

Laura Marcus

Álom és kinematografikus tudat

Szerző

Laura Marcus a University of Sussex angol tanszékének docense, alapítója a Sussex's Center for Modernist Studies intézetnek. Kutatási területei: irodalom- és kultúraelmélet, filmelmélet, a 19. és a 20. századi regény, modernizmus, a női írás és a feminista elméletek, pszichoanalízis és szexológia. Ezekben a témakörökben számos publikációja jelent meg: szerzője az *Auto/biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice* (1994) és *Virginia Woolf* (1997) könyveknek, szerkesztője a következő köteteknek: *Sigmund Freud's The Interpretation of Dreams: New Interdisciplinary Essays* (1999) és *Close-up 1927-1933: Cinema and Modernism* (1998), *Modernity, Culture and "the Jew"* (1998).

E-mail: L.Marcus@sussex.ac.uk

Álom és kinematografikus tudat

1895 sorsdöntő év a pszichoanalízis és a filmművészet történetében: július 24-én álmodta Freud az Irma-álmot, az *Álomfejtés* mintaértékű darabját. „El tudod képzelni – kérdezi Freud Wilhelm Fliess-től levelében, melyben egy későbbi Bellevue-i látogatást mesél el abban a házban, ahol az álmot látta -, hogy egy nap ezen a házon egy márványablakon ez lesz olvasható:

1895. július 24-én ebben a házban

az álmok titka

feltárult Dr. Sigm Freud előtt?” (Masson 1985, 417)

1895 szeptembere és októbere folyamán Freud a befejezetlenül maradt *Egy tudományos pszichológia tervezete* című munkáján dolgozik, mely – ahogyan James Strachey az *Álomfejtéshez* írt szerkesztői előszavában megjegyzi – az álmok koherens elméletének első változatát nyújtó részeket tartalmaz (SE 4, xv). Az *Álomfejtés*, Freud saját állítása szerint, „minden lényeges részével már 1896-ban készen volt” (Freud, 1989, 101). [1]

A Lumière fivérek által megalkotott kinematográf első nyilvános vetítésére (Párizsban a Société d'Encouragement de l'Industrie Nationale előtt) 1895. március 22-én került sor, amikor a fotográfia területén végbement fejlődés példaként levetítették a *Munkások kijövetele a Lumière üzemből Lyonban* című filmjüket. Az azonnali siker váratlan volt. A film egyszerre a legközvetlenebb korai híradó-film és a történelmi reflexivitás komplex aktusa: a Lumière édesapa fényképlemez gyárának munkásai belenéznek a kamerába, amely éppen a nézés aktusát alakította át, és fordította az állóképet mozgóvá. George Mélièsnek az álom és a film kapcsolatát közvetlenül kihasználó trükk-filmjei nem sokkal ezután jelentek meg.

A pszichoanalízis és a filmművészet tehát kéz a kézben bukkant fel a tizenkilencedik század végén: a fantázia, az álom, a virtuális valóság és a 'fedőemlékek' [*screen memory*] ikertudományaként vagy technológiájaként. A következő évszázadban hatalmas méretű szakirodalom vizsgálja a két terület közötti komplex történelmi és konceptuális összefüggést. Ennek részeként, elsősorban a film nézőjét állítva a középpontba, a pszichoanalitikus filmelmélet kiszélesítette Freud írásainak hatókörét a fetisizmus, a femininitás, a fantázia, a 'szkopofília' tárgyában. Az álmok és az álomelmélet mindazonáltal megőrizte kitüntetett szerepét a pszichoanalízis és filmművészet 'párhuzamos történetében', mint ahogyan az álmoknak is kitüntetett szerepük van a pszichoanalízisen belül.

Gyakorló pszichoanalitikusok és elméleti szakemberek a film és az álom közötti összefüggést a tudattalan folyamatok megértésében tartották meggyőzőnek, míg a filozófusok ezt a kapcsolatot a tudat működéseinek, valamint az álmok és a filmművészet tér és idő dimenzióinak vizsgálatában használták fel. A huszadik század első évtizedeitől a kultúrkritikusok [*cultural commentators*] felfedezték a filmek narratív struktúrájában rejlő 'vágy-teljesítés' elsődlegességét, amely megegyezik az álmokban és a nappali álmodozásokban betöltött funkciójával. A filmművészet mint 'álom-gyár' korai elnevezés. A filmkészítők számára az álmok és különböző álomszerű állapotok kezdettől fogva a film ontológiájának lényegi részét képezték: míg a filmen belüli 'álom-szekvenciák' lehatároltnak tűnhetnek, valójában soha nem szakadnak ki teljesen az őket tartalmazó film teréből. Emellett gyakori vélemény, hogy éppen azért nézünk filmeket, mert álmod(oz)ók vagyunk: Hugo von Hoffmannsthal szerint film-nézéskor „az álmok álmodójának ösztönéhez hasonló, titkos ösztön nyer kielégülést” (Hoffmannsthal 1923, 179). Máshol arra való utalást találunk, hogy a film bizonyos értelemben helyettesíti az álmot a 20. században, vagyis azért tudjuk, hogyan nézzünk filmeket, mert a múltban álmod(oz)ók voltunk.

A filmi és az álombeli univerzumból alkotott, ezekhez hasonló elképzelések a két világ teljes megfelelését feltételezik. Holott a filmmel és az álommal kapcsolatos felfokozott érdeklődés legalább olyan gyakran irányul arra, hogy a köztük lévő viszonyrendszert egyfajta határon, közbön helyezték el: az alvás és ébrenlét; belső és külső; vizuális és verbális; statikus és mozgó; valóság és látszat között. Tanulmányomban részben éppen ezeket a határokat és küszöböket vizsgálom

A 'mozi' ['Kino'] és a 'film' nem szerepel Freud elméleti munkáiban – sem témaként, sem analógiaként nem jelenik meg a *Standard Edition*ben, ^[2] holott találhatunk utalásokat a fotográfiára, más optikai eljárásokra és látási eszközökre – beleértve a mikroszkópot és a teleszkópot is – a tudat működéseinek és a tudattalan analógiáiként felvonultatva. Ennek ellenpontjaként Freud kortársa, Henri Bergson a „kinematográfiát” és a „kinematográfiát” az elméről és a valóságról alkotott elméletének középpontjába helyezte, még akkor is, ha kétségeit fejezte ki a filmmel (aminek a 'mozgása' bizonyos értelemben illuzórikus, az idő folyamatos áramlásának ábrázolása helyett mechanikusan tagolja diszkrét és identikus egységekre) mint az idő és mozgás megfelelő analógiájával kapcsolatban: „mert egymás mellé rakott nyugalmak mozgással nem érnek fel soha” (Bergson 1987, 283). ^[3] Néhány filmelméleti szakember – a huszadik század elejéről és végéről egyaránt – amellet érvel, hogy Bergson időre és tudatra vonatkozó értelmezései – ambivalenciája, esetenként a filmmel szembeni ellenséges magatartása ellenére – végeredményben a filmhez kapcsolódnak, és írásai – attól függetlenül, hogy nyíltan tárgyalják-e a kinematografikus kérdését – a filozófia és filmművészet alapszövegei. ^[4] Érdemes megjegyezni, hogy a kinematografikus Bergson által használt modelljei elsősorban a késő tizenkilencedik és a kora huszadik század filmet megelőző kísérleteire (Etienne-Jules Marey 'kronofotográfiájával' kezdődően, mely a mozgás megjelenítését és elemzését vizsgálta) támaszkodtak, és nem a későbbi narratív filmművészetre. ^[5]

Freudnak a filmművészet kérdésével kapcsolatos hallgatása mögött a gondolkodás és a tudat 'modernizációjával' vagy elgépiesedésével szembeni ellenállása húzódhat meg. Ahogyan később rámutatott, Freud, különösen *A kísértetiesről* szóló tanulmányában (1919), a 'kísérteties' és különböző megnyilvánulási formáit nem 'az újszerűvel és ismeretlennel' – mely magában foglalhatja a látás/látvány és animáció új technológiáit is – kapcsolja össze, hanem határozottan az archaikushoz és a mindig is ismerthez köti azt. A fotográfia mint a tudattalan élet analógiájának felhasználása, ahogyan azt Francis Galton 'kompozit fotójával' tette az álommunkabeli 'sűrítés' illusztrálásakor, ám ugyanakkor hallgatása a filmművészet kérdésében Freud részéről a tizenkilencedik századbeli gondolkodásra valló magatartást feltételez, mely a huszadik század bizonyos felfedezéseivel szemben ellenállást tanúsít. Az *Álomfejtés*ben regresszióként megjelenített vizualitás elsődlegességével szembeni ambivalencia is hozzájárulhatott ehhez, melyet a jelentésadás és a kultúra számára csak a másodlagos átdolgozás, a narráció és értelmezés elsősorban verbális és textuális munkája tesz hozzáférhetővé. Hasznosnak látszik összevetni a freudi megközelítést Bergsonnak az álmokról szóló tanulmányával (1901-ben Franciaországban jelent meg, angol változata 1914-ben). Találunk hasonlóságokat például a bevéseődések és az álom-élet kifürkészhetetlen rejtélyeinek hangsúlyozásában, mely utóbbi mindkét gondolkodót a pszichikai kutatások birodalmához és a telepátiához vezette. Bergson azonban Freudhoz képest sokkal nyíltabban érdeklődik az álmok olyan hallucinatorikus és vizuális aspektusai iránt, mint például a hypnagogia jelensége és a fantazmagória (Bergson, 1914). Ez az érdeklődés pedig abba az irányba tereli, hogy a humán szubjektivitást egyszerre mint a képek univerzumából létrejövő és azokkal összevegyülő dolgot értse meg.

