

IMÁGÓ BUDAPEST

pszichoanalízis — társadalom — kultúra

Az Imágó Egyesület lapja

Alapítva: 2010-ben

2017/1

AZ IDEGEN

Válogatás a VI. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia előadásaiból

Bevezetés (Fecskó-Pirisi Edina, Lénárd Kata) 3

TANULMÁNYOK

Fecskó-Pirisi Edina: Az alkotófolyamat a pszichoanalitikus művészetpszichológia tükrében 5

Faluhelyi Krisztián: Az elidegenítés hasznáról és káráról 17

Erős Ferenc: Emlékezet és utóemlékezet a holokauszt utáni irodalomban és filmen 31

Székács-Weisz Judit: Gondolatok a Saul fiáról 45

Pintér Judit Nóra: Bűnhődés, emlékezet, arc. – Nemes Jeles László: *Saul fia* 47

Hunya Csilla: Paraziták és gazdatestek, otthonlévők és idegenek Kim-Ki Duk
Lopakodó lelkek című alkotásában 58

Hortobágyi Ágnes: „A művészet manapság amúgy is szinte halott” – Az abjekció alakzatai
Jan Svankmajer *Holdkór* című filmjében 67

Baranyi Gyula Barnabás: „Ember ez még egyáltalán?” – Abjekt és technofóbia a *Crysis* című
videojáték-trilógiában 75

Hódosy Annamária: Miért estünk ki az Anyatermészet lágy öléből? A környezeti retorika látens tartalmai . . 91

MŰHELY

Erdélyi Ildikó: Az idegen és az idegenség a filmekben keresztül a pszichoterápiában 111

Herczog Noémi: A hiányzó menekült és a magyar színház 119

Frigyes Júlia: Az eltűnt emlékek nyomában: *Libanoni keringő* 131

Márki Zsófia: A Selkie-feleség és a lacani Másik 137

BESZÁMOLÓ

Erős Ferenc: „Mondd el nekik, hogy nem vagyunk mi vad kenguruk” – Róheim aktualitása 145

Hunya Csilla, Simon Emese: Az idegen megjelenítése a VI. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencián . . . 151

IN MEMORIAM

Székács-Weisz Judit: Edith 155

Allen Kurzweil: Edith Kurzweil (1924–2016). Emlékezés 158

ARCHÍVUM

Borgos Anna: A film a pszichoanalízis szolgálatában a XV. Nemzetközi
Pszichoanalitikus Kongresszuson (1938) 159

B.F.O.: Megnyílt Párizsban a lélekelemzők nemzetközi kongresszusa 161

ENGLISH SUMMARIES 165

E SZÁMUNK SZERZŐI 172

• **IMÁGÓ Budapest** •

ISSN 2062-5383

6. évfolyam, 1. szám, 2017

AZ IDEGEN

Főszerkesztő:

BORGOS ANNA

Szerkesztőbizottság:

AJKAY KLÁRA, BÉKÉS VERA, BÓKAY ANTAL (elnök), CSABAI MÁRTA,
ERDÉLYI ILDIKÓ, ERŐS FERENC, HÁRS GYÖRGY PÉTER, TOM KEVE, SZÉKÁCS JUDIT,
VAJDA JÚLIA, VALACHI ANNA

A szerkesztőség tagjai:

BÁLINT KATALIN, BORGOS ANNA, CSABAI MÁRTA, DOBOS ELVIRA,
ERŐS FERENC, GYIMESI JÚLIA, KOVAI MELINDA, KOVÁCS ANNA, KOVÁCS
PETRA, KŐVÁRY ZOLTÁN, LÉNÁRD KATA, PAPP-ZIPERNOVSZKY ORSOLYA

Jelen számot szerkesztették:

FECSKÓ-PIRISI EDINA és **LÉNÁRD KATA**

BORGOS ANNA és **ERŐS FERENC**

közreműködésével

Tördelőszerkesztő:

KOVÁCS ANNA

Az Imágó Budapest szerkesztőség e-mail címe:

imago@imagoegyesulet.hu

A kiadó Imágó Egyesület URL címe: <http://www.imagoegyesulet.hu>

A folyóirat URL címe: <http://imagobudapest.hu>

Copyright by Imágó Egyesület, 2017

Felelős kiadó: ERŐS FERENC, alapító főszerkesztő

Bevezetés

Jelen számunkban a VI. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencián elhangzott előadásokból közlünk válogatást. A konferencia – a PTE BTK Pszichológiai Doktori Iskolája, az Imágó Egyesület (Budapest), az Imago International (London), a Pannónia Pszichiátriai Egyesület és a Dinamikus Rövidterápiás Egyesület és Alkotó Műhely szervezésében – 2016. november 25-26. között került megrendezésre Pécsen az Apolló Moziban, *Az idegen – szabad asszociációk a filmművészet, társadalomtudományok és a pszichoanalízis határvidékén* címmel. Az eddigi, nagy érdeklődést és komoly visszhangot kiváltott konferenciáink hagyományait folytatva célunk ezúttal is az volt, hogy a pszichoanalízis és a filmművészet iránt érdeklődő elméleti és gyakorlati szakemberek, az érintett társadalomtudományok képviselői, filmalkotók, terapeuták, kutatók, diákok számára olyan kreatív teret hozunk létre „vászon és dívány találkozásához”, amelyben a filmalkotás és -befogadás folyamatai több irányból, egymást interdiszciplináris szempontból kiegészítve vizsgálhatók. Idei konferenciánk az *idegen* témája köré szerveződött.

Az „idegen” talán korunk közérzetének egyik leginkább meghatározó fogalma. Nemcsak a különböző tudományterületekben jelenik meg egyre határozottabban, hanem a közbeszédben, a médiában is, sőt mintha alapvetően szerveznék mindannyiunk gondolkodását, áthatná mindennapjainkat. Az „idegen” témája központi jelentőségű korunk társadalomlélektanában, elég utalnunk a „menekültekkel” kapcsolatos kérdésekre. A menekültek megjelenésével felerősödött az Én és a Másik problémaköre és viszonyrendszerének vizsgálata. Jelen számunk az idegenség különböző filmes ábrázolásait elemzi pszichoanalitikus szempontból, és hazai illetve nemzetközi filmes példákon keresztül feltárja, hogy milyen folyamatokon keresztül valósul meg az elidegenítés, legyen szó akár az én önmagától vagy a másiktól való eltávolodásáról. A tanulmányok egyik csoportja az „idegen” különböző reprezentációról készített filmes esettanulmány, másik része pedig olyan teoretikus szöveg, amely tágabb kitekintésben vizsgálja a film és a pszichoanalízis kapcsolódásának lehetőségeit, és mutatja be a pszichoanalitikusan orientált filmlélektan történeti, elméleti és gyakorlati kérdéseit.

Hunya Csilla, Hortobágyi Ágnes, Baranyi Gyula Barnabás és Márki Zsófia írásait az abjekt fogalma kapcsolja össze. Hunya Csilla Kim-Ki Duk *Lopakodó lelkek* című filmjének segítségével elemzi az otthon, a költözés, az idegenség, az abjekt és a parazita logika kapcsolatát. Hortobágyi Ágnes Jan Švankmajer *Holdkór* című filmjéről szóló elemzésében az épelméjűség és a holdkórosság kapcsolatát állítja központba. Tanulmányában a film paranoid logikáját kísérő idegenség-tapasztalatot vizsgálja, a szubjektumnak az abjekció folyamatában az anyától való elhatárolódás mentén. Baranyi Gyula Barnabás az abjekt fogalmát egy új megközelítés-módban alkalmazza: a Földet megszálló földönkívüli faj és a technofóbia kapcsolatát elemzi a *Crysis* című videojáték-trilógia segítségével. Márki Zsófia a kelta „selkie”-, vagyis fókátündérmítosz kortárs animációs filmadaptációinak pszichoanalitikus elemzésével foglalkozik. A foka és mitikus fókabőr motívumát a megfoghatónak tűnő, de az ismeretlenbe visszatérő jelentés metaforájaként értelmezi, és köti össze a hatalom és az abjekció problémájával.

Több tanulmány vizsgálja az idegen fogalmát a trauma perspektívájából. Székács-Weisz Judit hozzászólása és Pintér Judit Nóra tanulmánya Nemes Jeles László *Saul fia* című filmjén keresztül elemzi trauma és emlékezet viszonyát, a túlélők büntudatát, az utókor felelősségét. Pintér Judit Nóra a „bűn nélküli bűnhődés” és a túlélés szimbolikus és valós lehetőségeit elemzi, s az áldozatokra való emlékezést mint szimbolikus jóvátételi aktust vizsgálja. Erős Ferenc az emlékezet és utóemlékezet kérdését vizsgálja a holokauszt utáni magyar irodalomban és filmben. Felveti azt az aktuális és nagyon fontos kérdést, hogy mi lesz a „tanúk korának” befejeződésével, hogyan emlékszik majd a tanúk utáni nemzedék, hogyan viszonyul a túlélés morális kérdéseire, az ellenállás és az agresszorra való azonosulás dichotómiájához, s mindez hogyan befolyásolja a kommunikatív és a kulturális emlékezet viszonyát. Frigyes Júlia Ari Folman *Libanoni keringő* című filmjének segítségével ered az „eltűnt emlékek nyomába”, s pszichoanalitikus perspektívából elemzi az elszennvedett pszichés trauma és emlékezet bonyolult összefüggéseit, s köti mindezt össze az animációs, dokumentarista elemeket is tartalmazó játékfilm dinamikájával.

Faluhelyi Krisztián Lars von Trier *Dogville* és *Manderlay* című filmjeit elemezve az elidegenítés „hasznáról és káráról” gondolkodik. A két filmben megjelenő két történetet a rendező által alkalmazott brechti színpadkép elidegenítő hatása mentén elemzi. A film és a brechti esztétika kapcsolatán keresztül értekeznek az azonosulás és az elidegenítés dinamikájáról.

Erdélyi Ildikó a pszichoanalitikusan orientált pszichoterápiák és a filmek egy lehetséges találkozási pontját ragadja meg tanulmányában. A terápiás folyamatban felmerülő filmek, filmrészletek, filmcímek, karakterek a terápia „szereplőivé” válnak, nem csupán katalizátorai a dinamikus terápiás folyamatoknak, hanem közvetítői a páciens vagy terapeuta különös idegenség-élményének.

Herczog Noémi tanulmánya a kortárs magyar színház válaszait keresi a menekült krízisre. Tizenhat színházi előadást végiggondolva elemzi a magyar színház legelső válaszkísérleteit, azt vizsgálva, mikor beszélhetünk kiáltványjellegű, érzékenyítő vagy leíró-felmutató-problematiszáló jellegű előadásokról. Felteszi a kérdést, hogy szembesíti-e a színház a nézőt saját kirekesztő reflexeivel, félelmeivel. Elkülönít-e naiv és reális félelmeket a menekültkrízis kapcsán? Megvizsgálja, hogy mely előadások követik a média bináris menekült-retorikáját, és melyek képesek kimozdulni ebből az erőteréből.

Hódosy Annamária tanulmányában ökokritikai és ökopszichoanalitikus nézőpontból elemzi a környezeti retorika látens tartalmait, s keresi a választ arra, hogy „miért estünk ki az anyatermészet lágy öléből”. Az anyatermészettől való elidegenedett viszonyt a kizsákmányolás, szennyezés, ökopornográfia, preödipális anyaképzetek dimenzióiban elemzi, többek között Clint Eastwood *Fakó lovas* és Vincenzo Natali *Hibrid* című filmjei segítségével.

Fecskó-Pirisi Edina átfogó tanulmánya bemutatja az alkotófolyamat klasszikus pszichoanalitikus elméleti modelljeit, és ismertet egy-egy példát a különböző megközelítésmódok lehetséges filmes alkalmazásaira. A klasszikus freudi megközelítésből kiindulva elemzi az énpeszichológia, a kohuti self-pszichológia, a tárgykapcsolat-elmélet és a kortárs interszubbjektivitást fókuszba helyező pszichoanalitikus megközelítések művészetpszichológiai vonatkozásait, az alkotófolyamatok intraperszonális és interszubbjektív aspektusait.

Reméljük, az Olvasó örömet leli Szerzőink írásaiban!

Fecskó-Pirisi Edina, Lénárd Kata

TANULMÁNY

*Fecskó-Pirisi Edina***Az alkotófolyamat a pszichoanalitikus művészetpszichológia tükrében****Bevezetés**

A tanulmányban áttekintő jelleggel bemutatom az alkotófolyamat klasszikus pszichoanalitikus elméleti modelljeit, és ismertetek egy-egy példát a különböző megközelítésmódok lehetséges filmes alkalmazásaira. A bemutatást a pszichoanalízis történetének megfelelően Freud pszichobiográfiai megközelítésével kezdem, aki az egyéni élettörténeti események – és ezen belül a gyermekkori élmények – alkotófolyamatban játszott kitüntetett szerepét hangsúlyozta. Ezután az énszichológiával folytatom, amely a tartalmi kérdéseken túlmutatóan a művészi megformálással, az esztétikai formaadással kapcsolatban tett meghatározó jelentőségű felfedezéseket. A műalkotás létrejöttében az individuumon túlmutató interperszonális hatásokkal a tárgykapcsolat-elmélet követői foglalkoztak, feltárták fel az alkotófolyamat társas eredetét, és meghatározták az anya-gyermek kapcsolat kreativitásban játszott szerepét. Végül a sort a szelfpszichológiai elméletekkel zárom, amelyek újra az alkotófolyamat intrapszichés attribútumait helyezik a középpontba, és a művészi tevékenységet olyan szelfélményként határozzák meg, amely kohéziót biztosít a szelf számára. A pszichoanalitikus művészetpszichológia alkotáselméletei kiindulópontul szolgáltak a filmtudomány számára is, és jól alkalmazható értelmezési keretet kínáltak egy-egy filmalkotó munkásságának vizsgálatához.

Gyermekkori élmény: regresszió és szublimáció

Az alkotó pszichoanalitikus vizsgálata a klasszikus freudi pszichobiografikus megközelítésig nyúlik vissza. Freud művészettel foglalkozó számtalan írása közül kiemelkedik az 1910-es Leonardo-tanulmány, mint a legelső és az egyetlen monográfiászerű részletességgel jellemezhető pszichobiográfia (Freud, 1910 [2001]). Ebben Freud arra vállalkozik, hogy Leonardo naplója, feljegyzései és a róla készült tanulmányok alapján rekonstruálja a művész koragyermekkorát és pszichoszexuális fejlődését, majd élettörténeti alapokon

értelmezze a *Mona Lisa* és a *Szent Anna harmadmagával* című festményeket. Freud a titokzatos mosoly hátterében Leonardo egy koragyermekkorai emlékét fedezi fel: „Úgy tűnik, már előre elrendeltetett, hogy ilyen alaposan foglalkozzam a keselyűvel, ugyanis mint egész korai emlék jut eszembe: amikor bölcsőben feküdtem, egy nagy keselyű szállt le hozzám, farkával szájamat kinyitotta, és ezzel a farokkal sűrűn bökdöste ajkamat” (i.m. 140). Az emlék interpretálásában Freud a fellációra, a szoptatásra, az anyával való szereteteli kapcsolatra és az apa hiányára helyezi a hangsúlyt.¹ Véggkövetkeztetése pedig az, hogy „csak egy Leonardo gyermekkorai élményeivel rendelkező ember festhette meg a *Mona Lisát* és a *Szent Anna Harmadmagával-t*” (i.m. 198), vagyis az élettörténeti események közül kiemeli a gyermekkorai élmények meghatározó szerepét. Freud (1908, [2001], 112) az alkotási folyamatot tekintve megállapítja, hogy „valami erős, aktuális élmény a költőben [művészen] felébreszti egy korai, legtöbbször gyermekkorai élmény emlékét, amelynek kiinduló vágya az alkotásban teljesül be”. A gyermekkorai élmények számbavételekor Freud kitüntetett szerepet tulajdonít az esetleges traumás élményeknek. Mind a neurotikusok, mind a művészek esetében a libidórogzódás alapján való hajlamosság mellett a traumás élményeknek is meghatározó szerepet tulajdonít. A traumás tapasztalat vizsgálatánál Freud egyúttal azt is hangsúlyozza, hogy a művész valóságában mindig a szubjektív lelki tartalom az irányadó, a műalkotás tehát eltérhet a fizikai realitástól, célravezetőbb a fantázia megnyilatkozásaként értelmezni (Freud, 1917 [1986]).

A Leonardo-tanulmány a konkrét esetbemutatáson túlmutatóan az alkotó tevékenységgel kapcsolatos művészetelméleti tézisek megfogalmazásaként is kiemelkedő szerepet kap. Leonardo példáján keresztül ismerteti Freud a szublimáció jelenségét. Leonardo kettős természetét – művész és kutató – Freud kapcsolatba hozza a festő érzelmi és érzéki életének a beszűkülésével. Feltárja, hogy Leonardo esetében a tudásvágy mögött a szenvedély azonosítható: „a kutatásnak áldozta magát mindazzal a kitartással, állandósággal, elmélyültséggel, mely a szenvedély sajátja” (i.m. 132). Freud felfedezte a pszichés ösztönök egyik tárgyról a másik tárgyra való áthelyezését, a szexuális ösztön közvetlen céljának egy magasrendű céllal való felcserélését. A szublimáció kialakulásában kifejezetten az infantilis szexuális kutatásnak tulajdonított jelentőséget. A nemiség iránti érdeklődés átszellemíthetőségét és művészi irányba terelhetőségét már korábban felvetette (Freud, 1905 [1995]). A nemiség és a kutatóösztön közötti összefüggés három

¹ Az apahiány feltételezésekor Freud a keselyű motívum szimbolikájából, kultúrtörténeti magyarázatiból is merít, amely későbbi bizonyítékok alapján egyértelműen hibásnak minősül. Az eredeti olasz szöveg tanúbizonyosága alapján ugyanis kánya, és nem keselyű szerepelt Leonardo álmában. Freud tévedését elismerve azonban a Leonardo-tanulmány továbbra is a pszichoanalitikus műelemzés egyik központi jelentőségű példája maradt a következetesen végigvitt pszichobiografikus megközelítés miatt.

alternatíváját határozta meg: (1) neurotikus gátlás kialakulása, amikor a szexuális érdeklődés elfojtása a kutatóösztön elfojtásához vezet; (2) neurotikus gondolkodási kényszer létrejötte, amikor a gyermekkori kutatás befejezhetetlensége tovább él a töprengés állandóságában; (3) és a szublimáció, amikor „a libidó a tudásvágyba szublimálódik, és a hatalmas kutatóösztön megerősítésére szolgál” (Freud, 1910 [2001], 138). A szublimáció elméletét Freud az ösztönökről szóló metapszichológiai tanulmányában újra megerősíti (1915 [1997]), és a szublimációt az ösztönsorsok egyik lehetőségeként ismerteti. Olyan lehetőségként, amelyek a művészek számára könnyebben hozzáférhető, tekintve hogy „alkatukat valószínűleg erős szublimációs képesség, és konfliktust eldöntő elfojtás bizonyos lazasága jellemzi” (Freud, 1917 [1986], 307). A freudi megközelítés megtermékenyítően hatott más pszichoanalitikusokra, és az Otto Rank és Hanns Sachs által alapított *Imago* folyóiratban sorra jelentek meg olyan tanulmányok, amelyek a művész „differentia specificá”-jával foglalkoztak (a művész maga is neurotikusnak tekinthető, vagy csak rokonságban áll vele), illetve célul tűzték ki a különböző műalkotások szerző életrajza alapján történő magyarázatát (Schönau, 1998).

Freud és kortársai ugyanakkor a művész formaadó tehetségét rejtélyes képességnek tartották, és magát a művészi tehetséget analízálhatatlannak gondolták: „az analízisnek le kell tennie a fegyvert a költő [művész] problémája előtt” (Freud, 1928 [2001], 285). Ezen a területen lényegi változás akkor következett be, amikor az ösztönelmélet mellett teret nyert az egopszichológia a művészet tanulmányozásában. Az egopszichológiát már kifejezetten az esztétikai forma érdekelte, és arra vállalkozott, hogy az elsődleges folyamatok mellett a megformáltságban közreműködő másodlagos folyamatokat is vizsgálja. Noy (1979) az egopszichológia hozzájárulását az alkotói folyamat megértéséhez abban látja, hogy részletesen foglalkozik azokkal a mentális funkciókkal, amelyek kontroll alatt tartják a tudattalan vágyakat, megőrzik az én integritását és a külső környezethez való alkalmazkodást. A műalkotó folyamat legfontosabb egopszichológiai elmélete Ernst Kris (1952 [2000]) nevéhez fűződik, aki bevezette az én szolgálatába állított regresszió fogalmát. Kris továbbra is hangsúlyt helyez az alkotó tudattalan tartalmaira, és átjárhatónak gondolja a tudattalan és a tudatos közötti határt. Az alkotófolyamat első szakaszában, az inspiráció fázisában regresszió következik be, és az ösztönén elfojtott anyaga beáramlik az énbe. Ugyanakkor az én képes kontrollt gyakorolni az ösztönén tartalmi fölött, és szabályozni a regresszió folyamatát. Ezt követően az alkotófolyamat második szakaszában, az elaborációs fázisban a másodlagos folyamatok válnak meghatározóvá, megvalósul a korábbi tudattalan élményanyag formába öntése, amelyben szerepet kap a valósághoz való alkalmazkodás, a leendő közönségnek való megfelelés igénye. Az alkotó személyiségben tehát a tudattalan tartalmak megjelenése egy erős és hatékony ego szabályozása alatt történik. Mind Kris (1955), mind az egopszichológia

vezető teoretikusa, Hartmann (1955) javasolja a freudi szublimáció mellett/helyett a neutralizáció fogalmának a használatát. A neutralizáció fogalma egyrésztől (Kris, 1955) azért bizonyul helyénvalónak, mert így elkülöníthető az energia átalakulásának, transzformációjának (neutralizáció) és az áthelyeződésnek, a cél áttolásának (szublimáció) a folyamata; másrésztől (Hartmann, 1955) mert így lehetővé válik, hogy ne csak a szexuális, hanem az agresszív készletek esetében is beszélhessünk az ösztönenergia semlegesítéséről. Az alkotási folyamat szublimációs elmélete illetve pszichobiográfiai megközelítése a pszichoanalízis budapesti iskolájának a munkásságában is megjelenik. Például a tehetség pszichoanalízisével és kifejezetten a zenei alkotással Hermann Imre (1930 [2007]; 1999), az irodalmi művek élettörténeti szempontú elemzésével többek között Nemes Livia (1998) foglalkozott. Szondi Lipót a művészekre jellemző speciális ösztöndinamika, ösztönprofil feltárására vállalkozott (Gyöngyösiné Kiss, 2003), Róheim Géza (2001) pedig a szublimáció fogalmát kiterjesztette a kulturális jelenségekre. A pszichobiográfia modern irányzatának (Schultz, 2005) kortárs hazai követőjeként pedig Kóváry Zoltán (2012, 2014) vizsgálta a festők, írók és költők munkásságát.

A filmalkotó pszichoanalitikus kutatásaiban a gyermekkori élmény hangsúlyozásának meghatározó szerepe van, a klasszikus freudi megközelítésre alapozódó pszichobiografikus megközelítés határozott népszerűségnek örvend. Ide tartoznak például Fernandez (2004) Eisensteinről és Spoto (1976, 1988) Hitchcockról szóló pszichoanalitikusan orientált monográfiái. Mindkét szerző meghatározó jellemzője, hogy részletesen feltárja a vizsgált filmalkotó gyermekkori élményeit valamint későbbi életeseményeit, és az életmű átfogó pszichobiografikus elemzésére vállalkozik: az elfojtott tartalmak közül előbbi a homoszexualitást, utóbbi pedig a nővel kapcsolatos szadomazochisztikus viszonyt helyezi az értelmezés középpontjába. A magyar vonatkozásokat tekintve pedig Hárدي István (2004) tanulmánya említendő, aki Chaplin filmjeinek élettörténeti szempontú elemzésével mutatja be, hogy esetében a nemi vágy hogyan „szellemiesítődik át” filmkészítéssé, és a filmjeire jellemző infantilizmus, oralitás, onnipotencia, agresszió és mazochizmus ambivalenciája háttérben milyen koragyermekkori és felnőttkori történések (pl. az anyával való szimbiotikus kapcsolat, szegénység, éhezés, gyermekhalál) azonosíthatók.

Tárgykapcsolat: reparáció, szimbolizáció és átmeneti tárgy

A korábban említett Kris (1955) a szublimáció újrafogalmazásakor még egy újabb aspektussal is gazdagítja a szublimáció illetve a neutralizáció leírását: mindkét folyamat kialakulásában nélkülözhetetlennek tartja az anya jelenlétét. Az anya kreativitásban játszott szerepével, az alkotóképesség társas eredetével részletesen a tárgykapcsolat-

elmélet képviselői foglalkoztak, a következőkben az ő elméletüket ismertetem. Először Klein (1929 [1998]; 1930 [1998]) megközelítését mutatom be, aki átmenetet jelent abból a szempontból, hogy a valós anya-gyermek kapcsolattal, az interperszonális viszonyokkal szemben még az anyáról és a gyermek önmagáról alkotott fantáziáinak, vagyis az intrapszichikus történéseknek tulajdonított kiemelkedő szerepet.

