

A MEG NEM TÉVESZTETT TÉVEDÉSE*

„A tudattalan kívül van”

Slavoj Žižek

Előre, hátra

Az egyik legismertebb hollywoodi legenda a *Casablanca* utolsó jelenetéhez kötődik. A rendező és a forgatókönyvírók állítólag még a forgatás alatt is a végkifejlet különböző változatai között ingadoztak (Ingrid Bergman elmegy a férjével; Bogarttal marad; a két férfi valamelyike meghal). Mint a legtöbb ilyen legenda, ez is hamis, a *Casablanca* mítoszának utólag konstruált eleme (valóban több lehetséges befejezés merült fel, csak hogy a viták jóval a forgatás előtt lezárultak), azonban tökéletesen illusztrálja, hogyan is működik a narrációban „a cselekmény elvarrásának” (*quilting point, point de capiton*) jelensége. A jelenlegi befejezést (Bogart feláldozza szerelmét, Bergman pedig a férjével távozik) a korábbi események szerves folytatásának érezzük, ha azonban egy másik végkifejletet képzelnénk el – például Bergman hősiess férje meghalna, és a Lisszabon felé tartó gépen Bogart venné át a helyét Bergman oldalán – az szintén azt az élményt keltené a nézőkben, hogy a korábbi történésekből mindez „természetesen” következik. De hogyan lehetséges ez, ha a végkifejletet megelőző események mindkét esetben ugyanazok? Az egyetlen válasz, hogy az események lineáris, organikus folyásának élménye nem más, mint – egyébként szükségszerű –

* A fordítás alapjául szolgált: Žižek, Slavoj (1991) How the Non-duped Err, In: *Looking Awry: Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, MIT Press, Cambridge, 69-87.

illúzió, mely elrejtja azt a tényt, hogy a befejezés az, amely az előzményeknek visszamenőleg a 'szerves egész' következetességét kölcsönzi. Ami itt el van rejtve, az a narráció összefűzésének radikális esetlegessége, az a tény, hogy a dolgok minden egyes ponton másképp is történhetnének. De ha ez az illúzió éppen a narráció linearitásának eredménye, hogyan tehető láthatóvá az események összefűzésének ez a radikális esetlegessége? A válasz, paradox módon, a fordított irányú kifejtés, az események hátrafelé való bemutatása a végétől az eleje felé haladva. Ez korántsem csak egy hipotetikus megoldás, több ízben is átültették a gyakorlatba ezt az eljárást:

J. B. Priestley *Time and the Conways* című műve egy három felvonásos darab a Conway család végzetéről. Az első felvonásban egy 20 évvel ezelőtti családi vacsora tanúi lehetünk, ahol a család tagjai lelkesen tervezgetik jövőjüket. A második felvonás a jelenben játszódik, vagyis húsz évvel később, amikor a család tagjai, akik mostanra megtört emberek meghíusult tervekkel, újra összegyűlnek. A harmadik felvonás újra visszahelyez bennünket húsz évvel korábbra, és az első felvonástól folytatja a vacsorát. Ennek az időbeli manipulációnak a hatása különösen nyomasztó, sőt egyenesen elrettentő. Ami annyira félelmet keltő, az nem az első felvonásból a másodikba való áttérés (először a lelkes tervek, majd a szomorú valóság), hanem inkább a másodikból a harmadikba való átmenet. Látjuk ezeknek az embereknek a nyomasztó valóságát, hogy életcéljaik visszavonhatatlanul meghíusultak, majd *ezek után* tanúi lehetünk annak, hogy ugyanezek az emberek húsz évvel korábban még reménykedők és még csak nem is sejtik mindazt, ami rájuk vár: ez a remény megsemmisülésének tökéletes élménye.

A Harold Pinter darabja nyomán készült *Betrayal* (Árulás) című film egy szerelem hétköznapi történetét meséli el. A film „trükkje” egyszerűen az, hogy az epizódokat fordított sorrendben jeleníti meg: először látjuk, ahogy a szerelmesek összetalálkoznak egy étteremben egy évvel a szakításuk után, majd magát a szakítást, az első konfliktust, aztán a szerelmi kapcsolat szenvedélyes tetőpontját, az első titkos találkát és végül azt a pillanatot, amikor egy partin először találkoznak.

A narráció sorrendjének ilyen megfordítása a teljes sorsszerűség hatását kelti: minden előre eldöntött, a főhősök akaratlan bábokként játsszák szerepüket egy előre megírt forgatókönyv szerint. Egy gondosabb elemzés azonban más logikát tárhat fel az események elrendezésének félelmet keltő hatása mögött, a fetisiztikus hasadás egy változatát: „Nagyon jól tudom, hogy mi fog következni (hiszen előre tudom a

történet végét), de még mindig nem hiszem el (*je sais bien, mais quand meme*). Ezért vagyok tele szorongással. Tényleg be fog következni az elkerülhetetlen?” Más szóval, éppen az időbeli sorrend megfordítása az, ami szinte kézzelfoghatóvá teszi a narratív sorrend teljes esetlegességét; azt a tényt, hogy az események minden egyes fordulópontnál vehettek volna más irányt is. Ugyanennek a paradoxonnak egy másik példája valószínűleg a vallástörténet nagy ritkaságai közé tartozik: az a vallás, amely híveit szüntelen aktivitásra serkenti, a kálvinizmus, mely a predestináció hitére épül. Úgy tűnik, mintha a kálvinista hívőt egy olyan nyugtalan előérzet vezérelné, amely azt súgja neki, hogy az elkerülhetetlen *talán nem következik be*.

Ugyanez a szorongás hatja át Ruth Rendell kitűnő bűnügyi regényét, a *Judgement in Stone*-t, amely egy írástudatlan cselédlány történetét mondja el, aki a nyilvános megszégyenüléstől való félelmében – ami írástudatlansága kitudódását követné – a neki mindenben segítő, megértő jótévőként ábrázolt munkaadóját egész családjával együtt legyilkolja. A történet lineáris kibomlását Rendell már a legelején megtöri a végkifejlet felfedésével, és minden fordulópontnál arra a véletlen eseményre irányítja a figyelmet, amely a félelmet keltő végzet bekövetkezését biztosítja. Amikor például a munkaadó lánya némi habozás után úgy dönt, hogy nem a barátjával, hanem inkább otthon tölti a hétvégét, Rendell közvetlen kommentárja: „Végzete ezáltal a látszólag jelentéktelen döntés által pecsételődőtt meg: elszalasztotta az utolsó alkalmat is, hogy megmeneküljön a rá váró halál elől.” Anélkül, hogy az események kibomlását végszzerű láncolatba fűzné, a végső katasztrófa nézőpontjának felmutatásával teszi kézzelfoghatóvá a történések radikális esetlegességét.

„A Másiknak nem szabad mindent tudnia”

Téves volna azt a következtetést levonnunk a „*nagy Másik*¹ létezésének hiányából” – vagyis abból a tényből, hogy a *nagy Másik* csupán egy visszafelé megszerkesztett illúzió, amely elfedi a valóság radikális eset-

¹ A lacani elméletrendszer központi fogalmainak megismeréséhez kitűnő kiindulópont a *Thalassa* 1993/2-es Lacan-száma. A *nagy Másik* žižeki értelmezéséhez lásd: Žižek, Slavoj, A nagy Másik nem létezik (ford. Csabai Márta), *Thalassa*, 1998/2–3, 34–50. (a ford.)

legességét – hogy ez az „illúzió” egyszerűen felfüggeszthető, és „úgy láthatjuk a dolgokat, ahogy azok tényleg léteznek.” A döntő mozzanat ugyanis az, hogy ez az „illúzió” strukturálja magát a (társas/társadalmi) valóságot: ennek szétesése a „valóság elvesztéséhez” vezet – vagy ahogy Freud fogalmazta meg az *Egy illúzió jövőjében*, miután a vallásról mint illúzióról beszélt: „Nem kell-e illúzióknak nevezni azokat az előfeltételeket is, amelyeken állami berendezkedésünk alapul?”²

