

TÖMEGKULTÚRA ÉS PSZICHOANALÍZIS

TARNAY LÁSZLÓ:

Azonosulás,
hasadásesemény és
az új médiumok

DRAGON ZOLTÁN:

Nézői szubjektum
az újmédia tükrében

KISS BOGLÁRKA:

Lady Gaga művészetéről

GYŐRI ZSOLT:

A Ragyogás kétszer

VARGA ZOLTÁN:

Pszichoanalízis
és pszichothriller



IMAGO EX-THALASSA **BUDAPEST**

Az Imágó Egyesület lapja

Alapítva 2010-ben

Kiadja
az Imágó Egyesület, Budapest

2. [23.] évfolyam, 4. szám, 2012

Főszerkesztő: ERŐS FERENC
Szerkesztőségi titkár: KOVÁCS ANNA

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,
GYIMESI JÚLIA, KOVAI MELINDA, KOVÁCS ANNA, KŐVÁRY ZOLTÁN,
LÉNÁRD KATA, PAPP-ZIPERNOVSZKY ORSOLYA

Jelen számot szerkesztette: BÁLINT KATALIN és KELEMEN ZSOLT

E számunk megjelenését támogatta:



*Nemzeti
Kulturális
Alap*

Imágó Budapest szerkesztősége,
1132 Budapest, Victor Hugo u. 18-22. I. em. 135.
Tel., fax: (36-1) 239-6043
E-mail: imago@imagoegyesulet.hu
Honlap: <http://imago.mtapi.hu> ; <http://www.imagoegyesulet.hu>

ISSN 2062-5383

Imágó Egyesület, 2012
Felelős kiadó: BÁLINT KATALIN

Tördelőszerkesztő: KOVÁCS ANNA
Borítóterv: HARSÁNYI TAMÁS
Nyomdai munkálatok: BODNÁR NYOMDA

Terjeszti: L'Harmattan Könyvkiadó és Terjesztő Kft. (1088 Budapest, Múzeum u. 7.)

Bevezető

Az Imágó Budapest, és annak elődje, a Thalassa az elmúlt évek során rendszeresen jelentkezett olyan tematikus számokkal, amelyek a kultúra kortárs jelenségeit állították középpontba. Ilyen volt A vizuális művészetek és a pszichoanalízis (2004/3), a Pszichoanalízis és filmművészet (2010/1) című szám, illetve a Bókay Antal tiszteletére készült különszám (2011/1). Ezek a számok fontos állomásait képezték a pszichoanalízis és kultúra közötti dialógus hazai megélénkülésének. Kultúra és pszichoanalízis párbeszéde azonban más sokkal korábban elkezdődött: Freud művészetéről, alkotásáról, a kultúra és a társadalom viszonyáról, illetve a kultúra és a szelf kapcsolatáról szóló írásai mind a mai napig a pszichoanalitikus elmélet belső fejlődésének integráns részét képezik.

Míg Freud főleg a „magas kultúra” alkotásaiból merített ihletett, feltűnő, hogy a pszichoanalízis elméleti keretében gondolkozó későbbi szerzők (például a frankfurti iskola) egyre érzékenyebbé váltak a tömegkultúra jelenségeire. A hetvenes évek pszichoanalitikus filmelmélete a filmnek látens jelentéseket tulajdonított, és ezen rétegek feltárására törekedett, annak megértése céljából, hogy miként hat a nézőre a mozihelyzet és a mozifilm által közvetített társadalmi ideológia, hogy hogyan jeleníti meg a szubjektum önmagát és társadalmi tapasztalatát a filmvászonon. Az erről való gondolkodást alapvetően meghatározták a „tükörstádium” és a „tekintet” lacani fogalmai. Úgy tűnik, hogy a szubjektum, a társadalom és a kultúra kapcsolatára vonatkozóan hasonló kérdések válnak újra meg újra aktuálissá. Változik viszont a technológiai apparátus, az a technikai felület, amelyen keresztül az egyén a kulturális folyamatokkal kapcsolatba lép. Walter Benjamin A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában (1936) vagy Jean-Louis Baudry A filmi apparátus ideológiai hatásai (1970) című írásához köthető az az elgondolás, hogy a befogadói szubjektum konceptualizálásához a kultúrát mediatizáló közeg technikai, logikai és mentális sajátosságainak vizsgálatából kell kiindulni. Jelen számunk két tanulmánya – Tarnay László és Dragon Zoltán írása – rávilágít arra, hogy az új média megjelenésével a szubjektum pozíciója alapvető átstrukturálódáson megy keresztül. Úgy tűnik, hogy a kortárs médiakörnyezet közegében formálódó befogadói szubjektum leírásához szükségessé válik a klasszikus mozgóképre és mozira írt befogadói elméletek újragondolása.

Tarnay László tanulmánya áttekintést ad arról, hogy az új média befogadómódja miben különbözik a klasszikus mozgóképes nézői befogadástól. A lacani

hasadásesemény középpontba állításával a szerző úgy vélekedik, hogy az akcióra és interakcióra építő új médiumok felszámolják a pszichoanalitikus filmelmélet több alapvető gondolatát: a néző kettős azonosulási folyamatát, a Másik kérdését, és alapvetően az Én traumamentes vágymegvalósítását szolgálgják.

Dragon Zoltán írása arra világít rá, hogy a mobil technológiák fejlődése szükségessé teszi a nézőiség kiterjesztett vizsgálatát. A szerző egy olyan kiterjesztett nézői fogalom felépítésére törekszik, amely alkalmas a fizikai térben mozgó néző, a fizikai határokkal nem rendelkező mozi, és a diegetikus tereből kilépő, földrajzi pontokhoz kapcsolódó mozgókép jelenségeinek koherens magyarázatára.

Kiss Boglárka, Győri Zsolt és Varga Zoltán írásai a populáris kultúra fontos képződményeit és komplex működéseit értelmezik. Kiss Boglárka – az abjekció és kiborg-identitás fogalmain keresztül – rávilágít arra, hogy Lady Gaga klippjei, dalai, performatív gesztusai hogyan adnak lehetőséget az elutasított közegek, rétegek és tartalmak kulturális integrációjára, illetve a kultúrát szervező fogalmi dichotómiák (férfi-nő, gép-test) dekonstruálására.

Varga Zoltán tanulmánya arra mutat rá, hogy milyen filmes és pszichológiai kapcsolódási pontok révén kötődik a pszichothriller populáris műfaja a pszichoanalízishez. Győri Zsolt a populáris irodalom egyik fontos alkotását, a Ragyogás című Stephen King-regényt és annak Stanley Kubrick által vászonra vitt filmes adaptációját hasonítja össze, többek között Deleuze és Guattari „sima és bordázott tér” fogalmaira támaszkodva.

Az Archívum rovatban a nemrég elhunyt Hidas György önéletrajzi írásának néhány részletét, valamint – Lengyel András bevezetésével – Ferenczi Sándor 1910-ben írt, azóta feledésbe merült cikkét közöljük.

Az Imágó Budapest jelen számának összeállítása során a mediális kultúra rendkívül variábilis jelenségeire érzékenyen reflektáló tanulmányokat gyűjtöttünk egybe. Minden elméleti paradigmát kihívások elé állít az, amikor az aktuális társadalmi és kulturális változásokat igyekszik értelmezni. A jelen összeállítás így arról is számot ad, hogy mekkora magyarázó erővel bírnak a pszichoanalízis bevett fogalmai a kultúra – régi és új – médiaközegeiben.

2012, november 30.

Bálint Katalin

TANULMÁNYOK

Azonosulás, hasadásesemény és az új médiumok*Tarnay László****I. Az új médiumok és a nézés új keretei***

A dolgozat célja, hogy felvázolja azt a változást, mely az ún. új médiumok (világháló, videojátékok, Youtube, digitális televízió, valóságshow-k, tehetségkutató műsorok stb.) megjelenésével következik be napjaink vizuális gyakorlatában. A fő gondolat, amelyet itt igazolni igyekszünk, a következő. Nagyjából azt mondhatjuk, hogy eleddig a pszichoanalízis – Lacan tükörstádiumára és Metz szemiotikai alapállására hivatkozva – a mozgókép esetében a néző kettős, elsődleges és másodlagos azonosulását tételezte a befogadás során, elsődlegesen a kamerával (transzcendentális szubjektum), másodlagosan pedig a szereplővel. Habár e kettős azonosulás finomítására, sőt aláaknázására többen is tettek kísérletet, a legismertebb talán Silverman (1999), a kamera és a szem, illetve a tekintet és a nézés különbsége egyáltalában nem összeférhetetlen a kettős azonosulással. Sőt, e két különbség elengedhetetlen ahhoz, hogy a mozgóképi befogadás során egyáltalában beszélhessünk az azonosulás lehetőségéről. Gondoljunk csak a fenti modell egyik leggyakoribb megnyilvánulási formájára, a kukkolásra, idegen szóval a voyeurségre. A kamera illetén „rejtőzködő” értelmezése azon alapszik, hogy léteznek helyzetek, amikor a nézői szubjektum áthatolhatatlan a Másik számára, azaz nincs benne a látványban, hanem éppen ellenkezőleg, a látványt kisajátító tekintet pozíciójába helyeződik át.¹ Ha a kamera a tekintet jelölője, ahogyan a pszichoanalitikus filmkritika kezeli, a voyeursége olyan episztémikus kiváltságot kínál a nézői szubjektum számára, melyet nagy-

¹ Fontos leszögezni, hogy a kukkoló nézői pozíció nem azonos a Crary, Silverman és mások által hivatkozott reneszánsz néző kívülállására. Ez utóbbi optikai értelemben foglal el kiváltságosan egyedi és egyszeri pozíciót. A nézőpont a látógúla értelmében a látvány legitimációja vagy modern értelemben ontológiai realizmusának záloga. A kukkoló néző látványa nem feltétlenül ilyen. Egy kulcslyukból szemlélt jelenet nem szükségképpen perspektivikus és realiztikus. A kukkolás elsősorban informatív és egzisztenciális jellegű, s a belőle fakadó örömrözet vélhetően a rejtőzködés erős evolúciós értelemben szelektív előnyöségéből eredeztethető. Éppen ezért nem korlátozódik a vizuális észlelésre, hanem lehet auditív (vö. valaki kihallgat valakit vagy valakiket), szag alapú (vö. árulkodó illat), sőt történhet tapintással is (pl. a zsebtolvajlás esetében).

on nehezen lehetne elutasítani. A voyeur kamera megszemélyesíti a nézői szubjektumot. Az azonosulások játéka feltételezi, hogy a kamera nem egyszerűen egy eszköz az ember kezében, hanem „egy diszkurzív rendben elhelyezkedő episztemológiai alakként és kulturális szokások elrendezésében álló tárgyként” is meghatározható. (Crary 1990 [1999. Idézi Silverman 1996 [1999, 22]). Azonban nézetünk szerint az új médiumok gyökeresen átalakítják a (mozgó)kép befogadásának (fogyasztásának) előzőekben leírt gyakorlatát. Az egyik legfontosabb változás a tekintet-képernyő-nézői szubjektum viszonyrendszerben következik be, mely az azonosulások játékát teszi lehetővé. A jelen dolgozatban mégsem e viszonyrendszer pszichoanalitikus vagy feminista módosulásait kívánjuk górcső alá venni, hanem a francia fenomenológia és a pszichoanalízis egyik kereszteződésének, a hasadáseseménynek szegődünk a nyomába. Tesszük ezt azért, mert úgy véljük, hogy a lacani és a fenomenológiai szubjektumelemzések élesen szembeállíthatók az új médiumok által kiváltott nézői vagy felhasználói azonosulási formákkal, melyek elsősorban a szubjektív vagy megszemélyesített kamera általánosításából adódnak. E formák nem jellemezhetők a tekintet és a nézés szétválasztásával, mint ahogyan az is kérdéses, hogy vonatkoztatható-e rájuk a szimbolikus, valós és imaginárius szintjeinek lacani különbsége. A hasadásesemény középpontba állításával amellett érvelünk, hogy az új médiumok felszámolják az azonosulás-problematikán belül a Másik kérdését. A Másik tekintete szinte semmiféle szerepet nem játszik, a hangsúly döntően az Én felé tolik, következésképpen az azonosulás mint olyan elveszti etikai töltetét. Az új médiumok alapvetően az Én trauma mentes vágymegvalósítását szolgálják.

1.1 Leselkedés vs. interaktivitás

Az új médiumok befogadásának megváltozását alapvetően két tényező felerősödése okozza. Egyrészt megváltoznak a mozgókép nézésének körülményei. Közismert, hogy a pszichoanalízis mozgóképi alkalmazásának egyik hagyományosan meghatározó pillére, a *voyeurizmus*, a leselkedés gyönyörszerző szerepe. Az elsötétített moziteremben másokkal együtt „cinkosan” figyeltük a hatalmas vásznon a szereplők intim jeleneteit, s rettegtük a láthatatlan gyilkos szuszogását. Manapság azonban azt az érzést, hogy bepillanthatunk mások magánéletébe, nem a hagyományos játékfilm szolgáltatja, hanem az internet, a Skype, Facebook és más hasonló közösségi oldalak. A nézés „otthonossága” jelentősen átalakítja a filmnézés évszázados hagyományát, melyet a leselkedéshez volt szokás hasonlítani. Persze teljesen nem számolja fel, hiszen a filmkép kompozicionális elemei, a keretezés, az apertúra (keret a keretben), a szubjektív kameraszög stb. továbbra is hordozhatja a filmi reprezentáció és a kukkolás hasonlóságát. Ugyanakkor észre kell venni, hogy a közösségi oldal népszerűsége lassan kiiktatja a privát és publikus szféra különbségét. A határ, hogy egy felhasználó mennyit mutat meg

saját intim szférájából egyre inkább kitolódik, ami végképp kihúzhatja a talajt a leselkedés alól.

Másrészt a digitális mozgóképpel szemben egyre erősödő igény, hogy helyt adjon a nézői aktivitásnak, pontosabban az *interaktivitás*nak. Ez nem csupán a számítógépes játékokra vonatkozik, hanem a mozgóképnek szinte minden formájára a világhálón való „kóborlástól” a digitálisan letölthető sorozatokig. Ma már a valóságshow-k és a sorozatok is igyekeznek figyelembe venni a néző kívánságait, bizonyos keretek között a néző ezekben a médiumokban is játékoská, sőt szerzővé válhat, előírhat és tilthat cselekvési stratégiákat a szereplők számára, kiiktathatja vagy akár újraélesztheti őket. A nézőnek nem egyszerűen az a csábító, hogy bepillanthat a játékosok intim szférájába, hanem hogy azok *azt és akkor* teszik, amit és amikor ő kívánja.

Persze a kép interaktív befogadása nem újkeletű, hanem a kép rituális-kulturális funkciójából származtatható. A neo- és paleolitikum barlangfestményei vagy a Gorgók pajzsra festett képe harci eszközként működött, amellyel az ember a körülötte lévő világot befolyásolni (vadászni és kővé dermedteni) kívánta. Walter Benjamin szóhasználatával az új médiumok a kulturális funkciót felváltó kiállítási érték revitalizálását vagy újra-ritualizálását kínálják.²

A „kukkoló” néző immáron nem akar kívül maradni a kukkolt jeleneten, hanem szeretne belépni a képbe, s így vagy úgy részévé válni az általa is nézett jelenetnek. Néző és nézett, megfigyelő és megfigyelt egyirányú, aszimmetrikus viszonyát megbontja a néző és a megfigyelő törekvése, hogy interaktívan „magára ismerjen” abban, akit néz és kifigyel, s ne csak „passzívan” azonosuljon vele. Az utóbbi a néző vagy inkább már a felhasználó *cselekvési terévé* válik: akárcsak a neolitikum sziklarajzolója számára a póni, melyet azért vésett a kőbe bonyolult módon Pêche-Merle-nél, hogy a kép mások számára olyan „jövöbeli cselekvések alapja legyen, mint például a pónivadászat.”³ Ily módon a véset a sikeres vadászat zálogává vált. Az efféle képek szerepe az volt, hogy „segítették a történelemelőtti embert eligazodni egy számára idegen világban. A képre nem úgy tekintett, mint ami a világot ábrázolja úgy, ahogyan az van” (Ieven, 2003), hanem úgy, amivel hatni tud a világra beleértve saját magát is. A párhuzam az új médiumok és a paleolitikum embere között tehát a képek akció-orientáltságát hangsúlyozza.

Maguk a képek tehát – s nem egyszerűen a képeken láttatott testek, tárgyak – cselekvési lehetőséget hordoznak a (fel)használója számára. Mégpedig a *siker* cselekvés lehetőségét. A sikernek köztudottan örömszerző jellege van.

² Vö. Wolfgang Ieven megjegyzésével, mely szerint „a mindennapi valóság a médiumok realitásán belül jelenik meg, ami a mindennapi valóságra gyakorolt ellenhatással jár. Innentől kezdve nem választható szét tisztán a mindennapi és a mediális valóság.” (Ieven, 1996 [1999, 64.]).

³ Flussler, 1988, 10. Idézi Ieven (2003). Saját fordításom.

Addig amíg a képeket rituális jelleggel, a külvilágban kitűzött célok elérése érdekében használták, a képek reprezentációs értéke nem érvényesülhetett.⁴ A képi reprezentáció azonban lehetővé tette, hogy a nézőben a pusztán szemlélet révén, tehát külsőlegesen cselekvés nélkül örömezzet keletkezzen. A kép olyan fizikai tárgy, amellyel a néző testére vagy a lelkére lehet hatást gyakorolni. A képre úgy is tekinthetünk, mint az első tudatmódosító szerre, mely fizikai léténél fogva az ön-erotika vagy az ön-gyógyítás lehetőségét is hordozza. Persze néző és nézett viszonya ekkor még szigorúan aszimmetrikus volt, a képtől a néző felé irányult. A jelenkori interaktivitás megjelenésével e viszony megfordul: a kép fizikai léte háttérbe szorul, s a fiktív, reprezentált, pontosabban szimulált világ a felhasználó cselekvési tereként lepleződik le. Olyan térként, mely a neolitikum barlangfestményétől eltérően önálló világként jelenik meg, ám ahhoz hasonlatosan hatással van a képhasználójának valóságára. A digitális mozgókép felerősíti a barlangfestmény képfüggőségét.

Az új médiumok által kínált „vizuális” nyilvánosság két irányból is lehetővé teszi a nézői/felhasználói beavatkozást. Egyfelől befolyásolhatja a látott eseményeket, akár virtuálisan beléphet a látvány terébe, másfelől saját privátszféráját teheti láthatóvá, s engedheti meg a belépést más felhasználóknak. E kétirányú folyamatot valósítja meg az ún. *cyberkesztyű* (dataglove), melynek segítségével a szemlélő „ugyanúgy mozoghat a kép virtuális világában, mint a valóságban”. Sőt a cyberlove esetében a cyberruhák révén a két ember egyetlen *cybertérben* „olvadhat össze”, miközben valóságos testük külön világokhoz tartozik. „A kép-előtt-lét [...] képben-létté-változik. A kép előtti, a képben szembeni jelenlét képbeni jelenlétté válik – mondhatni, teleprezenciává” (Welsch, 1996 [1999, 66]). Az ötlet lényege, hogy az ember interakcióba tudjon lépni hologramokkal, ahogyan például a Star Trek TV show szereplői tették ezt az emberek 3D képmásaival. Itt „a virtuális tér olyan médiumot alakít ki, amely a testet olyan fizikai térrel köti össze, amellyel nem áll közvetlen fizikai kapcsolatban” (Hansen, 2006 [2011, 189]).

Az érzékelés felől tekintve a telejelenlét, vagyis a valóságos és a virtuális terek egymásba folyása a percepciónak mint hallucinációnak a gondolatát idézi fel, melyet olyan különböző szerzők, mint a kognitív tudós, Francisco Varela, a fenomenológus Hans Jonas, a számítógépes kultúra teoretikusa, Mark B. Hansen vagy Linda Williams filmkutató is leírt. A virtuális cselekvés esetében olyan tapasztalatról van szó, mely a résztvevő testében ölt alakot. A hallucináció azt jelenti, hogy „a beavatkozást a test végzi el, ami a résztvevőben olyan hatást kelt, mintha a cselekvés «megegyezne a valósággal»” (Hansen, 2004 [2011, 190]). A magyarázat a viselkedésbiológusok szerint abban rejlik, amit a kognitív

⁴ Reprezentációs értéken itt egyszerűen azt értjük, hogy az ábrázolt tárgyak, események, cselekvések, stb. nem a valóságra, hanem egy fiktív *világra* vonatkoznak.

tudomány és a fenomenológia Merleau-Ponty-ra hivatkozva megtestesült tudatnak vagy egzisztenciának hív. Ha ugyanis elfogadjuk, hogy minden percepció karnális, a mozgó testben történő percepció során „a megtestesült elme ténylegesen létrehozza azt, amit lát (Hansen, 2006 [2011, 189]). Ez az ún. *ergodikus dimenzió*, ami a testi motilitásra hagyatkozó médiumok (zoopraxiszkóp, mutoszkóp, stb.) esetében annyit jelent, hogy a virtualizált test *saját magában* egyszerre mind fizikálisan tapasztalja meg az általa létrehozott látványt. A szimuláció virtuális világának és a valóságnak a kontinuitása voltaképpen a szemlélőben/felhasználóban valósul meg. Hansen a filmi mozgást megelőző médiumok kézzel mozgatott jellegére utal; eszerint a pornográfiahoz hasonlóan a néző a látványt vagy a szemiotikai értelemben vett hiányzót a mozgásillúziót létrehozó mozgatás miatt a saját testében éli meg. Williams (1995) szerint a taktilis élmény már a filmet megelőző eszközök esetében elválik a képi illúziótól, mert miközben a néző létrehozza azt, a saját teste felé irányul.⁵ Az alapvető kérdés, melyet itt részletesebben nem tárgyalhatunk, az, hogy miből fakad az újmédiumok szimulációs *virtuális* világnak *érzéki* dimenziója. Vajon – ahogy Manovich (2001) érvel – abból, hogy a fizikai világ vagy teljes mértékben zárójelbe kerül, vagy egyszerűen szétválaszthatatlanul egybeesik a virtuális világgal? Avagy abból, hogy a felhasználó „olyan teret épít fel *saját magában*, mely önnön mozgásának funkciója lesz (legyen az akár valós fizikai mozgás, vagy ennek a mozgásnak a virtuális interfész által kiváltott helyettesítője)” (Hansen, 2006 [2011, 191])? Készen kapjuk és belemerülünk, avagy tapintással felépítjük a teret, ez a kérdés. Bárhogyan is legyen, jelen érvelésünk szempontjából mellékes, hogy miért is fordul az ember önmaga felé az örömszerzés érdekében ahelyett, hogy másokra leselkedne? A válasz tömören és provokatívan így hangzik: azért, mert a – sikeres – cselekvés nagyobb örömet ad a szemlélődésnél; az akciótér vonzóbb, mint egy rögzített – kulcslyuk – nézőpontból másokat kifigyelni

1.2 Az ön-érintés két formája és a privát szféra visszaszorulása

Érdemes összevetni a virtuális tér érzékelésének fenti leírását azzal, ahogyan a film fenomenológiájának egyik apostola, Vivian Sobchack beszél a klasszikus film nézőjének érzékelési mechanizmusairól. Sobchack úgy fogalmaz, hogy a film nézője „mimetikus közösségre pozicionálja magát a látott-hallott dolgokkal”. Ugyanakkor a filmi néző a testének „dinamikus beállítódásában” rájön arra, hogy nem tudja szó szerint „megszagolni, megkóstolni a vásznon látott tárgyat, mely

⁵ Bár Hansen kifejezetten nem említi, de a virtuális világok (video-, konzol-, szimulációs, érintőképernyős vagy mozgásérzékelős játékok) esetében a szimuláció kiváltásához elengedhetetlen taktilis élményt, az ergodikus dimenziót a billentyűzet használata, az érintés vagy az imitáló testmozgás hozza létre.

felkeltette szenzuális vágyakozás[át]”, ezért a vágyakozását olyan tárgyra „helyezi át, mely szó szerinti értelemben is hozzáférhető. Ám ez a [...] „hozzáférhető érzéki tárgy nem más, mint a saját, szubjektív, megélt teste”. (Sobchack, 2004, 34). Vagyis a képek hatását saját testi élményei forrásának tekinti. Sobchack azonban különbséget tesz a klasszikus film és a pornográf képek nézése között. Amíg Williams és Hansen szerint a néző testi élménye a pornográfiához hasonlóan kvázi elválik a mozgóképi látványtól, Sobchack szerint a néző olyan érzéki struktúrával jellemezhető, mely „egyszerre különbözteti meg és kapcsolja össze konkrét testem érzékét a filmbeli, képletes testek és tárgyak értelmével” (Sobchack, 2004, 35), miközben maga a testi élmény *diffúz* marad. A filmben látott szövet taktilis érzetét a saját „selyemblúzának szövetében és súlyában” éli át. Ezzel azonban nem veszi el az eredeti tárgyat, hanem a saját teste révén ragadja meg, ahol azok mintegy „megkettőződnek”. Így teljesülhet be Merleau-Ponty „jóslata” a percepció kettősségéről, mely szerint a néző egyszerre érintő és érintett, mert nem csak látja a vásznon a képeket, hanem egy „retúr során” a vásznonról az érzékelést a saját testébe helyezi át. A néző egyszerre van *egzisztenciálisan itt* (ti. a vásznon előtt) és *máshol, optikailag ott* (ti. a vásznon). Az ön-érintésnek ezt a kettősségét, hogy mindig valami *más* érint meg saját testünkben, állítja szembe a pornográfia ön-érintésével, amikor a „test és a tudat önmaguktól is *egyazon* tárgy felé haladnak” (Sobchack, 2004, 35). A későbbiekben e különbség a kétféle ön-érintés között alapvető lesz ahhoz, hogy megmagyarázzuk azt a különbséget, mely a klasszikus film és az új médiumok által kínált vágykielégítés struktúrái között fedezhető fel. Most csak azt jeleznénk, hogy az interaktivitás dominanciája és a folyamatos – akár reflektálatlan – szándék, hogy az életünkben a lehető legtöbbet vizualizáljuk, azaz a privát és a publikus szféráink egybenyitása az új médiumok esetében ellehetetleníti azt a vágykeltést, amellyel mind a pszichoanalitikus, mind a fenomenológiai értelmezés a klasszikus filmet jellemezte. Ez pedig nem más, mint a Másik vágyára való vágy felbukkanása, mely a Lacan által feltárt kettős hasadáseseményhez köthető, de túl is lép azon, ahogy ezt, egy etikai megalapozás irányában, Tengelyi László kimutatta.

Az új médiumok ereje a privát és a publikus szféra határainak lebontásában teljeseedik ki. A privát szféra az ókori ember találmánya. A törzsi társadalmakban még szinte minden – a szeretkezéstől a szülésig, a kínzásoktól a halálig – a közszférához tartozott, szinte bárki számára elérhető volt. Ugyanakkor persze hatalmas különbségek vannak a kultúrák és társadalmi csoportok között abban a tekintetben, hogy hol húzzák meg a határt privát és publikus között. Itt azonban nem ez a kérdés, sokkal inkább az, hogy a határ részleges vagy teljes eltörlése odavezet, hogy a nézett/látott immár nem egy „hiánytapasztalat” forrása, nem a vágy többlete, mely kiközösítené a totális örömtárgy keresését. Inkább arról van szó, hogy az új médiumok használata során elvakít minket „a maradéktalanul valóra váltott vágy képzete”, s a reális, azaz a Dolog „sohasem válik

tevékenységünkben jelenvalóvá” (Tengelyi, 1998, 325). Ezzel szemben az új médiumok világában „a jelenség és a lényeg különbsége hatályon kívül helyeződik. A létezés kongruens a monitoron és a memóriában. A jelenség a „lényeg” tökéletes reprezentációja. Semmi nem hiányzik. A „lényeg” nem tartalmaz se többet, se kevesebbet, mint a jelenség. [...] Sőt, mi több, a lényeg a jelenség területén végzett műveleteknek van alávetve” (Welsch, 1996 [1999, 60]).

1.3 A mediális használat „pozitív” nyitottsága

Nem véletlen, hogy a valóra váltott vágy ismétléskényszert, egyenesen függőséget eredményezhet, ami az új médium alkotóit további munkára sarkallja, sőt be is építik az újrakezdés elemét e médiumok használatába. A pszichoanalitikus érvelés folytatása viszont igencsak megkérdőjelezhető. Ha a Dolog nem válik jelenvalóvá, akkor „traumát okozva fog hatni” – így a következtetés. Az új médiumok azonban a vágykielégítésnek egy olyan módját kínálják, melyben látszólag minden lehetséges. Ha ügyes és bátor vagy, látszólag minden kívánságod teljesülhet, persze a beépített szoftverek által meghatározott kereteken belül. A használatnak részét képezi az is, hogy a felhasználó elfogadja a korlátozó tényezőket (lehetséges útvonalak, tárhely nagysága, a valóságshow játékosainak, a sorozat szereplőinek száma és személye stb.), s nem törekszik még reflektálatlanul sem azok áthágására, kivéve, ha a szabályok megengedik a játék közbeni módosítást. Cserébe viszont megkapja az elvben végtelen interaktivitás lehetőségét, egy „befejezhetetlen” pozitív gondolkodást, mely mindig egy újabb játékszint meghódítására, egy újabb sorozatszezon szerkesztgetésére vagy a Youtube-on egy újabb „kóborlásra” sarkall. A voyeurizmus, illetve a privát és publikus szféra határának felszámolódása és az interaktivitás mellett a *használat lezárhatatlansága* az új médiumok harmadik lényeges jellemzője lehet.

Persze a médiumok fetisizálása mellett mindig nyitva áll egy másik út is, melyet Andrea Arnold filmjének, a *Red Road*-nak főszereplője (Jackie) vagy a *Pont kom* színházi előadás fiúja választ, amikor végleg kilépnek vagy visszalépnek a virtuális világból és a (mozgó)képek referenciális „többletét” igyekeznek megkeresni, mely e világi, testi, egyszeri és individuális. Azaz nem tágítanak a vágytól, de lemondanak „a totális örömtárgy [...] az *imaginárius* boldogság kereséséről” (Tengelyi, 1998, 324). „Az elektronikus mindenütt-jelenvalóság és a virtuális lehetőségek univerzuma egy másfajta jelenlét, a hic et nunc megismételhetetlen jelenléte, az egyedi történet utáni sóvárgáshoz vezet” (Welsch, 1999, 58). Ehhez azonban arra van szükség, hogy újraértelmezzük (mozgó)kép és valóság viszonyát, mégpedig nem a lehetséges cselekvések felől, hanem afelől, amit Lacan *többletértelemnek* hív. Ám ez nem elég. Ezt a többletértelmet – Ricoeur bibliakritikája nyomán – önmagunkra kell vonatkoztatni. Ez az önmagamra vonatkoztatás tehát egyrészt fenomenológiai (vö. az itt és az ott

kettőssége), másrészt *egzisztenciális*. Nézzük meg most részletesebben, hogy miféle kielégülést kínálnak az új médiumok. Mi történik az etikával egy olyan világban, ahol a lényeg és a jelenség azonosak egymással?

2. Lacan és a kettős hasadásesemény

2.1 Akció tér és szimuláció

Miért lehet érdekes a lacani úgynevezett kettős hasadásesemény az új médiumok képisége kapcsán? Láttuk, hogy az új médiumok megjelenése alapvetően megváltoztatta a látás és a nézés struktúráit azáltal, hogy a korábbi viszonylagosan „passzív” nézői szubjektumot felváltotta egy interaktív felhasználói szubjektummal. Néző és felhasználó között az alapvető különbség az, hogy az utóbbi számára a nézés csupán egyik *operacionális* eszköze annak, hogy megvalósítsa saját magát. Számára a látvány a cselekvési tér része, azon belül konstituálódik. James E. Cutting a szubjektumhoz kapcsolódó úgynevezett *egocentrikus* térnek három formáját különbözteti meg az alanytól való távolság szerint: a vistát, az akciótér és a személyes teret. Nézete szerint már a klasszikus hollywoodi film is csupán az akciótér használja, mivel „a filmnézéshez hozzátartozik az, hogy a néző, amikor egy film cselekményét figyeli, nem engedi be a dolgokat a személyes terébe. Ha beengedne, személyesen érintve lenne, de amikor az ember filmet néz, szeret elfeledkezni magáról” (Cutting, 2005, 17). Ugyanakkor a vista túl távoli a szubjektumhoz képest, ezért lehet például a külső helyszíneket műtermi díszletekkel helyettesíteni a régi hollywoodi filmekben. Cutting a néző terét, azaz a képernyőn megjelenő látványt nem az új médiumok „aktív” szubjektumára, hanem a néző téri percepciójára, pontosabban a filmi *diegetikus tér* nézőinek – egyébként „passzív” – észlelési folyamatára vonatkoztatja. E percepció azonban közvetlenül átvihető az új médiumok interaktív befogadására, főképpen ott, ahol a *szimuláció* határozza meg a vizuális rend domináns strukturális természetét. Az új médium felhasználója számára az akciótér egy másik rendszerben nyílik meg, melyet általában *virtuális* valóságnak/világnak/térnek neveznek, amely, mint láttuk, Manovich (2001) szerint kontinuos a valóságos világgal, melyhez a felhasználó tartozik. Nézőként vagy interaktív felhasználóként ugyanazzal a téri reprezentációval vagy térszerkezettel találkozunk. Ezt csak erősíti az a tény, hogy a virtuális tér egy eredeti „valóságos” tér szimulációja. Ugyanakkor Hansen (2004 [2011]) szerint nem a terek kontinuitásáról, hanem a konstrukciójáról van szó.

A két tér kontinuitása természetesen nem egzisztenciális jellegű. Nem fizikai, hanem *perceptuális* tényezők hozzák létre. E tényezők közül az egyik legfontosabb a mindenkori észlelés akcióorientáltsága, az, hogy a szubjektum az

észlelt tárgyakban, eseményekben rejlő cselekvési potenciálra igyekszik összpontosítani. Az ökológiai pszichológia J. J. Gibson után *affordanciáknak* hívja egy dolog azon tulajdonságait, amelyekre valamely szubjektum cselekvése(i) irányulhat(nak). (vö. Anderson, 1996, 41-42) Ha valami vagy valaki megjelenik az akcióterünkben a mindennapi életben, automatikusan az affordanciáit észleljük vagy keressük. *Akciómentesen* csak ritkán és speciális helyzetben nézzük a világot, például egy hegy tetején szemlélődve, egy múzeumban vagy olyan helyzetekben, amikor választanunk kell különböző cselekvési vagy döntési útvonalak között. Amikor filmet nézünk vagy az új médiumokat használjuk, erre a mindennapi tapasztalatra támaszkodunk. A szubjektív kamerával való optikai és az avatarral való motorikus azonosságunk révén a valós tapasztalatunkat szimuláljuk, még akkor is, ha ezt a fizikai törvényeket meghazudtoló módon tesszük. A szimuláció során nem az a kérdés átértékeltük-e valaha az adott cselekvést, hanem hogy végre tudjuk-e hajtani. Ez pedig a tréningtől, gyakorlattól függ, mely lehet rutin (bevésődött viselkedésminta), de lehet az adott cselekvéshez hasonló cselekvés tapasztalata.⁶ Ez utóbbi esetben a cselekvés szimulációjával állunk szemben.⁷ A szimuláció lehetősége, úgy is fogalmazhatunk, benne rejlik az affordanciában. Amikor a parti csiga a dagály érkezése előtt felkúszik a kerítés drótjára a számára megszokott fűszál helyett, vagy a rák elbújik a hajóroncs réseiben, voltaképpen szimulálják az „eredeti” cselekvést. Egy „lehetetlen” cselekvést egy játékban mindig egy lehetséges cselekvés szimulációjaként hajtunk végre.

2.2 Mediális azonosságok és differenciák az új médiumokban

A virtuális térben végrehajtott akcióorientált percepció másik következménye az, hogy amíg a felhasználó/játékos egzisztenciálisan az „eredeti” (valóságos) térben helyezkedik el, a látvány észlelése az optikai/virtuális térben történik. Vivian Sobchack ebben látja az új médiumok „etikátlanságának” forrását. Ehhez persze szükség van az interaktív „fordulathoz”, melyet az új médiumok hoznak el, mivel az egzisztenciális „itt” és az optikai „ott” kettősége a filmnézés során éppen ellenkezőleg működik: a filmnéző szubjektum a vásznon megjelenő

⁶ A hasonlóságot itt elég tágra értjük. Jó példa erre a súlytalanság „szimulációja”. A súlytalanság érzését földi körülmények között nem tudjuk átélni, ugyanakkor az űrhajósok kiképzése során ki lehet váltani úgy, hogy a páciens egy gyorsan zuhanó lapra kötözik, vagy ellenkezőleg, hosszú ideig egy speciális heverőre fektetik. Az ember azonban egyik esetben sem lép be a virtuális térbe, hanem egy olyan *valóságos* élményt él át a *valóságos* térben, mely *hasonlít* a súlytalanság érzéséhez az űrben.

⁷ Ilyen szimulációs helyzeteket élünk át a mindennapi életben, amikor vezetni tanulunk, de így tanulunk dobolni is az iskolában, amikor a dobot kezdetben a párna helyettesíti.

látvány (optikai „ott”) érzékiségét saját testében (egzisztenciális „itt”), mint másságot éli meg. A valóságos és a virtuális tér minden akcióorientált kontinuitása ellenére tehát az új médiumok használata nem szünteti meg a kétféle tér *egzisztenciális* elkülönülését. Ezáltal a szubjektum, így Sobchack, virtuálisan bármit megtehet felelőtlenül, mivel egzisztenciálisan, azaz testi értelemben, biztonságban van a képernyő előtt.⁸

Az akcióter dominanciája és a valóságos és a virtuális tér kontinuitása odavezet, hogy megrendül a Lacanból kiinduló pszichoanalitikus megközelítések alapja, a kamera és a szem megkülönböztetése, miközben a néző elveszti transzcendentális pozícióját, s belekerül a látványba. Lacan szerint a képernyő átlátszatlan, s benne a másik tekintete közvetítődik, pontosabban az, ahogyan a szubjektum látva van. „Létezni annyi, mint látva lenni” – idézi Lacan Kaja Silverman, aki szerint „a képernyő jelenti azt a helyet, ahol a tekintetet egy bizonyos társadalom számára definiálják” (Silverman, 1996 [1999, 18]). Paradox módon a képernyő ideológiai meghatározottsága az új médiumok felhasználója számára felolvad annak interaktivitásában. A képernyő átlátszatlanságát felváltja egy anonim láthatóság, mely gyakorlatilag ugyanazt a szerepet tölti be az új médiumokban, mint az immerzivitás a klasszikus filmben. Az üzenőfal lenne a láthatóságnak szimbolikus megjelenési formája. Ugyanakkor azt is le kell szögeznünk, hogy a kamerával, azaz az apparátussal való azonosulás, amelyet a filmelméletben Metz és Baudry szorgalmazott, „implicit módon a képen keresztül megy végbe”, úgy, hogy eközben megvalósítja „az azonosulás lehetőségét a látvány és test által konstituált látással” (Silverman 1996 [1999, 10]). Az új médiumok tulajdonképpen szó szerint értelmezik a varratelmélet tételét a kameráról, mint Hiányzóról. A digitális korszakban a kamera hovatovább nem több mint a néző metaforája, s valóban hiányzik a filmből. A „test által konstituált látás” természetesen nem egzisztenciális értelemben értendő, hanem a látványba „varrt” néző/felhasználó látásaként.

Az alábbiakban azonban nem ennek a helyzetnek a részletes elemzésére vállalkoznánk, hanem az etikai viszonyulás lehetőségére vagy lehetetlenségére helyezük a hangsúlyt. Egy olyan viszonyulására, mely – ahogyan Tengelyi László kifejtette – a vágyból adódik, amikor Lacannal szólva „létezni annyi, mint látva lenni”, ami Kaja Silverman szerint voltaképpen a szimbolikusnak, a Másiknak a betörése a vizuális rendbe. De betörhet-e a Másik akkor, ha a láthatóság elvileg

⁸ A digitális médiumokkal kapcsolatban az ehhez hasonló vélekedés sok helyütt felbukkan. A szimuláció és a virtuális valóság a „Valóságos dolgok »terhei nélkül«” olyan élményt kínál, amelyhez képest „az eredeti [...] csalódást kelt” (Welsch, 1996 [1999, 66]). A szubjektum vágykeresése pedig „a virtuális világháló terében a cyberszexualitás érintés nélküli (chat)narratívába zárt összekapcsolódásaiba, a klaviatúra és webkamera steril kelékeivel eljátszott fizikai kontaktus híján fertőzésveszély nélkül, mégis érzelmileg addiktív, végtelen (szerep)játéklehetőségekkel kecsegtető online flörtjeibe fordul” (Kérchy, 2009).

végtelen, s csupán néhány – a közösségi tagságra vagy a játéktér bejárhatóságára vonatkozó – önkényes szabály korlátozza? A Másik alapvetően hasadásesemény okozója a szubjektumban. Tekintsük át röviden e „kettős” folyamatot.

