Daniel Dayan

A klasszikus film mesterkódja

Szerző

Daniel Dayan 1943-ban született. A párizsi Centre National de la Recherche Scientifique kutatója, valamint professzorként médiaszociológiát tanít a párizsi Politikatudományi Intézetben. Fő kutatási területei a filmelmélet és a médiaszociológia. Tanulmányait a Stanfordon és Párizsban végezte. Azóta tanított a Stanfordon, Jeruzsálemben, Los Angelesben és Oslóban. Az Amerikai Filmintézet tagja és részt vesz az European Science Foundation „Changing Media, Changing Europe" („Megváltoztatni a médiát, megváltoztatni Európát") programjában.

Válogatott publikációi:

- *Western graffiti: Jeux d'images et programmation du spectateur dans "La Chevauchèe fantastique" de John Ford,* Paris 1983;
- *Media Event: The Live Broadcasting of History,* Cambridge (Mass.) 1992;
- *La télévision cérémonielle: Anthropologie et histoire on direct,* Paris 1996; *À chacun son 11 septembre?,* Paris 2002.

© Apertúra, 2005. Ősz www.apertura.hu

Daniel Dayan

A klasszikus film mesterkódja

A szemiológia két szemszögből közelíti meg a filmet.(1) Egyrészt a fikció szintjét, a film tartalmának szerveződését, másrészt a kijelentés [*enunciation*] szintjét, a „filmnyelv" problémáját tanulmányozza. Az olyan strukturalista kritikusok, mint például Barthes és *A fiatal Lincoln*t elemző *Cahiers du Cinéma* kritikusai arra mutattak rá, hogy a fikció szintje egyfajta nyelvként szerveződik, olyan mitikus szerveződésként, amely kitermeli és kifejezi az ideológiát. Hasonlóan fontos, de kevésbé kutatott a filmi kijelentés szintje. Ez a rendszer határozza meg a néző hozzáférését a filmhez, azaz „elbeszéli" a fikciót. E tanulmány amellett érvel, hogy ez a szint távolról sem mentes az ideológiától. Nem is csak semlegesen tartalmazza a fikció szintjének ideológiáját. Amint a továbbiakban látni fogjuk, úgy van felépítve, hogy álcázza a filmi állítások ideológiai eredetét és természetét. Az alábbiakban vizsgált kijelentésrendszer – a varrat rendszere – alapvetően „mesterkódként" működik. Megjeleníti azokat a kódokat, amelyektől a fikció függ. Ez a szükséges közvetítő a kódok között és köztünk. A varrat rendszere a klasszikus filmben olyan szerepet tölt be, mint a verbális nyelv az irodalomban. A nyelvészeti tanulmányok megállnak, mikor elérik a mondat szintjét, hasonlóképpen a következőkben vizsgált rendszer is csak a beállítástól vezet el a filmi állításig. Az állítással [*statement*] a kijelentés szintje véget ér, és elkezdődik a fikció szintje.

Vizsgálódásunk egy adott hely és korszak elméleti munkáiban gyökerezik – ezt pontosan meg kell határoznunk. Az 1968 májusában zajló politikai események megváltoztatták a filmről való gondolkodást Franciaországban. Az André Bazin által dominált idealista, a Cohen-Séat és Jean Mitry befolyása alatt álló fenomenológiai és a Christian Metz írasaival kezdetét vevő strukturalista korszak után jónéhány filmkritikus és elméletíró egy, a szemiológiát és a marxizmust ötvöző nézetet fogadott el. E tendenciát leginkább három, a *Tel Quel* címet viselő irodalmi folyóirat erős befolyása alatt álló csoport képviselte: a *Dziga Vertov* filmközösség, a Jean-Pierre Gorin és Jean-Luc Godard vezetése alatt álló *Cinéthique* folyóirat, valamint az új, alapvetően átalakított *Cahiers du Cinéma*.

A határozatlanság és a viták viszonylag rövid időszaka után a *Cahiers* egyfajta közös álláspontra jutott a *Tel Quel* és*Cinéthique* folyóirattal. Az 1969 és 1971 közötti időszakra kialakuló tervük az volt, hogy megalapozzák a filmtudományt. Althusser szavaival szükséges volt egy „episztemológiai szakítás" a korábbi ideológiai filmes diskurzusokkal. Az 1968 utáni*Cahiers* szemlélete szerint az ideológiai diskurzusok magukba foglalták az empirista értelemben vett strukturalista rendszereket. A filmi diskurzuson belül egy ilyen változás végrehajtása érdekében a *Cahiers* a második strukturalista generáció szerzőire fókuszált (Kristeva, Derrida, Schefer), valamint az első nemzedék azon tagjaira, akik ellenezték Lévi-Strauss műveinek empirista értelmezését.

Azt tűzték ki célul, hogy szakítsanak a struktúra minden olyan értelmezésével, mely azt önmaga okaként mutatja be, és ezáltal felszabadítja a struktúrát a *szubjektum* és a *történelem* általi determinációtól. Alain Badiou szerint:

A strukturalista tevékenységet pár éve úgy határozták meg, mint „a tárgy szimulákrumának" a létrehozását, ahol a szimulákrum nem más, mint a tárgyhoz hozzáadott intellektus. A kortárs marxista- és pszichoanalitikus jellegű elméleti munkák arra utalnak, hogy a struktúra ezen felfogása teljes mértékben elvetendő. Az effajta felfogás úgy tesz, mintha a valóson belül létezne egy olyan tudás, melynek a valós csupán csak tárgya lehet. Feltehetően ez a tudás már ott van, s arra vár, hogy felfedjék.(2)

Mivel e felfogás képtelen megmagyarázni, hogy melyek a szerkezet okai, és hogyan működnek, így a struktúrát önmagában oknak tekinti. Az okozat felváltja az okot, az ok ismeretlen marad, illetve mitikussá válik (a „teológiai" szerző). Ezzel ellentétben a *Cahiers*-féle strukturalizmus szerint az 'egész' több részeinek puszta összegénél. A struktúra nemcsak egy leírandó eredmény, hanem egyben a strukturáló *funkciónak* a lenyomata is. A kritikus feladata, hogy megtalálja ennek a funkciónak a láthatatlan ágensét. A struktúra egésze ezáltal egyenlő a részeinek összegével, a struktúra okával és a közöttük lévő kapcsolattal, mely által a struktúra az őt létrehozó kontextushoz kapcsolódik. A struktúra vizsgálata tehát *nem*rejtett jelentések felfedését jelenti, hanem a struktúrát meghatározó, okozó tényező megkeresését.