Hitchcock *Saboteur*jének (Szabotőr) egyik kulcsjelenete a nagyvilági szerepben pózoló gazdag náci kém palotájában rendezett jótékony-sági bál, amely tökéletesen demonstrálja azt, ahogy a *nagy Másik* felszínessége (az etikett kívánalmái, a szociális normák, az erkölcs és a jó modor előírásai) betölti az igazságot meghatározó helyet, és így azt a helyet is, ahonnan „a játszmát irányítják” (*the game is run*). A jelenet az idillikus felszín (a jótékony-sági tánc udvariassága) és a rejtett, valódi szándék (a hős kétségbeesett kísérlete arra, hogy kiragadja barátnőjét a náci ügynökök kezéből, és elmeneküljön vele) közötti feszültségre épül. A helyszín egy óriási terem, vendégek százainak figyelő tekintetével. Mind a hősnek, mind ellenfeleinek figyelembe kell vennie az alkalomhoz illő etikett-szabályokat (például elvárják tőlük, hogy banális párbeszédekben vegyenek részt, elfogadják a táncra való felkéréseket), így egymás elleni akcióikat is csak a társas játszmák szabályainak megfelelően vihetik végbe (például amikor egy náci ügynök el akarja vezetni a hős barátnőjét, egyszerűen felkéri egy táncra, ami az udvariasság szabályai szerint visszautasíthatatlan kérés; amikor a hős el akar szabadulni, csatlakozik egy éppen távozó ‘ártatlan’ párhoz, így a náci ügynökök nem állíthatják meg őt erőszakkal, hiszen az leleplezné őket a pár szemében). Természetesen mindez megnehezíti a szándékok keresztülvitelét (ahhoz hogy csapást mérjenek az ellenfélre, cselekedeteknek a felszíni társas játszmák szövetébe kell ágyazódniuk, és szociálisan elfogadható aktusokként kell megjeleníteniük), de egyben szigorúbb korlátok közé szorítja az ellenfelet is: ha sikerül kivitelezni egy ilyen „kettős kódoltságú” (*doubly inscribed*) cselekedetet, a másik a tehetetlen megfigyelő szerepébe kényszerül; nem üthet vissza, hiszen számára is tiltott a szabályok megszegése. Egy ilyen helyzet lehetővé

² Sigmund Freud, *The Future of an Illusion*, in *SE*, vol. 21, 34.; magyarul: *Egy illúzió jövője*. In: Erős F. (szerk.) *Sigmund Freud: Válogatás az életműből*, Európa, Budapest, 2003, 623. (ford. Schönberger [Székács] I.)

teszi Hitchcock számára, hogy bizalmas kapcsolatot teremtsen a ‘figyelő tekintet’ és a pár hatalma/tehetetlensége között. A tekintet ugyanis egyszerre jelent hatalmat (képesse tesz a helyzet feletti uralom, az irányító pozíció megszerzésére) és tehetetlenséget (a tekintetek kereszt-tüzében a passzív tanúk szerepére korlátozódunk, akik csupán figyelhetik az ellenfél cselekedeteit). Röviden, a tekintet tökéletes megtestesülése a „tehetetlen Irányítónak” (*impotent Master*), a hitchcocki világ egyik kulcsfigurájának.

A tekintetnek ez a dialektikája, miszerint a hatalomhoz és a tehetetlenséghez is kapcsolódik, először Poe-nak *Az ellopott levél* című novellájában fogalmazódott meg. Amikor a miniszter ellopja a Királynét gyanúba keverő levelet, a Királyné – annak ellenére, hogy pontosan látja mi történik – nem csinálhat mást, mint hogy tehetetlenül figyel az eseményeket. Minden önmagát mentő cselekedet elárulná őt a Királynak, aki végig jelen van, de nem tud és nem is szabad tudnia semmit a kompromittáló levélről – ami talán a királyné félrelépését fedné fel. A döntő mozzanat az, hogy a „tehetetlen tekintet–helyzet” sosem duális, soha nem az alany és ellenfele közti egyszerű konfrontációról szól. Mindig jelen van egy harmadik szereplő (*Az ellopott levélben* a Király, a *Saboteurben* a be nem avatott vendégek), aki megtestesíti a *nagy Másik* ártatlan tudatlanságát (a társas játszmák szabályait), amely elől el kell rejtenünk valódi szándékainkat. Három szereplőnk van tehát: az *ártatlan harmadik*, aki mindent lát, de nem képes megragadni az igazi jelentőségét annak, amit lát; az *agens*, akinek cselekedete – az éppen zajló társas játszma szabályainak köntösében – döntő csapást mér ellenfelére; és végül az ellenfél maga, a *tehetetlen megfigyelő*, aki tökéletesen felméri az akció valódi következményeit, azonban ennek ellenére a passzív tanú szerepére van ítélve, mivel ellenakciója felkeltené az ártatlan, tudatlan *nagy Másik* gyanúját. A társas játszma résztvevőit egyesítő alapvető megállapodás tehát az, hogy a *Másik nem tudhat mindent*. A Másiknak ez a nem-tudása egy bizonyos távolságot teremt, úgyszólván lélegzetvételnyi teret nyit nekünk, mely lehetővé teszi, hogy cselekedeteinket egy a szociálisan elismerten túlmutató, járulékos jelentéssel ruházzuk fel. Ez az, amiért a társas játszmák (például az etikett szabályai) a maguk merev forgatókönyveinek ostobaságával együtt, sohasem egyszerűen csak felszíneseek. Csupán addig tudjuk titkos háborúinkat vívni, amíg a Másik nem vesz róluk tudomást, ám abban a pillanatban, amikor már nem képes figyelmen kívül hagyni őket, a szociális kötelék felbomlik. Ahhoz hasonló katasztrófa következik be ekkor, mint amikor a

gyermek kijelentette, hogy a császár meztelen. *A Másiknak nem szabad mindent tudnia*: ez a nem totalitáriánus szociális mező megfelelő definíciója.³

A bűn(tudat) átruházása (the transference of guilt)

A nagy Másik (a szimbolikus rend) pontos fogalma a kettős megtévesztés speciális mivoltán alapul, amelynek egyik példája a Marx fivérek *Duck Soup*-jának egyik jelenetében látható, ahol is Groucho a következő érvet hozza fel kliense elmebetegsége mellett a bíróságon: „Ez az ember úgy néz ki és úgy viselkedik, mint egy gyengeelméjű – de ez semmilyen körülmények között sem szabad, hogy megtéveszse Önöket: ő valóban gyengeelméjű!” Ennek a kijelentésnek az ellentmondásossága tökéletesen illusztrálja az állati és emberi tévedés közti különbségről szóló lacani elmélet klasszikus toposzát: az ember az egyedüli, aki képes az igazság általi megtévesztésre. Egy állat képes tettetni valami mást, mint ami ténylegesen van vagy annak szándékát, de csak az ember képes úgy hazudni, hogy a hazugságként feltüntetett igazságot mondja. Csak az ember képes a megtévesztés színlelésével megtéveszteni. Ez a logikája a Lacan által gyakran idézett Freud–viccnek a két lengyel zsidóról, amelyben az egyik zsidó sértő hangon azt kérdezi a másiktól: „Azért mondd nekem, hogy Krakkóba mész, hogy én azt higgyem, Lembergbe, miközben tényleg Krakkóba mész?” Egész sor Hitchcock-film cselekményét strukturálja ugyanez a logika: a szerelmes párt először egy pusztára véletlen vagy külső kényszer egyesíti, pontosabban olyan helyzetben találják magukat, amelyben úgy kell viselkedniük, mintha házasság vagy szerelmesek lennének, amíg végül tényleg egymásba szeretnek. Egy ilyen helyzet ellentmondásosságának megragadására találóan alkalmazhatnánk Groucho védőbeszédének parafrázisát: „Ez a pár úgy néz ki és úgy viselkedik, mint egy szerelmes pár – de ez

³ Mind a *The Thirty-Nine Steps*ben (Harminckilenc lépcsőfok) mind a *North by Northwest*ben találunk a *Saboteur*ével hasonló jeleneteket: a *The Thirty-Nine Steps*ben ez a politikai összejövétel, ahol Hannay – akit összekevernek a várt szónokkal – egy abszurd politikai beszédet rögtönöz; a *North by Northwest*ben pedig az árverés-jelenet, amelyben Thornhill udvariatlanul és látszólag értelmetlenül viselkedik, hogy kiprovokálja a rendőrség kihívását.

semmilyen körülmények között sem szabad, hogy megtévessze Önöket: ők *valóban* egy szerelmes pár!” Ennek a szituációnak legkifinomultabb változatával a *Notorious* című filmben (Forgószél) találkozhatunk, amikor az amerikai ügynökök, Alicia és Devlin, a gazdag náci-barát Sebastian házában – aki egyébként Alicia férje – belopóznak a borpincébe, hogy a pezsgősüvegek titkos tartalmát felderítsék. Itt lepi meg őket Sebastian váratlan érkezése. Annak érdekében, hogy elrejtsek pincői látogatásuk valódi célját, gyorsan átölelik egymást, két szerelmes titkos találkozását színlelve. A lényeg, természetesen az, hogy ők valójában is szerelmesek egymásba: sikerül megtéveszteniük a férjet (legalábbis arra az időre), de amit csaléteknek használnak, az az igazság maga.