Klein (1935 [1999]) szerint a szublimáció kialakulása a depresszív pozícióban gyökerezik. A depresszív pozícióban a csecsemő arra törekszik, hogy integrálja az anya különböző vonásait, és egységes tárgyként élje meg. Mindeközben nehézséget okoz számára a saját sadizmustöbblete, az anyával szembeni gyűlöletének a megélése. A gyermek, miután agresszív késztetéseinek hatására képzeletében megsemmisíti az anyát, szembesül a saját pusztítói hajlamai által okozott kárral, hogy voltaképp ő maga tette tönkre a szeretett tárgyat. A felismerés depresszív szorongással jár együtt, és megjelenik a helyreállító törekvés: a csecsemőt büntudat kínozza, igyekszik jóvátenni a korábbi pusztítását, és újjáalkotni az elvesztett tárgyat. „Ez az alapja a kreatív tevékenységeknek is, amelyek a csecsemő azon vágyában gyökereznek, hogy visszahozzák és újrateremtsek az elveszített boldogságát, az elvesztett belső tárgyait és benső világának harmóniáját” (Segal, 1997, 89). A reparatív fantázia feloldja a depresszív szorongást, és erősíti a bizalmat a csecsemő saját képességében, hogy helyre tudja állítani a jót, és meg tudja tartani a belső tárgyat (Segal, 1997). A jóvátétel így lehetőséget teremt a kielégítőbb tárgykapcsolatok kialakulására, az éntegráció fokozódására és a destruktív késztetések szublimációjára (Klein, 1946 [1999]). Az alkotó tevékenység tehát a depresszív pozíció átdolgozásában gyökerezik, amit Klein összefüggésbe is hoz azzal a megfigyelésével, hogy néhány embernél a veszteség, a fájdalmas élmény ösztönzőleg hat a szublimációra, és a nehézségek új alkotóképességek kialakulásához vezetnek (Klein, 1940 [1999]). Klein saját elmélete alátámasztására Ruth Kjar festőművésznő esetét említi példaként, akinél feltárta, hogy „kényszerítő igénye mögött, hogy rokonai képét megfesse, az a vágy húzódt meg, hogy jóvátegyen, hogy helyre hozza a pszichológiai sérelmet, amelyet anyján és saját magán okozott” (Klein, 1929 [1998], 115).

Az alkotó tevékenységgel a reparáció mellett összefüggésbe hozható egy másik Klein (1930 [1998]) által leírt lélektani folyamat is: a szimbolizáció. A szimbólumképzés eredete szintén a depresszív pozíció szorongásában keresendő, a csecsemő ugyanis, hogy megvédje tárgyait saját romboló fantáziáitól, helyettesítőkre helyezi át azokat. A helyettesítő tárgyak az azonosítás révén szintén a szorongás tárgyaivá válnak, és ez újabb tárgyakkal való azonosításokra készíti a gyereket, melynek során egyre inkább épül a külvilággal való kapcsolata. A lemondásra ítélt tárgyak pedig a veszteség és belső helyreállítás folyamatain keresztül beolvasztódnak az énbe, vagyis jelképpé válnak az

éneken belül: „a szimbólumot az én teremti meg, és az én használja szabadon” (Segal, 1997, 75). Klein megközelítésében tehát a szimbólumképzés és a szublimáció alapja az én veszteséget követő helyreállító tevékenysége, az alkotófolyamat valójában egy reparatív fantázia megnyilvánulása.

Winnicott (1971 [1999]) az alkotó tevékenységet, „a kulturális élmény kifejezést az átmeneti jelenségek koncepciójának és a játéknak a kiterjesztéseként” használja (i.m. 100). Az átmeneti jelenségek, illetve az átmeneti tárgy a csecsemőnek az anyára (anyamellre) vonatkozó élménymegélésének 4/6 – 8/12 hónap között megjelenő olyan köztes területe, amelyhez a belső realitás éppúgy hozzátartozik, mint a külvilág, amely egyszerre szétválasztja és kölcsönösségben tartja a belső és külső valóságot. A csecsemő megéli, hogy a külső tárgy valójában az ő saját teremtőerejéből jön létre. Winnicott (1971 [1999]) szerint, ha az anyai alkalmazkodás jól működik, akkor megteremti a csecsemő számára az illúziót, hogy az anyamell az ő mágikus része, és mágikus kontrollja alatt van, vagyis ő teremti meg újra és újra, amikor szüksége van rá. Ehhez az szükséges, hogy az anya akkor és ott nyújtsa oda a csecsemőjének a mellét, amikor és ahol a baba azt kész létrehozni. Az anyai alkalmazkodás tehát kialakítja a csecsemőben az élményt, hogy létezik egy olyan külső valóság, amely megfelel a saját alkotóképességének. Az elválasztással ugyanakkor elvesz a korábbi illúzió, s az ebből fakadó feszültség csökkentéséhez a csecsemő létrehozza az átmeneti tárgyakat és jelenségeket az anya-csecsemő egység további fenntartására. Az átmeneti jelenségek és tárgyak tehát a szubjektíven és objektíven észlelt valóság köztes tartományában helyezkednek el, és az anya-gyermek kapcsolat jelképeként jelzik a szimbólumhasználat kialakulását.

Az átmeneti jelenségekhez hasonlóan a játék helye is az anya és a baba közötti potenciális tér, amely „nem tartozik sem a belső pszichés valósághoz, sem a külső realitáshoz” (i.m. 97). A játék izgalma is ide vezethető vissza, abból fakad, hogy a személyes pszichikai valóság és a tényleges tárgyak kölcsönhatásban vannak egymással. A játék ugyan már személyen kívül helyezkedik el, de mégsem tartozik a külső világhoz, ugyanis a külső világ tárgyait és jelenségeit a gyermek személyes belső valóságának a mintája alapján használja fel (Winnicott, 1971 [1998]). Az élménymegélésnek ez a köztes tere pedig az alapját képezi a kreatitásnak és a művészetnek. A potenciális térben zajló alkotó tevékenység során az alkotó szubjektív világa és az objektív realitás kölcsönhatásba kerül egymással: „a játszás természetesen vezet a kulturális élményhez, s valóban annak alapját képezi” (Winnicott, 1971 [1999], 107). A potenciális tér működésének leírását tovább pontosította Ogden (2004), aki megerősítette, hogy a potenciális tér mindig a szimbólum és a szimbolizált között helyezkedik el, így fejlődéslélektanilag meghatározó szerepet játszik a szimbolikus funkció kialakulásában, s ezen keresztül a szubjektum megszületésében. Az alkotási folyamat tárgykapcsolati megközelítésekor a magyar pszi-

choanalitikusok közül Bálint Mihály (1968 [1994]) említhető, aki az alkotást az anya-gyermek közötti elsődleges szeretet elvesztéséből fakadó őstöréshez kapcsolja.

Sabbadini (2011) a filmalkotás winnicotti megközelítése alapján általánosan azt hangsúlyozza, hogy a filmalkotó-folyamat a gyermeki játékhoz hasonlít abból a szempontból, ahogy a rendező saját fantáziáit, belsővé vált tárgyait projiciálja rá a filmre, és így a saját maga által teremtett világban voltaképp a belső és külső köztes tartományát hozza létre. Konkrét filmalkotók tárgykapcsolat-elméleti vizsgálatára Konigsberg (1996) Bertolucciról és Goisis (2007) Marazziról készített elemzései említhetők példaként. Konigsberg szerint *A Hold* című film elkészítése összefüggésbe hozható Bertolucci azon gyermeki törekvésével, amely internalizálni igyekszik az anyát, hogy így megmeneküljön az anya hiánya miatt érzett fájdalomtól. Hasonló módon Goisis az *Un'ora sola ti vorrei* című Alina Marazzi filmet elemzi abból a szempontból, hogy a rendező a halott anyáról készült videofelvételek, naplóbejegyzések és egyéb dokumentumok összerendezésével miként teremti újra önmaga számára azt az anyát, akit a valóságban hét éves korában elvesztett.

Szelfegyensúly: szelférzet és szelf-kohézió

A tárgykapcsolat-elméletet követően, a szelfpszichológia megszületésével az alkotó-folyamat interperszonális jellemzői mellett újra előtérbe kerültek intrapszichikus vonatkozásai. A szelfpszichológia Kohut (1971 [2001]) nárcizmuselméletére alapozva a kreatív folyamatok nárcisztikus eredetét hangsúlyozza. „A kreativitás kibontakozása [...] specifikusan összefügg a korábban megrekedt nárcisztikus megszállások mozgósulásával” (i.m. 250). A nárcisztikus védekezés során a libidó önmagára a személyre irányul. Ennek hatására az énszerveződés fejlődése megreked, és a bezárkózás, tagadás, grandiozitás, exhibicionizmus, depresszió élményei válnak meghatározóvá. Az egészséges fejlődéshez megfelelő szelftárgyakra van szükség, amelyek megerősítik a gyermeket saját nagyságában (tükrözés), amelyekre a gyermek felnézhet, és össze tud velük olvadni (idealizálás), és amelyekhez hasonlóan érzi magát (ikerség). A szelf kialakulásának, a koherens szelfstruktúra létrejöttének nélkülözhetetlen feltétele az empátiásan tükröző szelftárgy jelenléte és a szelftárgy funkciók (tükrözés, összeolvadás, megerősítés) internalizációja (Kohut, 1977 [2007]).

Kohut (1966 [2011]) egy korai tanulmányában a kreativitást a nárcizmus egyik lehetséges transzformációjaként határozza meg, és hangsúlyozza, hogy miközben a művészek a nyilvánosság elismerésére vágnak, nárcisztikusan kifejezetten sérülékenyek. Ahogy az ambíció fontos szerepet játszik a művész és a közönsége kapcsolatában, úgy kap a nárcizmus átalakítása központi szerepet a művésznek a saját alkotásához való

viszonyában. Az alkotási folyamatban a nárcisztikus libidó átalakul idealizáló libidóvá, és a művész idealizáló libidója megszállja a környezetének számára jelentőségteli tárgyait, kialakul a világ nárcisztikus tapasztalata: „egy kiterjesztett szelf, amely magában foglalja a világot” (i.m. 450). A művész legfontosabb törekvése a tökéletesség keresése marad, ezért maximálisan igyekszik a nárcisztikusan megtapasztalt világot a számára megfelelő módon átalakítani, formálni. A tökéletesség révén azt az ideális, de elvesztett szelfállapotot igyekszik újraalkotni, amely valaha hozzá tartozott. Kohut (1978 [2011]) az alkotó tevékenységet úgy látja, hogy a nárcisztikus feszültséggel, nyugtalansággal, ürességgel teli alkotás előtti állapotot követi a heves alkotási láz, a szenvedélyes munka szakasza, majd a lecsendesedés és nyugalom fázisa, vagyis a szelftárgy elvesztésének megélését követően megtörténik az intenzív helyreállító tevékenység és a szelfélmény megújítása. A kreatív erőfeszítés lényege tehát a szelf koherenciájának erősítése, kohéziójának fenntartása (Kohut, 1977 [2007]).

Hagman (2000) megerősíti Kohut eredeti elképzelését arról, hogy a művészi tevékenység lényege a szelfélmény helyreállítása, és hogy a művészet valójában szelftárgyként azonosítható. A művészi élmény mindig szelfélmény is egyben, mert a művész nem egyszerűen kifejezi az érzéseit, hanem egy olyan idealizált formális struktúrát hoz létre, amely a kohéziót is biztosítja mind a műalkotás, mind a szelf számára. Az alkotó folyamat Hagman (2000) szerint folyamatos oszcilláció a szelf és a műalkotás között, és az alábbi három szakaszt foglalja magában: (1) inspiráció és szelf-krízis: vágy a művész fragmentált belső élményvilágának ideális leképzésére; (2) esztétikai rezonancia: a művész belső világa a műalkotásban visszatükröződik, és a műalkotás lényegében a szelf részévé válik, miközben a szelf is a műalkotás részévé lesz; (3) átváltoztató externalizáció: a műalkotás további átdolgozásán keresztül a szelftárggyal való kapcsolat helyreállítása. A szelfkohézió alkotó folyamaton keresztüli megteremtésére Kohut (1977 [2007]) elsősorban irodalmi, képzőművészeti és zenei példákat említ: Proust *Az eltűnt idő nyomában* és *A megtalált idő* c. regényein, Leonardo *Özönvíz* képsorozatán vagy Beethoven *Nagy fűgáján* keresztül mutatja be a fenyegetett szelf konfliktusait és vágyait, és a művészet hozzájárulását az összefüggő szelfélmény kialakulásához. A magyar pszichoanalitikusok közül a szelfpszichológiai megközelítéssel mutat rokonságot például Vikár György (1996) és Virág Teréz (2001) munkássága, akik feltárták, hogy a válságos életszakaszok, illetve a korai pszichés traumatizáció során szerzett sérülések feldolgozásában fontos szerepet kaphat az alkotó tevékenység.

A szelfpszichológia Kohut utáni fejlődéséből (Karterud-Monsen, 1999) az alkotói folyamat pszichoanalitikus magyarázatában kiemelkedik Stern (2002) elmélete. Stern a csecsemő szubjektív érzéseinek felderítésére vállalkozott, és a szelfélményeknek

tulajdonított központi szerepet. Stern (2002) szelf-fogalma különbözik a kohuti szelf-fogalomtól (Kohut, 1971 [2001]). Kohut a szelfet a szelf-reprezentációk összességéként határozta meg, és az önmagunkra – saját érzéseinkre, gondolatainkra és cselekvéseinkre – vonatkozó tapasztalatként írta le. Vele szemben Stern a szelférzeten már nem valamilyen konkrét tartalmat, illetve énnel kapcsolatos reflexiót értett, hanem mint az élmények szervezésének módját határozta meg, és öt fő típusát különböztette meg: bontakozó szelférzet, szelfmagérzet, szubjektív szelférzet, verbális szelférzet és narratív szelférzet. A szelférzet Stern szerint már a születéstől kezdve fokozatosan fejlődik az anyával, a jelentős másikkal való kapcsolatban. A fejlődésben meghatározó szerepet tulajdonított az interszubjektív viszonyulásoknak, a vitalitás affektusok mentén történő affektív összehangolódásnak. A vitalitás affektusok olyan transzmodális élményminőségek, az életfolyamatokhoz kapcsolódó érzések, „életteli érzések”, amelyek leginkább dinamikus, kinetikus fogalmakkal (pl. hullámzó, kirobbanó, tovatűnő) írhatók le, és ritmusok, aktivitások különböző formáiban jelennek meg. Az affektív összehangolódás pedig az ezekre az érzelmi állapotokra való nem tudatos rezonálás, az anya és a csecsemő egymás érzelmi megnyilvánulásaihoz való illeszkedése. Stern az alkotó tevékenységet a vitalitási affektusok tartományaként határozta meg, és a művészetet a vitalitási affektusok közléseként fogta fel, amelyben már a legkorábbi szelférzetek is megnyilvánulnak.

A szelfpszichológiai megközelítés alapján a filmalkotás segítséget nyújthat a szelf egyensúlyának újrateremtéséhez azáltal, hogy az alkotó (elsősorban a rendező és a forgatókönyvíró) pszichés problémáinak megoldására nem tüneteket képez, hanem filmeket hoz létre. Az alkotófolyamat ugyanis lehetőséget nyújt számára, hogy feloldja a belső konfliktusait, és megvalósítsa beteljesületlen vágyait (Gabbard, 2004). Stern (2002) a filmnek abból a szempontból is kiemelt jelentőséget tulajdonít, hogy a hang és a látvány minőségeinek az összevegyítésével a művészetek közül ez képes leginkább az intermodális integrációra, vagyis a legkorábbi preverbális élményminőségek átdolgozására. Példaként Konigsberg (2010) Bergman *Persona*-járól készített elemzése idézhető, aki egyenesen önreflexív műalkotásnak nevezi a filmet, amely „Bergmanról szól, amint [...] megkísérel a filmművészetten keresztül lelki életével szembenézni, azt kiaknázni, kiegyengetni – az arra vonatkozó képességéről és képtelenségéről szól, hogy készítsen egy filmet a lelki életéről” (i.m. 80). És bár intenzív pszichés konfliktusok zajlottak Bergmanban – még pszichoanalízisbe is elment, de az esetében nem vezetett eredményhez –, a filmalkotással megtalált egy olyan eszközt, amelynek segítségével képes volt megmenekülni a dezintegrációtól, és a filmes önanalízis révén átdolgozni személyes élményeit, újrateremteti szelf-egyensúlyát. A filmalkotó folyamatnak öngyógyító szerepet lett, amelyben megvalósulhatott a szelfélménnyel való munka, és létrejöhetett a szelf-kohézió.

Befejezés

Összefoglalva elmondható, hogy a pszichoanalízis különböző alkotáselméletei felhívják a figyelmet a filmalkotót jellemző lélektani folyamatok összetettségére. Az egyes elméleti modellek közös tartományát a tudattalan élményanyag, az alkotás gyermekkori gyökereinek és a korrekatív folyamatoknak a hangsúlyozása jelenti, jelentős különbség mutatkozik viszont abban, hogy az alternatív megközelítésmódokra mennyire jellemző a patologizáló szemlélet (például Freud, Klein, Kohut megközelítése), illetve az egészséges személyiségműködés, az autonóm pszichés funkciók feltételezése (például Kris és Winnicott megközelítése). Valamennyi esetben hiányként merül fel továbbá, hogy a pszichoanalitikus művészetpszichológia eredendően egyéni kreativitásban és egy személyes alkotófolyamatban gondolkodik, így problémát okoz a kollektív alkotótevékenység lélektani modelljének a kérdése, a filmkészítő stáb közösségi működésének az elemzése. Általában csak a rendező, illetve forgatókönyvíró pszichodinamikájának a vizsgálata történik meg, és a filmgyártási folyamatban résztvevő további szereplők pszichés jellemzőinek és az interperszonális hatásoknak a kutatása háttérbe szorul. Célravezető lehet az interszubbektivitás (Atwood –Stolorow, 1993) modelljének alkalmazása, és annak hangsúlyozása, hogy a közös filmalkotási folyamatban valamennyi résztvevő a saját szubbektivitásával van jelen, és a folyamatos kölcsönhatás révén a film mint együttes konstrukció születik meg.

IRODALOM

- ATWOOD, E. G. – STOLOROW, D. R. (1993). *Structures of Subjectivity – Explorations in Psychoanalytic Phenomenology*. Philadelphia: Taylor & Francis.
- FERNANDEZ, D. (2004). *Eisenstein*. Paris: Grasset.
- FREUD, S. (1905). Három értekezés a szexualitás elméletéről. In: Erős F. (szerk.): *Sigmund Freud művei IV. – A szexuális élet pszichológiája* (31-132). Budapest: Cserépfalvi, 1995.
- FREUD, S. (1908). A költő és a fantáziaműködés. In: Erős F. (szerk.): *Sigmund Freud művei IX. – Művészeti írások* (103-114). Budapest: Filum Kiadó, 2001.
- FREUD, S. (1910). Leonardo da Vinci egy gyermekkor emléke. In: Erős F. (szerk.): *Sigmund Freud művei IX. – Művészeti írások* (115-200). Budapest: Filum Kiadó, 2001.
- FREUD, S. (1915). Ösztönök és ösztönsorsok. Erős F. (szerk.): *Sigmund Freud művei VI. – Ösztönök és ösztönsorsok* (41-62). Budapest: Filum Kiadó, 1997.
- FREUD, S. (1917). A tünet képződésének útjai. In: Uő: *Bevezetés a pszichoanalízisbe* (293-307). Budapest: Gondolat Kiadó, 1986.

- FREUD, S. (1928). Dosztojevszkij és az apagyilkosság. In: Erős F. (szerk.): *Sigmund Freud művei IX. – Művészeti írások* (283-304). Budapest: Filum Kiadó, 2001.
- GABBARD, O. G. (2004). Pszichoanalízis és film, *Thalassa*, 15(3): 5-16.
- GOISIS, P.R. (2007). Quest for a Lost Mother: Alina Marazzi's *Un'ora sola ti vorrei*. In: A. Sabbadini (ed.): *Projected Shadows: Psychoanalytic Reflections on the Representation of Loss in European Cinema* (21-34). London, New York: Routledge.
- GYÖNGYÖSINÉ KISS E. (2003). A kreativitás mélylélektani teóriái. In: Kállai J., Kézdi B. (szerk.): *Új távlatok a klinikai pszichológiában* (81-96). Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó.
- HAGMAN, G. (2000). The Creative Process. *Progress in Self Psychology*, 16: 277-297.
- HARTMANN, H. (1955). Notes on the Theory of Sublimation. *Psychoanalytic Study of the Child*, 10: 9-29.
- HÁRDI I. (2004). Charlie Chaplin, a kreatív humanista. *Thalassa*, 15(3): 57-76.
- HERMANN I. (1930). A tehetség pszichoanalízise. In: Uő: *Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1911-1933* (85-97). Budapest: Animula Kiadó, 2007.
- HERMANN I. (1999). *Perverzió és muzikalitás. Adalékok a perverzió dinamikájához*. Budapest: Animula Kiadó.
- KARTERUD, S. – MONSEN, T. J. (1999). *Szelfpszichológia. A Kohut utáni fejlődés*. Budapest: Animula Kiadó.
- KLEIN, M. (1929). A csecsemőkori szorongás-helyzet tükröződése egy műalkotásban és a kreativitásban. In: Bókay A., Erős F. (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány* (110-118). Budapest, Filum Kiadó, 1998.
- KLEIN, M. (1930). A szimbólumképzés jelentősége az énefejlődésben. In: Bókay A., Erős F. (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány* (190-199). Budapest, Filum Kiadó, 1998.
- KLEIN, M. (1935). A mániás depresszió pszichogenezise. In: Uő: *A szó előtti tartomány* (25-62). Budapest, Akadémiai Kiadó, 1999.
- KLEIN, M. (1940). A gyász és kapcsolata a mániás depressziós állapotokkal. In: Uő: *A szó előtti tartomány* (97-134). Budapest, Akadémiai Kiadó, 1999.
- KLEIN, M. (1946). Észrevételek néhány szkizoid működésről. In: Uő: *A szó előtti tartomány* (63-96). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999.
- KOHUT, H. (1966). Forms and Transformations in Narcissism. In: H. P. Ornstein (ed.): *The Search for the Self. Selected Writings of Heinz Kohut 1950-1978. Vol.1.* (427-460). London: Karnac, 2011.
- KOHUT, H. (1971). *A szelf analízise*. Budapest: Animula Kiadó, 2001.
- KOHUT, H. (1977). *A szelf helyreállítása*. Budapest: Animula Kiadó, 2007.

- KOHUT, H. (1978). Creativeness, Charisma, Group Psychology. Reflections on the Self-Analysis of Freud. In: H. P. Ornstein (ed.): *The Search for the Self. Selected Writings of Heinz Kohut 1950-1978. Vol.2.* (793-844). London: Karnac, 2011.
- KÖNIGSBERG, I. (1996). Transitional Phenomena, Transitional Space: Creativity and Spectatorship in Film. *Psychoanalytic Review*, 83: 865-889.
- KÖNIGSBERG, I. (2010). „Ezeknek az árnyaknak ereje van.” Küzdelem az önanalízisért Ingmar Bergman *Persona* című filmjében. *Thalassa*, 21(1): 77-84.
- KÓVÁRY Z. (2012). *Kreativitás és személyiség*. Budapest: Oriold és Társai.
- KÓVÁRY Z. (2014). *Pszichobiográfia*. Budapest: Oriold és Társai.
- KRIS, E. (1952). *Psychoanalytic Explorations in Art*. Madison: International Universities Press, 2000.
- KRIS, E. (1955). Neutralization and Sublimation. Observations on Young Children. *Psychoanalytic Study of the Child*, 10: 30-46.
- NEMES L. (1998). *Alkotó és alkotás*. Budapest: Animula Kiadó.
- NOY, P. (1979). Form Creation in Art: An Ego-Psychological Approach to Creativity. *Psychoanalytic Quarterly*, 48: 229-256.
- RÓHEIM G. (2001). *A kultúra eredete és szerepe*. Budapest: Animula Kiadó.
- OGDEN, H. T. (2004). A potenciális tér. In: Péley B. (szerk.): *D.W. Winnicott – A kapcsolatban bontakozó lélek* (237-253). Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó.
- SABBADINI, A. (2011). Cameras, Mirrors and the Bridge Space. A Winnicottian Lens on Cinema. *Projections*, 5(1): 17-30.
- SCHÖNAU, W. (1998). Kirajzolódnak egy pszichoanalitikus irodalomtudomány körvonalai. In: Bókay A., Erős F. (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány* (31-41). Budapest: Filum Kiadó.
- SCHULTZ, W.T. (2005). *Handbook of Psychobiography*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- SEGAL, H. (1997). *Bevezetés Melanie Klein munkásságába*. Budapest: Animula Kiadó.
- SPOTO, D. (1976). *The Art of Alfred Hitchcock*. New York: Hopkinson & Blake.
- SPOTO, D. (1988). *The Dark Side of Genius*. London: Plexus.
- STERN, N. D. (2002). *A csecsemő személyközi világa*. Budapest: Animula Kiadó.
- VIRÁG T. (2001). „Mély kútba tekinték...”. Budapest: Animula Kiadó.
- VIKÁR GY. (1996). *Válság, túlélés, kreativitás*. Budapest: Balassi Kiadó.
- WINNICOTT, W. D. (1971). Játék: elméleti tézis. In: Bókay A., Erős F. (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány* (209-219). Budapest: Filum Kiadó, 1998.
- WINNICOTT, W. D. (1971). *Játszás és valóság*. Budapest, Animula Kiadó, 1999.

TANULMÁNY

Faluhelyi Krisztián

Az elidegenítés hasznáról és káráról

Lars von Trier *Dogville*-jének (2003) és *Manderlay*-ének (2005) a cselekménye egy brechti színpad kulisszái között bontakozik ki. Az alábbiakban arra a kérdésre keresem a választ, hogy miként értelmezhető e gesztus. Mielőtt azonban belevágnék a brechti esztétika és az elidegenítés *Dogville*- és *Manderlay*-beli működésének a fejtegetésébe, röviden kitérek a brechti esztétika és a film kapcsolatára, a két film recepciójára, illetve arra, hogy miként értelmezem őket.

A film és a brechti esztétika: azonosulás vs. elidegenítés

Bertolt Brecht maga nagyfokú érdeklődést mutatott a film iránt. Ennek ellenére a filmkészítéssel való próbálkozásai néhány kivételtől eltekintve rendre kudarcba fulladtak (vagy legalábbis ő maga kudarcként élte meg), s a filmmel kapcsolatos írásai is csak meglehetősen szűk szeletét jelentik az életműnek. Brecht filmes karrierje mindazonáltal korántsem von Trierrel kezdődik, a brechti esztétika már a hetvenes években jelentős filmi recepcióval rendelkezik: 1960-ban a *Cahiers du cinéma* egy, 1974-ben és 1975-ben a *Screen* pedig két külön számot szentel Brechtnek. Meglehetősen szokatlan még ekkoriban, hogy egy filmes folyóirat egy teljes lapszámot szentel egy alapvetően más területről, ez esetben a színház területéről érkező alkotónak vagy gondolkodónak.