Milyen eszközök álltak vajon a *Cahiers* rendelkezésére, hogy megvalósítsa tervét? Badiou szerint két gondolkodási rendszer kínálja fel a kauzalitás strukturalista felfogását: a Louis Althusser-féle marxizmus és Jacques Lacan pszichoanalízise. Althusser tézise nagy mértékben hatott a *Cahiers* elméleti munkáira a szóban forgó időszakban. Hatását folyamatosan kommentálták, és tárgyilagosan nyilvánvalóvá tették mind a *Cahiers* szövegeiben, mind a rájuk utaló szövegekben. Kevésbé kifejtett a lacani pszichoanalízis hatása a *Cahiers*-re, ez az a *másik* rendszer, mely a filmtudományt várhatóan az empirista strukturalizmus kritikája által alapozza meg.
Lacan a pszichoanalízist tudománynak tekintette.

> Lacan első dolga leszögezni, hogy Freud elvileg egy *tudományt* alapított. Egy új tudományt, mely egy új tárgy: a tudattalan tudománya volt […] Amennyiben a pszichoanalízis azért tekinthető tudománynak, mert egy elkülönített tárgy tudománya,

szerkezete megegyezik valamennyi tudomány szerkezetével: rendelkezik egy olyan *elmélettel* és *módszerrel* (technikával), amely sajátos *gyakorlatában* lehetővé teszi a tárgyról való tudást és e tárgy átformálását. Mint minden hitelesen megalkotott tudományban, a gyakorlat csak az elméletnek alárendelt mozzanat, nem maga a tudomány; az a mozzanat, melyben a módszerré (technikává) fejlődött elmélet, elméleti (tudás) vagy gyakorlati (kezelés) kapcsolatba lép saját tárgyával (a tudattalan).(3)

Lévi-Strausshoz hasonlóan Lacan is három szintet különböztet meg az emberi valóságban. Az első szint a természet, a harmadik a kultúra. Az átmeneti szint a természetnek kultúrává válása. Ez az a szint, amely meghatározza az emberi valóság struktúráját – a szimbolikus szintje. A szimbolikus szintje vagy rendje magában foglalja a nyelvet és más jelentéslétrehozó rendszereket, alapvető struktúrája mégis a nyelv.

A lacani pszichoanalízis az interszubjektivitás elmélete, mivel az „én" [*„self"*] és a „másik" [*„other"*] kapcsolatát/ait tanulmányozza, függetlenül azon szubjektumoktól, melyek végül elfoglalják ezeket a helyeket. A szimbolikus rend kapcsolatok hálója. Bármely „én" e hálóban elfoglalt pozíciója alapján határozható meg. Attól a pillanattól, hogy az „én" a kultúrához tartozik, a háló meghatározza a „másikhoz" fűződő kapcsolatát. Ekképpen a szimbolikus rend törvényei formálják az eredetileg fizikai ösztönöket azáltal, hogy meghatározzák az ösztönök kielégítéséhez vezető kötelező útvonalakat. A szimbolikus rend viszont a nyelv által strukturált. A nyelv e strukturáló ereje magyarázza a beszéd terapeutikus szerepét a pszichoanalízisben. A pszichoanalitikus feladata, hogy a beszéd által visszacsatolja a pácienst abba a szimbolikus rendbe, amelyből annak sajátos mentális konfigurációja ered.

Tehát Descartes-tal ellentétben Lacan számára a szubjektum *nem* meghatározó alapja a kognitív folyamatoknak. Először is, mert pusztán csak egyetlen a számtalan pszichológiai funkció közül. Másodszor: nem vele született funkció. A gyermek fejlődésének egy meghatározott szakaszában jelenik meg, és meghatározott módon kell kialakulnia. Ezen kívül megváltozhat, megszűnhet a működése, és akár el is tűnhet. Mivel az általunk felfogott én középpontjában van, e funkció láthatatlan és nem megkérdőjelezett. Hogy a „szubjektivitás" fogalmának már felhalmozódott konnotációit elkerülje, Lacan ezt a funkciót „imagináriusnak" nevezi. Ez szó szerint értendő, hiszen ez a képek területe.

Az imaginárius keletkezésének körülményei vagy eltűnésének következményei által írható le.

Az imaginárius a Lacan által tükörfázisnak nevezett folyamat során jön létre. Ez a gyermek fél és másfél éves kora közötti időszakban következik be, amikor a gyermek helyzete ellentmondásos. Egyrészt a gyermek még nem uralja a saját testét; az idegrendszer különböző területei még nincsenek összehangolva. A gyermek ezért a testének csak a különálló részeit tudja ellenőrizni és mozgatni. Másrészt már születésétől fogva egy korán megnyilvánuló vizuális érettséggel rendelkezik. A gyermek ebben a fázisban azonosul az anyja vagy az anyát helyettesítő személy képével. Az azonosulás következtében saját testét az anyja testéhez hasonlítva teljes egészként fogja fel. Mielőtt tehát az egységes test fogalma valósággá válna, először csupán fantázia, egy olyan kép,

amelyet a gyermek kívülről kap.