Ez a „kívülről befelé” való mozgás a Hitchcock-filmek interszubjektív kapcsolatainak egyik kulcsmozzanata: ténylegesen valamivé *válni* azáltal, hogy úgy teszünk, mintha *már azok volnánk*. Ahhoz, hogy megragadhasuk ennek a mozgásnak a dialektikáját, figyelembe kell vennünk azt a kulcsmozzanatot, hogy ez a „külső” soha nem egyszerűen egy nyilvánosság előtt viselt „álarc”, hanem maga a szimbolikus rend. Azáltal, hogy „valamit színlelünk”, „úgy viselkedünk, mintha valamik lennénk”, elfoglalunk egy adott helyet az interszubjektív szimbolikus hálóban, és ez a külső hely határozza meg valóságos pozíciónkat. Ha mélyen fenntartjuk magunkban meggyőződésünket, hogy „valójában nem azok vagyunk”, ha belső távolságot tartunk „a felvett szociális szereptől”, kétszeresen is öncsalást követünk el. A döntő tévedés ebben az esetben az lehet, hogy a társas helyzetekben viselt álarc megtévesztő: a társas-szimbolikus valóságban a dolgok végtére is pontosan *azok, amiknek látszanak*. (Hogy pontosabbak legyünk, ez csak azokra a Hitchcock-filmekre igaz, amiket Lesley Brill az „ironikusakkal” szembeállítva „románcoknak” nevezett. A „románcokat” a pascali logika vezérli, amelyben a társas/társadalmi játszma fokozatosan egy autentikus interszubjektív kapcsolatba fordul át, míg az „ironikus” filmekben (mint például a *Psycho*) teljes kommunikációs zárlat jelenik meg: az „álarc” itt *semmi más, mint egy álarc*. Az alany a pszichózisra jellemző távolságot tart fenn a szimbolikus rendtől.)

Szót kell ejtenünk az előbbi elméleti háttérrel ellentétes területről is, a „bűn(tudat) átruházásáról”, ami Rohmer és Chabrol szerint a hitchcocki univerzum központi motívuma.⁴ Hitchcock filmjeiben a gyil-

⁴ Eric Rohmer és Claude Chabrol, *Hitchcock: The First Forty-Four Films*, New York, Ungar, 1979.

kosság sohasem csupán a gyilkos és áldozata közti ügy; mindig jelen van egy harmadik fél, vagy legalábbis utalás egy harmadik személyre. A gyilkos emiatt a harmadik személy miatt öl, tette – melyen keresztül képessé válik rejtett vágyai felismerésére – a vele való szimbolikus csereszonyba ágyazódik. A harmadik személyt emiatt terheli büntudat, bár nem tud semmit, pontosabban visszautasítja, hogy bármit is tudjon arról a kapcsolatról, ami az ügghöz köti. A *Strangers on a Train*ben (Idegenek a vonaton) például Bruno Guy feleségének megölésével átruházza a gyilkosság bűnét Guyra, bár Guy semmit sem akar tudni a Bruno által „gyilkosság a gyilkosságért” egyezségnek címkézett ügyletről. A *Strangers on a Train* a nagy „bűn(tudat) átruházás trilógia” középső darabja (*Rope, Strangers on a Train, I Confess*; A kötél, Idegenek a vonaton, Meggyónom). A gyilkosság mindhárom filmben zálogként szolgál a csereszonyok interszjektív logikája szerint, vagyis a gyilkos tettéért cserébe vár valamit a harmadik féltől – felismerést (a *Rope*-ban), egy másik gyilkosságot (a *Strangers on a Train*ben), vagy hallgatást a bíróság előtt (az *I Confess*ben).

A lényegi mozzanat mindazonáltal éppen az, hogy a „bűn(tudat) átruházása” nem valami pszichikus belsőt érint, nem valami elfojtott, elutasított vágyat, ami mélyen az udvariasság álarca alá van rejtve, hanem éppen ellenkezőleg, az interszjektív kapcsolatok külső rétegét. Abban a pillanatban, amikor az alany ennek a kapcsolati hálónak egy adott pontján találja magát (vagy elveszít egy adott pozíciót), bűnössé válik, holott belül, pszichés valóságában teljesen ártatlan. Ezért – ahogy Deleuze is rámutatott – a *Mr. and Mrs. Smith* (Végre egy jó házasság) egy tökéletes hitchcocki alkotás, amelyben egy házaspár hirtelen felfedezi, hogy házasságuk jogilag érvénytelen: ami évekig a házassági örömkben való jogosnak tűnő elmerülés volt, hirtelen bűnös házasságtöréssé válik. Más szóval ugyanaz a cselekedet visszamenőlegesen teljesen más szimbolikus értéket kap. Ez az, amiről a „bűn(tudat) átruházása” szól, ami a hitchcocki univerzum radikális kétértelműségét és labilitását adja: a mindennapi események idillikus szövete minden pillanatban felbomolhat, és még csak nem is a társas szabályok felszíne alól előtörő bűnös erőszak hatására (annak a közhiedelemnek megfelelően, hogy a civilizált álarc mögött mindannyian vadállatok és gyilkosok vagyunk), hanem mert – az interszjektív kapcsolatok szimbolikus szerkezetében bekövetkező váratlan változások eredményeként – az, amit egy perccel ezelőtt a szabályok még megengedtek, hirtelen iszonyatos bűnné válik anélkül, hogy a tett közvetlen, fizikai realitása megváltoz-

na. Ennek a hirtelen változásnak a mélyebb magyarázatához elegendő három nagyszerű Charlie Chaplin-filmet felidézünk, melyek melanholikus, fájdalmas humorukkal tűnnek ki: *The Great Dictator*, *Monsieur Verdoux*, *Limelight* (A diktátor, Monsieur Verdoux, Rivaldafény). Mindháromban ugyanaz a probléma jelenik meg: egy határvonal meghúzásának, egy adott tulajdonság meghatározásának nehézsége a pozitív értékek szintjén, melyek jelenléte vagy hiánya radikálisan megváltoztatja a tárgy szimbolikus státuszát.

„A kis zsidó borbély és a diktátor alakja között éppolyan kicsi a különbség, mint a két bajusz között. S mégis két, végtelenül távoli helyzet kerekedik ki belőlük, amelyek ugyanannyira szembeállnak egymással, mint az áldozat és a hóhér. Hasonlóképp, a *Monsieur Verdoux*-ban ugyanannak az embernek – az asszonygyilkos és a béna feleségét szerető férjnek – a kétféle arca, illetve viselkedésmódja között olyan kicsi a különbség, hogy a feleségnek minden ösztönös megérzésére szüksége van ahhoz, hogy egyszer rájöjjön: a férfi »megváltozott.« [...] innen a *Rivaldafény* [*Limelight*] zavaró kérdése: mi ez a kis »semmi«, a kor repedése, az elhasznátság kicsiny különbsége, amitől egy clown szép száma nyomorúságos jelenet lesz?”⁵

Ezt a megkülönböztető vonást, ami nem redukálható le pusztán néhány pozitív kvalitásra, Lacan *le trait unaire*-nek (egységesítő tulajdonságnak) nevezi, amely nála a szimbolikus identifikáció azon pontja, melyhez az egyén valósága rögzített. Amíg az egyén ehhez a vonáshoz kötődik, karizmatikus, elbűvölő, fenséges alakkal állunk szemben; amint ez a kötelék elszakad, a káprázatos külső burok szétesik. Annak alátámasztására, hogy Chaplin nagyon is tudatában volt az identifikációra jellemző dialektikának, elegendő ha felidézzük korábbi *City Lights* (Nagyvárosi fények) című filmjét, ahol a történetek mozgatórugója egy véletlen egybeesés. Ez egyértelmű kapcsolatot teremt Hitchcock *North by Northwest*-jében (Észak-északnyugat) az első véletlennel: egy gépkocsi ajtajának csukódása és egy közeledő vevő lépteinek véletlen egybeesése tévesen arra a következtetésre juttatja a vak virágáruslányt, hogy Charlot a drága autó tulajdonosa. Később, miután visszanyerte látását, a lány nem ismeri fel Charlotban jötevőjét, aki pénzt adott műtétéhez.

⁵ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983, 273.; angolul: *The Movement-Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986; magyarul: *A mozgás-kép*, (ford. Kovács András Bálint) Budapest, Osiris, 2001, 227 és 229.

Egy ilyen trükk, mely első látásra banális, melodramatikus cselekmény-szövének tűnik, az interszjektív dialektikák jóval mélyebb megértését hordozza, annál is mélyebbet, mint ami a „legkomolyabb” lélektani drámákban működik.

