

Az összeszabdalt jelölő. A *Halloween* és a filmes jelentés határai

Absztrakt

A tanulmány John Carpenter *Halloween* (1978) című filmjét olvassa a filmes jelentés létrejöttének, formáinak és esetleges produktív lehetetlenségének a szempontjából. A horrorfilm különösen gyümölcsöző terepe lehet egy ilyen vizsgálódásnak, hiszen esztétikai megformáltsága, technikai működése és a beindított lélektani hatásmechanizmusok rendszerint a kerek, totalizálható jelentés létrehozására alkalmas befogadói pozíciók ellehetetlenítését célozzák. Roland Barthes, Jacques Lacan, Kaja Silverman, Steven Shaviro és Todd McGowan elméleti kontextusába állítva a filmet, megkísérlem azoknak a filmes eljárásoknak az elemzését, amelyek a *Halloween*ben időről időre megbénítják a jelek szemiotikai termelését és egyben átírják a filmelmélet egyes alapvető elképzelését a jelentés és vizualitás viszonyáról. Barthes punctum-fogalma, McGowan elmélete a kereszteződés mozijáról, a kései Lacan sinthome-fogalma, Silverman poszt-lacani elképzelései a tekintetről és a néző teréről, valamint Shaviro provokatív belátásai a film affektív hatásáról mind abban segítenek, hogy megmutassam, egy film gyakran épp azokban a pillanatokban a legnagyszerűbb, amikor semmi értelme nincs.

Szerző

Kalmár György a DE Brit Irodalom Tanszékének adjunktusa. 1997-ben kapott magyar-angol szakos diplomát a Debreceni Egyetemen, majd egy évig az Oxfordi Egyetemen végzett kutatást, 1999 óta a DE oktatója. Első PhD-fokozatát filozófiából szerezte 2003-ban, a másodikat irodalomból 2007-ben. Fő kutatási területei az irodalom- és kultúraelmélet, a filmelmélet, a gender studies, valamint az angol irodalom története. Számos tanulmány, szacikk és három könyv szerzője: *Szöveg és vágy: Pszichoanalízis, irodalom, dekonstrukció* (Anonymus, 2002), *„A női test igazsága”: Esettanulmányok egy metafora történetéből Chaucertől Derridáig* (Kalligram, 2012), *Testek a vásznon: Test, film, szubjektivitás* (Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012).

Az összeszabdalt jelölő. A *Halloween* és a filmes jelentés határai

Be kell ismerjem, hogy a horrorfilmekkel való több évnyi elmélyült foglalatосkodás után is az egyik legerőteljesebb kép, amely a műfajról az eszembe jut Michael Myers (Nick Castle) képe John Carpenter *Halloween*jében (1978), amint mozdulatlanul áll és néz egyenesen felénk, a kamera és Laurie (Jamie Lee Curtis) felé. ^[1] Sokatmondónak tartom ezt a képet a horrorfilm által létrehozott nézői pozíciók tekintetében, de tökéletes példája lehet annak a képi jelenségnek is, amit Roland Barthes *punctum*nak nevez. A *Világoskamra* egy mára méltán híressé vált passzusában, a fotográfia kapcsán, Barthes megkülönbözteti egymástól a fotografikus jelentés két aspektusát. Az egyik a *studium*, ami a fényképek iránti egyfajta „nem különösebben heves” „általános érdeklődés” (33), a tárgyra vetett, tudásom és kulturális hététerem által meghatározott ismerős tekintet, melynek udvarias kutakodása értelmet ad, elemmez, mítoszokat olvas (vö: 35). A másik a *punctum*, melynek leírása – még ha Barthes-nak ilyesmi nem is járt a fejében – épp olyan sokat mond a horrorról, mint a szimbolikus jelentés határaitól:

A második elem megtöri a *studiumot*. Most nem én keresem (a *studium*-mezőt ugyanis én ruházom fel szuverén tudatommal), hanem ő tör elő a jelenetből, s átjár, akár a nyíl. Van a latinban egy szó, mely ezt a sérülést, szúrást, ezt a hegyes szerszám okozta ismertetőjegyet jelöli. Ez a szó azért is felel meg nekem annyira, mert utal a pontozás (»punctuation«) fogalmára. Azokat a képeket ugyanis, amelyekről beszélek, ilyen érzékeny pontok pontozzák, sőt olykor pettyezik: ezek a sebek, ismertetőjegyek, pontok. Ezt a *studiumot* megzavaró második elemet én *punctum*nak nevezem, mert a *punctum* szúrás, kis lyuk, kis folt, kivágott seb, mint hazardjátékban a kockadobás. Egy fénykép *punctuma* az a véletlen valami, ami rögtön belém szúr (»qui me point«), meggyötör, megsebez. (33-34)

Barthes *punctum*ja jól írja le Myers alakjához fűződő viszonyomat: ez egy olyan erős kép, amely megdöbbsent, megsebez, szemet szúr. Jelentésében talán a leggazdagabb kép, ezt a jelentést ugyanakkor lehetetlen szavakkal kifejezni. Myers fel-feltűnő, kísértő, némán néző alakja a *Halloween*ben felhívja a figyelmet a képek azon képességére, hogy leigázzák a szubjektumot, egyben pedig ki is jelöli az artikulált szimbolikus jelentés határait: amikor erre az engem bámuló néma alakra bámulok, mintha rövidzárlat következne be a nézés ökonómiájában, a képtől való távolságom pedig összeomlással fenyeget. A kép azt teszi velem, amit Myers tesz az áldozataival: aktívan kísért, felsebez, felsérti a szimbolikus és elbeszélői rendekhez fűződő viszonyomat, melyek folyamatossága és zökkenőmentes működése *elville*g a narratív film elsődleges feladata lenne.

Tudom jól, hogy ez egy kulcsfontosságú kép, hogy értenem és értelmeznem kellene (például hogy visszanyerjem a vizuális tér fölötti uralmam), ugyanakkor, amikor a rám bámuló arctalan alakra nézek, csak valami furcsa, mély csönd van és az affektív testi reakciók hullámai [1. kép].



1. kép – Az Alak – Halloween – A rémület éjszakája (Halloween.

John Carpenter, 1978)

A filmelmélet még legerőteljesebben realista törekvéseiben is mélyen kötődik egy olyan idealista hagyományhoz, mely természetyszerűen feltételezi, hogy a képek jelentéssel bírnak, hogy a vizuális benyomásokat vissza lehet (és kell is) írni a jelentés artikulálható struktúráiba. Steven Shaviro szerint „a képek iránti ellenszenvnek és félelemnek nagy hagyománya van a nyugati gondolkodásban. ... A metafizika többre tartja a verbálisat a vizuálisnál, az érthetőt az érzékelhetőnél, a szöveget a képnél és a jelölés szigorú artikulációját a ki nem művelt érzékelés esetlegességeinél” (15). Az európai gondolkodás platóni, idealista kezdeteitől a szemiotikáig, posztsemiotikáig, konstruktivizmusig és a „klasszikus” lacani filmelméletig meghatározó az az elképzelés, miszerint a testek emberi lényeket jelölnek, a látható egy láthatatlan teljességben találja meg a jelentését, a képeket pedig meg lehet és meg is kell magyarázni. Ahogy Hans Belting is megjegyzi a korai kereszténység arra irányuló törekvése kapcsán, hogy „szavakkal kontrollálja a képeket,” „a teológusok csak akkor voltak elégedettek, amikor meg tudták »magyarázni« a képeket” (1). Nem vitás, hogy ezen kényszeres készítés mögött, hogy a képeket megmagyarázzuk, kiismerjük, megragadjuk, begyömöszöljük a nyelv birodalmába, az ellenőrzés és regulatív hatalom működését ismerhetjük fel, mely szükségszerűen átsiklik a kép leginkább szemet szűrő pontja (a *punctum*) fölött, hiszen, ahogy Shaviro az egyik (szándékolatlanul is pszichoanalitikus) pillanatában megjegyzi, „a legfontosabb az, amit képtelenek vagyunk tudatosítani” (10).

