

**Marc Vernet**

## **A hiány alakzatai (A láthatatlantól a moziig): A kamerába nézés**

### **Szerző**

**Marc Vernet** az Université Denis Diderot tanára. Olyan kötetek társszerzője, társszerkesztője, mint a *Christian Metz et la théorie du cinéma* (Michel Marie-val) vagy az *Esthétique du film* (Jacques Aumont-nal, Alain Bergalával, Michel Marie-val).

Marc Vernet

## A hiány alakzatai (A láthatatlantól a moziig): A kamerába nézés

### Előszó

Először van a hiány. <sup>[1]</sup>

Megszokott a filmet a látvány által keltett jelenlét, valóságbenyomás fogalmaival elgondolni. A film, szemben az összes többi művészettel, feltehetőleg ebben találja megkülönböztető jegyét. Talán e szokás számlájára írható a narratív film átlátszósága is, e film természetszerűleg elrejti a nyelvezet és a diskurzus létet, azért, hogy megszerezze a történethez, az eseményekhez, a tárgyakhoz és a szereplőkhöz való közvetlen hozzáférés elégedettségét, de az a realista film is ide tartozik, amely a teret konzisztenciájában mutatja be, úgy, ahogy a mindennapi életben körülbelül érzékeljük. E körülmények között a klasszikus narratív film szerepe az lenne, hogy elhitesse a nézővel, hogy a kép a valóság, és a fiktív a lehetséges. A filmről való számos elgondolás, beleértve a maiakat is, ezen alapszik.



*A kamerához közel álló színész belenéz a kamerába, rögzíti a kamera helyén lévő pontot. Dr. Mabuse végrendelete  
/Das Testament des Dr. Mabuse/ (1932, Fritz Lang)*

Engem személy szerint az ellenkezője foglalkoztat. Az elkövetkezendőkben éppen az előbb mondottakkal igyekszem szembehelyezkedni. A filmben az elbeszélt történet szempontjából az eltűnések, szertefoszlások, megjelenések és létrejövő távolságok jelentősége foglalkoztat. Az apparátus tekintetében pedig a filmkép elenyésző realitása és „inkoherenciái” foglalkoztatnak, miként az az öröm <sup>[2]</sup> is, ami magával ragad egy vágyakozó nézőt, aki valami felé igyekszik, ami nincs ott, ami elillan, kitér, vagy éppen eltűnőben van. Azt a nézőt, aki tudatában van a

leküzdhetetlen eltérésnek, amely megmutatkozik a terem, ahol ő van, és a jelenet között, ahol a történet folyik. Mitry: „*A kép nem úgy jelenik meg, mint »tárgy«, hanem mint »valósághiány«*”. Bazin: a megjelenített jelenléte-hiánya. Metz: a képzeletbeli jelentő. [3]

Következésképpen, a narratív filmben a jellemző és mozgásban lévő képeken engem az érdekel, ami nem meghatározható, nem lokalizálható, nem emelhető ki, illetőleg az a mozgó tárgy, ami üres, szinte anyagtalan átmenet, tiszta mozgás vagy teljes mozdulatlanság, dermedés. A következő szövegekben a láthatatlan képi ábrázolásához ragaszkodom, amikor a film a saját eszközeivel egy olyan létezés érzékelhetővé tételét sürgeti, ami nem ölthet testet valóságos formában, kiterjedése alapján. Nem a hangsávról fogok beszélni (a képen kívüli hangról például) vagy az elsötétült képről: a hiányt közlő *vizuális hálókhoz* kötődöm, a filmi elemek ezen konstellációihoz, amelyeket *alakzatoknak* nevezek.

Alakzaton először is heterogén jelölők együttesét kell érteni (például a kamera tekintetének vonatkozásában: előrekocsizás, üres díszlet, suspense vagy spiritizmus), ami bizonyos számú változóval itt-ott feltűnik. De az alakzat retorikai használatát két vonatkozásban is érdemes figyelembe venni: egyrészt a változókon túl az állandó elemek jelenlétében, amely a filmtörténeten keresztül nyilvánul meg, másrészt azokban a kiegészítő jellegű viszonyokban, melyek e heterogén, de állandó jelegyüttes és a különböző fikciókban elfoglalt helye között létrejönnek: a vizuális hálón vagy alakzaton jelentéshálók haladnak át, melyek rendszeresen összekapcsolódnak vele, és az alakzat körül egy második övezetet alkotnak. E hálókat leírásukon keresztül kell kibontani. De a két mozdulat kölcsönös viszonyban van: egy jelentésháló mindig jobban lehetővé teszi a vizuális háló körülhatárolását.

Ezen alakzatokból – számuk jelentős a róluk való gondolkodás óta – ötöt emelek ki: a kamerába nézést [4], a kamera tekintetét, az egymásra fényképezést, a festményen megjelenő szereplőt és a nem létező szereplőt. Rendkívül korlátozott a használatuk (olykor épp’ csak egy plán erejéig jelennek meg, ha egyáltalán!), árnyalatnyiak, de törekénységük előnyt jelent az elemzőnek; egyfelől, a filmnél maradvá, bizonyos pontossággal le lehet őket írni, és másfelől nyomon lehet követni a rajtuk áthaladó vonalakat. Így (az alakzat és a hálói esetében) módszerem nem az volt, hogy ilyen és ilyen filmhez, ilyen és ilyen műfajhoz vagy ilyen és ilyen korszakhoz kötődjem (jóllehet némelyiket, nevezetesen az amerikai filmet, előnyben részesítem), hanem ellenkezőleg, a kontextusok maximális variálása céljából egyik filmről a másikra térek a filmtörténetből mazsolázva, mivel egy ilyen vad ikonológia által a képek megvilágítják és magyarázzák egymást.

Mindegyik szöveg középpontjában egy alakzat áll, amit több filmen keresztül vizsgálok (az „Eszmény(i)” című kivételével, amely az *Egy levél három asszonynak* című filmet helyezi középpontjába), hogy érvényt szerezsek sokszínűségének. Ugyanakkor számos átjárót találunk a szövegek között, részint, mert egyik alakzat utal a másikra, részint, mert egy filmbe több alkalommal is beleütközünk, és végül, mert a vizsgált elemek állandóan jelen vannak (téryszerkesztés, nézői pozíciók...).

Néhány általános törekvés valóban végighúzódik ezen az öt szövegen. Először is az arra való igyekezet, hogy a filmbeli alak(zat) [*figure*] szervezettségét a filmben és a nézői pozíciót a mozi teremben oly módon kapcsolja össze, hogy megjelenítse például a nosztalgia szerepét és működési módját nemcsak a történetben, hanem a mozi intézményében is. Ez utóbbit nemcsak álmagyárásként lehet elgondolni, hiszen az szintúgy lehet álmokkeltő gépezet is. Ezen kívül célok az átlátszóság és a realizmus fogalmainak kritikai vizsgálata is. A kamerába nézés, az egymásra fényképezés, csak hogy ezt a kettőt említsük, lehetővé teszi a „klasszikusnak” mondott filmter másfajta szemléletét, miközben fényt derít arra a dialektikára, amely működésbe lép a vizuális érzékelés és a történet megértése között, és amely megkérdőjelezi a realizmust a fotográfiai megkétszerezés által. Mert összetett, felaprózott, nem-perspektivikus, sőt reverzibilis terekkel van dolgunk, mint az innen [*l'endeca*] <sup>[5]</sup> esetében vagy az egymásra fényképezésnél. Másfelől – a festményen megjelenő szereplő fogalmából kiindulva vagy a tér és fikció ezen dialektikájából kiindulva – a szövegekben a szereplőfogalomra vonatkozó reflexív elemeket is találunk, melyek rámutatnak arra, hogy a szereplő nemcsak a valóság egy darabjaként ismerhető meg, hanem egyfajta intencióként is megjelenik a néző számára, ami információval ruházza fel a képeket, hogy ezáltal megragadhatóvá tegye azokat. Végeredményben, ezen öt esszén keresztül azt igyekeztem megközelíteni, amit a narratív filmben a *láthatatlan ideológiájának* nevezhetnénk, de nem csak a hiedelmek és az indulatok (a halál tagadása és rémképei, isteni tekintet és büntudat...) miatt, amelyek hozzá kötődnek, és alakítják a színrevitelt és történeteszöveget, hanem a morális diskurzus miatt is, amely párhuzamosan fut a fikcióval, hogy ellenpontjaként gyakran iránymutatója és kimenetele legyen. Egy nem igazolható, szétforgácsolt, néma morális diskurzus, amelynek viszont a klasszikus filmhez való kötődésünk sokat köszönhet – noha olykor az egyszerű ostobaság határait súrolja, amennyiben egyfajta régi szellemi kényelemnek tudható be. Ez a diskurzus elrejtőzik a történetek és bonyodalmainak sokasága mögött, melyekből egyidejűleg táplálkozik is.

