

## 10.

# Pszichoanalízis a filmművészetben

### 10.1

#### A film a díványon

A filmelmélet módszercentrikus paradigmán belül elhelyezhető negyedik nagy ágát a pszichoanalízis inspirálja. Talán inkorrektnek tűnhet ez a besorolás: a pszichoanalízist valójában nem jellemzi a többi tudományhoz hasonló módon módszer; sőt olykor arra sem törekszik, hogy tudományként jellemezzék. A kérdés érdemi részének érintése nélkül is el kell viszont mondanunk, hogy a pszichoanalitikus indíttatású filmelmélet nagyrészt úgy viselkedett, mint bármilyen más tudományos megközelítés: kijelölte az illetékességét, interpretálta az adatokat, modelleket dolgozott ki és igazolásukra törekedett. Természetesen nem hiányoznak azok az írások sem, ahol ez a szemlélet gyengébben érvényesül, főleg ahol a Freud, Jung vagy Lacan gondolataira való hivatkozás néhány kulcsszó egyszerű átvételére redukálódik: az effajta gyengeség viszont nemcsak e területen fordul elő. Vannak olyan írások is, ahol a komplex magyarázat vágya a szisztematikus vizsgálódás kötelezettsége fölé kerekedik: főleg a hetvenes években látható az a tendencia, hogy az alapkérdések megoldását várják a pszichoanalízistől ahelyett, hogy a film funkcionálási módjának feltárására használnák. De épp ebből következik a megközelítés helyének meghatározása: nem neveznénk antimetodikusnak, inkább a módszercentrikus és a posztmetodikus kutatás között helyeznénk el mint a hetvenes évek egyik szemléletmódtól a másikig vezető egyik nagy tematikáját. Ezért döntöttünk úgy, hogy itt, a második teoretikus paradigmába tartozó elméletek tárgyalása végén kerítünk sort rá: egy kutatási gyakorlat bemutatásának ideális végszava, s ideális felütés egy új paradigmához.

Ezt szem előtt tartva rajzolhatjuk meg irányzatainak térképét.<sup>1</sup> Ha az 1945 utáni írások együttesére nézünk, három vonulat tűnik föl. Az elsőt, habár ez a legterjedelmesebb, nem fogjuk részletesen áttekinteni. A hozzá tartozó szerzők a pszichoanalízist kritikai módszerként kezelik: ez azt jelenti, hogy leltározzák az adott filmben meglevő jeleket, vagy szisztematikus felméri diszkurzív eljárásait. A cél, hogy a

<sup>1</sup> A filmművészetről szóló pszichoanalitikus indíttatású írások kimerítő bibliográfiája található a következő kötetben: S. Ferrari: *Psicoanalisi Arte e letteratura. Bibliografia generale 1900-1983*. Parma, 1985. Pratiche.

tökéletesen nyílnak látszó felszín alatt megragadjanak valami elhallgatott vagy épp csak érintett dolgot, amely egy mélyebb, teljesebb, autentikusabb „igazságot” rögzít. A gyakorlatban pedig azt jelenti, hogy leleplező jelek, elszólások segítségével rekonstruálják, amit egy film önkéntelenül mond ki. Tulajdonképpen a pszichoanalitikus kezelés spontán kiterjesztésének egyik formája ez, ahol a rendező a páciens, a film a vallomás, s a kritikus (vagy a figyelmes néző) az analitikus szerepét játssza.

Példa lehet erre az eljárási módra Fernandez könyve Eizensteinről (1975) és Spoto Hitchcockról szóló munkája (1979). Bár minőségük nagyon eltérő, mindkét szerző azokat a traumákat keresi, amelyek gyerekkorukban érhatték a rendezőket, s komplexusokat hoztak volna létre bennük, amelyek aztán bizonyos témáikban vagy műveik ismétlődő szereplőtípusaiban tükröződnek. Nem kommentálom a pszichoanalízis ilyen (néha nagyon is felületes, bár eredetileg Freud által szentesített, olykor nagyon is hozzávetőleges) alkalmazását: mint már említettük, inkább a kritika, mint a film elméletéhez tartozik.

A második vonulat már inkább a mi kutatási területünkön belül húzódik: az ide tartozó szerzők nem klinikai anyag gyanánt hasznosítják a filmet, hanem önmagában vizsgálják, hogy kiemeljék a pszichoanalízis hatáskörébe tartozó vonásait. Különösen a film és a tudattalan bizonyos termékei (főleg az álmok) közti kapcsolatokat elemzik, hogy megtudják: az utóbbiakban érvényesülő folyamatok magyarázhatják-e a film működését. Tehát nem az alkotó, hanem a film kerül, hogy úgy mondjuk, a díványra. De tekintsük át ezt a vonulatot részletesebben is.

## 10.2

### A film és az álom: hasonlóságok és átfedések

A film és az álmok hasonlósága a legkorábbi időktől kezdve foglalkoztatta a teoretikusok fantáziáját. 1945 után a filmológia berkeiben bukkan föl újra a téma, a *filmhelyzet* általa kezdeményezett szisztematikus kutatásával párhuzamosan. Lebovici a *Psychanalyse et cinéma* (Pszichoanalízis és film) címet viselő tanulmánya szerves képet ad erről az irányzatról. A tanulmány elsődleges célja annak bizonyítása, hogy a film az álombeli gondolkodáshoz nagyon közel álló kifejezőeszköz. Nagyon sok közös vonás látszik alátámasztani ezt a feltételezést. Mindenekelőtt látványjellegük: a filmnyelvhez hasonlóan „az álom szinte kizárólag vizuális jelegyüttes” (Lebovici 1949, 50). Nagy a manipulációs szabadságuk: „sem az álomképeket, sem a filmképeket nem egyesítik szilárd, erős idő- vagy térbeli kötelékek” (uo.). Egyikben is, másikban is hiányzik a szigorú oksági viszony: „az álombeli képsorhoz hasonlóan a film szekvenciáit kevésbé a logikai kapcsolatok, inkább az asszociáció és a képzelet kapcsolai” fűzik össze. Nagy vonalakban grammatikájuk is egybeesik: „az olyan technikai eljárások, mint a kép elsötétedése, a kocsizás nem ugyanazok-e, mint amelyekkel egy álmodó él?” (uo.). Végül egyformán sugallatokra hatnak minket: amint az álomképekben, a filmen szintén „semmi sem nyilvánvaló;

minden csupa utalás”. A végkövetkeztetés szerint „a film minden klasszikus fajtája meglehetősen álomszerű anyagot kínál nézőjének” (uo.).

Ebből kiindulva Lebovici egy második célt is maga elé tűz: demonstrálni kívánja, hogy a film nézője nemcsak az elé tárt anyag miatt, hanem a befogadási szituáció miatt is párhuzamba állítható az álmodóval. A bizonyítékok megint csak nem hiányoznak. Mindenekelőtt a vetítés körülményei: az elsötétített terem, a testi elszigeteltség, a pszichikai magárahagyottság, a képek irrealitása mind az álom körülményeihez hasonlít. Továbbá a film nézőjében olyan empatikus elfogadást ébreszt, amely az egyszerű passzivitástól távol, a felszabadult önátadáshoz viszont annál közelebb áll (uo. 53. o.), s amely az álmodó és álma közti kapcsolatra emlékeztet. Végül a nézőt a moziból való távozáskor elfogó könnyű kábulat „a félálommal analóg, mikor nem akar elszakadni az álmától, s szeretné az egyes epizódok megismétlésével meghosszabbítani azt” (uo. 54. o.). Tegyük hozzá ehhez az identifikáció folyamatát (amelyen át a néző egyik vagy másik szereplővel azonosul), illetve a projekció folyamatát (amelyen keresztül a néző saját problémáit vetíti ki a szereplőkre): a lélektanban ezt hívják transzfernek. Ez nemcsak a film és az álom közeli rokonságát bizonyítja (a film álom, és álmok anyaga), de a kettő közti kontinuitásra is következtethetünk belőle: a filmmel való találkozásunk formája, a tapasztalat, amit kínál, s az általa bennünk felszabadított dinamizmusok – főleg ahogy „előcsalogatja a szó mitologikus értelmében vett narcizmust” (uo.) – közvetlenül lelki életünkbe kapcsolódó dologgá avatják.

