

Őrületnarratíva és fantáziatér Terry Gilliam filmjeiben. Trauma, hatalom és önreflexió a *12 majomban*

Absztrakt

A tanulmány Terry Gilliam 1995-ös 12 majom című filmjét vizsgálja, melynek figyelemre méltó jellemzője, hogy miközben egy izgalmas akció-thrillerként működik, kérdésfelvetései jócskán meghaladják a műfaji filmek toposzait. A rendező életművének a fényében a filmnek olyan jelentésrétegei tárulnak fel, melyek egy elsődleges, cselekményközpontú referenciális olvasattal párbeszédet kezdeményezve, sőt azt átértelmezve dinamizálják a filmet. A gondolatmenet középpontjában a reális és a fantáziaterek konstrukció-jellege és egymáshoz való viszonya áll. Ez magában foglalja a cselekményt keretező jelenetsornak (a főhős halálának) traumaként való értelmezését, mely az ismétlés szerkezeti jelenségének szubjektumelméleti relevanciájára vonatkozó kérdésfeltevessel párosul. A következtetések levonásához a tanulmány mindezt összeköti a 12 majom és a tematikusan hozzá közel álló Gilliam filmek (Brazil, Időbanditák) Hitchcock utalásainak feltérképezésével.

Szerző

Csönge Tamás 1987-ben született Győrben. 2011-ben magyar nyelv és irodalom szakon szerzett mesterszakos diplomát a Pécsi Tudományegyetemen, jelenleg ugyanitt az Irodalomtudományi Doktori Iskola hallgatója. Filmes és narratológiai témájú írásai jelentek meg az *Iskolakultúrában*, a *Filológiai közlönyben* és a *Metropolisban*.

Örületnarratíva és fantáziatér Terry Gilliam filmjeiben. Trauma, hatalom és önreflexió a *12 majom*ban

1. Az értelmezés lehetőségei
2. Az örület narratívája
3. Az elzárás terei, a felnyitás lehetőségei
4. Megrendezett világok
5. Amit már amúgy is tudunk
6. Tekintetek és hangok
7. Álom, trauma, valóság
8. Önreflexió és intertextualitás

1. Az értelmezés lehetőségei

Terry Gilliam életművében kiemelt helyet foglal el az 1995-ös *12 majom* című film, melynek figyelemre méltó jellemzője, hogy miközben egy izgalmas akció-thrillerként működik, kérdésfelvetései jócskán meghaladják a műfaji filmek toposzait, melyeknek cselekménye apokaliptikus víziók, antiutópiák vagy éppen az időutazás körül forog. Elemzésemben kísérletet teszek arra, hogy a rendező életművének a fényében vizsgáljam meg a filmnek azokat a jelentésrétegeit, melyek egy elsődleges, cselekményközpontú referenciális olvasattal párbeszédet kezdeményezve, sőt azt felülírva dinamizálják a filmet, s így magyarázó erővel bírnak.

Elemzésemben a film referenciális (metareferenciális és társadalomkritikai), pszichológiai és önreflexív olvasatai komplex rendszert alkotnak, ahol e szemantikai szintek, a megjelenített világok tereihez hasonlóan, szövevényes módon kapcsolódnak egymásba. A végül szükségszerűen paradoxonokba omló jelentéseket ezért a különböző értelmezési stratégiák egymáshoz való viszonyaiból próbálom kiolvasni.

A történet szerint a film főhőse a Bruce Willis alakította James Cole, aki a sötét huszonegyedik század egyik föld alatti börtönében él, miután az emberiség nagy részét kiirtotta egy halálos vírus 1997-ben. A film Cole visszatérő álmával kezdődik, ahol egy zsúfolt repülőtéren kisfiúként szemtanúja lesz annak, amint egy férfit meglőnek és az halálos sebet kap. A rabot rögtön ébredése után fontos „önkéntes” munkával bízzák meg a társadalom előljárói, a tudósok: vissza kell utaznia az időben, hogy még a járvány kitörése előtt megtalálja a vírus forrását, és így információhoz juttassa a jelen embereit a vírus mutáció nélküli, tiszta formájáról. Amint az többször is elhangzik a filmben, a legtöbb hasonló történettel ellentétben a múlt nem változtatható meg, hiszen az már

megtörtént, Cole célja nem lehet a vírus elterjesztésének megakadályozása, és küldetésével nem mentheti meg a huszadik század „haldokló világát”. Az időutazás rejtélyes technikája még nem tökéletes: Cole-t kétszer is rossz időbe küldik vissza 1996-helyett, először 1990-be, ahol bolondnak nézik, és elmeorvosintézetbe zárják, majd egy későbbi alkalommal 1917-be, az első világháború frontjára. 1990-ben megismerkedik egy másik „őrülttel”, Jeffrey Goines-szal (Brad Pitt), akiről később kiderül, hogy egy híres víruskutató fia, és Cole meggyőződése lesz, hogy apjától ellopva ő terjeszti el a vírust. Cole orvosa Dr. Catherine Rilly (Madeleine Stowe), akibe a férfi beleszeret, miután azonosítja őt az álmában megjelenő nővel. Mikor Cole-t végre a jó időbe küldik vissza, elrabolja a doktornőt, és nyomozásba kezdenek a Jeffrey által vezetett „12 majom hadserege”, a vírus állítólagos elterjesztői után. Catherine végül rájön, hogy a férfi nem hazudik az időutazás és küldetése kapcsán, így együtt menekülnek a hatóságok elől és nyomoznak tovább. Miután a 12 majom hadserege zsákutcának bizonyult, álruhában kívánnak elutazni Dél-Floridába az óceánhoz. A reptéren azonban rájönnek, hogy a vírust valójában Dr. Goines megszállott asszisztense (David Morse) akarja világszerte elterjeszteni. Amikor Cole akcióba lépne és lelőné a férfit, saját álmába csöppenve arra kell ráésmélnie, hogy ezúttal ő lesz az áldozat.

A *12 majom* cselekményének alapja Chris Marker majdnem kizárólag fényképekből álló rövidfilmje, *A kilátóterasz* (*La Jetée*, 1962). A két film cselekménye csak alapjaiban egyezik meg, Marker alkotásában a katasztrófát nem egy vírus hozza el, hanem a harmadik világháború kitörése okozza. A film sokkal inkább a férfi és a női főszereplő kapcsolatára koncentrál, mint bármilyen látványos „akcióra”. Az örület is jóval kisebb szerepet kap a történetben, ám az illúzió és az érzéki csalódások témáját fenntartva az időutazás sokkal álomszerűbb módon jelenik meg a francia rendezőnél.

A filmnek egyik kézenfekvő értelmezése lehetne, ha Cole-t valóban őrültnek tekintenénk, és az egész tudományos-fantasztikus szüzsét időutazással és világhalkatizmával együtt csupán elméje szüleményének tartanánk. Ehelyett megpróbálom bebizonyítani, hogy az ábrázolt világok „valóságossága” kölcsönösen kizárja, illetve kiegészíti egymást. A 20. század világát legalább annyira értelmezhetjük egy fantáziatér ábrázolásaként, mint a főszereplő álmát (mely egyszerre valóságos is, meg nem is: álom és emlék egyszerre). Az előbbit szeretném a Cole múltjával való szembesülés terének tekinteni, mentális utazásként; a sötét 21. századot pedig a karakter belső pszichés működésének metaforájaként. E három dimenzió (a trauma, a múlt, és a jelen) egymáshoz való viszonyából kibomló jelentések vizsgálatával szeretnék rámutatni, miképpen írnak felül egymást személyes és kollektív, referenciális és metaforikus, „pszichogram” jellegű és „metafikcionális” olvasatok. [1]

Nem hagyhatjuk figyelmen kívül a történet analitikus szerkezetét sem, mely a detektívtörténet műfajával rokonítja azt. Erre mint minden jól formált történet mögötti metastruktúrára fogunk tekinteni, így metaforikus értelemben kap helyet a vizsgálódásaink során.

A cselekmény vég-felé törésének állandó akadályaként jelenik meg az örület ambivalens módon bemutatott jelensége. A főhős, James Cole küldetésének végrehajtása közben többször is szembetalálkozik olyan hátráltató tényezőkkel, melyek a „szellemi elhajlás” társadalmi és

pszichológiai fogalmaival kapcsolatosak. Először elmegyógyintézetbe zárják, ahonnan csak külső segítséggel sikerül megszöknie (külső akadály), majd a huszadik századba való harmadik visszatérésekor saját maga kérdőjelezi meg beszámíthatóságát (belső akadály), s ezzel egész küldetésének értelmét.

Peter Brooks pszichoanalitikus indíttatású irodalomkritikus a cselekmény metonimikus kibomlását létrehozó és emiatt a véget folytonosan eltoló, hátráltató tényezőket az előöröm fogalmához hasonlítja.

Az előöröm csakugyan különös fogalom, mely utal az előrejutás retorikájára, a cél vagy vég irányára, ugyanakkor jelzi a visszavonulás irányát is. [...] Az előöröm egyaránt magába foglalja a textuális dinamikán belüli késleltetés és előrehaladás fogalmát, a »dilatorikus tér« létrehozását, amit Roland Barthes az S/Z-ben a textuális közép lényegének nevezett, amelynek segítségével a vég kibocsájtása felé igyekszünk haladni, miközben perverz módon egyre késleltetjük azt, és visszafelé haladunk, hogy elodázzuk a beígért véget, és talán, hogy az utóbbi nagyobb jelentőségét igazoljuk. [2]

Brooks Freudból kiindulva a késleltetés és a vég felé törés játékát két hajtóerő, az élet és a halálösztön, az elbeszélésre irányuló vágy és az elbeszélhetetlenség, a „feszültségig való ingerlés” és a „végső nyugalom” közötti ellentét dinamikus játékaként jellemzi. Brooks nem tisztán egy pragmatikai aspektusról beszél, de nem is pusztán strukturális összefüggésekről, hanem a befogadói aktivitásnak és a szöveg által létrehozott „vágynak” sajátos kölcsönhatásáról. Brooks szerint a történet eleje és vége oly módon utalnak egymásra, hogy azok egy metafora két tagját testesítik meg, ahol metonimikus szerkezetként ékelődik be maga a cselekmény [*plot*], megakadályozva e metafora önmagába omlását. A *12 majomban* az örület (és ezáltal az emberi elme periférikus állapotainak) kérdésköre az a metonimikus vázat fenntartó téma, melynek mechanizmusai a film szintaktikáját „anyaggal” töltik fel (s az értelmezés különböző szintjeit kodifikálják), így cselekményesítve s intencionálva az időutazás témájával és a múlt analízisével megalkotott kezdet-vég metaforát. A brooksi modell esetünkben kiemelt jelentőségre fog szert tenni a cselekmény jelenetek ismétlésére építő, traumaközpontú olvasata során.

Fontos kiemelni, hogy a metonimikus kapcsolatok szerkezeti vizsgálatával ricoeuri értelemben csupán *magyarázunk* (azaz szintaktikai és formális összefüggéseket észrevételezünk), a cél viszont egy átfogóbb *értelmezés* (vagyis az előbbiekre épülő szemantikai és pragmatikai aspektusok feltárása). [3] A metaforát létrehozó szegmensekhez azonban csak akkor tudunk megfelelően közelíteni, ha előbb azt vizsgáljuk meg, hogy miképpen helyettesíti a brooksi *szimulákrum* (az eltolt jelentések) magát a *dolgot* (az eredetet), vagyis a metonimikus kibomlás során folytonosan eltolódó, felcserélődő, egymást helyettesítő jelentések viszonyaiból kell visszakövetkeztetnünk az ezeket megalapozó jelentésekre.

2. Az örület narratívája

Ha a film tünetszerűen tematizált jelenségéből, az örületségből indulunk ki, azt vesszük észre, hogy a valódi tét sosem az örület állapotának igazolása vagy cáfolata, ahogyan arra Jeffrey Goines is felhívja a figyelmet az intézetben: „Valójában köztünk nagyon kevés az igazi elmebeteg. Nem azt mondom, hogy te nem vagy az. Tőlem olyan bolond lehetsz, hogy csak na. De nem azért vagy itt. Nem azért vagy itt! A Rendszer miatt vagy itt.” Goines mondandója és érvelése is teljesen logikus, sőt egy kritikai álláspontot tükröz a rendszerrel szemben. Egy fekete bőrű férfi tisztán és érthetően fogalmazza meg saját pszichológiai devianciáját, ^[4] mondhatni felmondja a tankönyvet: „Én valójában nem az úrból jöttem. [...] Ez egy kóros elmeállapot. Az Ogo nevű bolygón találok magamat. Tagja vagyok a szellemi elitnek. A Plútó bolygón lakó barbárokat készülünk leigázni. Mégis, bár ez számomra egy minden szempontból meggyőző valóság, Ogo valójában a pszichém szülőtte. Én ugyanis elmeháborodott vagyok, mert menekülök bizonyos megnevezetlen valóságok elől, amelyek itt megkeserítik az életemet. Mikor nem megyek oda többé, akkor normális leszek.” ^[5] A bentlakók nem attól „háborodottak”, amit mondanak, hanem ahogyan mondják, és ahogyan ehhez a külvilág viszonyul.

Ha alaposabban megvizsgáljuk az intézetbeli jeleneteket, felfigyelhetünk rá, hogy a film nem is törekszik az „örültek” realista ábrázolására. Eltúlzott, színpadias jellemeknek látjuk őket, akik valahonnan nagyon is ismerősek nekünk. Foucault egy helyen megkülönbözteti az elmebetegét az örülttől, mondván, hogy az örület csak „a betegség lírai holdudvara”, egyfajta látványosság, amely a modern időkben egyre inkább eltűnni látszik a társadalmi térből, hogy abból visszahúzódva egyfajta „üres diskurzusként” formálódjon újjá. (Foucault 1998: 35) A filmben ekképpen nem *valódi* elmebetegekkel van dolgunk, hanem reprezentációkkal, médiumok által (már mindig előzetesen) megformált mesefigurákkal. A szappanbuborékot fújó, gyerekjátékokkal játszó vagy éppen a nyuszis mamuszt viselő férfiak túlságosan is frontális, elnagyolt alakok ahhoz, hogy komolyan vegyük őket. Egyszóval nem elmebetegek ők, hanem a bolondság reprezentációi: bohócok. Nem véletlen, hogy amikor a televízióban a Marx fivérek *Monkey Business* című filmjét vetítik, a burleszkszerű jelenet a képernyő előtt megismétlődik.

