes a múlt moziját megkérdőjelezni. A pszichoanalitikus elméletet tehát politikai fegyverként használom, melynek segítségével bemutatom, hogyan befolyásolta a patriarális társadalom tudattalanja a film formanyelvét.

A falloctrizmus minden megjelenési formájának paradoxonja a kasztrált nő szimbólumára épül, ez ad neki értelmet és jelentést. A nő a rendszer sarokpontja: a női test „hiányossága” teremt meg a fallosz szimbolikus jelenlétét, és a fallosz a nő azon vágyát testesíti meg, hogy e „hiányosságát” megszüntesse. A közelmúltban a *Screen*ben megjelent, pszichoanalízis és a mozi kapcsolataról szóló írások² nem emelték ki eléggé a női forma

¹ A fordítás alapja: Laura Mulvey: „Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen* 16 no. 3. pp. 6–18. Magyarul megjelent a *Metropolis* „Feminizmus és filmelmélet”-számában: *Metropolis* 4 (2000) no. 4. pp. 12–23.

² L. *Screen* 15 no. 2. (Summer 1974) – a szerk.

megjelenítésének fontosságát egy olyan szimbolikus rendszerben, melyben a női test végső soron csak a kasztrációról és semmi másról nem szól. Röviden összefoglalva: a patriarchális tudattalan formálásában a nőnek kettős szerepe van. Egyrészt tényleges pénisznélküliségén keresztül jelképezi a kasztrációs veszélyt, másrészt gyermekét ezáltal emeli a szimbolikusba. Szerepe ezzel véget ér, a jog és nyelv területére nem hatol be, hacsak nem emlék formájában, ingadozva részint az anyai teljesség, részint a hiány emléke között. Mindkettő a természetben (vagy: Freud híres kifejezésével élve: az anatómián) alapul. A női vágy alá van vetve „a nő mint a vérző seb hordozója” képének, csak a kasztrációval összefüggésben létezhet, és ezen túllépni nem tud. Gyermekét saját, pénisz iránti vágyának jelölőjévé teszi (képezetében a pénisz a szimbolikusba való belépés feltétele). Vagy elegánsan meghajol, és az Atya és a Törvény nevében cselekszik, vagy küzd, hogy gyermekét a mélyben, az imaginárius félhomályában, maga mellett tartsa. A patriarchális kultúrában a nő tehát a férfi (mint másik) jelképeként áll, egy olyan szimbolikus rendszerbe fogva, melyben a férfi nyelvi hatalmán keresztül kiélheti fantáziáit és rögeszméit a nő néma képmásán, ahol a nő mint a jelentés hordozója, s nem mint a jelentés megteremtője áll.

Feminista szemszögből ez a gondolatmenet nagyon izgalmas, valóságos gyöngyszem, amennyiben a fallocentrikus rendszerben elszenvedett frusztrációk pontos összegzése. Közlebb vizinket elnyomatásunk gyökereihez, elősegíti a probléma pontos megfogalmazását és szembesít minket a végső kérdéssel: hogyan lehet szembesülni a tudattalannal – melynek struktúrája olyan, mint a nyelv (a tudattalan kialakulása egybeesik a nyelvi kezdetekkel) – a patriarchális nyelv kötöttségein belül. Új alternatívát nem tudunk a semmiből kreálni, de legalábbis elindulhatunk a szakítás felé oly módon, hogy a patriarchátust az általa rendelkezésünkre bocsátott eszközökkel megvizsgáljuk. Ezen eszközök közül nem az egyetlen, de az egyik legfontosabb a pszichoanalízis. Még mindig óriási szakadék választ el minket olyan fontos, a női tudattalant érintő kérdésektől, melyeknek csupán távoli

kapcsolatuk van a fallocentrikus elmélettel: ilyen például a leánygyermek szexualizálódása és viszonya a szimbolikushoz; a nemileg érett, gyermektelen nő; az anyaság a fallosz jelölőrendszerén kívüli; vagy a vagina. Ezen a ponton a pszichoanalitikus elmélet, ha mást nem is tehet, de legalább segíthet nekünk abban, hogy jobban megértjük a status quót, a minket fogva tartó patriarchális rendszert.

B) Az élvezet elpusztítása mint radikális fegyver

A film, mivel fejlett ábrázolási mód, azt a kérdést veti fel, hogyan struktúrája a tudattalan (melyet a domináns rend határoz meg) a látás módjait és a szemlélés élvezetét. A mozi az utóbbi pár évtizedben nagy változásokon ment keresztül. Már nem az az óriási tökebefektetésekkel alapuló monolitikus rendszer, amit a legmagasabb szintre a 30-as, 40-es és 50-es évek Hollywoodja emelt. A technikai fejlődés (16 mm-es film stb.) megváltoztatta a filmkészítés gazdasági feltételeit, így most már egyformán lehetséges kapitalista filmet vagy házimozi készíteni. Így jöhetett létre az alternatív filmművészet. Bármennyire öntudatos és ironikus volt Hollywood, mindig hű maradt saját rendezési elveihez, melyek tükrözték a mozi domináns ideológiai felfogását. Az alternatív film lehetőséget teremt, hogy olyan filmművészet szülessen, mely mind politikai, mind esztétikai értelemben radikális, és megkérdőjelezi a mainstream film alapfeltevéseit. Nem arról van szó, hogy ez utóbbit morálisan utasítanám el, csupán rá akarok világítani arra, hogy annak formai szabályai miképpen tükrözik az azt létrehozó társadalom pszichés berögződéseit, sőt hangsúlyozni szeretném, hogy az alternatív filmnek először is éppen ezekre a berögződésekre és esztétikai értelemben vett avantgárd mozi csinálni, de az egyelőre csakis mint ellenpont létezhet.

