

Celluloid Closeting – a néző, a nézett és a látott


Absztrakt

A pszichoanalízis a testet olyan térnek tekinti, ahol „a lélek retorikája” koreografálja és rendezi el és meg a látványt. A bőrfelület ennek a térnek a „burka” vagy horizontja, amely a belső, szomatikus működést képviseli a külső, szubjektív léttel szemben, de ugyanígy képviseli a külső, időbeli létezését és annak „politikumát” a belsővel szemben. A bőr áttetsző, akár a celluloidszalag, és úgy is működik, mint a filmet hordozó médium. A tanulmány azt vizsgálja, hogy a különböző pszichés bőrfunkciók milyen mozt csinálnak a testből; illetve hogy a moziban ülve kinek a bőrébe bújunk, és közben kinek a bőrét viszik/visszük vásárra. A mozi retorikája arra utal, hogy a filmnézés primér nárcisztikus tevékenység, amelynek a keretében a néző a szemét itt és most behunyja, hogy továbbblásson az orránál kívülre és belülre is.

Szerző

Zsélyi Ferenc (1960-) habilitált doktor, kandidátus, szemiotikus. 1984-től a szegedi, a pécsi, a kaposvári és a libereci egyetemen tanított irodalmat, kulturális antropológiát, elméleti pszichoanalízist és vizuális retorikát. 1993-ban jelent meg *A másik szöveg* című könyve a dekonstrukció, a nyelvfilozófia és a pszichoanalízis kultúraszerkesztő elveiről. *A reprezentáció technológiai és az elbeszélő formák morfológiája* című munkája megjelenés alatt: a vizualitás és a narrativitás közös pszichés stratégiáit rendszerezi.

Celluloid Closeting – a néző, a nézett és a látott

Minden reprezentáció „felruházás”, következésképp a ruhatár, a „closet”^[1] része. A ruha takar, eltakar, re+prezentál. Felöltöztet, hangot ad, mozgatja a testet, így az nem mez+telen, szót+lan és mozdulat+lan. Igaz, különben sem az – egyik sem, hiszen a testet bőrfelület borítja és szőrzet, az egész test működik, dobog, szuszog és pulzál. Minden test egy+formán ezt teszi. Reprezentáció nélkül minden/ki ugyanaz: egy(etlen) forma, amely nincs megformázva:  alak(zat)ok lehetősége. Burok és mag egyszerre. Blackout/whiteout, mindannak a lehetősége, ami ettől a tulajdonságok nélküli, mindenható páni embertől eltér. A blackout/whiteout, a filmvászon/ a képernyő/ az ember testének a bőrfelülete az a ruhásszekrény – angolul ‘closet’ -, amiből kivehetjük, amit felveszünk: a zenei hangot, a formált alakot, legyen az kép, szobor, tárgy vagy test, a tettnek tekintett mozdulatot, a fényből kivált árnyékot, a kimondott szavakat.

Ezzel azt is kimondtuk, hogy a testfelület – rajta az összes érzék- és érzéki szervvel, a dobhártyával, a retinával, a nemi szervekkel, a körömággal – és a celluloidszalag helyettesítések helye, amely jelölőbe öltözik. A bőr „filmesen”, celluloidszerű áttetszőséggel ölt alakot/alakokat, a celluloidszalag keltette illúzió, a film pedig a bőr reprezentatív technológiáját szimulálja: mintha testek – kvázi testek – lennének ott (da+sein) a filmvászonon.

De a ruhatárunk nemcsak a felvett darabokból áll. Meg amúgy sincs egy rongyunk se, amit felvehetnénk, bár a szekrény kétségtelenül/ kétségbeejtően tele van. A bőrünk nemcsak kellemes tapintású, hanem izzadságot, ekcémát, „rossz helyen” éktelenkedő szőrzetet is magára ölt. Ott türemkedik, ahol nem kéne, és akkor is türemkedik, amikor nem a legalkalmasabb.

Szinte senki nem szereti a saját hangját visszahallani, mert nem olyannak „kép”-zelte el, amilyennek hallja. A szavakat, amelyek mögé – amelyekbe – belebújunk, gyakran nem találjuk, máskor pedig kénytelenül a szánkba adják magukat. A sztorink, amelyet újra meg újra imamalomként mondogatunk, sokszor foltos vagy akár lyukas is. A király gyakran mez+telen.

A filmszalag egylényegű az ember testén a bőrrel. Ugyanazt képes az ember megformálatlan eleven+ségével tenni, amit a testében és lelkével élő ember tesz a „ruhatárával.” A hangokban, szavakban, tettekben, testformákban, kommunikációs stratégiákban, ruházatban megnyilvánuló – vagy inkább nyilvánvalóvá váló – lényeg vagy mag vagy ember ezt mutatja meg, játssza el és játssza újra a filmszalagon.

A filmet nézzük, a film látszik. A film az üveg szoba, „the glass closet”, vagy talán még inkább az üvegfalú szoba, amelyben a színpadi térnek a közönség(esség) felé nyitott negyedik fala helyén üvegfal^[2] van, amelyen belátni. Aki bent van, azt nem érdekli, hogy mi van a falon túl, csak az,

hogy mi (ne) legyen ott, ha kimegy oda. Aki bent van, a látott, nem néz ki, de őt viszont kinézik a saját teréből. Bármit tesz, azt bent teszi, és bensőséges; ugyanakkor mindenki látja kintről, azaz publikus: nyilvános intimitás vagy intim nyilvánosság? Vagy egyik sem, hanem csak egyszerűen elfojtás? Nem néz ki senkire, de mindenki számára kinéz valahogy.

Az üvegfalú szoba üveg/celluloid fala az elfojtás helye: láthatóan nézhetetlenné tesz. Ami bent van, azt nem engedi látni: azt csak figyelni, ellenőrizni és elfojtani, tekintetbe zárni szabad. Tekintetbe venni és tekintetbe zárni: láthatóan nézhetetlenné tenni. Mintha a testfelületet borító ruházat válna így *a kultúra hámrétegévé*, amely megóv attól, hogy lesüljön a bőr a képünkről. A kép, ami a bőrt takarja, vagy felsérti, marad, jel+öl. Mi vagyunk a nézők, a film a nézett. A nézett vagy a nézet – amit látunk, vagy amit látnunk kell?



Lugosi Béla Drakula (Dracula. Tod Browning, 1931) szerepében

Amíg nézzük, képek ezrei vonulnak el a szemünk előtt, és észre se vesszük, hogy képek, mivel ahhoz túl gyorsan peregnek a szemünk előtt – mozgó kép(ek), moving images^[3], amelyek megindítanak. A film technológiája benn marad a ruhásszekrényben, nem látszik: a mozgó képen látható alak csakúgy, mint az ezt előállító technológia is „öltöztet”. Akkor is öltöztet, ha vetkőznek rajta.

Álló képek sorozata helyett mozgó képet látunk, ami kép-telenség. Olyan, mint a zenében a dallam, amennyiben a dallamot valamiféle folyamatként, nem pedig illúzióként vagy konstrukcióként „képzeltük” el. A dallamot se hallja „ki” mindenki a zenéből, és a filmet se látja mindenki, aki a mozgó képeket nézi. A dallam és a film technológiák, ugyanakkor kognitív egységek – ennek révén válhattak a kogníció médiumává és tárgyává.

A film a *megáll az idő* metaforájának a kifordítása: a pillanat(ok) lendülete. A fény+kép és a mozgás illúziójának a pólusai között létrejövő optikai illúzió, amelynek a tudattalan „rétege” szükségszerűen mozdulatlan tablók sorozata, amelyek szinte vég nélkül helyettesítik egymást,

hogy imígyen hozzák létre a halálosan mozdulatlanból a halált késleltető mozgást.



Közelkép egy zombiról a *Braindead* (Peter Jackson, 1992) c. filmből.

A film *coming out*-ja^[4] a kimerevített kép, a képre vitt elképedő tekintet vagy a képen látható tetem. A zombi filmekben életre kelt oszlófélben lévő – mozdulatlan, azaz nem „filmes” – testek „életre keltése” maga a metafilm, hiszen a mozdulatlan, a tudattalan mozgósítása: ezek a mozgó testek tiszta figurák, alakok, tiszta formák, vizuális zenei kifejezések, mert önmagukat jelölik, és nem lehet velük semmi mást mondani, kizárólag önmagukat. Dracula teste áttetsző, bárkinek az alakját képes magára öltetni. Minden „Dracula-film” metafilm és kimerevítés, *coming out*. A Draculát megjelenítő celluloid alakok pedig egyenesen hiperfilmek, míg a „vér-kereszttség” nem más, mint a vágás technikájának a metaforája. A metonímiák metaforája, sűrített helyettesítés. A Draculát megjelenítő alakokra a filmbeli többi karakter is csak „néz, mint a moziban”: nem nézi, hanem bámulja. Az ő rémült arcuk a néző *coming out*-jának a helye: *helyettem* (locus), a helyemben (toposz) – értem (figura) – ijednek (trópus) meg. Draculának nincs képe, csak mozija.

Amit a filmvászonon látunk, olyan, mintha a fejünkben történne, mintha azok az emberek, akiket ott látunk, a bőrünkbe bújnéanak, és persze fordítva: mintha mi is az ő bőrükbe bújtunk volna. Kérdés, hogy kinek a bőrét viszik a vásárra: 1. a filmszalagot, ezt a steril mű bőrt; 2. a képen mozogni látszó testekét; 3. vagy a nézőét? Melyiket sebzik, és melyiket gyógyítják? Melyiken sebek és melyiken hegek, sebhelyek, azaz melyiken performatívak és melyiken narratívák: melyiken történnek, és melyik mesél arról, hogy megtörténtek? Peter Greenaway *Párnakönyvében* (*The Pillow Book* [1996]) a „főszereplő” teste ugyanolyan írott médiummá válik, mint a *Prospero könyveiben* (*Prospero's Books* [1991]) a könyvek. Csak míg a *Prospero könyveiben* ez a varázslás eszköze (retorikája), addig a *Párnakönyvben* a varázslás helye (locus).