Amennyiben a tragédia tulajdonképpen a „karakteren” múlik, vagyis a végső katasztrófához vezető immanens szükségszerűség a tragikus személyiség szerkezetébe van kódolva, a másik oldalon mindig van valami *komikus* abban, ahogyan az egyén a *jelölő*höz van láncolva, amely meghatározza a szimbolikus rendben elfoglalt helyét, azaz „a többi jelölő számára megjeleníti őt.” Ez a kötelék végtelenül indokolatlan, „irracionális” a maga radikálisan esetleges természetében, teljes mértékig össze nem illő az egyén „karakterével.” Nem véletlen, hogy a *Mr. and Mrs. Smith*, amely a legtisztábban tárja eléink Hitchcock univerzumának ezt az összetevőjét, komédia. Az összes véletlen találkozás és egybeesés, amely filmjei cselekményét irányítja, alapvetően *komikus* természetű (emlékezzünk például Thornhill első téves azonosítására az egyébként nem is létező „Kaplan”-ként a *North by Northwest*ben). Mindezek ellenpontjaként A *The Wrong Man* (A tévedés áldozata) az a film, amelyben Hitchcock közvetlenül ábrázolja egy ilyen megjósolhatatlan egybeesés tragikus oldalát (itt Balestrerót, a zenészt ártatlanul rablással vádolják), és bukásában demonstrálja a véletlen komikumának elvét.

Hogyan hiszterizáljuk a kereszténységet

A Másik – az a hely, ahol az egyén igazsága kifejeződik – radikális kívül levőségének megalkotásakor Hitchcocknál Lacan tézise köszön vissza: „a tudattalan kívül van.” Ezt a kívül levőséget általában a szubjektum belső szelf-élményét irányító formális, szimbolikus rend külső, nem-pszichológiai jellemzőjeként fogják fel. Ez a felfogás mindazonáltal félrevezető is lehet: a (hitchcocki és egyben lacani) Másik nem egyszerűen egy egyetemes formális struktúra, amely esetleges, képzeletbeli tartalmakkal van feltöltve (mint Lévi-Straussnál, ahol a szimbolikus rend azokkal az univerzális szimbolikus törvényekkel egyenlő, amelyek például a mítoszokat és a rokoni kapcsolatokat strukturálják). Ellenkezőleg, a Másik szerkezete már a legtisztább, szubjektív véletlen megjelenésénél is működésben van. Figyeljük meg Hitchcock filmjeiben a szerelem szerepét: a „semmiből” előtörő „csoda”, amely lehetővé teszi

a hitchcocki pár üdvözlését. Más szóval, a szerelem tipikus esete annak, amit Jon Elster „az eredendően melléktermékként megjelenő állapotok”-nak (*states that are essentially by-products*) hív: olyan legbelső érzés, amely nem tervezhető meg előre vagy vállalható fel tudatos döntés által (nem mondhatom magamnak, hogy „Na, most szerelemben kéne esnem azzal a nővel”: egy adott pillanatban egyszerűen csak szerelmesnek érzem magam).⁶ Elster listáján olyan fogalmak szerepelnek, mint „tisztelet” és „méltóság”, hiszen ha tudatosan próbálok méltóság-teszesnek látszani, vagy tiszteletet kelteni, az eredmény neveltséges lesz; egy nyomorult utánzó benyomását keltem. Alapvető ellentmondása ezeknek az állapotoknak, hogy amint tevékenységünk legfontosabb, közvetlen céljává válnak, abban a pillanatban kisiklanak kezeink közül. Elérésük egyetlen útja nem az, hogy tevékenységünk középpontjába állítjuk őket, hanem hogy más célokat tűzünk ki, és reméljük, hogy „maguktól” jelennek meg. Annak ellenére, hogy csupán tevékenységünkhöz kapcsolódnak, önmagunkhoz tartozónak észleljük őket; annak következményeiként, amik *vagyunk*, és nem annak, amit *csinálunk*. A lacani terminológiában cselekedeteink ezen „melléktermékeinek” elnevezése *objet petit a*, mely szerinte az a rejtett kincs, ami „több bennünk önmagunknál”; az a bizonytalan, megfoghatatlan valami, ami összes tettünket a varázslat légkörébe burkolja, és nem köthető egyetlen pozitív tulajdonságunkhoz sem. Az *objet a*-n keresztül tudjuk megragadni a végső „melléktermék” állapot működéseit, minden „másik” mátrixát: az *áttételt*. A szubjektum sosem képes teljes mértékben uralni és manipulálni azt, ahogyan másokban áttételt hoz létre: mindig van valami „mágikus” ebben. Hirtelen úgy tűnik, hogy birtoklunk egy „meg-nem-határozott” valamit, ami átszínezi összes tevékenységünket, alárendelve őket valamilyenfajta átváltozásnak. Ennek az állapotnak a letragikusabb megtestesülése valószínűleg a detektívregények jólelkű ’femme fatale-ja’, egy alapvetően tartózkodó és őszinte nő, aki elborzadva éli át, ahogy pusztá jelenléte a körülötte levő férfiak erkölcsi romlását okozza. Lacani szemszögből nézve *itt* van az a pont, amikor a Másik színre lép: „az eredendően melléktermékként létező állapotok” azok az *állapotok*, amiket alapvetően a nagy Másik hoz létre – a nagy Másik pontosan annak a cselekvőnek a pozícióját (*ágenciát*) jeleníti meg, aki helyettünk, a helyünkben dönt. Mikor egy bizonyos áttételi pozícióban találjuk ma-

⁶ Cf. Jon Elster, *Sour Grapes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

gunkat, vagyis mikor pusztá jelenlétünk „tiszteletet” vagy „szeretetet” kelt, biztosak lehetünk benne, hogy ennek a „varázslatos” átváltozásnak semmi köze nincsen holmi „irracionális” spontaneitáshoz: a *nagy Másik* az, ami létrehozta a változást.

Éppen ezért nem meglepő, hogy Elster ezeket „az eredendően melléktermékként létező állapotok”-at „az Ész cselének” hegeli fogalmával illusztrálja. A szubjektum egy jól meghatározott cél elérése érdekében fog bele egy bizonyos tevékenységbe; ennek során elbukik, mivel cselekedetei végeredménye a dolgoknak egy eltérő, egyáltalán nem kívánt állapota, ami mindazonáltal nem állt volna elő, ha az egyén közvetlenül törekedett volna rá. A végeredmény csak egy másik célra irányuló cselekedet melléktermékeként tudott megszületni. Hasonlítsuk ezt össze Julius Caesar meggyilkolásának klasszikus hegeli példájával. A Caesar-ellenes összeesküvők közvetlen, tudatos célja természetesen a Köztársaság helyreállítása volt; összeesküvésük végeredménye – „az eredendő melléktermék” – azonban a Birodalom megalapítása lett, vagyis éppen az ellenkezője annak, ami szándékukban állt. Hegeli terminusokkal azt mondhatjuk, hogy a „Történelem Értelme” akarat nélküli eszközöként használta őket céljai megvalósításához. Ez az Értelme, mely a Történelem szálait mozgatja, természetesen, Lacan *nagy Másik*ának hegeli megfelelője. Hegel szerint az Értelme működésének megragadása nem a történelmi személyiségeket vezérlő nagy deklarált célok és ideálok keresésén át vezet, hanem cselekedeteik tényleges „melléktermékeinek” megfigyelésén keresztül. Ugyanez érvényesül az „az Ész cselének” egyik történelmi előzményeként számon tartott elmélet esetében, mely „a piac láthatatlan keze” (Adam Smith) néven vált ismertté. Eszerint a piacgazdaság minden résztvevője – tudta nélkül – saját önző érdekeit követve járul hozzá a közjóhoz. Olyan ez, mintha cselekedeteinket egy jótékony, láthatatlan kéz irányítaná. Ismét a *nagy Másik* egy megjelenési formája áll előttünk.