Ezek a többlethangsúlyok mutatnak rá, hogy az örület pszichológiai ténye nem önmagában lényeges, mivel a film tanúsága szerint ez csak bizonyos társadalmi struktúrák működésének függvényében értelmezhető megfelelően. Így nem az örületet mint betegséget igyekszik feltárni a cselekmény, hanem az örületet mint (strukturális) jelenséget. Shoshana Felman úgy fogalmaz *Writing and Madness* című könyvében, hogy „ha az örületet, mint olyat, az értelemben való *hit cselekedeteként* definiáljuk, egyetlen ésszerű meggyőződés sem lehet mentes az örület gyanújától.” (Felman 2003: 46) Felfogásában az örület és az értelem kibogozhatatlanul összefonódó jelenségek, ahol az előbbi is a gondolkodásnak egy formája, a gondolkodás Másikja, az, ami leleplezi magát a gondolkodást, vagyis problematizálja az önreflexiót.

Goines eszmefuttatásai Michel Foucault gondolatmenetét juttatják eszünkbe, aki szerint a bolondság modernkori fogalmának kialakulásakor a jelenségre való reflexió fontosabb tényező volt, mint maga a jelenség: vagyis az intézményi/hatalmi struktúra megalapozóbb volt, mint magának a betegségnek a ténye. „A dolgok kronológiája nem az volt, hogy előbb leírták az őrültséget mint lelki patológiát, majd kitalálták, hogy mit kezdjenek azokkal, akik ebben szenvednek, hanem épp fordítva. Vagyis; először elzárták a problémás személyeket, hisz csak a baj volt velük, és ennek mintegy »ideológiai igazolásaként« született meg a tébolyult elme koncepciója.” (Buggyinszky 2004) Foucault gondolatmenetének a lényege (és az őrület jelensége itt kiváló metaforaként szolgál), hogy egy dehumanizált filozófiát tárjon elénk, vagyis kimozdítsa a szubjektumot (a karteziánus ént) abból a középponti pozícióból, amelybe a (Derrida felől definiált) metafizikus hagyomány újra és újra megpróbálta azt elhelyezni. „[A] kérdés többé nem az, hogy egy szubjektum szabadsága miként hatol be a dolgok sűrűjébe és miképpen ad értelmet nekik, hogy ekképpen mintegy belülről megelevenítve egy nyelvezet szabályait, eredendő szándékát valósítsa meg. A kérdés inkább a következő: hogyan, milyen feltételek és formák között lép fel ez a szubjektumnak nevezett valami a diszkurzus rendjében? [...] Röviden: a szubjektumot (és helyettesítőit) meg kell fosztanunk kreatív, őseredeti szerepétől és a diszkurzus változó, komplex függvényeként kell elemeznünk.” (Erős 1993: 29) Jacques Lacan szerint Foucault-nál szó sincsen a szubjektum felszámolásáról, csupán egy függőségi viszony meglétéről. (Erős 1993: 30)

Egy olyan függőségről beszélünk, amit a művészetekben markánsan juttattak kifejezésre a 20. század irodalmi és filmes antiutópiái. A szubjektum foucault-i illetve lacani pozicionálásának metaforája, hogy míg Cole-t 1990-ben elmeegógyintézetbe zárják, addig saját jelenében elítélt fegyenc, vagyis szintén a Rendszer fokozott ellenőrzése, elnyomása alatt áll.

Mivel a szabadságtól való radikális megfosztottság állapota a kiinduló szituációja a filmnek és az ebből való szabadulás a fő mozgatórugója az eseményeknek, szeretnék rámutatni, hogy a film története során azt követhetjük nyomon, ahogy a főhős megpróbálja artikulálni és beteljesíteni saját, autonóm vágyait. Nem nehéz belátni, hogy a film nem kizárólag egy „felügyeleti társadalom” képét mutatja be, hanem egy elvontabb, megalapozóbb rendszerdiskurzusra próbál utalni azzal, hogy a jelentéseket csak a két „idősík” közötti relációkból, a két világ kísérteties párhuzamaiból olvashatjuk ki.

3. Az elzárás terei, a felnyitás lehetőségei

De mi a jelentése ezeknek a képi, zenei vagy éppen eseményszerű párhuzamoknak? Induljunk ki a legnyilvánvalóbb egybeesés vizsgálatából. „Kezdetől fogva világos tehát – írja Foucault –, hogy a Közkórház nem gyógyászati intézmény. Inkább félig igazságügyi struktúráról, közigazgatási entitásról van szó, mely a létező hatalmi fórumok mellett és a bíróságokon kívül dönt, ítél és végrehajt.” (Foucault 1972: 75) Ezt az aspektust legitim olvasatnak tekinthetjük a *12 majom* esetén is, ha a cím egy lehetséges intertextuális áthallására, a *12 dühös emberre* (Twelve Angry Men. Sydney

Lumet, 1957) gondolunk, vagyis az esküdtegy intézményére, amely az angolszász bírósági rendszerben a vádlott bűnösségét hivatott megállapítani. Kellő absztrakcióval azt mondhatjuk, hogy a jövő börtönéhez köthető tudósokat és a jelen elmeorvosintézetének orvosait (hat tudóst és hat orvost, azaz összesen tizenkettő bírót) egy olyan ítélőszéki struktúra reprezentációjának tekinthetjük, melynek fő feladata a szubjektum (Foucault felől vizsgálva társadalmi) pozícionálása. „Ez nem az inkvizíció!” – hangzik el gúnyosan a mondat az egyik pszichiáter szájából a film egyik jelenetében, mintegy (a nézőnek szánt) önironikus kommentárként. Köztudott, hogy az *inquisitio* intézménye a kora keresztény időktől fogva az egyházi ítélőszéket jelentette, a „másként” gondolkodásnak, a vallási eretnekségnek az egyik legkeményebb büntetés-végrehajtási fóruma volt. Később az is elhangzik a filmben, hogy „a pszichiátria a legújabb vallás. Mi döntjük el, hogy mi jó, mi rossz. Mi döntjük el, ki bolond, ki nem.” Cole mindkét helyre közel ugyanazokkal az indokokkal került, s az egyik börtönőr a következő kifejezésekkel jellemezte őt: antiszociális, erőszakos, bűnei: szabálysértés, arcátlanság, a tekintély semmibevétele. Ugyanakkor a Rendszer valódi arcára, működésének lényegére ott mutat rá a film, ahol a két bizottság egymással ellentétes megállapításra jut Cole kapcsán. Míg a tudósok „szellemileg erősnek” titulálják, a 90-es évek orvosai paranoid skizofréniát diagnosztizálnak nála. [6] A film jellegzetes stratégiája, hogy a néző által a sötét jövőben már látott képek, jelenetek transzformációi térnek vissza a katasztrófa előtti világban. A tudósok és a pszichiáterek alakjai mellett ilyen a főhős bezártságának ténye, a fertőtlenítés, illetve zuhanyoztatás azonos nézőpontból történő fényképezése és a két kísérő személye, illetve az állatok, a medve és az oroszlán feltűnése. Olyan képsorokkal is találkozhatunk, melyeket először láttunk a 90-es években és csak utána a poszt-apokaliptikus jövőben. Ilyen a tomográfiás vizsgálatban használt gép és az időgép külső megjelenésének hasonlósága [7] [1. kép], a szűk, ám magas terem, ahonnan Cole 1990-ben eltűnik és ahova a jövőben megérkezik, a „Blueberry Hill” című szám a rádióban, illetve a tudósok a cappella előadásában. Az ismétlés és az ismerős képek poétikája központi jelentőségű a filmben, mivel a társadalmi tér tapasztalatát és a rendszerkritikai jelentéseket összeköti egy pszichológiai aspektussal. Azt a kérdést kell feltennünk, hogy milyen szempontból nyernek funkciót ezek a párhuzamok és visszatérések a filmben?



1. kép – A tomográfiás gép (felül) és az időgép (alul) vizuális hasonlósága –
12 majom

Egyrészt egy általánosabb értelemben vett társadalmi-felügyeleti „rendszer” működésére igyekszik rámutatni a film, amelynek koncepciójára Foucault világított rá *Felügyelet és büntetés* című könyvében: „Az új fizika és kozmológia megalapozásában szerepet játszó távcsövek, lencsék és sugárnyalábok magas technológiája mellett ott voltak a sokrétű és egymást átszövő megfigyelés kis technikái is, olyan szemek, amelyek látnak, miközben láthatatlanok maradnak.” (Foucault 1990: 234) A megfigyelésnek ez az ideális infrastruktúrája tükröződik a filmben a pszichiátria ágyainak kör alakú elrendezésében is, ahol középről „egyetlen tekintettel” mindent átláthat a hatalom. [8] [2. kép]



2. kép – Panoptikumszerűen berendezett szoba az elmegyógyintézetben, középen a felügyelő asztalával – 12 majom (12 Monkeys. Terry Gilliam, 1995)

De a film nem csupán egy szürrealisztikusan eltúlzott megfigyelői társadalom kérdését tematizálja, hanem a Foucault által leírt jelenségeket egy másik rendszer, az emberi személyesség rendszere kapcsán is felveti. Ilyen értelemben a jövő és a jelen világai közötti párhuzamokra épülő eseménysorok megfeleltethetőek bizonyos pszichológiai mechanizmusoknak, melyek kapcsolatban állnak a főhős személyével, illetve egy nem megjelenő „rejtélyes szubjektum” (a mozi mediális szubjektuma) belső működésének reprezentációival, ahol James Cole karakterét tarthatjuk e szubjektum diegetikus leképeződésének (akár egy álombeli ént). Így a megjelenített világok nem tekinthetőek „külső valóságnak” az értelmezésnek egy magasabb, de a diegézis történéseire még mindig befolyást gyakorló szintjén. Azért szükségeszerű ennek a magasabb szintnek a bevezetése, hogy értelmezni tudjuk a történet elsődleges szintjének látszólagos inkohereenciáit és paradoxonjait, melyek szoros összeolvadtságban léteznek egy szimbolikus dimenzióval. Olyan kérdésekre kaphatunk így releváns választ, mint például a honnan ismerős Dr. Railynek James Cole („Láthattam már valahol?” „Az a furcsa érzésem van, hogy találkoztunk valahol.”). Logikus, hogy Cole-nak gyerekkori élménye kapcsán volt ismerős a doktornő, de lehetetlenségnek tűnik – ha igaznak fogadjuk el a nő szavait – annak magyarázata, amikor azt mondja a parókát és műbajuszt viselő férfinak: „Így emlékszem rád. Éreztem, hogy ismertelek valahonnan.” Erre a talányra a film cselekménye önmagában nem ad választ. A következőkben a rendező többi filmjének segítségével próbálom igazolni, hogy a *12 majom* látszólagos

következetlenségei egy metareferenciális szinten vizsgálva egészen újszerű értelmet nyerhetnek, hogy a megjelenő világok színre vitt fantáziák, „pszichológiai” valóságok.

4. Megrendezett világok

Gilliam kedvelt képi technikája a színpad a filmben, ahol az előbbi hangsúlyozottan egy „nem valódi” tér, kiemelten reprezentáció-jellegű élményt nyújt kétdimenziós díszleteivel, kosztümökbe és maskarákba bújtatott színészeivel, egyszóval a filmnéző számára egyből szembetűnő a főtörténet diegetikus terétől világosan elválasztott kialakítása, antirealista dekorációja. Ilyen színpadokkal találkozhatunk az *Időbanditák* (Time Bandits, 1981), a *Münchausen báró kalandjai* (The Adventures of Baron Munchausen, 1988) és a *Doctor Parnassus és a képzelet birodalma* (The Imaginarium of Doctor Parnassus, 2009) című filmjeiben. Az érdekesség nem is magában a színpadi világ megjelenítésében rejlik, hanem abban a tényben, hogy ezek a terek egy átjáró metaforái vagy egyenesen realizációi a képzelet, a történet, a mese világába – egy olyan helyre, amit megkülönböztethetünk a befogadóban már kognitív módon felépült filmvalóságoktól.

Doctor Parnassus színpadáról a varázstükrön át bejárat nyílik egy olyan világba, amit a Doktor hívott ugyan életre, az ő pszichéjéhez köthető elsődlegesen, de az egyes belépő kuncsaftok töltik meg mentális tartalmakkal, s alakítják azt (tudattalan) vágyaikkal, reményeikkel és félelmeikkel. Mindennek tétje van, ugyanis a kilépő személyekre olyan mély benyomást tehetnek az odabent szerzett (valódinak tűnő) élmények, hogy azok egész személyiségükre és további életvitelükre is kihatással vannak.

Münchausen báró a régi barátaira emlékeztető színészekkel ^[9] kezdi eljátszatni egykori kalandjait, s amikor a mesemondás tere a néző számára valódi térré válik, a színház helyett visszakapja a film illúziójának valóságát. Amikor a film végén meglepetésszerűen kilépünk ebből a (mese)világból, visszatérve a színpadra, a szereplők és a nézők is annak lehetnek tanúi, hogy a török ellen megvívott elképzelt (de a néző számára reális narrációban ^[10] bemutatott) csata valós eredménnyel bír: az ostromló oszmánok eltűnnek a város falai elől.