Párnakönyv (The Pillow Book. Peter Greenaway, 1996)



Prospero könyvei (Prospero's Books. Peter Greenaway, 1991)

A closeting, a filmvetítés olyan, mint a pharmakosz – a mérreg, amelyből a gyógyír készül: a különbség allegóriája. Két tartomány között mozog, vetül, vetít, helyettesít, helyez és helyesbít. Az egyik tartomány – mint önmaga lényegét és önmaga végét – mindig magában hordozza a másikat; a tudatos én szövege mindig magában hordozza a titkot, a phallust, amely a tudattalan *másik szövegből* átemelve feltöri, megghiúsítja, megsebz, megmintázza az *én* rendjét. Jézus Jeruzsálembe érve fölforgatja a várost, de a vetítő gépet a farizeusok „kezelik”. A pharmakosz, Jézus, a celluloid, Oidipusz, Szókratész, a jelölő és a jelölt közti áttetsző, szinte celluloid v/iszony azonban azzal, hogy *tönkretesz* valamit, ugyanakkor *létrehoz* – gyógyít, megszüntet és létrehoz, letakar és felmutat, dekonstruál. A filmben az is látszik, amit elpusztítanak, és az is, amit létrehoznak. Pontosabban mindkettő „csak” látszik.

A szem a bőrfelület része. A szem néz, és őt is nézik. Mit lát? És mit látnak, ha őt nézik? Ki nézi őt, a néző szemet, a néző szemét? Kivel néz a néző farkasszemét? Egy másik emberrel, saját tükörképével, Istennel? Mintha a nézett, a film, a mozgó mozdulatlanság a néző látásán keresztül rakna (kakukk)fészket a néző tudatába, hogy a néző elé vetített „látvánnyal” váltsa ki/fel, nyomja el vagy agyon a néző fejében (?fejében vagy a szomatikusában?) lévő fészket, önnön vakfoltját, nehogy (a) filmet látva lásson. A nézőnek a filmet nézve kell elvakulnia úgy, ahogy azt Oidipusz is megteszi. Ezáltal engedelmeskedik a társadalom és Kreón elvárásainak.^[5]

Minden képnek – így minden narratív filmnek is – van egy pontja, „ahonnan nézve” a kétdimenziós kép háromdimenziós illúzióvá változik. Ez a kép perspektívájának a pontja. Nem biztos, hogy a kameraszem ez. Ráadásul ez nem is egyszerűen technológia kérdése. Kell legyen minden képen egy hely, ahonnan látszik a kép, ahonnan a kép látszik: ahol a nézett látottá válik, ahonnan a nézet(t) látható. Ez a pont ugyanakkor nem látszik – látszhat, de nem látszik -, legalábbis nem szembeszökő.



*A CSI: Crime Scene
Investigation csapata*



A Silent Witness nyomozócsapata

Mintha ez a folt állítaná a képről azt, amit saját magát illetően nem mutat meg/fel, lévén, hogy vakfolt, nem látszik. A vakfolt az álló és a mozgó kép *vizuális diskurzusának* az állítása ('statement' és 'generation' értelemben egyaránt). Itt a kérdés valójában az, hogy a kép vizuális diskurzusa „a látható” (befejezett) vagy „a nézhető” (folyamatos): dráma, amelyet eljátszanak, vagy cselekmény, amely megtörténik, nézet (a látható) vagy nézett (a nézhető). A néma szemtanút meg kell szólaltatni. Amíg hallgat, ő a kriminek a „vakfoltja” – mindenki az ő szemén keresztül akarja nézni, amit egyelőre a többi nézni próbál, de csak ő, a szemtanú lát. Csakhogy a szemtanú tudása [látása] többnyire egylényegű a tetem „tudásával” és történetével. Aki őket faggatja – a szemtanút a detektív, a vágó és a néző; a tetemet pedig a boncmester és a helyszínelők -, boncol, felnyitja a némaságba burkolózó (closeting) történetet. Elmondás és megnézés ugyanazt jelentik: a tetem sztoriját. Nézzük/nézzük, hogy elmondhassuk. A „CSI” műfaj, illetve a BBC *Néma szemtanú* (*Silent Witness*, Mike Barker és Ben Bolt [1996-]) filmjei ennek a dramatikus tematizációi.

A képen is kell, hogy legyen egy képbe szerkesztett látóideg hely, egy vak folt, ahonnan, ha nézik a képet, látni valamit. Ez nem a látvány kulcsa. Hiszen a látványt nézzük, a látvány a nézet(t). A vakfolt a nézés kulcsa: ott van a néző helye. Ott néz valaki a néző helyében, őt képviselve, a kép nézését emblematizálván: ezért válik a vakfolt a képvilág legidegenebb részeként a kép láthatóságának a középpontjává.^[6] De a képen láthatóból (a nézettből) egy csomó mindent nem veszünk belőle észre (a nézett nem válik nézet-té, perspektívává). Nem látjuk, ki látja azt, amit mi bámulunk, pedig minden kameraállásban van, aki látja, amit mi nem látunk, és azt is, amit viszont megnézzünk. Franco Zeffirelli *Hamletjében* (1990) van egy Hamlethez hűséges katona alak, aki mindig mindent lát, de mi, a nézők sem őt nem vesszük észre, sem mindazt, amit ő viszont a saját szemével lát.

Olyan ez, mint amikor zenét hallgat az ember, és tizedszer hallgatja az *Újvilág szimfóniát*, ahogy Beethoven IX.-jét is, mégsem veszi észre, hogy az *Újvilág szimfónia* a Beethoven-féle IX. „témájára” készült konstrukció: a másik kilencedik, ugyanaz csak máshogy. Az, aki csak hallgatja az *Újvilág szimfóniát*, Dvořák dallamát fogja kihallani a zenéből mindvégig. Azt a dallamot, amely az első tétel felütésekor a zenei propozíció. Az, aki meghallja a dallamokat, tudja, hogy Dvořák dallama Beethoven IX. szimfóniájának a dallamát „rejtegeti”, azt helyettesíti, kerülgeti, készíti elő, hogy mindenki füle hallatára tegye (ki)hallhatatlanná.

Dvořák zenéjében Beethoven dallama válik a zenei vakfolttá, amelyen keresztül érthetővé válik

Dvořák zenei konstrukciója, hiszen a két szerző dallambeli egyezése jelöli ki azt a hagyományt, amelyet Dvořák zenéje egyszerre tisztel meg Beethoven megidézésével, és változtat meg azzal, hogy hallhatatlanná teszi a hagyományt: Beethoven rendkívül ismerős dallama ismerős idegenséggéként köszön vissza: *unheimlich* hé válik. Alak, amelynek a visszatérése kísérti a zenehallgatást. A hallás kísérti a hallgatást, ahogy a látás kísérti a nézést.

Az érzékletben és az érzékiségben az adott érzékszervek, illetve érzéki szervek vak foltja az érzékelő és az érző szubjektumnak a folyamatba szerkesztett helye: a vakfolt az implicit érzékelő, az érzékelés helye, ahonnan látszik, hallatszik, „érzik” a nézett, a hallott, az érintett. Csakhogy a nézett esetében ez a vak folt például a filmszalagon foglal helyet. Amely tény a filmet néző nézőt kettészakítja, és így szembesíti önmagával: mintha kétszer nézné, amit (nem) lát, egyszer a film(b)en, és még egyszer a moziban. Egyszer a kép-zelet(é)ben, és még egyszer a társával/társaival, egyszer az Imagináriusban és még egyszer a Szimbolikusban. Pontosan, mint Hamlet atyjának szelleme.

A kép(b)en szemlélődő néző, az implicit vagy képbe szerkesztett néző a film látható jelei által jelzett szagokat és a hőmérsékletet is érzi. Az „implied spectator”, a *kép(b)en látó néző* helyben, in loco van. A képet bámuló néző számára a *kép(b)en látó néző* helye, helyzete locus, kép-zet, elhelyezett-ség, konstrukció. Ami a *kép(b)en látó néző* számára érzet, a képet bámuló néző számára retorika. Ami az előbbi számára szomatikus, az utóbbi számára reprezentáció. Ami az előbbi számára dallam, mag, lélegzet, az utóbbi számára „valami zene”, burok, organikus *működés*. A látott, a nézet és a nézett hármassága választja szét és köti össze a filmvásznat és a nézőt, aki néz, de nem (mindent) lát.



Jonze filmjében (Being John Malkovich. Spike Jonze, 1999) Malkovich a saját vakfoltjaként „tündököl”

Minden tettetnek van egy vak foltja, az, amelyik az adott tettet egyformává teszi a többi tettel, és ugyanakkor lehetővé is teszi, hogy elkülönöződjék azoktól. És ugyanez igaz a „sztorik” állítólagos sokaságára. Csak egy emberi test van. Azt öltöztetgetjük összevissza – vagy még inkább oda-vissza, fort/da. Mindent elbír, hiszen minden csak változat, re-prezentáció, tükör+kép. A társadalmi és a nemi identitás is az, hiszen re+prezentálja, kép+viseli, felöltözteti az emberi testet személyiségbe,

személyességbe, v/iszonyokba, vonzásokba és választásokba, beteg és kigyúrt testekbe, fiatalságba és öregedésbe, nőiességbe és férfiasságba. Mintha valami, aminek semmi szüksége nincs erre, kétségbeesetten kutatna a ruhásszekrényben a felaggatott reprezentatív gúnyák között. Ezt tematizálja minden *Benny Hill Show*, minden *Saturday Night Live* adás, ahol egy-egy jó nevű – és többnyire „jó testű” – színész/nő ölti magára/vetkezi le a (nem) rá szabott gúnyákat, szerepeket, testeket. John Malkovich 2008 karácsonyán serdülőlányként bájolja el a nézőit, lévén, hogy ő John Malkovich (*Being John Malkovich*, Spike Jonze [1999]). Jonze filmjében Malkovich a saját vakfoltjaként „tündököl.”

Akkor is ezt teszi, ha meztelen. A meztelen test ugyanúgy a nézés tárgya és a „látott” meztelenség ugyanúgy csak a töredéke annak, ami (be)látható. Kérdés, hogy kin múlik, mit „lát”, amikor például önmagát nézi. De a saját meztelen nézett testünk (látványosság) sem azonos azzal, ami a látott meztelenségünk (látvány), illetve ami az „akt nézet” (nézet, perspektíva vak folt). A test alak, alakul, alakítjuk, az alak/ítás helye; látszik, mutat, megmutat, és valamilyennek mutatkozik (ami szinonim lehet a „nem látszik”-kal): re+prezentál.