Havelock Ellis felfogása a vizuális küzdőtérrel *The World of Dreams* című könyvében (Az álmok világa) szintén határozottan ellentétbe állítható Freud szemléletével. Ellis (1911) szerint „A leggyakoribb típusú álom nagyrésztben kép, azonban mindig egy élő, mozgó kép, bármennyire is élettelenek voltak az álomban megjelenő tárgyak a való életben.” A hipnagogikus állapottól – „az alváshoz és az álmokhoz vezető előcsarnoktól” (Ellis, 1911, 32) – ámulatba ejtve tárgyalja azokat a módokat, melyekben ezek a képek átlépi az álom és ébrenlét közötti küszöböt. A mozgóképet esetenként a kaleidoszkóppal állították párhuzamba, egy olyan eszközzel, amely az alvó tudat áramának megújulását reprezentálja. A baudelaire-i *flâneur*-képet visszhangozva, mely „egy tudattal rendelkező kaleidoszkóp”, Ellis ezt írja: „ha a kaleidoszkóp tudatossággal rendelkezne, azt kéne mondanunk, hogy minden egyes kép a megelőző mintából következik – de mégis határozottan újszerű”. Máshol Ellis a laterna magicát találja még inkább megfelelő analógiának:

A kinematográf mozgása valójában aligha felel meg a heterogén képek összeolvadásának, melyek az álombeli látványt jellemzik. Az álmaink olyanok, mint a szertefoszló képek, melyekben az áttűnés folyamata, történjen gyorsan vagy lassan, mindig megszakítatlan. (Ellis, 1911, 36)

Ez az egyetlen utalás a *The World of Dreams*-ben a kinematográfiára, amelyet meglepő módon Ellis a számos optikai eszköz és látványosság egyikeként említ, azonban nemcsak, hogy nem különbözteti meg elődeitől, hanem azok közé sorolja, melyek nem képesek a képeket egymásba

olvasztani és átúsztatni. Freud talán nem, vagy nem pusztán modernitása és a már ismerthez fűződő kapcsolatának hiánya miatt mellőzte a filmművészetet, hanem a kaleidoszkóphoz hasonló játékokkal való összefüggése miatt is, melyek – Freud által az *Álomfejtés* első fejezetében kritizált 19. századi kommentátorok számára – nem a különböző mintázatokat jelentették (ellentétben Ellisszel), hanem egy rend nélküli, kaotikus vizuális birodalmat – éppen azt a vádat jelenítették meg, amely alól Freud igyekezett felszabadítani az álmokat.

A 'film' hiánya Freud munkáiban – melynek következtében az a kevés utalás, mely más műfajú írásaiban illetve a róla szóló életrajzi irodalomban található, kiemelkedő jelentőségre tesz szert – nem csökkenti a pszichoanalízis és a filmművészet közötti sokrétű kapcsolatra vonatkozó észrevétel értékét. Ernest Jones *Simund Freud élete és munkássága* (1955) című könyvének második kötetében beszámol egy 1909-es, new york-i moziban tett látogatásról:

...együtt vacsoráztunk a Hammerstein tetőteraszán, azután moziba mentünk, és megnéztünk egy korabeli kezdetleges filmet – rengeteg vad üldözési jelenet volt benne. Ferenczi a maga fiatalos módján roppant izgult a filmen, Freud azonban csak csendesesen derült. Egyébként mindketten ekkor láttak életükben először filmet. (Jones, 1973, 352-53)

Stephen Heath amellett érvel, hogyha Jones-nak igaza van abban, hogy ez volt Freud első találkozása a mozival, az még inkább aláhúzza érdeklődésének hiányát: ugyanis körülbelül 80 mozi volt Bécsben akkoriban (Heath 1999, 25). Valójában, Freudnak egy 1907 szeptemberében Rómából családjához írt levele (megjelent Freud leveleinek Ernst Freud-féle kiadásában, egy ettől eltérő angol fordításban pedig Jones Freud-életrajzában; Jones 1955, 40-41, bár Jones maga nem utal az ellentmondásra) korábbi, sokkal részletesebb és elismerőbb beszámolót nyújt a filmnézésről, amikor egy szabadtéri diaposzítív-vetítést ír le a Piazza Colonnán:

Ezek tulajdonképpen reklámok, de a közönség ámulatba ejtésére tájképekkel vegyítve, kongói négerekről, gleccserhez vezető utakról, stb. De ha ez még nem lenne elég, unaloműzőként rövid mozgóképes előadásokat ékelnek be azoknak az idősebb gyerekeknek a kedvéért (édesapád is köztük van), akik csendben szenvednek a reklámok és monoton fényképek alatt. Azonban elég fukarul osztják ezt a csemegét, úgyhogy ugyanazt a dolgot kellett megnéznem újra és újra. Mikor már éppen megfordulok, hogy induljak, bizonyos izgatottságot érzek a nézőtömegben, ami engem is arra késztet, hogy újra odanézzek, és persze egy új előadás kezdődött, szóval maradok. Este 9 óráig az idő nagy részében le vagyok nyűgözve, de utána túl magányosnak kezdem érezni magam a tömegben, úgyhogy visszatérek a szobámba, hogy mindannyiotoknak írok. (Freud, 1975, 261)

Ahogy Jonathan Crary legfrissebb, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture* (Crary, 1999) (*Az észlelés felfüggesztései: figyelem, látvány és modern kultúra*) című munkájának végén megjegyzi: Freud nem mond semmit a mozgóképes előadások tartalmáról. A látvány(osság) lenyűgöző természete éppen saját láthatóságának bemutatásában rejlik, melyet a filmi befogadás

korai történetében történelmi pillanatként kell számon tartanunk. Hozzátenném ehhez, hogy Freud beszámolója érdekes módon az 'újránéz(és)' kifejezése és fogalma köré szerveződik, ami önmagában is sokszorozva jelenik meg: ismétlésként (ugyanazt a dolgot nézni újra és újra), visszatérésként (visszahívva, hogy újra megnézzék) és megújulásként (az újránézés mint máshogy látás). Crary számára Freud beszámolója egy specifikusan modernizált, urbánus látásmódot nyújt arról, ahogyan külföldi országokról készült reklámok és képek az ősi város felszínének és épületeinek turisztikai látványosságaként szerepelnek.

Freud élénk leírása ellentmond annak a nézetnek, mely szerint ellenséges volt a filmművészettel szemben, amikor éppen nem közömbösnek mutatkozott iránta. Mindazonáltal nem található explicit utalás arra, hogy a filmes látványban a pszichikus élet analógiáját látta volna, sem pedig arra, hogy a római vakáció alatt szerzett élményét elméleti reflexió tárgyává kívánta volna tenni. Ezzel ellentétes Lou Andreas-Salomé 1913. február 15-i naplóbejegyzése, melyben a mozi iránti rajongását és a filmekhez, illetve a pszichikus élethez kapcsolódó gondolatait is leírja:

Egy pár pusztán pszichológiai észrevétel megérdemli, hogy bekerüljön aközé a sok dolog közé, amit az esztétikai bírálat ezen Hamupipőkéjének védelmében mondható.

Mindenképp számításba kell venni azt a tényt, hogy egyedül a film technikája engedi meg a gyors sorozatokat, ami közelít a saját képzeleti képességünkhöz; még az is kijelenthető, hogy utánozza annak szeszélyes természetét... A második észrevétel ahhoz a tényhez kapcsolódik, hogy habár a legfelszínesebb élvezetet érinti, a formák, képek és benyomások különlegesen bőséges választékával találkozunk... Itt Bécsben Tausk vitt el engem moziba a munka, fáradtság és időhiány ellenére. (Andreas-Salomé, 1987, 101)

Andreas-Salomé teremti meg a döntő kapcsolatot filmművészet és tudat között, melyet részletesen a pszichológus, Hugo Münsterberg vizsgált, az egyik legkorábbi filmesztétikai mű, *A film: Pszichológiai tanulmány (The Film: A Psychological Study)* (1916) című munka szerzőjeként. Szerinte a film „olyan árnyalatokban tárja fel belső világunkat, elménk játékát, melyek mentális állapotainkhoz hasonlóan lebegnek és elröppennek” (Münsterberg 1970, 72). „A külvilág elvesztette hatalmas súlyát, megszabadult a tér, idő és okozat összefüggéseitől, és tudatunk alakját öltötte magára”, – írja Münsterberg. [6]Posztkantianus esztétikája nem csupán összekapcsolja a filmművészetet a tudattal, hanem (Andreas-Saloméhoz hasonlóan) a baudelaire-i nagyvárosi modernitásnak megfelelően ábrázolt modernizált tudat tükrévé teszi, melyben – a tudat ajándékeként az érzékelhető világ számára – az „elröppenő, áthaladó külső szuggesztio” csak „a mentális működésünkön” keresztül tölthető meg mélységgel és teljességgel. A flashbacket „az emlékezés mentális aktusához”, a közelképet pedig „a figyelem mentális tevékenységéhez” kötve Münsterberg ezt írja: „Olyan, mintha maga a külső világ figyelmünk csapongó váltásai vagy átsuhanó emlékképei szerint formálódna” (41).