Adam Rockoff, a *Going to Pieces Halloweenről* szóló (számomra igen tanulságos) fejezetében, szintén belebotlik a jelentés és jelentéstelenség problémájába. Célja, hogy valamiféle középutat találjon a két véglet között: cáfolni igyekszik a film pszichoanalitikus értelmezéseit (például Robin Woodét), amelyek a szexuális elfojtásról szóló esettanulmányt igyekeznek beírni a gyilkos maszkja mögötti sötét térbe. Rockoff szerint a film „lélektanilag nem összetett” (55), és „rendkívül nehéz bármilyen pszichoszexuális kontextusba erőszakkal begyömöszölni” (65). Bár Rockoff számára az „értelmetlen” szó pejoratív jelentéssel bírna, melytől meg kell védeni a filmet (lásd 56), mégis felajánlja „a film túlelemzésével” (56) szembeni alternatívát, mely hasonló ahhoz, ami mellett én érvelnék. A gyilkos lehetséges indítékai, valamint erőszakos viselkedése kapcsán egyszerűen kijelenti: „Miért gyilkol Michael Myers? Mert, ahogy a cápák is a *Cápában* (*Jaws*, 1975), egyszerűen

ezt csinálja” (56). Azt hiszem, pontosan erről van szó: Myers maszkja mögött nincs semmiféle „mögöttes” jelentés, nincs szép kerek esettanulmánnyal rendelkező pszichotikus szubjektum. A film nem lélektani mélysége vagy a szereplők kidolgozottsága miatt lesz emlékezetes (*punctum*), hanem, épp ellenkezőleg, „lapossága” miatt, azon vizuális és filmes jellegzetességei miatt, melyeket elemezhetünk ugyan, de nem fordíthatjuk le fogalmi nyelvre. A lényegi pont a *punctum*: az a hely, ahol a filmnek *nincs* értelme.

Az a kérdés, hogy a filmek jelölnek-e és ábrázolnak-e (ahogy a szemiotika véli), vagy érzéki-érzelmi hatással vannak ránk (ahogy Shaviro), nem annyira a filmelmélet általánosító kijelentéseinek kell hogy múljon, hanem az adott film adott, sajátos nyelvezetén. Nyilvánvalóan minden film ábrázol és affektív hatással is van a befogadóra, létrehoz jelentést és tagadja is a jelentést, de talán minden film máshogy teszi ezt. Úgy gondolom, hogy a horrorfilmnek igen különleges a helyzete a jelentéshez való viszony szempontjából, a *Halloween* pedig a műfajon belül is kiemelkedik azon filmes technikái és megoldásai okán, melyekkel összeroppantja a távolságot, tagadja a (fogalmi összetettség értelmében vett) mélységet, és lehetetlenné teszi a néző kép fölötti uralmát. A következőkben megpróbálom elemezni azokat a technikákat, amelyekkel a *Halloween* megvalósítja mindezt, közben pedig igyekszem felvázolni egy olyan, több szerzőre is építő laza elméleti keretet, melyből nézve ez az értelmetlenség jelentőségteljes lehet.

A horror és a kereszteződés mozija

Nemrég megjelent könyvében, a *The Real Gaze*-ben, Todd McGowan a filmek olyan osztályozási rendszerét vezeti be, amely segítségünkre lehet a horrorfilm és jelentés viszonyának tanulmányozásában. Magát McGowant nem kifejezetten érdekli a horror, a célja egy olyan, újfajta pszichoanalitikus filmelmélet felvázolása, amely el tud szakadni attól a „klasszikus” lacani filmelmélettől, amely még a hetvenes években alakult ki jórészt Lacan tükörfázis esszéje és Althussernek a szubjektum ideológiai interpellációjáról szóló elmélete összeházasításával. A szubjektumnak a valós lehetetlen tárgyához való különböző viszonyulási módjai alapján McGowan megkülönbözteti a fantázia moziját, a vágy moziját, a fantázia és vágy integrációját és végül a kettő kereszteződését (*intersection*). Ez utóbbi működésének leírásakor jut el McGowan olyan filmes jelenségek elméleti tárgyalásához, melyek hasznos fogalmi eszközökkel szolgálhatnak a horrorfilm egyes elméleti kérdéseinek az újragondolásához.

Míg az integráció mozija (melynek legjobb példája a főszódbeli hollywoodi elbeszélő film) a vágy világát (azaz a hiány világát) kombinálja a fantáziával (a hiány imaginárius kielégítésével), és egy empirikus tárgyat helyez a vágy lehetetlen tárgyának a pozíciójába, valamint olyan elbeszélést alkot, mely ennek a tárgynak a megszerzéséhez vezet, a kereszteződés mozija különálló, elválasztott világokként mutatja a vágyat és a fantáziát, melyek nem egyesülhetnek, csupán kereszteződhetnek:

Hollywood eszkézipista filmjei túlnyomó többségükben inkább az integráció mozijához

tartoznak, mintsem a kereszteződéséhez, mivel a lehetetlen tárgyat hétköznapi tárggyá alakítják át. ... Amikor a lehetetlen tárgy empirikus tárggyá válik, úgy tapasztaljuk, mint ami zökkenőmentesen beilleszkedik a vizuális térbe anélkül, hogy megtörné azt. A kereszteződés mozijában azonban a lehetetlen tárggyal való találkozás teljesen összezúzza a látvány terét. A tekintet [*gaze*] és a vizuális tér nem férhet meg egymás mellett: az egyik megjelenése együtt jár a másik romba dőlésével. (McGowan 165)

McGowan elméletének leggondolatébresztőbb része az, amikor felhívja a figyelmet a kereszteződés mozijára jellemző azon pontokra, ahol (ahogy Barthes *punctum*jai esetében is) a jelentés rendje összeomlik, a mozi pedig képtelen megfelelni annak az „ideológiai funkciójának,” hogy „a sikeres szexuális kapcsolat fantazmatikus képével szolgáljon” (203). „Ezért aztán, amikor szemtanúi leszünk ennek a kudarcnak, egyszerre megpillantjuk a szimbolikus renden éktelenkedő lyukat. Ez egyfelől traumatizálja a szubjektumot, megfosztja a hiánytól való megszabadulás reményétől, ugyanakkor azonban felszabadítólag is hat, hiszen lehetővé teszi a szubjektum számára, hogy élvezetét lelje a valósban” (203-204).

