

Jean-Louis Baudry

A filmi apparátus ideológiai hatásai

Szerző

Jean-Louis Baudry a legendás *Tel Quel* (1960-1982) folyóirat szerkesztőbizottsági tagja volt. Az 1970-es években a pszichoanalízis és a filmelmélet közötti kapcsolat megteremtésének egyik úttörője volt (Christian Metz mellett), és neve szorosan összekapcsolódik az apparátus-elmélet, illetve a filmelmélet ideológiakritikai vonulatának kidolgozásával. Írásaiban Husserl, Lacan, Marx, Althusser szövegeinek a filmelméletben felhasználható vetületeit gondolja tovább.

A filmi apparátus ideológiai hatásai

Nincs új művészet új nézőpont nélkül.

Az új nézőpont maga a pedagógia.

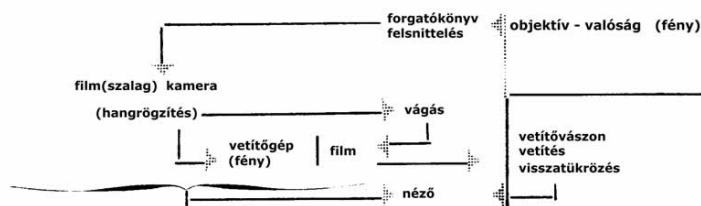
/Brecht/

Amikor Freud az *Álomfejtés* végén megkísérli az álommunkát és annak sajátos ökonómiáját a pszichével mintegy egységbe rendezni, ez utóbbihoz egy optikai modellt rendel: „Egyszerűen képzeljünk el egy szerkezetet, amely a lelki folyamatokban egyfajta bonyolult mikroszkópként vagy fényképezőgépként működik.” Ám Freud nem ragaszkodik túlságosan ehhez az optikai modellhez, amely kidomborítja – mutatott rá Derrida ^[1] – az álmokkal foglalkozó korábbi munkáiban használt grafikus ábrázolásmód elégtelenségeit. Mi több, később el is hagyja egy író gépezet, a „varázsnótesz” kedvéért. Mégis ebben az optikai példaválasztásban mintha annak a nyugati tudománynak a hagyománya élne tovább, amely az optikai apparátusnak – az emberi univerzumot decentralizáló, a geocentrikus világkép végét (Gallilei) jelentő – fejlődési szakaszával éppen egyidőben születik meg. Ugyanekkor, paradox módon, a camera obscura optikai készüléke egy merőben új ábrázolási mód kidolgozását teszi lehetővé a festészetben: a mesterséges perspektíváét. Ez a középpontot megszüntető, vagy legalábbis azt (a tekintetbe [l'oeil] ^[2]) áthelyező rendszer a „szubjektumot” a jelentés eredeteként és aktív gócpontjaként határozza meg. Kétségtől meglenne rá minden okunk, hogy – látva az optikai szerkezeteknek a tudomány és az ideológiai termelés határmezsgyéjén elfoglalt kiváltságos helyzetét – megkérdézzük magunktól: vajon az optikai szerkezetek technikai természete, mely által közvetlenül kapcsolódnak a tudományos gyakorlathoz, az ideológiai termelésben való felhasználásukon kívül nem rejti-e el azokat az ideológiai hatásokat is, amelyeket ők maguk produkál(hat)nak? Tudományos alapjuk egyfajta semlegességet biztosít, segít elhárítani a létükre közvetlenül irányuló kérdésfelvetést.

De máris adódik egy kérdés: ha számot kell vetnünk e szerkezetek hiányosságaival, korlátozottságaival, mégis miféle kritériumok alapján határozzuk meg ezeket? Ha például beszélhetünk a ‘mélységelesség szabályozásáról’, akkor maga a kifejezés nem követeli-e meg a valóság egy sajátlagos koncepcióját, amelyre nézve ez a szabályozás nem érvényesíthető? A gépesítés fokozódó terjeszkedésével s egyre markánsabb szerepvállalásával a jelenkori média különösen érintett(é válik) ebben a kérdésben. Mindenesetre különös (de vajon valóban az?), hogy a késztermékek, a tartalom, ha úgy tetszik a jelentett tartományának hatásai szinte teljes figyelmünket lekötik, miközben az ezeket meghatározó technikai adottságok (s azok sajátos jellemzői) iránt mélységes közönyt mutatunk. Éppen itt játszik szerepet az a bizonyos sérthetetlenség, amelyet a Tudomány tart fenn. S mi éppen innen szeretnénk elindítani néhány

olyan csapásirányt, amelyek további kiegészítésekhez, igazolásokhoz, módosításokhoz vezethetnek a filmre nézve.

Első feladatunk az alapvető eszközkészlet hely(zet)ének meghatározása a filmgyártásban összefutó munkafolyamatok egészében; a gazdasági vonatkozásoktól ezúttal eltekintünk.



A filmi apparátus leleplezése Vertov Ember a felvevőgéppel (1929) című filmjének proológusában.

