

IMÁGO *online* BUDAPEST

pszichoanalízis - társadalom - kultúra

parallel történetek

2013/1.

IMÁGÓ BUDAPEST

ONLINE

2013/1.

PARALLEL TÖRTÉNETEK

Felelős kiadó:

Erős Ferenc – alapító főszerkesztő

Főszerkesztő:

Kőváry Zoltán (e-mail: kovary.zoltan@gmail.com)

Jelen szám szerkesztői:

Dobos Elvira és Kovács Petra

Borító és tördelés:

Dobos Elvira

A szerkesztőbizottság elnöke:

Bókay Antal

Szerkesztőbizottság:

Ajkay Klára, Békés Vera, Csabai Márta, Erdélyi Ildikó, Erős Ferenc, Hárs György Péter, Tom Keve, Székács Judit, Vajda Júlia, Valachi Anna

A szerkesztőség tagjai:

Bálint Katalin, Borgos Anna, Erős Ferenc, Csabai Márta, Gyimesi Júlia, Kovács Anna, Kovai Melinda, Kőváry Zoltán, Lénárd Kata, Papp-Zipernovszky Orsolya

Szerkesztőségi titkár:

Devecsery Ágnes (e-mail: devecsery.agnes@gmail.com)

Az online változat szerkesztői:

Dobos Elvira, Kovács Petra

Kiadó:

Imágó Egyesület, 1077 Budapest, Almássy utca 8. I. em. 12.

Az Imágó Budapest honlapja:

imagobudapest.imagoegyesulet.hu

TARTALOM

SZERKESZTŐI BEVEZETŐ (Dobos Elvira, Kovács Petra).....	1
TANULMÁNY.....	3
Hódosy Annamária: A Függetlenség (n)Apja. A szabadságharc családrománca hollywoodi sci-fikben (<i>Csillagok háborúja</i> , <i>A függetlenség napja</i> , <i>Armageddon</i>).....	3
Kérchy Vera: Lars von Trier <i>Melankóliája</i> mikro- és makroszinten.....	23
Tölgyes Arabella, Kőváry Zoltán, Bálint Katalin: Identifikáció és szorongás. Lars von Trier <i>Melankólia</i> című filmjének befogadás-vizsgálata.....	32
András Csaba: „A káosz az úr.” Lars von Trier <i>Antikrisztusának</i> pszichoanalitikus olvasata.....	48
Csöngye Tamás: A rózsaszín múmia. Az időutazó Másik az <i>Időbűnökben</i>	61
Varga Rita: „A vámpír metamorfózisa.” A vámpír filmes reprezentációinak pszichoanalitikus megközelítései.....	75
MŰHELY.....	89
Virágh Szabolcs: Beteljesületlen történetek, avagy a narráció csábítása az <i>In Treatment</i> sorozatban.....	89
Dr. Stark András – Kovács Petra: „Spielrein-variációk.” A pszichoanalízis kezdeteinek visszatükröződése és a „veszélyes vágyak” a filmművészetben.....	98
KEREKASZTAL.....	106
Nézők és nézőpontok. Kerekasztal-beszélgetés a <i>Csak a szél</i> című filmről Szerkesztette: Győri Zsolt.....	106
„ <i>Csapda</i> .” Beszélgetés Sipos András filmjéről Sipos András – Laki Éva – Kulcsár Gabriella.....	119
INTERJÚ.....	125
Interjú Dr. Stark Andrással.....	125
ENGLISH ABSTRACTS.....	130

SZERKESZTŐI BEVEZETŐ

Kedves Olvasónk!

Örömmel tudatjuk, hogy hosszas készülődést követően *Párhuzamos történetek* címmel megjelent az *Imágó Budapest* első online száma. Az elektronikus formára való áttérés már korábban megfogalmazódott bennünk. Egyrészt finanszírozási nehézségek miatt kellett új alternatívákat keresnünk, másrészt úgy gondoltuk, az internetes megjelenés számos új lehetőséget is tartogat. Elektronikus úton szélesebb olvasóközönséghez juthatnak el a pszichoanalízis jegyében született tanulmányok, műhelybeszámolók, interjúk, hiszen megszűnnek azok a korlátok, amelyek miatt az *Imágó Budapest* közönségét elsősorban hazai szakemberek, illetve laikus érdeklődők jelentették. Az elektronikus változat ingyenesen hozzáférhető mindenhol, mindenki számára. Azon dolgozunk, hogy az *Imágó Budapest* a továbbiakban is nemzetközileg elismert folyóiratként működhessen. Az *Imágó Budapest* online lapszámait mind külső megjelenésükben, mind színvonalas tartalmukban illeszkednek a nyomtatott formában kiadott számok sorába.

Az első szám apropóját a 2012. november 22-24-én megtartott IV. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia adta. A három napos rendezvényen kiváló előadások, izgalmas műhelyek, kerekasztalok és filmvetítések szerepeltek a programban. A konferencia – hagyományaihoz híven – a pszichológia és filmművészet képviselőit hívta közös gondolkodásra és élménymegosztásra, melynek irányát ezúttal a *Parallel történetek* címmel jelölte ki. A filmek elbeszélései, a pszichoanalízis során feltárt élettörténetek, és a hétköznapi terápiás helyzetek narratívái kerültek párhuzamba egymással. A tudományos, elméleti és empirikus alapokra épülő előadások mellett a műhelyek, beszélgetések, illetve a közös filmnézések olyan teret biztosítottak a résztvevők számára, ahol a filmek a saját történeteikkel folytathattak párbeszédet.

A Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia ötletadója a 2001 óta megszervezésre kerülő londoni pszichoanalitikus filmfesztivál volt. Az első, 2006-os hazai konferencia óta kétfévente kerül sor az eseményre, amely nem csak a hazai, hanem a külföldi filmes és pszichoanalitikus szakemberek fontos találkozója is.

Jelen szám a IV. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia válogatott előadásait, műhelyeit és kerekasztal beszélgetéseit tartalmazza. A számban szereplő tanulmányok

pszichoanalízis és film kapcsolatára épülnek, s elméleti, illetve empirikus írásokkal egyaránt találkozhat az Olvasó. A műhelybeszámolók a résztvevők együttes munkájának és közös gondolkodásának eredményei, míg a kerekasztal beszélgetések egy-egy film mélyebb megértését tűzik ki célul.

Végül egy interjú is helyet kapott a filmkonferencia-számban: Dr. Stark Andrászt kérdeztük filmjeiről, a pszichoanalitikus filmelemzés lehetőségeiről, és a most már 7 éves múltira visszatekintő Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia történetéről. A párhuzamos történetek ezúttal az Imágó Budapest online felületén egészülnek ki új jelentésekkel.

Pécs, 2013. július 15.

Dobos Elvira és Kovács Petra

TANULMÁNY

HÓDOSY ANNAMÁRIA:

A FÜGGETLENSÉG (N)APJA

A SZABADSÁGHARC CSALÁDROMÁNCA HOLLYWOODI SCI-FIKBEN
(*CSILLAGOK HÁBORÚJA, A FÜGGETLENSÉG NAPJA, ARMAGEDDON*)**Galaktikus apa-fiú párviadal**

„Én vagyok az apád... unokaöccsének az unokabátyjának a régi szobatársa” – jelenti be Lord Helmet az *Űrgolyhók*ban Darth Vader híres egymondatosának paródiájaként. Mindeközben éppen fénykardját méregeti össze a főszereplővel, akivel hangsúlyosan „az égadta világon semmiféle rokonságban” sincs, így a jelenet kellő iróniával kommentálja azt az elgondolást, miszerint Lucas filmje egy freudi alapokon nyugvó mese (Winkler, 2008, 76.), amelynek középpontjában az apa és a fiú konfliktusa áll:

„a *Csillagok háborúja* trilógia ödipális felhangot kap, ahogyan a fiatal, jóképű és szimpatikus Luke Skywalker kulcsszerephez jut a Gonosz Birodalom elleni harcban. Kiderül – ahogyan Freud megjósolná – hogy az univerzális politikai dráma családi dráma, Darth Vader pedig Skywalker apja. (...) Mindazonáltal a *Csillagok háborúja* mégsem mélyen és határozottan ödipális dráma (...) A filmben Skywalker nem öli meg az apját, spirituális ereje kifejezéseként megtéríti szeretetével. Luke anyjának sincs említésre méltó szexuális szerepe ésatöbbi. A végén, Luke nem szerzi meg a nőt.” (Etheredge és Freedman, 1996, 8.)

Vajon az anya hiánya valóban kizárja-e az ödipális motivációkat? Tény, hogy Luke bevallott vágyai aszexuálisnak tűnnek. A trilógia végére célja az univerzális béke fenntartása, amivel a privát szálak látszólag felszívódnak. Az apa-fiú kapcsolat fikciója, úgy tűnik, csak a tekintély és a korlátok elleni küzdelem metaforájaként szolgál. A „nő” azonban oly módon szerepel a történetben, hogy a látszólag hiányzó anya szerepét is pótolja. A következőkben megpróbálom bebizonyítani nem pusztán azt, hogy a *Csillagok háborúja* „ödipális mese”, de azt is, hogy a függetlenségi harcként bemutatott vagy azt idéző sci-fik szükségképp ödipális meseként strukturálódnak, ahogyan a politikai küzdelmeket bemutató modern hazafias narratívák általában.

Egy, a freudi védekezési mechanizmusokat retorikai eljárásként szemlélő megközelítésmód könnyedén rámutathat, hogy a szóban forgó történetekben nem pusztán az apa-fiú konfliktus a meghatározó, hanem az is, hogy a rivalizálás tárgya mindannyiszor egy szimbolikus anyafigura. Ezekben a történetekben a szó szerinti értelemben hiányzó anyát végső soron mindannyiszor a haza eszméje helyettesíti, a harc ezért folyik, a szereplők ehhez kötődnek elsősorban és a narratíva ezt a kötődést preferálja mindenekfelett. A haza olyan anyafiguraként tételeződik, amely összeköti a magánéleti szálát a történetek politikai/hazafias oldalával. Ennek következtében a politikai történetek olyan „magától értetődő” motivációt és értelmet kapnak, amely preracionális indítékokkal legitimálja az igazságukat és támogatja ideológiai üzenetüket.

Fontos rámutatni ugyanakkor arra is, hogy a „hazafias” mondanivaló efféle motiválása nem önkényes, nem a rendezők egyéni kreativitásának és még csak nem is valamiféle kortárs ideológiai igyekezetnek a következménye. Az ödipális narratíva foucault-i historicizálása, azaz a szubjektum, a szexuális viselkedés és az erre vonatkozó önismeret történeti képződményként való elgondolása nyomán a modern értelemben vett függetlenségi mozgalmak és a modern szubjektum ugyanazon társadalmi-gazdasági indítékok makro- és mikrostrukturális következményeként tűnnek fel. Bizonyos értelemben szükségszerű tehát, hogy a 18. századtól kezdve a személytelen politikai küzdelmek narratívái a nukleáris családban felnövő egyén személyiségfejlődésének allegóriájaként fogalmazódjanak meg, és efféle formát vetítsenek a még formátlan jövőre is.

A *Csillagok háborúja* trilógiában Luke néhai anyjáról csak a történet legvégén esik néhány szó. Ám egy „másik” nő, Leia hercegnő meghatározó jelentőségű Luke sorsa szempontjából. Luke az ő szépségétől elvarázsoltva, az ő megmentése érdekében lendül akcióba – aki épp Darth Vader fogságában van. Leia hercegnő ekként könnyen értelmezhető a hiányzó anya megjelenítéseként, hiszen, mint kiderül, ő Luke ikertestvére, azaz kapcsolatuk kifejezetten incesztus-közeliként van ábrázolva. Mint Bettelheim (1988) meseértelmezéseiből tudjuk, bizonyos szereplők hiánya éppen jelentőségükről árulkodik, s az adott szereplő ilyenkor általában „álruhában”, retorikai torzítások (védekezési mechanizmusok) szűrőjén keresztül jelenik meg a történet fogyaszthatósága érdekében. A történet éppen ezt éri el azáltal, hogy az anya helyett Leiát teszi meg női főszereplőnek,

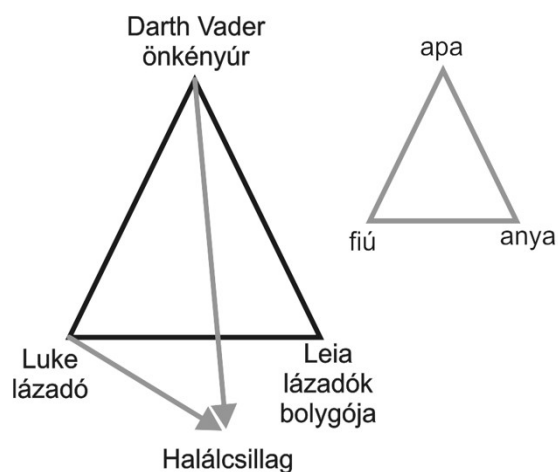
Mindezzel együtt az anya hiányzó helyét nem Leia tölti ki, hanem az ő közvetítésével valami más, ami kitűnően megvilágítja a politikai és a magánéleti szál

elválaszthatatlanságát. A film egyik leghíresebb jelenetének közismert szexuális implikációi az ödipális problematika kontextusában sajátos értelmet nyernek. Az epizód során Luke-nak vadászgépével el kell találnia a Halálcsillag azon nyílását, amely az építmény egyedüli sebezhető része. E katartikus epizód némelyeket arra ihletett, hogy a nyíláshoz vezető csatornában előretörő repülőket, a találatot és a robbanást a YouTube-on összemontírozzák a petesejt megtermékenyítésének azon jelenetével, amelyet a *Nicsak ki beszél* felvezető képsora ábrázol (<http://www.youtube.com/watch?v=6CBBzw6xUJE>).

A Halálcsillag felrobbantásának jelene nemhogy erősen szexualizált, de a reprodukcióval, a nemzéssel/fogantatással is összekapcsolódni látszik (mint a YouTube közösségi oldala jelzi, a „kollektív tudatban” úgyszintén). Mivel Luke megint csak az apjával vív párviadalt, a küzdelem kifejezetten ödipális felhangokkal bír, ahol is a Halálcsillag képviseli az anyai princípiumot. Mindez korántsem véletlenszerű áthelyezés és nem is egyszerűen a szublimált kielégülést szolgálja. Sőt, kitűnően rávilágít, hogy miképpen működik az ödipális problematika a politikai szintéren.

A Halálcsillag (bár ezúttal pusztá gép, csak a neve szerint bolygó) hasonló szerepet játszik e galaktikus mesében, mint a Földön játszódó mesékben az országok. Hasznos területet jelöl, amelyet egy közösség – ez esetben a Birodalom – birtokol, ahogyan a Köztársaságiaknak is megvannak a területeik, ez esetben egy bizonyos planéta, melyet éppen a Halálcsillag feladata volna megsemmisíteni. A Halálcsillag elleni akció során Luke pontosan ezt a bolygót védi: ez a köztársaságiaknak, Luke húgának és többi eszmei testvérének a hazája (legalábbis ideiglenesen). S bár ennek itt látszólag sokkal kisebb a fontossága, mint a testvériség gondolatának, mindez a család képzetkörére alapul, a haza „anyaföldjével” a középpontban, amelynek védelme minden függetlenségi háború alapvető eszméje volt, ahogyan ma is az.

A hiányzó anya szerepe ekképp nem Leiára és nem is egy másik női szereplőre helyeződik át, hanem a Köztársaság territóriumára. A haza e módosulását ugyanakkor a cselekmény során gonosz alteregója, a Halálcsillag helyettesíti, ugyanabból az okból kifolyólag, mint amiért Bettelheim (1988) szerint a gonosz mostoha oly gyakori elem a mesékben. Ez a figura az az elpusztítandó/szexualizálható entitás, amelyen mindaz végrehajtható, amely a „haza” legitim földjével szemben tilos. Más szóval, míg az apával szembeni ellenséges indulatokat a hazafias retorika a bitorlóra, az anya iránti tiltott impulzusokat az ellenfél földjére, birodalomára irányítja át. (1. ábra)



Persze szó sincs róla, hogy a történet ezzel újszerűen pszichologizálna és szexualizálna egy politikai szituációt. A *Csillagok háborúja* sokkal inkább retorikájában hoz újat. Mint a következőkben megpróbálom bemutatni, a nemkívánatos uralomtól való megszabadulás narratívája – legyen az a társadalmi változásra irányuló mozgalom vagy idegen megszállók elkergetésére irányuló szervezkedés – a 17. századtól kezdve gyakran és okkal jelenik meg ödipális családi dráma formájában.

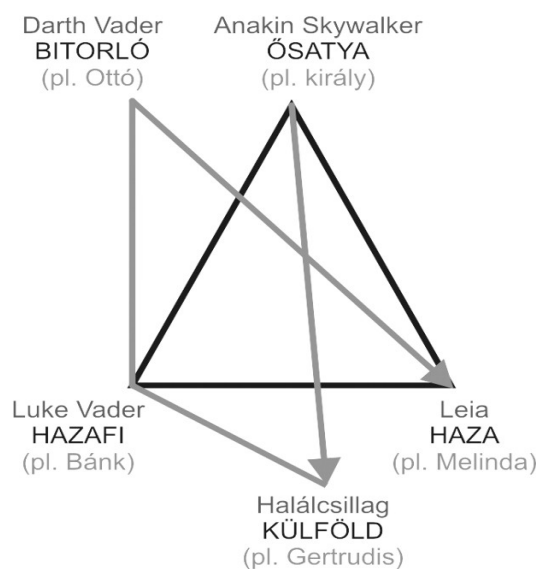
Ödipális politika

Lynn Hunt (1992) a francia forradalomról szóló beszámolók, illusztrációk, festmények vizsgálata során arra a következtetésre jut, hogy a „rossz apaként” megjelenített király kivégzésének fikciója hasonlóképpen működik, mint a freudi családrománc, a gyerek azon fantáziája, amelyben a valós családtagokat képzeletbeliekkel helyettesíti: olyanokkal, akik jobban megfelelnek a vágyainak. Hunt a francia forradalomról szóló beszámolókat a *Totem és Tabu* fényében, az apa ellen felkelő, majd büntudatos fiak történetének újrajátszásaként jeleníti meg. Mint jelzi, az amerikai függetlenségi háború családrománca annyiban más, hogy ennek mesternarratívájában a lázadó fiú (az utókor szemében) „alapító atyává” avanszál, így visszaáll a rend, amely voltaképp e kollektív Ödipusz-komplexus lezárásának, az apával való azonosulásnak felel meg.

Ez a koreográfia meghatározónak tűnik a hazafiságot és a függetlenségért folytatott küzdelem számos XIX. századi megjelenítésében is. Egy ehhez hasonló családrománc a magyar hazafias költészetben is jól kivehető (Hódosy, 1996). Az archetipikus női

princípiumként megjelenő földet „ősatyáink” szerezték, ők azonban halottak. Az ország mint a(z ősatyák által) nemzet(t) „anyja” jelenik meg, melynek elfoglalása, idegen kezek általi birtoklása vagy művelése a szexuális erőszak vétkét idézi és vérbosszúért kiált, amit a halott atyák helyett a fiak feladata volna végrehajtani. A „hazafiság” amúgy absztrakt fogalma ily módon családi/személyes vonatkozást kap, annál is inkább, hogy a bitorló és a haza „nászának” következtében a hazafi és az ország új irányítója a gyámság viszonyába kerül, a bitorló az apa negatív aspektusait képviseli – épp úgy, mint a Hamletben, amelynek Ernest Jones-féle analitikus értelmezése közismert.

Mindebből könnyű volna azt a következtetést levonni, hogy a függetlenségi háború az Ödipusz-komplexusnak a társadalmi térbe való kivetülése. (2. ábra)



Hogy az újra és újra megjelenő metaforika kommunális vágyteljesítő álomként funkcionál, amelyben az aktuális hatalom kifejezetten egy azzal szembenálló apafigura ellenségeként jelenik meg, a fikció ekképp szublimált kielégülést nyújt, és egyszersmind retorikai helyettesítések révén menti fel a „fiakat” a bűnvád alól. De vajon lehetséges-e, hogy a történelem összes efféle háborúja ugyanennek a pszichológiai jelenségnek a tükröződése, a történelmi-gazdasági folyamatoktól lényegében függetlenül?

Vagy talán nem is a háború familiális retorikája független a háttérben zajló folyamatoktól, hanem a család ödipális viszonyai tekinthetők történelmi képződménynek? A freudi

elgondolás érvényességének történeti behatárolása nem mai találmány. Buchanan (2010) szerint számos kanonizált modernista fikció (Huxley, Orwell, Lowry) alapul arra az elgondolásra, hogy a Freud által univerzálisként bemutatott személyiségfejlődési folyamat nem minden civilizációs kontextusban szükségszerű (Buchanan, 2010). A szexualitás és a szubjektivitás foucault-i historicizálása hasonló irányba mutat, sőt, meglepően későre – egészen pontosan a forradalmak korára – teszi az ödipális szubjektum uralmának a kezdetét.

A szubjektum jelenségének posztstrukturalista elemzése azt tárja fel, hogy a szubjektummá válás folyamata valójában nem más, mint a homogenitás, az egységes identitás illúziójának a kialakulása (Kiss, 1996, 12.), amelynek az Ödipusz-komplexus fontos állomása: „a szubjektum identitása a vágyból kristályosodik ki” – kommentálja William Franke (1998, 76.) a Freudot értelmező Lacant. Az Ödipusz-komplexus ily módon feltétele annak, hogy létrejöjjön az a szubjektum, aki úgy gondolja, és akiről úgy gondolkodnak, hogy ura önmagának, hogy nem befolyásolja külső erő és képes saját maga alakítani a sorsát – akire ennél fogva rábízható a politikai szavazás, aki képes megítélni az igazságot, amikor tanúskodik. Aki a mostani liberális demokráciák szubjektumának is az ideálja (Bertens, 2001). És akit ugyanakkor a 17-18. században „találtak ki”, hiszen Foucault (1990) a *Felügyelet és büntetésben* és a *Szexualitás történetének* első kötetében pontosan erről beszél, amikor azt állítja, hogy az addigi individuumot felváltja az a szubjektum, amelynek egyik legalapvetőbb jellemzője a hatalom internalizálása – ami a freudi elemzésben éppen az Ödipusz-komplexus lezárásának jellemzője, amelynek során az apai tekintély válik belsővé és meghatározóvá a szubjektum önértelmezése szempontjából (Goldstein, 1994).

Az ödipális szubjektum nemcsak egybeesni látszik a polgári forradalmak és függetlenségi háborúk szubjektumával, de a foucault-i elemzés azt sugallja, egyenesen ekkor jön létre (Toews, 1994). A freudi ödipális viszonyok ideális terepe ugyanis az a nukleáris család (Poster, 1998), amely pontosan az említett időszakban alakul ki, méghozzá gazdasági nyomásra, a feudális termelésből a tőkés termelésbe való átmenet részeként (Shorter, 2004; Trumbach, 1978; Wahrman, 2006; Wrightson, 1986). És ez az új típusú „család biztosítja annak a szexualitásnak az előállítását, amely (...) lehetővé teszi, hogy a kötelékek rendszereit teljesen átjárja az új hatalmi technika, amelyről addig mit sem sejtettek” – írja Foucault, amivel azt magyarázza, „miért épp a család lett a szexualitás kiteljesedésének kiváltságos tere; hogy miért születik a család 'vérfertőzésben'.” (Foucault, 1996, 112).

Mindezt összefoglalva, az Ödipusz-komplexus Freud által leírása arra a nukleáris családra érvényes, amely úgy a polgári társadalom, mint a kapitalista termelés egysége. Azok a küzdelmek, amelyek ezt a társadalmat és ezt a családstruktúrát lehetővé tették és legitimálták, egyszersmind a liberális humanista modern szubjektum létrejöttéért is felelősek. A liberális politikai és az ödipális küzdelmek egymásra vetülés ily módon történetileg szükségszerű, amellet, hogy e libidinális energia retorikailag irányított befektetése a nacionalizmusba, a függetlenségi háborúkba és a nemzet társadalmi-gazdasági integritásának a fenntartásába nyilvánvalóan az aktuális gazdasági elit legalapvetőbb érdeke is.

Mindennek a példázására jó néhány szöveg és film érdemes lehet. Itt azok az elemzések következnek, amelyek a mai populáris hollywoodi sci-fik közül emelik mesternarratívává az ödipuszi történetet egy-egy hazafiasként jellemzett küzdelem tálalásakor. A *Csillagok háborúján* túl a *Függetlenség napját*, az *Armageddon* és a *Csillagkaput* találok különösen szimptomatikusnak ebből a szempontból, mely filmek közül, terjedelmi okokból, csak az első háromra térhetek ki. Bár ezek a filmek definíciójuk szerint egy elképzelt jövőben játszódnak, nemhogy hazafias témákat értelmeznek újra, de a háborús tradíció nyílt idézése mellett, mint a *Függetlenség napja* esetén, mindannyiszor egy aktuális politikai krízis, az Öbölháború történéseit is felidéznek, ami többek között a szexualpolitika és a külpolitika közti összefüggést is világosabbá teszi.

Az Armageddon (1998)

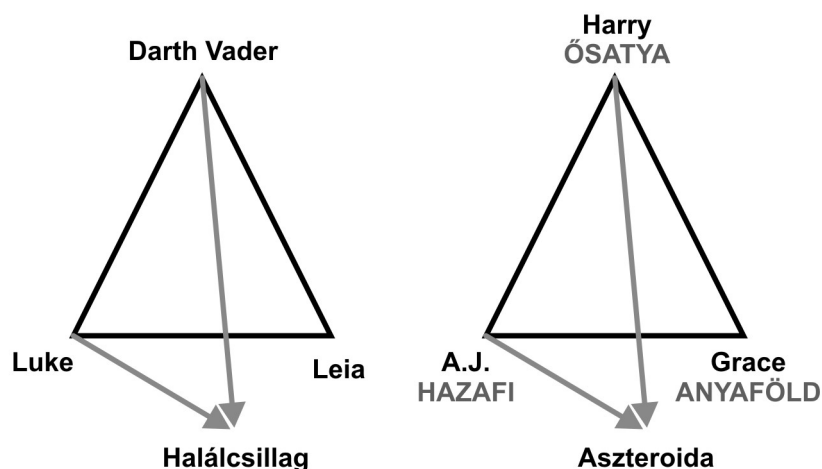
Michael Bay *Armageddon* című filmje az említett ödipális struktúrát és annak retorikáját tekintve is szinte a *Csillagok háborújának* ismétléseként értelmezhető, noha a cselekmények közt alig van hasonlóság, sőt, még a film sci-fi volta is megkérdőjelezhető. Az *Armageddon* nagy része ugyan az űrben játszódik, ám háborúról nincs szó. A hősi tradíció jelenléte azonban nyilvánvaló, és hazafias jellege is tagadhatatlan, amennyiben ezúttal a Föld bolygó az emberiség azon hazája, amelyet meg kell védeni. Ezúttal nincs bitorló vagy betolakodó, csak veszély, amit egy meteor becsapódása okozhat. A főhősnek és eredetileg olajfúrásra specializálódott csapatának az a feladata, hogy két – stílusosan Independence, illetve Freedom névre keresztelt – űrhajóval elérjék, és a helyszínen felrobbantsák a meteort. Az ödipális problematika elsősorban magánéleti dráma formájában prezentálja magát, ami a párhuzamok és ismétlések révén kerül szimbolikus viszonyba a nemzeti problematikával.

Az említett magánéleti konfliktus nem más, mint hogy Harry (Bruce Willis), az olajfúró csapat tapasztalt vezetője rossz szemmel nézi, hogy az ifjú és hebehurgya A. J. (Ben Affleck) udvarol a lányának, Grace-nek (Liv Tyler). A két férfi kapcsolatának kritikus pontját a mindkettejük által szeretett nő adja, s hogy ezt ödipális rivalizálásnak tekinthessük, már-már túlságosan is megkönnyíti az a tény, hogy Harry-t elhagyta a felesége, akit lánya Harry érzelmeiben és háztartásában is helyettesít (természetesen minden valós vérfertőző vonatkozás nélkül).

Azt, hogy az ellenségeskedő Harry és A.J. között valójában apa-fiú viszony van, a befejezés – ami egyszersmind szükségképp az ödipális rivalizálás vége, az azonosulás aktusa – világossá teszi. „Mindig is a fiamnak tekintettelek. Mindig.” – mondja a halálba induló Harry A.J.-nek. „És büszke vagyok rá, hogy te leszel Grace férje. Szeretlek, fiam.” Mint Harry korábban megfogalmazza, a vőjelölttel az a gondja, hogy a fiú „nem akar felnőni”, ami a pszichoanalitikus kontextusban sokkal inkább azt jelentheti, hogy nem hajlandó lemondani az „anyáról”, nem hajlandó „azonosulni” az apával, azaz megreked az ödipális fázisban. A történet Bettelheim meséihez hasonlóan pontosan ezt oldja meg a hazafias narratíva segítségével, úgy, hogy az önvédelem egy olyan értelmezését kínálja, amelynek révén a gyilkos/incesztuózus készletések szublimálhatók.

Miközben a magánéleti szálon az egymással rivalizáló férfiak vágyának (hiányzó) tárgya Grace-ben testesül meg, a honvédelmi szálon hasonló áthelyezés történik: az anya szerepét itt nem más, mint a meteor veszi át (hasonló szerepet töltve be, mint a halálbolygó a *Csillagok háborújában*). A kőzete (azaz a földje) által definiált meteor feminin szimbólum, az „anyaföld” egy alternatív megvalósulása, és nyilván az sem véletlen, hogy az a fenyegetés, amit képvisel, nem a Föld elfoglalása (ami a démonizált apafigurák/idegen támadók osztályrésze), hanem annak elpusztítása, bizonyos értelemben tehát helyének az átvétele – azaz metaforikus helyettesítése. Ennek a szimbolikának a látens megértését, kihasználását mutatja a magánéleti és a politikai szál számos összefüggése.

E két szál kezdettől párhuzamosan fut egészen addig, amíg Harry csapat el nem vállalja a küldetést, ami a két szálát egyesíti. De már addig is létezik kapcsolat a két szféra – a magánéleti és a publikus – között. (3. ábra)



A magánéleti szálon Grace és az apja hosszasan veszekednek A.J. miatt, ami átcsap a lány függetlenségi törekvéseinek a kifejeződésébe. Nem hagyja, hogy az apja uralkodjon felette: „Most az egyszer te hallgass rám” – mondja Harrynek – „Felnőttem.” A következő vágással egy radikálisan más színhelyhez és témához jutunk: a NASA főnökének a közelgő katasztrófát illető kommentárját kapjuk, miszerint „tekintettel az aszteroida közelségére, az előzetes tervek nem válnak be”. A fentieket figyelembe véve egyáltalán nem biztos, hogy hiba volna a két jelenetet olyan módon egymásra vonatkoztatni, ahogyan ez érintkezésük miatt szinte akaratlanul megtörténik. Elvégre is Harry számára Grace felnőttiségének lelepleződése is egyfajta hirtelen jött katasztrófa. Ahogyan a becsapódó üstökös eltérítette útjáról az aszteroidát, úgy téríti le A. J. Grace-t az apja által öröknek hitt pályáról, ami nem más, mint az apának való alávetettség, az apa öröknek hitt szolgálata (alkalmazottként is).

Az aszteroida mint a lázadó nőiség szimbolikus megjelenítése még azelőtt felvillan a filmben, mielőtt a politikai és a magánéleti szál összefonódna egymással. A közelítő égitestet egy amatőr csillagász veszi észre. Felfedezése egy házastársi veszekedésbe ágyazódik, ahol a feleség háztartásbeli kötelezettségeire panaszskodik, amelyeknek hanyagolásával fenyegetőzik. Mindennek az aszteroida „nemiségével” való összefüggése akkor lesz teljesen világos, amikor a felfedező nevet ad a közelítő katasztrófának: „Dottynak keresztetem, a feleségem után. Egy vérszívó bűdös banya, és nincs előle menekvés.”

E várakozásoknak igencsak megfelelően, a meteor felszíne a preödipális, „fallikus anyát”

formázza tájképként: a bolygót nem föld, hanem kő és vas borítja (vö. vasorrú bába), sima felszín helyett tűhegyes ásványi „fogakkal” tarkázott felszínét kapunk, a „vagina dentata” sajátos reprezentációjaként. Hosszú képsorok mutatják, ahogyan az egyértelműen fallikus formájú Freedom űrhajó kis híján darabjaira esik e „fogak” között (4. ábra).



A megmenekülő Harry, azaz az apa és a fiúk/hazafiak feladata ezután nem más, mint hogy – Luke küldetéséhez rendkívül hasonlóan – a nehézségek dacára lyukat fúrjanak a bolygóba és elhelyezzenek benne egy (maghasadásos) bombát. Miközben a többiek a fúrásnál dolgoznak, a csapat kótyagos zsenije, Rockhound felül az atombombára és lovaglást imitál. „Csak érezni akartam a töltetet a lábam között” – mondja, ami világossá teszi (ugyanakkor „őrültségnek” álcázva teszi kevésbé zavaróvá) a jelenet szexuális implikációit.

A filmnek ugyanakkor aktuális politikai konnotációi is vannak, amennyiben meggondoljuk, hogy az olajfúrás milyen szerepet kap abban a narratívában, amelynek során Amerika a 90-es évek elején (erősen megkérdőjelezett módon) megtámadta Irakot. A történet egyrészt felidéz a háború valódi motivációját, az olajat, és azáltal, hogy az olajfúrót teszi meg fegyvernek a filmben, voltaképp elismeri a film témájában rejlő politikai allegóriát, sőt, a politikai agresszió mögötti gazdasági érdekeket is. Ugyanakkor, a támadást nemcsak hogy védekezésékként állítja be, de azáltal, hogy ezt a védekezést egyenesen a függetlenségi háború mintájára strukturálja, közvetett módon az Irak-ellenes döntések támogatása irányában mozgósítja mindazt a libidinális energiát, ami a függetlenségi narratívában a fent elregélt módon sűrűsödik. Az olajfúró már csak azért is

különösen alkalmas eszköz erre, mert nyilvánvalóan fallikus szerkenyű. Ez esetben pedig azért is az Apa Törvényének szimbolikus képviselője, mert a filmben kifejezetten az apafigura, Harry találmánya, aki hangsúlyozza is jogát a találmány kizárólagos birtoklására. Még hozzá éppen az állam ellenében, ami az Apa Törvényét egyúttal a klasszikus kapitalista, egyéni vállalkozókra alapuló gazdaságot támogató törvényként jellemzi.

A másik, éppen csak felvillantott érdekes funkciója az ödipális narratívának a filmben, hogy a kapitalista berendezkedéssel, gazdasággal, ipari tevékenységgel számos szempontból szembenálló környezetvédő mozgalmak iránti rokonszenvet kisöpörje a nézők szívéből. Még a film elején szerepel egy rövid rész, amelyben azt látjuk, hogy zöld aktivisták tiltakoznak Harry olajfúró csapatának tevékenysége ellen. Ennek a tiltakozásnak az igazságát voltaképpen a cselekmény egésze megpróbálja aláásni azáltal, hogy – mint kiderül – nem az olajfúrás betiltása, hanem éppen ellenkezőleg, maga az olajfúrás fogja megmenteni a Földet. Azonkívül, hogy a film mindezzel azt a pusztító szerepet is menteti, amit az olaj és az olajfúrás az Öbölháború kritikájában kapott, a zöld-ellenesség, azaz a természetvédelem kigúnyolása egy más szinten is hozzájárul ahhoz, hogy a film mint az Ödipusz-komplexus legyőzését, az apával való azonosulást és szimbolikus – társadalmi – rendszerbe való beilleszkedést szolgáló mechanizmus sikeres lehessen.

A film műfajilag hibrid jellegű, a sci-fi, a háborús film és a katasztrófafilm keveréke. A legtöbb a katasztrófafilmből van benne, amely eleve erőteljes gender-szimbolikával bír. Ami ezekben a filmekben a veszélyt jelenti, az nem a főszereplő gonosz tükörképe, nem valamiféle rivális maszkulin apafigura, hanem a természet, az Anyatermészet. Ami a katasztrófafilmekben a katasztrófát adja, az valójában nem a gyermekeit tápláló, s nekik magát feláldozó patriarchális anyafigura metaforikus lázadása. S ez nem más, mint a nőnek az ödipális háromszögben elfoglalt pozíciójából való kitörésének a fantáziája, ami a kasztráció bélyegének elutasítását, a preödipális, hatalmas anya diadalmaskodását, s ezzel voltaképp az Ödipusz-komplexus patriarchális lezárásának megakadályozását jelentené. A meteor nemcsak annyiban szimbolizálja ezt a lázadó anyát, hogy letért a megszokott pályájáról, ami ugyanazt a képzetet érzékelteti, mint ami a „kurva”, értsd, „görbe úton jár”, szavunk latin alapját képezi, hanem azáltal is, hogy puszta, élettelen, terméketlen föld (meddő), viharok által kavart (neurotikus) terület, amely el akarja pusztítani nem csupán a földet, hanem a rajta lévő fiúkat, fiait is. A meteor felrobbantása e lázadó, ellenálló anyafigurának a megerősökölése, az ödipális rendben elfoglalt

passzív helyére való visszakényszerítése, a szimbolikus rend helyreállítása. Ami szükségképp a természettől való függést tudatosító, a feminin természetet a (maszkulinizált) ember fölé helyező zöld politika elutasítását is jelenti, amelyet mélyen rejlő félelmekkel igyekszik alátámasztani és felerősíteni a nézőkben (vö Mellor, 2003; Plumwood, 2002).

A Harry és A. J. közti rivalizálás a meteoron – mondhatni a meteorért – is folytatódik, akár a Csillagok háborújában a halálbolygó felrobbantása feletti vetélkedés. A különbség, hogy a meteor megfúrása itt nem a fiú fantazmatikus győzelme az apa felett, mint Lucas filmjében, hanem éppen ellenkezőleg, az apa győz a fiatalabb felett. Miután azonban ez a győzelem egyszersmind a halálát jelenti, a boldogság útjában álló fizikai akadályból Szuperegóvá válik. Halála hasonló szerepet tölt be a film hazafias narratívájában (ahol a „fi”-t A.J. testesíti meg), mint Jean Monnet halála Kolvraa elemzésében az 'EU' közösség identitásmítoszában, amennyiben ez „biztosította, hogy fizikai jelenléte ne zavarja meg a kommunális Apa-figura fennkölt státusához való felemelkedését, amely halála után azonnal meg is kezdődött” (Kolvraa, 9). Harry hőssé válása és jelenlétének egyidejű hiánya az Apa Törvényének biztosítékává válik, ami nem véletlenül jelenik meg a tőkés vállalkozó szellem kibontakozását elősegítő törvényként a film pragmatikus szintjén. Ami kiegészül azzal, hogy a bomba felrobbantása szimbolikusan a lázadó nőiség megszelídítése is, amely ennél fogva logikusan jár együtt a Föld „normál” kerékvágásba való visszakerülésével és Grace házasságával, azaz a számára kijelölt normatív női szerep (újra-)felvételével.

A Függetlenség napja (1996)

Roland Emmerich filmje négy nukleáris család bemutatásával indít, amelyek családfői főszerepet játszanak a Földet leigázni akaró galád ufók elűzésében. Az elnök (Bill Pullman) családja tökéletesen harmonikusnak tűnik, a többi „szokványos” problémákkal küzd. David Levinson (Jeff Goldblum) nem tudja túltenni magát a válásán, amiért apja kissé neheztel rá; Russel Casse, egy veterán vietnami katona, jelenleg mezőgazdasági pilóta, aki részegeskedésével szégyent hoz a családjára. Steven Hiller (Will Smith) menő vadászpilóta, barátnője azonban sztriptíz táncosnő, akinek ráadásul gyermeke is van, ami (állítólag) meggátolhatja a férfi érvényesülését és karrierjének vágyott folytatását a NASA-nál. Az elnök kivételével, aki elveszíti a feleségét, a világhatalomtrófea a családok szempontjából minden gondot megold: David összeemelegszik elvált feleségével és

megbékül apjával, a gazdasági pilóta (gyermekai szemében is) hőssé válik, míg a vadászpilóta feleségül veszi élettársát, s hivatalosan is egy család lesznek. A főszereplő „hazafiak” többségükben a szó szoros értelmében apák, akik azonban (kezdetben) nem töltik be a nyugati kultúrában előírt apapozíciót. A bildungsroman itt nem a serdülő fiú felnövekedését, hanem a „gyenge”, elégtelen apák erős apafigurákká való átalakulását követi nyomon a „bitorlótól” való megszabadulás folyamatának szerves részeként.

David és a gazdasági pilóta esetében többé-kevésbé világos, hogy ez a változás a férfiak státuszában egyszersmind az ödipális apa-fiú viszonyban jelent változást, és legalábbis metaforikusan, egyfajta kasztrációs trauma legyőzését szolgálja. David az egyetemi diplomájával „kábeltévé-szerelő”, s felesége szerint sem elég ambiciózus. Esetében a társadalmi státusz hiánya az, amely mások szemében férfiatlanná teszi – a válást tekintve szexuális értelemben is. A földönkívüliek legyőzésével David volt felesége szemében férfivá válik, akire immár saját apja is „felnéz”: David kissé megkésve, de „felnő”. A gazdasági pilótával hasonló változás történik. Bár neki vannak gyermekei, azok szégyenletes viselkedése miatt igyekeznek tőle elhatárolódni, vagy éppen – amint a fiával való párbeszéd tanúsítja – gyerekként kezelik. A „kasztráció” képzele majdhogynem szó szerint értelemben érvényesül: a pilóta azért részeges, mert állítása szerint 10 évvel ezelőtt elrabolták az ufók, és – a gúnyolódó ismerősök elmondásában – szexuális jellegű kísérleteket végeztek rajta. A pilóta hőssé válásakor csakis nagyobbik fiát mutatják, aki immár büszke lehet az apjára – aki tehát ebben a pillanatban válik szimbolikus értelemben is apává a számára.

Ezzel szemben az elnök és a vadászpilóta státuszukat (és jellemzésüket) tekintve kezdettől a férfiasság szimbólumai. Esetükben a „férfiasság” problémái sokkal áttételesebben, olykor utalásszerűen jelennek meg. Ami a pilótát illeti, a barátnője hivatásával (sztriptíztáncosnő) szembeni előítéleteket a barát kommunikálja mint „közvélekedést” és a hatalom feltételezett álláspontját, amely Steven karrierjére kihathat. E közvélekedés szerint a sztriptíztáncosnő erkölcstelen nő, ami adott esetben azért különösen fontos probléma, mert ez kizárja őt a nukleáris családmódel szigorú monogámiára korlátozott anya-pozíciójából. Hogy Jasmine-nak ráadásul már van gyermeke, még inkább megerősíti mindezt, hiszen a Hiller által eltartott (törvénytelen) gyerek pusztá létével tanúskodik arról, ami megengedhetetlen: hogy az apai vagyon nem az apa nevét szolgálja. Ráadásul Jasmine „egyszersmind egyedülálló szülő is, amely Amerika családi értékeinek mindenekfelett állóságát fenyegeti! E ’bűnös’ állapotból megváltást csak úgy remélhet, hogy ha a tiszteletreméltó/becsülendő férjezett nő

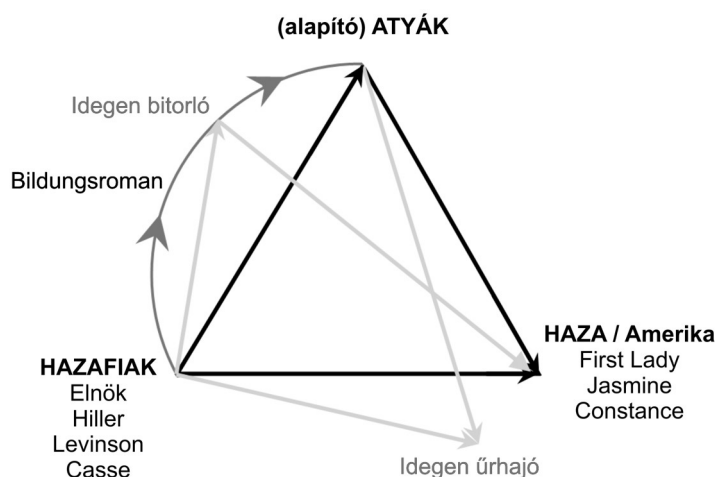
státuszába emelik” (Mair, 2002, 44.). Logikusan, a vadászpilótának a barátnőt feleséggé, a „fattyút” törvényes fiúvá kell tennie ahhoz, hogy ő maga valóban betölthesse az apa – pozíciót, ahogyan ez valóban a film egyik fontos jelenete: a pilóta közvetlenül hőssé válásának eseménye előtt veszi feleségül a nőt.

Az elnök esete első pillantásra kivételnek tűnik, amennyiben privát életébe épp ellentétes fordulatot hoz az újsütetű függetlenség, mint a többiekébe (elveszíti, nem pedig megnyeri a „nőt”). Pedig a státuszproblematika ebben az esetben is jelen van, de még az előbbieknél is áttételesebben, szimbolikus módon, s ezzel egyszersmind arra is alkalmasan, hogy összekösse az egyéni pszichoszexuális problematikát a politikai kérdésekkel. Nem sokkal azután, hogy felbukkan a képernyőn, az elnök tanácsadójával beszélget, aki tudtára – és tudtunkra – adja, hogy az elnök kritikusai nemrégiben a „kora” miatt kezdték támadni az elnököt. Szerinte ez pusztán tünet, és annak tudható be, hogy a politikus „nem áll elég erősen a sarkára” – azaz úgy tűnik, apafigurából visszaminősült fiúvá, a hiányzó apai pozíciót pedig a régi minta újabb variációjaként az úrből érkező „gonosz bitorló” foglalja el. De az úfó nem pusztán a megürült apapozíciót tölti be. Az elnök felesége távol van, majd meghal: hiánya a családrománc létrehozásának egyik elkerülhetetlen retorikai eszköze, mely lehetővé teszi, hogy egy olyan figura kerüljön a helyére, akit bűnbakként lehet használni a pozícióért vívott harcban.

Az amerikai függetlenségi háború történeti vagy fikcionált megjelenítéseiben viszont – mint látni fogjuk – a gonosz anyahelyettes épp oly kötelező elem, mint a gonosz apahelyettes (ami részben talán ahhoz a szituációhoz igazodik, miszerint e háború során az amerikai nemzetnek nem csupán az önkényeskedő angol kormánytól kellett elszakadnia, de az angol anyaországról is le kellett szakadnia). Ezúttal persze szó sincsen Angliáról, a forgatókönyv azonban a régi: az angol kormány helyett ezúttal földönkívüliek fenyegetik a függetlenséget, az anyaország helyett pedig az anyaúrhajó árnyékolja be a földet (a hazát) – és veszi át egyszersmind a First Lady helyét is. Az elnök távolléte és halála biztosítja az úrt a narratívában, amelyet betöltve a (bolygóközi) politika a családpolitikához kapcsolódhat. Ebben a globális struktúrában a történetben szereplő családok nemcsak résztvevői a politikai küzdelemnek, hanem szimbólumai is az abban kulcsszerepet játszó absztrakt pozícióknak: a férfiak a függetlenségéért küzdő kormány(oka)t, a nők és lánygyerekek az országot/bolygót, a fiúk pedig a nemzetet/emberiséget képviselik.