A *Cahiers du cinéma* 1960. decemberi Brecht számát még nem követik komoly teoretikus viták, de jelzés értékű a lap hatvanas évekbeli ideológiai eltolódására nézve, továbbá fontos szerepe van Brecht nevének köztudatba emelésében a film területén (lásd pl. Jean-Luc Godard munkásságára való hatását). A *Screen* két száma viszont már jelentős Brecht-recepciót indít útjára a filmtudomány területén, mely egészen a nyolcvanas évek elejéig tart. A recepció legfőbb dilemmája az, hogy lehet-e alkalmazni (és ha igen, miként) az elidegenítés technikáját, a brechti esztétikát, Brechtnek a lényegében a színház médiumában gyökerező szemléletét a filmkészítés és a filmről való gondolkodás területén. Ezen a ponton kénytelen szembesülni a recepció a pszichoanalitikus elméletek és az apparátuselméletek tapasztalataival. Míg ugyanis a brechti esztétika egyfajta

távolságtartó megjelenítésre és befogadásra törekszik, a nézőnek a cselekménytől és a szereplőktől való elidegenítését írja elő, addig a pszichoanalitikus elméletek és az apparátuselméletek szerint a film esetében ez nem lehetséges, mert a mozi apparátusa teljességgel maga alá gyúri a nézőt. A pszichoanalitikus elméletek szerint a mozi apparátusának működése a tükörstádium mintájának megfelelően feltételezhető. Jacques Lacan szerint a mentálisan fejlett, de testiségét, mozgását, motorikus funkciót tekintve fejletlen csecsemő a tükörstádium során tükörképe segítségével azonosul önmagával, és hozza létre saját identitását (Lacan, 1949). A mozi pszichoanalitikus elméletei szerint a mozi-székekben ülő, mozdulatlanságra kárhóztatott, de mentálisan aktív, tehát „szubmotoros és szuper-észlelési állapotban” (Metz, 1975, 65.) lévő néző helyzete hasonló a tükörstádiumban lévő csecsemőéhez, sőt mi több, ő is képekkel köti le magát, s e képek az ő esetében is hozzájárulnak identitása alakulásához. Csakhogy:

„A néző hiányzik a vászonról, ellentétben a tükörbenéző gyermekkel, nem azonosulhat önmagával mint tárggyal [...] Ebben az értelemben a vászon nem tükör. [...] Való igaz, hogy a néző akkor, amikor önmagával mint tekintettel azonosul, nem tehet egyebet, mint hogy azonosul a kamerával is, amely őelőtte nézte volt azt, amit most ő néz...” (Metz, 1975, 63-65.)

A pszichoanalitikus elméletek szerint tehát a moziban ülő néző a kamerával azonosul. Akárcsak Lacan, aki hangsúlyozza, hogy a tükörkép csak „csalóka káprázat” (Lacan, 1949, 6), és a tükörstádiumhoz a félreismerés funkcióját rendeli, a pszichoanalitikus filmelméletek és az apparátuselméletek is hangsúlyozzák a moziélmény illuzórikus voltát, sőt a mozi egész gépezetét az uralkodó ideológia elnyomó apparátusának tartják:

„A film az ideológia támaszaként és eszközeként speciális funkciót teljesít, mely a »szubjektumot« egy központi hely (legyen az egy isten vagy bármely más pótlék) illuzórikus körülhatárolása által alkotja meg. A filmművészet, olyan apparátusként, mely egy meghatározott (s az uralkodó ideológia fenntartásához szükséges) ideológiai hatás kifejtésére rendeltetett, megalkotja a szubjektum fantazmagóriáját, s így kivételes hangsúllyal működik közre az idealizmus fenntartásában. Valójában elvállalja azt a szerepet, melyet a Nyugat történelme során már sokféle művészeti formáció játszott el.” (Baudry, 1970)

Brecht filmtudományi recepciójának a legfőbb kérdése tehát az, hogy lehet-e alkalmazni a brechti esztétikát egy olyan médium esetében, melynek – úgy tűnik – alapvető velejárója a nézői azonosulás, és amely ennek következtében nemhogy a kritikai távolságtartást nem teszi lehetővé, de egyenesen az uralkodó ideológia közvetítője.

A vita során számos teoretikus amellettt érvel, hogy jóllehet a mozinéző óhatatlanul is a kamera szemszögére korlátozott, s nem áll lehetőségében mást látni, mint amit a kamera mutat számára, mindez még nem jelenti a vele való azonosulást. Bizonyos

filmes eszközök és eljárások alkalmazása képes megakadályozni az azonosulást, és lehetővé tesz egyfajta távolságtartó befogadást (lásd pl. Heath, 1974; Brewster, 1977; Walsh, 1981). Az érvelés során legtöbbször hivatkozott rendezők: Jean-Luc Godard, Danièle Huillet és Jean-Marie Straub, Rainer Werner Fassbinder és Dušan Makavejev.

A Dogville és a Manderlay recepciója

Von Trier *Dogville*-je és *Manderlaye* mindazonáltal már korántsem e kérdéseket látszik feszegetni: egészen másként adaptálják a brechti esztétikát, mint az említett rendezők, és egészen másként is viszonyulnak hozzá, illetve az elidegenítés kérdéséhez. A *Dogville* sok szempontból kapcsolódik von Trier korábbi filmjeihez, számos olyan motívumot, kérdés- és problémafelvetést tartalmaz, melyek a rendező előző filmjeiben is előfordultak, így a fogadtatása is szorosan kapcsolódik az életmű addigi recepciójához. A recepció egésze egyértelműen krisztusi figuraként azonosítja Grace-t – miként korábban az *Európa* (Európa, 1991) főhősét, Leót, és az Aranyszív-trilógia hősnőit, Besst, Karent és Selmát –, s részletesen vagy utalásszinten kitér a megváltás és az áldozatvállalás problematikájára is. A film recepciójának egy jelentős részét a feminista kritika teszi ki (lásd pl. Flemming, 2010; Mandolfo, 2010): Grace számos megpróbáltatáson és megaláztatáson keresztülmenő, önfeláldozó és a közösség áldozatává váló alakja – akárcsak korábban az Aranyszív-trilógia hősnői – ezúttal is nagymértékben mozgósítja a feminista kritikát, és ezúttal is erősen megosztja; von Trier filmjeinek feminista értékelése persze alapvetően mindig is szélsőségesen megosztó volt.¹ A *Dogville* recepciójának fontos részét képezik a teológiai megközelítések (lásd pl. Orth, 2008; Rissing és Rissing, 2008; Zwick, 2008): jóllehet a kereszténység bizonyos kérdéseit, dogmáit vagy éppen intézményességét már von Trier korábbi filmjei is érintették – különösen a *Hullámtörés* –, a *Dogville*-t ezúttal teljes egészében átszövik a bibliai szimbólumok és utalások, és a történet egésze a kereszténység olyan alapkérdései körül forog, mint az elfogadás/befogadás (többek között az isteni szeretete is), a megbocsátás, a megkegyelmezés, az irgalmazás és az ítélkezés. S végül, de nem utolsósorban rendkívül fontosak a film morálfilozófiai és politikai-filozófiai meg-

¹ Már a *Hullámtörés* (1996) megosztotta a feminista recepciót Bess alakjával kapcsolatban: Egyesek úgy vélték, hogy Bess tipikusan a nő hagyományos patriarchális sztereotípiáinak a megtestesítője: jó, tiszta, ártatlan, alázatos, engedelmes, önfeláldozó, gyenge, sérülékeny, pszichésen labilis, kommunikációs nehézségekkel küzd stb., s nem véletlenül válik a történet végén a patriarchális társadalom áldozatává. Mások szerint Bess mindenkinél erősebb, áldozatvállalása tudatos, s nem elszenvedi, hanem felforgatja a patriarchális társadalmat (lásd Mandolfo, 2010). Hasonlóképp megosztó volt az Aranyszív-trilógia további filmjeinek fogadtatása is, de a *Dogville* áldozattá váló, majd revansot vevő hősnőjének, Grace-nek a megítélése is erősen megosztó. Mindezeket túl az sem egyértelmű, illetve az is kérdésként merülhet fel, hogy miként értelmezhető von Trier azon gesztusa, hogy rendre túlzóan sztereotip női figurákat jelenít meg: a patriarchális reprezentáció újratelmezéseként vagy annak kritikájaként?

közelítései (lásd pl. Brandt, 2003; Fibiger, 2003; Atkinson, 2005), mely szempontokat nem nélkülözik egyébként a feminista és a teológiai megközelítések sem.

A legfőbb problémát alapvetően mindhárom megközelítés számára Grace pálfordulása, a krisztusi gúnya levedlése, a kisváros lakóinak lemészárlása jelenti. Ez az, ami zavarba ejtő a feminista kritika számára, hiszen a közösség áldozatává vált nő végül többszörös és morálisan rendkívül problematikus revansot vesz szenvedéseiért. Ez az, amivel egyáltalán nem tudnak mit kezdeni a teológiai megközelítések, hiszen Grace tette teljességgel összeegyeztethetetlen az újszövetségi, de még az ószövetségi morállal is: „Grace és apja ezzel végleg elhagyja a büntető-bosszúálló igazságszolgáltatás paradigmáját, mely, még ha fáradságosan is ugyan, de összeegyeztethető lenne a bibliai Istennel, és bibliai tekintetben az istenellenes erők táborába lépnek át” (Zwick, 2008, 177)²; „a film vége teológiai szempontból csak ex negativo olvasható, bizonyos értelemben ösztönzőként, hogy éppen ellenkezőleg gondolkodjunk” (Orth, 2008, 193). S végül ez az, ami leginkább foglalkoztatja a morálfilozófiai és a politikai-filozófiai megközelítéseket, illetve a film egyéb értelmezéseit is.

A *Manderlay* recepcióját tekintve a legfeltűnőbb – különösen a *Dogville* terjedelmes recepciójával szemben – az érdeklődés teljes hiánya. Hogy vajon ez a megszokott von Trier-i motívumok hiányának – Grace itt már nem krisztusi figura, s bár megaláztatásban van még része bőven, de alapvetően már nem egy elnyomott, meggyötört, szenvedő nő –, a hasonló formának vagy éppen a rendkívül kényes témának köszönhető-e, kérdéses. A *Manderlay* a felvilágosodás, a modernség és a modern demokrácia olyan alapkérdéseit feszegeti, mint a szabadság, egyenlőség, igazságos társadalom, demokrácia, alkotmány, női egyenjogúság, felelősségvállalás stb., s többféleképpen is értelmezhető. Legelőször is a rassz kérdéseire vonatkozóan: Vincent Lloyd a törvény és a kegyelem, a metafizika és az etika szétválasztását valló politikai teológia kritikájaként értelmezi a filmet, s az afrikai amerikai pragmatizmust igyekszik szembesíteni e kritikával (Lloyd, 2008). Másodszor a modernség és a nyugati demokráciák kritikájaként: ez esetben a manderlayi közösség a nyugati társadalmaknak feleltethető meg. S végül az elmúlt évek migrációs válsága egy aktuálpolitikai olvasatot is kölcsönözhet a filmnek: eszerint a *Manderlay* a nyugati világnak a harmadik világba történő beavatkozásaként, a harmadik világban való határozott jelenléteként és pusztításaként értelmezhető.

Én a továbbiakban a második mellett szeretnék érvelni, így a *Dogville* és a *Manderlay* együttesen a nyugati kultúra két alappillérenek, a kereszténységnek és a modern demokráciának a kritikájaként, a nyugati kultúra „történeteként” értelmezhető – jóllehet, ez egy meglehetősen sajátos történelemszemlélet. Visszatérve a *Dogville* problematikus

² Az idegen nyelvű szövegek szó szerinti idézetei a saját fordításaim.

kérdéséhez: Grace véres tette egy szerzőnél nem összeegyeztethetetlen krisztusi mivoltával és a kereszténységgel, ez pedig Nietzsche kereszténység-kritikája. Érdekes, hogy a *Dogville* recepciója során Nietzsche neve szinte alig-alig és csak utalás szintjén merül fel (lásd pl. Thomas, 2003; Pólik, 2003), holott a *Dogville* számos mozzanatából és gesztusából – pl. Grace krisztusi alakjának kettősségéből (kezdeti végtelen passzivitásából, majd erőszakosságából), áterotizáltságából, Tom papi figurájából – Nietzsche (1888) *Antikrisztusa* köszön vissza (Faluhelyi, 2014). A motívumokon túl azonban mind a *Dogville*, mind pedig a *Manderlay* története egy nietzschei hanyatlástörténetként rajzolódik ki. Deleuze szerint Nietzsche szemléletében a történelem folyamatos hanyatlásként rajzolódik ki az élettel szemben fellépő negatív nihilizmus, majd az ezzel szembehelyezkedő reaktív nihilizmus egymásra következésében³ (Deleuze, 1962, 231-295), s ez mindkét filmben megfigyelhető: a *Dogville*-ben fennkölt eszméivel Tom képviseli a negatív nihilizmus erőit, s a lakók ellenállásában jelenik meg a reaktív nihilizmus – illetve végső soron Grace „győzedelmeskedése” is ide sorolható. A *Manderlay*-ben Asszonyunk Törvénye képviseli az élet erőit, ezt dönti meg Grace a gengszterek segítségével, ő tehát a negatív nihilizmus képviselője, s a vele, illetve az ő rendjével szembeni gesztusokban (pl. Vilma étellopásában, Timothy pénzlopásában) jelennek meg a reaktív nihilizmus erői, melyek végül sikeresen alá is ássák Grace államát (Lloyd, 2008).

A *Dogville* és a *Manderlay* így egy nietzschei szemléletű hanyatlástörténetként ábrázolja a nyugati kultúra történetét, a nyugati kultúra történetével (és alapvetéseivel) szembesíti a nézőt, mégpedig elidegenítve, tekintve, hogy a történetek egy brechti színpad díszletei között elevenednek meg.

A brechti esztétika jegyei a *Dogville*-ben és a *Manderlay*-ben

A *Dogville* és a *Manderlay* egy erősen redukált térben játszódik: a padló fekete (illetve fehér), az épületek, a bokrok, a kutya stb. fehérrel (illetve feketével) vannak felfestve, a díszlet mindössze néhány bútordarabból áll. Brecht színpadépítkezésének – akárcsak esztétikája egészének – a legfőbb célja az illúziókeltés és a teljes átélés megakadályozása, melynek érdekében jelzésszerű díszletben, rugalmas térben és mozgatható díszletelemekben gondolkodik. Mindezek tükrében ugyanakkor kissé ellentmondásosnak tűnhet az, amit az anyagokról és a díszletelemekről ír:

„Nem szabad erőszakot tenni rajtuk. Nem szabad elvárni tőlük, hogy »átlényegüljenek«. Hogy a karton azt az illúziót keltse, mintha vászon volna, a fa azt,

³ Deleuze meghatározása szerint a negatív nihilizmus az, amikor egy másik világ ideáját, egy felsőbbrendű értéket (Isten, lényeg, a jó, az igaz stb.) állítunk szembe az élettel, illetve állítunk az élet helyére, melynek következtében az élet látszatként jelenik meg, és leértékelődik. A reaktív nihilizmus pedig az, amikor ezen ideát, felsőbbrendű értéket tagadjuk. (Deleuze, 1962, 231-233.)

mintha vas volna – és így tovább. [...] A színpadépítőnek nem szabad megfélemlenie arról a vonzerőről sem, amelyet magának a játéktérnek kell gyakorolnia a közönségre. A tárgyaknak lehet két oldaluk, amelyek közül egyik a közönség felé, a másik a színész felé fordul, de a színész felé forduló oldalnak is művészileg kielégítő képet kell nyújtania. A színészt nem kell abba az illúzióba ringatni, hogy a valódi világban tartózkodik, de bizonyítani kell neki, hogy igazi színházban van. A jó arányok, a szép anyag, a mélyértelmű berendezések és a jól kidolgozott kellékek megfogják a színészt. Nem közömbös, hogyan fest a maszk belülről, hogy művészi termék-e vagy sem.” (Brecht, 1969, 244-245.)

Ha Brecht szövegét pusztán önmagában olvassuk, meglehetősen nehezen képzelhető el az a díszlet, mely egyszerre minimalista és jelzésszerű, ugyanakkor jól kidolgozott és igazi. Von Trier filmjeinek díszlete azonban pontosan hozza ezt a kettősséget: a díszlet egésze korántsem illúziókeltő, csak jelzésszerű, ugyanakkor az egyes díszletelemek – pl. Tom íróasztala – nagyon is igaziak, s rendkívül aprólékosan és finoman kidolgozottak.

Stephen Heath szerint az epikus színház színpadépítkezését többek között a kínai festészet is inspirálhatta, mégpedig azon jellemzője, hogy felülete számos felhasználatlannak, kitöltetlennek, üresnek tűnő helyet tartalmaz.⁴ Heath szerint a kínai festészet, illetve az epikus színház színpadának eme üressége, kitöltetlensége meghagyja elemei – s ezzel a befogadó és az értelmezés – szabadságát, s nem kényszeríti őket egy szigorú, kötött rendbe vagy hierarchiába:

„A kínaiak, mint ismeretes, nem alkalmazzák a perspektíva művészetét, nem szeretnek mindent egyetlen nézőpontból szemlélni. Képeiken többféle dolgot sorakoztatnak egymás mellé, s ezek úgy oszlanak meg egyetlen lapon, mint egy és ugyanazon város lakói a városban, nem függetlenül egymástól, de nem is olyan függőségben, amely magát a létet fenyegeti. [...] A kínai kompozícióból hiányzik a kényszer számunkra már teljesen megszokott mozzanata. Ehhez a rendszerhez nem szükséges erőszak. A lapok sok szabadságot tartalmaznak. A szem felfedezőútra indulhat. Az ábrázolt dolgok olyan elemek szerepét játsszák, amelyek önállóan is létezhetnek, de a képen elfogadott kapcsolat révén mégis egészet alkotnak, ha nem is oszthatatlan egész. Ezeket a táblákat szét lehet vágni anélkül, hogy értelmetlenekké váljanak, de nem úgy, hogy meg ne változzanak.” (Brecht, 1970, 193, idézi Heath, 1974, 104-105.)

⁴ „A kínai művészeknek sok helyük is van papírjukon. A felület egyes részei felhasználatlannak tűnnek; márpedig ezek a részek nagy szerepet játszanak a kompozícióban: nagyságuk és formájuk tekintetében éppoly gondosan megtervezetteknek tűnnek, mint a tárgyak körvonalai. Ezeken az üresen hagyott helyeken a papír vagy a vászon pontosan meghatározott értéként jelentkeznek. Az alapfelületet nem tagadja meg egyszerűen a művész azzal, hogy teljesen befedi. A tükör melyben itt valami tükröződik, mint tükör tartja meg érvényét. Ez többek között azt is jelenti, hogy dicséretre méltó módon lemond a néző teljes lefoglalásáról, amennyiben annak illúzióját nem dolgozza ki végig.” (Brecht, 1970, 193, idézi Heath, 1974, 104-105.)

Brecht színpadépítkezéssel kapcsolatos megjegyzései ugyancsak Heath feltételezéseit igazolják, Brecht ugyanis határozottan elutasítja a perspektivikus díszletet is.⁵

Brecht színpadi elképzeléseit ugyanakkor korántsem a *Dogville* és a *Manderlay* igyekszik először megvalósítani a film területén: mint Heath is utal rá, Godard *Minden rendben* (Tout va bien, 1972) című filmje, mely a brechti esztétika filmi adaptálásával foglalkozó kutatások leggyakrabban hivatkozott filmje, szintén erre törekedett, így a *Dogville* és a *Manderlay* egyik fontos előképének tekinthető.

Szintén a brechti esztétikára jellemző a fejezetekre tagolás, a fejezetek történéseinek összefoglalása és a címadás is, jóllehet, von Trier filmjeiben ezek inkább csak jelzésértékűek. Brecht célja a fejezetekre tagolással alapvetően az, hogy a cselekmény ne egy zárt, egységes egész legyen, melynek eseményei ok-okozati összefüggésben állnak egymással és egymásból bomlanak ki, hanem csak események laza egymásutánja, melyben az egyes események teljesen (vagy relatíve) önállóak és függetlenek egymástól; ezen elképzelés egyik legtökéletesebb megvalósulása a *Rettegés és inség a Harmadik Birodalomban*. Így az egyes események a többi eseménytől és a cselekmény egészétől függetlenül, önmagukban szemlélhetők, s ez sokkal inkább lehetővé teszi a hozzájuk való távolságtartó viszonyulást, illetve a róluk való kritikus gondolkodást. Von Trier filmjeiben ez nem igazán valósul meg: a cselekmény többnyire azáltal halad előre, hogy a szereplők reagálnak az adott szituációra, az egyes eseményekre és történésekre, ami így újabb eseményeket szül, az események tehát többnyire egymásból következnek, s egymással összefüggenek.

S végül ugyancsak a brechti esztétikát idézi a heterodiegetikus, azaz a történet világán kívüli narrátor, akinek az eseményekhez és a szereplőkhöz való ironikus hozzáállása és ironikus kommentárjai különösen hozzájárulnak a nézőnek a történésektől való eltávolításához (Bühler-Dietrich, 2008, 75).

A brechti esztétika értelmezési lehetőségei a *Dogville*-ben és a *Manderlay*-ben

A *Dogville* és a *Manderlay* sajátos formája ugyancsak nem került el a recepció figyelmét, jóllehet az erre való reflexiók valamivel későbbiek. (Rendkívül érdekes, hogy a

⁵ „Az a szó, hogy színpadkép, amit németül az említett típusú díszletezésre használnak, igen találó, mert leleplezi az ilyen színpadi építmények minden hátrányát. Attól teljesen eltekintve, hogy a nézőtérén csak néhány olyan ülőhely van, ahonnan nézve a kép teljes hatásában érvényesülhet, és minden más ülőhelyről többé-kevésbé deformálódik, a képnek megkomponált játéktér sem a plasztikusság, sem egy terep tulajdonságaival nem rendelkezik, habár mindkettőt el akarja magáról hitetni. [...] a mi színpadképtervezőink [...] festőknek érzik magukat, és azt állítják, hogy van egy ‘víziójuk’, aminek realizálását meg kell kísérelni...” (Brecht, 1969, 241-242.)

formai megközelítések – Angelos Koutsourakisé kivételével – ugyancsak kizárólag a *Dogville*-t tartják szem előtt, s annak ellenére sem vesznek tudomást a *Manderlay*ról, hogy formailag szinte tökéletesen megegyezik a *Dogville*-l.) A német recepció érdeklődése meglepő módon korántsem annyira a brechti esztétika működésére és jelentőségére, mint inkább a színház és a film médiumának sajátos találkozására, illetve ennek problematizálására irányul. Annette Bühler-Dietrich az intermedialitás elméleti felől közelíti meg a *Dogville*-t, s azt vizsgálja, hogy milyen filmi eszközök által közvetítődik a színpadi környezet, Volker Lösch színpadi adaptációja (Schauspiel Stuttgart, bemutató: 2005. október 1.) kapcsán pedig azt, hogy miként működik e színpadi díszletek között forgatott film ténylegesen is a színpadra helyezve (Bühler-Dietrich, 2008). Doris Kolesch szintén a színház és a film médiumának a találkozására fókuszál, továbbá azt a kérdést feszegeti, sikerül-e elkerülnie a filmnek az illúziókeltést (Kolesch, 2008). Mind Bühler-Dietrich, mind pedig Kolesch alapvetően a *Dogville* filmi jellegét hangsúlyozzák.

Lothar van Laak és Angelos Koutsourakis ugyanakkor már a brechti esztétika szemzőgéből vizsgálja a film(ek)et. Van Laak érdeklődése alapvetően nem kizárólag a *Dogville*-re irányul, hanem az epikus médiumaira és medialitására a modernség története folyamán, s ennek keretein belül foglalkozik a filmmel, de nem csupán a *Dogville*-l, hanem a *Hullámtöréssel*, a *Táncos a sötétben*-nel (2000) és a *Dogma 95* projekttel is. Van Laak abban látja a *Dogville* jelentőségét, hogy von Trier Brecht epikus színházának közvetítéséhez egy új, sajátos megoldást keres a film médiumában, s ezt egy intermediálisan formált filmi elbeszélésben találja meg (van Laak, 2009, 327). Jóllehet a *Dogville* és a *Manderlay* formai világa valóban egyedülálló, van Laak számos megállapítását beárnyékolja, hogy teljesen figyelmen kívül hagyja a hatvanas és hetvenes évek brechti esztétika jegyében fogant filmjeit (többek között Godard, Huillet és Straub, Fassbinder és Makavejev munkásságát) és a hetvenes évek második felének Brecht-recepcióját a filmtudományban, aminek következtében olyan szempontokból is úttörő szerepet tulajdonít von Triernek a brechti esztétika filmi adaptációját illetően, melyek esetében ez meglehetősen kérdéses az említett kontextusok tükrében.

Koutsourakis szintén nem csupán a *Dogville*-t és a *Manderlay*-t, hanem von Trier egész életművét igyekszik a brechti esztétika jegyében felmutatni, nagyobb hangsúlyt fektetve az Európa-trilógiára, a *Dogma 95* projektre, illetve a *Dogville*-re és a *Manderlay*-re. Ez utóbbiak esetében alapvetően a brechti esztétika jól ismert és sokat diszkutált jellemzőit, a kísérletezést, a történet modellszerűségét, a negatív példa alkalmazását, a médium kritikai funkciójának a kiaknázását és a produktív néző megteremtésére irányuló törekvést hangsúlyozza (Koutsourakis, 2013).

