

ARCHÍVUM

FILMPSZICHOLÓGIA¹*Hanns Sachs*

A cselekmény, legyen regényé, színdarabé vagy filmé, szorosan egymásba fonódó lélektani összefüggésekből áll. A film csak olyan mértékben tud hatást gyakorolni, amennyiben képes láthatóvá tenni ezeket a pszichológiai összefüggéseket; externalizálni és érzékelhetővé tenni – ha ez mozgás által lehetséges – a láthatatlan belső történéseket.

A pszichés történések leginkább külsőleg érzékelhetőek, amikor az arckifejezés tükrözi őket. A legkézenfekvőbb eljárás így az volt a filmművészet számára, hogy a színész arcának kifejezőképességére építsen. Hamar kiviláglott azonban ennek az eljárásnak a terméketlensége; sokkal erőteljesebben és explicitebben fejezhetőek ki az érzelmek és indulatok élőszóval, mint mozgás és arckifejezés által. Az arcjátékon alapuló film egyszerű némajáték, pantomim, abszurd hibrid, önmaga újraalkotásához és fejlesztéséhez is erőtlén. Mivel helyettesíthető akkor a súlyos mértékben korlátozott mimika? Hogy az embereket mesterségesen némává tegye, nem a megfelelő út a film számára, azonban a dolgok némák, nem kell erőszakkal becsuknunk a szájukat, ha képesek vagyunk rábírnunk őket, hogy megjelenítsenek olyan pszichés tevékenységeket, melyek rajtuk keresztül, körülöttük vagy miattuk történnek.

Bőven demonstrálják ezt a modern filmek, melyben az oroszok – mindenekelőtt Eisenstein *Patyomkin páncélosa* – jutottak a legmesszebbre, a legsikeresebben. Az arcjáték itt csak egy a sok eszköz között a hatás fokozására, amelyet egy másik forrásból már létrehozta. A színész egy szinten van az élettelen dolgokkal. Azokhoz hasonlóan benne is testet ölthet a darab dinamikája, de csak annyiban, amennyiben a megjelenített pszichés

¹ A fordítás forrása: Hanns Sachs: *Film Psychology* (1928). In: James Donald, Anne Friedberg, Laura Marcus (ed.): *Close up, 1927-1933: Cinema and modernism*. Cassell, London, 1998, 250-254. o.

történések beszéd előttiék vagy azon túliak; vagyis az automatizmusok – és mindenekelőtt azok az apró észrevétlen viselkedésbeli alkalmatlanságok, melyeket Freud tüneti cselekvésekként írt le - kerülnek az érdeklődés középpontjába. Freud szerint ezek az apró, önmagukban olyannyira hétköznapi és jelentéktelen cselekvések – mint például egy tárgy elejtése vagy elvesztése, öntudatlan játszadozás valamilyen kis eszközzel, általában gépies könnyedséggel végzett cselekedet elfelejtése vagy elmulasztása – jelzik leginkább a személy belső élményeit, vágyait és érzéseit; éppen azokat, melyeknek nincsen tudatában. Elfogadva a kinematográfia technikai adottságait, minden jó ítézőképességű filmes a kifejezés nélkülözhetetlen eszközeiként használja az ilyen részleteket; legtöbbjük természetesen anélkül, hogy a legkisebb elméleti tudása lenne tulajdonképpeni jelentőségükről. Régóta tudjuk, hogy létezik egy egyezés a különböző korok művészei, költői és a pszichoanalízis alapelvei között, és egyáltalán nem meglepő, hogy a filmművészetnek, a maga módján, át kell vennie, és tovább kell vinnie a nagyszerű hagyományt.

1. *Patyomkin páncélos*

Egy barátom, aki éppen most látta harmadszorra vagy negyedszerre Eisenstein filmjét, azt magyarázta nekem, hogy a filmbeli alakítás egy ponton nagyon erősen hatott rá, anélkül azonban, hogy fel tudta volna fedezni, mi volt az, ami megmozgatta. Ez az élmény minden egyes alkalommal abban a pillanatban jelentkezett, amikor a kapitány parancsára a fedélzetre viszik a vitorlavásznat. A művelet közben a tüzelésre felszólított szakaszvezető arca tisztán kiemelkedik egy pillanatra, amint néz. Az arcon látszólag nincs semmilyen különös kifejezés, és bármilyet is hordozna, köszönhetően annak, hogy csak a pillanat törtrészéig jelenik meg a képen, elveszne a néző számára.