Míg a magyar hazafias költészetben a vágytöltésről az gondoskodik, hogy a bitorlót

elűzve (amely nyilvánvalóan az apagyilkosság megfelelője) a honfi vérrel öntözi hazája szeretett földjét, s ekképp biztosítja a termékenységet (amely az incestus megfelelője), ebben a narratívában (a Bánk bánhoz nagyon hasonlóan!) az anyahelyettes stratégiai elpusztítása a fantazmatikus incestus metaforikus kivitelezése. A Föld „fiainak” – mely kapcsolatot (megint csak) az ondósejtszerűen kirajzó vadászrepülők érzékeltetik képileg – a hatalmas, s ezért folyamatosan területegységekhez hasonlított űrhajóba kell lövéseket bevinniük, s végül (megint csak) az annak altáján elhelyezkedő nyílásba kell betalálniuk. A győztes lövés bevitele Luke Skywalker diadalát idézi apja felett, ugyanakkor az űrhajó feminin/maternalis metaforikáját más archetipikus – és intertextuális – utalások is megerősítik. (5. ábra)



Az űrhajó nagyon hasonló szerepet játszik ahhoz, amit a Halálcsillag a *Csillagok háborújában* vagy a meteor az *Armageddonban* – az anyafigura egy bizonyos aspektusát testesíti meg. Mivel azonban űrhajóként másféle mozgástere van, az általa szimbolizált figura további jellemzőit is képes „színre vinni”. Mint Jan Mair észrevételezi, „A *Függetlenség napja* sokat kölcsönöz Giger munkájából”, aki az *Alient* tervezte, egy olyan szörnyet alkotva, amelynek „feje mint a ‘vagina dentata’ megtestesülése mindenki legsötétebb félelmeit mozgósítja (Mair, 2002). Mair ugyanakkor példaként csak a Hiller kapitány által elfogott idegen felboncolásának jelenetét említi, amely „a néző legalapvetőbb félelmeit felélesztve (...) a csonkítás és a kínzás sadomazochisztikus fantáziáira épít” (i. m). Pedig ennél sokkal kézenfekvőbb az űrhajó alját magát is egy

'vagina dentata'-ként felfogni, már csak azért is, mert hajóként tradicionálisan feminin „test”-ként értelmezhető, alfelén egy klitorális szerkezettel, amelynek hosszasan mutatott széthúzódása erőteljesen az Alien tojásainak kinyílására emlékeztet, míg a belőle kilövellő pusztító sugár az Alien ejakulatorikus támadási szokásaira emlékeztet, aki, mint Barbara Creed fejtegeti, „az archaikus anyafigura megtestesítő[je]” (Creed, 2006, 93.). (Hasonló pusztító sugarat lövell ki a Halálcsillag is a Csillagok háborújában.)

Ahogy a *Csillagok háborújában* és az *Armageddonban* is, az anyai, gyermekeit tápláló, termékeny „haza” negatív verziója, fonákja jelenik meg a bitorló által birtokolt úrhajó képében. Nyilván nem véletlen, hogy a film egyik legismertebb reklámposzterén az úrhajóból érkező fallikus sugár Amerika hasonlóképp fallikus/patriarchális tájképének tükörképeként jelenik meg. (6. ábra)



A preödipális anya „női szörnyként/szörnyeteg nőként (...) a pénisz viszonylatában jelenik meg – a fallikus anya, aki később kasztrált anyává válik” (Creed, 2006, 103.). Az Alienhez hasonlóan, az idegen úrhajó is értelmezhető úgy, mint ami „többet jelent a fallosznál; fogsorral felszerelt vaginaként is megjelenik, ő a kannibalisztikus anyaként értelmezhető iszonytató nőiség” (108.), amelynek veszélyessége, pusztító jellege így voltaképpen kívánatosá teszi az ödipalizációt, amelynek során az anya iránti vágy ugyan elfojtódik, de az anyafigura is „megszelídül”. A fallikus anya „iszonytató” megjelenítése során Creed szerint „az anyára vonatkozó tiltás nyer megerősítést”, az efféle női szörnyek funkciója, hogy „kijelöljék az anyai szemiotikus hatalom és az apai szimbolikus törvény közötti 'határvonalat’”, és elválasszák „a szimbolikus rendet a

stabilitására fenyegető dolgoktól, különösen az anyától, és mindattól, amit az ő világa képez.” (Creed, 2006. 96.).

A történet nem egyszerűen politikai „bildungsroman”, azaz nem pusztán arról van szó, hogy a férfi szereplők felnőnek a feladathoz, mely érsnek a család egyszerű indikátora. Ezt leginkább néhány olyan jelenet illusztrálja, amelyek a mögöttes ödipális problematika nélkül értelmetlenek, jelentéktelenek és feleslegesek lennének (de nem azok). Az első olyan jelenetben, amelyben az elnök szerepel, az ország első embere pizsamában hever az ágyában, és feleségével folytat telefonbeszélgetést, melynek során a következő viccet ejti el: „egy gyönyörű ifjú hölgy fekszik mellettem az ágyban” – ami persze csak a kislányára utal. Felesége rögtön veszi a poént, amelyet természetesen magam sem kívánok az elnök mélypszichologizálására felhasználni – mert a szexuális botlásra, sőt áttételesen az incesztusra tett utalás természetesen nem az elnököt (vagy a nézőt) minősíti, hanem a helyzet voltaképpen szimbolikus jelentését erősíti meg. Az ágyban jelenlévők közti szexuális kapcsolatra tett (természetesen a komolytalannál is komolytalanabb) utalás az Ödipusz-komplexus alapját képező incesztus-veszély képzetét konstruálja meg, sőt, a jelenet látens tartalmának a szintjén valójában nem az elnök és lánya, hanem az elnök (mint fiú) és a képzelt anya közti ödipális viszonyt idézi fel. Amit a cselekmény bagatellizál és szinte érzékelhetetlenné tesz azzal, hogy a „manifeszt tartalom” egy teljesen tiszteletreméltó családot mutat. A feleség anyai szerepére való utalás, illetve a játékos és súlytalan szexuális poén éppen arra hivatott, hogy megerősítse (ha nem egyenesen létrehozza) a csak szimbolikus létező összefüggést a banális cselekmény és a befogadásában és értékelésében alapvető szerepet játszó ödipális trauma között.

Hasonló retorikai funkciót tölt be az a homoerotikus szerepjáték, amit Hiller kapitány pilótatársával űz. Hiller legjobb barátja a férfi házassági szándékairól való komoly diskurálás feszültségét azzal igyekszik oldani, hogy a kapitány fenekét bámulja, majd féltérdre ereszkedve úgy mímeli a lánykérést, hogy az egyik arra tévedő bajtársuk félre is érti, és zavartan kereked old. Amivel a jelenet eljátszik, az a katonai, heroikus küzdelmekben nélkülözhetetlen és támogatott, sőt „kötelező” bajtársiasság és az ebből adódó közelség és érzelmi kölcsönösség homoerotikus aspektusa. Ami az előbbi esethez hasonlóan nem egyszerű utalás egy társadalmi jelenségre (és ezért nem is Hiller meg a társa individuális szexuális beállítottságát minősíti). Bizonyos szempontból ez a fajta látens homoszexualitás nem ellentétes az incesztusvággyal, hanem inkább annak fonákja. Eve Kosofsky Sedgwick a nyugati férfibarátság tanulmányozása során (Levi-Strauss, Irigaray és René Girard nyomán) az Ödipusz-komplexust sajátos módon értelmezi át,

mint annak geneziséét, ahogyan létrejön az a patriarchális társadalmi norma, melyben „a nő pusztán áramvezető a férfiak között, akik a valódi partnerek a kapcsolatban” (Sedgwick, 1985, 26.). A normatív polgári családban az anya iránti vágy és annak elfojtása eszerint nem jellemzőbb, mint a férfiak egymás iránti vonzódása, s az abban rejlő szexualitás elfojtása. Ami azt jelenti, hogy a homoerotika éppúgy az Ödipusz-komplexus tünete, mint az incestusvágy; a Hiller kapitány és bajtársa közti „évődés” ugyanúgy a feddhetetlen cselekmény mögött rejlő és azt működtető családrománcnak az elszólásaként értelmezendő, mint az elnöki ágyjelenet.

Az ekképp hangsúlyosan ödipalizált családrománc nemcsak a Nyugatot, azaz a „mi” (preferált) társadalmi struktúránkat jellemzi, illetve motiválja annak szembeszállását az idegen támadókkal. Ideologizálja a szembenállást azokkal a konkrét politikai ellenfelekkel is, akiket ez a szituáció felidéz: „a film narratívája metaforikusan igazolja az amerikai külpolitikát és az Államok katonai jelenlétét az Öbölben”, aminek narratív módszerei közé tartozik többek között Amerikának az univerzális függetlenség őrzőjeként való beállítása (Mair, 2002, 35.). Hasonló szerepet tölt be, hogy mint „véletlenül” kiderül, az elnök az Öbölháborúban szerezte meg az ufók legyőzéséhez szükséges katonai gyakorlatot (és erkölcsi tartást), és hogy „azok közt a nem-nyugati Mások közt, akik az elnök utasításaira a Földnek az idegenektől való megvédésére készülnek, olyanok is vannak, akik gyanúsán irakiaknak néznek ki!” (Mair, 2002, 39).. A képzelt jövő e látszólag lényegtelen aspektusai így mind a múltat igazolják, és a meglévő rend fenntartása mellett érvelnek.

Konklúzió

A *Csillagok háborújában* éppúgy, mint az *Armageddonban* (illetve más filmekben és sci-fikben) az előbbieken felvázolt két látszólag véletlenszerűen találkozó problematika, azaz az egyik oldalon a családi szerelmi háromszög, a másik oldalon pedig az önkényuralom elleni lázadás és a demokrácia eszméjén alapuló nemzet megvédésének/létrehozásának igénye voltaképp ugyanannak a dolognak a mikro- és makrostruktúráját írja körül. Ezekben a honvédelmi narratívákban a „haza” globalizálódik és maga a Föld válik a nyugati identitás-képzet védelmét biztosító ödipális narratíva alapjává, anyafigurává, amelynek potenciális szimbólumai a világegyetem bármely pontjáról jöhetnek, és éppúgy lehetnek élő és élettelen létezők, ahogyan az anyafigura gonosz mostoha képében való megjelenítésére is bármi alkalmas lehet az

úrhajótól kezdve a fekete lyukakig. Amikor mai sci-fik e függetlenségi háborús narratívát idézik, ez általában azt a szerepet tölti be, hogy „megkerülhetlenné” és sorszerűvé tegyen bizonyos politikai döntéseket, globalizálja a nemzetállam képzetét és védekezésként állítsa be a támadást. Ami azért lesz különösen hatékony, mert a „honvédelem” narratívájának megidézése nem csupán egy fennkölt tradíciót elevenít föl. A megvédendő (hangsúlyosan) kapitalista társadalmi struktúrát a nukleáris családdal asszociáló képek és képzetek segítségével az ödipalizált hősfigurákkal való azonosulás a nézők számára implicit módon az önazonosság, az egységes identitás biztosításaként működik, amit a szóban forgó filmek az ehhez vezető folyamatban elfojtandó incestuózus vágyak szublimált kielégítésével tesznek még kívánatosabbá. A filmes történetmondás ily módon nem pusztán ideológiát kínál az aktuális politikához, de narratív hatalmi technológiákat szolgáltat a foucault-i értelemben vett nyugati szubjektumgyártáshoz is.

Irodalomjegyzék

- Armageddon. (1998). Rend. M. Bay.
- A függetlenség napja. (1996). Rend. R. Emmerich.
- Bertens, H. (2001). *Literary Theory. The Basics*. London & New York: Routledge.
- Bettelheim, B. (1988). *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Ford. Kúnos László. Budapest: Gondolat.
- Buchanan, B. W. (2010). *Oedipus Against Freud: Myth and the End(s) of Humanism in Twentieth-Century British Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- Creed, B. (2006). A horror és az iszonytató nőiség. *Metropolis*, 1: 88–108.
- Csillagok háborúja. (1977). Rend. G. Lucas.
- Etheredge, L. S. – Freedman, L. (1996). *Measuring Hierarchical Models of Political Behavior: Oedipus and Reagan, Russia and America. PART I*. Presentation to the International Society for Political Psychology Meetings in Vancouver, July, 1996.
- Foucault, M. (1996). *A szexualitás története. A tudás akarása*. Budapest: Atlantisz.
- Foucault, M. (1990). *Felügyelet és büntetés: A börtön története*. Budapest: Gondolat.
- Franke, W. (1998). *Psychoanalysis as a Hermeneutics of the Subject: Freud, Ricoeur, Lacan. Dialogue*, XXXVD: 65–81.
- Goldstein, J. (1994). Foucault and the Post-Revolutionary Self: The Uses of Cousinian Pedagogy in Nineteenth-Century France. In: J. Goldstein (szerk.), *Foucault and the Writing of History* (99–115.). Oxford&Cambridge: Blackwell.
- Hódosy A. (1996). Ha a pallost felváltja a Magnum. In: Hódosy A. és Kiss A. A., *Remix* (95–124.). Budapest: ICTUS és JATE.

- Hunt, L. A. (1992). *The Family Romance of the French Revolution*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Jones, E. (1976). *Hamlet and Oedipus*, New York: W.W. Norton.
- Kiss A. A. (1996) Poszt szemiotika. In: Hódosy, A és Kiss A. A., *Remix*. (9–28.). Budapest: ICTUS és JATE.
- Kolvraa, C. (2010). Political Paternity and the Construction of Europe. The Founding Fathers and their function in the rethoric about European Community. *Kontur*, 19: 6–11.
- Look who's talking. (Montázs.) Rend. Smelbag. <http://www.youtube.com/watch?v=6CBBzw6xUJE>
- Mair, J. (2002). Rewriting the „American Dream”: Postmodernism and Otherness in Independence Day. In: Z. Sardar & S. Cubitt (szerk.), *Alien R Us. The Other in Science Fiction Cinema* (34–50.). London: Pluto Press.
- Mellor, M. (2003). Gender and Environment. In: H. Eaton & L. A. Lorentzen (szerk.), *Ecofeminism and Globalization* (11–22.). New York: Rowman&Littlefield.
- Plumwood, V. (2002). *Environmental Culture and Globalization*. London & New York: Routledge.
- Poster, M. (1988). *Critical Theory of the Family*. New York: The Seabury Press.
- Sedgwick, E. K. (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Shorter, E. (2004). *The Making of the Modern Family*. New York: Basic Books.
- Telotte, J. P. (2004). *Science Fiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Toews, J. E. (1994). Foucault and the Freudian Subject. In: J. Goldstein (szerk.), *Foucault and the Writing of History* (116–134.). Oxford and Cambridge: Blackwell.
- Trumbach, R. (1978). *The Rise of the Egalitarian Family: Aristocratic Kinship and Domestic Relations in Eighteenth-Century England*. New York and London: Academic Press.
- Úrgolyhók. (1987). Rend. M. Brooks.
- Wahrman, D. (2006). *The Making of the Modern Self. Identity and Culture in Eighteenth Century England*. New Haven and London: Yale University Press.
- Winkler, M. M. (2008). *Oedipus in the Cinema*. Arethusa, 41: 67–94.
- Wrightson, K. (1986). The Social Order of Early Modern England: Three Approaches. In: Bonfield, R. M. Smith & K Wrightson (szerk.), *The World We Have Gained: Histories of Population and Social Structures (177–202)*. Oxford: Basil Blackwell.

KÉRCHY VERA:

LARS VON TRIER MELANKÓLIÁJA MIKRO- ÉS MAKROSZINTEN

A Trier-filmek kapcsán megszokhattuk azt a sajátos gesztust (ha akarjuk, posztmodern játékot), hogy az elsődleges történeten túl mindig mintha tálcán lenne kínálva egy értelmezési szemszög – egy műfaji kód (pl. a musical a *Táncos a sötétben* esetében, 2000) vagy egy metanarratíva (a pszichoanalízis az *Antikrisztusban*, 2009) –, s e direkt tálalás legalábbis gyanút ébreszt az értelmező befogadóban. És valóban, ezeknek a közvetlenül megszólított filmnyelvi idézeteknek mindig az eltolás, a kisiklatás, egy másik kód általi fölülírás, az elbizonytalanítás a sorsa. Az Antikrisztushoz hasonlóan a *Melankólia* (2011) is pszichoanalitikus témát céloz (ez esetben már a címben), miközben a második rész a sci-fi műfajának alapvonásait is felskicceli. A melankólia megszólított pszichoanalitikus diskurzusának nyomába eredve, a jelenség Judith Butler-i továbbgondolása mentén eljuthatunk ahhoz a beszédaktus-elméleti diskurzushoz, mely az identitás önazonos képzetének dekonstruktív kibillentettségét hirdeti – amúgy Trieresen.

Talán egy esküvői szertartás kapcsán nem jut mindenkinek olyan hamar eszébe Austin beszédaktus-elmélete (Austin, 1990), mint ahogy az Antikrisztus díványszituációja kapcsán a freudi módszer. Úgy gondolom, hogy a *Melankólia* Justine-fejezete – tudatosan vagy tudattalanul – Austin beszédaktus-elméletének metanarratíváját is hordozza, és Freud melankóliáról írott gondolatait (Freud, 1997) ezzel összefüggésben, ezen keresztül idézi meg. Ezzel a gesztussal pedig Trier ugyanoda jut el, mint az elmélet frontján Judith Butler, aki a drag performansz szubverzív jelenségét, a „sikertelen” (szándék nélküli, idézetszerű, rituális) performatívum derridai olvasatát (Derrida, 1977) és a veszteség tudattalan megtartásaként leírt freudi melankóliát összekapcsolva elemzi (2003). A performativitás dekonstrukciós diskurzusához tartoznak a Parker–Sedgwick szerzőpáros írásai is, akik Butlerhez hasonlóan szintén a sikertelenül, eltorzítottan véghezvitt performatívum követésében látják a társadalom hatalmi érdekeit kiszolgáló identitáskép kibillentésének lehetőségét – többek között egy házasságtörés keretei között színre vitt „I do”-s beszédaktus irodalmi példáját említve (2010). Mintha Justine melankolikus fellépése a házassági (lakodalmi) ceremóniában (a partin való botrányos viselkedése) ugyanezt a problémakört variálná: a konkrét történetben elfoglalt szerepét értelmezhetjük úgy, mint a feleségidentitásnak való konceptuális ellenállást, melynek tétje a performatív aktusok ismétlésére épülő hatalmi struktúra szubverziója. A szubverziós kísérlet

velejárója viszont a Másik-létbe való száműzetés, a beszédaktuselmélet metanarratívájában az én dezintegrációja mint a „sikertelen” performatívitás sikeres keresztülvitelének következménye, Trier fiktív történetének szintjén pedig Justine fejezetvégi „bukása” (feltehetően valamilyen idegszanatóriumból tér vissza a második rész elején), a társadalmi normákból való kilépés, illetve kirekesztődés.

Ha a második fejezet világpusztulását az egyén szintjén való összeomlás kitágított, makro verziójaként értelmezzük, a sci-fi zsáner választása sem tűnik már meglepőnek – főleg ha azt nézzük, hogy a terror metaforáját már szintén „lenyúlták” a dekonstruktív gondolkodók. A második, Claire-fejezet a Melankólia nevű bolygóval mint a radikálisan idegen Másikkal való találkozás története a terrorizmus minden hermeneutikai munkát ellehetetlenítő major eventjének dekonstrukciós diskurzusa (Derrida, 2003) felől közelíthető meg. A végső „nagy esemény” ugyanaz az emberiségnek, mint a trauma az egyénnek. A Földhöz meglehetősen hasonló külsejűként ábrázolt doppelgänger bolygó becsapódása a maga ellen forduló én sorsát ismétli – kiterjesztve az egyéni psziché történetét az emberiség általános rossz közérzetére.

Mindezek mellett a film narratív fejezetektől elkülönülő felvezető része, melyet erős művészeti utalásai miatt érthetünk egyfajta ars poeticaként, retorika és esztétika közti feszültségektől terhes, ami értelmezésem szerint egy újabb megfogalmazási módja (az önreflexió nyelvén) Trier *Melankóliá*ban feltáruló esztétikaellenes dekonstrukciós szemléletének. Ahogy ebben a vallomásos részben a fenséges zenei emelkedettséget a pusztulás képeihez rendeli, az erősen rímel arra, ahogy később, a narratív részben az életösztön és a halálösztön, egy építő, értelmes, kognitív dimenzió és egy pusztító performatív erő viszonyát ábrázolja a két összekapcsolódó női figurán keresztül. (Ez a szubverzív művészetfelfogás szemben áll például a *Melankóliát* közvetlenül megelőző *Antikrisztus* „zárszavával”, a férfirend happy endjével, mely a női rombolást végül kiiktatja a történetből, ezáltal az értelmes, rendezett világkép bevarrásával zárva a filmet.)

1. „Sikertelen” performatívum – melankólia

A film első fejezete – hasonlóan a dogmás Winterberg *Születésnapjához* (1998) – egy társadalmi rituálé permanens kikezdését viszi színre. A leromboláshoz a rendezőnek fel kell építenie azt a „csilivili” valóságot, aminek a funkciója a gazdagság, a hatalom, a családi összetartozás, a biztonságot adó szerelem attribútumainak felsorakoztatásával és viselkedési formáinak megismétlésével egy szilárd identitás, és tágabb szinten egy szilárd

közösség, társadalmi csoport létrehozása, megerősítése. Az esküvő-performansz kulcsfigurája a menyasszony, aki bár hitelesen (tökéletes mosollyal) indítja, az esemény során folyamatosan leépíti beszédaktusban kijelölt szerepét. Ezzel egyrészt sikertelenségbe fullasztja a házasság performanszot, másrészt ellenállásával az idegösszeomlásba juttatja saját magát. A metanarratíva szempontjából a kérdés az, hogy Trier pszichoanalízist és beszédaktuselméletet összekapcsoló esettanulmányában az elmebajt a szubverzió formájaként vagy annak szükséges rossz következményeként ábrázolja. A Melankólia újdonsága (a normasértő hisztériás női filmekhez, pl. a *Personához* [Bergman, 1966], az *Egy hatás alatt álló nőhöz* [Cassavetes, 1974] vagy *A vágy villamosához* [Kazan, 1951] képest), hogy az utóbbi mellett teszi le a voksát: a film második részével igazolja a határsértés normatív megítélésének kontextusfüggőségét: egy felborult világban Justine „elmebaja” nem létezik többé mint cselekményformáló elem, észrevétlenül kiíródik a történetből.

A történet a házassági ceremónia utáni lakodalommal kezdődik, mely szintén tele van performatív fordulatokkal, és az „I do”-s beszédaktus folytatásának, kiterjesztésének tekinthető. A rituálé szoros időtáblázatot követ, az ifjú párnak időre kell érkeznie, üdvözölnie kell a vendégeket, tósztokat hallgatni és mondani, meghatározott időben táncolni, majd tortát vágni, csokrot dobni, fotózkodni, stb. Trier gyönyörű díszeretet teremt: egy vidéki birtok ad helyet a gazdag család rendezvényének, felvonultatja az esküvőszervezés reklámokból ismert parádés kellékeit. A pár limuzinnal érkezik, a menyasszony gyönyörű – a habos ruhától a bájos mosolyon keresztül a legapróbb gyöngyfülbevalóig. Az első hiba a limuzin elakadása, az autó ugyanis túl hosszú ahhoz, hogy bevegye a kastélyig vezető kis út kanyarait. A jelenet a határsértés későbbi képeit vetíti előre: ez a birtok és a világ közti határ lesz az, amit a film közepén a ló, majd a film végén az autók nem képesek átlépni. Hasonló szimbolikát követ a menyasszony küszöbön való átvitelének jelenete, ahol az aktus szintén akadályba ütközik, mintha a körülmények sem akarnák azt, amit Justine sem: nem lépi meg a számára kötelezően kijelölt státuszváltást, ugyanakkor, illetve éppen ezzel súlyos transzgressziót követ el, megsérti a társadalmi normák határait.

A pár két órát késik az esküvői partiról, majd amikor végre megérkeznek, a menyasszony először a lovát megy üdvözölni a vendégek helyett, és később a teremben a vendégek közül sem viselkedik mindenki az előírtak szerint. Az elvált szülők tósztaikkal szintén a házassági ceremónia által előírt identitáspozíciónak állnak ellen. A Parker–Sedwick szerzőpáros a „sikeress” házassági performatívum feltételei közül a tanúk szerepével

foglalkozva a performatívum többirányúságát elemzi (Parker–Sedgwick, 2010). A tanúk néma szavatolása a házasság sikerességéről egyben a tanúk identitására irányuló performatívum: feltételezi egyetértésüket a heteroszexuális rezsim hatalmi rendszerének működéseit illetően. Vagyis a házasságok identitása tükröt tart a nézők identitásának, és az egyik sikertelensége a másikat vonja maga után. Amikor apuka a tószájában anyuka zsarnokságáról beszél, anyuka pedig kifejti, mennyire nem hisz a házasság eszméjében, és arra emeli poharát, hogy „tartson, ameddig tart!”, Austin gondolatmenetét követve, pusztán ezzel sikertelenné teszik a házasságot, hiszen ellenállnak némán hallgató tanú-, illetve egyetértésüket hangosan kinyilvánító köszöntői szerepüknek, melyek a beszédaktus feltételrendszerének elemei.

Justine a vendégek szórakoztatása helyett nővére gyermekét fekteti le aludni, a tortavágásról egy forró fürdő miatt késik el, majd a házasság kötelezően előírt elhálását is visszautasítja, ellenben leteper egy ismeretlen vendégfiút a parkban. Mindez a psziché leépülésének, melankóliájának történetébe ágyazva, ennek ürügyén történik. Justine sikertelenné torzított performatívumával az identitás iteratív konstruálódását viszi színre, s ezzel a performatívumokon keresztül szerveződő hatalmi ideológiát szubvertálja.

Judith Butler performativitás-felfogása szerint az identitást létrehozó performatívum kötelezettsége alól egyrészt nem lehet tudatosan, szándék szerint kibújni, mivel szerkezete szerint az épp az identitás létrejöttét alapozza meg, másrészt nem lehet megérteni (s ebből fakadóan uralni, kontroll alatt tartani) azt. A performativitás megelőzi és megalapozza a döntési szándékkal rendelkező szubjektum létrejöttét, s mint ilyen – az intencionális kommunikáció, a retrospektív megismerés logikáján kívül eső – képtelen az általa létrehozott rendszerben megmutatkozni, az „öntudatos” szubjektum számára lehetetlen a (tudatosságot megelőző-megalapozó) performatív működést megérteni, reflexió alá helyezni. A társadalmi rituálék, performatívumok szándékolatlan-kényszerű ismétlésén keresztül létrejövő identitás azonban rögtön létrehozza a szándékosság illúzióját, a hitet, hogy én – mint öntudatos szubjektum – képes vagyok szándékkal és kontrollálható eredménnyel rendelkező, egyedi és egyszeri beszédaktusokat, „sikeres” performatívumokat működtetni. Ami *Melankólia*-értelmezésünk szempontjából érdekes, az az, hogy Butler a „valódi” (Austinnál „sikertelen”, Butlernél megelőző-megalapozó) performativitás elfojtódását, a metafizikus illúzió fenntartását, táplálását a melankólia működéséhez hasonlítja. Freud szerint a melankóliát az különbözteti meg a gyásztól, hogy a tárgyvesztés az előbbi esetében tudattalan, „szemben a gyással, amelynek során

a veszteségből semmi sem marad tudattalanul” (Freud, 1997, 133.). A melankólia esetében általában nem konkrét halálesetről, inkább egy absztrakció, pl. egy szerelem elvesztéséről beszélünk, ez a veszteség kevésbé megfogható, sőt az is előfordulhat, hogy „maga a beteg sem képes tudatosítani magában, hogy mit veszített” (Freud, 1997, 133.). Ennek a tudattalanságnak a következménye, hogy a melankólia esetében a tárgyvesztésből érveszítés lesz. Gyász esetében a libidó – miután az én megküzdött a „valóság próbájával” – elhagyja a tárgyat, hogy egy másik tárgyra szálljon. Vagyis bár az én elfordul a világtól, semmi nem érdekli, csak az elvesztett tárgy, ez még nem jelenti azt, hogy az elvesztett tárgyat ne tudnánk megkülönböztetni önmagunktól. A melankólia esetében az én válik a libidómegszállás tárgyává. Az én azonosul az elvesztett tárggyal, és ez – írja Freud – a szeretetkapcsolatok ambivalenciájának kibontakozásaként az érzelmi kötődés negatív aspektusainak előkerülésével történik. Az én a másik helyett gyűlöli önmagát.

Butler kontextusában a tudattalan tárgyvesztés a kizárt, letiltott szerelmi-szexuális viszonyt jelenti, „ez a hiány alapozza meg a heteroszexuális melankólia kultúráját” (Butler, 2003, 93.). Mivel a norma konstruált jellege láthatatlan, a veszteség tudattalan, így meggyászolhatatlan marad. Ennek következtében az én nem tudja elengedni a tárgyat, megtartja azt, azonosul vele.

Az elfojtás azonban sosem tökéletes, a hetero rezsím mögött olyan feszültség húzódik, amely megrengeti látszólag stabil alapjait, a szubverzió lehetősége épp a kimondatlanságban, a meggyászolhatatlanságban rejlik. A tudatos beszédaktus megcélozta ideál nem közelíthető meg maradéktalanul. Ezt a feszültséget engedi el a drag performer, vagy Parkerék példájában a házasságtörés keretei között lejátszott „I do”-s beszédaktus-parafrázis (Parker–Sedgwick, 2010). És ezt a szubverziót hajtja végre Justine, amikor döcögősen bár, de belép a házassági rituálé keretei közé, de csak azért, hogy belülről bomlassza, eltorzítsa, performativitásában eltérítse azt szándék szerinti jelentésétől. A szubverzió egyetlen lehetősége a(z) illuzórikus) „siker” performatívum (ki)használása. Mivel a Valóst nem tudjuk szándék szerint megjeleníteni, az imaginárius színház, vagyis az intencionált performatívum illúziója az egyetlen lehetőségünk a megszólaltatására. Ahogy Žižek mondja, aki a fantáziával játszik, ne csodálkozzon, ha előbb-utóbb megégeti a kezét. Addig-addig játszunk a tudatos színház, az intencionált performatívum aktusai szerint, addig-addig piszkálgatjuk a Valós és a Szimbolikus között közvetítő, egyensúlyozó Imagináriust, míg a Valós be nem tör az Imagináriusba, hogy elbizonytalanítsa, megrengesse a tudat színházának állításait. A „siker”

beszédaktus melankolikusan megőrzi az intenciót megelőző („sikertelen”) performativitást, s ezzel megoldatlanul hagyja problémáját, ami lehetőséget nyújt visszatérésének. A biztonságot nyújtó játék közben lehetőségünk adódik olyan játékot játszani, ami kívül esik a szimbolikus rend normaképző határain és megrengeti ezeket.

Értelmezésünk szempontjából úgy tűnik, az esküvő performatívumára, a merev társadalmi rituálék keretére csak azért van szükség a Trier-filmben, hogy ezzel lehetőség teremtsjön ezek megingatására – a performatívum hibás, mellécélzó használata által. A freudi és a butleri diskurzust összekapcsoló metanarratíva felől olvasva tehát elmondhatjuk, hogy a film első részében a melankólia allegorizálja s egyben el is végzi a társadalmi identitás szerepek normasértését. Justine a szubverzív „sikertelen”-melankolikus performatívum allegóriája (metaszinten), s egyben a normasértés melankolikus áldozata is (az elsődleges történet szintjén): hiszen a társadalmi normákból való kilépés az én dezintegrációjához vezet, a Rend világában ez a szubverzív karakter csak mint elmebajos szerepelhet. A második fejezetben, a Káosz világában viszont a Justine-karakter megállíthatatlan erősödésnek indul.

2. Terror – kísérteties találkozás a Másikkal

A káosz világot Trier – a feszültség esztétikáját követve – a Rend karakterének szemszögéből mutatja meg. A Claire-fejezet annak a szereplőnek a története lesz, akit az előző részben az esküvő főszervezőjeként ismertünk meg, az anya, a reprodukciós életösztön, a heimlich világának a karaktere. Az ő viszonylatában tud csak kísértetiesé válni az otthon; a gazdagságot, hatalmat, biztonságot jelentő birtok; és tágabban, az emberiségnek otthont adó anyatermészet. Claire unheimlich élményének legkifejezőbb képe a felvezető részben az elolvadó táj: a gyereket cipelő, a végső katasztrófában menteni vágyó anya alatt besüpped a golfpálya tökéletes gyepszőnyege. Justine Claire drámájában háttérszereplővé válik, hiszen itt ő van harmóniában a körülményekkel, mintegy békésen beleolvad a háttérbe.

Az idegszanatóriumból hazatérő testvérét befogadó Claire a család összetartásáért, a mindennapok rendjének fenntartásáért felelős a párnára helyezett csokitól kezdve a bolond nővér fürdetésén, a gyerekgondozáson és a vacsorakészítésen keresztül a bolygó megvédéséig. A mindennapok rituáléit működteti (szándék szerint „sikeres” performatívumokat célozva meg): kertészkedik, kilovagol, kávét főz. Hozzá tartozik a férj racionális világa, aki drága műszereivel számolgatja a csillagok állását, és beígéri a

közelítő bolygó biztonságos elhaladását. Amikor a becsapódás már elkerülhetetlen tényé válik, Claire a katasztrófát is rendesen akarja megszervezni: „azt akarom, hogy rendben csináljuk, hogy szép legyen”, hogy együtt legyünk a teraszon bort iszogatva, zenét hallgatva. A végsőig harcol az életért és annak értelmes egésként való felfogásáért, a biológiai és az episztemológiai stabilitásért.

Nem nehéz a két női figurát egy pusztító és egy építő funkcióval párosítani. Justine leépít, széthúzza a rendet, a társadalmi rituálét éppúgy, mint saját pszichéjét, Claire pedig épít biológiai és hermeneutikai szinten egyaránt: mindent rendben, egységes értelemegészben akar látni, anyaként pedig továbbörökíteni az életet. Freudnál a halálösztön és az életösztön, a dekonstrukcióban a jelölő reflektálhatatlan, jelentéseltérítő, „arcongáló” performatív jelölőfunkció és az értelmesség-jelentéssé olvasó, folyton interpretáló, „arcadó” kognitív dimenzió (de Man, 1997a; de Man, 2006) megfelelői ők. És amiben a Trier-film valóban összhangban látszik lenni ezen elméletekkel, az a két nő viszonyának és környezetbeli ábrázolásának módja. Miért nem teszi Trier Justine-t saját hazája, a káosz (a bolygó becsapódásának története) főszereplőjévé, Claire-t pedig egy sikeresen véghezvitt beszédaktus (mint amilyen a házasság) ágensévé? Azzal, hogy Trier keresztbe szerkeszt (Justine a címe a Rend és Claire a Káosz fejezetnek), megmutatja a kettő elválaszthatatlanságát, ugyanakkor, mivel mindkét esetben hatalmas feszültségben látjuk őket, a kettő összeegyeztethetlenségét is. (A Justine-fejezetben a környezet – a beszédaktusok társadalmi rendje – maga Claire, a Claire-funkció; a Claire-fejezetben a környezet – a becsapódó bolygó – pedig Justine, az ő nagybetűs verziója, a Melankólia.) A két nő egymás világában él, egyik sincs a másik nélkül, ugyanakkor az egyik a másikban elpusztul. A két funkció egymást kizárón fonódik össze, ezt mutatja meg a Trier-film szerkesztésmódja, és ezt összegzi az emblematikus utolsó kunyhóbeli kép.

Claire szentimentális káoszrendezési/-szervezési tervét leszavazva Justine unokaöccsével varázskunyhót épít, amiben – a gyereket megnyugtató ígéri – majd átvészeli a becsapódást. A drága szerkezetek, a racionális ész és túlélési ösztön elbukik, és győzedelmeskedik a regresszió, a gyermeki fantáziálásba és egyszerűségbe való visszalépés. A kunyhóban a katasztrófában belső békére találó melankóliás Justine-t meditációs tartásban látjuk (háttal a bolygónak, mintegy azonosulva vele), az anya Claire-t (akinek a gyerek szinte semleges érzelmű tartozéka) pedig összegörnyedve, fülét-szemét befogva, szenvedéssel teli. A kunyhó kicsiben ismétli a háttérben történeteket: mint pszichén belüli gubó, magában megosztja a pusztító és az építő ösztönöket, miközben makroszinten az idegen bolygó pusztító közelítését, majd becsapódását látjuk. Ami a

dolog érdekessége, hogy a kis bolygó nagy bolygóba való csapódásának a képe egyben a megtermékenyítés pillanatát is felidézi, megint csak Freud gondolatával összhangban a szexualitás és a halál összekapcsolásáról.

3. Dekonstruktív esztétika

Ha választani kellene a két nő közül, akkor érzésünk szerint a *Melankólia* Justine filmje (a cím is erről tanúskodik): az első rész szubverzív magatartásával, majd a második rész belső békéjével Trier a halálöszön boldogságát viszi színre. A felvezető képsorok és a két unhappy end is mintha ezt erősítené. A cím előtti szürreális-látomásos képsor képzőművészeti alkotásokra való utalgatásaival és markáns esztétizáltságával gyaníthatóan valamiféle művészi önreflexiót (is) hordoz. A fájdalom, a halál szörnyűségeit letagadó, elkendőző klasszikus esztétikát kritizáló dekonstrukció példái a Laokoón-szoborcsoport és a Tövishúzó fiú, melyek a gyötrelem jeleneteiként megnyugtató szépséget árasztanak. (Különösen a Tövishúzó elemzése szemléletes Paul de Man fejtegetésében, amely szerint a seb szó szerinti eltakarása az esztétikai formalizálás (valóságot) elhallgattató erőszakosságát allegorizálja [de Man, 1997b].) Trier nem takar el, képei úgy gyönyörűek, hogy egyben megmaradnak a borzalom képeiként. Az esztétikus hatást, a fenségesség élményét nem valami morálisan felemelő tartalomhoz, hanem a pusztulás jeleneteihez köti. Ugyanaz a felemelő zene festi alá az indák által lehúzott menyasszony melankóliájának képét, a gyereket a folyóssá vált anyatermészetben menteni akaró anya sci-fi jelenetét és a külső pusztulásban belső békére találó Justine portréját. (Ezzel is a Justine-i pusztulást-pusztítást emelve főszerepbe.) Ezekkel a képekkel Trier egyszerre valósítja meg a klasszikus esztétika működését, és mutatja meg a Tövishúzó sebet, az elhallgatott fájdalmat. Társadalomkritikai, polgárpukkasztó törekvései az Idiótáktól kezdve a Dogville-en keresztül itt párolódnak le legtisztábban: a művészet transzgresszív küldetésének demonstrációjában. Mindez a művészeti hitvallás összhangban áll a narratív részek pszichoanalízist és dekonstrukciót összekapcsoló történeteivel, melyekben a halálöszön, illetve a jelölő gyilkos önkénye úgy húz szét minden normalitásra és értelem-egészre irányuló törekvést, mint ahogy a Tövishúzó vérző sebe itatja át a normatív-szemérmes szépségeszmény gézpólyáját.

Irodalomjegyzék

- Austin, J. L. (1990). *Tetten ért szavak*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.
- Butler, J. (2003). *Kritikus queerség*. *Theatron*, 4(2):84-97.
- De Man, P. (1999). *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Budapest: Magvető, 2006.
- De Man, P. (1997a). Az önéletrajz mint arcrongálás. *Pompeji*, 2-3:93-107.
- De Man, P. (1997b). Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje. *Enigma*, 11-12: 80-98.
- Derrida, J. (1988). Signature, Event, Context. In: *Uő: Limited Inc* (1-23). Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Borradori, G. (2003). Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides: A Dialogue with Jacques Derrida. In: *Uő, Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jurgen Habermas and Jacques Derrida* (85-136). Chicago: University of Chicago Press,
- Freud, S. (1997). Gyász és melankólia. In: *Uő: Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*. Budapest: Filum Kiadó, 1997. 129-143.
- Parker, A. – Sedgwick, E. K. (2010). Bevezetés. Performativitás és performansz. *Apertura*, 6(1)
- Žižek, S. (2002). *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*. Seattle: The Walter Chapin Simpson Center of Humanities, University of Washington.

**TÖLGYES ARABELLA, KŐVÁRY ZOLTÁN, BÁLINT KATALIN:
IDENTIFIKÁCIÓ ÉS SZORONGÁS. LARS VON TRIER MELANKÓLIA
CÍMŰ FILMJÉNEK BEFOGADÁS-VIZSGÁLATA**

A mozinéző szereplővel való kapcsolatának magyarázatára számos filmelméleti rendszerezés született. A jelenség magyarázatául sokáig Freud identifikációról vallott felfogása és Lacan tükörstádium-elmélete szolgált (összefoglalóan lásd Bálint, 2012; Fecskó, 2012), míg a filmelmélet kognitív fordulatával a filozófia területén megjelenő elmefilozófiai irányzatok szimulációs elmélete (Currie, 1995; Oatley, 1999), később a pszichológia megújult empátia elmélete (Coplan, 2004, 2011; Zillmann, 1991), és az idegtudomány vizsgálatain keresztül népszerűvé váló tükörneuronok szerepe kezdett hangsúlyossá válni a nézői folyamatok leírásában (Coplan, 2008).

Az identifikáció (azonosulás) terminusa alatt a pszichoanalízisben azt a pszichológiai folyamatot értjük, „melynek során a szubjektum magáévá teszi egy másik személy valamely nézőpontját, tulajdonságát, jellegzetességét, és – teljesen vagy részben – átváltozik annak képére. A személyiség kialakulása és elkülönülése azonosulások sorozatán keresztül megy végbe.” (Laplanche és Pontalis, 1994, 61.). A freudi elméletben az azonosulásnak fejlődéslélektanilag az Ödipusz-komplexus előkészítésében van szerepe, amikor a gyermek az ellenkező nemű szülője felé tárgymegszállást, az azonos nemű szülője felé pedig azonosulást fejleszt ki, „a kisfiú (...) az apjához szeretne hasonlítani, és szeretné minden tekintetben átvenni a helyét.” (Freud, 2003, 551.).

A filmelmélet kognitív fordulatával az identifikáció fogalmának alkalmazhatósága megkérdőjeleződött. Tan (1996) elutasítja az identifikációnak a néző és a szereplő mentális összeolvadását feltételező jelenségét, hangsúlyozva, hogy a néző végig az események megfigyelője, szemtanúja marad, és akként is reagál. Carroll (2008) véleménye szerint a néző karakterrel való identifikációja – tehát a néző és a szereplő érzelmeinek teljes azonossága – létező, de nagyon ritka jelenség, és sokkal jellemzőbb viszonyulási mód a szereplőével konvergens emocionális állapotok megélése (együttérzés, aggodalom, törődés, szolidaritás). Más szerzők az identifikációt a nézői bevonódás legintenzívebb formájának tartják. Oatley (1995, 1999) a műbe való bevonódást kontinuumként gondolja el, ahol a befogadó a megfigyelői szerepbe helyezkedés és a karakterrel való identifikáció között mozog. A megfigyelői szerep a műalkotás külső membránjával való találkozásként

értelmeződik, egyfajta konfrontáció a művel, amit az asszimiláció vagy akkomodáció kognitív folyamatai jellemeznek. A mű külső membránján átlépve a befogadó az együttérzést, az emocionális emlékek előbukkanását és a szereplővel való identifikációt tapasztalhatja meg, ami a narratív bevonódás legintenzívebb formájának tekinthető. Az esztétikai érzelmeknek hasonló „téri” szemlélete bontakozik ki Scheff (1979) elméletében, aki az esztétikai távolság fogalmával írja le a dráma és a befogadója között végbemenő érzelmregulációs folyamatot, mely a befogadóban egyszerre megjelenő résztvevői és megfigyelői viszonyulásmód arányát írja le. A szerző alapvetően a dráma szerkezetének tulajdonítja a karakterrel való azonosulás szabályozó funkcióját, melynek célja az optimális távolság kialakítása: elkerülve a túl kicsi (részvevői pozíció túlsúlya, érzelmi elárasztottság) és a túl nagy (megfigyelői pozíció túlsúlya, unalom) esztétikai távolságot.

Az identifikáció fogalmával és operacionalizálásával legújabbban a médiakutatás felől érkező szerzők befogadás-vizsgálataiban találkozhatunk, akik sokszor a narratív bevonódással és transzportációval való összefüggésben tárgyalják a nézői azonosulást (Buselle és Bilandzic, 2009; Cohen, 2001; Tal-Or és Cohen, 2010). Cohen (2001) az identifikáció fogalmának meghatározásakor újból visszanyúl a pszichoanalízis fejlődélméleti koncepciójához. A szerző meghatározása szerint az identifikáció „a mediatisztált karakterre adott imaginatív válasz, ami időszakosan és hullámzó intenzitással jelenik meg a befogadás alatt. A közönség azonosulás közben magát az adott karakternek képzele, és saját személyes identitását felcseréli a karakter identitásával és funkciójával. Az erős azonosulás azzal jár, hogy a közönség tagja saját szociális szerepéről megfeledkezve átmenetileg (de rendszerint ismételt) átveszi a karakter perspektíváját.” (Cohen, 2001, 250-251. saját fordítás). Igartua (2010) azt találta, hogy minél mélyebb identifikációt él meg a néző a film szereplőjével, annál jobban élvezi a filmet (annak műfajától függetlenül), annál nagyobb érzelmi hatást él át, és annál több energiát szán a film kognitív elaborációjára. De Graaf és mtsai (2012) kutatása emellett arra mutatott rá, hogy a szereplővel való identifikáció a narratív meggyőzés egyik lehetséges közvetítő mechanizmusa. Sestir és Green (2010) pedig azt találták, hogy a befogadó erős identifikációja olyan alapvető dologra is hatással lehet, mint a néző énképe: az azonosulás elérhet egy olyan magas szintet, hogy a fiktív szereplő jellemző tulajdonságát a néző átmenetileg beépíti a saját magáról alkotott képbe. Az attitűdökkel kapcsolatban ezt egészíti ki Fecskó (2012) kutatása, aki a Szédülés című Hitchcock-film kapcsán azt találta, hogy a filmnézés előtti állapothoz képest a nézőknek megváltozik az intim kapcsolatokhoz fűződő élménye, a film üzenetét követve a nézők a film után a társas

kapcsolatokat kevésbé látták jóindulatúnak, bizalomtelinek és gazdagítónak, mint a film előtt.

