

Lisányi Endre

Médiumtudatos terápia *Zelig. Írta és rendezte: Woody Allen, 1983¹*

Az áldokumentumok és a dokumentumok nem oltják ki egymást, hanem egymás mellett léteznek. Mindkettő annak a jelenünkön túlnyúló, kulturális térnek, az „emlékezet terének” (Todorov, 2003: 19), a részeseleme, amelyben – többek között – önmagunk megfejtésére vállalkozhatunk. Ezt az együttléteezést különös módon áthangolhatja (modulálhatja) és fölhasználhatja a lélek tudattalan mélysége felé terjeszkedő film és fotográfia, ezért esetükben a fikció, a valóság és a dokumentumérték új megvilágításba kerülhet, használhatóságuk vagy haszontalanságuk átértelmeződhet. A világba vetett ember számára a fotó és a film nem véletlenül válik egyszerre narkotikumká, protézissé és – ritkább esetben – az önanalízis terápiás eszközévé. Az arányokon, az időzítésen és – mindezek előtt – a felhasználás célján múlik, hogy a gyógyterápia átfordul-e afféle hatalmi ellenterápiába, ami már nem a valóság megértését szolgálja, hanem segít életre kelteni és valóságként mozgatni fikciókat! A *Zelig* című film elemzésének háttérében, akarva-akaratlanul – mint képen a negatív forma – megjelenik ez utóbbi felhasználási lehetőség rajzolata.

Woody Allen *Zelig* című alkotása kitűnő példa arra, hogy dokumentumok, áldokumentumok, múlt, jelen és jövő egymásba szövésével és újrendezésével miként lehet kiterjeszteni – filmen – az önmegértést-önmegismerést segítő ábrázolás lehetőségeit és határait. Az eredetitől részben eltérő, másként bemutatott – ál- és valódi dokumentumokból újraalkotott – játéktérben láthatóvá, értelmezhetővé és értékelhetővé válhatnak – mint egy pszichoterapeuta vizsgálati lapjain – az individuumnak eddig láthatatlan, föltáratlan, valóságra vonatkozó kapcsolatai és kapcsolathányai, „a neurózis [...] alapja a múlthoz fűződő viszony különös zavarára” (Todorov, 2010: 21).

A *mockumentary* kognitív – és áttételesen terápiás – funkciójának alapja a néző médiumtudatossága.

„Fenntartom, hogy a moziban a néző lehet úgy médiumtudatos, hogy a képet mégis illúzióként tapasztalja [...] Bizonyos esetekben azonban a filmkészítők használhatnak dokumentumfilm technikákat, hogy dramatikai megfontolásból művük fikciós jellegét álcázzák [...] Felismerjük, hogy játékfilmről van szó, amely témáját – a film és a valóság közti zavart – úgy mutatja be a nézőnek, mintha a film fikciós megrendezése dokumentumfilm aktualitás lenne. A film nyugtalanító hatása így örömforrássá válik, noha egészen a végefőcímig nem lehetünk biztosak abban, hogy a film valóban játékfilm-e.”²

„Egész életemen át mindenféle depresszióval, félelemmel és rémülettel küzdöttem. Ha nem filmezek, nincs semmi, ami elvonná a figyelmemet ezekről a szorongásokról”³ – nyilatkozta Woody Allen. Ha az ismert rendező számára valóban hasznos segítségnek bizonyult a film, akkor a mozi közönsége is reménykedhet abban, hogy a megfelelő film – jókor alkalmazva – sikeresen használható bizonyos típusú lelki görcsök, szorongások kezelésére és gyógyítására. A hatásos filmterápia legfontosabb és legkényesebb mozzanata az ábrázolás, azaz a „modern szorongó”⁴ ember megmutatása és játékba hozása.