## A kamerába nézés

### 1

Számos szerző a kamerába nézés *hiánya* által, annak módszeres elkerülésével definiálja a narratív filmet, ellentétben a film többi formájával. Roland Barthes így fogalmaz: „*Ha csak egyetlen tekintet is rám irányul a vetítővászonról, az egész film már elveszett*”. <sup>[6]</sup> A hagyományos tétel szerint a kamerába nézésnek kettős hatása van: a kijelentéstétel-instancia leleplezése a filmben és a néző voyeurizmusának a feltárása, ami azáltal, hogy eltünteti a fikcióhatást, brutálisan létrehozza a kommunikációt a filmkészítés tere és a befogadó tér, a mozi tere között. Olyannyira, hogy a kamerába nézés „felsőbb tiltásnak”, „a narratív film elfojtottjának” tekinthető. Mindez általánosan elfogadott, mint ahogy elfogadjuk azt a megfogalmazást is, hogy ti. a kamerába nézés mint filmes

alakzat homogén és egyedi.



*Ingmar Bergman: Egy nyár Mónikával (1952)*

Mindazonáltal Roland Barthes rögtön hozzáteszi: „ez csak beszéd”, mivel, lehetséges, hogy a szereplőt nem a film egy eleme nézi, hanem a vetítővászon. Pascal Bonitzer <sup>[7]</sup> ugyanakkor a kamerába nézés két fajtáját különbözteti meg: az első a vágy kifejezése (példa Ingmar Bergman 1952-es *Egy nyár Mónikával* [*Sommaren med Monika*] című filmjének egy szerelmi jelenete), ami talán nem sodorja veszélybe a fikciót. A nézés másik típusa, amit Bonitzer „az abjekcióhoz közelinek” nevez, brechtinek tekinthető, amennyiben a fikciót mint csalást leplezi le, valamint lerántja az álarcot a színészről, mivel az a kijelentés-tétel instanciájának a része. De a kamerába nézés számos példáját találtuk a hollywoodi moziban is. <sup>[8]</sup> Ugyanakkor beláttuk, hogy a kamerába nézés a kijelentés-tételnek az egyik jelzése, amelyet diegetizálni lehet. <sup>[9]</sup> Végül az így létrehozott „én-te” viszony háromtagúvá válik, ahol az „ő” újra megjelenik. <sup>[10]</sup>

Valójában még a terminusokat is kevésbé vizsgáltuk: mi a tekintet, mikor beszélhetünk egyáltalán *kamerába* nézésről? Az első kérdés széles területet ölel fel, és bőven túllépi a film kereteit, hiszen egyaránt vonatkozik személyes, interperszonális, társadalmi tettekre és használatokra, továbbá, miután nagy vallási, festészeti és irodalmi sikereket élt meg, a filozófia (Marleau-Ponty, Sartre), az észleléssz pszichológia {jgbox linktext:=[(11)]Lásd például Flavigny, Christian: De la perception visuelle au regard. *Nouvelle revue de la psychanalyse*, Paris, Ed. Gallimard, 1987, tavasz, 35. szám.}[/ref]és a pszichoanalízis (Freud, Lacan, Rosolato...) dolgozta ki. E helyen nem tekintem feladatommak a probléma teljes feldolgozását, ám nem árt emlékezetben tartani.

A második kérdés magára a filmre vonatkozik, hiszen a tekintetnek a *kamerához* való kapcsolatát érinti, és tétovázások egész sorát indítja el a tekintetirányok meghatározásának lehetőségét és azok színrevitelét illetően. A „kamerába nézés” kifejezés először is nagyon szedett-vedettnek tűnik, hiszen a *filmforgatás* összefüggésében akar számot adni egy olyan hatásról, amely a film *vetítése*kor keletkezik: a *néző*nek az lehet a benyomása, hogy a diegézis egyik szereplője és (vagy) a forgatáson jelenlévő *színész* közvetlenül az ő helyét nézi a *moziteremben*. Ily módon három különböző tér található egymás mellé rendelve: a forgatásé, a diegetikus világa és a moziteremé. Hangsúlyozandó

azonban (a kifejezés annyira talán mégsem szedett-vedett), hogy nem „a nézőre irányuló tekintetet” használjuk, mintha tudatában lennénk, a „technikai” pontosságon túl, hogy ez a tekintet nem „lépheti” át a kamerát, és nem érheti el a nézőt. Maga a kifejezés pontatlansága sejteti, hogy a hozzárendelés, amit az alakzatnak tulajdonítunk, nem annyira automatikus, mint hihetnénk.

## 2

Maradjunk először a forgatásnál. A kamerába nézés előfeltételezi, hogy a színész úgy nézze az objektívet, hogy ne legyen egy másik színész vagy egy tárgy, amely kettőjük közé ékelődne, s amelyet a tekintet címzettjének vélhetnénk. Továbbá a színész eléggé közel kell hogy legyen a kamerához azért, hogy a képen meg tudjuk ítélni tekintete irányát. Szükséges tehát, hogy a színészt premier plánban vagy legalábbis amerikai plánban, a lehető legfrontálisabb helyzetben filmezzék. A tekintetnek (optikai értelemben) fókuszáltnak kell lennie az objektív vagy a kamera képsíkjában, a színésznek ehhez a szinthez kell „igazítani” azért, hogy azt a benyomást keltse, hogy figyelmesen rögzít, néz valakit vagy valamit. Máskülönben, mint látni fogjuk, a tekintet üresnek tűnik, címzett vagy tárgy nélkülinek, ürességbe, semmibe veszőnek. A kamerába nézés modellje tehát a következő: a kamerához közel álló színész belenéz a kamerába, rögzíti a kamera helyén lévő pontot. Ha e körülmények közül csak egy nem teljesül, a kamerába nézés státusza megkérdőjeleződhet. Megfordítva: elég, ha egy vagy több (de nem mind) e körülmények közül fennáll ahhoz, hogy egy ilyen tekintet lehetősége vagy a kamera jelenlétének hangsúlyozása megjelenjen a néző számára.



*Marcel Carné: Thérèse Raquinben (1953)*

A néző oldalára helyezkedve belátható, hogy nem mindig könnyű megítélni a tekintet irányát, és

biztosnak lenni abban, hogy a keret „tartalmazza” a tekintetet. Vagy azért, mert a tekintet érintőlegesen magára a keretre irányul, vagy azért, mert noha a színész szemközt helyezkedik el, túl messzire van ahhoz, hogy biztosan tudjuk, hogy az objektívet nézi-e vagy sem. A *Thérèse Raquin* ben (1953, Marcel Carné) az egyik jelenet az üres szoba totáljával kezdődik. A szoba hátsó részébe belép egy férfi, aki felemelt fejjel „jobbra, a kamera felé” halad. A kamerát nézi? A távolság, a félárnyék nem teszi lehetővé, hogy megbizonyosodjak erről, jóllehet a kamera mozdulatlansága és a szereplő előrehaladása ezt hiteti el, és ezt érezteti. Egy balirányú könnyed panorámázás azonban megmutatja a fotelbe süppedt anyát, aki felé az ügyvéd „valójában” halad. <sup>[11]</sup> A *Gildában* (Charles Vidor, 1946) a hős ülve marad, egyedül, míg a hősnő, aki korábban mellette volt, a parkett másik végén táncol, szembeszállva így régi szeretőjével. A vágásból adódóan a beállítás, amelyben Gildát és a lovagját látom, a hős nézőpontját felvéve „szubjektívként” jelenik meg számomra. Márpedig a távoli, ám szemmel tartott Gilda a hős felé fordul, hogy rámosolyogjon. A távolság ellenére beszélhetek-e kamerába nézésről? Nyilvánvaló, hogy a tekintet iránya önmagában nem elég, a beállítás önmagában nem elégséges feltétel ennek eldöntéséhez. E tekintet természetének meghatározásához nemcsak a mise-en-scène-hez és a vágáshoz kell folyamodnom, hanem a fikcióhoz is, amennyiben a szereplők közötti diegetikus kapcsolatok teszik lehetővé számomra a következtetés levonását és a helyzet megítélését. Mellékesen megjegyzem, hogy a két példában alkalmazott nézőpont közel kerül a szereplő nézőpontjához anélkül, hogy azonosulna azzal, bár mozdulatlan és távoli.



*Charles Vidor: Gilda (1946)*

Egy másik lehetőség a tétovázásra: a tekintet egy olyan másik szereplő felé irányul, aki csak részben jelenik meg, egy fekete, elmosódott részlet a vászon sarkában. A nézőnek tehát az lehet a benyomása, hogy e kivágat által, amely saját vetített árnyékának tűnik, a tekintet közvetve tér vissza hozzá.

