

Varga Zoltán

Az álomvászontól a filmvászoniig

Onirológia és filmelmélet

A film és az álom hasonlóságát emlegetni filmes közhely, ugyanakkor a legterméke-nyebb közhelyek egyike. A párhuzam minden transzparenciája ellenére azért is olyan enigmatikus, mert a filmmel kapcsolatos másik (ha lehet még nagyobb) közhely éppen az ellenkezőjét hangsúlyozza: a film a mindennapi valóság médiuma (KRACAUER 1964), annak felfedezője és közvetítője (BAZIN 1995). Míg az utóbbi nézetek rendszerint a fotografikus reprodukcióból indulnak ki, a film és az álom hasonlóságát vizsgálók számára a film mint textus szolgálhat érvként, illetve egy más természetű dimenzió: a film befogadásának körülményei.

Az alábbi fejtegetés az álom és a film kapcsolatainak vizsgálatából nyújt válogatást. Az álomelméletek (az onirológia) nagyvonalú fölvázolása után azt keresem, hogy az álomelméletek és a filmelmélet között milyen érintkezési területek, kölcsönhatások jöttek létre, illetve az álom tudományos és kevésbé tudományos megközelítéseitől függetlenül a filmről való gondolkodás miként reflektált az álommal való párhuzamra. Mind az álom, mind a film kutatásának elméleti paradigmái ugyanis jelentékeny perspektívával szolgálhatnak akár az álmodó, akár a filmnéző (illetve mindkettő) pozíciójának értékelésére.

ÁLOMTEÓRIÁK

Wes Craven *Rémálom az Elm utcában* című filmjében a pszichiátriai klinikán dolgozó orvost faggatja az anya: „Mi egyáltalán az álom?” A doktor feleletként csak a válasz hiányát adhatja. Nincs ezzel egyedül, több ezer éves rejtélyfejtő próbálkozás sem adott egzakt meghatározást; a válaszok tendenciái azonban jól elkülönülnek. Az álomelméletek három főbb csoportra oszthatók: 1. metafizikai; 2. pszichológiai vagy pszichoanalitikus; 3. neurobiológiai megközelítésekre.

Az álom legrégebbi tradícióra visszatekintő, ám tudományos igényűnek vajmi kevésé nevezhető elmélete a metafizikai megközelítés. A mitológikus világnézetben gyökerező értelmezés szerint az álom a túlvilág képviselőivel folytatott kommunikáció; démonok, szellemek dialógusa az álmodó lelkével. E metafizikai felfogás kinyilatkoztatásszerű hatalmat tulajdonít az álomnak, nem ritkán a jövődőlés kompetenciájával is fölruhazza.

Ehhez képest az álomról alkotott nézetek csak a XVIII–XIX. századra lettek árnyaltabbak, és kezdtek kidolgozni az álomnak azt a pszichológiai megközelítését, amely Arisztotelészig nyúlik vissza (aki szerint az álom a lélek tevékenysége alvás közben). Ez a felfogás azonban csak a mélylélektan megszületésével forradalmasította az álomról való gondolkodás történetét.

Freud 1900-as keltezésű *Álomfejtése* avatta fel az álmok vizsgálatát a lélekelemző praxis számára és fejtett ki az addigi elképzelésekhez képest gyökeresen más és meglehetősen szubverzív nézeteket az álomról, amelyeket a tudatalatti legmarkánsabb jelenségeként értékel. Freud az alvás őrzőjét vélte látni az álmokban és mindegyiknél vágyteljesítő funkciót tulajdonított nekik, az elfojtott tudattartalmak kiélésének lehetőségeként, megfogalmazásaként: ezt nevezte álommunkának. Az álom struktúrájának kérdését is boncolgatta Freud, amikor elkülönítette a latens álomgondolatot és a manifeszt álomtartalmat; főbb kifejezőeszközeinek pedig a sűrítés és az eltolás eljárásait jelölte meg (FREUD 1985). Freud elméletei a pszichoanalitikus iskola további tagjait sarkallta módosításra vagy folytatásra. Carl Gustav Jung például a kollektív tudatalatti és az archetipikus gondolkodás álomformáló szerepét hangsúlyozta, miközben az álom funkcióját nem is elsősorban a vágykiélésben látta, hanem a kompenzációban: ebben az értelemben az álom a tudatos és a tudattalan közötti kiegyenlítődés elősegítése, egyensúlyuk fenntartásának módja (JUNG 1996). Ha Freud az álom költői „vadásait” emelte ki a sűrítés és az eltolás révén (amelyeket – Jakobson közvetítésével – Jacques Lacan kifejezetten metaforának és metonímiának mond [ERŐS 1983, 369]), úgy Jung az álom drámai kompozícióját hangsúlyozza: az expozíció, a bonyodalom, a tetőpont és a megoldás dramaturgiai ívének érvényesülését (JUNG 1997).