1 Woody Allen (1935–) amerikai filmrendező, producer, író, színész, zenész, humorista. „Alapélménye: az értelmiségi lét, a szorongás, a szexuális bizonytalanság, a zsidó identitás, New York szépségei és rettenete, a mozi. [...] Morális alkat. A két fő emberi dolognak a szerelmet és a halált tartja, s leplezetlenül, sőt gátlástalanul sző meséibe önéletrajzi elemeket” (Csala & Veres, 1994: 15).

2 Allen, Richard: Reprezentáció, illúzió és a film. <http://emc.elte.hu/~metropolis/9804/ALL2.html> (utolsó letöltés: 2013. május 1.).

3 Allen, Woody: http://magyarnarancs.hu/film2/szomoru_ember_vagyok_-_woody_allen_filmrendezo_szinesz-64274 (utolsó letöltés: 2013. május 1.).

4 Az idézőjel – ennél a szókapcsolatnál – azt jelzi, hogy a „modern szorongó” szorongásának oka-okai, valamint a szorongás átélése és annak minősége nem azonos előző korok szorongóinak szorongásélményével. Találój Georges Minois fejezetcíme, amelyben a XX. század kapcsán „az életfájdalom kultúrájáról” beszél. „A XX. század kultúrája tömegméretűvé vált pesszimista kultúra” (Minois, 2005: 273).

Nehéz pontosan megmondani, hogy mikortól beszélhetünk „modern szorongó” emberről. Talán azóta, amióta az „egzisztencializmus az undor és a szorongás fogalmain nyugszik” (Minois, 2005: 281), vagy amióta „a XX. századi értelmiségiek elődeiknél mélyebben szállnak le világban-való-létünk ködös régióiba” (Minois, 2005: 277). Az időbeli meghatározás a „modern szorongás” általános jellegzetességeire és áttételesen a szorongó lélek tudományos elemzésére és megértésére alapozott, korszerű kezelésére is utal; Woody Allen és filmjeinek értelmiségi figurái rendszerint pszichoanalitikushoz járnak. Érthető, hiszen ott azonnal a páciens problémás énje kerül a figyelem középpontjába. Természetesen nem a patinás gnóthi szeautón értelemben, aminek felszólítása túlságosan enigmatikus és kényelmetlen, ezért egy jóléti társadalom polgára számára fogyaszthatatlan, hanem egy kényelmes és kíméletes terapeuta–páciens dialógus centrumába helyezve. A modern rendelőszentélyekben Freud után (Freud, 1920: 119–134)⁵ az élet már nem a teremtés műve és a halál nem a bűn következménye, hanem furcsán paradox, pszichénkbe kódolt, kérlelhetetlen természeti törvény: életösztön, amely ugyanakkor rejtett halálvágy is egyben. Igaz, a freudi gondolat sem jelenthet a „modern szorongók” számára végleges, biztos megoldást, de némileg mégis megnyugtató, mert legalább nem vádolja a túlérzékeny, sebezhető és sebzett ént, nem kelt az emberben bűntudatot saját halála és élete miatt. Ellenkezőleg: mintha fölmentené! Lényegében újabb nevet kap a régi félelem, ám ez korántsem lebecsülendő változás, hiszen az átnevezés – mint tudjuk – modernizálást és birtokbavételt jelent, ami a felülkerekedés életmentő illúzióját keltheti, vagy másképpen: az élet újraálmódásának és újrendezésének lehetőségét teremti meg. Akárcsak a film.