Mivel a barátom egy különösen intelligens és tapasztalt filmes szakember, belső kényszert éreztem a rejtély megfejtésére, és amikor legközelebb megnéztem a filmet, megkülönböztetett figyelmet fordítottam arra a jelenetre, ami őt olyan mélyen megérintette, és ami önmagában olyan jelentéktelennek és mellékesnek tűnt. Lefestve a helyzetet: egyfelől a legénység vigyázzállásban, szilárdan, zordan, a fegyelemtől gépszerűen – másfelől a matrózok ide-oda taszítva a düh, a kétségbeesés és a begyakorolt engedelmség egymásnak ellentmondó érzelmeinek útvesztőjében.

Amikor a kapitány a vitorlavásznat hozza magával, a feszültség tetőfokára hág, és együttérzésünk abba a kérdésbe sűrűsödik össze, melyik lesz az erősebb: az emberi könyörület vagy a fegyelem ereje? Lőni fog a legénység vagy visszakozik? Amikor ebben a pillanatban a legénység egyik tagja – akit eddig kiképzése folytán egy egyéniségétől megfosztott személynek, egy

pusztán gépiesen működő egységnek tartunk – elkülönül a csoporttól – egy mozdulat által (ami független és nem a fegyelem diktálta), azáltal, hogy hátranéz a vitorlavázonra, amit éppen visznek el – elárulja, bármennyire kevés is, az eljárásban érintett emberi oldalát, és felsejlik a kérdésünkre adott válasz. Tudjuk, hogy még a legénység is, teljességében egy érzéketlen gép, együttérzésre képes emberekből áll, és elkezdünk reménykedni.

A rendkívüli feszültség pillanatának létrehozásához a legfontosabb az volt, hogy az átváltozás hirtelen és váratlanul történjen a legnagyobb veszély pillanatában, a „Tűz!” parancsszó elhangzásakor. Csak ezáltal következhet be az erőteljes felszabadulás, amely magával ragadja a nézőket. De ahhoz, hogy ez működjön, csak a megjelenéskor legyen váratlan, ügyesen elő kell készíteni a néző elméjét. Valaminek benne kívánnia, sejtienie kellett, előre megéreznie egy eseményt, ami máskülönben rajta kívül maradt volna, furcsa, égi segítséget, a *deus ex machina* művét. Az erős pszichés felszabadulás érzése csak a remény és a félelem közti fájdalmas ide-oda mozgás hirtelen befejezésekor mehet végbe. A nézőnek előre kell látnia az események fordulatát anélkül, hogy önmaga tudatában lenne anticipációjának. A legénység-parancsnok arcának hirtelen látványa azok közé a dolgok közé tartozik, melyek elősegítik tudattalan elvárását. Természetesen a milliók közül, akik látták a *Patyomkint*, csak kevesen veszik észre az arc mozgását, de mindannyiukra olyan erős hatást gyakorol, mint a barátomra. A film így egyfajta idő-mikroszkópként tárul fel, azaz tisztán és félreismerhetetlenül mutat meg olyan dolgokat, melyek megtalálhatóak az életben, azonban általában elkerülik a figyelmünket.

2. Pudovkin: Anya

Itt is minden a feszültség pillanatának hatásos előkészítésén múlik. A fiú börtönben van, az anya azt reméli, hogy a látogatási idő alatt titokban át tudja adni neki a papírdarabot, ami megmutatja neki a szabadsághoz vezető utat. Rácson keresztül beszélgetnek egymással, és az anya csak arra figyel, hogy észrevétlenül a fia kezébe csempéssze a papírt. Két ór van jelen. Az egyikőtől, aki mellette ül egy asztalnál, nem kell félnie. Minden felügyelő feladatát teljesíti: alszik! De a másik oldalán feszesen tartott fegyverrel a kezében az az ór áll, aki a beszélőre hozta a fiát, és majd újra elviszi: egy kifejezéstelen arcú durva ember, aki – mivel nincs más érdekesebb szemlélnivaló – folyamatosan a padlót bámulja. A rendező ekkor azáltal is megteremthetné a feszültséget, hogy több kísérletet hajtat végre az anyával, hogy átdugja a papírt a rácson, és minden esetben visszahúzza a kezét. Ezt a hatást erősíthetné a kéz közeli felvételeivel. Ehelyett egy sokkal szellemesebb módszert talált ki. Az ór mellett áll egy tál tej, és máris megjelenik a tárgy, ami leköti az ór figyelmét. Egy