Freud nem érintette azt a kérdést, hogy a film mennyiben képes belső életünket feltárni. Nyíltan beszélt azonban arról a problémáról, hogy a filmet a pszichoanalitikus elmélet ábrázolásának egyik módjaként használják. A legkritikusabb pillanat 1925-ben következett be, amikor Karl

Abraham megírta Freudnak, hogy az Ufa (*Universum Film Aktiengesellschaft*) egyik rendezője (Eric Neumann) a pszichoanalízis koncepcióit bemutató film ötletével kereste meg. A köztük zajló levélváltások Abraham egyre növekvő lelkesedését mutatják a projekt iránt, Freud folyamatos ellenállásától kísérve:

Fő ellenvetésem továbbra is az, hogy nem hiszem, hogy elvont fogalmaink kielégítő, plasztikus ábrázolása egyáltalán lehetséges. Nem szeretnénk beleegyezésünket adni semmilyen unalmas dologhoz. Mr Goldwyn mindenestre elég okos volt ahhoz, hogy tárgyunknak ahhoz az aspektusához ragaszkodjon, ami plasztikusan nagyon jól megjeleníthető, vagyis a szerelemhez. Az általam említett apró példa, az elfojtás ábrázolása Worcester-hasonlatom segítségével [utalás a támadó analógiájára az elfojtás és az ellenállás illusztrálásában], inkább abszurd, mint tanulságos hatást keltene. (Abraham és Freud, 1964, 80)

Freud úgy érezhette, hogy *Bevezetés a pszichoanalízisbe* címmel tartott előadásában már megfelelő mértékben élt a pszichoanalitikus absztrakciók párhuzamaival és színpadi példáival: filmes analógiák alkalmazása így csupán ezeknek, és nem az illusztrálandó fogalmaknak a további bizonyítása lett volna. A film ennek ellenére G. W. Pabst rendezésében elkészült *Egy lélek titkai* címmel. Abraham és Hanns Sachs tanácsadóként működtek közre benne, és Sachs írta a filmet kísérő rövid kiadványt, melyben néhány ábrázolt pszichoanalitikus fogalmat magyarázott meg.

Sachs 1904-ben találkozott a pszichoanalízissel az *Álomfejtés* elolvasásakor. Otthagyt a kibontakozóban levő jogi karrierjét, és Freud követője lett, kezdetben írói és szerkesztői feladatokat látott el, majd 1920-tól kiképző analitikusként dolgozott. Az *Álomfejtés* kulcsfontosságú szöveg maradt számára csakúgy, mint Freud 1908-as tanulmánya, *A költő és a fantáziaműködés*. Lenyűgözve a pszichoanalízisnek a kreatív folyamat és a műalkotások befogadásában való alkalmazási lehetőségeitől, valamint a műalkotás 'kollektív álmodozásként' való felfogásától, Sachs a 'nappali álmodozás általános jegyeit' vizsgálta, mely központi jelentőségűvé vált a késői 1920-as és a korai 1930-as években, a *Close up*^[7] című filmes folyóiratnak írt vonatkozó témájú tanulmányaiban. *Film psychology* (Filmszichológia) címmel írt tanulmányában Sachs (1928) újra elővette a tudatos és tudattalan ismeretek közti kapcsolat kérdését az álommal és a filmmel összefüggésben, felvetve, hogy a film-munka nem csupán az álommunka analógiájaként jelenhet meg, hanem ellentétéként is. Míg az álom a cenzúra kiiktatásának egyik módjaként álruhába öltözteti a tudattalan kívánságokat és vágyakat, a film feltárja azokat. Ebben az értelemben azt mondhatjuk, hogy a film – felszabadító képességével – közelebb áll az álomértelmezéshez, mint magához az álomhoz.

Az *Egy lélek titkai*hoz készült kísérőfüzet részletesen leírja a film cselekményét olyan központi freudi fogalmak illusztrációjaként, mint az elfojtás, a szublimáció, a helyettesítés, a sűrítés (Sachs, 1926). Lényegében nem található benne elemzés olyan szempontokról, melyek alapján a filmes médium működése párhuzamba állítható lenne a pszichés apparátussal; a film úgy tűnik, ezen a ponton Sachs számára pusztán illusztrációként szolgál, bár az álom-jeleneteiben használt

eljárásokat, mint például a képek egymásra vetítése és a leblende más kortársai szívesen alkalmazták az álom-munka folyamataira. Bizonyos értelemben így a kísérő füzet a filmművészet semlegesítésére, vagy legalábbis instrumentalizálására szolgál.

Sachs az *Egy lélek titkai* kísérő füzetében részlegesen kizárta a kinematografikust, amire más öltözetben és sokkal szélsőséesebb formában nyújtott példát Freud egy pár évvel korábban Otto Rank *The Double* (A hasonmás) című tanulmánya kapcsán írt megjegyzése *A kísérteties* (Freud, 1919) című esszéjében. Freud azokat a Rank által feltárt összefüggéseket tárgyalja, amelyek „a hasonmás jelenségét a tükör- és árnyképhez, a védőszellemhez, a lélek-hithez és a halálfélelemhez köti[k]” (71),^[8] valamint a hasonmás – mint a pusztulás elleni biztosíték – ideájának kialakulásáról szóló elméletét. Egy lábjegyzetben hozzáteszi: „H. H. Erwers *A pápai diák* című költeményében,^[9] amiből a Rank-féle tanulmány a hasonmás kapcsán kiindul, a hős megígéri szerelmesének, hogy a vele párbajt vívót nem öli meg. A párbaj színhelye felé tartva azonban hasonmásával találkozik, aki már leszámolt ellenfelével.” (82) Erwers írta a forgatókönyvet a *The Student of Prague* (1913) (A prágai diák) című filmhez is, melynek alapján meglepő, hogy Freud a történet említésekor nem utal magára a filmre, a történetet teljes egészében irodalmi összefüggésekben tárgyalja.

Mindazonáltal ha Rank *The Double* (1914) című szövegéhez fordulunk, a következő sorokat találjuk az első bekezdésben: „A pszichoanalízisnek nem szükséges tartózkodnia még a taláalomra kiválasztott, banális témáktól sem, ha azok közvetlenül ábrázolnak olyan pszichológiai problémákat, melyek forrása és következményei nem nyilvánvalóak. Nem merülhet fel ellenvetés ezért akkor sem, ha kiindulópontként egy ‘romantikus drámát’ veszünk, ami nem is olyan régen megfordult a mozikban is.” (Rank 1989, 3) Miközben Rank hozzáteszi, hogy „Azok számára, akiket az irodalom érdekel, megnyugtató lehet az a tény, hogy *A prágai diák* című film forgatókönyvírója egy mostanában divatos szerző, akinek a nevéhez időtálló művek fűződnek” (3-4), a filmes és pszichés folyamatok közti közvetlen kapcsolat felállításával folytatja. Az ő szavaival:

Bármilyen aggodalmat, mely a külső hatásokra olyannyira törekvő mozgófénykép [*photoplay*] igazi értékére irányul, érdemes elhalasztani addig, amíg nem láttuk, hogy a téma milyen értelemben épül egyfajta ősi népi – nyilvánvalóan pszichológiai tartalommal bíró – hagyományra, megváltoztatva a kifejezés új technikáinak követelményei szerint. Kiderülhet, hogy a mozgófényképészet, mely számos tekintetben az álommunkára emlékeztet, bizonyos pszichológiai tényeket és összefüggéseket – melyeket az író gyakran képtelen szavakkal leírni – olyan tisztasággal és nyilvánvaló módon tud ábrázolni, mely segít megértésükben. Annál inkább felkeltette a filmművészet érdeklődésünket, mióta egymással egybehangzó tanulmányokból megtanultuk, hogy egy modern adaptáció gyakran sikeres a hagyomány során érthetatlenné vált vagy félreértelmezett ősi téma valódi jelentésének intuitív megközelítésében (4).

Rank fejtegetéseinek szélesebb kontextusát magának a filmművészetnek a kísértetiessége képezi, melyet a korai újságírók oly gyakran árnyékvilágként jellemeztek. „Ez nem az élet, csak annak árnyéka, és nem is mozgás, csak a mozgás hangtalan árnyéka” – írta Maxim Gorkij 1896 júliusában

a Lumière fivérek első filmjeinek bemutatását jellemezve: „Félelmetes nézni, de ez csupán árnyak mozgása, pusztá árnyaké. Rontások és szellemek, ördögi kísértetek, melyek teljes lelkeket vetnek örök álomba, az elmédbe tolakodnak, és úgy érzed, mintha Merlin gonosz varázslata a szemeid előtt játszódna le” (Taylor & Christie 1988, 25). A mozi első nézőközönsége számára a korai filmek realizmusa, a hang és a színek hiányának életszerűtlenségével kombinálva felkelthette, Yuro Tsivian szavaival élve, „azt a kísérteties érzést, hogy a filmek valamiképpen a holtak világához tartoznak; a filmművészet megfelelő metaforája a halálnak” (Tsivian 1994, 6).