A jelenvalólét (*Dasein*) mint halálhoz viszonyuló lét (*Sein zum Tode*) szorongás az élettől, szorongás az elmúlástól, vagy még inkább: szorongás önmagában (*Angst*), amely szembesíti az embert a semmivel. Emlékezteti arra, hogy létezése világbavettség, és ebben a helyzetben a jelenvalólét feladata az, hogy megtalálja (megvalósítsa) önmagát. Az előző gondolatsor egyszerre lehetne Woody Allen Zelig című filmjének rövid, tartalmi összegzése és – az értelmezés hiányosságai és a töredékességből adódó pontatlanságok miatt – felszínes Heidegger-paródia is. Mindkettő énfilozófia, de – sok minden más mellett – abban különböznek, hogy Woody Allen önanalízise, Zelig története filmen bemutatva elsősorban a szorongás enyhítésére használt terápia, amelynek során megkísérli a lehetetlent, megpróbálja voltaire-i mosollyal túlélni azt, amit nem lehet: a halált. Vagy legalábbis megpróbálja kiterjeszteni az életet az időben annyira, amennyire csak lehetséges annak reményében, hogy a mesterségesen széthúzott életidőben kinyújtózó fiktív egzisztenciából vissza lehet majd következtetni a valódira, a valódi szorongásainak megértésére és kezelésére! Ez a mágikus operáció – úgy tűnik – a fotográfiának feszülő film segítségével valósítható meg.

A fényképben nincs élet, mondják. A fotográfia csupán tartósítja – André Bazin sokat idézett, népszerű meghatározása szerint – „mumifikálja” (Bazin, 2002: 16–20) a tovasuhanó pillanatot. Roland Barthes a fényképet halottnak, az idő vereségének, a fotográfusokat pedig egyenesen a „halál ügynökeinek”⁶ (*agents of death*) tartja (Barthes, 1982: 92–96). Minden kattintás ugyan megfogja és tárolja a kép tárgyát, de csak a múlt időt ismeri. „Az élet, az igazság, a jelenlét elvből elérhetetlennek vannak kikiáltva egy olyan gépezet számára, amely csak a látszatok, az üres burok csapdába ejtésére képes” – teszi hozzá Eduardo Pontremoli (Pontremoli, 2010: 55). Azonban a tudat mélyére történő alászállás⁷ első szakaszát mégiscsak a fénykép tette meg, éppen azért, mert igen szoros összefüggésbe került az elmúlással.⁸

Köztudott, hogy a mozgókép lesz az, ami áttöri a fotó időkorlátait, és – mint jó terapeuta – „egyrészt szaporítja a létezésünket kormányzó kényszerűségek felismerését, másrészt hatalmas, nem is sejtett játékteret biztosít számunkra! [...] Az optikailag tudattalanról⁹ csak általa szerzünk tudomást, mint ahogy az ösztönösen-öntudatlanról a pszichoanalízis által” (Benjamin, 1969: 301–334). Walter Benjamin a játéktér felbecsülésekor és az optikai tudattalan feltételezésekor még nem számolhatott a digitális képalkotással!

A pergő képek tehát megnyújtják a pillanatot, ezért a filmre átirított életnek mindig lesz a jelenben aktualizálható, múlttal-jövővel áttetsző átfedésben szemlélhető, eleven része. Susanne K. Langer szavaival: „A mozi megjelenésé-

5 Tudomány és vallás szembenállásáról ír Freud a Rossz közérzet a kultúrában (Freud, 1982: 329–405) című esszéjében.

6 A szerző fordítása.

7 Az alászállás jelképes iránya ellentétes az abszolútumtól segítséget remélők gondolatainak és tekintetének irányával, és ennek megfelelően – mintegy ehhez az irányhoz stílusosan hozzáigazítva – bukkan föl a fénykép.

8 A fotográfia és a múlt idő, a halál és a személytelenség összekapcsolásával foglalkozik többek között a Zeligben szereplő Susan Sontag is. Fontos megjegyezni, hogy a fényképre vonatkozó „szigorú” megállapításait később fölülvizsgálta. Továbbá Richard Allen Barthes néhány, fényképekre vonatkozó, megjegyzésének helyességét vonja kétségbe (lásd: Reprezentáció, illúzió és a film, <http://emc.elte.hu/~metropolis/9804/ALL2.html> utolsó letöltés: 2013. május 1.), továbbá a szövegben is idézett Eduardo Pontremoli A fotográfia és fenomenológia, valamint a Fotogenetikusság című írásában (Pontremoli, 2010: 53–77), a fénykép módszeres újraelemzésével, mintha ismét a fotóra kívánná visszairányítani a figyelmet.