A kamerába nézés esetei különösen kétségesek akkor, amikor némák, vagyis akkor, amikor a hangsáv nem teszi lehetővé a nézőnek, hogy kiegészítse a vizuális adatok meghatározatlanságát. Ez máskülönben lehetővé teszi, hogy megállapítsuk: amit gyakran „kamerába nézésnek” hívunk, az valójában nem más, mint egy vizuális adat (körülmények, ahogy nemrég neveztem), egy hang-adat (egy megszólítás, egy rövid beszéd) és néha még egy mozgás-adat (kéz kamera felé irányulása, járás kamera felé) összekapcsolódása. A kísértés kétségkívül nagy lesz arra, hogy a tekintetre hárítsuk azt, ami a hanghoz, a szintaxishoz és/vagy a mozgáshoz tartozik: a kamerába nézés ekképpen egy jóval kiterjedtebb egységet jelölhet, mint a pusztá tekintet, a nézőnek szóló üzenetet, vagy képi példával élve, egy vizuálisan jelen nem lévő beszélgetőtársat. Vajon mindez szükséges-e a kamerába nézéshez? Vajon e különféle elemekből következtethetünk-e létezésére?



Az *Éjszaka külsőben* (Extérieur nuit, Jacques Bral, 1980) című filmben egy hosszú utolsó beállítás a csatorna mentén az egyedül sétáló hőst mutatja. A képen kívüli hang összegzi egész történetét (annyira messze van, hogy nem látom beszél-e a hős, illetve magában beszél), nevezetesen egy fiatal nő váratlan eltűnése óta. A rakpart közepén elhelyezett kamera követi a szereplő mozgását, aki így egészen frontálisan közeledik. Sőt, egy „te”-ként jelölt, a jelenetből hiányzó valakihez fordul. A „Te” az, aki meghatározatlan marad, és aki jócskán lehet a néző, aki felé a beszéd irányul egy klasszikus alakzat segítségével, amely által a narrátor, a történet befejeztével, ismételten magához ragadja a szót.



*Jacques Bral: Éjszaka külsőben (1980)*

A szereplő itt túl messze van ahhoz, hogy a tekintetét pontosan érzékeljem. Noha, előrehaladásával fokozottan érzékeljük, hogy amikor a tekintete határozottan a kamera felé irányul, akkor valójában a távollévő fiatal lánynak beszél.

Végeredményben, a „kamerába nézéssel” általában egy olyan egyedi beállítást jelölünk, melynek a filmben nincs szimmetrikusan megfelelő vagy azt ellenpontosító entitás. És van okunk rá, hiszen egyrészt ez a beállítástípus csak rendkívüli lehet („tiltott”) és másrészt, éppen a közönségnek szól, ami pedig a filmben nem mutatható be, ugyanis a teremben van. Meg fogjuk látni, hogy a szimmetria mégis létezik.

E gyors áttekintés eredményeképpen megállapítjuk, hogy a kamerába nézés irányulhat egy szereplőre, a nézőre, a kamerára vagy egyáltalában a semmire.

### 3

Nyers formájában, a kamerába nézés klasszikus tétele azt kívánja meg, hogy a kamerába nézés lehetséges legyen egyes (például militáns vagy családi) filmterméktípusokban, míg a többiben (például a „klasszikus” fikció-filmekben) nem. S hogy találkozhatunk vele a hollywoodi termékek

bizonyos meghatározott műfajaiban, de másokban nem. De ez nem ilyen egyszerű.

Kezdem az amerikai zenés komédiával, mely Jim Collins <sup>[12]</sup> tanulmánya óta kanonikussá vált, ahol gyakori, hogy a szereplő egyenesen a kamerához fordulva énekel. Szerzőnk megjegyzi, hogy szükség van rendszerint néhány átmeneti beállításra, melyekben egy „diegetikus közönség” szerepel. Megjegyezzük, hogy a publikum frontálisan is ábrázolható, amint a kamera irányába néz, arra a helyre, ahol feltételezhetően az énekes áll. Az énekes tekintetét mellesleg szintaxis (ha valami olyasmit énekel, mint „I love you”), gesztus kíséri, noha nehéz megmondani, kit jelöl ez a „you”. Ám legyen. Az énekszámban a filmcsillag (a mi példánkban Fred Astaire) a szereplő fölé kerekedik, a sztár felülkerekedik a szereplőn, még ha saját magát alakítja is, és ránehezedik a diegetikus szereplőre pontosan abban a diegézisben, amelyben maga a sztár feltűnik. Fred Astaire maga ez a transzdiegetikus alak, akit filmről filmre elkísér az, amire a sztár redukálódik, és az, ahol szakértelmét fitogtatva mutogatja önmagát. Filmsztár? Először is varieté-sztár, mert Fred Astaire a varietéből jött, és a film visszahelyezte őt ebbe a keretbe – főként a diegetikus közönséget mutató beállítások révén -, ami nem más, mint a kabaré vagy a varietészínház. Úgy tűnik tehát, hogy a kamerába nézés lehetőségfeltétele nem más, mint egy másik konvenció felbukkanása a fikció-filmben: a varietészínházé, ahol közvetlenül a közönséghez szólnak, és ahol a sztár a saját arcát használja. A moziban, csakúgy, mint a színházban, a színész arra törekszik, hogy létrehozzon egy olyan különleges szereplőt, aki mögött eltűnni igyekszik. A varietészínházban vagy nagyszámú karikatúrát létrehozva mutogatja magát, vagy mindig ugyanazt a szereplőt játssza, de mindkét esetben az eredmény azonos: a saját képe az, amit létrehoz és hangsúlyoz. Az Astaire-típusú kamerába nézésnél belenyugszom egy ideig abba, hogy már nem moziban vagyok, hanem varietészínházban, ahol tudom, hogy az ünnepezt színész a termet szólítja meg. Tehát nem a kijelentéstétel instanciája lepleződik le, és így a film nem válik exhibicionistává. Ellenkezőleg, a kijelentéstétel teljesen félrehúzódik egy másik javára, egy másik előadás javára, amelynek az eredete másutt van: a varietészínház számában. Annyira, hogy akkor, amikor a film úgy tűnik, megváltoztatja konvenciórendszerét, egyáltalán nem változtat az átlátszóságán. Még egy másik észrevétel is kapcsolható ehhez a jelenséghez: a varietészínház száma a filmben úgy jelenik meg, mint egy olyan esemény bemutatása, amelyre korábban és főként *ténylegesen* sor kerülhetett egy igazi közönség előtt a művész jelenlétében, hús-vér valójában, de ezen az eseményen, mi, a film nézői, nem voltunk jelen.



*Fred Astaire a Frakkban és klakkban című filmben (Mark Sandrich, 1935)*

A varietészínház jelenléte nagyon érzékelhető a burleszkben (Laurel és Hardy, Charlie Chaplin, Marx testvérek...), és itt az adott fikció szereplői keveset nyomnak ahhoz a szereplőhöz képest, amelyet a komikus rak össze, és filmről filmre megjelenít, akár Fred Astaire. Groucho Grouchót játszik, Laurel Laurelt, Charlie Charlot-t <sup>[13]</sup>. A burleszkben a kamerába nézés két esete tűnik számomra lehetségesnek. Az első a tekintet, a gesztus és a beszéd által a közönséget hívja tanúnak ahhoz, hogy, mint a Guignolban, ironikusan kommentálja egy másik szereplő cselekedetét vagy karakterét. Nemcsak egy szereplőnek a közönséghez intézett beszédéről van szó, hanem a *harmadikra* való utalásról, amelynek Freud <sup>[14]</sup> elemzi szükségszerűségét és szerepét a szójátékban, mégpedig a sikamlós viccben, amelyben Groucho jeleskedik. Fura módon e kamerába nézés, a „kulisszák mögé” nézés, nem változtat a néző pozícióján, aki a folytatódó történethez viszonyítva mindig harmadik marad. És annál is inkább, mivel a „kulisszák mögé” szólas nem a néző mint individuum felé irányul, hanem inkább egy terjedelmesebb és elvontabb entitáshoz, ami *a közönség*, vagy még tágabban, a tanúnak hívott univerzum teljes egésze. Hogy újra a zenés komédia egy példájára hivatkozzunk, így történik ez akkor, amikor az *Ének az esőben* című filmben (Singin' in the rain, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952) a Gene Kelly által megformált, szerelmes szereplő kikiáltja szerelmét az esőben, és a („a levegőben” elhelyezett) kamerát nézi, semmilyen diegetikus közönségre nincs szüksége, mivel minden az ő boldogságának tanúként hívott közönségévé válik: éneke az egész világnak szól.



