

TANULMÁNY

Hortobágyi Ágnes

**„A művészet manapság amúgy is szinte halott.”
Az abjekció alakzatai Jan Švankmajer *Holdkór* című
filmjében**

Jan Švankmajer 2005-ös, magyarul *Holdkór* címmel bemutatott filmje 15 évvel a Szovjetunió összeomlása után keletkezett. A film egyrészt nyíltan és kritikusan utal a rendszerváltást követően Kelet-Európában is megjelenő kapitalista hatalmi struktúrák, a fogyasztás és az egyén végtelen szabadságának visszásságaira, ugyanakkor megjeleníti a szocialista rezsim felügyeleten és büntetésen alapuló berendezkedését is. A film prológusában – a vetítógép kattogásától kísérvé – a rendező egy fehér vászon előtt a fent említett két kritikai pozíciót, illetve ezek kombinációját állítja elé. A nyitójelenet elején és végén a kamera le- illetve felfelé történő mozgása az illúziókeltésen keresztül relativizálja a rendező pozícióját, előtérbe helyezve – tőle nem idegen módon – a technikai apparátus általi meghatározottságot.

A rendező (aki jelen esetben önmagát rendezi) a prológusban kifejti a filmmel kapcsolatos álláspontját: a *Holdkór* eszerint egy olyan horrorfilm, mely ideológiai vitát jelenít meg az elmeegógyintézetek működtetésével kapcsolatban. Švankmajer szerint alapvetően kétféle működésmód létezik, melyek mindegyike egyaránt extrém: az egyik az abszolút szabadság, a másik a „jól bevált” – finom foucault-i allúzióval – felügyelet és büntetés módszerének nevezett eszközt választja. Švankmajer megállapít egy harmadik lehetőséget is, mely az előbbi kettő legrosszabb aspektusait kombinálja, ez pedig a rendező szerint az őrültek háza, melyben a mai kor embere él.

A vad kapitalizmus, valamint a felügyelet és büntetés szocialista motívuma a hidegháborús ideológia két oldalát idézik, melyek a keleti blokkban lezajló rendszerváltás utáni fogyasztói társadalom furcsa elegyét hozták létre. Ezt a folyamatot parafrázálja a filmben a húsdarabok szinte már ismétlési kényszer alá eső, rit-

musos megjelenése: a korábban eleven, vonagló, majd ketreche szorított szervek és húsdarabok a film végén egy közért polcain végzik, miközben próbálnak levegőhöz jutni a csomagolás vákuumfóliája alatt.

A filmben megjelenő testrészek – a szereplők rendszerben elfoglalt helyéhez hasonlóan – karneváli módon mozdulnak el a hierarchiában (Webb, 2013). Míg a film első felében a groteszk test által kisajátított altest, valamint a test materialitásának nyilvános kifejezése került előtérbe, addig az elmeógyógyintézetben történő hatalomátvétel után a testi funkciók látszólag elmozdulnak az ellenőrzés és az engedelmesség irányába. Az említett két rend elegye a fogyasztást eredményezi, melyet a narratívum vonalát követő húsdarabok mozgása is illusztrál: a szabad húst bebörtönzik, végül pedig egy áruház polcára kerül.