Saját bőrére viszi fel önmagát mint olyat, akit oda *képzelt*. Az, akit saját meztelenségemben meglátok – azaz a saját meztelenségembe látok (a magyar nyelvben a „-be” rag félrevezető, mert valójában helyette vagy rá [görögül „ $\mu\alpha\lambda\acute{o}\varsigma$ ”] látom) -, már kész: látvány, nézett, *azzár nem nézet*, már nem folyamat, és én, aki nézem, már nem változtathatok azon, amit láttam. A nézett kiveri a szemem, pontosabban a nézett elfojtja a nézetet (a láthatót), blokkolja a perspektívát, a nézést. Amikor nézetté vált, reprezentatívva is vált egyben, és már nem jelenlét, „prezent”, hanem jelen („ $\mu\alpha\lambda\acute{o}\varsigma$ ”) való lét, prezentáció, hely-ettesítés, metonímia. Nem jelölés (folyamat), hanem jelölő, amely önmagát jelöli (már eleve [always already]). Önmagát is. Mert itt merül fel az a kérdés, hogy kinek a szemével látja az ember magát, amikor saját magát nézi. Ki a nézet, a nézett és a látott alanya: ki nézi, ki néz (‘bámul’), és ki látja?

Kinek a tekintete elől bújok a saját bőrömben (és válik, ezáltal, a bőröm metaforává), vagy bújok elő a saját bőröm alól (és válik, ezáltal, a bőröm a metonímiámmá)? Ez az enigmatikus és az emblematikus bőr különbsége: ez a film és a filmnézés, a nézet és a nézett különbsége. A $\mu\alpha\lambda\acute{o}\varsigma$ azaz Papageno vagy a $\mu\alpha\lambda\acute{o}\varsigma$ azaz Don Giovanni kőszobra, netán Szókratész elől bújok el, vagy nekik bújok elő? Papageno nézi, Don Giovanni kőszobra néz, Szókratész pedig látja. A detektív sorozatokban a késő 1990-es évekre kialakult a *nyomozók* között a $\mu\alpha\lambda\acute{o}\varsigma$ a $\mu\alpha\lambda\acute{o}\varsigma$ és a szókratészi folyton kételkedő szerepe és alakja. Az eredeti *CSI*-ban Gil Grissom a szókratészi „szem”, a Tarantino által rendezett két részben Nick Stokes a $\mu\alpha\lambda\acute{o}\varsigma$ majd a 8. évad végén Warrick Brown is azzá válik, míg a $\mu\alpha\lambda\acute{o}\varsigma$ Greg Sanders, a „növendék” és David Hodges, az „outcast”. Ők néznek, és Szókratészt kivéve, egyben vásárra viszik a bőrüket.

A bőröm alatt és a bőrömon látott és (meg) nem látott, észrevett és észre nem vett (Unbewusste) reprezentációk sorjáznak. Jelölnek és jelöltenek engem: a láthatóság gúnyait aggatják rám, elmondanak mindennek, mind ennek. A filmszalagon látott és (meg) nem látott, észrevett és észre nem vett – nézett, de nem látott – reprezentációk sorjáznak; nézetek és nézettek.

A filmszalagon embereket látok és tárgyakat. Van, amit észreveszek, és van, ami nem hívja fel magára figyelmem: oda se nézek, vagy ha igen, nem látom meg. Vagy legalábbis nem veszem észre, hogy megláttam. Ámulok a mozgó képeken, minden látszik, kérdés, hogy magamon kívül ezekből mit látok meg.^[7]

A színre vitt bőr – az „organikus film” retorikái

Didier Anzieu térképezte fel^[8] a bőr retorikáit, azt, hogy a bőr milyen funkciókon keresztül re+prezentálja „a szomatikusát”,^[9] melyet Nicolas Abraham a Burok mögötti „radikális jelen-nem-lét”-ként „határozott” meg. Kilenc burokról beszél, de jelzi, hogy a bőrök/burkok számát az analízis perspektívája szabja meg.

1. Az anya ölelése (maternal holding), amely egylényegű Hermann Imre kapaszkodási ösztönével.^[1]
^{10]} A bőrfelület elsődlegesen anya és gyermek egy+ségét, másodlagosan kettejük egylényegűségét őrzi.

2. Burok, amelynek az ösztönkésztetések Id-je a belső magja.

3. Védőpajzs, az anya ölelését felváltó szimbolikus funkció, ahol az anya helyébe lép „a másik”, ajtó a társra/nak.

4. A Self elhatárolódása.^[11]

5. Interszenzoriális felület: a bőrfelületen lévő érzék- és érzéki szervek érzékletei imaginárius valósággá hangolódnak össze.

6. A szexuális izgalom felülete.

7. A bőr libidinális megszállása: a bőrfelület a szexuális izgalom vagy a rettegés vagy a nárcizmus burkává válik.

8. A kitapintható burok, a külső fizikai valóság tükörképe.

9. Lelkileg megszállt érintkezési felület – „szomatikus mozi”, amelyben a bőrfelület és a szomatikus „birkózik” azért, hogy melyikük reprezentálja a másikat. A küzdelem nyomai: ekcémák, allergiák, asztma.

Ha végignézzük az Anzieu által felsorolt lehetséges bőr funkciókat, azok a film és a néző viszonyát

is elég jól meghatározzák.

Ahogy a film viszi vásárra a bőrünket – az „organikus” filmretorikái

Az organikus retorika képzavar, olyan anaszémia^[12], amely a reprezentálás kényszerének az ágense. Hiány és jel+en+lét dialektikája, ahol a hiány a létezés felidézésének a feltétele. A burok és a mag, a reprezentáció vásárára vitt bőrfelület és a szomatikus viszonya egyúttal *a filmes imagináriust*, „a celluloid closet”-et is meghatározzák. A bőrébe bújt Én (the Skin Ego) és a filmvászonról vagy a képernyőről visszanező „másik”, aki mindig eleve az anya archaikus helyén állhat csak, szemben velem és egyszerre bennem, ahogy én is vele szemben, és egyszerre az ölelésében. Néző és nézett egymás ruhatára. A nézés, a nézett az, amikor egy rongyom sincs, a látott egylényegű a viselttel, az elviselttel. A nézet pedig az, amikor tudom, mit veszek fel: legalább egy rongyom van az adott alkalomra, az adott nézetre. Így válik az elviselhetetlen elviselhetővé, az *elképzelhetetlen* látvánnyá.

1. A *nézés*, ami valójában az anya ölelésének a felidézése (maternal holding). Azé az ölelésé, amely egylényegű Hermann Imre kapaszkodási ösztönével. A bőrfelület elsődlegesen anya és gyermek egy+ségét, másodlagosan kettejük egylényegűségét őrzi. A nézett világ celluloid, áttetsző természetű – nincs is természete -, és tökéletesen imitálja a köztes (transitory) tárgyak emlékező/felejtő anaszémikus dialektikáját. Azért „tátjuk a szánkat” a moziban, mert a filmen a reprezentáció összes szintje és színtere^[13] elvonul előttünk, és bár a film úgy tűnik, mintha többnyire előre haladna, ugyanúgy idéz fel visszafelé, jelentések létrejötte és szerepvállalások előtti fázisokba visszahúzó tablókat.



Jelenet a Suttogások és sikolyok (Viskningar och rop.

Ingmar Bergman, 1972) c. filmből

Az anya ölelése a film, a kép+mutogatás ellenpontja. Mozdulatlan és kép+telen film, amelyet olyan képi indexek jegyeznek, mint a *Suttogások és sikolyok*ban a pohártörés és az öncsonkítás, illetve

általában minden „filmes” ölelés és halált ábrázoló vágás. Minél agresszívabb tablókat látunk, annál valószínűbb, hogy a film az elevenünkbe vág, a bőrünk alá bújik, és időben visszavet az eredethez, és elfojtott képekből szerkesztett tablókkal szűrja ki a szemünket, hogy ne hogy meglássuk, amit nézünk. Mintha mesebeli öreganyánkkal találkoznánk. De nem tudjuk megfelelőképp – Öreg anyánkként, Magna Materként – üdvözölni, mert se kép, se hang, hiába nézem, hogy üvölt. Ilyenkor hatol a testekbe az, amit a következő bőrrétegek/ bőrszerepek már nem engednek be, és ugyancsak ilyenkor távoznak mindezek. Ez *A nagy zabálás* bőre: minden belefér. Ez Oblomov élete (Nyikita Mihalkov, 1980), minden a mama emléke: ugyanúgy mindent a szájnak is, mint a szemnek.



Utolsó tangó Párizsban (Ultimo tango a Parigi. Bernardo Bertolucci, 1972)

2. Burok – afféle *organikus celluloid* -, amelynek az ösztönkésztetések Id-je a belső magja. Képre vitt kiscső, *Utolsó tangó Párizsban* (Bernardo Bertolucci, 1972), *Salo* (Pier Paolo Pasolini, 1975), *A nők városa* (Federico Fellini, 1980). Ezt a burkot jelöli a piros karikába tett 18-as szám. Ez a kísértet- és horrorfilmek képvilágaként élénk tárt szomatikus másunk. A filmvászon megvéd és kirázza a hideget belőlünk – saját magunk helyett. Amit látunk, az, amit véletlenül se néznénk meg, ha nem a filmvászon celluloid ruha- és szereptárában turkálhatnánk köztük, sűrűn méltatlankodván, hogy „nincs egy rongyunk sem”, pedig az összes rettenet a sajátunk. Ha másért nem, hát azon oknál fogva, hogy saját vak foltunkat adtuk a látványhoz. Ezeket a képeket úgy látjuk, hogy közben vagy tágra nyitott szemmel nézünk vagy behunyt szemmel (*Tágra zárt szemek – Eyes Wide Shut*, Stanley Kubrick, 1999).