A hollywoodi (és minden befolyása alá került) stílus varázsa legjobb pillanataiban – nem kizárólagosan, de nagy részben – a vizuális élvezet mesteri és kielégülést nyújtó manipulálásából fa-

kadt. A versenytárs nélküli mainstream film az erotikát a domináns patriarchális rend nyelvébe kódolta. A nagyméretűben kiismert hollywoodi filmekben az elidegenedett néző, akit az erószinárius szülte emlékeiben élő hiányérzete, a potenciális hiánytól való rettegése gyötör, csak így, ezen kódok közvetítésével juthatott közel a kielégülés pillanatához: a formai szépségen és az őt meghatározó berögződöttségekkel való játékon keresztül. Ez a cikk arról szól, hogyan szövi át ez az erotikus élvezet a filmet, mi ennek a jelentése, de fő témája a nő képének központi helye. Úgy tartják, az élvezetet, a szépséget nem szabad elemezgetni, mert azzal megöljük. Ennek a cikknek pontosan ez a célja. Felmadnunk kell az ego kielégítését és megerősítését, ami eddig a filmtörténet csúcspontját jelentette. Nem azért, hogy a helyes valamit új, átformált élvezetet tegyünk – mely a valóságtól elvonatkoztatva nem is létezhet –, nem is valamiféle intellektualizált élvezetmélküliség kedvéért, hanem hogy lehetővé tegyük az elbeszélő játékfilm könnyedségének és teljességének totális tapasztását. Az alternatívát az az élmény jelenti, amikor magunk mögött hagyjuk a múltat anélkül, hogy megtagadnánk, meghaladva az elkopott vagy elnyomó formákat: amikor van merszünk elszakadni megszokott, élvezetet nyújtó elvárásainktól, hogy megalkothassuk a vágy új nyelvezetét.

II. A SZEMLÉLÉS ÉLVEZETE/ AZ EMBERI ALAK BÜVÖLETE

A) A film többféle lehetséges élvezetet kínál. Ezek közé tartozik a szkopofília. Bizonyos körülmények között pusztán a szemlélés is élvezet forrása, de éppígy lehetséges ennek az ellenkezője, vagyis gyönyörforrást jelenthet a szemlélés tárgyának is lenni. Erőde-tilog a *Három értekezés a szexualitásról*³ Freud a szkopofíliát

mint a szexualitást alkotó egyik ösztönt azonosította, mely az erószin zónáktól teljesen független vágyként jelenik meg. Ebben a műben Freud a szkopofíliát úgy határozta meg, hogy az mások tárgyként kezelése, kíváncsi és irányító tekintetnek való alávetés. Példáiban leginkább a gyermekek voyeurisztikus tevékenységét elemzi, azt a vágyukat, hogy saját szemükkal lássák, és bizonyosságot szerezzenek mindarról, ami titkos és tilos (mások nevééről, valamint retrospektív módon az ősjelenetről). Ebben az elméletében a szkopofília alapvetően aktív tevékenység. (Később, az *Ösztönök és ösztönorsók*⁴ Freud továbbfejlesztette elméletét, és a szkopofíliát elsődlegesen a pregenitális autoerotizmusmal hozta összefüggésbe, melyből a szemlélés élvezete analógiában tevődik át más élvezeti módokra. Szoros összefüggés áll fenn az aktív ösztön és annak későbbi narcisztikus formává való fejlődése között.) Habár az ösztönt más tényezők is befolyásolják – leginkább az ego felépítése –, mégis ez teremti meg az erószin alapot ahhoz, hogy másoknak tárgyként való szemlélésében élvezetet találjunk. Szélsőséges esetben perverziónak rögzülhet, kényszeres voyeuróket és kukkolókat hozva létre, akik számára a szexuális gyönyör egyetlen forrása a tárgyiasított másik személy aktív, elnyomó jellegű szemlélése.

Első pillantásra úgy tűnhet, a mozinak kevés köze van ahhoz a rejtett világhoz, melyben a mit sem sejtő áldozat ki van téve mások észrevétlen tekintetének. A vásznon minden teljesen kendőzetlenül jelenik meg. De a mainstream filmek zöme – és azokon teremtették meg – hermetikusan lezárt világot ábrázol, mely varázslatos módon, a közönség jelenlététől függetlenül bomlik ki, egyfajta kívülállóság-érzést kelte a nézőben, miközben voyeurisztikus fantáziájukkal játszik. Mindezen túl, a nézőtér sötétje (mely a nézőket is elszigeteli egymástól), valamint a

³ Ld.: Sigmund Freud: „Három értekezés a szexualitás elméletéről”. In: Freud: *A szexuális élet pszichológiája*. Budapest, Cserépfalvi, 1995. pp. 31–131.

⁴ Sigmund Freud: *Ösztönök és ösztönorsók. Metapszichológiai írások*. Budapest, Filum, 1997.

vásznon a fények és árnyak vakító villódzása közti végletes kontraszt tovább erősíti a voyeurisztikus szeparáció illúzióját. Bár a film valóságosan perreg, és azért van, hogy lássák, a vetítés körülményei és a narratív hagyományok azt az illúziót képesek keltetni a nézőben, hogy mások magánéletébe leshet be. Egyebek között a nézők pozíciója is egyértelműen olyan, hogy elősegítse exhibicionista készítéseik elfojtását és elfojtott vágyaik kivetítését a színészekre.