A film cselekménye két Edgar Allan Poe novellán alapszik: a történet *Az elsietett temetés* és a *Dr. Kátrány és Toll professzor módszere* című elbeszélésekből építkezik. *Az elsietett temetés*ben a narrátor saját katalepsziájával kapcsolatos félelmei kerülnek előtérbe (az elbeszélő kataleptikus rohamai során rendszeresen halál-szerű transzba került): az élve eltemetéstől való félelem a kor egyik jellemző szorongási tünete volt, mivel több száz olyan esetet jegyeztek, melynek során élve temettek el kataleptikus állapotban lévő személyeket. A *Dr. Kátrány és Toll professzor módszere* c. novella elbeszélője egy dél-francia magán-elmeógyógyintézetbe látogat, mely arról vált híressé, hogy kidolgozta a mentális betegségek kezelésének forradalmian új módszerét, az ún. „kedélycsillapító kezelésmódot”. Az elbeszélő útítársa bemutatja az intézet vezetőjét, bizonyos Monseieur Maillard-t, aki beszámol róla, hogy a közelmúltban a kedélycsillapító kezelésmódot felváltotta egy jóval szigorúbb rendszer, melyet Dr. Kátrányról és Toll professzorról neveztek el. Maillard szerint a szigorúbb rendszer bevezetésére azért volt szükség, mert amikor még a „kedélycsillapító rendszer” volt érvényben és a páciensek szabadon jártak, a szabadságot kihasználva a betegek „pokoli tervet” eszeltek ki: egy reggel az ápolók és őrök arra ébredtek, hogy ők vannak a cellákba zárva, és úgy őrzik őket, mintha ők volnának az őrültek, maguk az őrültek pedig elfoglalták a felügyelők és gondnokok helyét. Maillard elmondása szerint a lázadók legalább egy hónapon keresztül tartották a hatalmat, mielőtt a korábbi rend visszaállt. Azonban miközben az intézetvezető az elbeszélőnek elmesélte a történetet, a pincéből kitört a valódi személyzet, és kiderült, hogy a lázadók valójában Maillard-ék voltak, ők zárták be az igazi személyzetet a cellákba, nem pedig fordítva, ahogy Maillard állította. Ezt követően a „kedélycsillapító szisztémát”, bár módosításokkal, de ismét bevezették az intézetben.

Švankmajer a *Holdkór* című film intrójában a filmet önreflexív módon mint „nem művészetet” deklarálja, felkeltve ezzel a – korpusz többi darabjából kiinduló – művészfilmre számító néző gyanakvását. A néző szakadást él meg verbális információ és vizuális reprezentáció között akkor is, mikor a rendezőnek a művészet haláláról szóló bevezetője után egy perisztaltikusan mozgó marhanyelv kúszik át a padlón, a halott állat élő testrészével erősítve meg a szürreális hasadásélményt. Ez a kettős kódolás az illúzió/káprázat és valóság megragadásának olyan oszcilláló mozgását eredményezi, mely aláássa a nézőnek az információ verbális vagy vizuális dimenziója melletti elköteleződését.¹ A *nyelv* (ti. marhanyelv) metonimikusan a verbális információért és a féregként megjelenő testrész képéért is felel.

A kivágott nyelv motívuma néhány egyéb toposz (pl. az anya őrülete) mellett a freudi ismétlési kényszer (Freud, 2003) alá esik, a kivágott nyelv ismétlődően visszatér a film során: a Márki kimetszi szolgálójának, Dominiknak a nyelvét, emellett a nyelv kivágása megjelenik Dr. Coulmiere terápiás módszerei között is. A nyelvhez hasonlóan számos egyéb állati testrész bukkan fel ritmusosan a filmben: belek, szemgolyók, belsőségek visszataszító látványa konfrontálja a nézőt a test kristevai groteszk korporealitásával (Kristeva, 1982), vagyis azzal a törésvonallal, ahol az én és a Másik törékeny határai húzódnak. A nyál (pl. Jean vagy Charlotte esetében), hányás, széklet (ez utóbbit a rendező csokoládéval szimbolizálja a Márki sátáni orgiájában), halottak (például az elmeógyógyintézet kertjében), a bűncselekmény és gyilkosság egyszerre fenyegetik és konstituálják a szelf határait. Kristeva abjekt-elméletében az abjekció folyamata eredendően az anyai testtől való eltávolodáson alapszik, melynek során a csecsemő először mozdul el a szimbolikus jelentésrögzülés, vagyis a nyelv irányába, szakadást idézve elő az anya-gyerek archaikus egységben (Kristeva, 1982). Az abjekció során az ént elviselhetetlenül fenyegető „én-részek” kívülre kerülnek, megnehezítve ezáltal az én dolgát, mivel annak saját részét kell elutasítania ahhoz, hogy szubjektumként képződhesen meg. A megképződött szubjektum ugyanakkor nem ölt kikezdhetsen vagy lezárt formát, mivel visszatérően egy olyan ambivalens (anyai) térrel találkozik, mely egyszerre vágyott és kísérteties², s amely

¹ Švankmajer életművében kiemelkedő szerepe van az illúziók tematizálásának, filmjeiben a bábként mozgatott szereplők vagy a behelyettesítésen alapuló fértisek például egyaránt az illúziók perverz akarásának alakzatai (ld. Hortobágyi, 2014)