Ezzel az elméleti háttérrel szemben áll az a lacani kijelentés, mely szerint „a *nagy Másik* nem létezik”. A *nagy Másik* nem létezik a történelem tárgyaként; nem eleve adott és cselekedeteinket sem célvezérelt módon szabályozza. A teleológia mindig egy visszafelé ható illúzió, és „az eredendően melléktermékként létező állapotok” valójában véletlenek. A kommunikáció klasszikus lacani meghatározásának általam adott értelmezése szintén szembeállítható az előző bekezdésekben kifejtett koncepcióval, amennyiben a beszélő a saját üzenetét hallja a másiktól „igazi”, megfordított formájában. Cselekedetének „melléktermé-

ke” – vagyis szándékolatlan eredménye – rejti magában azt, hogy az üzenet igazi, tényleges jelentése visszatér a szubjektumhoz. A probléma ezzel az, hogy – szinte törvényszerűen – az egyén nincs felkészülve a cselekedetei eredményeként létrejött zűrzavarban azok igazi jelentésének felismerésére. Ez visszavezet bennünket Hitchcockhoz: a „bűn(tudat) átruházás”-trilógia első két filmjében a gyilkosságok „címzettje” (Professor Caddell a *Rope*-ban, Guy a *Strangers on a Train*-ben) nincs felkészülve annak felismerésére, hogy a gyilkos átruházta rá a bűnt. Más szóval, a hős a gyilkosságban nem képes észrevenni a kommunikációs aktust. A „címzett” vágyának megvalósításával a gyilkos eredeti formájában küldi vissza neki saját üzenetét (bizonyítja ezt a Professor Caddell által érzett döbbenet a *Rope* végén, amikor a két gyilkos emlékezteti őt, hogy mindaz, amit elkövettek, csupán annyi volt, hogy azt a meggyőződését, mely szerint az Übermenschnek joga van ölni, tettekre váltották).

A trilógia utolsó filmje, az *I Confess*, mindazonáltal jelentős kivételt képvisel. Ebben Logan atya már a kezdetektől fogva felismeri, hogy a gyilkossággal valójában neki üzentek. Hogyan? Azon pozíciójánál fogva, amit *gyóntató* papként tölt be. A „bűn(tudat) átruházás”-ának motívumát közvetlen kapcsolatba hozva a kereszténységgel (Logan atya szenvedése és a kereszt útja közti párhuzamon keresztül), az *I Confess* megjeleníti Hitchcocknak a kereszténységgel szembeni ellenszenvét. A kereszténységnek egyfajta hisztérikus, megbotránkoztató oldalát ábrázolja, melyet később rögeszmés szertartások intézményesítésével fedtek el. Logan atya szenvedését éppen a bűn(tudat)–átruházás valóságának elfogadása jelenti, vagyis a másik (a gyilkos) vágyainak felismerése önmagában. Ebből a perspektívából nézve az emberiség bűneit ártatlanul magára vállaló Jézus Krisztus is új megvilágításba kerül: azáltal, hogy a bűnösök vétkeit magára vállalja, vágyaikat sajátjaként ismeri fel. *Krisztus a másik (a bűnös) szerepéből fogalmazza meg vágyait*; ebből fakad a bűnösök iránti könyörülete. Eszerint ha a bűnös, libidinális ökonómiáját tekintve, perverz, akkor Krisztus valójában hisztériás. A hisztériás vágyai ugyanis mindig a Másiknak a vágyai. Más szóval, egy hisztériással kapcsolatban feltehető kérdés nem az, hogy „Mi az, amire ő vágyik? Mi a tárgya az ő vágyának?” Az igazi rejtély abban a kérdésben fejeződik ki, hogy „Honnan ered a vágya?” A feladat annak az egyénnek a megtalálása, akivel a hisztériásnak azonosulnia kell ahhoz, hogy saját vágyait beteljesítse.

Az eltűnő nők
„A nő nem létezik”

Elfogadva a tévedés/megtévesztés központi helyzetét a szimbolikus renddel kapcsolatban, radikális következtetésre kell jutnunk: az egyetlen lehetőség arra, hogy ne legyünk megtévesztve, a szimbolikus rendtől való távolságtartás, vagyis egyfajta *pszichotikus* pozíció felvétele. A pszichotikus éppen az az egyén, aki *nincs megtévesztve a szimbolikus rend által*.

Érdeemes ehhez a pszichotikus helyzethez Hitchcock *The Lady Vanishes* (Londoni randevú) című filmjén keresztül közelíteni, mert ebben az alkotásában nyújtja talán a legszebb és leghatásosabb variációját a „mindenki által tagadott eltűnés” témájának. A történetet általában egy olyan hős szemszögéből mesélik el, aki véletlenül megismerkedik egy elbűvölő, kissé excentrikus személlyel; nem sokkal később ez az ember eltűnik, és amikor a hős megpróbálja őt megtalálni, azok, akik korábban együtt látták őket, nem emlékeznek semmire a másikkal kapcsolatban (vagy kifejezetten úgy emlékeznek, hogy a hős egyedül volt). Ennek következtében a hiányzó személy pusztá létezése a hős hallucinatórikus rögeszméjeként (*idée fixe*) értelmeződik. Truffaut-val való beszélgetéseiben maga Hitchcock tesz említést ennek a variációsorozatnak az eredetijéről; ez egy idős hölgy története, aki 1889-ban, a párizsi Világkiállítás idején tűnt el hotelszobájából. A *The Lady Vanishes* után e téma kétségtelenül leghíresebb feldolgozása Cornell Woolrich *roman noir*-ja, a *Phantom Lady*, amelyben a hős egy gyönyörű, ismeretlen nővel tölti az estét, akivel a bárban találkozott. Ez a nő, aki később eltűnik, és akit senki sem látott, lesz a hős egyetlen alibije egy gyilkossági vádban.

Ezeknek a történeteknek teljes valószínűtlenségük ellenére is van valami „pszichológiai meggyőző” erejük – amennyiben tudattalan félelmeinket fejezik ki. A cselekményszövésben rejlő hatás (*rightness*) megértéséhez mindenképp meg kell jegyeznünk, hogy az eltűnő személy szinte kötelező érvénnyel egy hangsúlyozottan *nőies (ladylike)* nő. Nem nehéz felismerni ebben a fantomszerű alakban a Nő jelen(t)ését, azét a nőét, aki alkalmas a férfiban tátongó hiány kitöltésére; az ideális partnerét, akivel végül beteljesedik a szexuális kapcsolat. Röviden a Nőét, aki a lacani elmélet szerint nem létezik. A hős számára ennek a nőnek a nem-létezése a társas-szimbolikus hálóba való bevésozás hiánya által válik nyilvánvalóvá: a hős interszjektív közössége úgy viselkedik, mintha ez a nő nem létezne, mintha csupán az ő rögeszméje volna.

Mit kezdhetünk a „mindenki által tagadott eltűnés” – téma egyszerre „csalárd” és ugyanakkor vonzó mivoltával, ellenállhatatlan bájával? Az ilyen típusú történetek hagyományos befejezése szerint az eltűnt hölgy – minden ellentétes bizonyíték dacára – nem csupán a hős hallucinációja. Más szóval, a *Nő létezik*. A fikció szerkezete megegyezik a jól ismert vicccével arról a pszichiáterről, akinek a páciense arról panaszkodik, hogy egy krokodil van az ágya alatt. A pszichiáter próbálja meggyőzni a pácienszt, hogy ez csupán hallucináció, a valóságban nincs krokodil az ágya alatt. A férfi a következő ülésen is kitartóan ragaszkodik panaszához, és a pszichiáter is folytatja a meggyőzés érdekében tett erőfeszítéseit. Amikor a férfi nem jelenik meg a harmadik ülésen, a pszichiáter meg van győződve arról, hogy meggyógyult. Valamivel később, a férfi egyik barátjával találkozva a pszichiáter megkérdezi tőle, hogy van régi páciense, mire a barát visszakérdez: „Pontosan kire gondolsz? Csak nem arra, akit megevett egy krokodil?”

Első pillantásra az ilyen fajta történetek lényege, hogy az egyénnek van igaza a Másik *doxájával* (téveszméjével) szemben: az igazság az ő *rögeszméjének* oldalán van, még akkor is, ha ehhez való ragaszkodása azzal fenyeget, hogy kizárják őt a szimbolikus közösségből. Ez az olvasat azonban elrejt egy alapvető tulajdonságot, ami egy másik, a „megtestesült hallucináció” témájának némiképp módosított változata felől közelíthető meg, Robert Heinlein *They*⁷ című sci-fi novellája által. Ennek hőse egy elmegyógyintézet falai közé zárva, meg van győződve arról, hogy az egész külső, objektív valóság az ő megtévesztésére felállított gigantikus színházi díszlet (*mise-en-scène*), és körülötte mindenki, beleértve a feleségét is, ennek a csalásnak a része. (Pár hónappal ezelőtt vált mindez „világossá” számára, mikor egy vasárnapi autókirándulásra indult a családjával. Már az autóban ült, kint esett az eső, amikor hirtelen eszébe jutott, hogy néhány apróságról megfeledkezett, ezért visszament a házba. Véletlenül kipillantva a második emelet hátsó ablakán, észrevette, hogy ragyogó napsütés van, és ráeszmélt, hogy egy apró hibát elkövettek: elfelejtették a ház mögé is felállítani az esődíszletet!) Jóakaró pszichiáttere, szerető felesége, az összes barátja két-

⁷ Az eredeti tanulmányban egyértelműen megjelenik a novella címének jelentése: a főhős körüli, a valóságot manipuláló (konstituáló) szereplőkre utal az „Ők/Azok” kifejezés. A magyar fordítást azonban agrammatikussá tette volna az „ők” személyes névmás explicit használata.

ségbeesetten próbálja őt visszahozni a „valóságba”; majd egyszer csak egyedül találja magát feleségével, aki szerelmét bizonygatva egy pillanatra majdnem megtéveszti őt, ám ekkor régi meggyőződése ismét makacsul felülkerekedik. A történet vége: távozóban a feleségét játszó nő jelentést tesz egy ismeretlen ügynökségnek: „Kudarcot vallottunk X esetében, még mindig kétségei vannak, nagyrészt a saját hibánkból, az eső-effektus miatt: elfelejtettük a ház mögött is megrendezni.”