Az imaginárius funkción keresztül a test különálló részei egységbe rendeződnek, hogy egy testet [*one body*] hozzanak létre, következésképpen megalkossanak valakit [*somebody*]: az egy-ént. Az identitás ezért egy olyan formális struktúra, melyet alapvetően az azonosulás határoz meg. Az identitás csak az egyik hatása – a többi között – annak a struktúrának, amely által a képek létrejönnek, s amely nem más, mint az imaginárius. Lacan tehát a szubjektum radikális deszakralizációját hajtja végre: az „én" [*„I"*], az „ego" és a „szubjektum" pusztán csak kép, tükörkép [*reflection*]. Az imaginárius a képek létrejöttére jellemző „spekuláris" hatás által konstituálja a szubjektumot. Ahogy a tükör a szobában lévő tárgyakat egy egységesített, véges képpé szervezi, ugyanúgy a szubjektum is csupán egy egységesítő tükörkép.

Az imaginárius eltűnése skizofréniához vezet. Egyfelől a skizofrén személy elveszíti saját „egójának" fogalmát és általánosabban magának az egónak és a személynek a fogalmát. Elveszíti mind a saját identitásának fogalmát, mind az azonosulás képességét. Másfelől elveszíti testi egységének fogalmát is. Képzeletét szörnyű, Hieronymus Bosch képeihez hasonló feldarabolt testek víziói töltik ki. Végül a skizofrén elveszíti a nyelv feletti uralmát. A skizofrénia jelensége világít rá a nyelv fontosságára az imaginárius működésében általában. Mivel a nyelv és az imaginárius közötti kapcsolat különösen fontos a szubjektum számára, a továbbiakban részletesebben fogunk foglalkozni az imaginériusnak a filmben betöltött szerepével.

Az imaginárius szerepe a nyelvhasználatban a nyelv hagyományos leírásaiban megnyilvánuló, általában jellemző meg-nem-felelésre, hiányosságra mutat rá. Saussure egyszerűen elutasította, vagy elkerülte a szubjektum helyének a kérdését a nyelvhasználatban. A saussure-i nyelvészet teljes területe kiküszöböli a szubjektumot. E hiány irányítja az ismert ellentéteket kód és üzenet, paradigma és szintagma, valamint nyelvi rendszer és beszéd között. Valamennyi esetben Saussure nyelvészeti jelentőséggel ruházza fel az egyik fogalmat, miközben megvonja ezt a másiktól. (A szintagma kifejezést nem küszöböli ki, hanem a szintagmák paradigmájába illeszti, vagyis a szintaxis rendjébe). Ily módon Saussure megkülönbözteti a nyelvi struktúrák mélyszerkezetét a felszíni szerkezetektől, melyekben ezek a struktúrák empirikusan megjelennek. Ez a felszíni szerkezet a szubjektivitás területéhez tartozik, tehát a pszichológiához. „A nyelvi rendszer nem más, mint a nyelv beszéd nélkül." A beszéd azonban a nyelvhasználatot jeleníti meg. A Saussure által definiált entitás tehát a nyelv, annak használata nélkül. Ezzel ellentétben a hagyományos pszichológia mellőzi a nyelvet, mivel a gondolatot nyelv előttiként határozza meg. E kölcsönös kizárás ellenére azonban a szubjektum világa és a nyelv univerzuma ténylegesen találkozik. A szubjektum beszél, megérti, amit mondanak neki, olvas, stb.

A strukturalista diskurzus – teljességének érdekében – magyarázatot kell hogy adjon a nyelv és a szubjektum viszonyára. (Vegyük figyelembe Badiou az empirista strukturalizmusra irányuló kritikájának relevanciáját Saussure esetében.) Ebben hasznunkra válik Lacan definíciója, melyben a szubjektum az imaginárius funkciója. A skizofrén regresszió arra utal, hogy a nyelv nem működik a szubjektum nélkül. Ez nem a hagyományos pszichológia szubjektuma: Lacan azt

mutatja meg, hogy a nyelv képtelen működni az imagináriuson kívül. A nyelvi rendszer és az imaginárius kapcsolata hozza létre a valóság hatását: a nyelv referenciális dimenzióját. Amit mi „valóságnak" érzékelünk, az két funkció metszeteként definiálható, melyek bármelyike hiányt szenvedhet. E szerint a nyelv a különbözőségek rendszere; az állítás jelentése negatív módon keletkezik a rendszer által formálisan lehetővé tett többi lehetőség kizárása által. Az imaginárius területe ezt a negatív jelentést pozitívvá alakítja. Azáltal, hogy az állítást egy teljes egésszé szervezi, határokat szabva neki, az imaginárius az állítást egy képpé, avagy tükörképpé formálja. Azáltal, hogy saját egységét és kontinuitását az állításra ruházza, a szubjektum testté szervezi azt, ezzel egy fantazmatikus identitást kölcsönözve neki. Ezen identitás, melyet az állítás „létének" vagy „egójának" is nevezhetünk, az állítás jelentése, éppen úgy, ahogy „én" a saját testem egységének vagyok a jelentése.

Az imaginárius funkciója nem korlátozódik a nyelvhasználat szintagmatikus aspektusára. A paradigmákat is irányítja. *A szavak és a dolgok*banFoucault által idézett híres Borges passzus jól illusztrálja ezt. Egy képzeletbeli kínai enciklopédia a következő rendszer szerint osztályozza az állatokat: (a) a császár birtokát képezők; (b) a balzsamozottak; (c) a megszelídítettek; (d) szopós malacok; (e) szirének; (f) mesebeliek; (g) szabadban futkározó kutyák; (h) az ezen osztályozásban foglalt állatok.(4) Foucault szerint egy ilyen sémát „lehetetlen elgondolni", mert a dolgokat osztályozó területek annyira különböznek egymástól, hogy lehetetlenné válik egy olyan felületetet találni, amely az összes említett dolgot magába foglalná. Lehetetlen megtalálni az összes állatot befogadó közös teret. A hiányzó közös tér a kapcsolat a szavak és a dolgok között. A közös tér, a részeket összekötő „toposz" észlelése tartja össze a nyelv és a kultúra paradigmáit. Ez a közös tér a történelem vagy a társadalom szintjén „episztéméként" vagy „ideológiaként" határozható meg. A skizofrén elméjéből ez a közös tér hiányzik.