2.3 A totális örömtárgy és az új médiumok

A kettős hasadásesemény első mozzanatát az hozza létre, hogy a szükségletek alanya nem esik egybe a szimbolikusan megnevezett vágyak alanyával. Ennek oka az, hogy ahogy Tengelyi fogalmaz, az ember „szóba hozza” a szükségletét, vagyis egy előzetes kód terminusaiban, nyelviileg fogalmazza meg. A második mozzanat már e szimbolikus renden belül következik be: ahogy ezt Ludwig Wittgenstein a *Tractatus*-ában leírta, a kijelentés alanya mindig különbözik a megnyilatkozás (kijelentésesemény) alanyától. A beszélő, akkor is, ha az azonosítást, a nézőpontját kifejező egyes szám első személyű névmásokat használ, fizikailag és logikailag sem egyezik meg az állításainak alanyával. Ez utóbbiak ugyanis mélyen konvencionálisak, a személyességet csupán átkódolva hordozhatják. De vajon hogyan tud betörni ez a szimbolikus a vizuális rendbe?

Kétségtelennek látszik, hogy amikor akcióorientált percepcióról beszélünk, vágyainkat nem tudjuk egyszerre szavá tenni, hacsak nem akarunk a hamleti pozícióba kerülni, amikor „a szavak ölik a tetteket”. A percepció operacionálitása éppen a diszkurzivitás kizárásának irányában hat. Ugyanakkor azok a téri és egyéb jelzések, melyeket a mindennapi percepció során észlelünk, a mozgóképen „kódként” működhetnek, amennyiben az *immerzivitást*, a „szimulált világba való behelyezkedést segítik elő. Igaz, ezeknek a jelzéseknek a legtöbbször nem diszkurzív módon, hanem úgymond „genetikailag” kapjuk, de mégis képesek nyelvként viselkedni, ahogy a műfaji filmek, s az új médiumok ezt maximálisan ki is használják. A régi és az új médiumok közti valódi különbség azonban nem a kódszerűségben, hanem a kettős hasadással együtt járó jelentés-eltolódás *metonimikus* folyamatának „csonkoltságában” rejlik. Az, ami Lacannál és másoknál a „vágy vándorlásának” és egy egyedi, beszélőnként változó többlet-értelem megjelenésének forrása, nem abban az értelemben létezik az új médiumokban, ahogy ezt a lacani Valós fogalma jelzi. A valós (reális) Lacannál maga az uralhatatlan, amely folyamatosan kicsúszik az ellenőrzésünk alól. Az új médiumok feltételezésünk szerint mindenekelőtt az uralhatóság érzését kívánják megadni. Ha beszélhetünk uralhatatlanságról, az nem a reális kiszorulása „a cselekvő látóköréből”. Éppen ellenkezőleg, az „uralhatatlan” voltaképpen újabb és újabb cselekvési lehetőségeknek, a videojátékokban „küldetéseknek” a *sorozatában*, mégpedig végtelen sorozatában határozható meg. Amíg a realitáselv Freudnál Lacan szerint úgy működik, hogy elszigeteli az alanyt a külvilág realitásától, addig az új médiumokban éppenséggel „realitást”, igaz, *virtuális realitást* kínál a felhasználó/játékos számára. Fogalmazzunk úgy, hogy az új médiumok az örömelev

korlátlan érvényre juttatását célozzák. Ha a reális a normatív, nem könnyű szerepet találni számára az új médiában. A reálisnak és a külvilág realitásának különbsége az új médiumok kapcsán nem vethető fel. Az elérhetőségen, a külvilág realitásán túl egyszerűen nincs semmi. (Vö. a jelenség azonos a lényeggel.) Ugyanakkor a reális nem az élő szervezet hasznához, hanem a jóhoz, a normatívhoz, az ideálshoz kapcsolódik, ez utóbbi azonban már az *imaginárius* körébe, s nem a reálishoz tartozik. (Vö. Tengelyi, 1998, 321) Ennek azonban súlyos következményei vannak a pszichoanalitikus logikán belül.

Az imaginárius ugyanis az örömev irányítása alatt áll, mely az ismétléskényszerért felelős. A totális örömtárgy nem más, mint a lacani Dolog, mely minden hiánytapasztalat mögött húzódik. A Dolog az újramegtalálás hajlama, annak a valaminek, ami tulajdonképpen sohasem veszett el. A vágynak az a többlete, ami a pszichoanalitikus megközelítésben a szimbolikus dimenzióból származik, Lacan szerint azt jelenti, hogy minden vágykielégülés hiánytapasztalat. A totális örömtárgy éppen ezért uralhatatlan.

Létezik-e ilyen „totális örömtárgy” az új médiában? Két dolgot mindenképpen állíthatunk. Az egyik ez: minden tárgykeresés és újramegtalálás eltolódás a tárgyak között, egyfajta *kóborlás*, ami Baudelaire és Walter Benjamin flâneurjének céltalan, de legalábbis végcél nélküli bolyongásához lenne hasonlítható. De nem valószínű, hogy Benjamin egyetértett volna azzal, hogy az, ami a flâneurt mozgatja, valamiféle újramegtalálódó örömtárgy. Sokkal inkább hajlott volna arra, hogy lemondjunk az imaginárius boldogságról, e Legfőbb Jóról, s e helyett a szimbolikus dimenzióban végbe menő jelentés-eltolódásnak metonimikus működését lássuk a flâneur kóborlásában. Az egyszerre megnyitható ablakoktól a Youtube-on való kattintgatásig számos példáját adhatjuk a kóborlásnak, vándorlásnak, amivel Gilles Deleuze próbálta meg leírni a modernista filmben látzólag céltalanul mozgó szereplőket. Azonban itt fontosabbnak tűnik a másik megállapítás az új médiumokkal kapcsolatban; az, hogy a felhasználó/játékos szubjektumot egyfajta ismétléskényszer, az „újramegtalálás vágya” hajtja. A pályák, az ablakok, a Youtube videók, sőt a sorozatok évadai olyan végtelenített láncolatot képeznek, mely tökéletes ellentéte a klasszikus, Arisztotelész által meghatározott tragédiának, melynek „eleje, közepe és vége van”. Ha a tragédia egy „jól megcsinált történet utánzása”, az új médiumok a végtelenített és párhuzamos történetépítés lehetőségét kínálják. Ez azt is jelenti, hogy hagyományos esztétikai kategóriáink – tragikus, komikus, groteszk, fenséges, stb. – nem alkalmazhatók többé, hiszen az új médiumokban a véget nem kell feledni, hiszen a kezdet sem volt sohasem adott. Az archívumnak, az eredetnek, az archéának a fogalma „lepereg” az új médiumokról. Ha beszélhetünk is megtalálásról, vagy sikeres pályamegoldásról, ez sohasem az, ami „sohasem veszett el.”

A döntő kérdés ezen a ponton, úgy véljük, az, ahogyan Tengelyi László a vágyat értelmezi. Tengelyi szerint az etikai feladat az, hogy lemondjunk az imaginá-

rius boldogság kereséséről, azaz ne tágítsunk a vágytól. Ezt azonban csak akkor érhetjük el, ha a beszéd törvényét választjuk, mely egyszersmind a vágy törvénye, melyből az alany nem engedhet, tehát etikai értelemben törvény. Le kell tehát küzdeni az újramegtalálás hajlamát, azaz az ismétléskényszert, ami magáról a vágyról való lemondás lenne, míg a vágy a szimbolikusban mint diakritikai rendszerben folyamatosan eltolódik a tárgyak között. Következésképpen kitartani a vágy mellett annyi, mint kitartani az önhasadás mellett, amikor a reális, azaz a Dolog sohasem válik teljesen jelenvalóvá a világban, hanem traumát okoz. (Vö. Tengelyi, 1998, 325) Mit tegyen azonban az új médium felhasználója/játékosa, ha az ismétlést nem kényszerként, hanem olyan örömként éli meg, mely „további öröm kedvcsinálója”? Ha a kép, képernyő számára valamiképpen éppen a Dolgot, azt az elkerített irt jelenti, ami egyébként az örömelv irányítása alatt áll, az imaginárius boldogság keresését vezérli? A felhasználó nyilván nem az örömelvről „mond le”, hiszen a Dolog számára a virtuális világ, ahol minden más világnál jobban megvalósíthatja önmagát, saját maga építheti fel az avatarját, s szinte abszolút értelemben uralhatja a nézőpontot. Ott, ahol minden kudarc az újakezdést hozza el, minden „halott” szereplő feltámasztható, minden állás elmenthető és újraindítható, a traumatikus élmény veszélye végtelenül kicsi. Úgy tűnik, hogy a szimbolikus betörése nélkül vagy nem tudunk tartalmat adni a „Ne engedj a vágyadból!” felszólításnak, vagy e felszólítás visszacsúszik az örömelv által irányított imaginárius szintre. Ez azt is jelenti, hogy a lacani feltételezés, mely szerint „létezni annyi, mint látva lenni” szintén (újra)értelmezendő.

Úgy gondolom, hogy az önhasadás gondolata nem tartható akkor, ha a valósághiány nem jelenti egyszersmind a Másik vágyának a vágyát. Emmanuel Lévinas ez utóbbit igyekszik meghatározni a műveiben, ám ezt nem a szimbolikus abszolút érvényre juttatásával teszi, hanem megpróbál kilépni a diszkurzív rendből.

3. Lévinas és a Másik vágyára irányuló vágy

Könyvtárnyi irodalma van ma már annak a kérdésnek, hogy a Másik a szimbolikus vagy az imaginárius alá tartozik-e. Itt még csak a kérdés áttekintésére sem vállalkozhatunk. Közismert, hogy Lacannál a másiknak kétféle fogalma fordul elő: a nagybetűvel írt radikális Másik és a kisbetűvel írt másik, az *objet petit a*, mely az én kivetülése. Az első a szimbolikus, míg a második az imaginárius rendhez tartozik. (Vö. Evans, 1996) Itt nincs módunk arra, hogy összevegyük a lacani különbségtélt Lévinas fogalomrendszerével. Egy efféle összevetés külön tanulmányt igényelne.⁹ Előzetesen annyit azért elmondhatunk, hogy a radikális

⁹ Ehhez jó alapot kínál a lévinasi etikainak és a lacani terapeutikainak az összevetése, melyet Gondek (1996) ad.

Másik, mely a nyelvben, a diskurzusban áll elő és szólítja meg a tudattalan lacani szubjektumát nem áll messze a lévinasi abszolút Másiktól, aki a Mondáson keresztül, tehát a lévinasi nyelvben szólítja meg az Ént. Habár Lévinas nem oly következetes az írásmódban, mint Lacan, a lacani másik egy olyan másiknak lehetne megfeleltethető, mely *az én, az ego felől tekintve* bekebelezhető lenne, azaz visszavezethető a szubjektum előzetesen adott fogalmaira. Mivel ez az ego-másik viszony Lévinasnál az ontológia körébe tartozik, a pre-ontológiai etika szempontjából figyelmen kívül hagyható. Éppen ezért az alábbi gondolatmenetben a kétféle másik lacani/lévinasi megkülönböztetése alapvetően nem játszik szerepet.

Ha a Dolog lacani fogalmával élünk, úgy tűnik, hogy a Másik vágyának a vágya, azaz a Másik kimeríthetlensége megfeleltethető annak, hogy a Dolog teljesen sohasem válik jelenvalóvá. Ez azonban Lévinasnál nem léthiányból fakad ellentétben Lacannal (*manque d'être*), de nem is attól – ahogy Tengelyi László fogalmaz – „hogy vágyaink nyelvi eredetű képzettársítások mentén eloldódnak és átalakulnak, hanem attól, hogy *vágyaink itt olyasmibe ütköznek, ami nem vágykeltő*” (Tengelyi, 1998, 329). Hogyan lehetséges ez?

A nem vágykeltő vágy (azaz a vágy többletképződése) nem hiánytapasztalatból ered, hanem egy idegen vágy igényeinek (feleletigény) hatására ébred föl. Ez a *hasadásésemény a vágyban*, amikor „megérint bennünket az is, ami idegen”. (ibid.) Ez lenne az a pont, ahol az erotika elválik az etikától. Ellentétben az erotikával, ahol a nem vágykeltő tulajdonságot vágykeltővé alakítjuk, a Jó maga ez a közelség az idegenhez a másikban, ami sohasem válhat el- vagy kisajátításá. Lévinas a Másik vágyára irányuló vágyról etikai értelemben másutt úgy beszél, mint a Másiknak való kiszolgáltatottságról, olyan Vágyról, mely önnön vágyával táplálkozik. A vágyak ezt a többletet Bernhard Waldenfels *reszponzív* vágyként fogalmazza újra, mely a Másik vágyára válaszol. De hogyan értelmezzük ezt a Vágyat?

Ha elfogadjuk, hogy a tudattalannak is szimbolikus (nyelvi) struktúrája van, s a realitáselv voltaképpen a vágy szimbolikus ábrázolásának törvénye és a tudattalanba nyúlik, s nem áll az örömelv irányítása alatt, amiről lemondunk a kiszolgáltatottságunkban a Másiknak, az saját (?) legfőbb boldogságunk keresése, vagyis maga az örömelv. Nem tágitani a vágytól annyi, mint lemondani az imaginárius boldogság kereséséről. (Vö. Tengelyi, 1988, 325) Ha a Dolog totális örömtárgy, a Másik ezzel szemben csakis a szimbolikusból érkezhethet. A Másiknak való végtelen kiszolgáltatottságot, azt az igényt, melyet Tengelyi László *feleletigénynek* nevez, halál-elv működésével azonosíthatnánk.

De másfelől amellett is érvelhetnénk, hogy a Másik vágyának a vágya, azaz a Másik kimeríthetlensége tulajdonképpen maga a Dolog, mely teljesen sohasem válik jelenvalóvá. A hasadásélmény következtében ugyanis a Dolog eleve teljesen *nem* megjeleníthető, azaz *nem* birtokolható. A lacani gondolat,

mely szerint minden vágy hiánytapasztalat, ez esetben a Másik távollétével is jellemezhető. A Másik nem más, mint maga az etikai tárgy, azaz a Dolog. A valódi kérdés az, hogyan értelmezzük a (soha teljesen nem jelenvaló) Dolog, a reális és a (totális) örömtárgy kapcsolatát? Vajon az ismétléskényszerről lemondva, azt legyőzve nem marad-e meg mégis „valamennyi” öröme a szubjektumnak? Nem biztos ugyanis, ahogy Tengelyi László írja, hogy a hiánytapasztalat elválasztható a totális örömtárgy keresésének imaginárius dimenziójától „Nem sodor-e e dimenzió felé az a gondolat, hogy minden öröm csupán további öröm kedvcsinálója?” Tengelyi szerint Lacan ezt a lehetőséget „sorszerűnek” és „tragikusnak” látja, mivel az etikai tárgy (a Dolog) abszolutizmusát részesíti előnyben annak relativizálódása helyett. Ez esetben viszont a Vágy vágya úgy is tekinthető, mint ami folyton késésben vagy elcsúszásban van – éppen ez zárja ki akkor az ismétléskényszert –, s a Másik megragadhatatlanságát (megnevezhetetlenségét) eredményezi.

Összefoglalva: a Másik egyszerre meghatározható a szimbolikus és az imaginárius felől. Pontosabban a kettő metszéspontjában helyezhető el. Vajon nem állítható párhuzamba e kétféle értelmezés (etikai abszolutizmus és relativizmus) a Másik *qui* vs. *quoi* felfogásának derridai és lévinasi ellentétével?¹⁰ A Dolog egy olyan *qui*, akihez folyton más és más *quoi* (értsd: tulajdonság) rendelődik a szubjektum keresése során. Nincs totális örömtárgy, a Másikra sohasem lehet végleg rálelni vagy újramegtalálni, de minden egyes találkozás a következő találkozás felé lendít, hajt, s ez a „hajlam” önmagában adhat örömet. Az újramegtalálás mint feleletkényszer mindig a Másiknak a szimbolikusba való beemelését jelenti: a szubjektum válasza a szimbolikusban a Másikra válaszol, akkor is, ha ez a válasz nem felelhet meg a Másiknak. Lévinas kifejezésével élve, mindig visszabontandó a Mondásban.

Másfelől a Másik vágyára irányuló vágy mindig hiánytapasztalat, mert a Másik mindig távollétével van jelen az imagináriusban. A feleletkényszert ugyanis a szubjektum a Másikra nem vonatkoztathatja. A Másiknak a szimbolikusban való késése ugyanakkor felfogható úgy, mint a realitás „súlya”. Minden válasz, bármennyire megkésett, kiválthatja a szubjektum örömét, miközben újabb feleletigényt is támaszt. Minden válasz a távollét jelenléte, s mint ilyen hiánytapasztalat, a totális örömtárgy „elodázása”. Ugyanakkor ez a késést vagy elodázást nem tekinthetjük az etika tárgy relativizálódásának. Ellenkezőleg, a lacani „Dolog” kimeríthetetlenségéből fakad.

¹⁰ A *qui* és a *quoi* ellentétésségéről Derrida – Lévinasra nem hivatkozva, de az ő szellemében – a szeretet fogalmával kapcsolatban beszél. Eszerint a *qui* maga a személy a „magánvalóságában”, akit szeretünk, függetlenül attól, hogy milyen tulajdonságokkal (*quoi*) rendelkezik. A valódi szeretet a *qui*-re, s nem a *quoi*-ra irányul. Ellenkező esetben a szeretet a másik kisajátítása és megerőszkolása lenne.

Tisztában vagyok azzal, hogy a Másik vágyára való vágy illetően megközelítése könnyen visszacsaphat az erotika területére, melytől korábban már elkülönült. Az *erósz* ugyanis képes arra, hogy bármit, ami nem vágykeltő, vágykeltővé tegyen. Tengelyi kiemeli, hogy a végső, Merleau-Ponty kifejezésével „vad” felelősség arra felel, ami a Másikban visszavonhatatlanul *idegen* marad. Ez azonban nem valamilyen teoretikus határként adódik, sokkal inkább a „leleményesség” elapadása. Kétségtelen, hogy a gyakorlatban sokszor már a legelején kifogyunk e leleményességből, de ez nem ok arra, hogy a Másikban benne rejlő Idegent vagy idegenséget ehhez az empirikus pillanathoz kössük. Úgy gondolom, Lévinas szellemiségével összeegyeztethető, hogy a szubjektumnak a Másik vágyára irányuló vágya vagy radikális kiszolgáltatottsága már az *első pillanattól* a Másikban lévő Idegenre/Idegennek felel. Az Idegen általi megérintettség súlya nem empirikus kérdés, hanem a *qui* és a *qoi* archaikus – tehát minden eredetet megelőző – különbsége. És ez függetlenül a bennünk rejlő leleményességtől azért, mert az Idegen nem merül ki egy vagy két empirikus tulajdonság meglétében, hanem a megújuló feleletigényben és kényszerben azonosítható. Lacannal szólva a Másik vágyában az Én olyasmit talál meg (újra), amit sohasem veszített el, de nem azért, mert mindig megvolt neki, hanem mert nem egy 'eredeti' jelenlét újramegtalálása. Az ismétléskényszer Lévinas után való újrafogalmazásában *erósz* és *éthosz* nagyon közel kerülnek egymáshoz.

4. Vissza a fenomenológiához: a játékok filozófiája

A fenomenológiai filmelmélet felől közelítve úgy fogalmazhatunk, hogy a film és az új médiumok közti különbség legalábbis egy értelemben nem áthidalható. Ez pedig nem más, mint a filmnézés etikai mozzanata. Ez azt jelenti, hogy csak a filmnézés során tudatosítható a különbség a nézői Én (szubjektum) és a filmkészítői Másik belső (introszeptív) képei között. Természetesen e tudatosítás nem normatív erejű, amennyiben megengedi, hogy a filmeket más módon, például akár el- vagy kisajátító módon nézzük. Ugyanakkor e különbséget a fenomenológiai filmelmélet *immanens* különbségnek tekinti: a film maga uralhatatlan! Függetlenül attól, hogy milyen vizuális és episztemológiai nézőpontból nézzük, a filmnézés nem azonosítható sem a vizuális nézőponttal (a kamera nem azonos az emberi szemmel), sem valamilyen pszichológiai vagy kognitív alapállással. Ezt két előfeltevés indokolja. Egyfelől az, amit Sobchack a psichoanalitikus kritikával szemben fogalmaz meg, miszerint a filmben *nincs* kitüntetett nézőpont. A nézőpont, ha létezik egyáltalán ilyen, folyamatosan eltolódik. Másfelől a fenomenológia tételezi a megélt test és a reprezentáció, „a karnális anyag és a tudatos jelentés” különválását. Ennek oka az érzéki élmény természetében van, mondja Sobchack. Tegyük hozzá, az a hasadásesemény, melyet

az *étosz* és az *erósz* között fedeztünk fel, párhuzamba állítható az ön-érintés kétféle formájának. Az egyik tudatos ön-érintés akkor következik be, ha „test és a tudat önmaguktól is egyazon tárgy felé haladnak.” Ez működik akkor, ha „ha egy kitűnő falatot lenyelve vagy egy pohár remek bort megkóstolva reflektív módon is átélhetjük magunkat” (Sobchack, 2004, 35), de akkor is, ha például egy pornográf filmet auto-erotikus szándékkal nézünk.¹¹ A képeket ilyenkor úgymond az uralmunk alatt tartjuk. Az ön-érintés másik formájában a Másik felé tudatosan irányulunk. Ilyenkor a megélt testem a szünesztézia által érzékeli a filmben „ott” megjelenő tárgyak, érzékek partikuláris minőségeit, s diffúz módon érzékeli önmagát is. Ekkor a film önmagában uralhatatlan marad. Az, ami reflektálttá válik, maga a hasadás az „itt” lévő megélt testem és az „ott” megjelenő „képzetes testek” partikuláris tulajdonságai között. Ez annyit jelent, hogy felsejlik a különbség a testem valódi érzetei, például a saját selyemruhám által okozott borzongás és a reprezentációban megjelenő ruha minőségei között. Sobchack itt egy elméleti „trükkal” él: a film működését a filmtest megéltségével azonosítja. Úgy véli, a filmen látható borzongás magának a filmtestnek a borzongása, mely ily módon nem más, mint maga a Másik, akire a vágyaim a filmnézés során irányulnak. Ez a Másik azonban uralhatatlan, sohasem jön el teljesen, mindig hiánytapasztalat marad, hiszen sohasem tudjuk *ugyanazt* érezni, amit a film (és a filmet készítő) érez/érezhet. Ám képesek lehetünk reflektálni a kétféle megéltség különbségére, mely ilyeténképpen immanensen adódik a filmnézés folyamatában.

Tekintsük most át röviden, hogyan valósul meg/valósulhat meg ez a különbség az új médiumokban. A játékok esetében úgy tűnik, hogy a játékok alanya összeolvad egyrészt a játszás alanyával (avatarépítés), másrészt a játék során folyamatosan változó nézőpont lehetővé teszi, hogy az „ellenfél”, vagyis a másik nézőpontjából is lásson. Más szóval a játék feltételezi a nézőpontok jöveteletlen eltolódását (vö. Wittgenstein elemzésével a látás és a kijelentés

¹¹ Carolien van Mulken Sobchack tanulmányáról (Sobchack, 2004) írt, de már fel nem lehető recenziójában amellet érvel, hogy a számítógépes játékok, s általában a digitális médiumok felhasználója saját testében is megéli a virtuális világban az avatárjával történő eseményeket. Mulken szerint a videojátékok is hasonlóképpen működnek, mint Sobchack leírásában a film, azaz hiába „hagyja el” a játékos a testét, amikor belép a virtuális világba, a képernyőn megjelenő világ sem érzékelhető a test nélkül. Mulken azonban nem veszi figyelembe, hogy Sobchack kétféle érzetről beszél, egyrészt arról, amit az „odaúton” a vászon felé a látott szereplők élnek át, másrészt arról, amit a „visszaúton” a saját test felé a néző saját testében tapasztal meg, s a két érzet *különbségében* rejlik az etikai mozzanat. Ezzel szemben a virtuális világ esetében az immerzív élmény egybeesik a felhasználó élményével, vagy hasonló kategóriába tartoznak, mint amikor például az autóversenyzős játékban nekivezetjük az autónkat a falnak, s a csattanásának rezonálását a konzolt irányító kezünkön érezzük.

alanyáról). Ha az optikailag és egzisztenciálisan különböző pozíciók egybefoly-
nak, a jó és a rossz etikai különbsége nem alapozható meg: a játékos maga
teremti meg a természet rendjét. Igaz ugyan, hogy a szabályokat a játék ter-
vezője határozza meg, de egyre növekszik azoknak a játékoknak a súlya és nép-
szerűsége, ahol a játék során maguk a szabályok is változtathatóak a játékos
által.

5. Zárógondolatok

Két kérdést szeretnék ezen a ponton befejezésképpen megfogalmazni.

Az első kérdés ez: Alkalmazható-e a játékokra a fenomenológiának Merleau-
Ponty-tól hagyományozott és kiterjesztett modellje? Úgy véljük, nem, mert az
avatarra nem úgy tekint a játékos, mint a festő a képére vagy a modelljére,
hanem mint cselekvési lehetőségre, Merleau-Ponty kifejezésével élve, olyan
„képes vagyok”-ra, mely az adott világ húsába ágyazódik. Az is kérdés, hogy hol
tudna az uralhatatlan, vagyis a lacani reális megjelenni, ha a feladat a játék
uralása, azaz a győzelem? A „totális” szimuláció kiiktatja a szimbolikus és az
imaginárius különbségét, miközben a valóst leválasztja a reális világról.

A második kérdés a virtuális világok belső lényégre vonatkozik. Vajon
lehet-e a virtuális világ bármilyen értelemben egylényegű a játékos világával?
Vajon a test által konstituált látás (és más érzékelés), amelynek révén a felhasz-
náló/jatékos belép a virtuális világba lehet-e fenomenológiailag is kontinuum a
szubjektum egzisztenciális testével? A telejelenlét, a „testcsere”¹² jelensége és
azok a kutatások, melyek a tudatnak egy mesterséges testbe való áthelyezését
valósítanák meg, igenlő választ sejtetnek. Az emberben óhatatlanul felmerül
Cronenberg víziója az *eXistenZ* játékról. Azt is láttuk, hogy a *Ben X* éppen egy
ilyen világot prognosztizál. Akkor is, ha igennel felelünk e kérdésre, a két világ
folytonossága szükségképpen részleges marad (lásd testmozgással irányított
játékok), azonban a részlegesség feloldásának számos vetülete nem lesz releváns
a játékos számára. Például mindegy hogy a virtuális asztalitenisz környezetében
hány fok van, s mennyire tér el a játékos környezetétől. De ha el is tudunk
képzelnéni olyan játékot, ahol, mondjuk, a hőmérséklet fontossá válna, nehezen
tudjuk azt elképzelni, miképpen lehetne vizualizálni a hőmérsékletet?¹³

A játék befejezésével, illetve az után persze felmerülhetnek etikai vonzatok,
amennyiben a felhasználó reflektál a játékkészítő szándékairól. Valódi külön-
bséget (hasadáseseményt) azonban csak akkor tudunk bevezetni a játékos és a
készítő pozíciói közé, ha a játék(os) az akcióorientált nézőpontot és a morális-

¹² Lásd erről Petkova (2011).

¹³ Azt még nehezebb elképzelni, hogy a szagokhoz hasonlóan a virtuális világ hőmérsék-
letét a játékos/felhasználó valamiféle kisugárzásként érzékeli.

pszichológiai tartalmat elválasztja egymástól. Azonban ha elvben bármilyen tulajdonságok alapján felépíthető az avatár és megvalósítható a „testátvitel”, akkor nincs hely a traumatikus események számára, mi több, az álomvilág egybefolyik a realitással, a vágy és valóság drámája nem léphet föl.

IRODALOM

- ANDERSON, J.D. (1996). *The reality of illusion: an ecological approach to cognitive film theory*. Carbondale: Southern Illinois UP
- BENJAMIN, W. (1980). A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. (Kurucz Andrea fordítását átdolgozta Mélyi József) 2011. (Letöltés: 2012.03.07.)
http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html
- CUTTING, J.E. (2005). Perceiving Scenes in the Film and in the World. In: Anderson, J. D. & B. Anderson (eds.), *Moving Image Theory: Ecological Considerations* (pp. 9-27). Carbondale: Southern Illinois UP
- CRARY, J. (1990). *A megfigyelő módszerei*. Budapest: Osiris, 1999.
- EVANS, D.(1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London/New York: Routledge.
- FENYVESI K. – KISS M. szerk. (2008). *Narratívák 7. Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*. Budapest: Kijárat Kiadó.
- FLUSSER, V. (1988). *Krise der Linearität*. Bern: Benteli Verlag.
- GIBSON, J.J. (1971). The Information Available in Pictures. *Leonardo*, 4: 27-35.
- GOMBRICH, E. H. (1974). ‘The sky is the limit’; The Vault of Perception and Pictorial Vision. In: *Perception: Essays in Honor of J.J. Gibson*, Ithaca and London.
- GONDEK, H.-D. (1996). *Cogito and Séparation: Lacan/Levinas*. *European Journal of Psychoanalysis*, 2.
- HANSEN, M.B.N. (2011). Test és kép között: miért „új” az újmédiá művészet? In: Kiss G. Z. (szerk.), *Narratívák 10. A narrációtól az attrakcióig* (pp. 181-198). Budapest: Kijárat Kiadó, 2004.
- IVEN, B. (2003). How to Orientate Oneself in the World: A General Outline of Flusser’s Theory of Media. *Image and Narrative: Online Magazine of the Visual Narrative*, 4(6). (Letöltés: 2012.03.07.)
<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/bramieven.htm>
- KÉRCHY A. (2009). Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai. *Apertúra*, 7(tél). (Letöltés: 2012.03.07.) <http://apertura.hu/2009/tel/kerchy>
- MANOVICH, L. (2001). *Language of the new media*. Cambridge, Mass./London: MIT Press. Magyarul részletek: Mi a film? *Apertúra*, 7(ősz). (Letöltés: 2012.03.07.)
<http://apertura.hu/2009/osz/manovich-3>

- PETKOVA V. I. – H. H. EHRSSON (2008). If I Were You: Perceptual Illusion of Body Swapping. *PLoS ONE*, 3(12):e3832.
<http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0003832>
(Letöltés 2011.03.05)
- SILVERMAN, K (1996). A tekintet. Kamera és szem. *Metropolis*, 12(3):10-23, 1999.
<http://emc.elte.hu/~metropolis/9902/sil1.html> (Letöltés: 2012.03.07.)
- SOBCHACK, V (2004). Amit az ujjaim tudnak. A cinesztéziai szubjektum avagy a testi tekintet. *Metropolis*, 8(3):30-51.
- SOBCHACK, V. (1992). *The address of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton UP.
- TENGYI L. (1998). *Élettörténet és sorsesemény*. Budapest: Atlantisz.
- WELSCH, W. (1999). Mesterséges mennyországok – Gondolatok az elektronikus médiumok világáról és más világokról. *Enigma*, 6 (22):53-73, 1996.
- WILLIAMS, L. (1995). Corporealized Observers: Visual Pornographies and the „Carnal Density of Vision”. In: P. Retro (ed.), *ugitive images: from photography to video* (pp. 1-41). Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

Nem csak nézel, mint a moziban: a nézői szubjektum problematikája az újmédia tükrében

Dragon Zoltán

A születését követően alig több mint száz évvel annak lehetünk tanúi, amint a mozi – a huszadik századot meghatározó kulturális interfész-paradigma – visszatér oda, ahonnan indult: az utcára. A filmszínház képzete, és a Lumière-fivérek 1895-ös párizsi kávéházi bemutatója kissé elfedi a film médiumának kezdeti *modus operandiját*, pedig az edisoni kinoszkóp utcai árkádok alá telepített masinája megelőzi a nickelodeonok intézményét. A mozgókép tehát a kezdetekben nem is annyira a világot hozta egy bezárt terembe, mint a külvilágba tagozódott be, bezárt, publikusan nem hozzáférhető világok bemutatásával. A huszonegyedik század elején pedig a digitális mobil technológia segítségével úgy tér vissza ezen gyökereihez, hogy mindeközben már csupán távoli emlék az a mediális különlegesség, specifikum, ami az előző évszázadban jellemezte. A digitális számítógép és az újmédia térnyerésével egyre problematikusabbá válik mindaz, amit eleddig a nézőiség pszichoanalitikus, főleg posztstrukturalista filmelméleti irányultságú modelljei tanítottak. Az újmédia működési elve és a mobil technológia lebontják a filmszínház falait, kiterjesztik a diegézist, átalakítják a reprezentáció logikáját. Tanulmányomban az újmédia jellegzetességei által indukált kérdésekre igyekszem választ találni úgy, hogy mindeközben megkísérlem a főként lacani pszichoanalitikus elméletre támaszkodva kiterjeszteni a nézői szubjektum definícióit és pozícióit.

Amikor az Augmented Reality Cinema App¹, vagyis a *kiterjesztett valóság* alapelvein működő mozialkalmazás ötlete napvilágot látott, nem történt más, minthogy a konkrét földrajzi helytől elszakított, mozgóképekben reprezentált filmes diegézis újra lokalizálódott, helyhez kötötté vált: ahhoz, hogy egy film szekvenciáit egyáltalán megpillanthassuk, az adott földrajzi pontban kell tartózkodnunk. Persze ebben az esetben egy újabb adalékkal is számolni kell: nem a helytől független, hanem éppen ellenkezőleg az adott kartográfiai ponthoz szervesen kötődő jelenetek bontakoznak ki a felhasználó mobil eszközének képernyőjén, mindaddig folytatva az adott szcéna hurokszerű (*loop*) lejátszását, amíg egy másik georegisztrált pontban a szekvencia, illetve a cselekmény folytat-

¹ Lásd: <http://www.engadget.com/2011/06/22/augmented-reality-app-concept-conjures-movie-scenes-shot-in-your/>

hatóvá válik. A kiterjesztett valóság lényege ugyanis éppen ez: adott földrajzi ponthoz társított adathalmazt (legyen az egyszerű szöveg-, illetve számalapú, vagy bonyolultabb hipermediális megoldás) az adott helyen lehívjuk és megjelenítjük. A kiterjesztett valóság mozi közelebb van, mint gondolnánk. Manapság már több nagyváros kínál kiterjesztett valóságra alapuló alkalmazást az oda látogatóknak. Nincs szükség idegenvezetőre, tájékoztató füzetek tömkelegére, hiszen elég az okostelefon vagy a táblagép, és máris minden szöveges, audiovizuális, illetve interaktív információ a turista rendelkezésére áll. Innen már csak pár lépés, hogy a mozgókép és a kiterjesztett valóság szorosabbra fonja a szövevényes viszonyát.

A kiterjesztett valóság vizuális reprezentációjával eleinte *lokativ művészet* néven találkozhattunk: William Gibson *Árnyvilág* című regényének főhősnője, Hollis Henry egy reggel megtapasztalhatta, amint a fizikai valóságra szőtt virtuális adatréteg láthatóvá válik, pontosabban azt, ahogy az adatokba kódolt képi információ az adott helyszín megjelenítésére rávetül, létrehozva ezáltal egy kompozit vizuális reprezentációt.

„Hollis feltette a szempajzsot: bár csak homályosan, de átlátott rajta. Elnézett a Sunset és a Clark sarka felé, ahol ki tudta venni a Whisky night-club körvonalait. Alberto a szempajzs oldalához nyúlt és gyengéden eligazított egy kábelt.

– Erre gyere – mondta és Hollist a járdán egy feketére festett, alacsony, ablaktalan, falszerű épülethez vezette. A lány felsandított a cégtáblára: The Viper Room.

– És most – szólta a férfi és Hollis hallotta, ahogy a noteszgép billentyűzetén kopog. A nő látóterében valami megremegett.

– Nézz ide, nézd!

Hollis az Alberto által mutatott irányba fordult és a járdán egy hason fekvő, sötét hajjú, vékony testet pillantott meg.

– ‘Alloween éjszaka, 1993 – szólalt meg Odile.

Hollis közelebb lépett a testhez. Az nem volt ott. De mégis.”

(Gibson, 2009, 12)

Manapság – egyre inkább az összetett, mozgást és érzékelési tapasztalatot egyaránt befolyásoló szempajzsokat és egyéb kellékeket nélkülözve – mi magunk is Hollis-hoz hasonlóan forgatjuk a fejünket: nem vagyunk biztosak, mit és hogyan látunk, hol húzódik a hártávékony határvonal virtuális és valóságos, vagy akár online és offline között. Ugyanakkor mintha kicsit a fenti idézet virtualitásában megjelenő testhez is hasonlóak volnánk – feltérképezve és feltérképezetlenül valamiféle furcsa, *unheimlich* kartográfiai síkban, folyamatos helykeresésben a különböző tartományok között.

Jelen tanulmány a fentihez hasonlatos, egyre hétköznapibb jelenségeket, valamint ehhez szorosan kapcsolódva, a mozgókép nézőjének pozicionálását, helyzetét vizsgálja. A valóság, a földrajzi környezet kiterjesztésének azon technológiai és pszichés aspektusai kerülnek a középpontba, amelyek a Nanna Verhoeff által

megfogalmazott *performatív kartográfiát* eredményezik. Ez az új típusú térkép-szemlélet és -gyakorlat nem csupán a városi környezetőr alkotott jelenkori elképzeléseinket kérdőjelezi meg, hanem ezen túlmenően a nézői szubjektivitás elméleteit is új kihívások elé állítja: hogyan alakítja a szubjektumot az őt körülvevő kiterjesztett téri valóság?

A valóság és a szubjektum kiterjesztett viszonyában azonosítható egy közös elem – egyfajta digitális-materiális ragasztóanyag –, amely segít annak megértésében, hogy a szubjektum miként térképezhető fel azon kartográfia koordinátáin, amelyről eddig azt gondolta, éppen ő irányítja. Ez a közös elem nem más mint az *interfész*. Korábbi tanulmányok elég sok figyelmet szenteltek külön-külön a szubjektum és a tér kérdésének a digitális kultúra és környezet kontextusában. Ehelyütt arra kívánok koncentrálni, hogy mi az, ami a kettőt végérvényesen összeköti, és ez az alapvetően technológiai természetű összekötetés miként definiálja a tér és a tér szubjektumának kiterjesztettségét.

A kiterjesztett valóság

A kiterjesztett valóság alapvetően abból áll, hogy a valóságunkhoz egy adatokból komponált réteget adunk hozzá georegisztrált formában, ami által egy adott földrajzi ponthoz digitális mobil interfészekon keresztül lehívható és megjeleníthető extra adatréteg társul. A kiterjesztett valóságot működtető algoritmus, illetve szoftver, a mobil képernyő-technológia segítségével, nem pusztán térbeli kiegészítő, hanem magának a tér létrehozásának tevékeny részese (Verhoeff, 2012, 134): az interfész képernyője átalakítja a körülöttünk lévő földrajzi teret, egy adatokkal telített képet létrehozva, amin keresztül már nem csupán saját helyzetünket vagyunk képesek felmérni és értelmezni (a deiktikus „Ön itt áll” jelzéshez hasonlatos, hagyományos kartográfiai mutatók alapján), hanem a feltároló tér navigációjára is vállalkozhatunk. A kiterjesztett valóság tehát georegisztrált pontokhoz kötődő képi információval és adattartalommal tölti meg a teret, kiterjesztve (de nem elfedve vagy átfedve) a valóság érzékelését.

Az Augmented Reality Cinema alkalmazás jól ismert filmek, illetve jelenetek földrajzi ponthoz kötődő információját dolgozza fel, így allokálva egy adott adatréteget, illetve multimedialis tartalmat a valóságban létező helyszínhez, amelynek meglátogatásakor aktiválhatjuk a mozgóképes információ lejátszását az interfészen keresztül. Ezáltal azonban már nem a szubjektum lép be a film diegetikus terébe, sokkal inkább a diegézis maga válik a szubjektum valóságának szerves részévé, a mozi intézményén kívülre invitálva a nézőt (vagy, megfordítva, a néző navigálja el a képsort a felvétel helyére), mégpedig az adott szekvenciák valós, földrajzilag azonosítható helyszínére.

Ami a kiterjesztett valóságot felhasználó, illetve azt építő alkalmazásokban közös, az a frissített, továbbfejlesztett kartográfia. Hagyományosan a kartográ-

fia feladata a térképek elkészítése, tökéletesítése, a földrajzi pontok fixálása, pontosítása egy kétdimenziós, sík felületre applikálva – elválasztva, eltávolítva a megfigyelőt a megfigyelt tértől (Verhoeff, 2012, 139). Azonban a mobil és alapvetően hálózati kapcsolattal rendelkező technológiák által működtetett interaktív, digitális térképalkalmazások korában a térképészet funkciója és működési mechanizmusa is jelentősen átalakulóban van. Az új térképészeti gyakorlatban a megfigyelő és a megfigyelt közötti határ elmosódik: a felhasználó a navigátor szerepét ölti magára az olyan applikációk és platformok segítségével, mint amilyen a globális helymeghatározó rendszer (GPS), a geográfiai információs rendszerek (GIS), a geo-böngészők (pl. Google Earth). Ezek segítségével az átlag felhasználó számára is megnyílik a térkép-hacking, a geo-címkézés és kartográfiai alapú mash-upok² készítésének lehetősége. Verhoeff szerint mindez nem csupán a tér újfajta reprezentációjához vezet, hanem ezen túlmenően olyan eszközöket tesz elérhetővé, amelyekkel változtatni lehet a térképeken, és így azokat „különböző tudással lehet feltölteni” (139).

Mindez tehát új módja annak, ahogyan a felhasználó-szubjektum saját magát „feltérképezheti”, vagyis kijelölheti szubjektív pozícióját, ami így már nem a térképészen múlik, hanem a hálózatra való felkapcsolódás hatékonyságán. A korszerű digitális kartográfia lehetővé teszi a felhasználó számára, hogy manipulálja és navigálja a folyamatosan fejlődő térkép adatrétegeit, ami lehetőséget teremt – a felhasználó újra- és újrapozícionálása révén – a tér létrehozására és átalakítására.