Bár a pszichoanalitikus álomelmélet részben ma már túlhaladott, az álom a mélylélektani orvosi praxisnak és elméleti kutatásainak továbbra sem szűnt meg sarkalatos pontja lenni, és ezekből az eredményekből profitált különösképpen a filmelmélet is, mint erről még részletesen szó esik majd. A XX. század második felének álomteóriái közül azonban egyértelműen a neurobiológiai megközelítés vált kulcsfontosságú irányzattá, újabb vízvonalstóvá. Az álmok kutatás elérkezett az empirikusan igazolható kérdésfeltevésekhez és válaszokhoz.

Az álmok kutatás újabb paradigmájának kibontakozása folyamatjellegűnek tekinthető, amelynek kezdőpontját az jelenti, hogy Alfred Maury a XX. század első felében sikerrel cáfolta meg az álomnak az alvás során való állandó jelenlétéről szóló elképzelést, és bizonyította be, hogy az álom egy *periodikus* történet. A következő fordulópontra 1959-re datálható, amikor is Michel Jouvet és Francois Michel álmokkutatók megalkották a „paradox alvás” koncepcióját. Jóllehet ennek a felfogásnak is megvan a maga hindu mitológiáig visszavezethető eredete, az álomelméletek szempontjából ez most már empirikusan igazolható, valódi áttörés: „az álom az agy harmadik állapota lett, amely ugyanúgy különbözik az alvástól, mint az álom az ébrenléttől” (JOUVET 2001, 40). A neurobiológiai kutatások nagyjából a nyolcvanas évek közepéig tartó progressziója föltérképezte a szervezet álmokképzési folyamatát, melynek csak legfontosabb téziseit ismertetem. A paradox alvás lényege abban áll, hogy az alvás során az agy ahhoz hasonló aktivitást fejt ki, mint az ébrenléti során. Ez az álmokképződés időszaka, egy endogén mechanizmus, ami paradox tényezők szimultaneitása mellett valósul meg: az álmokképzéshez szükséges energiát a szervezet hőmérséklet-csökkenés ellenére produkálja, illetve a szenzomotoros ingerek beindítását az agy rögtön le is blokkolja, miközben az észlelést (elsősorban a vizuális észlelést) folyamatosan stimulálja. *Az álmodás során tehát a fokozott agytevékenységet az izomműködés teljes hiánya kíséri.* Az utóbbi, a poszturális atónia legfeljebb a szubtilis, másodlagos mozgásokat nem gátolja: leginkább a szemmozgást engedi meg, ami az álmodás állapotának külsőleg is beazonosítható jele. Ez a történet körülbelül húsz percig tart, és nyolc-kilenc órányi alváshoz viszonyítva ötször kerül rá sor (másfél órás lassú alvási periódusok

által tagolva). A neurobiológia választ tudott adni az álom filogenetikai és ontogenetikai megjelenésére is. A törzsfajlás során ugyanis az álomtevékenység nem jellemzi a változó testhőmérsékletű (poikilotherm) gerinceseket (a krokodilok kivételével), ez az állandó testhőmérsékletű (homeiotherm) gerincesek „kiváltsága”. Ez a felfedezés azonban számos máig megválaszolatlan kérdést vet fel. Az egyedfejlődés szintjén a paradox alvás az idegrendszer teljes kifejlődésével jelenik meg; mielőtt ez megtörténne, csak egy hozzá hasonló állapot figyelhető meg.

