

TANULMÁNYOK

**AZ ORTOPSZICHIKUS SZUBJEKTUM: LACAN
RECEPCIÓJA ÉS A FILMELMÉLET ****Joan Copjec*

A *Televízióban* ** való megjelenésével Lacan saját képmásának – és egyben tanításának – paródiáját adja, melyet mi nagy mértékben ismerünk és elfogadtunk. Ahogy ott áll egyedül az asztala mögött, és hol a kezeire támaszkodik öntudatosan előrehajolva, hol pedig erőteljesen gesztikulálva felkapja őket, Lacan egyenesen kinéz ránk, és közben olyan hangon beszél, amiről senkinek nem a „quelque chose, n'est-ce pas?” [valami, ugyebár?] könnyedsége jutna eszébe. Ez a „quelque chose” persze sosem konkretizálódott, sosem kapott magyarázatot, így hát végül olyan tényeknek, vagy tények rendszerének vált jelölőjévé, amelyek ismertek, de nem a mi számunkra. Lacan képmása azt idézheti fel, amit az igazgató mutatott be Tabard-nak Vigo *Magatartásból légtelen* című filmjében. Ez annak a gyerekes, paranoid elképzelésnek az eredménye, mely szerint személyes gondolataink és cselekedeteink felett egy olyan nyilvános világ kémkedik, és egy olyan nyilvános világban válnak láthatóvá, amelyet a szülői jelenlét képvisel. A „tömegmé-

* A fordítás forrása: Joan Copjec: *The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan*. In: Joan Copjec: *Read My Desire. Lacan against the Historicists*. The MIT Press, Cambridge, MA 1994. 15-38. o. A tanulmányt az MIT Press hozzájárulásával közöljük. A Lacan-idézeteket a francia eredetiből fordítottuk, Erős Ferenc és Gyimesi Júlia közreműködésével.

** 1973-ban Benoit Jacquot *Psychanalyse I* és *II* címmel két filmet készített Jacques Lacan szereplésével. Ez a film még ugyanabban az évben a francia televízió (O.R.T.F.) műsorára került. A következő évben a párizsi Seuil kiadó *Télévision* címmel publikálta a filmben elhangzott előadás szövegét. A szöveg részleteit angolul az *October* folyóirat közölte 1987-ben, majd teljes egészében a W.W. Norton kiadó 1990-ben, Joan Copjec szerkesztésében (*A szerk.*).

dia”¹ eszközein keresztül élénk kerülő Lacan tehát azt a félelmünket lát-szik igazolni, amit „televizuálisnak” nevezhetnénk – azaz hogy tökéletesen, teljesen láthatóvá válunk egy olyan tekintet számára, amely a távolból figyel minket (hiszen a *tele* egyszerre jelent „távolit”, és [a *telos*ból való származtathatósága miatt] „egészet”)². A felkínált képmás parodikus jellege felett viszont majdnem biztosan elsiklunk, hiszen magát Lacant is igen nagy mértékben félreismertük. Ezáltal pedig megfélemezhetünk a megszólalás első, a figyelmet rögtön a parodikus jellegre irányító szavainak jelentőségéről is – „Én mindig kimondom az igazságot: nem az egészet, mert egészben kimondani nem elérhető számunkra. Mindent kimondani materálisan lehetetlen: ehhez hiányoznak a szavak. De éppen ez a lehetetlen az, amit az igazság Valónak tart.”³ –, ahogy általában a reprezentáció különböző elméleteiben is tenni szoktuk, mely megfigyelés legkitűnőbb példajaként a filmelmélet szolgálhat.

Hadd foglaljam össze egyfajta nyitóképként, mit is tartok a film-elmélet legalapvetőbb félreértésének. Miközben meggyőződése szerint a vásznat Lacant követve kezeli tükörként⁴, valójában Lacan ama sokkal radikálisabb belátását figyelmen kívül hagyva, és annak ellentmondva lép fel, amely szerint éppen a tükör funkcionál vászonként.

A vászon mint tükör

Ez a félreértés alapjaiban érinti a filmelmélet két fogalmát – az apparátust és a tekintetet –, illetve ezek összefüggéseit. Ennek az összefüggésnek legtisztább és legtömörebb leírását (és itt kell megjegyezni, hogy

¹ Lacan a „tömegmédia” „fantáziáiról” szólva sietős kritikai megjegyzést tesz a „látványosság társadalmának” ismert fogalmáról. Lacannál ezt a fogalmat az helyettesíti, amit a „nem látványosítható (belőle formálódó) társadalom” fogalmának nevezhetnénk. Jacques Lacan: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Éditions du Seuil, Paris, 1973, 246. o.*

² Liddell and Scott's *Greek-English Lexicon*, 1906.

³ Jacques Lacan: *Télévision*. Seuil, Paris 1974, 9. o.

⁴ Mary Ann Doane arra a következtetésre jut, hogy a vásznat tükörként feltételező modell éppen azért áll ellen az olyan elméleti ellenvetéseknek, amelyekkel ő is él, mert ezt a modellt mi magunk igen vonzónak találjuk. Mary Ann Doane: *Misrecognition and Identity. Ciné-Tracts*, (11) 1980, 28. o.

éppen eme egyértelműség, a felelős és explicit módon artikulált, különösen a filmelmélet számára fontos feltevések *miatt* idézem itt ezt a leírást, és nem azért, hogy támadjam azt, vagy éppen annak szerzőit) a feminista filmkritika *Re-vision* című tanulmánykötetének szerkesztői adták. Bár ez a leírás a női néző speciális helyzetére összpontosít, a *tekintet*, az *apparátus* és a *szubjektum* általános, a filmelmélet által meghatározott összefüggéseit is felvázolja. Miután Foucault *Felügyelet és büntetésének* azon passzusát idézik, ahol Bentham panoptikumának tervrajzát ismerteti, a *Re-vision* szerkesztői a következőket állítják:

„a látni/látva lenni kettősének szétválasztása (melyet a panoptikum közepén elhelyezett torony és a gyűrűszerű elrendezés biztosít) és a permanens láthatóság érzete nem csak a Bentham börtönében lakók helyzetét látszik tökéletesen körülírni, hanem a nőét is. Ezen fogalmakat az ő láthatóságára alkalmazva azt mondhatjuk, hogy a nő mindenható magával hurcolja saját Panoptikumát, énképének funkciója pedig, hogy a másikért legyen. ... A nőknek tulajdonított szubjektumpozíció a patriarchális rendszerekben egyértelműen a látás struktúrájához és a szem hatalmi pozícióba helyezéséhez kapcsolódik.”⁵

A panoptikus tekintet *tökéletesen* meghatározza a patriarchátusban élő nő helyzetét: tehát éppen az a struktúra képeződik itt le, ami rákényszeríti a nőt arra, hogy a patriarcha szemével figyelje önmagát. A struktúra ezzel azt is garantálja, hogy még legbelsőbb vágya sem transzgresszió, hanem éppen a törvény alkalmazása lesz; „saját tarthatatlan helyzetének elméleti meghatározása” is csak úgy reflektálódik „mint a tükörben”, a tekintetnek való alávetettségként.

Ezek szerint tehát a panoptikus tekintet határozza meg a patriarchátus alatt lévő nő, illetve bármely társadalmi rendben élő, tehát minden szubjektum *tökéletes*, azaz teljes láthatóságát. Éppen azért, mert a szubjektum szubjektivitásának a legsajátabb feltétele és lényege a férfi és a nő ama társadalom törvényének való alávetettsége, amely magát a szubjektumot termeli. A láthatóvá válás – nem csupán mások, de saját ma-

⁵ Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams (szerk.): *Re-vision*. American Film Institute, Los Angeles, 1984, 14. o. E nagyon hasznos tanulmánykötet bevezetése a reprezentáció feminista elméleteinek történeti váltásait is részletezi; én itt csupán egyetlen váltás szükségességének megvitatására teszek kísérletet, ami éppen a mozi panoptikus modelljétől távolodik el.

gunk számára is – csak egy adott, történetileg definiált társadalom által megalkotott kategóriarendszeren keresztül (illetve a keresztüllátás által) lehetséges. A láthatóság ezen kategóriái egyben a tudás kategóriái is.

Látvány és tudás tökéletessége csak a láthatatlanság és a nemtudás árán érhető el. A panoptikus apparátus logikáját követve ez utóbbiak nem léteznek és – ami nagyon fontos – nem is létezhetnek. Ezt a logikát sokkal kérdésesebbé téve, mint ahogy általában szokták – a következő állításban foglalhatjuk össze. Mivel minden tudást (vagy mindent, ami látható) a társadalom termel (azaz minden, ami tudható, nem a valóság, hanem a megvalósítható gondolatok társadalom által konstruált kategóriáinak terméke), és *minden* tudás terméke valaminek, ezért *csak* tudás (vagy láthatóság) hozható létre, vagy *minden*, ami létrejön (látható) tudás. Ez a kijelentés azonban egy nagyon is feltűnő következtelenséget tartalmaz: a következtető mellékmondatok nagyon is szembetűnően nem szükségszerű következményei a feltételeket meghatározó mellékmondatoknak – ezért ebben a formában soha nem fogja megállni a helyét. De mégis, éppen ennek a logikai következtelenségnek kell észrevétlenül működnie a látni/látva lenni kettősében, ez határozza meg a szubjektum megértő tevékenységének feltételeit azon törvények által, amelyek létrejötte felett is uralkodnak.