Összefoglalva tehát a spekuláris, egységesítő, imaginárius funkció egyrészt létrehozza a szubjektum tulajdon testét, másrészt azokat a határokat és a közös teret, amelyek nélkül a nyelvi szintagmák és paradigmák szétfolynának a különbségek végtelen tengerében. Az imaginárius nélkül és azon határ nélkül, melyet minden állításra rákényszerít, az állítások nem működnének a referens tükreként.

Az imaginárius a nyelv működésének nélkülözhetetlen alkotóeleme. Mi a szerepe a nyelv működésében? Mi a szerepe *más*szemiotikai rendszerekben? A szemiotikai rendszerek nem mind ugyanazt a mintát követik. Valamennyi szemiotikai rendszer sajátos módon veszi hasznát az imagináriusnak; vagyis valamennyi csak rá jellemző megkülönböztető szereppel ruházza fel a szubjektumot. A szubjektumnak a nyelvhasználatban betöltött szerepétől a továbbiakban a klasszikus festészetben és klasszikus filmben betöltött szerepe felé fordulunk. Jean-Pierre Oudart, Jean Louis Schefer és mások írásai fognak segíteni a vizsgálódásunkhoz szükséges alapok lefektetésében.(5)

Először is a nyelv és a többi szemiotikai rendszer közötti alapvető különbséggel találjuk szembe magunkat. Az elhíresült sztálini ítélet megalapozta a nyelv elméleti státuszát: a nyelv nem tartozik

sem a tudományokhoz sem az ideológiához. Egyfajta harmadik erőt képvisel, mely látszólag – bizonyos mértékben – történelemi hatásoktól mentesen működik. Ezzel ellentétben az olyan szemiotikai rendszerek működése, mint a festészet és a film, világosan az ideológiától és a történelemtől való közvetlen függőségüket jelenítik meg. A film és a festészet az emberi tevékenység történeti produktumai. Amennyiben működésük bizonyos szerepeket jelöl ki az imaginárius számára, akkor ezekre a szerepekre úgy kell tekintenünk, mint (tudatos vagy tudattalan) döntések eredményeire, és igyekeznünk kell megtalálni a döntések mögötti alapvető logikát. Oudart tehát két kérdést tesz fel: Szemiológiai értelemben hogyan működik a klasszikus festmény? Milyen célból találták fel a klasszikus festők?

Oudart a következő válaszokat adja. 1. A klasszikus figuratív festészet diskurzus. E diskurzus figuratív kódok alapján termelődik. E kódokat közvetlenül az ideológia termeli, következésképpen alá vannak rendelve a történeti változásoknak. 2. Ez a diskurzus előzetesen meghatározza a szubjektum szerepét, ezáltal előre meghatározza a festmény olvasatát. Az imagináriust (a szubjektumot) a festmény arra használja, hogy elleplezze a figuratív kódok jelenlétét. A kódok észrevétlenül működnek, s így újra megerősítik azt az ideológiát, amelyet megtestesítenek, miközben a festmény „a valóság benyomását" (*effet-de réel*) kelti. A figuratív kódoknak ez a láthatatlan működése „naturalizációként" határozható meg: a létrehozott valóságbenyomás biztosítja, hogy a figuratív kódok „természetesek" (és nem az ideológia termékei). Egy bizonyos osztály által elfogadott világnézetet „igazságként" ír elő. 3. Az imaginárius ezen kizsákmányolását, a szubjektum felhasználását az Oudart által „reprezentációnak" nevezett rendszer jelenléte teszi lehetővé. E rendszer magába foglalja a festészetet, a szubjektumot és ezek viszonyát, melyet szorosan ellenőriz.

Oudart nézőpontját nagymértékben befolyásolta Schefer *Scénographie d'un tableau*-ja. Schefer szerint a tárgy képe olyan ürügynek tekinthető, melyet a festő arra használ, hogy illusztrálja a rendszert, amely által az ideológiát észlelési sémákra fordítja le. A reprezentált tárgy „ürügy" [*„pretext"*] arra, hogy a festmény „szövegként" [*text*] létrejöhessen. A tárgy azáltal rejti el a festmény szövegszerűségét, hogy megakadályozza a nézőt abban, hogy arra figyeljen. Ennek ellenére a festmény szövege teljes mértékben fel van kínálva a szemnek. Mondhatni, a tárgyon ***kívül*** van elrejtve. Itt van, de mi nem látjuk. Rajta keresztül az imaginárius tárgyat látjuk. Az ideológia nem másutt, mint a saját szemünkben van elrejtve.

Oudart e kodifikáció és az azt elrejtő művelet működését Vélasquez *Az udvarhölgyek* című művének elemzésével magyarázza.(6) A festményen az udvari társaság és maga a festő néznek ki a nézőre. A szoba hátsó felében elhelyezett tükörnek köszönhetően (mely a kép közepén helyezkedik el) látjuk, hogy a királyt és a királynét nézik, akikről Vélasquez éppen portrét készít. Foucault ezt a klasszikus reprezentáció megjelenítésének nevezi, mivel a néző – aki általában láthatatlan – itt beleíródik magába a festménybe. Ezáltal a festmény saját működését jeleníti meg, de paradox, ellentmondásos módon. A festő *ránk* szegezi a tekintetét, a nézőkre, akik elhaladnak a vászon előtt; de a tükör pusztán csak egy változatlan dolgot mutat, a királyi párt. Ezen ellentmondáson keresztül a „reprezentáció" rendszere saját működésmódjára mutat rá. Filmi

szóhasználattal a tükör a festmény ellenbeállítását jeleníti meg. Színházi kifejezéssel a festmény a színpadot, míg a tükör a nézőközönséget jeleníti meg. Oudart következtetése, hogy a festmény szövege nem egyszerűsíthető annak látható részére; nem ér véget, ahol a vászon véget ér. A festmény szövege egy olyan rendszer, melyet Oudart kettős színtérként határoz meg. Az egyik színtéren az előadás zajlik, a másikon a néző foglal helyet. A klasszikus reprezentációban a látható csak az első alkotóeleme a rendszernek, mely mindig magában foglalja a láthatatlan második elemet is (az „ellenbeállítást").