Amellett, hogy McGowan elmélete a szimbolikus renden éktelenkedő *lyukról* még magán viseli a pszichoanalízis fallocentrikus képiségének néhány jegyét, a kereszteződés mozija hasznos fogalmi eszköz lehet a horrorfilm tanulmányozása szempontjából, amennyiben két világ vagy lelki ökonómia traumatikus összeütközéséről beszél, mely nem vezet sem az elbeszélés megnyugtató lezárásához, sem egy lekerekített, törésvonalaktól mentes, totalizáló értelmezéshez. A *Halloween* ben nyilvánvalóan az amerikai kisváros „normális”, hétköznapi élete feleltethető meg a vágy (és hiány) világának. A vágy világát szervező szokásos fantázia azonban úgy tűnik, hiányzik: nincs jelen a sikeres szexuális kapcsolat fantáziája (legalábbis a főszereplő Laurie számára), nincsenek meg azok az efelé vezető úton tipikusan tapasztalható, legyőzendő akadályok, melyek sora rendszerint az elbeszélés fő szerkezetét alkotja, és általában véve, nincs meg a hiánnyal küszködő, de a fenséges tárgy ígéretétől egyszerre megtáltosodó szubjektum szokásos motívuma sem. Laurie nem az a lány, akit csak úgy lázba hozna egy jó kiállítású férfi, a vágy lehetetlen tárgyának szerepébe lépő tárgy pedig nem csodálatos, hanem szörnyűséges, ráadásul ahelyett, hogy legyőzni való akadályok mögött várna, hogy a szubjektum nagy nehezen eljusson hozzá, „előtör a jelenetből” (lásd: Barthes 33), és minden határt áthágva eljön a szubjektumért. Ez a szörnyű tárgy nem illeszkedik be a „normális” (szimbolikus) rendbe, nem kommunikál, nincs beszélő viszonyban azzal: keresztezi, keresztülmetszi, összezúzza, kijelöli a határait és megmutatja annak művi voltát. Az ilyen mozi szubjektuma (főszereplője és nézője egyaránt) elveszíti uralmát a vizuális mező fölött, passzívvá, paranoiddá és üldözötté válik, kifordítja önmagából és abjektté teszi ez az értelmetlen kép, valamint a találkozás által kiváltott konceptuális és érzéki sokk.

Amikor Mychael Myers megjelenik Haddonfieldben, alakja (melyre a filmvégi stáblista egyszerűen csak „Az Alakként”, *The Shape*, hivatkozik) kereszteződik a jelentés „normális” világával, vagy, pontosabban, keresztülmetszi azt (az *intersection* szó jelentései: kereszteződés, metszés, bevágás). Nem látunk körülötte hétköznapi embereket, csak kihalt utcákat, sötét házakat és száraz, halott leveleket. Ő az a gyilkos, akit nem lehet megölni, és, ami talán még fontosabb, az a néző-voyeur-

szemlélő, akinek nem lehet a szemébe nézni. Maszkjának fekete lyukaiban nem tűnik fel emberi szempár, a vizuális mező szerkezete összeomlik ezekben a fekete lyukakban: a fekete foltok egy másik világba vezetnek, mely elnyeléssel fenyegeti mindazt, aminek értelme van és ismerős. Kaja Silverman szerint (aki Jean-Paul Sartre-nak a *Lét és Semmi*-ben kifejtett elméletét írja tovább), alanynak, emberi szubjektumnak lenni annyit tesz, mint nézve lenni, mint a vizuális térben egy Másik számára létezni. Sartre példájában (melyet mind Lacan, mind Silverman átvesz), abban a pillanatban, hogy a kulcslyuknál leskelődő személy (aki a helyzet urának képzeletben magát) ráébred, hogy őt is láthatja valaki leselkedés közben, azaz ő is lehet tárgy mások szemében, azonnal elveszíti (képzelt, imaginárius) uralmát. „Amikor a leselkedő ráébred saját látványszerűségére (*specularity*), akkor azt is felismerheti, hogy létének »alapjai« önmagán kívül vannak, azaz egy Másik számára létezik” (Silverman 165). A leselkedő Másik, aki pislogás és szégyen nélkül képes bámulni bennünket, aki nem jön zavarba, amikor visszanézünk rá (a fehér maszk sohasem pirul el) Sartre definíciójának értelmében valójában (a nézővel és Laurie-vel ellentétben) nem emberi szubjektum. Egy olyan Másik ő, aki nélkülözi a szubjektivitást (nem szubjektum, nincs alávetve), ő egy maszk, egy üres fekete tekintet, egy kés, aki nem csak a testeket metszi fel és sebesíti meg, hanem a vizuális mezőt is. Szemének fekete lyukai kimozdítják a monokuláris perspektíva fókuszpontját, ami a perspektíva reneszánszbéli feltalálása óta a vizuális mező transzcendentális fókuszpontjaként szolgál, a jelölés és idealizáció garanciájaként. Tekintete egyszerre fosztja meg a szubjektumot az önállóság és uralom minden illúziójától, és zúzza össze a vizuális mezőnek a jelentés átláthatóságaért felelős struktúráit.

A „klasszikus” lacani elmélet szerint a Valós (végső, lehetetlen) tárgyával való találkozás vagy extrém élvezettel jár (ez a lacani *jouissance*), vagy traumatikus. Mindkét esetben megjelenik azonban a szubjektivitás (pillanatnyi) elvesztése. A romantikus filmekkel ellentétben a horrorfilmben (ahogy David Lynch legtöbb filmjében, McGowan kedvenc példájánál is) a szubjektivitás ezen elvesztése fenyegető, romboló, traumatikus dologként jelenik meg. Ugyanakkor, még ha az elbeszélés tipikus útvonala és a Valós helyét kitöltő fantázia-elem különböző is a két műfajban, a romantikus film és a horror közötti hasonlóságok éppannyira szembeszökőek, mint amennyire kísértetiesek: mindkettő drámai középpontjában a lehetetlen tárggyal való találkozás színre vitele áll, a találkozás beteljesülését mindkettő testi interakciókon keresztül meséli el (a romantikus filmben a szerelmespár megcsókolja egymást a naplementében a tengerparton, esetleg közösülnek, a horrorfilmben pedig a szörny széttépi vagy felfalja a szereplőt, esetleg a hős megöli a szörnyet). Így aztán, a horrorfilmet olvashatjuk a romantikus film kísérteties másikként is, amelyben a vágy lehetetlen tárgyának helyét a szörny tölti be, a szex helyét az ölés, a vágy és végső tárgya fantazmikus integrációjának helyét pedig a Szimbolikus és a Valós katasztrófális kereszteződése veszi át. A romantikus film és a horror közelsége számos, a nézőt kibillentő, összezavaró hatással jár. Ahogy arra Rick Worland is rámutat, „a *Halloween* zavaró töltete részben abból fakad, ahogy Michaelt Laurie fantázia-szeretőjeként alkotja meg” (235).