Ezen a ponton – mintha már hallanánk a védekező tiltakozást: túlfutattam a gondolatmenetet – a panoptikumot leíró gondolatmenetben is *van* egy bizonyos fokú meghatározatlanság. Ez a meghatározatlanság pedig abból a tényből adódik, hogy a szubjektumot nem egy monolit diszkurzus hozza létre, hanem különböző diszkurzusok sokasága. Amit nem lehet előre meghatározni, az éppen ezeknek a különböző diszkurzusoknak a véletlenszerű összetalálkozása – néha a szubjektum oldalán. A jogi diszkurzus szubjektuma egy vallásos diszkurzusban konfliktusba kerülhet saját magával. Eme konfliktus elrendezése olyan eredményt hozhat, amely egyik résztvevő diszkurzus részéről sem volt korábban elképzelhető. A filmelmélet egyes képviselői abban a reményben hangsúlyozták Foucault munkásságának ezt az oldalát, hogy ezáltal a védekezés lehetséges eszközeit a hatalom intézményes keretein belülré helyezhessék, és így felszabadítsanak a film világában némi helyet például a feminista tematikát működtető filmek számára⁶. Az állítom azonban, hogy a

⁶ Lásd különösen: Teresa de Lauretis: *Technologies of Gender*. Indiana University Press, Bloomington, 1987.

szubjektumpozícióknak ez az egyszerű atomizációja és megsokszorozása, és a konfliktusnak ez a *partes extra partes* [egy rész, amely a másik résszel pusztán külsődleges kapcsolatban van] leírása nem vezet el a tudás vagy a hatalom radikális aláásásáig. Nem csak azért, mert Foucault elgondolása szerint minden *létrehozott* fázisban *determinált* dolog vagy pozíció áll elő, hanem ezen túl azért is, mert tudás és hatalom nem gondolhatók el másként, mint a különböző szembenálló pozíciók és diszkurzusok *közötti kapcsolat* mindent átfogó hatásaként. A különbségek nem gyengítik, hanem, éppen ellenkezőleg, táplálják a panoptikus hatalmat.

A lacani elgondolás ettől elég nagy mértékben eltér. Azt állítja ugyanis, hogy a jelölőrendszerek által létrehozott tartalmak nem lehetnek determináltak. A konfliktus ebben az esetben nem a két különböző pozíció közötti összeütközésből, hanem abból a tényből következik, hogy nincs olyan pozíció, amely szigorúan körvonalazott identitást határozna meg. A nemtudás és a láthatatlanság itt nem mint a két bizonyosság, két jelentés vagy pozíció közötti hullámzasként és kiegyezésként van jelen, hanem mindenféle bizonyosság aláásásaként, minden jelentés és pozíció megosztottságaként.⁷ Mivel képtelen artikulálni a nemtudás ezen radikálisabb módon történő megértését, a panoptikum mint elgondolás végül *ellenáll az ellenállásnak*, és képtelen befogadni olyan diszkurzust, amely inkább elutasítaná, mintsem erősítené a hatalmat.

A céloom itt nem egyszerűen az, hogy a Lacan és Foucault elméletei között lévő alapvető különbségekre rámutassak, hanem hogy kísérletet tegyek annak megmagyarázására, miért nem sikerült a két elméletet *különbözőként* megismerni. Hogyan lehetséges, hogy egy pszichoanalitikus tájékozódású filmelmélet kifejezhetőnek véli magát Foucault fogalmain keresztül, annak ellenére, hogy ezek a fogalmak eredetileg a pszichoanalízis mint magyarázati módszer figyelmen kívül hagyásával működtek volna. Foucault elgondolása szerint a (szubjektum konstrukcióját végrehajtó) fegyelmező hatalom technikai képesek „fizikailag teljességgel átjárni a testet anélkül, hogy a szubjektum saját reprezentációit igénybe vennék. Ha a hatalom kézben tartja a testet, azt nem azáltal teszi, hogy

⁷ F. S. Cohen egyértelműen meghatározza ezt a fontos különbséget: „A meghatározatlanság, vagy a kétség – ahogy azt gyakran állítják – nem a különböző bizonyosságok közötti hullámzás, hanem egy részleges forma megragadása”. F. S. Cohen: *What Is a Question. The Monist*, (38) 1929, 354. o.

bevésődik az emberek tudatába.”⁸. Foucault számára a tudat és a tudatlan a pszichoanalízis és más diszkurzusok (filozófia, irodalom, jog, stb.) által konstruált kategóriák: mint más, a társadalom által létrehozott kategóriák, ezek is a szubjektum láthatóságának, irányíthatóságának és nyomon követhetőségének feltételeit biztosítják. Ezen kategóriák a modern szubjektumot kívülről és saját maga számára is felfoghatóvá teszik, *sokkal inkább* mint hogy (a pszichoanalitikus elgondolás felől nézve) ők maguk működneek a megértés folyamataként; nem olyan folyamatokról van szó, amelyek társadalmi diszkurzusokhoz (például filmszövegek) kötődnek, vagy köthetőek. A *Re-vision* szerkesztői azzal a ténnyel szembesítenek bennünket, hogy a filmelméletben ezek a radikális különbségek nagymértékben észrevétlenek maradtak, illetve majdhogynem törlődtek. Így, noha a tekintet olyan metapszichológiai fogalomként fogható fel, amely a szubjektum filmi apparátushoz való pszichikus kötődése szempontjából központi szerepet tölt be, ez a fogalom, amint látni fogjuk, oly módon kerül kialakításra, amely bármilyen pszichikus kötődést fölöslegessé tesz.

Véleményem szerint a filmelmélet a lacani elmélet egyfajta „foucaultizálását” végezte el; Lacan korai félreolvasásának következtében „tékozló” Foucault lett belőle – olyan, aki kissé túl sok elméleti energiát fektetett olyan képzetekbe, mint az ellentétes értelmű szavak, vagy a szülői tilalmak által működő elnyomás. A Foucault-nál tapasztalt mértékletesség (amely által minden ellentmondó megnyilatkozás egyértelműen a tagadott dolgok melletti vallomásként tűnik fel) csakúgy, mint az új keletű, széles körben hirdetett történelmi érdeklődés, ahhoz vezetett, hogy Foucault az akadémiai világban fölénybe került Lacannal szemben.

*

A mozi apparátusának – mint gazdasági, technikai és ideológiai intézménynek – fogalma volt az, amelynek révén megtörtént a szakítás a

⁸ Michel Foucault: *Power/Knowledge. Selected interviews and other writings, 1972-1977.* (Colin Gordon szerk.) Pantheon, New York, 1980, 186. o. A Lucette Finas által készített interjú, ahol ez a megállapítás elhangzik, ebben a kötetben is megjelent: Meaghan Morris; Paul Patton (szerk): *Michel Foucault: Power, Truth, Strategy*, Feral Publications, Sydney, 1979. A megállapítást a következő kitűnő könyv is idézi és kiemeli: Mark Cousins; Athar Hussain: *Michel Foucault*, St. Martin's Press, New York, 1984, 244. o. [A jelen szövegben idézett részletet Teresa de Lauretis „A konok késztetés” című tanulmányából, Ragó Anett fordításában idézzük. *Metropolis*, 1999, III. 2. 34-52. o. (A szerk.)]

jelenkori filmelmélet és elődei között.⁹ Ez a szakítás azt jelenti, hogy a filmi reprezentáció már nem az elsődleges és külső valóság tiszta, vagy torz tükröződéseként fogható fel, hanem ama nagyszámú társadalmi diszkurzusok egyikéként, amelyek a valóság és a nézői szubjektum megkonstruálásához járulnak hozzá. Köztudott, hogy az apparátus fogalmát eredetileg nem a filmelméletben, hanem a tudományokra vonatkozó episztemológiai vizsgálódásokban alkalmazták. A *dispositif* („apparátus”) terminust a filmelmélet Gaston Bachelard-tól kölcsönözte, aki a fenomenológia uralkodó filozófiai irányzatával szemben használta azt. Bachelard ehelyett a „fenomeno-*technológia*” kifejezést javasolta, afelőli meggyőződésében, hogy a jelenségek nem közvetlenül, valamiféle független valóság által adottak számunkra, hanem sokkal inkább olyan eljárások és technikák által létrehozott konstrukciók révén (lásd a görög *techné* kifejezést, amely a dolgok módszeres „csinálására”, nem pedig a „természetben való rátalálásra” utal), amelyek meghatározzák a történelmi igazság kereteit. A tudományos vizsgálódás tárgyai materializálható koncepciók, nem pedig természeti jelenségek.

Bár a filmelmélet Bachelard munkáiból kölcsönözte az apparátus fogalmát és az általa leírt elméleti koncepciót, a terminust mégsem tőle, hanem Bachelard egyik tanítványától, Louis Althusser-től eredeztetik.¹⁰ (Ez a történet mára viszonylag közismert, de mivel több fontos pontról

⁹ Bár néhányan azt állítják, hogy a nyelvi modell filmtudományokra való alkalmazása jelentette a törést, sokkal alaposabban lehetne érvelni amellett, hogy ezt a törést egy – magán a nyelvi modellen belül megnyilvánuló váltás – idézte elő. A jelölők közötti kapcsolaton lévő kizárólagos hangsúly eltolódott a jelölők és a szubjektum közötti kapcsolatra és e jelölés hatásaira. Ez azt jelenti, hogy amíg a nyelv retorikai aspektusai láthatóvá nem váltak – az *apparátus fogalmának közbejöttével* – a filmtudományok reformjai sem kezdődtek meg. Véleményem szerint azonban, mikor ez a váltás megtörtént, a szemiotológia által közvetített bizonyos belátásokról sajnos megfeledkeztek.

Eme törés (és kevésbé folytonosság) meghatározásakor – ami ahogy mondani szokás a „két állomás” között, vagy az első és második szemiotológia között fennáll – analógia vonható a freudi áttétel első és második felfogása közötti töréssel. Csak a második, a terapeuta és a páciens közötti kapcsolatot előtérbe helyező koncepció kialakulásával kezdődött meg a (szigorú értelemben vett) pszichoanalízis. Ezen pozíciók folytonosságára inkább az életrajz, mint az elmélet tart igényt.