B) A film az élvezetet jelentő szemlélés ősi vágyát elégti ki, de ennél tovább megy, és a szkopofília nárcisztikus aspektusát fejleszti. A mainstream film hagyományai a figyelmet az emberi alakra összpontosítják. Az arányok, a terek, a történetek mind antropomorfikusak. A kíváncsiság és a szemlélés vágya keveredik itt a hasonlóság és a felismerés büvöletével: az emberi arc, az emberi test, az emberi forma és környezete közti kapcsolat, az ember látható jelenléte a világban. Jacques Lacan írta le, milyen meghatározó az ego felépítése szempontjából az a pillanat, amikor a gyermek felismeri saját képmását a tükörben. Lacan elemzésének több aspektusa is érdekes témánk szempontjából. A tükörstádium felismerése olyan életkorban következik be, mikor a gyermek fizikai vágyai meghaladják motoros képességeit, ami a felismerést örömtelivé teszi, mivel a gyermek úgy képzelet, tükörképi képességeitől távolabb, mint tapasztalatai szerint saját maga. A felismerésre tehát ráakadunk egy félreismerés: a félreismert képmást énje testi tükörzódéseként fogja fel, de a félreismert, sajátjánál tökéletesebbnek tartott testet ideális egóként, elidegenített tárgyként vetíti ki, melynek egoideálként való visszavetítése az énbe lesz az alapja később a másokkal való azonosulásnak. Ez a pillanat a nyelv megjelenése előtt következik be a gyermeknél.

E cikk szempontjából lényeges momentum, hogy az imaginárius szerveződésének, a felismerésnek/félreismerésnek, az azonosulásnak és ezáltal az én, a szubjektivitás első kifejeződésének alapját egy kép alkotja. Olyan pillanat ez, amikor a szemlé-

lés korábbi bővölete (ennek nyilvánvaló példája az anya arcának szemlélése) ütközik az öntudat első csíráival. Ez tehát a kezdeti pillanat a kép és önkép közti hosszú, szerelem és kétségbeesés jellemzte viszonynak, mely oly erőteljesen fejeződik ki a filmben és oly örömteli fogadtatásra lel a nézők soraiban. A film a vásznon és a tükör közötti különleges hasonlóságon kívül is (pl. az emberi alak keretbe foglalása környezetében) elegendő búvérővel rendelkezik ahhoz, hogy lehetővé tegye az ego átmeneti elvesztését, és ezzel egy időben annak megerősítését. A világról való megfélemledés érzése (nem tudom, ki vagyok és hol vagyok) – ahogy azt az ego később érzékeli – a képmás felismerése preszubjektív pillanatként nosztalgikus emléket idézi. A mozi ugyanakkor az egoideálok gyártásában is jeleskedik. Ez különösen a sztárrendszerekben valósul meg: a sztárok köré épül mind a vásznon való jelenlét, mind a vásznon zajló történet, ahogy eljártsszák a hasonlóság és különbözőség komplex folyamatát (a csillogó sztár a hétköznapi embert személyesíti meg).

C) A II. alfejezet A) és B) része a konvencionális filmi szituációban megvalósuló, a szemlélésben rejlő élvezet két egymásnak ellentmondó struktúráját vázolta föl. Az első, a szkopofilikus, a másik ember látványként való felhasználásából eredő szexuális ingerlés gyöngyöre. A második, mely a nárcizmuson keresztül és az ego fejlődése során alakul ki, a látott képpel való azonosulásból fakad. Mindezt a filmre vonatkoztatva tehát: az egyikhez elengedhetetlen, hogy az alany erotikus identitása elváljon a vásznon látott tárgytól (aktív szkopofília), míg a másik azt követeli meg, hogy az ego azonosuljon a vásznon látott tárgyyal, melyhez az szükséges, hogy a néző felismerje és csodálja a libidó mását. Az első a szexuális ösztönök, a második az ego-libidó funkciója. Ezt a kettőséget Freud alapvető fontosságúnak tartotta. Bár úgy látta, a kettő hat egymásra és átfedésben van, az ösztönkésztetés és az önfenntartás közti feszültség továbbra is jelentős polarizációt jelent az élvezet szempontjából. Mindkettő formatív struktúra, mechanizmus, nem pedig jelentés. Maguk-

ban nincs értelmük, csak valamilyen idealizációhoz kapcsolódnak. Mindkettő az érzelmi valóság iránt közömbös célokra irányul, és olyan tárgyiasult, erotizált világképet hoz létre, amely nagyban befolyásolja a szubjektum percepcióját, és gúnyt űz az empirikus objektivitásból.

A film története során a valóság különleges illúzióját alkotja meg, melyben a libidó és az ego közti ellentmondás olyan fantáziavilágban oldódik fel, melyben e két elem gyönyörűen kiegészíti egymást. A valóságban a vászon fantáziavilága alá van rendezve az őt létrehozó törvényeknek. A szexuális ösztönök és az azonosulás folyamata jelentéssel bírnak a vágyat kifejező szimbolikus rendben. A vágy, mely a nyelvvel együtt születik, lehetőséget ad az ösztönök és az imaginárius meghaladására, de vonatkoztatási pontja mindig születésének traumatikus pillanata marad: a kasztrációs komplexus. Így hát a szemlélés, bár küllemében kellemes, tartalmában mégis fenyegető lehet, és a nő, a nő ábrázolása/képe az, melyben ez a paradoxon kikristályosodik.