Salo (Pier Paolo Pasolini, 1975)



Tágra zárt szemek (Eyes Wide Shut. Stanley Kubrick, 1999)

Megannyi pre- és poszt-ödipális *néző*, aki még/már majdnem *látó*, hiszen behunyt szemmel látja önmagát, néznie sem kell, mert akkor is van *nézete*. Oidipusz akkor szúrja ki önnön szemét, amikor azzal „szembesül”, hogy nem ő, a tudatos „burok”, hanem a szomatikus „én” – az az én, akiről „fogalmunk sincs” – cselekszik „helyette”. Oidipusz arra jön rá, hogy önnön szomatikusnak hitt része is reprezentáció, azaz tudatos burok/bőrfelület, amelyről a „nyomozás” során – amely valójában az Oidipusz testfelületén található enigmák magyarázata, azaz emblémává való feloldása –, kiderül, hogy nagyon is lehet róla fogalmunk. Bár a cselekményből tudjuk, hogy voltaképp Oidipusz cselekszik végig a jóslat és saját biológiai/ szomatikus énje helyett. Akkor képed el, amikor meglátja magán és magában, hogy ki is ő – hogy Teiresziász, a vak jós, kinek „nézi”, és Apolló, a fő világ(os)ító kinek mondta és mutatja. Neo is ezen a ponton, az Orákulum konyhájában tudja meg, hogy ő (Neo) a kiválasztott (the One [neO]), és ekkor válik *képessé* arra, hogy kilépjen a Mátrixból, és főszereplőként (ti. alakként) játsszon tovább a *Mátrix* című filmben, ahol azt játssza, hogy ő már nem látszat, amit a Mátrix vetít, hanem hús és vér ember, Valóság (Andy és Larry Wachowski: *The Matrix* [1999]).



*Neo és az orákulum a Mátrixban
(Andy és Larry Wachowski, 1999)*



*Neo „ már nem látszat,
amit a Mátrix vetít,
hanem hús és vér ember,
Valóság” (Matrix. Andy
és Larry Wachowski,
1999)*



Eric Cartman a South Parkban (Trey Parker és Matt Stone, 1997-)

A celluloid képek úgy viszonyulnak az őket néző nézőhöz, ahogy a korinthuszi királyfi viszonyul a thébaihoz, aki biológiai elődje és hermeneutikus utódja, mitikus előzménye és kulturális következménye, eredendő jelöltje és végső értelmezése, saját phallus-szerű jelenléte *egyben*. Ebből a bőrből minden(ki) kitüremkedik: a celluloidszalagon minden (meg)látszik. Ez Eric Cartman teste és test-képe a *South Parkban* (Trey Parker és Matt Stone, 1997-).

3. Az identitás téma, a self-vért kovácsolása – az én-film. Védőpajzs, az anya ölelését felváltó szimbolikus funkció, ahol az anya helyébe lép „a másik”, ajtó a társra/nak. A vászon és az üres szalag csakúgy, mint a filmet néző agykérge is „□□□□”: minden további jelenség lehetősége és eredete.



Mozart és Salieri az Amadeusban (Milos Forman, 1984)

Oda vetítik, onnan tűnik/bújik elő. Ebbe már nem lehet belekapaszkodni, viszont lehet vele, rajta szeretkezni, esetleg általa. A védőpajzs voltaképp a szomatikustól határolja el a testfelületet, megteremti a külsőt és a belsőt, és a külsőként is belső anya preödipális páni/k testét ödipális megfelelésekkel, a fehér heteroszexuális európai férfi helyeivel helyettesíti. A test retorikai konstrukciójává válik. Minden, amit tesz, érvelés. Érverés helyett érvelés. Milos Forman filmjében, az *Amadeusban* (1984) Mozart, a zeneszerző „testén” mutatja meg Forman és a vágó, hogy a test, még ha csak test-kép is, minden érzékelhető és érzéki eredője és egyben „témája” is. Minden, ami

belőle ered, reprezentáció, abjekció és fuga. Persze Forman filmjében Mozart teste nem Mozart, hanem Salieri (F. Murray Abraham) self-vértje, hiszen ő mut(og)atja nekünk, a nézőknek.

Amikor a film az organikus ösztönkényszeres szomatikust fel- vagy még inkább kiváltja a látványos testek tablóiival, a tükörfázist^[14] technológizálja. Általában a test szembesül önnön celluloid káprázatainak az áttetszőségével, és ugyanakkor a néző is szembesül saját lehetséges másolataival. Mintha önnön kísérteteiben – saját formáiban – gyönyörködne. A találkozás kétségbeejtő volta traumatizálja, és/vagy szublimálja annak a belátását, hogy amit/akit nézek, saját magam, csak máshogy. A *Dexter* (2006-) mindhárom évadának az összes része ezt a technológizálódást tematizálja az összekaszabolt testekben, amelyek után ugyanabban a testben (ti. Michael C. Hall, a *Dexter* alakító színész testén és testében) nyomoz az, aki a nyomokat maga után hagyja/ törli maga után. Dexter maga a fort és a da, „csupa vágás” és csupa átvágás. Önmaga hiánya – tiszta tükörfázis: csak félreérteni lehet. Félreértése, eltévesztése három évadon keresztül késlelteti a felismerést, és annak az egyetlen bűncselekménynek a filmre vitelét/ kiderítését, amelyet esetleg nem is a késleltetés főszereplője követett el, hanem talán ő ellene követték el (lásd a 3. évad befejezését).

Valószínűleg a film ezen a felületén indítja útjára a kényszeres háritást, amely csakis azokat a figurákat hagyja bent a tudatos filmélményben, amelyek a film előtt is a néző kognitív képcsarnokának a részei voltak. Ezzel azt mondtuk ki, hogy 1. egy Self egy filmet lát, akárhányszor néz; 2. a film nézése valójában egy igen gyors (vö. Norman Holland akronimáját: DEFT, amely a háritás igen sebes automatikus természetére világít rá) transzfer, transz+formáció, visszatérés valahova, „ugyanoda,” saját magamhoz,^[15] (a Self) illetve ahhoz, amit saját magamnak vélek (ideális Én). „Wo Es war soll Ich werden.” A viláagsajátítás nemcsak a tárgykapcsolatokban, hanem a háritásban is működik, csak nem azonosulásként, azaz metaforák létrehozásában, hanem helyettesítések, metonímiák, beállítások, „jelenetek” sorának a generálásában.

A védőpajzs amolyan címerként határolja el és be a szomatikus működéseket. A védőpajzs (az ideális Én) a Self emblematája: rajta van minden jel, amelynek megfelelően cselekedhet a pajzs által védett és kordában tartott szomatikus. Szinte a belső működés külső magjává válik. Kicsit mintha kívülről önmagán elkövetett erőszak lenne, ami azért jó, mert rossz, és azért rossz, mert jó. A védelem, a pajzs idegen természetűvé formálja az anyát és a burok bensőségességét. Az anyából nőt vagy tabut csinál, a burkot világgá – társadalommá, Google-Earth-té „hazudja.” Minél globálisabb a kis gömböc, minél több benne a jelölő és a jelölt, annál kevesebb fér bele, mert annál több a gömböcbe való belépés vámszedője: faj, nem, szexualitás, hit, étvágy, nyelv, szubkultúra, hangszer, cigimárka, politikai hovatartozás...

Kérdés, hogy az ideális Én a rendező, a „főszereplő” vagy a néző ideális Énje? Az is lehet, hogy a főszereplő – „a kedvenc színészem” – alakja, nem pedig az alakítása függ össze az ideális Énünkkel. Végül is az, hogy mit/kit nézünk, amikor mozizunk, a mi dolgunk.

4. *A Self elhatárolódása. Az énvétítő-gép.* Ez nem Lacan, hanem Ovidius tükörfázisa, ahol a védőpajzsként megerősödött bőrfelület vagy én-határ feltűnik önmaga előtt: a Self ugyanazt teszi

ekkor, amit a vetítőgép tesz a vászonnal: kép+mutató lesz.^[16] De a világot, a világot alkotó vagy a világból érkező képeket már nem megenni akarja, hanem be+látni. Ez az éhség a scopophilia. Itt születik meg a tekintet, amely önmagamat mint másikat nézi azért, hogy lássa, „rendben” van-e minden. Mintha Apolló nézné Pánt. De akkor máris ott vagyunk Platón *Phaidrosz*ában az istenek legelőjén, ahol ők ketten a fénnel, azaz önmagukkal játszanak.^[17]

Ez az élmény lehet, hogy elsődlegesen autoerotikus, de valójában a ragyogás (görögül *phaidrosz*) megtapasztalása, amelynek a következtében az ember maga is képessé válik ragyogni, azaz lélekvetítőgéppé válik. Saját lelkét vetíti ki/át/szét. A 3. bőrfelület, a „védőpajzs” létrehozta a testvetítő-vásznat, a 4. bőrfelület, amellyel „A gazda bekeríti házát”, oikoszát, létét, lelki ökonómiáját, benne magként szomatikus testével. A 4. bőrfelület, énvetítő-gép. Ekképp a ragyogás belőlünk mind gyávát csinált. Maradunk, mert azt hisszük/ elhisszük, élünk. Maradunk a moziban, mert azt hisszük, hogy ott, a vásznon élnek.



Orlando (Sally Potter, 1992)



Caravaggio (Derek Jarman, 1986)

Sally Potter *Orlandója* (1992) és Derek Jarman *Caravaggiója* (1986) egyaránt azt tematizálja, hogyan „keríti be” a Self saját magát, és válik önnön későbbi képviselőjének, a szubjektumnak a szomatikus belsejévé, vagy legalábbis egy olyan híddá, közvetítővé, amelyen keresztül a külső (Orlando nemei, Caravaggio képei és szeretői) és a belső kommunikálnak. Azt, hogy mi a belső, aligha lehet megmondani, bár a tenger morajlása, Freud óceáni érzése kétségtelenül mindkét filmben minden kép mögött ott „működik,” zajong, lüktet. Ez a negyedik „bőr” vagy filmesség a dívák „vászna”, itt vetkezi le Liz Taylor Richard Burtont a *Nem félünk a farkastól* celluloid kép- és hangvedlésében (*Who's Afraid of Virginia Woolf?* Mike Nichols, 1966). Ahogy ők mondják a filmben: itt szabadul meg a tér (a Self) az időtől (az Éntől).