Stanley Donen, Gene Kelly: *Ének az esőben* (1952)

A burleszkben megjelenő második lehetséges eset csak azért különbözik az elsőtől, mert a megszólítás néma marad, és mert a tekintet a szereplőt illetően nem ugyanazt a reakciót váltja ki. Laurel tekintete arra utal, hogy nem fogja fel, mi történik, és úgy tűnik, hogy segítséget vagy megoldást kér a közönségtől. Ez még mindig a Guignol vagy a bohócok egy klasszikus alakja! De ha Laurel részvételre szólít (míg Groucho a többi szereplőtől megtagadva, ezt a maga számára sajátítja ki), akkor nem tesz mást, mint hogy kiprovokálja a tőle elhatárolódó közönség bosszúálló nevetését. Ami úgy tűnt, hogy valószínűleg alkalmat ad egy kapcsolatteremtésre, azonnal elutasításba fordul a néző részéről, aki a fajankót kigúnyolja, és ezáltal fenntartja a hasadást a diegetikus tér és a terem tere között. Vajon itt a kamerába nézés megkérdőjelezi a fikciót és leleplezi a kukkoló nézőt? Nem, mert Laurel itt a Mannoni <sup>[15]</sup> által leírt parasztfigurát játssza: Laurel butasága Hardy karjaiba taszít bennünket. Valójában *nagyon ostoba* dolog azt hinni, hogy a közönség együtt érez vele, mivel a közönség tudja, hogy ez nem így van. Laurel nevetséges, mert a fikcióban a megtévesztett néző pozícióját foglalja el. Jegyezzük meg azt is, hogy Laurel tekintete *üres tekintet*, egy centripetális kérés, ami teljes mértékben ellentétes a dermesztő zsarnoki, centrifugális tekintettel.



*Laurel tekintete (Dick and Doof)*

Francia területen a varietészínház időbeli elsőbbsége és a színész-szereplő kapcsolatának e felcserélődése olyasvalakinek is kedvez, mint Fernandel, aki az *Hercule* (Carlo Rim – Alexander Esway, 1937) utolsó beállításában a kamera felé fordul, hogy csipkelődve megjegyezze: „*azért nem kellene őt hülyének nézni*”. Ki beszél? Kihez? Hercule, a szereplő, akit megpróbáltunk lóvá tenni, de aki ezt végül nem engedte, és aki itt ezt ki is nyilvánítja? E szereplőt (az együgyűt, aki józan eszével és emberiségével győz minden összeesküvés ellenére) Fernandel különleges szeretettel formálta meg. Maga a sztár is lehet, aki a kamerába néz, a film végén megszabadul a rendkívüli szereplőtől, és újra megerősíti önnön autonómiáját. Fernandel – akár a színházban – elköszön, mielőtt elmenne, mint ahogy teszi ezt Orson Welles is az *Ambersonok ragyogása* (The Magnificent Ambersons, Orson Welles, 1942) végén vagy elvétve Hitchcock is. Rövid találkozás, ahol perverz módon a sztár eltűnés közben ajánlja magát. Mint a kacsintás is, egyfajta cinkosság jele ez a sztár és a közönség között, a színész és azon néző között, aki nem balek, és aki azt gondolja, hogy őt sem lehet „*hülyének nézni*” azért, mert hitt a filmben, és most búcsút vesz tőle. De van meghatottság is ebben az üdvözlésben, ami már az elválás, a búcsúzás, az elvétett találkozó jele, amennyiben a sztár kimondja, hogy már nincs egészében ott, nem is volt sohasem teljesen. S ez a találkozás soha nem jöhet létre a forgatáson jelenlévő, de a vetítésről hiányzó sztár és a forgatásról hiányzó, de a vetítésen jelenlévő közönség között. <sup>[16]</sup> A szereplő és a sztár a nézőt két különböző oldalról közelíti meg. De a sztár, aki nem rendelhető egy adott filmhez, még általánosan szól *a közönséghez*, egyfajta metaközönséghez, egy olyan entitáshoz, amivel a terem közönsége nem esik egybe teljesen.

#### 4

De hagyjuk a komédiát! Francesco Casetti a „komoly” fikció-filmben (nem találok más jelzőt) találja meg a klasszikus diegetikus helyzetre jellemző kamerába nézés példáját: egy rádió- vagy

televízió-riportert munka közben. Casetti pontosan leírja, hogy ha néhány másodperc alatt a néző el is hiszi, hogy ő az, akinek ez a tekintet szól, gyorsan megérti, hogy a tekintet a hallgatók és tévénézők diegetikus közönségét veszi célba, azt a közönséget, ami végső soron hiányzik, szétszórta, máshova, mindenhova és sehova sem utalt. A riporter úgy tűnik, hogy a semmihez szól, egy virtuális egységhez, ami nem feltétlenül aktualizálható. Nick Browne<sup>[17]</sup> szerint a szereplők tekintetének összessége (melyek nem a kamerát célozzák meg) a fikció-filmben egy *locust* jelöl ki, egy üres helyet, melyet ideálisan elfoglal a néző, de ami nem keveredik össze a valóságban elfoglalt helyével. Ezt a megállapítást kiterjeszthetjük a kamerába nézésre is, ami csak egy tisztán *utópikus* pozíciót céloz meg. „Ez” a narrációnak, a fikciónak és befogadásnak az alapfeltétele. A nézőnek ahhoz, hogy mindent-látó legyen, egyáltalán nem kell mindenütt ott lennie: elég, ha sehol sincs, vagy másutt van, mint ahol testileg megjelenik, távol saját magától.

De haladjunk egy kissé előbbre a műfajok széles választékában, hogy elérkezzünk az *Alkony sugárút* hoz (Sunset Boulevard, Billy Wilder, 1950). Emlékszünk a film befejezésére: Norma Desmond, a győzedelmes örülettől tágra nyílt szemmel, elbűvölődik a kamerától, amit mereven néz, és ami felé karját nyújtva igyekszik: látni véli benne ismét megtalált közönségét. Kissé alulnézetből filmezve – ez a tengely egyesíti a lépcső lábánál elhelyezett, a régi barát által hozott kamerákat a moziteremmel – a kép egyre elmosódottabbá válik Norma előrehaladásával: végül teljesen elhomályosul. A közönség, amit Norma megkísérel elérni, már hosszú ideje nem létezik: a némafilm közönsége volt, közli velünk a film. Kísértet, mint Norma, aki önnön kísértete, és aki a múltba fog visszatérni, az örületbe: máshova. A publikum a teremben egy távollévő sztárt néz, aki megkísérli elérni hírhedten hiányzó közönségét. A fikció utópiája, kimérát idéző locus. A kamerába nézés, amit Norma úgy tűnik, hogy nekem szán, engem nem érint meg: épphogy csak súrol. Megközelítő találkozás, elvétett találkozás, létre nem jött találkozás. Szerencsére, mivel máskülönben szörnyű lenne: az *Alkony sugárút* annak a története is, ahogyan az örület és a halál megakadályoz egy vérfertőző kapcsolatot. Már máshol<sup>[18]</sup> megpróbáltam megmutatni, hogy a klasszikus fikció-film hogyan utánozza a vérfertőzést és a fenyegető kasztrációt diegézise és jellegzetes szerkezete által, amennyiben két terének (a fikció tere és a terem tere) fúziója egyszerre óhajtott és elutasított, vágyott és tiltott. A filmben e két tér fúziója súrlódáson keresztül, akart és elvétett találkozások megsokszorozott képmásaiban (helyettesítésében) valósul meg: a súrlódás egy tagadott kompromisszum.



Billy Wilder: *Alkony sugárút* (1950)

De az elvétel nem csalódás a nézőnek: a találkozás kívánt s elszalasztott, épp oly vágyott, mint elvétett abból a célból, hogy eleget tegyen a vágy és a tabu kettős követelményének, amely a nézőt sújtja. Mindez utat nyit a nosztalgikus belefeledkezés előtt: a kép eltűnik, a történet szétfoszlik. Minden azon a módon zajlik, amit Grévisse körültekintően feltételes preludikus módnak nevez, <sup>[19]</sup> ez a mód az, ami a gyerekjátékok és Marguerite Duras filmjeinek tárgyát alkotja. Nosztalgia azután, ami lehetett volna, azután, ami egyszerre védekezik a fikció színpompája és a múlt szürkeségei ellen. A *Casablanca* (Kertész Mihály, 1942) zenéje: meghatódom a történettől, ami eltűnt szerelmeket idéz, amelyek szépek voltak, és amelyek ma már lehetetlenek; meghatódom attól a filmtől, ami a mozi letűnt korszakához tartozik. Nem működik másképp a varietészínház sem a zenés komédiában, a némafilm sem az *Alkony sugárút*ban. A kamerába nézés e nosztalgia emblemikus alakzata, azé a találkozásé, amire sor kerülhetett volna. Nem egy találkozást jelöl szereplő és néző között, vagy ez utóbbi és a színész között, ehelyett inkább egy rögtön érvénytelenített felszólítás: a kamerába nézés jelzi múltbeli lehetőségét és jelenbeli lehetetlenségét, megkétszerezi a néző hasadtságát, így dolgoztatva őt.