Elbarikádózva, nyersanyagától („az objektív valóságtól”) különváltan a késztermék elrejt szemünk elől a végbement transzformációt. A kamera – az „objektív valóságtól” és a végterméktől egyforma távolságban – egyszerre foglal el egy kívülálló, ugyanakkor köztes pozíciót a nyersanyagtól a késztermékig vezető munkafolyamatban. A decoupage (a forgatás előtti felsnittelés) és a montage (vágás, utómunkálatok) munkafolyamatát – noha kölcsönösen függenek egymástól – mindenképp megkülönbözteti a felhasznált jelentéshordozó nyersanyag alapvető különbözősége: az egyiké a nyelv (forgatókönyv), a másiké: kép. A gyártás e két, egymást kiegészítő szakasza között torzulás megy végbe a jelentéshordozón (világos, hogy ez nem fordítás, de nem is átírás, hiszen a kép nem egyszerűsíthető a nyelvre), éppen a kamerával jelzett helyen. Végül a késztermék (csereértékkel rendelkező árucikk) és annak fogyasztása (használati értéke) közé is beférkőzik egy – a projektor és a vetítövásznon eszközkészlete által véghezvitt – művelet, mely a folyamat során elvesz(t)ett fényt visszaszolgáltatja, s az elkülönülő képek egymásutánjából (összeillesztésükkel és feltekercesülésükkel) helyreállítja az ún. „objektív valóságból” kiragadott mozgást is – csak hogy egy másfajta ütemezés szerint. E vázlat alapján a következőket mondhatjuk: Az ún. „objektív valóság” és a kamera mint a rögzítés helye, valamint a rögzítés és a kivetítés közé bizonyos műveletek illeszkednek be: egy termék létrehozásával záruló *munkafolyamat*.

A filmi sajátosság tehát egy munkafolyamatra, azaz a transzformáció folyamatára irányítja a figyelmünket. A következőkre kell választ keresnünk: vajon ez a munkafolyamat látható-e, s von-e maga után tudatos hatást a termék fogyasztása; vagy ellenkezőleg rejtve marad, s ez esetben a termék fogyasztása nyilvánvalóan ideológiai többletértékkel társul. Gyakorlati síkon a kérdés azokra az eljárásokra vonatkozik, amelyek által a munkafolyamat ténylegesen „olvashatóvá” tehető a rögzítésben, s ezek szükségképpen bevonják a filmtechnikai berendezéseket. Másfelől – kapcsolódva az első kérdéshez – az is felmerülhet bennünk: vajon az eszközök (a technikai alap) termelnek-e sajátosan jellemző ideológiai hatásokat, s azokat szintén az uralkodó ideológia határozza-e meg; mely esetben a technikai alap elrejt(öz)ése is elkerülhetetlen ideológiai hatást von magával. Rögzítése, megjelenése mint olyan ugyanakkor a munkafolyamat itt és most-jaként,

A szubjektum tekintete

Láttuk, hogy a kamera a filmgyártás folyamatában központi helyet foglal el. ^[3] Lévéen egy optikai és egy mechanikai műszer kombinációja, közvetítésével a rögzítés [*inscription*] egy meghatározott módja teljesül, melyet a fény intenzitásbeli (a szín tekintetében pedig hullámhosszbeli) eltéréseinek fixációja, jelölése, valamint a képek közötti különbségek rögzítése jellemez. Ezzel a camera obscura mintájára kivitelezett készülékkel olyan analóg kép készíthető, mely az itáliai reneszánszban kidolgozott perspektivikus rendszeren alapul. A különböző gyújtótávolságú objektívek használata kétségtávol módosíthatja a perspektivikus teret, a mozgókép története alapján azonban nyilvánvaló, hogy eredetileg a reneszánsz perspektíva modelljét követte. A különféle objektívek használata még akkor sem rombolja le a (hagyományos) perspektívát, amikor nem a megszokott térperspektíva helyreállításának technikai szükségszerűsége diktálja (mint pl. a szűkös vagy túl nagy kiterjedésű forgatási helyszín, amelyet tágitani vagy zsugorítani szeretnénk), sőt még inkább normaként erősíti azt meg. A normától való eltérést, amivel egy nagylátószögű vagy teleobjektív használata járna, éppen e normálisnak mondott perspektívához való viszonyítás jelöli. Végső soron minden esetben azt látjuk, hogy a bekövetkező ideológiai hatást a perspektívában rejlő ideológia már eleve meghatározza. Maguk a kép dimenziói, a magasság és a szélesség közti arányok egy nyugat-európai táblakép átlagértékeiből könnyen levezethetőek.

A perspektíva konstrukcióját meghatározó reneszánsz kori térkonceptió eltért az ókori görög felfogástól. A görögök számára a tér nem-folytonos és heterogén (Arisztotelésznél, de még Demokritosznál is, akinél a tér oszthatatlan atomok végtelene), míg Nicolaus Cusanusszal egy olyan térelképzelés születik meg, amely az elemek kapcsolatára épít, s ezeket az elemeket egyenlő közelségre és távolságra tudja „minden élet forrásától”. Hozzátehetjük, a görögök festészete – akárcsak színpaduk kialakítása – a nézőpontok sokféleségén alapult, míg a reneszánsz festészet kidolgoz egy központosított teret („A festmény nem más, mint a látógúla elmetszése adott távolságban, fix középponttal és bizonyos fényerősséggel” – Alberti ^[4]), centrumában a tekintettel, amelyet Jean Pellerin Viator egyszerűen „szubjektumként” nevez majd meg. („A perspektíva középpontjának szemmagasságban kell elhelyezkednie: ezt a pontot nevezzük fixnek vagy szubjektumnak.”) ^[5] A kamera monokuláris látása (amint azt Pleynet kimutatta) a tükröződés egyfajta játékát indítja el. A képileg megjelenített tárgyak szervező központjaként, kitüntetett vonatkoztatási pontként körülírja azt a helyet, amelyet a szubjektumnak ^[6] szükségszerűen el kell foglalnia. A szubjektum fokalizálásával az optikai konstrukció valójában egy „virtuális kép” kivetítésének-visszaverődésének tűnik, amelynek képzelt valóságosságot teremt. Kijelöli egy ideális látvány helyét, s ezzel mintegy biztosítja a transzcendencia szükségességét mind metaforikusan (az ismeretlen által, amelyhez folyamodik, s itt fel kell idéznünk a távlatpont szerkezeti helyét), mind metonimikusan (az általa véghezvitt áthelyezés folytán a szubjektum