Az *Időbanditák*ban a színpad csak egy metafora, tulajdonképpen a gyerekszoba terével hozható kapcsolatba a „képzelet birodalmába” történő átlépés során. Kevin, a főszereplő fiú metaleptikus ^[11] módon saját olvasmány- és moziélményeit eleveníti meg, amikor egy csapat „időutazóval” a „végső létező” (egyfajta istenség) előtt menekülve egy üres térbe tolja a szobájában azt a szimbolikus negyedik falat, melyen saját rajzai (saját képzeletének termékei) találhatóak, s ami egy határt jelképez fizikai és mentális valóságok között [3. kép]. Láthatjuk, milyen szerves módon köti össze Gilliam az időutazás és a fantázia motívumait e korai filmjében. A kisfiú és társai először valós (ámbar nem minden mitikus felhangtól mentesen megjelenített) történelmi személyekkel és eseményekkel találkozhatnak (Napóleon, Robin Hood, Agamemnon, a Titanic), majd egy gonosz hatalom a „legendák korába” juttatja őket. A Napóleon szórakoztatására tartott előadás színpadán az időutazó törpék által előadott attrakció és tánc valódiverekedésbe torkollik, melyet persze a

nagy hadvezér nem vesz észre és a filmnéző számára sem egyértelmű a színpadi szituáció miatt. Később, amikor a törpék Agamemnon palotájában adnak egy táncos-jelmezes műsort, senki sem számít rá, hogy az előadás valójában egy álcázott rablási és szöktetési kísérlet, melynek csattanójaként meglépnek az ókori kincsekkel és Kevinnel egy másik idősíkba. A Titanic elsüllyedése után a történelmi referenciának már a látszata sincsen meg, hőseink egy emberevő ogréval, egy óriással majd magával a Gonosszal találkoznak a „legmélyebb sötétség várában”. Hogy nem pusztán időutazásról van szó, azt az is bizonyítja, hogy minden korban feltűnik ugyanaz a pár (persze a kor miliójéhez illően), akik egyfajta komikus áldozatszerepet töltenek be a történetben, az időutazók tevékenkedéseinek legtöbbször ők isszák meg a levét. (Itt valószínűleg Kevin nemtörődöm szüleinek alakmásától van szó, akiket a kisfiú tudattalanja újból és újból megbüntet. Ebből adódik, hogy a párocska a középkorban kapzsi, a Titanicon pedig képmutató és csaló.)



3. kép – Kevin szobájának a fiú rajzaival díszített fala, melynek helyén a fantázia birodalmába röpdítő átjáró is megnyílik – *Időbanditák* (Time Bandits. Terry Gilliam, 1981)

A 12 majomhoz hasonlóan e belső utazás során olyan képek, tárgyak és személyek tűnnek fel a különböző korokban, melyekről a kisfiú olvasott (Napóleon, Agamemnon) vagy hallott valahonnan. A Gonosz börtönének szüzseje, akárcsak a *Brazil* (1985) világának belső terei néhány jelenetben nagyfokú egyezést mutat a 12 majom jövőjének klausztrófó és mechanisztikus retro-sci-fi dizájnjaival, a végső csata hatalmas Lego kockákból felépített helyszíne [4. kép] és ikonikus szereplői (űrhajósok, cowboyok, lovagok, tankok) pedig egyértelműen Kevin gyerekszobájának játékaire utalnak. Így az sem véletlen, hogy a kastély labirintusánál a Gonosz és emberei Kevin szüleinek alakját öltik magukra. Ezek alapján az (idő)utazás egyes jeleneteinek ismerős alakzatait úgy értelmezhetjük, mint a kisfiú álmában megjelenő nappali emlékművek beépülését a fantáziába, másokat pedig olyan eltolt álomtartalmaknak, melyeknek eredetije valamiért fontos volt Kevin életében, vagy erős érzelmi hatást keltettek pszichikumában. A játékok az előbbi kategóriába sorolhatók, míg a szüleihez fűződő viszonya és a Gonosz megjelenése az utóbbihoz. Kijelenthetjük, hogy a történet sokkal inkább szól a fiú belső (tudattalan) folyamatainak bemutatásáról, a szüleihez való viszonyáról, mint tényleges időutazásról. A legérdekesebb mozzanat, hogy hasonlóan a többi Gilliam-filmhez, az utazás végével – jelen esetben a fiú ébredésével – az ébrenlét valóságába is beszüremkedik a fantasztikus világ. Mondhatni ott folytatódik, ahol azelőtt az álomban / a színpadon / az illúzióban abbamaradt. Kiderül, hogy a

fotók, melyeket a fiú a fantáziavilágban készített: valódiak, sőt a felrobbantott Gonosz egy darabkájának megérintése miatt a film végén a szülei is felrobbannak, amin Kevin ugyan meglepődik, de amiképpen a narráció is semleges marad az eseménnyel kapcsolatban, ő sem veszi túlságosan a szívére a dolgot.



4. kép – A gyerekszoba építőkockái köszönnek vissza a Gonosszal való összecsapás mágikus helyszínén. –
Időbanditák (Time Bandits. Terry Gilliam, 1981)

A fantasztikus irodalomból átvett konvencionális eljárás, hogy a természetfeletti elem státuszát nem magyarázza meg a narráció, bizonytalanságban hagyja a befogadót a tárgy valóságát tekintetében. Ezzel a technikával él Gilliam is, amikor a „belső utazás” nem ér véget az álommal, s az addig elszeparált világok elemei összekeverednek. A filmek egyrészt arra mutatnak rá, hogy akár az egyéni, akár a társadalmi valóság legalább annyira illuzórikus és konstruált, mint a (vágy)fantázia vagy az álom, például ezért láthatunk bizonyos karaktereket több szerepben is. Így jelenik meg Agamemnon király később tűzoltóként, de a *Münchausen báró* fiatal színésznője is Vénuszként. A leképezési viszony megfordulása arra az Oscar Wilde-i gondolatra mutat rá, hogy gyakran nem a fantázia másolja a realitást, hanem a realitás utánozza a fantáziát. Hasonló technikával találkozunk a *12 majom*ban is, ahol a jövő hidrogén szőke börtönőrével az elmeógyógyintézet biztonsági őreként találkozik a főhős: itt a szerepcsere a befogadói percepcióval is játszik, ugyanis míg az egyik pillanatban egy idegen arcot látunk, a következőben már a valahonnan ismerős arc tűnik fel. [5. kép] Cole elméje hasonlóan cseréli ki Goines és a virológus asszisztensének arcát, amikor álmában látja a menekülő férfit, illetve amikor az eseményt a befogadónak mutatja meg a film. [6. kép]



5. kép – Az elmeógyógyintézet biztonsági őrét a benyugtatózott Cole a jövő börtönőreként látja – *12 majom*



6. kép – Cole visszatérő álmában Jeffrey Goines (bal kép) alakjával helyettesítődik Dr. Peters (jobb kép), a vírus valódi terjesztője – 12 majom (Terry Gilliam, 1995)

A *Brazil*-ban (legalábbis úgy tűnik) egy ideig jól elkülöníthető az ébrenlét és az álmodozás tere, azonban a szerelmi (csúcs)jelenetben a főhős fantáziájának tárgya (egy angyalszerű nő), már nem úgy jelenik meg, mint valóságos alteregója azelőtt: többé nem egy maszkulin kamionsofőr, hanem maga lesz a fantáziában látott illúzió megtestesülése.

A színpad által reprezentált fantáziavilágok mellett, mint már utaltunk rá, számos egyéb eszköz is jellemző a Gilliam-filmek poétikájára, hogy az elbeszélés rámutasson az illúzió helyeire. Ilyen a néha intertextuális felhangokkal tarkított képek, festmények szerepeltetése. Ha a képek intertextuális funkcióval rendelkeznek, egy tágabb önreflexiók mechanikát (festészet a filmben) is sejtetnek. Itt felidézhetjük Vénusz figuráját a *Münchhausen Báróból*, vagy a víz színén fekvő „Ophéliát” a *Grimmből* (2005). A másik fajta „kép” (általában egy tájkép) a reprezentáltság ellenében, az illúzió fenntartásáért, a „valóság” elfedéseként működik, amíg a filmkép dinamikus plánozással (távolodás) vagy eseményyszerűségével le nem leplezi azt. Erre a gondolatra reflektál az *Időbanditák* egy híres jelenete is, ahol az időutazók elkeseredetten keresve a világ legmesésebb tárgyát, ^[12] a kőszivattyú közepén egy láthatatlan falba ütköznek. [7. kép] Csakhogy amint kiderül, ez nem egy valóban láthatatlan fal. ^[13] Sokkal inkább egy trompe-l’oeil-szerű kép, amely megtévesztő módon úgy tesz, mintha egy valóban jelen levő teret (tárgyat, helyszínt, szereplőt) ábrázolna. Ez magának a mozivászonnak az ontológiai tere, mely fikatív mélységdimenziójával biztosítja a bemutatott világ realiztikusságát. A szivattyú homogén terét megtörve, a fal megnyitásával feltárult átjáró egy „mögöttes” valóságba, egy negatív illúzióba, a Gonosz székhelyének középpontjába vezet. Ahogy a Randall nevű törpe fogalmaz: „Megtaláltuk a létező legnagyobb lyukat az univerzumban.” [8. kép]



7. kép – A néző számára átlátszó, a szereplők számára trompe-l'oeil-szerű falat betöri az egyik törpe – *Időbanditák* (*Time Bandits*. Terry Gilliam, 1981)



8. kép – A fal mögötti rejtett valóság a Gonosz székhelyét rejti – *Időbanditák* (*Time Bandits*. Terry Gilliam, 1981)

A 12 majom egyik zavarba ejtő jelenetére találhatunk magyarázatot, ha felfigyelünk egy párbeszédre, melyet a film a *Brazillal* folytat. A kérdéses jelenet előtt Cole már maga is *szeretné* elhinni, hogy pusztán megbomlott elméjének a szüleménye a sötét 21. század és az időutazás. Először egy nyugalmas, idealizált, napsütéses tájat látunk, ahol lassan feltűnik a messzeségbe tekintő Cole profilja, akinek békés merengését a tudósok szürreális képkompozícióban bemutatott kórusa szakítja félbe. Ekkor realizálja a néző, hogy a háttér csupán egy festmény [9. kép], s erre hamarosan a dezorientált Cole is ráébred. Az idők közti ugrálással mintha nem csak Cole elméje, de a képi valóságok is megzavarodtak volna. A *Brazil* végjátékában elfogják a főhóst, Samet, hogy egy gumiszobára emlékeztető cellába zárják, majd egy tágas terem közepére ültetik, hogy vélhetőleg kísérleteket végezzenek az agyával. De a beavatkozás előtti pillanatban rejtélyes barátja és terrorszervezete *deus ex machina* módjára kiszabadítja a foglyot, és egy sor rémálomba illő esemény után sikerül szerelmével megszöknie a városból, s eljutni egy idilli vidéki kis kunyhóba. Ekkor a filmkép elkezd távolodni a földtől, s a nagytotálig kitágulva láthatjuk a tájat, ami egyszer csak alig észrevehetően festménnyé merevedik. De a történet világából való diegetikus kilépés e megszokott aktusa ezen a ponton váratlan fordulatot vesz. A tájkép nagytotálja elé zavaró módon két premier plánban fotózott alak lép: Sam fogvatartói. [14] A következő képkivágásnál már nem látszik a zöld háttér, csupán a két alak, amint a leszíjazott Samet fürkészik, akinek a szemei ugyan

nyitva vannak, de tekintete üveges. Valószínűleg végrehajtották rajta a tervezett műtétet, így a belső mentális valóságában éli tovább azt a fantáziát, melyet a kinti életben sohasem érhetett el [10. kép]. Ezt figyelembe véve mondhatjuk, hogy mindkét film a különböző értelemben vett valóságok határainak érzékelését tematizálja, s a *12 majom* időutazása csupán olyan referenciális díszlet, amely erősen megrongálódik az ehhez hasonló jelenetekben.



9. kép – A szürrealisztikus beállításban az először valóságosnak láttatott festett háttér előtt feltűnik a jövő tudósainak alakja – *12 majom* (12 Monkeys. Terry Gilliam, 1995)



10. kép – A Brazil utolsó jelenete, ahol a néző számára lelepleződik a boldog befejezés illúziója – *Brazil* (Terry Gilliam, 1985)

A rendező alkotásai tobzódnak az egyéb illúziókeltő helyektől és állapotoktól, mint például a *12 majom* és a *Halászkirály legendájának* (The Fisher King, 1991) elmegyógyintézetei, ez utóbbi film főhősenek betegsége vagy a *Félelem és Reszketés Las Vegasban* (Fear and Loathing in Las Vegas, 1998) című film kábítószeres karaktereinek víziói. Maga Las Vegas városa éles és bódító fényeivel, valamint a benne található cirkusszal többszörösen is megtévesztő a nem éppen tiszta tudatállapotban odalátogató hőseink számára. A *Grimmben* különösen izgalmas a terem, ahol a pompa és gazdagság képzetét keltve tükrök segítségével van megsokszorozva a tér, de ennek illuzórikusságát csak később leplezi le a narráció.