A kutatásnak ehhez a vonulatához, amelyet Lebovici tanulmánya jól reprezentál, más tudósok is kapcsolódtak. Cesare Musatti Lebovici ismertetett tanulmányával egy időben s ugyanabban a folyóiratban megjelent írásában (Musatti 1949) szintén a filmet és az álmot hasonlítja össze. Szerinte az általuk létrehozott kétféle reprezentációnak azonos, egyedi „valóságkarakter” van, amely egyszerre az élet másolatává és tőle egészen különbözővé teszi őket. Ez a film- és álomképeket egyaránt jellemző státus legalább részben megmagyarázza, miért olyan könnyű egyikük anyagát a másikba átvinni, hiszen közismerten gyakran dolgozunk föl álmunkban filmtöredékeket. Ha ehhez végül hozzátesszük, hogy a túlzott azonosulásnak köszönhető „filmfóbiáknak” számos klinikai esete ismeretes, a pszichoanalízis film iránti érdeklődését törvényszerűnek tekinthetjük: a film által beindított mechanizmusok a pszichikai univerzum teljes egészét érintik.<sup>2</sup>

A problematika a filmológia körein kívül is előkerül. Néha az álom és a műalkotások közti kapcsolatokról szóló általánosabb reflexióba illeszkedik: a cél ekkor feltárni a mindkettőt irányító lelki folyamatokat.<sup>3</sup> Máskor az álmokat, álmodókat mutató filmek

<sup>2</sup> Musatti filmművészetről szóló számos írása közül lásd legalább a *Psicoanalisi e vita contemporanea*. Torino, 1960, Boringhieri. Szintén a filmológia köréből emlékeztetünk még Y. Deprun tanulmányára: *Cinéma et transfert*. In: *Revue Int. de Filmologie*, 1947/ 2.

<sup>3</sup> Lásd különösen J. Chasseguet-Smirgel: *Pour une psychanalyse et de la créativité*. Paris, 1971, Payot.

vizsgálatához kötődik: a cél ekkor segítségükkel megtalálni a film által gyakorolt varázs gyökereit.<sup>4</sup> Végül pedig – legalábbis az utóbbi időben – gyakran társul a pszichoanalízis film iránti érdeklődésének harmadik vonulatához.

### 10.3

#### A film és a lelki készülék<sup>5</sup>: azonos működési mód?

Ez az irányzat, úgy tűnik, bizonyos módon radikalizálja az előző kettő eljárását. A filmet közvetlenül a lelki készülék mintáját követő masinériának tekintik: nem titkos zugokba világító eszköznek, nem is a tudattalan manifesztációi megfelelőjének, hanem a pszichoanalízis által tanulmányozott struktúrákat és dinamizmusokat meghosszabbító, magába foglaló jelenségnek tartják. A filmhelyzetben énünk formálódásának a neurózis és a pszichózis kialakulásában is szerepet játszó kulcsmozzanatai tűnnek föl; a film alapjait alkotó eljárások az álmokat, az elvétést, a hallucinációt létrehozó mechanizmusok tükörképeként jelennek meg; a visszatérő filmmotívumok pedig (a hasonmás, a tükör, az álarc, vagy stilisztikai szinten a látót és a látott tárgyat szembeállító mező–ellenmező) a filmművészet egyfajta tudatalattiját leplezik le. Ennek következtében a pszichoanalízis többé nem a film bizonyos vonásaival foglalkozó stúdiumként, hanem kulcsként lép föl, mely által megérthető működése és felépítése.

Hogy jobban betájoljuk ezt az irányzatot, emlékeztetünk néhány körülményre. A hetvenes évek elején alakult ki, tehát egy olyan időszakban, amely általában is kedvezett a pszichoanalízisnek. Ebben az időben nagyon élénk volt az érdeklődés az ideológia mechanizmusai s különösen aziránt, ahogy a szubjektum önmagát és társadalmi tapasztalatát megjeleníti: ebben a kontextusban a pszichoanalízis a lehető legmegfelelőbb eszköznek tűnt az egyes ábrázolások dinamikája, háttere és gyökerei felderítésére. Ennek kettős következménye lett: egyrészt a pszichoanalízis alkalmazásának „terjedése”, érdekkörének kiszélesítése s fogalmi közhasználatúvá tétele gyakran nem szakmabeli tudósok bevonásához vezetett; másrészt a pszichoanalízis integrális alkalmazása kapcsán felmerült az az elvárás, hogy fokozatosan a teljes

<sup>4</sup> Lásd például R. T. Eberwein: *Film and the Dream Screen*. Princeton, 1984, Princeton University Press. Eberwein azt javasolja, hogy tekintsük analogikusnak a filmhelyzetet és az onirikus szituációt, úgymond genetikus alapon: az első álmok, mint Lewin „dream screen”-ről szóló munkája már bebizonyította, a gyermek éntudatának megjelenéséből, illetve egy olyan támaszból kiindulva születnek, amelyre kivetítődnek, mint például az anyamell vagy helyettese; a film pedig pontosan ezt a pszichikai struktúrát reaktiválja, amikor létrehozza a vászon és a néző kettősét. Épp ezen az alapon lehet az álomtapasztalatot explicit vagy implicit módon felidéző filmek vonatkozó passzusait elemezni.

<sup>5</sup> A „pszichikai apparátust” a magyar Freud-fordítási tradíció a „lelki készülék” kifejezéssel adja vissza. Bár a terminus nem túl szerencsés, s a mellette szóló érvek már elévültek, az azonosíthatóság kedvéért, illetve a mintájára képzett „filmkészülék” kifejezés miatt (ebben az esetben nemcsak az apparátus szó maga, hanem a szókapcsolat is többszörösen foglalt) mégis ezt a kifejezést használjuk. – A ford.

reprezentációkutatás élére kerülve az ábrázolások alapjait, azok ideológiai implikációit feltáró modelleket dolgozzon ki.