egyszerre foglalja el az „egész” helyét, s egyszerre „része” is annak). Ellentétben a kínai és a japán festéssel, a nyugat-európai táblakép egy mozdulatlan és egybefüggő egészt ábrázol, olyan totális látványt dolgozva ki, amely a „lét” teljességének és homogenitásának idealista koncepciójával áll összhangban, ^[7] s úgyszólván reprezentatív erre a felfogásra nézve. Ilyen értelemben egyedülálló mértékben járul hozzá a művészet ideológiai funkciójához, amely nem más, mint a metafizika érzéki ábrázolása. E transzcendencia-elv, amely kölcsönös meghatározottságban áll tehát a festészetben és az azt másoló fotografikus képben megjelenő perspektíva-konstrukcióval, a film kapcsán ilyen diadalénekeket inspirált: „E különös szerkezet, mely az emberi szellemet utánozza, mintha túl is szárnyalná azt. Ez a mimetikus játék, az értelem testvére és ellensége, végeredményben eszköz az igazság felfedezésére” (Cohen-Séat). „Távol bárminemű determinizmustól, miként az joggal vélhető lenne, ez a művészet – mind közül a legpozitívabb, érzéketlen minden iránt, ami nem nyers tény, tiszta megjelenés – éppen hogy egy végső cél által vezérelt hierarchikus világ gondolatát jeleníti meg. Amögött, amit a film látnunk enged, nem az atomok létezése, inkább a jelenségeken túli világ, egy lélek vagy más szellemi elv léte felé vezet minket a kutatás. Azt javaslom, hogy a Költészetet mindenekelőtt e spirituális jelenlét kinyilatkoztatásában keressük.” (André Bazin)

Vetítés: a megtagadott különb(öz)őség

Bármilyen hatások is jellemezzék az optikát általában, a kamera a fényképezőgéptől eltérően – mechanikai szerkezetének köszönhetően – mégiscsak képek sorozatát rögzíti, s ezáltal úgy tűnhet, korrigálja az egyetlen perspektívával rendelkező kép egységes és „szubsztancializáló” jellegét. E képek, mint a valóságról (csak éppen a már megmunkált, feldolgozott, kiválogatott valóságról) készült megannyi pillanatfelvétel, a nézőpontok sokszorozódásának lehetőségét feltételezik – különösen, hogy a kamera mozog -, s ezáltal semlegesítik, sőt meg is szüntetik a néző-szobjektum fix helyzetét. De vegyük most szemügyre a képsorozat felvételének és vetítésének kapcsolatát, pillanatnyilag üresen hagyva azt a helyet, amelyet az ideológiai termelés stratégiájában döntő szerepet játszó vágás foglal el. A vetítés művelete (vetítőgép, vetítővászon) a statikus és egymásra következő képekből kiindulva visszaállítja a mozgás folytonosságát és időbeli dimenzióját. Az egyes képkockák és a vetítés viszonya hasonlít a pont és a görbe geometriai összefüggésére. De pontosan ez a reláció és a diszkontinuus elemek kontinuitásának visszaállítása okoz problémát. A kiváltott jelentés-hatás nemcsak a képek tartalmától függ, de azoktól a tárgyi műveletektől is, melyek által helyreállítódik a retinális benyomások állandóságán nyugvó kontinuitás illúziója olyan diszkontinuus elemekből, az egymás után következő képekből, melyek különböznek egymástól. Ez a (képkockák közti) különbség nélkülözhetetlen a folyamatosság, a folytonos haladás (tér- és időbeli mozgás) illúziójának megteremtéséhez, amelyet azonban csak e különbségek elfedése árán ^[8] valósíthatunk meg. Arról van szó tehát, hogy – technikai szinten – a képek közti parányi különbségekhez jutunk, minthogy az egyes kép – az érzékelhetőségi küszöb alatt tartva –

képtelennek mutatkozik arra, hogy maga mint olyan látható legyen. Azt is mondhatnánk, hogy a film számára (s ebben talán példa értékű), létszükséglet a különbözőség, mégis annak tagadásából él. Egy filmszalag vizsgálatokor tűnik csak igazán elő e paradoxon: a szomszédos képkockák *szinte* azonosak, az eltérést csak két, elégséges távolságra lévő kép összevetése által lehet ellenőrizni. Másfelől idézzük csak fel, milyen zavart okoz a (mozgást helyreállító) vetítés során egy műszaki hiba, mikor is a néző hirtelen visszazökken a diszkontinuitásba – valójában a test, valamint az *elfeledett* technikai apparátus érzékelésébe. Talán nem járunk messze annak megértésétől, miként is működik ez a materiális alap, ha felidézzük a tudattalan „nyelvét” ahogyan az, mint tudjuk, az álomban, a nyelvbontásban és a hisztériás tünetben mint lerombolt, megtört folytonosság jelentkezik, a hangsúlyos különb(öz)őség váratlan kiáradásaként. Mondhatjuk-e (az ezzel járó leegyszerűsítések tudatában), hogy a film rekonstruálja és összeállítja egy olyan készülék mechanikai modelljét, amely egyszerre hordoz egy materiális alapon létrejött írásrendszert, valamint egy olyan felettes ellenőrző-rendszert (ideológia, idealizmus), amely az előzőt felhasználja, ugyanakkor el is rejti? Az egyik oldalon az *optikai apparátus* és a film(szalag), melyek megengedik a különbség jelölését (de, mint láttuk, a perspektivikus kép szervezése annak tükörhatásával már eleve vissza is vonja ezt); s a másikon a *mechanikai apparátus*, amely a lehető legkisebb különbséget választja, majd a kivetítés során el is fojtja, hogy létrehozassa a jelentést: mely egyszersmind irány, folytonosság és mozgás. A vetítés mechanizmusa biztosítja a differenciáló elemek (a kamerával rögzített diszkontinuitás) megszüntetését azáltal, hogy csak összekapcsolódásukat működteti. A képek a maguk egyediségében háttérbe húzódnak, hogy utat engedjenek a mozgásnak és a kontinuitásnak. Igen ám, de a mozgás és a kontinuitás épphogy az individuális képek viszonyának látható kifejeződése (mondhatjuk akár: kivetülése), ezek minimális elkülönüléséből származik. Feltételezhetjük tehát, hogy – ami már a perspektivikus kép teremtő bázisaként is fellépett – a tekintet, a „szubjektum” lép működésbe, szabadul fel (akár egy kémiai folyamat során egy anyag) ebben az eljárásban, mely a diszkrét, egymásra következő képeket (s e különálló képeknek tulajdonképpen nincs, vagy legalábbis nem egyértelmű a jelentésük) kontinuitássá, mozgássá, jelentéssé transzformálja. A folytonosság visszaállításával egyben a jelentés és a tudat folytonossága is helyreáll. ^[9]