¹⁰ A Bachelard és Althusser közötti kapcsolat legjobb elemzése a következő tanulmányban található: Etienne Balibar: „From Bachelard to Althusser: The Concept of 'Epistemological Break'”. *Economy and Society*, 7 (3) 1976, 207-237. o.

is megfeledeztek már, másokat pedig félreértelmeztek, fontosnak látszik néhány részlet rekonstrukciója.) Althussert sok bíráló érte, amiért oly módon vitte előre és alakította át Bachelard elméletét, hogy közben a tudomány *szubjektumát* helyezte előtérbe. Bachelard valóban azt állította, hogy a tudomány szubjektuma a tudomány területén belül, illetve ez által jön létre, ám azt is fenntartotta, hogy ez a szubjektum soha nem *teljesen* így alakul ki. Elmélete szerint e csupán részleges siker oka egy – a szubjektum fejlődésének útjában álló – akadály; ezt az akadályt nevezte a képzetesnek (l'imaginaire). A képzetes fogalma azonban – mint erre Althusser később rámutatott – azért problematikus, mert elméletileg nem volt megalapozott, és ennek következtében Bachelard szinte magától értetődően *adottként*, a történelmi meghatározottsághoz képest külsőként és elsődlegesként, és nem ennek *hatásaként* fogta fel azt. A tudomány szubjektumát tehát kétféle gondolati eljárás osztotta meg: az egyiket a történelmileg meghatározott tudományos formulák, a másikat örök, spontán és szinte teljesen mitikus formulák¹¹ irányították.

Althusser újragondolta a képzetes kategóriáját, és a szubjektum történeti konstrukciójának részévé tette azt. A képzetes innentől kezdve a szubjektum ideológiai megalapozásához szükséges folyamat megnevezéseként, és nem ennek akadályaként lett érthető: a képzetes adott formát a szubjektum társadalomhoz fűződő viszonyának. E kapcsolat révén a szubjektum sajátjaként ismerte el a társadalom rendjét, és felismerte magát ennek reprezentációiban.

Az althusseri pozíció utóbb idézett állítása jelen szempontjaink szerint azért lesz különösen fontos, mert a filmelméletnek is alapvető fontosságú kiindulópontja lesz, amit aztán a hetvenes években Franciaországban és Angliában Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Jean Louis Comolli és a *Screen* című folyóirat alakít tovább. Röviden összefoglalva: a vászon

¹¹ A saját folytonosságát elvesztő tudós képzele pontosan körülírható a Meluinák alkímiai alakjával: olyan lényekről van ugyanis szó, amelyek részben alsóbbrendű, ősi formákat öltenek, ezáltal kapcsolatba kerülnek a távoli (imaginárius) múlttal, részben pedig magasabbrendű, energikus (tudományos) tevékenységre is képesek. Bachelard, akinek a tudattalanról alkotott fogalma sokkal inkább jungi, mint freudi alapokon nyugszik, Jung *Psychologie und Alchemie* című munkáját idézi. Gaston Bachelard: *The Poetics of Space*. Beacon, Boston, 1969, 109. o. [Magyarul részlete: Gaston Bachelard: A tér költészete. In: Steve Yates (szerk): *A tér költészete*. Typotex Kiadó, Bp. 2008, 43-54. o. Ford.: Kemenesi Zsuzsanna.]

tükör. A mozi intézménye által létrehozott reprezentációkat, a vásznon megjelenő képeket a szubjektum sajátjaként fogja fel.¹² A szubjektum „saját képének” fogalmában bevallottan van egyfajta kétértelműség; utalhat ugyanis a szubjektumról készült, vagy a szubjektumhoz tartozó képre. A filmelmélet mindkét értelemben használja ezt a fogalmat. Az, hogy a reprezentált kép a szubjektum saját testképét, vagy a szubjektum valaki vagy valami másról alkotott képét tükrözi-e, az „a reprezentációk ‘hozám tartozik’ aspektusa, amely a tulajdonra emlékeztet”¹³. Ez az aspektus biztosítja a szubjektum számára, hogy ne csak saját visszatükröződéseként értse a különböző reprezentációkat, hanem hogy ő maga jelenhessen meg úgy, mint az egész látvány birtokosa. Ez a belátás segítette hozzá a filmelméletet ahhoz, hogy újragondolja a filmben jellegzetes módon megnyilvánuló „valóságérzetet”.¹⁴ Mivel ez az érzet ezen elgondolás alapján már nem a kép és a valós jelölt közötti kapcsolat valószerűségétől függ, innentől fogva sokkal inkább a kép és néző közötti adekvációs viszonyulásra helyeződik a hangsúly. Másként szólva, a valóságérzet abból a tényből következik, hogy a szubjektum saját maga és az őt körülvevő világ teljes és tökéletes reprezentációjaként kezeli kép-mását; a szubjektumot kielégíti az a tény, hogy megfelelő módon tükröződik vissza a vásznon. A „valóságéffektus” és a „szubjektuméffektus” ugyanazon konstruált érzet megnevezésére szolgál; miszerint a kép tökéletesen láthatóvá teszi a szubjektumot saját maga számára.

¹² Metz tesz egy megjegyzést az egyébként működőképes analógiához, miszerint tükör és vásznon között az a különbség, hogy „a néző hiányzik a vásznonról, ellentétben a tükörbenéző gyermekkel”. (Christian Metz: A képzeletbeli jelentő. *Filmtudományi Szemle*, (2) 1981, 63. o. Ford.: Józsa Péter.) Jacqueline Rose – végiggondolva Metz ezen megállapítását, rámutatott ennek egyik hibájára, nevezetesen arra, hogy „a tranzitivizmus jelensége megmutatja, hogy a szubjektum egyébként tükörrel történő azonosulása egy másik gyereken keresztül is megtörténhet”, *saját képünket* mindig valamely *másikban* helyezük el, tehát az imaginárius identifikációhoz nincs szükség konkrétan tükörrre. Lásd: Jacqueline Rose: *Sexuality in the Field of Vision*. Verso, London, 1986, 196. o. És amiről a leggyakrabban megfélekedünk, az éppen annak a következménye, hogy a *másikat* mindig *saját képünkben* helyezük el. E tény a szubjektum konstitúciójára tett hatása Lacannál alapvető fontosságú lesz.

¹³ Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 77. o.

¹⁴ A valóságérzet fogalmát először Jean-Louis Baudry határozta meg. Lásd második apparátus-szövegét: Jean-Louis Baudry: Az apparátus. *Metropolis*, (nyár) 1999, 10-23. o. Ford.: Morvay Zsuzsa

Az imaginárius viszonyulás szó szerint *újrafelismerő* viszonyulásként definiálható. A szubjektum itt újraképződik, hiszen saját fogalmai már létrejöttek a Másik által. A reprezentáció rekonstrukciója gyakran nem mint közvetlen, hanem mint másodlagos folyamat tételeződik, hiszen a szubjektum első önfelismerése, mint „tiszta észlelési aktus”, már megtörtént. Ez történik Metz forgatókönyve szerint.¹⁵ A szubjektum a tekintettel való azonosuláson keresztül először magát ismeri fel, a vásznon megjelenő képeket csak ez után. De *mire* is utal pontosan a tekintet fogalma ebben a kontextusban? Miért éppen ebben a formában kerül elő az apparátus-elméletből? Mit nyer, vagy mit veszít általa Bachelard elmélete, ahol ez nem jelenik meg terminusként?¹⁶ Mindezen kérdéseket a megfelelő időben alaposabban is szemügyre kell vennünk. Először azonban azzal a megfigyeléssel kezdjük, hogy ez az ideális pont nem lehet más, mint a *kép jelöltje*, ahonnan a kép a szubjektum számára *értelmet nyerhet*. Azzal, hogy ezen a ponton pozicionálja magát, a szubjektum úgy tűnik fel saját maga számára, mint aki értelemet *ad* a képnek. Függetlenül attól, hogy egy vagy két fázist feltételezünk, a filmelmélet felfogása szerint mindig a tekintet az a pont, ahonnan az identifikáció végbemegy. Mivel pedig a tekintet mindig a reneszánsz perspektíva azon geometriai pontjával kerül analóg viszonyba, ahonnan a kép egészben, torzítás nélkül látható, a tekintet a filmelmélet számára mindig olyan értelemben lesz jelen, ahol értelem és jelenlét összekapcsolódhatnak. A szubjektum a kép jelöltjével való identifikáció által jön létre. Az értelemadás *létrehozza* a szubjektumot – ez a tekintet filmelméleti fogalmának végső pontja.

¹⁵ Metz kétfázisú forgatókönyvének kritikáját lásd: Geoffrey Nowell-Smith: A Note on History/Discourse. *Edinburgh* '76, 1976, 26-32. o., illetve: Mary Ann Doane: Misrecognition and Identity. *Ciné-Tracts*, (11) 1980.

¹⁶ Máshol már rámutattam a tekintet fogalmának „lélekvándorlásos” jellegére. Bár ez a fogalom riasztó lehet a feminista gondolatiság számára, és folyamatos célpontja lehet az elméleti ellenvetéseknek, a tekintet fogalma újra és újra felbukkan és átalakul, hipotézisként egymás után bukkan fel a különféle filmelemzésekben. Az én ellenvetésem ezzel kapcsolatban az, hogy azért nem tudunk lemondani a tekintet fogalmáról, mert nem határoztuk meg pontosan, hogy mi az, és hol bukkant fel először. Általánosan elfogadott álláspont, hogy a tekintetet a voyeurizmus és a fetiszmus pszichoanalitikus struktúrái határozzák meg, és elsősorban a férfihoz köthető. Én ezzel szemben azt állítom, hogy a tekintet *nyelvészeti* alapfeltevésekből eredeztethető, és hogy ezen alapfeltevések ugyanakkor alakítják a pszichoanalízis fogalmait (amelyek egyszersmind látszólag naturalizálják őket).