A korai filmművészet recepciójában élményszinten van jelen a félelem, amit az 1910-es és 1920-as évek német expresszionista filmművészete egyértelműen idéz fel: az olyan filmek, mint *The Student of Prague* (*A prágai diák*), *The Cabinet of Dr Caligari* (*Dr. Caligari*) és a *Nosferatu* nem pusztán a filmművészet történetének egy epizódját alkotják, hanem a film és a félelem materialitásának és fenomenológiájának megtestesítői. Az ilyen típusú filmek a maguk árnyékaival, tükreivel és hasonmásaival Freud korabeli írásainak, különösen *A kísértetiesnek*, több fogalmát és képi metaforáját támasztják alá – bármennyire is burkolt, elnyomott formában. *A kísérteties*, Rank *A hasonmás* című munkájához hasonlóan, az archaikus és a modern közötti kapcsolat feltárására tesz kísérletet: a primitív gondolkodásban és hiedelemvilágban létező – antropológiailag értelmezett – életre keltéseket [*animations*], valamint az új technológiák gépesítéseit [*automations*] járja körül, melyek a mozdulatlan dolgok feltámasztásának és a „csonkolt végtagok, egy levágott fej, a kartól elválasztott kézfej... lábak, melyek... önállóan táncolnak” (1998, 76) megjelenítésének képességével rendelkeznek. Ezen felül, Friedrich Kittler felvetése nyomán, a pszichoanalízis és a filmművészet – tudomány és technológia – együttesen terjeszti ki és robbantja be a romantika ‘hasonmásának’ létezését (Kittler, 1997). A két terület közötti alapvető kapcsolat semmibe veszi Freud filmes kérdésekre vonatkozó hallgatását, amikor ‘a hasonmás’ és ‘a kísérteties’ fogalmát tárgyalja.

A fenti idézetben Rank egy speciális egyenlőségelet tett a kinematográfia és az álom-munka közé. Az álom-élettel kapcsolatos pszichoanalitikus és pszichológiai tanulmányok özöne az 1920-as és 1930-as években, véleményem szerint, a filmesztétika fejlődésével állt összefüggésben, hiszen az álomról és álom-életéről szóló írások a huszadik század elején újfajta asszociációkat és analógiákat fedeztek fel a filmmel. Az 1920-as években, a némafilmről hangosfilmre való átváltáskor zajló heves viták a vizuális/verbális megjelenítések körül jelentős megfelelőjükre találtak az álom-nyelv vizuális vagy verbális dimenzióiról és a (betű)írás alapú vagy képileg szerveződő forgatókönyveiről folytatott eszmecsereiben. A filmelmélet kezdetekor újra és újra felbukkan az az ellentmondás, hogy a modernitásnak ezt a művészetét vagy tudományát a primitív vagy archaikus tudattal hozzák kapcsolatba, leképezve Freud gondolatait az ideák vizuális képekké történő ‘regresszív’ átalakulásáról az álom során, valamint a vizuális gondolkodásról mint ‘primitív’ mentális tevékenységről alkotott véleményét.

Freudnak az elme ‘apparáusáról’ szóló leírása döntő hatással volt a későbbi filmes ‘apparátus elméletekre’, elsősorban olyan filmtudományi szakemberek munkáira, mint Jean-Louis Baudry és Christian Metz, akik az 1970-es években egy teoretikus fordulattal visszatértek a filmművészet

technikai, apparátusbeli kérdéseihez, mellyel – ahogyan Stephen Heath megjegyzi – egy technológiai és metapszichológiai fogalmi szintézist alkottak meg (Heath 1981, 223). A filmelmélet pszichoanalízis iránti rajongó érdeklődésének megvan a maga megfelelője a film belépésével a pszichoanalitikus irodalomba. Analitikusok és elméletalkotók beemelték az olyan fogalmak filmes aspektusait, mint a 'projekció', 'jelenet/színtér' [*scene*] és 'vetítés' [*screening*]. Máshol már körüljártam ezeknek a fogalmaknak a fontosságát Ella Freeman Sharpe számára, a *Dream Analysis* (1937) (*Álomelemzés*) című könyvében, Bertram Lewin álomvászonról [*dream screen*] írott munkájában, valamint a legaktuálisabban Didier Anzieu-nél a 'bőr-én' [*skin ego*] megformálásában (Marcus, 1999). Ezeknél a pszichoanalitikus elméletalkotóknál a projekcióknak, csakúgy mint álomképeinknek, szükségük van egy vászonra/képernyőre. Ella Freeman Sharpe-nak az álombeli mechanizmusok 'dramatizációjáról' és 'másodlagos elaborációjáról' tett kijelentése szerint: „A mozgóképes film személyes, belső mozink vásznára vetítődik”. A Sharpe által elemzett álmok egyike egy szorongásos álom, melyben:

Egy ember a vászon számára játszik. Éppen elszavalná a darab adott sorait. Az operatőrök és hangfelvevők készen állnak. A döntő pillanatban a színész elfelejti a sorokat. Újra és újra megpróbálja, eredménytelenül. Filmtekercsek vesztek kárba. (Sharpe, 1937, 76-77)

Sharpe álomértelmezésében, az asszociációk egy infantilis helyzetet tárnak fel, melyben „az álmodó valamikor szülei együttlétének megfigyelője volt. A csecsemő volt az eredeti fényképész és felvevő, aki zajt csapva megállította a szülői aktust. A csecsemő nem felejtette el a sorokat!”:

Az elfojtott visszatérését az álomban a 'filmtekercsek kárba vesztésének' eleme képviseli egy nagy adag fécesz metonímiáján keresztül, melyet a csecsemő képes volt létrehozni abban a pillanatban. Ebben az álomban a psziché legmélyebb működései jelennek meg. Megtalálható a látvány és a hang rögzítése a csecsemő által, illetve az ősjelenet látáson és halláson keresztüli inkorporációja. Az inkorporált jelenet bizonyítéka az álom történetébe való kivetítése. A mozivászon felfedezése egy szimbólum szolgálatába állt, melyben a vászon mint modern, külső eszköz a belső álomképek működésének megfelelőjévé vált. (76-77)

Sharpe elemzése (bár explicitté teszi a film/álom analógiát) Freudnak a pszichoanalízis egyik leghíresebb álmáról írt beszámolóját tükrözi. Páciense, a Farkasember gyermekkori álmában egy ablakon keresztül fehér farkasokat néz, amint egy fán ülve őt figyelik. „Felébredt és meglátott valamit” (107), ^[10]magyarázza Freud. „A figyelmes nézés, amelyet az álomban a farkasoknak tulajdonított, inkább reá magára tolodott át. A dolog egy döntő ponton az ellentétébe fordult.” (108) Az álom tartalma mögött, Freud szerint, az 'ősjelenet' ('*Urszene*') húzódik meg, melyben az egészen kicsi gyermek megfigyelte a szülők nemi közösülését.

Sharpe értelmezésében a Freud által leírt átalakulás megfigyelőből megfigyeltbe a '(vetítő)vászon' kép(zet)e körül sűrűsödik, mely egyszerre belső („a belső személyes film”) és külső („a modern külső eszköz”). Freudnak a kinematografikus kiterjesztésére és átalakítására egyaránt

vonatkoztható észrevételei *Az álomtan metapszichológiai kiegészítése* (1917) című tanulmányából származnak, mely szerint „az álom tehát *projekció* is, egy belső folyamat külsővé tétele” (118),^[11] valamint *Az ősválami és az én-ből* (Freud 1923): „Az én elsősorban valami testi jelenség, nemcsak felület, hanem maga vetülete egy felületnek” (30).^[12] Freud határozott kiállása ebben a tanulmányában amellet, hogy az én egy testi ‘projekció’, illetve „az ember saját testéből és elsősorban annak felületéről egyidejűleg külső és belső érzékelések indulhatnak ki” (29), lehetőséget ad arra, hogy közös nevezőre hozzuk a ‘projekció’ mint ‘protézis’ (a világ felé kiterjesztett vagy projektált test), illetve mint ‘vetítés’ fogalmát, mellyel nemcsak a szubjektum teste, hanem a ‘bőrhöz’, a másik (az anyai) vászonhoz/felszínhez való kapcsolata is kivetítetté vagy elképzeltté válik.