Itt, a krokodilos vicchez hasonlóan, a végkifejlet nem interpretatív, nem vezet át bennünket egy másik értelmezési keretbe. A végén visszaérkezünk az elejére: a páciens meg van győződve arról, hogy egy krokodil van az ágya alatt, és valóban van egy krokodil az ágya alatt; Heinlein hőse azt gondolja, hogy az objektív valóság egy előre felállított színpadon játszódik, és végül kiderül, hogy az objektív valóság valóban egy előre megrendezett színjáték. Ebben az esetben egyfajta *sikeres összetalálkozásnak* lehetünk tanúi: a végső meglepetést az okozza, hogy a „hallucinációt a valóságtól” elválasztó rés megszűnik. A „fikciónak” (a hallucinatorikus tartalmaknak) és a „valóságnak” ez az összeolvadása jellemzi a pszichotikus univerzumot. Mindenesetre csupán a *They* alapján vagyunk képesek kiemelni a működésben levő mechanizmus lényegi vonását; ebben a *nagy Másik* általi megtévesztés egy ügynök alakjában jelenik meg, egy másik szubjektumban, aki *nincs megtévesztve*. A szimbolikus rendnek megfelelő megtévesztés fonalaait tartó és mozgó szubjektum az, akit Lacan „a Másik Másikának” hív. A paranoiában ez a másik látható létezésre tesz szert egy üldöző alakjában, aki a megtévesztés játékát hivatott vezényelni.

Ebben egy alapvető jellegzetesség rejlik: a pszichotikus egyén bizalmatlansága a *nagy Másikkal* szemben, az a rögeszméje, hogy a *nagy Másik* (az interszubjektív közösség által megtestesítve) próbálja őt megtéveszteni, mindig és szükségszerűen alá van támasztva egy konzisztens Másikban való megingathatatlan hittel; egy Másik rések nélkül, egy Másik Másika (ezek az „ők” Heinlein történetében). A paranoid egyén azáltal, hogy ragaszkodik a szimbolikus közösség, a „közvélemény” Másikával szembeni bizalmatlanságához, implikálja a Másik Másikának létezését, egy ’meg-nem-tévesztett’ ügynökét, aki a szálakat tartja. A paranoiás tévedése nem szélsőséges bizalmatlanságában áll, vagyis abban a meggyőződésében, hogy egy univerzális megtévesztés áldozatai vagyunk – ebben meglehetősen igaza van, a szimbolikus rend végeredményben az alapvető megtévesztés rendje – hanem inkább a megtévesztést irányító rejtett ügynök létezésébe vetett hitében, aki megpró-

bálja rászedni és elfogadtatni vele például, hogy „a Nő nem létezik”. Ez lenne „a Nő nem létezik” tényének paranoid változata: ő /a nő/ természetesen létezik; nemlétezésének benyomása semmi egyéb, mint az összeesküvő Másik által rendezett megtévesztés hatása, mint a *The Lady Vanishes*ben az összeesküvők, akik megpróbálják rávenni a hőst annak elfogadására, hogy a hölgy, aki eltűnt, soha nem is létezett.

A nő, aki eltűnik, tulajdonképpen az a nő, akivel a szexuális kapcsolatot beteljesülhetne, a Nő megfoghatatlan árnyéka, aki nem csak egy nő lenne a sok közül; ezért van az, hogy a filmes románcokban ennek a nőnek az eltűnése által fejezik ki azt aényt, hogy „a Nő nem létezik”, és így nincs szexuális kapcsolat sem. Joseph Mankiewicz klasszikus hollywood-i melodráája, az *A Letter to Three Wives* szintén egy nő eltűnésének története, amely a szexuális kapcsolat lehetetlenségének kifinomultabb változatát mutatja be. A nő, aki eltűnik, habár sohasem látható a képernyőn, itt folyamatosan jelen van abban a formában, amit Michel Chion *la voix acoustique*-nak (a hang akusz[ma]tikája) hívott.⁸ A történet elején Attie Ross, egy kisvárosi „femme fatale” távoli hangja közli a nézővel, hogy egy levelet készül eljuttatni három nőnek, akik együtt vesznek részt egy vasárnapi hajókiránduláson. A levél szerint ezen a napon, míg ők nincsenek otthon a városban, ő megszökik valamilyük férjével. Az utazás alatt a három nő visszaemlékszik házassága nehézségeire; mindegyükben az a félelem munkál, hogy Attie éppen az ő férjét választotta. Attie ugyanis mindhármuknak azt az ideális nőt, kifinomult hölgyet jeleníti meg, aki azt a „valamit” birtokolja, ami belőlük hiányzik ahhoz, hogy házasságuk tökéletesnek tűnjön. Az első feleség egy ápolónő: tanulatlan, egyszerű lány, aki hozzámert egy gazdag

⁸ Az *acoustique* fogalmához lásd a 7. fejezetet. A *Looking Awry* című kötet 7. fejezetében Žižek a következőképpen határozza meg a *la voix acoustique*-ot: „...the voice without bearer, which cannot be attributed to any subject and thus hovers in some indefinite interspace. This voice is implacable precisely because it cannot be properly placed, being part neither of the diegetic „reality” nor of the sound accompaniment (commentary, musical score), but belonging rather, to that mysterious domain designated by Lacan as „between two deaths.” (126.) Magyarul: „...a forrás nélküli hang, amelynek kibocsátása egyetlen szubjektumnak sem tulajdonítható, és ennek következtében egy meghatározatlan köztes térben lebeg. Ez a hang nem lokalizálható pontosan, mivel sem a diegetikus »valósághoz«, sem a hangkísérethez (kommentár, partitúra) nem tartozik; sokkal inkább annak a rejtélyes világnak a része, melyet Lacan a »két halál közötti«-nek hívott” (*a ford.*).

férfihez, akivel a kórházban ismerkedett meg; a második egy meglehetősen közönséges, karrierista nő, aki sokkal többet keres professzor és író férjénél; a harmadik egy munkás osztálybeli parvenü, aki a szerelem illúziója nélkül házasodott össze egy gazdag kereskedővel, egyszerűen az anyagi biztonság érdekében. Naiv, egyszerű lány, aktív, dolgozó nő, dörzsölt parvenü – három módja a diszharmónia megjelenésének a házasságon belül, három mód a feleségszerep nem megfelelő betöltésére, és Attie Ross mindhárom esetben a „másik nő”-ként jelenik meg, aki birtokolja azt, ami belőlük hiányzik: tapasztalat, női gyengédség, anyagi függetlenség.⁹ A befejezés természetesen happy end – érdekes felhanggal: kiderül, hogy Attie a harmadik nő férjével, a gazdag kereskedővel akart megszökni, aki az utolsó pillanatban meggondolja magát, hazatér, és mindent meggyón a feleségének. Habár a nő elválhatna tőle, és így tetemes tartásdíjra tehetne szert, mégis megbocsát neki, mert ráébred, hogy végtére is szereti. A három pár a végén újra egyesül; a veszély, ami a házasságukat fenyegette, eltűnik. A film tanulsága mindazonáltal kissé bonyolultabb, mint első pillantásra tűnik. A boldog befejezés sosem tiszta, mindig magában foglal egyfajta lemondást – annak a ténynek az elfogadását, hogy a nő, akivel élünk, sohasem a Nő, hogy állandóan jelen van a diszharmónia fenyegetése: bármelyik pillanatban felbukkanhat egy másik nő, aki megtestesíti azt, ami a házassági kapcsolatból hiányzóknak tűnik. Ami a boldog befejezést, vagyis az eredeti nőhöz való visszatérést lehetővé teszi, az éppen az a tapasztalat, hogy a Másik Nő „nem létezik”, hogy ő végeredményben csak a nőekkel való kapcsolatunk ürét kitöltő fantázia alak. Más szóval, a boldog befejezés kizárólag az eredeti nővel lehetséges. Ha a hős a Másik Nő mellett döntene (akinek példértékű esete a *film noir* „femme fatale”-ja), választásáért szükségszerűen katasztrofális árat kellene fizetnie; akár az életébe is kerülhetne. Ami