III. A NŐ MINT KÉR, A FÉRFI MINT A TEKINTET BIRTOKLÓJA

A) A szexuális egyenlőtlenség világában a szemlélés élvezete kételt: aktív/férfi és a passzív/női oldalra. A meghatározó férfitekintet kivetíti fantáziáit a női alakra, mely ennek megfelelően alakul. Hagymányos exhibicionista szerepükben a nők egyszerre vannak közszemlére téve és mások által megbámulva, megjelenésük erőteljes vizuális és erotikus hatást hordoz, ezáltal konnotálva a *megnézni valóság* fogalmát. A szexuális tárgyként kiállított nő az erotikus látvány vezérmotívuma: a posztterektől a sztriptűzig, Ziegfeldtől Busby Berkeleyig magához vonzza a tekintetet, kielégíti és egyben jelöli is a férfiúi vágyat. A mainstream film egyes kombinálja a látványt és a narratívát (figyeljük meg azonban, mennyire megtörik a diegézis folyamát a zenes-táncos számok a musicalekben!). A nő jelenléte a hagyomá-

nyos elbeszélő filmben a látvány elengedhetetlen eleme, de vizuális jelenléte hátrálthatja a történet kibontakozását, megtöri azt az események folyását az erotikus szemlélődés pillanataiban. Ezt az idegen jelenléte valahogy összhangba kell hozni az elbeszéléssel. Ahogy Budd Boetticher írja: „Az számú, amit a hősnő kiállít, vagy inkább amit megjelenít. Ő az, vagyis inkább az általa a hősnőben kiváltott szerelem vagy rettegés, esetleg az iránta érzett aggodalom, amit a hőst cselekvésre sarkallja. A nőnek önmagában nincs semmi jelentősége.” (Az utóbbi időben az elbeszélő filmben egy új tendencia jelent meg, mely megpróbálja teljesen kiiktatni ezt a problémát; így született meg a Molly Haskel által „fickós film”-nek nevezett típus, melyben a központi férfi szereplők aktív homoszexuális erotikája a figyelem megzavarása nélkül viszi előre a történetet.) Hagymányosan a vásznon megjelenő nő két szinten funkcionál: erotikus tárgy a történet szereplői szemében, és erotikus tárgy a nézőtérrel ülő néző számára is, miközben a feszültség a vásznon két oldalán lévő tekintete közt ingadozik. A görők történetbe ágyazása például lehetővé teszi, hogy a két tekintet technikailag egyesüljön anélkül, hogy a diegézis megtörne. A nő előadása a narratíva része, a nézők és a film férfi szereplőinek tekintete teljesen egybeolvad anélkül, hogy a narratíva hihetősége esorbát szenvedne. A táncoló nő szexuális hatása egy pillanatra a zenki földjére, saját terén és idején kívültre viszi a filmet. Ilyen hatást kelt Marilyn Monroe első feltűnése a vásznon *A folyó, ahonnan nincs visszatérés* [*The River of No Return*] című filmben és Lauren Bacall dalai a *Martini*-ban [*To Have and Have Not*]. Ugyanígy, egy lábról (Dietrichnél például) vagy egy arcról (Garbo) felvett hagyományos közelképek másfajta erotikát építenek a narratívába. A fragmentált test egy darabja lerombolja a reneszánsz teret, a narratíva megkövetelte mélységillúziót, sikerterítvé, kivágtat képkockához vagy ikonhoz hasonlóvá teszi a vásznon megjelenő képet, rontva ezáltal a hihetőséget.

B) Az aktív/passzív heteroszexuális munkamegosztás hasonlóképpen befolyásolja a narratív struktúrát. Az uralkodó ideológ-

gia alapelveinek és a mögöttük meghúzódó pszichés struktúráknak megfelelően a férfi nem képes elviselni, hogy szexuális tárggyá tegyék. A férfi nem szívesen nézi filmbeli exhibicionizmusát. Ennél fogva a látvány és a narratíva kettészakadása a férfi szerepét (a történet aktív előmozdítója, az események irányítója) erőszíti. A férfi uralja a film fantáziavilágát, de más értelemben is képviseli a hatalmat: ő a néző tekintetének hordozója, aki átvisszi azt a vásznonra, ezáltal semlegesítve a nő mint látvány diegézist zavaró hatásait. Mindezt az teszi lehetővé, hogy a film egy domináns főszereplő köré szerveződik, akivel a néző azonosulni tud. Miközben a néző azonosul a férfi főszereplővel⁵, saját tekintetét hasonmásának, filmbeli helyettesítőjének tekintetűvé teszi, így a főszereplő hatalma, melynek folytán az eseményeket kézben tartja, egybeesik az erotikus tekintet aktív erejével, a mindkettő a mindenhatóság kielégítő érzését adja. Ezért aztán a férfi sztar ragyogó tulajdonságai nem a tekintet erotikus tárgyáknak vonásaival esnek egybe, hanem annak a teljesebb, tökéletesebb, hatalmasabb ideális egónak a tulajdonságaival, mely abban a pillanatban születik meg, mikor a gyermek felismeri magát a tükörben. A történet szereplője képes aktívan cselekedni, irányítani az eseményeket, nem úgy, mint a szubjektum/néző. Hasonlóképpen, a tükörkép sokkal inkább ura saját testének. A nő ikonként való ábrázolásával ellentétben az aktív férfi alak (az azonosulási folyamat egoideálja) háromdimenziós teret követel meg, mely megfelel a tükörkép-felismerés terének, ami lehetővé teszi, hogy az elidegenített alany internalizálja saját imaginárius lényének megjelenítését. A hős környezetébe ágyazva jelenik meg. Ezzel kapcsolatban a filmnek az a feladata, hogy a teh-