## 5

Laurel idióta tekintete, Norma örült tekintete. Üres tekintetek, amelyek nem vesznek figyelembe senkit sem. Ezekhez jön még az álmodozás és a révedezés nosztalgikus és beletörődő tekintete. Mint a *Zeneszalón* (Jalsaghar, Satyajit Ray, 1958) premier plánjában, amikor az alkonyatban a lapos síkság fölött uralkodó üres teraszon ülő hős közömbös arckifejezéssel, makacsul szembenéz a kamerával azért, hogy egyszerre közölje velem a közelségét és elidegeníthetetlen távolságát, teljes elzárkózását. Mint a *Felvonó a vérpadra* (Ascenseur pour l'échafaud, Louis Malle, 1958) utolsó előtti beállításában, ahol a kamerával szemben a hősnő a semmibe bámul egy részlet, egy váratlan esemény után kutatva, miközben felidézi a férfit, akit szeret és akit elveszít. Az utolsó beállítás megmutatja nekünk, mi az oka az ő döbbent álmodozásának, a veszteségnek: a pár fotója, melyen

a pár, amint szokás, a fényképészt nézi. Az üres, távollévő, így tárgy nélküli tekintet megkettőződése a tükörben. Az ismétlés elve szerint, amely Freud szerint a Medúza-haj jellegzetességeit utánozza, a tekintet megkettőződött, mivel távollévő. De ez a tekintet mindenk előtt a flash-back előidézésének a klasszikus alapja a fikció-filmben: a flash-back nem azért van ott, hogy jelölje a filmes kijelentés-tételt, hanem azért, hogy jelölje a fikcióbeli másik fikció eredetét, a saját múltját szemlélő szereplő emlékét, a szereplőt, aki volt.



Louis Malle: *Felvonó a vérpadra* (1958)

Louis Malle: *Felvonó a vérpadra* (1958)

Emlékezni kell arra, amit Emile Benveniste úgy különített el, mint a kijelentés-tétel egyik jellegzetes vonását: „*A partnerrel való diszkurzív kapcsolat hangsúlyozása, legyen az valóságos vagy képzeletbeli, egyéni vagy kollektív*”.<sup>[20]</sup> Az erre vonatkozó pontosítások bőségesek. Az előző példákban a kamerába nézés által teremtett partner korántsem egy valóságos néző, hanem valójában egy kollektív (a közönség) és képzeletbeli partner (a másik közönség). Ha van hangsúlyozás, akkor gyakran erre a kapcsolatra irányul, amely kizárja a terembei nézőt, vagy legalábbis nem közvetlenül érinti. Az álmodozás esetében a kamerába nézés azért van erőteljesen jelen, hogy hangsúlyozza a partnerhez fűződő diszkurzív kapcsolatot. Pontosabban a tekintet jelen van először is a kamera felé fordulásban, ezzel kizárva minden más, a képmezőn kívüli partnert, akit a nem a kamera felé irányuló tekintet megteremthetne. A szereplő nem néz senki mást a diegézisben, odanéz, ahol senki sem található. Más szóval, *a szereplő itt saját partnere*. Az álmodozás tekintete ikonikus és néma formája a belső monológnak, amelyben nem szólunk senki máshoz, csak magunkhoz. Diszkurzív, nyomatékosított, de körkörös út, ami visszatér kiinduló pontjához, s ami belül marad a fikción: a befelé forduló szereplő álmodozó *távolléte* hangsúlyozódik így. Az álmodozásba veszett centripetális tekintet, mint Laurelé vagy Normáé, nem más, mint a néző tekintetének *tükörbeli* képe, melyet e tekintet egy áthatolhatatlan másságba taszít, jelezve, hogy ő egy másik sínen marad, ahol én nem tudok lenni. Az idióta, az őrült és az álmodozó nem ismeri az interlokúciót.

A néző tekintete. Itt utalni kell Lacan *A tekintet mint objektum* a<sup>[21]</sup> című írásának elemzéseire. Tézise? Először is, hogy a voyeurizmus esetében a szubjektum azonosul a nézéssel, ami által a tekintet eltűnik. Másodszor: amit a szubjektum igyekszik megragadni, az nem más, mint egy árnyék, egy



üres forma, egy árnykép egy függöny mögött, a falosz *mint hiányzó*. Ennél fogva a tekintet meghatározható úgy, mint egy objekt *a*-t kereső objekt *a*. Elíziót kereső elízió, üres formát hajszoló üres forma. A dolog nem jelentéktelen abból a szempontból sem, hogy mi a jelentősége a fekete-fehér fikció-filmekben a perspektívának, a kereteknek a keretben: csapda a tekintet számára, mivel áldozatul esik benne a tekintet. Az „üres” tekintet nem is tesz mást, mint hogy bemutatja a tekintet ezen elízióját, ami a voyeurizmusom, a perverzióm mélyén van, aminek az eredete és a célja a valóság alapvető kikerülése, továbbá amin keresztül a mozinak sikerül engem újra játékba hoznia. Elvétett találkozás: ismétlés. Ez nem más, mint amit Bonitzer leleplez tanulmányában, amikor „abjektnek” minősíti a kamerába nézést, ami egyfajta harcoss megszólítás tekintete, és ami az egyesülésre és a cselekvésre szólít, éppen abban a pillanatban, amikor leleplezi azok teljes hiábavalóságát. De ha ez az „abjekt” tekintet egyesülésre hív, akkor nem különbözik a másik tekintettől, amit Bonitzer a vágy tekintetként definiál: a két tekintet ezen egyesülésért folyomodik, amiről mindenki tudja, hogy lehetetlen, és aminek a varázsa, még egyszer mondjuk, a lehetetlenségében rejlik. Valójában, nincs két kamerába nézés: csak egy van, kétértelmű, kettéosztott, perverz tekintet, ami egy időben kifejezi a vágyat és annak tiltását, a hívást és az elutasítást, a szándékot és a lemondást. Megszokott kifinomultságával Bonitzer pontosan látja, hogy a kamerába nézésből Godard és Straub filmjeiben „kiábrándulunk”. Azt viszont nem látja be, hogy a klasszikus fikció-filmekben, mint Dwoskinéiben, ugyanez a hatás következik be, de ebben az esetben kielégülést nyerek a kielégületlenségből. A kamerába nézés kétértelmű tekintet, mivel kompromisszum a kellemes és a kellemetlen találkozás között. A kamerába nézés meg is található a klasszikus film két ellentétes helyzettypusában: a szerelmes találkozásban és a halállal való találkozásban.

## 6

A szerelmes találkozásra példa lehet a *Valakit megöltek* (Laura, Otto Preminger és Rouben Mamoulian, 1944) híres jelenete, ahol McPherson szembetalálja magát a hősnővel. Az egyik premier plánban Laura-Gene Tierney kisimult arccal és megdöbbsent, de határozottan az objektív felé forduló tekintettel irányul a kamera felé. Másik két beállítás következik, ahol ez a tekintet a képmezőn kívülit fogja megcélozni azért, hogy helyreállítsa lassacskán a „normális” irányt. Meglepő, hogy azokban a beállításokban, amelyek követik, McPherson – Dana Andrews a képmezőn kívülre néz oly módon, hogy a két nézésirány egyáltalán nem illeszthető össze, ami csak megerősíti azt a gondolatot, hogy a hősnő és a néző kettesben vannak. Van valami ajándékféle ebben premier plánban, ami kellemes meglepetésként eltüntet egy hosszú távollétet: ezidáig a néző Laurát halottnak tartotta. A színrevitel – az illesztést figyelmen kívül hagyva McPherson a képmezőn kívülre néz – csak kiemeli azt, hogy MacPherson ott véli látni a nőt, ahol az nincs. Álmodozik, és Laura nincs „jelen” csupán a képzeletében. Ami a Gene Tierney-vel való találkozást illeti (ez a premier egyben sztárfotó is), az irrealitás ugyanazon pecsétjével van sújtva, hiszen tudom, hogy a színésznő nincs ott. Így Laura és Gene egy hozzáférhetetlen másholban

találkozhatnak.

Hasonló szerkesztésre találunk példát egy másik szerelmi találkozásban, John Ballantine – Gregory Peck és Constance Petersen – Ingrid Bergman között, az *Elbűvölve* című filmben, jóllehet a séma fordított, hiszen Ballantine az, aki a kamerát nézi, míg Petersen a képmezőn kívül. E szerkesztés célja először is a nőt a felkínált zsákmány pozíciójába juttatni, tisztelve ugyanakkor a zavart vallomás és az elfordított tekintet toposzát, hiszen a nő az, aki felkereste Ballantine-t annak szobájában. Tehát valójában egy klasszikus beállítás-ellenbeállításról van szó a szerelmi kapcsolat bemutatása miatt, amelynél a kamera úgy foglal helyet, hogy filmezze Ingrid Bergmant, onnan, annak a pozíciójából, aki őt nézi: Ballantine-éből. A két beállítás tehát itt szimmetrikus, csakúgy, mint abban a jelenetben, amelyet Peter Lehman<sup>[22]</sup> elemez a *Dr Jekyll és Mr Hyde*-ből (Rouben Mamoulian, 1931), ahol a két szerelmest először úgy mutatják, hogy pont egymás szemébe néznek (profilból látjuk őket), mielőtt a kamerába nézve egyenként elkülönítődnek. Oly módon, hogy a kamerába nézés címzettje itt a partner (Jekyll nézi Murielt, Muriel nézi Jekyllt), és nem a néző, akinek pedig így meg kell értenie a választást és a szerelmi ígézetet, amely minden más partnert kizár. A szerelmi toposzban a tekintet megkettőzése a nézőhöz szóló tekintet eltörlését alapozza meg. Ez az, amiért nehézkesnek tűnik számomra, „a nézői én megbecsztelenítéséről” beszélni a *Mezei kirándulás* (Une partie de campagne, Jean Renoir, 1936) egy hasonló jelenete esetében, mint ahogy Roger Odin tette.<sup>[23]</sup> Ha a „nézői én” az ének magának az a része, amely hasonlóságot mutat a fikcióval, és amely azonosul a szereplőkkel, akkor a tekintet engem csak *a fikcióban* ér el. Ha a „nézői én” magának az ének az a része, amely tudja, hogy a moziban vagyok, akkor az a tekintet nem ér el engem, hiszen rendelkezik egy végponttal, ami akár egy diegetikus hely, amivel én nem keveredem, akár (Roger Odin példájában) valami olyasmi, mint a végtelen. A néző egy szerep, amelyet a szubjektum játszik.