Másodszor arra kell emlékeztetnünk, hogy ez a vonulat Lacan Freud-olvasatának nyomán alakul ki: ez magyarázza a pszichikai és a nyelvi jelenségek összekapcsolásának szándékát, valamint az elmélet nyíltan antipozitivistá stílusát. Anélkül, hogy itt valami szerencsétlen, ügyetlen összefoglalással próbálkoznánk, az irányzat megvilágítása kedvéért emlékeztetnünk kell Lacan néhány gondolatára. Eszerint a tudattalan úgy strukturálódik, mint egy nyelv, s ez a struktúra a differenciák és megvonások játékán nyugszik. Tehát mint minden struktúra, elemeit ellentét révén definiáló vonatkozások halmazából áll; s mint minden más jelentésstruktúra, valami *jelen nem létét* feltételezi, tekintve, hogy minden jel értéke abból adódik, hogy valami ténylegesen hiányzó „helyett” (vagy e „valamiként”) szerepel. Vagyis az oppozíció és a hiány (amelyet a fallosz, illetve a kasztrációtól való félelem reprezentál) úgy a lelki, mint a nyelvi struktúra rejtjelkulcsa. Mármost a differenciát és a megvonást lehet homályba burkolni és kiigazítani, s lehet elfogadni és működtetni. Az *imaginárius dimenzió* a teljesség illuzórikus érzetét hozza létre: gondoljunk azokra a (mentális, ikonikus stb.) reprezentációkra, amelyek mintha egy világot kínálnának, amikor valójában éppen megvonják, s a játék irányításának érzetét adják a szubjektumnak, amikor valójában éppen hogy megszbáják a helyzetét és a cselekvését. A *szimbolikus dimenzió* viszont nyitva hagyja a játszmat: a reprezentáció tartalma jelölők kombinációjának és rekombinációjának összegeként (mint tiszta *trompe-l'oeil*) tűnik föl; a szubjektum pedig nem a diskurzuson kívüli vagy fölötti, hanem annak láncolatában levő entitásként (mint jelölő a jelölők közt) ölt alakot.

Ez az irányzat háttere. Jól tetten érhető két tudós, Jean-Pierre Oudart és Jean-Louis Baudry írásában, akik azt a szerepet elemzik, amelyet a film a nézőjének szán.

Kezdjük Oudart-ral. A *Cahiers du Cinéma* hasábjain megjelent s nagy visszhangot keltő írása Lacan „*varrat*” („*sutura*”) fogalmát eleveníti fel, amellyel „a szubjektum saját diskurzusa láncához való kapcsolódását” jelölik. Ha meg akarjuk érteni a film működését, abból a tényből kell kiindulni, hogy minden vászonra vetített jelenet meghosszabbodik a képzeletbeli negyedik s elvileg őt lezáró falon túli hipotetikus hely felé, ahova sosem tekinthetünk be, ahonnan viszont a jelenet látható: minden látható térhez kapcsolódik egy láthatatlan tér, a Hiány tere. Ebben a térben helyezkedik el a néző, jobban mondva a néző képzeletbeli alakja. Ezt az alakot Oudart következetesen „a Hiányzó”-nak nevezi. Ami tehát a vásznon megjelenik, e Hiány, e Hiányzó jelölője: azért van ott, hogy arra utaljon, ami nincs ott, s amely épp hiánya által ad státust neki. Vagyis a Hiány teszi lehetővé, hogy „a kép belépjen a jelölők rendjébe” (Oudart 1969a, 37). Mármost a filmképek egymásutánjában adódó jelölők összekapcsolódhatnak és egyesülhetnek: olyan „összjelölő” jön így lére, amely ugyanúgy, a megvonáson keresztül, a Hiány folytán létezik majd. De nézzük a film egyik specifikus eljárását, a mező-ellenmezőt: mi történik akkor, ha két beállítás „szembenéz”? Egyrészt mint mindig, kirajzolódik a láthatatlan, a hiány zónája; másrészt viszont (legalábbis a második beállításban) egy jól látható személy vagy tárgy kerül

ebbe a zónába, s ittlétével érvényteleníti a láthatatlanságot, a hiányt. Tehát a mező-ellenmező űrt nyit, s nyomban be is tölti. A Hiányzó tere ekkor a *jelen nem lét* és a vele szemben fölénybe kerülő jelenlét keveredésének helye lesz: imaginárius filmtérre változik, amely visszhangot ad a beállításoknak: egy „ott levő” személy vagy tárgy felé hosszabbítja meg, s egy hozzáférhető világ részeivé, nem a hiány jelölőivé; hanem jelentésmozzanattá teszi őket.

A varrat épp a „Hiányzó eltörlése, s feltámadása valami másban” (uo. 38. o.), amely egy üres dobozt imaginárius térré, s imagináriusan benépesítetté tesz, s az egyes beállításokat a már látott fragmentumok újrendeződésén át visszafelé, illetve egy új fragmentum várása által előre is beköti. Ennek a játéknak köszönhetően a jelölők láncza Hiányt kapcsol magába, majd átváltoztatja és önmaga megszilárdítására és lezárására használja fel. Ez a játék a film által feltételezett s Hiányzóként beállított néző-szubjektum helye körül forog, amely szubjektum (vagyis a Hiányzó) egyben a film folyamatosságát és teljességét garantáló elem is. Tegyük hozzá, hogy ez nemcsak a mező-ellenmezőhöz tartozó játék: minden olyan alkalommal létrejön, amikor a film úgy kezeli a beállításokat, mintha egy koherens és tényleges világ részei volnának (vagyis túllépve az egyszerű Összjelölő logikáján). S tegyük hozzá azt is, hogy nem minden film működik így: például Bresson vagy Lang ezt a mechanizmust „szétszedni” látszanak, mintegy magát a működést megmutatva.

Oudart nemcsak a közvetlenül ezt követő (a problémát körülhatároló s két hozzá kapcsolható filmes eljárással példázó) írásában (1969b) tér vissza a varrat témájára, de kicsivel későbbi írásában is (1971), amely a „varratolt” ábrázolásból születő „valóság-effektust” vizsgálja (a jelenet pontosan úgy „tart”, mint a világ), s ellentétbe állítja a „valóság effektusával” (ekkor a dolgok konzisztensek, s e konzisztencia a továbbiaktól függetlenül „ottlétet” biztosít nekik). De térjünk most át egy másik írássorozatra, amely szintén a nézői szubjektum szerepére s a körülötte levő dinamikára összpontosít.

Jean-Louis Baudry két tanulmányáról van szó, amelyek a *Cinéthique* (1970/7–8.), illetve a *Communications* (1975/23.) hasábjain jelentek meg (később pedig kötetben is – Baudry 1978).<sup>6</sup> A *Cinéthique*-ben megjelent, több témát tárgyaló (s ezért később is előkerülő) írása a film általában vett gépezetéből kikerülő ideológiai effektusokat az egyes filmek tartalmától függetlenül kívánja azonosítani. Ezek az effektusok két jelenség, a valóságot filmreprezentációvá változtató munkálatok homályba burkolása s a néző számára támpontot jelentő transzcendentális szubjektum létrehozása körül forognak. Ami az elsőt illeti, elég arra gondolni, hogy a kamera a valóságot önmagukban fény és mozgás nélküli képkockák sorozatává írja át, s hogy a vetítógép újra fényt és mozgást visz e képkockákra, s ezzel olyan képsorrá változtatja őket, amelynek a vásznon valóságarculata lesz. Ezek a lépések vagy világossá válnak, s ekkor ismeretér-

<sup>6</sup> Ahhoz, hogy Baudry filmről szóló tanulmányait teljesen megértsük, figyelembe kell vennünk irodalommal kapcsolatos munkáit is, lásd különösen *Ecriture, fiction, idéologie*; és *Freud et la „création littéraire”*. In: *Tel Quel: Théorie d'ensemble*. Paris, 1968, Seuil.

tékük lesz, vagy rejtetté, s ekkor ideológiai többletértéket nyernek, mint ahogy egy áru gyártási titka is gazdasági érték-többletet jelent. A film „gépezete” magától értődően ez utóbbira van predesztinálva. A második jelenség is a „gépezet” működésének terméke. A felvevőgép tulajdonképpen a quattrocento camera obscurájának egyenes leszármazottja, s így centrális perspektíva alapján szerveződő térben funkcionál. Mármost a perspektíva vetítővonalainak kiindulópontja egybeesik a megfigyelő szemével, aki így (a látványt alakító tekintet miatt) uralja a képet, s ugyanakkor (az ugyanezen a tengelyen található enyészpont miatt) elszakad tőle. Ez lehetővé teszi, hogy transzcendentális szubjektumként tekintsen magára, amit a vetítés körülményei is elősegítenek. A vászon, a terem, a székek mintha csak a lacani tükör fázisainak mintájára működő feltételrendszert teremtenének, amelyben a gyermek (8–18 hónapos kora közt) az „én” mint imaginárius formáció első vázát létrehozza. A sötét terem különösen erős vizuális koncentrációt tesz lehetővé; a székek, amelyekben elnyúlunk, redukálják motorikus reakcióinkat; mindenekelőtt pedig ott a vászon, s gyermekkorunk tüköréhez visz minket, amelyben egy testet (a mienket) láttunk, s felismertük magunkat egy *tőlünk különböző dolog* vonásaiban.