Ez az imaginárius viszonyulás azonban nem csupán tudás, illetve értelem és felismerés között áll fenn; ez szerelmi viszonyulás is, amelyet a tudás garantál. A képmás nem csupán tökéletesen reprezentálja a szubjektumot, hanem, úgy tűnik, a szubjektum tökéletességéről is képet alkot. A nárcizmus egyik elfogadott definíciója is alátámasztani látszik ezt a viszonyulást: a szubjektum szerelembe esik saját képmásával, ideális szelfjéről alkotott képével. Attól a ténytól azonban *el kell tekintenünk*, hogy míg a nárcizmus ebben az összefüggésben olyan struktúra, ami lehetővé teszi a szelf és a társadalmi rend közötti *harmonikus* viszonyulást (hiszen a szubjektum boldogan befészkel magát arra a helyre, amit itt kifaragtak neki), pszichoanalitikus keretben a szubjektum szelfhez való nárcisztikus viszonyulása *konfliktusban áll* más társadalmi viszonyulásokkal, és *szétrombolja* ezeket. Amire itt rá kívánok mutatni, az nem holmi aprócska ellentmondás a pszichoanalízis és a panoptikus elgondolás között: a nárcizmus felszabadító ereje és a társadalmi viszonyok megkötő ereje közötti ellentét a pszichoanalízis egyik meghatározó tétele.¹⁷ Mindazonáltal igaz, hogy maga Freud is gyakran ütközött nehézségekbe, miközben próbálta fenntartani eme különbségtételt, Jungtól kezdve sokan pedig már könnyebbnek találták összeolvasztani ezt a két erőt egyfajta libidinális monizmussá. De nem mindig kell a könnyebbik utat választani; e különbségtétel figyelmen kívül hagyása nem csak a pszichoanalízis lerombolásával fenyeget, de a determinizmust is kihívja maga ellen.

Miért szükségszerűen imaginárius a szubjektum társadalomhoz fűződő viszonyának reprezentációja? Ennek a Paul Hirst által felvetett kérdésnek¹⁸ komoly vitákat kellett volna elindítania a filmelméletben. Hogy végül ez nem történt meg, az részben annak a ténynek tulajdonítható, hogy a kérdést alapvetően az imaginárius koncepciójára irányulóként fogták fel. Egy egészen apró hangsúlyváltással a kérdés úgy is feltehető, hogyan lehetséges, hogy a szubjektumkonstrukció terhét majdnem kizárólag az imaginárius viseli – annak ellenére, hogy majdnem mindig a szubjektum szimbolikus konstrukciójáról beszélünk. Az egyik lehetséges

¹⁷ Mikkel Borsch-Jacobsen hihetetlenül izgalmas könyve utolsó részében megküzd ezzel a *szükségszerű* különbségtétellel – a Lacanétól nagyon különböző eredményekkel. Mikkel Borsch-Jacobsen: *The Freudian Subject*. Stanford University Press, Stanford, 1988.

¹⁸ Paul Hirst: Althusser's Theory of Ideology. *Economy and Society*, 5 (4), 1976, 385-411. o.

válasz az a megjegyzés lehet, miszerint a kortárs elméletek nagy részében a szimbolikus ugyanúgy strukturálódik, mint az imaginárius, mint az imaginárius althusseri verziója. Ily módon Hirst kritikája általában is érinti a szubjektum szimbolikus konstrukciójának általunk javasolt koncepcióját. Hogy ez így van, azt megint csak Foucault mértékletes megfogalmazása teszi nyilvánvalóvá, aki némely fogalmunknak nem csak tartalmára, hanem ürességére is felhívja figyelmünket. Meggyőzően kimutatja ugyanis, hogy a szimbolikus fogalma, amiből ő (és implicit módon mások is) kiindul, szükségtelenné teszi az imagináriust. Egy ahhoz hasonló lépés során, mint amikor az ideológiát a produkció pozitív potenciáljaként, és nem a valóság meghamisításaként határozta meg, Foucault a szimbolikus rend törvényét a produkció *tisztán pozitív potenciáljaként* gondolja újra, nem pedig a szubjektum és a vágyak elnyomásaként. Miközben ezt a meglátását – vagyis hogy a törvény konstruálja a vágyat – a pszichoanalízisnek címzett kritikaként érti, Foucault nem hajlandó tudomást venni arról, hogy maga a pszichoanalízis sem érvelt soha másként.

Mi tehát a különbség a törvény/vágy viszony Foucault, illetve a pszichoanalízis által javasolt felfogásában? Egész egyszerűen a következő: Foucault a vágyat nem pusztán a törvény *hatásaként*, hanem annak *megvalósulásaként* is érti, míg a *pszichoanalízis arra tanít bennünket, hogy hatás és megvalósulás illetően összemosása nem más, mint tévedés*. Ha azt állítjuk, hogy a törvény tisztán pozitív, hogy nem tiltja a vágyat, hanem inkább ösztönzi, virágzásra buzdítja, hiszen megköveteli, hogy szemléljük, meggyónjuk, hogy szembesüljünk különböző megvalósulásaival, azzal egyszerűen annyit mondunk, a törvény teszi lehetővé, hogy *egyáltalán* vágyhassunk valamire – például az incesztusra. Ez a pozíció – bár elutasítja a benne lévő moralizálást –, mégis újra felidézi a hibát, amelyet a pszichiáter követ el Mel Brooks egyik jelenetében. Miután a nő páciens beszámol egy álmáról, amelyben „megcsókolta az apját!”, a pszichiáter első felháborodásában kidobja őt a rendelőből. Az undor érzése a pszichiáter azon hibájának humoros következménye, hogy nem tesz különbséget az álmodó páciens enunciatív pozíciója, és a kijelentés értelmében megálmodott pozíció között. A két pozíció – enunciació és kijelentés – közötti különbségről való megfeleledkezés következménye, hogy a vágy megvalósulását kétféleképpen gondolhatjuk el. A vágyat ugyanis egyrészt olyan aktuális állapotként képzelhetjük el, amelyet a törvény jelöl meg lehetőségként. Másrészt pedig, ha a vágy olyan valami, amit egyszerűen és pozitívan birtokolhatunk, akkor semmi nem állhat meg-

valósulásának útjába, csak egy tisztán külső erő. A vágy rendeltetése a megvalósulás, hacsak valamely külső erő ezt meg nem tiltja.

A pszichoanalízis – hadd hangsúlyozzuk ismét – tagadja azt a lehetetlen elképzelést, miszerint a társadalmat a vágy, az incesztus vágya alapozná meg. Felfogása szerint ugyanis a vágy *elfojtásán* van a hangsúly. A törvény nem olyan szubjektumot konstruál, aki egyszerűen és egyértelműen rendelkezik valamilyen vággyal, hanem olyat, aki *ellenáll* a vágyának, aki nem akar vágyolni. A szubjektum így le van hasítva saját vágyáról, maga a vágy pedig – egészen pontosan – olyan formában adódik számára, mint valami, ami nem vált valóra; nem teljesíti be a törvény által felkínált lehetőségeket. A vágy nem is függ a külső akadályokat elhárító megvalósulástól. Az a belső dialektika, amely a szubjektum létét saját vágyának tagadásától teszi függővé, a vágy kialakulását öngátló folyamattá alakítja át.

Foucault definíciója a pozitív és nem-elnyomó törvényről magában foglalja, hogy (1) feltétlen – azaz engedelmeskedni *kell* neki, hiszen csak akkor válhat valami létezővé, ha ezt a törvény megengedi; a létezés, a definíció szerint *engedelmesség*; és hogy (2) nincs feltételekhez kötve, – mivel semmi, azaz még a vágy sem előzheti meg a törvényt. A törvénynek nincs oka, ezért nem is kereshetünk a törvényre magyarázatot. A törvény nem azért létezik, hogy a vágyat elfojtsa.

A törvénnyel kapcsolatos eme kijelentések nemcsak hogy korábban keletkeztek, de már meg is kérdőjeleződtek.¹⁹ Hiszen ezek a lelkiismeretnek pontosan azon kijelentései, amelyeket Freud a *Totem és tabu*ban vizsgál. Ezen állítások a freudi értelemben saját abszurd következményeikre redukálódnak: „Ha lelkiismeretünk e kijelentésének oly jelentőséget tulajdonítunk, amelyet igényel, akkor egyrészt fölöslegessé válik a tilalom – mind a tabu, mind az erkölcsi tilalmunk –, másrészt megfajtet-

¹⁹ Mikkel Borsch-Jacobsen Freud *Totem és tabu*ban megfogalmazott, Kanttal kapcsolatos észrevételeit tárgyalja. Lásd Mikkel Borsch-Jacobsen *The Law of Psychoanalysis. Diacritics*, (summer) 1985, 26-36. o. Ez a cikk, úgy tűnik, Lacan *Léthique de la Psychanalyse* címmel publikált szemináriumaira (Seuil, Paris, 1986), valamint a még nem publikált, a szorongásról szóló szemináriumaira támaszkodik. [Ez a kötet azóta megjelent: Jacques Lacan: *Le Séminaire livre X* (1962-1963). L'angoisse. Seuil, Paris 2004 (A szerk.)] Lásd különösen az 1962. december 12-i szemináriumot, ahol Lacan úgy definiálja a kényszerességet, mint ami „a Másikban lévő vágyat a Másik igényével takarja le”. Ez a megjegyzés a kényszerneurózist az erkölcsi tudatosság (kanti) koncepciójával hozza összefüggésbe.

len marad a lelkiismeret ténye (...).”²⁰ Egyrészt tehát fölöslegessé válna a tilalom. Foucault ezt hasonlóképpen gondolja: ha a törvényt alapvetően pozitívnak fogjuk fel, olyannak, ami létrehozza az általa vizsgált jelenséget, akkor egy negatív, elfojtó törvény koncepcióját nem érthetnénk máshogy, mint – a pszichoanalízis által létrehozott – túlzásként. Másrészt pedig megfejtetlen maradna a lelkiismeret ténye. Azaz a lelkiismeret létezésére nincs többé magyarázat; fölöslegessé *kellene* válnia, éppúgy, mint a tilalomnak. Ami viszont hirtelen megmagyarázhatatlanná válik, az a lelkiismeret konkrét *tapasztalata* – ami nem csak az engedelmesség kényszerének alanyi tapasztalata, hanem a bűnösség, a törvényszegést követő lelkiismeret-furdalás tapasztalata is – hiszen elfogadtuk a lelkiismeret azon *kijelentéseit*, miszerint a törvény nem tud nem érvényt szerezni magának, és nincsenek indítékai. Foucault ezzel megint csak egyetért: a lelkiismeret tapasztalata és a törvény reprezentációkon keresztül végbemenő interiorizációja fölöslegessé válik törvényről alkotott elmélete által.