A főszereplő és szörny románcát egy hisztérikus tünet történeteként is olvashatjuk: helyettesítő kielégüléssel jár, a (nemlétező) sikeres szexuális kapcsolat helyébe lép, épp annyi fájdalommal jár,

mint amennyi élvezettel, ugyanakkor mégiscsak kialakít az élvezettel egy működő viszonyt. A horrorfilmben a Szimbolikusat keresztezi a Valós, a szubjektumot pedig – legyen akár főszereplő, akár néző – keresztezi egy olyan másság, mely túl van a jelentés határain. Amikor a kés felhasítja a test határait, felbontva az egységes testet, az ideológia és koherencia első számú figuratív-imaginárius alapját, akkor ennek a jelentéstelen interszekciónak vagy bemetszésnek lehetünk a tanúi. Ahogy a redőny vágta fénycsíkok darabokra hasítják Laurie arcát, úgy hasít fel, darabol fel, belez ki és forgat ki bennünket is a látvány. A főszereplő bőrével és jól strukturált szubjektivitásunkkal együtt a jelentéshez fűződő viszonyunk is veszélyben forog. [2. kép]

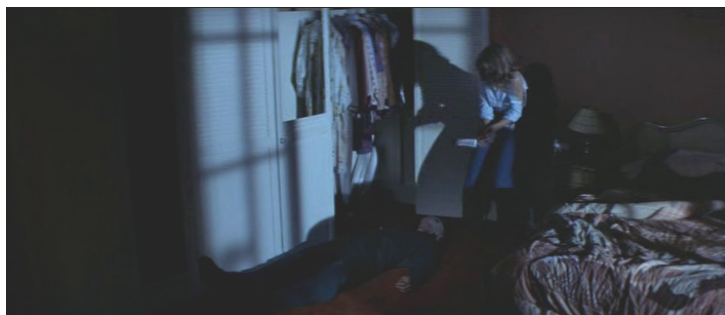


2. kép – A személyiséget felhasogató látvány – Halloween – A rémület éjszakája (Halloween. John Carpenter, 1978)

A néma szimptóma

Laurie-nak, a *Halloween* „utolsó lányának” (*final girl* – hogy Carol Clover kifejezésével éljek) nincs párkapcsolata. Egy sor, a műfajban feltűnő tinédzser lány prototípusát alapozza meg, akik soha nem közöszlnek, a *slasher* horrorfilmet viszont túlélnek, míg aktív nemi életet élő barátaikat sorra szúrják le és darabolják fel látványos módokon. Carol Clover volt az a filmkritikus, aki megmentette a *slasher* horror műfaját a korábban jellemző, egyszerű szadista, nőgyűlölő fantáziaként való elutasítástól. Felismerte és koherens elméleti keretekbe helyezte a műfaj olyan jellegzetességeit, mint „az ellenkező nemmel való azonosulás” (80), „az alkalmazott perspektíva fluiditása” (80), a befogadás „mazochista örömei” (81), valamint a gyilkos és az utolsó lány közötti kísérteties kapcsolat (81). Clover szisztematikusan aláássa a nemi szerepek szigorú bináris rendjét (aktív/passzív, férfi/nő, szadista/mazochista, gyilkos/áldozat), melynek reflektálatlan alkalmazása egyaránt jellemző volt a korábbi *slasher*-kritikára, valamint – részben Laura Mulveynak a klasszikus hollywoodi filmről írott munkái miatt – a hetvenes években megalapozott „klasszikus” lacani filmelméletre. Clover szerint „az alkalmazott perspektíva fluiditása összhangban van a pszichoanalitikus modell egyetemes megállapításaival: a fenyegető funkció és az áldozatfunkció ugyanabban a tudattalanban él egymás mellett, függetlenül az anatómiai nemtől” (80). Más szóval, a férfi és női szerepek elválasztása, ahogy a szadista és mazochista örömeké is, művi és tarthatatlan: a horrorfilm szubjektuma nyitott mindkét pozícióra és örömtípusra, „könnyedén vált oda és vissza” (85). „Amikor az utolsó jelenetben [az utolsó lány] abbahagyja a sikoltozást, szembenéz a gyilkossal, és a késért (kötőre kalapácsért, szikéért, pisztolyért, macsétáért, vállfáért,

kötőtűért, láncfűrészért) nyúl, akkor saját terepén, saját fegyverével száll szembe a gyilkossal [*addresses the killer on his own terms*]” (80). Clover érvelését követve úgy gondolom, amellet is lehet érvelni, hogy a különböző pozíciók közötti váltások, valamint az, ahogy az utolsó lány a film végén átveszi a gyilkos egyes tulajdonságait (fallikus fegyverével együtt) értelmezhető titkos, tudattalan kapcsolatuk jeleként is: az utolsó jelenetben az utolsó lány a gyilkossá változik, felfedve azt, hogy valójában már mindig is kapcsolatban voltak, mindig is egymás szimptomatikus dublőrjei vagy tükörképei voltak. [3. kép]



3. kép – Kés a kézben, árnyak a falon – Halloween – A rémület éjszakája (Halloween. John Carpenter, 1978)

A filmben ez Laurie pálfordulásának a pillanata: utolsó menedékként a hálószoba gardróbszekrényében (hagyományosan a nőiséggel és a gyermekséggel asszociált térben) próbált elrejtőzni, amikor pedig Myers megtalálja, széttöri az ajtót és a hatalmas konyhakéssel felé szurkál, Laurie egy kiegyenesített drót vállfával szemén szúrja. Myers elejti a kést, és kizuhan a szekrényből. Laurie felveszi a kést és utána megy. „Kijövetelről” (*coming out*: a melegek identitásának nyilvánosság előtti vállalására is ezt a kifejezést használják) és a szekrényben őrzött „csontváz” napfényre kerüléséről van szó (*skeleton in the closet*: ez pedig a családi titok jelölője az angolban). A jelenetet a jobb oldali ablakon bejövő kékes, hideg fény világítja meg, mely éles árnyékokat eredményez a bal oldalon látható szekrény fehér ajtaján, ahonnan Laurie megjelenik. Lassú előbújása néhány korai horrorfilmet juttathat eszünkbe: a fények a német expresszionista filmet idézik, Laurie megjelenésének módja (lassú mozgás, először a kés és a kéz tűnik elő) Edison 1910-es *Frankenstein*jének kulcsjelenetére hajaz, a szörny előbújására a kísérleti kabinból, végül Laurie görnyedt alakjának árnyéka a fehér fal előtt pedig a vámpír árnyékát juttathatja eszünkbe Murnau híres *Nosferatu*jában (1922). Bár az elbeszélés „hivatalos” menetében a szörny legyőzésénél járunk, mindezek az intertextuális utalások mégis a szörny szerepébe helyezik Laurie-t; Myers, Laurie és árnyéka hármasa pedig (a közöttük lévő vizuális teret keresztező, átszelő fényes késsel) kibogozhatatlan, fogalmilag nem feltétlenül feloldható csomót alkot.