Ez itt a fontos: a néző azért tekinti magát szubjektumként, mivel a film az énformálódás esszenciális fázisát reprodukálja; az összeálló s lassanként teljességükben megmutatkozó motívumokat nézve azt a közeget látjuk viszont, amelynek segítségével először láthattuk magunkat egészben és kívülről. A néző azonosítja magát a vásznon cselekvő szereplővel, saját énjének projekciójával, és az azt éltető, tehát benne kivetülő saját „én”-jével egyaránt. Tehát akár a diegetikus, akár az extradiegetikus *szubjektummal*, mindenképpen az egóban gyökerező identitású entitással azonosul (viselve egy ilyenfajta összefüggésrendszer minden ideológiai következményét). Ebből pedig számunkra az következik, hogy a filmművészet egyfajta lelki pótkészülék-ként működik; sőt magát a filmhelyzetben fellépő elemek összességét is – hogy teljesen nyilvánvalóvá tegyük az utalást – *készüléknek* vagy *berendezésnek* nevezhetjük.<sup>7</sup>

Baudry visszatér a filmkészülék témájára a *Communications*-ben megjelent írásában is. Ez alkalommal Platón barlanghasonlatáig nyúl vissza. A platóni szituáció elemei és a vetítéskor szerephez jutó elemek analóg volta nyilvánvaló (a helyhez kötött emberek, örökké háttal a fénynek, a dolgok körvonalait reprodukáló árnyképek, a barlang fala, amelyre ezek a képek kivetítődnek stb.), de ugyanígy találunk analógiát az álommal is (például az álombeli képek egyedi valóságstátusa). A felvetődő probléma így a három szituációban kifejeződő vágy fajtája lesz. Alapjában véve a percepció vagy reprezentáció utáni vágy kifejeződéséről van szó, helyesebben egy hallucinatorikus valóság vagy több mint valóságos valóság (a percepció és a reprezentáció átfedéseinek gyümölcse) megtapasztalásának vágyáról. A filmművészet sokkal valóságosabban nyújtja azt, amiről az álom mondhatni fiziológiaiag gondoskodik, s amit Platón mítosz

<sup>7</sup> A francia „dispositif” szó két különböző olasz fordítást („apparato” és „dispositivo”) enged meg (amelyek közül az apparato az angol „apparatus”-hoz hasonlóan explicitebbé teszi a pszichizmusra való utalást, de gazdasági-ipari szereplők csoportját is jelöli).

formájában fejezett ki: „reprezentációkarakterű, de percepcióként adódó érzékelést” kapunk, s így egyszerre hallucinatorikus természetű s szélsőségesen valóság hatású dolog elé állít minket. Ebben az értelemben a film lelki kiegészítő-készülék, „szimuláló-berendezés”: megkonstruál minket, szubjektumokat, s legmélyebb vágyainkkal szembesít.

Oudart és Baudry elemzéseire számos kutató visszatért, pontosította, kiegészítette. Itt nem tudjuk részleteiben követni a meglehetősen heves vitát: később, más kontextusban találkozunk még a hozzászólások némelyikével. Inkább a kutatás egy másik irányzatára térünk rá, amely egyidejű és kapcsolatban áll az itt tárgyalt gondolatmenettel.

## 10.4

### A szignifikáció és a motívum

A filmművészet és lelki életünk közti szoros rokonság nemcsak a szubjektum megteremtésén, hanem a filmek visszatérő fordulatain és témáin is látszik. Ez a meggyőződése annak a – szintén a harmadik nagy kutatási vonulaton belüli – irányzatnak, amely szorosan kötődik az előbbihez, bár részben el is válik tőle: nem a vászon/moziterem/néző együtttest vizsgálja, hanem a filmtextust; tárgya nem a filmkészülék, hanem film által aktivált *szignifikációs eljárások* s az általa kidolgozott *motívumok*.

Thierry Kuntzel elméletével szemléltethetjük ezt a kutatási irányzatot. Innovatív elemzéssorozatában többször is arra a gondolatra jut, hogy egy film formálódása ugyanazokon a eljárásokon nyugszik, mint egy álom formálódása. Így az *álommunka* mintájára bevezethető a *filmmunka* fogalma: mindkét esetben ismétlések, transzformációk, utalások, álcázások játékaival van dolgunk, amely egyik esetben a latens álomtartalom és a tényleges álom, másokban két stádium, két szint vagy a film két része közt fejlődik ki.

Kuntzel részenként alakítja ki ezt a hipotézist. Például egy animációs kísérleti rövidfilm elemzésében (Kuntzel 1973) megjegyzi, hogy a film egyszerre két dolog: egy, a vetítógépen való átfutásra szánt szalag és egy a vásznon életet nyerő mű. Amikor az első stádiumból a másodikba lép át, egyrészt mozgásra tesz szert, másrészt eltörlődnek az egyedi képkockák; persze továbbra is működnek, de rejtve. A szituációt egy szójátékkal foglalja össze: mikor a filmszalag átfut a vetítőn, kibomlik és álcázódik (a Kuntzel által használt francia defilément mindkettőt jelenti). A filmmunka mindenekelelt ez az átlépés az egyik állapotból egy másikba, a vele járó haszonnal és veszteségekkel (vagy hogy a pszichoanalízis nyelvén szóljunk, elfojtásaival és rezi-duumaival). De nemcsak ez: a filmtextus fokozatos kibomlása is a filmmunkához tartozik. Ezen a szinten két megint csak a álommunkát idéző nagy eljárás jelenik meg: a sűrítés és az eltolás. Az elsőre Lang *M – Egy város keresi a gyilkost* (M) című filmje a példa, amelyben a veszély film elején még elszórt jelei mondhatni a gyilkos árnyékában sűrűsödnek össze (Kuntzel 1972, 36). A másodikra pedig Shoedsack és Pichel *Legveszélyesebb játzmája* (The Most Dangerous Game) hozható fel, amelyben a kezdet-



ben szisztematikusan bevezetett témák, mint a betegség vagy a cápák az elbeszélés folyamán eltűnnek, átalakulnak (Kuntzel 1975b, 182).