Tehát még egyszer: a lelkiismeret által tett kijelentések ellentmondanak a lelkiismeret tapasztalatának. Ez a Freud által felismert paradoxon persze nem ebben a formában jelenik meg azok számára, akik e kijelentéseket nem a lelkiismerethez kötik. Valamilyen módon mégis megjelenik ez a paradoxon Foucault panoptikus hatalomról szóló, illetve a filmelmélet apparátus és tekintet viszonyát tárgyaló leírásában. Az önfegyelmező rendszerek modellje mindkét esetben implicit módon hívja elő a lelkiismeret pszichoanalitikus modelljét, még ha a hasonlóságot nem is ismerik el. Az önfegyelmezésnek és az önkorrekciónak egyszerre létre kell hoznia a szubjektumot, és ugyanakkor feleslegessé is kell válnia a tény által, miszerint az ekképpen konstruált szubjektum, definíció szerint, abszolút becsületes és teljesen tökéletes. A fegyelmezés sikerének elkerülhetetlensége és tökéletessége által szükségtelenné válik a fegyelmezés kiegészítő gesztusa. A szubjektum csak büntelen lehet, más nem. Az apparátus és a tekintet közötti összefüggés csak a pszichoanalízis káprázatát keltheti. Tulajdonképpen nincs a látótérben pszichoanalitikus szubjektum.

²⁰ Sigmund Freud: Totem és tabu. In: Sigmund Freud: *Társadalomlélektani írások*. Cserépfalvi, Bp. 1995, 83. o.

Ortopszichizmus²¹

Hogyan származtatható tehát egy teljesen pszichoanalitikus – azaz hasadt – szubjektum abból az előfeltevésből, miszerint a szubjektum sokkal inkább a társadalmi rend hatásaként, mint annak okaként érthető? Mielőtt végül Lacan megoldásához fordulnánk, meg kell állnunk, hogy felidézzük Bachelard egy különösen fontos passzusát – a *Le rationalisme appliqué* [Alkalmazott racionalizmus] IV. fejezetét, melynek címe „La surveillance intellectuelle de soi” [Önmagunk intellektuális felügyelete] – ahol néhány olyan kitételre bukkanhatunk, melyről az apparátus legújabb elméleti meghatározásai megfeledeztek.²²

Bár Bachelard a tudományező intézményes konstrukcióját leíró elméletek úttörője volt, folyamatosan hirdette (amint már említettük) azt is, hogy a tudományos protokoll sohasem látja el és sohasem töltheti be teljesen e mező tartalmait. Az imaginárius mint akadály ennek csupán egyik oka. Ezen a tudományossággal szemben működő, tisztán negatív ellenálláson kívül van egy magán a tudományosságon belül megjelenő pozitív feltétel is, ami egy ilyen jellegű redukció megtörténtét megakadályozta. Ezek az okok együtt biztosítják, hogy a tudományos koncepciók soha nem a történelem által megengedett lehetőségek pusztá megvalósulásai, és hogy a tudományos gondolkodás sohasem pusztán a szokás, a lehetséges, előre kijelölt utak, szabályok alapján történő felderítése.

²¹ Annak érdekében, hogy elválassa a tudományról szóló koncepcióját az idealizmustól, a konvencionalizmustól és a formalizmustól, Bachelard megalkotta az „alkalmazott racionalizmus” fogalmát: miszerint egy tudományos koncepciónak magában kell foglalnia megvalósulásának feltételeit. (Heisenberg ezen megkötés alapján nevezett alaptalannak minden olyan, az elektronok helyzetét meghatározó megszólalást, ami nem tett egyúttal javaslatot a kísérleti módszereket illetően.) Annak érdekében pedig, hogy saját tudományról szóló koncepcióját elválassa a pozitivizmusétól, az empirizmusétól és a realizmusétól, Bachelard megalkotta a „technikai materializmus” fogalmát: a tudományos kísérletek eszközeit és módszereit elméleti alapokra kell helyezni. Az egyensúlyt biztosító eszközök rendszerét, ami alapján e két imperatívusz működik, hívja Bachelard általában *ortopszichizmusnak*. Ezt az elképzelést azonban a *Le rationalisme appliqué*-ben a tudományos szubjektum kialakulására is kiterjeszti.

²² Gaston Bachelard: *Le rationalisme appliqué*, Presses Universitaires de France, Paris, 1949, 65-81. o.

Ha azt mondjuk, hogy a tudományos szubjektumot a tudomány intézménye konstruálja, azzal nem állítunk mást, érvelve Bachelard, minthogy e szubjektum arra van kényszerítve, hogy mindig önmagát, saját gondolkodását vizsgálja felül, mégpedig nem *szubjektív* módon, nem egy olyan introspekción keresztül, ami a szubjektum számára, annak privilégiumaként megvalósítható, hanem *objektív* módon, a tudomány intézményének pozíciójából. Az *ortopszichikus* viszony mind- eddig nem látszik különbözni a panoptikus viszonyulástól, amelyet itt igyekeztünk megkérdőjelezni. Mégis *van* egy különbség: az ortop- szichikus reláció (a panoptikussal ellentétben) feltételezi, hogy éppen az objektív vizsgálat által válhat a gondolat (nem teljesen láthatóvá, hanem) *titokká*; lehetővé teszi, hogy a gondolat *rejtve* maradjon, még a legalaposabb kutatás előtt is. Itt szeretnénk tisztázni: Bachelard nem állítja hogy létezik egy eredeti, egyedi szelf, amelyik történetesen (többek között) az objektivitásban találja meg az önleplezés eszközét. Ellenkezőleg, amellet érvel, hogy maga a leplezés lehetősége csak a szubjektum önmagához kötődő objektív viszonyulása által merülhet fel. Hiszen éppen a fegyelmezés aktusa miatt – ami egyértelművé teszi a tényt, hogy a szubjektum saját magán kívül helyezkedik el, saját magá- val (Lacan szavával) az „extimitás” viszonyában létezik – jelenhet meg a szubjektum a rejtegetés miatt bűnősként, vétkesként saját maga előtt. A szelfhez fűződő objektív viszony, ahogy arról Bachelard tájékoztat, szük- ségszerűen felveti azt az alattomos kérdést, amit Nietzsche a követ- kezőképpen tett fel: „Mindaz, amit az ember látni enged egyben magában hordozza a kérdést: mit akar elrejtteni?” Az nem számít, hogy ez az „ember” itt önmagunkra vonatkoztatható. A disszimulációnak az objektív viszonyulás által keltett, eltörölhetetlen gyanúja garantálja, hogy a gondolat sohasem eshet egybe teljesen az intézményesség for- máival. A gondolat sokkal inkább megosztott lesz az intézmény megnyi- latkozásaiban való hit, és ama gyanú között, hogy mit is tart titokban. A szubjektum minden objektív reprezentációt, még legsajátabb gondo- latait is, nem saját maga, vagy a világ igaz reprezentációjaként fog fel, hanem fikcióként: nem tapad hozzájuk a „valóság érzete”. A szubjektum saját maga számára sem jelenhet meg többként, mint a *létezés hipotézi- seként*. A reprezentáció valóságosságába vetett hit megrendül, éppen a reprezentációk mögé helyeződik át. A „valóság érzete” ezért a „megal- kotott magyarázatoknak szóló ellenvetések tömege” által létezik, mon- dja erre Bachelard; máshol pedig hozzáteszi: azon meggyőződés által,

miszerint „az igaz, de rejtett sokkal tartalmasabb, mint ami adott és magától értetődő.”²³

A disszimuláció gyanúja által a szubjektum egyfajta felmentést kap a törvény előírásai, a társadalmi felettes én alól. Ezek az előírások inkább tesztelés előtt álló hipotézisekként foghatók fel, nem pedig olyan imperatívuszokként, amelyeknek automatikusan és feltétel nélkül meg kell felelni. A társadalmi törvények nem csupán megítélik és szabályozzák a szubjektumot; a szubjektum is megítéli és intellektuális vizsgálódásnak veti alá őket. Az önfelügyelet tehát önellenőrzéshez vezet; egy gondolat vagy reprezentáció mindig a korábbi felülírva hozza létre az utána következőt.