Koutsourakis műve hosszabb kitérőt is megérdemelne, a továbbiakban azonban mégis inkább a *Dogville* és a *Manderlay* egy olyan aspektusát emelném ki, mely az általam ismert recepció figyelmét mindeddig elkerülte. Van Laaknak van egy figyelemre méltó kijelentése, miszerint a *Dogville*-ben „a két médium összekapcsolódása több is, és más is, mint pusztán egy médiumnak egy másik általi idézése. Ez pedig a másik médium lehetőségeinek a cselekményt előre vivő, cselekményt irányító integrációja a filmbe, anélkül, hogy elmosná az integrált médium karakterét.” (van Laak, 2009, 325-326). E megállapítás van Laak részéről teljesen kifejtetlen marad a továbbiakban, ugyanakkor tökéletesen illik az általam elgondoltak leírására. A *Dogville* és a *Manderlay* esetében ugyanis kettős szinten működik az elidegenítés. Az egyik szint a néző szintje, ez a nyilvánvalóbb: Lars von Trier a színpadias díszlettel, a narrátorral és egyéb filmi eszközökkel elidegeníti a nézőt a filmek cselekményétől. Az elidegenítés másik szintje a cselekményen belül figyelhető meg: itt Grace lesz az, aki elidegenítődik *Dogville* és *Manderlay* lakóitól, illetve a *Dogville*-ben és a *Manderlay*-ben történetektől, végső soron tehát saját történetétől.

Ha *Dogville*-t ténylegesen is annak tekintjük, ami, tehát egy színpadnak, akkor alapvetően annak lehetünk tanúi a film során, hogy miként válik Grace brechti nézővé: miként szembesül bizonyos eseményekkel (történetesen a saját bőrén keresztül), miként gondolkodik el róluk, és miként reagál rájuk. Ne siessünk azonban előre, hiszen sem Grace nem született brechti nézőnek, sem pedig *Dogville* nem működött mindig is brechti színpadként. A történet elején *Dogville* a látszat ellenére is egy tisztas, rendes polgári illúziószínházként működik, melynek üzemeltetője Tom. Tom rendszeresen gyűléseket tart, melyek során szürke, monoton, unalmas és egyhangú előadásokkal terheli a láthatóan érdektelen és általában – feltételezhetően – passzív közönséget. Ebbe a színházba érkezik Grace, aki „nem azért maradhat *Dogville*-ben, mert bajban van, hanem mert Tom fel szeretné használni azon tézisének szemléltetésére, hogy *Dogville*-nek meg kell tanulnia az elfogadást.” (Bühler-Dietrich, 2008, 76) Grace nem hús-vér emberként, hanem szemléltető eszközként, példaként, jel karakterére redukálva maradhat *Dogville*-ben, aminek következtében „a közösség megengedi magának, hogy saját kénye-kedve szerint használja és értelmezze e jelet.” (Bühler-Dietrich, 2008, 76) Grace tehát totális passzivitásra ítéltetik Tom illúziószínházában.

Grace brechti nézővé válása a történet végén következik be, mégpedig a brechti színpad eszközeinek működésbe lendülésével. Apja érkezése után a meggyötört, megkínzott és megalázott, krisztusi önfeláldozásában azonban mindvégig állhatatos Grace a Cadillacben a kereszténység és a kegyelemtan nietzschei kritikájával kénytelen szembesülni, majd onnan kiszállva a kegyelem kérdését meghányi-vetni. Mint ahogy az jó

előre sejtethető, a kereszténység és a kegyelemtan nem sok eséllyel indul Nietzsche ellen egy brechti masinériában.⁶ A következő jelenet mindazonáltal számos apró, mégis rendkívül jelentős és figyelemre méltó mozzanatot rejt magában. Legelőször is, hogy apja mellől kiszállva Grace még egyértelműen a kegyelem pártján áll: miközben apja szavait mérlegeli, elérzékenyülve és szeretettel tekint végig Dogville-en. Másodszor – ami felett a recepció nagy része átsiklik –, hogy a döntést Grace egyedül hozza meg, magához a döntéshozatalhoz Grace apjának nincs köze. S végül, de nem utolsó sorban, hogy mi segít e döntés meghozatalában.

A Cadillacból kiszállva Grace, mint fentebb volt róla szó, együttérzően és jóindulattal gondol Dogville lakosaira, egészen addig, míg a felhők mögül elő nem bukkan a Hold. Az egyébként az éj sötétjébe jótékony fényt lopó Hold ezúttal azonban nem más, mint egy brechti reflektor, mely az epikus színházban alapvetően a néző figyelmének az ébren tartását szolgálja. Brecht szerint a színpad éles megvilágítása megakadályozza, hogy a nézők belesüppedjenek a kényelmes székekbe, s hogy átadják magukat az illúzióknak: „a színpad különösen éles megvilágítása (mert higgadt józanságától fosztja meg a nézőt a félhomályos világítás [...]) és a fényforrások látható elhelyezése” különösen alkalmas e célra (Brecht, 1969, 166). Grace a fény hatására kezdi átgondolni a kegyelem dilemmáját, s a fény hatására kezdi egészen más színben látni a várost és lakóit. Ebben a pillanatban válik brechti nézővé, amennyiben a brechti nézőség lényegét a reflektálásban, a reagálásban, a véleménynyilvánításban és a cselekvésben látjuk. Mint Brecht írja:

„Nem elegendő a színháztól csak ismereteket, a valóság tanulságos tükörképeit kívánni. A mi színházunknak fel kell ébresztenie a megismeréshez való *kedvet*, meg kell szerveznie, hogy az emberek a valóság megváltoztatásában *szórakozást* találjanak. A mi közönségünknek nem elég látnia a leláncolt Prométheusz megszabadítását, hanem vágyat kell kelteni benne, hogy ő akarja megszabadítani.” (Brecht, 1969, 549.)

Grace nem pusztán nézi a világ szenvedéseit, hanem igyekszik tenni is ellene, s ha e szenvedés oka történetesen Dogville, akkor igyekszik megszabadítani tőle – mondhatnánk nem kevés iróniával, vagy ahogy ő fogalmaz a Cadillacbe visszazállva: „Erre szeretném használni a hatalmat, ha nem bánod. Kicsit szeretném jobbá tenni ezt a világot.” Grace brechti nézővé válását mindazonáltal nem lehet ennyivel elintézni, hiszen Dogville elpusztítása morálisan alaposan beárnyékolja a brechti néző fogalmát; a későbbiekben erre a kérdésre még visszatérünk.

⁶ E kijelentés elsősre talán meglepő lehet, de mint ahogy Alain Badiou többször is hangsúlyozza, „Brecht sokszor közelebb állt Nietzschéhez, mint Marxhoz.” (Badiou, 2005, 86.) Badiou pedig éppen a fentiekben is említett aktív és passzív erők nietzschei ellentétét említi párhuzamként.

Manderlaybe már brechti nézőként érkezik Grace, s alapvetően ekként is szólíttatik meg: apjától megvan a hatalma a cselekvéshez, a kerítésen belülről, tehát a színpadról kisiető fekete nő pedig arra kéri, hogy menjen be, tehát lépjen a színpadra, s nézze meg, mi történik ott, mondjon róla véleményt, ítélkezzen és reagáljon.

Manderlay – jóllehet, a történet elején még nem tudja a néző, de mint a végén kiderül – még inkább színház, mint Dogville: a fehérek és a feketék valójában már évek óta csak eljártsszák a rabszolgaságot, évek óta mesterségesen tartják fenn a rabszolgaság intézményét, mivel a hirtelen véget érő háború után Asszonyunk és William úgy ítélték meg, hogy sem a feketék nem készek még az új világra, sem az új világ rájuk. Manderlay tehát a rabszolgaság illuzórikus világát kínálja a modern demokrácia veszélyeivel szemben. Grace érkezéséig Manderlay illúziószínház minden elemében: a színpad és a nézőtér elválasztásától kezdve (hiszen kerítéssel van elzárva a külvilágtól) egészen a fényekig. Itt ugyanis nem az éles megvilágítás van nagyra értékelve, hanem a félhomály: mint ahogy a történet végén William elmondásából kiderül, a feketék korábban áldásként tekintettek a déli sorakozóra, tekintve, hogy a sorakozópálya az egyetlen árnyékos hely a birtokon, mely enyhülést nyújt a kínzó hőségben (tehát a fénnel szemben).

Grace, korántsem annyira a dogville-i sikerein felbuzdulva, mint inkább annak „jóvátétele” érdekében, elvállalja Manderlay ügyét, s megpróbálja felszámolni a rabszolgaság intézményét, azaz Manderlay illúziószínházát, melyben, mint sejthető, nem sok köszönet lesz. A színpad és a nézőtér megbontása (a kapuk megnyitása) – jóllehet, Grace és a történet szereplői erről nem szereznek tudomást – tragédiába torkollik: a valamikori tiltott határt átlépni merészülő egyetlen szereplő, Burt az életével fizet érte. Rajta kívül csak Doctor Hector jár ki-be rajta, ami szintén kizárólag negatív következményekkel jár. Grace-nek a feketékkel szembeni távolságtartása szintén számos problémát szül: míg Jim és Jack összekeverése csak Grace-re magára nézve lesz megalázó (lásd Timothy megjegyzését: „Beccapós. Én sem tudtam őket soha megkülönböztetni. Mindkettő színes, mindkettő göndör hajú. Minek közelebből is megnézni őket?”), addig Timothy jellemének félreismerése az egész közösség számára lesz végzetes.

Mint látható tehát, az elidegenítés eszközei nemcsak a nézőre, hanem a cselekményen belül, a szereplőkre is hatnak. A nézőre és a szereplőkre ható elidegenítő eszközök részben különbözőek, részben viszont ugyanazok: a szűkebb értelemben vett filmi eszközök (a képi kompozíció, a kameramozgás, a vágás stb.) és a narrátor csak a nézők elidegenítésében vesznek részt, ugyanakkor a brechti színpad elemei (a tér, a díszlet, a világítás stb.) mind a néző, mind pedig a szereplők elidegenedéséhez hozzájárulnak. Ami ez utóbbi esetében különösen figyelemre méltó – s a *Dogville* és a *Manderlay* ebből a

szempontból egyedülálló –, hogy az elidegenítés színpadi eszközei nem pusztán reflektáló, kommentáló funkcióval bírnak, nem pusztán reflektálják, kommentálják a cselekményt, hanem bele is avatkoznak annak folyásába: Grace ezeknek köszönhetően dönt úgy a *Dogville*-ben, ahogy dönt, de kihatással vannak a szereplők közti viszonyok és az események alakulására is. Arról van tehát szó, hogy az elidegenítés látszólag formai eszközei a cselekményen belül is, a tartalomra nézve is rendkívül erős formáló, alakító hatással vannak, van Laak megfogalmazásával: az elidegenítés formai eszközei cselekményt előre vivő, cselekményt irányító funkcióval bírnak.

Az egyik legfőbb kérdés mindezek után az, hogy vajon miként szeretné láttatni von Trier az elidegenítés technikáját, illetve hogy miként lehet gondolkodni mindezek után az elidegenítés technikájáról, és miként lehet értékelni azt? Ha az elidegenítés nyilvánvalóbb szintjét vesszük – tehát a néző elidegenítését – azt feltételezhetjük, hogy von Trier azért nyúl vissza a brechti esztétikához, mert nagyra értékeli azt, azért alkalmazza az elidegenítés technikáját, mert fontosnak tartja azt. Mindezt – az elidegenítés esztétikájának nagyra becsülését – alátámasztani látszik von Trier egész életműve, s a recepció is. Ha azonban az elidegenítés másik szintjét nézzük, hogy milyen következménnyel jár az események alakulására és a szereplők közötti viszonyokra nézve, akkor kizárólag az elidegenítés pusztító hatásainak lehetünk tanúi: Grace ennek hatására semmisíti meg *Dogville*-t, ennek hatására alakul úgy a viszonya először a *dogville*-i, majd a manderlayi közösséggel, ahogy stb. Vajon nem sugallja-e mindez azt, hogy a távolságtartás, az elidegenítés esztétikája óhatatlanul is pusztító hatású és morálisan problematikus?

Értelmezésem szerint a *Dogville*-ből és a *Manderlay*-ből nem következik a brechti esztétika alapvetően pusztító és morálisan káros jellege. *Dogville* megsemmisítéséből – akár krisztusi alakként, akár brechti nézőként követi el Grace – nem következik sem a kereszténység, sem pedig a brechti esztétika pusztító és morálisan káros jellege. Von Trier filmjeinek rendszeresen visszatérő dramaturgiája, hogy egy-egy kulturálisan egyértelműen elismert és nagyra értékelt tulajdonságot, törekvést, célt, elvet vagy eszmét – ilyen többek között a másik megértése, a másik iránti empátia, a másikkal való azonosulás képessége *A bűn mélységében* (Forbrydelsens element, 1984), az áldozatvállalás *Hullámtörésben*, a *Táncos a sötétben*-ben és a *Dogville*-ben, a kritikai beállítódás az *Idiótákban* (Idioterne, 1998) – egy egészen sajátos és speciális szituációba helyezve és konzekvensen ragaszkodva hozzá a végsőkéig túlfeszít, ami rendszerint pusztító következményekkel jár. Mindezekből nem következik azonban egyértelműen e tulajdonságok, törekvések, célok, elvek és eszmék alapvetően pusztító jellege. Von Trier filmjei sokkal inkább arra világítanak rá, hogy kulturális alapelveink és értékeink

kontextusfüggőek, illetve, hogy nincsenek olyan kulturális alapelveink és értékeink, melyek mindig és minden körülmények között feltétel nélkül működnek, melyekre mindig és minden körülmények között feltétel nélkül lehet alapozni.

IRODALOM

- ATKINSON, A. (2005). On the Nature of Dogs, the Right of Grace, Forgiveness and Hospitality: Derrida, Kant, and Lars Von Trier's *Dogville*. *Senses of Cinema*, 36. (<http://sensesofcinema.com/2005/36/dogville/>) (2017. január 31.)
- BADIOU, A. (2005). *A század*. Ford. Mihancsik Zsófia. Budapest: Typotex, 2010.
- BAUDRY, J-L. (1970). A filmi apparátus ideológiai hatásai. Ford. Huszár Linda. In: *Apertúra*, 2006. ősz (<http://apertura.hu/2006/osz/audry>) (2017. január 31.)
- BRANDT, P. A. (2003). The Political Philosophy of a Dogville. On *Dogville* by Lars von Trier. *p. o. v. A Danish Journal of Film Studies*, 16:51-55.
- BRECHT, B. (1969). *Színházi tanulmányok*. Ford. Eörsi István, Vajda Katalin, Vajda György Mihály és Walkó György. Budapest: Magvető, 1969.
- BRECHT, B. (1970). *Irodalomról és művészetekről*. Ford. Sós Endre és Szabó István. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1970.
- BREWSTER, B. (1977). The Fundamental Reproach (Brecht). In: *CINE-TRACTS*, 1(2):44-53.
- BÜHLER-DIETRICH, A. (2008). Theater im Film – Film als Theater. *Dogvilles* Formen der Intermedialität. In: S. Orth – M. Staiger – J. Valentin (Hg.), *Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers* (73-86). Marburg: Schüren Verlag, 2008.
- DELEUZE, G. (1962). *Nietzsche és a filozófia*. Ford. Moldvay Tamás és Kovács András Bálint. Budapest: Gond Alapítvány Kiadó – Holnap Kiadó, 1999.
- FALUHELYI K. (2014). Az irgalom esendősége. In: Farkas Gy. (szerk.), *Összkép szavakban: az I. Összkép Doktorandusz Konferencia tanulmánykötete* (85-97). Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetsége, Művészeti, Színház- és Filmtudományi Osztály, 2014.
- FIBIGER, B. (2003). A Dog Not Yet Buried – Or *Dogville* as a Political Manifesto. *p. o. v. A Danish Journal of Film Studies* 16:56-65.
- FLEMMING, A. (2010). *Lars von Trier. Goldene Herzen, geschundene Körper*. Berlin: Bertz + Fischer, 2010.
- HEATH, S. (1974). Lessons from Brecht. *Screen*, 15(2):103-128.
- KOLESCH, D. (2008). Wenn unsichtbare Türen knarren. Des/Illusionierungen in Lars von Triers *Dogville*. In: K. Krüger – M. Weiß (Hg.), *Tanzende Bilder. Interaktionen von Musik und Film* (119-129). München: Wilhelm Fink Verlag, 2008.

- KOUTSOURAKIS, A. (2013). *Politics as Form in Lars von Trier: A Post-Brechtian Reading*. New York: Bloomsbury, 2013.
- LACAN, J. (1949). A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra. Ford. Erdélyi Ildikó és Füzesséry Éva. In: *Thalassa*, 4(2):5-11.
- VAN LAAK, L. (2009). *Medien und Medialität des Epischen in Literatur und Film des 20. Jahrhunderts. Bertolt Brecht, Uwe Johnson, Lars von Trier*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2009.
- LLOYD, V. (2008). Law, Grace, and Race: The Political Theology of *Manderlay*. *Theory & Event*, 11(3). (<http://muse.jhu.edu/article/249199>) (2017. január 31.)
- MANDOLFO, C. (2010). Women, Suffering and Redemption in Three Films of Lars von Trier. *Literature & Theology*, 24(3):285-300.
- METZ, C. (1975). A képzeletbeli jelentő. Ford. Józsa Péter. In: *Filmtudományi Szemle*, 1981/2:5-103.
- NIETZSCHE, F. (1888). *Az Antikrisztus*. Ford. Csejtei Dezső. Szeged: Ictus, 1993.
- ORTH, S. (2008). Gnade, wem Gnade gebührt? *Dogville* aus der Perspektive theologischer Anthropologie. In: S. Orth – M. Staiger – J. Valentin (Hg.), *Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers (179-194)*. Marburg: Schüren Verlag, 2008.
- PÓLIK J. (2003). Hogyan lett a Dogville-ből Godville? *Pergő Képek*, 17:32-36.
- RISSING, M. – RISSING, T. (2008). Kino auf den Spuren Kierkegaards. *Dogville* als inszenierte Religionsphilosophie. In: S. Orth – M. Staiger – J. Valentin (Hg.), *Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers (195-212)*. Marburg: Schüren Verlag, 2008.
- THOMAS, A. (2003). *Dogville*. Jesus schlägt zurück. (<http://www.filmzentrale.com/rezis/dogvilleat.htm>) (2017. január 31.)
- WALSH, M. (1981). *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*. London: British Film Institute, 1981.
- ZWICK, R. (2008). Befreiung aus dem Sklavenhaus (und retour). Eine intertextuelle Lektüre von *Dogville*. In: S. Orth – M. Staiger – J. Valentin (Hg.), *Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers (159-178)*. Marburg: Schüren Verlag, 2008.

* * *

Erős Ferenc

Emlékezet és utóemlékezet a holokauszt utáni magyar irodalomban és filmen

A második generáció mint élményközösség

Az 1970-es évek végén kezdtünk mélyinterjúkat készíteni a holokauszt második generációjához tartozó nemzedéktársainkkal, tehát olyan személyekkel, akiknek szülei túléltek a holokausztot, és akik a második világháború után születtek, nagyjából 1945 és 1956 között. Az interjúsorozat 1981-ben kezdődött, először Stark András és Bakcsi Ildikó, majd Kovács András, Lévai Katalin és sok más munkatárs közreműködésével (Erős, Kovács, Lévai, 1985).¹ Utólag, három és fél évtized távlatából visszatekintve, ez a kutatás fontos emlékezetpolitikai cselekvés volt, mivel először próbálta megtörni a hallgatást arról, hogy mit jelentett a holokauszt után felnőni Magyarországon olyan családokban, amelyek a szülők üldözésének, meghurcoltatásának és szenvedésének, és számos családtag, barát, ismerős elvesztésének emlékét őrizték, és így a holokauszt sebeit adták át a következő generációnak. „Hogyan tudtad meg, hogy zsidó vagy?” – hangzott az egyik kérdés, amelyre a tipikus (bár nem kizárólagos) válasz az volt, hogy ezt a megkérdezettek csak sokkal később, kamaszkorukban vagy felnőttkorukban tudták meg, ők maguk fedezték fel különböző utalásokból, és gyakran kívülről, brutális „felvilágosítás” formájában kapták meg az „információt”:

„Tizenkettő-tizennégy éves lehettem, amikor az iskolában felszedtem olyan kifejezéseket, hogy zsidrákok meg hülye zsidó, aztán amikor ezeket otthon használtam, anélkül, hogy igazán tudtam volna, hogy mit jelentenek, akkor került először szóba a téma. Ez volt az első alkalom, hogy elmondták: vigyázz, te is az vagy! Szóval használtam ezeket a kifejezéseket, anélkül, hogy tisztában lettem volna a saját származásommal... Valami olyasmit mondtak, hogy vannak buta emberek, akiknek ilyen előítéleteik vannak. A dolog le volt öntve valami-

¹ A kutatás történetéről, személyes, szakmai és politikai háttéréről lásd részletesen Lénárt, 2016.

lyen ideológiai maszlaggal, hogy nem szabad így beszélni, és csak másodsorban említették, hogy én is zsidó vagyok. Valahogy úgy, hogy hát jobb, ha tudod, hogy te is zsidó vagy, nem mondom, hogy erről beszélni kell, azt sem, hogy titkolni kell. Erre megkérdeztem, hogy mit mondjak, ha kérdik, hogy milyen vallású vagyok, mire a frappáns válasz az volt, hogy mondjam, hogy felekezeten kívüli.”

A „hogyan tudtam meg?” kérdés metaforikus módon egy egész nemzedék tanácstalanságát, szorongását, rossz közérzetét fejezte ki azzal kapcsolatban, hogy mi is az ő helye, identitása egy olyan társadalomban, amely az ő elődeit származásuk miatt zárta ki, alázza meg és pusztította el, függetlenül attól, hogy azok személyes identitásukban minek, kinek vallották magukat, zsidónak, magyarnak, mindkettőnek vagy egyiknek sem. „Zsidónak lenni”: ez a második generációhoz tartozó interjúalanyok legtöbbször számára elsősorban az üldözött, diszkriminált csoporthoz való tartozás tudatát jelentette, egyfajta szubkulturális identitást, élményközösséget, amely elsősorban az utalások nyelvén – Mérei Ferenc kifejezésével „az élményközösség anyanyelvén” – artikulálódott. Az utalás Mérei szerint nem más, mint egy adott élményközösségen, vagyis közös élményekkel és történettel rendelkező csoportokon belül az eredeti élmény valamely részletének (egy-egy szónak, gesztusnak, mozdulatnak, képnek) a felidézése, amely elegendő ahhoz, hogy az élményt a maga teljességében újra átéljük. Az utalás „a még áttüzesedett, a valóságtól lüktető élmény egy konkrét részletének kiválása és visszaugrása a tudatba, de úgy, hogy az eleven élmény teljes érzelmi feszültségét képviseli” (Mérei, 1985, 14).

Kertész Imre *Felszámolás* című regénye (2003) női főszereplőjének, Juditnak az egyik monológja jól megmutatja az emlékezet utalásos működését:

„Egyszerre itt voltak kislánykorom szörnyű szavai: a zsidó titok. Mindig valamilyen mély, szőrös hangon mondtam ki magamban a szót, a szememet lehunyva. Afféle hívószó volt ez, más fóbias szavaimra: Auschwitz. Megölték. Elveszett. Odaveszett. Túlélte. Eszembe juttatott mindent, nyomasztó gyerekkoromat, amely ilyen szavak árnyékában tellett... Naponta meg kellett küzdenem az ép elméért, azért, hogy normális maradjak. Utáltam, hogy zsidó vagyok, s még jobban utáltam volna, ha letagadom.” (138.)

Ez az élményközösség zárványt alkotott a magyar társadalomban. Tagjait sajátos marginalizáció jellemezte: nem a társadalom perifériáján éltek, hanem a társadalmi kommunikáció szempontjából voltak elszigeteltek, kizárva a társadalom kollektív emlékezetéből, amely az ő történeteikről és általában holokauszt történetéről nemigen volt hajlandó tudomást venni. Németországban, ahogy Aleida Assmann *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában* című könyvében (2016) kimutatja, már a hetvenes években – részben az 1968-as nemzedék színrelépésének következtében

– megtört a holokausztot, az áldozatokat és a tetteseket övező társadalmi és családi hallgatás, a „kommunikatív hallgatás” és a háritás időszaka, és megkezdődött egy új emlékezettörténeti szakasz, a múlttal való szembenézésnek és a múltfeldolgozásnak máig tartó szakasza. Ez, mint Assmann megjegyzi, egyáltalán nem egy mindenre kiterjedő feltárás volt, hanem egy egész életen keresztül tartó erőfeszítés maradt, amely sajátos elhárító mechanizmusokat is magában foglalt. (A. Assmann, 2016, 74.) Magyarországon azonban szinte kizárólagos maradt az elhárítás és a védekezés, még mindig tartott a „gyászra való képtelenség”, mindannak a büntudatnak, szégyennek és szorongásnak az elhárítása, amelyet társadalom különböző csoportjai éreztek a veszteségek – a saját maguk által okozott és az általuk elszenvedett traumák – miatt. (A. és M. Mitscherlich, 2014)

A holokauszt utáni második nemzedéket mint élményközösséget az utalások sűrű hálója fonta körül, olyan regények, filmek és más művészi alkotások sora, amelyek éppen a hiányra, a kommunikációképtelenségre hívták fel a figyelmet. Szórványosan már az ötvenes évek végétől, a hetvenes évek közepétől pedig egyre gyakrabban jelentek meg memoárok, dokumentum- és fikciós regények, elbeszélések, versek, amelyek a közép-európai zsidó tapasztalatot, elsősorban a holokauszt élményét dolgozták fel, szükségszerűen beleütközve az *identitás* problémájába. Keszi Imre *Elysium* című regénye 1958-ban jelent meg, a hetvenes évek magyar irodalmában pedig olyan alkotásokkal találkozunk, mint például Gergely Ágnes-től *A tolmács* (1973), Ember Máriától a *Hajtűkanyar* (1974), Gyertyán Ervintől a *Szemüveg a porban* (1975), Kertész Imrétől a *Sorstalanság* (1975) Somlyó György-től *A rámpa* (1984), Lengyel Pétertől a *Cseréptörés*, (1984) Nádas Pétertől az *Egy családregény vége* (1986) és az *Emlékiratok könyve* (1986) vagy Konrád Györgytől *A cinkos* (1986).² És természetesen a korszak nagy filmjei és rendezői, Szabó István, Sándor Pál, Gárdos Péter, Jeles András, Herskó János, Gazdag Gyula...³

Gergely Ágnes *A tolmács* című regényében így jellemezte ennek a nemzedéknek az élethelyzetét: „Ha az ember olyan zsidó, aki már zsidóul érezni és gondolkodni nem tud, s amellet megmaradt benne a zsidó probléma-érzékenység, akkor igazán tragikus a helyzete.” Az egyik interjúalany pedig így fogalmazott:

„Az, hogy zsidó... egy tárgyaltan szorongást jelent számomra. Van egy olyan tapasztalatom, hogy a zsidó családokban nevelkedett fiatalokban mintha több lenne az érzékenység. És ha

² A zsidó tematika újabb irodalmi feldolgozásáról lásd még Horváth, 2005; Menyhért, 2008; Szűcs, 2011; Sanders, 2004.