Történeti szempontból a klasszikus reprezentáció rendszere a következőképpen helyezhető el. A tizennegyedik századi figuratív eljárások egy olyan figuratív rendszert hoztak létre, mely egy bizonyos típusú festészeti kijelentést [*utterance*] tett lehetővé. A klasszikus reprezentáció ugyanilyen kijelentéseket termel, de jellegzetes átalakulásnak veti alá őket – azáltal, hogy a szubjektum tekintetének [*glance*] megtestesüléseként mutatja be azokat. A festészeti diskurzus nem csupán egy figuratív kódokat használó diskurzus, hanem az, amit valaki lát.

A második színtér tehát még az *Az udvarhölgyek*ben látható tükör nélkül is a festmény szövegének része lenne. A néző így is észrevenné a festmény szereplőinek szemében a figyelmet stb. De az efféle pszichológiai utalások is csak megerősítik azt a struktúrát, mely nélkülük is működőképes. A klasszikus reprezentáció mint rendszer nem függ a festmény szubjektumától. A tizenkilencedik század romantikus tájképei a természetet olyan átalakításnak vetik alá, mely azt egy monokuláris perspektívába helyezi bele, ezáltal a tájképet egy adott szubjektum által látott képpé alakítja. Ez a tájképtípus nagyban különbözik a többszörös perspektívát használó japán tájképektől. Az utóbbi *nem* a kettős színtér rendszerének látható része.

Miközben figuratív kódokat és eljárásokat használ, a reprezentáció mint szemiológiai rendszer megkülönböztető vonása az, hogy a lefestett tárgyat jellé alakítja. A vásznon ábrázolt tárgy bizonyos értelemben az őt néző szubjektum jelenlétének jelölője. *Az udvarhölgyek* paradoxona bizonyítja, hogy a szubjektum jelenlétét üresen hagyva kell jelölni, szabadon hagyva definiálni. A néző a szubjektum jelenlétére utaló jelölőket olvasva foglalja el ezt a helyet. Saját szubjektivitása tölti be a festmény által előre meghatározott üres helyet. Lacan az imaginárius egységesítő szerepét hangsúlyozza, mely lehetővé teszi az olvasás aktusát. Az ábrázoló [*representational*] festmény már *eleve egységesített*. A festmény nem csupán önmagát, hanem egyben saját olvasatát is ajánlja. A néző imagináriusának egyetlen lehetősége, hogy egybeessen a festmény beépített szubjektivitásával. A néző befogadói szabadsága minimális – vagy elfogadja, vagy elutasítja a festményt mint egészet. Ideológiai szempontból ez komoly következményekkel jár.

Amikor elfoglalom a szubjektum helyét, a kódok, melyek erre késztettek láthatatlanná válnak számomra. A szubjektum jelenlétére utaló jelölők eltűnnek a tudatomból, mivel az én jelenlétemnek a jelölőivé válnak. Amit észlelek, az ezek jelöltje: azaz önmagam. Ha meg akarom érteni a festményt, és nem csak katalizátorként eszköz lenni ideológiai működésében, el kell kerülnöm azt az empirikus viszonyt, melyet rám kényszerít. Hogy megértsem a festmény által közvetített ideológiát, el kell kerülnöm, hogy az imagináriusom az ideológia támaszaként

szolgáljon. El kell utasítanom az azonosulást, melyet a festmény ellentmondást nem tűrően kínál fel nekem.

Oudart kiemeli, hogy a kezdeti kapcsolat a szubjektum és bármely ideológiai tárgy között az ideológia által felállított csapda, mely arra szolgál, hogy megakadályozza a tárgyra vonatkozó valódi tudás megszerzését. Ez a csapda az imaginárius tulajdonságaira épül, és éppen ezen tulajdonságok kritikájával kell dekonstruálni. E kritikától függ a valódi tudás lehetősége. Oudart tanulmánya a klasszikus festészetről a kritikához szükséges két fontos eszközt szolgáltat a filmelemző számára: a kettős-színtér és a szubjektum tőrbe csalásának fogalmát.

Először is fontos észrevenni, hogy a filmkép önmagában tekintve, a képkivágat vagy a teljesen statikus beállítás (elemzésünk szempontjából) megfeleltethető a klasszikus festménynek. Kódjai, még akkor is, ha inkább „analóg" és nem figuratív kódokról van szó, a reprezentációs rendszer által szerveződnek: a kép nemcsak látott tárgyként szolgál és szerveződik, hanem egy szubjektum tekinteteként is. Beszélhetünk-e egyáltalán egy olyan képalkotásról, melyet nem a reprezentációs rendszer alapoz meg? Ez egy nagyon érdekes és fontos kérdés, melyet itt most nem lehet kifejteni. Úgy tűnik, mintha nem lett volna erre még példa. A klasszikus elbeszélő filmnek, mely a jelen vizsgálódás tárgya, természetesen a reprezentációs rendszer az alapja. A filmnek a reprezentációs rendszerbe való általános beilleszkedését Jean-Louis Baudry írja le, aki amellett érvel, hogy a reprezentáció által előírt észlelési rendszer és ideológia magába a filmi apparátusba van beépítve. (Lásd: *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*.) A kamera lencséi a látómezőt a perspektíva törvényei szerint szervezik meg, meghatározva ezáltal a szubjektum észlelését. Baudry e rendszert a tizenhatodik-tizenhetedik századig vezeti vissza, amikor a fotográfiát még ma is vezérlő lencsetechnológiát kifejlesztették.