A neurobiológiai kísérletek azonban nem tudtak igazolható választ adni arra az alapvető kérdésre, hogy *mi az álom funkciója* – gyakorlatilag ez a kérdés a tudományág határát jelöli ki. Michel Jouvet egy meglehetősen eredeti és roppant megfontolandó feltételezése szerint tekinthetünk úgy az álomra, mint „a pszichológiai egyéniség kialakulásának örérére” (JOUVET 2001, 153): „Az álmodás az, ami különbözővé tesz bennünket, mivel ekkor töröl el egy iteratív [ismételt] programozás egyes tanult vonásokat, vagy éppen megerősíti őket, ha összhangban vannak az álom genetikai programozásával” (JOUVET 2001, 53). Jouvet ilyenén elképzelése mintha a posztmodern pszichoanalízis lacani gondolataira is „rímelne”, a tudattalan „közreműködésével” konstruálódó (és nem eleve létező) szubjektumról, vagyis az onirologia egyik legkülönösebb feltételezése a pszichoanalitikus és filozófiai diskurzus világától sem áll túl távol.

FILMELMÉLET AZ ÁLOMVÁSZNON

A film első évtizedeit rendszerező és analitikusan végiggondolt elmélet kevésbé jellemezte, inkább a kiáltványszerű, preskriptív és trópusokkal (elsősorban metaforával és színesztéziával) sűrűn operáló kommentár volt mérvadó. A színházzal, a festészettel és a zenével való analógiák mellett a legkorábbi párhuzamok között szerepel a filmnek az álomhoz való hasonlatossága is. Többen hivatkoznak arra, hogy sajátos technikai lehetőségei okán (például a képkapcsolás speciális módon történő megvalósításával: áttűnéssel vagy elsötéttedéssel/kivilágosodással) a film a normállátás gazdagítása. Léon-Pierre Quint szerint a film „valódi jelentőségét az álomvilág kifejezésében találja meg” (QUINT 1996, 97). Hugo Münsterberg úgy értékeli, hogy a mozgóképek „mentesek a tér, idő és okozati összefüggések fizikai kötöttségeitől, és szellemi tapasztalataink szabad játékához igazítva teljesen elszigeteltek a mindennapi világtól” (MÜNSTERBERG 1999, 63). Lukács György szerint hasonlóképpen: a filmben „egy új, homogén és harmonikus, egységes és változatos világ keletkezik, amelynek a költészet és az élet világaiban körülbelül a mese és az álom felel meg” (LUKÁCS 1977, 596–597). Balázs Béla nemzetközi jelentőségű, a rendszerezés igényével föllépő és az esztétikai gondolkodás fogalmait is alkalmazó filmelméleti alapvetése, *A látható ember* (BALÁZS 1984) egyes fejezeteiben a film és az álom kapcsolódási pontjait illetően ma is termékenynek mondható megállapításokat tesz, elsősorban az esztétika szemszögéből. Balázs azt hangsúlyozza, hogy a filmnek kiaknázandó lehetősége van álom és álmodó kapcsolatának egyidejű vagy párhuzamos megjelenítésére, míg az álomanyaggal kapcsolatban azt vallja, hogy „az álomképet rögtön fel kell ismertetni”. Továbbá: „Nem a cselekménye a döntő, hanem a képi kifejezés ereje”, ami nem feltétlenül excentrikus vagy fantasztikus anyagkezeléssel valósul meg, hanem elegendő lehet hozzá egy interiorizált – például a megvilágításban megmutakozó – eltérés is a mindennapi jellegzeteségektől (BALÁZS 1984, 64–67).

Az álomanalógia tudományos igényű alátámasztása és kifejtése a negyvenes évektől tapasztalható, a filmelmélet újabb, az esszencializmuson túllépő irányzatainál, amelyek más tudományágak (például a szociológia, a pszichológia, a lingvisztika) szemszögéből közelítenek a filmhez mint médiumhoz. Értelemszerűen a pszichológiai és pszichoanalitikai vizsgálódások nyitottak új fejezetet a „film álomelméletében”.