³ Lásd a *Zsidó sorsok magyar filmen* c. kötet tanulmányait (Surányi [szerk.], 2015).

ez így van, nem véletlen, mert az emberek a nevelésben átadják a gyerekeiknek a saját félelmeiket és a saját üldöztetések élményét és nagyon sok mindent, kimondatlanul, apró gesztusokkal, összerendezésekkel, azzal, hogy mit hallanak ki egy zenéből, vagy mit olvasnak ki egy könyvből...”

A „zsidó problémaérzékenység” és a zsidó tudat hiánya között feszülő paradoxon következtében a szerzők és alakjaik zsidó identitása sok esetben megfoghatatlanná válik, az olvasó, a néző, az értelmező „rejtvényfejtő” feladata, sőt kalandja, hogy kibogozza a rejtett utalások szövedékéből az identitást, amely persze különféle személyes és társadalmi pozíciókból, téri és idői perspektívákból személve mindig változó arcait mutatja meg. Ezért válhatott viták, olykor szenvedélyes viták tárgyává az a kérdés, hogy vajon zsidó volt-e Nemecek a *Pál utcai fiúk*ban, Minárik, a mosodás Sándor Pál *Régi idők focija* című filmjében, maga Hannibál tanár úr Fábri Zoltán *Hannibál tanár úr*jában, a Parcen Nagy család Déry Tibor *Befejezetlen mondatában*.

Heller Ágnes egyik tanulmányában egyenesen a magyar zsidó irodalom „zsidótlanításáról” beszél, Molnár Ferenc, Déry Tibor és Lengyel Péter (*Cseréptörés*) példája kapcsán: „Olyan magyar zsidó írókról beszélek, akik zsidó élettapasztalatokat írtak meg, s azokról mesélnek, akiknek gesztusait, viselkedési mintáit, továbbá pszichológiájukat, modorosságait kisgyermekkoruk óta értették s értelmezni tudták. Náluk tehát tipikus önreprezentációról van szó. De ami önreprezentáció, mégsem jelenik meg műveikben önreprezentációként. A figuráik zsidó identitását letagadják. Ezek a magyar zsidó írók úgy ábrázolnak zsidó figurákat, mintha azok nem volnának zsidók. Őskeresztény iratokat osztogatnak számukra, már a névadással is. Magyarul szólva, zsidótlanítják a regényeikben fellépő zsidó figurákat.” (Heller, 1997, 353.)

A zsidó identitás tagadására, vagy inkább „maszkolására”, rejtjelezésére, az utalásos „áthallások” rendszerére szinte egész életművek épülnek, például Örkény Istváné vagy Szabó Istváné. Mai perspektívából tekintve azonban olykor kiugróan evidensnek látszik az a zsidó problematika, amelyet az alkotók és a korabeli befogadók nem hangsúlyoztak, szándékkal vagy szándék nélkül árnyékban hagytak. Például Örkény István novelláinak abszurd iróniája a holokauszt-túlélő egzisztenciális helyzetének sajátos feldolgozása (Kalocsai, 2014). Szabó István pedig „szinte a kezdetektől kezében tartotta azokat a szálakat, amelyekből *A napfény íze*nek anyagát szőtte. A Sorsok sorsvázlati negyedszázadon át fel- felbukkantak a korábbi alkotásokban is.” (Halász, 2015, 111.) A *Sonnen-schein* név – *A napfény íze* hőseinek eredeti családneve – felbukkan már az 1979-

es *Bizalomban*, majd az 1984-es *Redl ezredesben* is. A figurák tehát – Heller kifejezésével – „őskeresztény irataik”, megváltoztatott nevük ellenére – zsidók maradnak, még ha ezt éppen ők maguk sem akarják.⁴

A holokauszt utáni második generáció először nagyrészt éppen ezen az intellektuális és művészi síkon találkozott a zsidó identitás problémájával, és ez a találkozás tulajdonképpen saját tapasztalatait reprodukálta – ami az elhallgatásokat, az utalásokat, a félig kimondásokat illeti. A tudományos, irodalmi és képi megfogalmazások bizonyos értelemben önértelmezési modellekké váltak. A személyes élettörténetek, önéletrajzi narratívumok kibontásához a kulturális minták nem voltak elegendők, ehhez le kellett küzdeni azokat a belső gátakat, elfojtásokat is, amelyek a zsidósággal kapcsolatos személyes élmények és tapasztalatok kommunikálásához voltak szükségesek. Az a különös helyzet alakult ki, hogy bár a kulturális emlékezet számára sok minden hozzáférhető volt, a kommunikatív emlékezetben óriási hiányok, veszteségek tátongtak.⁵

Az interjúk jól mutatják ezt a hiányt, a felidézhetetlenség „zéró narratívumait”: „Az apám nem nagyon beszél a múltjáról. – Szóval semmiféle emberi fénykép... Egyetlen szót sem tudok, semmit. – Tárgyi nyoma nincs annak, hogy apám létezett-e egyáltalán. Semmi” – mondja egy interjúalany. De az is nyomon követhető, hogy a zéró narratívumokból hogyan bontakozik ki – utalásokra, töredékes emlékekre, fragmentumokra támaszkodva – valamilyen történet, tragédia, traumatikus esemény, amelyet az előző nemzedék élt át. Gyakran sűrített „egyperces novellákként” jelennek meg ezek a történetek:

„Az édesapám orvos volt. Ott is kórházban dolgozott, híres ember mellett, Mengele mellett. Igyekezett, akinek lehetett, megmenteni az életét. Sok híres ember halt meg a kezei között. Bródy, aki feltalálta a kriptonéngőt, és még sokan mások.”

„Apámnak a testvére úgy pusztult el, hogy érettségi napján hívták be munkaszolgálatra. Lent az udvaron összegyűjtötték a zsidókat, és az egyik szomszéd megszólalt, hogy »hol van a Béluska, az már elmúlt tizennyolc éves, neki is mennie kell!«, és így vitték el. Azóta is ott lakik a házban ez a szomszéd.”

Utóemlékezet a magyar irodalomban

A holokauszt utáni második generáció legnagyobb kérdése az volt, hogy az utalások nyelvén alapuló élményközösséget hogyan lehet *emlékező közösséggé* alakítani,

⁴ Lásd erről még: Portugues, 2015.

⁵ A kommunikatív és a kulturális emlékezet fogalmáról lásd Assmann, 1999.

más szóval, az előző nemzedékek emlékeit és a saját emlékeiket koherens történetben integrálni. Az elődök emlékeinek élményszerű felidézését – még ha töredékesen is – *utóemlékezetnek* nevezhetjük, abban az értelemben, ahogyan Marianne Hirsch használta ezt a kifejezést. Meghatározása szerint „Az utóemlékezet a kulturális, vagy kollektív traumát túlélők gyermekeinek a szülők tapasztalatához való viszonya, amely tapasztalatokra a leszármazottak csupán a felnövekvésüket végigkísérő elbeszéléseken és képeken keresztül »emlékeznek«, miközben ezek mégis olyan erősek és monumentálisak, hogy saját emlékeket is képesek generálni.” (Hirsch, 2014, 190.) „Az utóemlékezet [...] az örökbefogadás segítségével történő visszamenőleges szemtanúság, amelynek révén mások traumatikus élményeit és azokról szóló emlékeit úgy éljük meg, mintha a sajátjaink lennének, sőt élettörténetünkbe is beillesztjük őket. Ezáltal az elnyomott és üldözött Másikkal kialakítandó viszonyoknak is modellértékű eszköze lehet: ahogy én »emlékezem« a szüleim emlékére, úgy tudok »emlékezni« bárki más szenvedésére is.” (Uo. 191-192.)

Az utóemlékezet áttöri a kommunikatív és a kulturális emlékezet határait, mivel az emlékezeti anyagot a kommunikatívból átteszi a kulturálisba, hozzáférhetővé téve ezeket az emlékeket a következő, a harmadik vagy negyedik nemzedék számára, ugyanakkor a kulturális emlékezetet újra kommunikálhatóvá teszi. Átéltje pontosan tudatában van annak, hogy emlékei nem azonosak a valósággal. Az utóemlékezet mediált, kulturálisan közvetített, ugyanakkor érzéki, de nem hallucinatív, hanem imaginatív, éppen ezért a kreativitás forrása lehet. Nem azonos a traumatikus események mimetikus felidézésével vagy hallucinatív reprodukciójával, ami a holokauszt traumában mint poszt-traumatikus stressz-zavarban szenvedőkre jellemző lehet. De nem azonos a „második generációs szindrómával” vagy másodlagos traumatizációval sem, amely oly gyakran fordul elő a túlélők gyermekeinek körében. Az utóemlékezet Eva Hoffman kifejezésével „közvetett tudás”, ami mindannyiunkat kísért, akik „utána” jöttünk. A huszadik század drámai eseményei alapvetően beleszólnak életrajzunkba, rátelepülnek saját életünkre, uralkodnak felette. „Nem látjuk őket, mégis szenvedünk tőlük, hatásaikat közvetlenül érezzük. A hozzájuk való viszonyunkat meghatározza »poszt-ságunk«, »utániságunk«, a tudás nagy erejű, de mediált formái, amelyek belőle származnak.” (Hoffman, 2004, 25.) Az utóemlékezet a történelem személyes interpretációja, paradox jelenség: a távollevő tanúságtétele, abban az értelemben, hogy a tanú nem csak térben, hanem időben is távol van attól a helyszíntől, ahol az esemény megtörtént.⁶

⁶ Az utóemlékezet problémájáról lásd még Hirsch, 2008; Hirsch és Spitzer, 2002; Jilovsky, 2008; Laub, 1995.

Az utalások élményközösségének emlékező közösséggé való átalakulásához utóemlékezeti munkára van szükség. A nyolcvanas években készült interjúk éppen ezt az utóemlékezeti munkát indították be, amely azután más ilyen – a második generációs narratívumokat feltáró – kutatásokban folytatódott.⁷

Az utóemlékezet az utóbbi években irodalmi és kulturális toposzként egyaránt fontossá vált Magyarországon is. Megjelentek azok az irodalmi művek, regények, elbeszélések, irodalmi igényű memoárok és önéletrajzi írások, amelyek a másodgenerációs tematikát dolgozzák fel, a *közvetett tanúságtétel* igényével. Ezeknek a kiindulópontja – Marianne Hirsch főként fotografikus elemzéseinek megfelelően – a kép, a valóságos vagy fiktív fénykép vagy más vizuális ábrázolás. Így például Márton László *Árnyas főtca* című regényében egy fiktív fényképgyűjtemény vezet el az „árnyakhoz” – egy vidéki zsidó családhoz, amely a holokausztban veszett el. Ilyen – valóságos – fényképgyűjteményeket láthatunk a pápai és a szombathelyi kiállításon is. Pataki Éva *Ami elveszett* című önéletrajzi regénye (2009) egy másik kisvárosba vezet, Mezőkövesdre. A történetben egy fotó, amelyre holokauszt-túlélő édesanyja megőrzött fényképes dobozában bukkant rá, és amely 1924-ben készült dédnagymamájáról és annak hat gyermekéről, indítja el, hogy feltárja a családtörténetet és annak traumáit.

„A mezőkövesdi látogatás után rögtön elővettem a fényképes dobozt, amelyet anyám halála után elhoztam a Hegedűs Gyula utcai lakásból. Azt a nagy kartondobozt, amelyben levelei, fényképei, jegyzetei, naptárai keveregtek sok-sok éven át. Emlékszem, sokszor fogadkoztam, hogy nekiáll selejtezni, szortírozni, rendbe tenni az emlékeit, papírjait, de a nekibuzdulás sosem teljesedett ki, ahogy ruhája, cipői is csak halmozódtak, gyűltek kusza rendetlenségben. Igaz, ő is kiigazodott a tárgyai között, mindig ápoltan, ízlésesen került elő a kaotikus gardróbba. Néha elővette a kartondobozt, nekilátott a rendrakásnak, de ilyenkor nyomban belefeledkezett a kezébe akadó levelekbe, régi fotókat kezdett nézegetni, vagy a mi óvodáskori rajzainkat, majd mindent visszahányt a kartondobozba, elhalasztva a válogatást egy alkalmasabb pillanatra. Mi is imádtunk kutatni a dobozban, nézegetni a régi fényképeket, amelyek keveredtek az újakkal, épp ez a káosz adta a dobozban turkálás varázsát: az ember hol egy dédanya fotóját vette ki, hol a saját újszülött-képét vagy épp a szülők diákfotóit- habzsolva szemezgettünk a dobozból, vizsgáltuk felmenőinket és a saját egykori vonásainkat, a közöset és az egyedit, a származásunk titkait kutattuk. A káosz a dobozokban – mert a fődoboz lassan megtelt, és akkor anyám újabb dobozokat nyitott – egyre nőtt. Azt hittem minden képet ismerek, mégis rögtön egy általam soha nem látott tabló került a kezembe. Augusztá dédanyám látható a képen hat gyermekével és hat Czeislerrel. A kép 1924. augusztus havában készült Skarbinecz Ödön mezőkövesdi műtermében. Erről a tényről ceruzával

⁷ Lásd pl. Erős, 2001; Kovács és Vajda, 2002; Békés, 2012.

írt, gyöngybetűs aláhúzott írás tájékoztat a kép hátoldalán. Különös, hogy évtizedek alatt a ceruza nem mosódott el, tisztán, jól olvasható.”

Kutakodás régi cipődobozokban, családi albumokban, gyűjteményekben, nap-tárakban, tárcákban, íróasztalokban, szekrényekben – ez az utóemlékezeti felidézés szinte konvencionálissá vált útja. Tudatosan erre épít Békés Pál: rövid, „egyperces” történeteket tartalmazó *Bélyeggyűjteményének* (1999) szinte minden darabja maga is olyan, mint egy pillanatfelvétel.

*„1945 dermesztő januárjában anyám sorban állt a koncentrációs tábor latrinája előtt. Tizenhét éves volt és kopasz. Néhány hónappal korábban Dr. Mengele úgy döntött, korai még a gáz, és azóta anyám Messerschmidt-propellereket esztergált. Ezúttal hihetetlen szerencséje volt; papírhoz jutott, használható újságfecnihez. Míg várt, a tenyerébe rejtette, úgy lesett belé. A papíron kép feketéllett, azonosíthatatlan folt, talán egy irdatlan lyuk. És alatta:
BUDAPEST OSTROM UTÁN.*

Anyám nem tudta, hogy a front elérte Budapestet. Könnyei nem voltak már, de zokogni még tudott. Megakasztotta a sort. Kilökték; beállt a végére.

Mindezt a Halászbástyán mesélte. Nyáreste volt; a csipkés oromzaton villódzó gépekkel turisták álltak sort.”

Számos olyan regény és memoár van, amely az első és a második nemzedék problematikus, súlyosan ambivalens viszonyát ábrázolja. Ilyen például Tompa Andreának *A hóhér háza* című regénye (2010), amelynek főszereplője, a nyolcvanas években Kolozsvárt felnövekvő és magára eszmélő kamaszlány fokozatosan ismeri és érti meg, integrálja saját identitásába családja zsidó és nem zsidó tagjainak traumatörténeteit. A francia újságíró, Monique Gehler *A festőnő nehéz élete* című írása (2016) arról a hosszú és gyötrelmes viaskodásról szól, amelyet anyjával folytat azért, hogy hajlandó legyen végre Auschwitzról beszélni. Végül negyvenöt évvel születése, és negyvenkilenc évvel Auschwitz után éri el, hogy az anya elkezd mesélni lányának arról, mit élt át a holokauszt idején. A történetek felidézéséhez megint csak a fényképek segítik hozzá. György Péter *Apám helyett* című műve (2010) viszont a trauma-tapasztalat felidézhetetlenségéről szól:

„Az írás elrejtése árulkodóbb, mint az, amit tartalmaz, illetve elhallgat. A titokként kezelt szöveg paradoxona, nyomasztó abszurduma világosabban jelzi az apám problémáját, mint a feljegyzései. Bort elhallgatni komolyabb kaland volt, mint az 1956-os őszt eltiintetni. Az egyik elnémitott emlékeknek a nyomán szóba sem hozni többé a másikat. Ami az akaratlan emlékeket illeti, azokról az élete végéig nem beszélt. Soha nem fogom tudni már, hogy miként munkált benne a néma es kérlelhetetlen belső beszéd, miként élte le az apám az egész életét az emlékezés és a felejtés kettős ügynökeként. Hasonlóan százezrekhez.”

Az utóemlékezeti munkának egy újabb szakaszát jelentette 2014-ben *A holokauszt és a családom* címmel Eörsi Mátyás által indított és Hetényi Zsuzsa által adminisztrált facebook-csoport. Ezzel egy teljesen új minőség jött létre, mivel a világháló nyilvánosságára kerülhettek olyan történetek, emlékek és élmények, amelyek eddig rejtve maradtak. A facebook-csoport lehetővé tette mindezeknek a megvitatását, hálózatszerű összekapcsolását és egy olyan emlékezeti közösség létrehozását, amelyet sem oral history típusú pszichológiai és szociológiai kutatásokkal, sem történettudományi kutatásokkal, sem pedig irodalmi vagy filmművészeti reprezentációkkal nem lehetett volna megvalósítani. Mint Kálmán C. György írja a facebook-bejegyzésekből és kommentekből összeállított kötet (Fenyves [szerk.], 2015) egyik bevezető tanulmányában: „Ha valaki pusztán olvasó akar maradni, akkor is érzékelnie kell, hogy egészen különleges diszkurzusnak vált részesévé: eddig ki nem mondott, titkolt vagy elfelejtett történetek kerülnek elő, fájdalmas emléktöredékek, nehezen elmondható események lenyomatai, soha be nem gyógyuló sebek és örületes hiányok keserves megfogalmazásai. És itt nem »szerzőkkel« – az olvasótól szükségképpen eltávolított szövegekkel, a hatásra építő rafinériával kialakított művekkel, nyelvi konstruktumokkal – van dolgunk, hanem (ismerős vagy ismeretlen) *emberekkel*, akiknek arcképük, adatlapjuk, kapcsolatrendszerük van, akikkel, ha akarunk, üzenhetünk is egymásnak, akik megszólíthatók és reagálnak.” (Kálmán C., 2015, 14-15).

A facebook-csoport létrejöttének jelentőségét aláhúzza az a tény, hogy egy olyan emlékezetpolitikai térben jött létre – a 2014-es holokauszt-emlékév kontextusában –, amelyben, mint egy másik bevezető tanulmány szerzője, Regina Fritz írja, „az emlékezés figyelemre méltó gesztusai váltakoztak a magyar zsidók meggyilkolásának felelősségét externalizáló, kívülre helyező kísérletekkel” (Fritz, 2015, 54). *A holokauszt és a családom* a Csillagos ház projekttel és a Szabadság téri „Eleven emlékművel” együtt az „ellenemlékezetet”, a civil társadalomnak a felülről irányított emlékezetpolitikával, az „inkluzív”, vagyis a felelősséget elmosó áldozatisággal szembeni ellenállását képviseli. A facebook-csoport tevékenységét méltató kommentárok joggal emelik ki, hogy a bejegyzésekben és kommentárokból a társadalmi emlékezés új, plurális formáinak kialakulását láthatjuk. Ugyanakkor azonban feltűnő, hogy mennyire áthatja a csoportot a „rossz közérzet”, talán nem is az „új rossz közérzet”, amit Aleida Assmann a mai német emlékezőskultúrára oly jellemzőnek talál, hanem a még régi, a mitscherlichi értelemben vett „képtelenség a gyászra”, pontosabban, a múlt feldolgozásának fájó hiánya. Számos posztolóban rossz közérzetet okoz a mai kormányzat és politikai elit emlékezet- és identitáspolitikája, a társadalmi közöny és diszkrimináció. Ami azonban különösen tanul-

ságos és megdöbbenő, az az, hogy mennyire ugyanazon vagy hasonló toposzok ismétlődnek, három és fél évtized elteltével. Miként a nyolcvanas években készített mélyinterjúkban, *A holokauszt és a családom*-ban is (amelyben többségben vannak a második generációhoz tartozó posztolók) nagy hangsúlyt kap a családon belüli évtizedes hallgatás, a félig kimondó, utalásos kommunikáció, a hagyományok hiánya, a „nem-tudás”, a „hogyan tudtam meg?” fájdalmas tapasztalata, sőt traumája. Az egyik posztoló tömör és frappáns összefoglalása szerint *„nálunk ez annyira le volt fojtva, hogy bár kilenc évvel a második világháború végét követően születtem, számomra a második világháború olyan távoli esemény volt, mint a mohácsi vész vagy a tatárjárás”*. (131.) Sok posztoló most először írta le évtizedek óta őrzött szorongásait, félelmeit, „másodgenerációs traumáinak” tüneteit – amelyeket már a régi interjúkból is ismerünk. Például:

„Fiatal lány koromban valami delejes vonzerővel hatott ráma a Duna. Volt egy kiskutyám, vele sétáltam le, ha csak tehettem. Lementünk egészen a lépcsők aljáig, félttem tőle, ugyanakkor szinte hipnotikusan vonzott. Azóta nem kerültem ezzel a fenséges vízzel közelebbi kapcsolatba, sőt, más vízzel sem, mivel rettegek tőle, annyira, hogy úszni sem tudtam megtanulni. Anyukám visszaemlékezéseiből tudtam, hogy a család néhány tagját a Dunába lőtték. Nagynénjét, nagybátyját, és két unokatestvérét... akik svéd menlevéllel próbálták meghúzni magukat valamelyik Pozsonyi úti házban. Nem sokkal a felszabadulás előtt nyilasok razziáztak, menlevelüket nem találták elegendőnek az életben maradáshoz. A pontos körülmények nem ismertek.... Azt sem tudjuk, már a golyó végzett-e velük, vagy a jeges vízbe fulladtak bele.”

Egy másik posztoló írja: „Nagyapám egy nappal élte túl a lágér felszabadítását. Nagymamám a férje családjával élt tovább a háború után. Az ő lakásukban állt a szekrény a beszögezett fiókkal. Anyukám kíváncsi bakfisként kihuzigálta a szögeket – és kiömlött a múlt a padlóra. Már az a kevés, ami megmaradt...” *A holokauszt és a családom* közössége nagy erőfeszítést tesz azért, hogy „a padlóra kiömlött múltat” – a nyomokat, töredékeket, utalásokat – utóemlékezeti munkával feldolgozza. Ami megmaradt, nem is olyan kevés: a posztolók nem csak szövegeket tettek fel az internetre, hanem fényképek, levelek, hivatalos iratok és más dokumentumok sokaságát. Ebben az utóemlékezeti munkában már maga a második nemzedék válik tanúvá, „poszt-tanúvá” vagy közvetett tanúvá, saját trauma-történetének tanújává is.

A tanúk korszakának vége

Bármilyen sok, olykor kísérteties a hasonlóság a több évtizede készült interjúk és a mostani facebook-bejegyzések között, a különbségek is szembetűnőek. Már csak ezért is érdemes volna szisztematikusan összehasonító tartalomelemzéssel

megvizsgálni a korábbi oral history források és a mostani facebook-bejegyzések szövegkorpuszát. Természetesen figyelembe kell vennünk, hogy lényegesen megváltozott a társadalmi és politikai környezet, ám a szereplők is változtak, a második generáció lassan abba a korba ér, mint amelyben az első generáció volt akkor, amikor őket mint szülőket kérdőre vonták. A „tanúk korszakának” lassan végére érünk, a második világháború történéseit személyesen átélt nemzedékek tagjai egyre kevesebben maradnak az élők sorában, emlékeik fokozatosan átkerülnek (vagy átkerülhetnek) a kulturális emlékezet szférájába. Előbb-utóbb a közvetett tanúk korszaka is véget ér.

„Sokáig értetlenül álltam az előtt a jelenség előtt, ahogy szüleim a megsárgult papírokat, a velük megesezt csúfság, a megaláztatás, a szabadságuktól és anyagi javaiktól való megfosztás dokumentumait megőrizték és ránk hagyták. Nem beszélve az eufemisztikusan kárpótlásnak nevezett kutyakomédia dokumentumairól. Az apák, fiúk, anyák, lányok, csecsemők, kisgyerekek és egész családok kiirtásáért kifizetésre kerülő összegekért folyamadás szégyenéért. Feltettem a kérdést ez évben 93 éves túlélő nénikémnek, hogy vajon miért őrizték meg ezeket a papírokat. Azt válaszolta, mindig azt gondolta, hogy valaha kellhetnek, hogy igazolni tudjon ezt-azt. »Igazolni ezt-azt« – ez hamarosan a harmadik generáció öröksége lesz.”