csótány mászott bele, és próbál újra kijönni. Egészen addig nézi az ór, míg a csótány erőfeszítései célba nem érnek: a tányér biztonságos szélén van. Vigyorogva kinyújtja egyik ujját, és újra visszalöki, és mialatt ez történik, az anya belenyomja fia kezébe a papírdarabot. A feszültség fokozásának eszköze itt egy másik eseményre való áttolás, valamire, ami látszólag jelentéktelen, és nincs következménye arra, amitől egy ember élete függ. És milyen szellemesen van a jelenet kitalálva! A börtönélet rettenetes körülményeinek teljes kicsinyített mását tárja elénk, ahol mocskos és fertőzött az étel; és mintha véletlenül történne, megismétli a cselekmény fő vonalát: itt is, akárcsak ott, egy rabbal találkozunk, aki küzd a szabadulásért, de mindig visszalökik. Azonban ami az egyik számára a pusztulást jelenti, az a másiknak az első lépés a szabadság felé. Nem csupán egy ellentét jelenik meg itt, hanem egyidejűleg egy balsejtelem is. A fiú olyan kezek közé került, ahonnan nincs menekvés, olyan kezek közé, melyek könyörtelenül visszalökik őt, mikor már azt hitte, megmenekült. Így ez a jelenet előképként szolgál, mert a fiú később a katonák golyózáporába kerül, éppen miután kimenekült a börtönből. A két jelenet közti kapcsolat azonban még ennél is mélyebb. Olyan mélységet érint, amelyet a néző már nem az értelmével, csupán az érzéseivel tud követni. A tej az anyát szimbolizálja azon tulajdonsága révén, hogy az első és legfontosabb ajándék anyától gyermekének, egy ajándék, mely örökre összeköti azt, aki adja és azt, aki kapja.

A tejbe fulladt bogár nem csupán arra utal, hogy nincs menekvés a fiú számára, hanem arra is, hogy meg fog halni, nem a kíméletlen, szennyes börtönben, hanem szabad emberként anyja karjaiban. Így egy egyszerű, mellékes eseményben tömören összefoglalva és előre láttatva jelenik meg ennek a műalkotásnak a mélyen belül rejlő érzelmi értéke.

3. Lubitsch: *Három nő*

Egy pénzéhes fiatal férfi a vagyonáért egy idősödő nő szeretője lesz. Számításai teljesültével már nem tartja érdemesnek a nőt meggyőzni szerelméről. A nő egyáltalán nem gyanakszik, és a visszautasítások dacára állandóan felkínálkozik a vonakodó szeretőnek. A helyzet kényes, nem könnyű színpadon sem megjeleníteni; filmen, ahol a dolgok a szavak enyhítő leple nélkül, teljes durva valóságukban jelennek meg, az ábrázolása feloldhatatlan problémaként merülhet fel. Hogy találta a film készítője lehetségesnek, hogy filmre vigye ezt a helyzetet anélkül, hogy bármit is feláldozna annak éléből?

Egymás mellett ülnek egy díványon. A nő a férfinak dől, cirógatja, játszadozik a ruhájával. A nyakába borul. Játékosan rángatja a nyakkendőjét, végül kihúzza, így az a férfi mellényén lóg. A férfi visszatűri a helyére, így újra kifogástalanul áll.

Ebben az esetben a megjelenítés egyszerű és rövid. Nincs szó feszültségkeltésről, csak a kifejezhetetlen kifejezéséről egy apró, mellékes cselekedetre való eltolással. „Vetkőzz le” – mondja a nő, „Nem akarok” – válaszolja a férfi, de a tálalás annyira jól kigondolt, hogy mindketten úgy tehetnek, mintha a másik viselkedése egyszerűen tétlen ujjak játékosága lenne. A férfi azt választja, hogy nem érti meg, mit akar a nő, a nő pedig nem látja, hogy a férfi mit választ, azonban a néző igazi értékén kezelheti ezt a kis jelenetet, és egy pillanat alatt máris többet tud, mint amennyit egy hosszú felirat árulna el neki. A nézőnek elég világos a jelenet, és ez az „eltolás” éppen azon kifejezőeszközök egyike, amelyekre Freud hívta fel először a figyelmet, melyet a tudatalan használ mindenhol, például az álmokban és a viccben, hogy kijátssza a tudatos felismerést. Úgy tűnik, a filmművészet egy új mód arra, hogy elvezesse az emberiséget a tudatos felismeréshez.

Freud az *Álomfejtés* 263. oldalán² megmagyarázza a nyakkendő szimbolikus jelentését, amit természetesen sem a film nézője, sem a rendező, aki megalkotta, nem ismert. De ennek ellenére tökéletesen illik az „elszólás” vékonyan elkendőzött jelentésébe.

Papp-Zipernovszky Orsolya fordítása

² A magyar kiadásban a 251. oldalon. Sigmund Freud (1900): *Álomfejtés*. [Die Traumdeutung]. Ford. Hollós István. Helikon, Bp., 1985.

Erős Ferenc

PSZICHOANALÍZIS ÉS KULTURÁLIS EMLÉKEZET

jószöveg
műhely kiadó

M E G J E L E N T

Megrendelhető a Jószöveg Műhely Kiadótól: <http://www.joszoveg.hu>