Korábbi kutatások bizonyították, hogy a befogadó szereplővel való azonosulását a nézői személyiség is nagyban befolyásolja (Bálint, 2012; Bálint és Kovács, 2012; Fecskó, 2012; Papp-Zipernovszky, 2013). Filmés drámák esetében, azok a személyek, akik a hétköznapiakban nagyobb feszültséget élnek át mások szenvedése láttán (empátiás distressz), a látott dráma közben is nagyobb stresszt élnek át (de Wied, Zillmann, Ordman, 1995). Egy másik kutatásban a szerzők azt találták, hogy az impulzivitásra, az agresszióra, az empátia hiányára való hajlam befolyásolta az erőszakos és komikus filmrészletek közben mutatott érzelmi válaszok erősségét és mintázatát (Bruggemann és Barry, 2002). Sparks, Pellechia és Irvine (1999) kutatásukban arra világítottak rá, hogy vannak olyan egyének (represszióra hajlamos személyek), akik az ijesztő filmek alatt nem élnek át félelmet, viszont a biológiai válaszaik ennek ellenkezőjéről árulkodnak. Más vizsgálatok azt találták, hogy kisebb-nagyobb mértékben megnöveli a bevonódás valószínűségét a befogadó figyelmi és érzelmi bevonódásra (abszorpcióra) való tartós hajlama (Green és Brock, 2000; Wild, Kuiken és Schopflocher, 1995). Számos kutatás foglalkozott a kötődési stílus szerepével a műalkotások befogadásában. Az eddigi vizsgálatok alapján megállapítható, hogy a kötődési stílus hatással van az olvasás során megjelenő érzelmi és kognitív tartalom arányára (Gholamain, 1998), a szociális érzelmek megjelenésének gyakoriságára (László és Fülöp, 2007), az észlelt érzelmi állapotokban bekövetkezett változásra (Djikic, Oatley, Zoeterman, Peterson, 2009) és a történet oksági kapcsolatainak észlelésére (Papp-Zipernovszky és Kovács, 2010; Papp-Zipernovszky, 2013). A fentiek alapján, a jelen kutatásban bemutatott film és a vizsgált nézői válasz (szorongás) indokoltá tette, hogy a nézők szorongással kapcsolatos tartósabb személyiségjellemzőit is bevonjuk a kutatásba.

Láthatjuk, hogy az identifikáció egyik lényegi eleme, hogy a néző azt éli meg filmnézés közben, hogy a szereplővel azonos érzelmi állapotokon megy keresztül. Ilyen értelemben időről-időre a film során a szereplő „megélt” állapotai vezetnek a nézői állapotokat. Ebből az is következik, hogy a különböző szereplővel azonosuló nézők másfajta érzelmi folyamatokon fognak keresztül menni. A jelen kutatásban a nézői identifikáció kutatási területén belül egy még kevésbé vizsgált jelenséget, az identifikációs szereplőválasztás és a megélt érzelmi folyamatok mintázatának kapcsolatát vizsgáltuk meg, valamint arra is szerettünk volna választ kapni, hogy az identifikációs szereplőválasztás hatással van-e a filmélmény olyan egyéb jelentős aspektusaira, mint például a filmbe való bevonódás

mértéke, az identifikáció intenzitása és a tetszés.

Kutatási kérdések és hipotézisek

Kutatási kérdés 1: Hogyan befolyásolja a néző film közben megélt szorongásának intenzitását az, hogy melyik szereplőt választotta identifikációja tárgyául?

- Hipotézis 1: A különböző szereplőkkel azonosuló mozi-nézők esetében a szorongás különböző mintázata lesz megfigyelhető, azaz a mozi-néző szorongásintenzitás mintázata az identifikáció tárgyául választott szereplő által megélt mintázatot fogja követni. A nagyobb szorongást átélő szereplő karakterével azonosuló nézők összességében nagyobb szorongást fognak átélni a többi választáshoz képest.

Kutatási kérdés 2: A különböző karakterekkel azonosuló nézők vajon különböznek-e egymástól tartós személyiségjellemzőikben és nemükben?

- Hipotézis 2: A különböző karakterekkel azonosuló nézők a vonásszorongásra és a halálfélelemre vonatkozó tartós jellemzőikben eltérést fognak mutatni. A nagyobb szorongást átélő szereplővel azonosuló nézők vonásszorongásra és a halálfélelemre való hajlama magasabb szintű lesz a más karaktert választó nézők csoportjával összehasonlítva.
- Hipotézis 3: Az eltérő szereplőkkel azonosuló csoportok nemi összetétele különböző lesz.

Kutatási kérdés 3: A különböző szereplőkkel azonosuló nézők filmélménye vajon eltér-e egymástól?

- Hipotézis 4: A különböző karakterekkel azonosuló nézők eltérő mértékű transzportációról, tetszésről és identifikációról fognak beszámolni.

Módszer

A vetített film: *Melankólia*

A vizsgálatban használt filmet a következő kritériumok alapján választottuk ki: 1) viszonylag teljes filmalkotás (ne filmrészlet, de kerek történet) legyen, de ne legyen túl hosszú; 2) több szereplője legyen, akik különböző intenzitással, de ugyanazon az érzelmi

dimenzió belül tapasztalnak meg állapotváltozást.

Lars von Trier *Melankólia* című filmjének (2011) második epizódja mind tartalmilag, mind karaktereit és érzelemvilágát tekintve illeszkedett ezekhez az elvárásokhoz, mivel a film során három felnőtt szereplőnek ugyanazon fenyegető eseményre adott eltérő intenzitású stresszválaszait figyelhetjük meg.

Röviden a film második epizódjának egészet alkotó történetéről: A filmepizód középpontjában a világ közelebb pusztulására adott érzelmi reakciók bemutatása áll három felnőtt és egy gyerek szereplő nézőpontján keresztül. Ahogy a *Melankólia* kisbolygó becsapódása a Földre egyre megfoghatóbbá és egyre közelebbivé válik, a három felnőtt szereplő a szorongás különböző intenzitását éli át. A film két főkaraktere, a testvérpáros, Justine és Claire alapvetően nagyon különböző személyiségek. Míg Claire maga a megtestesült racionalitás, olyan személy, aki szereti kontrollálni, kezében tartani az eseményeket, addig Justine ennek ellentétéként depresszióra és szenzitivitásra hajlamos. A két főszereplő mellett említést kell tenni még Claire férjéről, Johnról, aki még feleségénél is racionálisabb alkat, és még nála is jobban tagadja a halállal való szembenézést. Tudós munkájából kifolyólag számításokat végez bolygónk pusztulásának valószínűségéről, – és minden lehetséges, rossz irányba mutató jelet kizárva – meggyőződésként kezeli, hogy a *Melankólia* elkerüli a Földet. A világvége közeledtével az addig megszokott hétköznapi élet uralma alatt tartó Claire mindinkább szorongani kezd, érzései egyre fokozódnak, a kontroll fokozatosan kicsúszik kezéből, míg végül a világba vetett illúziói és reményei szertefoszlanak. Ezzel szemben húga, Justine a közelebbi végből merített értelem által egyre erősödik, énje egyre integráltabbá válik, képessé válik elfogadni az elkerülhetlent, és innentől fogva – a szerepeket felcserélve – ő próbál „gondoskodni” nővéréről, hogy rettenetes félelmét valamelyest enyhítse. John amikor a közelebbi vég bizonyossá válik, öngyilkosságba menekül. Megállapítható, hogy Claire a film során egyre intenzívebb szorongást tapasztal meg, míg Justine a kezdeti feszültségemelkedés után egyfajta belenyugvást, csökkenő szorongást mutat.

A vizsgálati minta

Kutatásunkban 101 egyetemi hallgató vett részt. Közülük 15 ember adatait ki kellett vennünk a statisztikai feldolgozásból mivel már korábban látták a filmet. A mintát így 86 fő (39 férfi és 47 nő) képezte. Átlagéletkoruk 22 év, a szórás 1,9 év.

Mérőeszközök

Az identifikációs szereplőválasztás

A vizsgálati személyeknek ki kellett választania azt a szereplőt, akivel a film során leginkább azonosultak. A következő kérdést használtuk: „A három felnőtt főszereplő közül, hogy érzed, melyikkel tudtál leginkább azonosulni?” A személyeknek be kellett karikázni a szereplő nevét: Claire (barna hajú nő), Justine (szőke hajú nő), John (Claire férje).

Állapotszorongás és vonásszorongás

A fikciós szereplővel való azonosulás indirekt mérésére – annak megállapítására, hogy átvette-e az azonosulás tárgyául szolgáló karakter érzéseit a néző- a 20 tételből álló Spielberg-féle állapotszorongás kérdőívet (STAI-S) használtuk, amiből a statisztikai feldolgozásba a skála egyetlen tételét („Szorongok.”) vontuk be a személy aktuális szorongásszintjének megállapítására (Perczel Forintos, Kiss és Ajtay, 2005).

A személyiség szinten megjelenő – és az aktuális szorongás feltérképezéséhez a Spielberg-féle Vonásszorongás Kérdőívet használtuk, mely szintén 20 tételt tartalmaz. A vonásszorongás kérdőívben olyan tételek szerepelnek, melyek az egyén általánosan jellemző érzelemállapotait hivatottak feltárni. A kérdőívben nem csak negatív tartalmú érzelmek osztályozása a cél (pl. „Feszült lelkiállapotba kerülök és izgatott leszek, ha az utóbbi időszak gondjaira, bajaira gondolok.”), hanem az egyén pozitív élményeinek megélési fokozata is fontos (pl. „Elégedett vagyok.”). A személyeknek egy 4 fokú Likert-skálán kellett bejelölniük, hogy hogyan érzik magukat.

Transzportáció, identifikáció és tetszés

A vizsgálati személyek bevonódásának, azonosulásának és tetszési válaszaiknak mérésére a Tal-Or és Cohen Identifikációs-Transzportációs Skálát alkalmaztuk (Tal-Or és Cohen, 2010). A kérdőív dimenzióként öt tételt tartalmaz, melyek 7 fokozatú Likert-skálán mérnek. Az azonosulás skála a szereplővel való identifikáció mértékét mutatja meg olyan tételeken keresztül mint például „A film eseményeit ugyanolyan módon fogtam fel, mint az a személy, akivel legjobban azonosultam.” A transzportáció dimenzió a filmtörténetbe való élményszintű bevonódás mértékét méri (pl. „Oda tudtam képzelni

magam a film jeleneteibe.”) A tetszés dimenzió pedig a film pozitív értékelésének mértékét mutatja meg (pl. „Szoktam szeretni az ilyen filmeket.”).

Halálfélelem

Az egzisztenciális félelem operacionalizálásához a Neimeyer- és Moore-féle Multidimenzionális Halálfélelem Skálát alkalmaztuk, mely 42 tételből áll. A teszt a halálfélelem többféle aspektusának mérhetővé tételét célozza meg, és olyan állítások szerepelnek benne, mint például „Félek, hogy nincs túlvilág.”, „Ha szeretteim közül valaki hirtelen halna meg, nagyon sokáig szenvednék.” vagy „Félek, hogy nem érem el a kitűzött céljaimat, mielőtt elér a halál.”. A teszt 5 fokozatú Likert-skála mentén mér (Zana, Hegedűs és Szabó, 2006).

A vizsgálat menete

A megközelítőleg másfél órát igénybe vevő kísérlethez a Melankólia második epizódja került levetítésre, mely tartalmilag az első epizódtól való nagyfokú különállóságának köszönhetően teljes filmanyagként szolgálhatott kutatásunkhoz. A film három pontján töltöttük ki kérdőívet a résztvevőkkel. A kutatás első részében, azonnal a filmpizód vetítése előtt került sor a résztvevők tájékoztatására és a beleegyező nyilatkozat kitöltésére, ezt követően a Spielberg- féle Állapot-és Vonásszorongás Kérdőív (Perczel, Forintos és Ajtay, 2005), majd a Neimeyer-és Moore-féle Multidimenzionális Halálfélelem Skála (Zana, Hegedűs és Szabó, 2006) kitöltésére.

Ezután kezdődött a filmpizód megtekintése. A vetítést megszakítottuk egy olyan jelenetnél, melynél feltételezéseink szerint a szereplők szorongása a történet szempontjából csúcspontjára ér. Azt a jelenetet választottuk ki a filmpizód közben az aktuális szorongás felmérésére, melyben az öngyilkosságot elkövetett John holttestét Claire megtalálja az istállóban. Ezen a ponton résztvevőinket az állapotszorongás kérdőív ismételt kitöltésére kértük. Majd az epizód vetítésének befejezésekor a vizsgálati személyek harmadik, utolsó alkalommal válaszoltak az állapotszorongás teszt kérdéseire. A vetítés után a Tal-Or és Cohen- féle Identifikációs- Transzportációs Skála került kitöltésre (Tal-Or és Cohen, 2010).

Adatfeldolgozás módja

Az adatokat SPSS 20 statisztikai programmal dolgoztuk fel. Kevert típusú varianciaanalízist, független mintás t-próbát, Pearsons-féle khi-négyzet próbát és korrelációs számításokat végeztünk a hipotéziseink ellenőrzésére. A szorongás intenzitásának változását a következő módon számoltuk ki, hogy a kiinduló szorongási állapot mértékének hatását kiküszöbölendő mind a három mérési értékből (film előtt, közben, után) kivontuk a kiinduló szorongási állapot értékét. A hatásméret kiszámítására parciális eta négyzetet alkalmaztunk.

Eredmények

86 vizsgálati személyünk közül 50 résztvevő Justine-nel azonosult, 30 fő Claire-rel, 6 fő John-nal. Statisztikai megfontolásokból a férfi főszereplővel azonosuló egyének adatait kizártuk a feldolgozásból, így a mintában 80 fő maradt, és a két női főszereplőre vonatkoztatva vizsgáltuk meg a hipotéziseinket.

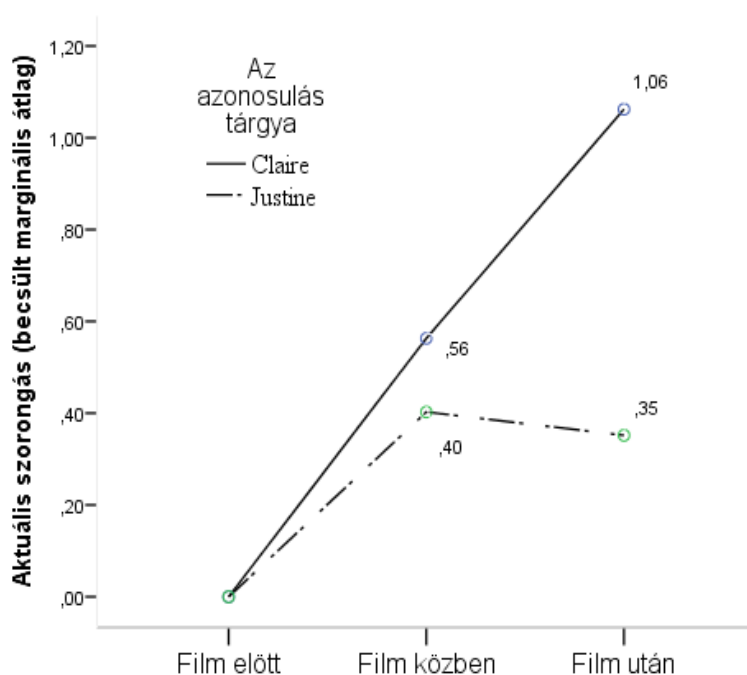
2×3×2-es kevert típusú varianciaanalízist végeztünk annak megállapítására, hogy a különböző szereplőkkel azonosuló mozinézők esetében a szorongás különböző mintázata lesz-e megfigyelhető a filmbefogadás során (Hipotézis 1). Egyénen belüli változó volt a film előtt, közben és után mért szorongás mértéke. Egyének közötti változó volt a vsz. neme, és az azonosulásának választott tárgya (Claire vs. Justine). A vonásszorongás és a halálszorongás egyéni különbségeinek kontrollálására a STAI-T és az MFSODS pontszámokat kovariálóként alkalmaztuk a modellben. Az eredményekből megállapítható, hogy a szereplők szorongás szintjének aktuális változását meghatározta, hogy a személy melyik szereplőt választotta azonosulása tárgyául ($F(2,148) = 7,625$, $p = .001$, parciális $\eta^2 = .093$), illetve a vizsgálati személy neme ($F(2,148) = 3,372$, $p = .037$, parciális $\eta^2 = .044$).

Az 1. grafikon alapján jól látszik, hogy a Claire-rel és a Justine-nel azonosuló vizsgálati személyek az aktuális szorongás intenzitásának eltérő mintázatát mutatják, ami leginkább a film dramaturgiai csúcspontja és a film vége között mért állapotokban válik hangsúlyossá. Míg a film kezdetétől a csúcspontig a két csoport a szorongásszint hasonló emelkedéséről számol be, addig a csúcsponttól a film végéig a Justine-nel azonosulók a szorongás enyhe csökkenéséről, míg a Claire-rel azonosulók a szorongás erősebb növekedéséről számolnak be.

Az eredmények arra is rámutatnak, hogy a Claire-rel ($M = 0,542$, $sd = 0,094$) azonosuló csoport összességében nagyobb szorongást élt meg a Justine-nel ($M = 0,251$, $sd = 0,068$) azonosuló csoporthoz képest ($F(1,74) = 6,119$, $p = .016$, parciális $\eta^2 = ,076$).

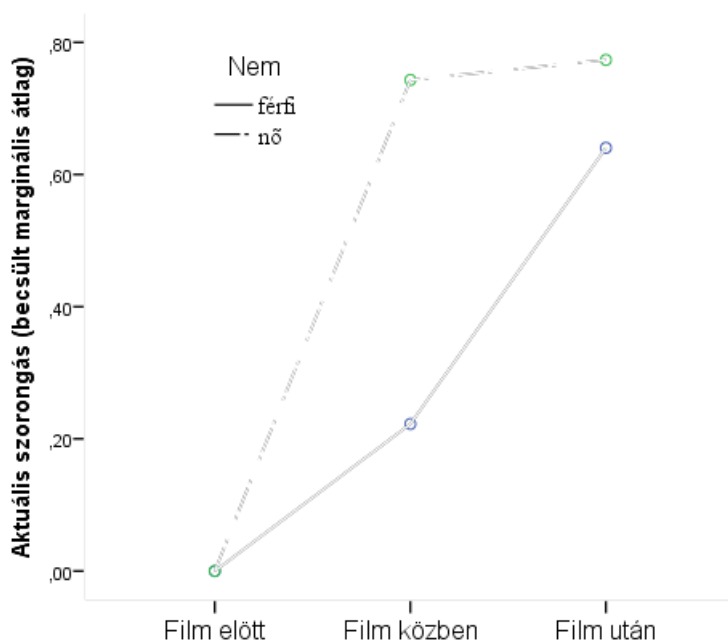
A nemi különbségekkel kapcsolatban a 2. grafikon azt mutatja meg, hogy a férfiak és a nők a film végére hasonló mértékű szorongást éltek meg, viszont a dramaturgiai csúcspontnál a férfiak jóval alacsonyabb szorongásról számoltak be a nőkhöz képest.

1. ábra: A film előtt, közben és után megélt szorongás szintjének alakulása az identifikációs választás függvényében.



Kovariálóként szerepelt a modellben a személy vonásszorongása (STAIT = 45,06) és halálfélelmre való hajlama (MFODS = 117,58).

2. ábra: A film előtt, közben és után megélt szorongás szintjének alakulása a nem függvényében.



Kovariálóként szerepelt a modellben a személy vonásszorongása (STAIT = 45,06) és halálfélelemre való hajlama (MFODS = 117,58).

A második és harmadik hipotézis vizsgálatára, a két különböző szereplővel azonosuló nézői csoport tartós személyiségjellemzőinek összehasonlítására két mintás t-próbát alkalmaztunk. A próba eredményei alapján megállapítható, hogy a Claire-rel azonosuló szereplők a vonásszorongás ($t(78) = 1,976$, $p = .052$, Claire: $M = 47,6$, $sd = 9,21$) és a halálfélelem ($t(78) = 2,031$, $p = .046$, Claire: $M = 123,73$, $sd = 19,47$) szignifikánsan magasabb szintjéről számoltak be a Justine-nel azonosuló csoporthoz képest (vonásszorongás: $M = 43,54$, $sd = 8,7$; halálfélelem: $M = 113,89$, $sd = 21,88$).

A két különböző szereplővel azonosuló csoport nemi összetételét megvizsgáló Pearson's khi-négyzet próbát alkalmaztunk (Hipotézis 3). Az eredmények azt mutatják, hogy a két csoport összetétele marginális mértékben eltér egymástól ($\chi^2(1, N = 80) = 3,069$,

$p = .080$). A Claire-t választók csoportjában 21 nő és 9 férfi található, míg a Justine-t választók csoportjában 25 férfi és 25 nő.

Két-mintás t -próbát alkalmaztunk a Claire-rel és Justine-nel azonosuló csoportok filmélményének összehasonlítására is (Hipotézis 4). A két különböző szereplővel azonosuló csoport nem különbözött egymástól az identifikáció, a transzportáció és a tetszés mértékében, $t(78) < 1$, ns).

A nemek közötti személyiségvonásbeli különbségeket két mintás t -próbával vizsgáltuk meg. Az eredmények azt mutatják, hogy a nemek nem különböznek a vonásszorongás szintjén (férfiak: $M = 43,94$, $sd = 7,6$; nők: $M = 45,89$, $sd = 10,0$; $t(78) = -,951$, $p = ,344$), viszont a nők halálfélelemre való hajlama szignifikánsan magasabb a férfiakénál (férfiak: $M = 105,73$, $sd = 20,89$; nők: $M = 126,33$, $sd = 17,37$; $t(78) = -4,808$, $p \leq ,001$).

Megvitatás

Kapott eredményeink alátámasztották, hogy a különböző szereplővel azonosuló nézők szorongásszintje eltérő mintázatot követett (Hipotézis 1). Azok a nézők, akik a történetben egyre intenzívebb szorongást átélő szereplővel azonosultak (Claire), a film során maguk is egyre intenzívebb szorongásról számoltak be. A Justine-nel – tehát a világvégét a film végére elfogadó szereplővel – azonosuló nézők a film elejétől a film dramaturgiai csúcspontjáig egyre növekvő, majd a film végéig stagnáló, enyhén csökkenő szorongást éltek meg. Úgy tűnik, hogy a nézők észlelt szorongásszintje a választott szereplő által megélt mintázatot követi. Ez az eredmény egybevág azokkal az elképzelésekkel, melyek a nézői identifikációt a szereplő által kifejezett érzelmek átvételével hozzák összefüggésbe. Ez az átvétel kapcsolódik az úgy nevezett érzelmi átterjedés válaszához (Hoffman, 2008), melynek feltételezése több filmelméleti munkában is megjelenik [Carroll (2008): tükörreflexek, és Smith (1995): mimikri válaszok]. A megnevezés az érzelmi állapotok automatikus, önkéntelen szinkronizációjának jelenségére utal, mely a társas helyzetekben mindennapi jelenség (Hatfield, Cacioppo és Rapson, 1994). Az érzelmi átterjedés valószínűleg a mozi-nézői válaszok jelentős részét képezi, mivel szenzoros észlelésen alapul. Az érzelmi átterjedés automatikus válasz, ami nem tartalmazza az én és a másik elkülönítését, nem igényel kognitív kiértékelést, perspektíva felvételt, szimbolizációt, így megértéshez sem feltétlenül vezet (Coplan, 2006, 2008; Plantinga, 2009). Hoffman (2008) az empátiás arousal primitív kialakulási módjait a csecsemőkorban kondicionálódó válaszokhoz köti. Az érzelmi átterjedés hátterében a

másik arckifejezésének, testtartásának, vokális tónusának utánozására való erős hajlam és az utánozott viselkedésből eredő efferens visszajelzés állhat, mely folyamatok neurológiai háttereként sok kutató a tükörneuronok működését feltételezi (Hatfield, Rapson és Le, 2009). A másik arckifejezése kulcsszerepet játszik a befogadás során megélt érzelmekben, és ráirányítja a figyelmet a mozifilmek arcközeli használatának érzelmkiváltó potenciáljára (Bálint és Pólya, 2013; Plantinga, 1999). Elképzelhető, hogy a néző önkéntelenül is átveszi annak a szereplőnek az érzelmi állapotait, akihez közelebb érzi magát, és akit többször mutatnak közeli képekkel.

Az azonosulási csoportok nemi összetételére vonatkozó eredményekből arra lehet következtetni, hogy a fent bemutatott mintázatbéli különbség nem teljes mértékben tulajdonítható a két csoport eltérő nemi összetételének (Hipotézis 4), mivel az csak tendenciaszinten volt különböző. Míg közel ugyanannyi nő választotta Claire-t és Justine-t azonosulása tárgyául, addig a férfiak jelentősebb része inkább Justine-nel azonosult. Nagy valószínűséggel a férfiak halálfélelemre való alacsonyabb hajlama a szorongáscsökkenést megélt szereplővel való azonosulásra hajlamosít, de a nem alapján nem feltétlenül jósolható be a néző identifikációs választása.

Az eredményekből megállapítható, hogy a Claire (egyre jobban szorongó) karakterével azonosuló nézők csoportja összességében nagyobb szorongást élt át a másik csoporthoz képest a film során (Hipotézis 2). Ezzel az eredménnyel egy irányba mutat, hogy a Claire-csoport a vonásszorongásra és halálfélelemre való magasabb szintű hajlamról számolt be a másik karaktert választó nézők csoportjával összehasonlítva (Hipotézis 3). Elképzelhetőnek tűnik, hogy a nézők személyiség szintű vonásszorongása és halálfélelme önmagában képes bejósolni az identifikációs választás valószínűségét. Ennek eldöntésére további statisztikai számítások szükségesek, melyekre itt most nem került sor. Mindenesetre a személyiség befolyásoló szerepére vonatkozó eredmény beleilleszkedik a korábbi vizsgálatok sorába, melyek például az empátiás képesség (de Wied, Zillmann, Ordman, 1995), a kötődési stílus (Bálint, 2012; Djikic, Oatley, Zoeterman és Peterson, 2009), az Eysenck-féle pszichoticizmus faktor (Bruggemann és Barry, 2002), és a represszor-szenzitizátor személyiségvonás (Sparks, Pellechia és Irvine, 1999) hatására mutattak rá az érzelmi válaszmintázatok alakulásában.

A harmadik kutatási kérdésünkkel kapcsolatban megállapítható, hogy a különböző szereplőkkel azonosuló nézők filmélménye alapvetően nem tér el egymástól. A két csoport nem különbözött egymástól a szereplővel való azonosulás, a transzportáció és a

tetszés mértékében. Ebből arra lehet következtetni, hogy az identifikációs választás önmagában nem befolyásolja a nézői élmény alapvető jellemzőit. A filmben több szereplő is rendelkezésre állt, akikkel azonosulva hasonló mértékű bevonódás, identifikáció, tetszés volt megélehető. Ez az eredmény azért is érdekes, mert láthattuk, hogy a Claire-rel azonosuló szereplők összességében nagyobb szorongásról számoltak be, amiből arra következtethetnénk, hogy az identifikáció mértéke is magasabb volt az ő esetükben. Elképzelhető, hogy a néző szorongása sok egyéb forrásból is származhat, nem csak a szereplő érzelmeinek átvételéből, aminek következtében a szorongás és az identifikáció intenzitása egymástól eltérő lehet.

A vizsgálat általánosíthatóságát korlátozza néhány tényező. Ismételt vizsgálatokra van szükség annak megállapítására, hogy más filmek, műfajok, történetek esetében is megfigyelhetőek-e az itt feltárt jelenségek. Az identifikációs választás azonosítása során az „azonosulás” kifejezést alkalmaztuk, ami a magyar köznyelvben bevett szóhasználat a szereplővel való viszony kifejezésére. Nem áll rendelkezésre információnk viszont arról, hogy a vizsgálati személyek valójában mit értettek azonosulás alatt. Elképzelhető, hogy a nézők az alapján választottak szereplőt, hogy ők maguk hogyan viselkednének a filmben ábrázolásra került fiktív helyzetben. További korlátozó tényező a szorongásszint mérésének módjából fakad. Nem állt rendelkezésünkre olyan eszköz, ami lehetővé tette volna, hogy a vizsgálati személyek folyamatosan tudósítsanak aktuális érzelmi állapotaikról olyan módon, hogy mindeközben a filmélmény ne sérüljön. A három mérési pont nyilvánvalóan nem fedi le az állapotváltozás teljes görbét, de a fő pontjai valószínűleg megragadhatóak. További vizsgálatok szükségesek annak mélyebb megértéséhez is, hogy az azonosulási szereplőválasztás és a nézői reakciók milyen viszonyban vannak egymással: az identifikációs választáson keresztül szabályozódnak az érzelmi reakciók, vagy az érzelmi reakciókból következtet a néző arra, hogy kivel azonosult? Az ok-okozati viszonyokra a jelen kutatás nem tud ennél mélyebb belátásokkal szolgálni. További kritikus pont a vizsgálatban, hogy nincs információnk a nézők által megélt szorongás forrásáról. Bár az eredmények arra engednek következtetni, hogy a szorongás a szereplőhöz kapcsolódik, de elképzelhető, hogy egyéb tényezők (pl. személyes emlékek) is táplálják.

Összességében megállapítható, hogy amikor a néző egy olyan filmet lát, ahol a szereplők ugyanarra a fenyegető eseményre eltérő érzelemregulációs stratégiával reagálnak, a néző azzal a szereplővel fog azonosulni, akinek az érzelmi állapotváltozásai leginkább megfelelnek az általa is megélt – a személyisége és neme által is meghatározott –

mintázatnak. A kutatás eredményei hozzájárulnak a néző-szereplő kapcsolat és a film közben megélt érzelmi állapotok viszonyának alaposabb megértéséhez, azon belüli is az identifikációs választás filmbefogadói folyamatainak megismeréséhez.

Irodalomjegyzék

- Bálint K. (2012). *A mozinézői válaszokat meghatározó narratív és személyiségtényezők*. In Doktori disszertáció. Pécs: PTE Pszichológia Intézet, Pszichológiai Doktori Iskola. URL: http://pszichologia.pte.hu/files/tiny_mce/doktori/D-2012-B%C3%A1lint%20Katalin.pdf
- Bálint K. – Kovács A. B. (2012). Fokalizáció és kötődés. A narratív és pszichológiai tényezők interakciójának vizsgálata a filmszereplő által kiváltott nézői válaszokban. *Pszichológia*, 32(3), 269–289.
- Bálint K. – Pólya T. (2013). Watching closely: Visual strategy of focalisation affects film viewers' character-related responses. *Poetics*. (Közlésre benyújtva)
- Bruggemann, J. M. – Barry, R. J. (2002). *Eysenck's P as a modulator of affective and electrodermal responses to violent and comic film*. *Personality and Individual Differences*, 32(6), 1029–1048.
- Buselle, R. – Bilandzic, H. (2009). Measuring Narrative Engagement. *Media Psychology*, 12(4), 321–347.
- Carroll, N. (2008). *The philosophy of motion pictures*: Blackwell Pub. Ltd.
- Cohen, J. (2001). Defining identification: A theoretical look at the identification of audiences with media characters. *Mass Communication & Society*, 4(3), 245–264.
- Coplan, A. (2004). Emphatic Engagement with Narrative Fictions. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62(2), 141–152.
- Coplan, A. (2006). Catching characters' emotions: emotional contagion responses to narrative fiction film. *Film Studies*, 8: 26–38.
- Coplan, A. (2008). *Empathy and character engagement*. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Oxford: Routledge, 97–110.
- Coplan, A. – Goldie, P. (2011). Introduction. In: A. Coplan & P. Goldie (2011). *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*: Oxford University Press.
- Currie, G. (1995). *Image and mind: film, philosophy and cognitive science*: Cambridge University Press.
- De Graaf, A. – Hoeken, H. – Sanders, J. – Beentjes, J. W. J. (2011). *Identification as a Mechanism of Narrative Persuasion*. *Communication Research*, 39(6), 802–823.
- De Weid, M. – Zillmann, D. – Ordman, V. (1995). The role of emphatic distress in the enjoyment of cinematic tragedy. *Poetics*, 23(1–2), 91–106.
- Djicic, M. – Oatley, K. – Zoeterman, S. – Peterson, J. B. (2009). Defenseless against art? Impact of reading fiction on emotion in avoidantly attached individuals. *Journal of Research in Personality*, 43(1), 14–17.

- Fecskó E. (2012). *Tükör és áttétel. Fejezetek a pszichoanalitikus filmkutatás alapterületeiből*. Doktori disszertáció, PTE Pszichológiai Doktori Iskola, Pécs.
- Freud, S. (2003). Tömegpszichológia és énanalízis. In: Erős Ferenc (szerk.) *Válogatás az életműből* (551–562). Európa.
- Gerrig, R. J. (1999). *Experiencing narrative worlds: on the psychological activities of reading*. Westview Press.
- Gholamain, M. (1998). *The attachment and personality dynamics of reader response*. Unpublished doctoral dissertation. University of Toronto, Toronto, Canada.
- Green, M. C. – Brock, T. C. (2000). The role of transportation in the persuasiveness of public narratives. *Journal of Personality and Social Psychology*, 79(5), 701–721.
- Hatfield, E. – Cacioppo, J. T. – Rapson, R. L. (1994). *Emotional Contagion*. Cambridge University Press.
- Hatfield, E. – Rapson, R. L. – Le, L. Y. (2009). Emotional contagion and empathy. In: J. Decety & W. J. Ickes (eds.), *The social neuroscience of empathy* (19–30). MIT Press.
- Hoffman, M. L. (2008). Empathy and prosocial behavior. In: M. Lewis and J.M. Haviland- Jones (eds.), *Handbook of Emotions* (440–456). Guilford Press.
- Igartua, J. J. (2010). Identification with characters and narrative persuasion through fictional feature films. *Communications*, 35(4), 347–373.
- Laplanche, J. – Pontalis, J. B. (1994). *A pszichoanalízis szótára*. Akadémiai Kiadó.
- László J. – Fülöp É. (2007). The role of attachment patterns in emotional processing of literary narratives. In: L. Dorfmann, C. Martindale & V. Petrov. (eds.) *Aesthetics and innovation* (257–272). Cambridge Scholars Press.
- Oatley, K. (1995). A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative. *Poetics*, 23(1–2), 53–74. doi:10.1016/0304-422X(94)P4296-S
- Oatley, K. (1999). Meetings of minds: Dialogue, sympathy, and identification, in reading fiction. *Poetics*, 26(5–6), 439–454.
- Papp-Zipernovszky O. – Kovács A. B. (2010). Self-readings: The artistic experience on the crossroads between psychoanalysis and narrative theory. Proceedings of the 26th International Conference on Literature and Psychoanalysis: 39–47.
- Papp-Zipernovszky O. (2013). *A személyiségkoherencia és az esztétikai válasz összefüggései. A művészetbefogadás pszichoanalitikus és narratív pszichológiai vizsgálata*. Doktori disszertáció, PTE, Pszichológia Doktori Iskola. Elméleti Pszichoanalízis Program. 2012.
- Perczel Forintos D. – Kiss Zs. – Ajtay Gy. (2005). *Kérdőívek és becsülőkálák a klinikai pszichológiában*. Budapest: Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet.
- Pintér J. N. (2011). A magányos bolygó. *Filmvilág*, 10:28–29.
- Plantinga, C. (1999). The Scene of Empathy and the Human Face on Film. In: C. R. Plantinga & G. M. Smith (eds.), *Passionate views: film, cognition, and emotion* (239–255). Johns Hopkins University Press.
- Plantinga, C. (2009). Spectatorship. In: P. Livingston & C. R. Plantinga (eds.), *The Routledge companion to philosophy and film* (249–259). Routledge.

- Scheff, T. J. (1979). *Catharsis in healing, ritual, and drama*. University of California Press.
- Schramm, H., & Wirth, W. (2010). Exploring the paradox of sad-film enjoyment: The role of multiple appraisals and meta-appraisals. *Poetics*, 38(3), 319–335.
- Sestir, M. – Green, M. C. (2010). You are who you watch: Identification and transportation effects on temporary self-concept. *Social Influence*, 5(4), 272–288.
- Smith, M. (1995). *Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema*. Clarendon Press.
- Sparks, G. G. – Pellechia, M. – Irvine, C. (1999). The Repressive Coping Style and Fright Reactions to Mass Media. *Communication Research*, 26(2), 176–192.
- Tal-Or, N. – Cohen, J. (2010). Understanding audience involvement: Conceptualizing and manipulating identification and transportation. *Poetics*, 38(4), 402–418.
- Tan, E. S. (1996). *Emotion and the structure of narrative film: film as an emotion machine*. L. Erlbaum Associates.
- Wild, T. C. – Kuiken, D. – Schopflocher, D. (1995). The role of absorption in experiential involvement. *Journal of personality and social psychology*, 69(3), 569–579.
- Zana Á. – Hegedűs K. – Szabó G. (2006). A Neimeyer és Moore-féle Multidimenzionális Halálfélelem Skála Validálása Magyar Populáción. *Mentálhigiéné és Pszichoszomatika*, 7(3), 257–266.
- Zillmann, D. (1991). Empathy: Affect from bearing witness to the emotions of others. In: J. Bryant & D. Zillmann (eds.) *Responding to the screen: Reception and reaction processes*: Lawrence Erlbaum Associates, 135–167.

ANDRÁS CSABA:**„A KÁOSZ AZ ÚR”****LARS VON TRIER ANTIKRISZTUSÁNAK PSZICHOANALITIKUS
OLVASATA****Bevezetés**

Lars von Trier 2009-es botrányfilmje, az *Antikrisztus* egy meglehetősen enigmatikus, hermeneutikai szempontból ugyanakkor rendkívül nyitott mű, így számos különböző értelmezést is felkínál. Talán ennek is köszönhető, hogy komoly tanulmány még alig született róla, érdekes és használható kritika annál több.

A kortárs irodalomtudományi diskurzusban három fő stratégia figyelhető meg az ilyen jellegű szövegek és filmek vizsgálatakor. Az első esetben az elemző egy lehetőleg koherens és érdekesítő olvasatot ír az adott műről. A második esetben az elemző felismeri, hogy az adott szöveghez nem lehet egyértelmű olvasatot rendelni, metaszintre lép, lényegében a szöveg által állított „csapda” bemutatására törekszik, és azt elemzi, miért nem lehet az adott szöveget értelmezni. Végül – és ez lenne a harmadik lehetőség – az értelmező annak a bemutatására törekszik, hogy az adott műnek az értelmezhetetlensége miben más, mint más művek értelmezhetetlensége: nem megfejteni akarja, nem kijelenteni, hogy megfejthetetlen, hanem megfejteni, hogy miért megfejthetetlen, és valamiféle rendszert vinni a megfejthetetlenségbe. Az értelmezések így fokozatosan távolodnak magától az elemzett szövegtől, és az is egyértelművé válik, hogy a végtelen rekurzióban mindig van egy magasabb szint, amely ugyan a többi felett áll, de ami egyre inkább csak ugyanannak a belátásnak a monoton ismétlését tudja felmutatni.

Azt én magam sem tudom, hogy melyik lépcsőn kell/érdemes megállni, azt viszont sejtem, hogy én melyiken próbálok: a harmadikon, vagyis azt fogom bemutatni, hogy az *Antikrisztus* című film – mint Paul de Man-i értelemben vett allegorikus, dekonstruktív narratíva (de Man, 1979, 238-240.) – hogyan játssza ki egymás ellen az általa előhívott különböző olvasásmódokat, hogyan „menekül a jelentés elől”, hogyan provokál önnön értelmezhetetlenségével, és ezzel milyen hatást vált ki a befogadóban. Az elemzés során

elsősorban a dekonstrukció és a pszichoanalízis fontosabb elméleti belátásaira, és a Lars von Trier eddigi munkásságáról megjelent – gyakran összegző jellegű – magyar szakirodalmakra támaszkodom, külön hangsúlyt fektetve a filmben megjelenő ember-természet viszony, és a feminista kritika által is célba vett „a nő mint Antikrisztus” elgondolás megjelenítésének elemzésére.

Kulturális hagyományok

Az *Antikrisztus* megfoghatatlanságával éles ellentétben áll az egyértelmű, világos szerkezete, hiszen hat, jól elkülönülő szerkezeti egységből épül fel. A *Prológus* és az *Epilógus* keretezi a filmet, ezek a részek jóval stilizáltabbak, mint a közbűlő négy fejezet. Esztétikai szempontból a *Prológus* a film legvitatottabb része, sokan hatásvadásznak ítélték, mások pedig az utóbbi idők legzseniálisabb jelenetének tartják. Hogy a „hatásvadász” jelleget mennyire kell gyengéségné, vagy jellegzetesen posztmodern iróniának tekintenünk, azt nem könnyű eldönteni, az viszont biztos, hogy rendkívül alaposan megszerkesztett lírai jelenetsorról van szó.

A *Prológus* negyvenhét felvételének (*take/shot*) mindegyike párbeszédet folytat számos másikkal, és a film későbbi részeivel is. Emellett a *Prológus* részei folyamatosan „rímelnék” egymásra. A Kisfiú lassított zuhanását például a Férfi és a Nő arcának képe követi, akik az aktus ütemes mozgása közben úgy jelennek meg a vásznon, mintha maguk is zuhannának. A „rím” viszont nem csak a mozgás párhuzamában, nem csak a képek szintjén jelenik meg, hisz itt a Férfi és a Nő épp a jouissance mélységeibe zuhan. A Kisfiú halálának képét ráadásul a Nő orgazmusának, vagyis a „petit mort”-nak, a „kis halálnak” a képei követik. Trier a szexuális aktust először csak váll fölött, tipikusan hollywoodi módon ábrázolja, a következő beállítás viszont már egy olyan szuperközel (extreme close-up), ami csak a genitáliákra koncentrál, ahogy az a pornófilmekben szokás. Ez a hirtelen váltás meghökkenti a nézőt, az *Antikrisztus* pedig már az első képekkel a filmes hagyomány több regiszterét is megidézi. A jelenet csaknem minden képén megjelenik a víz valamelyik halmazállapotában (folyékony állapotban, gőz vagy hó formájában), utóbbi pedig az Andrej Tarkovszkij filmjeihez való viszony szempontjából lehet érdekes. A teljes jelenetsort Händel *Rinaldo* című operájának „Lascio Chi’o Pianga” című áriája kíséri, ennek szerepeltetése sem véletlen: ezzel a film bevonja értelmezési terébe a *Rinaldo* című operát, és annak történetét. Angliában a *Rinaldo* első bemutatójának

idején kezd „meginogni a kasztráltak Itáliában még intakt kultusza” (Fodor, 2001), ráadásul Fodor Géza zenetörténész szerint a *Rinaldo* bemutatójával kezd elterjedni az a gyakorlat, hogy a férfialt szerepeket alténekesnők éneklék, vagyis az ária a férfi és a női szerepek számos, az *Antikrisztus* szempontjából is fontos kérdését felveti. Arról nem is beszélve, hogy ez az ária csendül fel Gérard Corbiau *A kasztrált* (*Farinelli: il castrato*, 1994) című filmjének kasztráció-jelenete alatt is, ami párhuzamba állítható az *Antikrisztus* két kasztrációt ábrázoló jelenetével.

A *Prológust* követő első három fejezet az adott fejezetben megjelenő három, kvázi-mitologikus állatfigura nevét viseli. Ezek a nevek ráadásul egy-egy érzelmi állapotot is jelölnek: az első a *Grief* (bánat – őz), a második a *Pain* (fájdalom – róka), a harmadik a *Despair* (kétségbeesés – varjú). Az állatok filmbeli helyzete az adott érzelmi állapotot tükrözi: az őz – akár a főhős – elveszti a gidáját, a róka saját beleit tépkedi, a varjút élve eltemetik. Emellett a három állat a filmben egy csillagképként is megjelenik, ami ugyan a Férfi szerint nem létezik, a Nő szerint azonban csak arról van szó, hogy „nem használják”. Utóbbi párbeszéd a film kiemelt pontján, közvetlenül a „finálé” előtt hangzik el, így a film (egyik) kulcsaként is értelmezhető: a csillagképek nem objektív, „adott” formák, épp annyira a nézőpont és a kulturális hagyomány következményei, mint az, ahogy a Férfi és a Nő értelmezi az eseményeket, és ahogy a néző értelmezi a filmet. A három állat nevét viselő fejezetet követő negyedik rész címe *A három koldus*, itt a korábban bemutatott három állatfigura egyszerre tűnik fel.

Már az utóbbi leírásból is látszik, hogy Trier az *Antikrisztus* esetében látványosan nem tartja magát a dogma-filmek filmnyelvének hagyományaihoz,[1] ez pedig már az első másodpercekben nyilvánvalóvá válik, hiszen a rendező neve öles betűkkel szerepel a film első képein. Trier egyébként a filmet Andrej Tarszkovkijnak ajánlotta, és több jelenetben jól láthatóan párbeszédbe kezd Tarkovszkij egyes filmjeivel, különösen a *Tükörrel* (*Зеркало*, 1974). Ez a viszony már a cannes-i bemutató után központi kérdéssé vált a film kapcsán, holott Trier azt nyilatkozta, hogy ő ezzel csak tisztelegni akart a rá talán mindenkinél nagyobb hatást gyakorló rendezőóriás előtt. A riporterek további kérdéseit olyan viccesnek szánt válaszokkal üttötte el, mint hogy „ha nem ajánlottam volna neki, lopással vádoltak volna”, így „if you are stealing, than dedicate” (ha lopsz, hát akkor ajánlj).[2] Utóbbi természetesen nem zárja ki, hogy a fenti viszony mélyebb vizsgálata termékeny lehetne, hisz Trier kedvelt stratégiája, hogy efféle humoros válaszokkal

lehetetleníti el a fajsúlyosabb kérdéseket. Egyszer például egy hosszú és bonyolult, Nietzsche *Az Antikrisztus* című szövegéhez való viszonyát firtató kérdésre azt válaszolta, hogy a könyv régóta ott áll az éjjeliszekrényén, és lassan az is megeshet, hogy kinyitja (Vacquez, 2003).

A számos filmes hagyomány (hollywoodi tömegfilm, pornó, horror, Tarkovszkij vagy Corbiau filmjei) mellett az *Antikrisztus* rengeteg egyéb kulturális kódot is érint. Felfedezhetőek például a görög, a római és a zsidó mitológia egyes alakjaival vonható párhuzamok: a Férfi átfúrt lába Oidipusz, a nőt a pokolból kivezetni akaró férfi toposza Orpheusz, a gyermeket gyilkoló, eredendően gonosz nő képe Lilith, a gonoszságot elszabadító nő képe Pandora történetét idézi. Számos utalást találunk a Biblia szövegére: a pár vidéki házát Édennek nevezik, a Krisztus születésekor érkező három király képét itt az egyszülött fiú elvesztése után érkező három koldus képe váltja fel, és természetesen az Antikrisztus is a Bibliában tűnik fel először. A film gyakran utal a boszorkányokkal kapcsolatos népi hagyományokra is, például a jégeső-jelenettel és a film végén állított máglyával. Az *Antikrisztus* az európai kultúra legfontosabb nagy elbeszéléseinek metaforakincsére támaszkodik. Ezek a szövegek (a mitológiák, a Biblia, a feljegyzett babonák) egytől egyig a főhősnő olvasmányai lehettek, a Nő ugyanis a film szerint a nők megítéléséről, a nők ellen nemi okokból elkövetett bűnökről írta a PhD-dolgozatát *Gynocide* (Nőirtás) címmel. A film tehát értelmezhető a nő olvasmányai felől is. Ugyanakkor a különböző hagyományok kizárják egymást: a mitológia felől közelítő olvasatot bomlasztják a biblikus utalások, a teológiai olvasatot a babonák szerepeltetése, és így tovább. A számos megidézett kulturális hagyomány nem fér meg békésen egymás mellett, az *Antikrisztus* nem hagyja, hogy az értelmező szilárd talajt találjon, amin megvetheti a lábát.