Laurie-nak tehát a barátaival ellentétben nincs párkapcsolata, nincs „normális” hozzáférése az élvezethez. Azonban egy nap egy magas, sötét hajú idegen érkezik a városba, egy arc nélküli férfi, akinek a lelkében (ahogy azt a film híres nyitójelenete egyértelműsíti) a nemiség és az erőszak összekapcsolódik. Követni kezdi Laurie-t, feltűnik, majd eltűnik, egyfajta paranoid bújócska játéka szerint szervezve viszonyukat, és gyakran marad láthatatlan mások számára „a szubjektív téveszme benyomását keltve” (Worland 238). Viszonyuk magától értetődő a néző számára: soha

nem vetődik fel a nézőben a kérdés, hogy miért pont Laurie-t követi, összetartoznak, mint a romantikus filmek leendő szerelmes párijai, viszonyuk a filmes elbeszélés központi eleme. Diegetikusan, a történet szó szerinti logikája szerint, Laurie Myers szimptomája, hiszen Myers a tinédzser lányokra specializálódott pszichopata sorozatgyilkos, figuratív, egy másfajta logika alapján azonban Myers olvasható Laurie tüneteként. Myers olyan tünet, akinek a mozgása keresztezi, átszeli a társadalmi rendet: nem illeszkedik be, idegen elem marad, ami felhasít, szúr, öl és romba dönt. Tünetként Myers Laurie tudattalan vágyainak megjelenése, ami traumatikus élvezettel jár. Vizuálisan viszonyuk tipikusan két módon jelenik meg. A film első felében Laurie-t látjuk, amint észreveszi az idegen alakot a redőny rácsain keresztül, az ablak túloldalán, a távolban, egy autó szélvédője mögött vagy más módon elválasztva tőle. A film előrehaladásával Myers egyre közelebb jön, átlépi a térbeli szeparáció ezen határait, most már ugyanabban a térben jelenik meg, mint a lány, viszont jellemzően a tér azon részeiben, amelyet Laurie nem lát, ami fölött nem bír ellenőrzéssel. Innen lép előre, kiemelkedve a képből, a jelenetből (Barthes metaforájával élve), hogy szúrjon és vágjon [4. kép].



4. kép – *A láthatatlan tartomány (Vajon mindig arra figyelünk, amit nézünk?) – Halloween – A rémület éjszakája (Halloween. John Carpenter, 1978)*

A tünet által megtestesített perverz élvezet ára a társadalmi-szimbolikus jelentés világából való kirekesztettség. Így aztán az elbeszélésnek a gyógyulásról kell szólnia, a tünet megértéséről, meggyógyításáról, a benne megjelenő energiák társadalmilag jelentőségteljesebb utakra tereléséről. A legtöbb horrorfilmben ez a „gyógyítás” gyakorlatilag a szörny „működési módjának” megértését, majd elpusztítását jelenti. Mindkét elem lényeges: mind Freud, mind a korai Lacan tudattalan üzenetként értelmezik a tünetet, melyet először meg kell fejteni ahhoz, hogy gyógyítani lehessen. Hasonlóképpen működik ez a szörnnyel is: először meg kell érteni, felfedni a titkát, hogy aztán elpusztíthassuk. A horrorfilmek tipikus szörnyei nem csak olyan kérdéseket vetnek fel (a szereplőkben és a nézőben), mint „Valóban létezik?” vagy „Mi ez?”, hanem azt a kérdést is, amellyel a lacani pszichoanalízis szerint a szubjektum fordul a nagy Másik felé: „Mit akarsz (tőlem)?” A *Halloween*ben is megtaláljuk azt a kettős történetvezetést, amin keresztül a horror műfaj rendszerint kibontja és megoldja az ilyen helyzeteket. Egyfelől van egy történet a szörnyről (vagy gyilkosról), amint járja az útját és egymás után szedi az áldozatait, egyre közelebb jutva a főszereplőhöz, másfelől pedig van egy másik (itt Dr. Loomis kalandjai) arról a nyomozásról, melynek célja a szörny létezésének bebizonyítása, titkának felfedése, valamint végső

hatástalanítása. A két cselekményszál egymás mellett fut, egymás mellé van vágva a párhuzamos vágás jól bevált dramaturgiája szerinti egyre rövidülő jelenetekkel, majd a történet egy pontján szükségszerűen keresztezi egymást. Az elbeszélés sikeres megoldásában a nyomozást végző szereplő (aki lehet az üldözött főszereplő is) megfejtja a szörny titkát, és elpusztítja, mielőtt az pusztítaná el őt.

A horrorfilm jellegzetes elbeszélésmintája a fentiek alapján a következőkből áll: megjelenik egy zavaró, értelmetlen, a jelentés („normális”) rendjeit összezavaró tünet, ami traumatikus élvezetet termel, viszont összeomlással fenyegeti a rendet, ezt a tünetet lépcsőről lépésre megfejtik, majd hatástalanítják. Ezt a folyamatot olvashatjuk a jelentés drámájaként is, a Valós egy darabkájának katasztrofális hatású megjelenése, értelemmel való fokozatos felruházása (reszignifikációja), majd a kezdetben megzavart társadalmi rendbe való integrációja folyamataként. Eljutottunk tehát a horrorfilm szép, kerek elméleti értelmezéséhez. De vajon nem túlságosan is szép és kerek mindez?

Alapvetően két gond adódik a fenti elmélettel. Először is a *Halloween*, ahogy sok más horrorfilm, nem szolgál valódi narratív zárlattal. Myers több halálosnak kinéző szurkálás után is egykedvűen feláll és tovább megy (illetve inkább *jön*, Laurie felé), teste pedig azután is eltűnik, amikor a két szál összeérésekor Dr. Loomis több golyót is bele röpít és átesik az erkély korlátján. Mindez pedig azt sugallja, hogy a szörny/gyilkos nem pusztult el, azaz a tünet kezelése sikertelen volt. Másfelől Dr. Loomis (pszichoanalitikus?) nyomozása kizárólag saját szubjektív benyomásain alapul, hiszen Myers nem beszél. Olyan tünet ő, aki nem kommunikál, így kívül marad a szimbolikus jelentés területén, és eleve kizárja a szimbolikus közvetítés és sikeres reintegráció lehetőségét. Érdemes visszaemlékezzünk Hitchcock *Psychó*jának utolsó jelenetére, amelyben a törvényszéki pszichiáter szépen elmagyarázza a néző számára Norman Bates viselkedésének lélektani motivációit (a *Halloween* egyébként számos ponton utal Hitchcock klasszikusára). Ahogy arra Rick Wolland is rámutat, a *Halloween*ben nem találunk ilyen racionalizáló magyarázatot (232), ez pedig úgy vélem lényeges eleme a film általános törekvéseinek és „úttörő stratégiájának” (Worland 233), hogy *punctum* maradjon, olyasmi, ami azáltal sebez fel, hogy összezúzza a jelentés strukturált rendjeihez való viszonyát. Myers kizárólag a vizuális térben jelenik meg (amelyet alakja felsebez, megzavar, átszervez): Dr. Loomis, egykori gondozója arról számol be, hogy szintiszta gonoszságot látott azokban a sötét szemekben, ezen kívül pedig a néző csupán annyit tud meg Myersről, amit a film első jelenete elárul, amelyben (az itt is néma) Myers szemszögéből nézzük végig, egy idő után egy maszkon keresztül, azt, ahogyan gyermekként egy konyhakéssel megöli tinédzser nővérét, miután az a barátjával közösült [5. kép].