⁵ Természetesen vannak olyan filmek, melyekben nő a főszereplő. Ennek a kérdésnek mélyreható vizsgálata azonban túl messzire vezetne. Pam Cook és Claire Johnston tanulmánya a *Mamie Stover* lázadásáról [*The Revolt of Mamie Stover*] egy eklatáns példán keresztül mutatja be, hogy a női főszereplő erje mennyire nem valóságos, hanem csupán látszólagos. L.: Pam Cook–Claire Johnston: „The Revolt of Mamie Stover”. In: Phil Hardy (ed.): *Raoul Walsh*. Edinburgh, 1974.

át legpontosabban reprodukálja az emberi érzékelés úgynevezett természeti viszonyait. A kamera technikai lehetőségei (különösen a mélységélesség) és a kameramozgások (melyeket a főhős reakciók határoz meg) a zökkenőmentes vágásokkal kombinálva (melyeket a valóságúság követel meg) mind az irányban hatnak, hogy elmosssák a film terének határait. A férfi főhős szabaddan irányítja a színteret, a térrillúzió színterét, melyben ő hordozza a tekintetet és ő teremti meg a cselekményt.

C1.) A III. alfejezet A) és B) része a nő filmbeli ábrázolása és a diegézis konvenciói közt húzódó feszültséget boncolgatta. Mindkettő a tekintettel kapcsolatos: a nézőével, aki közvetlen szinkopofilikus kapcsolatba kerül a vásznon látható női alakkal, amely pontosan az ő (férfifantáziát magába foglaló) gyönyörködésére szolgál, és a nézőével, akit elbűvöl hasonmásának a természetes tér illúziójában elhelyezett képe, mely hasonlóan kezesztül uralhatja és birtokolja a nőt a diegézis keretein belül. (Egy egész filmet fel lehet építeni erre a feszültségre és a két véglet közti ingadozásra. Mind a *Csak az anydaloknak van szárnyuk* [*Only Angels Have Wings*], mind a *Martiniqne* elején a nő a nézők és az összes férfi szereplő egyesült tekintetének tárgya. Elszigetelt, elbűvölő, szexualizált „kiállítási” tárgy. Am ahogy a narratíva előrehalad, a nő beleszeret a férfi hősbe és annak tulajdonává válik, elveszíti kifelé irányuló igézetét, általános érvényű szexualitását, táncosnőcske jellegét, erotikája teljesen alá van vetve a férfi stárnak. A hőssel való azonosulás, a hős hatalmából való részesülés révén a néző is – közvetve – birtokba veheti a nőt.)

A pszichoanalízis szemszögéből nézve a női alak mélyebb problémát jelent. A nő jelentése kapcsolatos még valamivel, ami folyamatosan vonzása alatt tartja a tekintetet, de amit ugyanakkor tagad is: ez a pénisz hiánya, mely a kasztrációs fenyegetésre utal, tehát kellemetlen érzéseket okoz. Végső soron a nő a szexuális különbséget jeleníti meg, a pénisz hiányát, melyről most vizuálisan is meggyőződhetünk, ami tárgyi bizonyítékként a kasztrációs komplexus alapját képezi, mely a szimbolikus rend-

be és a patriarchális törvénybe való belépés elengedhetetlen feltétele. A nő mint ikon, melynek célja a férfi (a tekintet aktív nyitójának) gyönyörködtetése, folyamatosan azzal fenyeget, hogy felidézze azt a félelmet, melyet eredetileg megjelent. A férfitudattalan számára két menekülési útvonal létezik, ha a tudni akar a kasztrációs szorongástól: az egyik az eredeti traumájáraeléréssel való foglalatosság (a nő tanulmányozása, a női titkoszatosság demisztifikálása), melyet a bűnös tárgy lekicsinylése, megbüntetése vagy megmentése ellensúlyoz (ez a megoldás jellemzi a *film noir*); a másik a kasztráció teljes tagadása, féltéssel való helyettesítése, vagy éppen magának a megjelenített alaknak a tiszte változtatása, így az nem jelent már veszélyt, ellenkezőleg megnyugtatóvá válik (ez a túlértékelés, a női sztár kultuszának gyökere). A második út, a fetisztikus szkopofília a tárgy fizikai szépségét emeli ki, átalakítva azt valami önmagában is kielégítő dologgá. Az első, a voyeurizmus ezzel szemben a szadizmusmal áll kapcsolatban: az élvezet a bűnösség megállapításából (melyhez azonnal a kasztráció képzete társul), az uralom megszerzéséből, és a bűnös személy megalázásából, megbüntetéséből vagy a megbocsátásból áll. Ez a szadiztikus oldal remekül illik a narratív műfajhoz. A szadizmus cselekményt követel – valaminek történnie kell, az egyik embernek rá kell kényszerítenie akaratát a másikra –, az akarat és az erő harcát, győzelmet/vereséget, mindezt az egymásutániség jellemzi, a történetnek kell, hogy legyen eleje és vége. A fetisztikus szkopofília azonban a lineáris időn kívül is létezhet, mivel itt a szexuális ösztön egyedül a látványra irányul. Ezeket az ellentmondásokat jobban megérthetjük, ha tanulmányozzuk kicsit Hitchcock és Sternberg filmjeit. Mindkettejükre jellemző, hogy gyakran a tekintet válik filmjük fő tartalmává, témájává. Hitchcock bonyolultabb, mert ő mindkét mechanizmust használja. Sternberg munkáiban viszont a fetisztikus szkopofília sok tiszta példáját figyelhetjük meg.