Ez utóbbi megfigyelések nemcsak a *filmmunka* kibontakozásának módját teszik érthetővé, látni engedik bázisát is: vagyis az árnyék, a beteg, a cápa *motívumait*, amelyek kiemelkednek szöveg felszínéről, s azt állandó vonatkoztatási pontokhoz horgonyozzák. Nem rögzített, adott pszichikai csomópontot jelölő szimbólumokról, inkább a jelölők láncolatának strukturálására, az azt mozgató dinamika megjelölésére szolgáló elemekről van szó. A motívumoknak tehát egy textus szignifikációjához, inkább szignifikáns voltához, mint a jelentéséhez van közük. Vannak köztük az adott filmben tipikus motívumok, mint a beteg vagy a cápa, mások pedig, mint a *Legveszélyesebb játszmában* is előforduló bejárati ajtó vagy könyv tágabb érvényűnek látszanak; megint mások, mint a hasonmás vagy a tükör, a *filmmunkára* mint olyanra, a film audiovizuális textussá konstituálódására utalnak.

S ezen a ponton visszatérhetünk a *filmkészülékre*: az utóbbi motívumok, amint közelről mutatják a film háttérében folyó munkát, megjelölik a „gépezet” összetevőit is; sőt mivel az mindig a lelki készülékhez igazodik, az utalást általánosabban kell értelmeznünk. A *Legveszélyesebb játszma* egyik szekvenciájában a Zaroff elől menekülő Eva és Rainsford egy sötét barlangban bújnak meg, s aggódalmasan kémleli a megvilágított bejáratot; Zaroff megjelenik a fényben, megszólítja a két szökevényt, nyíllal lövő rájuk, de nem találja el őket. Ez a szituáció a filmvetítés körülményeire is, és az „eredendő jelenetre” is utal, amelyet a filmművészet reaktivál. Eva és Rainsford valójában a tekintetét a sötét terem egyetlen fényes pontjára szegező néző pozíciójában van; különböző magatartásuk pedig (a nő tart a közeli veszélytől, a férfi nem) a néző azonosulás és távolságtartás közti ingadozásait adja vissza. A szubjektív alkalmazása, amelynek következtében a néző pontosan ugyanazt látja, mint a szereplők, erősíti ezt az analógiát, ami tovább is kiterjeszthető. A néző a maga részéről látja az ő szemével néző szereplőket is, mert „egy lépéssel hátrébb áll”, mint a filmben őt képviselő Eva és Rainsford. Ebben az értelemben a Melanie Klein által leírt Gretéhez hasonlít, aki jobban tudja kilesni a szüleit az ágyban, mint öccse, lévén hogy annak háta mögött, kicsit távolabb áll. Az analógiába Zaroff is beilleszkedik: ő a vásznon megjelenő, látható, de nem látó pozícióban áll, a szeretkező szülők pozíciójában, akik nem tudják, hogy kilesik őket. Kuntzel következtetése, hogy az elemzett szekvenciakettős érvényű. Kivehetünk itt egy „globális készüléket: egyrészt a látható, de nem látó szereplők (Zaroff, a szülők) körülhatárolt (a fák közti tér, a barlang bejárata, a barlang) jelenetében, másrészt ezt az eredendő jelenetet látó vagy látni igyekvő néző (Rainsford, Eva, az öcs) az előbbi határon túli, mintegy színfallal (a barlang bejárata, az ágytámla) leválasztott második jelenetében, amelyet egy következő néző (Gretchen, a *Legveszélyesebb játszma* nézője) lát. Ez az utóbbi néző, aki együtt látja s gyakran az előbbi (a jelenetben részt vevő, rejtekhelyen bujkáló) nézőnél jobban látja mindkét jelenetet, isteni tudással rendelkezik”<sup>8</sup> (Kuntzel 1975b, 96–97).

<sup>8</sup> Utaljunk itt az eredeti szójátékra: „avoir un (sa)voir divin”.

Kuntzel írása természetesen más problémákat is érint: mindenekelőtt az analízis problémáját magát, amely szerinte bekapcsolódik a szignifikáció folyamatába; ezért alkalmaz gyakran a film dinamikáit utánzó írásmódot, vagy a jelentést egy másik jelentés mögött létrehozó (és elrejtő) szójátékot. A film tényleges eljárásaival és motívumaival összefüggésben az analízis formáira Raymond Bellour, vagyis az a kutató is figyelmet fordít, aki a most tárgyalt irányzatot talán mindenkinél jobban testesíti meg.

Egy főleg amerikai filmekkel s különösen Hitchcock, Lang, Minnelli filmjeivel foglalkozó, a hetvenes évek végén készített s végül 1979-ben kötetbe gyűjtött igen gondos elemzéssorozatban Bellour a lényeges problémák egész sorozatát tekinti át. Különösen azt vizsgálja, hogyan hoz a klasszikus filmművészet működésbe egy szimmetriák és aszimmetriák, kapcsolatok és szakítások, ismétlések és variációk folytonos játékára épülő struktúrát. Ehhez három tényező járul döntően hozzá. Először is a „rímek”: a klasszikus filmekben folytonosan visszatérnek az akár formális szinten (tér vagy mozgástípusok), akár tematikus szinten (cselekvések, például a nézés) azonos karakterű beállítások vagy beállításcsoportok. Gondoljunk arra, mikor Melanie a *Madarakban* (Birds) bejárja és újra bejárja Bodega Bayt, vagy az *Észak-északnyugat*-beli (North by Northwest) repülőgép-támadásra, amelynek áldozata Thornhill: a két szekvencia (Bellour két fontos elemzésének tárgya) egyformán egy elemcsoport szisztematikus ismétlődésére épül. Második tényező a sűrítés és az eltolás: az elemek folytonos visszatérése lehetőséget ad az előzőleg különböző mozzanatok közt megszóló vonásokat összegző beállításokra és a korábbi mozzanatokat felülíró beállításokra egyaránt. Erre példa a *Madarakban* az a négy beállítás, amelyben a sirály lecsap Melanie-ra: egyrészt sűrített formában közlik azt, amit a szekvencia második fele is, másrészt a Mitch nőre vetett tekintetében már megnyilvánult agressziót teszik át más formába (lecsap – szemmel ver). Másik példa az *Észak-északnyugatból* a repülőgéptámadás végén levő beállítások: egyrészt korábbi szituációkat (érkezés – indulás) ismételnék megfordítva, másrészt újraformulazzák például Thornhill közlekedési eszközökhez való viszonyát (az agresszió eszközei – a szökés eszközei). Harmadik tényező a töréspont: adott pillanatokban a kialakult rendet megváltoztató s újdonságokat hozó beállítások törnek a filmbe, az egyensúlyok és megfelelések játéka megbomlik. Ezek a törések olykor rímelnek egymásra; viszont mindig anomáliát vagy kizökkenő mozzanatot jeleznek. Anomáliát láthatunk például a *Madarak* esetében, a Melanie által Mitch nővérenek ajándékozott kalitka közelképében, ahol egyformán elvesz Mitch és Melanie tekintete (egy olyan részletben, ahol a nézés/nézett konstrukciója dominál, a közelben vett tárgyat nem látja senki, sem azt nem látják, aki adja). A kizökkenő jelentésmozzanat példája az *Észak-északnyugatban* (egy olyan filmbe, amelyben szintén gyakori a tekintet elvesztésével jelzett töréspont) a közlekedési eszközök rendszerébe nem igazán beleillő s ezzel más alkalmi asszociációkat kiváltó repülőgép esete lehet.