5. Interszenzoriális felület (az én-film színház): a bőrfelületen lévő érzék- és érzéki szervek érzékletei imaginárius valósággá hangolódnak össze. Ezt a szinesztézist a bőr és a bőr részének tekintendő érzék- és érzéki szervek hozzák létre. Ez a bőrfelület olyan, mintha a Self tánctere lenne, ahol a Self összetevői lüktetnek a szív, a tüdő, a vérnyomás, a pislogás, a nyögések és köhögések, a szomatikus hangok dithüramboszaira. Itt száll szembe saját interszenzoriális orkesztrájával, tánckarával a kommosz és a tragosz, az örömelv és a halálösztön.^[18]

Nedveket, hangokat, képeket, történeteket csalogatnak ki, melyek egyszerre aljasak és felemelőek, és amelyek eme anaszémikus jelentéstelenségének a pánikja a kommosz számára az öröm, a létre+hozás, az egyesülés és különválás soha véget nem érő fort/da-ja, míg a tragosz számára csak fort. A tragosz elveszti és nem tudja visszaszerezni. A kommosz elveszti és visszakapja. A

kommosznak soha nem lesz vége, mert mindig halogatni fogja a befejezést. Ezért nem *Az ember tragédiája*, hanem az ember komédiája Madách műve Éva utolsó „beszólása” okán. Az eszméken és a gonoszon győz az első két bőr: az anya és burok.

A hangosfilm maga az interszenzoriális bőrfelület: pontosan úgy stimulál minden érzék- és érzéki szervet, ahogy azt a bőr teszi, amelyik már tudja, hogy ő önmaga, és nem a másik, amelyik már tudja, mit kell vetíteni. Mintha Platón antik médiája kelt volna életre a mozi születésekor, 1895-ben: „Hiszen az embernek az idea szerint kell ismeretet szereznie, amely ismeretet gondolkodása segítségével sok érzékelésből foglal össze egységgé. Ez a gondolkodás pedig nem egyéb, mint visszaemlékezés azokra, amiket lelkünk egykor látott, istenével együtt haladva, amikor túllátott azokon, amikről itt a földön azt állítjuk, hogy léteznek, és felmerült innen a valóban létező felé” (249 c).



Oz (The Wizard of Oz. Victor Fleming, 1939)



Mamma Mia! (Phyllida Lloyd, 2008)

Minden filmmusical interszenzoriális bőrfelületként „működik” – és a nézőt is így tartja „fogva” a saját interszenzorialitásával, amely visszalöki a Szimbolikus rendből az eredendő Imagináriusba, ahol minden „hol volt, hol nem volt.” Az opera műfaja találta ki, hogyan lehet az érzék- és érzéki szerveket a befogadásban totálisan befogadásra készíteni. Ilyenkor a kép úgy tesz, mintha szomatikus lenne. A néző zsigerileg meg és át van hatva, mert összezavarták az érzék- és érzéki szerveit. Talán ezért is szublimálódott az opera a legkevésbé „élvezhető” és ugyanakkor csak a legértőbb fülek által „hallható” látványossággá – nemcsak az opera képzavar, hanem az is, amit mondunk róla. Itt minden más, és ezért ugyanaz. Ez teszi a zenés filmeket különösen alkalmassá a mitologizálódásra: *Oz (The Wizard of Oz, Victor Fleming, 1939)*, *Hair (Milos Forman, 1979)*, *Mamma Mia! (Phyllida Lloyd, 2008)*.

Ez lehet az emlékező bőr, az én mint a *világ palimpszesztje*: global closet, világnagy ruhásszekrény, amiben ugyanúgy nincs egy rongyom se. Ami van, az valamiért nem kell. Ez az emlékező film, amely bárki korábbi életéért, celluloid palimpszesztjeként ajánlkozik arra, hogy elmesélje, megmutassa, kik (nem) vagyunk.

6. A vidám b?r (kommosz). A szexuális izgalom felülete, *ahol izgalmas és irgalmas epizódok játszódnak* le. Ez a bőrfelület nem a „témája” miatt kényes dolog, hanem mert kultúrája válogatja, milyen állagú. A XIX. század polgári kultúrája ezt a bőrfelületet ruhákkal szállta meg és helyettesítette. A késő XX. századi, „68 utáni” poszt-hippi kultúra ennek a megfordításaként önmagát a bőrfelületet szállta

meg, és tette a meztelenséget a ruházat szimulakrumává, amelynek az egyenes következménye lett a tömeges testalakítás. Mindenki diétázik, sokan járnak testet építeni, a fitnessz szabatos meztelenségbe öltöztette a testet – önmagába. Nem a ruhát, hanem a test arányait, a végtagok megformáltságát szabják, ha nem is ki, de meg.

Amikor Robert Redford hősszerelmest játszik, a pici ember pallón sétál, amit senki nem lát. Lehet, hogy ezen a bőrfelületen már ő maga se. Karádinak vastag volt a lába, Callasnak meg a nagy fogyókúra után lógott a bőre. Mégse látta ilyennek őket soha senki. Azért nem, mert nem ezt a *képet viselték*. Nem ez látszott rajtuk/róluk.

A szexuális izgalom felületét a film vagy szexuálisan stimulált bőrfelületek vagy pedig ezeket emblematizáló jelek képbe szerkesztésével jelzi. A *Basic instinct* (Paul Verhoeven, 1992) megismételhetetlen celluloid ősjelenetében a néző beláthatta a végső jelöltet. A hatodik bőrfelületre csak tátott szájjal lehet bámulni, mert magával ragad vagy visszaszít, és odakötözi a nézőt a moziban a székhöz.

7. A vágy képi ámbitus: a bőr libidinális megszállása, ahol a bőrfelület a szexuális izgalom vagy a rettegés vagy a nárcizmus burkává válik. Ez a vágy helye, amiről beszélünk, de ki soha nem mondjuk, mert akkor oda lenne az ok, amiért folyton mást csinálunk helyette. A vágy a tökéletes pszichoanalitikus anaszémia csakúgy, ahogy a halálevet magába burkoló örömelv is, amelynek csak egy vágya van, hogy véget vessen önmaga létfeltételének, az örömtelenségnek. Csak ezt teheti, és egyedül ezt nem teheti meg. Így kénytelen elodázni, és a késleltetést, a halálevl késleltetését örömként megélni halálosan szublimált rettenetesen jó formákban. A bőr nagyon jó a késleltetésben, hiszen a nyílásai egyebet sem tesznek a gyermek megszületésétől kezdve, mint hogy a késleltetések technológiáit és retorikáját tanulják. A film ezt viszi színre. Késlelteti a befejezést. Holott a második vágás, az első „da”, az első jelölttel rendelkező jelölő megmondja, meghatározza, mit lehet késleltetni, mi lesz a vége.

Igazából a libidinális megszállás ragasztja össze a jeleneteket és azokon belül a vágásokat. Ez a film kötőszöve, ragasztó anyag, amely bármilyen különböző képekből képes egy filmet orkesztrálni. A libidinális megszállás a 3. bőrfelület, a „védőpajzs” által felvett én-filmnek a „retrója”, amolyan fúga az én-film témájára. A libidinális megszállás biztosítja, hogy bárkinek vagy bárminek a sztoriját látjuk a képeken peregni, ezekben a változatos libidinális megszállásokban mindig észre+vesszük saját én-filmünket, amelyet miközben a másik/mások filmjét nézzük, magunk előtt látunk peregni. Mutasd meg a dvd-gyűjteményed, megmondom ki vagy! Mondd meg, ki a „kedvenc színész” és ki a „kedvenc színésznő”, és azt is megmondom, ki (nem) akarsz lenni.

Ez a kalandfilm vászna, ahol ok-okozati viszonyban vagy véletlenszerűnek tűnő sorozatokban késlelteti a vágó az utolsó vágást, ami ugyanúgy nem fejez be semmit, mint bármelyik másik vágás sem. De a néző akkor is befejezi, méghozzá „libidinálisan” – a saját vágyaival szállja meg a képeket. Ez persze fordítva is igaz, a képekkel szállja meg a saját vágyait. Amikor aztán a filmről „mesél”, kiderül, hogy melyik *másik* filmet látta, amikor a kalandfilmet nézte.

8. A kitapintható burok, a külső fizikai valóság tükörképe. *Gendered skin*. Én-interpelláció. Ezen a felületen hívja elő magát a self – bújtatja magát a másik számára is látható saját bőrébe. Saját magát úgy szemléli, mint a tekintet tárgyát (looking at myself being looked at). A néző ebbe a bőrébe bújva válik a nézetté. Saját magát az ember csakis mazochisztikusan hívhatja elő. Csak tragosz lehet, hiány, azaz jel/ölő. Talán ez a 6. és a 7. bőrréteg a szexuális izgalom (kommosz) és a libidó által megszállt (kommosz és tragosz) felületeinek az erotizációja. A társadalmiasított szexus, a nemiség helye. Ez a felület növeszt nemi jellegeket, és közli általuk vagy ellenükben a társadalomban kép+viselt szerepet és identitást.

A Gendered Skin, a „nem+es bőr” a „kukkolás” és a magamutogatás felülete.^[19] A nézés és a mutogatás nyújtotta élvezet társadalmi érintkezésként szublimálja az előző, libidinálisan megszállt bőrfelület sikamlós látványait. A „nem+es bőr” okot ad, és következményeket visz színre. Az egyik ilyen következmény – a várandósság – visszaviszi a legmélyebb első két bőrfelülethez, regressus ad uterum.

A Gendered Skinben nincs sok élvezet, de nagy nyereleményekkel jár, amelyekért szintúgy nagy árat kell fizetni: mindazt, amit az első hét bőr által megtapasztalhattunk, és be- vagy megláthattunk, technologizált idegenséggé kell közölhetővé tennünk, hogy kép+esek lehessünk a többi emberrel együtt megúszni az első hét bőrünk vásárra vitelét.