Lebovici 1949-es tanulmánya (*Psychanalyse et cinéma*) elvégzi az álom és a film szisztematikus összehasonlítását, mind az álom és a film mint szövegek szintjén, mind a befogadási szituáció síkján (idézi CASSETTI 1999, 151–152). Edgar Morin *Az ember és a mozi* (MORIN 1976) koncepciójában lényegében a fénykép objektivitásába vetett bázis hitet és a fotografikus reprodukciót abszolutizáló kracaueri egyoldalúságot bírálja felül, midőn a regisztrálónak vélt fényképhez az azt befogadó szubjektum részvételét is hozzáadja. Ily módon „nyílik meg” a fotó és a film a mágikus gondolkodásmód felé, a mítoszok, a fantáziák és az álmok felé. Morin külön hangsúlyozza a film befogadásához kötődő szenzomotoros regressziót, amely fölfokozott empatikus reakciókkal kompenzálódik, illetve társul – az álomhelyzettel ez is egy nyilvánvaló egybevágóság.

Későbbi szerzők, akik már egyértelműen a pszichoanalízis tradíciójából indulnak ki, nemcsak a homológiákat tárják fel, hanem azokat a tulajdonságokat is, amelyek bár közös gyökérről erednek, mégis másfelé ágaznak el az álomtól és a filmtől.

Jean-Louis Baudry jelentős tanulmánya, *Az apparátus* (BAUDRY 1999) részint a freudi álomelmélet fölhasználásával boncolgatja a kérdést. Baudry feltételezései szerint a film is hasonló funkciót lát el, mint az álom, amely az időbeli („vissza a gyermekkorba”) és a tropikus (a tudatalatti és a tudatos határainak föllazulása) regresszió mozzanataival a teljes kielégülés idejébe vezet vissza, az orális pszichoszexuális stádiumba, azzal, hogy „észlelésként megélt képzeteket” (BAUDRY 1999, 21) nyújt. Ezt az állapotot a külső és a belső világ átjárhatósága is jellemzi (itt kapcsolódik a körbe a lacani imaginárius fogalma, a tükörstádium előtti életszakasz rajza), ami érvényesül a moziban, a képzet és az észlelés, az aktivitás és a passzivitás határainak elmosásával: megteremtve ezzel a mesterséges regresszió feltételeit. Baudry szerint a valóságérzetet a nyitja annak, hogy a kielégültség elveszett állapotát segítsen rekonstruálni a mozi, s ekként a moziapparátus sajátossága, hogy „a nézőnek egy olyan »valóság« perciplálását kínálja, mely helyzetét tekintve közel áll az észlelésként megjelenő képzetekhez” (BAUDRY 1999, 21). A szerző azonban nem mulasztja el az álom és a film közötti alapvető különbségtételt: míg az álom már önmagában látszat-állapot, nincs szó tényleges észlelésről, a moziban valóságosan megtörténik az észlelés. A valóságpróba terén is diszkrepancia található: a moziban a befogadás felett gyakorolhatunk bizonyos fokú kontrollt (például behunyhatjuk a szemünket, kimehetünk a vetítésről), az álom felett azonban nincs ennyi ellenőrzési lehetőségünk sem, ki vagyunk szolgáltatva neki. Látható tehát, hogy Baudry figyelmeztet, nincs teljes átfedés a film és az álom között, számos közös jegyük ellenére sem.

Hasonló álláspontot képvisel *A képzeletbeli jelentő* szerzője, Christian Metz is (METZ 1981). A mozisituáció és a befogadás értelmezéséhez Metz jobbára Jacques Lacan elméleteire támaszkodik; a tükör, valamint a szkopofília, a voyeurizmus és a fetiszizmus fogalmainak filmes alkalmazására tesz sokat hivatkozott kísérletet. Az álomnak kevés hely jut Metznél, de nem marad ki a repertoárból: noha az analógiát Metz sem tagadja, inkább érvel amellett, hogy a film nem álom, hanem álmodozás. Érvei között megint csak a tudatosság megléte a döntő.