Tehát a rím, a helyettesítés és a törés: ezekre építi a klasszikus film a maga egyidejűleg összhangon és diszsonancián alapuló szerkezetét. Olyan struktúra ez,

amely egy sajátos, redundanciákból, késleltetett áthallásokból, váratlan áttörésekből s az őket követő integrációból összetevődő menetet ad a filmnek. Olyan struktúra, amelyben megjelenhet bizonyos „szisztematikus elferdülés”: minden illeszkedik mindenhez, de azért a latens aszimmetriákat is jelzi. S mindenekfölött olyan struktúra, amely úgy a filmben, mint máshol az elbeszélést szolgálja. Egy elbeszélés mindig onnan kezdődik, hogy valami nem stimmel; s ott fejeződik be, ahol a szálak a helyükre kerülnek (vagy legalábbis úgy látszik, hogy oda kerültek). Közben pedig ismétlések sorakoznak, amelyek egyrészt megpróbálják helyreigazítani azt a diszharmóniát, ahonnan az elbeszélés elindult, másrészt keresik azt az új összhangot, ahol befejeződhet. Tehát az elbeszélés ismét a differencia kedvéért (hogy álcázza, s egyben emlékeztessen is rá); másrészt ismét a megoldás kedvéért is (hogy valamit megoldjon, s egyben önmaga is megoldódjék). A klasszikus narratív filmnek (vagy egyszerűen a narratív filmnek) ez a nyitja.

Épp az a fontos, hogy ez a szimmetriát és aszimmetriát egyaránt magában foglaló struktúra minden történet sajátja. Ha van elbeszélés (legyen az olyan jól fésült, mint a klasszikus filmben, vagy épüljön másféle egyensúlyokra, mint a modern filmben), azért van, mert van szakítás, ismétlés, egyeztetés. Ez a narrációt megalapozó struktúra olyasmit is mozgósít, amely egész pszichikai univerzumunkat érinti, vagyis a vágyak jelentkezését s törvények alá rendelődését. Vegyük például a differencia kedvéért, illetve a megoldás kedvéért való ismétlést: a késztetések dinamikáját, gyakran átütő rohamát, ismétlődő jelentkezését, folytonos álcázódását, (látszólagos) megrendszabályozását utánozza – láthatólag tökéletesen. Sőt, úgy tűnik, épp a késztetések dinamikája a film nagy előszeretettel és visszatérő jelleggel alkalmazott modellje. Ebben az értelemben a filmben működő folyamatok és a pszichikai folyamatok ekvivalenciáját ki kell terjeszteni: nem korlátozódik pusztán a sűrítés vagy az eltolás eszközeire, az építmény alapjait is érinti. A mező-ellenmező elrendezés is azt mutatja, hogy a film a pszichikai folyamatok által járt utat futja be újra. Ez a gyakran használt eljárás, amelyben a különbözőség és a visszatükrözés is szerepet játszik, csaknem vegytiszta állapotában fejezi ki azt a (bekebelezésre s ugyanakkor az alteritás feltárá-sára irányuló vágyból álló) relációt, amely a képzelet szintjén az alanyt egy tárgyhoz köti. Példaként nézzük újból a *Madarak* Bodega Bay-szekvenciáját! Egy férfi és egy nő, egy pillantás, amely fokozatosan összeköti őket: ez a beállítások váltakozását tagoló vágy logikája...<sup>9</sup>

De még tovább is mehetünk. A klasszikus narratív film struktúrája nem annyira az általában vett késztetések dinamikájára, mint inkább a vágy megjelenését és törvény alá rendelődését legintenzívebben kifejező problémára utal, s ez Oidipusz „Oidipusz és a kasztráció végzetét a legapróbb textuális operációkig ható rezdülésként kell értenünk” (Bellour 1979, 245). Oidipusz valójában nagyon jól ismeri a differenciát és a megoldás kedvéért való ismétlést: a törvényszegés (vagyis anyja iránti vonzódása) exorcizálására, (az anyja más nővel való) helyettesítésének kidolgozására, a (kasztrá-

<sup>9</sup> Bellour kifejezetten „narcisztikus megkettződésről” beszél (Bellour 1979, 22).

ciótól való) félelem álcázására, a (családi, társadalmi) rendbe való új belépés kikényszerítésére használja fel. Különbözőség és azonosság, szakítás és új illeszkedés: ezek az Oidipusz-történet alaprejtjelei. S e szerint a kulcs szerint kell olvasni úgy a filmben felbukkanó s a töréseket fennhatóság alá vonó rímegyüttest, mint az elbeszélést tagoló s a valóság szilánkjából egy koherens, folytonos és átlátható világot kialakító rímfelettit. Oidipusz bélyege ott van a filmen mint jelölő objektumon (vagyis a filmtesten) és a filmnarráción is. Sőt a két szint közti megfelelések is ennek köszönhetőek: „A film alárendelt. Úgy rendeli magát alá az elbeszélésnek, mint a szubjektum Oidipusznak. A narráció azt beszéli el, amire a filmtest gesztusai állandóan utalnak: vagyis az átmenetet egyik egyensúlyi helyzetből a másikba, egyik szintről a másikra” (Bellour 1979, 244). Tehát megerősítés és utalás: kapcsolat van a film strukturálódása és (saját) narrációjának strukturálódása között. Ez utóbbi kiterjeszti a lépéseket, amelyekben az előbbi testet ölt, s egyben szabályozza ritmusait és kadenciáit, olyannyira, hogy normáinak forrása lesz; Oidipusz pedig mindkettő kiterjesztett és szabályozott mozgásának állandó vonatkozási pontja.

Végül a klasszikus film a történet szintjén is utal Oidipuszra. Gondoljunk az állandó családi környezetre, az apa- és anyafigurák jelenlétére, a vágy feltörésére, s ezzel együtt az erőszak, a (kasztrációtól való) félelem, a másik nemmel való kapcsolat jelzésére, a szülői figurák helyettesítésére, a házasság rendjének való alárendelődésre stb. Oidipusz mítosza újra és újra elbeszélődik. Az *Észak-északnyugat* rendkívül jó példát kínál erre: Bellour kiemeli Thornhill anyjával való kapcsolatát, apja (Townsend az apai figura) szimbolikus megölését, Eva (az anya tökéletes inverze) lerohanását, egy a szexualitást a halállal összekapcsoló késztetés elszabadulását (a kis borotva és a kis borotvaecset), a „rossz apa” (Vandamm) agresszióját, hogy Thornhillnek nőnie kell (a beszélgetés a hotelban a repülőgép szekvenciája után), Eva szerepének kétértelműségét (a vágy tárgya vagy a végzet asszonya?), a „jó apa” (a professzor) megtalálását, a már elháríthatatlan konfliktust (melyiküké Eva?), az Eva keze által meghaló és újjászülető Thornhillt, a törvénynek való végleges alárendelődést (az elnökök, „a haza atyjai” kőbe vésett arca), hogy Eva (mint anya az anya helyén) Mrs. Thornhill lesz, s végül az örömet („Come on...”). De az *Észak-északnyugat* mellett számos más példát is lehetne találni: nem mintha közvetlenül az Oidipusz-történetre utaló szimbólumokból építkeznének, hanem mert alkalmazott elemeik helyzetükkel együtt vesznek fel ilyen jelentésértéket. (Vagyis a jelentésháló és a pozicionális jelentés számít, mint az *Észak-északnyugat* közlekedéseszköz-rendszere mutatja is.)

Az elbeszélt történeten túl a filmek, illetve narrációjuk struktúrája is alátámasztja ezt. Az elbeszélt történet és az azt fenntartó struktúra közt egybecsengés van: „A szimmetriák és az aszimmetriák rendszeres előfordulása a film cselekményének láncolatában... folytonosan a családi kapcsolatoknak az elbeszélés terét megalapozó sémáját utánazza és reprodukálja (mivel egymást produkálják)” (Bellour 1979, 261). Tehát összefüggés van a film által megjelenített, különbözőségekből és visszatükröződések-ből álló családi viszonyrendszer és a film támaszául szolgáló, szintén visszatükröződések-ből és különbözőségekből összeálló játék közt. Ahogy előbb a filmtest és a narráció,

most a filmtest és a történet közt találtuk meg a film működési szintjei közti összhangot. Szoros rokonság ez, Oidipusz jegyében.