A kellemes, remegve élő bőrfelület re+prezentációvá alakul – és immáron nem a szomatikus re+prezentálja, hanem az őt néző külvilágot. Már nem nézzük, hanem látvány, amelyet nem nézni kell, hanem részt kell benne vennünk. A mélyebb bőrfelületek örömét sematizálja, szematizálja és szemantizálja a kultúra bőre és benne „a bőr kultúrája,” amely tudománnyá szublimálta a lüktető burkot, jelenséggé grammatizálta a mamát, aki nem ölel, hanem definíciókat mond arról, hogy mi számít szép kéznek, jól képzett hangnak, helyes mondatnak. A Gendered Skin, ez a „nem+es bőr” valójában az a bőr, amelyen a szem helyén véres hely van, ez az önmagát látni már nem képes érzék- és érzéki szervek kitüremkedéseivel (már nem) rendelkező bőr, Oidipuszé, akinek a bokáján mindig is volt lyuk – amire a neve is utal -, akinek a bőre nem interszenzoriális felület, hanem szimptomák kollekciója, afféle stigmata, a megírt test, amelyet ráadásul Apollón a fény, a film istene írt meg, vetített rá egy élő lényre.^[20]



Veszedelemes viszonyok (Dangerous Liaisons. Stephen Frears 1988)

Martha Fiennes *Anyeginje* (1999) vagy Kimberly Peirce *A fiúk nem sírnak* (*Boys Don't Cry* 1999) című filmje azt mondják el, hogy a nyolcadik vászon, a „nemes bőr” hogyan „rendezi el és össze”, fojtja meg úgy, mintha életre keltené az első hét vásznat és testfelületet. A 2. burok fojtogat, a 8. burok elfojt. A 2. burok a pornóba hajló erotika vászna, a 8. burok a szexualitás porno+gráfiája: itt a meztelen testek is öltöztetnek, a szexualitás is szerepjáték, és nem az élvezet (vö. az 5. burok énfilm-színházát és a 6. burok „vidám bőrét”) kedvéért, hanem a szerep megformálásáért folyik a játék (*Veszedelemes viszonyok – Dangerous Liaisons*, Stephen Frears 1988), vagy sokkal inkább a játszma (pl. *Grease*, Randal Kleiser, 1978, *Huff*, 2004).

9. Lelkileg megszállt érintkezési felület – „szomatikus mozi,” amelyben a bőrfelület és a szomatikus „birkózik” azért, hogy melyikük reprezentálja a másikat. A küzdelem nyomai: ekcémák, allergiák, asztma (*Száll a kakukk fészkére – One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Milos Forman, 1975, *Equus*, Sidney Lumet, 1977, *Frances*, Graeme Clifford, 1982), *Meztelen ebéd – Naked Lunch*, David Cronenberg, 1991).

A legkülső bőrfelület, amely félig már le is vált önmagáról, a kogníció traumájának a burka. A bőr és az agykéreg egyaránt az ektodermából fejlődnek ki. Imígyen a bőrfelület és a kogníció egylényegű, ahogy a bőrfelület alakítása (tetoválás, smink, transgender) is egylényegű a celluloid kognícióval. Amikor ez a két funkció – a kogníció és a bőrfelület – működnek, mindketten a szomatikus burkaként funkcionálnak. A mesterien kialakított test-kép és az overvoice-ban szokásosan ilyen testhez rendelt bárgyú szöveg csak hangsúlyozza, hogy a celluloid mindent áttetszővé teszi, és a hülyeségen is áttűnik a retoricitás, ha nem is mindig a kép(et)viselő retoricitása. Ez a „médiaszemélyiséget” színre vivő test konstrukciók reprezentatív logikája. Olyanok, mintha az 1. és a 2. burokban volnának, de igazából az 1. burokba bújtatott 3., 4., 5. és 8. burok feszíti szét az eredendő határokat, amelynek az eredményeként létrejön a képtelen test, amelyet csak nézni (vö. interpelláció) lehet, érinteni, szagolni, ölelni nem.

A legkülső bőrfelület közöl. Ez szólal meg. Kognitív tevékenységet végez, közvetíti a szomatikus,

formázott, morfológikus felépítésű, amelyen a „hibák”, a szim+ptómák inkább szim+bólumok. A saját tárgyiasítását végzi el, és ha ebben a folyamatban, ahol az ödipális test önként szedi önmagát darabokra, mert az öntudat belőlünk mind gyávát csinált, ez az önmagát elpusztítva létrehozó anaszémia ellentmondásba kerül önmagával (és igazából csak és kizárólag ellentmondásokba kerülhet, hiszen anaszémikus), a testfelület, a burok elkezd önmaga magja, lényege, szomatikus tartalma ellen védekezni, és elindul a test – pontosabban a testfelület – önkéntelen abjekciója, amelynek minden mozzanata egy-egy arra tett kísérlet, hogy a bőr megmutassa, mit takar (Fassbinder: *Querelle*, 1982). Elő szeretné hívni a szomatikusát, ki akarja pakolni a még fel nem vett formákat/ ruhát/ életet/ betegségeket/ örömeiket és bánatokat. Ezek az erőltetett abjekciók ekcéma, allergia, fulladás (Forman Amadeusának a szomatikus nevetése) formájában vetítik ki magukat a legeslegkülső bőrfelületre, amely valószínűleg a film kolofonja, a végén futó fel/leirat.

A bőrfelületek kilenc „tematikus” rétege szomatikusan és reprezentatíván is egylényegű a vágásokat összekötő mise-en-scène-ekkel, az előző képből áttűnő új képpel. Ahova nézünk, minden látszik, de nem nézünk oda és nem látjuk meg. A film, és általában a kép optikai tudattalanja valószínűleg a nézett, ám nem/látott.

Kilenc bőrrétegről szoltunk: 1. az ölelő anyai tekintet (a filmvászon); 2. a magában gyönyörködő képfaló kiscsömböc; 3. az én-film; 4. az énvetítő-gép; 5. az én-film színház; 6. a vidám bőr; 7. a vágó képi ámbitus; 8. a Gendered skin (nem-es bőr); 9. a szomatikus mozi. Az 1. eredet; 2. primér nárcizmus; 3. tükör; 4. projekció; 5. érzékelés; 6. a közép; 7. a késleltetés; 8. a befejezés és 9. a traumatizálás helye.

A bőrfelületek jól megfeleltethetők a reprezentáció „szintjeinek” (1. organikus, 2. ikonikus, 3. kulturális, 4. transzfer, 5. metanarratív, 6-8. mítosz és 9. hermeneutikus), és arra utalnak, hogy a testfelület és a film is reprezentatív konstrukciók, „szemiózisok”, és mindkettő a szomatikus és bőrfelület, a mag és a héj dialektikájában „működik” vagy jelez: jelez. Jelzi a létezést, és aligha dönthető el, hogy a létezés önálló hús és vér Valóság vagy kép-zelt imaginárius valóság vagy tisztán a Szimbolikus műve.

A kilenc bőrfelület koncepciója arányosabban tükrözi a három lacani modalitást (Valós, Imaginárius, Szimbolikus), míg a reprezentációk és az értelmezések szintjei kevés „helyet” biztosítanak az organikus valóságnak. Ugyanakkor a bőrfelületek konstruktív „természetéből” adódik, hogy az általuk kivetített, előállított, előhívott vagy érzékelt (látott, hallott, szagolt, tapintott és hőérzékelt) fizikai Valóság csakugyan Valóság, azaz anaszémikus Szimbólum: médium, amivel el-kép-zeljük azt, aminek a kép-telen létezését feltételezzük.

Mintha a bőrbe bújt én, a „skin Ego” koncepciója a tudattalan (szomatikus/mag) burkolt tartalmak súlyát kívánná növelni a burok burkolatlan tudatos tartalma ellenében. A film is ugyanezt teszi, hiszen a képtelen képek láthatóvá tétele, a láthatatlan nézhetővé tétele felborítja a tudat, a tudott és a tudattalan ökonómiáját, és folytonosan lebegtetni a nézetet és a nézettet, a láthatót és aláthatatlant, a testet és a test kép(zet)eit. A lét elviselhetetlen könnyedsége nehezedik a celluloidálmokat látó néző szem(lélet)ére.

A poszt-cinema szubjektum bőrét vásárra – celluloidszalagra – vitte a mozgó kép. Minden kép/zet, minden a vágástól függően születik vagy haldoklik; minden áttetsző (minden burok és egyben minden mag, minden szomatikus és semmi sem az), és csak találgathatunk, hogy mit művel majd a képeket exponenciálisan szaporító digitalizáció a bőrfelületekkel.

1. Sedgwick, Eve Kosovsky: *Epistemology of the Closet*. Berkeley, University of California Press, 1990. A closet, a „ruhásszekrény” a saját nemük felé vonzódo emberek politikai-ismeretelméleti helyzetét jelöli a fehér heteroszexuális európai zsidó-keresztény férfi társadalmában, ahol a meleg polgártól egyszerre várják el, hogy „mondja meg, ha az” és azt is, hogy „ne dörgölje a másságát folyton mindenki orra alá.” A ruhásszekrényben legyen ott minden, amivel, ha úgy döntünk, azonosítható lesz a különbözősége. De ne vegye őket fel! Lássuk, hogy ne is lássuk! Mintha ez a ruhásszekrény a kíváncsiságunk kitüntetett helye lenne – amely ugyanakkor kíváncsiságunk megszüntetésével fenyeget, hiszen ott kell legyen, amit „látni se akarunk”: titkolózás és színvallás (*secrecy and disclosure* [46]). A closet, a ruhásszekrény rejtő azt, amivel megmutatható, hogy az, akié a ruhásszekrény tartalma, kicsoda, hova tartozik, milyen rassz és melyik vallás kép+viselője. Ezt persze a testfelület, a bőr is elárulja – kulturálisan pontosan ezért is öltözik fel, illetve ezért is felöltözik az ember: a ruhákkal vagy megmutatja, vagy eltakarja, ki ő (Kosowski 1990, 46). A megmutatás rendbe szed vagy elárul. Mindkét esetben egy-egy szabályrendszer választja ki, milyen ruhadarabokat öltünk magunkra. A felöltöztetett – eltakart – test „bizonyos társulási képességgel rendelkező entitás”, amelynek az elemei jelölők lévén felcserélhetőek [Roland Barthes: *A divat mint rendszer* {1967}. Budapest, Helikon Kiadó, 1999, 135]. A jelentést annak a ténye hozza létre, hogy valami az, ami, vagy *valami más helyett az, ami*. Az öltözködés – Barthes kifejezésével – „szintagmatikus teljesítmény”, az öltözködés a *closeting*, a rejtőzködés szempontjából ugyanakkor *retorika*, és imígyen egylényegű a psziché freudi funkciójával. Térben a szomatikus, időben pedig az eredetet és/vagy az elfojtottat takarja be vagy el.
2. Lukács Dávid (Szobára ment jelek – a rejtőzködés ideológiái. In Balázs G. – Varga Gy. (szerk.): *Szemiotika és tipológia*. Budapest, Magyar Szemiotikai Társaság, 2007. 265) tökéletesen ragadta meg a closet lényegét, amikor a ruhásszekrényt az üvegfalú szoba enigmatikus emblémájává bővítette. Hiszen a kis zárt helynek ez a bővíthetősége (extension) változtatja a rejtőzködés transzgresszióját hermeneutikává – a vétket szentséggé, a testüreget lehetséges világgá: „Az üveg szoba (the glass closet) fogalma azt mutatja, hogy belülről senki nem akar kilátni, de kívülről mindenki be akar látni.” Lukács rámutat, hogy a külső tekintetnek megnyíló – de nem feltárulkozó – látvány vak foltja az a hely, ahova a tekintet nem lát el/be. Ez a belátás (insight) helye, a tiszta titok helye, amely a tekintet számára maga a tisztátlanság, pedig leginkább csak a tisztázhatatlanság helye, amely különösen azért veszélyes a hatalmat kép+viselő tekintet számára, mert az is lehet, hogy nincs mit tisztázni. A titok titka, hogy lehet, hogy nincs: lehet, hogy az üvegfalon túl üres a szoba. Az üveg visszaverheti a rávilágító fényt.
3. Moving images: 1. ‘mozgó képek’; 2. ‘megindító képek’. A mozi elnevezés nemcsak a technológiára, hanem

a technológia retorikai hatásmechanizmusára is utal.