Thierry Kuntzel a freudi álomelmélet sarkalatos tételeihez nyúl vissza, amikor is bevezeti az álommunka analógiájára a *filmmunka* fogalmát (idézi CASETTI 1999, 157–159). Sőt, nemcsak a komplex mű (technikai és alkotói) kibontakoz(tat)ásához rendeli az átfogó analógiát, de a filmes fogalmazásmódban is használhatónak tartja a sűrítés és az eltolás freudi álomformáló kategóriáit. Kuntzel gondolatai ekként nemcsak mélylélektani természetűek, hanem hermeneutikaiak is, és az esztétikai értelmezés számára is hasznosíthatók. Akárcsak Susan Langer fejtegetése, amely a film és az álom talán legfontosabb közös jegyére koncentrálna. Langer az álomanalógia szemszögéből hangsúlyozza azt, amit Balázs Béla úgy mondott, „a képeket nem lehet ragozni” (BALÁZS 1984, 162), a filmnarratológia pedig a képi elbeszélés jelen idejeként tart számon, mert „a filmi elbeszélés nem rendelkezik a deixishez hasonló vonásokkal” (BORDWELL 1996, 90). Tehát Langer szavaival, mind a film, mind az álom „véget nem érő Most” (idézi BÍRÓ 1999, 156). A (mozgó)képi kifejezés jellegzetessége, hogy csak a szemünk előtt pergő idővel tud operálni – az egyes képeknek az időtengelyen elfoglalt helyi értéke önmagában aluldeterminált, csak az elbeszélés alakíthat ki közöttük múlt-jelen-jövő viszonyt. Bíró Yvette gondolatmenete szerint meghatározó közös vonás az is, hogy sem a film, sem az álom képei (beállításai) között nincsen transzparens logikai kapcsolat (BÍRÓ 1999, 156). Ezeknek az „odaértése” gyakorlatilag a nézői figyelem, szövegértelmezés eredménye, vagyis a befogadó konstrukciója, holott textuálisan nincs ott, nincsenek kötőszók, következtetések stb. Mindezt a néző befogadó tevékenysége pótolja, és ez már nem is elsősorban a film pszichológiájának vagy esztétikájának a vizsgálati terepe, hanem előbb a filmnarratológiáé, majd a bizonyos értelemben belőle következő kognitív filmelméleté. Bíró a Mérei Ferenc által differenciált kétféle alapvető álomtípust a filmalkotásokra is remekül adaptálhatóknak tartja. A Mérei által „sovány” és „fürtös” álomnak nevezett két álomtípus a vizuális telítettség és a motívikai sűrűség alapján különböztethető meg (BÍRÓ 1999, 196–197). Ekként a filmesztétika nyelvére a „sovány verziót” a szikár, aszketikus, minimalista absztrakciót alkalmazó filmekként fordíthatjuk le, míg a „fürtös változat” a burjánzó, esztétizáló, ornamentális stílushasználat értelmezésében segíthet. Az előbbire, természetesen álomszerű filmeket említve, jó példa Kawalerowicz *Mater Johannája*, Bergman néhány „sziget”-filmje (*Farkasok órája*, *Szégyen*); míg az utóbbira Resnais *Tavaly*, *Marienbadbanja*, Buñuel *Öldöklő anygala*, Huszárik *Szindbádja*.

ÁLOM, FILM, KOGNÍCIÓ?

A kortárs filmelméletben az álommal való kapcsolat taglalása nincs jelen, ahogyan a „tisztán” pszichológiai vagy pszichoanalitikus elméletek alkalmazása sem (csak mint a feminista vagy posztkoloniális diskurzus alapját képező teória). A filmelmélet utóbbi egy-két évtizedében egy olyan irányzat jelent meg, amely a neurobiológiának az onirologiában betöltött szerepéhez hasonlítható: az empirikusan igazolható hipotézisek, megismételhető kísérletek tudományos módszerét alkalmazza. A David Bordwell, Noel Carroll, Edward Branigan, Torben Grodall és mások nevéhez köthető kognitív irányzatról van szó, amelynek fő kérdése, hogyan működik az elme, miközben filmet nézünk (NÁNYAY 1998, 6). Úgy tűnik, ennek az elméleti áramlatnak sok köze nincs ahhoz, hogy a film álom-természetét faggassa, megerősítse vagy cáfolja. A kognitív filmelmélet az észlelés, a megértés, a hipotézisalkotó és -módosító képesség tanulmányozásá-