Tehát Oidipusz. Meg lehetne vizsgálni, milyen viszonyban áll a klasszikus film rendszeresen alkalmazott motívumaival: a családin túl a színházi közeget, az apa figurán túl a művészt. E motívumok, figurák többek közt a filmkészülékre utalnak a színház a színrevitel helye, a művész a rendező-enunciátor megjelenítője. Éppígy lehetne vizsgálni ebből a szempontból számos stílusalakzatot, például a mező-ellenmezőt. Mint már említettük, ez „tárgyi viszonyt” fejez ki, s most megértjük, hogy olyan tárgyi viszonyt, amelyben a férfi mindig a néző (a vágyakozó) alany, a nő pedig a vágy tárgyának szerepét veszi föl, s amely a beállításváltáson át mindig a hiány fenyegetését és a differenciák sokszorozódását használja fel. De térjünk rá a film befejezésére, erre a kényes és döntő mozzanatra, hogy ezzel mi is befejezzük a tanulmány tárgyalását. Bellour szerint itt kerülnek helyükre a szálak, vagyis a vágy aláveti magát a törvénynek; s ekkor a filmet éltető mozgás egy csapásra elcsendesül. Ugyanaz az erő nyitotta meg az elbeszélést, amely most lehetővé teszi lezárulását; az az erő, amely a stilisztikai konfigurációktól egy pár sorsának irányításáig különböző szinteken működik; amely megvan két szint közti rezonanciában éppúgy, mint a rendszer egész konstrukciójában, kerülő útjaiban és kötelezettségeiben; amely mindig tevékeny, s végtelen produktivitást ad a filmtextusnak. Bellour a folytonos nyitások és lezárások e játékát „blocage symbolique”-nak (szimbolikus tömörítésnek) nevezi, mivel ki akarja emelni, hogy a törvénnyel való szembesülés mozzanatát, tehát a szimbolikus birodalmába való belépést reprezentálja.

Természetesen nem sikerülhetett tökéletesen összefoglalni olyan elemzéseket, amelyek a maguk részéről kivonatolhatatlanok kívánnak lenni (uo. 190. o.); sem teljesen visszaadni olyan megállapításokat, amelyeket nagyban befolyásolt a kutatás stílusa is. Bellour tanulmányát egyszerűen mint a filmelmélet és a pszichoanalízis kapcsolatára nézve jellegzetes írást vizsgáltuk. Később találkozunk ebből a szempontból is fontos további szerzőkkel, például Heathszel. Most, mintegy a megelőző oldalakon jelzett irányok átrendezéseképpen, egy olyan munkára térünk át, amely felfejtette és újraszótte e gondolatmenet szálait. Christian Metz *Le signifiant imaginaire* (Az imaginárius jelölő) című könyvére gondolunk.<sup>10</sup>

## 10.5

### Az imaginárius jelölő

Metz könyvében számos általunk már áttekintett problémát érint és formuláz át. Például a harmadik (ám először elkészült) részben újratárgyalja az álombeli tapasztalat és a filmtapasztalat analógiáját, de néhány döntő változtatással. Először is „az álmodó nem tudja, hogy álmodik, ám a néző tudja, hogy moziban van” (Metz 1977).

<sup>10</sup> A könyv 1977-ben jelent meg Párizsban.

93); tehát épp különböző tudásuk jellemzi a két helyzet szereplőit. Továbbá „a film percepciója reális percepció (valóban percepció), nem redukálódik egy a lélek belsejében levő folyamatra” (uo. 100. o.); tehát a külvilággal való eltérő kapcsolat teszi, hogy „az álom pontosabban és szabályszerűbben felel meg a váagnak: anyag híján nyilván nem fog a valósággal összeütközni”, miközben a film „hallucinátorikus vágyteljesítésként kevésbé pontos” (uo. 103. o.). Végül „a narratív film általában sokkal logikusabb és megszerkesztettebb, mint az álom”; tehát olyan másodlagos eljárásokat alkalmaz, amelyek használatára az álomnak aligha van oka. Következésképpen Metz áthelyezi az analógiát: a nézői tapasztalat nem az álomhoz, hanem a *rêverie*-hez (ábrándozás) hasonlít; és ehhez igazodva osztja föl újra a kutatás terét: „az álom gyermeki és éjszakai, a film és az *ábrándozás* felnőtt és nappali dolog: de nem fényes nappalra, inkább késő délutánra gondolunk” (uo. 126. o.).

Az alapproblémát a kötet első része veti föl. Metz a *filmjelölő* konstituálódásának módjait kívánja vizsgálni. Tehát azét a jelölőt, amelyhez a néző méri magát, és amelyben „jó tárgyat” keres. Vajon e jelölő milyen vonásai „igénylik legdirektebb módon a pszichoanalízis által kínált tudást?” (uo. 46. o.). Három a filmben és a pszichikumban közös zóna jöhet szóba: a spekuláris azonosulás, a voyeurség és a fétiszizmus.

Az elsőt úgy határolhatjuk körül, hogy elgondoljuk, a film nagyon hasonlít a tükörre, „de egy lényeges ponton különbözik az igazi tükörtől: habár hozzá hasonlóan mindent visszaadhat, de van egy és csakis egy dolog, ami sosem tükröződik benne, és ez a néző maga” (uo. 49. o.). Lacan szerint a gyermek a tükörben saját képét és szubjektivitása mintáját találja: magát látva tanulja meg fölismerni magát. A film ezt az identifikációs játékot megtagadja a nézőtől. „De akkor mivel azonosul a néző egy film vetítése során? Márpedig azonosulnia kell: habár az identifikáció eredendő formájára már nincs szüksége, továbbra is függ attól az állandó identifikációs játéktól, amely nélkül nem lenne társadalmi élet” (uo. 50. o.). Vagyis ha a szubjektum (az eredendő tükör, az elsődleges önazonosítás következtében) már ismeri is saját esszenciális vonásait, folytonos ellenőrzésre, alátámasztásra, applikációra van szüksége. Mármint a film esetében a néző természetesen azonosulhat a történet szereplőivel vagy a szerepet játszó színésszel, de azonosulhat saját magával is. E látszólag lehetetlen gesztus (merthogy „ellentétben a gyerek és a tükör esetével, a néző nem azonosulhat önmagával mint tárggyal, csak önmaga nélküli tárgyakkal” – uo. 51. o.) megértéséhez arra kell gondolunk, hogy a film kettős tudást feltételez: filmet nézve „tudom, hogy valami imagináriust érzékelek... tehát tudom azt is, hogy éppen én vagyok, aki érzékelem. Ez utóbbi tudás kettős tudás: én tudom, hogy valóságosan érzékelek... s ezzel együtt azt is, hogy én vagyok, aki mindezt érzékeli” (uo. 69. o.). Ilyen módon a néző azonosul saját magával, helyesebben magával „mint a percepció tiszta aktusával: mint az érzékelt lehetőségfeltételével, s mint minden *ittlélet* megelőző transzcendentális szubjektummal” (uo.). Tehát a néző magával nem mint objektummal, hanem mint transzcendentális szubjektummal azonosul: természetesen túl a kamera szemével vagy a rendező nézőpontjával való azonosulásokon.