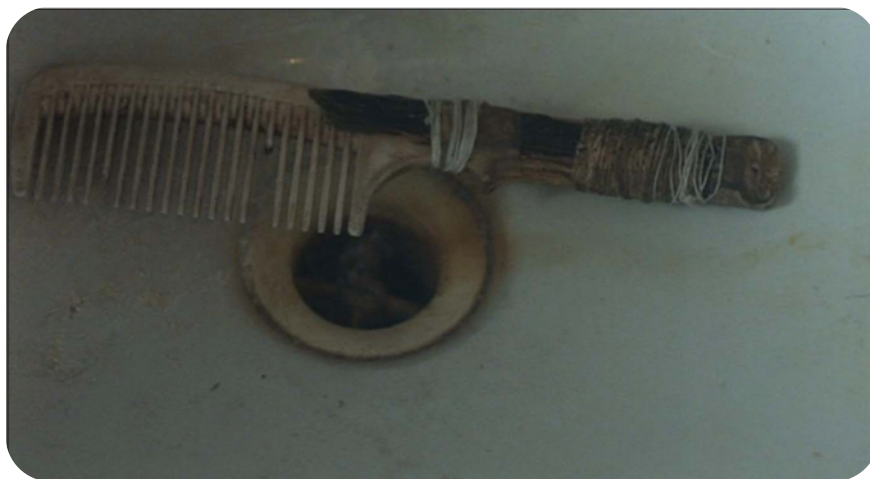
² Feltehetőleg nem véletlen, hogy Freud neurotikus férfibetegei számára a női nem szerv kísérteties, mely ugyanakkor ismerős is, mivel ez szerinte az embergyermek ősi otthonának bejárata, "ahol egyszer és legelőször mindenki lakott" (Freud, 1988, 76.)

ugyanakkor mindig fenyeget az újbóli hatalomátvétellel, vagyis a kasztrációval.³ Nem véletlen, hogy számos posztstrukturalista pszichoanalitikus szerző (ld. Schneider, 2004), mint például Barbara Creed és Xavier Mendik, külön foglalkozik a horrorfilmek férfiakat fenyegető női, vagy különösen anyai karaktereivel, mivel ezen elméletírók szerint a horror műfaja arra hivatott, hogy az anyai figurák által fenyegetett szimbolikus rend határait visszaállítsa.

A *Holdkór* című filmben a differenciálatlan anyai kapcsolódást illetően két párhuzamos történet bontakozik ki: Jean anyja temetése után találkozik a Márkival, akinek elbeszéli, hogy anyja elmebeteg volt, és azért kellett messzire utaznia a temetésére, mert egy elmeógyógyintézetben lakott. A filmbeli elmeógyógyintézetbe (mely nem azonos Jean anyjának korábbi lakhelyével) történő utazás során a Márki a hintóban pszichiáter módjára viselkedik, például amikor Jeant korábbi rémálmának gyakoriságáról kérdezi („Gyakran szokta ezt álmodni?”). A beszélgetés folyamán az is kiderül, hogy Jean és a Márki történetei párhuzamos szálon futnak: a Márki anyját egy katalepsiás roham után élve temették el, ugyanis mindenki halottnak gondolta őt. A Márki az eset óta folyamatosan újraéli anyja szörnyű megpróbáltatásait, melynek megrendezett változatát egy korábbi jelenetben Jean is megtapasztalhatta. A Márki saját elmondása alapján annyira identifikálódott anyjával, hogy ő maga is átesett katalepsiás rohamon (ennek magyarázatához a márki a reflex pszichózis 19. századi elméletét használja). A Márki elmondja Jeannak, hogy anyja iránti erős rajongásának következtében kialakult nála egy erős szorongás, miszerint ő maga is úgy fogja végezni, mint saját anyja. A Márki megkérdezi Jeantól, hogy emlékezteti-e ez a dinamika valamire, utalva rá, hogy Jeannak is azért vannak élénk rémálmai, mert ő is attól retteg, hogy anyjához hasonlatosan szembeszegül a szimbolizálható törvényeinek, és hatalmába fogja keríteni az örület. A Márki bevallja Jeannak, hogy megszállottsága olyan erőssé vált, hogy elfojtására már nem képes, így rátalált az általa „purgatív terápiának” nevezett sátáni orgiára, mely átmenetileg kielégüléshez tudja juttatni és csökkenteni képes félelmét. Ezen a ponton a Márki felhívja Jean figyelmét arra, hogy nem csak ő (ti. Jean) használja saját anyja fésűjét, utalva a két szereplő tébolyának közös gyökereire. Az anya régi, törött fésűjének motívuma végighúzódik a film teljes cselekményén: a fésű a filmben az anyai testet, valamint az örülettől való félelmet és irtózást reprezentálja (1. ábra).