A fejezet a szabad gondolat egyfajta eufórikus ünneplésével ér véget. A magához, azaz egy általa *kétségbe* vont képmáshoz fűződő ortopszichikus reláció folyamánaképpen a tudományos szubjektumot öröm tölti el. Nem azért mert képmása, világa és gondolatai saját tökéletességét mutatják meg, hanem azért, mert lehetővé válik számára, hogy mindezeket *tökéletesíthetőként* képzelje el. A dolgok tökéletesíthetőségének érzete szabadítja fel a gondolatot a társadalmi rend totálisan determináló kényszerei alól. Ezen felfogás szerint a gondolatot nem csupán felügyeli a társadalom/tudomány rendje; a gondolat maga is felügyeletet gyakorol e rend felett. Ily módon elvethető a „Kasszandra-komplexus” paranoiája (a bachelard-i megjelölés arra a gyermekes hitre, miszerint minden már előre tudható, például a szülők által).

Érdekes módon a bűn terhe, amelyet – ahogy megtudhattuk – a fegyelmezés struktúrája helyezett ránk, elveszett valahol útközben. Itt viszont, ellenkezőleg, éppen azzal az állítással kerülünk szembe, hogy a fegyelmezés teszi lehetővé a gondolat számára, hogy „morálisan őszinte” legyen. Ezek után az derül ki, hogy a lelkiismeret tulajdonképpeni *tapasztalata*, a bűnösség érzete oldozza fel a gondolatot a bűn terhe alól. Hogyan maradhatott működésképes ez a feloldozás? A gondolkodás aktusának gondolatoktól való elválasztása által. Úgy, hogy bár a gondolatok lehetnek bűnösök, a gondolkodás aktusa ártatlan marad. A szubjektum egész marad, intenciói pedig pontosan meghatározhatók. Ez az egyetlen módja annak, hogy a fejezet alapvető ellentmondásait meg tudjuk érteni. Bachelard minden munkájában fenntartja azt az állítást, miszerint „a két-

²³ Gaston Bachelard (1984): *The New Scientific Spirit*. Beacon Press, Boston, 1984, 32. o.

színűséget nehéz tetten érni”, azaz téved, aki azt hiszi, nem lehet becsapni, azaz senki sem menthető meg attól, hogy a megtévesztés áldozata legyen. Ennek eredményeképpen egyetlen gondolat sem tökéletesen átlátható. Ebben a fejezetben ezzel párhuzamosan mégis fenntartja, hogy a szubjektum átláthatja, és át is kell látnia saját gondolkodását.

A fegyelmezésnek – „a fegyelmezés öröme” – ezt a forgatókönyvét Bachelard tudatosan Freud lelkiismeretről szóló elképzeléséhez viszonyítva mutatja be. Saját elképzelését azonban éppen Freud „pesszimizmusával” szemben alakítja ki, Freudéval, aki a lelkiismeretet persze kegyetlennek tartja, a büntetés eszközének tekinti. Bachelard-nál a fegyelmezés – azzal hogy látszólag a felmentést is felkínálja a szubjektum számára – alapvetően pozitív, jóindulatú erőként áll elő. Bachelard tehát, csakúgy mint Foucault és a filmelmélet, megidézi és mégis megtagadja a lelkiismeret pszichoanalitikus modelljét – bár egészen másképp. Bachelard ortopszichizmusa, amely végül egy pszichológiai érvelés útján kerül megvilágításra, a filmelmélet keretein belül nem fogadható el a panoptizmus alternatívájaként. Bár Bachelard azzal érvel, hogy a szubjektumot az intézményi apparátus, ahogy mondani szoktuk, „tekintete” elől egy bizonyosfajta láthatatlanság rejtje el, a szubjektumra egy másik szinten mégis vonatkoztatható egyfajta olvashatóság. A bachelard-i szubjektum talán nem lokalizál *saját képmásában* olyan teljes, tiszta létezőt, amelyet örömteli módon (de tévedésből) azonosítana saját magával. Ez a szubjektum inkább *e képmás vizsgálatának folyamatában* helyezi el saját maga igazolásának örömteli távlatát. A filmelmélet hibátlan szubjektuma itt egy saját hibáit korrigáló szubjektummal helyettesítődik.

Ez az ortopszichizmus felé tett kitérő mégsem csupán zsákutca. Arra kényszerített ugyanis bennünket, hogy felvessük a megtévesztésnek, a megtévesztés gyanújának kérdését. Ezt *szükségszerűen* fel kell tennünk, ha meg akarjuk érteni a mozi apparátusát mint *jelölő* apparátust, ami a szubjektumot externális viszonyba helyezi saját magával. Amint a megtévesztés állandó lehetőségét elismerjük (és nem hagyjuk figyelmen kívül, ahogyan az a panoptikus apparátus esetében történik), a tekintet fogalma radikális változásokon megy át. Hiszen míg a panoptikus apparátusban a tekintet a szubjektum *láthatóságát* jelöli, Lacan elméletében ez nem más, mint a szubjektum *büntethetősége*. A tekintet örködik a szubjektum apparátus általi *inkriminációja* – hibái és hasadt-sága – felett.

A tükör mint vászon

A filmelmélet a szubjektum fogalmának bevezetését, és egyúttal a lacani pszichoanalízis integrálását elsősorban „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója” című tanulmánynak köszönheti. Erre a szövegre hivatkoztak az elméletek szerzői, amikor a szubjektum filmhez fűződő nárcisztikus, a „tekintet” által meghatározott viszonyáról szóló érveiket kifejtették. És bár az igaz, hogy a tükörstádiummal foglalkozó Lacan-szöveg leírja a gyermeknek saját tükörképéhez való nárcisztikus viszonyát, a tekintetről szóló koncepcióját azonban *nem* itt, hanem a XI. szemináriumban fejt ki. Itt, különösképpen a „Du regard comme objet petit a” [A tekintetről mint kis „a”-ról] cím alatt összegyűjtött előadásokban, Lacan *újrafogalmazza* korábbi, tükörstádiummal foglalkozó szövegét, és nagyon más képet fest róla, mint a filmelmélet.

Lacan saját, szubjektum és világ viszonyát taglaló meséjét egy szardínia-konzervről szóló, humorosan rejtélyes történeten keresztül mondja el. A történetet a hegeli „nagy elbeszélés” egyfajta komédiájaként fogalmazza meg, a mindenre kiterjedő hegeli elbeszélésmódot egy látványosan „kis történeten” keresztül parodizálja, amely egy „kis csónakban” zajlik, egy „kis kikötőben”, és amelynek főszereplőjét egyszerűen Petit-Jeannak [Kicsi Jánosnak] hívják.* Az egész előttünk lezajló cselekmény egy „kis konzervdoboz” megpillantásában merül ki. A kis „a”-val jelzett tárgy valóban rövid története; a Másik máságának azon bizonyítéka és egyetlen garanciája, amelyet Hegel elsöprő elbeszélése nem vesz figyelembe, és ezáltal megtagadja azt.

A hegeli témákat a történetben elsodorják és elmoszák a hétköznapióság tengerének hullámai. Egy fiatal (Hegelt követő) értelmiségi a néppel azonosulva nekivág egy útnak, melynek során reményei szerint megmerítkézhet a kegyetlen természet nyers erőivel szembeni küzdelemben. De jaj, a reggel napos és kellemes, nélkülöz minden drámaiságot, a Mesterrel való találkozás és küzdelem félve várt eseménye pedig nem következik be soha. A narratíva szempontjából leginkább az ezt helyettesítő „esemény nélkülség” képzetével írható le legpontosabban a fényes, tükörszerű szardíniásdoboz megpillantása – és az ezt követő szorongási roham. Végül azonban a tenger megnyitja az utat a tragédia

* *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 88-89. o. (A szerk.)

előtt, hiszen ahogy láthatjuk, ebben az életnek egy kis szeletét megmutató drámában nincs menekvés a pusztulás elől, és nincs semmi transzcendencia sem, csak a szolganép fiait lassanként elérő elmúlás. Ez a gúnyolódás nem túl elegáns, de elejétől kezdve magában hordozza a meglepő következtetést; itt valami igazán fontos forog kockán. Ha újra akarjuk írni e politikai mese tragikus befejezését, akkor valamit az elméleti alapokban is újra kell gondolni.

De vajon mit? Egy utolsó lépésben egyszerűen újra kell gondolni az „én”-t – azt az ént, amely most, a tükörstádium eme újraalkotott verziójában ölt alakot. Lacan, mintha azt a tényt akarná hangsúlyozni, miszerint a vita tárgya itt az én, és az a nárcisztikus viszonyulás, amely által az én létrejön, egy személyes történetet mond el. Tulajdonképpen ő az, aki a narratíva első személyű szereplője; az analitikus ifjúkori önarcképén ő látható. A XI. szeminárium cameo-szerepe tehát felkészít bennünket Lacan sztárszerepére, arra, amit a nárcisztikus „teleanalitikus” álarcában a *Televízió*-ban mutat be. „Ugyanaz a tekintet mindkét esetben” – mondja Lacan a televíziós és általában a szemináriumain való szerepléseiről – „a tekintet, amelyre egyik esetben sem vetek pillantást, de amelynek nevében beszélek [Un regard dans les deux cas à qui je ne m’adresse dans chacun, mais au nom de qui je parle]”.²⁴ Mit is állít itt én és tekintet viszonyáról?

A tekintet az, ami az ént a láthatón belül „meghatározza”; „ez az az eszköz, amelynek révén... én *foto-grafálva* vagyok”²⁵. Talán a foucault-i és a lacani pozíciók közötti egybeesés megerősítéseként is érthető annak jelzése, hogy a tekintet mindkét esetben meghatározza az én teljes *lát-hatóságát*, az én a perceptuális hálózat útján történő feltérképezését, ennél fogva pedig a szubjektum fegyelmi ellenőrzését is. De ez az egybeesés csak egy elhamarkodott pillanatfelvétel-szerű Lacan-olvasat által jöhet létre, amelyik elmulasztja figyelembe venni a *foto-gráfia* kifejezésben a kötőjelet, ami *foto*ra – „fényre” – és *gráfia*ra – egyebek közt a lacani „vágy-gráfok” kifejezés hasadékaira – osztja szét az általa leírt szubjektumot.