Bertram Lewinnek az 1940-es évekből származó jelentős munkájában az ‘álom vászon’ az anyai mell hallucinatorikus reprezentációjává válik, mely az alvás előjátékaként funkcionál, míg az álmok elfelejtése gyakran az álom vászon felcsavarásaként jelenik meg, megismételve a mell elvételének élményét (Lewin 1946). Egy későbbi tanulmányában, a Farkasemberhez visszatérve, Lewin azokat az eseteket vizsgálja, melyekben mozgással járó eseményekre ‘állóképekként’ emlékezünk: „mozdulatlanná téve jobban láthatóak” (Lewin 1968, 16-17). A ‘fedőemlékek’ kimerevítik a mozgó képeket. Ennek kiterjesztéseként Freud fényképészeti analógiái nem pusztán a filmet megelőző fogalmakként tekinthetők, hanem az állóképszerűség megértéseként, melyből a mozgó(film)kép valójában felépül.

Lewin, különbséget téve a vászon és a rá vetített álmoképek között, az alvást (az üres vászon) és az álmot (vizuális képek lejátszása és kivetítése) is megkülönbözteti. Az alvás és az álom elkülönítése viszonylag kibontatlan az *Álomfejtés*ben, csakúgy mint az alvás és ébrenlét közti állapotkülönbség. A továbbiakban ezeknek az állapotoknak a mozi és a film befogadás-elméleteivel való összefüggése felé fordítom a figyelmemet, részben az archaikus, a modern és a köztük levő kapcsolat kérdésének megvitatásaként.

Kiindulásként az *Álomfejtés*^[13] második fejezetének első részét választom, a mintaként szolgáló Irma álom elemzését bevezető részt, melyben Freud leírja a szabad asszociáció technikáinak fejlődését és az álmértelmezéshez fűződő kapcsolatukat. Ehhez az értelmezési módszerhez, írja, „...a betegnek bizonyos pszichikai felkészítése szükséges. Két dologra törekedtem ugyanis: hogy fokozzam a beteg figyelmét a saját pszichikus érzékelései iránt, és hogy kikapcsoljam a kritikát, mellyel felmerülő gondolatait egyébként megrostálni szokta.” (1996, 81). Freud a ‘gondolkodó ember’ és a ‘lelki folyamataira figyelő ember lelki tevékenysége’ között tesz különbséget. Míg a figyelem mindkét esetben hangsúlyos, a gondolkodó alany *kritikai* képességét gyakorolja, és cenzúrázza gondolatait. Az önmegfigyelést végzőnek azonban, ezzel ellentétesen, el kell fojtania kritikai érzékét, annak eléréséhez, hogy „az ötletek tömege vál[jék] benne tudatossá, melyek különben elérhetetlenek maradtak volna számára”. Freud így folytatja:

Amint látjuk, arról van szó, hogy olyan lelkiállapotot idézzünk elő, amely lelki energiánk (a mozgékony figyelem) megoszlása tekintetében bizonyos fokig megegyezik az elalvás

előtti állapottal (és minden bizonnyal a hipnotikus állapottal is). Elalváskor az „akaratlan képzetek”... lépnek fel... [és] látási és hallási képzetekké alakulnak. (Freud, 1996, 81-82)

A kritikai beállítódás elhagyása Freud szerint a költői alkotás során is jelen van.

Az *Álomfejtés*nek ebben a bekezdésében a legfontosabb kifejezés a „mozgékony figyelem”, melyet ezen a ponton szeretnék összekötni a figyelem(nélküliség)nek illetve a csökkent éberségnek azokkal a módjaival, amik olyannyira foglalkoztatták az elméleti filmkritikusokat, mint például Siegfried Kracauert és Walter Benjaminget, és amit a filmelméleti szakember, Christian Metz vizsgált – egy különböző konceptuális és történelmi kontextusban – a filmhez és az álomhoz fűződő közvetlenebb kapcsolat mentén *A képzeletbeli jelentő* című művében (Metz 1982). A filmművészet-álom analógia nem pusztán az álommunka és a film-munka közti összefüggések mentén működik, hanem az álombeli és a filmi állapotok fogalmain keresztül is, melyek az alvás és ébrenlét közti átmeneti térben érnek össze. Ahogyan Kracauer *A film elmélete* című munkájában megjegyzi: „A tudatosság fokának csökkenése elősegíti az álmodozást.” (Kracauer 1964, 337) ^[14]

Különös érdeklődésre tarthat számot ezen a ponton Benjamin munkássága. Axel Honneth véleménye szerint Benjamin az amerikai pragmatizmusból és a *Lebensphilosophie* francia változataiból (elsősorban Bergson munkásságából) vette át a vallási és esztétikai élmények iránti rajongását, melyeket „határelményekként” kezelt, „melyekben a valóság mint egész a szubjektív erők mezőjeként érzékelt” (Honneth, 1998). Innen ered Benjamin kitüntetett érdeklődése a csökkent(ett) figyelem valamint a félig ébrenléti helyzetek – *flânerie*, olvasás, zenehallgatás, mámor, művészi alkotás – és mindenekfelett az ébredés pillanatai iránt, „amikor a környezet perceptuális ingerei még nem osztályozhatóak instrumentálisan a mindennapi rutinnak megfelelően” (Honneth, 1998, 122). Sok tekintetben Freudnak a gondolkodás és az önmegfigyelés – az utóbbit a szabad asszociációhoz kötve – közti elkülönítésével legalábbis hasonló módon Benjamin feltételezi, hogy – Honneth szavaival – „amikor céltudatosan irányított figyelmünk foka alacsony, a valóságot meglepő összefüggések és analógiák terepeként kezdjük el érzékelni.” (122). Benjamin számára a modernitás a maga instrumentális, célvezérelt, racionális figyelmével veszélyezteteti „az antropológiai alapú képességet arra, hogy a figyelem csökkentésével az élmények felfokozódjanak” (123).

A filmkép egy sokkal komplexebb és ellentmondásosabb szerepet játszik modelljében. Az aura elvesztése, mely más modern technológiákhoz hasonlóan a mozit is jellemzi, tekinthető (Honneth szerint) a csökkentett figyelemmel és a szelf feloldódásával járó élmények megvonásaként. Ennek ellenére Benjamin nézője is egy középpont nélküli szubjektum, aki a filmi események által okozott sokkra – a radikális törésekre, „színhely- és beállításváltásokra, melyek lökészerűen hatnak a nézőre” ^[15] – a szórakozás állapotában válaszol. A mozi a modern élet által megkövetelt átalakult észlelési módra készíti fel a nézőt – feltételezi Benjamin. Siegfried Kracauernél, egy évtizeddel korábban, a „szórakozás” – egy, eredetileg a szemlélődő koncentrációval szembeállított, negatív jelző – pozitív értékre tesz szert nem-burzosá vizuális és érzéki élményminőségként, a figyelem vagy figyelemnélküliség olyan formájaként, mely megfelel a modern vizuális média fragmentált,

összefüggéstelen természetének.

Kracauer *A film elméletében* (mely 1965-ös dátummal jelent meg, de korábbi anyagokat is tartalmaz) az álomtevékenység és a filmművészet közötti kapcsolatot vizsgálja „az álmodozás két irányán” keresztül: a tárgy irányába és „az adott képtől a saját szubjektív álmodozás” irányába (1964, 342). Az álomnak ez a két, láthatóan ellentétes mozgása valójában egybefonódik:

Az a transz-szerű elmerülés, amellyel a néző valamely képet vagy képsort figyel, bármely pillanatban átválthat ábrándozássá, amely egyre fokozottabb mértékben eltávolítja őt azoktól a képektől, amelyek a folyamatot megindították.Együttesen a két álom-folyamat egymásbafonódása olyan áramlatot alkot – a meghatározatlan fantáziák és kialakulatlan gondolatok zuhatagát a néző tudatában –, amely magán viseli jellegzetességét azoknak a fizikai érzékeléseknek, amelyekből származik. (Kracauer 1964, 344)

A belsővel és a külsővel való kapcsolatok itt erősen emlékeztetnek Freud fent idézett állítására az énről mint testi projekcióról, amennyiben a test/lélek illetve a belső percepció/külső világ dichotómiái feloldódnak a freudi álom-elméletekben.

Christian Metz munkája visszavezet a filmnézésnek mint az alvás és ébrenlét határain létrejövő csökkent éberség módjának kérdéséhez:

Mindazonáltal a filmi áramlás az ébrenlét bizonyos más termékeinél jobban hasonlít az álombeli áramláshoz. Először is, mint mondtuk, csökkentett éberség állapotában fogadjuk be. Sajátos jelentője révén (a hangos és mozgó képek) bizonyos affinitásra tesz szert az álommal, mert egyik legfontosabb vonását tekintve közvetlenül egybeesik az álombeli jelentővel, ez pedig a „képi” kifejezés, Freud kifejezésével a figurabilitásra való alkalmasság. (140) [16]

A képzeletbeli jelentő A fikció-film és nézője című harmadik részében, Metz végig az álom és az ébrenlét fokozatai mentén teszi egymás mellé, vagy állítja egymással szembe az álmot, a nappali álmodozást és a filmet. A film és az álom „különbségeik által fonódik egybe”. A filmbeli állapot „azt az általános tendenciát mutatja, hogy csökkenti az éberséget” (122); „a filmi állapot és az álombeli állapot akkor közeledik egymáshoz, amikor a néző kezd elaludni, vagy amikor az álmodó kezd ébredezni. Az uralkodó helyzet azonban mindig az, amikor a film és az álom nem azonos: a film nézője ébren van, az álmodó alszik.” (123) Ennek ellenére „A filmi helyzet magában hordja a motoros gátlás bizonyos elemeit, és éppen ennyiben kissé alvás is, éber alvás (...) Kimenni a moziból kissé olyan, mint felkelni: nem mindig könnyű (kivéve ha a film csakugyan érdektelen volt). (131-132) „A néző a vetítés alatt a csökkent éberség állapotába kerül (...) Az ébrenlét különböző rezsimjei között a filmi állapot azok közé tartozik, amelyek a legkevésbé különböznek az alvástól és az álomtól, az álmodó alvástól” (144). Azonban Metz munkamódja nem az, hogy megpihen ezeken a megfogalmazásokon, hanem új fogalmakat vezet be összehasonlítás céljából – ebben az esetben a nappali álmodozást – annak érdekében, hogy levonhassa azt a következtetést, mely

szerint a filmkép egy olyan csatatér, melyen a tudat elkülönült rendszerei – a valóság, az álom és a nappali álmodozás – csupán pillanatnyilag vannak békében.