³ Barbara Creed (1986) klasszikus esszéjében a horrorfilmekben megjelenő monstruózus nőalakok megalkotásának hátterét szintén a szimbolikus apai rend stabilitásának anyai fenyegetettségében látja.

Jean anyjától örökölt fésűjének tökéletes mása a későbbiekben az elmeorvosintézet egyik nőbetegének szobájában jelenik meg: a film egyik legfontosabb jelenetében egy őszhajú nő fésüli magát a tükör előtt a kamerának háttal, miközben a nézőre a nővel szemközti tükörből Jean tekintete vetül, imaginárius egységet hozva létre a tükör két síkja között. Jean előveszi saját, anyjától megörökölt fésűjét, mire az idős hölgy sajátját eldobva Jean fésűje után kap.



1. ábra (fésű)



2. ábra (nőbeteg a tükörben)

A helyzetet végül Dr. Murlloppe oldja fel a két tárgy visszafordíthatatlan összekeverésével, végleg kétséget hagyva a két identikus fésű eredetisége felől. A fésűnek az anyával kapcsolatos szimbolikája a filmben az értelem keresésének, a gondolatok strukturálásának, összerendezésének igényét reprezentálja, míg a fésű törött jellege az ezzel kapcsolatos hasadásélményre, illetve az anyával kapcsolatba hozható szemiotikus strukturálhatatlanságára utal.

Az anyával kapcsolatos ambiguitás (a szeparáció és a visszatérés vágya) jelenik meg a Márkinak Jeannel folytatott filozófiai vitájában is: a Márki a teremtő anya-természet destrukciójáról és gonosz természetéről beszél, míg Jean a természet anyai gondoskodó tulajdonságait emeli ki, jól reprezentálva az anyai entitással kapcsolatos rettenetet és nosztalgiát, a kristevai abjekt kétértelműségét. A film egy későbbi jelentében, az elmeógyógyintézet színházi előadásában a Márki a természetet mint mindannyiunk szajháját és anyját jeleníti meg, aki egyszerre érzéki gyönyörök forrása, és akinek méhébe majd mindannyian hazatérünk.

A *Holdkórban* a nőkre vonatkozó tartalmi ambivalencia nem csak az anyával kapcsolatban jelenik meg. A Márki a női főhőst, Charlotte-ot a filmben több alkalommal hisztériásként és nimfomániásként aposztrofálja, Charlotte a Márkit ugyanakkor őrültnek és megbízhatatlannak nevezi (a film cselekményének végére egyébként mindkét állítás igazoltnak tűnhet a néző számára). A Márki sátáni orgiája közben Charlotte által bemutatott, kétértelmű mozgás a 19. századi orvosi irodalomban reprezentált hisztériást idézi (3. ábra).



3. ábra

Période de Clownisme; Fig.2 Phase des contorsions (Arc de cercle); A. Delahaye et E. Lecrosnier. P Richer. Études Cliniques sur la Grande Hystérie ou Hystéro-Épilepsie. Paris: Octave Doim, 1885. (<http://fantastic.library.cornell.edu/imagerecord.php?record=66>).

Charlotte híddá merevedő testhelyzete nem csak a Charcot által ismertté tett hisztériás-epileptikus roham második fázisát (Richer, 1885) jeleníti meg, de a női főhős mozdulataiban elválaszthatatlanul összetartozó gyönyör és szenvedés közötti hidat is reprezentálja (4. ábra).

Charlotte mozdulataiban a női test reprezentációjához tartozó, Kristeva által is leírt kettősség jelenik meg (Kristeva, 1982): Charlotte teste erotikus és szexu-

ális projekcióknak ad felületet, miközben önkívületi állapota a szubjektum számára nem értelmezhető formát ölt.