Fotó. Egy dolog biztos: ezekre a szemináriumokra a fény nem egyenes vonalban, nem az optika törvényei szerint vetődik. Mivel, ahogy ő megfogalmazza, a fény terjedésére vonatkozó geometriai törvények csak a tér leképezésére alkalmasak, a látására azonban *nem* Lacan a vizuális

²⁴ Lacan, *Télévision*, 9-10. o.

²⁵ Lacan, *Les quatre concepts de la psychanalyse*, 98. o.

mezőt nem ezen törvények alapján határozza meg. Így az egyetlen legitim konstrukció *nem* is képezheti le számára – ahogy a filmelmélet esetében ez megtörténik – néző és vászon viszonyát. Ezek a szemináriumok pedig nem használhatók úgy, ahogy a filmelmélet használja őket, tehát azon állítás megerősítéseként, miszerint a moziapparátus a camera obscurával azonos módon teremti újjá a reneszánsz perspektíva terét és ideológiáját, és egy centrális, transzcendens szubjektumot hoz létre.²⁶

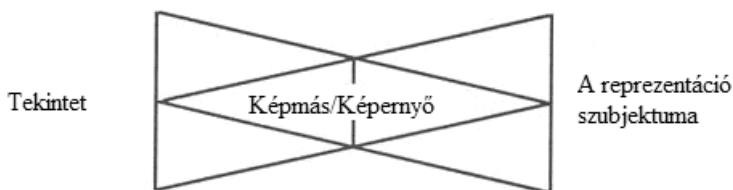
Ezt az állítást Lacan a tekintetről szóló szemináriumokon kritizálja, miközben arról beszél, hogy a beszélő szubjektum miért *nem* eshet bele teljesen sohasem az imaginárius csapdájába. Ellenkezőleg, azt állítja, hogy „én nem egyszerűen az a pontszerű lény vagyok, amelyik azon a geometriai ponton helyezkedik el, ahonnan a perspektíva megragadható”.²⁷ Nos, a filmelmélet természetesen mindig azt hangsúlyozta, hogy a moziapparátus *ideológiai* alapon működik, amennyiben olyan szubjektumot hoz létre, amely a reprezentált világ forrásaként és központjaként *ismeri félre* magát. Noha ez a magyarázat látszólag egybevág Lacan felfogásával, hiszen szintén azt sugallja, hogy a szubjektum *nem* az a pontszerű képződmény, amiről a reneszánsz perspektíva próbál meggyőzni minket, a filmelméletnek a félreismerésről szóló elgondolásai lényegesen eltérnek Lacanétól. Annak ellenére, hogy a *félreismerés* a szubjektum által elkövetett hiba képzetét kelti, a látható világgal való tényleges viszonyának téves felismeréseként, az a folyamat, amelyen keresztül a szubjektum a félreismerés pozíciójába helyeződik, a legkevésbé sem érthető hibásként. A szubjektum csalhatatlanul felveszi azt a pozíciót,

²⁶ Lásd különösen Jean-Louis Baudry: A filmi apparátus ideológiai hatásai. *Apertúra*, (ősz) 2006. URL: <http://apertura.hu/2006/osz/baudry>, (első megjelenés: *Cinéthique*, 7-8 [1970, angolul: *Film Quarterly*, 28. [tél 1974-75]), illetve Jean-Louis Comolli: Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field (első megjelenés: *Cahiers du cinéma*, 229, 230, 231, és 233 [1970-71] és, angolul a British Film Institute kiadásában). Ezt a történeti kontinuitást a filmelmélet általában garantáltnak vette. A megfigyelés reneszánsz módszerei és a saját megfigyelésünk módszerei közötti kapcsolatot Jonathan Crary a kontinuitás *hiányának* történeteként érti: Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei: látás és modernitás a 19. században*. Osiris, Bp., 1999. Ebben a szövegében Crary különbséget tesz a camera obscura, és az azt megelőző fiziológiai látás-modellek között. Lacan tekintetről szóló szemináriumokban egyszerre utal az optika tudománya, illetve a fenomenológia filozófiája által kialakított modellekre is. Ezeket úgy tárgyalja, mint „a szubjektumnak a látvány birodalmában betöltött funkciójára vonatkozó két helytelen elképzelést.”

²⁷ Lacan, *Les quatre concepts de la psychanalyse*, 89. o.

amelyet a perspektíva felajánl számára. A konstrukció folyamatából tör-
lődve, a hiba negatív ereje később, a szubjektum ellen irányuló vádként
jelentkezik. De honnan ered? A filmelmélet a félreismerés e pozíciójának
csak a létrejöttéről ad számot. Bár nem ismeretlen előtte, hogy létezik
egy másik *aktuális*, nem pontszerű pozíció, a filmelmélet soha nem volt
képes leírni e pozíció *konstruálódásának* módját.

Lacan leírásában a félreismerés negatív erejét a konstrukció folya-
matában őrzi meg. Ennek eredményeképpen a folyamat nem tisztán po-
zítívként tételződik, hanem egy belső dialektika határozza meg. Lacan
nem a geometriai perspektíva működésének ábrázolására alkalmazott
egyszerű háromszöget használja. Ehelyett *újrarajzolja* a működést model-
láló diagramot *két egymást metsző háromszög* segítségével. Ekképpen az
optika tudománya által elgondolt fénykibocsátást is megmutatja, és azt is,
ahogy annak egyenes sugarai töredezetté, szórttá válnak (ahogyan egy
„ékszer homályosságát” is megállapítják), amint figyelembe vesszük,
hogy maga a jelölő hogyan avatkozik bele ebbe az ábrázolásba. A máso-
dik háromszög belevág az elsőbe, ezzel jelölve azt a kihagyást, vagy taga-
dást, ami a konstrukció folyamatának is része. A második háromszög a
szubjektum azon hibás elképzelését ábrázolja, miszerint az első által
kijelölt tér mögött van valami. Ez az a hibás elképzelés (az a félreismerés),
ami által a szubjektum *gyanakúvóvá* válik még azon reprezentációk tekin-
tetében is, amelyek az optika tudományos törvényei szerint képződnek.
A lacani szubjektum, aki *legtudományosabb* reprezentációinak pon-
tosságában is kételkedik, alá kell hogy vesse magát a *felettes én* egy
törvényének, amely radikálisan különbözik azon optikai törvényektől,
amelyeknek a filmelmélet szubjektuma veti alá magát.



Gráfia. A szemiotika, és nem az optika tudománya világítja meg szá-
munkra a látás birodalmának struktúráját. Mivel egyedül a jelölő képes
értelmet adni a dolgoknak, más nem is teheti lehetővé a látványt. Maga
a nyers látvány nem létezik, nincs olyan látvány, ami teljesen mentes
lenne az értelemtől. A festészet, a rajzolás és a képkalkotás mindenféle for-
mái tehát alapvetően grafikai művészetek. És mivel a jelölők materiáli-

sak, azaz mivel sokkal inkább homályosak, mint áttetszőek, és mert sokkal inkább más jelölőkre vonatkoznak, mint közvetlenül egy jelöltre, a látás folyamata sem nem egyértelmű, sem nem könnyen átjárható. Ehelyett inkább többértelmű és csalóka, tele csapdákkal. Lacan XI. szemináriuma folyamatosan, de többértelműen utal ezekre a csapdákra. Amikor Lacan azt állítja, hogy a szubjektumot az imaginárius tartja csapdájában, ezen azt érti, hogy a szubjektum ezen kívül semmit nem tud elképzelni; az imaginárius önmagában nem képes olyan eszközöket biztosítani, amelyeknek segítségével a szubjektum meghaladhatná azt. Másrészt amikor azt állítja, hogy a festészet, vagy bármilyen más reprezentáció a „tekintet csapdája”, azt úgy érti, hogy a reprezentáció *vonzza* a tekintetet, arra készíti, hogy képzeljünk el egy – megfigyelő – tekintetet a reprezentáció terén kívül. A csapdába ejtésnek ez a második értelme, amely által a reprezentáció létrehozni látszik saját mögöttes tartalmait (illetve, mondhatnánk Lacan diagramjának *második* háromszögét felidézve, amit az optika tudománya elmulaszt tudomásul venni), végül megóvjá a szubjektumot attól, hogy valaha is az imaginárius csapdájába essen. A reprezentáció azon pontján, ahol a filmelmélet nézőpontja próbálta csapdába ejteni a szubjektumot (idealista tévedés), ahol a nyelvet úgy fogjuk fel, mint ami a szubjektum börtönének falait létrehozza, Lacan ellenvetése szerint a szubjektum *trompe l'oeil*-ként* látja a falakat és így valami olyasmi által konstruálódik, ami azok mögött van.

Hiszen mindazon túl, ami a szubjektum előtt megmutatkozik, felvetődik benne a kérdés: mi az, ami el van rejtve előlem? Mi az, ami ebben a grafikus térben nem mutatkozik meg, ami nem tudja nem továbbírni magát? Az a pont, ahol valami láthatatlanként jelenik meg, az a pont, ahol valami a reprezentáció hiányaként jelenik meg, ahol valamilyen jelentés nem kerül elő, az lesz a lacani tekintet pontja. A jelölt *hiányát* mutatja; olyan *betölthetetlen* pont ez, ahol a szubjektum eltűnik. A kép-más, a látómező aztán olyan rémisztően másként fog megjelenni, ami megakadályozza a szubjektumot abban, hogy a reprezentáció részeként lássa magát. A reprezentációból hirtelen eltűnik a „hozzám tartozás aspektusa”, ahogy a tükör átveszi a vászon funkcióját.