A filmet természetesen nem lehet az állóképekre redukálni, sem a film szemiotikai rendszerét a festmény vagy a fotográfia rendszerére egyszerűsíteni. Inkább azt mondhatnánk, hogy a képeknek a filmben megvalósuló egymásutánja azzal fenyeget, hogy megszakítja, vagy akár feltárja és dekonstruálja a statikus festményeket és a fényképeket uraló reprezentációs rendszert. Hiszen a beállítások egymásutánja éppen a rendszerből kiindulva nézetek egymásutánja is egyben. A néző azonosulása azzal a szubjektív funkcióval, melyet a festmény vagy a fotó felkínál, újra és újra megszakad a film nézése során. A film tehát szabályszerűen és rendszerszerűen felteszi azt a kérdést, melyet a festmény csak kivételesen (*Az udvarhölgyek*) tesz fel: „Ki nézi ezt?" Oudart elemzésének célpontja is éppen ez: mi történik a néző-kép viszonyával a filmre jellemző beállításváltások során?

Az ideológiára vonatkozó kérdés sem kevésbé fontos, mint a szemiológiai, és valójában nélkülözhetetlen a megoldáshoz. Az imaginárius és az ideológia szempontjából a problémát az jelenti, hogy a film esetében felmerül annak veszélye, hogy saját működésmódját csakúgy, mint a festmény és a fotó működésmódját szemiotikai rendszerként leplezi le. Ha a film nem más, mint beállítások sorozata, melyeket egy bizonyos módon állítottak elő, válogattak ki és rendeztek el, akkor ezek a műveletek egy bizonyos ideológiai pozíciót szolgálnak, vetítenek ki és valósítanak

meg. A néző kérdése azonban, melyet maga a reprezentációs rendszer vet fel, „Ki nézi ezt?" és „Ki rendezi el ezeket a képeket?", arra irányul, hogy leleplezze az ideológiai működést és annak mechanizmusát. Így a néző tudatában lesz 1. a filmi rendszernek, mely az ideológiát termeli, 2. valamint azon sajátos ideológiai üzeneteknek, melyeket ez a rendszer termel. Tudjuk, hogy az ideológia nem így működik. Valamiképpen el kell rejtenie ténykedését, „naturalizálva" működésmódját és üzeneteit. Különösképpen el kell rejtenie az ideológiát termelő filmi rendszert és a film üzenetének a viszonyát ehhez a rendszerhez. Akárcsak a klasszikus festményben: az üzenetnek el kell rejtenie a kódot. Az üzenet úgy kell hogy feltűnjön, mintha önmagában teljes lenne, koherens és olvasható saját összefüggésrendszerében. Ahhoz, hogy ezt elérje, a filmi üzenetnek *önmagában* számot kell adnia a kód azon elemeiről, melyeket megpróbál elrejteni: a beállítások váltogatásáról és főleg arról, hogy mi áll e váltások mögött, a „Ki nézi ezt?" és „Ki rendezi el ezeket a képeket?" és „Milyen célból teszi ezt?" kérdéseiről. Ily módon a néző figyelme magára az üzenetre korlátozódik, a kódokat pedig figyelmen kívül hagyja. Oudart elemzésének tárgya az a rendszer, amely által a filmi üzenet válaszokat – imaginárius válaszokat – szolgáltat a néző kérdéseire.

Az elbeszélő filmek „szubjektívként" kínálják magukat. Oudart itt nem az avantgárd szubjektív kamerával történő kísérleteire utal, hanem a játékfilmek nagy többségére. E filmek olyan képeket kínálnak, melyek ravaszul azt a célt szolgálják, hogy intuitíve az egyik szereplő vagy egy másik nézőpontjának megfelelőjeként legyenek felfogva. A nézőpont változik. Olyan pillanatok is vannak, amikor a kép senkinek a nézőpontját sem képviseli; a klasszikus elbeszélő filmek esetében azonban ezek eléggé kivételesek. Nem sok idő kell elteljen ahhoz, hogy a kép valaki nézőpontjaként legyen megerősítve. Ezekben a filmekben a kép csak addig „objektív" vagy „személytelen", mígnem a színészek tekinteteként jelenik meg. Szerkezetileg ez a fajta film állandóan a személyes és a személytelen forma között ingadozik. Vegyük észre azonban, hogy amikor a személyes formát ölti magára, azt mindig valahogy kerülő úton teszi, mint amikor a regénybeli leírás „ő"-t használ az „én" helyett a főhős tapasztalatának leírásában. Oudart szerint ez a kitérő a narratív filmek jellemzője: a szubjektivitás benyomását keltik, miközben szigorú értelemben soha vagy szinte soha nem azok. Amikor a kamera elfoglalja a helyét, azzal feltartóztatja a film megszokott működését. Ebben Oudart egyetért a hagyományos filmi grammatikákkal. Velük ellentétben azonban Oudart meg is tudja magyarázni ezt a tiltást, megmutatva, hogy a kamerának ez a kitérője egy koherens rendszer része. Ez a rendszer nem más, mint a varrat. Funkciója, hogy a film látványát átalakítsa annak olvasatává. Bevezeti a filmet (mely nem egyszerűsíthető a képkivágatokra) a jelölés birodalmába.

Oudart a filmnézést és a filmolvasást a hozzájuk kapcsolódó tapasztalatok alapján állítja szembe. *Nézni* a filmet azt jelenti, hogy *nem* észleljük a keretet, a kamera látószögét, a távolságot stb. A síkok vagy a tárgyak közti tér a vásznon valóságosként észlelődik, így a néző (e térrel való viszonyában) folyékonyként, kiterjesztettként és rugalmasként fogja fel önmagát.

Amikor a néző felfedezi a képkivágatot – ez az első lépés a film olvasásában – a kép előzetes *birtoklása* fölött érzett győzelem elhalványul. A néző felfedezi, hogy a kamera elrejt dolgokat,

ennélfogva bizalmatlanná válik a kamerával és magával a képkivágattal szemben, melyeket most már önkényesnek ítél. Azon tűnődik, hogy a képkivágat miért az, ami. Mindez radikálisan átalakítja a részvétel módját: a szereplők és/vagy a tárgyak közti nem reális tér már nem okoz élvezetet. Azzá a térré válik, mely elválasztja a kamerát a szereplőktől. Az utóbbiak elveszítik jelenvalóságukat. A tér zárójelbe helyezi ezeket azért, hogy saját jelenlétét erősítse. A néző rájön arra, hogy a tér birtoklása csak részleges, illuzórikus. Megfosztottként érzi magát attól, amit nem láthat. Rájön, hogy csak azt láthatja, ami véletlenül egy másik kísérteties vagy nem jelenlévő néző tekintetének látótengelyébe kerül. E kísértetet, aki uralja a képkivágatot, és megfosztja a nézőt élvezetétől, Oudart „a hiányzónak" (l'absent) nevezi.