Ember és természet

Ez a stratégia, vagyis az, hogy az *Antikrisztus* mintha szándékosan csirájában elfojtana minden értelmezésre irányuló kísérletet, különösen látványosan jelenik meg a természet és a szereplők viszonyát középpontba állító jelenetek vizsgálatakor. Ahogy azt a Férfi a film egyik jelenetében ki is mondja, a természet egyszerre két értelemben van jelen: belső és külső természetként. Az *Antikrisztus* világában e kettő között kétirányú átjárás van, a film középpontjában egy kiazmatikus felcserélés (de Man, 1979, 49-54.) áll: a természet, a

külső organikus világ a Nő belső világának tükörképévé válik, miközben a Nő úgy viselkedik, mintha belső világát teljes mértékben a külső, a természetben működő láthatatlan erők határoznák meg. Érdeemes ebből a szempontból megvizsgálni a film azon részeit, melyek az ember-természet viszonyra irányítják a befogadó figyelmét.

Az első ilyen jelenetre a film első fejezetében kerül sor. A jelenet során az egyébként folyamatosan mozgásban lévő kamera rövid időre stabilizálódik, a „zene” megváltozik, a kamera-tekintet pedig lassan ráközelít a kórházban fekvő Nő ágya mellett álló vázára. Ugyanez a technika később is megjelenik, közvetlenül az előtt, mielőtt a Nő hipnotikus fantáziaképeit látjuk majd a vásznon, később tehát ez az eljárás azt jelöli, hogy az objektív kameratekintet szubjektivizálódik, hogy felvettük a nő szubjektív nézőpontját. Itt azonban nem egy szubjektumra közelít rá a kamera, hanem egy váza zavaros vizére, így ez a technika későbbi jelenet fényében meglehetősen nehezen értelmezhető. A Nő és a természet tükrös viszonya felől viszont értelmezhetővé válik: a váza valami természetes a mesterséges környezetben, épp úgy, ahogy a nő is valami élő a steril, élettelen környezetbe zárva, és a víz kapcsán felmerülő jelzők (nyugtalan, felkavarodott, zavaros) mind igazak a Nő lelkiállapotára is.

A Nő és a természet viszonya igazán az Édenhez vezető úton és az Édenben válik tükröző jellegűvé. Az első állatjelenetben a Férfi egy őzet (az első koldus) lát, amely elvesztette a gidáját, ahogy a Nő vesztette el a film elején gyermekét. A második állatjelenetben a Férfi és a Nő látja, ahogy egy kismadár kiesik a fészkeből, ez a jelenet is a Nő traumáját visszhangozza. Később a Férfi és a Nő folyamatos kopogásra lesz figyelmes: makkok hullanak a konyhájuk tetejére. A Nő itt egy hosszabb monológot mond el: „A tölgyfák több száz évig élnek. Elég százévente egyetlen utódot nemzeniük ahhoz, hogy elszaporodjanak. Neked banálisnak tűnhet, de számomra nagy dolog volt ezt megérteni, amikor legutóbb itt voltam Nickkel. A makkok akkor is csak hullottak a tetőre, csak hullottak és hullottak, és haltak és haltak. És én megértettem, hogy minden, amit addig szépnek találtam az Édenben, talán undorító dolog. És így már képes voltam hallani azt, amit előtte nem. A halálra rendelt dolgok sírását.”. Az egyébként pszichológus férj viszonylag csekély empátikus érzékről tesz tanúbizonyságot a válaszával: „Ez igazán megható lenne, ha egy gyerekkönyvben olvasom. A makkok nem sírnak. Ezt olyan jól tudod te is, mint én.” Ezen mondatok alapján nem csak az a feltűnő, hogy a Férfinek viszonylag szokatlan elképzelései lehetnek a gyerekkönyvekről, hanem az is, hogy a Nő

lírai elgondolásait a Férfi a racionalitásra hivatkozva utasítja el. A makkok kopogásának két értelmezésében viszont nem csak ez a különbség: a Férfi szemmel láthatólag úgy véli, hogy a nő értelmezése pillanatnyi betegségének tünete, valamilyen tévképzet vagy túlzottan melankolikus gondolat, mely gyermekük elvesztésének következménye. Eközben nem figyel arra, hogy a Nő az elbeszélését a múltba helyezi, mintha nem fiának halála miatt olvasná így az eseményeket, hanem mintha már korábban sugallta volna neki a külvilág a későbbi katasztrófát.

Ez után a jelenet után tűnik fel a második koldus: a Férfi az erdőben egy saját beleit tépkedő rókára bukkan, mely egyszer csak felemeli a fejét, a kamerába néz, majd mély, démoni hangon bejelenti, hogy „a káosz az úr”. A groteszk jelenet kapcsán több kritika és riport is említi, hogy a cannes-i ősbemutatón a mozi közönségének nagy része hangosan felnevetett. Trier azt nyilatkozta, hogy a róka-epizódot nem szánta humoros jelenetnek, mivel az utóbbi időben sokat foglalkozott a sámánizmussal, és a róka több hallucinációjában is megjelent, egyáltalán nem humoros körülmények között.[3] Ennek ellenére a róka ezen a ponton olyan brutálisan lép be a történetbe, hogy nehéz komolyan venni. Trier azt állítja, hogy sok részt kivágott a filmből, amikor a róka beszélt, és sajnálja, ha a nézők nem veszik komolyan, hisz „the fox really meant what it said” (*a róka tényleg azt akarta mondani, amit mondott / a róka tényleg azt jelentette, amit mondott*).[4] A róka jelenete provokálja a nézőt, nem tudjuk eldönteni, hogy nevéssünk, vagy sem, hogy ormótlanságát szándékosnak tekintsünk-e, vagy sem. A második koldus bejelenti, hogy a káosz az úr, és az értelmezésünkben úrrá lesz a káosz. Ráadásul ez az a pont, ahol a Férfi elkezd kételkedni abban, hogy képes diagnosztizálni a feleségét, hiszen a Nő tünetei egyre gyorsabban és egyre szokatlanabban változnak, ellentmondani látszanak minden lelki betegség természetének. Földényi F. László szerint Trier korábbi hősnői, Bess (*Hullámtörés/Breaking the Waves*, 1996), Karen (*Idióták/Idioterne*, 1998), és Selma (*Táncos a sötétben/Dancer in the Dark*, 2000), Grace (*Dogville*, 2003) mindannyian hisztérikusak (Földényi, 2003), és ez a kórkép az *Antikrisztus* hősnőjére is illik. Mégis, a Nő neurózisa ennél jóval összetettebbnek tűnik, hiszen ő csaknem mindegyik, a pszichoanalitikusok által alaposan vizsgált állapotot végigjárja: gyászmunka, neurotikus szorongás, melankólia, borderline személyiségzavar, hisztéria.

A róka jelenete a korábbi szempontjainkat tekintve azért fontos, mert az eddigi jól körülhatárolható kiazmatikus, tükröző szerkezet itt (részben) felbomlik. Eddig, akár a

romantikus természetlíra esetében (de Man, 1969), az ember (a Nő) és a természet között analógia állt fenn. A róka „önmarcangolása” még lehet a Nő helyzetének metaforája, bár már ez sem olyan egyértelmű, mint a korábbi jelenetek esetében, melyek egytől egyig Nick halálát ismételték. Itt viszont a természet elkezd egyre kevésbé természetesen viselkedni, a róka megszólal, a természet (vissza)beszél.

Az utolsó állatjelenet esetében a varjú (a harmadik koldus) helyzete már inkább a Férfi helyzetével állítható párhuzamba: mindketten a föld alatt vannak, mindkettejük helyzete kilátástalan, mindkettejüknek az elpusztítására törnek, de életösztönüknek köszönhetően mindketten gyakorlatilag elpusztíthatatlanok. A varjú hangja vezeti a Nőt a bujkáló Férfi nyomára, az állatok itt tehát már a történet alakítójává válnak. A varjú cselekvése ugyanakkor itt még nem tűnik szándékosnak, legalábbis nem érezzük úgy, hogy a varjú több lenne, mint egy szokatlanul elpusztíthatatlan állat, ami rikácsolásával csak véletlenül szövődik bele az eseményekbe. A film utolsó részében ez is megváltozik. A *Prológus* előtti utolsó jelenetben a „három koldus” alakítójává válik az eseményeknek, a varjú hozza el a férfinak a csavarkulcsot, amivel leveheti lábáról azt a súlyt, melyet a Nő odaerősített. A természet funkciója itt már egyértelműen nem a tükrözés, a három koldus állatokhoz mérten túlzottan is tudatosan beleavatkozik a történetbe, már nem csak „páciensként” van jelen, mint korábban a varjú, hanem „ágensként”.

A természet tehát eleinte a film középpontjában álló traumát visszhangozza, majd a „káosz az úr” bejelentésekor ez a séma látványosan felbomlik, megakadályozva ezzel, hogy az állatokat allegorikus alakoknak (őz – bánat, róka – fájdalom, varjú – kétségbeesés) tekintsük, vagy hogy megnyugtatóan tisztázzuk a szereplők és a természet viszonyát. A film során a tükröző szerepét elvesztő természet egyre inkább valami nyugtalanító, zavaros, meghatározhatatlan szándékú külső erővé válik.

A „nő” mint Antikrisztus

Ha az *Antikrisztus* egy tipikus hollywoodi horrorfilm lenne, akkor nem lenne kérdéses, hogy az Antikrisztus valami külső, démonikus erő, ami fokozatosan átveszi a Nő fölött az irányítást. A Nő egyszer el akarja pusztítani a Férfit, majd kétségbeesetten ássa ki a földből, ahová eltemette, egyszer súlyt csavaroz a lábához, majd fogalma sincs, hogy hol keresse azt a csavarkulcsot, mellyel leszedhetné, és amit korábban ő maga rejtett el. Ezek

a jelenetek jól beilleszthetők a horrorfilmek „megszállásokat” bemutató történeteibe. Lars von Trier filmjeivel folyamatosan párbeszédet folytat a tömegfilmmel, gyakran a musical (*Táncos a sötétben/Dancer in the Dark*, 2005), a western (*Dogville*, 2003), vagy a filmsorozatok (*A Birodalom/Riget*, 1994) filmnyelvi megoldásait hasznosítja újra (Bartha, 2006). A horror-elemek ellenére ugyanakkor az *Antikrisztus* nem horrorfilm, bár horrorfilmként is olvasható.

Felmerül a kérdés, hogy ha az *Antikrisztus*ra nem horrorfilmként tekintünk, akkor ki vagy mi lehet a címben említett Antikrisztus? Az egyik lehetséges választ a film plakátja adja meg, ahol az „Antichrist” felirat második t-betűje a női nem jeléhez (♀) hasonlít. Ez egyszerre jelentheti azt, hogy az Antikrisztus a Nő (a konkrét szereplő, az eredetiben „She”), vagy azt, hogy az Antikrisztus a Nő (így, nagybetűvel, vagyis maga a női nem). A női nem és az Antikrisztus „egybeolvasásának” egyébként nagy kulturális hagyományai vannak. Ahogy korábban említettem, a film olvasható a nő olvasmányai felől is, ezek egyike lehet például Tertullianus karthágói teológus munkássága, Tertullianus ugyanis azt írja *A nők ruházatáról (De cultu feminarum)* című írásában, hogy a női nem „a pokol kapuja”.

A „nő mint Antikrisztus” képe mindenképpen felidéz egy Lars von Trier műveihez kapcsolódó korábbi elgondolást, a „női krisztusok” képét. Győri Hanna azt írja, hogy Trier hősnőinek története „nem pusztán kórtörténet, hanem a megváltótörténet újrainása is” (Győri, 2006), Földényi F. László szerint pedig a rendező nőalakjai „krisztusi figurákként tűnnek fel” a filmjeiben (Földényi, 2003). Ezek a megállapítások kétség kívül igazak az Aranyszív-trilógia (*Hullámtörés*, 1996; *Idióták*, 1998; *Táncos a sötétben*, 2000) és a mindmáig befejezetlen Amerika-trilógia (*Dogville*, 2003; *Manderlay*, 2005) filmjeire, az *Antikrisztus* viszont mintha ezek ellenpontjaként, tagadásaként jelenne meg: a krisztusi nőfigurát itt „a női nem mint antikrisztus” elgondolása váltja fel.

Az *Antikrisztus* tehát Trier korábbi filmjeinek metaforikáját is tagadja. De pontosan hogyan is kapcsolható össze a bibliai Antikrisztus figurája az *Antikrisztus* nő-képével? Károli Biblia-fordításában János Apostolnak közönséges első levele tartalmazza az Antikrisztusra vonatkozó legfontosabb információkat: „18. *Fiacskáim*, itt az utolsó óra; és amint hallottátok, hogy az antikrisztus eljő, így most sok antikrisztus támadt; ahonnan tudjuk, hogy itt az utolsó óra. 19. *Közülünk váltak ki*, de nem voltak közülünk valók; mert

ha közülünk valók lettek volna, velünk maradtak volna (...) 22. Ki a hazug, ha nem az, aki tagadja, hogy a Jézus a Krisztus? Ez az antikrisztus, *aki tagadja az Atyát és a Fiút.*” (1 Ján 2, 18-19, 22; kiemelés tőlem).[5] Az *Antikrisztus* három szereplője az apa (Férfi/He), az anya (Nő/She) és a fiú (Nick). Az alábbi idézet alapján ki más lenne az, „aki tagadja az Atyát és a Fiút”, mint a Nő? Ráadásul a fenti szövegrész többi részét is lehet úgy olvasni, hogy a női nemre vonatkozóan érezzük azokat, hisz „közülünk” (az emberiségből) „váltak ki” (az ősbűnnel) és többen vannak („sok antikrisztus támad”). Úgy tűnhet, hogy az *Antikrisztus* című film úgy olvassa a női nemet Antikrisztussá, úgy olvassa félre a Biblia szövegét, ahogy a Nő olvassa félre az olvasmányait. Ez az oka annak, hogy számos kritika a filmet nőgyűlölő, mizogün filmnek tartja (Gritten, 2009; Raphael, 2009).

A kritikusok úgy látják, hogy az tükröződik a filmben, ami egyes korai keresztény szövegekben is, melyekben „»a nő« a vágyak és szorongások szülte projekciók elsőrangú céltáblája lett” (Kalmár, 2011, 20.). Ahogy Kalmár György is írja, „»a nő« fogalma [...] a nyolcvanas évekre (a kulturális különbözőségek reflektálásának és a lényegelvű kategóriák dekonstrukciójának újabb lépéseként) átadja a helyét a nőknek, a társadalmi nemet meghatározó fogalom felsokszorozódik a kor, a osztály és faj kategóriái mentén, a nemiség bináris kategóriái helyén pedig a szexualizált identitás-pozíciók sokasága jelenik meg”, „»a nő« sok filozófiai és művészeti próbát megélt kategóriájára – az európai posztstrukturalista elmélet hatására – egyre többen tekintenek gyanakvással, mint egy lényegelvű, fallocentrikus metafizikai gondolkodás politikailag inkorrekt termékére” (Kalmár, 2011, 215.). Az *Antikrisztus* metafizikus olvasata pedig épp ezt a politikailag inkorrekt elgondolást mutatja ki a filmben. Ezek az olvasatok azonban figyelmen kívül hagyják, hogy az *Antikrisztus* egy dekonstruktív narratíva, ami nyomban le is bontja azt, amit felépített, így önnön felfogásának kritikájaként is olvasható.

Paul de Man valószínűleg azt mondaná, hogy a „nő” „az azonosságok és különbségek megtévesztő játékát felváltó fogalmi metafora” (de Man, 1969, 188.), akár az „ember” Rousseau *Második értekezésében*. Lacan híres mondata szerint „a nő nem létezik”, utóbbi sokszor körbejárt megállapítást Kalmár György pedig úgy értelmezi, hogy „a »nő« (pláne a »Nő«) mindig csupán fantázia, egy férfiak által teremtett fogalom, az Imaginárius terméke, a vágy által a vágy számára teremtett tárgy, olyasvalami, aminek nem sok köze van ahhoz a személyhez, akivel ugyanezek a férfiak teszem azt együtt élnek” (Kalmár, 2002, 12.). Ha a „nő” a férfiak (által uralt diskurzus) konstrukciója, akkor az *Antikrisztus*

úgy is értelmezhető, hogy az a férfiak által teremtett nő-kép kritikája.

Nem biztos tehát, hogy a Nőt, vagy akár a női nemet kell Antikrisztusnak tekintenünk, ahogy az sem biztos, hogy a filmben valóban csak a Nő szenved-e bizonyos fokú elmebetegségben. Ha feltesszük a kérdést, melyet Slavoj Žižek is feltesz kiváló filmelméleti filmjében, a *The Pervert's Guide to Cinéma*-ban (Sophie Fiennes, 2006), vagyis hogy ha a film valakinek a fantáziája, akkor kié is lenne ez a fantázia, akkor a legkézenfekvőbb válasz az, hogy ez a Férfi (rém)álma. Ha alaposan végignézzük a filmet, feltűnik, hogy az *Antikrisztus* csaknem minden irreális jelenetét csakis a Férfi látja. Ő látja a beszélő rókát, a három koldus is neki jelenik meg, és a koldusok szellemét is csak ő veszi észre. Így arra is következtethetünk, hogy a film a Férfi (avagy a férfiak) nézőpontját (és neurózisát) tükrözi. Ha viszont a vonaton lezajló hipnózis-jelentből indulunk ki, akkor úgy is értelmezhetjük a filmet, hogy minden, amit látunk, a nő elméjében játszódik le, hisz ez a Nő rémálmanak és félelmeinek terepe. Ebből a szempontból az egész film magának a kezelésnek az allegorikus elbeszélésévé válik. Nem világos, hogy amit látunk, az inkább a Férfihez, inkább a Nőhöz, vagy leginkább egyikükhöz sem tartozik.

Kihez köthető tehát a (kamera)tekintet? Érdeemes a kérdés szempontjából alaposabban szemügyre venni azt a jelenetet, amikor a Férfi és a Nő először érkezik meg az erdőben álló kunyhóhoz. A jelenet három beállítást tartalmaz: először (1) a Férfi háta mögött áll a kamera, ami rálát a kunyhóra, majd (2) oldalról, a fészer felől látjuk a Férfit, aki megáll a kunyhó előtt, és belenéz a kamerába, végül (3) ismét a Férfi mögé kerül a kamera, és rálátunk arra a pontra, ahol az előző vágóképnél a kamerának kellett volna állnia. Ebben a jelenetben a filmes varrat[6] felbomlásáról van szó: a második beállítás megmarad egy idegen, egyetlen látható, jelen lévő szubjektum által sem birtokolt nézőpontnak. A varrat ilyen, Žižek által gyakran vizsgált felbomlása *kísérteties (unheimlich)* hatást kelt, nem véletlenül kedvelt eljárása ez a horrorfilmeknek. A technika miatt úgy tűnik, hogy a tekintetet egy ideig valami fantazmatikus, láthatatlan entitás birtokolta. A varrat felbontása itt a korábbiakban vizsgált kérdés szempontjából is nyugtalanító: a kameratekintet nem (mindig) a Férfi, és nem (mindig) a Nő perspektíváját tükrözi, hanem valakiét, akit nem láthatunk.

Mindemellett úgy tűnik, hogy a Freud által leírt „kísérteties” (*unheimlich*) a legfontosabb

esztétikai hatás, amit a film kivált (Freud, 1919). Freud szerint kísérteties hatást válthat ki bármi, ami a belső *ismétlési kényszerre* vezethető vissza, a kísérteties érzés pedig legtöbbször a kasztrációs félelemmel áll kapcsolatban. Figyelembe véve Freud *Homokember*-elemzését, az *Antikrisztus* bővelkedik a kísérteties elemekben és eljárásokban, gondoljunk csak az ismétlésre építő szerkezetre (ismétlődő képek és eljárások), a három koldus visszatérésére a halálból, az arc nélküli nők megjelenítésére, a varrat-logika felbontására, vagy a két kasztráció-jelenetre. Emellett Freud *A kísérteties* című tanulmányával E. Jentsch megállapításait akarta kiegészíteni, aki úgy vélte, hogy a kísérteties hatás legfőbb forrása az intellektuális bizonytalanság. Ha az intellektuális bizonytalanságot is a kísérteties hatás forrásának tekintjük, akkor ez az esztétikai hatás még fontosabbá válik az *Antikrisztus* esetében.

Olvasásmódok

Az *Antikrisztus* két fő olvasásmódot kínál fel az értelmezőnek, egy szimbolizációra koncentráló és egy pszichologizáló megközelítést, előbbi alapján a film metafizikus világdramának tűnik, utóbbi alapján pedig egy neurotikus fantázia leképeződésének, „a két olvasatnak közvetlen összeütközésbe kell kerülnie egymással, hiszen épp arról van szó, hogy az egyik olvasat tévedésnek ítéli és menthetetlenül érvényteleníti a másikat” (de Man, 1979, 23.).

Paul de Man felosztása alapján a metafizikus világdramaként olvasott (nézett) *Antikrisztus* esetében a figurativitás, a fantázia leképeződéseként olvasott (nézett) *Antikrisztus* esetében a referencialitás kerül az előtérbe. Ugyanakkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt sem, hogy de Man megállapításai (elsősorban) a nyelv médiumára vonatkoznak, hogy a film referenciális működését tekintve különbözik a szövegtől. A figurativitást előtérbe helyező olvasatunkat így rögtön dekonstruálja a film hangsúlyosan referenciális jellege, Trier stílusa, a „nyers dokumentum-film jelleg” (Stóhr, 2006), a referencialitást előtérbe helyező, pszichologizáló olvasat pedig szükségszerűen a személyesség alakzataihoz (figuráihoz) jut. Ez a történet szintjén is megjelenik, a figurativitásra koncentráló Nő és a referencialitásra koncentráló Férfi helyzetértékeléseinek, értelmezéseinek összeütközéseiben.

Az ellentét ugyanakkor nem csak az olvasatok között, hanem magukban az olvasatokban is fennáll. A film szerkezete mindig felfeslik valahol, akár az érintett kulturális

hagyományok, akár az ember természet-viszony felől közelítünk. Nem tudjuk eldönteni, hogy a film a Férfi vagy a Nő fantáziáját mutatja, ahogy azt sem tudjuk eldönteni, hogy a Nő (női nem) mint Antikrisztus képe a Nő vagy a Férfi (a férfi nem) teremtménye, esetleg ezek kritikája. Az *Antikrisztus* feloldhatatlan ellentétekre építő szerkezete miatt ellenáll az értelmezésnek, ellenáll annak, hogy egy bármilyen szempontú olvasata akár ideiglenesen is nyugvópontra jusson. Így az *Antikrisztus* – ha nem is az olvasás (vagy az olvashatatlanosság), de – az értelmezhetőség (vagy az értelmezhetetlenség) allegóriájává válik: öndekonstrukciójának allegorikus elbeszélésévé. Az *Antikrisztus* épp olyan tüntetően tér ki a nekiszegedett kérdések elől, ahogy Lars von Trier teszi azt a vele készült riportokban. Legfontosabb stratégiája a provokáció, ami legalapvetőbb szintektől (a sokkoló képek) a legmagasabb szintekig (az olvasatok egymást kioltó dinamikája) működik. A film körül kialakult vita kulcskérdése, hogy ez a működésmód mennyire tekinthető szándékosnak. Úgy tűnik, hogy ez is egy újabb eldönthetetlen dilemma a számos megválaszolhatatlan kérdés között.

Jegyzetek

[1] Ennek alapelveit a *Dogma 95 kiáltvány* és a *Tisztasági fogadalom* tartalmazza. Metropolis folyóirat, 2006/02: 92-93.

[2] David Jenkins interjúja Lars von Trierrel a londoni Time Out magazinban. (2013.04. 13.) http://www.timeout.com/film/features/show-feature/8262/Lars_Von_Trier_discusses-Antichrist-.html

[3] Lars von Trier on ANTICHRIST, 7th International Conference for SCSMI, June 26, 2009, Copenhagen, <http://scsmi09.mef.ku.dk/uploads/AntichristTrier.pdf/> (2013. 04.13.)

[4] Uo.

[5] Károli fordítása a számunkra fontos részek esetében nem tér el az angol fordítástól (King James Biblia): „18. Little children, it is the last time: and as ye have heard that antichrist shall come, even now are there many antichrists; whereby we know that it is the last time. 19. They went out from us, but they were not of us; for if they had been of us, they would *no doubt* have continued with us: but *they went out*, that they might be made manifest that they were not all of us. [...] 22. Who is a liar but he that denieth that Jesus is the Christ? He is antichrist, that denieth the Father and the Son.” <http://www.kingjamesbibleonline.org/1-John-Chapter-2/> (2013.04.13.)

[6] A varrat esetében arról van szó, „hogy egy beállítás, amely eleinte objektívnek tűnik, a következő ellenbeállítás folyamánaképpen szubjektívizálódik, vagyis egy, a diegetikus térben megjelenő karakter nézőpontjaként vésődik be a film szövegébe/szövegébe. Amíg ez a játék működik, addig a nézőnek eszébe sem jut az, hogy a tökéletesen felépített filmi valóság csupán illúzió” (Dragon, 2004).

Irodalomjegyzék

- Bartha I. (2006). Műfaji kérdések Lars von Trier életművében. *Metropolis*, 2:20–38.
- Dragon Z. (2004). Žižek szerint a világ: film, Elmélet, és azon túl. *Filmkultúra*, (2013.04.13.) <http://www.filmkultura.hu/regi/2004/articles/essays/zizek.hu.html>
- Fodor G. (2001). A csábítás trükkjei CD-én. *Muzsika*, 2:28.
- Földényi F. L. (2003). Női krisztusok – Lars von Trier hősnői, *Filmvilág*, 12:4–6.
- Freud, S. (1919). A kísérteties. In: Bókay A. – Erős F. (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest: Filum, 1998. 65–82.
- Gritten, D. (2009). Lars Von Trier: Antichrist? Or just anti-women?. *The Telegraph*, (2013.04.13.) <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/5843594/Lars-Von-Trier-Antichrist-Or-just-anti-women.html>
- Györi H. (2006). Bukott megváltók. *Metropolis*, 2:60–72.
- Kalmár Gy. (2002). *Szöveg és vágy*. Budapest: Anonymus, 2002.
- Kalmár Gy. (2011). *A női test igazsága*. Pozsony: Kalligram, 2011.
- Lacan, J. (1977). *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: Norton, 1978.
- de Man, P. (1969). A temporalitás retorikája. In: Thomka B. (szerk.): *Az irodalom elméletei I.* Pécs: Jelenkor-JPTE, 1996. 5–60.
- de Man, P. (1979). *Az olvasás allegóriái*. Budapest: Magvető, 2006.
- Nemes Z. M. (2010). Embertelen ideológia. *Prizma*, (2013.04.13.) <http://prizmafolyoirat.com/2010/11/19/anti/>
- Raphael, A. (2009). Antichrist or anti-woman?. *The Guardian*, (2013.04.13.) <http://www.guardian.co.uk/film/2009/jul/18/lars-von-trier-antichrist>
- Silverman, K. (1996). A tekintet. *Metropolis*. (2013.04.13.) <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9902/silverman.htm>
- Stáhr L. (2006). Nincs alku – Lars von Trier melodramái. *Metropolis*, 2:40–59.
- Vacquez, M. (2009). On Lars Von Trier's Anti-Christ. *Huffington Post*. (2013.04.13.) http://www.huffingtonpost.com/michael-vazquez/on-lars-von-triers-anti-c_b_318748.html
- Žižek, S. (2001). *The Fright of Real Tears – Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory*. London: British Film Institute, 2001.

CSÖNGE TAMÁS:
A RÓZSASZÍN MÚMIA.
AZ IDŐUTAZÓ MÁSIK AZ IDŐBŰNÖKBEN

Nacho Vigalondo *Időbűnök* (*Los Cronocrimenes*, 2007) című filmje látszólag nem mond sokat az emberről és a szubjektivitás természetéről, én azonban éppen e két tényezőt szeretném bemutatni a film értelmezése kapcsán. Érvelésemben igyekszem rámutatni, hogy a film komplex narratívája egy nem hagyományos személyiség-koncepciót prezentál, s hogy a film éppen amiatt érdekes, ahogyan a személyességről szóló tartalmakat elénk tárja: nem közvetlenül, a hős belső életének feltárásával teszi ezt, hanem inkább struktúrájával és utalásrendszerével, mint cselekménye segítségével bontja ki e felfogást. (A pszichológiai dimenzió látszólagos hiányára több néző és kritikus is hibaként hívta fel a figyelmet.) Az általam „reflektív szelfességnek” nevezett megközelítésmód szoros kapcsolatban áll a látszat, az okozatiság, a szabad akarat és az etika kérdéseivel, melyeket a film az időparadoxon metaforájának segítségével idéz meg. E kifejezetten „antimetafizikus” személyiség-felfogás háttérében a szubsztancia (egy központi „lényeg”) hiánya, és a szubjektivitás, az emberi belsőség, az én koherenciájának és identikusságának reflexióban megképződő mivolta áll. A reflexió így összekapcsolja a filmet mint műalkotást a saját szerkezetében kibomló személyesség-felfogással.

Az *Időbűnök* az időutazás filmeknek egy olyan válfajához tartozik, amelyben a nagy költségvetés és látványos elemek helyett a fókusz a film szerkezetén és a történetvezetés összetettségén van. Az egyik reprezentatív példa a mindössze hétezer dollárból készített 2004-es *Találmány* (*Primer*, r.: Shane Carruth) című független film, mely a végsőkéig próbára teszi a néző kognitív képességeit azzal, hogy nagyon kevés fogódzót kínál az időbeli és oksági tájékozódáshoz egy igencsak összetett cselekmény keretein belül. Noha az *Időbűnök* jóval egyszerűbben felfogható, mint a *Találmány* realiztikusan láttatott (azaz a néző kedvéért egyszerűsítéseket csekély mértékben tartalmazó) fantasztikus cselekménye, ez nem jelenti azt, hogy fiktív világának törvényei egy egyszerűbb narratívában bontakoznak ki, csupán azt, hogy a narráció számos kapaszkodót ad kezünkbe a könnyebb érthetőség érdekében.

A szubjektivitás és az idő kapcsolata több időutazásos film esetében explicitté van téve már a tematika által is, amikor az utazás nem egy külső tényezőhöz köthető, hanem

hangsúlyozottan a mozzanat metaforikussága van előtérbe helyezve. A *Pillangó effektus* esetében például a főszereplő kamaszkori naplójának olvasása idézi elő a jelenséget. Az *Időbűnök*ben a történet időanomáliájának magyarázata szigorúan tudományos köntösbe van csomagolva, nem a szubjektum pszichológiájához van kötve, mint például a *Mementóban*, ahol a történet visszafelé való bemutatását a főszereplő hosszú távú memóriájának hiánya indokolja, vagy az alkotói folyamat szubjektív idejéhez, mint az *Adaptációban* (*Adaptation*, 2002, r.: Spike Jonze). Így, ha tematikusan nem is, szerkezetileg mégis jelen van egyfajta fokalizáció, amennyiben a befogadó a főszereplő, Hector személyes idejét követi nyomon, ezáltal a világról szerzett tudása megegyezik a férfi aktuális tudásával. A külső fokalizációnak[1] ezt a technikáját egészítik ki azok a jelentések, melyek intertextuális (tematikus), szituációdinamikai (mimetikus) és strukturális (szintetikus[2]) jelenségrétegek segítségével kapcsolódnak a bemutatott történethez.

Az elsőfilmes rendező munkája jelentős kritikai méltatásban részesült mind a közönség mind a kritika részéről. A film sikerét annak a legapróbb részletekig kidolgozott narratívának köszönheti, melyben Vigalondo úgy csillogtatta meg mesterségbeli tudását, hogy egy tökéletesen zárt formátumú és logikai paradoxonokat kiküszöbölő időutazás-filmlet készített. A film fő attrakciója tehát ez a mutatvány: egy logikus történet, melyet a fűgaszerkezethez hasonlóan a főtéma hatásossága és későbbi szólammokkal való interakciójának harmóniája egyszerre definiál. Sokkal érdekesebb azonban, ha az elmarasztaló kritikákat vesszük szemügyre, mert ha nem is mindig értünk egyet velünk, lényeges pontokra mutatnak rá a film kapcsán. Brandon Fibbs azt írja, hogy „az *Időbűnök* [...] sikeresen fenntartja a figyelmet egészen addig a pontig, amíg a néző rá nem jön az egésznek a nyitjára. Ami, a filmre nézve szomorú módon, úgy a felénél be is következik.”[3] A *The Hollywood Reporter* nemes egyszerűséggel úgy fogalmaz, hogy „frusztráló módon a film egészében mindig inkább a szerkezetről szól mint a tartalomról.”[4] A *Los Angeles Times* kritikusa szerint „[az időutazás] valahogyan három egymással versengő Hectort eredményez, s mindegyik a fickó egy másik oldalát képviseli, ami érdekes is lehetne, ha tudnánk róla valamit a kezdetektől fogva - de nem tudunk.”[5] Végül hadd idézzek egy IMDB kommentelőt, aki szerint „a film nem tesz kísérlet a jellemábrázolásra, így az efféle kérdésfeltevés csak időpocsékolás.”[6] Az idézetekből az derül ki, hogy a fő gond a filmmel a szubjektív tartalmak hiánya, a szerkezet kiszámíthatósága és a főhős motivátlansága. A főszereplő jelleme nem ad lehetőséget a pszichológiai azonosulásra, mivel karaktere nem kelt empátiát a nézőben.

Ennek oka, hogy Hector előéletéről nem sokat tudunk, s nincsen hozzáférésünk a karakter gondolataihoz, belső világához sem. Véleményem szerint ez a fajta szenvtelenség, a pszichologizálás hiánya nem a film gyengéje, hanem tudatos retorikai stratégia. Mivel a szubjektív tartalmak egy álomhoz hasonlóan közvetett módon jelennek meg, a kritikai befogadónak kell dekódolnia ezeket a kifejtetlen motívumokat, intertextuális utalásokat és szerkezeti sajátosságokat, hogy hozzáférhessünk a film által kínált jelentéseknek egy mélyebb rétegéhez.

A történet szerint a középkorú Hector és felesége egy vidéki házba költöznek, amikor a távcsövével a tájat fürkésző férfi különös látványra lesz figyelmes a domb túloldalán. A bozótban egy vonzó fiatal nő körvonalait pillantja meg, ami egyből felkelti a figyelmét, és a látottak nem hagyják nyugodni. Míg Hector felesége a közeli városban vásárol, a férfi elindul megkeresni az ismeretlen nőt, akit meg is talál a fák között, immár teljesen meztelenül és eszméletlenül fekvő egy sziklánál. A leskelődő jelenetnek ebben a folytatásában Hector megközelítené a tetszhalott nőt, de egy ismeretlen alak egy ollóval (melynek az alakja kísértetiesen hasonlít a távcső formájára, a két összekötött körre) sebet ejt karján, s ezzel menekülésre kényszeríti a helyszínről. A tágabban a voyeurizmus jelenségére, sokkal specifikusabban pedig Alfred Hitchcock *Hátsó Ablakára* (*Rear Window*, 1954) utaló jelenetsor jelentősége csak később válik világossá, amikor feltűnik annak párja, mely egy másik Hitchcock-jelenetet visz színre. Miután Hectort üldözőbe veszi a rejtélyes támadó (akinek az arcát rózsaszín kötés fedi, így kiléte ismeretlen marad a főszereplő és a néző előtt), a férfi behatol egy kutatólabor épületébe, ahol rádiótelefonon kapcsolatba lép egy magát tudósnak nevező férfival, akinek az állítása szerint az ismeretlen alak továbbra is Hector nyomában van, így jobb lesz, ha tovább menekül. A tudós menedéket ajánl neki a domb tetején levő épületben, ahol ő maga is tartózkodik. Miután ráveszi Hectort, hogy másszon be egy különös, fehér folyadékkal teli tartályba, lecsukja a gép fedelét és Hector visszautazik az időben pár órát. Érdeemes megjegyezni, hogy az időutazás technikáját működtető tudóst a hitchcocki cameó hagyományát megidézve maga a rendező alakítja.

Ezen a ponton kezdődik Hector 2 története, akinek egy autóbaleset után realizálnia kell, hogy ő maga a véres kötésbe csavart alak. Így egyetlen feladata, hogy korábbi önmagát bekényszerítse az időgépbe, ha nem akarja, hogy kettő maradjon belőle. E cél érdekében Hectornak nincs más feladata, mint létrehozni azt a jelenetet, mellyel odacsallhatja korábbi önmagát a megfelelő helyre. Itt a pszichoanalitikus értelemben vett „fantázia” egyik legpontosabb megjelenítéséről beszélhetünk, amennyiben úgy interpretáljuk a

mozzanatot, mint amikor a szubjektum létrehozza önmaga számára (egy mit sem sejtő én számára) azt a vágy-tablót, ami egészen addig funkcionál amíg azt egy képernyőn (itt egy távcsővel) szemlélik, de ami a szubjektum belépésével, a fantáziatér realizálódásával, a tárgy és az alany közötti távolság megszűnésével (és a csúcsponton a kasztrációt jelképező olló lesújtásával) szükségszerűen rémálomba fordul át. Így láthatjuk az első fantáziát újból, a „színfalak mögül”, egészen más összefüggésekbe helyezve. A jelenet párja is kétszer fordul elő, s először Hector 2 szemszögéből lehetünk szemtanúi: Amikor Hector 2 visszatér a házába, meghallja, hogy az előle menekülő fiatal nő szintén ott talált menedéket, s a férfi felbukkanásával a tetőre menekült. Hector 2 hiába próbálja elmagyarázni neki a történetet, egy végzetes balesetet okozva kell ráésmélnie, hogy nem a lány zuhant le és halt szörnyet, hanem saját felesége. Itt még nem sejtjük, hogy ismét egy későbbi Hector által „megrendezett” jelenetről van szó, amely immár kettős célt szolgál.

Miután Hector 2 erőszakkal ráveszi a tudóst, hogy felesége megmentésének a céljából az újból visszaküldje az időben, a „frissen született” Hector 3 magabiztosan elmagyarázza a meglepett tudósnek, hogy hamarosan megérkezik a gépbe még egy verziója (Hector 2), és segítenie kell megszabadulni minden korábbi változatától. Előidézve Hector 2 autóbalesetét (ezzel elősegítve az átalakulást) megismétli Hector 2 szerencsétlenségét, s Hector 3 is az árokba zuhan furgonjával. Hector 3 találkozik a Hector 2 elől menekülő lánnyal és elhiteti vele, hogy mindketten ugyanazon maszkos férfi elől menekülnek. Sötétedés után visszatérnek Hector házába, ahol a második lényeges felismerés éri Hectort: találkozási helyével ráésmél, hogyan is mentheti meg a nőt. Feleségét egy raktárhelyiségben bújtatja el, majd rábeszéli a lányt egy trükkre, hogy átverjék a maszkos férfit. Egy szimbolikus gesztussal levágja a lány a haját, s ráadja felesége piros kabátját, újtára indítva az eseményeket. Így amikor Hector 2 véletlenül megöli a nőt, feleségével azonosítja azt, s Hector 3-nak nincsen más dolga, mint feleségével a kertben kivárni az események végét. Így kényszerül bele Hector a gyilkos pozíciójába, ahol a tett intenciója és tényleges megvalósulása mindig két külön személy kapcsolata révén ér össze. Hector 2 véletlenül okozza a nő halálát, Hector 3 pedig a nagyobb rossz elkerülése érdekében cselekszik. Vagyis a bűntényt ténylegesen sosem egészében ő, hanem mindig egy Másik követi el.[7]

Itt egy még erőteljesebb Hitchcock-rájátszást fedezhetünk fel a tetőről lezuhanó nő identitásának bizonytalansága kapcsán: Ez a második fantázia-tabló, mely egy felszínes olvasatban Hector félelmét jelenítené meg, nemcsak a fallikus olló első (erőszakos)

használatával áll szoros összefüggésben, hanem közvetlen párhuzamba állítható a *Szédülés* (*Vertigo*, 1958) ismétlődő kulcsjelenetével is, ahol látszólag kétszer ugyanaz a nő zuhan le a templomtoronyból. A nő halála mindkét esetben már korábban bekövetkezett, a *Vertigo*-ban csak szimbolikusan: amikor Judy-t Scottie Madeleinné alakította (Žižek kifejezésével mortifikálta, mivel az élő nőt egy halottá alakította, alávetve azt saját vágyfantáziájának), az *Időbűnökben* pedig a fikció logikájának megfelelően a lány feleséggé alakítása szükségszerűen jelenti annak halálát.

Ha a cselekmény egészét tekintjük, a zavaró tényezővé vált korábbi ének eltüntetésének metaforikus mozzanatán kívül (mely mozzanat a Hector kocsiából kieső és összeszedendő tárgyak képében a film elején referenciálisan is megjelenik) egy újabb rájátszást is felfedezhetünk: az ismeretlen, külső erők játékszereként láttatott, szinte állandóan menekülő főhős alakja után az ének egy sötét, arc nélküli, impulzív és erőszakos oldala jelenik meg, mely pontosan azokat a cselekvéseket ismétli meg, amiket a szubjektum korábban elszenvedett; ezután egy magabiztos, irányítást magához ragadó entitás az, ami pontot tesz az események végére és egy „nagyobb jó” érdekében feláldozza a vágy tárgyaként azonosítható szereplőt, a fiatal nőt. Ebben az olvasatban a cselekmény Sigmund Freud strukturális személyiségmodelljének három komponensével (Freud, 1982, 407-474.) azonosítja a három Hectort, s az ént (Hector 1-et) mint két másik tényező (az erőszakos ősválami és a szituációt kontrollálni kívánó felettes-én) erőtereiben lavírozó elemet láttatja. A film így az egyes inherens hatóerők viszonyának és konfliktusainak megjelenítéseként interpretálható, csakúgy, mint Hitchcock *Psycho*-ja (1960), amiben Žižek[8] ezen instanciákat a Bates Hotel épületének egyes emeleteivel azonosította. Itt a felosztás a tér helyett az időben történik meg, mely az így létrejövő különös (akár jungi értelemben is felfogható) szinkronicitás következtében alkalmas egy dinamikus rendszer megjelenítésére.

A kérdés ugyanaz, mint a hivatkozott Hitchcock filmek esetén: mennyiben válnak egy mélyebb igazság kifejezőivé a pusztán látszatok? Mennyiben fejezik ki a főhős belső lelki életének folyamatait a külvilág mesterségesen létrehozott, sokszor csaláson alapuló fenomenjei? Hitchcock érdekes tanulsággal szolgál az identitás, a látszatok és a szubjektivitás természetének bonyolult összefüggéseivel kapcsolatban a halott anyja ruhájában gyilkoló Norman Bates, a szomszédokat kukkoló és a gyilkos személyét kutató Jeff, vagy a *Szédülés* hősszerelmes Scotty-ja által. A megidézett jelenetek mind a csalóka látszatban rejlő szubjektív igazságokról szólnak, a megtévesztésekben rejlő valódiságról vallanak.

Nézzük az első fantázia-jelenetet a fiatal lány perspektívájából, akiről elsőre úgy gondoljuk, hogy mindvégig a megtévesztett szerepében áll! A nő számára a jelenet a szexuális kiszolgáltatottság állapota, melyben a félelem és a megalázottság érzése dominál. Referenciálisan tekintve Hector 2 nem akarja bántani vagy megerőszkolni a lányt, s a néző számára egyértelmű, hogy egy színelőadásról van szó, ami a különös pozícióban levő szemlélőnek szól. A szemlélő nem tudja, hogy az egész egy „csali”, nem tudja, hogy ő is szerves (sőt, a legfontosabb) része a jelenetnek. De nincsen igaza a lánynak, amikor azt gondolja, hogy a jelenet egy kéjenc beteges fantázia-terének a létrehozása? Értelmezésünk alapján valóban erről van szó, s ha kiragadjuk a jelenetet kontextusából, és ok-okozati összefüggéseitől függetlenül, pusztán látszatában szemléljük, akkor olyasmire kapunk magyarázatot, ami elől a film egésze mindig megpróbál kitérni: megkapjuk azt az emberi dimenziót, ami hiányzik a film precízen szerkesztett eseménysorából, s megvilágítja azoknak a tárgyi motívumoknak a szimbolikus jelentését, melyeknek eddig pusztán funkcionális szerepet tulajdonítottunk. Az itt működő logika részletesebb kifejtéséhez azonban hadd hívjam fel a figyelmet egy másik intertextusra.

Azon túl, hogy a maszkos Hector alakja James Whale *Láthatatlan Emberének* (*The Invisible Man*, 1933) antihősét idézi fel, a legendás Universal horrorfilm meglepően hasonló problematikával bír: a film egyik központi kérdése, hogy mitől és hogyan válik szörnyeteggé Jack Griffin? A filmben két magyarázatot kapunk a kérdésre, az egyik egy objektív, a másik egy szubjektív, az antihős gondolkodásában is megjelenő magyarázat. Az alkotók mintha úgy érezték volna, hogy egy szubjektív, „organikus” magyarázat nem elegendő a „szörnyeteg” létrejöttéhez, vagy nem merték megtenni ezt a lépést, megkockáztatva egy negatív ember- (és tudós)képet, ezért a történet szerint a láthatatlanság eléréséhez használt szubsztancia (a „monocane”) egyik mellékhatása az őrület.[9] Ez az őrület azonban inkább agresszivitás, hatalomvágy és vérszomj formájában realizálódik, mint a személy tudatának a valóságtól való eltávolodásában. Ez a viselkedésforma az alapja a második magyarázatnak, melyet szavai és tettei által maga Jack közöl a nézőkkel. Azért cselekszik szörnyűségeket, mert hatalmában áll megtenni, hiszen láthatatlansága okán a törvény sosem fogja utolérni. Eszerint azért vált erőszakossá – vonjuk le a következtetést –, mert egy látszólag tisztán felszíni, külső változáson átesve, megváltozik a társadalomban elfoglalt pozíciója, a láthatatlanság egyfajta anonimitást ad neki, „büntetlenül” cselekedhet, szabadjára engedheti belső, ösztön-énjét a közösség büntetése nélkül, a törvény tiltása többé nem bír befolyással felette, s megszabadul minden társadalmi felelősségtől.

A film előre haladtával egyre inkább úgy érezzük, hogy a tisztán tudományos magyarázat mellett (mely szerint külső befolyás hatására következett be a változás) mindinkább érvényesül a második, pszichológiai (belső) magyarázat, s hogy a főhős funkcionális átalakulása pusztán pozíciójából adódik, így az örületet okozó szer csak ideologikus kifogássá, sőt a második magyarázat metaforájává válik.[10]

Van azonban egy harmadik (sokkal hátborzongatóbb), metaforikus értelmezési lehetőség is, miszerint pusztán ez a *látszat* (pontosabban az eredeti látszatnak, a szelfnek, az arcnak és ezzel az identitásnak az eltűnése) az, ami a változás oka, nem a megváltozott szituáció vagy státusz, nem egy racionálisan megmagyarázható pszichológiai folyamat, nem az átalakuláshoz használt szer hatása az elmére, hanem a (nem-)látszat pusztá ténye. Egy film esetében különösen fontos a vizuális dimenzió, ami itt arról tanúskodik, hogy a maszk mögött nincsen senki, a szubjektum csupán hatásaiban (cselekedeteiben) és virtuális kiegészülésében, a ruhaként viselt álarc révén van jelen. S a néző zavaró felismerése, a szemlélés rövidzárlata lesz az, ami valóban meghatározza e karakter mibenlétét. Az eredeti személy eltűnésével az általa viselt maszk válik az eredetivé, így okozat helyett okként fog funkcionálni. Így külseje nem a belsőt (a személyiséget) fogja tükrözni, hanem annak helyettesítőjeként és létrehozójaként fog működni.