C2.) Közismert Sternberg egyik mondása, miszerint nem bánná, ha a filmjeit fejfelé vetítenék, mivel így a nézőnek a

szemével, illetve a szereplőkkel való érzelmi azonosulása nem bánná meg a kép tiszta élvezetét. Ez a kijelentés árulkodó, de csak Naiv, mert Sternberg filmjeinél valójában elengedhetetlen, hogy a nő alakja (az elemi példa Dietrich, aki egy egész filmciklus főszereplője) felismerhető legyen. De árulkodó is egyben, mivel azt a tényt emeli ki, hogy számára a keretbe fogott vetített kép az elsődleges, a narratíva vagy az azonosulás folyamata csak másodlagos következik. Míg Hitchcockot a voyeurizmus fűrkésző, szeszélyes oldala izgatja, Sternberg létrehozta az abszolút féttist, és a nő is hajlandó, hogy hagyja megtörni a férfi főhős acélos tekintetét (ami a hagyományos elbeszélő filmet jellemzi), vagyis felidézze azt a nézővel közvetlen erotikus kapcsolatban lévő képet, melyért. A nő (mint tárgy) szépsége és a vetített tér összeolvad, a nő már nem a bűn hordozója, hanem tökéletes alkotás, akinek a teste, melyet a közelképek stilizálták, felszabdaltta tesznek, a film tartalmává és a néző tekintetének közvetlen célpontjává válik. Sternberg csekély jelentőséget tulajdonít a mélységhatásnak, a kép majdhogynem egyszemélyes, ahogy a fények és árnyékok, csipkék, gőz, lombok, hálók, szalagok stb. leszűkítik a vizuális teret. A férfi főhős tekintete alig vagy egyáltalán nem közvetít semmit. Ellenkezőleg, az olyan homályos figurák, mint La Hesiere a *Marokkóban* [Morocco], akikkel a közönség nem tud azonosulni, inkább a rendezőt helyettesítik a vásznon. Sternberg ugyan gyakran hangoztatta, hogy filmjeinek a cselekmény csúcspontján mellékes eleme, mégis fontos megjegyezni, hogy azok szituációkra, s nem feszültségre épülnek, idejük inkább körtörős, mint lineáris, cselekményszöveget inkább félreértéseken és nem konfliktusokon alapul. De ami a leginkább „hiányzik”, az az erőteljes férfitekintet a jeleneten belül. A tipikus Dietrich-filmekben a dráma érzelmi csúcspontján, a nő erotikus jelentésének legfontosabb pillanataiban a szenvedélyesen szeretett férfi nincs jelen. Mások lesznek az események szemtanúi, mások figyelik őket. Az ő tekintetük egy a nézők tekintetével, nem pedig helyettesítik azt. A *Marokkó* végén Tom Brown már eltűnik a sivatagban, amikor Amy Jolly lerúgja aranyzanddját és utána indul.

A *Megbecstelenített* [*Dishonoured*] végén Kranau nem törődik Magda sorsával. Mindkét esetben az erotikus hatás, melyet a lány látszólag szentesít, a nézőket megragadó látványként jelenik meg. A férfi főhős nem ért, sőt mi több, nem is lát semmit.

Hitchcocknál ezzel szemben a férfi főhős pontosan azt látja, amit a közönség. Azokban a filmjeiben azonban, amelyekről általában szeretnék szót ejteni, a látvány szkopofilikus erotikán keresztül keltett bűvölete a fő téma. Ráadásul ezekben a filmekben ugyanazok az ellentmondások és feszültségek vannak jelen a hősben is, mint a nézőben. Különösen a *Szédültetés* [*Vértigo*], de a *Marnie*-ban és a *Hátsó ablakban* [*Rear Window*]-is, a nézés, a figyelés – váltakozva a voyeurizmus és a fetisztikus bűvölet között – a cselekmény központi eleme. Hitchcock trükkje, a nézés normális folyamatának további manipulálása, mely bizonyos értelemben le is leplezi azt, kihasználja az azonosulásnak általában az ideológiai helyességen és az elfogadott erkölcsiség felismerésén alapuló folyamatát, és rávilágít annak visszás jellegére. Hitchcock soha nem titkolta voyeurizmus iránti érdeklődését, akár filmről, akár valami másról van szó. Hősei a szimbolikus rend és törvény mintapéldái – egy rendőr (*Szédültetés*), vagy egy pénzzel és hatalommal rendelkező domináns férfi (*Marnie*) –, akiket szexuális késztetéseik kompromittáló helyzetbe sodortak. A hatalom, mellyel akaratukat szadisztikusan, illetve tekintetüket voyeurisztikusan rákényszerítik másokra, mindkét esetben a nőre mint tárgyra irányul. Ezt a hatalmat két dolog is alá támasztja: egyrészt a törvényesség, másrészt a nő bűnössége felőli bizonyosság (utalva a kasztrációra a pszichoanalízis értelmezése szerint). A valódi perverziót alig takarja az ideológiai korrektség vékonyka leple: a férfi a törvény oldalán áll, a nő a másikon. Az azonosulási folyamat ügyes felhasználásával és a szubjektív, a férfi főhős szemszögéből fényképezés szabad alkalmazásával Hitchcock a hős helyzetébe kényszeríti a nézőket, akik kénytelenek a hős kényelmetlen tekintetét osztani. A közönség elmerül a vásznon és a diegézisen belül megteremtett voyeurisztikus helyzetben, mely paródiája a saját, moziban elfoglalt hely-