5. kép – Látvány a maszkon keresztül (nyitójelenet) – *Halloween – A rémület éjszakája* (Halloween. John Carpenter, 1978)

A *Hysteria and Sinthome* című tanulmányában Marie-Hélène Brousse megjegyzi, hogy azokkal az álmokkal ellentétben, melyek nyelvi elemeket is tartalmaznak, a páciens „néma víziói” és „vizuális hallucinációi,” melyekben semmiféle nyelvi interakció nem történik az álmodó és az álomban megjelenő alak között olyan folyamatokat tartalmaznak, melyek „kívül esnek a szubjektum általi szimbolizáció lehetőségkörén, kívül a nyelven, sőt a testre sem íródik közvetlenül semmi, ami közvetíthetne” (89-90). Myers csöndje, mozdulatlan tekintete, maszkos arca (mely lehetetlenné teszi a szubjektivitás megképzését), valamint érzelemmentes, már-már mechanisztikus gyilkosságai olyan „néma vízióként” konstruálják meg, melyet nem érhet el a jelentés, a szimbolizáció vagy a resignifikáció. Ő egy szubjektivitás nélküli élő test, egy test, amely anélkül hat a nézőre, hogy annak értelme lenne. Alakja az a pont, ahol a film találkozik a jelentés nélkülivel: lacani értelemben ő a Valósnak az a darabja, amely nem integrálható a Szimbolikusba, a filmnek az az eleme, amely kijelöli a verbalizáció, szimbolizáció és (pszicho)analízis határait.

Az olyan képek szimbolizációval szembeni ellenállása, mint a szemek nélkül bámuló Myers, közel áll ahhoz, amit a kései Lacan *sinthome*-nak nevez. Ahogy Brousse is kifejti, a kései Lacan a szimptomát egyre kevésbé értelmezi az Imaginári/ius és a Szimbolikus közötti viszonyként, és egyre inkább a Valós és a Szimbolikus közöttiként (86). A szimptóma, melyet az azonos című, 1975-76-os, kulcsfontosságú szemináriumban már *sinthome*-nak ír, már nem egy megfajlásra váró metafora vagy üzenet, hanem sokkal inkább az élvezethez fűződő sajátos viszony, a krízisben lévő szubjektum egyfajta *modus operandi*-ja, a (Szimbolikusból, Imagináriusból és Valósból álló) borromei csomóhoz adott extra hurok, mely összetartja azt (és vele a szubjektumot), amikor a másik három nem tart rendesen. A kései Lacan, talán Derrida soha el nem ismert hatására, a szubjektumot és a szimptomát egyre inkább egymás szükségszerű, leküzdhetetlen szupplementumaiként értelmezi. Lacan olyan kései szemináriumait olvasva, mint az *R. S. I.* és a *Le sinthome* az a benyomásunk támad, hogy valójában nem is beszélhetünk „normális” szubjektumról, hiszen a szubjektum már mindig is (*toujours déjà*) része egy olyan, a tünettel alkotott viszonynak, amely egyszerre fenyegeti és garantálja egyben maradását. Más szóval, a kései Lacan szubjektuma nagyon is hasonlóan fest, mint iLaurie és a tipikus horror főszereplő, akiknek szubjektumként való szervezettségükkel együtt jár egy olyan rész is (a szimptóma), mely olyan (obszcén) élvezetekkel és szenvedéssel jár, amelyet senki nem érthet meg (beleértve magát az

érintettet is). Az „ödipalizált” szubjektum funkcionális középpontjában különböző minőségű pszichés működések vagy területek (Valós, Szimbolikus, Imaginárius, Sinthome) kereszteződését (*intersection*) találjuk, a totalizálható fogalmi jelentés lehetetlenségét és egyfajta radikális, ismerős idegenséget.

Egy másfajta ödipális elbeszélés

A kései Lacan és a horrorfilm, úgy tűnik, az ödipalizációt nem az alanyiség szubjektumpozíciókat korlátozó normalizációjaként mutatja be (mint Deleuze és Guattari szerint a pszichoanalízis általában), hanem olyan folyamatként, melyben a szubjektum egyensúlyát veszti, kimozdul, komplikálódik, és kialakul a (többé-kevésbé) obszcén szupplementumokra való ráutaltság. Ez nem egyszerűen csak a Valóstól elválasztott lénné teszi a szubjektumot, aki emiatt a jelentés folyamatos (túl-)termelőjévé válik (azért, hogy jelentéssel tömjé ki, foltozza be, varrja össze a Valós sebeit), hanem egyszerre olyan lénné is, aki szükségszerűen támaszkodik a (többé-kevésbé) obszcén élvezetek szimbolizációjának ellenálló ökonómiáira. A szubjektum, ahogy a fotografikus jelentés is, olyan pontok (*punctumok*) körül szerveződik, melyek ellenállnak fogalmi-szimbolikus artikulációnak. A horrorfilm kivételes műfajnak tekinthető, amennyiben központi motívuma a szubjektum és szörnyű másika lehetetlen viszonyának a színre vitele egy olyan képletben, amelyben ez a szörnyű másik a szubjektum szükségszerű, leküzdhetetlen, obszcén szupplementuma.

Így aztán az olyan filmek, mint a *Halloween* az ödipális szubjektumnak egy másfajta, nem feltétlenül freudiánus történetét mesélik el, amelyben az élvezethez fűződő szimptomatikus viszony időről időre összeűz a szubjektumnak az atyai törvénybe való betagozódását. Bizonyos módon a *Halloween* színre visz egy ödipális drámát, ha nem is feltétlenül a szó pszichoanalitikus értelmében: egyfelől adott egy probléma, amiről kiderül, hogy szimptomatikus (az *Ödipusz Király* esetében ez a dögvész Thébában, a film esetében pedig Myers alakja, illetve mindaz, amit elkövet), továbbá van egy főszereplőnk, aki úgy tűnik, magára kell hogy vállalja a felelősséget, hogy megoldja a mások számára sok szenvedést okozó rejtélyt (ez *Ödipusz Szophoklésznál*, illetve Laurie a filmben), végül pedig van egy elbeszélés, melynek eseményei a szubjektum és obszcén szupplementuma közötti traumatikus találkozáshoz vezetnek. Szophoklész drámájában kiderül (amit a közönség kezdettől fogva tudott), hogy *Ödipusz* maga a szenvedésért felelős szörnyeteg, a horrorfilm azonban sokkal metaforikusabb, azaz a pszichés fantáziák és álmok logikáját követve egy különálló, de a főszereplővel mégis számos módon összekapcsolódó, annak szupplementumaként felismerhető alakban jeleníti meg a főhőst üldöző szörnyet. Mind az *Ödipusz király*, mind a *Halloween* élvezet egy olyan ponthoz (*punctumhoz*), ahol a szubjektivitás – a töréspontmentes és jelentőségteljes integráció társadalmilag konstruktív ideológiáival együtt – darabokra hullik.

Mind *Ödipusz*, mind Laurie a szörny szemére támadnak, mindketten a nőiséggel asszociált tárgyakkal: *Ödipusz* halott anyja övcsatjával vakítja meg magát, Laurie pedig először egy kötőtűt

szúr Myers nyakába, majd egy kiegyenesített drót vállfát a szemébe, és csak végül szúrja mellbe a felvett konyhakéssel. Ezek a jelenetek ugyanakkor nem egyszerűen csak a hegyes tárgyak testekbe hatolása miatt válnak *punctum*má és sebzik fel a jelentés rendjeit: legalább ennyire felsebző hatása van annak a (mindkét történetben megjelenő) érzésnek, hogy a világnak semmi értelme, az élet igazságtalan, az események pedig nem követik a „normálisként” elképzelt rend szabályait. Ödipuszról, aki jó király akart lenni, és el akarta hárítani az embereket sújtó dögvészt, kiderül, hogy apagyilkos, anyjával vérfertőzésben élő szörnyeteg, abjekt; a *Halloween*ben pedig a sok halálos döfés, szúrás és lövés után kiderül, hogy a Szűz nem képes legyőzni a Szörnyet, és a gonosz, értelmetlen, obszcén élvezet megtestesülése menthetetlenül tovább él. A nyomozás és a tünet megfejtése nem vezet el az igazsághoz, jelentéshez vagy az elbeszélés megnyugtató lezárásához. A *punctum*hoz vezet, ahol a szubjektivitást elnyeli a megmagyarázhatatlan, romboló, obszcén élvezet mélysége. Az elbeszélés, amelynek a tudás és uralom megszerzése (vagy visszaszerzése) volt a célja, veszteséghez és az alulmaradás tapasztalatához vezet: a *Halloween* ahelyett, hogy az uralom, kontroll vagy a megfogható jelentés érzetével szolgálna, megmutatja a film képességét arra, hogy „marginalizálja a tudatosságot” (McGowan 13).