Míg Whale filmjében ez az értelmezés ott kísért a háttérben, az *Időbűnök* erre a jelentésre játszik rá, amikor látszólag indokolatlanul, Hector átalakul a láthatatlan emberré. S ez esetben egyértelmű, hogy átalakulása egy (ön)reflexióval válik teljessé: Hector felismerése, miszerint ő maga a maszkos „örült”, készíti arra, hogy valóban úgy is viselkedjen. Nem az határozza meg, ami a maszk mögött van, hanem a maszk maga. Vagyis Hector arra döbben rá, amire a néző is Jack Griffin kapcsán: hogy a jelölő „uralja” a jelöltet (így nézek ki, *tehát* én vagyok az).[11] Míg Whale filmjében az átalakulás racionalitását (melynek lényege, hogy visszafordíthatatlan) egészítette ki az értelmezés metaforikus dimenziója (Jack a szer miatt, a körülményei miatt vált szörnyé), itt a külső-váltás metaforájához (ez a váltás esetleges, járulékos és visszafordítható) járul a folyamat logikus-racionális alapra történő helyezése (Hector felismeri magát, mint a Másikat, s ezért *kell* ténylegesen azzá válnia).

A filmszerkezet középpontjában az a jelenség áll, amit a filmben a tudós „reflejo de ti”-ként fogalmaz meg, amikor azt próbálja elmagyarázni Hectornak, hogy mi a kapcsolat közte és a házában látott férfi között. Ez a jelenség a főszereplő számára önmaga tükröződéseként, a főszereplő nézőpontját osztó néző számára pedig a cselekmény

ismétlődéseként tételeződik. Mivel a cselekmény egésze ezzel a strukturális alakzattal játszik, nem túlzás azt állítani, hogy itt magáról az önreflexió jelenségéről, egy metafora szó szerintivé tételéről van szó.

Felfogásomban ez az önreflexió egyáltalán nem tét nélküli (pusztán strukturális fenomén, aminek tudomásul vételén kívül semmi más funkciója nincsen a filmben), ugyanis a film nemcsak, hogy ezzel közöl szubjektív tartalmakat, de komoly narratív, pszichológiai és etikai kérdéssel is összefüggésben áll. Hector önreflexiója a történet szintjén sem „étlen”, hiszen nemcsak szemléli önmagát, hanem befolyásolja is, interakcióba lép vele. Ha az egyes idősíkok viszonyát a tárgyától elzárt reflexió metaforájaként határozzuk meg, elsiklunk a tény felett, hogy az ott működő hatóerők – Hector különböző megtestesülései – egyszerre alakítják a cselekményt, ámbar leginkább anélkül, hogy a kisebb számú Hector tudna a nagyobb számú tükörképének ténykedéseiről, vagy tudná, hogy ő maga áll bizonyos események mögött. A tanulság, hogy a reflexió sosem egy tétlen, absztrakt, az eredeti tárgyat (az objektumot) befolyásolni képtelen tevékenység, hanem azt (mintegy visszamenőlegesen) ténylegesen megváltoztatja, s ezzel képes átértékelni a jelenbeli én (a szubjektum) pozícióját is. Az egyik központi kérdésre - hogy szabadon cselekszik-e Hector, ha a világa teljesen determinált – látszólag nem kapunk kielégítő választ. Azonban ha a Hectorok találkozását egyfajta önreflexióként fogjuk fel, akkor itt a múltnak egy új dimenziója tárul fel a személy számára: a szabadság és az etika tényleges dimenziója. Ahogyan Žižek fogalmaz: „ha a cselekedetet teljes mértékben meghatározzák az azt megelőző okok, természetesen nem szabad. Azonban, ha tiszta véletlenül nyugszik, ami hirtelen megszakítja az okozatiság láncát, ugyancsak nem szabad. Az egyetlen módja, hogy feloldjuk ezt az antinómiát, csak egy második szintű, reflexív okozatiság bevezetésével lehetséges: Okok határoznak meg engem (legyenek azok közvetlen, nyers természetes okok vagy motivációk) és a szabadság tere nem egy varázslatos hézag az okozati lánc első szintjén, hanem az a visszamenőlegesen érvényesülő képességem, hogy megválaszthatom/eldönthetem mely okok határozzanak meg engem. Az »etika« a legalapvetőbb szinten a bátorságot jelenti, hogy elfogadjam ezt a felelősséget.” (Žižek, 2006, 203. – saját fordítás) Vagyis ha teljes mértékben determinált vagyok, és nem is rendelkezem befolyással e determináló tényezők felett, azt mégis eldönthetem, hogy valaki/valami más vagy én határozzam-e meg saját magamat: szabadságomban áll önmagam korlátozása.

Az itt tárgyalt lépés egy aszimmetrikus viszonyt feltételez a cselekvő karakterek (az egyes Hectorok) között működő dinamikában. Világos, hogy a tudás eloszlásának

egyenetlensége mentén felállíthatunk egyfajta hatalmi sorrendet a Hectorok között. A film a szubjektum érzékelésének linearitásában vezeti végig a nézőt az eseményeken (azaz a cselekményt aszerint látjuk, ahogyan a főhős megéli az eseményeket), s a három Hector egyaránt alakítja az eseményeket, de nem egyenrangú felekként vannak jelen az egyes szituációkban. Elégtelen, ha akcióikat a tudatosság / ösztönösség, illetve intencionalitás / véletlen fogalmainak segítségével különböztetjük meg, mert egy szándékolt cselekedet Hector 1 részéről később sem veszti el ezt a minőségét, Hector 1 akkor is tudatosan menekül el támadója elől, amikor később a néző már tudja, hogy ez a lépés elkerülhetetlen volt. Nem az egyes személyekhez kötődő jellemzőket kell keresnünk, hanem dinamikus, relacionális struktúrákat, melyek magyarázó erővel bírnak az eltérő perspektívák keltette megváltozott értelmezői kontextusok tekintetében.

Mondhatjuk, hogy a nézőpont megváltozásával a főszereplő deiktikus viszonyokban betöltött szerepe alakul át. A film érdekessége, hogy e viszonyok kapcsán nem beszélhetünk interszubszejektivitásról, hiszen Hector egyes megtestesülései sosem egyenrangú felekként vannak jelen az egyes szituációkban, sosem lépnek párbeszédbe egymással, s a köztük levő tudáskülönbség és az időparadoxon természetéből adódóan a deiktikus középpontban levő Hector objektumként kezeli a mindig kiszámíthatóan cselekvő „környezetét”. Míg egy esemény első előfordulásakor az origóban levő Hector 1 aktív cselekvőként jelenik meg a filmben (legyen akár milyen kismértékű ez az aktivitás, például korlátozódhat egy kellemetlen szituációból való menekülésre is), ezt később Hector 2 nézőpontjából egyfajta irányított cselekvőként, mechanisztikus működésként észleljük. Vagyis, amíg Hector 1 először egy szituáció cselekvő szubjektuma volt, addig később, egy új alany megjelenésével, a szituáció objektumává válik (lásd az első fantázia-jelenetet). Később Hector 2 alakja is ugyanezen a változáson esik át: a szituáció szubjektumából egy másik pozíció (Hector 3 szubjektumának) passzív objektuma lesz (lásd a második fantázia-jelenetet). A struktúra kulcsa az egyik pontból a másikba való elmozdulás lesz és az a tény, hogy a struktúrát tulajdonképpen egyetlen folytatólagosan jelenlevő elem önmagától való elkülönöződése[12] (Hector és tükörképei) szervezik. A különbséget nem a két elem tulajdonságai határozzák meg (a szó szoros értelmében nincs is két elem, hiszen a tükörkép eredetijének eltüntetésével a tükörkép maga is megszűnik), hanem a köztük levő különbség definiálja az egyes elemeket a struktúrában betöltött szerepük szerint szubjektumként vagy objektumként. Ez a Žižek által „minimális differenciának” nevezett jelenség az egy(én)(i)ség feltételezett önazonosságának felbomlására vonatkozik, s egyfajta belső heterogenitást jelent, egy olyan különbség

létrejöttét, „ami egyetlen tárgyat oszt meg és különböztet el önmagától”, s ami miatt az én nem azonosítható sem alanyként, sem (a struktúra megfordításával) tárgyként. (Žižek, 2006, 18. – saját fordítás)[13] A belső viszonyok folytonos átrendeződésével létrejövő, nézőpontváltásban kibontakozó „tiszta különbség” szemlélése által képződik meg az a virtuális felszín, melyet így szelfként azonosítunk. Erről az anti-metafizikus, általam „reflektívnek” nevezett személyiség-felfogásról szeretnék még egy aspektus, a film szintaktikája kapcsán számot adni.

Az időbeli visszaugrásoknak különös következménye van a filmben: a szituációk komplexitását ugyanis nemcsak a fiktív világ már bekövetkezett eseményei determinálják (Hector 1 cselekedetei és az általa megélt események), hanem a szubjektív idő szempontjából jövőbeli (hiszen ugyanazon személy lineáris időtapasztalatáról van szó), az objektív idő szempontjából szimultán (mivel Hector 2 és 3 egyszerre ténykedik Hector 1-gyel) eseményeknek két másik rétege is, melyek fokozatosan bontakoznak ki a néző előtt. Úgy néz ki, hogy a filmben a főhős cselekedeteit (anélkül, hogy ő tudna erről) meghatározza a filmes eseményeknek egy későbbi vonulata, újabb és újabb jelentésekkel felruházva az adott mozzanatot.

Tudjuk, hogy egy „jól formált” történet során a hős bizonyos cselekvései azért lényegesek, vagy szükségszerűek, mert minden elem a struktúra egésze felől definiálódik. Ezt az arisztotelészi elvet G. S. Morson így fogalmazza meg: „A karakterek által végrehajtott cselekvéseknek nemcsak múltbeli vagy jelenbeli események a kiváltó okai, hanem a jövőbeliek is, hiszen arra lettek tervezve, hogy elvezessenek ezekhez az eseményekhez; így egy jól megalkotott munkában minden cselekvésnek az egész harmóniájához kell hozzájárulnia. Ha nem így történik, akkor az alkotást strukturálisan hibásnak fogják ítélni.” (Morson, 1998, 679-680. – saját fordítás)

Értelmezésben a történetek nemcsak logikusak (okot és okozatot megfelelően ábrázolják a cselekmény kibomlása során), de „visszafelé”, a vég felől szemlélve is létrehozhatnak egyfajta „okozatiságot”. Jonathan Culler *Oedipus* elemzésében mutat rá a történetek azon sajátosságára, miszerint az esemény logikája nem feltétlenül domináns és elsődleges a szüzséhez, a művészi elrendezéshez képest: a művészi elrendezés (a mű aktuális struktúrája) jelentős kihatással van arra, hogy miképpen alakulhat egy történet. (Culler, 2001, 192.) Ez gyakorlatilag azt jelenti, hogy egy történetben bekövetkező eseményeket nem csak az okozati (temporális) lánc korábbi elemei, hanem a szerkezet egésze felől érvényesülő strukturális kényszer is meghatározza, sőt sokszor a történet

esemény-logikáját is felülírhatja egy ilyen strukturális kíváncsi, mely a diskurzus (a történet prezentálása) felől biztosítja a rendet. A diskurzus logikája által létrehozott koherencia bizonyos értelemben visszafelé működik: Az *Időbűnök*ben például nem egészen egyértelmű, hogy miért köti be Hector az egész fejét ahelyett, hogy csak a sebre tenné a kötést (a jelenet ezért kissé önkényesnek tűnik). A metaforikus értelmezésén kívül (mely ugyancsak működhet az események logikájától függetlenül) a mozzanatnak nagyon egyszerű strukturális (diszkurzív) oka van: ez az átalakulás szükséges ahhoz, hogy Hector 2 felismerhetetlen legyen mind korábbi önmaga, mind a fiatal lány számára, így Hector 3 a lány bizalmába férkőzhet a második időutazás után.[14] De ami még fontosabb, ez a követelmény a cselekmény szintjén is megjelenik a filmben: Hector 2-nek azért kell bekötöznie a fejét, mert a történet világának törvényszerűségei szerint ugyanúgy kell megjelennie önmaga számára, ahogyan azt korábban ő maga is tapasztalta. A mimetikus ok hiányától eltekintve az események mindvégig e logika mentén szerveződnek Hector történetében. Vagyis a filmben a diskurzus (a történetek immanens) logikája van a történet szintjére vetítve, más szóval egy retorikai fogás a fiktív világ törvényeként jelenik meg. Így e világ törvényszerűségei nem egy külső, metafizikai elv működés módját tükrözik, hanem sokkal inkább a történetmondás mechanizmusának az analógiájaként ragadhatóak meg.[15] Ez a fajta fordított, antimimetikus logika (Culler szóhasználatával ellenlogika) az, ami működtethető az időbeliség, az okság, a látvány, a lényegiség és a szabadság kérdései kapcsán is, felülírva a történetek „hagyományos” logikáját, amennyiben a filmben látványosan elfojtott személyességre, a szubjektivitás működés módjaira vagyunk kíváncsiak.

A film által felvázolt személyiség-koncepció szerint Hector nem a tett elkövetésének időpontjában válik gyilkossá, hanem mintegy utólagosan, a „jelenetre” adott reflexiója révén. Ez az utólagos, interpretatívnak is nevezhető mozzanat mindig szükséges lesz a filmben egy szubjektív minőség létrejöttéhez. A film így arról ad tanúságot, hogy a szubjektumot nem lehet direkt módon belülről, intencióit és okait feltárva megismerni, mert ekkor csak egy olyan mechanikus gépezetet kapunk, amit ellentmondásos szándékok, elvek és vágyak vezérelnek. Szükségünk van egy minimális távolságra, egy vetítívászonra, melyen keresztül ezt a felszínként értelmezett jelenséget (az ént) szemléljük. Žižek úgy fogalmaz, hogy „[a] »valódi« emberi szelf bizonyos értelemben úgy működik, mint egy számítógép képernyője: ami »mögötte« van, az nem más, csak egy szelf nélküli idegsejti gépezet.” (Žižek, 2006, 206.)[16] Antimetafizikusnak nevezhető, mert „mintha egy olyan *Belső* lenne, ami csak akkor jelenik meg, ha *Kívülről* szemléljük,

egy interfész-képernyőn keresztül.” (ibid.) Nem véletlenül uralja az aktív nézés metaforája ezt a narratívát, ahol ez a szubjektív dimenzió nem a szerkezet analitikus megközelítése, hanem pusztán látszatainak igazságában érhető tetten: ennek feltárásához a nézőnek is hagynia kell magát félrevezetni. Nem egyszerűen egy metaforikus szinten kell olvasnunk a filmet a szó szerinti helyett: a film valóságánál is szó szerintibb módon, a képek/látszatok valóságának a szintjén kell olvasnunk azt. Ha az emberi tartalmakra vagyunk kíváncsiak, nem elég ok-okozat mentén feltérképezni a történetet, hanem visszafelé (egy külső elv szerint) kell gondolkodnunk, a történet (a fabula) logikájának ellenében, ahogyan a film narratívája maga is működik. Ez a működésmód ad kulcsot az eseményeket elindító és lezáró két fantázia-jelenet értelmezéséhez.

A fantáziajeleneteket ismétlődésükkel felváltja egy-egy „realitás-jelenet” (saját tükörcépük), ami a fantázia megalkotását, a nagyobb számú Hectorok mesterkedését mutatja be. Nem szabad elfelejtenünk, hogy e fantáziák nélkül a realitás-jelenetek sem jöhetnének létre: Sőt, a realitás-jelenetek egyetlen célja a fantázia színrevitelével, hogy „létrehozzassák” (igazolják) saját magukat, felszámolva a fantáziát. Úgy látszik, hogy a fantázia eltüntetésének egyetlen módja annak létrehozásával lehetséges. Más szóval ahhoz, hogy megalkossam a magam valóságát, szükségszerű egy fikciót létrehoznom önmagam számára. Amint arról már szó volt, Hector erőszakos természetére csak akkor utal az első szimbolikus gyilkosságjelenet, hogy ha azt kontextusából kiragadva „félreolvassuk”. Még inkább finomíthatjuk ezt az értelmezést, ha a jelenetet a második fantáziával (újabb tükörcépével), a valódi gyilkossággal összevetve vizsgáljuk. A fiatal nő és a feleség felcserélésének mozzanatával a látszólagos erdei gyilkosság Hector feleségének látszólagos meggyilkolására fog rímelni, s a feleség szimbolikus meggyilkolásának eseménye ekképpen a feleség iránti elfojtott düh kifejezésévé válik. A film logikájának lényegére tapintunk rá, ha e tartalom színrevitelének sajátos módját vizsgáljuk: Hector nem közvetlen módon, valóságosan gyilkolja meg feleségét, hanem egy sokkal erőteljesebb gesztussal annak tükörcépével, látszatával (a feleséggé maszkírozott nővel) végez. Amint Hector is csak bizonyos félreolvasások nyomán szabadulhat ki a sorsnak az időhurok által reprezentált zárt köréből (el kell hinnie, hogy valóban felesége halt meg), a néző is csak két erőteljes látszat (a gyilkosság szándékoltóságának és a halott személyének) összeillesztésével kaphat egy teljesebb képet a főhősről. Így ragadhatjuk meg azokat a felbukkanó majd eltűnő jelentéseket a filmben, amelyek végül nem hagynak mást maguk után, csak egy tökéletesen üres mechanikát.

Jegyzetek

- [1] A fogalmat genette-i értelemben használom. (Lásd: Genette, 1980, 188-189.)
- [2] Zárójelben James Phelan fogalmai olvashatóak. (Lásd: Phelan, 1989.)
- [3] Brandon Fibbs, <http://brandonfibbs.com/2008/12/05/timecrimes/> (saját fordítás, utolsó letöltés dátuma: 2013.01.02)
- [4] The Hollywood Reporter, <http://www.imdb.com/title/tt0480669/criticreviews> (saját fordítás, utolsó letöltés dátuma: 2013.01.02)
- [5] Gary Goldstein, Los Angeles Times, <http://www.latimes.com/entertainment/la-et-capsules12-2008dec12,0,4953246.story> (saját fordítás, utolsó letöltés dátuma: 2013.01.02)
- [6] aimless-46 <http://www.imdb.com/title/tt0480669/reviews?start=30> (saját fordítás, utolsó letöltés dátuma: 2013.01.02)
- [7] Nagyon hasonló történetvezetést fedezhetünk fel az *Időbűnök* párfilmjének tekinthető *Triangle* (2009, r.: Christopher Smith) című időutazásos thrillerben, ahol szintén a főhős megtöbbszöröződése, gyilkossá válása és sorsának megváltoztathatatlansága tematizálódik. Az időrétegek egymásra épülése azonban jóval fantasztikusabb: a vég nélküli ismétlődés (egy időhurok) kifejezése céljából a tárgyi világ ugyanis bizonyos állandóságot mutat: a korábbi múltak nyomai (nyakláncok, halott madarak és szereplők) felhalmozódnak a főhős fantázia-terében, kitörölhetetlenként és megmásíthatatlanként ábrázolva a múltat.
- [8] *The Pervert's Guide to the Cinema*, 2006, r.: Sophie Fiennes
- [9] Az eredeti Wells regény (*A láthatatlan ember - The Invisible Man*, 1897) nem tartalmazta ezt a mozzanatot.
- [10] A történet későbbi filmfeldolgozásában (*Hollow Man*, 2000, r.: Paul Verhoeven) már tisztán a pszichológiai tényezőkkel magyarázzák a karakter agresszív viselkedését, s antihőssé válását.
- [11] Paul de Man ezt a szemiotikus mozgást úgy írja le, hogy „a beborított létező (enveloppé) saját borításává (enveloppant) válik.” (de Man, 2006, 99.)
- [12] A fogalom filozófiai hátteréhez lásd: Derrida, 1991, 43-62.
- [13] A kérdésről lásd még: Lábadi Zsombor: Partikularitás, esemény, elkülönböződés (Žižek, Derrida, Badiou). *Lettre 76* (2010. tavasz) pp. 72-75. (<http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre76/Labadi%20Zsombor.htm> - utolsó letöltés dátuma: 2013.01.02.)
- [14] Sokszor (műfajtól függően) hibaként értelmezik, amikor a szüzsének ez az ellen logikája látványosan jelen van egy narratívában, felülírva az elsődleges esemény-logikát. Vagyis ideális esetben a néző egyfajta összhangot vár el a kettő között.
- [15] Ez a trend nem ritka az ezredforduló óta egyre népszerűbb „mind-game” vagy „puzzle” filmekben. Gondoljunk csak a *Mementóra* (2000), ami a film-noirok flashback-technikáját emelte a főhős pszichológiai realitásának a szintjére vagy az *Eredetre* (2010), ahol a narratív beágyazás (Kiss Miklós szerint a metalepszis) technikája jelenik meg, mint a fiktív világ törvénye. A technika kapcsán lásd: Ghislotti (2009, különösen 88-89.) és Kiss (2012) tanulmányait.
- [16] Különösen kézenfekvőek a film médiumának metaforái, amikor Žižek a reflexióban megképződő szelf lényegét illetően azt állítja, hogy „a szubjektum maga is csak látszat, amit az önreflexió hozott létre; valami, ami csak annyiban létezik, amennyiben megjelenik önmaga számára. Ezért hibás a szubjektivitás »valódi magja« után kutatni a látszat mögött: mögötte pontosan a nagy semmi van, csak egy semmitmondó természeti mechanizmus, mindenféle »mélység« nélkül.” (Ibid. - saját fordítás)

Irodalomjegyzék

- Culler, J. (2001). *The Pursuit of signs. Semiotics, literature, deconstruction*, London & New York: Routledge.
- de Man, P. (2006). *Az olvasás allegóriái*, (trans. Fogarasi György) Budapest: Magvető.
- Derrida, J. (1991). Az elkülönböztetés. (trans. Gyimesi Tímea) In: Bacsó Béla (ed.): *Szöveg és interpretáció*. (pp. 43–62.) Budapest: Cserépfalvi Kiadó.
- Freud, S. (1982). A pszichoanalízis foglalatja. In: Freud, Sigmund: *Esszék*, (trans. Bart István, V. Binét Ágnes, Vikár György) Budapest: Gondolat. (pp. 407–474.)
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Oxford: Blackwell.
- Ghislotti, S. (2009). Narrative Comprehension Made Difficult: Film Form and Mnemonic Devices in Memento. In Warren Buckland (ed.): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. (pp. 87–106.) Wiley–Blackwell.
- Kiss M. (2012). Narrative Metalepsis as Diegetic Concept in Christopher Nolan's Inception (2010). *ACTA Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* (2012) no. 5. (pp. 35–54.)
- Lábadi Zs. Partikularitás, esemény, elkülönböztetés (Žižek, Derrida, Badiou), *Lettre 76* (2010. tavasz) pp. 72–75.
- Morson, G. S. (1998). Contingency and Freedom, Prosaics and Process. *New Literary History* 29 (Autumn 1998), no. 4. pp. 673–686. (saját fordítás)
- Phelan, J. (1989). *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago and London: University of Chicago Press.
- Žižek, S. (2006). *The Parallax View*, Cambridge – London: MIT Press.

VARGA RITA:

„A VÁMPÍR METAMORFÓZISA”

A VÁMPÍR FILMES REPREZENTÁCIÓINAK PSZICHOANALITIKUS
MEGKÖZELÍTÉSEI

A következőkben arra vállalkozom, hogy bemutassam a vámpír filmes reprezentációjának történeti változásait és annak lélektanát. Céloom többek között arra is választ kapni, hogy a filmes vámpír-ábrázolás módosulásainak milyen társadalomtörténeti mozgatórugói lehetnek. Szeretném felvázolni elképzelésem arról, miként változott a majd százéves filmes múlttal rendelkező karakter jellege a filmtörténetben. Elemzésemben bemutatom a vámpírfilmekről keletkezett elméleteket, és kitérek hozni eddig kevésbé vizsgált összefüggésekre is. Nem céloom egy új, átfogó teóriát kialakítani: megközelítésem újdonsága a filmek társadalmi vetületének bevonásában rejlik. Abból a feltételezésből indulok ki, hogy a vámpírfilmek fejlődésében bekövetkezett változásnak társadalmi gyökerei vannak – így azt remélem, a folyamat felvázolásával a társadalmi változásokról is képet kaphatunk.

Charles Derry szerint a horrorfilmek általában a kiirtástól, a nihilizmustól és a természetfelettitől való félelmekre alapoznak. David J. Skal pedig ennek a három paranoiának a forrását négy archetípusban jelöli meg: a vámpírban, Frankensteinben, a Dr. Jekyll és Mr. Hyde kettősében és a torzszülöttben. (McGee 2006, 22.) Az alábbiakban tehát az egyik ilyen félelem forrását kívánom elemezni.

A vámpírfilmek történetében a későbbiekben három korszakot különböztetek meg, melyeket megpróbálok úgy is bemutatni, mint a freudi én struktúra három egységének a reprezentánsait. Elemzésem során kitérek arra is, hogy a vámpír megjelenése és életvitele milyen metaforáknak ad táptalajt, illetve hogy a három periódusban mikor melyik metafora került előtérbe vagy épp milyen új metaforával bővült a paletta. Kiemelt figyelmet szentelek a vámpír karakter és a kirekesztés jelensége közötti kapcsolatnak.

A vámpírfilmeket a szakirodalom legtöbbször a horrorfilmek alműfajaként említi. Jelen tanulmányban minden filmet, amelyben vámpírok szerepelnek vagy összefüggésbe hozható az ábrázolt cselekmény a vámpírizmussal, vámpírfilmnek tekintek. Ezzel kizárom annak a lehetőségét, hogy a változások a műfaji sajátosságokkal vagy a műfajok keveredésével váljanak magyarázhatóvá. Mivel a vámpír metaforájának vizsgálata is

beletartozik jelen kérdéskörbe, ezért először fontos megvizsgálni a vámpír-mítosz gyökereit.

A vámpír folklorisztikus eredetét szinte lehetetlen rekonstruálni. Léteznek olyan teóriák, melyek szerint az emberevés tabusításából magyarázható a vámpír megjelenése (Bíró, 1981, 34.). Ahogy Gérard Lenne fogalmaz: a vámpír mítosza „igazi folklór helyett inkább irodalmi hagyományokon alapszik, de legfőképp filmművészeti hagyományokon”. (Lenne 1994 [1970] 227.) Ennek ellenére célszerűnek tűnik néhány pillantást vetnünk a jelenség feltételezhető gyökereire.

A legkorábbi források egyike a görög mitológia és az antik görög irodalom, melyben már szerepeltek olyan lények, melyeket ma a vámpírral hoznak összefüggésbe. Ilyen lény/lények az Empusa/Empusák és a Lamia/Lamiák. Jellemző rájuk, hogy különböző alakokat öltve csábították el az utazókat – előnyben részesítve a fiatal férfiakat, és kiszívták vérüket, sőt, akár meg is ették áldozatukat. Az Empusa általában valamiféle torz lényként jelenik meg, míg a Lamia buja és vonzó nő álcájával babonázza meg a férfiakat. A későbbiekben összefüggésbe hozzák ezeket a mitológiai lényeket a vámpírokkal és a succubusokkal (Empousai & Lamiai, <http://www.theoi.com/Phasma/Empousai.html>). Bizonyos szövegek említik, hogy Lamia eredetileg királynő volt, akivel Zeusz gyermekeket nemzett, s akiket később Héra féltékenységében elpusztított. Lamia ezt követően megcsúnyult, és a mitológia szerint irigységből mások gyermekeit rabolta el. Ismert volt arról, hogy a szemét ki tudta szedni, hogy az akkor is lásson, amikor ő alszik (Kerényi 1951/1958 [1977]).

Kezdetben úgy tartották, hogy azok válnak vámpírrá, akiknek halála vagy temetése körül fellép valamilyen akadály, ami meggátolja, hogy a halott lelke a megszokott folyamatot követve lépjen át a túlvilágba, ehelyett a két világ között rekednek (Vö. Ipolyi 1929). Ahogy Le Fanu novellájában olvasható:

„Miképpen kezdődik a dolog, és hogyan sokszorozza meg magát? (...) Egy többé-kevésbé gonosz ember véget vet az életének. Az öngyilkosokból bizonyos körülmények között vámpír lesz. Mint kísértet álmukban látogat meg élő embereket, ezek meghalnak, és sírjukban csaknem minden esetben vámpírrá alakulnak át.” (Le Fanu 1872 [2006, 115.]

A vámpír élet és halál között van félúton: Noël Carroll a horrorfilmekben feltűnő lényeket kategorizálva a vámpírt a fúzió által létrejövő szörnyek közé sorolja, amiben összeolvadnak olyan egymásnak ellentmondó kategóriák, mint élő és halott. Ebben a besorolásban egy csoportba kerül a vámpír és például a zombi (Carroll 1990 [2004]).

Carroll párhuzamot von a fúziós alak és a Freud által leírt sűrítés között. A sűrítés során a manifeszt álmot tartalomban több dimenzió olvad össze egyetlen gyűjtőszemélyben (Freud 1900 [1985, 210.]), hasonlóan ahhoz, ahogy a fúziós alakban is egymással gyakran teljesen ellentétes elemek keverednek (Carroll 1990 [2004]). A későbbiekben szeretném bemutatni azt az elképzelést, miszerint a vámpírfilmek fejlődéstörténete felfogható kvázi „teremtéstörténetnek”, ahol a halott, vagy nem-élő vámpírból – aki státuszát tekintve még a halottság kategóriájához áll közelebb – idővel az élők közé tartozó karakter lesz. Ennek a jelenségnek a bővebb kifejtéséhez később visszatérek.

Michael Foucault szerint a nyugati kultúra alapvető „Janus-arcúsággal” tekint a szexualitásra. A kettősség tulajdonképpen abban nyilvánul meg, hogy míg az egyén saját vágyait megtagadja, addig a társadalmi szinten a *sur-savoir* (többlet-tudás) túlcsondulása észlelhető. Ennek oka az lehet, hogy

„...az egyén szintjén, a szubjektumban a szexualitás megtagadása zajlott le. Sőt, egyenesen azért született ez a gyakran téves, irracionális, érzelgős és mitologikus diskurzusokban megnyilvánuló társadalmi tudás, hogy az egyének továbbra se ismerjék fel és el szexualitásukat és saját vágyaikat.” (Foucault 1994 [1999, 273.])

A filmek, amelyek e regények hatására születtek, erotikusan túlfűtöttek, és a szexualitás különböző megnyilvánulási formáit sorakoztatják fel.

A vámpírfilmek, túl a mitológiai hagyományokon és népi hiedelmeken, irodalmi művekből is merítenek ötletet. Már az 1700-as évek végéről is maradtak fenn művek, amelyekben az általunk is ismert vámpírok szerepelnek, például Goethe *A korinthusi menyasszony* című balladáját 1797-ben írta, az első vámpírregények pedig a viktoriánus korszakban születtek. Az irodalmi művek határozzák meg leginkább a filmekben szereplő vámpírok külsejét és jellemét. A teljesség igénye nélkül emelek ki néhány művet, amelyek erős hatással voltak a vámpír filmes adaptációira. Tévesen az első vámpírokat szerepeltető irodalmi alkotásnak többen John William Polidori *A vámpír* című 1819-es novelláját tartják. A novellában szereplő Lord Ruthven szürke arcú, hideg tekintetű, ám udvarias nemesember, aki képes a hölgyek érdeklődését felkelteni. A vámpír itt megjelenített külseje és bizonyos tulajdonságai a későbbi ábrázolás alapját jelentik. A történet során kiderül róla, hogy kétes hírű helyekre járt, és hazardírozott, ami nem nyerte el a londoni társasági elit tetszését. E novella cselekményéből öröklődik tovább az a momentum, hogy a vámpír úgy lepleződik le a társaság előtt, hogy az egyik közelében lévő embernek tudomására jutnak olyan babonák, melyek a vámpírok létezésével

kapcsolatosak (Lásd Polidori 1819 [2006]). A vámpírirodalom másik kulcsnovellája Joseph Sheridan Le Fanu *Carmilla* című 1872-es műve. Itt jelenik meg a női vámpír, továbbá az a mozzanat, hogy a vámpír kerüli a nappalt – a címszereplőt is csak a délutáni óráktól lehet látni. A novella az erotikával és a csábítással bővíti a vámpírokról szóló elbeszéléseket, de ezek a jellemzők már Lamia történetében is megjelentek. Míg Polidorinál a vámpírt nem győzték le, addig Le Fanunál már megsemmisítik a később elhíresült módszerekkel (Lásd Le Fanu 1872 [2006]). Bram Stoker 1897-ben publikálta *Drakula gróf válogatott rémtettei* című regényét. Stoker vámpírfigurája más-más alakban képes megjelenni; a vámpír-univerzum pedig a vámpíroló tudós karakterével, Van Helsinggel egészül ki. A vámpírfilmek irodalmi háttéréhez olyan könyvek is hozzátartoznak, mint például Richard Matheson *Legenda vagyok* című 1954-ben megjelent regénye. Itt a vámpír és az ember közötti határ kezd elmosódni, kevésbé éles a dichotómia a jó és rossz, vagyis az emberek és a vámpírok között. Stephen King 1975-ben kiadott, *Borzalmak városa* című regényében a vámpír egyre emberibb, folyamatosan távolodik a korai, egyértelműen negatív vámpírbrázolástól. Így a kezdeti horror regényektől eljutunk a melodráma műfajáig. Megjelennek azok a történetek, ahol már nem a vámpírt körülvevő rémtettek állnak a középpontban, hanem a vámpírok szenvedéstörténete. Az ember és vámpír közötti határ végleg eltűnni látszik: korábban a vámpír mind külsejét, mind jellemét és viselkedését tekintve élesen különbözött az embertől, mostanra csupán az határolja el, hogy időközönként emberi vérré van szüksége. 1976-ban jelent meg Anne Rice *Interjú a vámpírral* című regénye, amely az egyik legismertebb vámpír-melodráma. Ebbe a sorba illeszkedhet Stephenie Meyer *Alkonyat* című regényfolyama is: itt már előtérbe kerül a vámpírok azon vágya, hogy alkalmazkodjanak az emberi társadalomhoz; az asszimiláció érdekében pedig a vámpírok egy csoportja még arról is lemond, hogy emberek vérével táplálkozzon, és inkább állatok vérére fordul. (Bővebben lásd Vajdovich, 2009, 19-30.)

Az irodalmi művek rövid bemutatásáról most áttérek a filmes adaptációk tárgyalására, melyek véleményem szerint gyorsabban reagálnak a kollektív átalakulásokra, így a társadalmi folyamatokban bekövetkezett változások hatásai is inkább itt tükröződhetnek. Paul Wells úgy fogalmaz, hogy a horrorfilmek ugyanúgy működnek, mint a népmesék vagy a tündérmesék. Míg ez utóbbiak az archaikus társadalmak félelmeit reprezentálják, addig a horrorfilmek az „új” világ fóbiáit jelenítik meg (Wells, 2000, 3.).

Koncepciómban a vámpírok filmes történetében három fő korszakot különböztetek meg, illetve a harmadik korszakban további három alkategóriát különíték el. Az első időszak, a pre-drakuliánus korszak az 1920-as évek végéig terjed, és például ide sorolható Murnau

Nosferatu – eine Symphonie des Grauens (1922) című némafilmje. Ebben a korszakban, mint ahogy erre korábban utaltam, olyan vámpírok szerepelnek, „amik” még sokkal inkább hulla-szerűek, például az ezredfordulón megjelenő vámpírokhoz képest. Az említett filmben Orlok gróf egy olyan furcsa, groteszk, nem evilági lényként jelenik meg, aki kevés antropomorf tulajdonsággal rendelkezik. Hosszú, karomszerű ujjai vannak, hegyes fülei, és koporsóban alszik, amit időként patkányokkal oszt meg. Orlok gróf az abszolút idegen; furcsa, torz külseje miatt embernek se nagyon tekinthető, és taszító megjelenése horrorisztikus hatást kölcsönöz a filmnek. Bíró Gyula a film egyik erényének tartja, hogy Murnau a vámpírt a természet részeként ábrázolja, nem pedig valamiféle „természetfeletti sorscsapásnak” (Bíró, 1981, 41.). Már ebben a filmben is feltűnik a vámpír fiatal lányok irányában mutatott szexuális vonzalma, ez azonban itt még nem bír olyan kiemelt szereppel, mint a későbbiekben.

A hagyomány a vámpír két jellegzetes ábrázolási módját különíti el. Az egyik típusnak az imént bemutatott reprezentáció tekinthető, amelynek gyökere a Murnau-filmből eredeztethető. Ez a megjelenítési forma a vámpírnak azokat a tulajdonságait emeli ki, amelyek a nem-emberivel hozzák összefüggésbe, ilyenkor inkább tekinthető szörnynek, mint embernek. A későbbiekben a vámpírnak ez a típusú ábrázolása kevésbé lesz jellemző (Varga, 2009). Ha tágabb kontextusban szeretnénk elhelyezni a korszakhoz kapcsolódó filmeket, akkor elsősorban a német expresszionizmussal érdemes kapcsolatba hozni a jelenséget. Ez a filmtörténeti stílusirányzat az 1910-es és 1920-as évekre tehető.

„A húszas évek német filmje híven tükrözte azt, ami később oly sokszorosan beigazolódott: a válságévek jobban kedveznek a művészi tevékenységnek, mint a konszolidáció és biztonság időszakai. A német filmművészet fellendülése és hanyatlása nyomon követi a gazdasági, társadalmi és politikai fejlődést.” (Gregor és Patalas 1962 [1966, 59.])

Sok szerző úgy tekint a német expresszionizmusra, mint a vesztes Németország negatív lelkiállapotának a kivetülésére, a hitleri korszak előhírnökére.

„Az a fél évtized, amelyben az elvesztett háború következményeit a legsúlyosabban érezte Németország, amelyben lázadások és puccsok, katonai intervenciók, infláció és éhínség rázkódtatták meg – ez az öt év, 1919-1924 között, a német film művészetileg legtermékenyebb korszaka.” (Gregor és Patalas 1962 [1966, 61.])

Az irányzat képviselői a végletekig vitt torzításokkal akarták kifejezni az érzelmeiket. A stílus jellemzően háttérbe helyezi a realisztikus ábrázolásmódot a túlzó stilizálás javára.

Többek között ez is az oka annak, hogy általában műtermekben forgatták ezeket a filmeket. A *Nosferatu* azonban kivételt képez ez alól, mert eredeti helyszínén vették fel. Bíró is kiemeli, hogy a filmben használt természeti képek mintegy előre vetítik az eseményeket, illetve növelik a feszültséget (Bíró 1981). A német expresszionizmusnak a snitt elrendezéséből eredtek a legfőbb sajátosságai. Az expresszionista beállítás egyik jellegzetessége, hogy az egymáshoz hasonló formákat egymás mellett jeleníti meg. Az általam tárgyalt filmben például *Nosferatu* koporsójához hasonló boltív alapvető motívuma volt a filmnek. A színészek a vásznon nem természetes módon mozogtak, szaggatott mozdulataik hol megmerevedtek, hol nagy gesztusokat alkalmaztak. A fény és árnyék használata fokozta a torz megjelenítést, de a jellemábrázolásra is hatással volt (Thompson és Bordwell 1994 [2007]).

„A tudathasadás élménye a német filmek rögeszméjévé vált: a hőst láthatatlan hatalmak elcsábítják, s hatásukra olyan cselekményeket követ el, amelyekért nem érzi magát felelősnek. A tükörkép és az árnyék, ezek ennek a »másik énnel«, a saját lelkünkben tanyázó »rossznak«, esetleg a tudatalatti »őnnel« legszembeeszköbb megnyilvánulásai.” (Gregor és Patalas 1962 [1966,61])

Egyes szerzők kiemelik, hogy a befogadóban keltett félelemérzet a határáthágásból ered, a normális és az abnormális, az ismert és az ismeretlen közötti mezőt lépik át ezekben az alkotásokban. „Ennek a határnak az átlépése lehetővé teszi, hogy a két világ egymásba csússzon, és egy új, torz és ijesztő valóság jöjjön létre – rémálom.” (Rathgeb 1991 [2000, 89.]). Ahogy Bergstrom fogalmaz a *Nosferatu* kapcsán, ebben a filmben „a természetellenes behatol a hétköznapi világba” (Bergstrom 1996 [2004, 150.]). Rathgeb utal rá, hogy bizonyos horrorfilmekben – freudi fogalmakkal élve – az id győzedelmeskedik a szuperego felett (Rathgeb 1991 [2000, 89.]). Siegfried Kracauer ezzel ellentétes dolgot állít, amikor a *Nosferatu*-t a zsarnok-filmek közé sorolja, ugyanis ezzel a vámpír alakját implicit módon a felettes énnel azonosítja (Kracauer 1974 [1993]).

A németek a film készítésének idején még ugyan nem élnek zsarnokság alatt, de a kérdéssel kapcsolatban nem kergetnek hamis illúziókat, hanem ezekben az alkotásokban teljesen alámerülnek a jelenség elemzésébe és ábrázolásába. Fontos kiemelni, hogy a *Nosferatu* végén a vámpír, a „gonosz” végül megsemmisül, így derűsebb világképet ábrázol, ellentétben például Werner Herzog változatával (Bíró 1981).

Kracauer (1974 [1993]) megemlíti, hogy Murnau már korai filmjeiben is mesterien lépi át a reális és irreális közötti határt, továbbá hogy a filmben alkalmazott képi és technikai

megoldásai is a félelemkeltést fokozzák. Balázs Béla is kiemeli azt a különös hatást, hogy a hétköznapi dolgok hogyan válnak ebben a filmben félelmetessé:

„A nyomasztóan sötét hegyi tájak és a viharos tenger képeibe lázalom és lidércnyomás, éjszakai árnyak suhanása és halálfélelem borzalma, örület és kísértetjárás szövődött ebben a filmben. Az erdőben vágatató, kísérteties kocsi képe nem volt önmagában sem természetellenes, sem ijesztő. De ott kísértett a túlvilág hangulata. Viharos felhők takarják el a holdat, elhagyott várrom sötétlik az éjszakában, egy árnyék suhan át az üres udvaron, pók kúszik végig egy emberi arcon, egy hajó fekete vitorlával, fedélzete kihalt, így siklik be a csatornába, farkasok üvöltenek éjszaka az erdőben, lovak riadnak meg, és nem tudjuk, mitől – ezek itt mind a természet képei. De a túlvilág jeges lehelete csap meg bennünket belőlük. Bizonyos, hogy az írott és mondott költészet nem fejezheti ki a kísérteties, démoni, természetfölötti jelenségeket olyan erővel, mint a film. Mert a beszéd az emberi értelem alkotása, még a rejtelmes varázsigék titokzatos, orphikus szövege sem »természetfölötti«, legfeljebb érthetetlen. Tehát az emberi szó érthetlenné válik, mihelyt felfoghatatlan. ez a lényegéhez tartozik. Az emberi értelem önvédelme ez. De a látvány akkor is érthető és világos lehet, hogyha felfoghatatlan. És ez az, amitől a hajunk szála is égnek áll.” (Balázs 1924 [2005, 61.]

A legtöbb filmben, de az irodalmi művekben is előbb-utóbb a pestissel, dögvésszel magyarázzák a vámpír által okozott haláleseteket. Kracauer teszi fel a kérdést:

„Valóban a dögvészt testesíti meg, vagy a dögvészt azért idézik fel, hogy a vámpírt jellemezzék? Ha csupán a romboló természet megtestesülése volna, akkor Nina beavatkozása a tevékenységébe nem lenne semmi más, mint mágia, ami ebben az összefüggésben értelmetlen. De Nosferatu, mint Attila »Isten ostora«, és csak ebben a minőségében azonosítható a dögvésszel. Vérszomjas, vérszívó zsarnok-figura, aki azokban a régiókban ködlik fel, ahol mítoszok és tündérmesék találkoznak.” (Kracauer 1974 [1993, 73.]

Vajdovich megemlíti, hogy a *Nosferatuban* és a hozzá hasonló korai filmekben még egy általános gonoszság képpel van dolgunk, „mely felfogható a világban terjedő, bennünk gyökerező gonoszként” (2009, 18.). Ez a gonoszság később elsősorban a szexuális abúzusokban összpontosul.

A második periódus, a drakuliánus korszak Browning *Dracula* (1931) című filmje köré szerveződik. Ekkorra a vámpír korábbi féregszerű jellegét elhagyva, előnyös megjelenésével és udvarias modorával hálózza be áldozatait. Ahogy azt már korábban

említettem, két ábrázolási módot különítenek el a filmes hagyományban: az egyik Orlok gróf, a másik a Lugosi Béla által alakított Dracula (Varga, 2009). A karakter arculatának változásával nagy hangsúly helyeződik az erotikára és a csábításra. Többen is megemlítik, hogy a vámpírok jellegzetes hegyes foga (Janion 2002 [2006]) illetve körme (Bíró 1981) fallikus szimbólumoknak tekinthetőek. Ez a vérszívás, harapás jelenségével kapcsolódik össze, amely a koitusz szublimált metaforájaként jelenhet meg (Freud 1905 [1995]). Foucault hangsúlyozza, hogy a kereszténység hatására lett a szexualitás egyetlen funkciója a szaporodás, ugyanakkor azt is leszögezi, hogy nem ez tehető a változás egyedüli felelőségévé (Foucault 1994 [1999]). Egy vámpír számára a szexualitásnak pusztán élvezeti funkciói lehetnek, tekintve, hogy a szaporodás ez esetben elvileg teljes mértékben kizárható. Így Dracula esetében csak elítélendő szexuális kapcsolatokról lehet beszélni. „Dracula, a testet öltött féktelen érzékiség, magához vonzza áldozatait, kiszívja vérüket, és arra kárhoztatja őket, hogy ők is vámpírrá változzanak.” (Wright 1986 [2000, 82.]) Felvetődik a homoszexualitás kérdése is:

„... a huszas és harmincas évek szörnyetegei jószerivel testet öltött idek voltak – a legjobb példa a dekadens Drakula gróf: nyíltan szexuális, észrevehetően biszexuális, kannibalisztikus, démonikus –, kaotikus erők, amelyek a civilizáció lényegének aláásásával fenyegettek.” (McGee 2006, 18.)

A poszt-drakuliánus korszak egyik filmjénél majd láthatjuk, hogy a homoszexualitás jelensége még további összehasonlításokra is okot adhat.

A vámpírok elítélése a többség által erkölcsileg vitatható szexualitásuk következménye, melyben fontos szerepe lehet a homoszexualitással kapcsolatos ellenérzéseknek is. A vámpír ebben a periódusban a gyakorlati cél nélküli szexualitás reprezentánsa lesz: „A vámpirizmus győzelme a libido felszabadulását, a tabuk megszegését jelenti (...).” (Lenne 1970 [1994, 230.]