Lacan nyilvánvalóan nem valamiféle agnosztikus leírását adja annak, ahogy a valós tárgyat a nyelv eltávolítja a szubjektum látóteréből, ahogy

* *Trompe-l'oeil*: a festészetben olyan ábrázolási mód, ami rendkívüli mértékben törekszik a realisztikus megjelenítésre és a három dimenzió optikai illúziójának megteremtésére. (A szerk.)

a valós tárgy kilép a jelölők rendszerének fogságából. Nem osztja azon platóni vagy kanti idealista pozíciókat, amelyek valós létezővé és ennek hasonmásává osztják ketté a tárgyat. Ellenkezőleg, Lacan azt állítja, hogy a jelölőrendszer, a látómező mögött tulajdonképpen nincsen semmi.²⁸ A reprezentáció fátyla lényegében nem rejt semmit. Azt a tényt azonban, hogy a reprezentáció rejtegetni *látszik* valamit, hogy egy jelölőktől hemzsegő vásznat tart valami rejtett mögöttes elé, Lacan nem egyszerű hibaként kezeli, amit a szubjektum aztán felold. A nyelv ezen félrevezető jellege itt nem olyasvalami, ami megsemmisíti a szubjektumot, és határait veszélyeztetve lebontja identitását. A nyelv homályossága itt inkább a szubjektum létének *okaként* és *vágyaként* gondolható el. Az a tény, hogy a teljes igazság kimondása materiálisan alapvetően lehetetlen – hogy az igazság mindig kihátrál a nyelvből, és hogy a szavak képtelenek elérni céljukat – a szubjektum alapját képezi. Azon idealista pozícióval ellentétben, amely a *formát* teszi meg a létezés okává, Lacan a létezés okát az *informe*-ban találja meg – az alaktalanban (aminek nincs sem jelölt sem jelölő formája a vizuális mezőben); a keresésben (vagyis egy a reprezentáció feltételezett ellenállására irányuló kérdésben) – lokalizálja. A szubjektum nem más, mint a látás lehetetlenségének hatása, ami hiányzik a reprezentációból, s amit a szubjektum, éppen ezért, látni akar. A vágy, illetve más szavakkal, a reprezentáció vágya alapozza meg a szubjektumot a láthatóság terében.

Mostanra világosnak kellene lennie, milyen nagy mértékben különbözik ez a leírás a filmelmélet által elgondolttól. A filmelméletben a szubjektum a képmás jelöltjeként azonosul a tekintettel, és egy lehetőség megvalósulásaként kel életre. Lacannál a szubjektum azon hiány jelöltjeként azonosul a tekintettel, amely a képmás elhomályosulásának okozója. A szubjektum tehát egy olyan vágyon keresztül jön létre, amelyik még mindig a törvény *hatásaként*, és nem ennek *megvalósulásaként* fogható fel. A vágy nem lehet megvalósulás, mert nem tölt be semmilyen lehetőséget, és nincsenek tartalmai; inkább a lehetetlen idézi elő, annak lehetetlensége, hogy a szubjektum valaha is egybeessen a valódi létezéssel, amelytől a reprezentáció vágya el.

A nárcizmus is más jelentést kap Lacannál. Ez megint csak a freudi elgondolással van összhangban. Mivel a reprezentációból nyilvánvalóan

²⁸ A Moustapha Safouan által a XI. szemináriumon feltett kérdések Lacant ez ügyben elég pontos válaszadásra kényszerítik: „A megjelenésen túl nincs semmi önmagában, csupán a tekintet”. *Les quatre concepts de la psychanalyse*, 95. o.

mindig hiányzik valami, a nácizmus nem merülhet ki a saját képmással való megelégedettségben. Ellenkezőleg, az a hit kell hogy táplálja, hogy a tükörbe néző létező meghaladja saját képmásának tökéletlenségét. A nácizmus tehát önmagát keresi önnön képmása mögött, amelyben a szubjektum folyton hibát talál, és amelyben sosem ismerheti fel magát. Amit valaki saját képmásában szeret, az valami *több*, mint a képmás („inkább benned, mint téged”).²⁹ Ekképpen lesz a nácizmus azon rosszakarát forrása, amellyel a szubjektum saját képmására tekint, és azon agresszivitásé, amelyet saját reprezentációi keltenek benne.³⁰ Ezáltal pedig a szubjektum nem a törvény megszegésével, hanem az annak való megfelelés által jön létre. Nem a törvény, hanem a törvényben lévő hiba – a vágy, amit a törvény sosem rejthet el teljesen – az, amit a szubjektum sajátjaként fogad el. A szubjektum a bűn terhének felvételével meghaladja a törvényt.

A nácizmus ezen definícióját Lacan itt következő, más tekintetben teljesen enigmatikus mondataiban látom megfogalmazódni: „Tisztán technikai értelemben a mimikri hatása az álcázás. Nem a háttérbe való belesimulásról szól, hanem a tarkabarka háttérről, a tarkabarkává váló háttérről – pontosan úgy, ahogyan az álcázás technikáját az ember a

²⁹ Ezt a címet adta a *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* címen közzé tett szeminárium utolsó szakaszának. Bár a címben szereplő „te” ott az analitikusra vonatkozik, ugyanilyen egyértelműen utalhat az ideális tükörrépre is. 237. o.

³⁰ Jacqueline Rose tanulmánya erőteljesen kritizálja a mozgókép azon elgondolását (amelyet főleg Raymond Bellour Hitchcock-elemzései, de más filmelméleti feltevések is megalapoztak), melyek szerint az a konfliktusok sikeres feloldása, és a különbségek elutasítása lenne. Jacqueline Rose: *Paranoia and the Film System. Screen*, 17 (4) 1976-1977. Rose arra emlékeztet minket, hogy az „imaginárius technikájaként” (Metz) értett mozi szükségszerűen szabadjára engedi a feloldhatatlan konfliktusokat és az agresszivitást. És bár jórészt egyetértett ezzel a fontos megállapítással, mégis azt állítom, hogy Rose téved akkor, mikor ezt az agresszivitást a film beállítás/ellenbeállítás által meghatározott szerkezetére vezeti vissza (a látás megfordíthatóságára) vagy mikor az imaginárius reláció következményeként érti az agresszivitást. A tekintet nem azért rémisztó, mert a szubjektum megfordított (tükör)képét mutatja, hanem mert nem azt mutatja. A tekintet megfosztja a szubjektumot attól a lehetőségtől, hogy valaha is teljességében megfigyelhető létezővé váljon. Lacan maga azt mondja, hogy az agresszivitásnak semmi köze a tranzitív megtorláshoz: „Az agresszivitás nem magyarázható az imaginárius azonosulások szintjén.”. Jacques Lacan: *Le séminaire, Livre II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. (Texte établi par Jacques-Alain Miller), Seuil, Paris, 1977, 19. o.

háború hadműveleteiben művelni szokta.”³¹ A reprezentáció hatásaként (régebbi, idealista szóhasználattal a mimikri által) nem valamiféle a környezetével harmonizáló, a környezetét elfogadó szubjektum jön létre (a szubjektumnak az őt létrehozó reprezentációhoz való nárcisztikus viszonyulása nem az apparátus által számára megkonstruált realitással boldog harmóniában helyezi őt el). A reprezentáció hatása sokkal inkább az a gyanú, hogy valamifajta valóság álcázása történik, hogy a reprezentáció mögött lévő, önmagáért való dolog pontos természetét illetően félre vagyunk vezetve. Egy ilyen reprezentációra való válaszként, a megtevesztés ilyen hátterével a szubjektum saját lényé kettéválasztja tudattalanját és tudatos képmását. Mivel saját világával és saját magával is háborúban áll, a szubjektum éppen azon csalás ügyében lesz gyanúsított, ami ellen ő maga emelt vádat. Ezt azonban aligha nevezhetnénk mimikrinek a szó régebbi értelmében, mivel utánzás nem történik.

Összefoglalva, Lacan tévelygő szubjektumának ellentmondásos természete fényévekre van a filmelmélet stabil szubjektumától. De a lacani szubjektum a bachelard-i szubjektumra sem emlékeztet. Hiszen amíg Bachelard-nál az ortopszichizmus – a tökéletlen gondolatok korrekciójának biztosítása révén – lehetővé teszi számára, hogy elmozduljon a horgony által meghatározott pontoktól, hogy folyamatosan sodródjon egyik pozícióból a másikba, addig Lacannál az „ortopszichizmus” – azért kívánjuk megtartani a terminust, hogy jelezni tudjuk a szubjektum azon hibáktól való alapvető függőségét, amelyeket magában és a reprezentációban talál – megalapozza a szubjektumot. A megképződő vágy teljesen *odaszögezi* őt, még ha ez a hely ellentmondásos is, így a szubjektum minden víziója és re-víziója minden fantáziája csupán az őt lehorgonyzó hiány körülhajózásaként, és a továbbhaladás gátjaként érthető.³² A szubjektumnak éppen ezt a vágyat kell rekonstruálnia a változás érdekében.

Mezei Gábor fordítása

A fordítást az eredetivel egybevetette: Erős Ferenc és Bálint Katalin

³¹ *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 92. o.

³² *Another Lacan* című tanulmányában Jacques-Alain Miller Lacan munkásságának klinikai aspektusait szándékszik kiemelni, különösen a la Passe [átlépés, terápiás továbblépés] koncepcióját. A „dekonstrukció” és Lacan fantázia-fogalmi közötti különbség így szintén tisztázódott. Jacques-Alain Miller (1984): *Another Lacan. Lacan Study Notes* 1 (3) (February 1984), 1-3. o.