9 Az optikai tudattalan gondolata később Fredric Jameson politikai tudattalanjában folytatódik!

ben álomszerű: virtuális jelent, közvetlen megjelenések sorát hozza létre¹⁰ (K. Langer, 1953: 411–415). És ebben az értelemben, mint modern – még inkább posztmodern – orvosság, alkalmasnak látszik a haláltól és az élettől való szorongásaink enyhítésére, hiszen az „álmodó mindig jelen van” (K. Langer, 1953: 411–415).

Woody Allen legtöbb filmjében önmagát alakítja, önmaga pszichoanalitikusa, önmagát írja át filmmé. Folyamatosan váltogatja a különböző szerepeket: íróból rendezővé, rendezőből szereplővé, majd nézővé, aztán ismét íróvá vagy rendezővé alakul át. Amikor a filmekben nevet és szerepet változtat, nem vagy csak részben bújjik el az új név mögé. Az új név (részben új személy) segítségével saját tulajdonságai közül erősít föl néhányat. A Zeligben esetlen, ügyefogyott, kisebbségi komplexussal bajlódó szorongót alakít, aki sem a hollywoodi, sem a köznapis férfinak nem felel meg, és akinek leghőbb vágya, hogy végre elfogadják őt környezete, hogy beilleszkedjen a társadalom valamely rétegébe, hogy szeressék, vagy legalább ne bántásák! A maga módján boldog szeretne lenni. Georges Minois írja, hogy a modern társadalmakban élő ember számára a legnagyobb teher, hogy boldognak lenni kötelező, s ha nem sikerül, akkor a sikertelenség miatt érzett szorongás és büntudat éppen elég ok arra, „hogy a kirekesztettség, a száműzetés, az elértéktelenedés érzése felerősödjön benne” (Minois, 2005: 307). Annak érdekében, hogy ezt az elviselhetetlen érzést orvosolja, Zelig mindig olyanná változik át – csodálatos módon –, mint amilyenek a körülötte lévő emberek. Ideig-óráig mássá válik, így szeretne ő maga lenni. Természetesen amikor az irracionális (nevettető) álcázó-átváltzó képessége segítségével felveszi az aktuális társadalmi csoport formai és viselkedési sajátosságait, ezzel kritizálja, sőt már-már nevetségessé teszi azt a csoportot, hiszen az átalakulás, az azonosulás azért válik lehetségessé, mert léteznek karikírozható csoportok, amelyek azért alakulhattak ki, mert a csoportok részben elvesztették egyéniségüket, csoportban léteznek, átlagcsoportemberré, afféle pseudoegzisztenciává váltak. Mindez arra is utal, hogy végső soron a valódi, a hiteles egyéniség, a szabad ember az, aki vagy nem tartozik semmilyen csoporthoz, vagy szinte valamennyi társadalmi réteg vagy népcsoport az életközege lehet, vagyis Zelig maga az átváltozások közötti pillanatokban a változások felé haladva és az átváltozások összességében. Ő az egyetlen, sokáig – gyógyulásáig – nem rögzített pont, ő a film, azonban az egyén függetlensége, hitelessége és a sehova nem tartozás szabadsága, valamint az ezzel járó szomorúság vagy melankólia csak a valahová tartozás – fotográfiához hasonlóan rögzített – háttérdiszletei előtt, azokkal szembeállítva értelmezhető.