Verhoeff szerint e folyamat során a reprezentációs kartográfiától eljutottunk a performatív kartográfiához, ami szerinte nem más, mint „a tér szimultán létrehozásának és értelmezésének procedurális formája, a hibrid tér fizikai és virtuális atomjainak és darabkáinak felfedezése a képernyőn, illetve az azon túli navigálható tér közötti interakción keresztül” (137). Ez a gyakorlat a navigáció képi reprezentációjának három sarkalatos területét fogja össze: a képernyőt, a teret, és a mobilitást. A performatív kartográfia „mozgás közben, az interaktív navigáció egy adott formájaként” jön létre: „már nem a statikus térképek határozzák meg a menetrendet, hanem a térképek és nézetek jönnek létre út közben” (145).

Verhoeff a performatív kartográfia működését a *bricolage*-hoz hasonlítja, azaz egy olyan alkotáshoz, ami a rendelkezésre álló, kész darabkák kreatív összeillesztéséből jön létre – ahogyan arról Claude Lévi-Strauss vagy Gérard Genette is értekezik (146). Úgy vélem azonban, ez esetben másról van szó. A performatív kartográfia és a digitális mash-upok inkább annak példái, amit Lev Manovich *mély remix*nek hív, ami egy teljesen hibrid média formátum

² A mash-up egy olyan hibrid webalapú alkalmazás, amely legalább két adat-, megjelenítési-, vagy funkció-forrásból kombinálva hoz létre új szolgáltatást. A források jellemzően valamilyen nyílt alkalmazásprogramozási felületen keresztül kapcsolódnak össze és kommunikálnak egymással.

(Manovich, 2008). A *bricolage* – vagy remix – és a mély remix közötti különbség abban áll, hogy míg a remixben az alkotóelemek megtartják reprezentációs logikájukat (vagyis egy kép akkor is kép marad, ha szöveghez vagy zenéhez kapcsolódik), addig a mély remix esetében a reprezentációs logika – azaz a szoftver programozható nyelvezet – lesz a közös platform.

Hadd utaljak ehelyütt egy mash-up példára, amely egyrészt remekül illusztrálja az újmédia hibriditását, miközben a performatív kartográfia egy igen innovatív módját is bemutatja. A kanadai Arcade Fire együttes Chris Milkkel társult egy különleges Google-projekt létrehozására, mely a *Wilderness Downtown* címet kapta. Az alkotók az együttes „We Used to Wait” című dalát alakították át egy olyan hibrid mash-up alkalmazássá, amely összekapcsolja a zenét, a hozzá forgatott, élőszereplős video anyagot, műholdfelvételeket, valamint a Google térkép utcanézet opcióját. A felhasználó elnavigál a projektnek otthont adó webhelyre, ott megadja tetszés szerint lakhelyének vagy szülőhelyének címét – ekkor az algoritmus kikeresi a megfelelő koordinátákat, majd egy személyre szabott klipet hoz létre. Egyfajta különös digitális *flânerie* megvalósulásaként a felhasználó egy többszörös nézőpontot alkalmazó, videót és utcanézetet, valamint digitális grafikai inzerteket is tartalmazó alkotást kap, ami a dinamikusan megjelenő és el-eltűnő böngészőablakok az arc nélküli szereplő mozgásához igazítva hozza létre a tér-kép(zet)et.

A nyilvánvalóan nosztalgiai indukáló klip a felhasználó-szubjektum téri emlékeit használja fel, összekapcsolva a pszichés tényezőket a tér algoritmikus újraépítésével. Az alkalmazás a digitális logikát követve, procedurális módon, dinamikusan pozicionálja újra a szubjektumot a mash-up interfészen keresztül, hogy ismét létrehozza az egykor látogatott és megélt tér élményét. Ennek eredményeképpen a szubjektum nem pusztán az emlékeit, de az adott térbeli koordinátákhoz kapcsolható testi, érzékelésből fakadó élményeit is újra átélheti. A szubjektum téri emlékezete így a digitális és performatív kartográfiához idomul – André Nusselder Lacan-olvasatára utalva, egy olyan fantázia-kivetüléssé válik, amelyet egy interfészen keresztül lehet és kell navigálni.

Milk egy másik, ugyancsak online böngészőben megjeleníthető projektje, az úgynevezett RO.ME projekt (<http://ro.me>), azt mutatja be, hogy a tér és maga a vizuális megjelenítés létrehozásához és működtetéséhez, a diegetikusként észlelt tér navigálásához nincs szükség valós koordinátákra. Az utazásnak tetsző, akár álmoként is értelmezhető fantasztikus hullámvasút valójában csak egy web alapú renderelésre³ alkotott programnyelv (Web GL – a javascript nyelv kiterjesztett, kibővített változata) aktuális állapotának függvénye. A felhasználó kénye-kedve szerint átírhatja a nyílt forráskódot, ha másként akarja pozicionál-

³ A renderelés itt azt a folyamatot jelenti, amelynek során a számítógép böngészője a kódban tárolt információt képként vagy szöveggé értelmezhető megjelenítéssé alakítja át.

ni magát, vagy más navigációs lehetőségeket akar megadni a virtuális térben – netán magát a teret írná-rajzolná át. Bár nyilvánvalóan nem valós kartográfiai elemekkel van dolgunk ebben az esetben, a performatív kartográfia programozható, újmediális alapját kitűnően példázza ez a projekt is.

A mozgókép

Ezek a jelenségek szükségessé teszik a nézőiség fogalmának kiterjesztett vizsgálatát: egyrészt át kell tekinteni, mi történik akkor, ha a néző kinetikus jelenléte elsődlegessé válik a mozgóképéhez képest, azaz a mozgóképek földrajzilag lokalizáltan, hálózatosan kapcsolódnak egymáshoz, meghatározva a néző térbeli mozgását (vagyis amikor a mozgás már nem a kép sajátja a mozi esetében); valamint akkor, ha a mozgókép térszerkezetének térképekkel, adatokkal való kiterjesztése egyfajta digitális *flânerie*-t hoz létre, és így a kiterjesztés a technológiai apparátusán keresztül a valóságos sétához hasonló barangolásélményt generál.

A modern filmelmélet számára a nézői szubjektum a sötét nézőtérben viszonylagos tétlenségben, mozdulatlanul ülő befogadó. Ebbéli pozíciója alapján talán nem véletlen, hogy Platón barlanghasonlata ősemlekképként, mintaként szolgált az apparátust magyarázó teoretikusok számára (gondolok itt elsősorban Jean-Louis Baudry⁴ munkáira). Ugyanilyen szembetűnő az álomanalógia ötlete (lásd pl. Christian Metz⁵ vagy Bruce Kawin⁶ írásait), miszerint a néző a felvilágított mozgóképekkel az álomképek projekciójához hasonló körülmények között találkozik: az álomszituációban éppúgy tehetetlen szemlélője a lepergő eseménysornak, mint ahogyan egy film vetítése során.

Mіндеzen nézői elméletek a modern filmszínház technológiájára és jellegzetességeire építenek. De mi történik akkor, ha visszanyúlunk a filmnéző eredeti pozíciójához: a mobil nézőhöz? A nickelodeonok és a mozi paloták elterjedését ugyanis az a Thomas Alva Edison nevével fémjelzett, William K. L. Dickson és társai által kifejlesztett eszköz és technológia előzte meg, amit a kivetítő eszközöket használó filmtechnológia később teljes mértékben kiszorított: ez nem más, mint a kinetoszkóp (Belton, 2005, 6-8). Az 1892-ben bemutatott eszköz az utcai árkádok alatt talált otthonra. Az egymás mellé helyezett gépek mindegyikében a néző rövid, ismétlődő jelenetekkel találkozott. A jelenetek egyes esetekben kapcsolódtak egymáshoz, így a rövid, géptől-gépig tartó séta során egy kerek

⁴ Jean-Louis Baudry: „Az apparátus”, ford. Morvay Zsuzsa, *Metropolis* 1999. nyár, 10-23.

⁵ Christian Metz: *A képzeletbeli jelentő. Három tanulmány*. Ford. Józsa Péter, *Filmtudományi Szemle*, 1981/2.

⁶ Bruce F. Kawin: *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*. London: Dalkey Archive Press, 1978.

történetet lehetett összeállítani. Ahogyan arra Manovich rámutat, ez a módszer rendkívül hasonlatos az 1990-es években megjelent QuickTime videólejátszó működési elvéhez: mindkét esetben privát befogadásról beszélhetünk a kollektív helyett, megegyezés látszik a kisebb képméret terén is, és természetesen a *loop* elve is hangsúlyos mindkét technológia logikájában (Manovich, 2001, 315). Úgy vélem, a különbség a két megjelenítési és befogadási mód között a jelen mobil interfész technológiájában ragadható meg, ami nem pusztán a városi térbe helyezi vissza a mozgóképet, de a felhasználó kezébe adja az eszközt, aminek segítségével immáron nincs szükség az árkadok hűvösére sem: a valóság kiterjesztésével új helyre kerül a mozgókép, a film is.

A huszonegyedik század eleje fontos változást hozott a valóság megtapasztalhatóságáról való gondolkodásban: a valóság már húsvér valójában sem tekinthető csak és kizárólag érzékelés által megtapasztalhatónak, hiszen a percepciót már alapjaiban meghatározza egy több rétegű, földrajzi helyhez köthető (georegisztrált), dinamikusan alakítható adathalmaz. A mozgókép ennek az adatrétnek válik szerves részévé; a valóság kiterjesztésének látványos formája azonban a nézői szubjektum fogalmát sem hagyja érintetlenül.

Az avatár és az x-szubjektum

Bár úgy tűnhet, a szubjektivitás fogalma a pszichoanalitikus irodalomban talán kevésbé kapcsolódik a térhez, mégis elválaszthatatlan tőle, legyen szó akár Freudról (pl. topografikus modell), akár Lacanról (pl. a tér és az optikai struktúra). Pile és Thrift amellet érvelnek, hogy a szubjektivitás „a test térbeli otthonában gyökerezik ... többé-kevésbé narratíva által egyesítve és komponálva, az érzékelések sora által regisztrálva” (Pile és Thrift 1996, 11). A szubjektivitás érzékszervekhez kötődő konstitúciója, illetve „a test térbeli otthona” mintha csak Freud azon meglátását visszhangozná, miszerint „az ego elsősorban valami testi jelenség, nem csak felület, hanem maga vetülete egy felületnek” (Freud 1991, 30). Jacques Lacan éppen a felszín projektív minőségét ragadja meg, amikor azt állítja, hogy a háromdimenziós tér, amelyben a szubjektum funkcionál, nem valamiféle adott, mivel nem a térbe születünk bele: sokkal inkább a Másikon keresztül történő azonosulás készíti fel a szubjektumot arra, hogy megértse és navigálja a teret (Adams, 2003, 148). Lacan meglátása kiemelten fontos ehelyütt, ugyanis már a tükörstádium leírás óta következetesen hangsúlyozza a képernyő jelenlétét, ami nem más, mint egy projektív felület, melyen az azonosulás különböző verziói játszódhatnak le.

Az *Interface Fantasy: A Lacanian Cyborg Ontology* című tanulmányában André Nusselder amellet érvel, hogy az információ technológia korában a szubjektum a képernyőn él (Nusselder, 2009, 2), ami – többek között – Nicholas Mirzoeff azon meglátását fűzi tovább, miszerint a „modern élet a képernyőn zaj-

lik” (Mirzoeff, 1999, 1) Nusselder szerint ugyanis a számítógép képernyője alapvetően pszichológiai tér, a fantázia képernyője, amely torzítja a felhasználó-szubjektum és a jel „ideális kapcsolatát” (Nusselder, 2009, 2). „Ennélfogva,” mondja, „a felhasználó és a jel közötti kapcsolat ... kibernetikus” (3).

Míg azzal egyet értek, hogy a digitális számítástechnikai eszközök elterjedése és használata torzítja, de legalábbis megváltoztatja azt, hogyan a felhasználó-szubjektum és a reprezentáció jelei kapcsolatba kerülnek, mégsem gondolom, hogy ettől a szubjektum már a képernyőn élne. A felhasználó-szubjektum és a jel közötti kibernetikus kapcsolatot a Lacan által felvázolt vizuális struktúra teszi értelmezhetővé: a képernyőt egy olyan entitásnak, közvetítőnek, még inkább digitális interfésznek kell látni, amelyen *keresztül* létrejöhet e fenti kapcsolat. Más szóval, az élet nem a képernyőn zajlik, hanem rajta *keresztül*. Ez azért fontos kitétel, mert nem gondolom, hogy a szubjektum végérvényesen virtualizálódott volna – bár kétségtelen, hogy visszavonhatatlanul kiterjesztetté, augmentálttá vált.

A web 2.0 korának szubjektumának definiálása során nem lehet figyelmen kívül hagynunk a szubjektivitás digitális aspektusait sem, hiszen a szubjektum egyszerre van jelen a hűsvér valóságban és az online kibertérben. Nem másról van szó, mint az *avatár* feltérképezéséről. Az avatár nem pusztán azon képek, vizuális reprezentációk összessége, amelyeket azonosítókként használunk közösségi vagy személyes weboldalakon (pláne nem a kék na'vik James Cameron technikai áttörést hozó 2009-es filmjében), hanem a mindezek mögött láthatatlan lábnyomokként felhalmozódó adattár, amelyet mi magunk építünk, miközben a webes felületeken böngészünk.

A szubjektivitás eme online rétege jóval gazdagabb, mint amire sok esetben számítunk: természetesen tudjuk, milyen weboldalakat látogattunk meg, milyen videoklipeket néztünk vagy osztottunk meg a YouTube oldalain keresztül, vagy éppen kivel kötöttünk barátságot a Facebook hálójában: az internet azonban ettől jóval többet tud rólunk! Amikor bejelentkezünk az Amazon.com oldalára, a háttérben fáradhatatlanul munkálkodó algoritmus azonnal egy sor portékát ajánl – és vajon honnan tudja, hogy épp a science-fiction a kedvenc műfajom, vagy hogy oda vagyok a digitális kütyükért? Nos, a válasz egyszerű: nyomon követi online útvonalamat, ami persze nem pusztán arra az esetenként meglehetősen rövid barangolásra korlátozódik, amely az adott online bolt virtuális területére vonatkozik, hanem arra az útvonalra is, amely az érkezést és a boltból való távozást is tartalmazza – sőt, még ennél is tovább eltávolodhatok az adott rendszertől, a digitális lábnyomok mindig árulkodni fognak böngészési preferenciámról. Az ügyes algoritmus tehát tudja, honnan jöttem, mit csinálok a webboltban, és pontosan tudja, hová, merre távozom onnan. Rengeteg olyan cég specializálódott ezeknek az útvonalaknak, és a hozzájuk tartozó adatoknak gyűjtésére, létrehozva így egy személyre szabott virtuális térképet a barangolásokról. Az online avatár tehát egy folyamatosan növekvő adathalmaz, amely a

navigációk, böngészési szokások, választások alapján alkot egy „képet”, ami által a személy azonosíthatóvá válik a kereskedelmi jellegű oldalak számára.

Nusselder arra irányuló meglátásaival egyetértve, amelyekkel a lacani pszichoanalízis digitális korszakban történő relevanciáját vizsgálja kijelenthető, hogy az a nem szándékos böngészésből felgyülemelő adathalmaz, amely az avatár felépítéséhez használatos, valójában nem más, mint egyfajta *digitális tudattalan*, amely konokul vissza-visszatér a legváratlanabb pillanatokban, a web legváratlanabb végeiből. Nusselder arra mutat rá, hogy „az információ technológiák... látszólag egy második, párhuzamos világot terveznek, illetve hoznak létre” (ez tulajdonképpen megfeleltethető az olyan virtuális világok főbb hipotézisével és céljával, mint amilyen például a *Second Life*⁷), amellyel úgy léphetünk interakcióba, hogy közben a felhasználó és az adat kapcsolata áttetszővé, észrevétlenné válik (Nusselder, 2009, 8) – csakúgy, mint a Bolter és Grusin által megfogalmazott közvetlen hozzáférés [*immediacy*] során (Bolter és Grusin, 2011).

Beth Coleman megvizsgálta, hogyan változik egyik pillanatról a másikra a valóság percepciója, és hogyan válik online avatárunk egyre hangsúlyosabbá abban, ahogyan magunkat látjuk. *Hello Avatar: Rise of the Netwroked Generation* című könyvében igyekszik eloszlatni azt a feltételezést, miszerint az identitás alakulásában ellentét van az offline és az online dimenziók között, és éppen a *Second Life* működése kapcsán kérdőjelezi meg e bináris oppozíció létjogosultságát. Coleman tanulmányában arra hoz meggyőző példákat, ahogyan a két konstrukció valójában eggyé válva, oszthatatlanul működik, aminek megnevezésére bevezeti az „*x-reality*” („*ex-valóság*” [*ex-reality*] és „*valóságköziség*” [*cross-reality*] egyaránt kódolt jelentés ebben a kifejezésben) terminust, ami azt a kvázi-virtuális teret hivatott leírni, amely összeköti a két tapasztalatot (Coleman, 2012, 3-4).

Bár Coleman vizsgálata mindenképpen előrelépést jelent a szubjektum-objektum relációk digitális korban történő elgondolásában, de azzal, hogy a végső hangsúlyt a felhasználó-szubjektum ágenciájára helyezi az interakciókban (4), az interfész közvetlensége egyfajta szellemszerű nem-jelenlétté válik. Véleményem szerint a technológia diszruptív aspektusára vonatkozó kijelentések sem állják ki a fejlődés próbáját: míg számos technológia működéséhez és működtetéséhez bonyolult eszköztárra, perifériák üzemeltetésére és kapcsolatára van szükség, a legújabb kiterjesztett valóságot használó alkalmazásokhoz már leginkább csupán egy digitális mobil interfész kell – vagyis egyre kevésbé avatkozik bele a technikai eszköz az interakcióba, egyre kevésbé észlelhető diszruptív aspektusa. Egyre észrevétlenebbé válnak azok az interfészek (pl. a Google okos szemüvege), amelyek segítségével egy permanensen augmented valóság

⁷ A *Second Life* (<http://secondlife.com>) a Linden Research, Inc. által 2003-ban kifejlesztett, internet alapú, böngészőn keresztül elérhető virtuális világ, melyben a felhasználók avatárjaikon keresztül alakítják ki közösségi kapcsolataikat.

részesei lehetünk Mindazonáltal egyetértek Nusselder és Coleman azon érvelésével, miszerint az interfész transzparenciája alapvető fontosságú – még akkor is, ha úgy vélem, kifejezetten bonyolult lenne az ágenciát akár a reprezentáció, akár a szubjektum oldalán lokalizálni.

Amint azt fentebb vázoltam, a tér az interfészen keresztül épül fel: a performatív kartográfia az, amely a georegisztrált adatok, a felhasználói interakció és az interfész technológia felhasználásával létrehozza a térbeli reprezentációt. Mivel a felhasználó csak a programozható interfészen keresztül tudja magát szubjektumként lokalizálni és megformálni, így maga is részese lesz a tér kialakításának. Mintha a lacani nagy Másik manifesztálná az interfész mobil képernyő technológiájában: a felhasználó-szubjektum azon az eszközön keresztül azonosul, amely segít önmaga lokalizálásában – egy olyan gesztus ez, amellyel egyúttal a rendelkezésre álló tér konfigurálását és az abban történő navigációt is lehetővé teszi.

Az interfész

A lacani Valós kibertérben betöltött szerepének taglalásakor Slavoj Žižek arra mutat rá, hogy „ami a valódi »emberi dimenziót« jelenti, az a képernyő, a keret jelenléte, amelyen keresztül kommunikálhatunk az »érzékelésen túli« virtuális univerzummal, amely a valóságban sehol nem található meg” (Žižek, 1997, 60). Ebben a modellben arra a diagramra utal, amelyet Lacan a nézés és a tekintet különbségének bemutatására dolgozott ki. A diagram lényege, hogy a reprezentáció szubjektumát – a reneszánsz perspektíva által meghatározott alapvető pozíciók alapján – megfosztja minden képzetes ágenciájától: mindattól, ami a vizuális mező hatalmi pozíciójával ruházta fel egykor. Érdekes módon ezzel párhuzamosan Lacan nem tulajdonít hasonló hatalmat a tekintetnek sem, vagyis nem jelöli ki a nagy Másikat az erőpozíció birtokosaként, ezzel megkérdőjelezve a vizuális reprezentációkban eladdig hierarchikusan szerveződő szubjektum-objektum kapcsolatrendszereket (Lacan, 1998, 67-78). A Lacan által kínált struktúra, amit Žižek aztán a kibertér leírásához is használ, valójában nagyon közel áll ahhoz a kiterjesztett valóságban megnyilvánuló szituációhoz, amelyről én is beszélek.

Mindazonáltal az egyetlen különbség leírásaik és a kiterjesztett valóság vizuális struktúrájának felépítése között, amiről Žižek nagyvonalúan hallgat, sokat mondó. Mind Lacan, mind Žižek a következőként képzelik el: például egy festmény amikor meghatározza szemlélőjének pozícióját (a perspektivikus ábrázolás szabályrendszerének megfelelően), melynek eredményeként a néző a vizuális mező kitüntetett pontjaként fogadja el mindent látó, teljes rálátást biztosító helyét a térben. Azonban, mint azt Lacan látványos példája, Hans Holbein *A nagykövetek* című alkotása bemutatja, a legapróbb részlet, ami nem illik a képbe, ami megzavarja a kompozíció egységét, kizökkenti a szemlélőt, felszámolja a mindenlátás illúzióját, és felfedi a reprezentáció „másik oldalát”, a

tekintet, amellyel a találkozás a hártányi strukturális közbeékelődésen, a képernyőn/vászonon [*screen*] keresztül valósul meg. A képernyő tehát az a közvetítő instancia, amely szükségképpen fenntartja a vizuális reprezentációban a nézés és a struktúrában immáron hasonló hangsúllyal megjelenő tekintet közötti egyensúlyt, amelyben így a szubjektum maga is a reprezentáció részévé válik: nem külső szemlélődő tehát, sokkal inkább a struktúra egy része.

A kiterjesztett valóság szituációiban azonban az interfész képernyője (manapság konkrét materiális formában) sokkal inkább *preprezentál*, minthogy a reprezentáció részeként viselkedne. Arra a technológiai szükségszerűsége utalok ehelyütt, amelyre Verhoeff hívja fel a figyelmet (Verhoeff, 2012, 146): a digitális kartográfiában a felhasználó-szubjektum a teret az interfészen keresztül folyamatosan újraépíti. Bár Verhoeff véleményem szerint nem hangsúlyozza eléggé az interfész jelentőségét – ahogyan az a performatív kartográfia és a *bricolage* gyakorlatának összehasonlításából is kitűnik –, nyilvánvaló, hogy ez a *preprezentációs* fordulat nem jöhetne létre az interfész, a mobil képernyő alapvető jelenléte nélkül.

Továbbá el kell ismerni az interfész ágenciáját is a képletben: arról az ágenciáról van szó, amelyet korábban vagy magának a vizuális reprezentációnak, vagy az abban a struktúrában megjelenő szubjektumnak tulajdonítottak. William Uricchio hívta fel nemrégiben a figyelmet a vizuális kultúrában lezajlott *algoritmikus fordulatra* (Uricchio, 2011, 25) a Microsoft által gondozott Photosynth alkalmazás vizsgálatában. A Photosynth valójában felhasználók által létrehozott, georegisztrált képi tartalmakat használ fel úgy, hogy megkeresi a megszámlálhatatlan (vagy adott esetben meghatározott mennyiségű) képfájl közötti térbeli kapcsolódási pontokat, és úgy köti össze őket, hogy az nem pusztán a vizuális tér háromdimenziós reprezentációjává válik, hanem úgy, hogy egy navigálható, minden irányban bejárható tér-képet hozzon létre. Ennek egyik látványos példája volt Barack Obama elnöki beiktatása, amelyet a CNN-nel közösen úgy közvetítettek a weben, hogy professzionális és amatőr fotósok töltötték fel az eseményről készített képeiket egy szerverre, amelyből a Photosynth algoritmus Washington, és a Fehér Ház környékének geográfiailag tökéletesen megalkotott, dinamikus, navigálható élményét alkotta meg.

Bár úgy vélem, az algoritmikus fordulat ennél korábban megtörtént: jó példa erre az Animoto szolgáltatása, amely azzal büszkélkedik, hogy a felhasználó által feltöltött képekhez színharmóniájuknak és hangulatukhoz szabott vágást és zenét applikálva egy komplett videoklipet hoz létre, és már évekkel a Photosynth előtt sikeresen működött. Ez a fordulat egyértelműen megerősíti azt a felvetésemet, miszerint a kiterjesztett valóságban az ágencia az interfész és a mögötte meghúzódó technológia oldalán áll. Ennek fényes bizonyítéka az is, hogy saját non-lineáris logikáját is ránk erőlteti: a Photosynth például nem ad fix nézőpontot, nem jelöli ki a keretet, minthogy kollaboratív szerzőséggel, és az adatokra támaszkodva a képek rugalmas rendszerezésével dolgozik.

Az interfész azonban korántsem ártatlan, és bár törekszik, de még mindig nem sikerül a transzparenciát elérnie. Lev Manovich definíciója szerint az interfész „olyan kódként működik, amely különböző médiumokban kulturális üzeneteket hordoz” (Manovich, 2001, 64). Az interfész az információ megjelenítésének, fogadásának, illetve továbbításának módozata, egy olyan elektronikus felület, mely a felhasználó részére a tartalom minden formájához interaktív hozzáférést biztosít, és amelynek része a képernyő, a felhasznált hardver és szoftver, valamint a velük járó speciális logika. Azonban, amint arra Manovich figyelmeztet, „az interfész korántsem egy áttetsző ablak, amelyen keresztül láthatóvá válik az számítógépben rejlő adat”, sokkal inkább olyan felület, „amely saját erőteljes üzeneteit hordozza magával” (65). Mindez azt jelenti, hogy az a logika, amely alapján az interfész működik, eleve kódolt minden adat továbbításában.

Az interfész, mint egyfajta technológiai közbeékelődés a felhasználó-szubjektum és a tér tengelyében, megteremti a performatív kartográfia lehetőségét. Verhoeff meglátása szerint

„a képernyőalapú navigáció alapelve az, hogy látjuk, hogyan mozgunk, miközben ahogyan mozgunk, lehetővé teszi, hogy lássunk. Ez a látás és mozgás közötti kölcsönösen konstruktív, diskurzív kapcsolat egy új elv a valósídejű, digitális kartográfiában. A mozgás alapozza meg a térképet; a tér értelmezéséhez navigációra van szükség, nem pedig fordítva. A digitális térképek a címkézés [*tagging*], grafikus tájolás [*plotting*] és az öltés [*stitching*] logikáját hasznosítják mint interakciós formák” (Verhoeff, 2012, 153 – saját ford.).

A címkézés objektumok és helyszínek metaadatokkal történő megjelölését jelenti. A grafikus tájolás a tárgyak címkézésének gyakorlata, melynek során a felcímkézett objektumokat a térképbe szűrjük (mint ahogyan a valósídejű képfeltöltések és videók megjelennek a Photosynth algoritmusának közvetítésével a térképen). Végül az öltés az, amikor a fenti két gyakorlat egy navigálható egésszé áll össze (153).

Az öltés olyan, mint a film varratának négydimenziós változata: nem a sokat kritizált, klasszikus varrat mechanizmusról van persze szó, hanem annak „rövidzárlatos” módozatáról, melynek során – ahogyan azt Žižek igen meggyőzően bemutatta – a beállítás és annak ellenbeállítása ugyanazon képkockában jelenik meg, miáltal a nézés tárgya és alanya egyszerre jelenik meg ugyanazon virtuális, lehetetlen térben, létrehozva ezzel egy *varratinterfészt* (Žižek 2001, 40). Az Augmented Reality Cinema alkalmazásra visszautalva azt mondhatjuk, hogy az applikáció ugyanezt a varratoperációt mutatja be, csak éppen itt egy digitális interfész összeköti a protofilmes és az utómunkálati szekvenciák képsorait, mint egy pre-prezentálva a valós teret a szubjektum számára: a szubjektum ezáltal egy kiterjesztett diegetikus valóságba szövődik bele.

Pontosan ez a felhasználó-szubjektumot a performatív kartográfiában címkéző, tájoló és összeöltő aspektusa hiányzik Verhoeff fentebb bemutatott tár-

gyalásából: mindannak ellenére, amit az ilyesféle interaktív természetű folyamatokról egyébként állít, a szubjektum mintha távol tudná magát tartani attól a tértől, ki tudná vonni magát abból a környezetből, amelyet navigál – pontosan úgy, mint a reprezentációs kartográfia kartéziánus alanya. A lényeg azonban az, hogy a szubjektum a folyamat során születik meg: a térben címkézve, a térképen tájoltva, valamint a fizikai és kiterjesztett környezetbe öltve. Olyan ez, mintha csak a lacani, nagy Másikon keresztül történő azonosulásnak, illetve az azonosulás folyamányaként létrejövő tér-képzés forгатókönyvét látnánk digitális köntösben: itt azonban az interfész kiterjesztési aktusa, a kiterjesztést működtető algoritmus veszi át a nagy Másik terepének szerepét.

Manovich interfész meghatározására visszautalva, és ennek segítségével egyúttal kiterjesztve Verhoeff performatív kartográfiáját azt láthatjuk, hogy alapvető változás állt be abban, ahogyan saját térbeli elhelyezkedésünk észlelése szerveződik: Lacannál láthattuk, hogy a vizuális mező (a térbeli koordinátákat is ideértve) a tekintet és a nézés elválasztásából eredeztethető, a képernyő térbeli betüremkedésével. A kiterjesztett valóság, különösen pedig a performatív kartográfia esetében azonban a képernyő, vagyis az interfész teszi lehetővé mind a szubjektum, mind pedig a tér (és koordinátái) megszületését. Pontosán ebben rejlik a digitális térbeli reprezentáció techno-logikája.

Ennek következményét nem lehet eléggé hangsúlyozni: azáltal, hogy az interfész mind a valóságot, mind pedig a szubjektumot kiterjeszti, magával hozza a reprezentációhoz kapcsolódó ideológiai háttérrel is, mivel immáron nem a térkép funkcionál a tudás, a politika, a hatalom, vagy az instrukciók lókusza-ként, vagyis nem a reprezentáció határozza meg az objektumok és a szubjektum elhelyezkedési pontjait, hanem az a preprezentációs interfész, ami – ahogyan amellet Nusselder érvelt – eltorzítja a felhasználó és a jel közötti kapcsolatot.

Mindez végezetül oda vezet, hogy a digitálisan kiterjesztett valóság korában szükségessé válik újragondolni mindazt, amit a szubjektivitásról eddig gondoltunk. Mint ahogy valóságunk napról napra kiterjesztettebbé válik, a kiterjesztés forгатagában keringő szubjektum elkerülhetetlenül részesévé válik ennek az interaktív mozzanatsornak. Így a digitális interfészen keresztül végbemenő folyamatos újrapozicionálás, és önfelismerés ahelyett, hogy narratíváinkat a térbe illesztené, arra invitál, hogy legyünk részesei a folyamatos címkézésnek és tér-képzésnek. A kortárs kiterjesztési lehetőségekkel tehát a kiterjesztett szubjektum is megszületik az interfészen keresztül.

A kortárs mozgókép – a filmszínház épületéből ismét az utca forгатagába kilépő, és ott érvényesülni igyekvő mozi – mintha a bazini „totális mozi” felé folyó fejlődési vonalát bezárva, az újmédia segítségével, egy eddigiektől merőben eltérő technológiai háttérrel *loop*-szerűen visszatérne oda, ahonnan indult. Míg születésekor az árkádokba szuszakolt kintoszok technikai szükségyszerűsége kötötte le a mozgókép fejlődését egy időre, addig manapság éppen

a technológia mobilitása, felszabadító lehetősége engedi vissza kiindulási helyére: furcsamód hasonló *loop*-technikák és a néző, vagyis a felhasználó-szubjektum aktív kinetikus részvételével. Anno a *loop* szigorú kötöttségként szabályozta a gépek működését, mára olyan algoritmikus vezérelvként tér vissza, amely megteremti a mozi kiterjesztésének technológiai alapját. Azonban a mozi megjelenése a kiterjesztett valóságban nem pusztán önmagában jelentős változás: a vászon projektív, rigid felületét felváltó dinamikus, rugalmas mobil interfész a néző kiterjesztését is feltételezi.

IRODALOM

- ADAMS, P. (2003). Art as Prosthesis: Cronenberg's *Crash*. In uő (szerk): *Art: Sublimation or Symptom*. London: Karnac.
- BELTON, J. (2005). *American Cinema/American Culture*. New York: McGraw-Hill.
- BOLTER, J. D. – GRUSIN, R. (2011). A remedializáció hálózatai. Ford. Babarcsi Katica. *Apertúra*, 2011. tavasz, <http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin>. Letöltés dátuma: 2012. október 19.
- COLEMAN, B. (2011). *Hello Avatar. Rise of the Networked Generation*. Cambridge MA: MIT Press.
- FREUD, S. (1991). *Az ősvilági és az én*. Ford. Dr. Hollós István és Dr. Dukas Géza. Budapest: Hatágú Síp Alapítvány.
- GIBSON, W. (2009). *Árnyvilág*. Budapest: Metropolis Media.
- LACAN, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. London: Vintage.
- MANOVICH, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- MANOVICH, L. (2008). *Software Takes Command*. <http://lab.softwarestudies.com/2008/11/softbook.html>. Kindle e-könyv. Letöltés dátuma: 2011. november 29.
- MIRZOEFF, N. (1999). *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.
- NUSSELDER, A. (2009). *Interface Fantasy. A Lacanian Cyborg Ontology*. Cambridge, MA: MIT Press.
- PILE, S –THRIFT, N. szerk. (1996). *Mapping the Subject: Geographies of Cultural Transformation*. London: Routledge.
- URICCHIO, W. (2011). The Algorithmic Turn: Photosynth, Augmented Reality and the Changing Implications of the Image. *Visual Studies*, Vol. 26., No. 1, March 2011, 25-35.
- VERHOEFF, N. (2012). *Mobile Screens. The Visual Regime of Navigation*. Amsterdam: Amsterdam UP.
- ŽIŽEK, S. (2001). *The Fright of Real Tears. Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-theory*. London: BFI.
- ŽIŽEK, S. (1997). *The Plague of Fantasies*. London, Verso.

Bad Romance: abjekció és kiborg-identitás *Lady Gaga művészetében*¹

Kiss Boglárka

“I want your ugly, I want your disease” – Lady Gaga ez idáig legnagyobb népszerűségnek örvendő dalának, a *Bad Romance*-nek a kezdősora sok szempontból szimptomatikusnak tekinthető napjaink egyik legellentmondásosabb előadójának művészetére nézvést. Egyrészt tagadhatatlan, hogy a fent idézett sor egy meglehetősen provokatív aposztrofé, ezért eme dalszövegrészlet könnyedén hadra fogható arra a széles körben elterjedt érvelésre, mely szerint Lady Gaga legfontosabb célja az, hogy pusztán sokkolja a közönséget. A *Bad Romance* idézett sorát valóban tekinthetjük Lady Gaga ars poeticájának. Ezt az elképzelést nem a dalszöveg sokkoló hatására alapozom, hanem a Lady Gaga dalok és a fenti idézet teoretikus szempontból izgalmas rétegére. Ugyanis dalaiban, videoklipjeiben, előadásaiban és jelmezeiben Lady Gaga minduntalan színre viszi az elutasított, kiközösített, nem-esztétikus kulturális közegek, tartományok iránti vonzódását és elkötelezettségét. Mi több, a fent idézett részlet ezeken túl egyfajta szexuális monstrozitást is sugall – amint a későbbiekben látni fogjuk, ez a szempont is egy meghatározó szegmense Lady Gaga művészi tevékenységének. Lady Gaga kikezdehetetlen hírneve és napról napra gyarapodó rajongótáborra némiképp zavarba ejtő jelenségnek tetszhet, ha figyelembe vesszük, hogy olyan zenei mintákat, kulturális problémákat és jelenségeket állít kreatív univerzumának középpontjába, melyek alapvetően szembe mennek a szépre és vonzóra vonatkozó hagyományos elképzeléseinkkel, a patriarchális ideológiával, ezáltal pedig nagyrészt a kulturális mainstreammel. Legjelentősebb kulturális „teljesítményét” pontosan ebben az ellentmondásban és eldönthetlenségben látom: Lady Gaga képes arra, hogy a legszerteágazóbb interpretációs közösségeket kihívások elé állítsa, és kiközösítse őket a bejáratott értelmezési stratégiáikból. Ebben az értelmezési kísérletben Lady Gaga művészetének megragadásához két lehetséges irányvonalat szeretnék felvázolni, mégpedig a kristevai abjekció, illetve a Harraway által kidolgozott kiborg fogalmán keresztül. Ez az értelmezési stratégia két szempontból is tanulságos lehet: általa közelebb juthatunk napjaink egyik legellentmondásosabb előadójának művésze-

¹ A publikáció elkészítését a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0024 számú projekt támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

téhez, valamint megvilágítja azokat a lehetséges problémákat és kihívásokat, melyeket eme teoretikus közelítésmódok hívnak elő.

A *Bad Romance* fent idézett első sorában megmutatkozik Lady Gaga azon törekvése, hogy az elutasított, diszkriminált és jogfosztott társadalmi csoportokat reprezentálja. Számos kritikus véli úgy, hogy az énekes-dalszerzőnő sikerének az a titka, hogy ezt az attitűdöt zenei szinten is érvényesíteni tudja. Lang Ádám így ír erről a *Born This Way Ball* koncertturné bécsi állomásáról szóló beszámolójában:

„Lady Gaga elvitathatatlan popkulturális tette [...] az, hogy ekkora, ennyire heterogén és szociálisan ilyen problémás tömeget még senki se egyesített előadóként, mint ő – de talán stílust se. Ennyiben Lady Gaga munkássága sokkal inkább David Bowie ambivalens művészetének kiterjesztése, *nem visszariadva a visszatásztótól sem*, mint a madonnai formula egyik újabb leszármazása” (Lang, 2012, n.p., saját kiemelés).

Az úgy nevezett „problémás” csoportok közül a homoszexuális szubkultúra jelenléte a leginkább szembetűnő és jellegzetes, ezért ezen keresztül fogom bemutatni Lady Gaga kulturális mechanizmusokat, köztük az abjekciót színre vivő stratégiáit. A kristevai elképzelés szerint az abjekt az, ami kitaszított az szimbolikus rendből: egy szörnyűséges, viszolyogtató tárgy, amelyről azonban az elutasítás után sem vagyunk képesek teljes mértékben elszakadni. Fenyegető „fölslegként” él tovább, amelyet nem tudunk hátrahagyni, ezáltal elbizonytalanítja határainkat. Kristeva szerint „száműzetésének helyéről az abjekt szakadatlanul kihívások elé állít minket” (Kristeva, 1982, 2.). A homoszexualitás jól elhelyezhető egy ilyen keretben: a heteronormatív társadalmi berendezkedés kiveti magából, és megbélyegzi a homoszexuális viselkedési formákat, miközben azok folyamatosan megkérdőjelezi és kikezdi a heteroszexuális mátrixot.

Lady Gaga legutóbbi albumának címadó dala, a *Born This Way* pontosan ezt és az ehhez hasonló társadalmi rétegeket szólítja meg: a diszkriminált, jogfosztott emberek himnuszaként íródott. A dal igazi „trükkje” azonban nem pusztán a szokatlan tematikában, hanem a zenei kivitelezésben rejlik. A dallammenetek és a hangzásvilág a lehető legszélesebb közönség számára is befogadható és élvezetes (ez olyannyira sikerült, hogy sokan a „popkirálynő” Madonna direkt plagizálásával vádolják az énekesnőt ennek a dalnak a kapcsán). Lady Gaga így nyilatkozott a dal megírásáról:

„az volt a koncepcióm, hogy írjak egy nagyon rádióbarát dalt, amelybe rengeteg olyan elemet fűzök bele, amelyek egyáltalán nem tekinthetők rádióbarátnak. Ez az első olyan Number One dal, amelyben szerepel a »meleg«, »leszbikus«, »biszexuális« vagy »transznemű« szó, ráadásul mind egyszerre” (*Popjustice*, 2011, n.p.).

Ez a stratégia ugyanis lehetőséget nyit arra, hogy a kulturális mainstream egy szegmensébe visszakерülnenek – vagy legalábbis tematikusan megjelenjenek – az abból eredetileg kitaszított csoportok. Ebben az eljárásban Winfried Menninghaus affir-

matív abjekcióra vonatkozó elképzelései köszönnek vissza. Menninghaus szerint Kristeva fogalmának népszerűsége az alábbi okokra vezethető vissza:

„[Az abjekt fogalma] széles körben alkalmazható. A politikai közegben számos olyan csoport, amely »abjektnek« tekintette magát – abban az értelemben, hogy kitaszítják és elutasítják őket – használta a kristevai fogalmat arra, hogy újfajta módon adjanak hangot az elfogadásért való küzdelmüknek, mindezt úgy, hogy egyszerre azonosuljanak saját »abjekciójukkal« és utasítsák is azt el. Különösen a homoszexuálisok voltak képesek arra, hogy egyfelől elítéljék saját kulturális abjekciójukat mint a patriarchális hatalom elnyomó funkcióját, másfelől viszont provokatív módon megerősítették abjekciójukat és azonosultak vele, mint egy szociálisan egyedülálló életmóddal és élvezetforrással” (Menninghaus, 2003, 389.).