A „rossz közérzet” jelenlegi diskurzusa – Aleida Assmann szerint – „világos jele annak, hogy az utód generációk egyre inkább tudatára ébrednek értelmezési lehetőségeiknek, szót kérnek a vitában a saját elképzeléseikkel, érzelmeikkel, ötleteikkel, értékeikkel és koncepcióikkal”. Röviden szeretnék kitérni arra, hogy milyen új értelmezési lehetőségek kitérülésének lehetnek napjainkban, *A holokauszt és a családom* után. Túlháladható-e az utó- vagy utó-utóemlékezeti diskurzus, amelynek központjában mindig a leszármazott és a túlélő közötti viszony van, a leszármazott, mint a pszichoanalitikus Virág Teréz írja, „hetedízigen” hordozza és örökíti át a traumát. Ennek a diskurzusnak megítélésem szerint radikális tagadása éppen a *Saul fia* című film. A *Saul fia* brutálisan belehelyezi a nézőt oda, ahol a trauma megtörténik, nincs „társasutazás”, nincsenek szindrómák és tünetek, hanem csak a maga az esemény és a történet, amelynek szereplői kevés lehetőséget kínálnak az azonosulásra, hiszen aligha tudjuk, akármilyen magas fokú empátiával, beleképzelni magunkat a sonderkommandósok vagy más foglyok helyzetébe. A *Saul fia* egyik kritikusa, Wizner Balázs írta a *Beszélőben* megjelent cikkében: „A Saul fia sikerének lényege [...] éppen az, hogy nem Holokauszt film. Ez a modernizációval szemben belső lázadással tiltakozó új generáció filmje. Számukra Auschwitz már nem valós élmény, mint a túlélő Kertész számára – és főképp nem fölválalható, mert Auschwitz valójában éppen nem a lázadásról szólt, hanem a rettenetes nyomorúságról és megaláztatásról, vagyis az emberi gyengeségről, ami

mai szemmel nézve már nehezen elfogadható. Saul a modernitásban csalódott, valláshoz visszatérő ember, posztmodern világunk jellegzetes figurája, a film pedig erre a neokonzervatív-antimodernista szellemi előretörésre/fordulatra rezonál.” (Wizner, 2016)

A *Saul fia* azonban szerintem nem az emberi gyengeségről szól, és – Wizner Balázs véleményével ellentétben – aligha nevezhető „vallási, fundamentalista” műnek. A film szembe megy azzal a – Bruno Bettelheimtől örökölt – felfogással, amely szerint a koncentrációs táborok foglyainak többsége arctalan tömeg, autonómiájuk maradékától is megfosztott gyermeki lények sokasága lett volna, akik őrzőkkel, az „agresszorral azonosultak”, mielőtt még „muzulmánokká”, biofizikai létükre redukált testekké válnának. Ha pedig pusztán véletlenségből mégis túléltek, akkor jogosan éreznek egész életükben büntudatot, szégyent, morális kisebbséget. Bettelheim saját munkáiban⁸ – miként Terrence Des Pres (1976) kimutatja – olyan autonómiát, heroizmust és ellenállást tulajdonít önmagának, amit másoktól, fogolytársaitól és az üldözött zsidóság többségétől megtagad. A *Saul fia* viszont éppen azt mutatja meg, hogy nincs eleve elrendelt hősiesség, mint ahogy eleve elrendelt bűn sem. Helyzetek és kihívások vannak, amelyekre különféleképpen lehet válaszolni, hősi ellenállással, tanúságtétellel (például fényképek készítésével) vagy éppen egy holttest méltó eltemetésével. Morálisan egyik sem magasabb rendű a másiknál. Abban azonban igaza van Wizner Baláznak, hogy a *Saul fia* az új generáció filmje. Valóban az, és nem csupán azért, mert rendezője a holokauszt harmadik generációjához tartozik, hanem azért, mert olyan kérdéseket vet fel, amelyekre az előző generációk nem tudtak választ adni.

Itt jutunk el a tettesség, a kollaboráció, a dehumanizáció és a tettes-áldozat viszony kérdéseire, amelyeket olyan, legújabb művek képviselnek, mint Závada Pál *Egy piaci napja* (2016) vagy Zoltán Gábor *Orgiája* (2016). Mindkettő a múltban játszódik, de a múlt kulisszái mögül felsejlik egy traumatikus jelen és egy még traumatikusabb jövő. Míg az előbbi a politikailag manipulált tömegindulatok erejét mutatja a tettes vagy a résztvevő megfigyelő perspektívájából, az utóbbi a hétköznapi fasizmust mutatja meg, ahogyan azt jelen időben elbeszélve művelték a Maros utcai nyilasok, „egyszerű emberek”, fiatal munkások, tisztviselők, értelmiségiek, férfiak és nők egyaránt. Már nincs szó átörökített traumáról, emlékezetéről, a generációk viszonyáról: minden, ami megtörtént, itt és most van.

⁸ Lásd elsősorban *A végső határ* című művét (magyarul Bettelheim, 1988). A túlélés és a tanúságtétel problémájához lásd még: Agamben, 2002.

IRODALOM

- AGAMBEN, GIORGIO (2002). *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. New York: Zone Books.
- ASSMANN, ALEIDA (2016). *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában*. Budapest: Múlt és Jövő.
- ASSMANN, JAN (1999). *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest: Atlantisz.
- BETTELHEIM, BRUNO (1988). *A végső határ. Tanulmányok*. Budapest: Európa.
- BÉKÉS VERA A. (2012). *Trauma és narratíva. A Holokauszt trauma reprezentációja*. Budapest: Ad Librum Kiadó.
- DES PRES, TERRENCE (1976). *The Survivor. An Anatomy of Life in the Death Camps*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- ERŐS FERENC (2001). *Az identitás labirintusai*. Budapest: Janus-Oriris
- ERŐS FERENC – KOVÁCS ANDRÁS – LÉVAI KATALIN (1985). „Hogyan jöttem rá, hogy zsidó vagyok?” Interjúk. *Medvetánc* 5(2-3): 129-145.
- FENYVES KATALIN (szerk.) (2015). *A Holokauszt és a családom*. Budapest: Park Kiadó.
- FRITZ, REGINA (2015). Nyilvános ellenemlékezet – személyes emlékezés. A Facebook mint a civil társadalom emlékezésének fóruma a 2014-es Holokauszt emlékévben. In: Fenyves Katalin (szerk.) (2015): *A holokauszt és a családom*. Budapest: Park Kiadó, 43-68.
- GYÖRGY PÉTER (2010). *Apám helyett*. Budapest: Magvető.
- HALÁSZ TAMÁS (2015). *Az illusztrációtól a nagytotálíg*. In: Surányi Vera, (szerk.): *Minárik, Sonnenschein és a többiek. Zsidó sorsok magyar filmen*. Budapest: Magyar Zsidó Kulturális Egyesület. 110-123.
- HELLER ÁGNES (1997). Zsidótlanítás a magyar zsidó irodalomban. In: Török Petra (szerk.): *A határ és a határolt. Töprengések a magyar-zsidó irodalom létformáiról*. Budapest: Országos Rabbiképző Intézet Yahalom Zsidó Művelődéstörténeti Kutatócsoportja, 349-362.
- HIRSCH, MARIANNE (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today* 29(1).
- HIRSCH, MARIANNE (2014). Talált képek. Holokausztfotók és az utóemlékezet munkája. In: Szász Anna Lujza és Zombory Máté (szerk.): *Transznacionális politika és a holokauszt emlékeztörténete*. Budapest: MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont. 185-213.
- HIRSCH, MARIANNE – SPITZER, LEO (2002). “We Would Not Have Come Without You”: Generations of Nostalgia. *American Imago*, 59:253-276.
- HOFFMAN, EVA (2004). *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust* New York: Public Affairs.

- HORVÁTH RITA (2005). Családragények és „anti-családragények” a magyar holokauszt-irodalomban. In: Molnár Judit (szerk.): *A holokauszt Magyarországon európai perspektívában*. Budapest: Balassi Kiadó, 687-700.
- JILOVSKY, ESTHER (2008). Recreating Postmemory? Children of Holocaust Survivors and the Journey to Auschwitz. *COLLOQUY text theory critique*, 15: 146-162.
- KÁLMÁN C. GYÖRGY (2015). A holokauszt-csoport mint Facebook esemény. In: Fenyves Katalin (szerk.): *A holokauszt és a családom*. Budapest: Park Kiadó, 13-21.
- KALOCSAI KATALIN (2004). A túlélés grimaszai, avagy tényleg elég csak fejtetőn nézni? (Örkény István alkotásai és vallomásai tükrében) *Thalassa*, 15(2): 85-101.
- KOVÁCS ÉVA – VAJDA JÚLIA (2002). *Mutatkozás. Zsidó identitás történetek*. Budapest: Múlt és Jövő.
- LAUB, DORI (1995). Truth and Testimony: The process and the struggle. In: Cathy Caruth (ed.): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 61-75.
- LÉNÁRT ANDRÁS (2016). Zsidó identitáskutatások a holokauszt után született generáció körében. *Socio.hu*, 6(3): 149-161. http://socio.hu/uploads/files/2016_3/zsidó_gyujt.pdf
- MENYHÉRT ANNA (2008). *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*. Budapest: Anonymus – Ráció.
- MÉREI FERENC (1985). *Lélektani Napló I. Az utalás lélektana*. Budapest: Művelődéskutató Intézet.
- MITSCHERLICH, ALEXANDER és MARGARETE (2014). *A gyászolásra képtelenül*. Budapest: Múlt és Jövő.
- PORTUGUES, CATHERINE (2015). Száműzetés és visszatérés. Zsidó identitás a magyar posztkommunista filmekben. In: Surányi Vera (szerk.): *Minárik, Sonnenschein és a többiek. Zsidó sorsok magyar filmen*. Budapest: Magyar Zsidó Kulturális Egyesület, 44-51.
- SANDERS, IVAN (2004). Jewish themes and issues in post-1989 Hungarian literature. *Hungarian Studies*, 18(2): 214-222. <http://epa.oszk.hu/01400/01462/00032/pdf/213-222.pdf>.
- SURÁNYI VERA (szerk.) (2015). *Minárik, Sonnenschein és a többiek. Zsidó sorsok magyar filmen*. Budapest: Magyar Zsidó Kulturális Egyesület.
- SZŰCS TERI (2011). *A felejtés története. A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*. Budapest: Kalligram.
- WIZNER BALÁZS (2016). Nincs méltó halál egy haláltáborban. <http://beszelo.c3.hu/szerzok/wizner-balazs>

Székács-Weisz Judit

Gondolatok a Saul fiáról*

A világ képtelen volt a 20. század pusztításait feldolgozni. A második világháború pszichikailag „lehetetlen” feladatokat hagyott az egymást követő generációk számára, akik azóta is birkóznak ezzel az örökséggel. Sok unoka (a harmadik generáció) számára a nagyszülők élete borzalmainak emésztése missziós feladattá vált.

Mi kell ahhoz, hogy ezek a élmények és tapasztalatok megoszthatókká váljanak? Mit tehetünk azért, hogy a *múlt*, múlt időbe kerülhessen és, hogy – végre! – elérkezzünk a *jelenbe* – hogy aztán együtt fordulhassunk a *jövő* felé?

A Saul fia ezekkel a kérdésekkel *zsigeri szinten szembesít*. A *totális élmény világába léptet be* testestül lelkestül: nem lehet kívül maradni.

Mint analitikus azt gondolom, hogy a testben létező teljes személyiség „beléptetése” az egyik kulcstényező abban, hogy sikerült a világgal megértetni valamit, amiről eddig ugyan tudott, de fel nem foghatott...

Ahhoz, hogy meglássunk dolgokat, kell egy megfelelő távolság; ezt szoktuk „élhető” távolságnak is nevezni, ahonnan a világ nemcsak jobban látható, de érzelmi szinten is felfogható. Ha ebben a zónában mozgunk, érhetnek ugyan nagyon kínzó élmények, de nem áll fenn az a veszély, hogy a „dologgal” összemосóduink, és megszűnünk létezni, vagy épp ellenkezőleg, olyan messze kerülünk tőle, hogy az elveszíti érzelmi töltését, és ezáltal a megértés igénye is értelmét veszti.

¹ A szöveg a VI. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia (Pécs, 2016. nov. 25-26.) keretében a Saul fiáról szervezett kerekasztal-beszélgetésen elhangzott hozzászólás szerkesztett változata. A beszélgetés résztvevői voltak: Kende János, Nemes Jeles László, Pintér Judit Nóra, Székács Judit, Zányi Tamás. Moderátor: Stark András.

A harmadik generáció egy ilyen pozícióban van: élhetőbb távolságból szemlélheti a múltat. Időben elég messze van a traumát átélt generációk élményeitől: ha a feldolgozás igényével fordul a múlt felé – és támogatást kap ebben az előző generációktól –, képes lehet arra, hogy különálló lényként, empátiával, a felderítés és a tapasztalatból tanulás szándékával és az életben maradtak iránti tisztelettel közelítsen hozzájuk és ahhoz, amit átéltek.

A *Saul fia* látásmódja és láttatási módja ez. Az emberi méltóságról szól. Arról, hogy az emberi méltóság minden áron való megtartása az egyetlen eszköz a pszichés halállal szemben; *alapvető humán szükséglet még a világok legembertelenebbjében is.*

E nélkül meghal a remény, és nemcsak az egyén semmisül meg, de az egész civilizáció.

* * *

TANULMÁNY

Pintér Judit Nóra

Bűnhődés, emlékezet, arc

Nemes Jeles László: *Saul fia*

„Semminek semmi realitása, egyedül a bűnösségérzet valóságos” – olvassuk Kertész Imre *Az angol lobogó* című kötetében (Kertész, 1991), vagy Elie Wiesel-nél: „élek és ettől bűnös vagyok” (idézi Agamben 1998 [2003]). Bruno Bettelheim (1979 [1999]) is hasonló belátásra jut: „a képesség, hogy magunkat bűnösnek érezzük, tesz minket emberi lényekké, főképp akkor, ha – objektíven nézve – nem vagyunk bűnösök”. Koncentrációs tábor túlélő szindróma, poszt-traumás stressz-zavar, egy életen át elhúzódó gyász, rémálmok, másod-, harmad-generációs túlélők, túlélő-bűntudat: az áldozatok viszik magukkal és továbbadják a holokauszt örökségét. Hiába éltek túl a borzalmakat, a borzalmak velük maradnak. Mit jelent akkor a túlélés? Miért hordozzák a túlélés bűntudatát a túlélők? A tanulmány első felében annak járok utána, hogyan jöhet létre az a sajátos „bűntípus”, amit bűn nélküli bűnhődésnek, avagy az irreális bűntudat mögötti *üres bűnnek* nevezek. Majd annak, hogy mit jelent a túlélés szimbolikus és valós formában: a filmbeli Saul történetében hogyan bontakozik ki az áldozatokra való emlékezés mint szimbolikus jóvátételi aktus. Végül Emmanuel Lévinas nyomán az „arc” szerepét elemzem Nemes Jeles László filmjében.

Bűn nélküli bűnhődés

Terrence des Pres hősöknek tartja a túlélőket, erősnek és érettnek, mert képesek voltak a túlélésre, mentesek a halálfélelemtől, és mert rájöttek, hogy az élet maga értéktelen (des Pres, 1976). Ugyanígy Robert Antelme, a haláltábor túlélője szerint a lágerban bármi is történt velük, emberek maradtak, az SS-nek végső soron ezért nem volt hatalma fölöttük (Antelme, 1947). Bruno Bettelheim azonban jogosan teszi fel a kérdést (1960 [1991]), hogy mi a helyzet azokkal, akik nem tértek vissza, ahogyan Primo Levi és Viktor Frankl szerint is a legtisztességesebbek maradtak ott. Mit jelent, hogy a náciknak nem volt hatalma áldozataik

felett, ha azokra a túlélőkre gondolunk, akik még évtizedek után is az emlékeikből szőtt rémálmokkal és depresszióval küzdenek, vagy öngyilkosok lettek? Vajon miben állna a sérthetetlen ember mivolt és a túlélés, ha egy túlélő büntudattal, szégyennel, bosszúvággal küzd egész további életében?

„A túlélő áll” – írja Canetti, túlélése pillanata „hatalompillanat”, míg a többiek körülötte holtan hevernek (Canetti, 1960 [1983], 5). Canetti a háború túlélő hőseiről beszél, akik már attól hőssé válnak, hogy élnek, míg a többiek elestek. A koncentrációs tábor után a túlélés azonban új jelentésárnyalattal gazdagodott. A KZ túlélői éppen a hatalomtapasztalat ellenkezőjéről számolnak be: a túlélés büntudatáról, a mások helyett való életben maradásról. Ahogyan Giorgio Agamben, a holokauszt egyik legnagyobb hatású teoretikusa megállapítja, Auschwitzban senki nem a saját helyén halt meg, azaz valaki mindenképp helyettük halt meg (1998 [2003]). A túlélő-büntudat (Lifton, 1980) jelenségével számos pszichológiai tanulmány foglalkozik. Pszichoanalitikus szakirodalmakban a büntudatra olyan omnipotens elhárító mechanizmusként tekintenek, amely maladaptív védelmet nyújt a teljes eszköztelenséggel szemben (Garwood, 2007), a túlélő tehát így „próbálja visszanyerni hatalom- és kontrollérzetét”. „Az embernek néha könnyebb azt képzelnie, hogy mást is tehetett volna, mint szembenézni a teljes tehetetlenség valóságával” (Herman, 1992 [2003], 50). A büntudat érzésére eszerint azért van szükség, hogy bár illuzórikusan és önelveszejtőn, de legalább az ágencia (lehetőségének) kis morzsáját visszaszerezzük. Ráadásul a múltba vetítve, a múlt megváltó inverzeként: „mit tehettem volna másként”? Más kutatók a szégyen és a büntudat elkülönítésének fontosságát hangsúlyozzák. Míg az utóbbi egy cselekedetre vonatkozik, a szégyen esetében a negatív értékelés a teljes személyiségre (O’Connor, 1999). Ebben a tanulmányban ezt a megkülönböztetést nem alkalmazom, a két fogalmat egymással átfedésben használom.

A koncentrációs tábor túlélők lelki tapasztalatai újragondoltatják velünk a bűn és bűnhődés kérdéskörét. A büntudat „normálisan” a bűnre adott reakció, a lelki ismeret fegyvere, ami nem hagyja, hogy akármit megtegyünk, majd továbbálljunk, mintha mi sem történt volna. Ezt a tételt bontja ki Dosztojevszkij a *Bűn és bűnhődés*ben. A bűnre, amit elkövettem, a büntudat, a lelki bűnhődés a válasz még akkor is, ha nem derül ki mások számára, mit tettem. Lelkiismeretem bírámként mindig velem lesz. A büntudatot csak a tett és a büntetés vállalása gyógyítja. Az elvállalt bűnhődés az egyetlen – szimbolikus – jóvátétel, ami képes „megváltani” a bűnömtől. A büntudat annyiban tehát „adaptív”, hogy erős motivációs komponense miatt az ember megpróbálja jóvátenni bűnét. Arra ösztönöz, hogy közelebb

hozza a büntetést annak érdekében, hogy a bűnösség érzéstől megszabadulhassunk (Tangney, 1992; Jakabházi 2006). Van-e ilyen lehetőségünk azonban az irracionális büntudattal vagy a túlélő-büntudattal kapcsolatban? A KZ után gyökeresen megváltozik a bűn és bűnhődés dosztojevszkiji képlete. Olyan bűnért bűnhődnek ugyanis a túlélők (és leszármazottaik), amit ellenük követtek el. Azonban ha nem követtem el bűnt, akkor nincs lehetőségem jóvátenni sem. A holokauszt *üres bűne* a túlélők számára ily módon fekete lyukká válik: akármennyi büntudatot táplálnak is, elnyeli mindet és velük marad, kiüresítve az identitásukat. A *Saul fia* rendezőjének szavai nyomán, miszerint a Soá bennünk, mindannyiunkban lévő „fekete lyuk”, Georges Didi-Huberman francia filozófus *Túl a feketén* című levélesszéjében (2016) kibontva ezt a metaforát azon töpreng, hogy mit tudunk kezdeni ezzel a feketeséggel, hogyan lehet rá fényt deríteni, és hogyan lép ki belőle maga Saul.

Emberi mivolt a szürke zónában

A túlélők számára központi kérdéssé vált, hogy mit jelent megőrizni azt, amit emberi mivoltnak, vagy emberi méltóságnak hívunk. „A méltóság a társadalom által megítélt jog az élethez”, olvassuk Jean Améry definícióját a *Túl bűnön és bűnhődésen* című kötetének előszavában (1966 [2002], 14). Hogyan őrizhető meg azonban az emberi méltóság, ha a társadalom megfoszt az élethez való jogtól? Bruno Bettelheim szerint az ilyen határhelyzetekben éppen arra megy ki a játék, hogy „emberi lények” maradunk-e vagy sem (1979 [1999]). Mit jelenthet a KZ-ben, a fogság körülményei között embernek maradni? Agamben arra a megállapításra jut, hogy nem az az ember, akit eddig annak hittünk, hanem az, akinek *ember mivolta, embersége teljesen megsemmisíthető*.

A *Saul fia* első jelenetében a sonderkommandós Sault látjuk, ahogyan némán teszi a dolgát: levetkőzteti és betereli az embereket a gázkamrába: asszisztál az SS-nek társai meggyilkolásához. Közben a háttér hangfoszlányaiból derül ki, hogy az örök jól begyakoroltan tévesztik meg a frissen érkezett foglyokat. Azt állítják, hogy zuhanyozni fognak, és utána megkezdődik számukra a táborbeli élet. A nézők jól tudják, hogy ez hazugság. Ez a film talán legerősebb jelenete, alig bírjuk nézni, ami a vásznon történik, a néző szinte zsigeri rosszulléttel reagál a képsorokra, mert pontosan tudjuk, mit látunk. Saul arca azonban rezzenéstelen, mint egy gép, végzi a feladatát. Hónapok óta kényszerítik „cinkosságra”: az arcán apátia és a teljes feladás, beletörődés látszik. A film legelején tehát az áldozatoknak ezt az alaptapasztalatát: a bűnrészesség, a hóhérokvaló akaratlan

együtműködés tapasztalatát értjük meg, amit Zygmunt Bauman szociológus „együtműködésre kényszerítésnek” hív, „végső átverésnek”, ami a náciak számára szerves részét képezte a zsidók kiirtásának. A céljuk ugyanis „az együtműködő áldozat” megteremtése volt (Bauman, 1989), azaz hogy a zsidók önként lépjenek be a gázkamrába. Ehhez pedig többek között *Judenratok, sonderkommandósok, kápók* kellettek: a szürke zóna megteremtése elengedhetetlen volt. A végső átverés csak az áldozatok bevonásával történhetett meg, amelynek következtében Saul és a hozzá hasonlók kicsikart részvételük nyomán elvesztítették mindazt, amit az ún. emberi mivoltáról gondolunk.

Judith Herman, a trauma lélektanának nagy hatású kutatója Lucy Dawidowicz történészt idézi, aki arra hívja fel a figyelmet, hogy „a ‘bűnrészesség’ és az ‘együtműködés’ olyan fogalmak, amelyeknek csak a szabad döntési helyzetekben van értelme. A fogság körülményei között elveszítik eredeti jelentésüket” (Herman, 1992 [2003], 144). Ez a szempont azonban hiába szolgál iránytűként az utókor számára, az áldozatok szubjektív bűnösségérzésén nem segít. A lelkiismeret, a lelki szerkezet egésze nem a racionális morál elvei alapján ítélt, nem tesz különbséget a „normalitásban” és a szürke zónában elkövetett bűnök között. Nem ment fel, hiába voltunk eszköztelenek.

A lágerbe lépve „a *mi* körvonalai elmosódtak [...] a láger lakossága ezernyi zárt monászból állt, s ezek titkos, kétségbeesett és szüntelen háborút viseltek egymás ellen” – fogalmaz Primo Levi az *Akik odavesztek és akik megmenekültek* lapjain (1947 [1990], 40). Szerinte a *Grauzone*-ban éppen a bűnösség jelentése relativizálódott, amennyiben „az áldozat hóhérrá vált, és a hóhér áldozattá”, a tábor tanítása „a testvériség az elvetemültségben” volt. Ideje felderíteni azt a teret, írja Levi, amely az áldozatok és az üldözők közt húzódik. „Ez a körvonalaiiban nehezen meghatározható, szürke övezet” (1947 [1990], 47) – a kápók, a kiváltságosak hibrid osztálya. Szerinte a leghitványabbak, tehát a legalkalmasabbak maradtak életben, és akik odavesztek, „emberi értékük miatt vesztek oda”. Mind Levi, mind Tadeusz Borowski arra a megállapításra jut, hogy a normalitásban az embert segítő értékek értelmüket veszítik. „Az erkölcs, a szolidaritás, a nemzeti összetartás, a hazaszeretet, a szabadság, az igazságosság és az emberi méltóság úgy hullottak le [...] az emberről, mint az elnyűtt ruha” (Borowski, 1948 [1971], 138).

Primo Levi „szürke zóna” (*Grauzone*) kifejezése ezért telitalálat. Auschwitz „igazsága” ugyanis az, hogy azonossá válok azzal, ami ott történik, még akkor is, ha akaratomon kívül hurcoltak oda. Még akkor is, ha egyszerű fogolyként

nem váltam részesévé semmilyen kivételezett csoportnak. A láger (kül)világa átmosódik a szubjektumon, így a személyes identitás védtelen marad: identikussá válok azzal, ami ott történik, ha akarom, ha nem. A trauma átszínezi, elidegeníti, megesezi átélőjét – traumatizálja az identitást (Pintér, 2014): hiába voltam csak elszenvedője, csinálták mások velem – ami történt: velem történt. A fenomenológus Maurice Merleau-Ponty perspektívája teszi igazán megfoghatóvá, mit is jelent ez. Ebben a perspektívában ugyanis azzá válok, amivel érintkezem, a látásban „az vagyok, amit látok” (1964 [2006]). Ezért szégyenkezhetem én, ha megszégyenítenek, ezért van *nekem* büntudatom amiatt, amit pedig *velem* tettek. Ahogy Kertész Imre *Kudarc* című regényében olvashatjuk: „ez a kiadói ember azt szeretné olvasni a regényemben, hogy [...] Auschwitz engem mégsem mocskolt be. Csakhogy bemocskolt. Másképpen lettem mocskos, igaz, mint azok, akik odavittek, de mocskos lettem mégis: szerintem ez alapvető kérdés” (Kertész, 1988 [2000], 43). Emmanuel Lévinas fenomenológiai elemzésében a szégyen „az önmagamtól való elszakadás”, „az önmagamtól való [...] elmenekülés radikális lehetetlenségének” tapasztalata (Lévinas, 1936 [1998], 113, idézi Szigeti, 2014, 271), amikor „hozzárendelődöm valami felválthatatlanhoz”. A lévinasi szégyen-fenomenológia nyomán Agamben elemzésében a fenoménban azt tapasztaljuk meg,

„mintha tudatunk magába omlana és minden irányba menekülne, de ugyanakkor egy visszautasíthatatlan rendelet arra szólítaná, hogy jelen legyen, a menekvés lehetősége nélkül, saját összeomlásánál; annál, hogy az, ami abszolút módon a legsajátabb, az nem az enyém. A szubjektumnak a szégyenben következésképpen nincs más tartalma, mint saját deszubjektívációja; önmaga összeomlásának, önmaga szubjektumként való elvesztésének a tanújává válik” (Agamben, 1998 [2003], 74, idézi Szigeti, 2014, 272).