Levonható a következtetés, hogy amennyiben a huszadik századot úgy értelmezzük, mint Cole belső útját saját múltjába, úgy a jövő világa is komplexebb jelentést nyer, ha az ott megjelenő Törvényt, a mindenkit bűnözőként kezelő és ketrecben tartó (foucault-i) Autoritás mindenhatóságát és az állandó megfigyelést úgy interpretáljuk, mint az emberi személyességben is működő Felettes-én mechanizmusait. Kölcsönös megfeleléseik okán a két dimenzió közötti korrelatív viszonyról beszélhetünk, azaz olyan értelmezői pozícióról, „amely nem indokolható a történet szintjén. Ez azt jelenti, hogy a narratív szituáció megváltozásának indokltsága nem a történeteszerű elemek »összeillesztésének« a viszonylatában gyökerezik, hanem a történet(ek) értelmezésének a szintjén.” (Füzi – Török 2006)

5. Amit már amúgy is tudunk

Az örület ábrázolásából indultunk ki. Nem a kizárás poétikája felől láttatott örületről mint devianciáról beszéltünk, hanem egy hosszú kultúrtörténeti korszak után a modern nyelvészet és pszichológia által újraértelmezett és egyéb területekbeintegrált diskurzusról, melynek mechanizmusai örületben és normalitásban is egyaránt működnek, mi több látszataik háttérben egy komplett szemiotikai rendszerként működnek. Nem szeretném pszichoanalitikus axiómákra visszavezetni a film működésmódját, és egyetértek Umberto Ecoval, aki a „poétikai lacanizmus” és minden erős elmélet felől való olvasás veszélyeirefigyelmeztet, amikor úgy fogalmaz, hogy „bármely megfelelő komolysággal végigvezetett kutatásnak [...] minden esetben azonos eredményre kell kilyukadnia; s minden beszédet a Másik mechanizmusaira kell visszavezetnie, mert végső fokon a Másik beszél. Ámde a mechanizmusok már eleve ismertek, ezért a kutatás feladata nem egyéb, mint a *par excellence* Hipotézis igazolása. Konklúzió: a kutatás csupán oly mértékben tűnhet valódinak és eredményesnek, amennyiben felfedezi azt, *amit már amúgy is tudunk*.” (Eco 1971: 254) De mi történik, ha ezt a kritikát nem kutatói módszerként, hanem az intelligens műalkotás poétikájaként értelmezzük, akárcsak Peter Brooks tette? ^[15] Mi történik, ha Cole történetét a történetek történeteként értelmezzük, ahol ő maga referenciális nyomozóként és metaforikus olvasóként is funkcionál? Vagyis nemcsak a vírus útját igyekszik visszakövetni, hanem saját meséjének is olvasója. Így a film klasszikus (analitikus) szituációkra kínál újszerű rálátást, s a brooksi értelemben felfogott történetstruktúra (és történetmondás) allegóriájaként arra törekszik, hogy jelenné változtasson valamit, ami a múlthoz tartozik, egy lehetséges múlt mentális fel- és átdolgozásával, hogy aztán a szubjektum (Cole és a befogadó) egy megváltozott valóságba térjen vissza. A tanulság minden esetben az lesz, hogy a fikciók alkalmasak és képesek is megváltoztatni a valóságot. ^[16]

A pszichoanalitikus paradigma újból összekapcsolta az örületet az álmokkal, látomásokkal és fantáziákkal, csak éppen a középkori felfogástól eltérően immanenciájukban vizsgálta e jelenségeket. Nagyobb léptékben szemlélve a filmet nem tűnik indokolatlanul merészségnek a megállapítás, hogy a történet alapstruktúrája a pszichoanalitikus terápia modelljével rokon. A narratív szerkezet a funkciók szintjére csupaszítva a következő: Cole feladata, hogy visszatérjen a

múltba, és információt gyűjtsön egy bizonyos vírus tiszta formájáról, amely a „föld alá” kényszerítette őt és az egész emberiséget, ám azóta számtalan mutációjának következtében lehetetlenné vált az elpusztítása. Azt az eseményt kell megtalálnia, amely az egész láncreakciót elindította, és amely végül saját visszatérő álmának bizonyul. Az álom homlokzata egy traumatikus gyermeki emlékből építkezik, amely az egész film központi magja: ezzel a képsorral indul és ezzel fejeződik be a film Cole-hoz köthető része, ez itt a brooksi mester-metafora nyilvánvalóvá tett két tagja. A küldetés egy olyan esemény leleplezése, melyet Cole már eleve ismer, csak éppen nem tudja, hogy ez áll keresése középpontjában.

Az előző fejezetben amellet érveltünk, hogy a hős útja belső utazásként értelmezhető, ahol olyan tudattartalmakkal kerülünk szembe, melyek részben egy külsőnek vélt valóság torzított elemei, részben a vágyökonómia termékei. Ezt alátámasztja a történetvilág szerkezete is, ahol többször kihangsúlyozzák: 1990 és 1996 nem a jelen, hanem a múlt, még az ott élő emberek számára is. Cole cselekvéseinek nem a múltban, hanem csakis a jelenben lehet hatásuk, amint ez elhangzik a filmben. A múlt emberein már nem segíthet, csakis a jövőt (saját jelenét) teheti „jobbá” nyomozásával. Ezeket a kijelentéseket nem filozófiai értelemben kell mérlegelnünk és olyan következtetést levonnunk, hogy a film világképe egy „abszolút külső időt” vagy determinizmust feltételez. Mivel a film poétikájában éppen az „abszolút” (m)értékek kritikája lesz hangsúlyos, sokkal kézenfekvőbb azt a pszichológiai jelentést vizsgálni, hogy miképpen szerveződik és viszonyul a Cole által újra felépített (felidézett) múlt álmának (ös)jelentéhez vagy szürreális jelenéhez. Topológiaiilag egy egészen más birodalom a jövő: sötét, földalatti börtönvárosával, és a holt felszínnel, ahol Cole csak a múlt relikviáit tudja tanulmányozni, hiszen ebben a világban a szubjektumnak nincsen valódi mozgástere: állandó fenyegetettségben és visszahúzódottságban él. Ha Cole fantáziatere a (lacani értelemben vett) Imaginárius minőségével kapcsolható össze, a jövő Szimbolikus strukturálódásában ragadható meg, ahol az önállóságától megfosztott *self* a Nagy Másiknak (a rendszer sosem mutatkozó működtetőjének) való radikális kiszolgáltatottság állapotában jelenik meg.^[17] A *self* elnyomásának, a helyette való beszédnek és a nyelv kisajátításának remek példája, hogy a veszélyes feladatokra kiválasztott rabokat „önkénteseknek” hívják („Nagy hiba lenne, ha nem jelentkezne önként. Nagyon komoly hiba lenne.”), amit pedig várnak tőlük az fegyelem, parancsteljesítés, engedelmesség, stb. („Itt nem a vírusról van szó, igaz? Csak parancsot követsz, csinálod, amit mondanak.” – hangzik el a mondat Cole-tól.)

6. Tekintetek és hangok

A *12 majom* leginkább zavarba ejtő jelenetei ahhoz a szó szerint lokalizálhatatlan entitáshoz köthetőek, amely egyszer testetlen hangként, máskor egy hajléktalan férfi alakjában jelenik meg. Magyarázhatjuk ezt is Cole mentális zavarodottságával, de így figyelmen kívül hagynánk a fontos kérdéseket: Cole oldalán áll a hang? A segítségére van, vagy akadályozza? Igazat mond a fogakba beépített nyomkövetővel kapcsolatban? Szavaiból sosem dönthető el, pontosan mit is akar, vagy milyen szerepe van a történetben. A teljes bizonytalanság állapota kapcsolódik minden

megnyilatkozásához. Amikor Cole a cellájában megkérdezi tőle, hogy hol van, így válaszol: „Egy másik cellában. Lehet.” Majd Cole értetlenkedő megjegyzésére így folytatja: „A »lehet« azt jelenti, hogy lehet, hogy a szomszédos cellában vagyok. Egy másik önkéntes, mint te. Vagy lehet, hogy a központi irodában vagyok, és kémkedek utánad a tudós hülyék számára. Vagy az is lehet, hogy nem is vagyok itt. Lehet, hogy csak a fejedben létezem. Semmi sem bizonyítható.” Nem véletlen, hogy hajlamosak vagyunk úgy tekinteni rá, mint Cole nem létező örületének megnyilvánulására, a hangként, amely megmondja, hogy mit tegyen és mit ne. Egyszerűen nem illeszkedik a dolgoknak a főhős perspektívájából láttatott (tudományos-fantasztikus) rendjébe, de a pszichiáter nő érzékelésének a logikájába sem. Emlékezzünk a jelenetre, ahol a nő másodszor találkozik a csavargóval és annak mondandója („Titkos kísérleteket végeznek. [...] Figyelik magát.”) formailag ugyan még mindig kísértetiesen emlékeztet korábbi megnyilatkozásaira, de amint kiderül, ez az alak csak egyszerű hajléktalan, akinek fogalma sincsen időutazásról és egyéb dimenziókról. A közös „forma” (a hangszín) az egyetlen inherens, de lényeges tulajdonság, ami világossá teszi, hogy a megszólaló minden esetben ugyanaz. A jelenség leghatásosabban az anamorfizmus logikájával ragadható meg.

Az anamorfizmus legközvetlenebb geometriai szimbolizációja a két egymást metsző kör esete, amit úgy interpretálhatunk, mint két különbözőségükben is hasonló dolgot, melyek az átfedés zónája által jelölt közös szubsztancián osztoznak, és a perspektívaváltás logikájával magyarázhatóak. [18] Ha a nyelvi kódot tekintjük, ehhez hasonló az enthümea alakzata is, mely egy olyan szillogizmus, amelyben közös (implicit) előfeltevés szükségeltetik az érvelés következtetéseiének érvényességéhez. A művészettörténetben az olyan felismerhetetlenné torzított képeket jelenti, melyek csak egy speciális nézőpontból vagy bizonyos tükörtárgyak segítségével válnak újból értelmezhetővé, megnevezhető, figurális képpé vagy objektummá. Az anamorfózis egyik leghíresebb képzőművészeti példája a reneszánsz festő, Hans Holbein *Követek* (1533) című képe, ahol a festmény előterében egy furcsa és zavaró folt látható. Ez egy megfelelően ferde szögből nézve egy emberi koponyát ábrázol. [11. kép] Ha a koponya képét frontálisan látjuk, torzítás nélkül, akkor ez szükségszerűen homályba taszít minden mást a vásznon, beleértve a kép témáját, magukat a követeket is. De az anyagi struktúra, a vászon médiuma és az azon elhelyezett festék a felszíni látványok különbségének ellenére közös, így a műalkotás megközelíthetősége, nézhetősége és értelmezhetősége kizárólag a szemlélő mozgásának szabadságán múlik. A jelenség lehetővé teszi, sőt felszólítja a szemlélőt, hogy a torz és értelmezhetetlen folt figyelme középpontjába kerüljön. A film képeinek szintjén is megfigyelhetők az effajta torzításnak különböző vizuális változatai, mint például a nagyítóüveg mögül figyelő arc vagy az „időutazás” alatt mutatott szekvencia látszólag értelmezhetetlen geometrikus képei. [12. kép]



11. kép – Hans Holbein Követek (1533) című képén az előtér torzított foltja egy koponya képét rejti



12. kép – Az időutazás eseményét a 12 majom absztrakt geometrikus formák mozgásával mutatja be – 12 majom (12 Monkeys. Terry Gilliam, 1995)

A jelenséget minden kettős olvasat mögött meghúzódó implicit struktúrának tekinthetjük, amennyiben arra kényszerít minket, hogy nyomként (*clue*) értelmezzük a „zavaró foltokat”. Vagyis az anamorfikus logika nem a szintaktikai viszonyok szintjén érdekes, hanem az általa létrehozott objektivizált tekintet (a tárgy tekintete vagy a tárgy által strukturált tekintetek rendszere) kapcsán játszott szerepe miatt. Lacannál a tekintet nem egyenlő a nézéssel vagy a néző szubjektum (a szemlélő) tekintetével, ez sokkal inkább egy olyan pozíciót jelöl ki, ahonnan ez a tekintet visszaverődik, reflektálódik. A szubjektum *tudja*, hogy megfigyeli, de nem uralja a tekintet visszaverődésének ezt a baljós helyét. Lacan a *XI. szemináriumában* a tekintet fogalmát a vágy tárgyi okával, az *objet petit a(utre)*-ral hozza összefüggésbe. ^[19] Úgy véli, hogy a vágy nem egy tárggyal való kapcsolat, hanem egy hiánnyal fennálló, abból származtatható reláció. Így ez a „kis másik” [*autre*] valójában egy projekció, a szubjektumnak (az Egónak) egy reflektív kép(zet)e a regresszív és illuzionista imaginárius renden belül. A tükörstádiumban (melyben a

pszichoszexuális fejlődésünk során az anyával kapcsolatban először hozunk létre meghatározó ősfantáziákat) a szubjektum illuzórikusan megpróbálja uralni a még artikulálódó vágyát, birtokba venni saját testét, amire a valóságban még nem képes. Dragon Zoltán az anamorfózis tekintetét olyan jelenségként határozza meg

aminek hatására a kép mintegy »kifordul önmagából«, vagyis a kép Szimbolikus strukturalódásában egy pont válik kísérteties tárggyá, testté, jelenéssé, amelyen keresztül a képen túli Valós vésődik be a látómezőbe. Másképpen fogalmazva, a kép, az észlelt »valóság« kellős közepébe egy traumatikus mag inkorporálódik, mely természeténél fogva nyelviileg megragadhatatlan, tehát ellenáll bármilyen szimbolizációs kísérletnek. [...] Az anamorfózis pillanata tehát egy olyan képi pontra hívja fel az értelmező figyelmét, mely valamiképpen nem odaillő, vagyis »kilóg« a reprezentációból.” (Dragon 2005)

Így a kérdéses torzulás mindig „egy hiányra, illetve egy hasadásra utal, minthogy az *objet petit a* jelenléte eleve, per definitionem egy hiány elfedése”. (uő) Értelmetlenné válik a kérdés, hogy mennyiben valóságos, illetve elképzelt a történet világában ez a zavaró folt, a kérdéses hanghoz tartozó entitás. Ahogy a hang maga fogalmaz: „Azt gondolod, hogy nem létezem, csakis a fejedben. Ezt a véleményt is megértem. De azért még beszélhetsz hozzám, nem?” Ha emlékezetünkbe idézzük az alábbi párbeszédet, talán világossá válik, hogy milyen szerepet is játszik ez a traumatikus hang Cole vágyainak artikulációjában:

Hang: Ha üvöltözöl, nem kapod meg, amit akarsz.

Cole: Mit akarok?

Hang: Nem tudod, mit akarsz? Dehogynem, Bob. Tudod, mit akarsz.

Cole: Te mondd ki! Mondd meg, mit akarok!”