Azonban Menninghaus arra is felhívja a figyelmet, hogy ezek „az abjekt pusztán *tematikus* megerősítései” (Menninghaus, 2003, 398., saját kiemelés), szemben Kristeva abjekt-fogalmával, amely hangsúlyosan kötődik a testiséghez. Habár Judith Butler szerint a meleg közösségek képesek arra, hogy „a homoszexualitás abjekcióját ellenszegülésként és legitimációként értelmezzék újra” (id. Palmer, 2007, 52.), a menninghausi logikát követve mindez csupán a tematikus/szimbolikus szinten érvényesül. Hanjo Berressem az ilyen típusú különbség megnevezésére vezette be az ál- (*faux*) és a valós abjekt fogalmát: az ál-abjekt abból fakad, amikor „egy hivatalos rendet és annak megszegését egymás mellé helyezük” (Berressem, 2007, 44.): például amikor egy világszerte toplistás popdalba belecsempésszük a »meleg«, »leszbikus«, »biszexuális« vagy »transznemű« szavakat. Azonban Berressem szerint a „metaforikus abjekt” majdhogynem önellentmondás:

„Az abjekt túlmutat a kulturális mátrixon. Valójában azt is mondhatjuk, hogy metaforikus abjekt nem létezik. Az abjekt éppen azért annyira elborzasztó mind a kultúra, mind a szubjektum számára, mert azoknak nem csupán kulturális Másikja – ebben a tartományban az ál-abjekt munkál [...] –, hanem a szubjektumot és a kultúrát bomlasztó materiális erő. Ezek az erők többnyire csendben és észrevétlenül működnek, és bár az ember elgondolhat egy metaforikus abjektet, azt csak akkor *éljük meg abjektként*, amikor az láthatóvá, érzékelhetővé is válik.” (Berressem, 2007, 45., kiemelés az eredetiben)

Lady Gaga híres-hírhedt, gyakran visszatásítónak bélyegzett performanszai, klipjei és ruhái pontosan e különbség miatt nyerik el jelentőségüket – hiszen ezek segítségével a fizikai, látható tartományban is színre tudja vinni azokat az abjekciós folyamatokat, melyek tematikus szinten megidézve pusztán az ál-abjekt tartományában maradnának.

A már említett kérdéskör, a homoszexualitás kontextusa különösen alkalmas ennek személtetésére, hiszen Lady Gaga talán legnagyobb megütközést kiváltó, „húsruhaként” emlegetett darabjának ötlete a meleg közösség melletti állásfoglalásként fogalmazódott meg. Lady Gaga a 2010-es Video Music Awards díjkiosztón jelent meg egy nyers húsból készített ruhában. A gesztus és a

körülötte kialakult botrány értelmezéséhez az abjekció fogalmi köre alkalmas keretnek bizonyul. Egy halott állat nyers húsának ruhaként való felhasználása ugyanis számos határt hág át és bizonytalanít el: az emberi test tisztaságával és integritásával kapcsolatban csakúgy, mint egy emberi fogyasztásra szánt étel, vagy végtelenül értelmezve egy állati tetem helytelen felhasználásaként. A húsruha mindezekén túl szó szerint kiforgatja azt a meglátást, miszerint a bőr az emberi test egyértelmű fizikai határvonala, hiszen amit a bőrnek normális esetben el kellene fednie, az ebben az esetben azon kívül mutatkozik:

„Mintha a bőr, egy törékeny tárolóedény, már nem garantálná tovább az ember » saját és tiszta énjének « integritását, hanem már felsértve vagy áttetszően, láthatatlanul vagy megfeszítve megadná magát annak, hogy tartalmát kiüritse. A vizelet, vér, sperma, széklet [vagy ebben az esetben a nyers hús] azért jelenik meg, hogy megerősítsen egy olyan szubjektumot, amely híján van » saját és tiszta énjének «.” (Kristeva, 1982, 53.).

Ezekon a lehetséges olvasatokon túl maga Lady Gaga is megosztotta a saját értelmezését és célját a húsruhával kapcsolatban. Az énekesnő 2010-ben, a ruha viselésének idején egy olyan kampányt folytatott, melynek az volt a célja, hogy töröljék el az amerikai hadseregnek azt az eljárás módját, amely a homoszexualitásukat nyíltan vállaló katonákat diszkriminálta. A Video Music Awards díjkiosztón négy olyan katona társaságában jelent meg, akiket szexuális irányultságuk miatt bocsátottak el a hadseregből. Amikor a húsruha jelentéséről kérdezték, Lady Gaga az alábbi magyarázattal szolgált: „ha nem emeljük fel a szavunkat azért, amiben hiszünk, és nem harcolunk a jogainkért, akkor hamarosan csupán annyi jog fog megilletni minket, amivel a csontjainkon levő hús rendelkezik” (Vena, 2010, n.p.). Vagyis amikor Lady Gaga nyers húst öltött magára, a homoszexuális szubkultúrára által jelképezett problémákat az ál-abjekt tartományából a valós abjekt szintjére helyezte át, mivel „az abjektet közvetlenül a korporealitáshoz kötötte” (Berressem, 2007, 20.), ezáltal láthatóan visszataszítóvá és fenyegetővé téve azt.

Úgy gondolom, hogy a Lady Gagát övező elutasítás is részben az abjekt tudatos használatának köszönhető: Lady Gaga rendelkezik a legnépesebb rajongótáborral (ő az első énekes, akinek a YouTube-on található videóinak összenézettsége meghaladja az egymilliárdot), de úgy tűnik, hogy legalább ilyen magas az őt elítélők száma is. Művészete nem integrálható hétköznapi diszkurzusainkba és gondolkodási kereteinkbe. Ahogy Berressem állítja, „az abjektet lehetetlen »asszimilálni«, emiatt nem is lehet esztétikai (vagy nem-esztétikai) paraméterek szerint értékelni. Az abjekt sosem csupán ízléstelen vagy csúnya [...], hanem egyenesen undorító” (Berressem, 2007, 21.) – ezért lehet az, hogy a Lady Gagát illető kritikai megjegyzések legtöbbször egyáltalán nem művészi-esztétikai érvekre alapulnak: Lady Gaga egyszerűen visszataszító, és kész. Ennek a „megemészthetetlen” pozíciónak továbbá az is következménye, hogy a közönség recepciója szintén

abjektként konstruálja meg őt – ennek legjobb példája az a szűnni nem akaró pletyka, miszerint Lady Gaga valójában hermafrodita. Ez az abjekt test *par excellence* megvalósulása: ez még annál is rosszabb, minthogyha az derülne ki, hogy valójában Lord Gagával van dolgunk, hiszen ha „csak” férfi lenne, akkor pusztán a nemek felcseréléséről lenne szó. De a feltevés szerint az énekes egyszerre rendelkezik női és férfi nemi szervekkel – ez az abjekt, „határokat, pozíciókat, szabályokat nem tisztelő” (Kristeva, 1982, 4.) testnek, egy szörnyszülöttnek a példaértékű projektálása. Lady Gaga különféle módokon reagált erre a vádra: a *Telephone* című videoklip egyik jelentében például két transznemű börtönőr megvizsgálja a testét, mire az egyikük kijelenti: „I told you she didn’t have a dick” [Én megmondtam, hogy nincs farka]. Ezen túl a pletyka okát is igyekezett felfejteni egy interjújában, miszerint „nagyon androgün módon pozicionálok magam. [...] Szerettem tologatni a határokat” (Walters, 2010). Azonban egy másik megszólalásában arra is utalt, hogy egy olyanfajta felszabadult, rendhagyó szexualitás, mint amelyet ő képvisel, értelmezhetetlennek, fenyegetőnek tűnhet a nagyközönség számára, és ezért ruházzák fel maszkulin tulajdonságokkal (és szervekkel):

„Ha egy férfi mondja azt, hogy »Rengeteg csajt dugtam meg a héten«, akkor pacsi-zunk és kuncogunk velük. Viszont ha egy nő teszi ezt, és ez nyilvánosságra is kerül, vagy ha nyíltan beszél a szexualitásáról, vagy felszabadult módon viselkedik, akkor mindenki azt gondolja, hogy »Biztosan farka van«. *Veszélyt jelent.*” (Chu, 2011, n.p., saját kiemelés).

De a legizgalmasabb válasz a nemiségével kapcsolatos állításokra az a fotósorozat, amelyet Lady Gaga a *Q Magazine* számára készített. A fotókhoz kapcsolódó interjúban így fogalmazta meg a képekkel elérni kívánt célját: „Egy műpénisz akarok viselni. Mindenki tudja, hogy az volt a legnépszerűbb beszédtema az évben, hogy van-e farkam, szóval miért ne adjam meg nekik, amit akarnak? Szép, művészi módon akarok erre reagálni” (*Fanpop*, 2011, n.p.). Azonban ezek a fotók rendkívül becsapósak: hiszen a műpénisz, amit visel, fekete, ahogy az alatta levő leggings is az: így csak akkor látjuk a „péniszét”, ha azt látni akarjuk, ha kifejezetten azt keressük a képeken. A képekhez kapcsolódó további kommentár kiválóan világítja meg Lady Gaga művészi univerzumának szimulákrumlogikáját: „De igazából nem is akartok megismerni, vagy a lelkemet lefényképezni. Létrehozzátok annak egy verzióját, amiről azt hiszitek, én vagyok, és felfedtek valamit, amiről azt hiszitek, rejtve van. Miközben az az igazság, hogy én és a hatalmas farkam mindig is ott voltunk nektek. De nem vagyok dühös. Csak nevetek. A vicc nem rólam szól, hanem rólatok” (*Fanpop*, 2011, n.p.). Vagyis az ő világában nem létezik semmiféle „eredeti” vagy „természetes” állapot – minden mesterséges és már-már poszt-humán formát ölt.

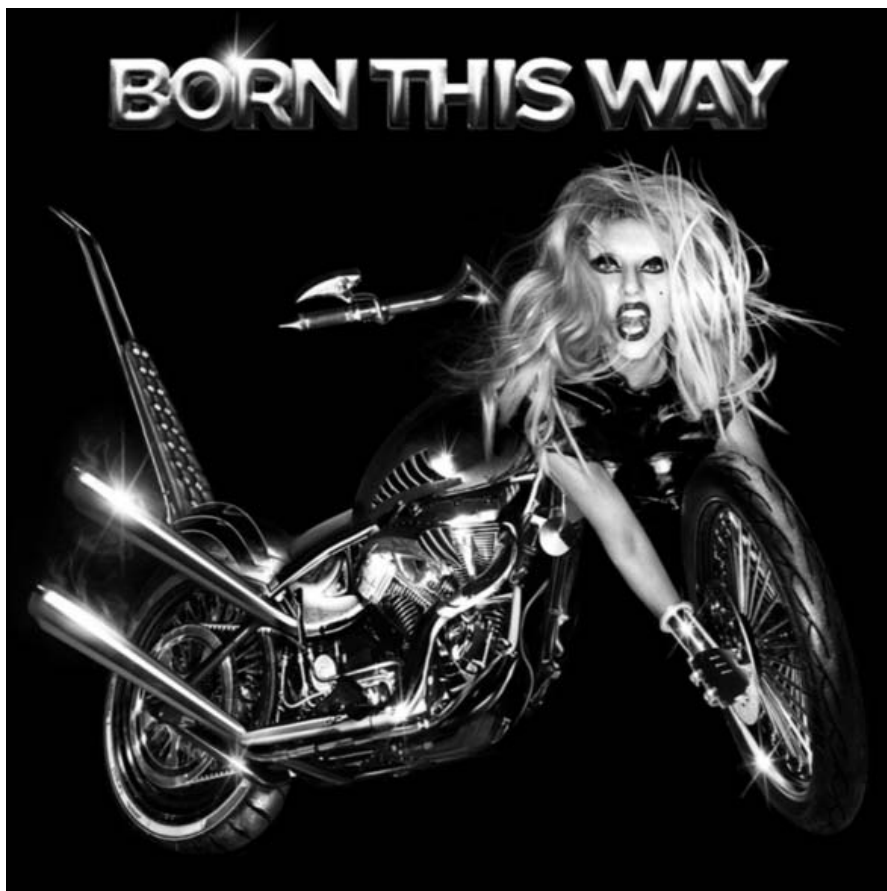
Ez a vonás, valamint a műpénisz mint szupplementum viselése a kiborg fogalma felé irányít bennünket. A kiborg organikus és mesterséges elemek, „gép és élő szervezet hibridje” (Harraway, 2005, 107.). Mi több, Donna Harraway szerint „a

science fiction és a társadalmi valóság közti határvonal optikai csalódás csupán” (Harraway, 2005, 108.). Maga Lady Gaga is hasonló kettősségre utalt a *Q Magazine*-ban megjelent képei kapcsán a fent idézettekben. Ugyanakkor nem csupán ez a jelenség köti Lady Gagát és művészetét a kiborg fogalmához. Harraway szerint a kiborg-identitás „egy hathatós szubjektivitás, melyet *outsider*-identitások összeolvadásából állítunk elő” (Harraway, 2005, 129.), illetve „a kiborg írás a túlélésre képessé tevő erőről szól, nem az eredeti ártatlanság alapján, hanem azon eszközök megragadása révén, melyekkel megjelölheti a világot, amely őt másikként jelölte meg” (Harraway, 2007, 130.). A különféle jogfosztott és kizárított csoportok identitásának ötvözése által Lady Gaga képes arra, hogy megkérdőjelezze a *status quo*-t annak saját eszközeivel (például a populáris kultúrával és a szórakoztató médiával), ennélfogva a kiborgok sajátos képviselőjének tekinthetjük. Ez az eljárás mód nem csupán az énekesnő önreprezentálására érvényes, hanem zenei tevékenységére is: a *Quart* kritikusa szerint új albumán Lady Gaga azáltal alkot meg egy kreatív teret, hogy „két évtized könnyűzenei zsákutcáit nyitja össze” (Lang, 2011, n.p.).

Ezen a ponton szeretnék visszautalni a *Born This Way* fent már említett dalára, pontosabban a kislemez borítójára (1. ábra). A képen egy félig nőből, félig motorból álló hibrid entitást látunk. A kép nem csupán erőteljes példája a félig ember – félig gép önmegjelenítésnek, hanem a kép elrendezése a szimbolikus pozíció visszafoglalására is utalást tesz. Megidézi ugyanis a klasszikus heavy metal borítókat, melyeken a férfias erőt nagyteljesítményű motorkerékpárok vagy autók jelképezik – kiegészítve persze egy vonzó, alig fedett testű nővel, aki a jármű mellett díszeleg. Azonban a *Born This Way* borítóján a nő elválaszthatatlan része annak, amit eredetileg csak külsőleg kellene kiegészítenie – mi több, a borítót egy dinamikus folyamatból kiszakított pillanatképként is lehet értelmezni, ahol a nő átveszi az uralmat a gép felett. A borítón megfigyelhető folyamatok pontosan megfelelnek a kiborg stratégiájának, mely ugyanazokkal az eszközökkel írja újra identitását, amelyek őt Másikként pozicionálták. A *Born This Way* videoklipjében is szerepel egy hasonlóan fontos, ikonikus kép, a „zombi férfi”, akinek egész testét tetoválások borítják. A tetoválások a bőr alatt található inakat és szerveket ábrázolják, és a tetoválás-minták Lady Gaga klipbeli sminkjében köszönnek vissza, visszautalva a húsruha határokat felborító eljárásaira is. A kép ugyanakkor a *Born This Way* filozófiájának egyik megtestesülése is, melyet Lady Gaga a *V Magazine* című lapban közölt esszéjében világitott meg: „létre szerettem volna hozni egy olyan vizuális metaforát, ahol a különféle test-implantátumok és tetoválások az újjászületés szubkulturális szimbólumává válnak. A smink lehetővé tette, hogy megváljak attól a képtől, ahogy a közönség a szépségemet érzékeli, és hogy azt saját magam definiáljam” (Lady Gaga, 2011, 34.). Ezzel a kijelentéssel Gaga elébe megy annak, hogy a *Born This Way*-t egy konzervatív és esszencialista elgondolás mentén értelmez-

zük, miszerint anatómiánk meghatározza a sorsunkat. A videoklip és a kislemez képei, valamint az egész album sokkal inkább az újjászületésről, identitásunk folyamatos újraírásáról szól, semmint azt sugallná, hogy bele kell törődnünk genetikai-biológiai állományunk sajátságába.

Lady Gaga művészete megszólítja a különféle kulturális mechanizmusokat, és folyamatosan kimozdít minket a komfortzónánkból. Lady Gaga nem pusztán sokkolni szeretné a közönséget, hanem komplex módon képes minket szembe-
besíteni a kultúránkban munkáló szimbolikus folyamatokkal, és azzal, hogy ezek alól nem vonhatjuk ki magunkat: kirekesztőként, kulturális Másikként vagy identitásunk folyamatos újraíróiként mindannyiunknak jut szerep az elhibázott románban.



1. ábra

IRODALOM

- BERRESSEM, H. (2007). On the Matter of Abjection. In: K. Kutzbach – M. Mueller (szerk.): *The Abject of Desire: the Aesthetization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*. New York: Rodopi. 19-48.
- CHU, G. (2010). Lady Gaga Straps It on for “Q” Magazine. *Afterellen.com*.
<<http://www.afterellen.com/blog/gracechu/lady-gaga-straps-it-on-for-q-magazine>>
- HARAWAY, D. J. (2005). Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években. *Replika*, 51-52:107-139.
- KRISTEVA, J. (1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia.
- LADY GAGA. (2011). Piet Mondrian & Library Cards. *V Magazine*, 71:34-35.
- LANG Á. (2011). Apokrif hegyi beszéd. *Quart.hu*.
<<http://www.quart.hu/quart/archiv/cikk.html?id=6279>>
- LANG Á. (2012). Szüld meg magadat! Lady Gaga bécsi koncertje. *Quart. hu*.
<<http://www.quart.hu/quart/kritika/20120820-beszamolo-lady-gaga-born-this-way-ball-turnejanak-becsi-koncertjerol.html>>
- MENNINGHAUS, W. (2003). *Disgust. Theory and History of a Strong Sensation*. New York: State U of NY Press.
- PALMER, P. (2007). Queer Transformations: Renegotiating the Abject in Contemporary Anglo-American Lesbian Fiction. In: Kutzbach – Mueller, 49-68.
- VENA, J. (2010). Lady Gaga Meat Dress Draws Criticism from PETA. *MTV.com*.
<<http://www.mtv.com/news/articles/1647732/lady-gaga-meat-dress-draws-criticism-from-peta.jhtml>>
- WALTERS, B. (2010). Interview With Lady Gaga. *YouTube.com*. 2010.
<<http://www.youtube.com/watch?v=uDS0GCQ9cTs>>
- Popjustice** (2011). I looked to my past and my faith to find bravery in myself. Interview. *Popjustice.com*. 2011.
<http://www.popjustice.com/index.php?option=com_content&task=view&id=5456&Itemid=9#ixzz1QIah3rU>
- Fanpop** (2011). Lady Gaga’s Q Magazine Cover Story. *Fanpop.com*. 2011.
<<http://www.fanpop.com/spots/lady-gaga/articles/46726/title/lady-q-magazine-cover-story>>

A Ragyogás kétszer^{*}

Győri Zsolt

Bevezető

Tanulmányomban *A Ragyogás* irodalmi és filmes változatát elemzem, még ha nem is törekszem az összehasonlító műelemzésektől elvárt filológusi következetességre. Vizsgálódásomból a művek keletkezéstörténetére és recepciójára¹ irányuló reflexiók éppúgy hiányoznak, mint az adaptáció elméleti és gyakorlati kérdéseit² feszegető eszmefuttatások. Hasonlóképpen nem szentelek kiemelt figyelmet a szövegek gazdag ideológiai-kulturális³ és történelmi⁴ utalásrendszerének. Nem mintha ezek nem kínálnának önmagukban is elégséges szempontrendszert a regény és a film különbségeinek és hasonlóságainak megvilágításhoz: a témában megjelent számos könyvfejezet és tanulmány kimerítően bizonyítja ezeknek a megközelítésmódoknak a legitimitását. Pontosan ezért döntöttem amellet, hogy más utat választok és a szövegek különbségeire helyezem a hangsúlyt, mégpedig arra a módra, ahogy a két mű támaszkodik, illetve nem támaszkodik a pszichoanalitikus diskurzus kulcsfo-

* A publikáció elkészítését a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0024 számú projekt támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

¹ Lásd Vincent LoBrutto. *Stanley Kubrick: A Biography* (New York: Da Capo Press, 1999) című életrajzának 17. fejezetét (409-454 o.) és Michael R. Collings *The Films of Stephen King* (Maryland: Wildside Press, 2006) 5. fejezetét (53-64 o.).

² Gregg Jenkins *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation: Three Novels, Three Films* (Jefferson: McFarland and Company, 1997) kötetének 3. fejezete (69-106 o), valamint Tony Magistrale *Hollywood's Stephen King* (New York: Palgrave Macmillan, 2003) című kötetének 4. fejezete (85-115 o.) és Collings már említett könyvfejezete foglalkozik részletesen a regény megfilmesítésének kérdéseivel.

³ Fredric Jameson "Historicism in *The Shining*" (*Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1992, 82-98 o.) című könyvfejezete mellett Flo Leibowitz és Lynn Jeffres "The Shining" (*Film Quarterly* 34. Spring 1981: 45-51 o), valamint Ferreira, Patricia "Jack's Nightmare at the Overlook: The American Dream Inverted" (*The Shining Reader*. Ed. Anthony Magistrale. Mercer Island, Washington: Starmont House, 1991. 23-32 o.) tanulmánya vet fel e tekintetben releváns gondolatmenetet.

⁴ Lásd Geoffrey Cocks *The Wolf at the Door: Stanley Kubrick, History and the Holocaust* (New York: Peter Lang, 2004) című monográfiájának 3. és .9 fejezete (33-48, illetve 172-195 o.).

galmaira. Értelmezésben King horror-regénye – akár a gótikus regényt, akár a családi melodramát tekintjük előképének – az ödipális viszonyokat közép-pontba állítva konstruál elbeszélést, magyarán a Torrance család történetét úgy írja meg, ahogy az apa, az anya és a gyermek elfojtásokon, fantázián és dominancián alapuló kapcsolatrendszerét a pszichoanalízis olvassa.⁵ A gótikus regény-világ alapmintázatát jelentő a civilizációtól távol eső kísértetjárta ház, a természetfeletti jelenségek és a megszállottság-motívum atmoszférateremtő képessége megágyaz a családdráma lassú, de feltartóztathatatlan erjedésének, amely fokozatosan a rémálomvalóság burkát vonja a szereplők köré. Peter Brooks a rémálomélmény dramaturgiáját a melodramatikus beszédmód organikus részének tekinti, melynek értelmében „az ébredést a konfrontáció és a gazembertől, a gonoszsággal teljesen átítatott szereplőtől való megszabadulás jelenti, melynek nyomán a ‘tisztességes emberek’ társadalmi megerősítést nyer.” (204, saját fordítás) Kubrick az ébredés és kijózanodás másfajta élményét viszi vászonra; érvelésben a film nem ödipális forgatókönyvként, tehát családi melodramaként, hanem liminális helyzetek mentén olvassa a hotelben zajló eseményeket, és fokozatosan azzal szembesíti a nézőt, ahogy az apa figurája ábrázolhatatlanná válik ödipális alapokon nyugvó szubjektumként és a tér, az írás valamint a kép másfajta valóságában egy lélektelen-abjekt szellem alakját ölti.

Kórkép és melodráma a King-regényben

A *Ragyogásról*, Kubrick 1980-ban elkészült filmjéről írt tanulmányában Király Jenő a következőket írja: „[k]orunkban a legtöbb kárt azok csinálták, akik makkegészséges mintaembereknek hiszik magukat, és úgy gondolják, mindenkinek hozzájuk kell igazodni. Az ő befolyásolhatatlan, kíméletlen randalírozásukhoz képest a szenvedés, zavar és bizonytalanság minden formája meg-nemesedés. A vérmes rendcsinálók és a sötét utópiák stupid korában talán most már megtanuljuk kedvelni a riadtakat, felhős homlokúakat, elnyomottakat, a »tántorgókat«” (Frivol 78). Kubrick filmjeinek „tántorgó”, hasznavehetetlen hősei – a *Mechanikus narancsból* Alex, az *Acéllövedékben* Joker és Jack, az itt elemzett film főszereplője – nehezen befogadható figurák, akiket biztos nem fog mindenki megkedvelni, de akik csendes, esetenként zajos lázadásukkal kijózanítanak a mintaemberek látszategészségéből. Jack alakja különösen érdekes, hiszen döntően átalakul Kubrick kezei között. A film alapjául szolgáló King-

⁵ Peter Brooks az irodalmi melodramát vizsgálva érvel amellett, hogy az elbeszélések szereplői rendre „az Apa, az Anya és a Gyerek pszichés szerepeit öltik magukra és alapvető lelki állapotokat fejeznek ki.” (15)

regényben ő a gyógyíthatatlan pszichopata, a szöveg pedig a modern, szentségtől megfosztott, örület története. Az örület történetként való megírásának a neve: körtörténet.

A regény részletesen kibontja Jack talajvesztésének részleteit, a társasági alkoholizmustól a gyilkossági szándékban kiteljesedő teljes Én-vesztésig.⁶ Ennek az útnak fontos állomása a fia, Danny és a dadogó diák, George Hatfield kárára, hirtelen felindulásból elkövetett fizikai bántalmazás, az a két eleven trauma, amely Jack énképét megsebezi és behajszolja a környezete elvárásainak való megfelelési kényszerbe. Nem véletlen, hogy kisebbségi komplexusa nyomán kialakult konfliktuskerülő személyisége egyből beleszeret a Szépkilátóba: kezdődő embergyűlöletére ideális gyógyírnak tűnik a gondnoki állás jelentette magány, elfojtásai feloldására pedig a művészi önkifejezés, a traumák kiírása. A drámai hatás későbbi fokozása érdekében King a férfi karakterének pszichológiai ábrázolásakor egy átlagos embert, átlagos tünetekkel tár az olvasó elé. A kórkép akkor válik baljóssá (baljósan patogénné), amikor világossá teszi, hogy a férfi megfelelési kényszere nem őszinte, és az íráshoz szükséges önfegyelem és alázat sincs meg Jackben. A szereplő nem érez tényleges bűntudatot az elkövetett erőszak miatt, azt jogosnak (még ha mértékében túlzónak is), környezet reakcióját pedig jogtalannak találja. A vélt jogtalanság adnak Jack számára alapot arra, hogy a világot ellenségként, őt az áldozat szerepébe kényszerítő érzéketlen erőként határozza meg, akként, amellyel szemben a bosszú jogos, amely feljogosít az erőszakra.

Csak azt az embert élteti a bosszú, aki úgy érzi, elvettek tőle valamit, pontosabban azt, hogy folyamatosan, minden pillanatba elvesznek valamit. Hatfield a munkáját, Wendy az alkohol nyújtotta örömeztetet, Danny pedig a szófogadó és engedelmes gyerek által apa számára kínált önérzetet és családfői tekintélyt. Az apai ranghoz szimbolikusan tapadó hatalom hiányát eleinte a gondnoki munkával járó apró munkák és az írás még képesek feledtetni, ám én-ideálja egyre kevesebb talál megerősítést a családban, így egyre nagyobb erőfeszítést jelent a családfői szerep (legalább az illúziók szintjén történő) fenntartása. Egyre nyíltabban lázad az apai rend megkérdőjelezhetetlenségét biztosítani képtelen világ ellen; ennek nyomán vágyai és a valóság elválik egymástól és a vágyak valósága maga mögé utasítja a családként való túlélés vágyát. A normális ember ekkor fordít hátat a családnak és kezd új életbe. Jack azonban örült, nem menekül, sőt a külvilággal való kapcsolattartás összes csatornáját felégetve

⁶ Stephen King a főhős bukásának realista ábrázolásával annak drámai voltát hangsúlyozza. Egy interjúban fogalmaz úgy, hogy „[a] könyv Jack Torrance fokozatos, a hotel ártalmas hatásával magyarázható megőrüléséről szól”. Ennek alapján kérdőjelezi meg Kubrick hozzáállását, mondván „ha a szereplő már az elején bolond, akkor bukását lehetetlen tragikusként ábrázolni.” (Underwood-Miller 29, saját fordítás)

végérvényesen összezárja magát a büntudatának és szégyenérzetének folyamatos tükröt tartó feleségével és fiával. Míg a nő számára ekkor kezdődik az igazi rémálomvalóság, a férfi most kezdi csak igazán élvezni a maga számára teremtett ideális valóságot: pohárszámra issza a képzeletbeli italokat, beleveti magát a hotel kínálta irodalmi karrierbe és már előre sütkérezik az ezzel járó eljövendő tekintélyben. Hallucinációi patolgikus mértékben eltorzult realitásérzékét és erkölcsi lelkiismeretének elvesztését fejezik ki, mindez Jacket érdekli a legkevésbé. Megteremtette az Én-ideáljának legmegfelelőbb valóságot, szövetségességévé, Felettes-Énjévé tette a hotelt, mely szövetség a művészi babérok mellett a patriarchális hatalmát is rehabilitálja: „[t]alán a Panoráma [a Szépkilátó], ez a hatalmas, terpeszkedő Samuel Johnson, őt választotta ki Boswelljének. Azt mondjátok, az új gondnok ír? Remek vegyétek fel. Ideje elárulnunk kinek az oldalán állunk. Mindenesetre, először szabaduljunk meg az asszonytól és a taknyos kölyöktől. Nem akarjuk, hogy eltereljük a figyelmét.” (King 322) King félreérthetlenné teszi, hogy a hotel szavaiban Jack saját Felettes-Énjének hangját hallja, míg a Wendy és Danny jelentette zavaró tényezők kiiktatása az apai rend ellen lázadók talán rendhagyó, de szükséges lépése. Az írás, amit ez a rend szentesít nem a művészet, hanem az engedelmségre kötelező Törvény, a patriarchátus kiteljesedését eredményezi. Talán nem véletlen, hogy egy másik hallucináció során Jack elhunyt édesapjától, a Felettes-Én egy újabb alakjától, kap bátorítást a gyilkosságra: „– öld meg. Meg kell ölnöd mindkettőjüket. Mert egy igazi művésznek szenvednie kell. Mert minden ember megöli azt, amit szeret... Tudom, hogy meg tudod csinálni, hogyne tudnád. Meg kell ölnöd őket, Jacky, mind a kettőt. Mert egy igazi művésznek szenvednie kell. Mert minden ember–.” (262, kiemelés tőlem) King ezen a ponton azt is félreérthetlenné teszi⁷, hogy Jack a művész (a századvég bohém és hedonista kultúrájában fogant) ideálját nem saját választott útjának, csupán a tervezett gyilkosságokat legitimálására használja. Sőt Jacket egyáltalán nem érdekli a törvényen kívüli művész, vagy az erkölcstelenség és bűn tapasztalatában fogant megvilágosodás problémája, hiszen épphogy a sajátosan értelmezett törvény előtti engedelmség alakjaként, annak megfellebbezhetetlen szolgájaként van ábrázolva. Ezt akár úgy is kifejezhetjük, hogy Jack a művészetben *nem* saját belső és rejtett lényegére talál rá, éppen ellenkezőleg: a maga számára létrehozott tekintélytisztelő és patolgikus látszatvalóságban talál szerepet, funkciót a művészetnek. Jack ezért nem szent örült, csupán erőszakos autoriter-figura, egy hétköznapi elmeháborodott, aki a művész szerepét játssza, ráadásul éppoly kevés meggyőződéssel, mint a férj, vagy az apa szerepét. Mindezt már Stephen

⁷ Az idézetben szereplő kiemelés Oscar Wilde *A readingi fegyház balladája* című vers alábbi sorának parafrázisa: „Mert mind megöljük, amit szeretünk.”

King, a regény Felettes-Énje mondja, aki jó Apaként kötelességének érzi azt, hogy Jacket – az erkölcsi lelkiismeretet semmibe vevő, rossz apát, a Törvény torz és elkorcsosított formájának gyakorlóját – megbüntesse, vagyis kizárólag annak a rémálomvalóságnak a megtestesítőjeként ábrázolja, melyből a Törvény igaz szellemét képviselő hősök felébredhetnek.

Fentebb az örületet körtörténetként, mégpedig az apa körtörténeteként jellemeztem a regényt. Jack pszichés összeomlásának részleteivel és stádiumaival javarészt Danny ragyogásain keresztül szembesülünk. A regénybeli kisfiút lát-noki képességei és szókimondó, a világ felé nyitott személyisége ideális terapeutává teszik, hiszen azon túl, amit az emberek kimondanak, arról is tudása van, amit elhallgatnak, amit *csak* gondolnak és éreznek. Többlettudása révén Danny pontosabban ismeri szülei elfojtásait, objektívebb képpel bír szorongásaikról, félelmeikről és vágyaikról, mint ők maguk. Látszólag felszínes konfliktusokban képes meglátni a valós mozgatórugókat, és a kimondhatatlan ellentétek kimondásával, több alkalommal is lehetőséget kínál anyja és apja számára ahhoz, hogy egymás (részben közös) traumáival őszintén szembenézzenek, és gyógyító önismeretre tegyenek szert. Danny másban és másként hisz mint apja, nincs szüksége egy másik világra ahhoz, hogy felelősséget és empátiát érezzen.

Értelmezésemben a hit ezen formája nem csak a szociális térben és egyfajta egyetemes felelősségtudatként, hanem saját énstruktúráján belül és az elfojtás eszközeként is meghatározásra kerül. A ragyogás képessége egyszerre áldás és kín, nemcsak azt teszi láthatóvá, amit mások nem akarnak megmutatni magukból a világnak, hanem azt is amit Danny nem akar látni a világból. A regény 'Árnyékország' című fejezete Danny egy látomását részletezi, amelyben megelevenednek a Szépkilátóban családjára váró borzalmak, kézzel tapintható közelből érzi a gonosz jelenlétét miközben egy ismeretlen hang ismételtet egy ismeretlen szót: KELLÖGEM. Ezek a képek, hangok és érzések egyre gyakrabban törnek felszínre, mintha King azt sugallná, hogy tudat alatt Danny mindvégig tisztában van az eljövendő borzalmakkal, még ha félelmét képes is elhallgattatni, elfojtani. A KELLÖGEM jelentése voltaképpen az Ősztön-Énben már mindig értelemmel bír. Hasonlóan ahhoz, ahogy az elfojtás félelmet tükröz, a KELLÖGEM maga is egy tükörszavak logikájával olvasható a MEGÖLLEK szóvá. Csakhogy itt már nemcsak a Jack tervezte gyilkosságról van szó, hanem arról, amire Danny tudat alatt vágyik: az apa meggyilkolásáról. De míg Jack esetében a pszichotikus állapot érleli ki a gyilkossági szándékot, addig Dannynél ez a vágy pszichés fejlődésének természetes állomása.

King a Torrance-család drámáját úgy írja meg, ahogy a félelmek, elfojtások és vágyak dinamikáját a pszichoanalízis olvassa: Ödipusz-komplexusként. Nem állítom azt, hogy *A Ragyogás* a freudi tézisek igazolására íródott kortárs esettanulmány, mindazonáltal a családi békét felforgató konfliktus ábrázolása erőteljes ödipális színezetet kap. A regényt már csak azért sem olvashatjuk a

gyermeki pszichoszexuális fejlődés meghatározó szakaszának elemzéseként, mert az anya szerepe egyértelműen másodlagos az apa-fiú konfliktusához képest. Erre enged következtetni az a szembeűnő tény, hogy King az anya figuráját nem Danny libidinális vágyának, hanem a preödipális kötődés, a deszexualizált birtoklási vágy tárgyaként ábrázolja.

Az Ödipusz-komplexus King-i átiratában Wendy testéről és Danny kasztrációs félelméről a hangsúly a fiú ösztönerőire és az apai ideális-énre helyeződik; az ödipális konfliktus gerince Tony (Danny másikja) és a Szépkilátó (Jack másikja) között feszül.⁸ Danny mindig önkívülettel és kényszerimpulzusokkal járó hipnotikus állapotban – a ragyogások során – kerül kapcsolatba Tonyval, a homályos, tudattalan lelki folyamatok tünetével, akit először az a trauma manifesztál, amikor Jack hirtelen dühében véletlenül eltöri fia kezét. Az eset után a fiú apa iránti ősbizalma ősbizalmatlansággá alakul, amennyiben lehetetlenné válik a gyermeki azonosulás a szülő teljes lényével, különösen lényének azon részével, amit a traumát okozta és, ami bármikor újra traumát okozhat. Tony nem egy múltba vesző trauma időről-időre, akaratlanul felbukkanó emléke, hanem a trauma lezáratlanságának tünete, már csak azért is, mert minden felbukkanásakor az apában aktuálisan dúló lelki viharról tudósít, vagyis a torz patriarchális autoritás visszaállításának kísérletéről. A tudatalatti energiák ‘védik’ Dannyt, olyan tüneti benyomásokot és élményeket áramoltat a fiú tudatos lelki folyamataiba „mintha [ezek] nem végeztek volna a traumás helyzettel, mintha ez még teljesítetlen aktuális feladatként állna előttük.” (Freud 230) Tony tehát a valahai erőszak következtében a kisfiú tudattalan rétegeiben életre kelt bizalmatlanságot fenntartó mechanizmus, az apai tekintélynek és korlátlan hatalmának ellenálló ösztönerő, mely fájdalmas impulzusaival arra emlékeztet, hogy a látszólagos kiegyensúlyozottság ellenére Jack megszállott és veszélyes. Persze a hipnotikus rohamok Danny kételyét mindössze ébren tartják, az árulkodó jelek és traumatikus élmények jelentését a kisfiúnak kell megfejtenie: a ragyogás képessége végső soron a tudattalan és tudatos folyamatok összekapcsolásának a képessége.

A regényben vázolt ödipális konfliktus során Danny azért győzheti le az apában megtestesülő erkölcstelen Törvényt és állhat ellen az általa idealizált hamis értékeknek, mert a Törvény erőszakmentes, a családi összetartozást és gondoskodást képviselő formájában megtalálja saját erkölcsi lelkiismeretét. Danny ödipalizációját a regény két, egymással szoros kapcsolatban álló moz-

⁸ Wendy, a nő és az anya, mellőzöttsége e konfliktusból szembeűnő, talán már a hotel neve is erre utal. Az angolban az ‘overlook’ főnévként szép kilátást, míg igeeként valamiről való megfejtkezést, valami észre nem vételét jelenti. A hangsúlyosan apa-fiú konfliktus azt sugallja tehát, hogy az erkölcsi lelkiismeret kérdése alapvetően a férfiak ügye, továbbá azt, hogy a nő kizárólag a patriarchális hatalomnak alávetve tehet szert morális identitásra.

zanattal ábrázolja: egyfelől elfogadóan aláveti magát egy erkölcsi rendnek, amely tudatalatti vágyait kétségtelenül a társadalmilag elfogadott normák és szabályok jelentette mederbe tartja, de anélkül, hogy a traumák és elfojtások kezelhetetlenné, patolgikussá válnának; másfelől hinni tud egy idealizált apaképben (apa-ideálban), ami a kézsérüléssel járó incidenst és a Tony-féle hipnotikus rohamokat megelőző időkhöz kötődik, azok passzív maradványa. Ez a kép aktívvá és maradandóvá abban a mozzanatban válik, amikor Danny a Jackre rakódott parazita, fertőző álarcok és az azokat életben tartó patogén lelki mechanizmusok mögött képes újra meglátni apját: „Nem vagy az apám – mondta Danny újra. – És ha maradt benned egy kicsike is az apámból, ő tudja, hogy ezek itt hazudnak. Minden csupa hazugság és csalás...Te az vagy, nem az apám. Te a szálloda vagy. És amikor megkapod, mit akarsz, semmit sem fogsz adni az apukámnak, mert önző vagy. És az apukám ezt tudja.” (480) Danny apa-ideálja túléli a zsarnoki, feltétlen engedelmességet követelő szörnyet, azt a hotellel szövetkező idegenséget, ami azonosulás helyett csakis elutasításra érdemes. Az idézetben Danny az ödipális rendbe integrált szubjektumként, felnőttként beszél. Szavai világossá teszik, hogy megtanulta hogyan kell a dolgok felszíne mögé nézni és a tünetek jelentését olvasni, ugyanakkor leszámolt a naiv önszeretettel, megtapasztalta a lelki folyamatok kiszámíthatatlanságát és megértette, hogy nem a beteg ember az igazán beteg, hanem aki egészségesnek tette magát. A rémálomvalóságból felébredve hősként győzheti le az emberi vonásaitól teljesen megfosztott Jacket, az előhalottat – „a szombat esti horrorfilmekbe illő, görnyedt vállú alak[ot] a véres ingben, a vérben forgó szemekkel” (478) – aki mindazonáltal nem önmagában (horrorfilmeket idéző képként) ijesztő, hanem a lénye sugározta liminális tapasztalatnak köszönhetően.