A szimbolikus túlélés, avagy Saul emlékezete

Mit jelent ebben a szürke zónában megmenteni, avagy eltemetni egy halottat? Hogyan érthetjük meg Saul ténykedését? Először is, mit jelent meghalni Auschwitzban? Hiszen, ahogyan Bettelheim és Agamben írja, az áldozatok halálát nem lehet halálnak nevezni, mert ez a halál nem saját halál, hanem „Auschwitz-halál” – fogalmaz Jean Améry *Túl bűnön és bűnhődésen* c. esszé-kötetében (1966). Auschwitzban nem meghalt az ember, hanem megsemmisítették. Nemcsak az élet méltóságától fosztották meg, hanem – így Adorno – a halálétól is. Agamben elemzésében a túlélők szégyene éppen ehhez kapcsolódik, hogy a KZ-ban „senki nem halhat meg a saját helyén” (Agamben, 1998, 53).

Saul egy ilyen halál történetébe vagy inkább sorstalanságába avatkozik bele azzal, hogy a fiú eltemetésével visszaadja annak halálát, mert mást nem tud neki és magának visszaadni.

A halott „megmentése” csak szimbolikus lehet, így a film egyszerre szól Saul küldetéséről és a holokausztra való emlékezésről. Saul ténykedése, és az, hogy mit jelent jól emlékezni Auschwitzra, egymásban tükröződik a filmben. Az értelmetlennek látszó küldetés, a halott eltemetése egyúttal az áldozatokra való emlékezés, avagy az Auschwitzhoz való hozzáállás története is. A film azt érteti meg velünk, hogy az egyetlen, amit tehetünk, hogy a halottakra méltó módon emlékezünk. Vagyis eltemetjük a halottat, ahogyan azt a tisztesség megköveteli, mert valóban ez az egyedüli lépés, ami megmarad Saulnak a „pokol” kellős közepén, ahogy mi sem hagyhatjuk temetetlenül az auschwitzi halottakat. *Kizárólag ez a szimbolikus megváltás az, ami reális, szó szerint, mert az elvett életet nem lehet megmenteni.*

A film szimbolikus jóvátételi, avagy tanúságtevő igénye mellett mégis képes megmutatni ugyanakkor Auschwitz realitását is. Hiszen Saul elbukik, az elmesélt történetben nem tudja „átmenteni” (szó szerint is a vízen) a halottat, és ő maga is meghal, nyom nélkül. Auschwitz szörnyű igazsága ez, hogy nincs túlélés. Még ha valaki túl is éli a haláltábor, a túlélők azzá váltak, amivé őket kívülről kényszerítették. A túlélők bűntudata, továbbörökített traumája, Paul Celan, Tadeusz Borowski, Primo Lévi, Jean Améry öngyilkossága tanúskodnak erről. A túlélés relatívává válása kapcsán Kertész Imre a *Kaddisban* (1990) találóan „soha túl nem élt túlélésről” beszél, a *Felszámolás* című regényben pedig egészen transzparensen fogalmazza meg a traumatikus ismétlési kényszer kegyetlen valóságát. Hőse számára a tábor utáni élet egy „önként vállalt, szelídített Auschwitz, amelybe azért ugyanúgy bele lehetett pusztulni” (Kertész, 2003, 135). A túlélés éppen ezt jelenti: az ember ezeket az élményeket, identitása kifosztását, életben maradását mások helyett, ember mivolta elvesztését *csupán fizikailag* képes túlélni, a lelki szerkezet azonban lecövekel az élmény mellett, bezáródik a trauma világába. Amikor Saul azt mondja, hogy a táborlakók már eleve halottak, talán erre utalhat. Sonderkommandóként megélt tapasztalatait, az *általa* a gázkamrába terelt embereket, az *általa* eltakarított hullahegyeket, amely tapasztalatok lenyomatát utólag PTSD-nek, koncentrációtábor túlélő-szindrómának hívjuk, neki és társainak kell magával hurcolnia egy életen át. A kérdésre, hogy miért helyezi saját misszióját társai hús-vér túlélési törekvései elé, ez az egyik válasz. Mintha azt mondaná ezzel, hogy ezeket a tapasztalatokat úgysem lehet igazából túlélni.

Milyen értelemben beszélhetünk akkor mégis túlélésről? Saul abszurdnak látszó küldetése közben társai szökést, lázadást terveznek, pragmatikusan gondolkodnak. A filmben így kontrasztba kerül a kétféle túlélési törekvés. A hús-vér túlélés, amire Saul társai készülnek, és a másik, szimbolikus túlélés, Saulé, ami közben hasonlóan kilátástalannak tűnik, mint a sonderkommandósok terve. A film a két igyekezetet együtt mutatja, nem foglal állást. Ugyanakkor, habár Saul elveszíti halottját, a film mégis beteljesíti a küldetését az egyetlen lehetséges módon: tanúságot téve. A tanúságtevés központi szerepét a filmben ábrázolt harmadik „túlélési” avagy emlékezeti aktus is aláhúzza, a fotózás. Ez az egyetlen olyan momentum, amiben Saul ügyködése közben tevékenyen részt vesz. A temetés missziója mellett ugyanis minden mást hangsúlyosan veszni hagy a hős, s ez a nézőkben folyamatos megütközést kelt: veszélybe sodorja rabtársait, egyiknek a halálát is okozza, elveszíti a robbanószert, semmi nem érdekli. A néző éppen ezért folyamatos bizonytalanságot érez, és folyamatos gondolkodásra van kényszerítve a hős missziójának értelméről és jogosságáról. Saul motivációinak állandó elemzésére késztet a kamera videójátékokat idéző perspektívája is (Gyenge, 2015; Nagy, 2015), hogy nagyon közletről, sokszor a tarkó mögül „hozzá vagyunk tapasztva” a hőshöz, miközben „érzelemiről és motivációról alig tudunk meg valamit” (Nagy, 2015). Ahogyan azt több elemzés, például Gyenge Zsolt is kiemeli, „nem közvetlenül a főszereplő szemével látjuk az eseményeket, [...] így nem kell feltétlenül azt éreznünk vagy gondolnunk a világról, amit a főhős, de kénytelenek vagyunk végiggondolni és végigélni az ő opcióit” (2015).

Csupán akkor cselekszik tehát aktívan a hős a temetés misszióján kívül valami egyéb érdekében (még ha ugyanazzal a gépiességgel is, mint amivel mindent tesz), amikor elrejtja a fényképezőgépet, amivel társa megörökíteni próbálja a tábor. Ő a valóságban Alberto Ferrara, a birkenauai V. krematórium sonderkommandósa, aki négy fotót készített 1944-ben, amelyeket a lengyel ellenálláshoz próbált eljuttatni bizonyítékként a haláltáborokról. A képi megörökítés aktusát, a holokausztrepresentáció óriási vitákat kavarázó kérdését Didi-Huberman (2016) is mélyrehatóan elemzi a rendezőhöz írott levelében, a „némaság”, az ábrázolhatatlanság ellen érvelve. Saul, közbelépésével mellékesen társait is megmenti, azonban elsősorban a fotókat, amelyek – az utókor számára – dokumentálják az eseményeket, tanúskodnak a táborról. Ez a jelenet tehát szintén azt húzza alá, párhuzamban a főhős küldetésével, hogy a sauli üzenet a szimbolikusban íródik: a tanúskodás és az emlékezés az egyetlen kötelességünk, mert csak ez maradt, nincs más – etikai – hozzáférésünk ahhoz, ami történt.

Az áldozat arca

„A holokauszt számomra egy arc, ne felejtjük el ezt az arcot” – nyilatkozta a rendező a Golden Globe-díj átvételekor. Azt olvashatjuk ki ebből, hogy Nemes számára a holokauszt nem a kollektív trauma fogalmában, egy szociálpszichológiai-történeti eseményként vagy a gonoszság manifesztumaként érthető meg, hanem az egyes áldozatok történeteiben, amelyekre lassan nincs ki emlékezzen, akiket nincs ki elgyászoljon. A holokausztot az egyes emberek tapasztalták, akiknek története, múltja, élete – arca volt, és akiket utólag (csupán) áldozatnak tudunk hívni – *tekintet nélkül arra, hogy túléltek-e vagy sem Auschwitzot*. Saul is egy ilyen áldozat, ahogyan halottja is, ráadásul Saul missziójának szempontjából szintén másodlagos, hogy „fia” élő vagy halott. Az egyik áldozat egy másik áldozatot próbál a maga elégtelen eszközeivel, még a „pokol” valós idejében megmenteni. Sokakban talán visszatetszést kelthet, hogy minek ennyi energiát pazarolni egy hullára. Pedig az a holttest ugyanolyan áldozat, akinek ugyanolyan arca van, mint bárkinek a sokmillióból.

A „muzulmánokról” sok KZ-visszaemlékezés ad hírt: ők a táborok élőhalottjai, vagy Mehlman megfogalmazásában (2011) zombijai, akik feladták vágyukat az életben maradásra. Haláluk még testük megsemmisítése előtt elkezdődött. Giorgio Agamben (1998) folyamatában mutatja be a „muzulmánna” válás fázisait addig a stádiumig, ahol már nemcsak hogy mindnek „az arca volt ugyanolyan, hanem arcuk sem volt”. Az ember, még ha kívülről azt a látszatot kelti is, hogy ember maradt, valójában megszűnt embernek lenni, „erről a pontról nincs visszatérés”, „itt minden jelentés eltűnik” – fogalmaz Bettelheim *A végső határ* c. művében (1979). A muzulmán egy különösen radikális formában testesíti meg az abszolút hatalom antropológiai jelentését. „A gyilkolás aktusában maga szünteti meg magát. Akár egy hullahalom, úgy dokumentálja a muzulmán a tökéletes győzelmet az ember fölött. Még ha él is, egy névtelen alak csupán. Sorvadásában megvalósul a rezsím.” A muzulmán „egy olyan etika és egy olyan élet formájának a küszöbét őrzi, amely ott kezdődik, ahol a méltóság véget ér” (Agamben, 1998 [2003], 41).

Felvetődik a kérdés, hogy kinek az arcára gondol Nemes? A muzulmán arcára, a halottak arcára, a sonderkommandós Saul arcára? Lehet-e bármelyik arcnak köze ahhoz az archoz, amelyről Emmanuel Lévinas (1961) elhíresült soraiban szól: akit bár megölni meg lehet, de végső soron mégis érinthetetlen, érintetlen marad a gyilkolás aktusa ellenére? Ezt hívja a francia fenomenológus, talmudista az arc transzcendenciájának. Ezzel visszakanyarodunk az emberi mivolt kérdéséhez. Megőrződhet-e az emberi mivolt a KZ-ban? Érintetlen maradhat-e az arc?

Miről tanúskodik akkor az önfelemésztő büntudat, a muzulmán lét, Saul rezzenéstelen, halott arca? Szigeti Attila „*A homo sacer és a tanúsítás etikája*” c. írásában olvashatjuk, hogy Agamben a muzulmán lét elemzése nyomán „a tanúságtételnek egy, a felelősség és a bűn, továbbá a méltóság és az (ön)-tisztelet kategóriáit meghaladó etikának” a kidolgozását tartotta szükségesnek, mivel „a felelősség, a bűn és a méltóság hagyományos erkölcsi kategóriái” mind elbuknak Auschwitz próbáján (Szigeti, 2014, 269). Agambeni értelemben így nem a túlélők, hanem a muzulmánok a valódi tanúk, akik nem éltek túl a haláltáborokat. „Az emberi valódi tanúságát csak az hozhatja, akinek az emberi mivoltát teljességgel megsemmisítették, ez azt jelenti, hogy az ember és a nem-ember közötti azonosság sohasem tökéletes, hogy nem lehetséges az emberi teljes megsemmisítése, hogy mindig marad valami. A tanú ez a maradék.” (Agamben, 1998 [2003], 93-94, idézi Szigeti, 2014, 273.)

Saullal már lelki muzulmán-létében találkozunk, ugyan fizikailag korántsincs a nemlét határán, arca, gépiessége, önmagába zártsága mégis erre utal. A film elején az ő arctalannak tűnő arcával vagyunk összezárva, amely önmagába képes sűríteni a KZ gépezetének rajta aratott totális győzelmét. Nemes filmjében azonban a kamera képes ebbe a „zárt monászbba”, Saul kísérvé belépni, és dokumentálni, hogy az, ami Saul üresre mart identitásából megmaradt, hogyan próbál kitörni, és rögeszmés-gépiességgel visszatalálni az „emberi mivolt” világába. Azzal ugyanis, hogy magára veszi a halott fiú eltemetésének a küldetését, éppen ebből az állapotból tör ki, ahonnan pedig „nincs visszatérés”.

Bár a muzulmán fogalma tagadni látszik Levinas fent idézett tételét, muzulmán-létéből Saul mégis képes visszarántódni, kilép „a feketéből” (vö. Didi-Huberman, 2016). Küldetése nyomán, azzal, hogy visszaadja halottjának az arcát, ő is visszakapja az arcát – de már csak a szimbolikusban: a hús-vér arc szinte az egész történet alatt rezzenéstelen, gépies marad. Saul számára halottja ugyanolyan fontos, mint az élők, ami sok nézőben megütközést ébreszt. *Saul azonban az általa körbehordozott halottnak az arcát látja.* Szimbolikusan azt, hogy *a halottnak is ugyanúgy élete volt – azaz arca, múltja, története van.* És ez utólag sem vehető el tőlük. Talán ezt érti Levinas azon, hogy az emberi Arc végső soron érinthetetlen, ha megölöm, sem pusztíthatom el. Még akkor is, ha az ember azért szétrombolhatatlan, mert szétrombolásának nincs határa, fogalmaz Blanchot (1955), tehát mindig marad az emberben valami érinthetetlen, hiszen csak az rombolható végtelenül, ami maga is végtelen.

Saul tehát példát mutat nekünk azzal, hogy a fiúban nem egy halott testet lát, hanem az arcát. *Ami attól, hogy halott, ugyanúgy arc marad.* Saul ügyködése azt

mutatja meg, hogy ha emlékezünk, ha nem, ezeknek az embereknek, az áldozatoknak mind, egyenként arca van. Ezekre az arcokra azonban senki nem fog emlékezni, ha mi nem tesszük meg. A film megláttatja velünk is, amit Saul lát. Az áldozatok arcait.

Saul arca maga egyedül a film végén – meglátva az arra szaladó kisfiút – kel életre, mosolya ekkor is inkább valamiféle transzcendens derengést tükröz vissza, mintha a történet végképp elemelődné a szimbolikusba – amelyben Saul küldetése nem volt hiábavaló, amelyben sikerült a halott megmentése, ami által talán Saul is képes megváltódni. Transzcendens mosolya mintha ezt a megváltást tükrözné. Ebből a képből kiolvashatjuk azt, amit Lévinas „az arc transzcendenciájának” hív, azaz hogy a Másik arcában „a gyilkosságnál nagyobb erejeű végtelenség” fejeződik ki, amely „nem enged birtoklási vágyamnak, hatalmamnak”. „A végtelen az etikai ellenállásban arcként jelenik meg, ez az ellenállás megbénítja hatalmammat, és a tekintet mélyéből szilárdan és abszolút módon, meztelenségében és nyomorúságában védtelenül bukkan elő” (Lévinas, 1961 [1993], 164-166). Ebben az arcközéliben látjuk utoljára a hőst, a Saul kísérelő kamera megtöri a film egésze folyamán alkalmazott szerkesztési elvet. Szembefordul Saullal, kilép abból a „zárt monászból”, Saul üresre mart, SS-nek asszisztáló muzulmán-identitásából, amibe a történet elején, a gázkamrában belépett. A vele megélt történetből – a kamera perspektívaváltása nyomán – az ő története lesz. A másik fontos elmozdulás pedig, hogy ebben a jelenetben a kisfiúval egymásra néznek. Igen hangsúlyos ez a tekintetváltás, mert a filmben először Saul képes egy másik – élő – emberrel kapcsolatba kerülni. Továbbá nem csak Saul néz a fiúra, hanem ő is Saulra, így a fiú válik tanújává a hős „arcának”. A film utolsó jelenetében az erdőben elszaladó fiút látjuk, aki talán magával viszi ennek az arcnak történetét, amely az etikai ellenállás erejét hirdeti.

IRODALOM

- AGAMBEN, G. (1998). *Was von Auschwitz bleibt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- AMÉRY, J. (1966). *Túl bűnön és bűnhődésen*. Budapest: Múlt és Jövő, 2002.
- ANTELME, R. (1947). *Das Menschengeschlecht*, München: Hauser, 1987.
- BAUMAN, Z. (1989). *A modernitás és a holokauszt*. Budapest: Új Mandátum, 2001.
- BETTELHEIM, B. (1960). *Informed Heart*. London: Penguin Books, 1991.
- BETTELHEIM, B. (1979). *A végső határ*. Budapest: Európa, 1999.
- BLANCHOT, M. (1955). *Das Unzerstörbare*. München: Carl Hanser, 1991.

- BOROWSKI, T. (1948). *Kővilág*. Budapest: Európa, 1971.
- CANETTI, E. (1960). *A túlélő*. Budapest: Európa, 1983.
- DAWIDOWICZ, L. (1975). *The War Against the Jews*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- DES PRES, T. (1976). *The Survivor: An Anatomy of Life in the Death Camps*. New York: Oxford University Press.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2016). *Túl a feketén*. Budapest: Jelenkor.
- GARWOOD, A. (2007). The Holocaust and the power of powerlessness: Survivor guilt an unhealed wound. *British Journal of Psychotherapy*, 13(2): 243-258.
- GYENGE ZS. (2015). *A holokauszt is csak egy gyár*.
- HERMAN, L. J. (1992). *Trauma és gyógyulás. Az erőszak hatása a családon belüli bántalmazástól a politikai terrorig*. Budapest: Háttér Kiadó – Kávé Kiadó – NANE Egyesület, 2003.
- JAKABHÁZI B. B. (2006). A bűntudat mint egyetemes emberi érzés. *Keresztény Magvető*, 112(4): 404-418.
- KERTÉSZ I. (1988). *Kudarc*. Budapest: Magvető, 2010.
- KERTÉSZ I. (1990). *Kaddis a meg nem született gyermekért*. Budapest: Magvető?.
- KERTÉSZ I. (1991). *Az angol lobogó*. Budapest: Magvető?, 2001.
- KERTÉSZ I. (2003). *Felszámolás*. Budapest: Magvető.
- LEVI, P. (1947). *Akik odavesztek és akik megmenekültek*. Budapest: Európa, 1990.
- LÉVINAS, E. (1936). *De l'évasion*. Paris: Livre de Poche, 1998.
- LÉVINAS, E. (1961). *Teljesség és végtelen*. Pécs: Jelenkor, 1993.
- LIFTON, R. J. (1980). The concept of the survivor. In: J. E. Dimsdale (ed.): *Survivors, Victims, and Perpetrators: Essays on the Nazi Holocaust* (113-127). London: Taylor & Francis.
- MEHLMAN, J. (2011). *Thoughts on Agamben's Remnants of Auschwitz*. Előadás. University of Minnesota, April 13, 2011.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964). *A látható és a láthatatlan*. Budapest: L'Harmattan, 2006.
- NAGY V. G. (2015). *Kaddis a gyerekért*. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5602/saul-fia/>
- O'CONNOR, L. E. – BERRY, J. W. – WEISS, J. (1999). Interpersonal Guilt, Shame, and Psychological Problems. *Journal of Social and Clinical Psychology*, 18(2): 181-203.
- PINTÉR J. N. (2014). *A nem múló jelen: trauma és nosztalgia*. Budapest: L'Harmattan.
- SZIGETI A. (2014). *A homo sacer és a tanúsítás etikája*. In: Horváth A., Soós A. (szerk.): *A bölcsesség koszorúja*. Kolozsvár: Pro Philosophia Kiadó.
- TANGNEY, J. P. (1992). Situational Determinants of Shame and Guilt in Young Adulthood. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 18, 199-206.

TANULMÁNY

Hunya Csilla

Paraziták és gazdatestek, otthonlévők és idegenek Kim-Ki Duk *Lopakodó lelkek* című alkotásában

Bevezetés

Tanulmányomban otthonlakókról és idegenekről fogok szólni. Idegenekről, akik ugyanannyira lehetnek ismeretlen betolakodók, mint akár mi magunk is. Otthonlakókról, akik ugyanannyira lehetünk mi magunk, mint akár ismeretlen idegenek is.

Elemzésem kiinduló pontjaként Kim-Ki Duk *Lopakodó lelkek* című alkotása szolgál (eredeti címe *Bin-jip*, koreaiul „üres házak”). Főhőse, Tae-Suk ugyanis szakít emberi működésünk egyik alaptörvényével, az otthonlakással, és idegenként átmenetileg üressé vált otthonokban szállásolja el magát. Tae-Suk otthonfogalási kísérletein keresztül előbb a lakozás és az otthon fenomenológiáját illetve mélylélektani jelentőségét kívánom bemutatni, majd arra a szélesebb körben is aktuális kérdésre keresem a választ, hogy fizikai környezetünkben (elemzésem fókuszában otthonunkban) ki számít otthonlakónak és ki betolakodó idegennek. Fenntartható-e és ha igen, milyen lélektani következményekkel e két fogalompár dichotómiája, vagy esetleg megtalálhatók-e közöttük azok az érintkezési pontok, amelyek felfedik otthonlakó és idegen, gazdatest és parazita összetartozását, egymást feltételező jellegét?

„Lényegénél fogva költőien lakozik az ember e földön”

Heidegger ([1951] 1993, 191.) szerint „*lényegénél fogva* költőien lakozik az ember a földön”, ugyanakkor *megvalósított* lakozásunk „nagyon költőietlen”. Heidegger arra tanít, hogyan lakozhatnánk valóban költőien, egzisztenciánkat nem elvéve, hanem egyfajta állandó én-te viszonyban környezetünkkel.

A *Lopakodó lelkek* főhőse, Tae-Suk mintha éppen erre tenne kísérletet. Szakít világba vetettségek normatív megoldási módjával, az otthonlakással, helyette a

lakók utazásai miatt átmenetileg üressé vált otthonokban húzódik meg. Rövid lakozásai során megtöri költőietlen egyirányú környezeti létezésünket, ugyanis otthonfoglalási rituáléi alatt állandó én-az viszony helyett állandó én-te viszonyba (Buber, 1923) kerül aktuálisan elfoglalt környezetével. A szó legmélyebb értelmében véve kapcsolatba lép vele.

Első körben feltérképezi a lakók otthon által őrzött identitását, majd magára (k)ölti azt: megfürdik fürdőkádjukban, felveszi ruhájukat, eszik otthon hagyott ételeikből. Második körben pedig megteszi helyettük, amire ők szemmel láthatóan nem, vagy csak nehezen képesek: ápolja abjektjeiket (Kristeva, 1982). Kimossa szennyesüket, megjavítja elromlott gépeiket, feltakarítja piszkukat, rendet rakva szabaddá teszi életterületüket, sőt eltemeti magára hagyott halottjukat is.

Üres házak

Tae-suk alternatív lakozásai, buberi (Buber, 1923) én-te környezeti kapcsolódása révén aktív befogadóként mi magunk is beköltözünk az általa átmenetileg elfoglalt „üres házakba”. Viszonyba lépünk velük, és ráébredünk, hogy a házak a film koreai címével ellentétben egyáltalán nem üresek, ellenben nagyon is telítettek: a tárgyakon túl a bennük élők tartalmainak is hordozói. „Fecsegő” otthonaikon keresztül így a lakók távollétükben is megtapasztalhatókká és megismerhetőkké válnak.

Tae-suk lakozásai nyomán egyre mélyebbre gázolunk az otthon fenomenológiájába. Bachelarddal (1958) egyetértésben rádöbbenünk arra, hogy az otthon fizikai természetén túl kitüntetett „lény”, egyfajta nem-én, amely az ént védelmezi, a bensőségesség terét rejtő nárcisztikus boríték, a világ számunkra kiutalt szeglete, saját világmindenségünk. Villém Flusser (1996) *Az ágy* című esszéjében így ír az otthon jelentőségéről:

„Lakozunk. Ha nem így volna, élni sem tudnánk. Otthontalanok és védtelenek lennénk. Bele lennénk vetve egy középpont nélküli világba. Lakhelyünk a világ közepe. Innen törünk ki a világba, hogy azután ide húzódjunk vissza. Lakhelyünket elhagyva kihívást intézünk a világ ellen, majd annak fenyegetése elől ide vonulunk vissza. A világ lakhelyünk környezete. Lakhelyünk az, ami a világot megszilárdítja. Az élet nem más, mint közlekedés lakhelyünk és a világ között. Pulzáció a horizont és a középpont között. Kiadás és gyűjtés, odaadás és önmagunk megtalálása, cselekvés és megfigyelés, elválás és hazatérés. A világ ábécé, amit megfejtünk. A lakhely az alfa és az omega. Lakozunk” (Flusser, 1996, 56.)

„Csak az lakozhat igazán, aki megtanult odabújni”

„Csak az lakozhat igazán, aki megtanult odabújni”, mondja Bachelard ([1958] 2011, 19.), és valóban: mintha otthonunk missziója az anyai környezetből nőne ki. Anyánk ugyanis korai életszakaszainkban fizikai és pszichés értelemben egyaránt tartalmaz, majd környez minket, akár csak későbbiekben otthonaink. Otthonunk mélylélektani jelentőségének megértéséhez kövessük most végig korai tartalmazóink sorát az anyaméhtől kezdve egészen az otthonig. Ezek ugyanis előbb testi-lelki fejlődésünk nélkülözhetetlen alapjaként, később lelki egyensúlyunk és folytonosságunk fenntartásának fő kellékeként szolgálnak.