A tekintet nem létezik a szemlélő (személy) nélkül, de helye mindig rajta kívül található. Egy olyan reflexióban megképződő űr körül szerveződik, amit legnyíltabban a film főcímének ikonikus, *mise en abyme*-szerűen kialakított majmainak képe szimbolizál. [13. kép]



13. kép – A 12 majom főcímének az állatok stilizált képéből kialakított örvénylő mintázat adja a háttérét – 12 majom

A figyelő tekintet nem köthető személyhez, időhöz vagy térhez, mivel nem az egyik vagy másik világból (Cole fantazmatikus teréből vagy az autoritás által uralt rend teréből) származik, hanem a kettő közötti hasadásból: ez a hiányzó jelenlét rendezi át a Szimbolikus kódot, ami a tekintet kettős logikáját követve (a közös mediális alapon, a hangszínen kívül) megnevezhetetlen és saját nevével azonosíthatatlan, csak a reflexiónak az aktusában identifikálható pozitív módon: csak azzal a névvel jellemezhető, ahogyan a főhőst szólítja („Bob”). Ugyanígy csak lenyomatában, okozataiban mutatkozik meg a mozgókép médiumának legfontosabb tárgya, a kamera jelenléte is. Erre egy különös snitt hívja fel figyelmünket. A kameraállást először a besurranó Cole szubjektív nézőpontjával azonosítjuk, sőt a főhős testi jelenlétével is számolunk, amikor „a kamera” Dr. Goines villájában a növények leveleit is megmozgatva kezd lassan, daruzva felemelkedni. A lényeg fölött könnyen elsiklunk, ha csak a történetre figyelünk, ugyanis a szubjektív beállítás végül egy objektív kameraállásnak bizonyul, s a vágás csak ezután következik a filmképen. Mindez arra hívja fel figyelmünket, hogy *jelen van* egy tekintet, melyhez nem tartozik személy, csupán egy „hiányzó tárgy”, és hogy az azonosulás mechanizmusai mindig illuzórikusak.

A tekintet önreflexív természetének kommentárjaként is olvasható a jelenet, amelyben Dr. Railly és Cole, hogy elrejtőzzenek üldözőik elől, egy kirakat felé fordulnak. Balszerencsájukra azonban egy kamerába néznek, amely a kirakatban elhelyezett televíziókra van kötve. Riadalmuk érthető, hiszen így könnyen lebukhatnak a hatóságok előtt, ha valaki kiszúrja őket. Ám a mozzanat értelmezésénél nem lehet elvonatkoztatni attól a metareferenciális olvasattól sem, hogy hőseink a tárgyak által visszatükrözött és óriásivá nagyított fenyegető tekintettől riadnak meg. A tárgyra vetett pillantásuk által született meg ez a viszonzott tekintet, melyet itt szó szerint egy képernyőn [screen] keresztül érzékelnek. A riadalmat érthetjük úgy, mint annak tudatosítását, hogy ez elől az állandó jelenlét elől nincsen menekvés, a többszörösen osztott képernyő rácsai fogva tartják a szubjektumot. [14. kép] A nagy felismerés, hogy a láthatatlan Nagy Másik jelenlétének való állandó alávetettség mélyen a szubjektum természetéből fakadó illúzió, az odakintről figyelő Másikat automatizált módon mi magunk működtetjük.



14. kép – A két főszereplő nem tud elrejtőzni az általuk működtetett Másik tekintete elől – 12 majom (12 Monkeys. Terry Gilliam, 1995)

A képernyőn látottakhoz hasonlóan a *12 majom* projektált és szimbolikus világai is reflexív módon változnak, a szubjektum érzelmi-értelmi dinamikájának (vagyis a szemlélő perspektívaváltásainak) függvényében. Mivel jelentéseik nem stabilak, folytonos létrejövésben (játékban) vannak, s úgy értelmezhetjük őket, mint olyan vágy-vezérelt torzított (anamorfikus) valóságokat, melyek Cole félelmeinek, benyomásainak és érzéseinek függvényében alakulnak át. ^[20] Az átszexualizált valóságra hívják fel a figyelmet a filmben bemutatott ölelkező (és csókolózó) párok képei: ilyen jelenetet láthatunk a pszichiátria televíziós reklámjában feltűnő nyaraló szerelmesekl;emnél, az ablakon kinéző Cole által megpillantott fiatal pár esetén és a fehér szobornál, melyen a kamera tekintete is elidőzik. De ide sorolhatjuk a *Szédülésből* (Vertigo. Alfred Hitchcock, 1958) idézett jeleneteket Scotty és Madeleine szereplésével vagy a beszédes nevű Globe Hotel klienseit is.

7. Álom, trauma, valóság

Ezekből az egymás mellett és egymáson elcsúszó jelölőkből születik meg a bizonytalanság múlt és jelen valódiságát illetően. A két világ részben kizárja, részben kiegészíti egymást – de nem különbségeik, hanem hasonlóságaik által lesznek egymás zavaró foltjai. A jövőt először egy kietlen, klausztrofób, kíméletlenül obszcén helyként látjuk, majd a jelenkornak (1990) is ehhez hasonló szeptével találkozunk a pszichiátria falain belül. Később, amikor a jelen elkezd tágulni, színesedni, vágyottá és reálissá válni, akkor a jövő kezd szürreálisnak és cirkuszinak látszani.

Változásaik aztán visszahatnak magára az alanyra és tulajdonképpen eldönthetetlenné válik ok és okozat viszonya. Azért kellett visszaküldeni Cole-t a múltba, hogy információt gyűjtsön egy vírusról, melyet talán annak következtében hoztak egyáltalán létre, hogy a férfi esete befolyásolt egy pszichiáternőt apokaliptikus vízióiról szóló könyvének megírásában? Ha Cole senkinek sem beszél a vírusról, talán mégsem következik be a világméretű katasztrófa?

Žižek írja, hogy habár Einstein „a speciális relativitáselméletben már bevezeti a görbült tér fogalmát, ezt a görbületet az anyag következményének tekintette: az anyag jelenléte görbíti meg a teret, vagyis csak egy üres tér lehet görbületmentes. Az általános elméletben az okság fordított: az anyag nemhogy a tér görbültét nem okozza, de annak csupán következménye, vagyis az anyag jelenléte jelzi, hogy a tér görbült. Mindennek mi köze a pszichoanalízishez? Sokkal több, mint ahogy előszörre látszik: pontosan úgy, mint Einsteinnél, Lacan számára a Valós – a Dolog – nem egy tétlen jelenlét [*inert presence*], ami elgörbíti a szimbolikus teret (lyukakat és ellentmondásokat hozva létre benne), hanem sokkal inkább ezeknek a lyukaknak és ellentmondásoknak a következménye.” (Žižek 2006: 72-73) Ezt az (ellen)logikát térképezi fel a jelenetsor, amikor Dr. Raily Cole elképzelését a vírusról abból eredezteti, hogy a pszichiátrián Goines beszélt neki az apjáról, és ezt beledolgozta a fantáziájába, vagyis az egésznek az ötlete a férfi fejében állt össze. Az viszont éppen ellentétesen érvel: azért tud a vírusról, mert már elterjedt, és ennek következtében kell jelen küldetését teljesítenie. ^[21] Visszatérő álma miatt keveredik abba a helyzetbe, amely végül halálát okozza: vagyis az álomszituáció paradox módon ok és okozat, ami a referencialitásnak még

a látszatát is felszívja. Ne felejtsük el, hogy a narráció sosem láttatja velünk valós eseményként a reptéri történéseket. Ennek legfeltűnőbb jele, hogy amikor az esemény ténylegesen bekövetkezik, a diegetikus idő lelassul, és most, amikor végre teljes tisztaságában tárul a néző elé a szekvencia, az továbbra is „álom” marad. De miért kell ennek a látszólag traumatikus eseménynek ilyen paradox pozíciót elfoglalnia mind ontológiailag (álom/valóság), mind logikailag (ok/okozat)? Hogy ezen a ponton a korábban látott valóság koordinátái szétesnek, rendezetlenné válnak, és nem tudnak megfelelően funkcionálni, azt a hang és a kép aszinkronitása is megerősíti. A fokozatosan elhalkuló fémdetektor csipogása és a vírussal menekülő tudós figyelmeztetése normál sebességgel hallatszik, míg a képek teátrális lassításban peregnek. Egy kétszeresen is színre vitt jelenettel van dolgunk (egy mentális reprezentáció mediális reprezentációjával), akárcsak az idilli tájkép előtt éneklő tudósok esetén, csak éppen a narrációnak ott explicitté tett mély iróniája itt elsikkad a patetikus felhangok fényében, ugyanis akkor Cole, most pedig a néző számára van „megrendezve” a jelenet.

Ilyen értelemben a narráció éppen visszahelyezi az eseményt a rendszer logikájába, hogy pusztá formaként, jelölőként uralja James Cole mediális (film) létezését egy olyan fordulatként, melyet olyan paradoxonok hívnak életre, melyek egyszerre mutatták a jelenetet a vágy okának és elérhetetlen tárgyának. Holbein képének frontális szemlélőjéhez hasonlóan a gyerek Cole nézőpontjából a reptéri események homályos, értelmezhetetlen foltként zavarják meg a valóságot, ám amikor a néző felveszi a felnőtt Cole perspektíváját, és a film történetének végéhez érve ugyanazt az eseményt látja, előtűnik az a bizonyos koponya. A főhős számára is világos lesz, hogy mindvégig saját halálának szemlélője volt, azonban amikor ez nyilvánvalóvá válik, már késő, hiszen a kép többi része lesz elmosódott, a halál képe marad az egyetlen értelmes valóság. Ekkor realizálódik, hogy a befejezésre irányuló vágy útja csak a halálba vezetheti, hiszen története csak a vége felől nyerheti el értelmét. [23]

Ha Cole személyes anamorfizmusát (ugyanazt a jelenetet éli meg két különböző perspektívából) egy szimbolizálhatatlan törésnek (a Valós hatásának), a trauma magjának fogjuk fel, akkor valamit kihagyunk a számításból. Hogyan értelmezhetjük Cole halálát? Tragédiaként vagy megváltásként? A gyorsan pergő események és a rengeteg képi inger közben a nézőnek talán nincs ideje odafigyelni, hogy tulajdonképpen a megsértett Autoritás („Azt mondta, hogy nem vagyunk valódiak”) adja a pisztolyt a férfi kezébe. Hogy a szituációt szigorú ellenőrzés alatt tartják, azt mi sem bizonyítja jobban, mint a mozgólépcsőn megjelenő, már korábban is látott időutazó alak – Cole egyik őre. A férfi kérdésére, hogy „Kit kell lelőnöm?”, José barátja nem válaszol, ugyanis a terv egyértelmű: Cole-nak kell meghalnia.

Halálát tekinthetjük a történetvilág egyszerű logikai szükségszerűségének, de akkor figyelmen kívül hagyjuk azt a jelentést, amit a *La Jetée* kristálytisztán elénk tár. [24] Ott az időutazót maga az Autoritás képviselője lövi le, amikor engedetlenségében megszökik előlük. Ezért lesz Cole halálának jelenete egy hasonlóan megrendezett trükk a néző számára, mint a festmény volt a férfi számára. A képsorok ne tévesszenek meg senkit: ez a hangsúlyosan szimbolizált mozzanat nem a trauma erőszakos újraélése, hanem éppen az attól való eltávolodás, annak szublimációja. A

színházi attrakció megfosztja a traumát valódi erejétől: amikor rögzülnek koordinátái, beleilleszkedik egy történetbe, és újra helyet kap egy logikai láncban, megszűnik traumaként funkcionálni. ^[25] A jelenet a perverz autoritás manipulációja, ami ezzel a szimbolikus kasztrálással „gyógyítja meg” a hőst, s teszi helyére az események rendjét. ^[26] Az autoritás a televízió-képernyőkön és a médián át szüntelenül sugározza üzeneteit, a jövő nagyító-üvegén át vizsgálhat és vágyainkat is uralni kívánja (lásd a *Brazil* hasonló jeleneteit is [15. kép]), megfosztva így a sodródó ént minden eredetiségétől, arra kényszerítve őt, hogy élete és halála mindig csak egy korábbi eseménysor kontrollált megismétlése legyen. A *12 majom* saját ősjelenetének megismétlésében bontja ki a cselekményt, amennyiben az ismétlés egyben mindig transzformáció is. „Az elbeszélés burkoltan mindig az ismétlés állapotára törekszik [...] a szűzsét és a fabulát ismétli, úgy ahogyan a nyomozó követi a bűnöző nyomait.” (Brooks 1998: 355) A traumatikus álom megismétlése Freud szerint az újra-eljátszás, újra-megjelenítés (re-prezentáció) aktusa miatt lényeges, ugyanis ebben a szubjektum, mint aktív újateremtője a szituációnak, egyfajta kontrollt próbál kialakítani fölötte. (Brooks 1998: 356) ^[27] Technikai aspektusból nézve a filmképet a valóság érzékelésének művészi megismétléseként is felfoghatjuk, ám a *12 majom* poétikájának fontos axiómája, hogy a szubjektum sosem juthat el egy külső, végleges és lezárható referenciához. Így a narráció olyan viszonyjelentéseket teremt, melyeknek kitűnő példája, hogy a filmben történő fontos események mindig korábbi filmek idézeteiként mutatkoznak meg.



15. kép – A rendszer általi megfigyeltség a *Brazilban*: a hatalom a gyanús személyek minden lépését ellenőrzi – *Brazil*
(Terry Gilliam, 1985)

Fontos, hogy a kontroll vágyának és az eredetiség (mediális) lehetetlenségének feszültségében kibomló történet középpontjában egy álom áll. Ehhez a zavaros és állandóan változó traumatikus eseménysorhoz nézőként csak töredékes hozzáférésünk van, a jelenet mindig egy szakadás pozíciójában mutatkozik meg. ^[28] Nem véletlen, hogy a *12 majom* legfontosabb anamorfikus struktúrája az álomjelenet és annak variációi kapcsán bontakozik ki. Ahogyan Cole mondja a moziban: „A film sosem változik. Nem tud változni. De valahányszor újra látod, másnak tűnik, mert te megváltoztál.” Cole az elejétől kezdve ismeri a jelenetet. Az álom, melyben először kisfiúként vesz részt, nem változik, csak ő kerül egy teljesen más pozícióba. Ez a metaforikus váz van leképezve a film szintaktikai tengelyére, a film hosszsmetszetére, ahol a két szubsztanciálisan hasonló világot mégis eltérő perspektívák uralják: s így jön létre egy következetesen végigvezetett

anamorfizmus.