A fenti leírás nem véletlenszerű és nem is impresszionisztikus: a leírt/felvázolt tapasztalatok egy rendszer hatásai. A hiányzón alapuló rendszer különbözteti meg a filmet, egy jelentést termelő rendszert, minden más filmszalagtól. E rendszer, akárcsak a klasszikus festészet, két mező alapvető ellentétén alapszik: 1. amit a vásznon látok és 2. az ezt kiegészítő mező, melyet azon helyként határozhatunk meg, ahonnan a hiányzó néz. Így tehát a kamera által meghatározott bármely filmmező megfelel egy *másik* mezőnek, melyből egy hiány származik.

Mindezideig a beállítás szintjén maradtunk. Oudart most azt a filmi állítást veszi szemügyre, mely egy beállításból és egy ellenbeállításból tevődik össze. A beállítás esetében a hiányzó mező számára úgy erőlteti magát a tudatunkra, mint a hiányzót megjelenítő forma, aki azt nézi, amit mi látunk. A második beállításban, mely az első ellentettje, a hiányzó mező eltörlődik a hiányzó mezőt elfoglaló valaki vagy valami jelenléte által. Az ellenbeállítás az első beállításnak megfelelő tekintet fiktív birtokosát mutatja be.

A beállítás/ellenbeállítás rendszere ily módon rendezi el a néző tapasztalatát. A néző élvezete, mely a vizuális mezővel való azonosulás függvénye, megszakad, amint észleli a képkivágatot. E felismerés alapján kikövetkezteti a hiányzó jelenlétét és azt a másik mezőt, ahonnan a hiányzó néz. A második beállítás feltárja azt a szereplőt, aki az első beállításnak megfelelő tekintet birtokosaként jelenik meg. Vagyis a második beállításban a szereplő az első beállításnak megfelelő hiányzó helyét foglalja el. Ez a szereplő visszamenőleg az első beállítás másik színteréből eredő hiányt jelenlétté alakítja.

A rendszer szempontjából a következő történik: az első beállítás hiányzója, mely nem más, mint a kód eleme, a második beállítás eszközei által bevonódik az üzenetbe. Amikor a második beállítás behelyettesíti az elsőt, a hiányzót a kijelentés szintjéről a fikció szintjére utalja. Ennek eredményeképpen a kód ténylegesen eltűnik és a film ideológiai hatása így megszilárdul. A kódot, mely imaginárius, ideológiai hatást *termel*, elrejti az üzenet. A néző ki van szolgáltatva a kód kényének-kedvének, hiszen képtelen átlátni működésmódját. Imagináriusa bezáródik a filmbe; a néző anélkül fogadja be az ideológiai hatást, hogy tudatában lenne ennek, akárcsak a klasszikus festmény ettől teljesen különböző rendszere esetében.

E rendszer következményeire érdemes odafigyelni. A hiányzó tekintete a senki tekintete, mely (az ellenbeállításban) valaki tekintetévé válik (a vásznon megjelenő szereplőé). A vásznon megjelenő

szereplő már nem veheti fel a versenyt a nézővel a vászon birtoklásáért. A néző visszaszerezheti a filmhez kötődő előző viszonyát. Az ellenbeállítás „bevarrta" a néző és a filmmező imaginárius viszonyában, a hiányzó észlelése során keletkezett lyukat. E hatás és az azt kiváltó rendszer felszabadítja a néző imaginériusát azért, hogy a saját céljaira használja fel.

Az *imaginárius felszabadítása* mellett a varrat rendszere a *jelentés létrehozásá*t is irányítja. A hiányzónak és a másik mezőnek néző általi kikövetkeztetését még pontosabban meg kell határoznunk, hiszen ez *olvasat*. A keret-tudatossá vált néző számára a vizuális mező *jelenti* a képet alkotó tekintetet birtokló hiányzó jelenlétét. A filmi mező tehát egyidejűleg tartozik a reprezentációhoz és a jelöléshez is. Akárcsak a klasszikus festmény, egyrészt tárgyakat vagy lényeket jelenít meg, másrészt a néző jelenlétét jelöli. Ha a néző nem azonosul a képpel, a kép szükségszerűen egy másik néző jelenlétét jelöli számára. Ebben az esetben a filmi kép itt nem pusztán egyszerű képként jeleníti meg magát, hanem olyan színjátékként, mely szerkezetileg előírja a nézőközönség jelenlétét. A filmi mező tehát a jelölő, a hiányzó pedig annak jelöltje. Mivel egy másik mezőt jelenít meg, melyből a fiktív szereplő nézi a beállításnak megfelelő mezőt, az ellenbeállítás a másik mezőként, a hiányzó mezejeként kínálkozik a nézőközönség számára. Ily módon az ellenbeállítás a beállítás jelöltjeként alapozza meg magát. Azáltal, hogy behelyettesíti magát a másik mező helyébe, az ellenbeállítás az első beállítás jelentésévé válik.

A varrat rendszerén belül a hiányzó tehát egy interszubjektív „trükként" határozható meg, mely által egy adott állítás második része már nem csak az, ami az első rész után következik, hanem az, amit az első *jelöl*. A hiányzó az állítás különböző részeit egymás jelölőivé teszi. Stratégiája: darabold fel az állítást beállításokra; foglald el a köztük lévő űrt.
Oudart szerint a klasszikus film alapvető állítása egy olyan egység, mely két részből áll: a filmi mezőből és a hiányzó mezejéből. E két rész, színtér és mező összege hozza létre az állítás jelentését. Robert Bresson a beállítások közötti cseréről beszélt. Oudart szerint egy ilyen csere lehetetlen – a beállítás és az ellenbeállítás közötti csere közvetlenül nem jöhet létre. Az első és a második beállítás közötti nélkülözhetetlen közvetítő az első beállításnak megfelelő másik mező. A hiányzó a beállítások közötti felcserélhetőséget jelképezi. Pontosabban a varrat rendszerén belül a hiányzó mutat rá arra a tényre, hogy egyetlen beállítás nem hozhat létre önmagában egy teljes állítást. A hiányzó helyettesíti azt, ami minden beállításból hiányzik annak érdekében, hogy egy jelentést valósítson meg: ez a másik beállítás. Ezzel eljutottunk a jelentés dinamikájához a varrat rendszerében.