4. A coming out a megnyilatkozás pillanata, apokalipszis, mert leleplezés Amikor Kalüpszó (kalüptein: 'lepellet elfed') Odüsszeusz útjára bocsátja, az az újraszületés és a *coming out* pillanata: *színrelépés*. A *coming out* az, amikor nyitva marad a ruhásszekrény, és kiderül (apokalüptein), hogy milyen ruhákat hordhatnánk még; hogy milyen ruhákat próbáltunk már hordani, vagy legalábbis megfordult a fejünkben, olyan ing, amelyet akár magunkra is vehetnénk. A viselés a benti és a kinti, a nem látszik és a látszik szimbolikus oppozíciójában válik a szomatikus szociális burkává, a nem jelölőt jelölő kultúrává, és a jelentés – a helyettesítések, azaz a konvenciók – generátorává. A *closet* és a *coming out*, a ruhásszekrény és a színrelépés vagy apokalipszis. Ezek a fogalompárok a jelentés tánctere: minden szimbolikus ellentétpár megfeleltethető nekik: closeting/coming out; nőies/férfias vagy férfias/nőies; többség/kisebbség; ártatlanság/beavatottság; természetes/művi; új/régi; növekmény/hanyatlás; városi/provinciális; egészség/betegség; ugyanaz/más; kogníció/paranoia; művészet/giccs; őszinteség/érzelgősség; önkéntesség/önkéntelenség (Sedgwick 1999, 72).
5. Amikor Oidipusz kifakad, hogy „sorsom mire vittél?“, a kar úgy felel, hogy „sohse látott, sohse hallott bajba vitt.” Ennek a konklúziója Oidipusz számára: „vak homály/ ködje, szememre borult örök éjszaka,/ névtelen, reménytelen,/ végtelen!” És ha a szophoklészi „*deinon*”-t, az ember *lenyűgöző* lényegét – amelyet Freud az Unheimliche, az uncanny, a kísérteties fogalmában „határoz” meg – , és az ebből következő amphimix logikát, azaz a dia+lektikát megértjük, akkor Oidipusz itt igazából csak a közönség számára siránkozik, az istenek előtt viszont a coming out lenyűgöző lehetőségeit sorolja: számára soha nem nyugszik le a nap, nem kell egyetlen ember sorsát viselnie, a reménnyel a remény lehetséges vesztesége miatt rettegése is odavan, és a végtelennel megszabadult a végtől, a haláltól. Amikor megvakítja önmagát, már mindent tud, már mindent látott, már nincs mit néznie; egylényegűvé válik az égből Apollóval, a földön pedig Phaidrosszal, a ragyogással. Oidipusznak nem kell többé önmaga és a többiek előtt rejtőzködni: végzetes coming out, amely a végzet coming outja is egyben, hiszen azt nézzük, ahogy a végzet is odadobja végzetszerűségét, és előtűnik a megváltó Apolló vak foltja.
6. “In *Las Meninas*, this questioning has centrally to do with power and representation – the power of painting and the painter, and the power of the sovereign who is the implied observer. The discipline of the eye and control of visual representation is central to the technology of sovereignty, including those techniques of self-discipline adumbrated in the optical figure of ‘the mirror for princes.’” W. J. T. Mitchell: *Picture Theory*. Chicago, The University of Chicago Press, 1994. 61.
7. Klein, Melanie: *The Importance of Symbol-Formation in the Development of the Ego* (1930). Az anya teste a legarchaikusabb tárgy. Az anya testéhez és az anya testét helyettesítő átmeneti tárgyakhoz, illetve az anya teste részének tekintett résztárgyakhoz (part objects) a gyermeket a ragaszkodás archaikus aszemantikus kettőssége köti, amely a ragaszkodást és a magába foglalás szadisztikus készletét metaforizálja. A megismerés és az elpusztítás/létrehozás nem különül el. Talán ezért is gondolhatjuk méltán azt, hogy a celluloid agresszió sosem arról szól, amit mutat, ahogy a celluloid szex sem. Ezek képek, színrevitelek, amelyek alapvetően áttételek (cathexisek) vagy megszállások, és látványnyelvi elemként működnek. És minél intenzívebb érzelmi töltést kép+viselnek, annál valószínűbb, hogy a halálösztön imagináriusából merítik a tablókat, amelyekkel akár az életet is ünnepelehetik. Az agresszió mégis tény, amely arra készítet, hogy jóvá tegye/tegyük azt, amit csak retorikai tehetetlenségünkben tettünk tönkre. És így alakul ki a szelídség passzív-agresszív emblematikus póza, amely valójában egy olyan lelki konstrukció testi burka, amelynek a magja a lüktető archaikus/organikus düh, azaz a cél+talán éhség.
Az így született szcenáriókat a fantázia szublimálja az Unheimliche lenyűgöző tartományába, és megteremti a képi nyelvet, ami ősfantáziákkal vetíti tele az Imaginárius tartományt – retteneteink és

álmaink terrénumát.

(221:) „...not only does symbolism come to be the foundation of all fantasy and sublimation but, more than that, it is the basis of the subject's relation to the outside world and to reality in general. I pointed out that the object of sadism, at its height, and of the desire for knowledge arising simultaneously with sadism, is the mother's body with its phantasized contents.”

8. Didier Anzieu: *The Skin Ego*. New Haven, Yale University Press, 1989 – Functions of the Skin Ego (71-95.)
9. A szomatikus re+prezentatív természetű. Önmagában nem létezik, holott minden más reprezentációnak, magának a bőrfelületnek is önmagában a szomatikus a magja: „A szomatikus az, amit nem tapinthatok közvetlenül, akár mint kültakarómat és belső meghosszabbításomat, akár mint a pszichémet, ha az utóbbi a tudathoz tartozik; a szomatikus az, amiről semmit sem tudnék, ha képviselője, a fantáziám nem lenne ott, hogy visszaküldjön hozzám, a forráshoz úgyszólván, és végső visszaigazolásához.” Nicolas Abraham: A burok és a mag: a freudi pszichoanalízis tere és eredetisége. In Bókay-Erős (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum, 1998. 298-312. 303.
10. Hermann Imre: A megkapaszkodás ösztöne és az elszakadásra törekvés. In *Az ember ősi ösztönei*. Budapest, Magvető, 1984. 71-134.
11. Anzieu 1989, 209: „...to create an untouchable envelope... to acquire a basic sense of security in his own skin.” A testet autoerotikusan megszállja a Self, „ragaszkodik önmagához”.
12. Abraham 1998, 303: „...anti-szemantikus alakzatok... nem jelölnek mást, mint a szokványos jelentésük forrása felé hatolás aktusát, olyan megnevezést kívánnak, amely helyesen mutatja a státuszukat... a pszichoanalitikus elmélet anaszémikus beszédmodot használ, képes életre hívni a diskurzust, és lehetővé tenni, hogy a bennük lévő jelen-nem-lét felé haladva felfedje minden jelentés végső forrását. ...A pszichoanalitikus elméletalkotásra jellemző anaszémikus struktúra tulajdonképpen semmilyen ismert nyelvi létmódban nem létezik. Teljes egészében Freud felfedezéséből ered.”
13. Zsélyi Ferenc: A reprezentáció és a megértés szemiotikai modelljei. In Balázs Géza – H. Varga Gyula (szerk.): *Társadalom és jelek*. Magyar Szemiotikai Tanulmányok 10-11. Budapest-Eger, Magyar Szemiotikai Társaság, Líceum Kiadó, 2006. 24-39. és *Szabadpart* (ISSN 1588-094X), 37. szám, 2008. ősz:
<http://www.szabad-part.hu/>. A reprezentáció és az értelmezés nyolc szintjére bontottam szét minden jelezést. 1. *A reprezentáció zérus foka*, az organikus valóság. Itt nincs jelölés, és ennek következtében jelölő és jelölt sincs. 2. A „képalkotás” *ikonikus szintje*, amelyben a formák kiválnak az eredendő megformálatlanságból. 3. *A kultúra szintjén* a képek különböző ideológiák szerint szerveződő jelentésmezőkben foglalnak helyet, és ha működni kezdenek, társadalmi diskurzusokká, nyelvvé, törvénnyé, erkölccsé, szexualitássá válnak. 4. A kultúra szintjéről elkülönülő jelölők a „*transzferek*”, amelyek átvisznek a reprezentáció és az értelmezés többi szintjére. Ezek jó és rossz „dolgok”, és elsősorban a változ(tat)ás lehetővé tétele a feladatuk. Csak úgy teremthetnek, ha pusztítanak. 5. Minden reprezentáció akkor „érvényesül”, ha diskurzív válik, azaz „élő egyenesben” működik. A diskurzív működést „sztorik” biztosítják, ezért beszélünk a *metanarratív szintről*, ahol a különböző reprezentációs szintek jelölőit hozzák létre és kapcsolják egymáshoz. 6. és 7. *A mítosz szintjei*: a XIX. század előtti diskurzusokban ez a két szint egy volt, és a szubjektum megszületésével különült el a *szubjektum mítosza* és a *kollektív tudattalan mítosza* egymástól. Mindkettő a folyamatosságot, az ismétlődést/ismételhetőséget biztosítja. 8. A reprezentáció és az értelmezés legmagasabb szintje a *hermeneutikus szint*, ahol a jelölők és a jelöltek közti összefüggést bonyolult szabályok szervezik értelmezési stratégiákká és rendszerekké, amelyekben a többi reprezentációs és értelmezési szint összeegyeztethetővé és egyenrangúvá – azaz tiszta ésszé, rációvá – válik.
14. Annak az anyának, akivel az elsődleges történetben (primary story) találkozunk az ember (*fort*), és akitől nem különbözteti meg (még) semmi sem – hiszen ő szült és ő táplált saját testéből/testével –, búcsút mond