Ilyen értelemben a horrorfilmet olvashatjuk Freud egy kései, a befejezhető és befejezhetetlen analízisről írott tanulmánya kiegészítéseként is, olyan szupplementumként, mely arról a mindig ott lévő lehetőségről mesél, amikor az értelmezés és az analízis nem tud kielégítő nyugvóponttra jutni. Úgy tűnik, a horror világában jórészt befejezhetetlen analízisek vannak, a műfaj pedig határozottan kijelöli a jelek birodalmának a határait, valamint annak a lehetőségét, hogy a dolgoknak (a szubjektum számára) az égardta világon semmi értelme nincs, a szenvedés nem szüntethető meg, az idealizmus (mely szerint végül minden vissza kell hogy térjen az ideális jelentés világába, méghozzá maradék nélkül) sosem volt több ábrándos fantáziánál. Merthogy végül (legalábbis 1978. október 31. végére) a testek, tünetek és képek *nem* állnak össze a jelentés fenséges teljességévé.

Az Utolsó Lány (Final Girl) és a gyilkos fentebb elemzett viszonyát megismétli a néző és a horrorfilm viszonya. A *Halloween* közvetlenül színre viszi a filmnézés aktusát: Carpenter *point-of-view* filmnek (jelentései: szubjektív film, nézőpont film) nevezte munkáját (lásd: Rockoff 59), és valóban, a filmben központi szerepet játszik a nézőpontok játéka. A beállítások jelentős részében hangsúlyosan *valaki valahogyan néz valakit* (például Laurie Myersét, Myers Laurie-t és másokat). A nézés ezen aktusai gyakran keretezettek (ablakkeretek, ajtók, üvegek), melyek egyszerre utalnak a szereplők elválasztottságára (különböző, egymással csupán *keresztvezető* világokból származó voltára), és emelik ki a látvány keretezettségét, megalkotott voltát, analógiát teremtve a filmvászon és (például) az ablakban látott kép között. Számos, filmkritikai és filmelméleti szempontból sokértelmű és önreferenciális példát találunk. Ilyen, a szubjektum látvánnyá válásának „háttérűit” színre vivő jelenet az, amikor Laurie barna hajú barátnője egy szál ingben és bugyiban beszorul a mosókonyha ablakába egy olyan pillanatban, amikor sejthető, hogy Myers a közelben van és nézi. Említésre méltó az is, hogy a filmben gyakorlatilag minden potenciális áldozat horrorfilmeket néz Halloween éjszakáján, sokan szinte transzban bámulva a képernyőt. A nézés, keretezés és

filmnézés motívumainak tudatos, ismétlődő és önreferenciális használata a nézésről, szubjektivitásról és a horrorfilm befogadásáról szóló tanulmánnyá teszi a filmet [6-7. képek].



6. kép – Leselkedés, nő, testet daraboló keretek/ 1 – Halloween – A
rémület éjszakája (Halloween. John Carpenter, 1978)



7. kép – Leselkedés, nő, testet daraboló keretek/ 2 – Halloween – A
rémület éjszakája (Halloween. John Carpenter, 1978)

A nézés ezen aktusainak az egyik legszembetűnőbb motívuma a szubjektum vizuális mező fölötti uralmának a hiánya vagy korlátozott jellege, ami miatt a szubjektumnak fogalma sincs arról, hogy mi is történik vele. Vegyünk egy tipikus példát: egy csinos, fiatal lány épp átöltözik a ház kertre nyíló üvegezett ajtaja mögött. A kintről, a kertből felvett kép világos, üvegen keresztül a házat és a lányt mutató bal oldali része csupán a keret felét vagy harmadát tölti ki (ahogy a mozivászon is, amikor sikerült jó helyre jegyet vennünk), az előtér többi része sötét. Egyszerre egy sötét, árnyaszerű alak lép be a keret jobb oldali, sötét részébe, nekünk háttal, arccal az öltöződő, keretezett, kiszolgáltatott lány felé. Rájövünk, hogy talán a mi iménti (szkopofil) tekintetünk az ő (gyilkos) tekintete volt. Egyszerre nézzük a kiszolgáltatott lányt, az őt néző sötét alakot, és magunkat, amint nem tudjuk, kinek a szemével nézünk/nézzünk. A férfi véletlenül valami zajt csap, a lány kinéz, de nem lát senkit. Pár percen belül megölik. Vagy egy másik példa: Dr. Loomis éjnek idején elbújik a bokorban a Myers-ház mellett, várva Myers hazaérkezését első gyilkosságának helyszínére. Néhány gyerek megáll a kísértetházként elkönyvelt ház előtt, egymást kukkolva, megpróbálva rávenni a másikat, hogy menjen be. Loomis ijesztő hangokat hallat a bokorban, mire a gyerekek fejvesztve elmenekülnek. Loomis elégedetten mosolyog, azt gondolja, hogy a bokorból, egyfajta láthatatlan látóként mindent lát, mindent tud, és ellenőrzi az eseményeket. Abban a pillanatban a kereten kívülről egy kéz nyúl be, és hátulról megfogja a vállát (mint utóbb kiderül, a helyi rendőr). A szereplők szinte soha nem abból a szempontból látják a dolgokat, ahonnan hiszik, a film szubjektív beállításai pedig a nézőre is kiterjesztik az

ismeretelméleti bizonytalanság kellemetlen érzetét. Nézőként is folyamatosan újraakertezzük a látványt, próbálva értelmes perspektívát kialakítani az épp széthulló aktuális helyett, de soha nem tudjuk megnyugtató módon a helyükre tenni a dolgokat.