A vámpír életvitele nagyúri körülményeket követel, ami egyszerre jelenti a luxust és a törvényfelettséget:

„Dracula, a magányos arisztokrata, akit mindenhova elkísér szolgája, az újdonság iránti olthatatlan szomjától hajtva hódítást hódításra halmoz, s közben a társadalmi és vallási törvényeket is megszegi. Így tehát a kicsapongó nagyurak közé tartozik, de nem hiányzik belőle Sade kegyetlensége sem (...).” (Lenne 1970 [1994, 228.]

Az élvezet imperatívuszának kizárólagossága, illetve az önkényeskedés lehetősége az arisztokratikus életformából nyílik meg: ez okozza a vámpír sajátos társadalmi elszigeteltségét is. Ez a periférikus szerep a vámpír társadalomba való integrálhatóságának lehetőségét vetíti előre:

„... a borzalom terén a vámpír a par excellence tragikus hős. A legközelebb áll hozzánk, mert mindenki szörnyűséggel vádolja, holott ő csak természete szerint viselkedik. Megvetik, üldözik, magányosságra ítélik, holott ő soha nem akart szörnyű lenni: az elnyomó intézmények kiáltották ki azzá. (...) ő maga csak igazi élet nélküli visszatükröződés, akit ösztöne hajt, hogy kétségbeesetten megkapaszkodjon abban a világban, amely eltaszítja magától. Nem vagyunk-e mindnyájan vámpírok?” (Lenne 1970 [1994, 233.])

Furcsa módon a vámpírok esetében etnikai jellegű kizártsággal is számolhatunk. Már Nosferatu esetében is felmerül, hogy esetleg összefüggés van a karakter és a zsidóság között: „máig kérdéses, hogy Murnau vajon nem kora antiszemita hecclapjainak szégyenletes karikatúráiból merített-e az ihletet hozzá.” (Greff 2009, 192.) Ez pedig csak tovább fokozódik a 30-as években:

„Drakula például összes manifesztációjával – nem csupán a sokféle állattal, amivé át tud alakulni, hanem a számos, papíron és vásznon megjelent verziójával – együtt egy jóból és rosszból, fényből és sötétségből álló, kvázi manicheus kettős világ sötét oldaláról származó, végletesen vérszomjas gonosz karikatúráját jeleníti meg. Bill McBride egyenesen azt állítja, hogy Drakula kimondottan szemita figura, és hogy a jó oldal erői, melyek az elpusztítására törnek, észrevehetően keresztények és nyíltan antiszemiták.” (McGee 2006, 22.)

A drakuliánus korszak vámpírja jellemzően a társadalom periferiáján élő, elszigetelt lény: a kirekesztettség azt feltételezi, hogy már részei valaminek. Ennek főbb megnyilvánulási formái a szexuális kicsapongás okozta izoláció, az elkülönülő arisztokratizmus és az etnikai alapú metaforizáltság. A zsidósághoz való hasonlítás a történeti kor legadekvátabb kirekesztési mozzanatát adja. A vámpír ellen folyó harc tehát a kereszt jegyében zajlik. Bíró Gyula is utal rá, hogy a vámpír mítoszában egyes jelenségek a keresztény kultúrkörhöz kapcsolódhatnak, mint például a keresztől való félelem (Bíró 1981, 34.). E logika szerint Van Helsing mintegy profán papként üldözi a vámpírt:

„Dr. Van Helsing, amint felismeri, hogy az orvostudomány már nem segíthet a gróf áldozatain, kutatásokba kezd, és amikor megtalálja azokat a hagyományos eszközöket,

amelyek beváltak Drakula ellen (lefejezés, fokhagyma, a szív átdöfése), inkább ezeket alkalmazza. (...) Van Helsing a hívő elkötelezettségével tér meg a hagyományhoz, ahogy mindenki, akinek sikerül legyőznie a gonoszt. Az üzenet világos: nem nézhetjük tétlen, hogy a tudomány a hagyományos értékek és meggyőződések helyébe lépjen.” (Wright 1986 [2000, 83-84.]

A drakuliánus korszak annyiban hasonlít az azt megelőző korszakhoz, hogy filmjeiben nagyon fogékony a társadalmi átalakulásokra.

„Elődjéhez, a német expresszionista horrorfilmhez hasonlóan – az első, egyben legjobb generációjával a kora harmincas években színre lépő – amerikai horror is a gazdasági és társadalmi felfordulásra adott válasznak tekinthető – mintegy beismerő vallomás: vissza kell térni az életvitel régi módszereihez.” (Wright 1986 [2000, 84.]

A harmincas években éledő fasizmus és nácizmus problematikája leképeződik a vámpírfilmekben is. A társadalmi kérdések azonban mindig a szexualitás és az erőszak kontextusában artikulálódnak, attól sohasem szakadnak el teljesen. A drakuliánus korszak lényegét Greff szavaival így összegezhetnénk: „A Drakula-filmek jellegzetes horrortémákat járnak körül: félelem a vértől, a szexualitástól és a haláltól.” (Greff 2009, 193.) Az emberi közösségek kérdései a későbbiekben egyre erőteljesebben jelennek meg.

A poszt-drakuliánus korszak filmjeiben a 60-as és 70-es évek politikai és társadalmi konfliktusaihoz hasonló jelenséget figyelhetünk meg. A periódust három különböző tendencia uralja. Az első törekvés a nézői azonosulás: ennek tudható be az ember és vámpír közötti határvonal folyamatos elhalványulása is. A filmek a néző együttérzésére építenek: a vámpír továbbra is a társadalomból kizárt egyén, azonban már nem az agresszív tömegek felől látjuk őt, hanem a megértő, szolidaritást vállaló rétegek szemszögéből. A vámpírfilmek követik az egyenjogúsító mozgalmakat: az emancipáció mozzanata bekerül a narratívába. A vámpír többé nem lesz idegenebb a néző számára, mint bármelyik egzotikus népcsoport, amelyet közvetlen környezetében érzékelhet. Ettől kezdve helyet kap az elbeszélésben a vámpír lelkiismerete is, amely nem bírja el a gyilkosságok terhét, bár azokra szükség lenne az életben maradáshoz. A történetmesélés középpontjába a vámpír szenvedése kerül. Ide sorolható például Neil Jordan az *Interjú a vámpírral* (1994) című filmje, ahol Louis próbál küzdeni önnön természetével, lelkiismereti kérdést csinál a gyilkolásból. Már vámpírrá válásának kezdetén megpróbál más túlélési mód után kutatni, mint az emberi vér. Ahogy az már korábban is említésre került, sokszor hozzák összefüggésbe a vámpírokat a homoszexualitással, ez a film pedig

újabb párhuzamot von a kettő között: ahogyan a homoszexuális egyének küzdenek a másságukkal, úgy gyötrődik a film főszereplője saját vámpír-léte miatt. A filmben már nyilvánvalóvá válik a morális probléma, ami a vámpír és életmódja között feszül.

A film vámpírbrázolása már tárgyakapcsolati dimenziót is tartalmaz: míg korábban a vámpírok a társadalomtól elszigetelten, magányosan éltek (csupán a szolgálk vették körül őket), most megjelenik az igény a társas kapcsolatokra is. Ezért keres társat Lestat vagy Armand Louis személyében, illetve ugyanez a motiváció fedezhető fel Claudia esetében is.

A második tendenciát az integrációs vámpírfilm képviseli, amelyben a vámpírok felelősséget éreznek a környezetükben élő emberek iránt. Asszimilálódni szeretnének, és ezért képesek akár még arról is lemondani, ami lényegi tulajdonságuk: a vérivás. Ebben a korszakban továbbléptünk a vámpírok feltételezett emancipációs narratívájában: az integráció ugyan akadályoztatott a vámpírok különös természete miatt (lételemük az embereknek való ártás), azonban a karakter egyre több emberi vonással rendelkezik, szinte teljesen emberiként jelenik meg. Jellegzetessége ennek a típusnak, hogy a vámpírok és emberek ellentéte itt ideológiai-erkölcsi eltéréseket – például szabad-embert ölni – felvonultató vámpírcsoportok oppozíciójává válik. Erre tipikus példa az *Alkonyat*-széria, ahol az ember védelme érdekében a vámpír akár vámpírra is támadhat. Itt van annak a folyamatnak a tetőpontja, ami nagyjából az *Interjú a vámpírral* című filmmel kezdődött. Egy kiforrott családszerkezetet láthatunk, továbbá egy olyan vámpírközösséget, ahol az egyének mindegyike arra törekszik, hogy a körülményekhez képest minél jobban beilleszkedhessen az emberi társadalomba. A többségi társadalom szabályait kell követniük, így a film paradox fogalmával élve „vegetáriánus” életmódot folytatnak, azaz nem emberi vért fogyasztanak, hanem állatokat ölnek meg a túlélésért. Ezekben a filmekben a vámpír olykor szinte azonosul a freudi értelemben vett felettes énnel, hiszen magára vállalja az emberek feletti gondoskodás szerepét, sőt a szexualitás kérdésében egyenesen a tradicionális erkölcs önmegtartóztató álláspontját képviseli. Így ez a filmes alak története során az ösztön éntől eljutott a szuper ego státuszáig. Míg Nosferatu esetében a vámpír tevékenységét teljességgel az örömeiv uralja (szexuális vágyait kihasználva okozza majd Nina a vesztét), addig például az *Interjú a vámpírral* Louis-ja próbálja kontrollálni örömeivének kielégítését, igyekszik beilleszkedni a társadalomba. Az *Alkonyat*-filmek pozitív vámpír-hősei pedig már az énídeál felől közelítenek a mű által felvetett kérdésekhez.

Nehéz lenne ezt a változást konkrét társadalmi körülményekkel magyarázni, azonban a „gonosz vámpír” alakjából ki lehet olvasni a terrorista támadások rejtőzködő ellenségképét, a „jó vámpír” karakteréből pedig az egyre növekvő jelentőségű feminin megközelítések egy lehetséges vágyképét.

A harmadik tendencia egyfajta ironikus vagy perverz utópia, mely a vámpírok és az emberek harmonikus és békés együttélését vetíti előre. Eszerint úgy tudnak már a társadalom tagjai lenni, hogy nem kell önmagukat megtagadniuk. Erre a típusra egy ironikus példát hozhatunk fel: a *Macskafogó* című rajzfilmben a vámpírszerű attribútumokkal felruházott denevérek együtt zenélnek („Los Vampiros” a neve az együttesnek), mulatnak az egerekkel. Létezik ennek a típusnak egy disztopikus változata is, amelyben a vámpír mint az elnyomott réteg tagja, lerázza igáját, és átveszi az uralmat a világunk felett (vagy legalábbis annak többsége felett), mintegy mindenkit vámpírrá téve (például *A pap – Háború a vámpírok ellen*, 2011). Ez a kiforgatott, perversített marxi narratíva többnyire természetesen negatív színben tünteti fel a változásokat, hiszen az analógiát kihasználva azt mondhatjuk, hogy az elbukott „burzsoá” felől szemlélteti az eseményeket. Mindez összhangban áll a horrorisztikus filmek általános „reakciós” jellegével, miszerint a változások ismert, kényelmes világunkat veszélyeztetik. A vámpírfilmek története során tehát az archaikus félelmet felváltja az ismeretlen újtól való rettegés.

A vámpír filmes reprezentációjának itt felvázolt fejlődése teremtéstörténetnek is tekinthető: az ismeretlen nem-emberiből egyre inkább emberi lény lesz a vámpír. A *Nosferatutól* az *Alkonyatig* nyomon követhetjük, hogyan válik a társadalomból kirekesztett féregszerű szörny a társadalom egy elfogadott, beilleszkedett tagjává. A társadalmi változások tehát egy testi-lelki humanizálást generálnak (így ér össze a vámpír- és a Frankenstein-filmek mondandója), ahogyan az *Interjú a vámpírral* című filmben is elhangzik Louis-val kapcsolatban: „Vámpír, akiben emberi lélek lakik”. Azonban ezzel a jelenséggel párhuzamosan egyfajta feminista történetet is kiolvashatunk az alkotásokból, amivel együtt jár a kasztráció is. A kasztráció ebben az esetben a jellegzetes szemfogak eltűnésével jelenik meg, az *Alkonyat* filmekben már nem rendelkeznek a vámpírok a rájuk jellemző fogakkal, még akkor sem, amikor épp megharapnak valakit. Ahogy Hirsch Tibor fogalmaz: „[n]ők dolgoztak egy olyan női utópián, ami a legkorszerűbb igények szerint fogyaszthatóvá teszi a férfit”. (2009, 20.) A vámpírfilmek történetük során egyre inkább hatástalanítják a karakter maszkulin delejező-erejét, és a tetszetősség olyan formáját hozzák létre, amelyben egyértelműen a nők dominanciája érvényesül. Nem a

szexuális vonzerőt iktatják ki, hanem csak megváltoztatják a nemek közötti erőviszonyokat, így a vámpírfilmek történetéből a női néző emancipációját is kiolvashatjuk. Érdekes lenne azonban megvizsgálni, hogy nem csap-e vissza ez a fajta utópia a nőkre. Tekintve, hogy az *Alkonyat*-filmekben a néző annak lehet szemtanúja, hogy a Nő, ha módjában állna, szinte erőszakot követne el a Férfin, hogy létrejöhessen a koitusz. Mivel azonban ez nem lehetséges, marad az a megalázó helyzet, hogy esedezik annak bekövetkeztéért. Ennek a kényszerű állapotnak az elhárításaként szerepelnek az ezredforduló filmes termésében a vérfarkasok, akik ugyan a mű perifériájára szorulva, de képviselik a maszkulin attitűdöt, mintegy a női tetszés tartalék-garanciáját alkotva.

A vámpírfilmek történetéből, mivel azok rendkívül fogékonyan reagálnak a társadalmi változásokra, többféle narratívát is kiolvashatunk. Egyrészt leképezik a kirekesztett rétegek iránti, a 20. században hullámzó tendenciájú társadalmi tolerancia alakulását, másrészt megjelenítik a nők fokozatos kulturális-szociális térnyerését. Nem utolsó sorban magának a filmnek az emancipációját is leképezi a vámpírfilmek története: a korai, vásári mutatványosság számba menő, borzongató rémfilmektől eljutottunk a nagyon is hétköznapi életünk ábrázolásáig.

Irodalomjegyzék

- Balázs B. (1924). A látható ember. In (Uő): *A látható ember – A film szelleme*. Budapest: Palatinus, 2005, 7–92.
- Bergstrom, J. Friedrich Wilhelm Murnau. In: *Új Oxford Film Enciklopédia – A világ filmtörténetének kézikönyve*. Budapest: Glória Kiadó, 2004, 150–151.
- Bíró Gy. (1981). Vámpírok újjászületése – F.W. Murnau: Nosferatu, Werner Herzog: Nosferatu. *Filmkultúra*, XVII (1): 34–42.
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. London: Routledge, 2004.
- Foucault, M. (1994). Szexualitás és hatalom. In: Sutyák Tibor (szerk.) *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen: Latin Betűk, 1999, 271–285.
- Freud, S. (1900). *Álomfejtés*. Budapest: Helikon Kiadó, 1985.
- Freud, S. (1905). A gyermeki szexualitás. In (Uő): *Három értekezés a szexualitásról* Nyíregyháza: Kötet Kiadó, 1995, 49–79.
- Greff A. (2009). A tinihorror. In: Böszörményi Gábor & Kárpáti György (szerk.) *Zsánerben*. Budapest: Mozinet–könyvek, 191–208.
- Gregor, U. & Patalas, E. (1962). *A film világtörténete*. Budapest: Gondolat, 1966.
- Hirsch T. (2009). A megszelídített dúvad. *Filmvilág*, LII(3):20–23.

- Ipolyi A. (1854). *Magyar mythologia. I.* Budapest: Zajti Ferencz, 1929.
- Janion, M. (2002). *A vámpír – Szimbolikus biográfia.* Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.
- Kerényi K. (1951/1958). *Görög mitológia.* Budapest: Gondolat, 1977.
- Kracauer, S. (1974). *Caligariól Hitlerig – A német film pszichológiai története.* Budapest: Magyar Filmintézet, 1993.
- Le Fanu, J. S. (1872). *Carmilla.* Budapest: József Műhely Kiadó, 2006.
- Lenne, G. (1970). Drakula, a síron túli Don Juan és a vámpirizmus. In: Balogh Gyöngyi (szerk.) *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény III. (Tömegfilm).* Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994, 227–234.
- McGee, C. (2006). A borzalmas test olvasása – A horrorfilm kontextusai. *Metropolis*, X (1): 10–31.
- Polidori, J. (1819). A vámpír. In: M. Janion, *A vámpír – Szimbolikus biográfia.* Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006, 230–247.
- Rathgeb, D. L. (1991). Az ösztön-én szörnyei – Rémálom és valóság a Halloween és a Rémálom az Elm utcában című filmekben. In: Nagy Zsolt (szerk.) *Tarantino előtt – Tömegfilm a nyolcvanas években.* Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2000, 89–105.
- Theoi Greek Mythology – Exploring Mythology in Classical Literature & Art*
<http://www.theoi.com/Phasma/Empousai.html> [Letöltés: 2012.10.16.]
- Thompson, K. – Bordwell, D. (1994.) *A film története.* Budapest: Palatinus, 2007.
- Vajdovich Gy. (2009). A vámpírmítosz az irodalomban. In: Vajdovich Györgyi & Varga Zoltán (szerk.) *A vámpírfilm alakváltozatai.* Budapest: Áron Kiadó – Meridián Kiadó, 2009, 19–30.
- Varga Z. (2009). A vámpírfilm. In: Vajdovich Györgyi & Varga Zoltán (szerk.) *A vámpírfilm alakváltozatai.* Budapest: Áron Kiadó – Meridián Kiadó, 2009, 30–37.
- Wells, P. (2000.) *The Horror Genre – From Beelzebub to Blair Witch.* London: Wallflower Press, 2000.
- Wright, J. H. (1986). A zsánerfilmek és a status quo. In: Nagy Zsolt (szerk.) *Tarantino előtt – Tömegfilm a nyolcvanas években.* Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2000, 76–88.

**VIRÁGH SZABOLCS:
BETELJESÜLETLEN TÖRTÉNETEK, AVAGY A NARRÁCIÓ CSÁBÍTÁSA AZ
IN TREATMENT SOROZATBAN**

A film és a pszichológia kapcsolatának történetében fontos állomás volt a 2005-ös, két évadon át futó izraeli *Be Tipul* tévéfilmsorozat, valamint a tény, hogy a nagy siker eredményeképp rövidesen elkészült az *In Treatment* címmel forgatott amerikai változat, amely egy évaddal meg is toldotta az eredetit. Külön aktualitást kölcsönöz a témának, hogy az HBO csatorna magyarra is adaptálta a filmet, amelyet 2012 végén, nyolc héten keresztül sugárzott. A bemutatás óta eltelt években a *Be Tipul* helyi verziói tucatnyi országban jelentek meg Braziliától elkezdve Szerbián át egészen Japánig. E globális folyamat révén tehát a sorozat több tízmillió emberhez jutott el, köztük igen jelentős számban lehetnek olyanok, akiknek a pszichoterápia – vagy legalábbis annak vizuális prezentációja – ezidáig lényegében ismeretlen területnek számított.

A jelenség kapcsán rendkívül sok filmtörténeti és –elméleti szempontú kérdés fogalmazható meg, már csak azért is, mert film és pszichológia számos ponton kapcsolódik egymáshoz, mindkettő kiemelt szerepet játszik a 20. századi nyugati szellemtörténetben. Lényeges érintkezési pont többek között a narratívum előtérbe kerülése, a „narratív fordulat”, amely egyaránt nagy hatást gyakorolt a filmelméletre és a pszichológiára (Bruner 2001). Az előbbire vonatkozó alapvető kérdéseket jól összefoglalja Füzi Izabella (2007): „Miként jár a filmszerűség „kéz a kézben” a narratív jelleggel? Milyen lehetőségekkel és korlátokkal rendelkezik a filmi médium ezen a téren? Milyen történeteket mond a film, és ezáltal milyen szubjektum-koncepciókat artikulál? Mennyiben alkalmazhatók a klasszikus narratológia kategóriái a filmi narráció területén? E kérdésekre természetesen eltérő válaszok születtek, az eltéréseket a kimondott vagy hallgatóságos előfeltevések is indokolják.” Ugyanilyen hosszan lehetne sorolni a narratív pszichológia problémafelvetéseit (módszer vagy átfogó elmélet-e, mennyiben esszencialista vagy antiesszencialista, hogyan viszonyul a többi elmülethez vagy metaelmülethez stb.) (László – Thomka 2005). Anélkül, hogy e fenti eltérő problémák elemzésében elmélyülnék, írásomban – némileg heurisztikus terminológiát alkalmazva –

a történet fogalmát állítom középpontba, és annak különböző szintjeit vizsgálom az *In Treatment* első évadának tükrében.

A terápiás ülés filmen

Miközben a filmművészet és filmipar már az 1930-as évek óta foglalkozik a pszichoterápia ábrázolásával (Brandell 2004), nem tudunk olyan kísérletről, amely magát a terápiás ülést helyezte volna az abszolút fókuszba. Olyanról még kevésbé, amely ezzel együtt aratott volna komoly sikereket a nézők és a kritikusok nagy részének körében. Mindez korántsem véletlen: ha elgondolható nehezen megfilmesíthető kommunikációs helyzet, akkor a terápiás ülés minden bizonnyal ilyen. A hétköznapi verbális érintkezés ritmusától, dinamikájától, mélységétől és gyakran témáitól is eltérő, a megszokott diskurzust olykor dekonstruálni igyekvő kommunikáció olyasfajta kihívást jelent a filmkészítés számára, amely elől kényelmesebbnek tűnik a karikírozás és leegyszerűsítés sémáit alkalmazni, különösen, ha szórakoztatóipari termékről van szó. Még az olyan, a magaskultúra szempontrendszerének megfelelő, művészi igénnyel készült, önreflexív filmekben, mint például Woody Allen alkotásai, vagy az *In Treatment*-hez hasonló konstrukcióban készült, hasonló célcsoportot megcélzó *Sopranos*ban sem a terápiás ülés folyamata áll a középpontban, az mindig egy jóval tágabb életvilágba ágyazottan, gyakran csupán illusztrációként szerepel.

Az első kérdés tehát, amellyel alkotónak és nézőnek szembesülnie kell, így szól: lehet-e egyáltalán ábrázolni filmen egy terápiás ülést? Jacques Van Vlack állítása szerint lehet, az elkészült filmek pedig a következő öt kategóriába sorolhatók: oktatófilm, dokumentumfilm, kísérleti film, szórakoztató film, végül a tudományos vagy instrumentációs film. (Van Vlack 1966). A kérdés tehát sokkal inkább az elkészítés hogyanjára vonatkozik, arra, hogy a film kitűzött céljai elérhetőek-e egy ennyire szigorú kommunikációs szabályok szerint működő helyzetben. Az *In Treatment* esetében a tét tehát az, hogy lehet-e úgy ábrázolni egy terápiás ülésorozatot, hogy az a terápiás szakma, a filmszakma és a nagyközönség szempontjainak egyaránt hitelesen megfeleljen?

Ha elfogadjuk a megállapítást, miszerint „a történetmondás a filmi médium ma is domináló lehetősége” (Füzi 2007), akkor ezt még hatványozottabban igaznak kell, hogy tartsuk a tévéfilmsorozatra mint műfajra. Ez utóbbinak ugyanis alapvető jellegzetessége a köznapi értelemben vett akció és az azzal kölcsönhatásban lévő történet, ezek nélkül nehezen képzelhető el sikeres sorozat a 21. század globalizált médiavilágában: a

megrendelőik üzleti terveit ugyanis jellemzően nem a „beszélő fejek” esztétikája szervezi. Az adott történetnek egyszersmind olyan folyamatosságot kell kiépítenie, amely fenntartja a befogadói figyelmet az egyes részekeken keresztül, és kitart egy évad elejétől a végéig. Hétköznapi nyelvre lefordítva: egy terápiás üléseket sorozattá fűző film esetében minden ülésnek kerek egésznek kell lennie, ahol a *dramaturgia* egyben drámát is jelöl, mégpedig olyat, amely valamiféle katarziszban csúcsosodik ki. Hogyan teszi tehát mindezt az *In Treatment*, és milyen szerepe van ebben a történetnek?

A megmutatott történet

Az első évad első epizódja (Laura, Week One) alapján a sorozatról a következő megállapításokat tehetjük: egy helyszínen, a terapeuta rendelőjében játszódik (tér), az elbeszélés valós idejű (idő), kizárólag a terapeuta és a kliens látszik a képeken (szereplők).

A kamera, azaz a néző szeme az epizód teljes ideje (28 perc) alatt egyszer sem lép ki a terápiás ülés kijelölt tér, idő és interperszonális viszonyrendszer keretei közül, így a néző nem csak egyszerűen egy terápiás ülésbe nyer bepillantást – amely ülés a film világának egy eleme a többi között –, hanem számára a film világában töltött idő egyszersmind megegyezik a terápiás ülésen töltött idővel. Ez a „bezártság” ugyanakkor nem a klausztofóbia asszociációit hívja elő, hanem a filmnyelv eszközeivel teremt egy védett, intim közeget. A valóságbeli védett terápiás tér garantálja a gyógyulás, a hétköznapi kommunikációs mintáktól való eltérés lehetőségét, éppen azáltal, hogy saját, leggyakrabban a terapeuta és a kliens által közösen megalkotott szabályok szervezik az itt töltött időt, és ezekbe külső megfigyelőnek nincs betekintése és beleszólása is csak a minimális jogi-etikai keretek meghatározásának erejéig van. Egy ehhez hasonló tér képződik a filmben belül, amely az intimitás megteremtésével beszippantja a nézőt, ugyanakkor a finoman esztétizáló operatőri munka el is távolítja őt attól az esetleges, kínos érzéstől, hogy túl közel ment volna valami „véresen valóságoshoz”, amihez nincs is semmi köze. A film mint médium befogadását alapvetően meghatározó voyeurisztikus kíváncsiság az *In Treatment* esetében tehát azzal a tényezővel egészül ki, hogy a néző egy olyan helyzettel ismerkedhet meg, amelyre a valóságban nem nyílik lehetősége (külső megfigyelőként vesz részt egy terápián), ráadásul annak intimitásába be is vonódik.[1]

A történet első szintjének ezt a fent jellemzett, a kamera által közvetített történéssorozatot nevezem, amelyet a vizuális jelölők egymáshoz való viszonyának és ennek a film

időbeliségével való összefüggése rajzol meg. Köznapibban szólva: ez a történetszint az, amelyet a kamera *megmutat*, hogy elsősorban mozgással és a vágások segítségével történő időbeli sűrítéssel eljusson valahonnan valahova. Befogadási szempontból akkor járhatunk legközelebb ennek a szintnek a megértéséhez, ha kikapcsoljuk a hangot, és úgy nézzük a filmet.

Ilyen esetben az első részből a következőket szűrhetnénk le: egy fiatal nő sír, rosszul van, hány a fürdőszobában, majd kilép a szobából a napos udvarra, és elmegy. Ugyanezen a szinten természetesen a nonverbális jelekből és a filmnyelvi eszközök elemzéséből tudhatunk meg többet a vizuálisan megmutatott történetről. Ez utóbbiak megerősítik az intimitás érzetét, azt, hogy a történet ezen a szinten sokkal inkább a személyekhez kötődik, mint a környezetükhöz vagy akár a tágabb világ eseményeihez:

- jellemzően közeli és félközeli kameraállásokból láthatjuk a szereplőket;
- mindkét szereplőt a másik szemével, vagy annak háta mögül, fejéhez közelről fényképezve látjuk (belső vagy ahhoz közelítő fokalizáció);
- mindössze egy alkalommal, néhány másodperc erejéig láthatjuk mindkettejüket a színen (külső fokalizáció);
- mindössze egy alkalommal, néhány másodperc erejéig láthatunk olyan képet, amelyen legalább egyikük nem látható (a fürdőszobaajtó);
- a külvilág csak az utolsó másodpercekben jelenik meg az udvar képében, de a kamera akkor is a szobában marad;
- időbeli vágás láthatóan nem történik, a valósídejűség tételezését csak az az extra-referenciális tudásunk árnyalja, hogy a valóságban egy terápiás ülés általában 45-50 percet ölel fel, tehát a sűrítés az epizódok szerkezetében, nem az azokon belüli időkezelésben érhető tetten.

Noha írásomnak nem célja összehasonlítani az amerikai és a magyar változatot, ezen a ponton egy lényeges, strukturálisan meghatározó különbség figyelhető meg az *In Treatment* és a *Terápia* első epizódja között. Míg az előbbi a fent elemzett intim, belső térrel dolgozik, a magyar verzió esetében egy külső helyszínen találkozunk a klienssel, ráadásul ez a helyszín (a Szabadság-híd, és különösen a nagytotálba váltás után látható Erzsébet-híd, mögötte a Gellért-heggyel) Budapest egyik kanonikus pontja, amely nagyon pontosan lokalizálja és kontextualizálja a filmsorozatot. A kamera kevesebb mint

egy percben tehát több mozgást és kitekintést nyújt a külvilágra, mint a maradék huszonnégy percben összesen, így a *Terápia* nyitó része a történet fogalmának első értelmezési szintjén sokkal történetszerűbbé válik, mint az *In Treatment* első epizódja.

Az elmondott történet

Az amerikai verzió szűkre szabott tértechnikája ugyanakkor azt a következményt is maga után vonja, hogy nagyobb hangsúly kerül az elmondott, szavakban megjelenő történetre, amely kategorizálásomban a történet második szintjét jelenti. Az elbeszélés ezen a szinten valóban *beszéd*: a kliens beszédét, az általa kiejtett szavak egymásutánját és összefüggését, valamint a terapeuta verbális reakcióit foglalja magában. Ha így nézzük az *In Treatment* első ülését, akkor egy nagyon pikáns, szexuálisan provokatív történetet hallunk, amely egy, az elbeszélés és megmutatás, verbalitás és képiség kettősségét érintő paradoxont visz színre: azzal a részletességgel ugyanis, amellyel Laura szóban ecseteli a klubban történeteket (a női wc-ben kézzel kielégít egy idegen férfit), vizuálisan nem lehet bemutatni, mivel a műfaj, a célközönség és a szórakoztatóipar íratlan, valamint a médiajog írott szabályai a szexuálisan explicit tartalom miatt ezt nem tennék lehetővé. A kép tehát (különösen a mozgókép) mindig nagyobb elliptikus önkorlátozásra kényszerül, mint a szó. Tehát egy elsősorban vizuálisan meghatározott médium éppen a verbalításban rejlő pluszpotenciált aknázza ki, hogy a történet első szintjének minimalizmusát a második szint maximalizmusával ellensúlyozza, egyszersmind hasznot húzva a populáris kultúra szexéhségéből is. Az első szint intimitása ráadásul szexuális intimitássá tágul, ami a szituációból fakadó adott voyeurisztikus vágyat erotikával és a „kimondható, de nem megmutatható” borzongató exkluzivitásával tölti fel.

Talán az sem véletlen, hogy éppen a szexualitás az a téma, amely a Laura által elmondott történetet a terapeuta és kliens közös történetébe fordítja. A nő ugyanis a klubbeli események elmondása után szerelmet vall Paulnak, és részletezi a vele kapcsolatos szexuális fantáziáit, így a múlt idejű történet jelen idejűvé válik, a kliens saját életeseménye a valódi, beteljesíthetetlen vágy pótléka, csonka metaforája lesz: Laura térben és időben távoli történetéből Paul és Laura itt és most története lesz, a dinamika középpontjába terapeuta és kliens kapcsolata kerül.

A pszichoterápiában (különösképpen a pszichoanalízisben) mindig is központi jelentőségű volt ez az interperszonális viszony: a terápiás térben megjelenő áttételek és

viszontáttételek problematikája metaforikusan, a terápián kívüli élet kapcsolati mintázataira nézve releváns tényezőként válik értelmezhetővé. Ha mindez a terápiás ülés keretein belül hangot kap, tehát a terapeuta értelmezi a kliens történetét és/vagy a kettejük közös, kapcsolati történetét, akkor a második szint – miközben képileg ugyanabban a térben és időben maradunk – megkettőződik, és megjelenik a szubtextus, azaz a történet alatti történet. A konkrét történet (itt: Laura kalandja a klubban) beilleszkedik egy több ülésből álló terápia kontextusába, és a cselekményről („mi történt?”) az elmondás „hogyan”-jának figyelembevételével a „mit jelent mindez a kliens életében?” és a „mit jelent mindez itt és most?” kérdéseire kerül a fókusz.

Az újramondott történet

Mindez tehát a színre vitt, „megmutatott” beszéd körén belül marad, hogy ugyanez a beszéd újratemtse magát a történet következő, harmadik szintjén. Paul, a terapeuta ugyanis szupervízióba is jár (az első két évadban Ginához, az utolsóban Adele-hez), ott pedig egyfelől újramondja, és ezzel együtt újraértelmezi az általunk a terápiás üléseken látott történeteket, valamint itt nyílik számára tér, hogy magát mint főszereplőt jeleníthesse meg: a magánéleti kérdésekről javarészt ebben a metaszintre emelt terápiás térben értesülhetnek a nézők. Paul tehát a szupervízióból fokozatosan terápiába csúszó kommunikációs helyzetben, azaz kliensként válhat csak saját története főhősévé, és még ehhez is mások, azaz kliensei történeteinek keresztül vezet az útja. Ez a szint filmnyelvi szinten ugyanazon keretek szerint működik, mint az első kettő: a megmutatott történet minimalizmusa és az elmondott történet intenzitása kölcsönzi a sorozatnak azt a feszültséget, amely képes fenntartani a befogadók érdeklődését, és amely epizódról epizódra továbbgördíti az eseményeket.

Fontos észrevenni azonban, hogy e nélkül a szupervizori szint nélkül az *In Treatment* nem illeszkedhetne be a főszereplő-centrikus tévésorozatok közé, amelyek az egyes epizódok közti kontinuitás forrását egy központi figurában lokalizálják. A főcím előtti néhány másodperces jelenetekben, illetve kivételes esetekben az egyes epizódok végén (például amikor Paul felesége bejelenti, hogy van valakije) láthatjuk Pault a terápiás téren kívüli helyzetben, amelyben főszereplő mivolta világosabban nyilvánulhat meg számunkra. Ezzel együtt is Paul számára valójában a heti egy látogatás szupervizoránál teremti meg annak lehetőségét, hogy az önreflexív terapeuta-szerep felől a klienseihez hasonlóan, (és gyakran hasonló) problémákkal küzdő magánember szerepe felé mozduljon el. Kérdés,

hogy egyáltalán sikeres sorozat válhatott volna-e a *Be Tipul*-ból és helyi verzióiból, ha ez a beépített metasztint hiányzik a szerkezetből.

A (csak a nézőknek) megmutatott történet

Ahogy azonban egyre többet és többet tudunk meg Paulról a magánemberről annál jobban „szivárog be” a külvilág a történet egyes, képileg is ábrázolt szintjén. A terápiás ülés első epizódban megfigyelt intim, zárt tere tágulni kezd, hogy integrálni tudja a Paul életének rendelón és terápián kívüli részét is. A történet negyedik szintjének azt nevezem, amikor ez a külvilág már Paul világán is kívül zajlik, azaz a kamera által vezetett néző bizonyos helyzetekről többet tud, mint a jelen nem lévő terapeuta. Ezzel ugyanakkor vissza is kanyarodtunk az első szinten értelmezett történethez, amely nekünk, nézők számára meg is mutatja azt, amiről amúgy „csak” beszélnek a szereplők. A fókuszáció ezen a ponton kerül legtávolabbra Paul szemszögétől. A fent elemzett első évad első részében például Laurát látjuk a wc előtt feküdni a földön, és azt is látjuk, hogy az alsó wc-deszka le van hajtva. Van olyan értelmező, aki mindebből azt olvassa ki, hogy a nő szimulálta a hányást, amelyet Paul – a kiszűrődő hangok alapján – készpénznek vesz (azaz a néző készpénznek veszi, hogy ő készpénznek veszi). Paul a wc-ben történő eseményeket nyilvánvalóan nem látja, de valójában a néző is csak egy részét: amikor Laura hangját halljuk a wc-ből, akkor Pault látjuk a rendelőben, és csak ezután vált a kép Laurára. A néző tehát valóban többet tud Paulnál, de korántsem tud mindent. Ha pedig elfogadjuk Branigan álláspontját, akkor a tudás eloszlásának ezen egyenlőtlenségei nélkül nem is beszélhetnénk történetmondásról (Füzi 2006).[2]

Mindent egybevéve, azt mondhatjuk, hogy mi, nézők tudjuk a legtöbbet az *In Treatment* megmutatott és elmondott történeteiről és Paulról magáról is. Ugyanakkor ezzel a befogadói informatív többlettudással együtt is csak egy *kevéssel* tudunk többet Paulnál, ugyanis az első évad összfilmidejének rendkívül kis részében fordul elő olyan helyzet, hogy ő nem szerepel a képen (és ez igaz a következő két évadra is igaz).

Ami mindent mozgat – szex és beteljesületlenség

A sorozat első évadának utolsó részében Paul elmegy Laurához, aki már nem kliense többé. Az epizód első fele javarészt a nő lakásán játszódik, majd – egy szexuális aktust előrejelző képsor után – Paullal együtt hirtelen Ginánál, a szupervizornál találjuk

magunkat. A kliensi helyzetben lévő terapeuta elmeséli, hogy nem volt képes szeretkezni Laurával, majd ennek a szituációnak a közös értelmezése következik.

Itt tehát egy a megszokottól eltérő szerkezetet figyelhetünk meg: az epizód központjában nem egy hagyományos terápiás ülés áll, és Paul abban a pillanatban, amikor belép Ginához, többet tud, mint a néző. A szereplőnek ezt a nézővel szembeni többléte megkeletéséént kódolódik (Füzi 2006). Paul és Laura terápiás kapcsolatának történései egyszerűre szolgálnak az első évad formai kereteként – hiszen az első és az utolsó rész középpontjában is a nő áll – és értelmezői kulcsaként: maga Paul az, aki – Gina „szájába adva” saját értelmezését – saját szakmájába, szakmai alkalmasságába vetett hitének megingását és magánéletének súlyos problémáit a Laura-terápiára vezeti vissza (majd természetesen hevesen tagadja is ezt az értelmezést). A kulcs kulcsa pedig a határsértések archetipikus területe: a szexualitás. Laura egy szexuális határsértésen (párja megcsalása) és annak elmondásán keresztül jut el terapeuta iránti szerelme és szexuális vágya megvallásáig, később pedig egy rövid kaland erejéig viszonyba kezd Paul egy másik kliensével. Mintha Paul további két (azaz három, hiszen egy párterápiáról is szó van), az évadban bemutatott kliensére is kisugározna ez a szexuális töltet: a tizenéves Sophie-ról fokozatosan kiderül, hogy szexuális abúzus áldozata, az Amy-Jake párost pedig egyfelől csak a felfokozott szexualitás tartja össze, másfelől a nő éppen szexuális hűtlenségre készül főnökével, amit meg is oszt Paullal. Ezen felül pedig Paul feleségéről is megtudjuk, hogy szeretője van.

Az évad tehát a történet szintek szemszögéből olyan ívet rajzol ki, amely az első terápiás ülés belső intimitásától, a terápia belvilágától az utolsó rész külső intimitásáig, a terápian kívüli világig jut. Míg az elsőben az elmondott történeten van a hangsúly, az utolsóban eljutunk a megmutatott történet határáig, hogy a meglepetés ereje a hiányzó történetdarab elmondásán keresztül Paul birtokában legyen, és így nyerje vissza a kontrollt a túl sokat tudó néző és a határsértésekkel fenyegető szexualitás felett.

Ahogy Paul vágya, hogy szeretkezzen Laurával, nem teljesül, úgy marad beteljesületlen az a nézői vágy is, amely az egész évad szexuális töltetének kicsapódásának helyén csak egy ellipszist, egy időbeli hiányt talál, és újra az elmondott történetre, a „beszélgető kúrára” kénytelen hagyatkozni, hogy megélje a katarzist.

Jegyzetek

[1] A helyszín továbbá – éppen a történetalkotás szempontjából nem véletlenül – a terapeuta házának, tehát magánéletének része is, és ezért sokkal inkább egy otthonos szobát idéz, mintsem orvosi rendelőt. Ez a szerkezeti megoldás teszi lehetővé, hogy a megmutatott történet legalább felvillantson a terapeuta magánéletéhez tartozó helyzeteket, amelyek a térbeli közelség miatt óhatatlanul át-átfolynak a szakmai, professzionális térbe.

[2] „Ezen a ponton Branigan bevezeti a narráció fogalmát, mely meghatározása szerint nem más, mint a tudás egyenlőtlen eloszlása. Ha mindenki ugyanazokkal az információkkal ugyanolyan módon rendelkezne, nem lenne szükség narratívákra, a történetmondás lehetetlenné válna. A narrációs aktus a tudás egyenlőtlen eloszlását nevezi meg a narratív ágensek: a narrátor, a szereplő és a néző között.”

Irodalomjegyzék

Brandell, J. (2004). *The Celluloid Couch, Cinematic Clients: Psychoanalysis and Psychotherapy in the Movies*. Albany: State University of New York Press.

Bruner, J. (2001). Új arcok az Akadémián. *Magyar Pszichológiai Szemle*, 3: 434-436.

Füzi I. (2006). Megismerés és narráció. Edward Branigan kognitív narratíva-modellje, *Apertúra (Tél)*, <http://apertura.hu/2006/tel/fuzi>

Füzi, I. (2007). Medialitás, nézői szubjektivitás, narráció – Kortárs filmelmélet magyarul. In (uő): *Filmelméleti szöveggyűjtemény az Apertúra írásaiból*. Szeged, 16.

László J. & Thomka B. (2001). *Narratívák 5. Narratív pszichológia*, Budapest: Kijárat Kiadó

Van Vlack, J. (1966). *Filming psychotherapy from the viewpoint of a research cinematographer, Methods of Research in Psychotherapy*. The Century Psychology Series, 15-24.

DR. STARK ANDRÁS – KOVÁCS PETRA:

„SPIELREIN-VARIÁCIÓK”

A PSZICHOANALÍZIS KEZDETEINEK VISSZATÜKRÖZŐDÉSE ÉS A
„VESZÉLYES VÁGYAK” A FILMMŰVÉSZETBEN.

Az elmúlt közel tíz évben számos filmművészeti alkotás nyúlt vissza a pszichoanalízis gyerekkorához. Az első pszichoanalitikusok és pácienseik a vásznon találkoztak újra, mi pedig a terápiás kapcsolat szövevényességének szemtanúi lettünk. Ezek a filmek nem csupán a pszichoanalízis történeti gyökereit hivatottak rekonstruálni, de általuk nyomon követhetővé válik a pszichoterápiás helyzet fejlődése is a századfordulótól napjainkig. Jung és Sabina Spielrein, Nietzsche és Breuer vagy épp Marie Bonaparte és Freud „dívány-kapcsolata” tükrében értelmezhetjük újra ismereteinket a pszichoterápia érzelmi dinamikájáról. Emellett a különböző filmek eltérő Freud-, Jung- vagy Spielrein-képet tárnak elénk, így izgalmas arról gondolkodnunk, milyen sokszínű reprezentációk alakultak ki a pszichoanalízis neves alakjairól vagy épp a hisztériáról. Műhelyünkön filmrészletekkel hívtuk gondolkodásra a közönséget a szerelem és szeretet gyógyító erejéről, a női és férfi szerepekről és az analitikus-páciens kapcsolatról.

A pszichoanalízis kezdetén a jó analitikust úgy írták le, mint egy neutrális felületet; a benne keletkező érzelmeket, indulatokat nem vették figyelembe, és nem tartották a terápiás folyamat részének. Elsőként Ferenczi Sándor ismerte fel, hogy nem csak a páciens részéről jelennek meg áttételes reakciók, hanem az áttételek az analitikusból is hasonló dinamikát hívnak elő: az analitikus saját történetével, konfliktusaival, vágyaival van jelen az itt és most helyzetben. Érdekes pszichoanalízis történeti adalék, hogy az áttétel–vizontáttétel felismerését Jung és Sabina Spielrein kapcsolata lendítette előre, melyet Freud kívülről követett végig (Etkind, 1999b). A hisztériás beteg és analitikusának kapcsolata olyan szerelemmé érett, amely minden értelemben beteljesült. A pszichoanalízis történetében nem a Jung–Spielrein „díványgabalyodás” volt az egyetlen, Tansey (Solomon, 1997) más eseteket is idéz, így például Horace Frink rövid házasságát egy betegével, Otto Rank kapcsolatát egy pácienssel vagy August Aichhorn afférját páciensével, Margaret Mahlerrel. De Freud is elismerte, hogy került már olyan helyzetbe, amikor egy-egy női páciens megkísértette. Ezt írta Jung-hoz címzett levelében:

„Ön bizonyára már megértette, hogy a mi módszerünkkel a gyógyítás a libidó – melynek

korábban tudattalan formája volt – fixációja eredményeképp történik. Ez voltaképpen az áttétel. Az áttétel legkönnyebben a hisztériás esetekben érhető el. Az áttétel adja a tudattalan megértéséhez és tartalma lefordításához nélkülözhetetlen impulzust. Ott, ahol hiányzik az áttétel, a beteg nem fog erőfeszítéseket tenni és nem fog bennünket meghallgatni, mikor lefordítjuk neki tudattalanját.

Lényegében a gyógyítás a szerelmen át történik. Az áttétel a legmeggyőzőbb, sőt azt mondanám, hogy az egyetlen megdönthetetlen bizonyítéka annak, hogy a neurózisokat az egyén szerelmi élete idézi elő.” (Freud 1906 idézi Etkind, 1999a, 55.) Érdekes, hogy míg a magyarban külön szóval jelöljük a szerelem és szeretet érzését, addig az angol vagy német nyelvben egy szó fejezi ki mindkettőt. Így „a szerelem gyógyít” kijelentés sokféleképpen értelmezhető. A forradalmár Otto Gross például egyenesen felszólításnak vette, hogy a pácienssel szexuális kapcsolatot kell létesíteni. Ettől eltekintve azonban a pszichoanalízis kezdetektől fogva etikátlannak tartotta a páciens és analitikus közötti testi kapcsolatot, amit a mai napig így gondolunk.

Etkind (1999a) értelmezésében a „szerelem gyógyít” kijelentés azért helytálló, mert a páciens érzelmei sokszor elfojtottak, és a gyógyulás ezeknek az érzelmeknek a felszabadításával lehetséges – ez pedig egy kapcsolatban történhet meg. Így olyan szerelemről van szó, melyben az orvos nem betegszik meg, a páciens viszont meggyógyul. A pszichoanalitikusnak el kell fogadni ezeket az érzéseket, felismerni és interpretálni. Emellett figyelembe kell vennie betegéhez fűződő érzéseit és saját konfliktusait, problémáit is. A klasszikus pszichoanalízis tanításai szerint viszontáttételi érzéseket el kell nyomni, le kell küzdeni, mert veszélyforrást jelentenek. Freud ennek eszközét az önanalízisben látta, később Ferenczi és sokan mások az analitikusok saját analízisét hangsúlyozták. Ennek ellenére sem történt lényeges gyakorlati változás. A paradigmaváltásra az ötvenes évekig kellett várni, amikor is elsősorban Winnicott, Racker és Heimann gondolták újra a terápiában megjelenő áttételi és viszontáttételi reakciók sajátosságait. Heimann (Flaskay, 2005) a terápiás folyamat természetes velejáróinak tekintette a két jelenséget, melyek segíthetnek felszínre hozni és megérteni a páciensek beszámolóiból közvetlenül nem hozzáférhető tartalmakat. A viszontáttételi érzéseket az analitikusnak fel kell ismerni, elemezni, mivel ezek a reakciók nem csupán a páciens megnyilvánulásaira adott érzelmi válaszok, hanem a percepció eszközei is.