A transzcendentális szubjektum

Jelentés és tudat, megkérdőjelezhetetlenül. S éppen ezen a ponton kell a kamerához visszatérnünk, amely, mint láttuk, nem más, mint egy olyan optikai készülék, melyet felépítése – túl azon, hogy lehetővé teszi a képek legparányibb különbségének kívánság szerinti sebességgel történő rögzítését – helyzetváltoztatásra, mozgásra is predesztinál. A filmtörténetből láthatjuk: a festészet, a színház és a fotográfia egyesített tehetetlenségi ereje folytán a filmi mechanizmus természetes adottsága, a mobilitás felfedezése beletelt némi időbe. A mozgás helyreállításának képessége végülis csak egy általánosabb mozgás-képesség részleges, elemi aspektusa. Megragadni a mozgást annyi, mint mozgásba lendülni, egy pályát követve magunk is pályát írunk le, egy irány kiválasztása az irányválasztás lehetőségének birtoklása, egy jelentés meghatározása:

önmeghatározás is. Ekképpen a szemlélő szubjektum, amely, ha rejtetten is, de (lényegében egy rendezett, szabályozott transzcendencia megjelenítésének törekvését kifejező) mesterséges perspektíva szervezője, alámerül, hogy egy jóval kiterjedtebb funkcióban „bukkanjon felszínre” az általa eszközölhető mozgásnak megfelelően. S ha a mozgásban lévő tekintetet többé nem béklyózza test, az anyag és az idő törvényei, ha kimozdíthatóságának nincsenek többé kijelölhető határai (s e feltételeket kielégítik a felvétel és a film adottságai), a világ nemcsak e tekintet által jön létre, de érette is. ^[10] Úgy tűnik, a kamera mozgékonyasága épp a legkedvezőbb körülményeket valósítja meg egy „transzcendentális szubjektum” testet öltéséhez. Adott tehát az objektív valóság egy elképzelt formája (képek, hangok, színek), amely mintha önnön hatóerejének korlátozásával éppen a szubjektum lehetőségeit és hatalmát növelné. ^[11] Ahogy a tudat – s egyébként mi másról lenne itt szó –, úgy a kép is mindig *valaminek* a képe; intencionális élmény [*visée intentionnelle*]. „[M]ikor is az ‘intencionalitás’ kifejezés a tudat most jelzett alaptulajdonságára irányul, a tudatra mint valamire vonatkozó tudatra, vagyis a cogitóra, mely tartalmazza cogitatumát.” ^[12] Egy efféle definíció, talán nem túlzás, tisztázhatná a mozgókép vagy inkább az általa megvalósított művelet, illetve munkamódszer helyzetét. Hiszen ahhoz, hogy valaminek a képe legyen, ezt a valamit jelentés(es)ként kell megalkotnia. A kép mintha a világot tükrözné vissza, csak hogy egy már megállapított rend naiv inverziójaként: „A természetes létalap csak másodlagos saját létének érvényességében, vagyis mindenkor föltételezi a transzcendentális létet.” ^[13] Többé már nem pusztán „nyitott és végtelen horizont” a világ. Keretek közé illesztve, megfelelő távolságban elénk helyezve, a rá tekintő szubjektummal kölcsönös implikatív viszonyban álló, jelentéssel ellátott objektumot, azaz egy intencionális tárgyat kínál fel. Amint a világ képpé transzformálása megvalósítja ezt a fenomenológiai redukciót, valós létének zárójelek közé illesztése (mint látni fogjuk, ez a felfüggesztés szükséges a valóság impressziójához) egyszersmind gondoskodik az ego megcáfолhatatlanságáról. ^[14] A szemlélt objektum aspektusainak sokasága egy szintetizáló műveletre, a konstituáló szubjektum egységére utal: „A szintézisnek köszönhető, hogy a megjelenési módokban egy és ugyanazon dolog tudatosan megjelenőként. Egy és ugyanazon kocka, az »itt« és »ott« egymást váltó módjaiban, egyszer közlelről mutatkozik, másszor messziről, amivel szemben az *észrevétlen*, mindenkor tudatos abszolút »itt« áll (ami a kockával együtt mindig megjelenő saját testem). [A továbbiakban látni fogjuk azt is, mi történik a testtel a vetítés során – J.L.B.] Minden egyes megjelenési mód rögzített változata, például »a kocka közel hozzám«, maga is a változathoz tartozó megjelenési módok sokféleségének szintetikus egysége. Merthogy bármely közeli dolog mint *ugyanaz* egyszer erről, másszor arról az »oldaláról« mutatkozik meg, tehát ugyanabban a megjelenési módban nemcsak a »vizuális«, de a »taktikus«, »akusztikus« és egyéb perspektívák is váltják egymást ^[15], amit figyelmünk megfelelő változtatásával követhetünk nyomon.” ^[16] Továbbá: „az intencionális elemzés bizonyos tematikus szemszöveget fölve egyebek mellett felosztásokhoz is vezet, de általában vett sajátos teljesítménye mégis a tudat ténylegességbe burkolt lehetőségeinek föltárása. Ezért elemzésünk neomatikus szempontból nem más, mint a tudati vélekedések, vagyis a tárgyi értelem kifejtése, megvilágítása, olykor tisztázása.” ^[17] S még mindig a *Kartezianus elmékedésekből* idézve: „Most azonban egy újabb polarizálással, újabb fajta szintézissel kerülünk szembe, mely a cogitációk valamennyi sajátos halmazát sajátos módon, tehát

az identikus én halmazaként átfogja. Ez az én mint tudati működést kifejtő és érzékileg afficiált benne él valamennyi tudati élményben és ezeken keresztül kapcsolatban áll valamennyi tárgyi pólussal.” [18]