A *The Threshold of the Visible World*-ben, a kilencvenes évek pszichoanalitikus filmelméletének egyik alapművében, Kaja Silverman így ír: „Régóta a filmelmélet egyik meghatározó feltételezése, hogy a film végső soron a reneszánsz örököse ... és hogy a film vizuális terét jelentős részben a monokuláris perspektíva szabályai és ideológiája határozzák meg” (125). A klasszikus pszichoanalitikus filmelmélet legtöbb meghatározó alakja (mint Christian Metz, Jean-Louis Baudry vagy Stephen Heath) egyet értenek abban, hogy a monokuláris perspektíva ezen működésében „a kamera jelöli ki azt a pontot, amelyből tekintve a látvány értelmessé válik” (Silverman 125), a néző pedig a képzeletbeli uralomnak ezt a vizuális mezőn kívüli emberfölötti pozícióját veszi fel (a varrattechnikán és a kamerával való azonosuláson keresztül), így jutva el a jelentéshez és a filmkép fölötti uralomhoz (lásd: Silverman 125-126). A *Halloween* szisztematikusan aláássa a képek és perspektívák ilyenén, a vizuális mező fölötti kontrollhoz vezető működését: szubjektív beállításai vagy tinédzser lányok megölésén ügyködő pszichotikus sorozatgyilkossal kötik össze a nézőt, vagy olyan szereplőkkel, akiknek sejtelve sincs a feléjük lopakodó szörnyű végzetről. Myers alakja igen hasonlóan működik, mint az anamorfikus koponya képe Hans Holbein *A nagykövetek* című festményén (melyet mind Silverman, mind Lacan részletesen elemez a *XI. Szeminárium*ban), amennyiben mindkét esetben a „normális” emberi világ vizuális terét keresztező radikális idegenség jelenik meg, mely egy szempillantás alatt értelmetlenné teszi a megszokott ábrázolás minden elemét és rávilágít a vizuális mező fölötti uralmunk illuzórikus mivoltára. A *Halloween* megtagadja a nézőtől azt a fajta távolságot, amely nélkül nincs perspektivikus kép, ahogy azt a fajta totalizált jelentést is, ami a perspektivikus látvánnyal jár. Magával ragad, megigéz, leigáz a film, a szorongás lebénít, az ismeretelméleti bizonyosság és világos tudás illúziójának helyét átveszi a közelgő, elkerülhetetlen szörnyűségek érzete.

A nézésnek azok a fent említett esetei, melyekben a látvány transzcendenciájának fantáziái ellehetetlenülnek, fontos szerepet játszanak abban, ahogy a film az érzelmileg-érzékileg túlfűtött jelentéstelenség élményévé válik. A *Halloween* önreferenciális utalásai azt sugallják, hogy a néző csupán egy újabb pozíció a nézés ismételt aktusaiban, és hogy ez a pozíció nagyon hasonló a Myers-szimptómában szenvedő/élvező Laurie-éhoz. Ez a tükör-effektus azt sugallja, hogy horrorfilm nézés közben egyben saját obszcén fantazmikus szupplementumomat nézem, ahogy Laurie is, amikor a gyilkosra néz. Mindkettőnket felkavar, izgat és összezavar ez a látvány, és valószínűleg nagyon hasonló testi reakciókat is adunk. A látvány nagyon hasonlóan hat ránk. A horrorfilm a néző szimptómája, amit csak akkor tud élvezettel nézni, amennyiben a film (vagy a műfaj) meg tudja tanítani erre a (perverz) élvezetre. A technológia kölcsönhatásba lép az emberivel, a hús újfajta élvezeteit és mámorait hozva létre. De vajon mindez valójában annyira új, mint képzeljük? Vajon nem hasonló furcsa élvezetekről mesél például Pygmalion története, vagy az a több tucat történet az antikvitásból, amelyekben emberek gyönyörű szobrokba szeretnek bele, sőt, néha szeretkeznek is velük? Ezek a kultúrtörténeti példák azt sugallják, hogy az emberi

szubjektum már mindig is poszthumán szubjektum volt: nyitott a művészet, a technológia, a film felé, olyan új „perverzciók” felé, melyek újraszervezik az élvezethez fűződő viszonyokat [8-9. kép].



8. kép – Önreferencialitás: *A Dolog nézése – Halloween – A rémület éjszakája* (Halloween. John Carpenter, 1978)



9. kép – Önreferencialitás: *A Dolog – Halloween – A rémület éjszakája* (Halloween. John Carpenter, 1978)

Vajon mennyi esélyem van arra, hogy megértsem saját obszcén szimptomatikus szupplementumomat? Hogyan tudná a szubjektum fogalmilag leírni ahhoz a dologhoz fűződő viszonyát, ami megsebzi, megszúrja (*punctum*), az élvezethez való viszonyát formálja és a szubjektivitás perverz szupplementumaként működik? Hogyan lehetne ellenőrzés alatt tartanom a vizuális mezőt, ha működési elvének a lényege épp az, hogy sikerüljön elvesznem benne? Hogyan lehetne meg mindaz a távolságom, rálátásom és uralmam, ami az elemzés feltétele? Csak annyiban lehetek képesek egy film elemzésére – legalábbis az elemzés klasszikus, logocentrikus elképzelése szerint –, amennyiben képes vagyok megtörni a varázsát, ki tudok szabadulni a hatása alól, szabaddá tudok válni igába hajtó érzéki-érzelmi hatásaitól. Megállítom a filmet, teát főzök, kimerevítem a képet, nézegetem, leveszem a hangerőt, hátrébb megyek a képernyőtől, előre lépek egy képkockát, aztán kettőt vissza. Ez az egyetlen módja annak, hogy visszanyerjek annyi szabadságot vagy uralmat saját mentális folyamataim fölött a film kiváltotta hatásvihar közepette, hogy gondolkodni, elemezni, írni tudjak, hogy létrehozassak egy olyan kritikai perspektívát, amelyben elhelyezve a film képeinek értelme van. Csak így tudok visszavigálni a *punctum* traumatikus élvezetének viharos vizeiről a *studium* örömteli visszafogottságához és kiegyensúlyozottságához. De van egy olyan gyanúm, hogy még amikor sikerül is mindez, amikor értelmet adok a filmnek, ahogy a pszichoanalitikus értelmet ad a páciens tüneteinek, vagy a horrorfilm főszereplője megfejtja a szörny titkát, az eredmény nem több szép fedőtörténeteknél: a traumatikus mag, a Valós dolog, ahogy Myers teste is a *Halloween*-ben, a végén mindig megszökik a

kezeink közül.

Jegyzetek

1. A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg. A szöveg angol nyelvű változata a *Film and Media Studies* 2012-es számában jelent meg.

Irodalomjegyzék

- Barthes, Roland. 1985. *Világoskamra – Jegyzetek a fotográfiáról*. Fordította Ferch Magda. Budapest: Európa.
- Belting, Hans. 1994. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Ford. Edmund Jephcott. Chicago: U of Chicago P.
- Brousse, Marie-Helene. 2007. Hysteria and Sinthome. In Voruz and Wolf. *The Later Lacan. An Introduction*. Albany: State University of New York Press, 83-94.
- Clover, Carol J. 2002. Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. In Mark Jancovich (szerk). *Horror. The Film Reader*, 77-90. London and New York: Routledge.
- McGowan, Todd. 2007. *The Real Gaze. Film Theory After Lacan*. New York: State U of New York P.
- Rockoff, Adam. 2002. *Going to Pieces. The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978-1986*. Jefferson: McFarland.
- Shaviro, Steven. 1993. *The Cinematic Body*. Minneapolis, London: U of Minnesota P.
- Silverman, Kaja. 1996. *The Threshold of the Visible World*. London: Routledge.
- Worland, Rick. *Halloween* (1978). The Shape of the Slasher Film. In Worland. *The Horror Film. An Introduction*. Oxford: Blackwell, 2007. 227-242.

© Apertúra, 2013. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2013/tel/kalmar-az-osszeszabdalt-jelolo-a-halloween-es-a-filmes-jelentes-hatarai/>