A második működésben lévő területet, vagyis a voyeuriséget illetően abból kell kiindulnunk, hogy „a filmművészet a gyakorlatba a percepció iránti szenvedélyen: a némafilmben a látásvágyon, a hangosfilmben a látás- és hallásvágyon keresztül ültethető át” (uo. 62. o.). Más szexuális késztetésekkel szemben ez a percepció iránti szenvedély azzal jellemezhető, hogy nem akar tárgyával egyesülni, hanem éppen magától elkülönítve, távol akarja tartani azt. Éppúgy, mint a voyeur, aki „mindig megőrzi a tárgy (a látott tárgy) és a késztetés forrása, vagyis a generáló szerv (a szem) elkülönültségét” (uo. 63. o.). Ez érdekes kapcsolódási pont: „a voyeur ügyel rá, hogy a tárgy és a szem közt, a tárgy és a teste közt nyitottság, üres tér legyen: tekintete bizonyos távolságra állítja meg a tárgyat, mint azok a nézők, akik ügyelnek rá, hogy ne üljenek se túl közel, se túl távol a vászontól” (uo. 64. o.).

De ez az analógia még nem világítja meg kellőképpen a dolgot: más művészetekre, más nézőkre is alkalmazható (például a színházra). A film náluk messzebbre megy: megnöveli a vágy és tárgya közti teret. Egyrészt „a nekünk kínált (s távolról kínált, vagyis egyidejűleg *megvont*) látvány és hang különösen gazdag és változatos: ez egyszerű fokozati különbség, de döntő” (uo. 65. o.). Másrészt „a film *in effigie* (képmásukban és távollétükben) mutatja a dolgokat”, tehát „azonnal az elérhetetlen, az eredendően máshol, a végtelenül vágyható (de sosem birtokolható) birodalmában helyezi el őket, vagyis a hiány színpadán” (uo.). A film képeket ad a világról, s amit megmutat, meg is vonja: az ábrázolt létezőnek látszik (különben nem ismernénk föl), ugyanakkor nincs, máshol van (különben nem volna szükségünk az alakjára); sőt a kép éppen azért létesülhet, mert a világ meg van vonva tőlünk. Épp ebből születik a filmművészethez kötő vágy, a percepció késztetés: „a film sajátos *szkópikus birodalmát* nem annyira a fenntartott távolság vagy a fenntartására fordított erőfeszítés (a hiány első, minden voyeurizmusban közös motívuma), mint inkább a látott tárgy hiánya határozza meg” (uo.). Ebből adódik, hogy a film a tiszta, valóságos értelemben vett voyeurizmus vagyis az áthidalhatatlan távolság, az intézményesült elérhetetlenség felé irányul. Bizonytalán más feltételek is segítik ezt a jelenséget: „a nézőtér sötétsége” és „a vászon megvilágítottága, amely elkerülhetetlenül kulcslyuk hatását kelti”, „a néző magánya”, „a terek elkülönítettsége, amely jellemzi a filmet, de a színházat nem” (uo. 67. o.). Elsősorban mégiscsak az számít, hogy „nézője számára a film egy nagyon közel, ugyanakkor radikálisan megközelíthetetlen másholban játszódik, ugyanott, ahol a gyermek a szüleit látta szerelmeskedni, akik nem törődtek vele, egyedül hagyta a tehetetlen tanúként, aki nem válhat résztvevővé” (uo.). Előbb a tükör, most a eredendő jelenet: az ember pszichikai életének alapvető csomópontjai a film gépezetében is alapvetőek.

Ami a harmadik mozgósított közös zónára, a fetisizmusra vonatkozik, rövidebben összefoglalható. A fetisizmus tárgya mindenképp a filmtechnika vagy a film mint technika: „a fétis a film, fizikai valójában” (uo. 78. o.). A film létrejötté áll a manipuláció középontjában: „a fétis maga a film mint technikai teljesítmény, mint a vitézség, mint a hőstett: hőstett, amely hangsúlyozza és felmutatja a filmkészülék alapját képező hiányt (a képmásával helyettesített tárgy hiányát); hőstett, ame-

abban áll, hogy ezt a hiányt elfeledteti" (uo. 77. o.). Rafinált kocsizások, csodás plánsorok, rendkívüli beállítások: mind arról a valóságról beszélnek, amit elvesztettünk, ugyanakkor veszteségünk adekvát helyetteseként lépnek föl; homályba burkolják, s a sorok közt egyszersmind bevallják e hiányt. Olyan gesztussal, amelyben Metz szerint áradó szeretet és tudás keveredik.

Tehát spekuláris azonosulás, voyeurizmus, fetiszizmus: e csomópontok körül jön létre a filmtest; e jelenségek mögötti dinamikának köszönhetően formálódik meg a *filmjelölő*. Ennek segítségével Metz a film gépezetének működését is átgondolja, legalábbis a filmvetítés fázisában: a jelölő mellett a *filmkészülék* áll az erről szóló oldalak középpontjában. Ami az *eljárásokat* és a *motívumokat* illeti, a kötet utolsó részében kerülnek elő. Itt a szerző a sűrítést és az eltolást, illetve azokat a kapcsolatokat gondolja át, amelyek összekötik e két lelki mechanizmust a nyelv két tengelyével (a paradigmával és a szintagmával) és két retorikai eljárással (a metaforával és a metonímiával). E gondolatmenet egyrészt azokat a lépéseket emeli ki, amelyeket a filmek az általunk ismert alakjuk eléréséhez tesznek, másrészt azokat a pontokat, amelyek köré e munka szövődik. Ebből a szempontból példászerű a könyv végén szereplő gyors áttűnés elemzése: ez a stilisztikai alakzat épp azokat az eljárásokat hozza felszínre, amelyek legérzékeltlenebb módon alakítják a filmtextust, a filmet mint textust.

Metz könyve széles körű visszhangjával együtt részletesebb elemzést érdemelne. Ám nyilvánvaló okok folytán kénytelenek vagyunk feláldozni a vita, a bemutatás teljességét (bár néhány ide is tartozó írás később még előkerül), és itt meg kell szakítanunk a filmről szóló pszichoanalitikus indíttatású tanulmányok ismertetését. Metz ugyanis a módszercentrikus elméletek keretein belül marad; a kutatást a fogalmak szisztematikus megvilágításához s ezek sajátos hatókörének értékeléséhez köti. Tehát miközben igazolja, hogy a filmművészet és a pszichikai élet szorosan összefügg, gondosan fenntartja azt az elképzelést, hogy a pszichoanalízis kutatási *eszköz* s nem a világ jelenségeinek totalizáló és kimerítő képe. Ám Metz után vagy az általa mondottak ellenére a filmelméleti vita gyakran átcsúszik majd egy más típusú szemléletbe, amelyben már nem a diszciplináris dimenzió, inkább az univerzalizáló modellek lesznek fontosak. A fejezet kezdetén meg is jegyeztük, hogy a pszichoanalízis történeti szempontból az egyik lényeges átmeneti pont a metodikus és a posztmetodikus megközelítések közt: egyfajta keskeny híd, amelyet csak odaútra (s nem visszatérésre), ugyanakkor a folyó két partja közti összeköttetés fenntartására hoztak létre.

De más diszciplinák, a pszichológia, a szociológia vagy a szemiotika esetében is láttuk már, hogy a hetvenes évek folyamán és főleg végén megjelenik a módszer kalickáiból való kitörés vágya. Új kutatási mód kezdődik ezzel: új paradigma következik. Könyvünk további része erről szól.