4. ábra

A női főszereplő által *megtestesített* eldönthetlenség a film alapmotívumához illeszkedik, Charlotte-ról a történet során lehetetlen eldönteni, hogy szent vagy szajha, áldozat vagy pedig bűnsegéd. Az illúzió témája fontos szerephez jut a filmben, a cselekmény egyetlen pontján sem lehet egyértelműen megmondani, hogy a karakterek valójában kik és milyen szerepet visznek a történetben. A fennálló rend háromszor is felülíródik a cselekményben: először Dr. Murlloppe és ápolói váltják le a korábbi személyzetet, majd a korábbi személyzet (Dr. Coulmiere) veszi át újra a hatalmat, akik végül a film vége előtti pillanatig referenciapontnak tekintett kvázi-narrátor Jeant helyezik az elmebeteg státuszába, mintegy metaleptikus módon jelezve, hogy maga az elbeszélő pozíciója (vagyis akinek a nézőpontjával a néző idáig leginkább azonosult) sem elmozdíthatatlan. Elképzelhető, hogy a filmben minden azért jött létre, hogy Jeant megtévessze, vagy egy mélyebb paranoid szinten az is lehetséges, hogy minden, ami a filmben látható, valójában Jean hallucinációja (Sorfa, 2006). A filmben tapasztalható szerkezeti ugrások a paranoia logikáját követik: a néző számára a film végén nehéz megítélni, hogy történetesen ki az őrült, és mi az, ami valóságos a történetben. A film felépítésének paranoid szerkezetét a főszereplők projekciói konstruálják: Jean úgy véli, hogy a Márki őrült, a Márki azt mondja, hogy Charlotte bolond, Dr. Coulmiere szerint pedig Jean az elmebeteg. Hasonlóan Jacques Lacan gondolatához, miszerint az emberi tudás alapvetően paranoid természetű, mivel az ego saját magán kívül eső képek által konstruált (Lacan, 1993), a *Holdkórban* a szereplők őrületének egymásra reflektáltsága az elmozduló narratívák olyan konstrukcióját ered-

ményezi, mely a Másikkal kapcsolatos gyanakvason keresztül az önértés elidegenedett alakzatát hozza létre.

IRODALOM

- CREED, B. (1986). Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection. *Screen*, 27 (1): 44-70.
- FREUD, S. (1923). Túl az örömelven. (A halálösztön és az életösztönök). In: Uő. *Válogatás az életműből* (495-550). Budapest: Európa Kiadó, 2003.
- FREUD, S. (1998). A kísérteties. In: Bókay Antal és Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány* (65-82). Budapest: Filum Kiadó.
- HORTOBÁGYI Á. (2015). A perverzió nyelve Jan Švankmajer *A gyönyör összeesküvői* című filmjében. *Imágó Budapest*, 4(3): 88-94.
- JEKANOWSKI, R. W. (2013). Running the Lunatic Asylum: Tracing the Grotesque Body in Jan Svankmajer's Lunacy. *Offscreen*, 17(2): http://offscreen.com/view/svankmajers_lunacy (Letöltés dátuma: 2017.01.28.)
- KRISTEVA, J. (1982): *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- KRISTEVA, J. (1996). Bevezetés a megalázottsághoz. *Café Babel*, 20: 169-184.
- LACAN, J. (1993). A tükörstádium, mint az én funkciójának kialakítója. *Thalassa* 4(2): 5-11.
- POE, E. A. (é. n.). Az elszett temetés. Dr. Kátrány és Toll professzor módszere. In: *Edgar Allen Poe válogatott művei*. Vál. Borbás Mária és Kretzoi Miklósné <http://mek.oszk.hu/03500/03575/html> (Letöltés dátuma: 2017.01.28.)
- RICHER, P. (1885). *Etudes cliniques sur la grande hystérie, ou hystéro-épilepsie* [Clinical Studies on Major Hysteria, or Hystero-Epilepsy], Paris: A. Delahaye and E. Lecrosnier.
- SCHNEIDER, S. J. (2004). Introduction: Psychoanalysis in/and/of the Horror Film. In: Schneider, S. J. (ed.): *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare* (1-14). Cambridge: Cambridge University Press.
- SORFA, D. (2006). The object of film in Jan Švankmajer. *KinoKultura*, 4: 1-17.

* * *