Tanulmányom végéhez közeledve szeretnék rámutatni a határesetek jelentőségére a film, az álom és a modernizmus számára. Az alvás és ébrenlét közti átmeneti állapotok, illetve az elalvás és felébredés élménye központi szerepet játszanak a modern irodalomban, melynek döntő példáját Proust adja. A modern irodalom leginkább kinematográfiai vagy filmszerű munkái szintén azok, melyek a legintenzívebben foglalkoznak az elalvás, az alvás és az ébredés állapotainak megjelenítésével; például Virginia Woolf *A világitótorony* (1928) című műve, mely olyannyira át van szöve a csökkent figyelem és éberség ábrázolásával. Ennek példája Mrs Ramsay esti ábrándozása: „Hogy létezőnk, s amit teszünk, aminek kiterjedése, fénye, hangja van, mind tovatűnik; s mi, valami ünnepélyes érzés kíséretében, önmagunkká zsugorodunk, a sötétség ék alakú magvává, valamivé, ami mások számára láthatatlan.” (Woolf 2006, 76) ^[17] A regény legfontosabb része, a *Múlt az idő* nagymértékben filmszerű a hangnak „némaságban elmerült” (156) képével, illetve a tárgyi világ megelevenedésének leírásában. Az elalvás és felébredés folyamataival kezdődik és fejeződik be – valójában az utolsó szó „Fölébredt” (171), míg a középpontjában az álom és a felszínre vetülő képek játékának összefüggése áll, mely magában foglalja a tudat kinematografikus tartományát. A regény utolsó fejezete *A világitótorony*, visszatér a nappali álmodozás, ábrándozás, emlékezet és ismétlések világába.

‘A határeset’ és az átmeneti állapotok jelentősége, más formában, megjelenik a költő, H.D. filmmel kapcsolatos írásaiban is, aki a pszichoanalízis és filmművészet kapcsolatának történetileg és konceptuálisan is központi alakja. Az 1920-as években a *Close up* című filmes folyóirat – mely Hanns Sachs filmes írásainak fóruma is volt – számára készült cikkeiben H.D. beszámol a filmmel szembeni ellenállás kezdeti folyamatairól, amit az alvással szembeni ellenálláshoz köthetünk, mely szintén az identitás elvesztésétől és a haláltól való félelemként értelmezhető. Ahogyan Freud írja *Az álomtan metapszichológiai kiegészítése* (1917) című munkájában: az én, szélsőséges esetekben „lemond az alvásról, mert fél a saját álmaitól” (120).

A szovjet, *Expiation (Bűnhődés)* című filmről szóló cikkében H.D. beszámol arról a késztetésről, amin a filmnézés előtt, a moziba való belépésekor kapta rajta magát, hogy az utca látványának hatására egyfajta film-előtti élményt alkosson meg: „Olyan erősen szerettem volna visszaidézni az ajtók és redőnyök szögleteit és más apró részletet, melyek szükségszerűen elvesztek először, hogy logikátlanul (már késésben voltam) visszamentem. (H.D. 1928, 38) Akkor érkezik meg a moziba, mikor a film egyharmada már lement: „Az eső kimosott egy földdarabot, és én úgy éreztem, hogy minden előkészületem az extravagánsan különböző, kinti, vidám kis utcára majdhogynem egy ironikus intenció volt: valami, valaki ‘akarta’, hogy én ezt megragadjam, hogy valamilyen tudatnak fog(ad)nia kell a kísértetiesnek ezt a sorozatát, és a majdnem pszichikus érzéketek annak érdekében, hogy mássá változtassa át, lefordítsa őket (39-40). A film és a film-előtti (az utca ‘geometriai álom-csatornája’) ‘kísérteties’ viszonyba lép egymással, lehetővé téve H.D. mint néző számára, hogy a film ‘távoli és szimbolikus’ dimenzióit is lefordítsa. Az *Expiation (Bűnhődés)* destruktív szépsége H.D.-nál ‘mértéktelenségként’ értelmeződik, amely a romantika fenséges

kategóriáját visszhangozza: valami határon túlit, „az utolsó kimondott szó utáni szót, messzebbre víve a humán értelmet és *szellemet*, mint ameddig elér.” Filmesztétikája és a látványról alkotott modellje szimbólumon, gesztuson, ‘hieroglifán’ alapul. Vonatkozó írásai nem a film retrospektív értékelését nyújtják, hanem a nézés folyamatára irányuló performatív, rohanó kommentárok, melyek a ‘belső beszéd’ egy formájává válva vászonként viselkednek, amire a filmkép(zet)ek kivetíthetők.

A *The Student of Prague*-ról írt cikke leír vagy inkább elrendel egy, az *Expiation*-hoz hasonló nézői hozzáállást, mely a filmmel szembeni ellenállással kezdődik, a környezet irritált tudomásulvételével, zavarral: „Valami meg lett érintve, mielőtt észrevenném, valamilyen titkos eredet; valami baj van ezzel a filmmel, velem, az időjárással, valamivel.” Aztán a megértés pillanata és növekvő feloldódás a filmben egészen a végéig, amikor nézőtársai disszonáns hangjaira ‘ébred’: „Egy csendes hang... fogja suttogni bennem »Látod, igazam volt, meglátod jönni fog.« Gee és Doug Fairbanks ellenére és »valami vidámnak kell lennie«, hamarosan jönnie kell: egy egyetemes nyelv, egy egyetemes művészet, mely nyitva áll a nép és a beavatottak számára is.” (H.D. 1927, 44). A film mint ‘egyetemes nyelv’ ígérete – ami nem élte túl H.D. számára a hangos filmbe való átmenetet – egyre inkább elválaszthatatlanná válik az álom „egyetemes nyelvének” modelljétől.

A (néma) film és a pszichoanalízis egybefonódását H.D.-nál Pabst filmművészete szilárdította meg, akinek az *Egy lélek titkai* című alkotásánál, ahogy korábban már említettem, Hans Sachs, egy rövid ideig H.D. analitikusa, volt a tanácsadó. H.D. nem csupán írt a *Close up* számára: játszott is filmekben, melyeket az újság egyik szerkesztője, Kenneth Macpherson rendezett. [18] Legambíciózusabb filmjében, a *Borderline*-ban H.D. Paul Robesonnal együtt szerepelt. Az *Egy lélek titkai*-t tekintették mintának, beleértve egy H.D. által írt kísérő füzet kiadását is, mely a filmet magyarázta.

1933 tavaszán, a *Close up* utolsó évében, H.D. – Sachs ajánlásával – Bécsbe utazott Freudhoz pszichoanalízisre. A *Tisztelgés Freud előtt* (1985) cím alatt kiadott, analízisről szóló írásaiban [*Writing on the wall* (1945/6) és *Advent* (1933/48)] nem említi filmbeli szereplését és filmmel kapcsolatos munkáit, azonban valószínűnek tűnik, hogy a Freuddal töltött alkalmakat a filmes munka egy folytatási módjának vagy talán helyettesítőjének látta, megtalálva az álomban és a szimbolikus interpretációban a némafilm ‘nyelvének’ megfelelőjét, kiterjesztőjét, melyet individuális és ‘egyetemes’ jelentéssel egyaránt felruházott.