A film legdirektebb és legszembetűnőbb szakadásai mégsem az álom-jelenetek, hanem az időutazás látványosan homályban hagyott aktusa. Azzal, hogy csupán közvetetten artikulálódik a folyamat, hivalkodóan magára irányítja a figyelmet. Nem a jövő és a jelen világa közötti folyamatos átmenetként mutatkozik, hanem valami eredendően reprezentálhatatlan dologként, hangsúlyosan nem testi vagy referenciális eseményként. Annyit tapasztalunk, hogy Cole az egyik térből eltűnik, a másikban pedig megjelenik. Itt érdemes odafigyelni a módra, ahogyan ezeket a feltűnéseket szervezi a narráció. A befogadó hajlamos automatikusan kitölteni a történet „üres helyeit”, és magában rekonstruálja a történetet, beágyazott szereplői elbeszélések és egyéb jelek alapján. Ezek szerint Cole-lal legtöbbször csak jóval az időutazásból való megérkezése után találkozunk. Azonban a filmképen való megjelenése az összes esetben (szándékosan vagy véletlenül) Dr. Railly karakterével összefüggésben történik, néha a legváratlanabb időben és helyeken. Az időutazás mechanikája megjeleníthetetlen és elmagyarázhatatlan marad. Nem véletlen, hogy amikor a néző látja az eseményt, akkor sem magának az időutazásnak az aktusát látjuk, hanem egy ügyesen fényképezett geometrikus vonalak uralta kivehetetlen, nyelviileg leírhatatlan, „szimbolizálhatatlan”, Cole érzelmi kivételéseivel csak nehezen azonosítható jelenetet, ami inkább egy csak metaforikusan megmutatható lényeg elfedéseként, annak helyettesítő jeleként határozható meg. [12. kép] Hogyan értelmezhetjük ezt a hiányzó lényegét, ezt a soha meg nem mutatkozó kulcsjelenetet, amely eldönthetné a valóságok egymáshoz való viszonya kapcsán felmerülő bizonytalanságot?

Nem véletlen, hogy egyszer Cole álma is szerkezetileg ebben a hiányzó lényegben kap helyet. Vagyis ez a „dolog” magának az idő és a tér szakadásának az aktusában létrejövő negatív jelentésként zavarja meg a (már említett, nem megjelenő mediális) szubjektumot, s torzítja el a világról és a valóságról alkotott felfogását. Cole kijelenti: „Nem hiszem, hogy az emberi elme képes lenne két különböző [...] dimenzióban létezni.” De nem azért, mert ez a két dimenzió annyira különböző, hogy az egyiknek a valósága értelmezhetetlen lesz a másikban, hanem mert ezt a két dimenziót egy minden idő- és térbeli struktúrát összeroppantó, minden szimbolizációs stratégiát lehetetlenné tevő fekete lyuk köti össze.

Feltevődik a kérdés, hogy miért mindig ebben az űrben jelenik meg a vágy titokzatos és elérhetetlen tárgya, mintegy csaliként a főhős számára? [29] Vajon azért lesz elérhetetlen ez a tárgy, mert itt található, vagy azért lesz traumatikus a szituáció, mert a tárgy elérhetetlen? A tanulság mindenesetre világos: az ősjelenet egyszerre a fantázia magja (Cole az itt látott világot alkotja újra) és a Valós által kiváltott trauma (a trauma által életre hívott Valós) helye, a rendszer erőszakos torzulásának, az identifikáció lehetetlenségének pontja. Egyszerre a vágy-tárggyal való (újra)egyesülés és a beteljesületlenség térideje. Žižek az objektív valóság elérhetetlenségét próbálja megmagyarázni, amikor felteszi a kérdést:

„Mi az, ami minket, embereket, a tudomány által is célba vett »valódi Valóstól« elválaszt, mi teszi hozzáférhetlenné számunkra? Nem az Imaginárius (illúziókkal és érzéki csalódásokkal teli)

pókhálója az, ami eltorzítja érzékelésünket, s nem is a „nyelv falának” nevezett szimbolikus hálózat, ami összeköt minket a valósággal, hanem egy másik Valós. Lacan számára ez az a Valós, ami az emberi szexualitás legmélyébe íródott: »nincsen szexuális kapcsolat«, az emberi szexualitás egy helyre nem hozható hiánnyal van megpecsételve, a szexuális különbség az olyan két szexuális pozíció közötti ellentét, ahol nincsen közös nevező, az élvezet pedig csak egy alapvető veszteség hátterének ellenében érhető el.” (Žižek 2006: 65)

A szexualitás és a hiány jelentéseinek egymás mellé helyezésére vizuálisan az „időgép” szerkezetének szexuális aktust imitáló mechanikája hívja fel a leginkább figyelmet, amint az egy láthatatlan köztes térbe küldi a bizonyos értelemben újjászülető főhőst. Cole az áttétel logikája alapján valójában nem a vírus, hanem a trauma őseredetijét, tiszta változatát, az emléket narratív formájában akarja megragadni, ami egy eredendő, helyrehozhatatlan veszteség tapasztalatával (egy férfi halálával, szimbolikus kasztrációjával) függ össze.

Átvitt értelemben Gilliam fantazmatikus világait végig egy vágy tartja dinamikus mozgásban. Ez a vágy a diegézis szintjén is manifesztálódhat: az *Időbanditák*ban a kisfiú vágya szülei megbüntetésére és valódi baráti kapcsolatok kialakítására, a *Brazil*ban a diktatórikus rendszertől való megszabadulás és az „igazi szerelem”, a *Münchhausen báró kalandja*iban a történetmesélésben való önmegvalósításra törekvés, *A halászkirály legendájában* a gyász patológikussá válásával az elvesztett tárgy visszaszerzése, a *Dr. Parnassus*ban valamiképpen az életerő forrásaként szolgáló képzelőerő működtetése és ennek interperszonális interakciói, a *12 majomban* pedig Cole vágya a szabadságra, a „felszínre” és a nővel való együttlétre. Egy helyen Dr. Raily és a férfi között a következő párbeszéd zajlik le:

„Mindez az agyad szüleménye!

– De jó lenne, ha ez igaz lenne!

– Igaz lehet, de csak ha te is akarod. Segíthetek neked. [...]

– Nem lenne isteni, ha bolond lennék? Akkor a világ biztonságos lenne. Nem kéne a föld alatt élnem.”

E történetekben a fantáziavilág általában oppozícióban áll egy reális térrel (álom – ébrenlét, színház – valóság, illúzió – tiszta érzékelés, örület – normalitás), ahol ezek a vágyak szó szerinti formájukban beteljesíthetetlenek lennének. Úgy néz ki, hogy egy mindenféle fizikai realitáson túl létező vágyenergia (a *lamella*, más néven egy önálló részlettárgy, mint amilyen az emberi hang is)¹ az, ami egyszerre elbizonytalanítja Cole-t, hogy a földalatti világ, ahol már közel harminc éve él, az talán nem szilárd valóság, és *emiat* a vágy miatt válik valóban bizonytalanná az adott világ.

Narratológiai szempontból közelítve a problémához: az válik kérdéssé, hogy vajon tudatfilmet látunk-e? A fokalizációnak mely módozatával él az elbeszélés, illetve él-e vele egyáltalán? Nehezen eldönthető, hogy a diegetikus világok logikailag (műfajilag) épülnek-e fel ilyen ambivalens módon, vagy egy implicit mélységi fokalizáció trükkjével élnek a filmek. A probléma, hogy a „filmbeli szubjektivitás [...] mindig csak egy külső keretbe ágyazottan jelenhet meg a filmben” (Füzi – Török

2006), vagyis a szubjektív (fokalizált) részeket is egy objektív mechanizmus közvetíti, mivel nincsen egyértelmű, antropomorfizált narrátori entitás a filmes elbeszélés komplexumában. [31] Irreleváns, hogy elfogadjuk-e magyarázatként a szubjektív nézőpont lehetőségét mint egy fikción belül működtetett technikát, a létrejövő jelentések (nyomok) mindenképpen funkcionálni kezdenek önreflexív aspektusban is, a narráció aktusának világképző erejére utalva. Így hát meg kell fontolnunk Edward Branigannek a szubjektív narráció kapcsán tett megállapítását, miszerint:

Az alapvető probléma [...] az, hogy bármiféle *belső*től kezdve egészen a narráció valamely szintjéig nem lehet megállapítani azt, hogy ténylegesen látunk-e valamit, vagy csak látni *véljük*. Ez a narráció *bármely* szintjére igaz; mivel bármiről, ami éppen bemutatásra kerül, bármikor kiderülhet, hogy csak álom volt. Bármely narrációt, legyen az akármilyen objektív, hirtelen keretként körülölelhet egy másik narráció, mondjuk egy olyan személyről, aki álmodik, vagy éppenséggel örült, és azonnal előáll annak a veszélye, hogy az elején félre lettünk vezetve, vagy zagyvaságot láttunk, vagy nem is láttunk semmit.

S Gilliamnál éppen attól lesznek kísértetiesek az események, mert ezt az „újabb keretet” már nem mutatja meg a film, hanem meghagy minket a kételkedés állapotában. Branigan szerint „[a]z, hogy »objektív«, szigorúan relatív fogalom.” (Branigan 1998: 25)

Tény, hogy Gilliamnál a fantáziában űzött vágyképes túlcsoordulni az „elképzelt” kereteken, talán éppen azért, hogy rámutasson: egy személy valósága sokkal inkább függ a világ szubjektumban megképződő (szimbolikus) struktúráitól, mint a fizikai valóság paramétereitől és törvényeitől. Nem csoda, hogy az említett filmeknél gyakran van olyan érzésünk, hogy elveszítettük azt a heterodiegetikus és mindentudó pozíciót, melyet az elején még birtokolni véltünk. A kérdéses esetekben a narráció, miután világos határokat állít fel a (diegetikus) valóság és a (sokféleképpen megmagyarázott) beágyazott fikciók birodalmi között, (a metalepszis alakzatával élve [32]) következetesen le is bontja a határokat azzal, hogy a figyelmünket a bemutatott tárgy helyett az extrafikcionális vetületre, a bemutatás folyamatára, a mozgókép médiumára irányítja.

8. Önreflexió és intertextualitás

A rendező kedvelt fogása filmjeinek általános átmedializálása, az önreflexiót lehetővé tevő tematikus pontok elhelyezése. A színpad világairól már volt szó, de a *12 majom* egy szigorúbban önreferenciális olvasatnak is helyt ad. A filmben a *Brazil*hoz hasonlóan feltűnően sok televízió képernyőt láthatunk. Az elmeorvosintézetben Jeffrey elmagyarázza a TV befolyásoló szerepét Cole-nak, hogy miképpen uralja az a „bolondok elméjét”: miképpen ültet beléjük vágyakat egy floridai nyaralóhellyel kapcsolatban, miképpen kínál viselkedésmintákat, hogyan formál országos attrakciót egy kisfiú csínytevéséből, vagy hogyan utal az időutazás tematikájára egy rajzfilmen keresztül. Egyszóval miképpen vesz rá, hogy a valóságot és a fantáziát a képernyőn látott jelenetekből alkossuk meg.

Az *Időbanditák* néhány mozzanatának részletesebb vizsgálatával szeretném igazolni a szűkebb értelemben vett (mozira utaló) önreflexív olvasatoknak az életműben való jelentőségét és relevanciáját. A mediális sajátosságokra történő utalások kihangsúlyozzák, hogy a Gilliam-féle fantáziavilágok sosem kizárólag a főhős karakteréből, jelleméből és lelki világából építkeznek. Jelen van egy ezt kísértő, ezzel párbeszédben levő dimenzió is, a tömegmédia és a mozgókép szelleme. Az előbbire példa az *Időbanditák* televíziós vetélkedőjének kiemelt jelentősége. A kezdő képsorokban az univerzum térképére közelítve a föld képe jelenik meg, majd közvetlenül az események szűkebb helyszínének, egy városrésznek a totálja után a kamera ellenkező irányú mozgásba kezd, és egy TV képernyőn megjelenő csodakonyha rajzáról kezd távolodni. Mintha a kép azt mondaná nekünk: a következő történet legalább annyira van összerakva egy magasabb rendű, misztikus valóságból (a térkép), mint a televízióban látható reklámok, show műsorok és filmek tartalmaiból. Az utóbbival kapcsolatban emlékezzünk vissza a film főgonoszára, aki egy különös, csontkézszerű díszet visel a fején. [16. kép] Ruházatának biomechanikus dekorációja a két évvel korábban megjelent és mára klasszikussá vált *A nyolcadik utas, a halál* (Alien. Ridley Scott, 1979) című sci-fi horrorra, illetve H. R. Giger képzőművész munkásságára történő intertextuális utalásként is tekinthető. Az átvétel pszichológiailag is megmagyarázható. A kis Kevin, aki félelmeit és vágyait dolgozza bele ebbe a fantáziába, valószínűleg látta a filmet, ezért álmában azonosította a számára sokkoló hatású film szörnyét „saját” antagonistájával. (Giger utalásokkal egyébként találkozhatunk a *Brazil* torz babaarcainak képében is.) Mindez azonban csak mellékes adaléknak számít az álom nagy csatajelenetének önreflexiójához képest. Az ott megjelenő karaktereket eddig a kisfiú szobájának játékaival azonosítottuk, de adódik egy legalább ennyire kézenfekvő, mégis burkoltabb értelmezés is. Mi van, ha a megjelenő varázslót, lovagokat, íjásokat, cowboyokat, katonákat, tankokat és űrhajókat egy-egy filmes műfaj: a fantasy, a történelmi film, a western, a háborús film és a sci-fi allegorikus alakjainak tekintjük? Itt már nem beszélhetünk egyértelműen egy kizárólag a fikcióban megképződő, a fiú által létrehívott értelemegészről, sokkal inkább az extradiegetikus narrációs aktus tevékenységéről. A Gonosz elleni küzdelem túlsúfolt látványosság, attrakció lesz, amit a cirkuszi kísérőzene használata csak megerősít. Mindezt remekül alátámasztja a hab a tortán, a „felsőbb lény” megjelenése, aki az elkeseredett csatának egy pillanat alatt véget vet. A fikció szerint ő isteni létező, aki maga alkotta az egész univerzumot, ám az időutazók mégis menekülni kényszerülnek előle, mert tudtukkal ellopták tőle a mindenség térképét. Korábbi megjelenéseinek alkalmával kissé talán Ózra, a nagy varázslóra emlékeztet hatalmas lebegő fejével, ^[33] de most, az igazság pillanatában hétköznapi emberként áll elő. Ki ő valójában, hogy egy csettintéssel véget vet a gonosz ténykedésének, eddig mégis hagyta őt tevékenykedni, és veszélybe sodorni hőseink életét? Mint kiderül, a bemutatott történet minden pillanatával tisztában volt, sőt hagyta megtörténni az eseményeket: a térkép ellopásáról is tudott, amint ő fogalmaz: „Valahogy csak tesztelnem kellett a művemet. Úgy hiszem egész jól sikerült. [...] A Gonosz. Egész jó lett.” Ki ő, ha nem a filmrendező mindenható alakja? Nem elhanyagolható tény, hogy a szerepre választott színész külső megjelenése és öltözete kísértetiesen emlékeztet a film forgatása előtt egy évvel elhunyt Alfred Hitchcockra. [17. kép] Azonban az önreflexió itt nem áll meg, a narráció még ennek az alaknak a konstrukciójelleget is leleplezi: a látszat ellenére –

legalábbis a film ezt sugallja – mögötte is áll valaki más (talán Gilliam maga?), hiszen amikor Kevin megkérdezi tőle, „Mi szükség van a Gonoszra?” – bemegy a „színfalak” mögé, hogy valaki neki is megszűgja a választ.