King egyfelől pontosan érti a horror Julia Kristeva vizsgálta lényegét, azt tehát, hogy az élő és a halott közötti határmezsgyén lehet legmélyebb félelmeinket játékba hozni. Ez „a törékeny határ (borderline személyiségzavarok), ahol az identitás (szubjektum/tárgy, stb) nem, vagy csak akként mutatkozik meg, ami kettős, homályos, heterogén, állat, átváltozott, módosult, abjekt” (207, saját fordítás) a létet a nem-léttől anélkül különbözteti meg, hogy a kettőjük közötti átjárhatóságot korlátozná, alá/felé rendelő viszonyba állítaná őket, vagy a racionalitást tenné meg közös perspektívájuknak.⁹ Másfelől King leértékeli az abjekció során felszabaduló erőszak és fájdalom intenzív átélésének jelentőségét, amennyiben a határtapasztalathoz kapcsolódó katarzist a szerzői intencióknak alárendelt funkcionalitással ruhazza fel és a történetben kulcsszerepet játszó horror-cselekményszál dramaturgiai igényeihez igazítja. Az életre kelő sövényál-

⁹ Kristeva értelmezésében az abjekt az, ami „felforgatja az identitást, a rendszert és a rendet. Ami nem tartja tiszteletben a határokat, a beágyazott állapotokat, a szabályokat” (4, saját fordítás)

latok, az önmagát irányító lift, a lélekkel bíró tárgyak mind a lefokozott – az atmoszférateremtés, a feszültségkeltés és az akciódramaturgia szolgálatába állított – abjekt példái. A hotel maga is hordozza ezt a kettősséget. A Szépkilátó egyfelől az a szirénhangú vámpír, ami először megbabonáz, majd kiszipolyoz, elkápráztat és felemészt, ami állandó felügyeletre szorul, miközben mindent felügyel. Másfelől az a velejéig romlott ‘szereplő’, amelynek legyőzése avathatja Dannyt hőssé, és ami – természetfeletti képességei ellenére – mintha csak azért pusztulna el, hogy a világban uralkodó egyensúly, az erkölcsi rendje visszaállhasson. King regénye ez utóbbit, a történet megnyugtató lezárását (a jó gonosz felett aratott parabolikus győzelmét) részesíti előnyben, amikor a katarzis nehezen emészthető igazsága helyett a történetészvítés populáris normáit – úgymint a moralizáló végkövetkeztetést és a jövőbe tekintő happy-end technikáját – használja.

Stephen King regénye ideális műfajfilmes alapanyag¹⁰, jó és gonosz archetipikus harcát feszes, de könnyen követhető, logikusan építkező elbeszélés fogja keretbe. Semmi felesleg nincs benne; a szereplők, helyzetek és konfliktusok mindig azokkal az esztétikai eszközökkel (műfaji sémákkal, atmoszférateremtő és karakterábrázoló klisékkel) vannak ábrázolva és annyi információt közölnek a befogadóval, ami a cselekményvilággal való azonosulást, a dráma és feszültség átélését maximalizálják. A családi melodráma háttérében meghúzódó Ödipuszkomplexust King az apa-fiú konfliktus kihangsúlyozásával olvassa újra, mely konfliktusban a hit és az erkölcsi lelkiismeret evilági, emberi értékei valamint az örület túlvilági természete és abjekt volta kap hangsúlyt. A regény, végső soron, az önismeret mindenhatósága felől olvassa az identitás uralhatatlanságában kiteljesedő örületet és jellemzi azt önfeladásként. Danny önismerete, az apa-szörny legyőzése nyomán megerősödő identitása és az ödipalizált családi viszonyok Halloran hangsúlyozta védőhálója – „A világ nem szeret téged, de az anyukád igen, és én is” (500) – teljes biztonságot kínál a világ kiszámíthatatlansága ellen. A melodráma műfaja maga is egy ilyen biztonságos világ: a cselekvőképes, a maga számára célokat kitűző és azok megvalósításában identitásra lelő ember világa. Egy ilyen világ hősei, mint a regény Dannyje, mindig megtalálják magukban az előttük tornyosuló, kilátástalan helyzet leküzdéséhez elengedhetetlen erkölcsi és pszichés többletet, amit bátran nevezhetünk lelkiismeretnek. Ebben a világban a lelkiismeretes (az igazodási pontokhoz rendelt jelentéseket lelkiismeretesen követő) ember nem tévedhet el és a tartalmi és formai rétegeket egyaránt szoroson felügyelő Felettes-Én sem téveszti szem elől. Teljesen igazat adhatunk E. Ann Kaplannak, aki az ödipális konfliktusok ábrázolásának

¹⁰ 1997-ben a regény szolgálja a szöveghű, Mick Garris nevéhez fűződő televíziós adaptációjában tulajdonképpen elkészül a *Ragyogás* klasszikus narratív mintákat követő műfajfilmes változata.

elsődleges műfaji regisztereként jellemzi a melodramát¹¹, sőt azt kell mondjuk: a melodráma mindíg ödipális viszonyok mintájára szervezi meg a befogadást, minden tudást az olvasó/néző lelkiismeretére vonatkoztat és annak tudatosulásaként fogalmaz meg, hogy a család vigyáz rá.

Korkép és liminális helyzetek

*A Ragyogás*ban King a patológikus lelki mechanizmusokban megbetegedő világ, valamint az erkölcsi lelkiismeret által egyensúlyba kerülő világ között húzóó határ áthágásának következményeit a horror motívumokkal dúsított melodráma-esztétikába ágyazva ábrázolja. Ezzel szemben a regény kubricki adaptációja a világ csak határhelyzetekben kifejezhető lényegéről beszél anélkül, hogy a műfaji klisékre és a klasszikus elbeszélés valóságképére támaszkodna, egyáltalán a diegetikus világot a közlékenységet igényeihez igazítaná.¹² Kubrick nem kórképként, hanem korképként írja meg a Szépkilátóban zajló eseményeket, egyértelműen elfordul a szereplők pszichés állapotaira és lelki folyamatira koncentráló és pszichoanalitikus értelmezésért kiáltó feldolgozásmódtól. Értelmezésében a film határhelyzetekre és határidentitásokra, Jack metafizikus útjára helyezi a hangsúlyt, és elsősorban filozófiai megközelítésmódot igényel. Míg King a főszereplő rossz közérzetét saját betegosztályozási kézikönyvében borderline szindróma kórképeként diagnosztizálta, Kubrick képzeletbeli kórlapjának diagnózis rovatában ennyi áll: kétségbeesés–halálos betegség. Filozófiai olvasat szükségességéről beszéltem, és bár úgy gondolom Kubrick a kétségbeesés egyetemes tapasztalatának kontextusában értelmezi Jack állapotát, ezt mégsem a szorongás Kierkegaard kínálta valláserkölcsei olvasata világíthatja meg leginkább. Jack figurájában Kubrickot a totalizáló cselekvési és gondolatrendszerek mentén, az ideológia, a vallás, a morál, a kultúra diskurzusai által, továbbá bizonyos tér- és időhasználati minták használójaként megkonstruált modern szubjektum kétségbeesése, a kortárs identitáspolitikai válsága érdekli. Hiúság lenne részemről azt gondolni, hogy ennek az igen összetett problémának minden releváns vetületét meg tudom világítani a filmben; nem többnek, mint töredékes vázlatnak tekintem az elkövetkező elemzést.

Miért távolodik el Kubrick oly látványosan Jack figurájának King vázolta kontúrjaitól, miért nem elégszik meg a férfi nyugtalanságának, békétlenségének,

¹¹ lásd *Women and Film : Both Sides of the Camera*, 11. fejezet (142-170 o.)

¹² King felvetése szerint „a film egyedüli problémája abban rejlik, hogy Kubrick a műfaj megértése nélkül vágott bele egy horror film rendezésébe” (Idézi Lobrutto 453, saját fordítás) csupán azt a tényt nem veszi figyelembe, hogy Kubrick olvasatában *A Ragyogás* már nem horror vagy melodráma.

szorongásainak pszichoanalitikus diskurzussal megragadható vetületével? Továbbá miért értékelődik le a Jack, Wendy és Danny családként való ábrázolása, a Szépkilátóban zajló események valóságát Kubrick miért nem a három szereplő családi életének valóságaként mutassa be? Ezek a kérdések önmagukban is jelzik a filmből kiolvasható hangsúlyeltolódás irányát, mely irány teoretizálásának egy lehetséges forrása Gilles Deleuze (több tekintetben Felix Guattarival közösen kidolgozott) filozófiája. Az *Anti-Ödipusz* – melyet sokan e filozófia vadhajtságának tartanak – a pszichoanalitikus diskurzust az ember szubjektumként történő megszólításának technikájaként jellemzi és ezzel párhuzamosan (vagy éppen ebből következően) vizsgálja a kétségbeesés kialakulásában és térhódításához játszott (kulcs)szerepét. A szerzők nem Freud tudatopológiáját, vagy a tudatalatti dinamikájára vonatkozó hipotézisek megalapozottságát kérdőjelezik meg, sőt tényként kezelik annak a módszertannak a legitimitását, mely a traumák nyomán kialakuló patogén lelki jelenségek gyógyításának útjaként a tünetek forrásához való visszatérést és az okok tudatosná tételét jelöli meg. Kritikájuk céltáblája az Ödipuszkomplexus, azt vitatják tehát, hogy az ember mindig a családban betegszik meg (mert minden trauma a családban gyökerezik), vagyishogy a libidinális vágy – álmokban, elszólásokban, fantáziákban és a tudatalatti bármely további megnyilvánulásaiban manifesztált – valósága *kizárólag* a családi viszonyokból olvasható ki és értelmezhető. Abban a tételben, mely szerint a lelki életünk alapját és dinamikai elemét jelentő vággyal kizárólag az ödipalizáció, vagyis elkerülhetetlen elfojtottságának tudatosulásával kerülünk kapcsolatba, a pszichoanalízis episztemológiai előfeltételét véli Deleuze és Guattari felfedezni. Ezzel összefüggésben a terápiát, mint a gyógyulást jelentő önismeret elsajátítását, az *Anti-Ödipusz* a beteg ödipalizált nyelvbe kényszerítéseként és a lelki élet alapvetően reaktív voltának elfogadhatóságként jellemzi: „[a] skizofrén vajon azért beteg és veszíti el kapcsolatát a valósággal, mert nincs meg benne Ödipusz, mert hiányzik belőle valami, ami csak Ödipuszban található meg, vagy inkább azért beteg, mert képtelen elviselni az ödipalizációt és az azt körülvevő megannyi, engedelmességre kényszerítő ingert (beleértve a pszichoanalízist megelőző társadalmi elnyomást)?” (Deleuze–Guattari 1983: 91, saját fordítás) További, a pszichoanalitikus diskurzusban és terápiában érvényre jutó hegemonikus viszonyokra irányuló kérdéseket tehetünk fel a fentebbi nyomán: ‘mi a kapcsolat vágy és elfojtás valamint hatalom és elnyomás között?’, ‘vajon nem-e a létezés valós gyökereinek eltagadottságával tudja a pszichoanalízis oly magabiztossággal mondani a betegnek, hogy az Ödipuszkomplexushoz, az Én létrejöttének mozzanatához kell visszatérnie a gyógyuláshoz?’ Továbbá: ‘miért nem akarja ez a diskurzus, hogy a beteg a pre-ödipális vágyról beszéljen, vagy miért nem hallja meg, ha arról beszél?’ Ezek a kérdések azért bírnak nem kevés relevanciával Deleuze és Guattari számára, mert a modern szubjektumfelfogás és létünk összes szelvényét átító tudás megfogalmazójaként, a pszichoanalízis az élet legtávolabbi területeire gyakorolt komoly hatást és járult

hozzá a felügyelet társadalmainak létrejöttéhez. A pszichoanalízisben nem a szembe-tűnő dominancia, hanem a láthatatlan hegemónia létrejöttét emelik ki, amely az ödipalizáció során az önmaga kiszolgáltatottságának tudásában illuzórikus gyógyulásra találó, hovatovább az öncenzúrát legitimáló gondolatrendszerekben lát-szólag kibontakozni képes ember létrejöttében játszik kulcsszerepet. Talán Foucault fogalmazta meg legpontosabban a pszichoanalízis fentebb jellemzett fel-oldhatatlan ellentmondását: „[a]z ember, akiről beszélnek, és akinek felszabadítá-sára felszólítanak minket, már önmagában is egy saját magánál mélyebb alávetett-ség eredménye. 'Lélek' lakja, ez hívja létezésre...” (Foucault 43)¹³

De térjünk vissza Jackhez, a kétségbeesés betegségében szenvedőhöz, mely betegségről Kubrick a regény képviselte pszichoanalitikus diskurzust nélkül-özve, de annak pontos ismeretében alkot képet. Jack tapintható betegsége vala-mi kézzel foghatatlanban gyökerezik, az egész lényét átjáró enyhíthetetlen hamisság érzésében, ami akkor a legerősebb, amikor szubjektumként – az önma-ga felett egy funkcionális valóság hatalmát gyakorló Énként – próbál viselked-ni. Ilyen jellegű kísérletei rendre kudarccal végződnek, mintha képtelen lenne önmagává tenni alapvető cselekvési és gondolatrendszereket, mintha önmaga fonákján, vagy inkább önmagától felmérhetetlen távolságban (a világ elől is elbújva, láthatatlanná válva) szellemként egzisztálna. Ne a hotel és a civilizáció között húzódó földrajzi távolságra gondoljunk, hanem a hit és motivációk eltűnése okozta belső vákuumra. Valami meghal Jackben, mégpedig az, aminek a társadalmi normákat és felügyeletet belső tapasztalattá, az ödipalizáció nyomán szigorú korlátok közé helyezett valóságot élhetővé kellene tennie: a lélek. Jack lélektelenül téblábol a hotelben, kommunikál, ír és iszik, embertestű szellemként létezik, és bár sokáig nem riogat senkit, jelenléte félelmet kelt.

Jack lélektelen (szubjektumként széthullott) létezését Kubrick a főszerep-lőben formálódó liminális tapasztalatra koncentrálna ábrázolja. Liminális tapasztalatok olyan helyzetekben születnek, amikor a szubjektum elveszíti

¹³ Az *Anti-Ödipusz*hoz írt előszavában Michel Foucault a kötetet a fasizmust, mindenek-előtt a „bennünk, a fejünkben és a mindennapi viselkedésünkben teret nyerő fasizmus” (xiii, saját fordítás) természetének lényeglátó kritikájaként méltatja. Félreérthetetlen párhuzam van Foucault és Deleuze-Guattari módszertana között. Az ember modern fogalmának meg-képződésében szerepet játszó mechanizmusok és tudásformák vonják magukra érdeklődé-süket. Az a mód, ahogy „a hatalmi viszonyok teret adnak a lehetséges tudásnak, a tudás meg-visszakapcsol a hatalom hatásaihoz, és erősíti őket. E realitásreferenciára különböző fogal-mak épültek: pszichére, szubjektivitásra, személyiségre, tudatra stb. szabdalódott fel az elemzés területe.” (Foucault 42-43) Persze Deleuze és Guattari többet is mond, azt, hogy a libidinális vágy képes ellenállni –az embertudományok irányából legitimitást kapó és azok-nak legitimitást adó – hatalomnak, tehát, hogy van valami (valami emberen túli) az ember-ben, ami eredendően kiszabadított az ödipalizált társadalmi struktúrák (börtön kórház, isko-la, munkahely) neurotikus, paranoiás és fasiszta valóságából.

önmaga szubjektumként való megtapasztalásának képességét, szubjektivitásának felbomló keretei mégsem jelenti egyértelműen azt, hogy viselkedése csak destruktív jellegében megragadható, patogén tüneteket produkálva értelmezhető és a halál állapotaként jellemezhető. Mert bár Kubrick filmjében is meghal Jack, de halála másodlagos lesz szellemként való továbbéléséhez képest. A film szorosan egymásra simuló és sejtelmesen dagadó liminális rétegekben bontja ki Jack Én-képének összeomlottságát, abjektvá válását, és józanít ki a King-regény fémjelezte valóságképből. Három ilyen réteget veszek részletesebben szemügyre: a hotel fizikai, a kézirat textuális és a filmkép/fénykép vizuális terében vizsgálom a főszereplő identitástapasztalatának és valóságélményének liminális természetét.

Barázdált és sima tér

A Torrence család akkor költözik be a Szépkilátóba, miután a civilizáció kiköltözött onnan, üresen kongó tereket, használaton kívüli társalgókat, báltermeket és végeláthatatlanul kígyózó kihalt folyosókat hagyva maga után. A téli álomba szenderült épületkomplexum terei alig emlékeztetnek a főszezon élettől zsongó helyiségeire: más valóságtapasztalatot közvetítenek. A térbe- és létbehe-lyeztettség kettős tapasztalatát Deleuze és Guattari nomadológiai értekezéseire, az itt teoretizált *barázdált tér* és *sima tér* fogalmaira támaszkodva jellemzem.¹⁴ A szerzők értelmezésében barázdált, funkcióorientált terekkel veszi körül magát az a csoport, amely egy minden elemében strukturált és kodifikált valóságban hisz és ahol a terek az intézményesülés által, a hozzájuk rendelt szimbolikus funkció és használati érték alapján különböztethetőek meg egymástól. Tavasztól őszig a Szépkilátó funkcionális és erőteljesen technicizált tereinek városszerű, ám mégis geometrikus (euklidészi) szövete biztosítja a vendégek kényelmét és szervezi a kapcsolódással töltött napok időrendjét. Az orientációs pontokat jelentő feliratok, szobaszámok, épülettérképek és a hotel szomszédságában fekvő sövénylabirintus makettje a szemiotizált tér biztonságát kínálják, amelyben az egyes funkciókkal bíró terek közti mozgást ajtók, átjárók és kapuk, vagyis egyértelműen jelzett határok biztosítják. Tulajdonképpen a határok maguk jelentik azokat a végső (kategorikusságukban félreérthetetlen) orientációs pontokat, melyek egy – fizikain túlmutató, sőt hangsúlyosan kognitívként azonosítandó, homogenizált – tér kijelölésével megteremtik a hotel valóságát.

A barázdált tér eme valósága omlik részlegesen össze az ősztől tavaszig tartó holtidőben, amikor a külvilággal kapcsolatot jelentő távközlési vonalak műkö-

¹⁴ Lásd *A Thousand Plateaus* 12. (351-423o) és 14. fejezet (474-500 o).

désképtelenek, a vendégnyilvántartó könyv üresen áll, a tér folyamatos szemiotizálását biztosító szolgálatkész személyzet és szolgálatéhes vendégek pedig hiányoznak: a barázdált tér kisimul, a territorialitás – a nyugati valóságkép alapelveként – már nem kínál egyértelmű igazodási pontokat. Ezek hiányát, vagyis a térhasználatot szabályozó cselekvések és szabályok elhalványulását és a civilizáció előírásainak, normáinak ambivalenssé válását Jack éli meg a legintenzívebben, ő szembesül a sima – középpont nélküli, nomád, sokalakú és rizomatikus – tér másfajta valóságával a legközvetlenebb módon. Lássunk néhány példát a hotel sima tereiben átélt abjekt határtapasztalatokra. A 237. szoba a nyári és a téli 'időszámítás' köztes tere, ezt az átmenetet Jack személyesen is megtapasztalja. A férfi bár felesége kérésére, de konkrét céllal érkezik a szobába, annak titokzatos és Danny által erőszakosnak leírt nőlakóját szeretné leleplezni. A helységbe lépve egy álomszép meztelen nőt talál, aki – mikor átöleli és megcsókolja – hullafoltos aggastyánná változik. Az étellel teli (nyári) világ anyagtalan látomásának és a halott (téli) világ nagyon is materiális valóságának szoros egymásba ölelkezését, a köztük lévő határ eltűntét, valamint a gyönyör és a rettenet egyidejű jelenlétét Jack hotelben töltött napjainak alapélményeként értelmezhetjük. Ugyancsak az ölelésben megtapasztalt idegenség motívumára utal az a képsor, amikor a hálószobában merengő Jack térdére ülteti fiát, és vállát átölelve annak hogyléte felől érdeklődik, majd elmondja neki, mennyire jól érzi magát a hotelben. „Azt kívánom, hogy itt maradjunk örökkön örökké és mindörökké” – hangzik mondata, mellyel nem arra céloz, hogy a szerződés lejártá után vendégként szeretne családjával a hotelbe maradni. Nem egy napokban, hónapokban mérhető evilági időről beszél, amelyben az ember berendezi és éli életét, hanem az idő nem emberi, határtalan és tagolatlan, ám mégoly valós dimenziójáról, ami egyre inkább beszívárog belsejébe, részévé válik és eltéríti a hétköznapi, habituális cselekedetektől. Bár kezeivel Danny vállát karolja át, lényével ebbe a másik időbe kapaszkodik: ölelése a személyes és a személytelen, az otthonos és az otthonatlan közötti határvonalra helyezi. Az Én-tudat felbomlását eredményező abjekt határtapasztalat mindig konkrét terekhez kapcsolódik. A 237. szoba és a Torrance család lakrésze mellett a bálteremhez tartozó bárpult is egy ilyen hely. Nem véletlen, hogy Jack az utóbbiban érzi magát otthon igazán és amikor fantáziája két jelenetbe is életet lehel a bárpultba, a készsleges mixer pedig italt tölt neki, minden gondja megszűnni látszik. Mintha újra visszaállna a nyári 'időszámítás' világa, a tér funkcionalitása, az italozás képviselte maskulin értékrend. Csakhogy a csillogás és a kellemes környezet látszat, mely mögötته egy ismeretlen, önkényes törvényeiben kiszámíthatatlan világ bújjik. Ezt hozza Jack tudomására a pultos, amikor a számlát rendezni szándékozó férfit a következő szavakkal utasítja el: „Nem kell fizetni. A pénznek itt nincs értéke.” A 237. szobában meghíusult szerelem után Jack önérzetét újabb csapás éri: már fizetni sem engedik.

A három jelenet mindegyikében fontos szerepet játszanak a tükrök, azokban oldódik fel el a határ látomás és valóság között, a tükrök teszik kézzelfoghatóvá az abjekt tapasztalatot. Az első jelenetben a tükröben pillantja meg Jack a kívánt test döglött hússá változását. A második jelenetben a szoba sarkában álló tükör Jack ülő alakját szó szerint megkettőzi, a bárjelenet első beállításában pedig a tükör ‘optikai nézőpontjából’ fényképezve látjuk a férfit. A tükörbe (tulajdonképpen a kamerába) néző alak arca maga is tükör: megkettőződik és akárcsak a tér maga is átváltozik az abjekció arcává alakul. A tükrök felerősítik és abjekcióként fejezik ki a sima terekben gyökerező liminális Én-tapasztalatot és teszik félreérthetetlenné, hogy a férfi nem nyugati kultúrlényként lakja a teret. Megannyi beállításban látjuk a tágas terekben céltalanul kóborolni, megszeppent gyerek módjára lézengeni, vagy elcsigázottan maga elé bámulva ülni, amint saját személytelen és sima terében elmerülve kitörlődik a család és munka, egyáltalán a társadalmi hasznosságot megalapozó cselekvés barázdált teréből. Jack figuráját szem előtt tartva azt mondhatjuk, hogy *A Ragyogás* egyetlen – cselekvés-képtelenséget konzerváló, vagy csak látszatcselekvést ábrázoló – affekció-kép¹⁵.

A Szépkilátó sima terét talán Wendynek sikerül leginkább barázdált térré formálni; a feleség méretes háztartásként tekint a hotelre és mindennapi teendői során megpróbálja otthonként lakni azt. Ezzel egy időben Danny háromkerekű biciklijén rója végeláthatatlan köreit a hotelfolyosókon¹⁶, John Alcott-tal, a film operatőrével szorosán a háta mögött. A kocsizó kamera éles kanyarokat téve szalalozzik a szűk folyosókon, a képkivágás nyomasztó dinamikával pásztazza a teret, már amit látunk belőle. A szereplő feje ugyanis gyakran kitakarja a kép mélyét, így a néző csak késve, vagy részlegesen érzékeli a teret. Az ideálisnak aligha tekinthető nézőponttal Kubrick a térérzékelés szokványos mecha-

¹⁵ Az affekció-kép azért játszhat kulcsszerepet a cselekvés-képtelen hős ábrázolásában, mert az akció kibontakozását és a szenzomotoros séma kiteljesedését ellehetetlenítő lebegőtérbe helyezett cselekményre utal. Deleuze definíciója szerint a lebegőtér „egy virtuális kapcsolatú tér, a lehetséges tiszta helyeként megragadva. Az, amit egy ilyen hely instabilitása, heterogenitása, kapcsolatainak hiánya megjelenít, ténylegesen a lehetőségek és szingularitások gazdagsága, amely előfeltétele minden aktualizációnak, minden meghatározottságnak.” (Deleuze 2008:139) Az igazodási pontokat nélkülöző lebegőtér ideális esetben csak pillanatnyi cselekvőképtelenséget eredményez, ám az idő-kép mozijában egyre gyakrabban találunk példát a cselekvőképesség teljes hiányát kifejező (lebegőterekből kitörni képtelen) affekció-képre.

¹⁶ A sima tér grafikus megjelenítésének tekintem azt a hatalmas, méhkas-mintázatú padlószőnyeget, amely a film második harmadában szinte minden beállításban látható. A fraktál-szerűen ismétlődő, geometrikus alakzatokból álló és szegély-ornamentika nélküli szőnyeg a végtelenség hipnotikus érzetét kelti, mely hallucinatív hatást a ríktó színek ritmikus ismétlődése még intenzívebbé tesz. A szőnyeg túlmutat a berendezési tárgyakra jellemző funkcionalitáson, nyugtalanul hömpölygő felszínként inkább felzaklat, mint az otthonosság érzését kelti.

sait és a képek szenzomotorosságát egyaránt gyengíti. Persze éppen a triciklis kalandok, a váratlan találkozások és a sövénylabirintusba Wendyvel tett séták során fedezi fel Danny az épületet és szemiotizálja a teret. Ilyetén mód Danny az affekció-képből átlép az akció-képbe és egy olyan képesség/tudás birtokába kerül, amely (minden látszat ellenére) veszélyesebbé és erősebbé teszi apjánál.

A fentebbiek értelmében a Torrance család térhasználatára nem egységes; míg Jack a sima tér abjekt valóságát éli, addig Wendy és fokozatosan Danny is a barázdált tér valóságába helyeződve, szubjektumként lakja a Szépkilátót. A tér megkettőzöttségét, feloldhatatlan kétértelműségét¹⁷ felhasználva Kubrick a film konfliktusait a tér liminális természetében fogant konfliktusokként ábrázolja, úgy alakítva a narrációt, hogy a nézőben a tér egyidejűleg mindkét formában való létezése és a közös nézőpont hiánya tudatosuljon. A Colorado társalgó, Jack írói menedékhelye ilyen liminális térként válik a konfliktusok melegágyává, mert míg Wendy számára a terem (névéhez, vagyis szemiotikai kódjához hűen) a társalgás helyét jelenti, addig Jack számára az írás szinte szakrális terét testesíti meg. Nézőpontjaik egymásra erőltetése eredményez konfliktust és teszi a teret a férfi számára az üres társalgás, míg a nő számára az üres írás terévé.

A történet dramaturgiai csúcspontján a sövénylabirintusban zajló üldözéss jelenetet a tér fentebb jelzett feloldhatatlan kétértelműségének tudatában a térhasználati stratégiák párbajaként értelmezem. A labirintus egyszerre jelenik meg lebegő térként és funkcionális térként, mindenekelőtt pedig akként a liminális térként, mely egyszerre jelent börtönt és szabadulást, és vezet, egyfelől, az abjekt alámerüléséhez, másfelől a szubjektum felemelkedéséhez. Jack indiánként olvassa fia lábnyomait, vagyis nem a teret, hanem a nyomokat olvasva és értelmezve követi Dannyt. Nem is tehetne mást, mert fiával ellentétben nem ismeri az útvesztő geometriáját, nem tudja mi a zsákutca és hol található kijárat. Minderre nincs is szüksége: (nomád) vadászként a követés (intuíció) és nem a tájékozódás (tudás) a feladata. A fiú azért tud gyilkos csapdát állítani apjának, mert mindkét koordinátarendszerben egyaránt otthonosan mozog. A két tudás különbségének (az őket megkülönböztető határ) ismeretében tudja elhiteni apjával, hogy a sima tér logikájával menekül (nyomokat hagy), holott csak megtévesztésből azonosul e térhasználati logikával (hamis nyomokat hagy), és a kellő pillanatban, többlettudását, vagyis a nyugati térszemlélet-való jártasságát felhasználva végzetes csapdába csalja Jacket. Danny a barázdált tér használóinak racionalitását használja halálos pontossággal, amennyiben a „játék” során kódot vált, pontosabban játékba hoz egy – a heterogén és rizomatikus jelenségekből hiányzó – szabályszerűségeken nyugvó

¹⁷ Mindez Deleuze és Guattari felfogását támasztja alá, mely szerint „a két tér csak kevert formában létezik: a sima tér folyamatosan átvedlik, átváltozik barázdált térré: a barázdált tér folyamatosan sima térré alakul vissza.” (Deleuze és Guattari 1987: 474, saját fordítás).

tudást. Amint a kódváltás megtörténik Jack nyomolvasó logikája (mely nem lát előre, nem sző terveket a jövőre vonatkozóan) tulajdonképpen maga ellen fordul, önmagát győzi le.

Az itt vázolt stratégiában – Deleuze és Guattari nomadológiai tézisei nyomán – a nyugati gondolkodás alaptermészetét és az antropológiailag, kulturálisan, szexuálisan és pszichoanalitikus meghatározott Másikkal való ‘játék’ alapmintázatát vélhetjük felfedezni. Ez az egyetemes diskurzív logika mindig és mindenhol arra törekszik, hogy a másikat egy számára idegen szabályokon, normákon, kategóriákon és fogalmakon nyugvó hermeneutikai térbe kényszerítse, ahol a másik – önmagával azonosulni képtelen egzisztenciaként – nem tehet mást, mint „felismeri” alsóbbrendűségét, tökéletlenségét, betegségét, erkölcstelenségét. Valóságképünk formálója ez a kényszerítő erő, nevezzük azt nyugati kánonnak, kereszténységnek, történelemnek, vagy jelen esetben Ödipusz-komplexusnak, illetve a tér barázdált, funkcionista szemléletének. Hiába is akarnánk Jacket ezen a valóságképen belül elhelyezni, tervezőképes és céltudatos cselekvés híján ő az a szubjektumként nem megképzett, szellemvilághoz tartozó passzív egzisztencia, aki hozzásegíti Dannyt a szubjektum aktív pozíciójának elfoglalásához. Nem véletlen, hogy Kubrick a két szereplő fentebb elemzett „játékában” a nyugati kultúra és hermanautikai hagyomány egyik ősnarratíváját –Theseus¹⁸ és a bikafejű szörny, a Minotaur küzdelmét – idézi fel. E történet újraírásával válik a kisfiú Theseus (a mindenkori hős prototípusának) leszármazottjává. A hős genezisében a cselekvés képességének megszerzése jelenti a kulcsmomentumot, ehhez pedig mindenekelőtt nem a külső körülményeket és ellenfeleket, hanem önmaga passzivitását, saját cselekvésképtelen másikját kell meghaladni. Az affekció-képtől az akció-képig tartó út, az önmeghaladás útja, ezen halad Danny a labirintusban, amikor a sima tér űzött vadjából a barázdált tér vadászává lép elő, miután a tér felette gyakorolt hatalmát lerázva maga kezdi uralni a teret.

A kézirat kétszer

Az út, amelyen Jack a labirintusban halad zsákutcákba, a halálba vezet. Nem egyenlő partner a számára már idegen játékszabályok szerint zajló fogócskában, nem ez az ő játéka. Kézirata, írói (látszat-)tevékenységének gyümölcse Jack játékra való képességének problémáját új megvilágításba, pontosabban újra-kettős megvilágításba helyezi. A kéziratot értelmezhetjük egyfelől a játék fontosságát ismételtető nyelvi cselekvésképtelenség emlékművéként, másfelől:

¹⁸ Ebben az olvasatban Wendy Ariadné képmásának kell tekintenünk, aki a labirintusban tett közös séták során a fonal funkciójával bíró tudáshoz, a tájékozódás képességéhez segítette hozzá fiát.

mondatok végtelen fogócskajaként, a nyelv önfledejt játékaként. A film megannyi affekció-képe közül talán az a képkivágás teszi a legintenzívebben átélhetővé Jack lélektelenségét, amikor Wendy tekintetén keresztül megpillantjuk a kézirat írógépbe fűzött utolsó oldalát. Fontosnak érzem, hogy Jack művét Kubrick nem objektív filmes elbeszélőeszközökkel tárja elénk, hanem annak a szereplőnek a szubjektív nézőpontjából, akiben a férje épelméjűségébe vetett hit utolsó szikrája éppen kialszik. De vajon az illúzióit elvesztő Wendy gondterhelt tekintetével azonosulunk, vagy pedig úgy tekintünk a kéziraatra – a kétségbeesés e kifejlett formájára –, ami a maga módján épphogy a cselekvőképességbe vetett hitből józanít ki? Ha tudattalanul is, de erre a kérdésre minden néző választ ad, mégpedig annak függvényében, hogy a hermeneutikai tér barázdált (akcióképek kifejezte), avagy sima (idő-képben fogant) oldalán talál rá saját filmélményére és alakítja ki befogadói pozícióját. Deleuze gondolatmenetének kontextusában pedig annak függvényében, hogy az affekció-kép e tiszta formájában a cselekvés beteljesíthetőségét a szereplő kudarcaként, avagy egy olyan szituáció testet öltéseként fogjuk fel, amelyből nem következik cselekvés. Az első esetben a mozgás-kép King regénye által karakteresen képviselt valóságképe érvényesül, amennyiben a kézirat – az örület félreérthetetlen bizonyítékaként – Jack patológikus kórképét egyértelműsíti. Ebben az esetben ugyanis nem valósul meg az öröm-elv és a realitás-elv kibékülése, melyet a művészet alapfeltételeként jellemez Freud. Felfogásában az eredetileg a valóságtól elfordult, az örömeelv korlátozottságát elviselni képtelen és erotikus vágyait fantáziavilágban kiélő ember akkor válik művésszé, amint megtanulta fantáziáját új módokon és a közönség szemében a valóságra reflektáló igazságokként kifejezni. (Freud 1958: 224) Jack több gépelt oldalon ismételt mondatát – „Csak munka és semmi játék, Jack belesavanyodik”?¹⁹ – nem tekinthetjük az írói fantázia világgal kötött kompromisszumának, nem olvashatjuk egy elveszett lélek életbe történő visszatalálásának szövegeként.

A férfi egy szólást ismét, egy elcsépett, személytelen mondatot, amit vagy olyankor mondunk, amikor saját szavaink cserbenhagynak, vagy amikor a szavak már amúgy sem jelentenek semmit. Egyfelől tehát akkor, amikor nem vagyunk önmagunk és a nyelvtől reméljük, hogy megformál és Énként kimond, másfelől pedig, amikor bizalmatlanok vagyunk az iránt, hogy a nyelv bármit is kifejezhet belőlünk. Jack kéziratát akár olvashatjuk a fókuszát, ihletét végérvényesen elvesztő író szövegeként, a King-regényből ismerős karrierista, de tehetségtelen vátesz műveként. Ebben az olvasatban az író maga a 'besavanyo-

¹⁹ Ez a mondat tulajdonképpen egy angol nyelvterületen jól ismert mondás. A idegen nyelvű kópiákon nem a mondat tükörfordítás, hanem a célnyelv és -kultúra pragmatikai és funkcionális szempontból legmegfelelőbb aforizmája szerepel. A magyar nyelvű kópiák ez a alól kivételt képeznek. Én Király Jenő magyarította formát használok.

dott Jack’, míg az aforizma önvallomás, egy leíró jellegű helyzetkép Jack Torrenceről, a modern Sziszüphoszról, aki ezerszer is eladogja végzetét miközben sorról sorra felidézi kudarok sorozataként megélt életét, avagy a kortárs Prométheuszról, aki minden egyes leírt mondatával újrakezdi és újraéli szenvedését. A kétségbeesés sziszüphoszi-prométheuszi irodalma, bármely átéléssel is íródik (és Jack elütésektől hemzsegő szövege nem kis átélést tükröz) töredékességében érdektelen, olvasatlanul íródik.

A második olvasatban a kézirat a lélektelen létezés, a skizofrénia szövege, melyben a tehetség és elismerés iránti közömbös Jack nem keres identitást, a cselekvésképtelenség tüneteként megjelenő kétségbeesett dadogás pedig már nem a szubjektum tökéletlenségének, hanem hiányának a jele. Nem is lehetne másként, hiszen az írás személyes-szellemi tevékenysége teljességében leértékelődik a gépelés személytelen-mechanikus aktusával szemben. Deleuze, a próza esztétikájáról értekezve különbséget tesz a szubjektum dadogása és a nyelv dadogása, vagyis „a szereplő beszédhez kötött dadogása” és aközött, amit „a nyelvben dadogóvá váló művész[nek]” nevez. (*Critical and Clinical* 107, saját fordítás) A szóban forgó dichotómia tulajdonképpen a dadogást felszínesen (formailag) imitáló, valamint azt mélységében (lényegileg) átélő nyelv különbségére utal. Ez az intenzív nyelv nem az intencióiban megismerhetővé váló és az önkifejezés képességével rendelkező szubjektum nyelve. A kézirat dadogása a cselekvőképesség valóságát szervező nyelvet két értelemben is meghaladja. Egyfelől (tipo)grafikus, másfelől materialista valóságával. Több gépelt lapon képverset idéző, hol háromszög-formába rendezett, hol szabálytalan közökkel tördelt sorokat látunk, melyek a szöveg tartalmáról annak formai megjelenésére helyezik a hangsúlyt és a nyelvi kódok homogén jellegét a grafikus kód heterogenitásával helyettesítik. Ugyanakkor a játék nem csak a mondatok között kezdi ki a barázdált irodalmi teret, hanem a szavakon belül is. Értelmezésben a nyelv Deleuze által vizsgált dadogásának (a nyelv simaságának) példáit jelentik az elütések nyomán megszülető szavak. Ezek között találunk szoros értelemben dadogó („mmakes”, „pplay” „Jack”), görcsbe ránduló („plYa”, „qnd”, „ajd”), széteső („a d”, „w ork”) alakokat, valamint szókétyókat („Allworkand”, „noplaymakesJack”).

Ha a mondatok szintjén a kézirat az erőszakos entrópia különös szépségét fejezte ki, akkor az új fonetikus tulajdonságokkal felruházott – fröcsögő, krákoló és brekegő – szavakban a nyelv formálatlan anyagisága tör felszínre. Az a molekuláris és amorf anyagiság, melynek szemiotikai (moláris) megformálása során válunk nyelvhasználóvá és tudunk mások számára is érthető gondolatokat, érzéseket megfogalmazni, illetve szublimálni a libidinális vágyat. Az írás aktusa, tekintsük azt akár a szubjektumban gyökerező intenciók nyelvi rögzítésének, akár a személyes identitás nyelvi értelemteremtés általi megképződésének, a cselekvőképes és felelősségteljes felnőttek világba történő integrációt jelenti. Jack

kézirata a nyelvi szocializációval ellentétes pályán halad, egy olyan valóság felé, amit Freud szerint a patológia, a halál destruktív hajtóerői uralnak, de ahol Deleuze felfogásában csak a szubjektum, vagyis tapasztalatainkat megsűrűsítő, totalizáló és szabályozó keret bomlik fel. A dadogó írás jelölte deszocializáció végpontján Jacket a valóság-elven túli öröm-elv akként az egzisztenciaként hívja életre, amiben „nincs »én« csak a kozmosz, a világ szétrobbanása: egy nem személyes és nem emlékekben őrzött gyerekkor, mint egy tömb, egy névtelen és időtlen töredék” (Deleuze 1997: 114, saját fordítás). A nyelv világában járatlan kisgyerek textuális nyomaként olvashatjuk az egyik gépelt lapon az elütések nyomán megszülető „felnőtt fiú” („adult boy”) szavakat. A liminális tapasztalat újabb, talán legkifejlettebb formáját jelöli a felnőtt testben toporzékoló személytelen gyermeki kozmosz megnyilvánulása. A koherens én és értelem artikulálásának képessége híján gyermekké váló Jack a „csak munka és semmi játék” világának fonákján fedezi fel a ‘csak játék és semmi munka’ karnevalisztikus, örömteli valóságát.

A filmképtől a fényképig

„A világ mögött egy borzalmas világ áll lesben, és a borzalmas világ mögött egy megkönnyebbült, oldott világ rejtőzködik” (67) – írja Király Jenő. A film záróképén, ama bizonyos 1921 július 4. dátumozású fényképen, a főszereplőt pontosan ennek a felszabadult, karneváli világnak a középpontjában látjuk önfeledten integetni. Míg King története a hotel pusztulásával jut el a lezárást jelentő nyugvópontra, addig Kubrick szerint úgy van jól, ha visszatérünk a hotelben. A regény epilógusnak szánt utolsó fejezetében kerekké és egésszé íródik King története. Ezzel szemben a film epilógusa egy újabb, immáron a befogadóra kihelyezett határtapasztalattal zárul. Danny és Wendy megmenekülésével és a farkasordító hidegben megfagyott Jack farkasként vicsorítót arcának képével a ‘borzalom világának’ története lezárul, de az történetmesélés folyamata nem. A film visszatér a hotel ‘oldott világába’, ahol a lassan kocsizó kamera a formális lezárás benyomását kelti, míg az andalító szerelmes dal (*Midnight with the Stars and You*) mintha már a moziterem hangszóróiból az előadás végét jelezve szólna, így teremtve könnyed átmenetet a filmi és a filmen túli világ között. Aztán lassan megértjük, hogy a kocsizás nem az elbeszélés végét jelölő stiláris megoldás, hanem narratív motivációval bír, valami felé közelít, valamit még meg akar mutatni. Ahogy a kamera eléri a fényképektől roskadozó falig, a képkivágásban megpillantjuk Jack fülig érő mosolyát és a jelenet megérteti, hogy a zene a bálteremből szűrődik ki, furcsa érzések kerítik hatalmába a nézőt. Kétségtelenül valami fontos történik, de vajon mi? Az utolsó másfél perc komisz játéka mindenekelőtt azt sugallja, hogy *A Ragyogás* képei nem juttatják el a nézőt egy mindent átfogó és az összes homályos részletet varázsütésre megvilágító szempontig.