A külsejét változtató kaméleonember története – elvileg – a régmúlt bármely időszakában eljátszható lenne, ám, ha túlságosan visszamennénk az időben, akkor elvesztenénk a történet modern technikai eszközökkel történő, hiteles hatású dokumentálhatóságát, a pszichológiai reflexiókat és az időbeli folyamatosság élményét. Zelig története jórészt abban a korban játszódik, amely közvetlenül megelőzi Woody Allen saját korát. Tehát a rendező közvetlenül a saját születése előtti eseményekhez köti a film főhősének sorsát, amely erősen összeshövídik az akkori történelmi eseményekkel, majd az 1920-as, 1930-as évek történelméből észrevétlenül, szakadás nélkül csúszunk át a rendező jelen idejébe.

A jelen meghatározható a közvetlen múltból, egy előző kor megalapozza, nem túlzás azt mondani, hogy létrehozza a következőt. Tehát a jelen pillanataival – annak jellegzetességeivel, eseményeivel, szereplőivel stb. – viselő a múlt. A megszülető jelen jellegzetességeiért (akár személyről, akár politikai döntések következményéről van szó) a szülő múlt „genetikai állománya” felelős. A Zelig játékidője és tere szüli meg a jövő Woody Allenjét. Ez a játékidő és -tér Woody Allen szüleinek tényleges életjátékidőjével azonos. Végső soron egy megnyújtott életidőhöz jutunk, amely a jelenben élt életet összemosza a születés előtti idővel.

A rendező mindent elkövet, hogy a múlt furcsa figurája, Zelig a megtévesztésig valódi létezőként álljon előttünk. Létezésének valódisága hiteles és hitelesnek látszó dokumentumok bemutatásával biztosítható. A korabelinek látszó újságcikkek, a korabelinek látszó fotók és amatőr filmfelvételek kreálása, elegyítése és összedolgozása a kor valós dokumentumaival (*mockumentary*) nem egy nem létező, álkort hoz létre, hanem a ténylegesnek egy más nézőpontú változatát mutatja meg. A megszólaltatott „szavahihető tanúk” szakértőként kommentálják a jelenből a múltat, és ezzel kialakítanak a két idő között egy közös, szellemi vérkeringést. Például Saul Bellow regényíró (tehát történet-szövegkonstruáló), aki amúgy is előszeretettel foglalkozott az amerikai értelmiség sorsával, magánéleti és beilleszkedési problémáival (például Bellow, 1967), vagy Susan Sontag esszéista, aki a fotózást – szemben a filmmel – a személytelenné tétel eszközének látta (Sontag, 2007: 247). Íme, most „személyesen”, mozgó képen, „élő”, helybéli szemtanúként halálukig hitelesítik a történetet, és így tovább. Fontos felfigyelni arra, hogy a filmben megszólaltatott

10 A szerző fordítása.

szakteknitelyek Zeliggel szinte egyidősek, azonban mégsem a zeligi korban nyilatkoznak rángatózó, fekete-fehér képkockákról, hanem – mint szemtanúk és túlélők – immár színesben, a rendező jelenében, amely azonos a zeligi életidő utáni (postmortalis) korral, azaz a zeligi jövővel.

Egy dekonstrukciós játékot figyelhetünk meg. „A dekonstruktív diskurzus aláaknázza [...] kérdéssé teszi és demisztifikálja a szöveget, a kontextust, a szerzőt, az olvasót, a történelem szerepét” (Pethő, 1992: 43). Lebontással és újra összerakással találkozunk a filmben is. A rendező dekonstruálja a múltat, de ennek következménye nem egy másik, minden ízében fiktív jelen-jövő lesz, hanem az, amelyben ma Woody Allen, a neves rendező-színész él. Vagyis önmagához, önmaga jelenéhez ér el, önmaga lelki alkatához igazítja a múltat, tehát a zeligi múlton keresztül, annak segítségével egy szubjektív jelent mutat be, amely olyan, amilyenek ő érzékeli, amilyenek ő éli meg. A bemutatás sikere ezért nem a történelmi események hiteles, változtatás nélküli reprodukcióján, hanem azok hiteles újrafelhasználásán múlik. A múlt átrendezésével megépíti a jelent, és a jelenből visszaigazolja ezt a dekonstruált múltat, ami természetesen egy dekonstruált múlt-jelen összefüggéshez vezet. Belefésüli Zeliget (magát) a történelembe, így – legalább látszólag, de ez ebben az esetben éppen elég – a zárványszerű létezés helyett megszerzi a szabad mozgás lehetőségét.