Jean Renoir: *Une partie de campagne* (1936)

Francesco Casetti mellesleg találóan figyel arra, hogy a diszkurzív „én-te” formula csak shifterekből áll, azaz üres formákból, amelyek semmiben sem utalnak egy adott személyre,<sup>[24]</sup> egy sajátosként és egészként, szükségszerűen aktualizálhatóként felfogott szubjektumra. Amikor Fred Astaire a kamerával szemben azt énekli, „I love you”, ez a „you” nem nekem szól, azért van jelen,

hogy egy hiányzó címzettet jelöljön, akihez Astaire fordul, és akivel én csak részlegesen azonosulok. Csak a kamasz rajongók hiszik ezrével egy stadionban, hogy egy ilyen dal mindenkire személyesen szól. Francesco Casetti leírja a különböző típusokat, melyek a diszkurzív viszony pólusainak egymásra helyezéséből jönnek létre, jóllehet az egymásra helyezés soha nem teljes, és az átjárás az egyikből a másikba a nyomok érintkezésén, a részleges hasonlóságon keresztül csak tökéletlen lehet. Vegyük a kamerához forduló riporter esetét: a színész egy olyan szereplőt testesít meg, aki a fikcióban egyszerre képviseli a narratív instanciát és a nézői instanciát (olyan, mint a néző, a cselekménybe nem belekeveredő tanú), szereplő, aki nem egészen tartozik a szereplőkhöz, és aki a közönségéhez szól, amely nem a moziterem közönsége (ahol én vagyok), amely nagyon valóságos, de amellyel én mégsem azonosulok teljesen.

Sztár – metaszereplő – szereplő – diegetikus közönség – metaközönség – valóságos közönség – néző. Egymáshoz képest eltolt tükrök szerkezete, hagymalevél-szerkezet, amely működésében idézi a mindenki által ismert helyzetet, különösen a nosztalgia tapasztalatában, ahol gyönyörködve szemlélem a személyt, aki voltam, aki lehettem volna, aki már nem vagyok, aki talán soha nem is voltam, és akiben szeretem mégis felismerni magamat. Az Én-Ideál múltba küldött alakjai, melyeket Freud úgy definiál, mint „*a gyerekkor elvesztett nárcizmusának helyettesét*”.<sup>[25]</sup> De kell ez a veszteség, kell ez a leegyszerűsíthetetlen különbség és kell ez a megújított nárcizmus ahhoz, hogy ezzel a másik énnel való (mindig részleges) identifikációra sor kerülhessen. Ismerjük a Felettes-énnek az Én-Ideálhoz való közelségét a freudi elméletben. Én, Ideális-Én, Én-Ideál, Felettes-Én, megtaláljuk itt a rokoni láncolatot, ami lehetővé teszi a szülői hangok interiorizálását, továbbá ami lehetővé teszi a nézőnek a (részleges) azonosulást a narrációval ezen hintahatás által (melyet nevezhetünk introjekciónak azon kötelék folytán, amely egyesíti azt az oralitással és a szemtelhetetlenségével), melyet a zenerajongó intellektuálisan, az éjszakai klub látogatója pedig fizikálisan ismer.

## 7

A kamerába nézések egyaránt jelölik a kellemes és a kellemetlen találkozásokat, például a halállal való szembenézést. Valójában, a kamerába nézés melegágya a kalandfilm (a verekedés, a párbaj), a krimi (az agresszió, a leszámolás, a vallatás és a törvény végső győzelme) és a fantasztikus vagy horrorfilm (a gyilkosság). Ki nem emlékszik a Frankenstein által teremtett szörny merev, különös módon nyugtalanító tekintetére<sup>[26]</sup>? A rémület garantált és gondosan kiaknázott. Egyfelől a kihívás és az elháríthatatlan veszély, másfelől a hiábavaló kérés. Az *Amíg a város alszik* (While the City Sleeps, Fritz Lang, 1936) elején a fiatal gyilkos első áldozata felső kameraállásból látható a rémülettől ordítva és rettegő tekintettel fordulva a kamera felé a gyilkosság pillanatában. Ez a beállítás valójában szubjektív, hiszen a tengely és a kamera pozíciója a gyilkos által elfoglalt területen helyezkedik el, ott, ahol már a gyilkos nem érinthető. Valójában a gyilkos-tekintet egyfajta anti-kommunikáció, hiszen viszontválasz nélkül nyilvánul meg, gőgös közömbösséget mutat a szemtől szemben történő beszélgetés reakciói iránt. A tekintet itt személytelen,

sérthetetlen: sőt, nem tesz kivételt senkivel, mert ő senki. Ő az, aki megfellebbezhetetlenül elítél megsemmisítve azt, akihez fordul (az *Amíg a város alszik* című filmben az áldozatnak a tekintete patetikus, mégis pátoszmentes): ez a gyilkos örület tekintete, a pusztító tekintet, a Halálé. A halott tekintete pedig az ürességre nyílván mereven néz, mint ahogy Hitchcock bemutatja a tusolós jelenet végén a *Psychóban* (Alfred Hitchcock 1960). Frankenstein szörnye következetesen hordozója a tekintetnek, ugyanis erőteljesen közli önnön lényegi másságát, egy elérhetetlen és rettenetes világhoz való végleges tartozását. Csakúgy, mint a korlátozottságé, az örületé vagy az álmodozásé, ez az üre(ge)s tekintet csak saját magára korlátozódik, megszüntet minden interlokúciós lehetőséget, éppen csak jelzi azt.

De ez a Törvény tekintete is, amely kivédhetetlen, személytelen és szintén megfellebbezhetetlen. Nincs benne semmi meglepő, mivel képes ebben a kivételes, test nélküli, a rendőrség mindenütt jelenlévő helikopterének formájában autonomizált szemben <sup>[27]</sup> megjelenni, és nemcsak a megközelíthetetlenlenség a sajátja, de a felügyelet állandósága, mozdulatlansága és örökkévalósága is. Az *Alakok egy tájban* (Figures in a Landscape, 1970, Joseph Losey) szereplői erről tudtak valamit és Káin is. A *Ház a folyó mellett* című filmben (House by the River, Fritz Lang, 1950), amikor Louis Hayward éppen megfojtja Emily-t, két beállítás közvetíti nekünk a képet, egy üvegezett ajtó kovácsoltvas része mögött <sup>[28]</sup> ismeretlen tágra nyitott szem igyekszik a házon belül pásztázni, mialatt a szerencsétlen hős a földön kúszva próbál menekülni előle: nem fog sikerülni neki. A *Marked Woman*-ben (Lloyed Bacon, Michael Curtiz (Kertész Mihály), 1937), amikor a (Bogart által megformált) ügyész a vádbeszédét az esküdtszék előtt elmondja, a kamera az esküdtek mögött siklik, majd Bogart felé halad azért, hogy oly módon szigetelje el Bogartot, hogy az a vádbeszéd végét a kamerával szemben mondja, egyedül. Nem mutathatjuk be jobban a törvényt: a bírósági jelenetek a kamerába nézés kedvenc helyei a szembenézés és az ítélethozatal szempontjából.