Minden kétségbeesése dacára is hiába keresi azt a pontot, amely felé a cselekmény mindvégig (intencionálisan) haladt, azt a határt, melyet több mint két óra borzongás után átléphetne, hogy a felgyült feszültségeitől és szorongásaitól megszabadulva újra önmaga lehessen. A jéggé fagyott Jack filmképében még ott volt ennek a határnak az ígérete, a fiatalosan mosolygó Jack fényképében már nem. A megkönnyebbülést jelentő visszatérés a hétköznapi „csak munka semmi játék” világába nem következik be, a néző helyette eljut a fényképig, mint a jelölőfolyamat remélt végpontjáig, ami a falon lógva végig ott várta, de amikor végre megpillantja, nem talál benne lezárást, csak a lezárás késleltetését, elhalasztását, hovatovább teljes felfüggesztését.²⁰

A zord külvilágból a kellemes belső térbe egy – kettős értelemben is – liminális élményen keresztül vezet az út: egyfelől a filmkép *halott* arcától a fénykép *élő* arcáig a nem-lét és lét közötti határt átlépve, másfelől a *filmkép* halott arcáról *fénykép* élő arcáig a magával ragadó mesélést a tényszerű megmutatástól elválasztó mezsgyét magunk mögött hagyva jutunk el. Nem elég azt mondani, hogy a fotóban végképp kisiklik a mozgás-kép mozijának racionális és mindent racionalizálni képes tudata midőn a névtelen, időtlen, személytelen karnevál sima tere elemeszi a bordázottat. A szóban forgó jelenetben maga a filmkép fut zátonyra, amennyiben állóképpé dermed a fénykép előtt és abban saját genealogikus alapját, saját történeti és technikai tudattalanját ismeri fel. Visszajára fordul filmkép és fénykép korábbi hegemonikus viszonya, midőn az előbbi sikeresen ‘fojtotta el’ – saját kimondhatatlan alapjaként – az utóbbit.²¹ A Szépkilátó helységeinek falait faliszőnyszerűen tucatnyi fekete-fehér fotó borítja. Faliszőnyszerűen, vagyis dekoratív céllal. A poszterekkel és hirdetésekkel ellentétben ezeket a fényképeket a film mindvégig csak homályosan mutatta: rosszul megvilágított, a kamera fókuszán kívül helyezve, rossz szögből fényképezett képkivágásokban, melyeken csak egy részük, az is csak pillana-

²⁰ A végtelen szemiozsis mintájára építkező fikciós filmek közül *A Ragyogás* azért is egyedi, mert felidéz egy hasonló logikára épülő nem fikciós alkotást is, mégpedig Michael Snow *Hullámhossz* (*Wavelength*, 1967) című kísérleti filmjét. Ott is egy fénykép testesíti meg az intencionális tudat tárgyát, amit megragadni mégsem tud, ami pontosan akkor tolja ki a végtelenbe az értelemmegragadást, mikor a kamera végre ráközelít. Snow filmjében a fénykép egy hullámzó tengert, határtalan horizontot ábrázol.

²¹ Érdekes módon hatott a digitális forradalom *A Ragyogás* recepciójára. Miután a filmet Blue-ray lemezen kiadták, több elemzés látott napvilágot a világhálón, melyek kimerevített, fényképélességű képkockákra alapozva kínálnak mélyanalízist egyes jelenetekről, és érvelnek amellyel, hogy Kubrick – akár mert intuitív művész vagy, mert mindenre figyelő mesterember – a látható, de a mozikközönség számára már nem felismerhető részletekbe rejtette a film nagy rejtvényeinek a megoldását. Juli Kearns és Rob Ager vonatkozó tanulmányait *A Ragyogás* legszorosabb értelemben vett pszichoanalízisének tekinthetjük.

tokra volt látható. Kubrick sem elég teret, sem időt nem hagyott megfigyelésükre. A szóban forgó függetlenség napi bál csoportképével is ez a helyzet, hisz már az első jelenetek egyikében, Jack hotelbe érkezésekor megjelenik egy snitt háttérben, fókuszon kívül, láthatatlanul. Ugyanebben az értelemben láthatatlan az összes többi – talán Gradyt, Lloydot és ki tudja még hány szellemet ábrázoló – fénykép, mert senki nem nézegeti őket, és mert kizárólag az atmoszférateremtés céljából, a filmkép szolgálatába állítva van szerepük. Láthatóvá a fénykép ebből a marginalizált pozícióból kilépve válik, de talán pontosabb úgy fogalmazni, hogy az elfojtás aló felszabadulva a fénykép azt a világot mutatja meg, amiről a filmkép csak mesélni tud, pontosabban, amit a mesélés konvenciói, hagyományai és logikája által módosít, megkurtít, kibővíti, minden esetben átkódol. Mintha az mesélés és megmutatás viszonya a tudat pszichoanalitikus modelljére visszavezetve úgy lenne jellemezhető, hogy a megmutatás a mesélés tudattalanja, a deleuze-i fogalmak kontextusban pedig az időkép a mozgás-kép tudattalanja. *A Ragyogás* záróképe az időkép valóságfeltáró képességét kiaknázva arra kényszeríti a nézőt, hogy hagyja maga mögött a mese – már mindig az azonosulás által életre kelt – világát és a történet elbeszéltségének mikéntjére, a liminális helyzetek jelentésére reflektáljon. Habár ez a reflektáló viszony sem teljesen mentes az azonosulástól Kubrick mégis arra kér, hogy *ne* a Jack halálával elmesélhetővé váló történettel azonosuljunk, hanem a férfi pusztulása ellenére is megmutatható valóságával. Jack útja a labirintuson túlra a fényképig vezet, a konkrétsága ellenére is problematikus, intencionális és kauzális kapcsolatokkal nem rendelkező térbe és időbe juttatva el a nézőt, ahol az objektív és a szubjektív, az arc és az álarc, a múlt és a jövő közötti határok bár elmosódnak, de mégis minden korábbinál erősebb körvonalat ölt a Jack felett időtlenül őrködő világ: a szellemek másvilága. Függetlenül attól, hogy a fényképet szökési, vagy betörési pontként értelmezzük – vagyis olyan jelölőként, melynek jelöltje egyfelől az erős kontúrokkal bíró mesevilág eltűnése, másfelől egy homályos, rejtett világ előtűnése – a fotó határozatlan, korcs, liminális tapasztalatok elgondolására kényszerít. Elgondolására, vagy emlékezetére?

Ezen a ponton különbség mutatkozik a szakirodalom és saját értelmezésem között. Elkészültének időpontjára vonatkozó hangsúlyos utalás okán a szakirodalom előszeretettel vizsgálja a fényképet egy olyan világ emlékezeteként, amely megszűnt, csak az emlékezetben létezik. Király Jenő szerint a Jacket megszálló erők a klasszikus Hollywood álomvalóságának mítoszában gyökereznek, Frederick Jameson felfogásában az amerikai közösségi értékeket leginkább megtestesítő osztály iránti nosztalgiában, míg Michael J. Blouin a kommunista ideológiába vetett hitet említi ezek forrásaként. A fényképet és a szellemvilágot mindhárman egy historizáló dimenzió felől értelmezzik, vagyis Jack jelentől való távolságát moztörténeti, társadalomtörténeti, illetve ideológiatörténeti kontex-

tusokban teszik reflektálttá. A fénykép szerintem is az idő problémáját helyezi középpontba, de nem a múltat, hanem az idő másikját teszi elgondolhatóvá.

A film mindvégig látványosan gondolkodik az időről, amennyiben nagy gondot fordít annak jelölésére. Nyilván azért, mert egy zárt térbe játszódó cselekmény így tudja legkönnyebben tagolni az eseményeket, jelölni a történet elliptikusságát. Mindezt persze a költői környezetben fekvő hotel panorámaképevel, vagy egy fekete vágóképpel is megtehetné. Ehelyett feliratok – „Egy hónappal később”, „Kedd”, „Csütörtök”, „Szombat”, „Hétfő”, „Szerda”, „Reggel 8 óra”, „Délután 4 óra” – tagolják az elbeszélést, pontosan jelezve az idő múlását egy olyan helyen, amely a tél beálltával egyre távolabb kerül a civilizációtól, tehát mindattól, ahol az időmérésnek gyakorlati funkciója van, ahol a az időpontok szervezik, kronologizálják és szemiotizálják az emberek mindennapi életét. Mit jelentenek az időpontok ott, ahol az idő múlása érdektelen, mert az idő egy másik tapasztalata, mégpedig erősen liminális tapasztalata kap hangsúlyt? Ahogy a nappalok egyre rövidülnek az idő ábrázolása is egyre inkább egy ponttá szűkül, a fényképben őrzött, múltba vesző pillanatra, ami kívül esik a történet lineáris idején. Valójában ez a pont aligha értelmezhető az idő fizikai felfogásának (az eseményeket valami után vagy valami előtt elhelyező gondolkodás) keretein belül, mert bár a kép az 1921. év függetlenség napi estélyen készült, de nem annak egy pillanatát, hanem a karnevál idejét fejezi ki, az időt, ami csak a karneválban ölt testet. A karnevál ideje nem pillanatok (megelőző/jelenbeli/rákövetkező) összességéből álló totalitás, hanem az idő más minősége és tapasztalata, a változás genetikus és dinamikai eleme. Az idő tiszta, felfoghatatlan (intencionális tudattól független) teljessége más módon jelent kényszerítő erőt, mint a karnevál nélküli mindennapok habituális cselekvései és társult valóságképe. A karnevál éppenséggel ebből szakít ki a maga erőszakos módján és teszi lehetetlenné, hogy felelősségteljes és kötelességtudó szubjektumokként tudjuk, mikor van a munka, és mikor a játék ideje. A karnevál ideje tehát nem azt az időt jelöli, ameddig a karnevál zajlik és a hatalmi viszonyok és értékrendek Bahtyin által vizsgált kifordítottsága, valamint önmagunk groteszk másikként való tapasztalata tart. Az idő, melyet karneváliként jellemzek a kifordítottság állandóan jelenlévő erőnyomatéka, az önfeledésre késztető „örökkön örökké és mindörökké”, ami Jacket folyamatos feszültség alatt tartja, és belsejét, lelkét bálteremként berendezve életben tartja a szubjektumként életképtelen férfit. De talán pontosabb úgy fogalmazni, hogy a szubjektumként életképtelen férfi helyett egy mindenféle infantilizmust nélkülöző és nem a fejlődés egy korai szakaszában ragadt, sokkal inkább az öröm-elvben a valóság elvet meghaladó, extatikus-immerzív gyereket hív életre. A karneválban „az idő felszabadul Isten, az ember és a természet uralma alól...egy autonóm rend, egy ritmus, egy ismétlés és visszatérés” (De Bolle 151) alakját ölti és az afirmáció, az örök visszatérés nietzschei örömét fejezi ki. A karnevál felszabadult ideje

szabadítja ki Jacket a kétségbeesés karmai közül; itt tud egyedül igent mondani önmagára és aktívvá változni. Ha a történet elején a férfi a türelmes teve volt, aki az egész világ terhét a vállán cipelte, majd az a világot harcosan tagadó oroszlán lett, akkor a fényképen a harmadik átváltozását látjuk: Jacket a táncoló, nevető, játszó gyermeket, ahol „[a] tánc a változást és a változás létét, a nevetés a sokat és a sokaság egységét, a játék a véletlent és a véletlen szükségességét állítja.” (Deleuze 1999: 295)

Összegzés

Stephen King regényében Kubrickot a figurák áttetszősége ragadhatta meg, a lelki élet hogylétéről tudósító belső monológok, álmok és hallucinációk, melyek midig pontos képet kínálnak a család lassú felbomlásának aktuális állapotáról valamint a normalitás és megszállottság között őrlődő családfő talajvesztésének stádiumairól. Megragadta, de minden bizonnyal nem ragadtatta el, mert a regény horror-motívumokban gazdag családi melodráma helyett egy filozofikusabb hangvételű, gyakran kibogozhatatlanul egymásba kapaszkodó liminális helyzetek elgondolására készítő filmet készített. Ezek a mélyen allegorikus helyzetek úgy teszik átélhetővé a főszereplő útját (avagy a racionális szubjektum felbomlásának és a normalitás árnyékába szorulásának folyamatát), hogy bennük a kétségbeesés egyetemes tapasztalata is kifejezésre jut. Kubrick nem a thrillerek elmeháborodottjaként, vagy a horrorfilmek szörnyeként ábrázolja Jacket, mert nem hisz az esszenciális gonoszban, de főleg abban nem hisz, hogy lelki életünkre vonatkozó legmélyebb félelmeinkről a műfajfilm és az általuk hirdetett normatív értékrend tud a legautentikusabb módon beszélni. Elemzésemben a nyugati emberkép és az azt megrajzoló diskurzusok fonákjára helyeztem a hangsúlyt, azokra a határhelyzetekhez kapcsolódó erőkre, melyekből a cselekvőképes szubjektum is megszületik, miután funkciókhoz rendelték, rendszerbe foglalták, kiképezték valóságkép szolgálatába állították őket. Erőket, azok egymáshoz való viszonyát és a viszonyok jelentését vizsgáltam, de nem a kiképzésük módja, vagy annak értelme érdekelt, sokkal inkább az a másik, javarészt láthatatlan valóságkép, ami belőlük talán már mindig életre hívott, az a nem szubjektumként megképzett egzisztencia, ami szellemként e másik valóságot lakja. Értelmezésemben Kubrick a szubjektum rendjétől idegen erők kitöréséről, extatikus testet öltéséről beszél filmjében, képek segítségével gondolkodik Jack szellemlétéről. Végső soron a kép, amely egy szellemet tár elénk, maga is szellemkép. A szellemképet az elektrotechnika interferenciával magyarázható képhibaként jellemzi, amikor tehát az erősebb rajzolatú főkép mellett árny jelenik meg. Az ilyen kép zavarja a nézői élvezetet, megakadályozza a tisztán-látást. Kubrick filmje nem törekszik a zavar kiiktatására, sőt erőteljesen támaszkodik a kép zajban-látottságára, a liminális helyzetek szülte zajra. Célja

nem elfojtani vagy zenévé, esztétikai értékévé érlelni, egyedül felerősíteni a zajt, ugyanakkor a szubjektum széthullottságának eretnek gondolatában kifejezésre juttatni a normatív valóságkép nem-elgondoltját, és ezeken keresztül új hitet táplálni a világ és az ember iránt, egy olyan világ és egy olyan ember iránt, melyeket leginkább saját szellemképeik felől lehet megérteni.

IRODALOM

- BROOKS, P. (1976). *The Melodramatic Imagination*, New Haven and London, Yale University Press.
- DE BOLLE, L. (2010). Deleuze's Passive Syntheses of Time and the Dissolved Self. In: L. De Bolle (ed.), *Deleuze and Psychoanalysis*. (pp. 131-155). Leuven: Leuven University Press.
- DELEUZE, G (1999). *Nietzsche és a filozófia*. Ford. Moldvay Tamás. Budapest: Gond-Holnap.
- DELEUZE, G. – FÉLIX G. (1983). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Robert Hurley, Mark Seem és Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, G. – FÉLIX G. (1987). *A Thousand Plateaus*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, G. (1997). *Essays Critical and Clinical*. Trans. Daniel W Smiths és Michael A. Greco. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, G. (2008). *A mozgás-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus.
- FOUCAULT, M. (1990). *Felügyelet és büntetés*. Budapest: Gondolat.
- FREUD, S. (1958). Formulations on the two principles of mental functioning. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XII*. (pp. 218-226). London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis.
- FREUD, S. (1994). *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Budapest: Gondolat-Talentum.
- KAPLAN, E. A. (1988). *Women and Film : Both Sides of the Camera*. London and New York: Routledge.
- KING, S. (2006). *A Ragyogás*, ford. Prokopp Gabriella, Budapest: Európa.
- KIRÁLY J. (1993). "Csak ami nincs, annak van bokra...". *Frivól múzsa*. (66-85). Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- KRISTEVA, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP.
- LOBRUTTO, V. (1997). *Stanley Kubrick, – A Biography*. New York: Da Capo Press Inc.
- UNDERWOOD, T. – MILLER, CH. (1988). *Bare Bones: Conversations on Terror with Stephen King*. New York: McGraw-Hill.

A pszichoanalitikus terápia motívuma Alfred Hitchcock pszichothrillereiben

Varga Zoltán

Mikor Christopher Nolan úgy utalt világsikerű tudományos-fantasztikus akciófilmjére, az *Eredetre* (Inception, 2010), hogy az leírható Sigmund Freud munkásságának és a James Bondot megalkotó Ian Fleming életművének kereszttezeként (Hungler, 2010), olyan kapcsolatot pendített meg, ami meglehetősen nagy múltra tekinthet vissza. Mint Felix Guattari (1975) jegyzi meg esszéjében, a film sohasem volt bizalmatlan a pszichoanalízis iránt, sőt mindig is érdeklődéssel közelített hozzá. Erről nem csupán egyes alkotások, de bizonyos populáris filmműfajok is árulkodnak, amelyeknek az értelmezésében releváns lehet a pszichoanalízis fogalomkészlete. Különösen gazdag terepet jelent a pszichoanalitikus megközelítés számára a horror műfaja (pl. Creed, 1986; Schneider, 2004; Kalmár, 2012), vagy gondoljunk Linda Williams érvelésére (1991), amint a horrort a melodrárával és a pornóval köti össze, s e műfajok megközelítéséhez felhasználja a pszichoanalitikus elméleteket is. A sci-fi és a fantasy egyes irányzatainak megragadásához pedig jóformán evidensnek vehető a jungi mélylélektan kiaknázása (Iaccino, 1998).

Az alábbi tanulmányban a populáris filmkultúra olyan műfajába nyújtok bepillantást, ami talán minden más műfajnál erősebben kötődik a pszichoanalízishez. Azt fogom bemutatni, hogyan helyezhető el a pszichoanalízis alkalmazása a pszichothriller műfajában: konkrétan, hogy miként dolgozta ki ennek a kapcsolatnak a kereteit Alfred Hitchcock. Mindenek előtt azonban a pszichothriller műfajának lehatárolására tesztek kísérletet.

Pszicho/trauma/thriller

Annak ellenére, hogy a thriller műfaja az utóbbi mintegy fél évszázad során kifejezetten sikeresnek bizonyult a tömegfilm-kultúrában (felváltva a krimi és a film noir, felülmúlva prosperitásukat), a mai napig viszonylag kevés figyelmet kapott a műfajelméleti munkákban, ekként meghatározása is némileg problematikusnak tekinthető. Egyes elképzelések a thrillert a lehető legextenzívebb módon kezelik: ilyen Martin Rubin megközelítése is, aki a thrillert hajlamos olyan műfajokat magába foglaló – úgynevezett metaműfajnak – elkönyvelni, ami áthidalja az egyes

műfajok határait, mint a detektívfilm, a kalandfilm, a kémfilm, a film noir, s nem idegen tőle a horror sem (Rubin, 1999). Bár Rubin megfigyelései a thriller alapvető elemeivel kapcsolatosan – legkivált a megváltozott, veszéllyel telítődő mindennapi közeg kiemelkedő jelentőségéről – hasznosak, a thrillert másként érdemes pozícionálni a műfajrendszerben, s ezáltal juthatunk közelebb a pszichothriller megértéséhez is. A thriller a bűnügyi műfajok csoportjának tagjaként értelmezendő, s egyik legalapvetőbb megkülönböztető jegye, hogy benne a bűnügyekhez professzionális módon (akár nyomozóként, akár gengszterként) nem kötődő átlagemberek¹ kerülnek kriminalisztikai bonyodalmakba, s kényszerülnek testi épségük megóvására, vagy – igen gyakran – ártatlanságuk tisztázására. A hős mindennapiságának és a reá lehelkedő, a mindennapok biztonságát hatályon kívül helyező veszélyeknek az ellentéte, a testi-lelki sebezhetőség nyomatékosítása a thriller hatásmechanizmusának lényegi komponensei, középpontban a sokat elemzett suspense-zel, ami a legegyszerűbb körülírás szerint a néző beavatottságából, többletinformációiból eredeztethető feszültségfokozó és -szabályozó dramaturgiai eszköz. A thrillerben tehát általában véve is alapvető fontosságúak azok a feszültségkeltő tényezők – és ezek élvezete –, amelyeket a műfajt vizsgáló Charles Derry egyenesen Bálint Mihály pszichoanalitikus elképzeléseivel (Bálint, 1959) hoz összefüggésbe (Derry, 1988, 22–23). Érvelése szerint a thrillerek működésmódja azzal a háromlépcsős folyamattal analóg, ahogyan Bálint írja le a borzongással járó szórakozásformák (melyek emblematis esete a hullámvasút) élvezetét: 1.) tudatában lenni a potenciális veszélynek; 2.) önként vállalkozni a veszélyhelyzettel való konfrontációra; 3.) a magabiztos reménye annak, hogy a félelmet sikerül legyőzni, a veszélyhelyzetet ártalmatlanítani, s van visszaút a biztonság világába. Derry tovább árnyalja az analógiát Bálint fogalmainak átvételével. E szerint a borzongásokhoz való viszonyulás két eltérő attitűdje, az *oknofília* – a távolságtartás a borzongástól – és a *filobatizmus* – vonzódás a borzongások iránt – polemizálnak a thriller-hősök történeteiben: keresztüljutva megpróbáltatásaikon, eredendő oknofil beállítottságuk filobatista tendenciák beépítésével alkalmazkodóbbá, rugalmasabbá válik (Derry, 1988).

Mint látható, a műfaj egészének működésmódját is megkísérelhetjük magyarázni pszichoanalitikus fogalmak segítségével, mivel azonban nem célokom a műfajt átfogóan tárgyalni, a továbbiakban a gondolatmenetet a pszichothrillerre fókuszálom. Bár a thrillerhez hasonlóan a pszichothrillerrel kapcsolatosan is fennáll definiálhatóságának problematikussága (Packer, 2007), mégis viszonylag jól

¹ Bár a thriller elsősorban átlagembereket helyez bűnügyi szituációkba, a műfajban idővel megjelentek a rendőrök és a gengszterek is mint potenciális thriller-főhősök (az előbbi klasszikus példája a *Piszkos Harry* [Dirty Harry, Don Siegel, 1971], az utóbbit fémjelzi a *Közönséges bűnözők* [The Usual Suspects, Bryan Singer, 1995]).

meg lehet ragadni. *Pszichothrillernek azokat a thrillereket nevezhetjük, amelyekben a bűnügyi bonyodalom konstitutív tényezője a bűnügy egyik érintettjének valamilyen pszichés zavara* (Varga, 2012). Olyan thriller-alműfajok, mint a hajsza-thriller (amely a tévesen gyanúsított menekülő figurák megpróbáltatásainak történet-sémájára építkezik), a kémthriller, vagy a politikai thriller, meglehetősen közel állnak a kaland- és akciófilmek, valamint a krimik narratív és dramaturgiai struktúráihoz, hatásmechanizmusához – mindenesetre sokat merítenek belőlük, vagy jelentékeny átfedést mutatnak. Nem véletlen ekként, hogy több filmtudós (Király, 2010, 373–384; Hayward, 2000, 440–442) szerint is (gondolatmenetük legalábbis többé-kevésbé ezt sugallja) a thriller talán legtitizsább, más műfajoktól leginkább elkülöníthető variánsának éppen a pszichothriller kategóriája tekinthető. Mint Király Jenő írja (2010, 376):

„A thrillerben [...] a prózai én mögött titkos gyilkos én tevékenykedik. [...] A thriller nagyformája mindig valamilyen kapcsolatban van a skizofréniával. E műfaj tárgya a hősietlen nagyság, a labirintikus ember, a közvetíthetetlen ellentétek és kontrollálhatatlan váltások embere. [...] A thriller a prekultúrális vadság feltörése a kései modernségben, ahol a kultúra holt máz. A szorongás elháríthatóként vizionálja a rosszat, de kétségesként a sikeres hártást. A thriller mitológiájában már nem minden dolgok szétesésre való hajlama és minden rend költséges mivolta, állandó befektetésigénye áll középpontban, hanem a saját énünk gyengesége, hajlama a bomlásra. A gyengeséget pedig burjánzásként jeleníti meg a műfaj: az énburjánzás vezet az éngyengeséghez.”

A szerző egyúttal a műfaj világképének magyarázatát is körvonalazza:

„A thriller az anyátlan társadalom műfaja. Az anyakép értelemvesztése vagy az ezt megelőzően általa kiváltott gyűlölet, s végül az anyai funkciók elidegenített társadalmisítása, szolgáltatói kisajátítása és részben gépesítése, leadása majd lebomlása termeli – nevelés helyett növeli – a rombolót.” (376); „A thriller világának főszereplője nem az anya, hanem alapvető hiánya. Mégpedig nem tényszerű hiánya, hanem az anyafunkció defektje” (379).

Király imént kiemelt megállapításai valamennyi thriller-típus közül a pszichothrillerre érvényesek a legnagyobb mértékben – más thriller-alműfajokra korlátozottabban vonatkoztathatóak. Susan Hayward pedig éppen a pszichothrilleren keresztül vizsgálja a műfajt, s hangsúlyozza, hogy az milyen erősen kötődik infantilis és elfojtott, legkivált szexuális természetű fantáziákhoz, valamint konstrukcióiban meghatározó szerepet tölt be a szadomazochizmus, az örület és a voyeurizmus. A műfaj jellemzésére használt fogalmak – de leginkább az anyakomplexus problémaköre és a voyeurizmus mint téma és az egyes filmek szervezőelve – valóban végigvonulnak a pszichothriller történetén, így megkockáztatható, hogy azokhoz a pszichothrillerekhez is adekvát értelmezési stratégiákat biztosít a pszichoanalízis fogalomkészlete, amelyek a cselekmény során tartózkodnak attól, hogy egyértelműen és felvállaltan alapozzanak a pszichoanalízisre. Mint Kovács

András Bálint fogalmaz, a „film számára a pszichoanalitikus elemzés egy kulcs, amely bizonyos zárakba illik csak” (Kovács, 2007), s úgy tűnik, a pszichothriller műfaja egészen biztosan egyike ezeknek a záraknak.

Gondolatmenetem továbbfűzéséhez szükséges, hogy további lehatárolást eszközöljek a pszichothriller értelmezésében, mert ezáltal előtérbe helyezhetővé válik a pszichoanalitikus terápia explicit felhasználása a műfajban. Úgy is fogalmazhatunk, valamennyi pszichothriller implicit módon támaszkodik a pszichoanalízisre, de csak egy kisebb szeletük az, amely arra törekszik, hogy a pszichoanalízist mint – valóban létező – lélekgyógyászati praxist, terápiás eljárást összekösse a – fiktív – bűnügyi bonyodalmak artikulálásával, kibontakoztatásával és megoldásával. A már idézett Charles Derry, a thriller típusainak katalogizálásakor elkülöníti a „pszichotraumatikus thriller” kategóriáját (Derry, 1988). Ez a típus nem teljesen azonos módon szerveződik, mint az általam kínált – és Király, illetve Hayward megfigyeléseivel alátámasztott – pszichothriller-definíció; tulajdonképpen annak egy aleseteként, avagy egy szűkebb filmkorpuszt magába foglaló változataként írható le. Viszont ez az a pszichothriller-verzió, ami a leg-explicitebben épít a pszichoanalízisre. Derry körülírása szerint a pszichotraumatikus thriller olyan főhőst állít a középpontba, akinek viselkedését valamilyen múltbeli traumája befolyásolja a film jelenidejű cselekménye – legyen az a szerelmi szál és/vagy a bűnügy bonyolódása – során, s ennek a traumának a felfedése és a feldolgozása freudi pszichoanalitikus módszert követ. Ebben a thriller-típusban visszatérő elemként tételezhető többek között a mazochizmus és sadizmus kettőssége, a büntudati szorongás tematizálása, a psziché bizonytalansága, a tudattalan jelentősége, a kellemetlen igazsággal való szembenézés elkerülhetetlensége, s a mentális gyógyulás lehetősége. A pszichotraumatikus thriller egyúttal nagy hangsúlyt fektet a nyomozás motívumára, jóllehet ezúttal a lélek a kutakodás terepe. Ezzel a koncepcióval mutat átfedést, ahogyan a kognitív filmelmélet egyik vezéralakja, Torben Grodal helyezi el a pszichothrillert a saját műfajtipológiájában (Grodal, 1997 [2004, 339]):

„A Hitchcock *Marnie*-jához hasonló pszichothrillerek esetén létezik egy egyenes progresszív–regresszív szerkezet, egy progresszív történet, amelyben lépésről lépésre ismerjük meg Marnie múltját, mindaddig, amíg az rekonstruálódik és a progresszív cselekmény megakadhat. A regresszív múlt, mint amilyen a *Marnie*-ban is látható, gyakran a mentális struktúrákhoz, az emlékekhez, a traumákhoz és az álmokhoz való visszatérést jelenti.”

A Derry által elemzett pszichotraumatikus thrillerek rendezői között leggyakrabban visszatérő név Alfred Hitchcocké, s ezzel el is érkeztünk azon filmek bemutatásához, amelyek a legkövetkezetesebben próbálták összeegyeztetni a főáramlatbeli műfajfilmek elvárásaival a pszichoanalízis mozgóképes megjelenítését.

Hitchcock díványán

Közhely, hogy Alfred Hitchcock életműve felbecsülhetetlen jelentőségű a bűnügyi műfajok fejlődésében; nem utolsósorban azért, mert a rendező legtöbbször nem az elkövető személyazonosságának kiderítésére helyezte a hangsúlyt, hanem – sokkal inkább – a személyiségrajzára, illetve arra, hogy egy adott (akár már elkövetett, akár csak előkészített) bűntény milyen hatást gyakorol az emberi kapcsolatokra. Hitchcock tehát akkor is alapvetően pszichológiai dimenzióban vizsgálta a bűnt, ha nem hagyatkozott a mélylélektanra (mint például a *Kötélben* az ifjú gyilkosok és potenciális leleplezőjük macska-egér játéka során), s filmjeiben akkor is fontos szerepet játszottak a pszichothriller számára alapvető jelentőségű fogalmak, ha történetesen nem szerepeltek bennük mentálisan zavart karakterek (ilyen a makacsul visszatérő anyakomplexus a *Forgószelel* [Notorious, 1946], az *Észak-északnyugat* [North by Northwest, 1959] és a *Madarak* [The Birds, 1963] esetében). Ugyanakkor az emberi kapcsolatok és a bűn viszonyát több alkalommal is a pszichoanalízis segítségével vizsgálta; még mielőtt azonban ezeknek a filmeknek a tárgyalására térnék rá, érdemes kihangsúlyozni a Hitchcock-életmű recepciójában a pszichoanalitikus megközelítés felülreprezentáltságát, s ez nem csak explicite pszichoanalitikus munkáira vonatkozatható. A pszichoanalízisre építő filmelméletek (összefoglalásukhoz lásd Casetti, 1994 [1998, 150–166]) – alapuljanak akár Freud, akár Jacques Lacan teóriáin – előszeretettel fordultak Hitchcock filmjeihez (lásd Žižek, 1992); különösen élénk diskurzust eredményezett a pszichoanalízist felhasználó feminista megközelítés, a rendező (vélt vagy valós) nőgyűlölete, a tekintet problémája, vagy a leskelődés iránt tanúsított obszesszivitása vizsgálatával (lásd például Mulvey, 1975; Rose, 2001). Amikor tehát Hitchcock és a pszichoanalízis „egymásra találását” említjük, kétféleképpen értendő jelenséggel állunk szemben: nemcsak Hitchcock integrálta bűnügyi filmjeibe a pszichoanalízist, de a pszichoanalitikus inspirációjú szaktudományos diskurzus is beépítette az angol rendező életművét a – mindmáig kiaknázott – kutatási területei közé. Az alábbiakban ennek a kölcsönkapcsolatnak az előbbi oldalára fókuszálunk.

Három Hitchcock-thriller sorolható be egyértelműen a Derry alapján fölvázolt pszichothriller-típusba, a pszichotraumatikus thrillerek közé: az *Elbűvölve* (Spellbound, 1945), a *Szédülés* (Vertigo, 1958) és a *Marnie* (1964). Túl azon, hogy ezek a filmek óhatatlanul számos közös vonást mutatnak a bennük alkalmazott pszichoanalitikus folyamat okán, igen jelentős különbségeket is találunk köztük, amelyek jó része a pszichoanalitikus praxis megjelenítését is érinti. Az *Elbűvölve* a pszichoanalízist intézményi keretekbe helyezi, tehát a lehető legdirektebb módon vonultatja fel: történetének főbb szereplői egy elmegyógyintézetben praktizáló orvosok, akik közül az újonnan érkezett intézetigazgatóról kiderül, hogy hamis a személyazonossága, s a valódi igazgató meggyilkolásával gyanúsítják meg – az igazi tetteshez az amnéziás férfi elméjén keresztül vezet az út: miután megfejtik álmait,

s tudatosítják elfojtott gyerekkori traumáját, mintegy „mellékesen” arra is fény derül, hogy a gyilkos a leváltás előtt álló előző intézetigazgató, vagyis maga is gyakorló pszichiáter. Kronologikusan ugyan a *Szédülés* folytatja a hitchcocki pszichoanalitikus thrillerek sorát, mégis a Tippi Hedren címszereplésével készült *Marnie* és az *Elbűvölve* között tételezhető szorosabb rokonság. Marnie vonzó ifjú hölgy, aki rendszeresen változtatja identitását, s – részint pénzügyi okokból, részint viszont kényszeresen cselekedve – főnökeit meglopó tolvaj, aki (mint a film első felében nyilvánvalóvá válik) irtózik a vörös színtől, visszatérő rémálmok gyötrik, s akiről (a történet második felében) kiderül, hogy frigid, képtelen elviselni egy férfi érintését, szexuális közelségét. Marnie kórtörténetének megismerése és problémáinak kezelése lesz az elsődleges célja a nő újszülött férjének, az egyik meglopott vállalkozónak, aki zsarolással kényszeríti Marnie-t, hogy házasodjanak össze, s végül a férfi fényt derít a nő titkokkal terhes múltjára.

A rendező deklarálása szerint az *Elbűvölve* az üldözéses thriller becsomagolása pszeudo-pszichoanalízisbe (Durgnat, 1974).² Csakugyan, a film megfelel az egyik leggyakrabban aktualizált thriller-sztori, a *tévesen vádolt menekülő férfi* (*wrongly accused running man*) történetészmája által előírt követelményeknek, s a pszichoanalitikus kezelés teljesen összefonódik a bűnügyi bonyodalmak megoldásával – noha érdemes kiemelni azt az ambivalenciát, hogy ehhez az szükségeltetik, hogy a pszichésen zavart férfi múltbeli vétke (öccse halálos balesetében játszott szerepe) a felszínre kerüljön, miközben jelenbeli ártatlansága igazolódik a kezeléssel nyert információk által. A thriller műfajának másik alapvető történetészmája, a *veszélybe kerülő nő* (*woman-in-peril*) szituációja ehhez képest csak erős fenntartásokkal érvényesül a *Marnie*-ban, s bizonyos értelemben éppen az ellentmondásos férj által alkalmazott pszichoanalitikus kezelés lesz az, ami egyre jobban veszélyezteti Marnie-t (pszichés labilitása fokozódik, még öngyilkosságot is megkísérel). Megfogalmazható ekként, hogy a *Marnie* műfajilag erősebben kötődik a melodramához, amennyiben a női szubjektivitás feltérképezése, illetőleg az ambivalens párkapcsolat nyomon követése erősebb benne, mint a bűnügyi vonatkozás.

Az *Elbűvölve* kezelés alá kerülő páciense férfi, a *Marnie*-é nő. Az előbbi titokzatos főszereplőjét, a Gregory Peck által játszott Ballantyne-t szakképzett terapeuták kezelik, a bájos doktornő, Constance (Ingrid Bergman) és az idős, akcentus-

² Hitchcock ambíciója az volt, hogy az *Elbűvölve* legyen az első pszichoanalitikusan megalapozott film, jóllehet Georg Wilhelm Pabst már foglalkozott a pszichoanalitikus terápiával, az *Egy lélek mélységei* (Geheimnisse einer Seele, 1926) című filmjében. Ha viszont a fókuszot leszűkítjük a populáris filmre, helytálló lehet azt mondani, hogy az *Elbűvölve* elsőként tematizálja *explicit* módon a pszichoanalízist. (Fontos kihangsúlyozni, hogy *explicit* módon, mert a 40-es évek több horrorfilmjében is felfedezhető hasonló, ha nem is ennyire nyíltan deklarált kapcsolat a pszichoanalízissel, mint az *Ördög az emberben* [Dr. Jekyll and Mr. Hyde, Victor Fleming, 1941] és a *Macskaberek* [Cat People, Jacques Tourneur, 1942] esetében).

sal beszélő dr. Brulov, aki egyes elemzők szerint egyfajta karikatúrisztikus Freud-figurának is tekinthető (Derry, 1988, 198). Marnie-t amatőr analitikus veszi kezelésbe, a Sean Connery megformálásában látható Mark, akinek nem hivatása, sokkal inkább szenvedélye a terápia, s nem ítéelhető meg egyértelműen, hogy ez a szenvedély intellektuális, érzelmi vagy szexuális motivációkból eredeztethető, vagy akár mindháromból egyszerre. Az orvosi etika betartása és annak hiánya tehát alapvető eltérést mutat a két filmben. Ez továbbgondolható a terápiás folyamatok során, az analitikus és a páciens között szövődő viszony természetrajzát illetően: Constance és Ballantyne szerelme tiszta és őszinte, Marnie és Mark kapcsolata finoman szólva is diszharmonikus, részint Marnie pszichés zavarai, részint Mark morálisan vitatható jelleme miatt. Kettejük esetében a pszichoanalitikus kezelés voltaképpen az erőszaktétele egy formájává válik, mentális leigázással és kisajátítással – a pszichés ekvivalense annak a cselekedetnek, hogy Mark a felesége beleegyezése nélkül a nászútjukon magáévá teszi Marnie-t.

Az analitikus és páciense viszonyában található drasztikus eltérések ellenére ugyanakkor mindkét film *sikeres* kezelésként tételezi a lefolytatott terápiát. Ballantyne képessé válik arra, hogy szembenézzen múltjával, s az igaztalan vádak alól is felmentik, Marnie-ban pedig ugyancsak tudatosodik elfojtott gyerekkori traumája (hogyan vált gyilkossá kislányként, amikor prostituált anyját megvédte egy erőszakos matróztól). A terápia tehát célravezető: gyógyírt jelent Ballantyne büntudati szorongására és – alighanem – Marnie kleptomániájára s frigiditására is. Az *Elbűvölve* a romantikus pár egybekelésével koronázza meg a terápia áldásos hatásait; a *Marnie* kódája noha kevésbé egyértelmű, mégsem tűnik kevésbé optimistának: Mark és Marnie új életet kezdenek, maguk mögött hagyva Marnie bűnözési hajlamát s pszichés zavarait (és nem utolsó sorban megvan a lehetőségük, hogy a tehetős férfi a vagyonából kárpótolja mindazokat, akiket neje meglopott).

Ami magát a terápiát illeti, az *Elbűvölve* a hangsúlyt az álomfejtés eljárására helyezi, míg a *Marnie* a múltbeli trauma – mintegy hipnózisközeli állapotban átélt – újraélésére. Ballantyne felidézett és kezelői által megfejtett álomképeinek megalkotásához Hitchcock nem mást kért fel, mint Salvador Dalít, s a szürrealista művész hozzájárulása a filmhez sokat vitatott álomszekvenciát eredményezett; megfejtői a freudi tanítást követve a manifeszt álomtartalom mélyére ásva pontról pontra rámutatnak, hogy mire vonatkozik, azaz mi a latens álomgondolat.³ A film igazi álomszerűségét és a psziché mélyrétegeinek autentikusabb mozgóképes feltárását azonban mégsem az álomjelenethez köthetjük, hanem a Ballantyne-t feszélyező csíkos mintázatok visszatérő és egybefonódó motívumához (ez ugyanis

³ Efféle stilizált álomszekvencia nem számít ritkaságnak a korabeli – és a későbbi – bűnügyi filmben (Varga, 2011), jóllehet kiegészítése pszichoanalitikus álomfejtéssel kevesebbszer fordul elő (lásd még *A sötét múltat* [The Dark Past, Máté Rudolf, 1948]).

múltbeli traumájára utal). Gilles Deleuze például joggal írja (Deleuze, 1985 [2008, 71]), hogy itt

„az igazi álom nem a Dalí-kreálta papírmásé teszta képsorában jelenik meg, hanem egymástól távol eső elemekben szétszórva: a villa fogaival az asztalterítőn húzott csíkokban, a pizsama csíkozásává válnak, azután egy fehér takaró csikjává, majd egy mosdó kiöblösödő terévé, amely átmegy egy felnagyított pohár tejbe, végül pedig egy nagy hómezőbe, amelyet párhuzamos sínyomok szelnek át. Egy sor elszórt kép, melyek egyetlen nagy kört írnak le, és mindegyikük virtuális képe a másik aktualizálódó képnek, egészen addig, amíg egymással összekapcsolódva el nem jutnak a gyilkos szánkó rejtett élményéhez, amely a hős tudattalanjában mindig is jelen volt.”