⁹ Érdekes lenne részletes párhuzamot vonni az *A Letter to Three Wives* és Offenbach *Hoffman meséi* között, melyben az ivó cimboráinak elmondott három történetben Hoffman a szexuális kapcsolat diszharmóniájának három módját ábrázolja: a költő első szerelméről kiderült, hogy egy felhúzható baba; a második egy kétes erkölcsű, csaló nő; a harmadik pedig énekési pályafutását helyezte előtérbe (utolsó dalát énekli, tudva, hogy betegsége miatt ez a halálát jelenti). Az opera fő eleme mindazonáltal az a keret, ami egyesíti a három történetet: Hoffman azalatt meséli ezeket közönségének, miközben nagy szerelmére, egy szeszélyes primadonnára vár. A narráció alatt rendszerezzi szerelmi ígérete elhibázottságát, így utolsó védekezésével (amikor a primadonna az előadás után érte jön, hulla részegen találja és riválisával távozik) kifejezi igazi vágyát.

itt rejlik, az ugyanaz a paradoxon, mint az inceszt tiltásának esetében, azaz olyasvalaminek a tiltása, ami már önmagában lehetetlen. A Másik Nő tiltott, amennyiben „nem létezik”; csupán azáltal az alapvető disszonancia által jelent halálos veszélyt, amely fantázia alakja és a valóságban megtapasztalható nő közt feszül, aki véletlenül arra ébredhet, hogy végül is ő tölti be ezt a fantázia-helyet. Éppen a Másik Nő fantázia alakjának és ennek a fenséges pozíciónak a magaslatába emelt valóságos nőnek a lehetetlen kapcsolata Hitchcock *Vertigó*jának (Szédülés) témája.

A Szublimáció és a Tárgy Bukása

Hitchcock *Vertigó*ja – egy újabb mese az eltűnő nőről, egy film, amelynek hőse egy fenséges kép(zet) rabja – mintha csak azért készült volna, hogy illusztrálja a lacani tézist, mely szerint a szublimáció, a „deszexualizációtól” teljesen függetlenül, leginkább a halállal áll kapcsolatban: a fenséges kép(zet) által keltett elragadtatás ereje mindig tartalmaz egyfajta halálos dimenziót is.

A szublimációt általában a deszexualizációnak feleltetik meg, vagyis a libidinális megszállás áthelyezésének a néhány alapösztön kielégítésére hivatott „állatias” tárgyról a kielégülésnek egyfajta „magasztos”, „kulturált” formájára. Ahelyett, hogy közvetlen erőszakot követnénk el egy nőn, megpróbáljuk elcsábítani és meghódítani szerelmes levelek és költemények írásával; ahelyett, hogy eszméletlenre vernénk ellenségünket, megsemmisítő kritikát írunk róla. Egy leegyszerűsített pszichoanalitikus „értelmezés” szerint költői tevékenységünk csupán testi szükségleteink kiszolgálásának közvetett, szublimált módja; gondosan kidolgozott kritikánk pedig fizikai agresszióink szublimált levezetése. Lacan teljesen szakít a szublimáció folyamatának alávetett kielégülés nulla fokának problémájával. Kiindulópontja nem a közvetlen, „állatias” kielégülést szolgáló tárgy, hanem annak ellentétéként az az alapvető úr, amely körül az ösztön cirkulál, a hiány, amely a Dolog (a freudi *das Ding*, a gyönyör lehetetlen-megfoghatatlan anyaga) alakatlan formájában pozitív létezését feltételez. A szublimált tárgy pontosan a „Dolog fenségének magasságába emelt tárgy”;¹⁰ egy közönséges, hétköznapi tárgy, amely egyfajta átlényegülésen megy keresztül, és az egyén

¹⁰ Lacan, *Le séminaire, livre VII: L'éthique de la psychanalyse*, 133.

szimbolikus ökonómiájában elkezd a lehetetlen Dolog egyfajta megtestesüléseként, a testet öltött Semmiként működni. Ez az oka, hogy a szublimált tárgy annak a tárgynak a paradoxonját jeleníti meg, amely csak árnyékként tud fennmaradni, egy köztes, félig-megszületett állapotban, mint valami, ami látens, implicit, előidézett: amint megpróbáljuk félretolni az árnyéket, hogy felfedjük az anyagot, a tárgy maga szertefoszlik; és minden, ami marad, az a hétköznapi tárgy salakja.

A tengeri élet csodáiról szóló egyik televíziós műsorában Jacques Cousteau mutatott be egy olyan polipfajtát, mely saját közegében, az óceán mélyén finom bájjal mozog, és egyszerre ijesztő, ugyanakkor varázslatos hatást kelt, míg a vízből eltávolítva egy undorító nyálkatömeggé válik. Hitchcock *Vertigó*jában Judy Madeleine hasonló átalakuláson megy keresztül: amint kiszakítják „közegéből”, és már nem birtokolja többé a Dolog helyét, lenyűgöző szépsége eltűnik, visszataszítóvá válik. Ezen megfigyelések lényege, hogy egy tárgy szublimált minősége nem belső tulajdonság, sokkal inkább a fantázia-térben elfoglalt pozíciójára gyakorolt hatás.

Hitchcock zsenialitását támasztja alá a film kettős hangoltsága (*double scansion*), vagyis az első és második része közötti szünet, modalitásváltás. Más szóval, a teljes első rész, egészen az ál-Madeleine „öngyilkosságáig”, egy varázslatos csábítás, a hősnek Madeleine elbűvölő kép(zet)e iránt kibontakozó – szükségszerűen halálba torkolló – megszállott imádatának története. Engedjünk meg magunknak egy gondolatkísérletet: ha a film ezen a ponton, egy összetört, önmaga vizsgálására és a szeretett Madeleine elvesztésének elfogadására képtelen hős képével fejeződne be, nemcsak hogy nem kapnánk egy teljes, konzisztens történetet, hanem éppen ez a befejezés készítetne minket egy kiegészítő értelmezés megalkotására. Egy olyan férfi szenvedélyes drámája állna ekkor előttünk, aki – miközben kétségbeesetten küzd azért, hogy a szeretett nőt megmentse múltja démonjaitól – akaratlanul is a halálba taszítja kedvesét túlzott szerelme által. Egy lacani fordulat – miért is ne? – a szexuális kapcsolat lehetetlenségéről szóló téma variációjaként is értelmezhetnénk ezt a történetet. Mivel „a Nő nem létezik”, egy hétköznapi, földi nőnek a tökéletes, *fenséges tárgyhoz* való felemelése mindig tartalmaz valamilyen halálos fenyegetést arra a szerencsétlen teremtményre nézve, aki a Dolog megtestesítéséért felelős.

A film folytatása azonban a banális háttér bemutatásával lerombolja ezt a szenvedélyes drámát: a múlt démonjai által fogva tartott nő borzongató története, és a nőt túlzott szerelme révén halálba kergető férfi egzisztenciális drámája mögött egy férj hétköznapi, bár találékony bűn-

tettével találjuk szembe magunkat, aki az örökség kedvéért szeretne megszabadulni feleségétől. Mivel egyáltalán nincs tudatában mindezeknek, a hős nem képes feladni fantáziáit: keresni kezdi az elveszett nőt, majd amikor találkozik egy lánnyal, aki hasonlít rá, kétségbeesetten fog hozzá, hogy a halott Madeleine képmásaként teremtsen őt újra. A csavar természetesen az, hogy ez a nő az, akit ő korábban „Madeleine”-ként ismert (idézzük fel a Marx fivérek híres sorait: „Őn Emanuell Ravellire emlékeztet engem.” „Hiszen én vagyok Emanuell Ravelli!” „Akkor nem csoda, hogy annyira hasonlít rá!”). A „hasonlóságnak” (*resembling*) és az „önazonosságnak” (*being*) ez a komikus egybeesése mindamellett egy halálos közelséget is kifejez: ha a hamis Madeleine hasonlít önmagára, az azért van, mert valahol *már halott*. A hős Madeleineként szereti őt, azaz *annyiban, amennyiben halott* alakjának szublimációja egyenlő a valóságban való fokozatos megsemmisülésével (*mortification*). A film tanulsága így a következő lehetne: a valóságot a fantázia uralja, de soha nem viselhetünk egy álarcot anélkül, hogy ne a „vérünkkel” fizetnénk érte. Habár a *Vertigo* majdnem kizárólag egy férfi szemszögéből készült, a legtöbb „női filmnél” többet mond arról a kiúttalan női létezésről, amely a férfi projekcióinak hatására formálódik.