16. kép – Az Időbanditák Gonoszának fejdíszje (nagykép) kísérteties hasonlósága A nyolcadik utas, a halál „Arctámadó” szörnyével (kiskép) – Időbanditák (Time Bandits. Terry Gilliam, 1981)



17. kép – Az Időbanditák „isteni lénye” (jobb kép) Alfred Hitchcock alakjára emlékeztet (bal kép) – Időbanditák (Time Bandits. Terry Gilliam, 1981)

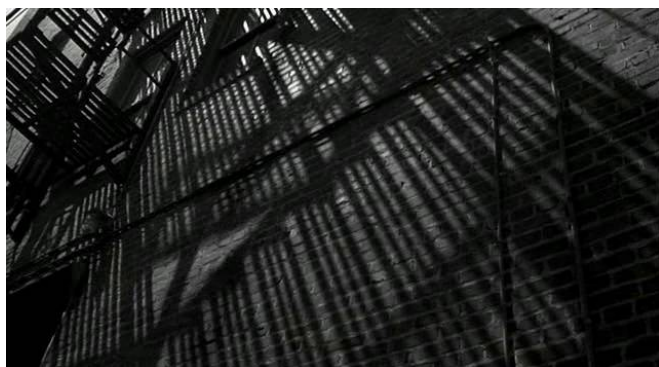
Ehhez a hitchcocki örökséghez nyúl a *12 majom* is, amikor a két főszereplőt a moziban változtatja át az álomjelenet karaktereivé. A mozi és az álom motívumait a narráció többek között már akkor összeköti, amikor egy burkolt képi utalással az Oasis hotelt (ahol Cole ismét látja álmát) a mozi épületéhez hasonlítja. (Mindkettőre ki van írva, hogy „24 óra”) De az utalások még folytatódnak. „Ez pont olyan, mint ami velünk történik. Mint a múlt.”, jelenti ki Cole a *Szédülést* nézve. Ennek a metaforikus kijelentésnek különös következményei lesznek ezután, amennyiben a történetszintű hasonlóságok mellett a narráció egyéb területein is megjelennek analógiák. A *Szédülés* és a film szó szerint összeolvad, amikor Cole a vetítőteremből kirohanva találkozik a szőkére festett Catherine-nel, akinek arcára vörös fény vetül (a zöld helyett). Természetesen a *Szédülés* nagy újraegyesülés-jelenetének parafrázisáról van szó. Olyannyira belemerülünk a Hitchcock-film szűzséjébe, hogy zenéje extradiegetikus kísérőzenévé válik a jelenet alatt, túláradva a filmbeli mozivászon határain (ahol már egyébként is a *Madarakat* vetítik). A *Szédülés* főhősnőjének a történet szerinti valódi neve Judy, ahogyan Catherine is bemutatkozik, miután Hitchcock hősnőjéhez hasonló külső

átalakuláson esik keresztül. Mindkettejüket szőként látjuk először (ekkor Judy Madeleine szerepét játssza el, Catherine pedig Cole álmának meghatározó nőalakja), majd barna hajjal tűnnek fel, hogy aztán később, mindkét esetben a főszereplő férfi fantáziáját beteljesítve ismét szőként legyenek, és a férfiak vágyaik elvesztett tárgyaként ismerjenek rájuk újból. ^[34] Amikor Cole elalszik a *Szédülés* alatt és felébred a madarak támadásánál, olyan, mintha ebben a másik, korábbi filmnek a valóságában ébredne fel. Ezek az intertextuális utalások természetesen többek pusztán formai játéknál, hiszen valami lényegeset árulnak el a *12 majom* poétikájáról.

Az utalások kétféle típusa kettős funkcionalitással bír: Egyrészt a *mise en abyme*-szerűen^[35] beágyazott Hitchcock-filmjelenetek segítenek a főtörténet értelmezésében, legfőképpen úgy, hogy középpontba állítják a két főszereplő közötti kapcsolatot és ezzel a férfi-nő viszonyt, illetve a vágyfantázia fogalmának jelentőségét hangsúlyozzák. A Žižek által kiemelt^[36] vágydinamikai megfeleltetések juthatnak eszünkbe a *Madarak* bevágott jelenete kapcsán is, ahol a szlovénfilozófus szerint az állatok látszólag megmagyarázhatatlanul agresszív viselkedése a fia szexuáliskapcsolatát megakadályozni kívánó anyai felettes én kitörésének metaforájaként értelmezhetőek. Erre rímel a *12 majom* végjátéka, ahol a szexuális kapcsolat megakadályozásának metaforikája a Cole-t követő tudóstársaság törekvéseinek formájában köszön vissza. Az intertextuális utalások másik formája a közvetlen idézet mellett a rájátszás. Azon felül, hogy a film egésze önmagában is egy alpmű, a *La Jetée* „adaptációjának” tekinthető, így a cselekmény vázának egy része egy azegyben az eredeti film ötleteire épül, érdemes azt is megvizsgálni, hogy miképpen illeszkedne ebbe a kollázsba mind a kép, mind a történet szintjén megjelenő hitchcocki és egyéb filmespárhuzamok. Ha nem Hitchcock vagy Gilliam filmjének történeteiből kibontakozó jelentésekre koncentrálnunk, hanem a két film közötti viszonyjelentésekre, vagyis magára az újrajátszásaktusára, akkor azt a kérdést tehetjük fel, hogy a fantázia létrejöttét, miért nem saját szövetéből, belső szemantikai hálójából valósítja meg a film. Miért egy másik fantáziára utalva hozza létre a jelenetet, ami ráadásul újból felnyit egy már lezárt, korábban általunk is feltett kérdést: a kérdést, hogy honnan ismerős Cole a doktornőnek. Miért mondja neki a mozi előterében, hogy „Így emlékszem rád?”. Ez az a kritikus pont, ahol az intertextuális-önreflexív keret félreértetlenül belép a képbe, hogy metareferenciális választ adjon a pszichológiai kérdésre. Ugyanis itt már nema filmbeli karakterek elméjéről, nem pusztán Cole fantáziájáról vagy általában a férfifantáziákról van szó, hanem egy sokkal nagyszabásúbb „illúzióról”: a film médiumának szelleméről. A film nem tud úgy jelentést és képet alkotni, hogy azt ne korábbi filmekre hivatkozva tegye, elkerülhetetlenül ott kísértene ezek a korábbi jelentések, melyekre palimpszesztszerűen ráíródik az aktuális jelenet. Ez több pusztán intertextualitásnál, amennyiben reflektálódik a mozzanat. Mondhatni itt a mozi tudattalanja tematizálódik és állítódik párhuzamba az egyéni pszichéműködésével. Az ilyen és ehhez hasonló „emlékezet-felidézés” tematikájú önreflexiókban mindig legalább annyira szó van a karakter múltjáról mint magának a médiumnak az emlékezetes, kitüntetett, sokkoló, mondhatni traumatikus „eseményeiről” (jeleneteiről). A kettős olvasatban rejlő feszültség, a fantázia-álom és a mozi valóságának párhuzamba állítása szépen szemléltethető a jelenettel, amikor Cole a moziban kijelenti, hogy: „Azt hiszem már láttam ezt a filmet.” Ahogyanálmat is számtalanszor látta már, de saját újraértelmezésétől függően alakult át annak tartalma.

Érdemes ilyen szempontból megvizsgálni a film egyik legizgalmasabb képi megoldását is, az anamorfikus jelenségek kapcsán már említett időutazás-szekvenciát, ahol – szeretném megkockáztatni a kijelentést – ugyancsak egy intertextuális utalásról beszélhetünk. Az időutazás ábrázolását kevésbé tekinthetjük Cole esetleges mentális képzetének vagy szubjektivitásra utaló jellemzők híján bármilyen egyéni érzéki tapasztalatnak. A film nem él az időutazás (és bármilyen más transzcendens, szellemi utazás) bevett vizuális toposzaival, a kép abszolút tárgyias környezetet

mutat be a megjelenő geometrikus rácsokkal, egyetlen ikonikus vetülete a mozgás szemléltetése. Hasonló technikával találkozunk Francis Ford Coppola *Rablóhal* (Rumble Fish, 1983) című alkotásában, mely sok rokonságot mutat Gilliam filmjével tematikus és képi szinten is. Az előbbivel kapcsolatban csak néhány mozzanatot említenék: a Coppola film fő témái közé tartozik az örület, a személyes szabadság és az idő kérdése; a történet végén az egyik főszereplő egy kisállat-kereskedésből szabadít ki halakat és egyéb állatokat, de meghal, miután egy régóta rá vadászó rendőr mellkason lövi. Azonban az öccse bátyja tanácsát követve elérkezik a vágyott végcélhoz, az óceánhoz. Többször is láthatunk az idő múlását szemléltető jelenetsorokat, melyekben felgyorsítva látjuk a felhők vonulását, a város felhőkarcolóján tükröződő nap útját, és ami számunkra érdekes: egy tűzlépcső rácsozott árnyékának vándorlását. [18. kép] Az időutazás ürügyén mintha a *Rablóhal* árnyjátékát látnánk anamorfikusan, térben közelebb hozva, időben pedig felgyorsítva.



18. kép – A *Rablóhal* egyik jelenetében a tűzlépcső árnyékának a mozgásával utal a film az idő múlására – *Rablóhal* (Rumble Fish. Francis Ford Coppola, 1983)

Az önreflexív értelmezés legitimitása mellett szól, hogy számos jelenetben nem Cole-t követi a kamera, vagy éppen olyan kizárólag a nézőknek szóló utalásokkal találkozhatunk, mint a páfrányok mögül előbújó kamera mozgása, a pszichiátrián zsírkkrétával szerelmeslevelet író hősünk komikus alakja, a szállodában vetített rajzfilm időgépe, stb., melyek mind a „filmi” létezés apró nyomaiként járulnak hozzá a jelentések rendszerének kialakításához. Azzal szembesülünk, hogy amint az általános értelemben vett „filmes kép” mindig más képek (a valóság képeinek, korábbi filmeknek, filmes tradícióknak) medializált másolata, úgy minden kiemelt jelenet is egy másiknak a másolata: a film alapkoncepciója Marker filmjének remake-je, a reptéri jelenet Cole álmának/emlékének variánsa, a pszichiátria képei a jövő börtönét idézik és viszont, a mozis jelenetek Hitchcock filmekre utalva épülnek fel és még sorolhatnánk. Mégsem az allegóriának azon logikája érvényesül, ahol az adott kijelentések egy korábbiak a fényében egyszerűen „elnyerik értelmüket”. A transzformációk legalább olyan fontosak, sőt a történet referencialitásának szempontjából mindig fontosabbak, hiszen a *jelen* cselekménye éppen ezekből az „elfelejtett”, de a filmszövegeten mégis átütő és előtűnő jelentéseknek a beíródásával hozza létre saját radikálisan heterogén és ezért ős-jelentésekre nehezen visszavezethető rendszerét. Hogy a film intertextuális kommentárjaival a *La Jetée*-nek, a Hitchcock filmeknek vagy a *Rablóhal*nak

pontosan milyen értelmezését nyújtja, illetve ezek a filmek mennyiben értelmezik át a filmet, abban sohasem lehetünk teljesen biztosak, hiszen a *12 majom* nem áll rendelkezésünkre mutáció nélküli, „tisztta” formájában, ahol ezek a referenciák nincsenek jelen és nem formálják a film diskurzusát. A cselekményt ilyenformán a mozi tudattalanjának a vágya írja (vö. Brooks 1992: 235), és annak a felfedezése, felszínre hozása lesz, amit Eco szerint már „*amúgy is tudunk*”.

Terry Gilliam elemzett filmjeinek tanulsága, hogy történeteinek műfaji kódjai mögött sohasem csak egy illuzórikus fantáziavilág és reális világ szembeállításával kell számolnunk. A megjelenített valóság legalább annyira szubjektív konstrukció/iLa Jetée, mint a főhősök fantáziája. Egyrészt a személy és a társadalom, másrészt a megmutatás médiumának a konstrukciója. A karakterek (egyéni) és a mozi (történeti) tudattartalmainak határsértése következtében létrejött hibrid ontológiával rendelkező filmes terek egyszerre szólnak a kiáradás aktusával megjelenő izgató hasadásnak, a metalepszis jelenségének az ismeretelméletéről és a perspektívaváltás e különös technikájának segítségével egymásra íródó pszichológiai, szociális és önreflexív olvasatok feszültségében létrejövő többletjelentések dinamikájáról.