A *Marnie* ha nem is iktat be az álomjelenethez hasonló stilizált képsort, a vörös szín megjelenése mintegy „előnti”, beborítja a képmezőt, valahányszor a hősnőt felzaklatja a megpillantása, a csúcsponton pedig optikai trükkök⁴ vezetnek fel a múltbeli esemény fölelevenítését, ami – ellentétben azzal, ahogyan az *Elbűvölve* felidézi hőse traumáját – több mint egy sűrített összefoglalás, rövid visszapillantás (igaz, a situáció is komplexebb): színszűrővel átlényegített képsorok mutatják pontról pontra az eseményeket, s az emlékképbeli kislány-Marnie és a jelenbeli, önkívületi állapotba kerülő felnőtt-Marnie folyamatosan „váltogatják” egymást.⁵

A James Stewart és Kim Novak főszereplésével készült *Szédülés* noha ugyancsak felhasználja az álomfejtés és a traumatikus élmények újraélésének mozzanatait, a pszichoanalízist részben sokkal csavarosabb, részben lényegesen szkeptikusabb módon alkalmazza. Ezúttal egy női és egy férfi „páciens” egyaránt terápiás eljárás alanyává válik a cselekmény során, de ez egészen eltérően valósul meg, nem csak az *Elbűvölve* vagy a *Marnie* hőseihez képest, hanem egymáshoz viszonyítva is. A *Szédülés* középpontjában egy privátnyomozói tevékenységet folytató ex-rendőr és két, pontosabban egy nő viszonya áll. Az akrofóbiában szenvedő Scottie egy volt évfolyamtársa, Elster fiatal feleségének megfigyelésére vállalkozik, a nő ugyanis zavaros tudatállapotban kóborol, mi több, öngyilkos hajlamai vannak, s bár a férfi egyszer sikerrel menti meg Madeleine-t, hogy vízbe fulladjon, tériszonya miatt nem tudja megakadályozni, hogy a nő – aki iránt romantikus érzéseket táplál – leveesse magát a templomtoronyból. A történeteket feldolgozni képtelen Scottie megismerkedik Judyval, aki kísértetiesen emlékezteti Madeleine-re, éppen ezért a nőt fokozatosan halott szerelme hasonmásává formálja – s végül felfedezi, Judy *valóban* Madeleine, amennyiben korábban csak eljátszotta az asszonyt (és annak

⁴ Hitchcock és operatőre, Robert Burks a *Szédülés*ben felavatott optikai trükköt, az ún. fahrt–zoom képalkotó eljárást alkalmazza újra: ott a főhős tériszonyát érzékeltető, szubjektív beállításokhoz használták, a *Marnie*-ban az idősíkok összemosódását, a múltba való mentális belépés felvezetését nyitják meg vele.

⁵ Az *Elbűvölve* és a *Marnie* pszichoanalitikus megközelítéséhez lásd még Boyd, 2000; illetve Rucas, 2003; McCalmont, 2009.

pszichés zavarát), hogy Scottie tanúként alátámaszthassa az igazi feleség „öngyilkosságát” (akit a férj maga hajított ki a toronyból). Scottie és Judy kapcsolatának fináléja visszatérés a toronyba, ahol a férfi nem csak a teljes igazságot tudja meg, hogy mi történt, s nem csak sikeresen jut fel ezúttal a torony legtetéjére – hanem ismét elveszíti Madeleine-t (azaz most a Madeleine-né formált Judyt), amikor az – nem egyértelmű okokból⁶ – „újra” a mélybe zuhan.

A pszichoanalitikus terápiával potenciálisan orvosolható pszichés zavarok a *Szédülés* történetében egyfelől a bűnügyi intrika részei, eszközei, másfelől pedig a következményei. A nő pszichés zavara mindössze eljátszott lelki defektus, amit Elster mint író és rendező, a Madeleine-ként megismert Judy pedig mint színésznő „szceníroz” Scottie számára: a nőt látszólag a felmenője (dédanyja, Carlotta Valdes) szelleme kísérti, öntudatlan kóborlásai során meg is szállja talán, s a jelek arra utalnak, hogy Madeleine átélni kényszerül Carlotta sorsát, a tébolyt s az öngyilkosságot. Madeleine-re tehát egyrészt az identitászavar, mi több, az identitásvesztés réme leselkedik pszichikailag, fizikailag pedig a halál lehetősége fenyegeti. Ekként a film első felének cselekménye, ha kissé szokatlan módon is, de érvényesíti a *woman-in-peril* történetesémát, amennyiben ezúttal saját magától, belső démonaitól kellene megmenteni az asszonyt. Scottie valóban megpróbál a lélek detektívjeként bizonyítani; Madeleine tényleges, térbeli követése után – megismerkedve az asszonnyal – belső útján igyekszik követni őt: magyarázatot találni elrövedezéseire, megfejteni az álmait, netán visszavezetni azokat valóban átélt, de elfeledett, elfojtott eseményekre. A filmről terjedelmes és éleslátó tanulmányt publikáló pszichoterapeuta, Emanuel Berman hangsúlyozza, hogy Madeleine és Scottie viszonya a pszichoanalitikus terápia kereteit idézi, s Scottie részéről egy „megmentési fantázia” bontakozik ki (Berman, 1997) – amely nem csak a beteg asszony meggyógyítására és életének megmentésére vonatkoztatható (bár elsősorban arra), hanem egyúttal saját lelki problémáinak megoldásaként is kamatoztatható. Ez a megmentési fantázia azonban összeomlik, nem sikerül, mert nem is sikerülhet beteljesíteni – tekintve, hogy Madeleine pszichés zavara szemfényvesztés csupán. Ekként a pszichoanalízis a bűnügyi cselekvés instrumentumaként kompromittálódik, csalásnak bizonyul, amit ki- és felhasználva teljesen megvezethetővé válik egy ember. A férfi karakterének pszichés komplikációi viszont tovább árnyalják a képet.

Az *Elbűvölve* és a *Marnie* struktúrájával ellentétben nem a történet csattanójaként tudjuk meg, mi Scottie traumatikus élménye, épp ellenkezőleg, szemtanúi

⁶ Judy ugyan egy apáca váratlan – árnyalakként, szinte kísértetként való – megjelenésétől tántorodik hátra, de ez nem feltétlenül kielégítő magyarázat arra, miért is zuhan le. Ebben az értelemben zuhanása az átváltozása – tragikus – megkoronázásaként is tétélezhető, vagy pedig önként vállalt-beteljesített bűnhődésként is felfogható. A kérdés nyitott; egyéb olvasatok is felvethetőek.

vagyunk, ezzel nyit a film – a férfi magasságtól való félelmének intenzitását tehát kezdettől fogva átérezhetjük. Scottie-t az akrofóbiája miatt szemeli ki Elster, hogy ő legyen a tökéletes gyilkosság tervébe épített „balek”, akinek előrevetíthető kudarca borítékolja Madeleine halálát; Scottie viszont Madeleine megmentésében – legalábbis a lehetőségében – esélyt láthat, hogy saját gyöttrő traumájától szabaduljon, bűntudati szorongása enyhüljön (minthogy valahol mégiscsak vétkesnek érzi magát abban, hogy rendőr kollégája lezuhant), s visszanyerje férfiúi cselekvőképességét. A Madeleine-élmény azonban, katasztrofális végkimenetele miatt, nem elvesz egy traumát Scottie pszichéjéből, hanem hozzáad egy másikat. Az akrofóbia háttérbe is szorul a film második felében, amikor Scottie-n eluralkodik az obszesszív melankólia, s maga válik ahhoz hasonlatossá, amilyen Madeleine volt a film első felében – egy halott által fogva tartott, „megszállt”, meggyötört lélek. Madeleine megjátszott zavarodottságával ellentétben ez viszont *igazi* pszichés probléma. Madeleine csak mesélt az álmáról, Scottie álmát – amely a nő lázálmának és halálának motívumaiból építkezik – magunk is láthatjuk.⁷ A férfi úgy kóborol San Francisco utcáin, mint szerelme tette egykor, s mindenhol őt igyekszik megtalálni, bármennyire tudja is, hogy ez – elvileg – lehetetlen. Scottie melankóliájára Judy átalakítása (azaz Madeleine szimbolikus feltámasztása) hozza meg a – látszólagos és ideiglenes – gyógyírt. Az átalakítás tehát felfogható akár Scottie egyfajta önterápijaként is, a fináléban pedig – miután a férfi rájön, hogy az általa megismert Madeleine és Judy nem csak hasonlatosak, de azonosak is – egyenesen a traumatikus élmény újrajátszása, fizikailag is megismételt felidézése kerül a középpontba (akárcsak Ballantyne és Marnie kezelésének csúcspontján). Az újrajátszás eredménye, hogy Scottie immár följut a csúcsra, legyőzi a mélységtől való iszonyódását, Madeleine-t/Judyt azonban másodszorra – s véglegesen – is elveszíti. A terápiás eljárás ekként az akrofóbiát képes volt kezelni, az obszesszív melankóliát azonban – vélhetően, jóllehet az már egyéni értelmezés kérdése is – potenciálisan súlyosbítni fogja.

A *Szédülést* a férfi cselekvőképességének visszaszerzésére irányuló *siker-történetként* is értelmezik, melynek mintegy mellékterméke egy nő halála; Erdélyi Eszter írja esszéjében (2005, 51):

„[a]mikor tehát Scottie a film végén – tériszonyát, szédülését leküzdve – kilép a torony nyílásán, akkor nem egy szerencsétlen ember áll előttünk, mint ahogy egyes kritikák mondják a mélyben tátongó ürességre hivatkozva. Sokkal inkább annak lehetünk tanúi, hogy miként járta be az önmaga teljességéhez visszavezető utat (a

⁷ Scottie álmójelenetében levágott-kinagyított feje is látható, váltakozó színekkel vibráló, spirális mintázatot kirajzoló háttér előtt. Ez a képsor, amely a pszichoanalitikus szimbolika alapján értelmezve óhatatlanul a kasztrációs szorongást asszociálja, előrevetíti a *Tristana* című Luis Buñuel-film (1970) álmójelenetét, amelyben egy harangnyelv hegyén csüng a címszereplőt megrontó nagybácsi feje. A *Szédülés* egyéb Buñuel-filmekkel is párhuzamot mutat (Varga, 2005).

nők segítségével és tudatos megsemmisítésével) a férfi főszereplő. A beavatás labirintus-tornyának lépcsőin felkapaszkodó Scottie a magasban lévő nyíláson át újra megszületik/újjászületik. Nem áll útjába senki és semmi, arcán az önnön férfierejének visszaszerzése felett érzett katarzis tükröződik.”

Vitatkozni lehetne azzal, hogy pontosan mi tükröződik Scottie arcán – az egészalakos beállításból adódó távolság és az esti sötétség miatt a férfi arcvonásai még csak nem is láthatóak teljesen kivehetően –, az viszont kevésbé vitatható, hogy a mélyben nem is annyira az üresség tátong, mint sokkal inkább annak a lezuhant nőnek a holtteste hever, aki Scottie életét gyakorlatilag ismeretségük óta betöltötte – legkivált a hiányával –, s akinek halálában a férfi ezúttal sokkal nyomatékosabban vétkes (sőt, bűnös), mint rendőrkollégája vagy az igazi Elster-asszony végzetében. Ha győzelemről beszélnénk, legfeljebb *pürrhoszi győzelmet* mondhatnánk. Scottie terápiás folyamatának eredménye ekként egy nő halála és egy férfi – önmaga – potenciális lelki halála; mérlege pedig, hogy a fóbia meggyógyításának sikerét messze fölüllicitálja a terápiával járó pusztítás. Alapvetően tehát Bermannel értek egyet, aki szerint Scottie hiába győzi le szédülését, ha ennek során egyúttal elveszíti az emberségét és az élete értelmét – az önterápia alatt belőle is éppolyan életveszélyes fenyegetés lesz, mint amit annyira szeretett volna elűzni vagy gyógyítani Madeleine esetében (Berman metaforáját idézve: a szépséget védelmező lovag a végkifejletben azzá a sárkánnyá válik, akitől kedvesét meg kellett volna óvnia).

A *Szédülés* tehát, annak ellenére, hogy nem tagadja a pszichoanalitikus kezelés potenciális gyógyító erejét, duplán kompromittálja azt. Egyfelől illúzió, csalásnak, az intrikus számára kizsákmányolható gondolatkörnek tekinti, amivel fel lehet ültetni egy balekot; másfelől pedig a terápiás folyamat nemkívánatos mellékhatásaival, pusztító erejével is számot vet. Azt is mondhatnánk, ha az *Elbűvölve* esetében a rendező túlságosan is komolyan vette a pszichoanalízist, a *Szédülés*ben – talán nem explicit módon, de mégiscsak – bizonyos értelemben paródia tárgyává teszi (noha itt nem megmosolyogtató paródiára kell gondolni, mint mondjuk a Hitchcock-életművet pellengérré állító Mel Brooks-film, a *Magasfrász* [High Anxiety, 1977] esetében). Mint láttuk, bár a *Marnie* közelebb áll az *Elbűvölve* pszichoanalízis-alkalmazásához, nem oszlatja el teljesen a vele kapcsolatos kételyeket, amennyiben kielezi az önjelölt terapeuta morális ambivalenciáját.

*

Jelen tanulmány nem törekedett teljességre a pszichoanalízisre deklaráltan építő pszichothrillerek felidezésében; még Hitchcock életművén belül sem. A témakör ugyanis kihagyhatatlanná tenné a rendező legtöbbet vizsgált – jóformán könyvtárnyi szakirodalommal büszkélkedő –, 1960-ban bemutatott *Psycho* című filmjének kommentálását. Kétségtávol a *Psycho* épít a legmélyebben az anyakomplexus jelenségére s annak patológikus következményeire; s miközben a fil-

met meghatározó térszerkezetek felfoghatók a freudi személyiség-topográfia modellezésének (Báron, 2004), a *Psychó*hoz éppúgy társítható a freudi kísérteties fogalma, mint a halálösztönöké (Mulvey, 2004), vagy akár a lacani pszichoanalízis gondolatvilága (Bellour, 2000). A fókusz olyan filmekre szűkítettem, amelyeknek a cselekményében végigvezethető a pszichoanalitikus terápia motívuma – a *Psychó*ban ezt nem találjuk meg.

Későbbi pszichothrillerek azonban – igaz, a *Psycho* által kihangsúlyozott erőszakos tendenciák átvételével, illetőleg fokozásával – visszatérnek a pszichoanalitikus terápia és a bűnügyek összekötéséhez. Említhetők itt olyan kevésbé méltatott és kanonizált filmek, mint Mario Bavától *A hentesbárd* (Il rosso segno della follia, 1970) és Frank De Felitta műve, az *Ollók* (Scissors, 1991) – az előbbi a *Psychóra*, az utóbbi a *Marnie*-ra vezethető vissza egyértelműen –, ám a legemblematikusabb film ebből a szempontból az óriási kritikai és közönségsikert aratott *A bárányok hallgatnak* (The Silence of the Lambs, Jonathan Demme, 1991). Dr. Hannibal Lecter és Clarice Starling konzultációi ugyanis nem csupán egy szabadon garázdálkodó sorozatgyilkos megtalálását célozzák, de az ifjú ügynöknő traumatikus múltjának feldolgozását is fokozatosan előtérbe állítják. *A bárányok hallgatnak* ekként azt is példázza, hogy az elmúlt néhány évtized során bármennyire feltöltődött is a pszichothriller olyan pervertált erőszakformákkal, amelyek a műfaj számára idegennek számítottak korábban, az újabb trendek is mutatnak fogékonyságot azon pszichoanalitikus problémafelvetések iránt, amelyeknek a beépítését bűnügyi fikciókba Alfred Hitchcock klasszikus thrillerei alapozták meg.

IRODALOM

- BÁLINT M. (1959). *A borzongások és regressziók világa*. Budapest: Animula, 1997.
- BÁRON GY. (2004). Alászállás az alvilágba. A vertikális mozgások jelentősége Hitchcock *Psychó*jában. *Metropolis*, 8(1): 18–42.
- BELLOUR, R. (2000). Pszichózis, neurózis, perverzió. A *Psycho* kapcsán. *Metropolis*, 8(1): 44–61.
- BERMAN, E. (1997). Hitchcock's *Vertigo*. The Collapse of a Rescue Phantasy. *International Journal of Psycho-Analysis*, 78:975–988; *The 3rd European Psychoanalytic Film Festival* (2005), <http://www.psychoanalysis.org.uk/epff3/berman.htm> (2012. 09. 28.)
- BOYD, D. (2000). The Parted Eye: *Spellbound* and Psychoanalysis. *Senses of Cinema*, 1(6). <http://sensesofcinema.com/2000/6/spellbound/> (2012. 09. 28.)
- CASSETTI, F. (1994). *Filmelméletek 1945–1990*. Budapest: Osiris, 1998.
- CREED, B. (1986). A horror és az iszonytató nőiség. Képzeletbeli tisztátalanság. *Metropolis*, 10(1): 88–108.
- DELEUZE, G. (1985). *Az idő-kép*. Budapest: Palatinus, 2008.

- DERRY, C. (1988). *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. Jefferson N.C.: McFarland, 1988.
- DURGNAT, R. (1974). *The Strange Case of Alfred Hitchcock, or The Plain Man's Hitchcock*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1974.
- ERDÉLYI E. (2005). Executio praecox. *Filmvilág*, 48(4): 48–51.
- GRODAL, T. (1997). A fikció műfajtipológiája. In: Kovács András Bálint – Vajdovich Györgyi (szerk.), *A kortárs filmelmélet útjai* (320–355). Budapest: Palatinus, 2004.
- GUATTARI, F. (1975). A filmművészet: a pszichoanalitikus díványa szegények számára. In: Király J. (szerk.), *Film és szórakozás* (83–93). Budapest: Mokép – Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1981.
- HAYWARD, S. (2000). *Cinema Studies. The Key Concepts*. London – New York: Routledge, 2000.
- HUNGLER T. (2010). Merjünk nagyot álmodni? *Revizor – a kritikai portál*. <http://www.revizoronline.com/article.php?id=2515> (2012. 09. 28)
- IACCINO, J. F. (1998). *Jungian Reflections within the Cinema. A Psychological Analysis of Sci-Fi and Fantasy Archetypes*. Westport, Connecticut – London: Praeger, 1998.
- KALMÁR GY. (2012). Szubjektumkonstrukciók az Elm utcában. A szubjektivitás alakzatai a „slasher” horrorfilmben. *Apertúra*, 7(2). http://apertura.hu/2012/tel/kalmar_szubjektumkonstrukciok_az_elm_utcaban (2012. 09. 28.)
- KIRÁLY J. (2010). *A film szimbolikája III/1. A kalandfilm formái*. Kaposvár – Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., 2010.
- KOVÁCS A. B. (2007). „Ez csak egy szivar” A pszichoanalitikus módszer alkalmazásáról a filmelméletben. *Apertúra*, 2(2). <http://apertura.hu/2007/tel/kab> (2012. 09. 28)
- MCCALMONT, J. (2009). Marnie (1964) – The Abusive Nature of Therapy. <http://ruthlessculture.com/2009/12/03/marnie-1964-the-abusive-nature-of-therapy/> (2012. 09. 28.)
- MULVEY, L. (1975). A vizuális élvezet és az elbeszélő film. In: Kovács András Bálint – Vajdovich Györgyi (szerk.), *A kortárs filmelmélet útjai* (249–267). Budapest: Palatinus, 2004.
- MULVEY, L. (2004). Halálösztönök. *Metropolis*, 8(1): 62–71.
- PACKER, S. (2007). *Movies and the Modern Psyche*. Connecticut – London: Praeger, 2007.
- ROSE, G. (2001). Pszichoanalízis: vizuális kultúra, vizuális élvezet, vizuális széthullás. In: Blaskó Ágnes – Margitházi Beja (szerk.), *Vizuális kommunikáció. Szövegyűjtemény* (217–263). Budapest: Typotex, 2010.
- RUBIN, M. (1999). *Thrillers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- RUCAS, D. P. (2003). The Pathologization of Marnie. <http://www.angelfire.com/film/articles/marnie.htm> (2012. 09. 28.)

- SCHNEIDER, S. J. (ed.) (2004). *Horror Film and Psychoanalysis. Freud's Worst Nightmare*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- VARGA Z. (2005). Megszállottak. Hitchcock és Buñuel. *Filmvilág*, 48(2): 16–18.
- VARGA Z. (2011). A lázálom jelensége a thrillerben. *Café Babel*, 20(66): 81–88.
- VARGA Z. (2012). Lélekmélyi alvilág. A pszichothriller műfajának vázlata. *Filmvilág*, 55(11): 28–32.
- WILLIAMS, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: Grant, B. K. (ed.), *Film Genre Reader III* (141–159). Austin: University of Texas Press, 2003.
- ŽIŽEK, S. (1992). Alfred Hitchcock, avagy a forma és történeti közvetítése. In: Füzi Izabella (szerk.), *Hitchcock. Kritikai olvasatok* (39–52). Szeged: Pompeji, 2010.

FILMJEGYZÉK

- BAVA, M. (1970). *Il rosso segno della follia*. Olaszország – Spanyolország. Mercury Films.
- BROOKS, M. (1977). *High Anxiety*. USA. 20th Century Fox.
- BUÑUEL, L. (1970). *Tristana*. Spanyolország – Olaszország – Franciaország. Epoca Films – Talía Films.
- DE FELITTA, F. (1991). *Scissors*. USA. DDM Film Corporation.
- DEMME, J. (1991). *The Silence of the Lambs*. USA. Orion.
- FLEMING, V. (1941). *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. USA. MGM.
- HITCHCOCK, A. (1945). *Spellbound*. USA. Selznick International Pictures.
- HITCHCOCK, A. (1946). *Notorious*. USA. RKO.
- HITCHCOCK, A. (1958). *Vertigo*. USA. Paramount.
- HITCHCOCK, A. (1959). *North by Northwest*. USA. MGM.
- HITCHCOCK, A. (1960). *Psycho*. USA. Paramount.
- HITCHCOCK, A. (1963). *The Birds*. USA. Universal.
- HITCHCOCK, A. (1964). *Marnie*. USA. Universal.
- MÁTÉ R. (1948). *The Dark Past*. USA. Columbia.
- NOLAN, C. (2010). *Inception*. USA. Warner Bros.
- PABST, G. W. (1926). *Geheimnisse einer Seele*. Németország. Neumann-Filmproduktion.
- SIEGEL, D. (1971). *Dirty Harry*. USA. Warner Bros.
- SINGER, B. (1995). *The Usual Suspects*. USA. Spelling International – Polygram Filmed Entertainment.
- TOURNEUR, J. (1942). *Cat People*. USA. RKO.

ARCHÍVUM

Egy pszichoanalitikus életrajza
Hidas György

2012. július 28-án elhunyt Hidas György, lapunk elődjének, a *Thalassának* egyik alapítója, szerkesztő-bizottságának tagja, a Thalassa Alapítvány elnöke. Folyóiratunk 2012/3. számában röviden már megemlékeztünk róla. Most részleteket közlünk „Psychoanalytischer Lebenslauf” című írásából. A fordítás – Kain Péter munkája – az eredeti német változat alapján készült (in: L. M. Hermanns [Hg.], *Psychoanalyse in Selbstdarstellungen*, Bd. 2. Tübingen: edition diskord, 1994, 231-275). A magyar változat „Önéletrajz” címmel megjelent az *Önarckép háttérrel (Magyar pszichológusok önéletrajzi írásai)* című kötetben (szerk. Bodor Péter, Pléh Csaba és Lányi Gusztáv, Pólya Kiadó, Bp. 1998,107-128).

(E.F.)

(Részletek)

Most, amikor hozzáfogok analitikusi életrajzom megírásához, nincs könnyű dolgom, ez ugyanis több szempontból is valamiféle számadás. E számadás központi kérdése, milyen eredményeket értem el pszichoanalitikusként. Mit adott nekem az analízis, és mit köszönhetek én neki? A különlegesen keresem a sorsomban, amit az határozott meg, hogy születésem óta ugyanabban a városban, Budapesten, ugyanabban az országban, Magyarországon élek, így tehát a különböző politikai rendszereket és a történelem fordulatait egy és ugyanazon helyen éltem át. Kezdetől pszichoanalitikusnak készültem, s e szándékomat meg is valósítottam. Nagyon érdekelt az analízis folyamata, az analitikus és az analizálandó személy közötti kapcsolat, másrészt sokat foglalkoztam szervezeti-szervezési kérdésekkel – talán többet, mint mások –, dolgoztam különböző pszichoterápiai mozgalmakban és szervezetekben, sokat utaztam, aktívan részt vettem számos konferencián, aminek publikációs tevékenységem valószínűleg kárát is látta. Szeretek tanítani, célom az anyag megértetése, és igyekszem másokat is hozzásegíteni ahhoz, hogy a nyelv segítségével felismerjék a lényegét. Visszatekintve meg kell állapítanom, hogy régi, gyermekkori vágyam – hogy pszichoanalitikus váljak belőlem – mára nyomtalanul a múlt ködébe vész. Mind a mai napig elfojtott traumaként dolgozik bennem a végtelen szomorúság, amiért a soában elvesztettem édesapámat. Nem

tudom, mennyi lehet bennem a büntudat, hogy túlélő vagyok, miközben számos tevékenységem fő motívuma éppen a túlélés volt.

Gyermekkorom egy jobboldali kormány vezette konszolidált országban kezdődött, amelyben a fasizmus rémséges víziója már korán megjelent, amíg valóság-gá nem vált és a holokauszthoz nem vezetett. Magyarország a szövetséges hatalmak elleni háborúban a náci Németország oldalán állt. A fasizmust a sztálini „szocializmus” követte, amely több mint negyven éven át meghatározta az életünket és amely csak az 1990-es szabad választásokkal ért véget. A különböző politikai-társadalmi hatások következtében identitásom külsőségeiben megváltozott ugyan, de belső tartásom, úgy gondolom, mindvégig stabil maradt. A változásokkal együtt jártak a veszteségek is; zsidó vallásosságom például körülbelül tizenhét éves koromban befejeződött, és addig vallott zsidó hitemet a második világháború után anélkül tagadtam meg, hogy a helyébe valami más lépett volna. Egyvalami azonban nem változott: az a vágyam, hogy pszichoanalitikus legyek – és az, amin később sokat fáradoztam, hogy a kommunista társadalmi rendszerben rehabilitáljam a pszichoanalízist. Más szóval: a pszichoanalízis melletti elkötelezettségem nem csupán szakmai okokból volt fontos számomra, ez egyúttal egy közösséghez való hozzátartozást jelentett, olyan időkből, amikor ez a közösség nem volt látható, illetve alig létezett.

Családom és gyermekkorom

1925-ben egy középosztálybeli zsidó család gyermekeként születtem. Apám családjáról, a Hennenfeldekről aránylag sokat tudok, családfájukat többé-kevésbé dédnagyapámig tudom visszavezetni. Atyai nagyapám 1859-ben a mai Magyarország területén lévő Felsőgagyon született, ahol 1820-ban az ő apja is világra jött. Nagyapám bádogosnak tanult. A családi legenda szerint rövid időre Amerikába ment, visszatérte után pedig Budapesten élt. Műhelyében jég szekrényeket gyártott, s volt egy ezzel kapcsolatos szabadalma is. Amikor 52 éves korában meghalt, a hivatalos okmányokban már mint jég szekrénygyáros szerepelt. A századforduló Magyarországon a liberális törvényeknek köszönhetően a zsidók nagy része asszimilálódott, és a virágzó kapitalizmus egyengette előttük a társadalmi felemelkedéshez vezető utat. Így jött létre családjunk jég szekrénygyára, amely a kommunista hatalomátvételig üzemelt.

Apai nagymamám és családjá a Vág-vidékről származik. Dédnagymamám bába volt; diplomáját, amelyet a mai napig gondosan őrzök, a Magyar Királyi Egyetem orvostudományi karán szerezte. A család ezen ágának egy tagja a családi legenda szerint áttért a katolikus vallásra, kivándorolt Amerikába, érsek lett és ott is hunyt el. A fontos az, hogy ebben a családban vállalkozó szellemű emberek éltek. Ez a generáció – eltekintve a teológiai főiskolától – nem végzett magasabb iskolákat.

Apai nagyapám halála után, 1912-ben nagyanyám öt fiával együtt átvette a gyár vezetését. A legidősebb az édesapám volt, aki kereskedelmi főiskolára járt, tanulmá-

nyait azonban apja halála miatt 21 éves korában megszakította és belépett a cégbe. Egy testvére 1941-ben betegség áldozata lett, hárman – köztük édesapám – a holokausztban pusztultak el. Egyedül Ernő nagybátyám maradt életben, a háború végétől az államosításig ő vezette a jégsekrénygyárat. A testvérek közül – édesapám mellett – ő volt a másik, aki vállalkozói tehetséggel rendelkezett. 1948-ban, az államosítások idején emigrált; sok pénzt vitt magával, Nizzában telepedett le és ott is halt meg. Egy barátnőjével együtt vándorolt ki, akivel már a háború alatt is együtt élt. Az illető hölgy a zsidótörvények idején árjaként belépett a vállalatba, engem pedig az 1944. október 15-i nyilas hatalomátvétel után egy ideig a Csepel-szigeten bújtatott.

Vállalatunkat „Hennefeld Jégsekrénygyár Rt.”-nak hívták, és Budapesten, illetve egész Magyarországon jó hírnévnek örvendett. A gyár minőségi jégsekrényeket, fagylaltgépeket és nagyméretű kompresszoros hűtőgépeket gyártott és adott el. A gyár – a hozzá tartozó asztalos-, bádogos-, lakatos- és lakkozó műhellyel együtt – két szomszédos ház pincéjében működött.

Nagyanyám 1911-től haláláig, 1936-ig vezette a gyárat. Remek üzletasszony és erős személyiség volt, aki a családot is összetartotta. Négy fia aránylag sokáig, 1932-ig közös háztartásban élt vele (apám korán házasodott). Vallásos zsidó asszony volt, járt a templomba, péntek este gyertyát gyújtott, és megtartotta a szédereket is.

Édesapámat sok minden érdekelte, rendszeresen olvasta az újságokat, könyvei között – nem volt túl sok – Strindberg, Dosztojevszkij, és Oscar Wilde művei is ott álltak. A politika inkább csak a rossz időkben érdekelte, a Gömbös-kormány, Magyarország fasizálódása idején. Ő is járt templomba és tartotta a zsidó ünnepeket. Reggelente kávéházba járt reggelizni, ahol elolvasta a külföldi lapokat is, délben hazajárt ebédelni, utána mindig lepihent egy keveset, esténként viszont sokáig dolgozott. A vállalat mindent együttvéve jól ment, ő maga nem volt gazdag, de jómódban élt. A világgazdasági válság előtt a cég két autóval is rendelkezett, ami akkoriban luxusnak számított, a vállalat 18–20 embert foglalkoztatott. Nagyanyám és a szüleim egy időben egy 4-5 szobás lakásban laktak. A gazdasági válság következtében eladtuk az autókat, és nagyanyám halála után elköltöztünk egy kétszobás lakásba. Amikor gimnáziumba kerültem, már a nálunk tehetősebbek számítottak jómódúaknak.

Családunkban nem volt vita a zsidó és magyar identitás kérdésében, mi a zsidóságnak a vallásunknak tekintettük. Az első zsidótörvények bevezetésével 1938-ban azonban meg lettünk bélyegezve. Elvették korábbi identitásunkat, melynek értelmében mi zsidó vallású magyarok voltunk. Ez már nagyon korán, még 1938 előtt tudatosodott bennem – valamilyen módon édesapám és családom közvetítésével. Emlékszem, hogy 1933-ban *Az Est* című újságban láttam egy Hitler-fényképet, és a kép melletti szöveg antiszemita kirohanásait. Láttam, hogy Hitler hatalomra került, és megijedtem. Akkoriban nyolcéves voltam, és éreztem a család-

ban a félelmet. Ekkortájt már több iskolatársam és barátom kikeresztelkedett, és én kötelességemnek éreztem, hogy legalább egy embert, barátom kisöccsét megmentssem a zsidóság számára. Zsidó identitásunk megmaradt, de egyértelműen a vallásra korlátozódott.

Otthon nem részesültünk ugyan kifejezetten hazafias nevelésben, de gyerekkoromban felolvasták nekem a nagy magyar klasszikus költő, Petőfi Sándor elbeszélő költeményét, a *János vitézt*. Ha egy történelmi látószög egyáltalán eljutott hozzám, az a nagybátyámon keresztül történt, aki az athéni demokráciáról és Periklészről mesélt nekem. Például nem derült ki számomra, hogy mit gondolnak a felnőttek Trianonról. Az iskolában megtanultam, hogy Magyarország területének részeit „elszakították” tőlünk, de otthon nem uralkodott semmiféle „Trianon-tudat”, nem volt irredenta hangulat. A család inkább európai, közép-európai volt, mintsem nemzeti orientáltságú. Édesapám családjának volt egy háza Bécsben, sőt egykor Berlinben is, ez utóbbi azonban ráment nagyanyám betegségére. Béccsel tehát szorosabb kapcsolat állt fenn. Családom jelentős üzleti kapcsolatokat ápolt Németországgal; édesapám gyakran utazott Frankfurtba, és olvasta a német újságokat. Ha a nyári szünetet nem Ausztriában töltöttük, a Tátrába utaztunk. Családunk otthon magyarul beszélt, édesapám jól beszélt németül is, engem pedig kisgyermekkoromban német nevelőnők vettek körül. Az első ilyen Fräulein szülei és testvéreivel Lengyelországból költözött Budapestre. 1940-ben visszatoloncolták őket az elfoglalt Lengyelországba, ahol zsidó vallásuk miatt elpusztították őket.

Édesanyám családjáról kevesebbet tudok. Anyai nagyapám üzletében, a pesti belvárosban kézimunkákat árult. Családi nevén Wiegnek hívták. Nagyszüleim két fiú- és két lánygyermeket neveltek, édesanyám volt a legfiatalabb. Az üzlet nem kizárólagos családi vállalkozásként működött. Nagyszüleim egyik fia az üzlet bezárásáig ott dolgozott, anyám másik fiútestvére azonban 1939-ig ingatlanügynökként Berlinben élt. Ő későn házasodott, egyetlen fia ma Svájcban él. Ez a nagybátyám 1957-ben átköltözött Németországba, és inkább németnek érezte magát. Anyai ágon az egyik unokatestvérem fia Hollandiában neves költő lett – szülei 1956-ban vándoroltak ki. Édesanyám leánytestvérenek szintén született egy lánya. Ez a testvére férjével együtt korán elhalálozott, unokatestvérem fiatalon elárult. Ő Kanadában él, két gyermeke és unokái vannak.

Édesanyám családjában más atmoszféra uralkodott, mint apáméban: ők kevésbé érezték magukat zsidónak. A két család között volt bizonyos feszültség, ritkán találkoztak. Én apám családjával azonosultam, nagyanyámmal és apámmal jártam a zsinagógába, anyám nem jött velünk.

Édesanyám egy olyan családba házasodott be, ahol a családfő szerepét az iratokban gyártulajdonosként bejegyzett nagymama töltötte be. Édesanyám alkalmazkodott ugyan, de azért társaságba is eljárt – például kártyázott a Kisgazda Párt klubjában. Igazi úrihölgy volt, aki – nagyanyámmal ellentétben – valóban nem dolgozott. Azt hiszem, szülei rossz házasságban éltek; már korán el akartak válni, aztán

mégiscsak együtt maradtak. Talán ez is motiválta azt, hogy analitikus akartam lenni – Searles egy mondatának értelmében: „Mindenütt jelen van a páciens hajlama, hogy kezelőorvosát gyógyítsa; ez a gyermeki szükségletnek a következménye, amely a szülők hibáit és korlátoltságát akarja megsemmisíteni.” Ez lehetett egy motívum a Ferenczi által leírt „tudós csecsemő”-fantáziához. Egyke voltam, a békeidők kiegyensúlyozott gyermeke. Ha édesanyámmal a Balatonra vagy külföldre utaztunk, magunkkal vittük a cselédet, és együtt vezettük a háztartást. Anyám teniszezett, römizett és bridzselt. Egyszer eljött értünk az édesapám az autóval – sofőrünk is volt –, és elutaztunk Meránba. Emlékezetes kirándulás volt.

Az öt-, hatéves korom előtti időkből alig maradtak emlékeim. Azt tudom, hogy a Deák téri evangélikus elemibe iskoláztak be. A gyerekeknek abban az időben fogalmuk sem volt, ki zsidó és ki nem. De kevéssel később – még mindig alsó tagozatos voltam, amikor átköltöztünk Budára, a Krisztinavárosba – már azt gondoltam, bárcsak azt hinnék rólam, hogy keresztény vagyok, keresztény szerettem volna lenni. Krisztinavárosban már különbséget tettek zsidó és nem-zsidó között; ott zsidó hittanóra is jártam. De ez engem nem nagyon zavart. Másrészt már feltűnt nekem, hogy vannak szegény gyerekek is, és „rangon alul” is kötöttem barátságot. A családomban nem létezett semmiféle szociális lelkiismeret, bennem viszont kifejlődött. Két dolog zavart: először is, hogy zsidó vagyok, hiszen ez egy bizonyos diszkriminációt jelentett – nem éltem meg tudatosan a zsidóságot, nem voltam büszke rá, sőt, 1933 óta inkább féltem –, másrészt pedig egy ideig úgy éreztem, hogy jómódú gyerek vagyok, és ezért a munkásokkal és a szegény gyerekekkel szemben valami büntudatfélélem volt.

1935-ben a Werbőczy-gimnáziumba kerültem, amihez akkoriban zsidó származásom miatt már protekcióra volt szükség. Apám családja számára – ahol engem trónörökösként kezeltek – természetes volt, hogy gimnáziumba fogok járni és nem a polgári iskolába. Apám azt akarta, hogy hűtőtechnikai mérnök legyek és majd egyszer átvegyem a gyárat. Nekem kellett volna továbbfejlesztenem mindazt, ami nekik nem sikerült, hiszen ők legfeljebb érettségivel rendelkeztek.

Az osztályban négyen voltunk zsidók, mivel a numerus clausus miatt többet nem vettek fel, ezenkívül akadt néhány kikeresztelkedett zsidó gyerek. Egy ideig nem voltak jelentősebb problémáim, a bajok később jelentkeztek. A zsidók bizonyos dolgokból ki voltak zárva az iskolában, nevezetesen nem lehettek cserkészek és nem járhattak tánciskolába. A tánciskolát az egyik matematikatanár felesége vezette; a tanár úr maga előkelő férfiú, a máltai lovagrend tagja volt. Ez a diszkrimináció nagyon bántott, kirekesztettnek éreztem magam. Nem járhattam ötórás teára, nem mehettam a tánciskolába, és ezt nem helyettesítette semmi. Nem volt zsidó közösség sem, ahová tartozhattam volna. Részt vettem ugyan a zsidó hittanórán, megtanultam héberül olvasni, tizenhárom éves koromban volt bar micvám, később egy aktív, szimpatikus fiatal rabbi kirándulásokat és barlangtúrákat szervezett nekünk, ám mindez nem ellensúlyozta a kizártság érzését. Az

iskola mindent egybevetve jobboldali volt, még ha olyan pedagógusok is tanítottak ott, mint latin- és matematikatanárom, a baloldali gondolkodású Grexa Gyula (a pszichoanalitikus Haynal André nagybátyja), vagy humanista beállítottságú osztályfőnököm, akinek zsidó feleségét később a nyilasok megölték. Egyébként neki, osztályfőnökömmnek köszönhetem vonzódásomat Itáliához.

Nagy különbségek voltak a diákok között is. Jártak hozzánk a legjobb körökből, az I. kerület jómódú családjaiból, de akadtak cipészgyerekek is. Némelyik diáktársunk üdvrivalgással jött az iskolába azon a napon, amikor kihirdették a zsidótörvényeket: „Milyen jó, hogy csak 20 százalék zsidót szabad foglalkoztatni!” Osztályomba járt Horthy kabinetfőnökének a fia; padtársam egyértelműen nyilas érzelmű apja a Számvevőszéknél dolgozott. Osztálytársam volt viszont Papp Oszkár, ma a szabadkőművesek Nagyoriens páholyának nagymestere, festőművész, és a nagyszerű színművész, Lehotay Árpád nevelt fia. Ez a fiú egyszer rossz jegyet kapott magyar irodalmi dolgozatáért, mert abban azt írta: „Arany János nagyszerű balladákat írt, pedig fogalma sem volt az Ödipusz-komplexusról.” Kétségtelenül sznobok voltunk, de osztályunk egy bizonyos szinten modern kultúrával rendelkezett. Iskolatársam volt (1938-ig) a pszichoanalitikus Bálint Mihály fia is. Osztályunkban többnyire demokratikus, liberális szellemiség uralkodott, amiből kilógtak a kevésbé okos és jobboldali érzelmű gyerekek, akik a kisebbséget jelentették. A gimnázium harmadik vagy negyedik osztályában a karácsonyt is megtartottuk, az ünnepséget zsidó létemre – természetesen – én szerveztem. Újságot is szerkesztettünk.

Azokban az években a családom komolyan azon töprengett, hogy külföldre küldjön – hogy menjek Angliába. Nem tudom miért, de ebből mégsem lett semmi. A túlélési stratégiák egyike az áttérés volt – 1943-ban végül szüleim és én kikeresteltekünk. Ez a szememben a veszélyes helyzetből való egyik lehetséges kiutat jelentette, ugyanakkor a kompromisszumok keresését is. Ha egy filmről lenne szó, akkor én ezt úgy játszánám el, hogy a Krisztinaváros egyik temploma előtt megyek el, és közben reménykedem, hogy kereszténynek tartanak, hiszen minden álszenteskedés nélkül leveszem a sapkámat vagy keresztet vetek. Számomra fontos volt, hogy nem álszenteskedem – hogy nem csak úgy teszek, mintha..., csupán azért, hogy kereszténynek nézzenek.