Az álombeli ‘formák, vonalak, ábrák’, ahogy H.D. írja, „*a tudattalan hieroglifái*” (H.D. 1985, 93). Freudnak az *Álomfejtésben* a *Fliegende Blätter* című népszerű lapratett ismételt utalásait visszhangozva, melyek egyikében a ‘másodlagos átdolgozás’ munkáját hasonlítja össze a *Fliegende Blätter* olvasóit szórakoztató ‘rejtélyes feliratokkal’, H.D. a ‘napilap’ típusú álmokról értekezik, impliciten felkínálva azokat a lehetőségeket, melyek mentén a napilapok maguk szolgáltatják a ‘nappali maradványok’ anyagát:

A nyomtatott oldal változik, olcsó-hírnyomtatvány, jó nyomtatvány, rossz nyomtatvány,

foltos és egyenetlen nyomtatvány – a reklámhirdetések nagybetűs szavai vagy a majdnem láthatatlan tűnyomtatványok; egy gyermeki ABC hatalmas épülettömbszerű betűi; a betűk vagy ötletek futhatnak ferdén az oldalon, ahogyan meg is tették; talán céltalanul; talán sztereotipikusan, és nem ‘olvasásra’ szánva, csupán kísérletképp... (H.D. 1985, 92)

A bekezdés erősen emlékeztet az 1920-as évekbeli film-inzertekkel és címekkel kapcsolatos vitákra – eldönthetetlen volt, hogy szóbeli vagy írásos természetűek – ahogyan a magyar filmtudós, Balázs Béla ír az érzelmek némafilmbeli ábrázolási módjairól, melyek „láthatók voltak valóban az írás formáiban... Bevezetett standard formává lett például, hogy riasztó vészjelzések, gyorsan felénk növekvő zilált betűkkel rohantak ránk... Viszont egy felírás, mely lassan elsötétült, elmélázó elborulást, jelentős szünetet éreztetett.” (Balázs 1961, 174).^[19] A ‘rejtélyes feliratok’, amelyekre Freud utal, szintén az álom és a film betűsorai és hieroglifái.

A *Tiszteltetés Freud előtt*-ben, ahogyan más önéletrajzi írásaiban is, H.D. a látvány pillanataiként ábrázolja gyermekkori emlékeit és álmait, melyek a filmművészet és az azt megelőző történelem pillanatai is egyben; így fonódik össze az önéletrajz az optika történetével (lencsék, dagerrotípiák, diapozitívok). A legmeglepőbb ‘a falfirka’, H.D. ‘képzeletbeli’ élménye Korfun az 1920-as évek elején, amit Freud a ‘legveszélyesebb tünetnek’ látott, míg H.D. élete legjelentősebb eseményének tartotta. Képről képre írja le a fényes, árnyék nélküli falra vetített hieroglifákból, képekből álló feliratot: az elsők olyanok, mint a laterna magica vetített képei, a későbbiek pedig a korai filmekre hasonlítanak. „A magam részéről – írja, megkülönböztetve a sajátját Freud nézőpontjától – úgy tekintek erre a fajta álomra vagy kivetített képre vagy látomásra mint egyfajta felemás állapotra a hétköznapi álom és azon emberek látomása között, akiket pontosabb kifejezés hiányában szellemi embereknek vagy látnokoknak kell neveznem.” (1985, 41) A szöveg egy későbbi pontján felidéz egy korábbi emléket, illetve egy faragott kötömb ‘felvillanó látványát’- egy tömör forma, ami „elalvás előtt vagy éppen ébredéskor” (64) jelent meg a szemei előtt. ‘Átlépni a vonalat’, ‘átlépni a küszöböt’ – H.D. jellemző kifejezései: mindkettő a hétköznapi élmény és a ‘pszichés’ valóság közti elmosódott határvonalra, illetve az alvás és ébrenlét állapota közti küszöbre utal. Ezen a határozatlan területen a filmek és az álmok valósága közös.

H.D. számára az analitikus ülés alatt felidézett jelenetek „olyanok, mint a falra vetített képek, egy gyertya előtt álló díszlet egy sötét szobában”, az emlékek láncolata pedig egy olyan felületté képződik, amelyre „árnyék vetült elkerülhetetlenül, egy falfirka, egy görbe, mint egy magába záruló, befejezetlen S alatta egy ponttal, egy kérdőjel, egy kérdés árnyéka – ez az?” (30). A *Tisztelgés Freud előtt*-ben (és kísérőszövegében, az *Advent*-ben) H.D. körbevezet bennünket (mint egy filmes panoráma-felvételben) Freud bécsi rendelőjének terében a falak vonala mentén, melyek közül a negyedik egy olyan fal, ami nem fal, harmónikaajtaja egy szomszédos szobába nyílik, a ‘túlsó szoba’, ami „nagyon sötétnek tűnhet, illetve törtfény és árnyék van ott” (23). H.D. összekapcsolja a ‘negyedik falat’ és a ‘túlsó szobát’, melyben Freud könyvei és régiségei vannak a ‘negyedik dimenzióval’; azzal, ami Sergei Eisenstein számára, ahogyan a *Close Up*-ban írja, a *Kino* dimenziója volt. A ‘negyedik fal’ és a ‘túlsó szoba’ az, ami felé mindketten néznek: H.D. ahogyan a díványon fekszik, Freud a mögötte levő sarokban ül, miközben szivarfüstje a levegőben felfelé száll.

Az *Advent*-ben H.D. a Freuddal végzett analízisről egyidejű jegyzetei alapján számol be: úgy ábrázolja Freudot, mint akit rabul ejtettek a Korfu-élmény bizonyos részletei, ‘a falfirka’ hotelszobájában, beleértve:

a szoba megvilágítását, lehetséges tükröződéseit vagy árnyékait. Újra leírtam a szobát, a közlekedő ajtót, a hallba kivezető ajtót és egy ablakot. Ő megkérdezte, hogy franciaablak volt-e. ‘Nem’ – mondtam, egy olyan, mint az,’ mutattam rá a szobájában levő ablakra. (1985, 170)

Az *Advent*-ben a hotelszoba tere, a ‘falfirka’ színtere egyre inkább azonosítódik Freud rendelőjének terével – egy azonosság, melyre Freud kitartó kérdéseivel úgy tűnik, rámutat. Ha mindkét tér a (ki)vetítés, a kép-írás, a ‘falfirka’ helye, akkor a pszichoanalízis szintén egy kinematografikus térre válik, ahol az analitikus és az analizált egyaránt egy felület – fal vagy vászon – felé néz, melyre emlékek és kép(zet)ek vetülnek.

H.D. *Tisztelgés Freud előtt* című műve segít nekünk megérteni, hogy Freudnak a filmművészetről való hallgatása (egy hallgatás, mellyel H.D. – minden film iránti újabb és heves elköteleződése ellenére úgy tűnik, hogy egyetértett) elrejti a pszichoanalízis és filmművészet közti kapcsolat mélységét. A pszichoanalízis maga is filmművészet, a jel, kép és jelenet kivetítése és játéka egy vászonra, mely Freud ‘negyedik falának’ H.D.-féle ábrázolásához hasonlóan, egyszerre múlt, jelen és jövő, hiányzó és jelenlevő, fal és nem-fal. Ebben az olvasatban a filmes analógiák hiánya Freud írásaiban nem a filmművészet iránti közömbösség jele. Az analógia hiányából egy alapvető kapcsolat – a pszichoanalízis és film közti azonosság – kezd létrejönni.

Fordította Bálint Katalin és Papp Orsolya

A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Marcus, Laura: *Dreaming and Cinematographic Consciousness. Psychoanalysis and History*, 2001/3 (1). 51-68.

A fordítást a szerző engedélyével tesszük közzé.

Jegyzetek

1. A magyar fordításban hozzáférhető idézetek esetében a szövegben szereplő hivatkozás a magyar kiadásra vonatkozik (a ford.). Magyarul: Freud, Sigmund: *A pszichoanalitikai mozgalom története. (1914).* Ford. Dr. Dukes Géza. In uő: *Önéletrajzi írások.* Szerk. Ambrus János és Erős Ferenc. Cserépfalvi, 1989.
2. A *Standard Edition* Freud összes műveinek James Strachey által angolra fordított, 24 kötetes kiadása (a ford).
3. Magyarul: Bergson, Henri: *Teremtő fejlődés.* Ford: Dienes Valéria. Reprint sorozat, 1930-as kiadás reprintje. Akadémiai kiadó, 1987. 283.
4. Lásd különösen Gilles Deleuze *Cinéma 1: L'image-mouvement* című munkáját (Paris, Editions de Minuit, 1983), Hugh Tomlinson és Barbara Habberjam angol fordításában (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986), valamint a *Cinéma 2: L'image-temps*-t (Paris, Editions de Minuit, 1985), Hugh Tomlinson és Robert Galeta angol fordításában (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989). Magyarul: Gilles Deleuze: *A mozgás-kép.* Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Osiris Kiadó, 2001.
5. Mary Ann Doane egy Freud és Marey közötti konceptuális és történelmi kapcsolat mellett érvelt, miszerint a pszichoanalízis és a kronofotográfia egyaránt a megőrzés és az idő összefüggéseinek létrehozására tett kísérletet. Lásd Mary Ann Doane: Freud, Marey and the cinema. In *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories.* Szerk. Janet Bergstrom. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1999. 57-87.
6. Münsterberg művének egyes részletei magyarul megtalálhatóak a *Filmspirál*, V. évfolyam (1999) 5. számában (126-137), Farkas Csaba fordításában (a ford.).
7. A jelen tanulmányban vizsgált *Close Up* cikkek a *Close Up 1927-1933: Cinema and Modernism* (London, Cassel, 1998) című antológiában találhatóak meg összegyűjtve (Szerk. James Donald, Anne Friedberg, valamint Laura Marcus).
8. Magyarul: Freud, Sigmund: A kísérteties. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány.* Szerk. Bókay Antal, Erős Ferenc. Budapest, Filum Kiadó, 1998. 65-82.
9. A magyar fordításban szedési hibák fordulnak elő, ezért pontosításuk szükségesnek látszik: Hanns Heinz Ewers *A prágai diák* című regény szerzője, melyből 1913-ban filmet készített Wegener és Rye.
10. Magyarul: Egy kisgyermekkorú neurózis története („A Farkasember”). Ford. Berényi Gábor. In *Sigmund Freud művei VII.* Erős Ferenc (szerk.), Budapest, Filum, 1998. 75-172.
11. Magyarul: Freud, Sigmund: Az álomtan metapszichológiai kiegészítése. In *Sigmund Freud művei VI. Ösztönök és ösztönsorsok, Metapszichológiai írások.* Ford. Májay Péter. Erős Ferenc (szerk.). Budapest, Filum, 115-128.
12. Magyarul: Freud, Sigmund: *Az ősválami és az én.* Ford. Hollós István. Budapest, Hatágú Síp, 1991.
13. Magyarul: Freud, Sigmund: *Álomfejtés.* Ford. Hollós István. Helikon, 1996.
14. Magyarul: Kracauer, Sigfried: *A film elmélete.* Ford. Fenyő Imre. Budapest, Filmtudományi Intézet, 1964.
15. Walter Benjamin: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Ford. Kurucz Andrea. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (Ford. mód. – A szerk.)
16. Magyarul: Christian Metz három tanulmánya. Ford. Józsa Péter. *Filmtudományi Szemle*, 1981/2. Budapest,