ra hagyatkozik elsősorban (BORDWELL 1998), tehát azokra a mentális folyamatokra, amelyek az agy éber aktivitása mellett jellemzők. Az „agy harmadik állapota”, a paradox alvás eddig kevésbé foglalkoztatta az irányzatot, holott nem volna érdektelen az álmok vissza- vagy fölédzésének kognitív kutatása sem –, hacsak ez nem *contradictio in adjecto*, lévén az álom maga, az álmodót leszámítva, semmilyen módon nem férhető hozzá, sokszor még az álmodónak sem... Mindazonáltal a neurobiológia is részét képezi a kognitív tudománynak, e sajátosan interdiszciplináris (a pszichológiát, a pszicholingvisztikát, a nyelvészetet, a filozófiát, a biológiát magában foglaló) irányzatnak (NÁNY 1997). Eredményei tehát nemcsak a filmelmélet számára lehetnének alkalmazhatók, de talán az álomelmélet számára is. Akár bekapcsolódhat érdemlegesen a kognitív megközelítés a film álomszerűségének kommentálásába, akár nem, a film maga mint médium, továbbra sem szűnik meg az álom „valóságos észleleteként” jelen lenni a túlon túl racionalizált, adminisztrált, titokzatosságától megfosztott világban. Továbbra is filmeket fogunk álmodni és álmodni járunk a moziba.

IRODALOM

- BALÁZS Béla 1984. *A látható ember. A film szelleme*. Budapest: Gondolat.
- BAUDRY, Jean-Louis 1999. Az apparátus. *Metropolis*, 2.
- BAZIN, André 1995. *Mi a film?* Budapest: Osiris.
- BIRÓ Yvette 1999. *Profán mitológia*. Budapest: Osiris.
- BORDWELL, David 1996. *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest: Magyar Filmintézet.
- BORDWELL, David 1998. Érvelés a kognitívizmus mellett. *Metropolis*, 4 (1999/1).
- CASETTI, Francesco 1998. *Filmelméletek 1945–1990*. Budapest: Osiris.
- ERŐS Ferenc 1983. Jacques Lacan Hamlet-értelmezéséhez. *Helikon*, 3–4.
- FREUD, Sigmund 1985. *Álomejtés*. Budapest: Helikon.
- JOUVET, Michel 2001. *Alvás és álom*. Budapest: Typotex.
- JUNG, Carl Gustav 1996. *Gondolatok az álomról és az önismeretről*. Budapest: Kossuth.
- JUNG, Carl Gustav 1997. *Alapfogalmainak lexikona I–II*. Budapest: Kossuth.
- KRACAUER, Sigfried 1964. *A film elmélete: a fizikai valóság feltárása I–II*. Budapest: Film tudományi Intézet.
- LUKÁCS György 1977. Gondolatok a mozi esztétikájáról. In Lukács György: *Ifjúkori művek*. Budapest.
- METZ, Christian 1981. A képzeletbeli jelentő. Három tanulmány. *Film tudományi Szemle*, 2.
- MORIN, Edgar 1976. *Az ember és a mozi*. Budapest: Magyar Film tudományi Intézet és Filmarchívum.
- MÜNSTERBERG, Hugo 1999. A film – pszichológiai tanulmány. *Filmspirál*, 4–5.
- NÁNY Bence 1997. Kognitív tudomány: a filozófia és a természettudományok találkozása. *BUKSZ*, 2.
- NÁNY Bence 1998. Filmelmélet és kognitív tudomány. *Metropolis*, 4 (1999/1).
- POPPER Péter 1995. Százéves fiatalok. (A film és a pszichoanalízis) *Filmvilág*, 12.
- QUINT, Leon-Pierre 1996. A film eredetisége. *Filmspirál*, 3.