a tükrőfázisban. Akivel a második történetben (secondary story) néz szembe, a „szocializált mama,” a kulturális valóság, a kulturált Valóságos (*da*), a nő – apám felesége. Én is akarok olyat, ti. nőt, feleséget! A hús és vér Valóságnak szóban mond búcsút, mert szavakkal helyettesíti. *El*mondja – mintha elhalasztaná, vagy felfüggesztené a való+ságát. De ezzel a saját testét is felfüggeszti, illetve jelölve késlelteti, és az ideális én (*da*) tablóiban tematizálja, amelyet a Self korábbi egységével (*fort*) ellenpontosz. Voltaképp minden vágáshatáron egy Self és egy ideális én néz szembe egymással, hogy az ideális én ismét lefitymálhassa, eltakarhassa azt, amiről ha akar, ha nem, folyton-folyvást beszélnie kell, mert másról/másra nincs szó. Minden vágás a megmutathatatlan megmutatására tett kísérlet: hátha egyszer a nézett lesz a nézet. De ehhez össze kellene törni a tükröt, el kéne égetni a celluloidszalagot. A film a filmről szól: azt mondja el, hogy azt (nem) látjuk, amit nézünk. A Valóság akkor válik üzenetté, amikor már látvány, amikor már nézett, amikor már vége van.

15. „The individual can accept the literary work only to the extent *he exactly re-creates with it a verbal form of his particular pattern of defense mechanisms and, in a broader sense, the particular system of adaptive strategies that he keeps between himself and the world. ...without this the individual blocks out the experience.*” Holland, Norman: *Unity Identity Text Self*. In Berman, Emanuel (szerk.): *Essential Papers on Literature and Psychoanalysis*. New York, New York U.P., 1993. 323-340. 331.
16. „Illó képek után mért nyúlsz, te szegény, te hiszékeny?
Nincs mire vágyakozol: fordulj meg s kedvesed eltűnt.
Nem más, mit szemlélsz: magad árnya, mi visszaverődik:
semmi magában e kép: idelép, ha te jössz; s ha te itt vagy,
ittmarad; és elenyész, ha te el tudsz tőle szakadni.”
Ovidius: *Átváltozások*, III: 95-99. (<http://mek.niif.hu/03600/03690/03690.doc>)
17. (248b-c) „Az igazság mezejét meglátni pedig azért igyekeznek olyan nagyon, mert annak rétjén van a lélek legnemesebb részéhez illő legelő, amely a lelket fölemelő szárny természetét táplálja. (249b-c) Amelyik lélek sose látta az igazságot, nem ölthet emberi alakot....” Platón: *A lakoma. Phaidrosz*. Ford. Telegdy Zsigmond Kövendi Dénes; Szerk. Steiger Kornél; Budapest, Ikon, 1994.
18. „The potentially productive uses to which the remembering look can be put reside not in the imperative to return, but, on the contrary, in the interlocking imperative to displace. Because the backward path ostensibly leading to gratification is blocked, as Freud puts it in *Beyond the Pleasure Principle*, we have no choice but to move forward; repression dictates that the desired object can only be recovered or “remembered” in the guise of a substitute. There can thus be no return or recollection which is not at the same time a displacement, and which, consequently, does not introduce alterity. The productively remembering look is one in which the imperative to displace has come to supersede the imperative to return. The productively remembering look... is one in which the movement forward is no longer at the service of a return, but has developed an independent momentum.” Silverman, Kaja: *The Threshold of the Visible World*. New York, Routledge, 1996. 181.
19. „In scopophilia and exhibitionism the eye corresponds to an erotogenic zone... in sexuality involving cruelty the same role is assumed by the skin, the erotogenic zone par excellence...” Leo Bersani: *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art*. New York, Columbia UP, 1986. 37-38.
20. „The violence of the Oedipal structure... by initiating fantasmatic mobility the Oedipal father promotes a self-destructing sexuality, a derivative of masochism which threatens both the individual and civilization.” Bersani 1986, 46. Bersani szerint az anyai archaikus(an) tarumatizáló ragaszkodása flexibilisen formátlan/ amorf ragaszkodás/ravaszkodás, amelynek az ödipális apa hatalma és az azt kép+viselő tekintete, a phallusz vet véget. Ezzel teremti meg a kultúrát, és azon belül például a filmet, amely ezt az ödipalitást játssza el újra és újra oda-vissza a regressus ad uterumtól a halálöszön érvényesüléséig: kezdet és vég

ugyanaz, a nagy anya. Az apa a film, az anyára vetített cselekmény, eltérés, re+prezentáció, késleltetés, elodázás, sokféleség, miközben anya csak egy van.

Irodalomjegyzék

- Abraham, Nicolas: A burok és a mag: a freudi pszichoanalízis tere és eredetisége. In Bókay-Erős (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum, 1998. 298-312.
- Anzieu, Didier: *The Skin Ego*. New Haven, Yale University Press, 1989 - Functions of the Skin Ego (71-95.)
- Barthes, Roland: *A divat mint rendszer* [1967]. Budapest, Helikon Kiadó, 1999.
- Bersani, Leo: *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art*. New York, Columbia UP, 1986.
- Hermann Imre: A megkapaszkodás ösztöne és az elszakadásra törekvés. In *Az ember ősi ösztönei*. Budapest, Magvető, 1984. 71-134.
- Holland, Norman: Unity Identity Text Self. In Berman, Emanuel (szerk.): *Essential Papers on Literature and Psychoanalysis*. New York, New York U.P., 1993. 323-340.
- Klein, Melanie: The Importance of Symbol-Formation in the Development of the Ego (1930).
- Lukács Dávid (Szobára ment jelek - a rejtőzködés ideológiái. In Balázs G. - Varga Gy. (szerk.): *Szemiotika és tipológia*. Budapest, Magyar Szemiotikai Társaság, 2007.
- Mitchell, W. J. T.: *Picture Theory*. Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- Platón: *A lakoma. Phaidrosz*. Ford. Telegdy Zsigmond Kövendi Dénes; Szerk. Steiger Kornél; Budapest, Ikon, 1994.
- Sedgwick, Eve Kosowsky: *Epistemology of the Closet*. Berkeley, University of California Press, 1990.
- Silverman, Kaja: *The Threshold of the Visible World*. New York, Routledge, 1996.
- Zsélyi Ferenc: A reprezentáció és a megértés szemiotikai modelljei. In Balázs Géza - H. Varga Gyula (szerk.): *Társadalom és jelek*. Magyar Szemiotikai Tanulmányok 10-11. Budapest-Eger, Magyar Szemiotikai Társaság, Líceum Kiadó, 2006. 24-39. és *Szabadpart* (ISSN 1588-094X), 37. szám, 2008. ősz: <http://www.szabad-part.hu/>.

Filmográfia

- *A fiúk nem sírnak* (Boys Don't Cry. Kimberly Peirce, 1999)
- *A John Malkovich menet* (Being John Malkovich. Spike Jonze, 1999)
- *Amadeus* (Milos Forman, 1984)
- *A nagy zabálás* (Le grande bouffe. Marco Ferreri, 1973)
- *A néma szemtanú* (Silent Witness. Nigel McCrery, 1996-)
- *A nők városa* (La Città delle donne. Federico Fellini, 1980)
- *Anyegin* (Onegin. Martha Fiennes, 1999)
- *Caravaggio* (Derek Jarman, 1986)
- *CSI: Helyszínelők* (CSI: Crime Scene Investigation. Anthony E. Zuiker, 2000-)
- *Dexter* (James Manos, Jr., 2006-)
- *Drakula* (Dracula. Tod Browning, 1931)

- *Elemi ösztön* (Basic Instinct. Paul Verhoeven, 1992)
- *Equus* (Sidney Lumet, 1977)
- *Frances* (Graeme Clifford, 1982)
- *Grease* (Randal Kreiser, 1978)
- *Hair* (Milos Forman, 1979)
- *Hamlet* (Franco Zeffirelli, 1990)
- *Huff* (Robert Lowry, 2004-2006)
- *Hullajó* (Braindead. Peter Jackson, 1992)
- *Mamma Mia!* (Phyllida Lloyd, 2008)
- *Mátrix* (The Matrix. Andy Wachowski, Lana Wachowski, 1999)
- *Meztelen ebéd* (Naked Lunch. David Cronenberg, 1991)
- *Nem félünk a farkastól* (Who afraid of Virginia Woolf. Mike Nichols, 1966)
- *Oblomov néhány napja* (Nyeszkolko dnej iz zsznyi Oblomova. Nyikita Mihalkov, 1979)
- *Orlando* (Sally Porter, 1992)
- *Óz, a csodák csodája* (The Wizard of Oz. Victor Fleming, 1939)
- *Párnakönyv* (The Pillow Book. Peter Greenaway, 1996)
- *Prospero könyvei* (Prospero's Books. Peter Greenaway, 1991)
- *Querelle* (Rainer Werner Fassbinder, 1982)
- *Salo, avagy Szodoma 120 napja* (Salo o le 120 giornate di Sodoma. Pier Paolo Pasolini, 1975)
- *South Park* (Trey Parker, Matt Stone, 1997-)
- *Suttogások és sikolyok* (Viskningar och rop. Ingmar Bergman, 1972)
- *Száll a kakukk fészkére* (One Flew Over the Cuckoo's Nest. Milos Forman, 1975)
- *Tágra zárt szemek* (Eyes Wide Shut. Stanley Kubrick, 1999)
- *Utolsó tangó Párizsban* (Ultimo tango a Parigi. Bernardo Bertolucci, 1972)

© Apertúra, 2009. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2009/tel/zselyi/>