Jegyzetek

1. A két fogalmat Viktor Žmegač használta ebben a párosításban a modern regény típusai kapcsán (Žmegač 1996).
2. Magyarul: A pszichoanalitikus kritika eszméje. Ford..Szamosi Gertrúd. Angolul: *Psychoanalysis and Storytelling*. Blackwell, Oxford – Cambridge, 1994.
3. A fogalompár kibontásához lásd: Ricoeur 1999.
4. Érdemes megemlíteni, hogy Foucault szerint a Másik diskurzusaként artikulálódó örületképhez a pszichoanalízis megpróbált egészen másképp hozzáállni, amikor nem „megszóltatta” az évszázadok óta már „kizárt beszédként” tételezett örületet, hanem „kioperálta belőle az esztelen Logoszt; szavait visszavezette eredetükre – egészen az önimplikáció fehér foltjáig, ahol semmi sem hangzik el. (Foucault 1998: 33) Ezért, Foucault szavaival, ez egyfajta kettős, „önmaga nyelvét elmondó beszéd” lett, s a film az idézett sorok kapcsán éppen ezen a felfogáson ironizál.
5. Foucault szerint Freud „megváltoztatja az örület élményének helyét és egy veszedelmes, a tilalmakat még mindig sértő területen helyezi el (tehát még mindig tilalmas, ám különlegesen tilalmas területen), amely nem más, mint az önmagukat implikáló beszédmódok területe, amelyek beszédükben kimondják magát a nyelvet, amelyen megszólalnak.” (Foucault 1998: 32) Vagyis a freudi beszédmód egy alapvetően önreflexív nyelvet körvonalaz.
6. A forrásfilmben a főhőst azért választották ki a küldetésre, mert képes volt elviselni egy másik idősíkból való felébredést, és nem örült meg, mint a többi alany. Ezt azzal magyarázzák, hogy tudatának egy része erősen egy múltbeli képhez volt ragadva, a kilátóterasz jelenete és egy női arc fixálódott fejében.
7. Itt egy újabb érdekes párhuzamra szeretném felhívni a figyelmet. A CT jelenetben ezt mondja az orvos: „Pontosan kell tudnunk, mi van ott, hogy kijavíthassuk.” – mintha csak az időutazó Cole-nak mondaná a jövő egyik tudósa.
8. „A tökéletes fegyelmi szerkezet lehetővé tenné, hogy egyetlen tekintet állandóan mindent lásson. Egy középpont lenne a mindent megvilágító fényforrás, és egyben magába gyűjtené mindazt, amit tudni kell: a tökéletes szem, amelynek figyelmét semmi sem kerüli el, és az a központ, amelyre minden tekintet irányul.” (Foucault 1990: 238)

9. A színészeket játszó színészek ugyanazok, akik a beágyazott elbeszélésben a báró barátait alakítják, bár a történet szerint tagadják, hogy megegyeznének a báró meséiben levő bajtársakkal.
10. Lásd: Ryan 2007: 210.
11. A fogalom kapcsán lásd: Genette 2003.
12. Az eredetiben: „the most fabulous object in the world”. Itt a film tulajdonképpen a MacGuffin koncepcióján ironizál, egy olyan tárgyon, melynek a jelölője fontosabb a jelöltjénél. (Mind szemiotikailag, mind a *12 majom* kapcsán tematizált örület esetében.) A MacGuffint Hitchcock egy olyan tárgyként határozta meg, mely körül a cselekmény forog, ám, hogy pontosan micsoda ez a tárgy, az teljesen mindegy, „a közönséget nem érdekli.” (<http://www.filmreference.com/Films-Thr-Tur/The-39-Steps.html>, 2013. 01. 25.)
13. Sőt, hogy bonyolítsuk a helyzetet, a fal más fizikai tulajdonságokkal rendelkezik a szereplők és a néző számára, mivel számunkra először ténylegesen „üvegfallként” látszódik, a szereplőkkel az egyik oldalon, a kamerával pedig a másikon. De mint később kiderül a fikció szintjén ez a fal egyáltalán nem átlátszó. A film ezzel összemos két ontológiai szintet.
14. A csapda azért tud működni és lesz hatásos, mert a néző e képsorokat először objektív kameraállásból felvett beállításként értelmezi, ám a diegetikus váltással hirtelen fokalizációs váltás is történik, hiszen nemcsak a történet absztraktabb szintjén, de a kameraállásokat tekintve is Sam szemszögével azonosult a befogadó, aki ezek szerint önreflexív módon filmszerűen érzékelt saját happy endjét.
15. Dragon Zoltán felhívja a figyelmünket, hogy „az elméleti keret nem rigid, megváltoztathatatlan, szent, hanem egy olyan rugalmas lehetőséghalmaz, mely hozzásegíthet egy adott probléma feltérképezésére és megoldására.” (<http://apertura.hu/2006/osz/dragon>)
16. Lásd: Brooks 1984: 235.
17. „A szimbolikus rend maga is részévé válik az imagináriusnak, mivel az elsődleges félreismerések (*méconnaissance*) a szelf alakulását továbbra is korlátozzák. A szelf, az én mindig olyan, mint a Másik: nem én beszélek, az beszél (*ça parle*), nem az ember beszél, az „embert beszélnek”, a tudattalan a Másik diszkurzusa.” (Erős 1993: 37)
18. Lásd Kunze 2012 okfejtését a jelenségről.
19. A fogalom összefoglalásához lásd: Dragon 2006-ot. (*Apertura*, 2006. tavasz) (<http://www.apertura.hu/2006/tavasz/dragon/index02.htm>)
20. Az álomjelenet keretei között kibontakozó cselekmény kapcsán fontos hangsúlyozni a befogadói pozíció szerepét (mely a történetben Cole karakterének, a valóságban pedig a film nézőjének feleltethető meg), amennyiben az értelemképzés folyamán döntő jelentőséggel bír nézőpontja, értelmezői tevékenysége, empátiája a megjelenített eseményekre vonatkozóan. (E narratív sajátossággal kapcsolatban lásd: Brooks 1992: 236)
21. Ha a detektívtörténetek logikáját követjük, akkor Cole itt nyomozóból elkövetővé válik, hiszen a vírus azért fog elterjedni, mert ő beszélt róla Jeffrey-nek. Ugyan a feltevés később tévesnek bizonyul a történetnek ezen a szintjén, de nem lehetünk benne biztosak, hogy végül nem azért következik be a katasztrófa, mert Cole időutazása által megbolygatta a múlt eseményeit, így közvetetten befolyásolta Dr. Peterst szándékainak véghezvitelében. módjára kiszabadítja a foglyot, és egy sor rémálomba illő esemény után sikerül szerelmével megszöknie a városból, s eljutni egy idilli vidéki kis kunyhóba. Ekkor a filmkép elkezd távolodni a földtől, s a nagytotálig kitágulva láthatjuk a tájat, ami egyszer csak alig észrevehetően festménnyé merevedik. De a történet világából való diegetikus kilépés e megszokott aktusa ezen a ponton váratlan fordulatot vesz. A tájkép nagytotálja elé zavaró módon két premier plánban fotózott alak lép: Sam fogvatartói. [22] A csapda azért tud működni és lesz hatásos, mert a néző e képsorokat először objektív

kameraállásból felvett beállításként értelmezi, ám a diegetikus váltással hirtelen fokalizációs váltás is történik, hiszen nemcsak a történet absztraktabb szintjén, de a kameraállásokat tekintve is Sam szemszögével azonosult a befogadó, aki ea href="https://www.apertura.hu/wp-content/uploads/2013/tel/922/141.jpg"zek szerint önreflexív módon filmszerűen érzékelte saját happy endjét.

23. Brooks így ír erről: „Lényegében minden elbeszélés gyászjelentés lehet abban az értelemben, hogy az a retrospektív tudás, amit keres, ami utána megszületik, a befejezés az emberi élet befejezése után következik. Ha még alaposabban megvizsgáljuk a befejezés problémáját, akkor egyre inkább rákényszerülni látszunk arra, hogy ennek az emberi élet végével való kapcsolatával foglalkozzunk.” (Brooks 1998: 354)
24. A *La Jetée* narrátora így fogalmaz: „Gyermekkora világára vágyott és erre a nőre, aki talán rá vár.”
25. A kérdéshez lásd: White 1997: 87-80.
26. A *Brazil*ban hasonló módon Sam csak minden önállóságától megfosztva találhatja meg a beteljesülést.
27. A narratív ismétlés pszichológiájához lásd: Brooks 1998: 364.
28. A *La Jetée* álom-utazásában nincsen szó vírusról vagy titkos küldetésről, ott a főhős figyelmének középpontjában egy női arc áll (az egyetlen valóban mozgó-képes részben is ez az arc látható), melyet az álmoként megélt emlékek kiirthatatlanul belevestek tudatába.
29. Ugyanilyen pozícióban, a megtestesült Gonosz palotájának mélyén leljük az *Időbanditák* hipermodern-konyhájának ígérétét.
30. A lamella a libidónak egy aspektusa, testetlen, ezért elpusztíthatatlan életerő (Zizek: *Reading Seminar XI*, 205.)
31. Az antropomorfizáció, vagyis a szubjektív elbeszélés gyakori jele a hangkommentár, amikor egy nem-diegetikus hang (sokszor egy szereplő) meséli el, értékeli a látottakat. Ezt a film explicit narrátorának hívjuk, bár hatásköre közel sem terjed ki a filmi narráció minden aspektusára. Ha ez a jelzésértékű hang hosszú ideig nem szólal meg, és csak a képernyőn pergő eseményeket nézzük, hajlamosak vagyunk elfeledkezni az elbeszélés szubjektivitásáról.
32. A fogalomhoz lásd: Ryan 1995.
33. Mellesleg az *Óz, a csodák csodája* (The Wizard of Oz. Victor Fleming, 1938) kapcsán sem irreleváns az itt javasolt allegorikus értelmezés.
34. Külön pikantéria, hogy a Dr. Raily-t játszó színésznő keresztnéve is Madeleine.
35. A kérdéssel bővebben lásd az alábbi kötetet: *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*.
36. *A Pervert's guide to the cinema* (Sophie Fiennes, 2006)

Irodalomjegyzék

- Branigan, Edward: Metaelmélet. Ford. Szászi Fatime. *Metropolis*, 1998/2. 10-27. (<http://emc.elte.hu/~metropolis/9802/bral.html>; 2012. 06. 14)
- Brooks, Peter: *Reading for the Plot*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts – London, England, 1992. (Magyarul a könyv 4. fejezetét lásd: Freud metanarratívája: az elbeszélő szövegek egy modellje. Ford. Sári László, Huller Ervin és Kaposi Kálmán. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Szerk. Bókay Antal – Erős Ferenc. Budapest, Filum Kiadó, 1998. 351-366.)
- Bugyinszky György: *Mondvacsínált tévelygők* (Michel Foucault: *A bolondság története*). Magyar

Narancs 2004/41.

(http://magyarnarancs.hu/konyv/mondvacsinalt_tevelygotildek_michel_foucault_a_bolondsag_tortenete-53159; 2012. 06. 14.)

- Dragon Zoltán: Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és a film dialógusa. *Apertúra*, 2005. ősz. (<http://www.apertura.hu/2005/osz/dragon/index09.htm>)
- Dragon Zoltán: A lehetetlen valósága, avagy a filmi narratíva tere – a valóság benyomásától a borromei kötésig. *Apertúra*, 2006. tavasz. (<http://www.apertura.hu/2006/tavasz/dragon/index02.htm>)
- Dragon Zoltán: Merre tovább? A pszichoanalitikus filmelmélet útjai a huszonegyedik században. *Apertúra*, 2006. ősz. (<http://apertura.hu/2006/osz/dragon>)
- Eagleton, Terry: Élvezz! - Žižek és Lacan. Ford. Farkas Zsolt. *Magyar Lettre Internationale* 31, 1998. tél. (<http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre31/eagle.htm>)
- Eco, Umberto: A struktúra és a hiány. In *Strukturalizmus* I. kötet. Szerk. Hankiss Elemér, Európa Kiadó, Budapest, 1971.
- Erős Ferenc: Lacan, avagy a vágy tragédiája. *Thalassa*, 1993/ 2. 29-44. (<http://orange.mtapi.hu/thalassa/archivum/932/04eros.htm>; 2013. 01. 26.)
- Felman, Shoshana: *Writing and Madness (Literature / Philosophy / Psychoanalysis)*. Stanford University Press, Palo Alto, California, 2003.
- Foster, Hal: Obscene, Abject, Traumatic. *October*, 78 (1996. ősz), 106-124.
- Foucault, Michel: *Elmebetegség és pszichológia – A klinikai orvoslás születése*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, Korvina Kiadó, 2000.
- Foucault, Michel: Az örület, a mű hiánya. In uő: *A fantasztikus könyvtár*. Budapest, Pallas / Attraktor, 1998. 28-35.
- Foucault, Michel: *Felügyelet és büntetés – A börtön története*. Ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára. Budapest, Gondolat, 1990.
- Füzi Izabella – Török Ervin: *Bevezetés az epikai fikció és a narratív film elemzésébe*. Szeged, 2006. (<http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/tankonyv/tartalom.html>)
- Genette, Gérard: *Metalepszis – Az alakzattól a fikcióig*. Ford. Z. Varga Zoltán. Pozsony, Kalligram, 2003.
- Kunze, Donald: Boundary Language, online. (<http://art3idea.psu.edu/boundaries/documents/anamorphosis.html>; 2013.01.25)
- Lacan, Jacques: *Four fundamental concepts of psychoanalysis*. London, Vintage, 1998.
- Ricoeur, Paul: Mi a szöveg? Ford. Jeney Éva In uő: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Osiris, Budapest, 1999, 9-33.
- Ryan, Marie-Laure: A belemerülés allegóriái: Virtuális narráció a posztmodern prózában. Ford. Horváth Györgyi. In *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Szerk. Bene Adrián és Jablonczay Tímea. Kijárat Kiadó, Budapest, 2007. 209-241.
- Silverman, Kaja: A tekintet. Ford. Szemző Hanna. *Metropolis*, 1992/2. (<http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9902/silverman.htm>; 2013. 01. 26)
- White, Hayden: A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás. Ford. Heil Tamás In uő: *A történelem terhe*. Budapest, Osiris, 1997.
- Žižek, Slavoj: *How to read Lacan?* London, Granta Books, 2006. (<http://www.lacan.com/zizalien.htm> - 2012-02-29)
- Žmegač, Viktor: *Történeti regénypoétika*. In *Az irodalom elméletei I.* Szerk. Thomka Beáta. Pécs,

Jelenkor kiadó, 1996. 99-170.

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

webcím: <https://www.apertura.hu/2013/tel/csonge-oruletnarrativa-es-fantaziater-terry-gilliam-filmjeiben-12-majom/>