Már Freud is felismerte, hogy az analitikus irányában mutatott szerelem a gyerekkori infantilis vágyak megismétlése. Az analitikus irányában mutatott efféle kötődést

éretlennek tartotta és úgy gondolta, hogy ez az ellenállás egyik megnyilvánulási formája, defenzív reakció az analitikussal szemben. Az erotikus áttétel tulajdonképpen nem más, mint terápiás helyzetben újjáéledő ödipális dinamika. A férfi analitikusok látens predispozícióval rendelkeznek a női páciens iránt: olyan érzésekkel bírnak irányukban, mint az ödipális időszakban saját anyjuk iránt. Racker (Flaskay, 2005) szerint az ödipális helyzetben és a terápiában az a közös, hogy megjelenik egyfajta tiltás: ahogy a kislány és az anya szerelme sem teljesül be, úgy a páciens és terapeuta közötti szexualitás is tabu.

Első filmrészletünk *A hercegnő és Freud* (2004) című filmből származik. Marie Bonaparte analízisbe jár Freudhoz. A páciens a díványon fekszik, Freud a fejénél foglal helyet.

„Freud: Folytassa!

Hercegnő: De most hogy találkoztam magával...

F: Én nem tudok csodát tenni hercegnő...

H: Ne hívjon hercegnőnek! Inkább Miminek, mindenki így szólít, apám nevezett Miminek.

F: Én nem vagyok az apja.

H: Bárcsak az lehetne...

F: Befejeztük.

H: Előbbre jutottunk? Egy-két emlékemet, álmomat lejegyeztem.

F: De ne törje rajta nagyon a fejét. Tartozom Önnek egy vallomással. A hercegnő számomra nagyon kedves szó. Amikor megismertem Martha-t a feleségemet, 18 éves volt, imádtam őt, hercegnőnek szólítottam.

H: És Önről mondják, hogy goromba... Köszönöm.

F: Hercegnő, mit akarhatnak a nők? Ez a kérdés, amire magam sem tudom a választ, ennyi év kutatás után sem."

Következő jelenet, Marie Bonaparte ismét a díványon:

„F: ...amit csinál, az érzelemátvitel. Én vagyok most az apja. Hallgatom, hercegnő.

H: Ma nincs kedvem. (felül a díványon) Maga nélkül nekem végem.

F: Na de hercegnő, én csak a pszichoanalitikusa vagyok, maga döntött úgy, hogy végre a kezébe veszi a sorsát, meg hogy uralkodni akar magán, ahogy 7 évesen

leírta.

H: Már túl késő, nem fog menni (kigombolja a blúzát, és megmutatja a melleit Freudnak) ...nézze a melleim...

F: Igen, látom... Maga egy igazi asszony. Nagyon őszinte, természetes, nincs önben prudéria.

H: (visszagombolja a blúzát) A barátja vagyok?"

Az első jelenetben az ödipális áttételre történik utalás, a páciens az analitikust saját apjával azonosítja. Arra kéri, úgy szólítsa, ahogy az apja tette. Érdekes, ahogy Freud pedig feleségét hozza szóba a hercegnő szó kapcsán. A későbbi jelenetben az analitikus maga interpretál egy olyan áttételes helyzetet, amikor ő az apa. Megjelenik az ellenállás, a páciens nem tud mit mondani, nem akarja folytatni. Ekkor változik meg az áttétel jellege, erotikussá válik, egyfajta inceszt szituáció áll fenn, amikor a női páciens az előtt a férfi előtt fedi fel kebleit, akit pár perccel korábban apjával azonosított. Ez talán a bizalom tesztelése is, ha az analitikus ezt a szexualitás szintjén értelmezné, az olyan lenne, mintha apaként lányát bántaná. Freud úgy tudja kezelni a helyzetet, hogy közben páciense nőiességét sem hagyja figyelmen kívül: „Maga egy igazi asszony”.

A jelenetben Freud nem titkolja kíváncsiságát a női rejtély megértésével kapcsolatban. Tudjuk, hogy Marie Bonaparte előbb az idős Freud páciense, majd tanítványa és közeli barátja lett. Hasonló fejlődés figyelhető meg a Jung–Spielrein kapcsolatban is. Mit akarhatnak a nők? – kérdezi Freud és kérdezzük mi is a közönségtől. Ennek megértéséhez hosszú út vezetett a medikalizált női testtől és lélektől a „beszélgető kúrákig”.

Második filmrészletünk – a Stindberg életéről szóló játékfilm – a pszichoanalízis előtti időkbe nyúl vissza, a hisztéria megjelenésének korai időszakában vagyunk. A nőiség betegség, rejtélyes és kiismerhetetlen, „ördögtől való” (Csabai, 2007, 21.). A női test kívülről szép, belülről viszont belülről csúf: ijesztő és fenyegető. Richet (Gyimesi, 2006) szerint a hisztéria a női lét esszenciája, a hisztériás nő még inkább nő, érzelmei és képzelete és az ezek feletti hatalom tekintetében különleges. A családanya és a prostituált, a törekeny nő és a femme fatale egyszerre testesülnek meg a hisztériában, ahogy arra későbbi filmrészletek kapcsán mi is kitérünk. Charcot a 19. század közepétől nyitotta meg „a patológia élő múzeumát” (Csabai, 2007, 37.). A párizsi Salpêtriére-ben péntek délelőttöként hisztériás nők szerepeltek a porondon. A látványos bemutatókon több

páciens produkálta a „grande hystérie” bizonyos tüneteit, máskor különböző tünetek demonstrálása került egymás mellé. A legváltozatosabb tünetek, a legkülönfélébb sorsú nők lakták a Salpetrière-t, ahol önálló neurológiai részleg is nyílt a hisztériásoknak, és amely kórházból tudományos oktatóhelyé, majd színházzá alakult. A hisztéria megjelenésével a női vágy előtérbe kerül – mint szorongásforrás, mint valami olyan ismeretlen erő, amit a férfiaknak kell kordában tartani. A női pszichét kísérleti úton próbálják megérteni, a női testet pedig medikalizálják, hogy így tarthassák kontroll alatt. A férfiak azért próbálják uralmuk alá vonni a női testet, mert nem akarják újra átélni azt a kiszolgáltatottságot, amit egykor átéltek az anya testében (Tong, 1994). Hasonló jelenet látható néhány évtizeddel később a *Hisztéria* (2012) című filmben. A nők tárgyként jelennek meg; a félmegtelen, elalélt nőket elegáns ruhába öltözött fegyelmezett férfiak állják körül. Filmrészletünkben egy charcot-i demonstrációt figyelhetünk meg: középpontban Blanche Wittman, Charcot legkedveltebb betege, aki bénulásos tüneteket produkál. A közönségben megtaláljuk Sigmund Freudot is, aki már ekkor azt javasolja, kérdezzük meg ezeket a nőket az életükről, és próbáljuk meg így megérteni, hogy miről mesélnek tüneteik. A „beszélgető kúra” megjelenésével a nők végre szóhoz jutnak; Freud megtanítja a hisztériásokat, hogyan váltsák tüneteiket szavakká. A pszichoanalízis bevezeti a kétszemélyes terápiás helyzetet, melyben az analitikus és a páciens a legsokszínűbb szerepeket ölti magára. Az áttétel és viszontáttétel bonyolult érzelmi dinamikákat vitt a terápiába. A terápiás helyzetben megjelenő erotika teljes mértékben hétköznapi női-férfi kapcsolatokra rimel, ahogy ez az *Intim vallomások* (2004) részletéből is kiderül. Patrice Leconte filmjében Anna nem a megfelelő ajtón kopogtat, így legbelsőbb titkait egy pénzügyi tanácsadónak tárja fel. A férfit kíváncsi teszi a nő, és nem meri bevallani neki a tévedést. A találkozások folytatódnak, Anna pedig egyre nyíltabban beszél problémáiról. William szinte kisfiúvá válik, amikor Anna az orgazmusáról beszél, a női szexualitáshoz való közelség ősi félelmet ébreszt benne. Sokáig elképzelhetetlen volt, hogy létezhet női szexualitás férfi nélkül, és ez több helyen megjelenik a filmművészetben is, például a *Zongoraleckében* (1993) vagy *A selyem sikolyában* (1996). A női titok félig nyitott ajtaját nehéz becsukni, ahogy az az *Intim vallomásokból* is kiderül. A férfi hétköznapisága azt mutatja, hogy a terápiás helyzet legfontosabb elemei – a feltétel nélküli elfogadás, türelem, hallgatás és odafigyelés – egyszerű dolgok, mégis nagyon sok ember a terápiás szobában tapasztalja ezt meg először.

Az *Amikor Nietzsche sírt* (2012) című Yalom regény-adaptációban megjelenik a nő, aki szexualitásában emancipálódott, autonóm, független, és nem fogadja el a hagyományos

női szerepeket. Lou Andreas-Salomé tanulni akar, és a férfiak méltó intellektuális partnere lenni. A korábbi vélekedések a nőket „gyenge elméjűnek” tartották, akiknek nincs helyük a tudományokban vagy a művészetekben (Bánfalvi, 2002). Salomé intellektuális kíváncsiságával csavarja ujjá köré a férfiakat, Berta Pappenheim pedig kontrollálatlan vágyaival és gyermeki ragaszkodásával ejti csapdába orvosát.

„...az orvost a beteg nőből áradó végzetes vonzerő vonzza magához; nem tud ellenállni az érzéseinek, vagyis a nő betegségének, amelynek következtében elveszti ő is lelki egészségét vagy legalábbis önbecsülését” (Etkind, 1999a, 62.).

A csábító, „férfias” nő, és a hagyományos szerepeket elfogadó feleség és anya, tehát a női lét ellentétes pólusai nem csak a hisztéria képeiben jelennek meg együtt (Csabai, 2007), hanem a filmben is.

A filmidézetből megtudjuk, hogy Salomé azért tesz látogatást Breuernél, mert meg akarja kérni, hogy gyógyítsa meg barátját, Nietzschét. A csavar a történetben, hogy Nietzsche nem akar segítséget elfogadni, így fondorlattal kell őt a kezelésbe bevonni. Breuer végül egyfajta „kölcsonös analízist” kínál páciensének, arra azonban nem számít, hogy a szerepek felcserélődnek. Nietzsche előbb arra kéri Breuert, hogy vegye le a sztetoszkópját, majd a köpenyét, később pedig a „Dr” helyett „Mr”-nek szólítja. Breuer hasonló módon teszi le tekintélyét Salome látogatása előtt is. Ezek az apró részletek árulkodnak nekünk arról, milyen vékony határ választja el az orvost a páciensről vagy a hétköznapi férfitől. A kölcsonös analízis eredményeként Breuer elmeséli Berta Pappenheim kudarcba fulladt analízisét: beleszeretett páciensébe. Kettejük kapcsolata a pszichoanalitikus kapcsolat előfutára: a „beszélgetőkúra” vagy „kéményseprés” során a páciens minden gondolatát megosztja orvosával, így kialakul egy eddig ismeretlen intim terápiás helyzet.

Ez a motívum visz minket tovább Carl Gustav Jung és Sabina Spielrein kapcsolatához, melyhez két filmből is hoztunk részleteket. Egyrészt Elizabeth Márton *A nevem Sabina Spielrein volt* (2002) című dokumentum-játékfilmjéből, mely levelek és naplók alapján rekonstruálja az egykori analitikus-páciens kapcsolatot, másrészt pedig David Cronenberg *Veszélyes vágy* (2012) című alkotásából, amely a hiteles történetmesélés mellett napjaink pszichoanalízis- és hisztéria-reprezentációját is megjeleníti. Sabina Spielrein a „pszichoanalitikus próbaeset”, vagyis Jung első, pszichoanalízissel kezelt páciense volt. A történet harmadik résztvevője maga Freud, aki először Junggal folytatott levelezéséből értesült az eset részleteiről, majd később Spielreinnel is váltott leveleket.

Sabina páciensből előbb barát, szerelmes nő, a lélek őrzője, majd pedig munkatárs, egyenrangú pszichoanalitikus lett.

„Nő, csábító, múzsa vagy megtermékenyítő gondolkodó? Szerelmes nő, alkotó vagy álmodozó? A lélek őrzője? Feleség, anya, vagy az elképzeléseiért a végletekig kitartó, bátran küzdő asszony?” (Molnár, 2008, 4.)

A hamuból, a szétesett hiszteriform pszichotikus állapotból mindössze tíz hónap leforgása alatt született új fénix, Sabina önmagát szabadította meg az áttételtől (Etkind, 1999a), és saját szenvedését fordította a pszichoanalízis nyelvére, amikor megfogalmazta gondolatait a destruktív ösztön pusztító és egyben teremtő erejéről. Ebben a folyamatban fontos szerepe volt Jungnak és kettejük gyógyító erővel bíró kapcsolatának: azonosulás történt a szeretett személlyel, és ennek az azonosulásnak a következménye lett a tudás vágya egybeolvadva a rabbi nagypapa és az édesanya általi delegációval – „olyan híres leszel, mint Marie Curie” –, így végül a romboló energia tanulás révén szublimálódott és alakult építő energiává.

A Jung–Spielrein kapcsolatot dinamizáló áttétel és viszontáttétel alaposabban megvizsgálható álmokon keresztül. A Cronenberg-filmben ugyanis Jung – a Freuddal folytatott tizenhárom órás beszélgetés során – elmeséli egy álmát. Az álomban egy lovat kábelekkal húznak fel a magasba, de a kábelek elszakadnak. A lónak nem esik baja, felkel és elvágat, de egy fatörzs akadályozza, visszahúzza a földre. Akkor megjelenik egy lovas kis lovon, a kis ló előtt pedig egy kocsi, így a lónak lassítania kell. Jung felesége terhességét azonosítja a lovassal, ami akadályokat gördít a ló, vagyis ő maga elé. Szerinte a ló akadályoztatása saját előmenetelének hátráltatását jelenti, ugyanis felesége terhessége miatt esett el egy komoly lehetőségtől. A kocsi megduplázza az akadályt, ami Jung szerint két lányát és lehetséges későbbi gyerekeit szimbolizálja, melyek szakmai fejlődését még inkább gátolhatják. Freud az álom egy másik értelmezését kínálja: a fatörzs egy pénisz, az akadályokkal körülvett, de vágatni vágyó ló pedig Jung elfojtott, féltelen nemi vágyait jelenti. Így az álom egyértelműen Sabinához kapcsolódik, és arról árulkodik, milyen hatást gyakorolt a zsidó lány analitikusa tudattalanjára. Azzal, hogy álmát felfedte Freud előtt, talán épp egy másik áttételes helyzetbe keverte magát.

Műhelyünk zárásaként egy terápia befejezéséről szóló részletet hoztunk ismét az *Intim vallomásokból*. Az idézet összegzi a könyvelő és „páciense” kapcsolatát, a terápiás szoba megváltozott, a bánatos nő képe helyett gyerekkori játékok kerültek ki a polcokra. Amikor a páciens érdeklődni kezd terapeutája gyerekkora iránt, hirtelen zárt ajtókra talál,

azonban a férfi önmegmutatási igénye mégis megmutatkozik a tárgyakban, mintha ezzel a gyermeki gesztussal próbálna közelebb kerülni pácienséhez. Anna és William kapcsolatában a valódi terápia bonyolult dinamikai lendültek működésbe. Az elválás mindig nehéz, de ideális esetben a terápia eredményeként a páciens belsővé tudja tenni a terapeutával kialakult pozitív és biztonságos érzelmi kapcsolatát.

A közös beszélgetés célja az volt, hogy együtt gondolkodjunk a terápiás kapcsolat során megjelenő sokféle érzelemről. A pszichoanalízis előtti, erősen medikalizált felfogástól a pszichoanalízis „beszélgető” módszeréhez jutottunk el, vagyis az orvos megfigyelő pozíciójából egy kétszemélyes kapcsolat teljes jogú résztvevője lett. Megvizsgáltuk a női és férfi szerepeket, majd kettőjük találkozásának bizonyos aspektusait a terápiás helyzetben. A filmrészletek mindenkiben megszólítottak valakit, a műhely résztvevői nyitottan és érdeklődően, személyes élményeikből merítve kapcsolódtak hozzánk.

Irodalomjegyzék:

- Bánfalvi A. (2002). A női test medikalizációja. *Nőnek lenni betegség*. LAM 12. (6-7):432-433.
- Csabai M. (2007). *Tünetvándorlás. A hisztériától a krónikus fáradtságig*. Budapest: József Műhely Kiadó
- Etkind, A. (1999a). Sabina Spielrein: Tiszta játék egy orosz lánnyal. In (Uő): *A lehetetlen Erősa. A pszichoanalízis története Oroszországban*. Budapest: Európa Kiadó, 246-322.
- Etkind, A. (1999b). *A lehetetlen Erősa: A pszichoanalízis története Oroszországban*. Budapest, Európa Könyvkiadó
- Flaskay G. (2005). A viszontlátéletről, *Pszichoterápia*, (15) 6: 432-441.
- Gyimesi J. (2006). Boszorkány a díványon. A hisztériaelmélet hosszú múltja és rövid jelene, *Thalassa*, (17) 60: 84-92.
- Molnár E. (2008). Sors-törédek Sabina Spielreinről, *Thalassa*, (19) 3: 3-11.
- Solomon, M. F. (1997). On Love and Lust in the Countertransference, *Journal of American Academy of Psychoanalysis*, 25: 71-90.
- Tong, R. (1997). A pszichoanalitikus feminizmus In Csabai M. & Erős F. (szerk.) *Freud titokzatos tárgya. Pszichoanalízis és női szexualitás*. Budapest: Új Mandátum, 23-63.

KEREKASZTAL

NÉZŐK ÉS NÉZŐPONTOK

KEREKASZTAL-BESZÉLGETÉS A CSAK A SZÉL CÍMŰ FILMRŐL

SZERKESZTETTE: GYŐRI ZSOLT

A kerekasztal-beszélgetés résztvevői: Erős Ferenc szociálpszichológus (PTE BTK Pszichológiai Intézet, moderátor), Lénárd Kata pszichológus (PTE BTK Pszichológiai Intézet, Bátor Tábor Alapítvány), Bigazzi Sára szociálpszichológus (PTE BTK Pszichológiai Intézet), Bogdán János képzőművész (KuglerArt Szalon Galéria), valamint Heindl Péter, jogász és történelemtanár. [1]

Erős Ferenc: Kerekasztal beszélgetésünk témája Fliegau Benedek *Csak a szél* című 2011-ben készült filmje, amely több díjat, többek között Berlinben Ezüst Medve díjat nyert, és elég nagy visszhangot váltott ki Magyarországon és külföldön egyaránt. Erről a filmről egyáltalán nem könnyű beszélni, mély érzelmeket vált ki a nézőből, és több szempontból is nagyon súlyos kérdéseket vet fel. Mindannyian tudják, hogy a film megalkotásának apropója a Magyarországon 2008 és 2010 között sorozatban elkövetett cigánygyilkosságok volt, amelyeknek 55 áldozata volt., köztük 6 halálos áldozata. Jelenleg 4 elkövető ellen folyik évek óta per [amelyben azóta első fokon megtörtént az ítélethirdetés]. Ennyit a szomorú tényekről. Először azt kérdezem tőletek, hogy ez a film szerintetek mennyiben különbözik a szokásos ábrázolásmódoktól a cigányság reprezentációjának ismertebb formáitól. Sárához fordulok, aki szociálpszichológusként sokat foglalkozott a cigányság társadalmi reprezentációjával.

Bigazzi Sára: Szerintem a két évvel ezelőtti konferencián egy, szintén a cigányság filmbeli reprezentációjával foglalkozó szekcióban Katával beszélünk arról hogy micsoda filmtermés van a cigányságról, és, hogy minél kommerszebb egy film, annál inkább sztereotípiákkal dolgozik. Ezen filmek tapasztalata szerint egyrészt létezik egy szabadságvágyó és a társadalmi rendszer kritikájaként megjelenő cigánysággép, másrészt a „lop-csal-hazudik” típusú cigány-kép a filmekben. A *Csak a szél* más, ebben a filmben azonosulunk a főszereplőkkel, hiszen a film során végig őket követjük, a hátukat látjuk, ahogy mennek, de azt nem tudjuk, hogy a mi hátunk mögött ki van. Azonosulunk velük, éppen ezért fenyegetettséget is érzünk.

Erős.F.: Elhangzott egy kulcsszó, a fenyegetettség. Ezt ti hogy élitek meg? Mit gondoltok a filmből sugárzó fenyegetettségről?

Heindl Péter: Én régóta cigányok között élek, abban az értelemben mégis kívülálló vagyok, hogy engem nem ér fenyegetettség, csak a barátaimat és a környezetemet. Őket viszont folyamatosan, és itt nem feltétlenül csak arról van szó, hogy az embernek állandó halálfélelme van, de félni kell a gyakran ok nélküli rendőri atrocitásoktól és meg kell tanulni együtt élni az állandó kirekesztettség érzésével. A gyilkosságok idején ugyanakkor a fenyegetettség érzése egészen konkrét volt, a faluk végén élő cigányok közül többen házaik eladásáról beszéltek itt Baranyában is.

Bogdán János: Én azt gondolom, hogy még ha nem is ismerjük az összes konkrétumot a történetek kapcsán, akkor is lehet érezni a levegőben, hogy most milyen idők járnak. Tapintani lehet a gyűlöletet és a kiábrándultságot.

Lénárd Kata: Ez a fenyegetettség-érzés pszichológiai-pszichoanalitikus szempontból megközelítve, zsigeri szinten működik. Többek mondták, de magamon is tapasztaltam, hogy szomatikusan elkezdett fájni a fejük, a hasuk a moziban. Egyszerűen testi, vegetatív szinten működik a film, testi tüneteket produkálva éljük át a fenyegetettség-érzést ebben a filmben. Ez nyilván nem egy intellektuálisan reflektált értelmezése a filmnek, de szerintem ez a reflektálatlan testi érzet az, ami átélhetővé teszi a fenyegetettséget.

Bogdán J.: Épp mondani akartam, hogy én nagyon rosszul éreztem magam ezekben az időkben anélkül, hogy tudtam volna, hogy mi történik. Minden erőmmel beleástam magam az alkotásba, hogy élhető, pozitív energiákkal vegyem magam körül, mégis egy szinte megfoghatatlan sötét erő, gonoszság sugárzott azokban az időkben, ami testi fájdalmakat okozott, emellett lelkiileg is elviselhetetlen volt.

Erős F.: Arról beszélgettünk még a kerekasztal előtt, hogy miként reprezentálja a csoportot ez a film, és olyan szavakat találtunk, mint kiszolgáltatottság, aktivitáspasszivitás, túlélés, túlélési stratégiák, ahogy például az az anya próbál minél kevésbé részt venni a konfliktusokban, távol marad a verekedésektől. A kislány az iskolai megerőszkolási jelenetben ugyancsak kívülálló marad. A maga módján a kisfiú az, aki aktívan próbál valamilyen túlélési módot találni, épít egy bunkert és berendezzi azt, végső soron mégis azért teszi, hogy elmenekülhessen a valóság elől. Ez az egész túlélés-probléma nagyon izgalmas és megdöbbentő ebben a filmben. Mit gondoltok ezekről a végső soron kudarcra ítéltetett különböző túlélési technikákról?

Bogdán J.: Igazából két dolog között választhatunk: kivonulok, és nem vagyok része ennek az egésznek, vagy a magam szintjén, mint a kisfiú, megpróbálok valamit tenni. Elvileg befejezhető úgy is a történet, hogy a kisfiú megmenekül, és ezzel a rendező ott teszi le a voksát, hogy igen, aktívnak kell lenni. Akik kivonulnak és passzívak maradnak, ők lesznek áldozatok.

Bigazzi S.: Érdekes, mert az anyuka jár dolgozni, a nagylány iskolába, teszik a dolgukat és a közösséggel is kapcsolatot tartanak. Egyedül a kisfiú az, aki iskolát kerül, aki nem az „elvárt” szerint cselekszik. Végső soron az is egy lehetőség a túlélésre, hogy visszautasítom az elvárásokat. Ebben a tekintetben a rendező tényleg ad egy olyan alternatívát, hogy lehet, hogy az elvárások visszautasítása még akár a megfelelő stratégia is lehet, a kisfiú lehet, hogy valahol ott van az erdőben és megmenekült.

Lénárd K.: A néző, vagyis mi, ezt szeretnénk hinni. Hinni az ő túlélésében. A film vége, ez a lebegtetés, hogy nem tudjuk pontosan, száz százalékosan mi történik, párhuzamos azzal a kiszámíthatatlanság-érzéssel, amit a szereplők átélnek. Ezzel a kiszámíthatatlansággal, a kiszámíthatatlanság feszültségével engedi el, pontosabban tartja fogva a nézőt. A túlélési stratégiákra visszatérve, az, hogy mit tekintünk aktívnak, passzívnak az nagyon érdekes. Ez egy paradox, csapdahelyzet. Arról, amiről Sára és János beszélt az előbb, eszembe jut, hogy a kisfiú túlélésének záloga végülis az, hogy nem felel meg az elvárásoknak. A „legális”, „legalizált” elvárásoknak amelyeket pont azok képviselnek, akik az életükre törnek. De nem hiszem, hogy itt a konkrét túléléstről van szó, a kisfiú ugyanolyan áldozat, ez szerintem nem vita tárgya köztünk.

Bogdán J.: Rendben van, hogy alternatívát jelent a munka és az iskolába járás, de a rendőr párbeszédében az is előjön, hogy mindez nem elég. A lényeg pont az, hogy a gonoszság a törvényesség látszatával tud a legnagyobb határfokon működni. Hiába felelek meg az elem állított követelményeknek, ha az senkit nem érdekel. Itt szerintem nincs ellentmondás azzal, amit az előbb mondtam: igen, reagálni kell, de nem biztos, hogy úgy, ahogy a többség elvárja. Nem biztos, hogy azt a fajta törvényességet, rendszert kell elfogadnom, és azon belül szólnom, léteznom és bizonyítanom, amit ők tesznek elem. Hiszen ez az egész csak egy játék, ami arról szól, hogy a gyűlöletet és a pusztítást törvényesnek tüntesse fel, úgy állítsa be mintha az igazság része volna. Így dicsőülnek meg a gyilkosok, akik megteszik azt, amire sokan csak gondolni mernek. Így válik a gyűlölet bátorsággá, a gyűlöletet szítók ideológiája pedig így lesz maga a törvényesség. Szerintem ebben a filmben ez a csapdahelyzet van kimondva, és az, hogy ebből ki kell

jönni.

Lénárd K.: Az is túlélési stratégia, amit az apa mond a Skype beszélgetésen. Arra kéri a családját, hogy húzódjanak meg, csukják be az ablakokat és az ajtókat. Ugyanezt a stratégiát képviseli a kislány akinek –vegyük észre, nincs neve, nem tudjuk megszólítani, nem tudunk hogyan utalni rá), amikor végig csendben van az öltözőben, miközben a másik lányt megerősszakolják. Sűrítve úgy néz ki tehát ez a túlélési stratégia, hogy akkor élhatsz, ha néma maradsz, ha mindent elviselsz. Ugyanerre játszik rá az alamizsnarendszer. Amikor ruhákat kap az anya a hölgytől, aki kiviszi őket a közmunkára, nem olyan segítséget kap, ami kiemelné ebből a rendszerből. Az alamizsnarendszer olyan helyzetben kínál lehetőséget a túlélésre, amiben a kiszolgáltatottak arra kényszerülnek, hogy csendben maradjanak. Szerintem a kisfiú ismeri fel ennek az egésznek az elhibázottságát. Azt a bunkert nem csak magának építi, hanem az egész családnak, berendez egy másik világot: tükör a testvérének, van ott hajgumi, szemfesték, még körömlakk is.

Heindl P.: Hadd tegyek hozzá valamit a fiú-lány szerepek kettősségéhez, amit a film észrevesz és érzékenyen ábrázol. Nekem azért tetszett ez a megkülönböztetése a fiúknak meg a lányoknak, mert azokban a dél-dunántúli falvakban, ahol dolgozom, az a tapasztalatom, hogy a nőknek megvan a hagyományos szerepük. Gyereket szülnék, akiket föl kell nevelni, gondoskodni kell a családról. Az iskolában a kislányok alapvetően jól viselkednek, merthogy neki meg kell felelni a közegnek, és hogy egyszer majd ő is föl tudják nevelni a gyerekeit, jóban kell lenni mindenkivel, kerülnie kell a konfliktusokat. A fiúknak viszont nincs ilyen szerepük. Az iskola a többségi társadalom közegére készült és ezt a roma fiúk megérik. Az iskolába bekerülve egy olyan versenybe kényszerülnek bele, amelyben nincs esélyük. Az iskolakerüléssel tulajdonképpen megpróbálnak funkciót találni maguk számára. A filmben szereplő srác ezt meg is találja, amikor bunkert épít a családjának, ezzel értelmet talál saját, társadalmilag funkciótlan létének.

Erős F.: A másik ilyen nagy téma a filmben a kiszolgáltatottság, például Rigó már említett kiszolgáltatottsága a közmunkán és az alamizsna, amit a munkavezetőtől kap. Ugyanígy a kislánynak a kiszolgáltatottságáról is beszélhetünk abban a jelenetben, amikor hamarabb bemegy az iskolába, hogy tanuljon és a telefonját feltöltse. Megjelenik a pedellus, és azt sugallja a film, mintha valamilyen szexuális abúzus készülődne, vagy legalábbis szexuálisan kiszolgáltatott a kislány. A film több helyen is érzékelteti ezt a fajta többszörös kiszolgáltatottságot és társadalmi közönyt, ami persze sokkal több mint

közöny, talán ha valamelyik trauma-koncepcióban gondolkodnánk, azt mondhatnánk ez a „közöny” a harmadik, a cinkosok közt a néma, aki asszisztál egy trauma létrejöttében. (ami nem csak közöny). Agresszív ez a közöny, mint például abban a jelenetben, amikor a buszmegállóban vár a kislány, a busz pedig tíz méterrel odébb áll meg, a lánynak pedig utána kell szaladni. Ezek az emberek még sokkal jobban kiszolgáltatottak, mint akik egyébként a társadalom peremén élnek. Mindez egy sor olyan kérdést vet fel, amit az attitűdök kérdésének nevezhetünk. Itt van a többségi társadalom attitűdje, ami többféleképpen kifejeződik ebben a filmben: például az alamiznaadásban, vagy abban, amit a rendőrök mondanak: ennek a gyilkosságnak üzenetértéke van, ami most nem jó helyre ment. Másrészt pedig a kisebbség, a kiszolgáltatott csoportoknak is vannak attitűdjeik, és ott is többféle attitűd mutatkozik meg a csoporton belül. Sára, te erről mit gondolsz mint szociálpszichológus?

Bigazzi S.: Visszautalnék a buszmegálló jelentre, mert engem nagyon megmozgatott. Különböző szintű agresszivitások vannak, akár a közönyben, akár pedig a viselkedésben és a gondolkodásban. Kimondjuk-e mit csinál a buszsofőr, teszünk-e ellene vagy elfogadóan hozzászokunk? A kislány hozzá van szokva, mert felszáll a buszra, és egy pillanat alatt a történet folytatódik. Vannak azonban azok a dolgok, amikhez nem lehet hozzászokni. Kell-e hozzá gyilkosság, hogy azt mondjuk „Húha”, vagy elég, ha a busz tíz méterrel arrébb áll meg ahhoz, hogy feltegyünk magunknak bizonyos kérdéseket.

Bogdán J.: Bevallom, valahol minden szereplőben megtaláltam magam, még a gyilkosokban is. Lényegében minden szereplőnek van valami igazsága. Ezt ilyen szemmel is kell nézni, mert egy értelmes kommunikáció azzal kezdődik, hogy megismerem a másiknak az igazságát, még ha nem is fogadom el teljes igazságként. Ez nyit kaput a másik emberhez, ez teremti meg azt a bizalmi viszonyt, ami miatt meg fog hallgatni. Ha elhitem magammal, hogy a másiknak semmiben sincs igaza, akkor nem fogok tudni vele kommunikálni. Lehet, hogy nincs végső igazsága, de valahol igaza van, vagy sértettsége, félelme van, amit meg kell értenem. Nem szabad elhallgatni, hogy a cigányság egy rétege kritikán alul él, ami leginkább a hozzáállásukból fakad. Ugyanakkor sokan azt várják, hogy valahogy önerőből tornásszák fel magukat, és majd ha ez megtörtént észrevesszük őket. Hiányzik azonban egy láncszem, mégpedig azok, akik odamennek, befektetnek, tanítanak, adnak. A legszimpatikusabb ebben a filmben, hogy úgy van megcsinálva, mintha a rendező ott lenne közöttük, és végigélné ezeket a szituációkat: nemcsak bemegy ezekre a koszos helyekre, de a szereplők mögött megy, tesz egy gyönyörű gesztust azzal, hogy mögéjük áll, jelezve: én nem élem azt, amit ők

élnék, viszont végigmegyek a nyomukban.

Heindl P.: Attól zseniális ez a film, és attól olyan visszafojtott a feszültség, mert tényleg mindenki azt a szerepet játssza, amiben él, és ennek gyilkosság a vége. Ami ebből a filmből szándékosan ki van hagyva – és gyakran az életből is szándékoltan ki van hagyva – az a szolidaritás. Abszolút mindenki csak a saját szemszögéből hajlandó nézni az eseményeket, csak a saját érdekeit érvényesíti, már amennyire tudja. Persze, hogy minden oldalról vannak sérelmek, mégpedig jogos sérelmek, de a szolidaritás talán azoktól várható el a legkevésbé, akik a legsértettebb pozícióban vannak, a teljesen kilátástalanoktól, a tulajdonképpeni halálraítéltektől. Ha nincs semmiféle melljük állás, akkor ez a vége. Ennek a filmnek a feszültség a legnagyobb erénye, amit azzal teremt, hogy mindenkit saját magaként mutat be.

Erős F.: Gondolom, sok mindenkiben felmerültek kérdések, gondolatok. Arra bátorítok mindenkit, hogy szóljatok hozzá az eddigiekhez és mondjátok el, mit gondoltok a filmről!

Dés Rita (klinikai szakpszichológus): Ahhoz szeretnék kapcsolódni, amit a kétféle viselkedésről mondtatok: amit egyfelől az anya, a lánya másfelől a kisleány jelenít meg. Különbséget tettek az alávetettség, a többségi társadalom elvárásaihoz való igazodás technikája és a kisleány túlélési stratégiája között, aki nem fogadja el az elvárásokat és szabályokat. Szerintem viszont nincs ilyen kettősségről szó a filmben, merthogy ezekben az élethelyzetekben, a nagyon leszakadt, gettósodott és kirekesztett falvakban élő cigányok számára nem valós az az alternatíva, hogy vagy integrálódasz, vagy beintesz. A többségi társadalom részéről ugyanis nincs fogadókészség, ezek az emberek egyszerűen láthatatlanok, nem léteznek. A megerőszakolás-jelenetben szerintem a kisleány nem azért nem csinált semmit, nehogy bajba kerüljön, hanem mert pontosan tudta, hogy ő nem látszik, nem létezik. Nem látszik se azoknak, akik megerőszakolják a másik lányt, se a lánynak. Szerintem a film egyik legfontosabb üzenete az, hogy ma Magyarországon a cigányok olyan mértékig kirekesztettek, hogy a többség számára szinte már nem is léteznek, vagyis teljesen mindegy akarnak-e integrálódni, vagy nem, mert nem tudnak. Ebben a tekintetben is sokatmondó az a totális érdektelenség, ami a cigánygyilkosságokat követi. Évek óta folyik a per, senki nem tud róla semmit.

Erős F.: A film végén három áldozatot látunk, és nem tudjuk, mi történik a kisleánnyal, de bizonyos értelemben ez nem is lényeges, mert a film végső üzenete az, hogy túlélési stratégia ide vagy oda, kiterítenek úgyis. Ez azonban nem mond ellent az eltérő stratégiák meglétének, annak tehát, hogy egyesek megpróbálnak kívül maradni, a család más tagja

a maguk módján és eszközeivel integrálódni szeretnének: a kislány rendszeresen jár iskolába, angolul tanul, nyilván azért, mert Kanadába készül. És mindezt annak ellenére teszi, hogy ott van az a rettenetes tanárnő, aki úgy beszél a kíváncsiságról, hogy közben mindenki elalszik. Ez csak egy kis epizód a filmben, de nagyon jellemzően mutatja a pedagógus teljes érdektelenségét és közönyét.

Lénárd K.: Egyetértek azzal, ami a láthatatlanságról vagy hallhatatlanságról az előbb elhangzott. Én is erre gondoltam, amikor megjegyeztem, hogy a lánynak nincs neve, nincs identitása, nem tud megjelenni a saját nevével. Megszólíthatatlan, láthatatlan – mintha a buszsofőr se venné észre, hogy ott áll a megállóban... De vajon egy film, amelyik láthatatlan és hallhatatlan, mások által létezőnek el nem ismert emberekről szól nem-e pont ezért helyez különösen hangsúlyos felelősséget a nézőre, aki végső soron nézőként maga válik tanúvá. Hasonló dolgok történnek a terápiás helyzetben is, ahol traumatizált emberek számára a terapeuta azért is kell, hogy legyen egy tanú, aki érvényesként fogadja el a fájdalom meglétét.

Bigazzi S.: Én is fontosnak tartom, hogy a film tanúnak szólítja a nézőt, és azt is, hogy hiányzik a filmből egy aktív hős. Folyamatosan körbefordulunk, de a megmentő szerepe hiányzik, nincs megmutatva a kiút. Tehát valójában nem csak tanúnak szólít, hanem cselekvésre is szólít. Megérteti veled a fenyegetettséget, és nem ad megoldást, hanem azt mondja, hogy tessék, kezdjél vele valamit.

Bálint Katalin (pszichológus, Utrechti Egyetem): Sárára reflektálnék. Nekem azért volt nagyon érdekes ez a film, mert nem csak hogy aktív hős nincs benne, hanem története sincs. Teljesen hiányzik egy narratíva, ami segítene nekünk értelmezni ezt az egész állapotot, jelenséget, tragédiát. A film eseményei nem igazán következnek egymásból okozatilag, akár teljesen más sorrendben is láthatnánk a gyilkosság előtti statikus szereplői helyzeteket. Ehelyett csak egy ilyen zsigeri, mindenféle mentalizáció vagy értelmezés nélküli, testi élményt nyújt a nézőnek.

Bigazzi S.: Valójában minden a filmen kívül történik az utolsó pillanatig. Mégis ott van, és ettől még jobban beszűkül a tér, mert tudod, hogy valami történt előtte, tudod, hogy ott állnak készenlétben a gyilkosok, és hogy ez egy állapot, nem narratíva, és innentől kezdve még jobban fenyegető és szorongató.

Lénárd K.: Igen, és a kiszámíthatatlanság szorongását éli át a néző, és talán részben ez az, ami nem engedi, hogy ne érezze magát megszólítottnak. Ez az az érzés, amelyet többen a testünkkel éreztünk. Aztán, hogy – ahogy Sára mondja –, milyen aktivitásra szólít fel, egy

másik kérdés.

Győri Zsolt (filmesztéta, Debreceni Egyetem): Az iménti hozzászólások még inkább megerősítettek abban a hitemben, hogy a néző szerepe ebben az egész történetben a főszerep. Úgy gondolom, hogy itt a filmkép elsődlegesen nem esztétikai-művészi forma, vagy egységes, teljes, lezárt narratívát kommunikáló médium, hanem morális kategória. Legyenek a reakcióim akár zsigeriek-testiek, akár intellektuálisak, a lényeg, hogy reakcióra vagyok készítetve. Részesévé válok valaminek, ami a befogadás során az enyém is lesz. És akkor is az enyém marad, amikor a filmképek már nem peregnek. Tulajdonképpen ez a film a filmképen túlra, a valóságra mutat. És ebben a képen túli valóságban már mindig a saját erkölcsi felelősségem, hogy a vakot és süketet játszom, vagy meglátom a láthatatlant és meghallom a hallhatatlant. Számomra a film „társadalmi tette” az, ahogy a filmképben életre hívja a morális felelősségtudat pozícióját.

Bogdán J: A rendező előző filmjeiben is az tűnt fel nekem, hogy végigjár dolgokat, nagyon hitelesen, szépen és pontosan leírja kivel mi van, de megoldást nem kínál. Ez a helyzet a mostani filmjével is. Sok mindent végiggondolhatunk általa és sok minden megfogalmazódhat bennünk, de megoldás nincs. A megoldás itt is inkább egy kérdésfeltevés, egy félmegoldás, hogy ebből az egészből ki kell jönnünk és meg kell látnunk: nem csak beszéd van, hanem van hallgatás, nem csak erények vannak, van romlottság is, és hogy ez mindenkinél így van.

Erős F.: Ha egységes elbeszélése nincs is, de szubnarratívái vannak a filmnek, ezekre szeretnék rákérdezni. Például, elég érdekes a disznó melléktörténete, és ennek a szimbolikus jelentéséről is sokat vitatkoztunk. A disznó az egyedüli, aki túlélte az előző gyilkosságot, megszökött, de aztán lelőtték, és a kisfiú temeti el. Egy másik érdekes mellékszál a filmben, mondjuk a papa és a lány viszonya, ahogyan megkérdezi a Skype-on, hogy „Felcsináltak?”, majd amit ezután mondanak egymásnak. Sokféle történet vagy történetcsíra van a filmben.

Lénárd K.: Akkor beszélek a disznóról. Sára vetette föl, és ez tényleg érdekes, hogy a Lakatos családból egyedül a disznó maradt életben, majd elkezdett vándorolni, és van egy igen fontos mondat, hogy „a cigányok nagyon félnek tőle”. Szerintem ez a disznó a félelem és a fenyegetettség megtestesítője. Én azt remélem, hogy amikor a kisfiú eltemette, valami félelmet temetett el, de ez nyilván az én vágyam, értelmezésem.

Székács Judit (pszichoanalitikus, London): Sokféleképpen lehet érteni ezt a disznót. Azt hiszem, a filmben azt mondják, hogy azért félnek tőle, mert úgy sír, mint éjjel a gyerek.

Ebben nagyon sok minden van. Benne van a mások bűntudata, a félelem, a kiszolgáltatottság egésze. Én pszichológusként annyit tennék hozzá a korábban elhangzottakhoz, hogy szerintem akkor lehet kezdeni valamit a másik valóságával, ha az ember valahogy be tud jutni a másik terébe, ha valami megélhetővé válik belőle. Az, hogy a dolgokról nem lehet azonnal okosakat mondani, hanem először egy zsigeri együtthangzás jön létre a másikkal, mi terapeuták nap mint nap megéljük a rendelők világában. Szerintem ez a dolgok természete. A valóságérzék kialakulása, a kommunikáció megindulása, a dolgok értelmessé válása, az én-élmény megszólalása mindig a zsigeri-testi tapasztalat nyomán következik be.

Kiss Kata (CEU): Én a filmes fenyegetettség megalkotásával kapcsolatban szeretnék kérdezni. Az egész film egy kiterjesztett *suspense*, hiszen tudjuk mi fog történni a szereplőkkel. A halottasházban játszódó epilógust megelőző, és a „csak a szél” mondat elhangzását követő jelenettel kapcsolatban szeretnék kérdezni. Egy barátommal néztem a filmet és a film után azonnal azt kérdezte, hogy miért nem álltunk meg ott, hogy „csak a szél”. Egy ilyen lezárás szerintem is döbbenetes fenyegetettség-érzetet hagyott volna a nézőben. Hogy látjátok, milyen funkció, illetve diszfunkciói vannak a támadási jelenet direkt reprezentációjának? Illetve mennyiben lenne más a film, ha mondjuk azzal a mondattal fejeződne be, hogy „Nyugodtan aludjatok, csak a szél”?

Bigazzi S: Én nem tudtam, hogy mi lesz a vége. Amikor először láttam, annyit tudtam egy barátnőmtől, hogy tulajdonképpen nem történik semmi a filmben, csak a fenyegetettség. A fenyegetettség egészen a „csak a szél” mondatig tartott, utána lettem fizikálisan rosszul. Tehát egy dolog, hogy tapasztalod a fenyegetettséget és a bizonytalanságot, de a fizikális rosszulléttel megtapasztalod ennek a következményeit is. Ha annál a mondatnál van vége, akkor az egész megmarad a fenyegetettség szintjén.

Bogdán J.: Szerintem nagyon jó, hogy nem lett ott vége. Számomra pont az volt a legerősebb része a filmnek, hogy már szinte nem vesszük komolyan az egészet, hisz „csak a szél”, és akkor hirtelen ott van az erőszak. A gyilkosság nem másodlagos. Akkor is abba lehetett volna hagyni, amikor a gyilkosságok után elesik a kisiú és megfordul a gyilkos. Vagy amikor elfordul a férfi és az arcán nyugalom látszik, mintha ezzel jelezné, hogy eltalálta a kisiút. Viszont az utolsó jelenetben visszajött a remény, mert nem láttuk a halottak között a gyereket. A remény miatt kellett az az utolsó jelenet.

Heindl P.: Ha mindez nem történik meg a valóságban, ha nem lenne hat halott és ötvenöt sérült, akár ott is vége lehetne a filmnek, mintegy figyelmeztetve a helyzet komolyságára,

és felkészítve a lehetséges erőszakra. De a történetek ismeretében nincs más megoldás, könyörtelenül meg kellett mutatni a történeteket

Bíró Júlia: Szerintem azért nem érhet véget a film annál a mondatnál, hogy „aludjatok nyugodtan, csak a szél”, mert ebben az esetben egy erősen védekezésre épülő, modern befogadói stratégia nyert volna megerősítést, az a mentalitás, aminek következtében egyre kevésbé keresünk bármilyen fajta igazságot amögött, amit látunk vagy hallunk. Jelen állapotban a befejezés az értelmiségi nézőpont kritikája. Ha ugyanis a gyilkosság nem a szemünk előtt történne, ha nem látnánk a halottakat, akkor úgy jönnénk ki a moziból, hogy ez egy film a fenyegetettség érzéséről szól arról, ahogy valakik ebben a fikcionalizált, de referencializálható világban érzik magukat. Csupa ilyen szakszóval védekeznénk. Szerintem tehát nagy különbség van a félelem érzése és aközött, hogy ennek van fizikálisan megfogható következménye, három ember eltagadhatatlan halála.

Lénárd K.: Az „okos” pszichológiai szakszavak is a védekezést szolgálják. Valójában amit itt most művelünk, ez a kerekasztal, a filmről való tudományos beszéd, az értelmezés szükségessége is a fájdalomunk, szégyenünk, szorongásunk elleni védekezés.