Így artikulálódik a kapcsolat a jelentésképzéshez szükséges kontinuitás és a jelentést megképző „szubjektum” között: a kontinuitás a szubjektum egy attribútuma. Feltételezi a szubjektumot, és meghatározza a helyét. A filmben két, egymást kiegészítő aspektusban, a negált különbségek rendszerére alapozott „*formális kontinuitás*” és a filmi tér *narratív kontinuitásának* aspektusaiban jelenik meg. Mindenesetre ez utóbbit – ahogyan a filmszakemberek és a kritikusok legtöbb szövegéből kislábizálható – nem lehetett volna meghódítani az instrumentális alapra gyakorolt erőszak nélkül. A képek szintjén eltörölt diszkontinuitás újra megjelenhetett volna narratív szinten, a törés zavarbaejtő jelenségével provokálva a nézőt (vagyis azt a *helyet*, amelyet az ideológiának egyrészt meg kell hódítania, másrészt – még ha birtokon belül is van már – ki kell elégítenie azáltal, hogy teljesen kitölti). „Ami fontos egy filmben: a folytonosság érzése, amely a beállításokat és a jeleneteket összekapcsolva fenntartja az események kohézióját, egységét. Ez egyike a legnehezebben elérhető dolgoknak.” [19] Pudovkin is úgy határozza meg a montázst, mint „a film külön-külön felvett részeinek művészi összeszerelése oly módon, hogy az a nézőben a cselekmény folytonosságának érzetét keltse.” Egy ilyen, a materiális alapból oly nehezen kinyerhető narratív kontinuitás utáni vágy mögött a következő alapvető ideológiai szándék sejlik fel: megőrizni a jelentés származási helyének mesterséges egységét, azt a transzcendentális teremtő funkciót, amelyre a narratív kontinuitás mint annak természetes szekréciója utal vissza – bármi áron. [20]

A mozivászon-tükör: tükröződés és kettős identifikáció

De ahhoz, hogy az ekképpen leírt mechanizmus valóban az ideológia gépezeteként lendüljön mozgásba, hogy ne egyszerűen az újraalkotott „objektív valóságot”, de az előbbieken leírt sajátos identifikációt is reprezentálja, ki kell egészítenünk egy további (igen jellegzetes berendezésből adódó) művelettel.

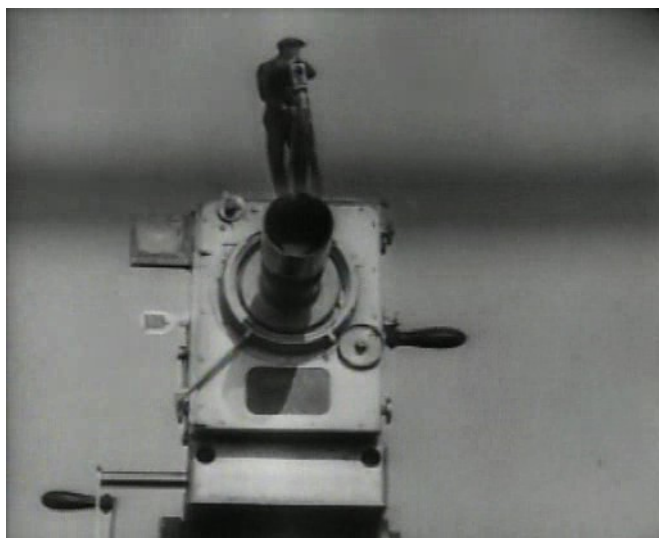
Kétségtelen, hogy az elsötétített terem és a feketével keretezett vetítővászon (akár egy gyáasztávirat...) máris a hatáskeltés kiváltságos körülményeit kínálják fel. Nincs keringés, cserélődés, transzfúzió semmiféle külsődlegessel. A kivetítés és a visszaverődés helyszínéül szolgáló zárt térben az ott tartózkodók, akár tudnak róla, akár nem (de nem tudnak), lebilincselve, fogságba ejtve találják magukat. (S hogy mire szolgál a fej eközben? idézzük csak fel Bataille-t a materializmus fejetlenségéről – akár egy vérző seb, amely önmagát táplálja.) Ugyanakkor itt van a tükör, mint keretbe foglalt, behatárolt, körülírt fényvisszaverő felület. Egy végtelen tükör többé már nem lenne tükör. A mozi vetítővászon-tükrének paradox természete, hogy ugyan képeket tükröz, de nem az éppen adott „valóság” képét; a tükröz (reflektál) szó, lévén tárgyas ige, megoldatlanul hagyja ezt az ambiguitást. Mindenesetre ez a „valóság” a néző háta mögül érkezik, s ha megfordulva közvetlenül szembenézne vele, csak a rejtett forrásból érkező, mozgó fénynyalábokat látná. Az egyes elemek elrendezése (projektor, elsötétített terem, vászon) mellett,