zetének. A *Hátsó ablak* elemzésében Douchet Hitchcock filmjét a mozi metaforájaként fogja fel. Jeffries a közönség, a szemközti háttér történései pedig a vászonnak felelnek meg. Miközben figyelemmel kíséri az eseményeket, tekintete erotikus dimenzióvá bővül, ami a dráma központi témája. Barátnője, Lisa iránti szexuális érdeklődése már alaposan megcsappant, a nő inkább csak nyűg számára, és ez egészen addig tart, amíg Lisa a megfigyelői oldalon marad. Amikor átlépi a szobájakat és a szomszédok házat elválasztó határt, erotikus kapcsolatok újjászültek. Nemcsak mint távoli jelentéssel teli képet figyeli lencséjén keresztül; úgy is látja mint bűnös behatolót, akit rajtakap és büntetéssel fenyeget egy veszélyes férfi, ezért Jeffries végül megmenti. Lisa exhibicionizmusa már korábban nyilvánvalóvá vált abból, milyen megszállottan foglalkoztatja őt az öltözködés és a divat, mennyire vágyik arra, hogy a vizuális tökéletesség passzív megtestesítője legyen; Jeffries voyeurizmusa szintén következik munkájának jellegéből: fotóriporter, akinek az a dolga, hogy történeteket találjon ki és képeket rögzítsen. Rákényszerített tételege azonban, mely nézőként a székéhez köti, egyenesen a mozinézők képzeletbeli pozíciójába helyezi őt.

A *Szédültetés*ben a szubjektív fényképezés uralkodik. Egyetlen flash-backtól eltekintve, melyben Judy nézőpontjából látjuk az eseményeket, a narratíva arra épül, amit Scottie lát vagy éppen sággal nem lát. A közönség pontosan az ő nézőpontjából követi szexuális megszállottságának elhatalmasodását, és az azt követő kétségbeesést. Scottie voyeurizmusa nyilvánvaló: beleszeret egy nőbe, követi és kémkedik utána anélkül, hogy valaha is beszélt volna vele. Szadisztikus hajlama éppilyen egyértelmű: úgy dönt (mégpedig szabad akaratából, hiszen korábban sikeres ügyvéd volt), rendőr lesz, ezáltal lehetőségé nyílik, hogy másokat üldözzön, illetve utánuk nyomozzon. Így történik, hogy követi, megfigyeli, végül beleszeret a női szépség és titokzatosság tökéletes képébe. Amikor ténylegesen szembekerül vele, erotikus vágya abban merül ki, hogy megtörje és folyamatosan záporozó kérészkérdések segítségével szóra bírja. Azután a film második ré-

tetet kell felszámolni. Három különféle tekintet kapcsolódik a filmhez: a kameráé, mely rögzíti az előtte zajló eseményt a közönségé, mely a végterméket figyeli; és a szereplőknek a film illúzióján belül egymásra irányuló tekintete. Az elbeszélő film hagyományai tagadják az első kettőt és alárendelik azokat a harmadiknak, azzal a tudatos szándékkal, hogy kiiktassák a kamera tolazkodó jelenlétét és meggátolják a közönség távolságtartó tudatosságának kialakulását. E két hiány (a felvétel folyamatának tárgyi létezése és a néző kritikus olvasata) nélkül a játékfilm elveszíti valóságosságát, kézzelfogható jellegét, igaz voltát. Mivel azonban azonnal, amint erre ez a cikk is rámutat, a tekintet struktúrája a narratív játékfilmben már premisszáiban is ellentmondásos: a nő képe mint kasztrációs fenyegetés folyamatosan veszélyezteti a diegézis egységét és tolazkodó, statikus, egyszemélyes férfisként át- meg átróli az illúzió világát. Így hát a kétfajta – fizikailag jelen lévő, térben és időben létező – tekintet újra és újra alárendelődik a férfi ego neurotikus szükségleteinek. A kamera olyan mechanizmussá válik, mely megteremti a reneszánsz tér illúzióját, az emberi szemnek megfeleltethető folyamatos mozgást, valamint a reprezentáció ideológiáját, mely a szubjektum érzéklése köré épül; a kamera tekintetének tagadása lehetővé teszi, hogy olyan valószerű világ jöjjön létre, melyben a néző filmbéli helyettesítőjének játéka hitelesnek tűnik. Egyidejűleg a néző tekintete is meg van fosztva egy természetes képességétől: amint a nő fetisiztikus ábrázolása azzal fenyeget, hogy megtöri az illúzió varázsát, és az erotikus kép közvetlenül (vagyis közvetítő nélkül) a néző szeme előtt jelenik meg, a fetiszizáció ténye, mely a kasztrációs félelmet leplezi, megfagyaszítja a tekintetet, a nézőt a székhéhez szögezi, és megakadályozza, hogy valamennyire is elszakadjon az előtte lévő képtől.