A szabad mozgás és időbeli kiterjesztés velejárója és eszköze az ironikus hangvétel. A rendező által sokszor idézett Kierkegaard szavaival: „Minél inkább valami belső végtelenség szeretné kiszabadítani művét minden önmagához fűződő véges viszonyból szabadnak tudni magát [...] annál jelenvalóbb az irónia” (Kierkegaard, 2004: 256). Ezt a szabadságot nevezi Kierkegaard az iróniában megjelenő szubjektív szabadságnak, „amely minden pillanatban rendelkezik a kezdés lehetőségével, és nem jön zavarba a régebbi körülményektől” (Kierkegaard, 2004: 257). Zelig 1936-ban még – barnaingesként! – részt vett a müncheni pártkongresszuson, majd kalandos hazatérés után, a jó ideje változó sikerrel alkalmazott pszichoterápiának köszönhetően meggyógyult. A gyógyulás az álomnak és a filmnek a végét jelzi. Az alakváltó képességének elvesztése bevezeti néhány év múlva bekövetkező halálát, a „gyógyulás” kiírja őt a történetből, pontosabban átírja egy másik történetbe. Az 1940-es években (1942-ben) Woody Allen néven újra megszületik, hasonló helyen, hasonló családban. Tegyük hozzá, hogy a mai Woody-jelenséghez már Zelig halála előtt, annak gyógyulása pillanatában eljutunk, tehát átfedéssel folytatódik a történet.

Igaz, Woody Allen nem változtatja külsejét, de – mintegy a terápia mellékhatásaként – megmaradt a folyamatos önelemzés és az emberekkel való kapcsolatának módszeres vizsgálata – ismét Kierkegaard szavait idézve – az „elméledő irónia által, már csak azért is, mert valóban úgy tűnik, hogy [...] az irónia a biztos nézőpont mindenhez, ami hamis, felemás, hiú a létezésben” (Kierkegaard, 2004: 260).

Irodalom

- Barthes, Roland (1982): *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang.
- Bazin, André (2002): *A fénykép ontológiája*. In: Bazin, André: *Mi a film?* Budapest: Osiris.
- Bellow, Saul (1967): *Herzog*. Budapest: Európa.
- Benjamin, Walter (1966): *Kommentár és Prófécia*. Budapest: Gondolat.
- Csala Károly & Veres József szerk. (1994): *Filmllexikon*. Budapest: Totem.
- Freud, Sigmund (1982): *Esszék*. Budapest: Gondolat.
- Freud, Sigmund (1920): Életöszön és halálöszön. In: Adamik L. & Jelenczki I. & Sükösd M. (szerk. 1987): *Mauzóleum. „Halállal való foglalkozás.”* Budapest: Bölcsész Index Centrál Könyvek.
- K. Langer, Susanne (1953): A Note on the Film. In: K. Langer, Susanne: *Feeling and Form A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Kierkegaard, Søren (2004): *Az irónia fogalmáról*. Pécs: Jelenkor.
- Minois, Georges (2005): *Az életfájdalom története*. Budapest: Corvina.
- Pethő Bertalan, szerk. (1992): *A posztmodern*. Budapest: Gondolat.
- Pontremoli, Eduard (2010): *Fenomenológia és fotográfia*. Kellék, 41. sz.
- Sontag, Susan (2007): *A fényképezésről*. Budapest: Európa.
- Todorov, Tzvetan (2003): *Az emlékezet hasznáról és káráról*. Budapest: Napvilág.