hogy kísértetiesen emlékeztet Platón barlangjának színpadképére ^[21] (amely minden transzcendencia-ábrázolás prototípusa, az idealizmus topologikus modellje), egyben rekonstruálja a lacani tükörstádium előidézéséhez szükséges helyzetet. Tudjuk, hogy a tükörstádium, melynek genetikailag meghatározott pillanata hat éstizennyolc hónapos kor közé tehető, az egységes test tükörképén keresztül az „én” mint imaginárius funkció megalkotását, de legalábbis annak első felvillanásait idézi elő. „Ezt a tükörben látott megragadhatatlan tükörképet ruházza fel külsejével a tükröző.” ^[22] De ahhoz, hogy az én imaginárius megalkotására sor kerüljön, két, egymást kiegészítő feltételnek kell teljesülnie (Lacan ezt nyomatékosan hangsúlyozza): a mozgáskészség fejletlenségének, s a látórendszer koraérettségének (mely már a születést követő néhány naptól kezdve kiválóan működik). Ha úgy tekintjük, hogy vetítéskor a moziteremben ezek a feltételek ismétlődnek meg – a mozgás felfüggesztése és a vizuális funkció dominanciája – talán feltételezhetjük, többről van itt szó egyszerű analógiánál. S talán ezen a ponton bukkanhatunk rá a film kapcsán oly gyakran felmerülő valóság-impresszió eredetére is, amelyet a változatos magyarázatok inkább csak körbejárnak anélkül, hogy a valódi problémát érintenék. Hogy ez végbemenjen (ti. a tükrőfázisbeli jelenet, amelyet a valóságban végsősoron egy tükröződési aktus aktivál), egy, az ént megalkotó jelenet feltételeinek kell teljesülniük, s ezt a jelenetet úgy kell megismételni és elrendezni, hogy ott az imaginárius rend megvalósítsa saját hiánykitöltő, a szubjektum hasadását elfedő funkcióját a jelölő rendjében. ^[23]

Másfelől a gyermek csak akkor találhatja meg a saját testének képével való azonosulás biztosítékát, ha egy másik tekintet, egy „harmadik” jelenlét támogatja őt ebben. Egy duális viszony létesítésének tényén túl a tükörstádium képezi – kiegészülve az én megképződésével az imagináriusban – a másodlagos identifikáció magját. ^[24] Tény, hogy a lacani felfedezés, mely az én keletkezését az imaginárius rendjébe utalja, felettébb felforgatja az idealizmus optikai gépezetét, melyet a vetítőterem oly kínos pontossággal másol le. ^[25] De persze nem elsősorban az imaginárius sajátos rendje, s még csak nem is az én első leképezésének beavatódás és alkotás-élménye az, amiért az „én” moziba jár. Ellenkezőleg: bizonyoságvételül vagy igazolásképpen; önmaga (újra és újra) megalkotásáért. Látjuk tehát, hogy a film által utánzott „valóság” elsősorban az „én” valóságának mimézise. De, minthogy ez a tükörkép nem a saját test, hanem egy már jelentésként adott világ képe, az identifikációban két szintet különíthetünk el: az *első*, amely magához a képhez kapcsolódik (s amit térbeli és időbeli elmozdulásai alapján fogunk fel, vagyis abból a személyiségből származóként, amely a másodlagos identifikáció középpontja, valamint egy újra és újra birtokba veendő és megszilárdítandó identitás hordozója). S a *második*, amely a világ tárgyait megalkotó és elrendező transzcendentális szubjektum feltűnését és akcióba lendülését lehetővé tévő rendhez tartozik – a kamera alakjában. Így a néző kevésbé az ábrázolt látvánnyal magával, mint inkább annak megrendezőjével azonosul – amely maga láthatatlan, de láttat, mégpedig a nézőt a maga szemszögére kötelezve – azaz pontosan a kamera funkcióját ölti fel. ^[26] Ahogyan a tükör a test darabjaiból az én egyfajta imaginárius egységét teremti meg, a transzcendentális ego egyesíti az elszigetelt jelenségek, a megélt tapasztalok töredékeit egy egységes jelentéssé; általa minden részlet jelentéssel telítődik egy „szerves” egység részeként. A feldarabolt test imaginárius egységbe rendeződése és az ego egységes jelentést adományozó transzcendentális közti mozgás

vég nélkül visszafordítható – vagyis felcserélhetőek.