17. Magyarul: Virginia Woolf: *A világitótorony*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2006.
18. A *Close up*-ot Kenneth Macpherson és Bryher (Winifred Ellerman) szerkesztette. Bryher-t szintén analizálta Hanns Sachs, és ír is róla memoárjában, a *The Heart to Artemis: A Writer's Memoirs*-ban (London, Collins, 1963) (*A szív Artemisnek: egy író emlékirata*).
19. Balázs Béla: *A film*. Budapest, Athenaeum, 1961

Irodalomjegyzék

- Abraham, H. C. és Freud, E. L. (szerk.): *A Psychoanalytic Dialogue: The Letters of Sigmund Freud and Karl Abraham 1907-1926*. New York, Basic Books, 1964.
- Andreas-Salomé, L.: *The Freud Journal*. Ford. S. A. Leavy. London, Quartet, 1987.
- Balázs, B.: *Theory of Film*. Ford. Edith Bone. London, Dobson, 1952. Magyarul: Balázs, B.: *A film*. Budapest, Athenaeum, 1961.
- Benjamin, W.: The work of art in the age of mechanical reproduction. Ford. Harry Zohn. In Walter Benjamin, *Illuminations*.
- New York, Schocken Books, 1968. Magyarul: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Kurucz Andrea fordítását Mélyi József dolgozta át. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html. Letöltés: 2006. 10. 28.
- Bergson, H.: *Creative Evolution*. Ford. Arthur Mitchell. London, Macmillan, 1911. (A *L'Evolution créatrice* (1907) fordítása) Magyarul: Bergson, H.: *Teremtő fejlődés*. Ford. Dienes Valéria. Budapest, Akadémiai, 1987.
- Bergson, H.: *Dreams*. Ford. Edwin E. Slosson. London, Unwin, 1914.
- Crary, J.: *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge, MA, MIT Press, 1999.
- H. D.: Conrad Veidt: the student of Prague. *Close Up* 1927, 1, 3. 34-44.
- H. D. : Expiation. *Close Up*, 1927, 2, 5. 5-49.
- H. D.: *Tribute to Freud*. Manchester, Carcanet, 1985. Bizonyos részei magyarul: H.D. Tisztelgés Freud előtt. Ford. Borgos Anna. *Thalassa*, 2006/1. 63-75.
- Ellis, H.: *The World of Dreams*. London, Constable, 1911.
- Freud, S.: The Interpretation of Dreams. *Standard Edition* 4, 5. London, Hogarth Press, 1900. Magyarul: Freud, S.: *Álomfejtés*. Ford. Hollós István. Budapest, Helikon, 1996.
- Freud, S.: A metapsychological supplement to the theory of dreams. *Standard Edition* 14. 1917. Magyarul: Freud, S.: Az álomtan metapszichológiai kiegészítése. Ford. Májay Péter. In Erős Ferenc (szerk.): *Sigmund Freud művei VI., Ösztönök és ösztönsorsok, Metapszichológiai írások*. Budapest, Filum, 1997. 115-128.
- Freud, S.: From the history of an infantile neurosis. *Standard Edition* 17, 1918. Magyarul: Sigmund Freud: Egy kisgyermekkorú neurózis története („A Farkasember”). Ford. Berényi Gábor. In Erős Ferenc (szerk.): *Sigmund Freud művei VII.* Budapest, Filum, 1998. 75-172.
- Freud, S.: The uncanny. *Standard Edition* 17. 1919. Magyarul: Freud, S.: A kísérteties. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In Bókay Antal, Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum, 1998. 65-82.
- Freud, S.: The Ego and the Id. *Standard Edition* 19. 1923. Magyarul: Freud, S.: *Az őszvalami és az én*

- . Ford. Hollós István. Budapest, Hatágú Síp, 1923.
- Freud, S.: *The Letters of Sigmund Freud*. Ford. Tania and James Stern. Szerk. Ernst L. Freud. New York, Basic Books, 1975.
 - Heath, S.: *Questions of Cinema*. Bloomington, IN, Indiana University Press, 1981.
 - Heath, S.: Cinema and Psychoanalysis: paralell histories. In J. Bergstrom (szerk.): *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Paralell Histories*. Berkeley, CA, University of California Press, 1999.
 - Hoffmannstahl, H. von: A substitute for dreams. *The London Mercury* IX, November 1923 to April 1924, 177-9. (*Der Ersatz für die Traume* (1921) fordítása)
 - Honneth, A.: A communicative disclosure of the past: on the relation between anthropology and philosophy of history in Walter Benjamin. In L. Marcus and L. Nead (szerk.): *The Actuality of Walter Benjamin*. London, Lawrence & Wishart, 1998.
 - Jones, E.: *Sigmund Freud: Life and Work*. 2. kötet. London, Hogarth, 1955. Magyarul: Jones, E.: *Sigmund Freud élete és munkássága*. Ford. Félix Pál. Budapest, Európa, 1973.
 - Kittler, F.: *Literature, media, Information Systems*. Amsterdam, Overseas Publishers Association, 1997.
 - Kracauer, S.: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York, Oxford University Press, 1965.
 - Magyarul: Kracauer, S.: *A film elmélete*. Ford. Fenyő Imre. Budapest, Filmtudományi Intézet, 1964.
 - Lewin, B.: Sleep, the mouth and the dream screen. *Psychoanalytic Quarterly*, 1946, 15. 419-34.
 - Lewin, B.: *The Image and the Past*. New York, International Universities Press, 1968.
 - Marcus, L.: *Sigmund Freud's The Interpretation of Dreams: New Interdisciplinary Essays*. Manchester, Manchester University Press, 1999.
 - Masson, J.M. (szerk.): *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess 1887-1904*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1985.
 - Metz, C.: *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Ford. C. Britton, A. Williams, B. Brewster és A. Guzzetti. B. Bloomington, IN, Indiana University Press, 1982. Egyes részei magyarul: Christian Metz három tanulmánya. Ford. Józsa Péter. *Filmtudományi Szemle*, 1981/2. Budapest, Magyar filmtudományi Intézet és Filmarchívum.
 - Münsterberg, H.: *The Film: A Psychological Study*. New York, Dover, 1970. Egyes részei magyarul: H. Münsterberg: A film: Pszichológiai tanulmány. Ford. Farkas Csaba. *Filmspirál*, 1970/V, 5, 126-137.
 - Rank, O.: *The Double: A Psychoanalytical Study*. Ford. Harry Tucker. London, Maresfield, 1989.
 - Sachs, H.: *Psycho-Analyse: Ratsel Des Unbewussten*. Berlin, Lichtbild-Buhner, 1926.
 - Sachs, H.: Film psychology. *Close Up*, 1928.3, 5, 8-15.
 - Sharpe, E.F.: *Dream Analysis*. London, Hogarth, 1937.
 - Taylor, R. és Christie, I. (szerk.): *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. London, Routledge, 1988.
 - Tsivian, Y.: *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*. Ford. Alan Bodger. Chicago, IL, Chicago University Press, 1994.
 - Woolf, V.: *To the Lighthouse*. Harmondsworth, Penguin, 1992. Magyarul: Woolf, V.: *A világítótorony*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Európa, 2006.

Filmográfia

- *A munkaidő vége* (La sortie des usines Lumière. Louis Lumière, 1885)
- *A prágai diák* (Der Student von Prague. Henrik Galeen, 1926)
- *Dr. Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari. Robert Wiene, 1920)
- *Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens. Friedrich Wilhelm Murnau, 1922)

© Apertúra, 2006. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2006/osz/marcus-alom-es-kinematografikus-tudat/>