A zsidótörvények nagyon súlyosan érintették a családomat: a céget lépésről-lépésre árjásítani kellett, a részvénytársaság vezetésébe nem-zsidókat kellett beültetni. A felnőttek tettek ugyan előkészületeket, sajnos azonban nem azokra a veszélyekre, amelyek azután meg is történtek. Nem sejtették, hogy bekövetkezik a holokauszt, de felismerték, hogy az új állapotok a zsidók megszorítását és eltávolítását szolgálják.

Magyarország 1941 nyarán Németország oldalán belépett a háborúba. A veszélyt egyáltalán nem ismertem fel, de nyilvánvalóan mások sem, hiszen az osztályomból mindössze egy család emigrált, Bálint Mihály pszichoanalitikus családja – Angliába.

1943-ban érettségiztem. Szüleim megpróbálták elintézni, hogy felvegyenek a Műszaki Egyetemre, hiszen azt szerették volna, hogy hűtéstechnika-mérnök legyen belőlem – amihez a világon semmi kedvet nem éreztem. Ha valami akkoriban egyáltalán érdekelt, akkor az az irodalom, a filozófia és a pszichoanalízis volt. Bergson, Freudot, Ferenczit és Huxley *Szép új világát* olvastam. Különösen nagy hatással volt rám franciatanárnőm. Amikor a gimnázium ötödik osztályába kerültem, édesanyám Kecskeméti Ágotához küldött, hogy ő tanítson franciára. Így kétszer egy héten egy igazi intellektüel családnál lehettem. Tanárnőm elegáns, finom arcvonású hölgy volt, aki a Sorbonne-on járt egyetemre és Heidelbergben még Jasperset is hallgatta. Gazdag könyvtárak voltak, újságíró férje a Budapesten megjelenő német nyelvű újságnál, a *Pester Lloyd*-nál dolgozott. Tanárnőm felmenői között sok híres rabbi is volt. Mindezt ő mesélte el, és megtudhattam egyet s mást a baráti köréről is, amely baloldali íróból állt. Így hát nem csak franciául tanultam, hanem betekintést kaptam a francia irodalomba is – Proustot, Voltaire-t, Rostand-t és Daudet-t olvastatott velem –, ezáltal is felkeltve a magas irodalom iránti érdeklődésemet. Szerelmes voltam belé és gyermekeibe – két kislányba és egy fiúcskába, akik fiatalabbak voltak nálam. Egyik lánya ma professzor a budapesti egyetem szociológiai tanszékén.

Kutatni kezdtem az antikváriumokban, a pszichoanalízisről szóló könyveket kerestem. (A jobboldali politika következtében az erről szóló könyveket – Freud *Bevezetés a pszichoanalízisbe* című előadásainak magyar nyelvű kiadása és Hermann Imre *Az ember ősi ösztönei* című könyve kivételével – nem adták ki többé.) Így került a kezembe Ferenczi monográfiája, a *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében*, valamint Freud művei. Egyik barátom asztalán bukkantam rá Freud *Álomfejtésére*; belenéztem, de nem olvastam végig. Ezeknek a műveknek egy része még mindig megvan, azonkívül Bergson *Le rire*-je (A nevetés) magyarul.

A zsidótörvények miatt nem vettek fel a Műszaki Egyetemre – akkoriban már szinte teljesen érvénybe lépett a numerus nullus –, így hát szüleim akaratának megfelelően műszerésztanoncként kezdtem dolgozni egy műhelyben. Utáltam azt a munkát, ügyetlen is voltam, és semmi kedvem sem volt esztergályozni és forgácsolni. De függtem a szüleimtől – későn érő gyerek voltam –, tehát teljesítettem kívánságukat, mígnem 1944 júniusában behívtak munkaszolgálatra. Szabadidőmben teadélutánokra jártam, és azt hiszem, hogy a körülöttem zajló eseményeket, a bombatámadásokat nem is vettem igazán tudomásul.

A német megszállás 1944. március 19-én azonban megdőbentett. Azon a vasárnap délelőtt egy barátnőmmel éppen színházban voltunk, és amikor kiléptünk az utcára, láttuk, hogy a város képe megváltozott. Elkezdődött a rettegés időszaka. Egy barátom apját elvitte a Gestapo, a zsidóknak sárga csillaggal megjelölt házakba kellett költözni. Sok más lakóval együtt mi is elhagytuk budai lakásunkat, Ernő nagybátyám csillagos házzá nyilvánított lakóházába költöztünk...

Sok olyan életút létezik, amelyet az ember nem választ, nem megy, nem akar végigmenni rajta, nem akarja bejárni. Nem lettem sem mérnök, sem műszerész. De

nem csak erről van szó. Volt egy iskolatársam, akivel például együtt korcsolyáztam. Őt szintén behívták munkaszolgálatra, valahol Baja környékén amerikai repülőgépfegyvertűzzel megtámadták az egységét, és ő meg is halt. Egy másik barátom a bori rézbányába került; ő túlélte a háborút, és egy pár évvel ezelőtt professzorrá nevezték ki. Legtöbb osztálytársam, különböző módon, elpusztult: haláltáborokban, mint francia idegenlégiós Vietnamban; egyikük apja csendőr volt, belőle is valami hasonló lett, 45 után háborús bűnösként ki is végezték. Sokan közülük kivándoroltak az USA-ba, Dél-Amerikába és Franciaországba, néhányan itthon maradtak.

A munkaszolgálatot szerencsém megúsztam. A szolnoki pályaudvaron a vasútnál dolgoztam, kavicságyat lapátoltam a vasúti pályához és síneket cipeltem. Néha-néha amerikai repülőgépfegyvertűz alá vettek bennünket, de nekem nem esett bajom. Alapjában véve még akkor és ott sem fogtam fel, milyen veszélyek fenyegetnek, bár az is lehet, hogy ez is csak valami védekezési mechanizmus volt.

Szeptember elején aztán „mindenható” édesapám kinyújtotta felém a kezét. Megvesztegettek valakit, akinek kapcsolatai voltak a németekkel, és ez az ember egy szép napon megjelent egy autóval, hogy magával vigyen. Attól kezdve mint a német újjáépítési szolgálat megbízottja édesapám üzemében teljesítettem szolgálatot. Budapesten éltem, nem kellett hordanom a sárga csillagot, és együtt éltem a szüleimmel egy csillagos házban. Október 15-én, azon a napon, amikor Horthy kihirdette a fegyverszünetet és Szálasi átvette a hatalmat, megjelent nálunk már árnásított cégünk egyik alkalmazottja, magával vitt, és elrejtett a lakásában. Szüleim ott maradtak a csillagos házban; édesapámat onnan hurcolták el Németországba, ő ott halt meg. Egy fogolytársa később elmesélte nekem, hogy éhen halt, többek között azért, mert élelmét becserélte dohányra. Azt is hallottam, hogy nem akart segítséget elfogadni, hogy megmeneküljön az óbudai téglagyárból, ahol fogva tartották őket. Nem tudom, miért nem engedte meg, hogy segítsenek neki, mindenestre kizártnak tartom, hogy úgy gondolta, el kell viselnie a sorsát. Talán nem akarta veszélyes helyzetbe sodorni a segítőt. 54 éves korában halt meg, röviddel Németország felszabadulása előtt. Sokáig nem akartam elhinni és nehezen is nyugodtam bele, hogy már nincs többé.

Engem később egy ideig nagybátyám barátnője egy szőrmeáru-üzletben bújtatott, majd nagybátyámmal együtt nehéz körülmények között elindultunk a front felé, így szabadultunk fel 1944. december 6-án egy dunántúli faluban – a front azon a falun vonult át, ahol éppen megaludtunk.

Édesanyám a csillagos házban vészelte át a háborút, ebben az időben tört ki rajta a betegsége. Először a változás korából fakadó panaszai voltak, később kifejlődött mániás depressziója. Erre a betegsége akkoriban még nem ismertek gyógyszert; édesanyám egy ideig a stekeliánus Szinetár Ernőhöz járt analízisbe, akinek az osztályán később hosszú ideig dolgoztam.

Azzal, hogy meghalt az apám – akit egyébként nagyon szerettem –, felszabadultam a családi nyomás alól, attól kezdve ugyanis nem várták el tőlem, hogy

mérnök legyek. Ugyanakkor együtt éltem beteg anyámmal, akinek jelenléte nagy súllyal nehezedett rám, valamint Ernő nagybátyámmal, aki apám helyében fenntartotta a családot. Anyám nemsokára anyagi kérdések miatt összekülönbözött velem, de a viszály nem tartott sokáig, Ernő nagybátyám ugyanis röviddel ezután külföldre távozott. Körülöttem tehát komplikált helyzet alakult ki, amelyben azért bizonyos szabadságot is élvezhettem.

A háború befejezte után, 1945 tavaszán azonnal beiratkoztam az Orvostudományi Egyetemre – abban a reményben, hogy pszichoanalitikus leszek. Azt mondják, hogy ha valaki analizálni akar, meg kell válaszolnia magának a kérdést, hogy miért akar pszichoanalízissel foglalkozni. Én ezt a mai napig nem tudom pontosan. Annyit tudok, hogy én már 1943-ban pszichoanalitikus akartam lenni – ez számomra a bölcsék követ, tündérországot, egy nem reális foglalkozást, meghívást egy elképzelt világba jelentette. De a pszichoanalízis Magyarországon annak idején amúgyis a levegőben lebegett.

[...]

*Az ötvenes évek:
egyetem és a szakmai pályafutás kezdete*

1945 tavaszán tehát megkezdtem egyetemi tanulmányaimat Budapesten. Pozitív élményeim közé tartozott egy szabad egyetemen, hogy a kötelező tantárgyakon kívül azt tanult az ember, amit akart. Az egyetem még komoly anyagi nehézségekkel küszködött, de ennek ellenére pezsgő élet folyt. Még olyan előadók is hallgattam mint Szent-Györgyi Albert, Beznák Aladár, Hermann Imre és Gartner Pál. Hermann nem volt valami jó előadó, ellentétben a stekeliánus Gartnerrel, aki erotikus történeteivel és teátrális stílusával elbűvölte a hallgatókat.

A – még valóban szabad – 1946-os választásokat az egyetemen viharos események kísérték, beleértve a verekedéseket is. Egy barátommal együtt beléptem a Polgári Radikális Pártba, egy értelmiségiek alapította demokratikus, liberális gondolkodású, viszonylag kis létszámú csoportosulásba. Három másik barátom, akikkel gimnáziumi éveim alatt jóban voltam, a Kommunista Pártba lépett be, ezért eltávolodtam tőlük, barátságunk is véget ért.

Az egyetemen sokat kellett dolgoznom. Az első évben az alapszakokból – kémiából és fizikából – kis híján megbuktam, végül mégis átmentem. Általános orvosként végeztem, a pszichiátriára csak később specializáltam magam. Ernő nagybátyám helyesen és bölcsen felismerte, hogy kommunizmus lesz: két öltönye lehet az embernek a szekrényében, minden mást elvesznek. Jóslata bevált, ami csak sovány vigasz lehetett a számára, mikor 1949-ben családi vállalkozásunkat államosították. Ő már előbb levonta a konzekvenciákat, emigrált. Nem követtem a példáját, pedig felajánlotta nekem, én azonban nem éreztem úgy, hogy nekem innen el kell mennem. Jól éltem, mert nagybátyámtól, mielőtt elment volna, pénzt kaptam. Voltaképpen azt

sem tudtam igazán, mi folyik a Szovjetunióban. Gimnazistaként az iskolával meglátogattunk egy antibolsevista kiállítást; láttam, hogy a Szovjetunió a Molotov–Ribbentrop-paktum megkötésekor az 1849-ben a cári Oroszország által zsákmányolt magyar zászlókat visszaadta, és azt a kiállítást is láttam Budapesten, amelyen a Szovjetunió magát tömjénezte. Az orvosi hivatás már akkor is egyfajta biztonságot nyújtott, abban az értelemben, hogy orvosok általában nem mennek tönkre. A foglalkozásom biztos egzisztenciát jelentett. Nem tudom megmagyarázni, miért nem vándoroltam ki, pedig tudatában voltam az állandó veszélynek, és magamnak rendre túlélési stratégiákat dolgoztam ki. 1961-ben kész orvos, pszichiáter lettem. Aztán részt vehettem Bécsben egy pszichiátriai kongresszuson, és azóta elég sokat utaztam. Többször lett volna alkalmam, hogy elhagyjam Magyarországot, 1956-ban is, ahogyan ezt sokan megtették, én mégis maradtam. Akkoriban ezt édesanyám betegségével magyaráztam, aki 1965-ben halt meg. Egyrészt ez igaz is, másrészt olyan sokan mentek el, akik itt hagyták szüleiket és gyerekeiket. A kérdés tehát nyitva marad, éppen úgy, mint az, hogy miért nem szökött meg apám a deportálásból, miért cserélte el kenyereét cigarettáért, miért döntött tehát kvázi az élet ellen. Talán hiányzott belőlem a vállalkozókedv, nem mertem kockáztatni. Erre persze egy keserű magyar vicc poénjával lehetne válaszolni: az ember kalandvágyból marad otthon.

Túlélési stratégiám részeként 1950-ben, még mielőtt megkaptam volna a diplomámat, Hidasra magyarítottam a nevem, hogy már így álljon benne. (1943-ban kiállított érettségi bizonyítványomban – miután abban az évben kikeresztelkedtünk – vallásként már római katolikus szerepelt.) Életem vezérmotívuma *Az Est*-ben 1933-ban megjelent Hitler-fénykép óta: Jaj a zsidóknak, edződöd kell, hogy elviseld a kínokat! És gyermekkorom egy szakaszában valóban megedzettem magam, hogy jól viseljem a kínokat. Minden erőmmel azon voltam, hogy életben maradjak, hogy kibírjak mindent – előbb Hitlert, majd a kommunistákat –, alkalmazkodjam az engem körülvevő valóságához, és megőrizzek valamit a bennem rejlő kreativitásból ahhoz, hogy túléljem a faszizmust, meg kellett tagadnom a zsidóságot, a bolsevizmusban pedig családom „kapitalista” múltját kellett titkolnom. A kommunista párt azt sugallta, hogy a zsidók tagadják meg zsidó mivoltukat, ugyanakkor bagatellizálta a holokauszt tényét. 1945 után – jellemző módon – nem dolgoztuk fel Magyarország szerepét a prefasizta és náci-múltban – amihez például a Német Szövetségi Köztársaságban a pszichoanalízis részéről Mitscherlich házaspár *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens* [A gyászra való képtelenség. A kollektív viselkedés alapjai] című könyve nagyban hozzájárult. De a társadalom az 1989-es rendszerváltás óta nem dolgozta fel a kommunista rendszerben való részvételét sem. Az 1989-ben a Ferenczi Sándor Egyesület által megrendezett „Pszichoanalízis és társadalom” című konferencia éppen ennek az igénynek akart eleget tenni.

Amikor 1950-ben befejeztem tanulmányaimat, Magyarországon már nem létezett pszichoanalízis. A Pszichoanalitikus Egyesületet 1948-ban feloszlatták. Én

először a János-kórház belgyógyászati osztályára kerültem, hogy gyakorlatokat szerezzek. Onnan 1951-ben átvett a mentálhigiéniai osztály, amelyet anyám korábbi kezelőorvosa, Szinetár Ernő vezetett. Szinetár tiszta szívből kommunista volt, a sztálinista rendszer feltétlen híve, és aki – mint később kiderült – az Államvédelmi Hatóságnak is dolgozott. Ennek ellenére, vagy talán éppen ezért maga köré gyűjtött egynéhány különböző származású, a társadalom perifériájára taszított embert: a Horthy-hadsereg egy volt repülőtszjtjét, az Üdvhadsereg egykori tiszjtjét, és engem, a gyároscsemetét. Terápiájában követte a szovjet pszichiátria módszerét, mindenekelőtt a tartós altatást. Rendkívül agresszív ember volt, majdnem mindenkit elektrosokkal kezelt. Különbözö brom–sevenal-keverékeivel krónikus mérgezést okozott betegeinek, úgyhogy állapotukban visszaesés következett be. Pszichoterápiás kezelést akkoriban alig alkalmaztak.

A Rákosi-rezsim sötét éveit írjuk, az elnyomás, a kirakatperek, a terror idejében vagyunk. Mindezek ellenére Szinetár védnöksége alatt az osztálya lett azok gyűjtőhelye, akik a pszichiátriával foglalkoztak. Ott dolgozott például Buda Béla, aki nem lett pszichoanalitikus, ő a berlini dinamikus pszichiáter, Günter Ammon köréhez tartozott és 1969 óta publikációival sokat tett a magyarországi pszichoanalízis rehabilitációjáért. És a mai magyar pszichoanalitikus szakma több más képviselője mellett ott dolgozott Süle Ferenc is, aki a magyarországi jungiánus iskola vezető egyéniségének számít. Az osztályon igazi szellemi műhely jött létre. Szinetár a pszichoanalízis barátjának tartotta magát, és – annak ellenére, hogy stekeliánusként a klasszikus pszichoanalízist nagyrészt lebecsülte – alapjában véve megtűrte és támogatta az effajta műhely létezését. 1974 januárjáig zökkenőmentesen folyt az együttműködés, amikor is nélküle megszerveztük rendezvénysorozatunkat, a „Pszichoterápiás Hétvégét”. Ezen megsértődött, és így került kenyértörésre a kapcsolat közte és munkatársai között. De ez csak később történt, egyelőre még az ötvenes évek végén járunk.

A Rákosi-rezsim bukásának tapasztalataiból kiindulva a Kádár-kormány – amely az 1956-os forradalom után került hatalomra és amely elért egy bizonyos konszolidációt – enyhített az élet minden területét átható ellenőrzésen, a társadalmi kezdeményezéseket és a szellemi pluralizmust azonban továbbra is akadályozta, korlátozta. Ilyen körülmények között kezdték el magukat újjászervezni a pszichológiával és pszichoterápiával foglalkozó, és 1948 után lehetetlenné tett szakemberek és intézményeik, amelyeket a három kategóriával dolgozó állami kultúrpolitika nem tiltott, nem is támogatott, csak megtűrte. A „legendás” éra még élő pszichoanalitikusai elkezdtek analizálni és képezni; egyes személyiségek körül – így Hermann Imre és a Bálint Mihály-tanítvány Liebermann Lucy körül – kisebb csoportok alakultak ki.

Én magam 1957-ben Hajdu Lillynél kezdtem az analízist, akihez három éven keresztül heti három alkalommal jártam. Hajdu Lilly 1957-ig az Országos Ideg- és Elmegyógyintézet igazgatónöje volt, ahol a húszas évek derekáig Hollós István, a

Búcsúm a sárga háztól írója is dolgozott. Hajdu Lilly feltételezhetően hithű tagja volt a kommunista pártnak (sok zsidó a kommunista ideológiát a faji diszkrimináció ellenszerének tekintette), különben nehezen érhetett volna el egy ilyen magas pozíciót. Feketébe öltözött, beteges, öreges, sovány, gondterhelt arcú asszonynak ismertem meg őt – arcképe ma is ott függ a dolgozószobámban. Nagyanyámra emlékeztetett, ő is hosszú fekete szoknyákban járt. Mindig az volt az érzésem, hogy felülről néz rám – tényleg magasabb volt, mint én, de ezt akkor is éreztem, ha mögöttem ült. Igazi matróna volt, sugárzott róla a méltóság. Analízisem tragikus módon ért véget: Hajdu Lilly öngyilkos lett. Rettenetes életet tudhatott maga mögött: férje, Gimes Miklós, aki szintén pszichoanalitikusnak készült, meghalt a munkaszolgálatban. Fia, ifj. Gimes Miklós, Nagy Imre munkatársa, az 1956-os forradalom mártírja lett, 1958-ban Kádár János kivégeztette. A kommunista Hajdu Lillyt bizonyára súlyosan érintette, hogy 1948-ban fel kellett hagynia foglalkozásával, be kellett zárnia analitikusi rendelőjét, és hogy a Párt 1956 után a fiát is megsemmisítette. Amikor kezelésemet megkezdte, nem volt már a Lipótmező igazgatója – fia politikai pere miatt nyugdíjba küldték. Ezek után a családások után újból kinyitotta analitikusi rendelőjét, amelyet 1948 után még egy évig titokban működtetett. Analízisem során több olyan eseményre derült fény, amit nem tudtunk feldolgozni: sosem tudtam igazán meggyászolni apámat, nem tudtam sem a halálát, sem a túlélő énem büntudatát feldolgozni. Visszatekintve arra a meggyőződésre jutottam, hogy Hajdu Lilly valószínűleg hasonló problémával küszködött. De ezzel a problémakörrel az akkori Magyarországon még amúgy sem foglalkoztak, éppoly kevésbé, mint a holokauszt traumájával; ennek feldolgozása és az ezzel kapcsolatos szakirodalom megjelenítése csak néhány éve folyik.

Hajdu Lilly öngyilkosságát akkor tudtam meg, amikor a rendelésére mentem. Csöngettem, de senki sem nyitott ajtót. Később azt mondták nekem, hogy gyógyszermérgezésben halt meg. Nem értesített, hogy ne jöjjek, nem búcsúzott el tőlem, „cserbenhagyott”. Olyan dühös voltam rá, hogy még a temetésére se mentem el. Nagy kétségbeesésemben Hermann Imréhez rohantam, és megkértem, hogy analizáljon, de nem volt rám azonnal ideje. Rajka Tibort ajánlotta, akinél továbbfolytattam az analízist, pontosabban előlről elkezdtem és be is fejeztem.

Hajdu Lilly bátorított arra, hogy csoportterápiával foglalkozzam. Ő adott a kezembe egy Amerikában megjelent, csoportpszichoterápiával foglalkozó könyvet Powdermakertől, és 1959-ben – analízisem második és harmadik évében – Magyarországon elsőként elkezdtem csoportos pszichoterápiát alkalmazni, először neurotikusokkal, majd egészséges szakmabeliekkel. Így lettem Magyarországon egyike a csoportpszichoterápia-mozgalom kezdeményezőinek és szervezőinek.

[...]

ARCHÍVUM

Ferenczi Sándor elfelejtett cikke elé

Gulyás Pál *Magyar írók élete és munkái* című nagy biobibliográfiai lexikonának Ferenczi-szócikkéből tudható, hogy Ferenczi Sándor több éven át dolgozott Az Ujságba, a Tisza István politikáját támogató (egyébként a maga nemében kitűnő) napilapba. Itteni munkássága nagyrészt még a Freuddal való együttműködése előtti időkből való, de bizonyos, így is érdemes lenne számbavenni ezeket a cikkeket. Most egyetlen, már a „fordulat” után keletkezett cikkét teszem közzé.

Ferenczi írása Az Ujság 1910. augusztus 20-i számában *A magyar orvosok és természetvizsgálók vándorgyűlése Miskolczon* címmel jelent meg. A cikk léte több szempontból is fontos, azon túl is, hogy ez már az „igazi” Ferenczi produkciója. Itt s most két szempontot emelnék ki. Az egyik a szülővároshoz való viszony – nyilvánvaló ugyanis, hogy Ferenczi azért vállalkozott a vándorgyűlés beharangozására, mert azt Miskolcon rendezték meg. A másik: ez a cikk is jelzi, ami más jelekből eddig is sejtető volt: Ferenczi, mint ezeknek a vándorgyűléseknek a résztvevője részese volt az orvosi közélet bizonyos nagy, kollektív akcióinak, egyszerre élve a tájékozódás, a kapcsolattartás és a szórakozás lehetőségeivel.

A miskolci kongresszus 1910. augusztus 21-23-án zajlott le. A vasárnapi napon kezdődő és kedden záruló rendezvényről Az Ujság két, aláírás nélkül megjelent tudósításban számolt be (*A miskolci vándorgyűlés*. 1910. aug. 22. 7-8., aug. 24. 5-6.). Mivel nagy valószínűséggel föltételezhető, hogy Ferenczi is a „kongresszisták” között volt, érdemes a program néhány elemét itt is rögzíteni – azokat, amelyeknek, mint minden résztvevő, Ferenczi is részese lehetett.

A kongresszus, amely e nemben már a 36. volt, vasárnap kezdődött el. „Miskolc városa ünnepi díszben fogadta azt a másfélszáz tudóst, aki a vándorgyűlésre odaérkezett; a város fel volt lobogózva, az Avason tűzijáték volt s az első nap tudományos munkáját megelőzőleg és követőleg a város és a megye előkelőségeinek részvételével kedélyes ismerkedési estét és hangulatos bankettet rendeztek” (1910. aug. 23. 7.). A vándorgyűlést Andrassy Gyula gróf elnök nyitotta meg, majd az ilyenkor szokásos üdvözlések, jelentések stb. következtek. Délután 4 órakor egy kétszáz vetített képes Miskolc-ismertetőt hallgattak meg a résztvevők (Tury Józseftől), majd a plenáris előadás következett: ekkor Moravcsik Ernő Emil „udvari tanácsos, egyetemi tanár” beszélt: „Általános áttekintést nyújtván az agy- és az idegrendszer működéséről, áttért a reflex, automatikus és az akarat befolyása alatt álló tudatos mozgási műveletek (cselekedetek)

ismertetésére.” Moravcsik előadása után „bankettre gyűltek a vándorgyűlés tagjai: majd pedig automobilkirándulás következett a gyönyörű fekvésű kies Lila-füredre (Hámorba), amelynek szépségével alig tudtak betelni a kongresszisták, akik meglátogatták Herman Ottót is pompás svájci lakában és élvezettel nézték a tudós kertészetét, maga faragta miniatűr vízimalmait, kertjeinek golyóit és egyéb szárnyasait.” „Késő estig a hámori hegyek közt maradtak a tudósok és természetvizsgálók. Azután az Avas tűzijátékát és kivilágosítását nézték meg nagy gyönyörűséggel; majd pedig az éttermek és kávéházak teltek meg mulató kongresszistákkal.”

Másnap, hétfőn szakosztályi keretekben zajlottak az előadások (orvostudományi, közegészségügyi, gyógyszerészeti és természettudományi szakosztály). Kedden ugyancsak szakosztályi keretekben folyt a munka. A keddi nap eseményeiből két mozzanat emelendő ki. Az egyik Fischer Ignác előadása – ez, tárgya révén, nyilván Ferenczit is érdekelte. Az előadásról Az Ujság viszonylag részletesen számolt be: „Önálló kórforma-e a moral insanity?« Fischer Ignác dr. rendelő ideg orvos, a budapesti törvényszék elmeorvos szakértője. Az újabb áramlat szerint, melynek erős hirdetője Bleueler, »a valódi moral insanity-nél intelligenciavarnak nem is kell előfordulni, szerinte a morális érzetek teljesen függetlenek az intelligencia fokától, a moral insanityben szenvedők születésüknél fogva erkölcsileg defektuózusak, anélkül, hogy intelligencia-zavart mutatnának«. Ezen felfogáshoz csatlakoztak Gaup, Delbrun s mások. Longard koncedálja, hogy némi szellemi gyengülés észlelhető, de a kórkép kiemelkedő tünete – s erre helyezi a súlypontot – a morális defektuozitás. Gyakorlati szempontból egyezik felfogása Bleulerével. Ezen kórforma egészen sajátos, mindig azonos s határozottan jellegző vonásokat egyesít magában, melyek már kora ifjúságtól mutatkoznak s lefolyásukban semmiféle progresszivitást nem tüntetnek fel. (1910. aug. 24. 5.) A másik mozzanat, amely figyelmet érdemel: a harmadik napon az úgynevezett „szociológusok” is szerepet kaptak. Szende Pál *Az osztályok szociológiája*, Rónai Zoltán *Természet és társadalom*, Zigány Zoltán pedig *Természettudomány és szociológia a magyar közoktatásiügyben* címmel adott elő.

Magáról a cikkről itt nem szükséges külön szólni. (Az „ázsiaiáság” vádjának elutasítása mindenesetre érdekes, e „vád” egyik leghatásosabb képviselője ugyanis Ady volt – elutasítója pedig a Tisza-követők tábora.) A közlésről is csak annyit, hogy Az Ujság helyesírási gyakorlatát (úgynevezett rövid ortográfia, a *cz* betűkapcsolat érvényesítése, stb.) itt fölösleges lenne reprodukálni – ezek csak zavarnák az olvasást. A szöveget tehát úgynevezett helyesírási korszerűsítéssel adom.

Lengyel András

A magyar orvosok és természetvizsgálók vándorgyűlése Miskolcon

„A tudományos társulatok, klubok, gyülekezetek és tudom is én mi néven nevezett egyesületek, ha pénzre tesznek szert, nagy expedíciókat rendeznek más világ-részekbe, a legközelebb eső vidékek pedig, saját hazánk vidékei, valóban titokzatos lepelbe maradnak burkolva.” Rudolf trónörökösnek ezt a nagyon igaz mondását választotta volt néhai Chyzer Kornél azon húsz év előtt megjelent munkálatának jelszavául, amelyben a magyar orvosok és természetvizsgálók vándorgyűléseinek első ötven évéről számolt be.

A napokban hagyta el a sajtót a vándorgyűlések történetének újabb, húsz évre visszapillantó kötete, melyhez Chyzer már csak az adatokat gyűjthette egybe, megírásának feladata azonban, melyben a halál Chyzer megakadályozta, hű munkatársaira: *Schächter*, *Prochnov*, *Lakits* és *Kerekes* doktorokra hárult.*

Aki átlapozza a vándorgyűlések történetének ezen újabb fejezeteit, meggyőződhet róla, hogy ez az intézmény hű maradván kezdeményezőinek jelszavához, az orvosi és természettudományok gyakorlati és elméleti művelésén kívül buzgón folytatta Magyarország vidékeinek tanulmányozását is és sok, következményeiben nagy horderejű kulturális mozgalom megindítójává lett.

Úgy látszik, lejárt a kora a „külföldieskedésnek”. A közlekedési eszközök kényelmessége és olcsósága mellett nem imponál többé senkinek az olyan ember, kinek egyedüli érdeme az, hogy világot látott. Ellenben tiszteletet és elismerést aratnak azok a széles látkörű férfiak, kik saját hazájuk felfedezésére szerveznek expedíciókat és ott igyekeznek *irtani a dudvát* és előmozdítani a művelődést és a közegészségügyet.

Nem szabad azonban felülni azoknak a pesszimizisztikus híradásoknak sem, melyek Magyarország vidékeiről szólva folyton csak Ázsiát, kulturális pusztaságot és vadont emlegetnek. Az ilyen megítélés egyoldalú. Igaz, igen sok a baj és kezdetlegesség mindenütt. De élnek mindenütt elszórva a művelődésnek – bár sokszor kolostorszerű izoláltságban – dolgozó munkásai és a vándorgyűléseknek sikerült is ezeket mindenütt megszólaltatni, a kulturális munkában való kitartásra buzdítani.

* A magyar orvosok és természetvizsgálók vándorgyűléseinek története 1890—1910. Írták Schacter Miksa dr., Lakits Ferenc dr., Prochnov József dr. és Kerekes Pál dr. 1910.

Nagy érdemeket szerez a vándorgyűlés vezetősége azon a réven is, hogy Magyarország természeti kincsekben, gyógyforrásokban, gyönyörű tájakban gazdag vidékeire elvezeti az ország orvosait és természetvizsgálóit, kiknek figyelme nem ritkán éppen e gyűlések révén terelődött rá a gazdasági fellendülés ezen jelentékeny tényezőire.

Utoljára hagytam, bár talán először kellett volna róla beszélnem, azt a gazdag tárgysorozatot, amely a vándorgyűlések orvosi, természettudományi és szociológiai szakosztályain szőnyegre kerül. E tárgyalásoknak egy része tisztán szakszerű, egy másik sorozata azonban népszerű előadások és demonstrációk útján a nagyközönség számára is hozzáférhetővé teszi a tudományos kutatás eredményeit.

Ezúttal Miskolc város közönsége látja vendégül a magyar orvosokat és természetvizsgálókat, kiknek gyűlésén *Andrássy* Gyula gróf fog elnökölni. Reméljük, hogy a Felvidék avasalji metropólisa, mely az iparnak és kereskedelemnek amúgy is egyik gócpontja, kellemes hajlékot fog nyújtani a tudományosság képviselőinek is.

Ferenczi Sándor dr.

E számunk szerzői

Tarnay László, tanszékvezető egyetemi docens, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Filmtudományi és Vizuális Kultúra tanszék. 7624 Pécs, Ifjúság útja 6.
E-mail: tarnay@tpe.hu

Dragon Zoltán a Szegedi Tudományegyetem Amerikanisztika tanszékének oktatója. Az AMERICANA - E-Journal of American Studies in Hungary folyóirat és az AMERICANA eBooks alapító szerkesztője, valamint a Digitális Kultúra és Elméletek Kutatócsoport vezetője. Webhely: www.dragonweb.hu
E-mail: dragon@ieas-szeged.hu

Kiss Boglárka, PhD-hallgató, Debreceni Egyetem, Irodalomtudományok Doktori Iskola, E-mail: kissbog@gmail.com

Győri Zsolt angol és filozófia szakos bölcész, 2007-ben szerzett Phd fokozatot a Debreceni Egyetem, Angol-Amerikai Intézet hallgatójaként.
E-mail: gyorizs@yahoo.co.uk

Varga Zoltán filmelmélet és filmtörténet, illetve magyar nyelv és irodalom szakos bölcész, 2012-ben szerzett PhD fokozatot a Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Program hallgatójaként. E-mail: frankgalvin@freemail.hu

Lengyel András, irodalomtörténész, Móra Ferenc Múzeum (Fekete-ház), Szeged.
E-mail: lengyel.andras@hotmail.com

English Summaries

The main focus of our present issue is the relationship between psychoanalysis, mass culture and the new media. The issue is edited by KATALIN BÁLINT and ZSOLT KELEMEN, and introduced by the first editor.

In the **MAJOR ARTICLES** section we publish the following contributions:

LÁSZLÓ TARNAY, **Identification, Split Identity and the New Media**

The paper addresses the current change in the perception of the new digital media. It argues that new media undermine the fundamental claim of psychoanalytic film theory that film viewing – reducible in its essence to the Lacanian mirror stage – is based on a special – identity – relation between the camera and the eye with the voyeuristic camera often treated as a key example. New media, however, call for a completely different attitude and trigger a far more interactive reaction from the user or viewer. With an emphasis on viewer's interactivity and subjective camera new media not only obscure the psychoanalytic play of identification in film viewing but render the perception of moving images devoid of ethical meaning. The elimination of ethical concern from viewing is revealed by means of a phenomenological approach.

ZOLTÁN DRAGON, **'You're not just Watching, Like in the Cinema': The Problems of the Spectator Subject in the Light of New Media**

With the rise of the digital computer and new media the teachings and insights on spectatorship advocated mostly by psychoanalytic, post-structuralist theoretical models are becoming more and more problematic – be it Christian Metz's thoughts or suture theory, not to mention the trend in film theory once referred to as "Lacanian." The operating principles of new media and mobile technology tear down the walls of cinemas, thus augmenting diegeses and reformulating the logic of representation. What happens to the spectator? What does s/he see, where, and how? What happens when cinema appears on the streets, augmenting the blunt reality of the spectator subject with the help of the digital interface? What happens if film, outside of its fictive, diegetic space, comes to be layered on the physical environment of our reality based on geo-registered data? What kind of a spectator is the one that takes a walk or roams while consuming moving

images? What kind of a space is the one in which the filmic diegesis gets formed, nurtured by data pinned and tagged on online mapping applications or if it eventually becomes a locative media event? What kind of a reception is that which can only be experienced via a diegesis construed through the performative cartography (Nanna Verhoeff) of the subject? This paper intends to locate possible answers for these questions, induced by the characteristic features of new media, by relying mainly on Lacanian psychoanalytic theory (Slavoj Žižek, André Nusselder), thus augmenting the definitions and positions of the spectator subject.

BOGLÁRKA KISS, *Bad Romance*: Abjection and Cyborg Identity in Lady Gaga's Artistry

My analysis focuses on Lady Gaga's strategies of embodying the Kristevan notion of abjection and Haraway's concept of the cyborg. Although those phenomena that can be regarded as (metaphorical) abjects are present on a thematic level in Lady Gaga's lyrics, such as being expelled from society or transgressing various boundaries, according to Hanjo Berressem's differentiation these can only be understood as faux abjects. Berressem claims that the real abject is always a material one, since Kristeva emphatically links abjection to corporeality – in my understanding that is why Lady Gaga's infamous performances, costumes and music videos are significant, because through these she can relegate these problems into the domain of the real abject. Through Haraway's notion of the cyborg I demonstrate how Lady Gaga fuses organic and mechanical imagery and how this phenomenon relates to abjection.

ZSOLT GYŐRI, *The Shining* Revisited

My paper offers a comparative reading of Stephen King's *The Shining* and Stanley Kubrick's film by the same title focusing on how these rely on and approach key concepts of psychoanalysis. While drawing up elements of Jack Torrance's pathological mental state, King adopts generic strategies of family melodramas which always concentrate on Oedipalized relations between characters. In my understanding Kubrick breaks both with the reality principle of the classical paradigm of narration and the technique of psychological characterisation. Contextualized within the contemporary identity crisis Jack is portrayed as someone fully embracing the despair of disintegrating subjecthood. In the second part of my essay – relying on Deleuze-Guattarian concepts of striated and smooth space – I examine Jack's subjectless existence, his liminal (and markedly non-Oedipalized) self-experience which alienates him from family, everyday functionality and the sphere of action. In my reading the physical space of the hotel, the textual space of the manuscript and the visual space of the film image/photograph come to articulate the liminal nature of Jack's sense of identity and reality.

ZOLTÁN VARGA, The Motif of the Psychoanalytic Therapy in Alfred Hitchcock's Psycho-thrillers

The essay delineates the main tendencies of how psychoanalysis appeared in one of the most popular film genres, the psycho-thriller. To examine the topic, it is essential to define the psycho-thriller, especially because psychoanalytic concepts (for example the Oedipus complex, and voyeurism) play quite important roles in the genre as a whole. The essay focuses on Alfred Hitchcock's psycho-thrillers which are connected with the psychoanalytic therapy explicitly, and use it as a recurring motif. We can find the combination of psychoanalytic therapy and crime fiction in films such as *Spellbound*, *Vertigo*, and *Marnie*. However, while *Spellbound* and *Marnie* consider the psychoanalytic therapy as a successful process, *Vertigo* introduces a much more skeptical approach to the psychoanalytic therapy: this film treats it as a somehow dangerous method, because on the one hand the psychoanalytic therapy becomes the part of the villain's conspiracy, and on the other hand, it liberates the darkest side of the main character's psyche.

In the **ARCHIVES** section we publish, as commemoration, excerpts from GYÖRGY HIDAS's (1925-2012) autobiography originally appeared in 1994 in a German volume (L. M. Hermanns [ed.], *Psychoanalyse in Selbstdarstellungen*, edition diskord, Tübingen). In this section we also publish, with ANDRÁS LENGYEL's introduction, a forgotten 1910 article by SÁNDOR FERENCZI, a newspaper report on the meeting of the Hungarian physicians and natural scientists held in his native town Miskolc.

Contents

Introduction (*Katalin Bálint*) 3

MAJOR ARTICLES

László Tarnay: Identification, Split Identity and the New Media 5

Zoltán Dragon: 'You're not just Watching, Like in the Cinema':
The Problems of the Spectator Subject in the Light of New Media 25

Boglárka Kiss: Bad Romance: Abjection and Cyborg Identity
in Lady Gaga's Artistry 39

Zsolt Győri: The Shining Revisited 47

Zoltán Varga: The Motif of the Psychoanalytic Therapy in
Alfred Hitchcock's Psycho-thrillers 71

ARCHIVES

György Hidas: Autobiography (1994) 85

András Lengyel: Introduction, a forgotten 1910 article
by Sándor Ferenczi 97

Sándor Ferenczi: Report on the meeting of
the Hungarian physicians and natural scientists in Miskolc 99

ENGLISH SUMMARIES 101

Ára: 800,— Ft

TARTALOM

BEVEZETŐ <i>(Bálint Katalin)</i> 3	<i>Varga Zoltán:</i> A pszichoanalitikus terápia motívuma Alfred Hitchcock pszichothrillereiben..... 71
TANULMÁNYOK	ARCHÍVUM
<i>Tarnay László:</i> Azonosulás, hasadásesemény és az új médiumok..... 5	<i>Hidas György:</i> Egy pszichoanalitikus életrajza (<i>Részletek</i>) 85
<i>Dragon Zoltán:</i> Nem csak nézel, mint a moziban: a nézői szubjektum problematikája az újmédia tükrében..... 25	Ferenczi Sándor elfelejtett cikke elé (<i>Lengyel András</i>)..... 97
<i>Kiss Boglárka:</i> Bad Romance: abjekció és kiborg-identitás Lady Gaga művészetében..... 39	<i>Ferenczi Sándor:</i> A magyar orvosok és természetvizsgálók vándorgyűlése Miskolcon (1910)..... 99
<i>Győri Zsolt:</i> A Ragyogás kétszer 47	ENGLISH SUMMARIES 101 CONTENTS 108

E számunk megjelenését
támogatásukkal segítették:



Nemzeti
Kulturális
Alap



Imago International
London

A „Budapest Bank Budapestért” Alapítvány
Anonim támogatóink jövedelemadójuk 1%-ával