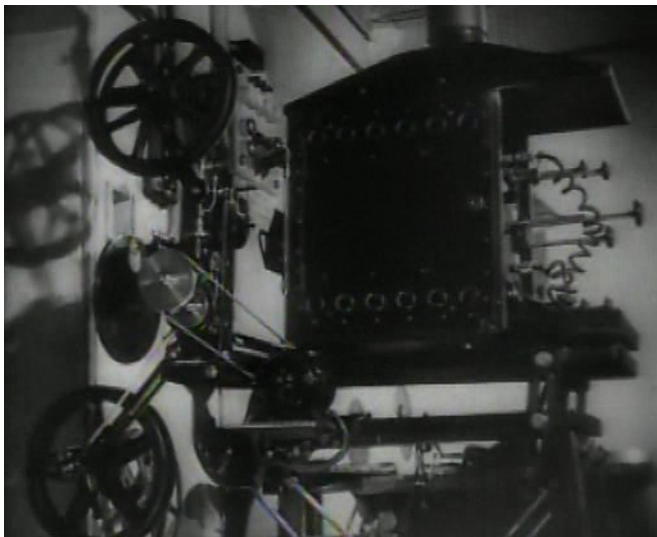
A filmben munkálkodó ideológiai működés tehát a kamera és a szubjektum kapcsolatában koncentrálódik. A kérdés az, vajon a kamera megengedi-e a szubjektumnak, hogy a tükröződés egy sajátos módja által megalkossa, és birtokba vegye önmagát. Tulajdonképpen lényegtelen, hogyan kerül feldolgozásra a történet, hogy mi a kép „tartalma” mindaddig, amíg megmarad az identifikációs aktus lehetősége. ^[27] Ami itt kirajzolódik: a film az ideológia támaszaként és eszközeként speciális funkciót teljesít, mely a „szubjektumot” egy központi hely (legyen az egy isten vagy bármely más pótlék) illuzórikus körülhatárolása által alkotja meg. A filmművészet, olyan apparátusként, mely egy meghatározott (s az uralkodó ideológia fenntartásához szükséges) ideológiai hatás kifejtésére rendeltetett, megalkotja a szubjektum fantazmagóriáját, s így kivételes hangsúllyal működik közre az idealizmus fenntartásában. Valójában elvállalja azt a szerepet, melyet a Nyugat történelme során már sokféle művészeti formáció játszott el. A reprezentáció ideológiája (az esztétikai „alkotás” elképzelését meghatározó központi tengelyként) és a tükröződés aktusa (spekularizáció) (amely a transzcendentális funkció létrehozásához nélkülözhetetlen jelenetet szervezi) egyedülállóan koherens rendszert alkotnak a filmben. Mindez úgy történik, mintha a szubjektum, képtelen lévén (s nem véletlenül) önnön helyét biztosítani, másodlagos, beültetett szervekkel kellene hogy pótolja saját működésképtelen szerveit – olyan ideológiai eszközökkel vagy képződményekkel, amelyek alkalmassá teszik feladatának ellátására. Tény, hogy ez a ‘szervátültetés’ csak magát az eszközkészletet elfedve lehetséges. Ebből ered annak felforgató ereje – hasonlóan ahhoz a hatáshoz, melyet az elfojtott visszatérésének bejelentése vált ki – amikor nem átallják megjeleníteni a “hús-vér” instrumentumot, mint Vertov *Ember a felvevőgéppel* (1929) című filmjében. A mechanizmus leleplezésével (azaz a munkafolyamat rögzítésével) mind a szemlélődés nyugalma, mind a saját identitás biztosítóka összeomlik.



A filmi apparátus leleplezése Vertov Ember a felvevőgéppel (1929) című filmjének prologusában.



*A filmi apparátus leleplezése Vertov Ember a felvevőgéppel
(1929) című filmjének proológusában.*



*A filmi apparátus leleplezése Vertov Ember a felvevőgéppel
(1929) című filmjének proológusában.*



*A filmi apparátus leleplezése Vertov Ember a felvevőgéppel
(1929) című filmjének proológusában.*

Úgy tűnhet tehát, hogy a film egyfajta helyettesítő lelki apparátus, melynek modelljét az uralkodó ideológia határozza meg. Az elnyomó (elsősorban gazdasági) rendszer célja, hogy megakadályozza a modellel szembeni devianciát, illetve a modell tényleges leleplezését. ^[28] Hasonlóképpen azt mondhatnánk, hogy a film „tudattalanját” nem ismerik fel (természetesen az apparátusról, és nem a filmek tartalmáról beszélünk, ahol, mint tudjuk, megszokott vendég a tudattalan). Az a tudattalan, amely tehát a filmek előállítási módjával összekapcsolódva a *munkafolyamatot* állítja vizsgálódó szemünk elé, annak számtalan determinációjában – amelyek közt számolni kell az instrumentálissal is. Ezért fontos, hogy a filmi apparátusra vonatkozó reflexió egy általános filmideológiai elméletbe integrálódhasson.

Fordította: Huszár Linda

A fordítást ellenőrizte: Gyimesi Tímea

A fordítás alapja: J.-L. Baudry: Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base. *Cahiers du cinéma*, 1970/7-8. 1-8.

Jegyzetek

1. Lásd erről Derrida tanulmányát: La Scène de l'écriture. In *L'Écriture et la différence*. Seuil, Paris, 1967. Magyarul: Freud és az írás színtere. (Részletek) Ford. Bókay Antal és Gabulya Krisztina. *Műhely – A pszichoanalízis – a belső nyelv tudománya* című különszám 1992.
2. Az „oeil” kifejezést a továbbiakban tekintetként fordítom. – *A ford.*
3. Természetesen itt nem beszélünk a gyártásba fektetett tőkéről.
4. Leon Battista Alberti: *A festészetről*. Ford. Hajnóczy Gábor. Budapest, Balassi Kiadó, 1997. (<http://www.c3.hu/perspektiva/alberti/1620.html>)
5. L. L. Brion Guerry: *Jean Pellerin Viator. Sa place dans l'histoire de la perspective*. Paris, Belles Lettres, 1962.
6. A „szubjektum” terminust itt az ideológiai implikációk kereszteződéseként, illetve eszközeként [*véhicule*] értjük, ahogyan ezt nyomatékosan tisztázni igyekszünk, s nem az analitikus diskurzus által lefoglalt strukturális funkcióként. Sokkal inkább részterülete ennek az egónak, az analízis vidékéhez pontosan fel

nem derített terelőutakon keresztül kapcsolódva.