Kiss K.: Azért nem értek egyet azzal az érveléssel, amit itt a kerekasztal résztvevői és az előző megszólaló mondtak, mivel itt tudtuk előre a történetet. Itt valóban meghaltak emberek, ismertük a végkifejletet, megvoltak a főszereplőink, tehát bennem semmiféle védekezési mechanizmus nem működött, totálisan ki voltam készülve, amíg eljutottunk odáig, hogy „csak a szél”. A gyilkosságok megtörténte nem lehet kérdéses, hiszen itt a valóság megelőzte a filmet. Én a gyilkosságok megmutatásának legitimitását kérdőjelezem meg, mert úgy érzem, feloldhatatlan feszültség maradt volna, ha a „csak a szél” mondat után van vége a filmnek. Felvetésem tehát alapvetően filmes szempontú: nekem dramaturgiailag nagyot ütött volna, ha azon a jeleneten mi nem lépünk túl egy olyan – rossz értelemben vett – feloldódás vagy levezetés következtében, ami gyilkosság konkrét vizuális megmutatása hozott.

Bigazzi S.: Nem elég az, hogy egy filmben megnézzük azt, hogy vannak fenyegetett emberek. Folyamatosan tudatosítani kell a fenyegetettség következményeit. Úgy érzem, a film ezt megteszi. Azzal viszont nagyon egyetértek, hogy tanúként szólítja meg a nézőt, cselekvésre szólít, felelőssé tesz az iránt, ami körülöttes történi.

Lénárd K.: Még utoljára a film címére és a szóban forgó mondatra reflektálnék. Amikor először hallottam, nekem lágy, női mondatnak tűnt és azt érzem, mintha így védené meg az anya gyerekeket attól a tudástól, hogy meg fognak halni. Valami mély anyai érzés ez,

hogy ha már vége van és esélytelenek vagyunk, akkor úgy haljunk meg, hogy egy jóságos hazugsággal lelket öntök belétek. És amit említettél, hogy tudtuk, hogy mi lesz a vége, és hogy kikészültél, ez teljesen rendben van. De más dolog tudni meg érezni, hogy érzel egy tudásról valamit, tudsz egy érzésről valamit, vagy pedig érezve érzed.

Kiss K.: De ha megáll a film annál mondatnál, akkor ez a fenyegetettség-érzet a jelenben maradt volna, míg így egy kicsit a múltbeli események feldolgozása lett, és a gyilkosság ábrázolása mintha ezt a fenyegetettség-érzetet csökkentette. Nem azt mondom, hogy így rossz a film, nem adekvát, jó, de mégiscsak.

Bogdán J.: Bocsánat, szeretnék még valamit mondani az előzőhöz. Nagyon szimpatikus a kisfiúban, hogy jó akar lenni, és megőrzi a reményt, amikor visszautasítja a fegyvert. Nem ítélni akar, hanem a jóságban látja a megoldást. Sőt még azt is hajlandó vagyok elfogadni, hogy a gyilkosok elhitték, hogy tettükkel, az üzenet-értékű erőszakkal jót tesznek. Tehát még az ilyen szélsőségesen rideg és törvénykező gondolkodásmód, az ideológiai gyilkosság szelleme is a jótettben talál maga számára igazolást. A kisfiú talán azért élheti túl az egészet, mert a jóság iránti aktív, kitartó hite erősebbé teszi mindenkinél, védetté teszi.

George Weisz (mérnök, London): Engem nagyon megrázott ez a film. Én 1939-ben, pár héttel a háború kitörése előtt lettem túlélő, amikor hat évesen elmenekültem Angliába. Tisztán emlékszem a magyarországi atmoszférára és azt éreztem, amit a filmben a kisfiú érez, a suttogásokat a hátam mögött, a tudatot, hogy üldöznek, mert más vagyok, hogy utálnak valami miatt, de nem tudom mi az. Én harcias ember vagyok, még Magyarországon egyszer véresen jöttem haza, mert összeverekedtem valakivel, aki a szemembe mondta, hogy más vagyok. Londonban rendszeresen bombáztak, de nem valami megmagyarázhatatlan irracionális indokból támadtak az életemre. Az tiszta dolog, amikor jönnek a bombák. Ha meg kell halni, akkor meghalok: ez a sors. Ezzel szemben a sorstalanság elviselhetetlen. El sem tudom mondani, mennyi nyomasztó érzés kavargott bennem, amikor kijöttem a vetítésről, mert azokat az érzéseket láttam a kisfiúban, amik bennem voltak hat-, hét-, nyolcévesen. Ezekre a borzasztó, megrázó érzésekre nincsenek szavak.

Bogdán J. Szerintem Ön mondta ki a legfontosabbat, hogy ez elfogadhatatlan. Én itt megpróbáltam bejárni egy gondolati kört, mert az ember stratégiákat keres, elgondolkodik, mit kell tegyen ahhoz, hogy elfogadják, szeressék. Ezeket a dolgokat fontos végiggondolni, mert sok minden lecsillapítható. Hiszek abban, hogy nem

mindenki lett dogmatikus és zárt világú, mert aki ilyen az a jó számára már érinthetlenné válik. Akik ezen az úton járnak, de még nem mentek végig rajta, azokban az emberekben még van fogékonyság. Ahhoz, hogy ezeket az embereket elérjük, fontos elfogadnunk, hogy van valami igazságmagja a gyűlöletüknek. Hogy meg tudjuk őket szólítani, ezt el kell ismerni. Nem igazat akarok nekik adni, csak elismerni az ő igazságukat, hogy ők is elismerjék az enyémet, és meglássák, hogy érveim tulajdonképpen a szeretet melletti érvek. Az ő problémája ugyanis pont az, hogy szeretetlenül egyre inkább bezáródik a dogmatizmusba és ha ellenségként közelítesz hozzá, csak felgyorsítod azt a folyamatot, amit voltaképpen vissza kellene fordítani.

Heindl P.: Ez a film arról szól, hogy nem sorsszerű, ami történt. Csak akkor az, hogyha tényleg totális részvétlenség uralkodik, és mindenki csak a saját kis igazát nézi.

Erős F.: Azt hiszem, hogy a film tényleg nagyon sok érzést váltott ki, és nem véletlenül merült fel a sors, sorstalanság kifejezés. Talán ez az, ami a kisfiú történetét rokonítja a Kertész-regény, a *Sorstalanság* hőisével. Egy ponton a kisfiú bebújik az ágy alá, hallgatja, mit mondanak a rendőrök, ő a tanú, aki, hogyha túléli, mint egyetlen túlélő elmondhatja mi történt. Ilyen értelemben a film a tanúságtételről is szól.

Árkovits Amaryl (pszichiáter, Pécs): Én nagyon nehezen gondolkodom a filmről, minden elismerésem, hogy tudatok róla beszélni. Tudományosan sem tudok hozzászólni, hogy miért fontos a vége, de azt elmondhatom nekem miért fontos. Egy mozdulat miatt. Arra a mozdulatra, gesztusra gondolok, amikor a boncmester felöltözteti a halottakat, mindenkire felhúzza a cipőjét, aztán leveszi a köpenyét, a gumikesztyűt, megáll egy pillanatra, és észreveszi a nagypapa hordágyról lelógó kezét. És fogja magát, jelmez nélkül, gumikesztyű nélkül, úgy mint egy ember egy másik embernek, és visszateszi a kezét a test mellé, ahogy a halottaknak illik. Nekem ezért fontos, hogy a film ott ér véget, ahol.

Máriási Dóra (PhD hallgató, ELTE PPK): Én most a beszélgetés kapcsán tudtam azt megfogalmazni magamban, hogy igazából ennek a filmnek se eleje, se vége nincs, merthogy ez a történet nem kész narratíva. Furcsán fonódik össze a film valósága a kontextussal, és ezt nem tudjuk kettéválasztva nézni, megélni és értelmezni. Éppen ezért lehetséges az a zsigeri élmény, amivel kijövünk, mintha azonosulnánk a sebzettséggel, vagy egyfajta büntudattal, szégyennel. Számomra az, hogy hol ért véget, biztosan nem lényegtelen, de sokkal inkább az a fontos, hogy nem ért véget.

Erős F.: Ahogyan Dóra fogalmazott, ennek a filmnek se eleje, se vége, és ez a helyzet a mi beszélgetésünkkel is. Eleje ugyan volt, de vége az nincsen, mert bármédig lehetne folytatni. Abban talán mindannyian egyetértünk, hogy a társadalmi érdektelenségről, közönytől szól a történet. A kérdés az, hogy a film mennyiben segíthet hozzá minket, értelmiségieket is, hogy ne csak ezt az alamizsna-attitűdöt vegyük fel, hanem valamilyen módon aktívan cselekedjünk. Köszönöm, hogy itt voltatok.

Jegyzetek

[1] A kerekasztal-beszélgetés Pécsen, a IV. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia keretén belül, 2012 november 23-án zajlott. Köszönet a résztvevőknek és a szervezőknek a szöveg közléséhez nyújtott beleegyezésükért. Külön köszönet Hubai Gergelynek a hangfelvételért. A szöveg a debreceni ZOOM filmelméleti és filmtörténeti sorozatban (Debreceni Egyetemi Kiadó) is publikálásra kerül.

„CSAPDA”

BESZÉLGETÉS SIPOS ANDRÁS FILMJÉRŐL

SIPOS ANDRÁS – LAKI ÉVA – KULCSÁR GABRIELLA

„Egy szélhámos önvallomása” – ez az alcíme Sipos András dokumentumfilmjének, mely előrevetíti a csábítás és önsajnálát álarca mögé búvó csaló képét, akinek életébe egy különleges szakaszban nyerhetünk bepillantást: börtönből való szabadulása előtti hónapoktól kezdve röviddel a szabadulását követő időig. A 2008-2010-ben készült Csapda című film bemutatása után a rendező, Sipos András, illetve a dokumentumfilm főszereplőjével a börtönben pszichológusként foglalkozó Laki Éva osztotta meg élményeit, tapasztalatait a hallgatósággal a filmről és annak hősről. A beszélgetést Kulcsár Gabriella kriminológus vezette.

Kulcsár Gabriella: András, kérlek, meséld el, hogyan kerültél kapcsolatba Á. Péterrel, a film főszereplőjével!

Sipos András: 2007 decemberében lehetőséget kaptam, hogy az Állampisztai Országos Büntetés-végrehajtási Intézetben filmet készítek a helyreállító igazságszolgáltatás keretében létrehozott foglalkoztatási projektekről. Ekkor ismertem meg Pétert, aki az intézet történetéről írt és rendezett a fogvatartottak által előadott színművet. Az előadás után beszélgettünk és egy igen ambiciózus, kreatív fiatalembert ismertem meg. Olyan energiával és odaadással végezte feladatát, ami egy hivatásosnak is becsületére vált volna. Annyit tudtam meg elítélésének körülményeiről, hogy egy autóbaleset következtében omlott össze élete. Végzős medikusként állapotos menyasszonyával karambolozott, aki életét veszítette. Ezután siklott félre élete. A fiú őszintének tűnt, aki büntetése letöltése után lezárja bűnöző életmódját. Egy újabb lehetőség (dokumentumfilmes pályázat elnyerése) arra készítetett, hogy Péterről egy sors-követő filmet készítek. Egy esztendővel az első találkozás után kezdtem az új film – a *Csapda* – felvételeit.

Kulcsár G.: A film érdekes ívet követ. Pétert, a főszereplőt ugyan fogvatartottként ismerjük meg a filmben, az első percekben mégis olyan helyzetekben találkozunk vele, melyek szimpátiát kelthetnek bennünk iránta. Tanúi lehetünk, ahogy Péter karácsonyi színdarabot rendez, amely a többi rab számára értelmet és meghatott pillanatokat csempész a börtönhétköznapokba, majd egy istentiszteleten láthatjuk, ahol a Bibliából

olvas fel, és ennek kapcsán a rendezővel folytatott beszélgetésében zárdában nevelkedett nagymamájáról és vegyes keresztény-zsidó vallási neveltetéséről mesél. Az ezt követő jelenetekben szimpátiánk akár már együttérzésbe is átfordulhat, amikor a fiatal, jó megjelenésű férfit a beszélőn látjuk viszont, ahova nem jött el egy családtagja sem, csupán egy kapcsolattartó, akinek elmondja, hogy nem akar haragot öccsével, és levelet küld neki. Ezután újabb snitt a rendezővel folytatott beszélgetésből, ahol Péter szabadulása kerül szóba, melynek kapcsán meghatóan részletezi, hogy mit is fog jelenteni a számára, ha végre kijut a börtönből. A kedvenc tárgyairól is hallhatunk: könyvekről, szép ruhákról és cipőkről, mobiltelefonokról és elveszett szerelmeslevelekről. Megtudjuk, hogy barátnője a börtönbe kerülése után röviddel elhagyta. A lelkünkben növekvő szimpátia és sajnálat egyvelege végső megerősítést kap, amikor Péter és a néző számára kiderül: a család nem fizette be a fiúra kiszabott pénzbüntetés összegét, amelyet így Péternek szabadságvesztésre átváltoztatva le kell ülnie, tehát továbbra is börtönben marad. A csalódottság pillanataiban kezd el a főszereplő részletesebben beszélni családjáról és gyermekkoráról, amelyből egy nem igazán akart és nem eléggé szeretett kisfiú képe bontakozik ki. Péterrel való együttérzésünk tetőfoka ez, ahol önkéntelenül tolul fel bennünk a kérdés: „Vajon mit követhetett el ez a szegény fiú, vajon miért ül börtönben egy ilyen ember?” És ekkor következik a fordulópont. Egy bírósági tárgyalás részletét láthatjuk, ahol tételesen felsorolják elkövetett bűncselekményeit. Feketén-fehéren kiderül, a fiú csaló. A csábító, sármos fajtából való. Abból él, hogy mások bizalmába férkőzik, aztán pénzt és értéktárgyakat csal ki tőlük. Ettől kezdve képtelenek leszünk elnyomni azt a váratlanul feltoluló rossz szájízt, amely átértékeli az addig hallott történeteket, elbizonytalanítja a biztonságérzetünket, hogy mennyi is igaz abból, ami pár perce még együttérzést váltott ki belőlünk. Ahogy mállani kezd a hazugságokból összetoldozott vakolat, egyre inkább feltűnik, hogy Péter minden felelősséget igyekszik elhárítani magáról, és az önsajnálat kellemesen langyos tócsájában fürdik. Hirtelen más megvilágításba kerülnek az öccséről elhangzott mondatai: „... az öcsémmel próbálom most kijavítani a hibákat, amiket elkövettünk, elkövetett, elkövetett az élet...”. A csalása áldozatával kapcsolatban is kiderül, hogy az „rossz”, „elfuserált” ember volt, és ezáltal újból sikerül az önfelmentés Péternek, akit a film zárójeleneteiben szabadulása után közvetlenül – egy ismerőse végül kifizette pénzbüntetését, így előbb kijöhetett a börtönből –, majd egy hónap múlva látunk viszont lényegében változatlan helyzetben. Nem találja a helyét, az őt ért megaláztatásokról beszél. Csak egy dolog változott meg, együttérzésünk mértéke.

András, mennyire volt tudatos ez az építkezés? A film azt a folyamatot képezte le, amely benned is lejátszódott Péter megismerése kapcsán? Hogyan zajlott a munkafolyamat?

Sipos A.: Péter börtön-életének epizódjaival, cellatársainak bemutatásával kezdtük a munkát, majd felvételeket készítettünk a karácsonyra tervezett újabb színdarab próbáiról. A darab, melyet szintén a fiatalember írt, zenével, versekkel dúsított, egyfajta családi együttlétet, nosztalgiát felkeltő rövid játék volt. Ezt több fázisban, egészen a bemutatóig követtük.

Időközben főhősünkről újabb adalékok derültek ki a börtönpszichológussal folytatott beszélgetése után: nem volt medikus, nem volt menyasszonya és karambolja se. Sorozatos csalás és sikkasztás halmazati büntetéseként került a fegyintézetbe. Ezután került sor több négy szemközti beszélgetésre, mely során elmesélte gyerekkorát, családi hátterét, melynek lényege, hogy a szülők válása után helyzete labilissá vált, nem talált a családon belül olyan személyt, akivel azonosulni tudott volna, így került idősebb fiúk társaságába. Az éjszakai élet és a játék határozták meg életét a továbbiakban. Egy bírósági tárgyaláson azután tényszerűen kiderültek az évek óta halmozódó bűncselekmények.

2009 májusában lett volna feltételes szabadulásának napja, ám a régen várt szabadság nem következett be, mert a családja nem fizette ki a Péterre egy korábbi bűncselekménye miatt kiszabott pénzbüntetést, amelyet így szabadságvesztésre változtattak át – pedig az összeg eredetileg a család rendelkezésére állt. Újabb hónapokra zárult be a fiú mögött a börtönkapu. Ez mentálisan és egészségében nagyon megviselte. A szabadulás helyett kirótt újabb letöltendő és a vele járó letargia megváltoztatta Péter magatartását és a börtönben elfoglalt helyzetét. Rosszabbul, ellenségesen bántak vele az örök. Elveszített néhány kedvezményt, például nem dolgozhatott tovább irodalmi csoportjával. Másik nagy vesztesége, hogy addigi pártfogója, a nevelőtiszt, elhagyta az intézetet, és ezért megszűntek addigi kedvezményei is. Közben kapcsolattartó lettem – meglátogattam, csomagot küldtem, egyáltalán, egyfajta támogatói szerepet vállaltam, hogy valóban segítsen a filmen kívül is sorsának jobbra fordítását. Újabb tervek merültek fel szabadulása utáni életével kapcsolatban, például egyfajta jószolgálat vállalása. Híre érkezett, hogy színdarabját előadták más bv-intézetben is, ebből jött az ötlet, hogy a majdani szabadulás után hasonló munkát lásson el. Lényegében nyitva állt előtte a lehetőség, de végül a büntetés-végrehajtási illetékesek lemondtak közreműködéséről, mert újra a rendőrség látókörébe került, bár nincs tudomásom róla, hogy azóta megint elítélték volna.

Én felajánlottam a számára egy könyv megjelenését. Ha megírja börtönélményeit, megpróbálok találkozást szervezni egy kiadóval. Írt is néhány oldalt. Elolvastam, és nagyon szigorúan válaszoltam: „Meg akarja úszni a munkát. Ez iskolai dolgozat, amit bárki írhatott volna. Alibi.” Arra hivatkozott, hogy a cellában nem megfelelőek a körülmények. Zajonganak, nem hagyják gondolkodni. Ezt a tervet ejtették.

Íme az életrajzi vázlat részlete, amelyből látható Péter írásképe, mely jól tükrözi zaklatott, rapszodikus személyiségét (a hiányzó részek személyiségvédelmi okokból kerültek levágásra):

3. Születés /Budapest/ - Szülsz nem emlékszem mire. Most már tudom.
 dtl. isk. jótanácsadó, első menedzser
 Neumann János SZKI, programozó szakt. egyetlen didaktikus
 Első balhé, hitelügyintézés, Arabok, Nem volt per.
 Földeszi Szabó Endre könyvtár, könyvtáros, majd programozó
 Benedek Elek dtl. iskola, gyermekfelügyelő
 Kaffka Margit Gimnázium, oktatástechnikus, óraadó
 Procidencia Zrt. Pénzügyi tanácsadó tanfolyam + magánmodelláló + más
 Máv kórház, sterilizálóasszisztens, oncosonológus
 Baja kórház, sterilizálóasszisztens
 roadó magánban, mentor, alkalmi és/ vagy központosított
 elnöki elfoglaltságban napközni/tanulmányi rendszerezés
 de Bill Paul, stábos
 31 életévet három dolog jellemezte: az állandó
 vésés, ami ennél a nővel jelentek; magánból az
 ki emberekkel való érintkezés, ami perre vezetett

SIPOS ANDRIS

Ebből a rövid részletből is látható a számtalan és nagyon különböző irányú foglalkozásbeli próbálkozás Péter részéről a szakácstól a kórházi asszisztensig, könyvtárostól a programozóig. A filmben dokiként mutatkozik be, mint cellafőnök. Betegségekben való tájékozottságát – elsősorban saját betegségei tekintetében – igyekszik minden lehető alkalommal beszélgető partnere tudomására hozni: cukorbetegség, pacemaker, értágulás, alkalmi süketség és mindehhez társul a fáradékonyság, valamint egészségi állapota miatt minden fizikai munkától való eltiltás. Később kiderül, hogy a betegségek nagy része is csupán színjáték. Ami a fent említett szakmákat illeti, az egyetlen, amellyel bizonyíthatóan foglalkozott, a magánkorrepetálás, vizsgára, érettségire felkészítés. Utolsó ügye során egy mobiltelefont csalt ki tanítványától, melyet nem adott vissza és a szülő feljelentése nyomán került az ügy bírósági szakaszba. Találkoztam az őt

alkalmazó édesanyával. Jól szituált jogász, oktató, középkorú hölgyről van szó. Elegáns, választékosan fogalmazó asszony. Péterről váratlan indulattal beszél: arra szerződött, hogy fia tanulmányaiban segítsen, nem kérte rá senki, hogy beleszóljon a család életébe. Ragaszkodik hozzá, hogy a férfit letöltendő szabadságvesztésre ítéljék. Nem kaptam magyarázatot, vajon mi áll ilyen fokú haragja mögött. Az asszony meglepően hasonlít Péter édesanyjához, aki üzletasszony, választékosan öltözködő, koránál jóval fiatalabb külsővel rendelkező asszony. Vele is sikerült beszélmem, és kérdés nélkül elmondta, hogy azért nem látogatja fiát a börtönben, mert képtelen lenne elviselni a látványt: Pétert rabruhában.

Péter szabadulása váratlanul következett be: egykori cellatársa közbenjárására ismeretlen személy kifizette büntetését és szabadult. „Soha többet nem akarok visszamenni” – zárta le a fiú fogvatartotti múltját. Egy hónappal szabadulása után beszélgettünk utoljára. Pesten lakást bérelt és nyelvtanítással, korrepetálással foglalkozott. A férfi, aki szabadulását finanszírozta, állást ajánlott számára – afféle komornyiknak alkalmazta volna, amit „szexuális szolgáltatásokhoz” kötött. „Azért, mert börtönben voltam, már mindent lehet? Ennyire kiszolgáltatott lennék?” – kérdezte szomorúan. Volt egy keserű, önironikus megjegyzése is: a börtönben mindenki valaki, azután kint lóg a levegőben, nincs semmije és hamarosan újra odabent találja magát.

Kulcsár G.: A film befejezése óta követted életét? Hallottál Péterről?

Sipos A.: Hónapok teltek el, mire váratlanul hírt kaptam felőle. Két fiatal tanárnő keresett meg, hogy az interneten megtalálták a filmet, és mondjam el, mit tudok Péterről. Valóban színészként vett részt a film forgatásában, ahogyan magáról állítja? Péterrel néhány nappal azelőtt ismerkedtek meg, s egyikük többször randevúzott vele. A fiú akkor vált gyanússá, amikor arra kérte a lányt, fizesse ki a presszó-számláját és kölcsönként tőle kétezer forintot. Ezután próbálta meg a két hölgy azonosítani Pétert az interneten és így jutottak el hozzám. Meglepő közlés volt számomra, hogy rokonszenves, de lerongyolódott alaknak írták le. Rongyos cipő, viseltes mackó és elég elhanyagolt külső – ez nem egyezett Péter önmagáról alkotott képével.

Kulcsár G.: Évától azt szeretném megtudni, hogy Péternek mennyire sikerült előttem, mint pszichológus előtt a szerepeit eljátszania? Volt-e a kettőtök kapcsolatában is a filmbelihez hasonló fordulópont?

Laki Éva: A *Csapda* című film forgatása már javában folyt, mikor én munkát vállaltam az Állampusztai Büntetés-végrehajtási Intézetben. Hallottam Á. Péterről, sőt a pártfogója a fiú történetének sok részletét elmesélte nekem: a jó intellektuális képességeit, a hányatott, kiszolgáltatott, rossz fordulatokban bővelkedő életét. Kicsit fellengzősnek tűnhet, de úgy gondoltam, elég sokan foglalkoznak már vele, sínen van, nem kellek én már ide. Ismertem is messziről, mert meg is mutatták.

Rövid idő telt el, és csak híre szaladt az új pszichológusnak, aki nem is kíváncsi Péter sikertörténetére. A fiú bejelentkezett kérelmi lapon egy meghallgatásra, ahol nyíltan hangot adott sérelmének, hogy engem nem érdekel az ő sorsa, és úgy döntött, hogy megtisztel és beavat az életébe.

Úgy két beszélgetés zajlott le közöttünk, amikor rákérdeztem, miért hívatja magát Dokinak. Ugyanazt a történetet adta elő, mint mindenkinek – orvostanhallgató, menyasszony, baleset, kisiklott élet. Az mondta, hogy esti tagozatra járt, nappal beteghordóként dolgozott, mert mindkettőjüket ő tartotta el. „Az orvosin csak nappali tagozat van” – jeleztem vissza. E megjegyzés után mindketten kínosan éreztük magunkat. Ő a lelepleződés és a tettenérés miatt, én a leleplező kényelmetlen szerepével vívódva: hogyan mondjam el, hogy hamis itt minden, a film, a nevelőtiszt megvezetése, a hihetetlenül lehengető stílus, amely miatt senkinek sem jut eszébe kételkedni. Az iratanyagok átnézése után, amelyekben addig senki nem ellenőrizte le Péter állításait, fény derült az igazságra. A tényeket és azok igazolását maga Á. Péter vállalta magára. Elmondása szerint megkönnyítettem a dolgát, segítségemmel kiderülhetett az igazság és nem kellett tovább színlelnie. Azért azt feltételezem, hogy igen dühös lehetett rám ezért a leleplezésért, amit behízelt magatartással próbált leplezni a későbbi találkozásaink alkalmával.

Kulcsár G.: A csalók kedvelt témái a filmművészetnek és a szépirodalomnak, hol megvetéssel, hol csodálattal tekintenek rájuk az emberek. Talán azért, mert egyszerre állnak félve és lenyűgözve a csalás művészei előtt. A *Csapda* című film a csaló lélek bemutatásának rendkívül finom módját választotta. A rendező nem ítélkezik, nem adja véleményét a néző szájába, mégis számos réteget megmutat, köztük olyan lelki történeteket is világossá tesz, melyeket a főszereplő szeretett volna eltitkolni. Nagyon köszönöm, hogy elmondtátok gondolataitokat, tapasztalataitokat, amelyek szervesen egészítették ki, és még gazdagabbá tették a filmélményt!

INTERJÚ

INTERJÚ DR. STARK ANDRÁSSAL

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: DOBOS ELVIRA ÉS KOVÁCS PETRA

Hogyan kerültél kapcsolatba a filmekkel, hogyan jött a pszichoanalitikus filmelemzés ötlete?

A filmekkel úgy kerültem kapcsolatba, hogy pszichológus szerettem volna lenni. A hatvanas években a pszichológia még „burzsoá” tudomány volt. Nem nagyon szerették volna, hogy fiatalok nagy számban legyenek pszichológusok. Ezt úgy próbálták elérni, hogy a pszichológiát nagyon ellentétes szakokkal, például matematikával párosítva lehetett felvenni. Nekem nem sok reményem lett volna arra, hogy jelentkezsek a bölcsészkarra Budapestre, viszont arra gondoltam, hogy írok a középiskolai tanulmányi versenyen egy dolgozatot, bekerülök az első tíz közé, és akkor felvételi nélkül felvesznek. A film akkor már nagyon érdekelt. Egy mozi mellett születtem, a Park Mozi mellett. Gyerekkoromban a kis cselédszobából pislantottam bele a gyerekeknek tilos moziba, matinéra jártam, a nagynénikém vitt el vasárnap délelőttönként moziba. Nagyon élveztem gyerekkoromtól a mozit. A hatvanas évektől Pécsen voltak a játékfilmszemlék, ahol nagy volt a nyüzsgés, itt volt a magyar filmrendezők és a filmszínészek színe java, és ez hallatlanul izgalmas volt számomra. Akkor már voltak ismeretségeim, elmentem újságírókhoz, írókhoz – itt akkor Lázár Ervin, Bertha Bulcsú, Thierry Árpád volt újságíró a *Dunántúli Naplónál*, Tüskés Tibor a *Jelenkornál* –, és megkérdeztem, mi a véleményük, lehetne-e a filmről tanulmányt írni. Mondták, hogy igen, a mai magyar film nagyon izgalmas. Írtam egy olyan dolgozatot, aminek a harminckét oldalából tizenhat Jancsóról szólt. Ez 65-66-ban volt, akkortájt kerültem kapcsolatba a filmesekkel és belülről a filmezéssel. Gimnazista koromban ennek az érdeklődésnek a révén már írhattam jegyzeteket a *Dunántúli Naplóba*: ezek egyhasábos, csütörtöki filmjegyzetként jelentek meg. Így nagyon korán megfertőződtem a filmmel, és akit megcsap a mozi légköre és szele, az többé nem szabadul ettől. Kicsit filmkritikusi szemmel néztem a mozit, és elkezdtem járni – a játékfilmszemlék kapcsán – filmelemzésekre. Szekfü András, aki később a pécsi egyetemen is tanított, filmelemzéseket tartott, később pedig megírta a máig legjobb Jancsó-monográfiát. Beszippantottam a filmelemzést, és arra jöttem rá, hogy

a film, a filmművészet olyan zárt, kompakt világ, amiben mindennek megvan a helye, értelme, jelentősége. Ez pár éven belül találkozott pszichoanalitikus érdeklődésemmel, és orvosi tanulmányaim kapcsán ötöd- hatodéves koromban a pszichiátria iránti érdeklődésemmel. A pszichoanalitikus folyamatok az álmok analógiájaként olyanok, hogy van manifeszt és látens tartalom – én ezzel a szemlélettel kezdtem a filmeket is nézni. Van egy manifeszt történeti szint és egy látens szint, és akkor nagyon divatos volt – most már a hetvenes évek elején járunk – csoportanalitikus elméletekben a látens csoport konfliktus teória. Itt a cél az volt, hogy megtaláljunk egy olyan látens, tudattalan konfliktus-pontot, amiből ki lehet mozdítani a világot. Kerestem azt a fókuszot, amiből minden, ami a filmben van – a szimbólumok, a történetvezetés, az emberi kapcsolatok – megérthetők. Akkor már nagyon erősen hatott rám a Jancsó-filmek után Antonioni és Bergman. Először Antonioni volt az, akinek a filmjeiben megtaláltam ezt a hallatlanul izgalmas világot, hogy minden megérthető egy filmben, semmi nem véletlen. Aztán Fellini filmjeiben is. Még meg sem jelent a mozikban a *Vörös sivatag* című Antonioni-film, és én már megálmodtam. Az *Éjszaka* után azt hallottam, hogy a *Vörös Sivatag* lesz az első színes filmje, és számomra teljesen belsővé vált ez a filmes nyelv és világ. Ezt tovább mélyítette Bergman, és az arc mint a lélek tükre. Ezek voltak tehát azok a forráspontok, kiindulópontok, amelyek később felerősödtek csoportterápiás tapasztalataimmal, egyrészt saját élményeimmel önismereti csoportterápiás munkában, másrészt a csoportüléseken. Most már a hetvenes évek közepén járunk – a csoport pszichoterápiás mozgalom, és a pszichoterápiás hétvégék idejében. Én magam is csoportvezető lettem, és terápiás csoportokat kezdtem vezetni. A csoportanalitikus megközelítést, az álommal folytatott terápiában a manifeszt és látens tartalom elemzését, a szimbolikus tartalmak megértését hoztam össze abban a műfajban, amit csinálok.

Tehát mondhatjuk, hogy a film előbb került az életedbe, mint a pszichológia?

Nem lehet elsőbbséget megállapítani, mert a pszichológiai érdeklődés szinte egy időben ötvöződött bennem az önismereti kíváncsisággal. A film nagyon erős emocionális hatással volt mindig rám. Általában egyedül néztem filmeket. Néha Kun Laci barátomat rá tudtam venni közös filmnézésre. Ő zseniálisan elemzett filmeket, és nagyszerű intuícióval tudott értelmezni a filmekben olyasmit, amit én nem. Ő később a pécsi Pannónia Rajzfilmstúdió vezetője lett. A film tehát olyan erős érzelmi hatást gyakorolt rám, hogy mikor hazamentem, és nem tudtam senkivel beszélni, leültem és zongoráztam.

Körülbelül fél óra, egy óra alatt "kizongoráztam" magamból azt az érzelmi hatást, amit a filmek keltettek bennem. És ott volt az önismereti kíváncsiság: a filmekben kerestem saját magam. Az említett Antonioni és Bergman, a francia újhullám filmjeiben, például a *Jules és Jim*ben találtam meg a „hogy szeretsz?” kérdésre a választ, és hogy milyenek a párkapcsolatok. Ezek mind rólam szóltak, a kettő szinte el sem volt választható egymástól.

És akkor ide tartozik a zene is?

Igen, a zene is ide kapcsolódik, a jazz és az improvizáció szerepe, és ennek mindmáig tartó hatása.

A filmek hogyan segíthetnek az önismeretben, az önmagunkkal való foglalkozásban?

Nekem erről saját – akkoriban még kevésbé reflektált – élményem volt, ami úgy vált kicsit konceptualizáltabbá, hogy a hetvenes évek végén, amikor már viszonylag nagy csoportvezetői gyakorlattal rendelkezttem, összehoztak a pécsi Ifjúsági Házban működő önismereti mini-egyetemmel, amit sok, később pszichiáterre váló fiatal vezetett – Telkes Jóska, Szabó Rudi. Szerettek volna valamilyen szakmai segítséget. Akkor én belefolytam ebbe, és miután ők kiszálltak, én maradtam. Olyan csoportmunkát kezdtem el gimnazistákkal és fiatal egyetemistákkal, amelyben filmekkel dolgoztunk. Megnéztünk egy 15-20 perces Balázs Béla Stúdióban készült rövidfilmet, és utána megbeszéltük. Ekkor kezdtem el foglalkozni azzal, hogy a filmek erős emocionális indukciós hatását, és a filmet mint projekciós felületet hogyan lehet használni az önismereti munkában oly módon, hogy az egy kicsit én-védelmet is jelent. Tehát a film önismereti hatása én-védelemben – így neveztem ezt el. Úgy beszélünk magunkról, hogy amikor nagyon forróvá vált a talaj, akkor azt mondtuk, hogy a filmet elemezzük, és nem önmagunkat. Aztán kezdtem filmeseket is elhívni, így Erdélyi Miklóst *Álommásolatok* című filmjének, és Ember Juditot *Tantörténet* című filmjének megnézésére és megbeszélésre. Tehát a rendezőket is bevontam ebbe a folyamatba, különösen azokat, akik rokon lelkek voltak – mint Ember Judit is, akik teljesen pszichológiai, még hozzá egy analitikus megközelítésű pszichológiai munka iránt érdeklődtek, és így készítették a filmjeiket is. Ember Judit Vas Juditnál kezdte a dokumentumfilm-rendezést tanulni. Vas Juditnak Mérei Ferenc volt a mestere, a *Módszerek* és a *Ki a barátod?* című filmeket együtt csinálták. Tehát Judit Mérei

tanítványának mondható, és Méreit én magam is a mai napig olyan mesteremnek tekintem, aki szakmai apafigurát jelentett számomra. Film-szemiotikai tanulmányai, filmelemzése megváltoztatták fejlődésemet, szemléletem formálódását. Ez volt a következő stációja a pszichoanalitikus filmelemző munkának.

És milyen további stációkon keresztül jutott el ez a folyamat a Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia megszületéséig?

A következő fontos lépés az volt, hogy Pécsen elindult a pszichoanalitikus doktori program, ahol kedves barátaim, akikhez akkor már több évtizedes barátság fűzött, Erős Ferenc és Bókay Antal, lehetőséget adtak, hogy pszichoanalitikus filmelemző kurzusokat indítsak. Ezeknek a kurzusoknak a tapasztalata, a közös munka alakította ki a munkamódszert. Itt olyan hallgatókkal dolgozhattam együtt, akiknek már volt pszichológiai alapképzettsége, pszichoanalitikus affinitása, rendelkeztek pszichoanalitikus elméleti alapismeretekkel. Úgy lett ebből konferencia, hogy ez a kis csapat, és a kezdő „triumvirátus” – Bálint Katalin, Papp Orsolya és Fecskó Edina – miután „átestek” néhány pszichoanalitikus filmkurzuson, Székács Judit révén eljuthattak Londonba, és részt vettek az ottani pszichoanalitikus filmkonferencián. Ez nekem is mindig nagyon csábító volt, és kicsit irigyeltem is, hogy megvalósítanak valamit, amit szívesen csinálnék, ahová én is elmennék. Amikor hazajöttek, és a doktori iskolai csapat összeült, beszámoltak a londoni élményeikről, felvetődött a kérdés, hogy van-e erre lehetőség itthon. A lányok kedves buzgósága, az én pécsi beágyazottságom, és az a nagyon erős törekvésem, hogy ebből legyen valami, és Pécsen legyen – merthogy itt volt a játékfilmszemle is egykoron – és annak a gondolata, hogy milyen klassz dolog így együtt lenni, a találkozások és az egymástól való tanulás élménye, a közös elhatározás, mindez megteremtette ennek a lehetőségét.

Hogyan emlékszel az első konferencia szervezési munkálataira?

A munka oroszlánrészét a lányok hárman végezték. Én igyekeztem a pécsi kapcsolataimat, filmklubos, filmes ismeretségeimet, barátságaimat ebbe bevonni, hiszen az Apolló Moziban csináltuk, ami az én filmklubjainak az egyik legelső otthona volt a hetvenes évektől. És persze Bókay Antal egyetemi kapcsolata, Erős Ferenc szakmai és filmesekkel való kapcsolata is sokat segítettek. Tehát ez közös munka volt. Az anyagiak

mindig is nehézséget jelentettek, azaz hogy a szervezéshez szükséges anyagiakat honnan lehet összekoldulni, de a kultúrával mindig ez a helyzet. Szerencsére nem csak a pénzen múlt, és meg lehetett csinálni. Nagyszerű alapélmény volt mindannyiunknak, így ebből az következett, hogy ezt folytatni kell.

Az első konferenciától mostanra eljutottunk a negyedikig. Hogyan látod a konferencia fejlődéstörténetét, és mit vársz a jövőtől?

Számomra ez nagyon nagy öröm. Nagy öröm azért, mert érzem a magam szerepét abban, hogy megtermékenyítő hatása lehetett annak a közös munkának, amit a filmes kurzusaink jelentettek. Talán Rátok is hatott, hiszen a legutóbbi, negyedik konferencia szervezési munkáit már ti vettétek a kezetekbe, és most már személyesen tudjátok, mit jelent mindez. Továbbviszitek azt, amit a kezdő „triumvirátus” elkezdett – az élet dolgai úgy hozták, hogy egyrészt a doktorijuk is elkészült, másrészt a munkájuk, az élet úgy alakult, hogy másfelé vitte őket. Hogy látom a negyedik után? Ami tehát a legfontosabb: az öröm, hogy a vetés beért. Például Kőváry Zoltánnal beszélgetve kiderült, hogy ő hat kurzust is végigcsinált. Szóval egy olyan folyamat volt ez, ami talán nem múlt el bennünk sem nyomtalanul, és ami arra készítetett benneteket is, hogy vállaltjátok a szervezésnek a nem túl hálás feladatát, és átéljétek annak az örömét, hogy ez működik. És hogy megtaláljuk benne önmagunkat. Én magam is minden konferencián, ha kellett, akkor előadtam, a workshopokat legtöbbször párban vezettük – most is nagyon élveztem a Petrával közös műhelyünket, ahová sokan eljöttek. És a kerekasztal műfaját is szeretem, legutóbb a Terápia című sorozatról. Továbbviszük mindazt, ami egyfajta szemléletformálás, gondolkodásmód kialakítása, annak a megerősítése, hogy a filmek igazi megértéséhez a film és az álom elválaszthatatlan. Aki pszichoanalitikusan gondolkodik, pszichoanalitikus szemlélettel dolgozik, akár klinikai, akár elméleti munkában, annak számára a film nemcsak szórakozás, hanem olyan folyamatos önreflexiók közege, ami megerősíti a pszichoanalitikus szemléletet, és naprakésszé teszi az erre való fogékonyságot.

ENGLISH ABSTRACTS

ANNAMÁRIA HÓDOSY: GALACTIC OEDIPUS. THE FAMILY ROMANCE OF *ARMAGEDDON* AND *INDEPENDENCE DAY*

As Lynn Hunt argues, the Freudian pattern of the oedipal complex is decisive in the rhetorics governing the discourses on the French Revolution. This paper aims to prove that the narratives describing the patriotic independence struggles of the last centuries are also determined by the rhetorics of the family romance with the oedipal complex in the centre the metaphors of which are symbolically decisive in present day filmic representations as well. The role of the oedipal problematics are examined in the sci-fi movies *Armageddon* and *Independence Day*.

Key words: oedipal, independence, national, nuclear family, Armageddon, Independence Day, sci-fi, Gulf War, freedom, mother

VERA KÉRCHY: LARS VON TRIER'S *MELANCHOLIA* ON A MICRO AND ON A MACRO LEVEL

In my essay I analyse, how Freud's ideas of melancholia appear in Lars von Trier's *Melancholia* on the one hand on the level of the individual (through the story of the protagonist of the first part), and on the other hand on the level of the world (allegorically, through a sci-fi story of the end of the world). I investigate Judith Butler's reading of melancholia – in which she joints Freud's ideas with Austin's speech act theory – by analysing the motive of marriage.

My question is, how the resistance to the perfect fulfillment of the performative act (based on the utterance of „I do“), and hereby the delay of the social identity's evolution (that is the evolution of the queer identity) is related to the recall of the libido, that is the destructive functioning of the melancholia in the film? I investigate, that beside the thematic connections between the two stories, what kind of theoretical implications arises from the fact, that Justine – who was troubled in the Symbolic Order of her life – finds peace in the macro story of melancholia, when the destroyer planet impacts into Earth? I suppose, that the impact of the planet called Malencholia, the destruction of life can be interpreted as the most radical allegory of incomprehensivity, as the event of destruction of any kind of Order.

Key words: Trier, Freud, Butler, Derrida, Austin, melancholia, deconstruction, subversion

ARABELLA TÖLGYES – ZOLTÁN KŐVÁRY – KATALIN BÁLINT: IDENTIFICATION AND APPREHENSION

The aim of the research was to examine whether the pattern of emotional states (state anxiety) is influenced by the film viewer's identification choice, gender and anxiety-related personality (trait anxiety and death anxiety). The participants (n=80) reported their state anxiety level changes before, during and after the movie *Melancholia* (Trier, 2011). Response patterns were compared according to viewers' identification choice by mixed design variance-measure analysis.

The results show that the identification choice has a significant effect on the intensity of anxiety state. Participants who identified with the more anxious protagonist were more likely to report higher level of trait anxiety and death anxiety. Results indicate that the pattern of anxiety experienced by the participants follows the anxiety pattern exhibited by the fictional character.

Key words: film viewing, existential fear, fear of death, anxiety, identification, transportation, preference

CSABA ANDRÁS: „CHAOS REIGNS.” THE PSYCHOANALYTIC INTERPRETATION OF LARS VON TRIER'S *ANTICHRIST*

Lars von Trier's *Antichrist* (2009) is a rather enigmatic movie, which offers a number of ways for the interpretator. The purpose of my examination is to analyse this movie, leaning on the results of deconstruction and psychoanalysis. I lay emphasis on the „woman as Antichrist” idea and on the human-nature dichotomy, and I argue that the contestant readings are mutually exclusive, and the movie provokes with it's own uninterpretability.

Key words: figurality, referentiality, allegory, nature, gender, antichrist, Lars von Trier

TAMÁS CSÖNGE: THE PINK MUMMY. THE TIME TRAVELLING OTHER IN *TIME CRIMES*

Tamás Csöngé, while examining the Spanish director Nacho Vigalondo's first feature film, *Time Crimes* (*Los Cronocrimenes*, 2007) in the context of time travel movies and complex storytelling, points to the unusual, indirect ways which the movie employs to depict the human self and the nature of subjectivity. In his interpretation Csöngé argues that the complex narrative of the film is displaying a non-traditional self-conception not by directly showing or expressing the hero's inner life in the course of the progression of

the story but through the system of intertextual references and the structure of the movie. According to the author, beside the Hitchcockian themes (voyeurism, sexual perversions, identity troubles, deception, the clash of appearances and reality) the movie invokes a strong parallel with the classic horrorfilm *The Invisible Man* (1933) as well as in the terms of visual codes and thematic aspects which emphasises a richer way of narrative comprehension in addition to the analytical tracking of the story.

The situational dynamics of *Time Crimes* points to the correlative nature of the subject / object distinction and therefore the so called „reflexive-self“ is unfolding through the questions of causality, free will, ethics and the metaphor of the time paradox. In the focus of this antimetaphysical perception of subjectivity stands the lack of a stable, central substance and the reflexively established coherence of the identity.

Key words: reflexivity, narrative complexity, time travel, subject-object opposition

RITA VARGA: „THE METAMORPHOSES OF THE VAMPIRE.“ PSYCHOANALYTIC APPROACHES OF THE VAMPIRE’S FILM REPRESENTATIONS

In this paper I look through the changes of the cinematic representation of vampires, primarily focusing on its psychoanalytic and socio-historical aspects. I try to examine the question, how can be attached these transformations to an emancipating narrative or how does the motive of the exclusion appear in these discussed movies.

During the analysis, I attempt to devise a historical taxonomy, which, even if is not exclusive, may be suitable for one type of classification of films featuring vampires. I examine the vampire who first appears as a monster, how gains more and more human form, how becomes occasionally manifestation of paternal role through the excluded status. I use to its development Freud’s tripartite division of personality. On that basis, I foremost analyse the questions of identity and social role of the movies.

Key words: vampire, motion picture, psychoanalysis, emancipation, castration, exclusion, representation, identity

SZABOLCS VIRÁGH: UNREALIZED NARRATIVES, OR THE SEDUCTION OF NARRATION IN THE SERIES *IN TREATMENT*

My writing examines the first season of the American TV series, *In Treatment* (that is focusing on the depiction of therapy sessions) using the concept of narrative. The analysis of different narrative levels casts light on how the series can reach its goals to meet the double professional requirements (those of film and psychotherapy) as well as creating a successful entertainment product.

I also dwell on the question what viewer expectations do the presentation of boundary situations (mainly those connected to sexuality) build upon and what narrating consequences do they have.

Key words: psychotherapy, film, narrative, sexuality, focalization

DR. ANDRÁS STARK – PETRA KOVÁCS: „SPIELREIN-VARIATIONS.” THE REFLECTION OF THE BEGINNING OF PSYCHOANALYSIS AND „THE DANGEROUS DESIRES” IN FILM ART

In the last decades a lot of films has returned to theme of the birth of psychoanalysis. The first psychoanalysts and their patients met on the screen again and we became the eyewitnesses of their complicated relations. The role of these films is not only the reconstruction of the roots of psychoanalysis: they also offer a way to follow the development of the therapeutic relationship from the turn of the century until nowadays. The „coach-relationship” of Jung and Spielrein, Nietzsche and Breuer or Bonaparte and Freud help us to interpret the emotional dynamics of transference and countertransference. The different movies draw diverse pictures about the greatest characters of psychoanalysis, so it seems to be worthwhile to examine these colorful representations.

The mainpoints of our workshop are the curing power of love, as well as of the relationships between women and men, analysts and patients relationships.

Key words: hysteric, womanhood, transference, countertransference

IMÁGÓ BUDAPEST

ONLINE

2013/1.

PARALLEL TÖRTÉNETEK

imagobudapest.imagoegyesulet.hu

Minden jog fenntartva.

2013. július 15.