Hitchcock ravaszága abban rejlik, ahogyan sikerül kikerülnie mind a „lehetetlen” szerelem romantikus történetének, mind a tökéletes felszín mögötti banális intrika leleplezésének leegyszerűsítő sémáit. Az álarc *mögötti* titok banális felfedése nem befolyásolná az *álarc* által kiváltott elragadtatás mértékét. A férfi ismét nekifoghatna egy másik nő keresésének, hogy betöltse a Nő üres helyét; egy olyan nőt próbálna keresni, aki ezúttal nem csapja be. Ezzel szemben Hitchcock itt sokkal radikálisabb: a *fenséges tárgy* által kiváltott elragadtatást *belülről* rendíti meg. Emlékezzünk vissza arra, hogyan jelenik meg Judy – a Madeleine-re hasonlító lány –, amikor a hős először botlik bele: egy hétköznapi külsejű nő, arcán sok festékkel, durva, esetlen mozgással – teljes ellentéte a törekeny, választékos Madeleine-nek. A hős minden energiáját abba fekteti, hogy Judyt egy új „Madeleine”-né, egy *fenséges tárgy* formálja, amikor hirtelen ráébred, hogy „Madeleine” valójában nem más, mint Judy – ez a hétköznapi lány. Ennek a visszafordításnak a lényege nem abban áll, hogy egy földi nő soha nem válhat hasonlóvá a fenséges ideálhoz; épp ellenkezőleg, maga a *fenséges tárgy* („Madeleine”) veszti el ámulatba ejtő erejét.

Ennek a visszafordításnak a pontos megértéséhez mindenképpen érzékelnünk kell a *Vertigo* hőseit, Scottie-t ért két veszteség különbsé-

gét, mely Madeleine, majd Judy végső elvesztése között húzódik. Az első egyszerűen a szeretett tárgy elvesztéséből fakad – mint ilyen, a törékeny, fenséges nő, az ideális szerelmi tárgy halálának témáját dolgozza fel, amely a romantikus költészet egyik fő témája. Ennek legnépszerűbb feldolgozásait Edgar Allan Poe novellisztikájában és költészetében találhatjuk meg – többek között *A hollóban*. Habár a halál itt szörnyű sokként jelenik meg, mégis azt mondhatjuk, hogy igazán semmi váratlan nem volt benne; a helyzet maga hívta elő. Az ideális szerelmi tárgy élet és halál határán lebeg, életét a közelgő halál árnyékolja be – valamilyen átok vagy öngyilkosságba torkolló örület pecsétje van rajta, esetenként a gyenge, törékeny nőt jellemző betegségben szenved. Ez a vonása lényeges részét alkotja végzetes szépségének – az elejétől fogva nyilvánvaló, hogy „túl szép ahhoz, hogy hosszú ideig tartson.” Ez az oka annak is, hogy halála nem vonja maga után vonzerejének elvesztését, hanem épp ellenkezőleg, halála biztosítja (*authenticates*) a férfi feletti abszolút hatalmát. A nő elvesztése a szerelmes férfit melankolikus szomorúságba sodorja, aki – a romantikus ideálnak megfelelően – csak azáltal képes a depresszióból kilábalni, ha élete hátralévő részét az elvesztett tárgy összehasonlíthatatlan szépségét és báját dicsőítő költői tevékenységnek szenteli. A költő csupán akkor szerzi meg véglegesen és igazán hölgyét, mikor elveszti őt. Éppen ezen a veszteségen keresztül foglalja el helyét az imádott hölgy a költői vágyat irányító fantáziatérben.

A második veszteség azonban egészen másfajta természetű. Amikor Scottie ráébred, hogy Madeleine – a fenséges ideál, akit Judyban próbált meg újratemetni – valójában Judy, vagyis amikor végül visszakapja magát az „igazi” Madeleine-t, *Madeleine alakja széthullik*, a létét összetartó egész fantázia-struktúra leomlik. Ez a második veszteség valamiképpen az első visszafordítása: a fantáziánkat éltető tárgyat abban a pillanatban veszítjük el, amint a valóságban megragadjuk:

„Ha Madeleine tényleg Judy volt, ha ő még mindig létezik, akkor valójában soha nem is létezett, soha nem volt igazán senki... Az ő második halálával a férfi még inkább és sokkal kétségbeesettebben veszíti el önmagát, mivel nemcsak Madeleine-t veszti el, hanem az emlékét is, és talán a létezésébe vetett hitét is.”¹¹

¹¹ Lesley Brill, *The Hitchcock Romance*, Princeton, Princeton University Press, 1988, 220.

Egy hegeli kifejezéssel élve, Madeleine „második halála” „az elvesztett elvesztése”: a tárgy megszerzésével elveszítjük az elvesztett magasztos dimenzióját, amely vágyunkat rabul ejtette. Bár Judy végül odaadja magát Scottie-nak, személye – egy lacani parafrázissal élve – ajándék helyett minden különösebb ok nélkül értéktelen szemétté válik (*a gift of shit*): hétköznapi, sőt visszataszító nő lesz belőle. Ez adja a film utolsó jelenetének radikális többértelműségét, melyben Scottie a harangtorony széléről néz lefelé a Judyt éppen elnyelő mélységbe. Ez a befejezés egyszerre „boldog” (Scottie meggyógyult, képes arra, hogy a mélységbe nézzen) és „boldogtalan” (Scottie végül is összetört, elvesztette a létét összetartó kapaszkodót). Ugyanez a többértelműség jellemzi a pszichoanalitikus folyamat utolsó pillanatát, amikor a fantázia megszűnik; ez magyarázza meg, hogy miért lebeg egy „negatív terápiás reakció” veszélye a pszichoanalízis végén.¹²

A mélység, amelybe Scottienak végül sikerül letekintenie, a Másikban (a szimbolikus rendben) rejlő, a fantáziatárgy ámulatba ejtő jelenléte által eltakart úr mélysége. Ugyanezt érezhetjük abban a pillanatban, amikor egy másik ember szemébe nézve átéljük tekintete mélységét. Ez a mélység jelenik meg a *Vertigo* feliratait kísérő képekben, ahol egy egészen közletről mutatott női szemből *lidérces alakok* (*nightmarish partial object*) kígyóznak felénk. Kijelenthetnénk, hogy a film végén Scottie képessé válik arra, hogy „egy nő szemébe nézzen”, vagyis hogy elviselje a film záró feliratait alatt megjelenő tekintetet. „A Másikban levő hiány” mélysége okozza súlyos, szorongató „szédülését”. Hegel 1805-1806-os *Realphilosophie*-jének kézírata tartalmaz egy híres bekezdést, mely olvasható akár a *Vertigo* feliratait értelmező kommentárként is. A kézirat a másik tekintetét a kimondott szavak előtti csöndként tematizálja, a „világ sötétségének” űrjeként, melyben a *lidérces alakok* a „semmiből” - Kim Novak szeméből - jönnek elő.

„Az ember ez az éjszaka, ez az üres semmi, amely mindent a maga egyszerűségében tartalmaz, számtalan képzet és kép gazdagsága, me-

¹² A film befejezése előtt egy pillanatig úgy tűnik, mintha Scottie (James Stewart) kész lenne arra, hogy elfogadja Judyt „olyannak, amilyen”, nem Madeleine reinkarnációjaként, és elismerje a nő iránta érzett reménytelen szerelmét. A boldog végkifejlet reménye azonban azonnal szétfoszlik egy szellemszerű, felsőbbrendű anyai alak (*mother superior*) megjelenésekor. Ennek a váratlan jelenésnek a hatására hátrál Judy pánikszerűen, míg végül lezuhan a templomtoronyból. Szükségtelen hozzátenni, hogy a „mother superior” kifejezés az anyai szuperegóra utal.

lyek éppen nem ötlenek eszébe vagy éppen nincsenek jelen. Ez az éjszaka a természet bensője, amely itt létezik – *a tiszta szubjektum*. A fantasztikus képzetekben mindenütt éjszaka van; hol egy véres fej, hol meg egy fehér alak bukkan hirtelen elő, és éppoly hirtelen le is tűnik. Aki az ember szemébe néz, bepillant ebbe az éjszakába – oly éjszakába, mely *félelmetessé* válik: az ember itt a világ éjszakájával néz szembe.”¹³

Papp Orsolya fordítása

¹³ G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke*, vol. 8, Hamburg, Meiner, 1976, 187.; magyarul: Jénai reálfilozófia (részletek). Ford.: Révai Gábor. In: *Ifjúkori írások. Válogatás*. Gondolat, Budapest, 1982, 341.