Ebben a rendszerben a beállítás jelentését a következő beállítás határozza meg. A jelölő szintjén a hiányzó folyamatosan kibillenti egyensúlyából a filmi állítást azáltal, hogy egy befejezetlen, még folyamatban lévő egésznek a részévé teszi. Ezzel ellentétben a jelölt szintjén a varrat rendszerének visszautaló hatása van. A második beállításban megjelenő szereplő nem a második beállításnak megfelelő hiányzót helyettesíti, hanem az első beállításnak megfelelőt. A varrat időrendileg mindig utólagos logikával kapcsolódik a megfelelő beállításhoz, vagyis mire megtudjuk, mi volt az a másik mező, a filmi mező többé már nincs a vásznon. Egy beállítás jelentése visszautaló módon jön létre, nem a vásznon, hanem a néző emlékezetében kapcsolódik össze a beállítással.

A film olvasása (jelentésének felfogása) tehát visszafelé utaló folyamat, melyben a jelen megváltoztatja a múltat. A varrat rendszere szisztematikusan korlátozza a néző szabadságát azáltal, hogy értelmezi, sőt átformálja az emlékezetét. A néző darabokra van szedve, ellentétes irányokba van ráncigálva. Egyrészt a *jelöltet* egy visszautaló, a *jelölőt* pedig egy előreutaló folyamat szervezi. A filmi rendszer által gyakorolt ellenőrzés a nézőt megfosztja a jelenhez való hozzáféréstől. Amikor a hiányzó a jelenre utal, a jelölés a jövőhöz tartozik. Mire a varrat megvalósítja ezt, a jelölés már a múlté. Oudart kiemeli a jelölésnek azt a brutalitását, zsarnokságát, amellyel a nézőre erőlteti magát, vagy az ő szavaival élve „áthalad a nézőn".

Oudart elemzése dekonstruálja, nem pedig lerombolja a klasszikus filmet. Egy rendszert dekonstruálni annyit jelent, mint belakni azt, figyelmesen tanulmányozni a működését és feltárni alapvető külső és belső tagolódását. Természetesen a varraton kívül vannak más filmi rendszerek is.(7) Ilyen példaként szolgálhatnak Godard kései filmjei, mint például a *Keleti szél*. Ebben a rendszerben 1. a beállítás többnyire egy teljes állítást alkot, és 2. a hiányzót folyamatosan érzékeli a néző. Mivel a beállítás egy teljes állítást alkot, a film olvasása már nincs felfüggesztve. A nézőnek nem kell várnia az állítás még hátralévő felére. A beállítás olvasása egyidőben történik magával a beállítással. Azonnali, tehát időbelisége maga a jelen.

Ezek szerint a hiányzó funkcionális meghatározása nem változik. Éppúgy, ahogy a varrat rendszerében, a godard-i rendszerben is a hiányzó az, ami összeköti a beállítást (a filmi szintet) az állítással (a képalkotás [*cinematography*] szintjével). Csakhogy Godard esetében a két szint nincs elválasztva egymástól. A képalkotás nem rejti el a beállítás filmszerűségét, ellenkezőleg, világos kapcsolatban állnak egymással.

A varrat rendszere az ezzel szöges ellentétben álló döntést képviseli. A hiányzót a szereplővel helyettesíti, álcázza, tehát a kép valódi eredetét – létrejöttének a hiányzó által jelölt körülményeit – egy hamis eredet váltja fel, mely a fikción belül helyezkedik el. A képalkotás szintje azáltal vezet félre, hogy a nézőt a fikció, s nem pedig a filmi szintre helyezi.

A kép két eredete közti különbség nem csupán abban áll, hogy az egyik (a filmi) igaz, s a másik (a fiktív) hamis. Az igazi eredet jelenti a kép létrejöttének okát, a hamis eredet pedig elnyomja az okot, s nem ad semmit cserébe. Nem az a szereplő hozta létre a képet, akinek a tekintete birtokolja azt. Ő is csupán olyasvalaki, aki lát, egy néző. A kép tehát függetlenül létezik. Nincs oka. Csak van.

Más szóval, a kép önmagának az oka. A varratnak tulajdonítható az, hogy a filmi diskurzus olyan termékként mutatja be magát, melynek nincs előállítója – eredet nélküli diskurzus. Beszél. Ki beszél? A dolgok magukért beszélnek, és – természetesen – igazat mondanak. A klasszikus film az ideológia bábjátékosaként alapozza meg önmagát.

Fordította Fürstner Klára és Füzi Izabella
A fordítást ellenőrizte Dragon Zoltán

Irodalomjegyzék

- Althusser, Louis: *Lenin and Philosophy*. New York, Monthly Review Press, 1971.
- Foucault, Michel: A sz*avak és a dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, Osiris, 2000.
- Oudart, Jean-Pierre – Daney, S.: Travail, Lecture, Jouissance. *Cahiers du Cinéma,* 222. szám. 1970, július;
- Oudart, Jean-Pierre: La Suture, I és II. 211., 212. szám. 1969, április-május;
- Oudart, Jean-Pierre: Un discours en defaut. *Cahiers du Cinéma,* 232. szám. 1971, október.
- Schefer, Jean-Louis: *Scénographie d'un tableau.* Paris, Seuil, 1969.

© Apertúra, 2005. Ősz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2005/osz/dayan-a-klasszikus-film-mesterkodja/