7. A perspektivikus „keret” (amely akkora hatást gyakorolt a filmi felvételre) szerepe a látvány fokozása, erősítése. Semmilyen eltérés nem bonthatja meg.
8. Tudjuk, hogy a néző számára lehetetlen a szeme láttára lepergő képek összeillesztett voltát észlelni, hiszen a film vászonra vetítése a folytonosság illúzióját kelti – noha az azt alkotó képek a valóságban különállóak, mi több, időben és térben is elkülönítettek. „Egy-egy filmben átlagszáztól ezerig terjedő metszést találunk, de ha jó mesterek készítik a filmet, a néző mégis úgy érzékeli a mozgást mint megszakítás nélküli egészet. Csak rosszul sikerült munka vagy a hozzáértés hiánya okozhatja azt az érzést, hogy a mozgás megszakad, az ábrázolás váltásakor kellemetlen zökkenők vannak, vagy bosszantó hirtelenséggel változik a cselekmény ideje és helye.” (V. I. Pudovkin: *Le Montage*. In *Cinéma d'aujourd'hui et de demain*. Moszkva, 1956. Magyarul: *A montázs*. In V. J. Pudovkin: *A filmrendező és a filmszínház művészete*. Ford. Háy Gyula és Mérei Ferenc. Budapest, 1965. 87.)
9. Tehát az apparátus szintje az első, ahol a film nyelvként viselkedik, vagyis diszkontinuus elemek kapcsolata, melyek önmagukat a jelentés létrehozása érdekében kioltják.
10. „A film egyszerre tesz részesévé a cselekménynek s terének, ugyanakkor ki is rekeszt belőle. A mindenütt jelenvalóság adományát birtokolom; mindenütt ott vagyok, ugyanakkor sehol sem.” Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*. I. kötet, P. U. F. Paris, 1956. 179. Magyarul: *A film esztétikája és pszichológiája*. Budapest, magyar Filmtudományi Intézet, 1968.
11. A film hallucinatív módon a gondolat mindenhatóságának hitét (ahogyan azt Freud részletesen leírta) jeleníti meg, amely igen fontos szerepet játszik a neurotikus védekező mechanizmusokban.
12. Husserl: *Les Méditations cartésiennes*. Paris, Vrin, 1953. 28. Magyarul: Edmund Husserl: *Kartezianus elmélkedések*. Ford. Ullmann Tamás. Budapest, Atlantisz, 2000. 45.
13. I. m. 32.
14. *Apodicté*: a fenomenológia terminológiájában valamiféle megcáfolhatatlan természetű dolgot jelöl. L. Husserl: *Kartezianus elmélkedések*. Itt Baudry kritikailag viszonyul a terminushoz – ironikus értelemben használja. (Az angol fordító megjegyzése.)
15. Ebben a tekintetben a film valóban tökéletlennek mutatkozik. De ez csak technikai hiányosság, amelyet megszületése óta a film már nagyrészt pótol.
16. I. 34.
17. I. m. 59.
18. I. m. 80.
19. Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*, 157.
20. A kamera „objektív” természetesen csak a „szubjektív” egy sajátos helye. A lencsét a belső/külső idealista oppozíciója határozza meg, topologikusan a kettő találkozási pontjánál helyezkedik el, és mondhatni a szubjektív empirikus szervének, a nyílásnak, az érzékszervek ‘gyenge pontjának’ felel meg, mely által a külső behatolhat a belsőbe, és jelentést nyerhet. „A belső irányít – mondja Bresson – és tudom, hogy ez ellentmondásosan hangzik egy olyan művészet esetében, amely teljességgel külső/felszíni.” Ugyanúgy a lencsék kiválasztását is eleve meghatározza a kamera mozgása mint az érzékelés implikálójá és pályája, ama transzcendentális funkció szerint, amelyet itt meghatározni próbálunk: egy képmező kiválasztásának mint az *intencionális élmény* hangsúlyozásának vagy módosításának lehetőségeként. Kétségtelen, hogy ez a transzcendentális funkció probléma nélkül beilleszthető a pszichológia területébe. Ezt maga Husserl javasolja, mivel szerinte Brentano felfedezése, az intencionalitás „lehetővé teszi, hogy valóban különbséget tegyünk a tudat leíró tudománya, azaz a filozófia és a transzcendentális, azaz a pszichológia között.”

21. Elrendezése akár a barlangé, kivéve, hogy a moziban az elzárttság duplán is igaz: a kamera, ami maga is egy sötétkamra, egy másik sötétkamrában, a vetítőteremben van elzárva.
22. Jacques Lacan: *Ecrits*. Paris, Seuil, 1966. L. különösen a „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je”. Magyarul: A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra. Ford. Erdélyi Ildikó és Füzesséry Éva. In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay Antal et al. Budapest, Osiris, 2002.
23. Látjuk, hogy amit a „valóság impressziójaként” definiáltunk, sokkal kevésbé a valósághoz, mint inkább az apparátushoz kapcsolódik, amely, még ha egy hallucinációs rendből származik is, nem kevésbé használja ki ezt a lehetőséget. A valóság sosem fog megjelenni, csak az őt tükröző kép vonatkozásában, némiképp egy magához képest benső reflexióba beiktatva.
24. Arra utalunk itt, amit Lacan az identifikációkról mond annak a struktúrának a viszonyában, melyet egy optikai szerkezet (a tükör) határoz meg; mint alakulnak az ego uralkodó konfigurációjának védelmi vonalaivá az analitikus munka előrehaladásakor.
25. „Benne az én joggal azt a szerepet játssza, amit a tapasztalásban a félreismerés funkciójának nevezünk.” Lacan: *Ecrits*, 637.
26. „Hogy »szubjektumként« tartja számon magát, ez azt jelenti, hogy a nyelv lehetővé teszi számára, hogy magát irányítónak, az egész imaginárius fogság rendezőjének tekintse, máskülönben csak élő marionett-figura lehetne.” Lacan: *Ecrits*, 637.
27. Ezen a ponton és a minket foglalkoztató elemek kapcsán lehetne megvitatni a vágás kérdéskörét. A későbbiekben megpróbálunk majd néhány észrevételt tenni ebben a témakörben.
28. J.-D. Pollet és Phillipe Sollers *Méditerranée* (1963) című munkája, amely példás hatékonysággal bontja le a „transzcendentális spekulációt” (amelyet mi is megkíséreltünk leírni), látható bizonyítékát nyújtja ennek. Ez a film sosem volt képes leküzdeni a gazdasági cenzúrát.

Filmográfia

- *Ember a felvevőgéppel* (Chelovek s kinoapparatom. Dziga Vertov, 1929)

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

webcím: <https://www.apertura.hu/2006/osz/ baudry-a-filmi-apparatus-ideologiai-hatasai/>