A tekintetek eme bonyolult egymásra hatása a film sajátossága. A film konvencióinak monolitikus együttesére mérendő első csapás (melyet a radikális filmkészítők tulajdonképpen már meg is tettek) a kamera tekintetének felszabadítása, hogy visszanyerje tér- és időbeli valóságát, valamint a néző tekintetének felsza-

badítása, utat nyitva a dialektika, a heves elhatárolódás felé. Képtelen, hogy mindez szétzúzza a „láthatatlan vendég” kielégülést, élvezetet és kiváltságait, ugyanakkor arra is rávilágít, mennyire a voyeurisztikus aktív/passzív mechanizmusokra épült a film. A nők, akiknek a képét kisajátították és folyamatosan használták erre a célra, legfeljebb csupán szentimentális sajnálkozással figyelhetik a hagyományos film hanyatlását.

Juhász Veronika fordítása

szében újraélti kínzó szerelmét, melyet e képmás iránt érzett, és annyira imádott titokban figyelni. Judyt Madeleine-ként állítja újra, akit arra kényszerít, hogy a legapróbb részletekig balvárá hasonmásává váljon. Madeleine – exhibicionizmusa és machizimusa révén – Scottie aktív sadisztikus voyeurizmusának ideális passzív ellenpontja. Tudja, szerepet kell játszania, és tőle tában van azzal, hogy csak akkor őrizheti meg Scottie szemébe érdeklődését, ha végigjátssza, majd újra és újra eljátssza ezt a szerepet. De az ismétlésbe beleerőpán, és a férfinak sikerül lelepleznie bűnösségét. A férfi kíváncsisága győzedelmeskedik, és a nő elnyeri büntetését. A *Szédülés*-ben a nézés erotikus töltése felvezeti a nézőt, aki saját bűvöletének csapdájába esik: a narrátor vagy olyan tevékenységek szemtanújává, részesevé teszi, melyeket maga is végez. A hitchcocki hős ebben a filmben egyértelműen illeszkedik a szimbolikus rendbe, legalábbis a narratíva szempontjából. Rendelkezik a patriarchális felettes én minden tulajdonságával. Így aztán a néző, akinek minden esetleges aggályát eloszlatja az a tény, hogy filmbéli helyettesítője nyilvánvalóan a törvény oldalán áll, a hős szemén át, vele együtt figyel, míg végül gossá nem válik saját bűnrészesége, hiszen leskelődésének helyessége morálisan megkérdőjelezhető. A *Szédülés* jóval több, mint a rendőrség perverzitásáról szóló széljegyzet; a film fő kérdései az aktív/megfigyelő és a passzív/megfigyelt szexuális szerepek közti szakadék és a hősben megtestesülő férfi szimbolikus hatalma. Marnie szintén szerepet játszik Mark Rutland tekintete előtt, és álarcot vesz fel: a bámulnivaló, tökéletes bálványképpét. Mark Rutland is a törvény oldalán áll mindaddig, amíg kényszerképzete – a nő bűnös, valami titkot rejtget – el nem uralkodik rajta: minden vágya, hogy tetten érje és vallomásra kényszerítse, hogy aztán megmenthesse őt. Így hát ő is bűnrészesessé válik, hiszen visszaél hatalmával. Övé a pénz és a hatalom, így hát a kecske is jóllakhat és a káposzta is megmarad.

IV. ÖSSZEFOGLALÁS

Az ebben tárgyalt pszichoanalitikus háttér szoros kapcsolatban van azzal, milyen élvezetet vagy gyötrelmet kínál nézőinek a hagyományos elbeszélő film. A szkopofilikus ösztön (mások erotikus tárgyként való szemlélésében rejlő élvezet) és a vele szembeálló egolibidó (mely az azonosulási folyamatokat alakítja) azok a képződmények és mechanizmusok, melyekre ez a fajta film épít. A nő megjelenítése mint a férfi (aktív) tekintetének (passzív) nyersanyaga egy lépéssel továbbviszi a gondolatmenetet a reprezentáció tartalmának és felépítésének területére, továbbá ideológiai jelentésmezőt biztosítva a patriarchális rend számára annak kedvenc filmi formájában, az illúzióteremtő elbeszélő filmben. Az érvelés ezután visszakanyarodik a pszichoanalízis területére, a nő képi reprezentációja a kasztrációt jelöli, és olyan voyeurisztikus és fetisizisztikus mechanizmusokat vált ki, melyek lehetővé teszik a nő által jelképezett fenyegetés megkezelését. Ezen egymásra ható szintek egyike sem elidegeníthetetlen sajátja a filmnek, de csak a filmben valósulhat meg ezeknek a tökéletes és gyönyörtűsleges ellentmondása, hiszen a film képes egyedül a nézőpont váltakoztatására. A nézőpont határozza meg a filmet, vagyis annak váltakoztathatósága és leleplezhetősége. Ez teszi a film voyeurisztikus lehetőségeit olyannyira különbözővé attól, amire például a sztriptíz, a színház, a revü stb. képes. A film messze túlmegy azon, hogy csupán kihangsúlyozza a nő nézínvalóságát, a mozi arra is rávezet, hogyan kell a nőt nézni, hogy látványvá váljon. A film időt (vágás, narratíva), illetve teret (távoltság váltakoztatása, vágás) uraló jellege közt húzóóó feszültségre építve, a mozi jelrendszere megteremti a tekintetet, a világot és a tárgyat, megalkotva ezzel a vágyhoz szabott illúziót. Le kell rombolnunk ezt a jelrendszert és annak a külső formatív struktúrákkal való kapcsolatát, csak ezután szállhatunk szembe a mainstream filmmel és az általa nyújtott élvezettel.

Először is (beféjezőképpen) a hagyományos mozi nyújtotta élvezet alapvető elemét, magát a voyeurisztikus-szkopofil tekin-