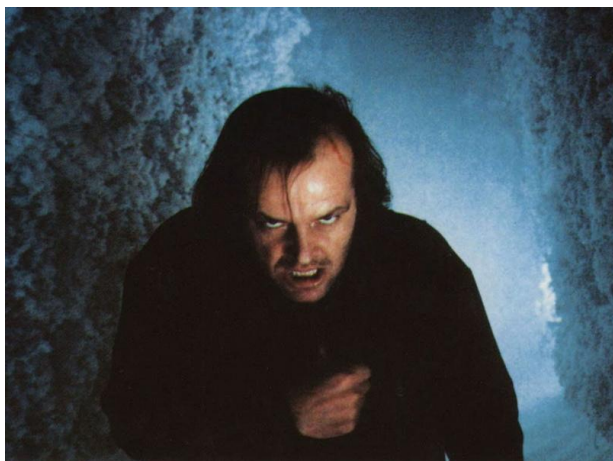
Ha a halál és a törvény (néha a törvény általi halál) esetében a kamerába nézés a megérinthesetetlen másholt jelenti, akkor semmi meglepő sincs abban, hogy feltűnik az ájulásjelenetek során, legyen ez akkor, amikor elájulnak (az ártatlan hajadont elfogja a rosszullét – terhes – *A bikaborjak* [I vitelloni, Federico Fellini, 1953] elején), vagy akkor, amikor az ájulásból magukhoz térnek. Ez utóbbi eset klasszikus bemutatása azoknak a tanúknak, akik vertikálisan a felébredő fölé hajolnak, aki „visszajön” a másik oldalról. Csakúgy, mint a *Gyilkosság a gyönyöröm*-ben (Murder, My Sweet, Edward Dmytryk, 1944), amikor a kábítószeres detektív félrebeszél, majd visszanyeri az eszméletét, vagy a *Valahol az éjszakában* (Somewhere in the Night, Joseph L. Mankiewicz, 1946) első jeleneteiben, amikor a katona a kómából magához tér, és meglátja a fölé hajoló orvosokat és nővéreket. A két esetben a túloldal tekintetéről van szó úgy, mint Laura feltűnésekor. A *nyugodt férfi* ben (The Quiet Man, John Ford, 1952) a hőst, akit John Wayne alakít, hallgatag sógorának félelmes ökle egyszerre vágja képen és házasságba. A hős elesik és elájul. Ekkor egy flash-back következik, ahol a hős újra látja, mi történt az utolsó bokszmérkőzésén, ugyanis ott megölte ellenfelét. E flash-back több beállítása „szubjektív kamerával”, a *halott nézőpontjából* van filmezve. A hős, a bírósági és a gyúrók riadtan többször is a földön fekvő férfi fölé hajolnak. Megannyi kitartó kamerába nézés, mellesleg reflektorok és vakuvillanások nagyon durva fényével borítva (riporterek fotózzák az

eseményt).



*Federico Fellini: A bikaborjak (1953)*

Ez utóbbi példa két dolgot emel ki. Legelőször is egy „képzeletbeli”, a hős által öntudatlan állapotban álmodott jelenetről van szó, ami közel a szerint a minta szerint működik, ami Laurának lehetővé teszi az ismételt megjelenést. Továbbá, és ez a legfontosabb, úgy tűnik, hogy a kamerába nézés reverzibilitásáról van szó, ahol ugyanúgy megjelenik az, aki öl és az, aki meghal. A kamerába nézésben a láthatatlan, a Másból, a Halál látszik. Vagy úgy, hogy a képen szerepel (a Frankenstein típusú gyilkolásra kész szereplő), vagy úgy, hogy a kamera üres helyként észlelhető „helyén” áll (példa *Amíg a város alszik* vagy *A nyugodt férfi*)<sup>[29]</sup>. Ekképpen magyarázható Peter Lehman szerint a *Dr Jekyll és Mr Hyde*-ban annak a beállításnak az „illetlensége”, amelyben Ivy a kamerát nézve levetkőzik: illetlenség, ami, mint állítja Lehman, nem kötődik a beállítás pornografikus jellegéhez, de ahhoz igen, hogy Ivy megkísérelvén a csábítást a halálát írja alá: Mr Hyde nézi őt, kihívóan bámulja, *míg* Dr Jekyll udvariasan elfordul. Ez egyszerre egy csábítási jelenet és egy haláljelenet, haláljelenet, mert csábítási jelenet. Nem lennének meglepődve, ha a Muriel és Jekyll közötti tekintetváltások jelenete ugyanazt a megkettőződést mutatná, és ugyanazt a jelentést hordozná. A semmitlenítés a kamerába nézés két végpontján található. Michael Powell *Kameralesében* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960) a kamerának a tekintetéből egy gyilkos tekintetet alkotott, melynek a kamerába nézés csak a szimmetrikus megfelelője. A kamera, akár a rossz szem, az élő rabulejtésének gépi helyeként mitológiai szempontból magával a Halállal feleltethető meg.



„Egyfelől az elháríthatatlan veszély...



...másfelől a hiábavalóérés.” *Ragyogás /The Shining/*,  
1979, Stanley Kubrick.

## 8

A kamerába nézés csak azzal a feltétellel elemezhető, ha számításba vesszük az okait és az okozatait, a helyét a fikcióban csakúgy, mint a helyét a filmben, és ha elhelyezzük egy támaszték nélküli kétértelműségben, a pupilla és a tekintet, a tátongó nyílás és a domborulat, a vágy és a kasztráció kétértelműségében, az egyszerre szegeződő és rögzítő kamera keretében is. <sup>[30]</sup> Erre példa az „elviselhetetlen tekintetű” vak ember visszatérő alakja, amely oly kedves Fritz Lang számára, vagy még inkább a félszemű őrjöngő bolondé. Ez utóbbinak sikerül egyesíteni az arcán jó szemének domborulatát hiányzó szemének sebével, míg a szemkötő azt a benyomást kelti, hogy szüntelenül néz engem. A félszemű és a vak a másság, az elszigeteltség két alakzata, amely egy másik szintérre helyezi. Nincs rosszabb tekintet, mint amelyet írisz nélküli fehér szemek sugároznak: olyan tekintet, amely a személyközi kommunikáció lehetetlenségét közli, lévén, hogy aki így néz, nem „személy”.

Fordította: Kovács Flóra

A fordítást az eredetivel egybevetette: Gyimesi Timea

A fordítás alapja: Marc Vernet: *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*. Paris, Éditions de l'étoile, 1988. 5-28.

---

A „Kamerába nézés” első változata az *Iris*ben jelent meg, 1983. november, 2. szám, 1. kötet. „Az eszménykép” első változata a *Vertigo* 1988. májusi, második számában jelent meg „Addie címe” címmel.

## Jegyzetek

1. Raymond Bellour, Francesco Cassetti, Christian Metz és Dana Polan voltak olyan szívesek, hogy e

szövegek némelyikét a kéziratból elolvasták, és közölték megjegyzéseiket. John Batho és Philippe Salaün engedélyezték Claude Batho „Az álom” című fotójának utánnyomását. Köszönöm nekik. A „Kamerába nézés” első változata az *Iris*ben jelent meg, 1983. november, 2. szám, 1. kötet. „Az eszménykép” első változata a *Vertigo* 1988. májusi, második számában jelent meg „Addie címe” címmel.

2. [A továbbiakban a pszichoanalízis által használt terminusok magyar megfelelőit a Laplanche – Pontalis-féle pszichoanalízis-szótár magyar kiadása alapján adom meg. Laplanche, Jean – Pontalis, Jean-Bertrand: *A pszichoanalízis szótára*. Ford. Albert Sándor, Burján Mónika, Gyimesi Tímea, Pálffy Miklós. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994. – *A ford.*]
3. Metz, Christian: *Le signifiant imaginaire*, Paris, Ed. Bourgois, 1984.; Magyarul: A képzeletbeli jelentő. Ford. Józsa Péter. *Filmtudományi szemle*. 1981, 2. szám.
4. [A *regard à la caméra* szóösszetételt a továbbiakban kamerába nézésnek fordítjuk, a *regard* szó esetében viszont a pszichoanalitikus filmelmélet szóhasználatát követve a „tekintet” kifejezést használjuk. – *A szerk.*]
5. [*L'endeca (innen)*, Vernet által a későbbiekben definiált fogalom: jóllehet a kamera helyére hívja fel a figyelmet, e hely nem egyszerűen a kamera helyét jelöli. Ha a fikció terének és a forgatás terének oppozícióját használjuk, azt mondhatjuk, hogy e hely a kereten kívül található. E hely a szereplő jelenlétét s egyben hiányát is hangsúlyozza. – *A ford.*]
6. Barthes, Roland: Droit dans les yeux. In *L'obvie et l'obtus*. Paris, Le Seuil, 1982. 282. „A kamerába nézés” című fejezet első változata az *Iris*ben jelent meg, 1983. november, 2. szám, 1. kötet. A második változat a „Narrateur, personnage et spectateur dans le film de fiction” című disszertációmban szerepelt (Paris III-EHESS, 1985. április). A jelen szöveg a harmadik, átdolgozott változat.
7. Bonitzer, Pascal: Les deux regards. *Cahiers du cinéma*. 1977. április, 275. szám. Ezen pontokról a vitát lásd bővebben: Bellour, Raymond: Le regard de Haghi. *Iris. Cinéma et narration* 1. Paris, 1986, 7. szám, 5-13.
8. Collins, Jim: La place du spectateur dans la machine textuelle. *Ça cinéma*. Paris, Ed. Albatros, 1978, 16. szám, 66-76.
9. Odin, Roger: Pour une sémio-pragmatique du cinéma. *Iris*. Paris, 1983, 1. kötet, 1. szám, 76.
10. Casetti, Francesco: Les yeux dans les yeux. *Communications*. Paris, 1983, 38. szám.
11. A kamerának egy frontális pozícióból egy „harmadik” pozícióba történő csúsztatását, ami mutatja, hogy mennyire ingatag a nézőpont fogalma, az „Innen”-fejezetben a későbbiek folyamán elemzem. [A következő fejezet – *A ford.*]
12. Collins: i. m.
13. [A franciák a chaplini figurát (és gyakran magát Chaplint is) Charlot-nak hívják. – *A ford.*]
14. Freud, Sigmund: A vicc és viszonya a tudattalanhoz. Ford. Bart István. In Uő: *Esszék*. Budapest, Gondolat, 1982. 33-251. [Freud, Sigmund: *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* ([http://classiques.uqac.ca/classiques/freud\\_sigmund/le\\_mot\\_d\\_esprit/freud\\_le\\_mot\\_d\\_esprit.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/le_mot_d_esprit/freud_le_mot_d_esprit.pdf); 2007. október 31.) – *A ford.*]
15. Mannoni, Octave: Illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire. In *Clefs pour l'imaginaire*, Paris, Le Seuil, 1969, 161-183.
16. Metz, Christian: Histoire/Discours. Notes sur deux voyeurismes. In Uő.: *Le signifiant imaginaire*. Ed. Bourgois, 1984.; Magyarul: Uő: Történelem / discours. In Uő: A képzeletbeli jelentő. Három tanulmány. Ford. Józsa Péter. *Filmtudományi szemle*. 1981, 2. szám. 105-115.
17. Browne, Nick: Rhétorique du texte spéculaire. *Communications*, Paris 1975, 23. szám, 207.
18. Vernet, Marc.: La transaction filmique. In *Le cinéma américain. Analyses de film*. Paris, Flammarion, R. Bellour Ed., 1980. 2. kötet, 123-143.

19. Grévisse, Maurice: *Le bon usage*, Paris, Ed. Duclot-Hatier, 1969. 681. [E módnak a francia nyelv rendszerében van jelentősége: a gyerekek szerepjátéka kapcsán jelenik meg pl. „Toi, tu *serais* le gendarme et moi, je *serais* le voleur” (Te leszel a csendőr, én pedig a tolvaj). A francia az itt használt igealakot (conditionnel présent) „múltban lévő jövő alaknak” is nevezi (le futur dans le passé). – *A ford.*]
20. Benveniste, Emile: L'appareil formel de l'énonciation. In *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Tel Gallimard, 1974. 2. kötet, 85.
21. Lacan, Jacques: *Le Séminaire. Livre XI*. Paris, Le Seuil, 1973.
22. Lehman, Peter: Looking at Ivy looking at us looking at her. In *Wide Angle*. 1983. 5. kötet, 3. szám.
23. Odin: i. m.
24. Ez magyarázza Gérard Genette hallgatását a „személy” terminus használatát illetően a narrációra vonatkoztatva. Lásd. *Le nouveau discours du récit*. Paris, Le Seuil, 1983. 64. sq.
25. Freud, Sigmund: Pour introduire le narcissisme. In *La vie sexuelle*. Paris, P. U. F., 1972. 98. [Magyarul: Uő: A nárcizmus bevezetése. In *Sigmund Freud összes művei*. Ford. Berényi Gábor. Budapest, Filum Kiadás, 1997. VI., 15-41.]
26. Frankenstein, 1930, James Whale. A film stáblistáját tágra nyitott, nem azonos irányba néző szemek forgókereke hozza létre.
27. Ez egy gyakori kép, ami megújult erővel jelenik meg a krimiben a 80-as években. Az *1984* (1984, Michael Radford) filmplakátja példa erre.
28. A szem ablakrács mögötti kukkoló megjelenésére lásd majd az *Innen* című fejezetet.
29. „A halott nézőpontjához” lásd az elemzést a *Vámpírról* az *Innen* című fejezetben.
30. Metz, Christian: *L'identification à la caméra*. i. m.

## Irodalomjegyzék

- Roland Barthes: „Droit dans les yeux” in *L'obvie et l'obus*. Le Seuil, Paris 1982.
- Raymond Bellour: „Le regard de Haghi”, *Iris* 7. szám „Cinéma et narration I”, Paris 1986, 5-13.
- Emile Benveniste: „L'appareil formel de l'énonciation” in *Problèmes de linguistique générale*, 2, Tel Gallimard 1974.
- Pascal Bonitzer: „Les deux regards” in *Cahiers du cinéma* 275. szám, 1977. április.
- Francesco Casetti: „Les yeux dans les yeux” in *Communications* 38. szám. Paris, 1983.
- Nick Browne: „Rhétorique du texte spéculaire” in *Communications* n°23, Paris 1975.
- Jim Collins: „La place du spectateur dans la machine textuelle” in *Ça cinéma* 16. szám. Paris, Ed. Albatros, 1978, 66-76.
- Christian Flavigny: „De la perception visuelle au regard” in *Nouvelle revue de la psychanalyse* 35. szám, tavasz 1987. Ed. Gallimard.
- Sigmund Freud: „A nárcizmus bevezetése” in *Sigmund Freud művei VI*. Ford. Berényi Gábor. Filum Kiadás, Budapest, 1997, 15-41.
- Sigmund Freud: „A vicc és viszonya a tudattalanhoz” In: Uő: *Esszék*. Ford. Bart István. Gondolat, Budapest, 1982. 33-251.
- Gérard Genette: *Le nouveau discours du récit*, Le Seuil, Paris 1983.
- Maurice Grévisse: *Le bon usage*, Ed. Duclot-Hatier, Paris 1969.
- Jacques Lacan: *Le Séminaire Livre XI*, Le Seuil, Paris, 1973.



- Peter Lehman: „Looking at Ivy looking at us looking at her”, *Wide Angel* 1983 5. kötet, 3. szám.
- Octave Mannoni: „Illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire” in *Clefs pour l'imaginaire*, Le Seuil, Paris, 1969, 161-183.
- Christian Metz: Történelem / discours. Ford. Józsa Péter. in *Filmtudományi szemle*, 1981/2, 105-115.
- Roger Odin: „Pour une sémio-pragmatique du cinéma” in *Iris* 1. kötet 1. szám. Paris, 1983.
- M. V.: „La tarnsaction filmique” in *Le cinéma américain. Analyses de film*, 2. kötet, Flammarion, Paris 1980, R. Bellour Ed., 123-143.

## Filmek jegyzéke

- *A Letter to Three Wives* (Egy levél három asszonynak), J. L. Mankiewicz, 1949.
- *Egy nyár Mónikával* (Sommaren med Monika), I. Bergman, 1952.
- *Thérèse Raquin* (Thérèse Raquin), M. Carné, 1953.
- *Gilda* (Gilda), C. Vidor, 1946.
- *Éjszaka külsőben* (Extérieur nuit), J. Bral, 1980.
- *Ének az esőben* (Singin' int he Rain), S. Donen és G. Kelly, 1952.
- *Hercule*, C. Rim - A. Esway, 1937.
- *Az Ambersonok tündöklése* (The Magnificent Ambersons), O. Welles, 1942.
- *Sunset Boulevard; Alkony sugárút* (Sunset Boulevard), B. Wilder, 1950.
- *Casablanca* (Casablanca), M. Curtiz, 1942.
- *Zeneszalón* (Jalsaghar), S. Ray, 1958.
- *Felvonó a vérpadra* (Ascenseur pour l'échafaud), L. Malle, 1958.
- *Valakit megöltek* (Laura), O. Preminger és R. Mamoulian, 1944.
- *Elbűvölve* (Spellbound), A. Hitchcock, 1945.
- *Dr Jekyll és Mr Hyde* (Dr Jekyll and Mr Hyde), R. Mamoulian, 1931.
- *Mezei kirándulás* (Une partie de campagne), J. Renoir, 1936.
- *Frankenstein* (Frankenstein), J. Whale, 1930.
- *Amíg a város alszik* (While the City Sleeps), F. Lang, 1956.
- *Psycho* (Psycho), A. Hitchcock, 1960.
- *1984* (Nineteen Eighty-Four), M. Radford, 1984.

- *Alakok egy tájban (Two Figures in a Landscape)*, J. Losey, 1970.
- *Ház a folyó mellett (House by the River)*, F. Lang, 1950.
- *Marked Woman*, L. Bacon, 1937.
- *A bikaborjak (I vitelloni)*, F. Fellini, 1953.
- *Gyilkosság a gyönyöröm (Murder My Sweet)*, E. Dmytryk, 1944.
- *Valahol az éjszakában (Somewhere in the Night)*, J. L. Mankiewicz, 1946.
- *A nyugodt férfi (The Quiet Man)*, J. Ford, 1952.
- *Kamerales (Peeping Tom)*, M. Powell, 1960.
- *Dr. Mabuse végrendelete (Das Testament des Dr. Mabuse)*, F. Lang, 1932.
- *Szédülés (Vertigo)*, A. Hitchcock, 1958.
- *Ragyogás (The Shining)*, S. Kubrick, 1979.

© Apertúra, 2007. Ősz | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2007/osz/vernet-a-hiany-alakzatai-a-lathatatlantol-a-moziig/>