Életünk kezdetén, első fizikai környezetünk saját anyánk (Erdélyi és Hunya, 2016). Halljuk bélmozgásait, vére surrogását, szívverését, gyomorkorgását, beszédhangját. Tapintás és mozgás közben érzékeljük méhének falát, tartalmazó burkát. A környezet-anyából származó észleleteink belsővé válnak, hiszen szív-dobogásától függően megnyugszunk, vagy izgatottá válunk. Hangszíne, beszédritmusa már ekkor az emlékezetbe rajzolódik talán a kötődés első, láthatatlan lépéseként, az anya, mint tárgy első belső lenyomataként. A születés egyben elszakadást is jelent az anyaméhtől, a méhlepénytől, a köldökzsinórtól, egyszóval az addig megszokott, biztonságot adó, növesztő és tápláló környezettől. Az anyával alkotott organikus egységtől, amely egyben a későbbi szociofizikai környezetek prototípusának is tekinthető.

Lacan szavaival élve a be nem fejezettség állapotában jövünk a világra (Füzesséry, 1993). Az anya korai gondozói viselkedésével épp e civilizációs koraszülöttséget igyekszik ellensúlyozni, és ráhangolódásával csecsemőjét továbbra is biztonságot adó, számára mindenhatósági érzést biztosító környezetként körülvenni. Winnicott (1952) e születés utáni állapot leírásakor környezet-anyáról beszél. Az elég jó anyai környezet, „holding” esetén az anya az elsődleges anyai ráhangolódással képessé válik a születést követően is biológiai és pszichés környezetként tartalmazni csecsemőjét: kielégíteni igényeit, megóvni fenyegetővé váló ösztönkésztetéseitől, a tükrözés folyamatán keresztül saját szelfjével pótolni gyermeke még hiányzó szelfjét, és ezáltal hozzásegíteni annak kialakulásához. Winnicott szerint életünk e korai szakaszában nem beszélhetünk belső és külső tényezőről, az anya a gyermek része, és fordítva. Bion (1962) szavaival élve az anya e korai időszakban tartályává lesz saját gyermekének biológiai és pszichés értelemben egyaránt. Ha az anya képes hatékonyan tartalmazni gyermeke projekcióit, akkor megtartó környezetet biztosít számára. Későbbi életszakaszokban megszokott fizikai környezetünk, elsősorban ottho-

nunk is tartalmaz minket, igaz a tartalmazás más aspektusaiban. Bowlby (1980) kötődéelméletében, Kohut (1971) szelfpszichológiájában, illetve Mahler (1973) és Stern (1985) analitikusan orientált fejlődéslélektanában is kulcsfontosságú lesz az anyai környezés, vagyis, hogy az anya énhatárai fellazulásával képessé váljon gyermeke állapotainak olvasására, átmunkálására és visszatükrözésére. A gyermek pszichés struktúrájának épülése, érzelmi öntudatra ébredése valamint a kontroll kialakulása múlik rajta.

Életünk első két szakaszában, a szavak előtti magzati és csecsemőkorban tehát anyánk környezetként is táplál, tartalmaz, fejleszt minket. A korai anyai környezettől való eltávolodás a winnicotti (1965) „átmeneti tárgyól” eredeztethető „potenciális tér” kialakulásával veszi kezdetét. De ahhoz, hogy fizikai környezetünkbe, vagyis előbb otthonunkba, majd a tágabb világba is valóban be tudjunk lépni, szeparálódunk kell „környezet-anyánktól”. A szeparáció viszont csak akkor lehetséges, ha ő korai környezésével hozzásegített önálló pszichés apparátusunk kialakulásához, saját testhatáraink felállításához.

Pszichés védőburkok

Francoise Dolto (1984) a világba lépés fő feltételének a tudattalan testkép kialakulását tartja, amely a korai kapcsolatban születik, anyánkkal közös alkotásként, a kettőnk közötti interakciók, tükrözések, érintések közepette, kettőnk megosztott tudattalanja révén. Kapcsolati élményeink tudattalan emlékezeteként fogható fel, egyfajta tudattalanná vált fantázia magunkról (Erdélyi, 2008). Olyan dinamikus kép, amely vágykielégítő korai kapcsolódás esetén védőburkot képez, alapjává válik identitásunknak, óvja egész személyiségünket, hordozza szerethetőségünk bizonyítékát, állandóságunkat, folytonosságunkat biztosítja és hozzásegít vágyaink kielégítéséhez. A tükör-stádiumban fojtódik el, amikor tükörbe nézve sokkolódva szembesülünk objektív tükörképünk és kapcsolódásainkból származó testképünk különbözőségével.

Didier Anzieu (1985) világba lépésünk kapcsán saját bőr-énünk kialakulásának fontosságát hangsúlyozza, amely a korai anyai gondozás, környezés fő pszichés produktuma. A bőr-én tehát az anyánkkal való korai kapcsolatból származik, amelyben még közös bőrrel rendelkezünk, és közvetlenül kommunikálunk egymással. Amennyiben sikerül a szétválás okozta szorongáson túljutni, szert teszünk saját bőr-énünkre (Erdélyi, 2008). A bőr-én Anzieu-nél – ahogy a tudattalan testkép Doltónál – egyfajta pszichés védőburkok, „nárcisztikus boríték”, amely a lelki apparátus alap-jóllétét, állandóságát és védelmét biztosít.

ja. A tudattalan testkép és a bőr-én pszichét védő funkciója hasonlatos otthonaink én-védő funkciójához. Otthonaink ugyanis fizikai értelemben biztonságos bázisként, pszichésen pedig egyfajta nárcisztikus borítékként tartalmaznak minket, otthonlakókat.

Tudattalan otthonkép

Alberto Eiguer (2009) francia pszichoanalitikus szerint otthonunk az Anzieu (1997) által leírt bőr-énhez, illetve a doltói tudattalan testképhez hasonlóan nem csak tudatosan észlelhető konkrét fizikai hely, hanem tudattalanná vált belső reprezentáció is. Otthonunk tudattalan képe eredendően teljes: egyfajta földi paradicsom, ahol épp a megfelelő hőmérséklet uralkodik (Bachelard, 1958), ahol jó esetben védelmező lények élnek, ahol onnipotensen hozzáférünk táplálékhoz, és valamennyi szükségletkielégítő jóhoz. Tudattalan otthonképünk a doltói tudattalan testképhez (Dolto, 1984), illetve az anzieu-i bőr-énhez (Anzieu, 1997) hasonló, fontos pszichés funkciókat tölt be. Fő feladata szerint tartalmaz, folytonossá tesz és meghatároz minket.

Tartalmaz, mert leválasztja a kintet a bentről. A nagyvilágot az intimitásról, bensőségességről, családról. Határai jó esetben elég merevek ahhoz, hogy biztonságban legyünk benne és intimitásunk megőrződjön, ugyanakkor elég lágyak, hogy ne börtönként szigeteljen el. Tartalmazza negatív emócióink nagy részét: ide vonulunk vissza, ha baj van, ha szomorúak, ha csalódottak, ha dühösek, ha betegek vagyunk. Ösztönselekvéseink is javarészt itt elégülnek ki: itt szeretkezünk, itt eszünk, iszunk, itt veszekszünk igazán, és hagyományosan ide születünk és innen halunk meg. Tudattalanul ugyan, de otthonunk helyiségei őrzik ott megélt élményeinket, és tükrözik velük kapcsolatban kialakult érzéseinket. A hálósoba például nem csak az ágyat, az éjjeliszekrényt és az olvasólámpát tartalmazza, hanem az ott megélt élményeinket, és azokból származó érzéseinket is. A jó, vagy kevésbé jó együttléteket, az összetartozást vagy a magányt, a bizalmat vagy a bizalmatlanságot, az átvirrasztott éjszakákat, gyerekeink helyfoglalási kísérleteit. És persze nem csak a hálósoba, hanem otthonunk minden egyes négyzetcentimétere.

Folytonossá tesz, mert otthonunk „az egyik legerősebb összetartó kapocs emlékeink, gondolataink, álmaink, vagyis múlt, jelen és jövő között” (Bachelard, 1958.). Az otthon kiszorítja életünkből az esetlegességet és mindinkább a folytonosságra törekszik. Szétszórt lények volnánk nélküle. Különböző életszakaszokból őrzi tárgyi emlékeinket, amelyek időkapszulaként működnek: kapuk egy-egy korszakunkhoz, életeseményünkhöz. Ugyanakkor a számunkra fontos

személyeket is képviselhetik: a nagyszülőtől örökölt komód például az ő szellemi, lelki örökségüket, hozzá fűződő kapcsolatunknak, közös élményeinknek hordozója, jelenléte így biztosítja önéletrajzi folytonosságunkat.

Tükröz és meghatároz, mert otthonunk családi és egyéni identitásunk épülésének, fenntartásának nélkülözhetetlen eszköze. Searles (1960) úttörőnek számító és azóta számos vizsgálat (Chawla, 1992) által alátámasztott elmélete szerint az otthon hasonlóképp az emberi kapcsolatokhoz a biztonságos bázis szerepét tölti be, sőt amennyiben az elsődleges emberi kapcsolatok nem kielégítőek, az otthon ellensúlyozhatja őket azáltal, hogy a gyermek azonosul az őt körülvevő helyekkel és tárgyakkal. Ez normális esetben hozzájárul a személyes identitás érésehez és érzéséhez. Identitáserősítő funkciót is betölt: otthonunk mérete, elhelyezkedése, jellege egyéni választásainkon túl kifejezi társadalmi helyzetünket és nap, mint nap szembesít is vele. A nappali, mint közös családi tér, ahol a külvilágot is vendégül látjuk olykor, szerepszemélyiségünk téri-tárgyi kifejezőeszköze. Tudatos-tudattalan benyomáskeltő stratégia részeként itt állítjuk ki a számunkra hangsúlyos családi képeket, a státuszunkat jelző okleveleket, értékrendünket, szellemiségünket tükröző könyv és egyéb gyűjteményeinket, örökségeinket. Otthonunk beosztása, a térhasználati szokások, a határok megléte illetve hiánya fellebbenti családi viszonyainkat, megmutatja, és egyben állandósítja jellemzőinket.

Otthonlévők és idegenek

A *Lopakodó lelkek* főhőse, Tae Suk és szerelme tehát idegenekként távol lévő lakók otthonába törnek be. Az imént ismertetett pszichoanalitikus elméleteknek megfelelően kijelenthető, hogy nem csak a fizikai lakóhelyekbe, hanem egyúttal a lakók pszichés borítékjába, saját világmindenségébe is behatolnak. Betöréseik ellenére mégsem tekinthetők erőszaktevőknek, mivel annak ellenére, hogy a lakóhelyek fizikai határát nem igazán, pszichés jelentőségét annál inkább tisztelik. Valójában jobban látják és értékelik az otthonlakók „bensőségességének terét”, mint ők maguk. Ápolják a házigazdák abjektjeit, rituálisan kézzel mossák piszkos ruhájukat, kitakarítják otthonukat, feltámasztják kókadozó növényeiket, eltemetik magára hagyott ősből lett halottjukat. Rituális lakozásaik során olyannyira megbecsülik és tiszteletben tartják a távol lévő otthonlakók átmenetileg elhagyott pszichés borítékjait, hogy egy idő után már őket látjuk odataratozóknak, és az eredeti otthonlakók lesznek idegenekké.

Vajon hogyan értékelhető ez a befogadói „pszichés torzítás” ha nem csupán az

otthon, illetve a tudattalan otthonkép elméletéből kiindulva vizsgáljuk meg a film alaphelyzetét? Milyen következtetések vonhatók le abból, ha a parazitizmus jellemzőinek fényében tekintünk az otthonokba behatoló parazita Tae-Sukra és szerelmére?

Paraziták és gazdatestek

Ha a hagyományos parazita elméletek szellemében értékeljük Kim-ki Duk alkotását, hamar a Michel Serres (1980) által leírt definíciós nehézségekbe ütközünk. A parazitizmusra jellemző szerepek és szerepviselkedések ugyanis inogni látszanak. A parazitizmus hagyományos felfogása szerint ugyanis a szerepek kőbe vésettek. Adott egy gazdatest (jelen esetben otthon), ahová egy parazitaszervezet (Tae-Suk) engedély nélkül beköltözik, és amit létfenntartása és fejlődése érdekében kihasznál. Majd egy bizonyos pillanatban a folyamat megszakad. Vagy az élősködő távozik, vagy a gazdatest kiveti őt, vagy valamelyikük, esetleg mindegyikük elhal. Tae-Suk és szerelme valóban engedély nélkül költözik be a távol lévő házigazdák otthonába, azonban helyhasználatuk legalább annyira szolgálja az otthonlakók pszichés és fizikai létfenntartását, mint a saját magukét. A főhős otthonfoglalási rituáléi során nem igazán tekinthető kihasználónak, sem a házigazdák kihasználtjának. A parazitizmus hagyományos szerepelmélete összedőlni látszik.

A parazitizmus Michel Serres (1980) elmélete szerint azonban korántsem olyan egyértelmű létezési mód, mint ahogyan azt a hagyományos felfogás mutatja. Nem két, hanem háromszereplős kapcsolódási forma, résztvevői a gazdatest, a parazita és a váratlan történés (zaj). Ez utóbbi megzavarja a parazita ténykedését, következtében a parazita lelepleződik, és a szerepek felcserélődnek. Ebben a háromszereplős kapcsolódási formában bármelyik szereplő betöltheti bármelyik szerepet, sőt be is tölti: a parazita és a gazdatest pozíciója a végtelenségig cserélődik egymással. Vagyis gazdatest és élősködő egyenértékű és egymást feltételező.

Tae-Suk és szerelme parazitaként költöznek be az otthonokba. Esznek az ételekből, használják a ruhákat és a bútorokat, ugyanakkor a használaton túl számos jócselekedetet is végrehajtanak a lakók és az otthon (vagyis a gazdaszervezet) érdekében. Az otthonlakók váratlan hazatérése a serresi értelemben vett zajnak, illetve történésnek tekinthető, ami a parazita logika szabályai szerint megváltoztatja az addig fennálló viszonyokat. Következtében a hazatérő lakók lesznek parazitává, hiszen engedély nélkül törnek be Tae-Suk és szerelme rituális lakozásába, megszakítják addig háborítatlan kapcsolódásukat egymáshoz és az őket körvevő térhez.

Paraziták és gazdatestek, otthonlévők és idegenek

Serres parazita elmélete szerint a parazita valamennyi kapcsolódásunk alapja, legyen az szociális, biológiai vagy technikai. Az interszubsztitívitás magában foglalja a parazitát, amely kizárhatatlan és elkerülhetetlen, megjelenése már-már eleve elrendelt, ugyanakkor pozíciója legalább annyira a gazdaszervezeté is, mint az övé. A filmben látható átmenetileg elhagyott otthonok, mint megannyi, üresen álló csigaház, szinte feltételezik a beköltöző idegen (Tae Suk) megjelenését. Az otthonokban halmozódó, a lakók számára talán viszolygást, undort keltő hátrahagyott feladatok (temetetlen halott, kimosatlan szennyes, rendetlen terek, elromlott eszközök, kókadozó virágok) is szinte feltételezik a lakók elidegenedettségében otthonos „idegen” felbukkanását.

Befejezés

Kim-Ki Duk *Lopakodó lelkek* című alkotása az otthon fogalmi rendszerén belül vizsgálja az idegenség jelenségét. Főhőse, Tae Suk kétszeresen is idegenként jelenik meg a film első jeleneteiben: nem beszél, és nem lakik. Otthonfoglalási rituáléinak fényében azonban eredetileg idegen viselkedése a befogadó számára befogadhatóvá, sőt otthonossá válik, míg a házigazdáké idegenné lesz. Ennek ellenére Tae Suk a film harmadik harmadában börtönbe kerül betörés, lopás és emberölés gyanújával, amelyekből csak a betörés bizonyosodik be. Törvény szerint ítélik el, ugyanakkor büntetésének jellege krisztusi: a kétszeresen is idegennek, a nyelv- és helyidegennek nincs helye szimbolikus világunkban. Tae Suk a börtönben ennek megfelelően testével is leszámol, láthatatlan lesz. Láthatatlansága azonban nem jelent végleges eltűnést, hiszen megjelenése, akár az idegené és a parazitáé eleve elrendelt. Szerelme otthonában folytatja a házigazda számára immár láthatatlan életét. Eszik ételéből, alszik ágyában, ápolja otthonát, megfelelőképp szereti általa bántalmazott feleségét, jelenlétével javítja házasságuk minőségét.

Serres (1980) szerint az idegen (parazita) megjelenése törvényszerű és elkerülhetetlen. Épp ezért az ellene folytatott harc leginkább a nyulak ellen védekező kertész esetét idézi: nagyobb rombolással és károkozással jár, mint amit a parazita eleve elrendelt megjelenése és tevékenysége valaha is jelenthetne. El kell fogadnunk: a parazita parazitálja a parazitát. Az idegen otthonos saját elidegenedettségünkben.

IRODALOM

- ANZIEU, D. (1997). *Le moi-peau*. Paris: Dunod, 1985.
- BACHELARD, G. (2011). *A tér poétikája*. Budapest: Figura, 1958.
- BOWLBY, J. (1980). *Attachment and loss*. London: Hogarth.
- BION, W. R. (1962). *Learning from Experience*. New York: Basic Books.
- BUBER, M. (1999). *Én és Te*. Budapest: Európa, 1923.
- CHAWLA, L. (1992). Childhood Place Attachments, in Altman, I. és Low, S.M. (eds.) *Place Attachment* (63-86). London: Plenum Press.
- DOLTO, F. (1984). *L'image inconsciente du corps*. Paris: Seuil.
- EIGUER, A. (2009). *L'inconscient de la maison*, Paris: Dunod.
- ERDÉLYI I. (2008). Tudomány és művészet kölcsönhatása a francia pszichoanalízisben. Metaforikus elméletek. *Thalassa*, 4: 63-86.
- ERDÉLYI I. - HUNYA CS. (2016): Álom-világ. *Lélekelemzés*, 11(1): 51-70.
- FLUSSER, V. (1996). *Az ágy*. Budapest: Kijárat.
- FÜZESSÉRY É. (1993). Lacan és az Apa neve. *Thalassa*, (4)2: 45-61.
- HEIDEGGER, M. (1951). „..költőien lakozik az ember...” – In: Pongrácz T. (szerk.) „költőien lakozik az ember...” (191-209). Budapest/Szeged: T-Twins Kiadó, 1994.
- KOHUT, H. (1971). *The Analysis of the Self. A systematic Approach to the Psychoanalytic Treatment of the Narcissistic Personality Disorder*. New York: International University Press.
- KRISTEVA, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- KRISTEVA, J. (1984). *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
- MAHLER, M. - PINE, F. - BERGMAN, A. (2000). *The Psychological Birth of the Human Infant. Symbiosis and Individuation*. New York: Basic Book, 1975.
- SEARLES, H. (1960). *The Nonhuman Environment in Normal Development and in Schizophrenia*. New York: International Universities Press.
- SERRES, M. (1980). *Le Parasite*, Paris: Hachette, 1997.
- STERN, D. N. (1985). *A csecsemő személy-közi világa*. Budapest: Animula, 2002.
- WINNICOTT, D. W. (1952). L'angoisse associée a l'insécurité. In: uő, *De la pédiatrie a la psychoanalyse* (126-130). Paris: Petite Bibliotheque Payot, 1969.
- WINNICOTT, D. W. (1965). *The Maturation Processes and the facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development*. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis.

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 örültek 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 kikezdhethetetlen 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 fétisek például egyaránt az illúziók perverz akarásának alakzatai (ld. Hortobágyi, 2014)

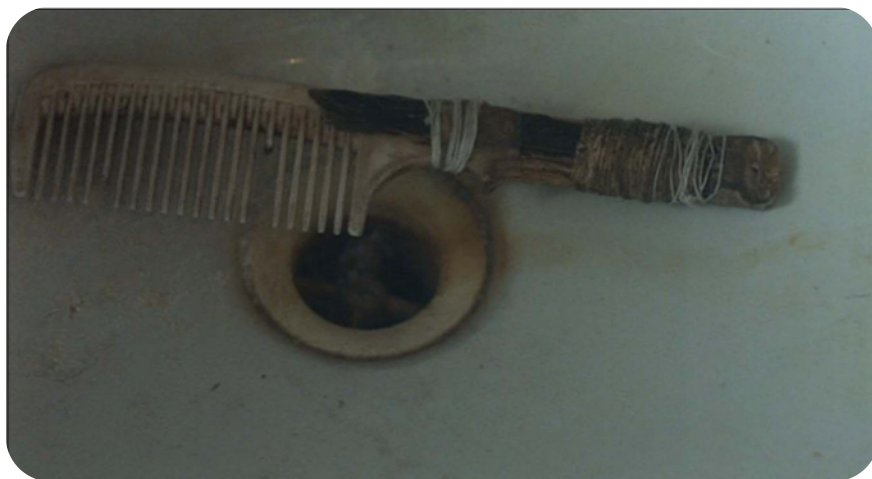
² Feltehetőleg nem véletlen, hogy Freud neurotikus férfibetegei számára a női nem szerv kísérteties, mely ugyanakkor ismerős is, mivel ez szerinte az embergyermek ősi otthonának bejárata, "ahol egyszer és legelőször mindenki lakott" (Freud, 1988, 76.)

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.

* * *

TANULMÁNY

Baranyi Gyula Barnabás

„Ember ez még egyáltalán?”¹
Abjekt és technofóbia a *Crysis* című
videójáték-trilógiában

Bevezetés: A technofóbia mint kulturális jelenség

Napjainkban számos irodalmi és filmes mű, illetve videójáték foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy milyen hatalmas van a technológiának az azt létrehozó és használó ember felett. Amint a technológia (ön)hatalmának veszélye felsejlik egy adott műben, a technológiai artefaktumok ártalmas és fenyegető „többletként” jelennek meg, amelyek mind arra hivatottak emlékeztetni, mennyire sebezhetővé teszi az embert a technológiába vetett bizalma. A technológia ilyesfajta reprezentációja egy tágabb kulturális kontextusban technofóbiának nevezhető, amely több mint egy évszázada benne rejlik az ember technológiáról való gondolkodásában.

Daniel Dinello elemzése alapján a technofóbia reprezentációjának története egészen Mary Shelley *Frankenstein*jéig (1818), illetve E. T. A. Hoffmann *A homokember*éig (1816) vezethető vissza, amely művek azonban sokkal régebbre nyúlnak, hiszen az emberiség mesterséges teremtmények iránti évezredek óta érdeklődését tematizálják (Dinello, 2005, 41). Dinello számtalan filmes és irodalmi példán keresztül mutatja be, hogy a 20. században milyen sokféle diszkurzív módozata jelent meg a technofóbiának: nem csupán a robot (*A nap, mikor megállt a Föld* [1951]), a kiborg (*Terminátor* [1984]) és a mesterséges intelligencia (*2001: Űrodüsszeia* [1968]), hanem a virtuális valóság (*A mátrix* [1999]), a nanotechnológia (*A vér zenéje* [1985]), a biotechnológia (*A légy* [1986]), és a mesterséges vírusok is mind-mind halálos veszélyt jelentenek az emberiség számára.

¹ Az idézet az esszémben vizsgált *Crysis* c. videójáték-trilógia harmadik részében hangzik el a hatalmat önkényesen megragadó katonai szervezet ellen harcoló embercsoport vezetőjének, Claire Fontanellinek a szájából, aki rendre megkérdőjelezi a főszereplő szuperkatona emberi mivoltát, és alapvetően szkeptikus az emberi test bio- és nanotechnológiai augmentációjának elképzelésével kapcsolatban. A későbbiekben láthatjuk majd, hogy ennek a szkepticizmusnak nagy jelentősége van abban, ahogy a trilógia ütközteti a technológiával kapcsolatos attitűdöket.

Dinello példáinak többségében rendre megfigyelhető az ember és technológia koncepcióinak világos elhatároltsága. Ezt az abszolút szeparációt láthatjuk például a *Terminátorban*, melyben a T800-101 (Arnold Schwarzenegger) azért üldözi Sarah Connort (Linda Hamilton), hogy megakadályozza John Connor megszületését, aki a jövőben a kiborgok uralmát megdönteni szándékozó ellenállás vezetője lesz. A kiborg koncepciója ugyan feltételezi az ember és gép/technológia kategóriák összefonódását (lásd Haraway, 1985), azonban a technofób narratívákban mégis a kiborgok gépi mivolta kerül előtérbe, mintha semmit sem számítana az, hogy valójában ember-gép hibridekről van szó. A *Terminátorban* látható jövőbe vetített konfliktus az emberiség és a mesterséges intelligenciával felvértezett gépek között épp a jövőbeliségével sugallja azt, hogy az emberiség modern technológiáinak köszönhetően elkerülhetetlenül és szükségszerűen saját technológiai általi kipusztulása felé rohan.

Az azonban többről van szó az ilyesfajta narratívákban, mint az ember/technológia status quo megfordulásától való félelemről. Az ember és technológia viszonyának technofób reprezentációi egy olyan koncepciót vesznek alapul, amelyben az előbbi teljesen független az utóbbtól. Más szóval egy autonóm emberi szubjektumot feltételeznek, egy „eredeti” embert, amelynek eredendő értékeire és emberi mivoltára már mindig is veszélyt jelent az általa tökéletesre fejlesztett és paradox módon ezáltal autonómmá vált gép. Az ember/technológia korreláció ily módon történő ábrázolása jól példázza a Michel Foucault által felvázolt szelf/Másik oppozíciót, amelyet a szerző a modern episztémé egyik szubjektumformáló mechanizmusaként azonosít. Ezt a Másikat Foucault egy megismerhetetlen, diszkurzusban nem megragadható koncepcióként írja le, amelyhez viszonyítva az ember önmaga helyzetét és identitását határozza meg.² A technológiai Másik ebből a szemszögből tehát konstitutív funkcióval bír a modern szubjektum számára, megmutatva ezzel, hogy az ember már mindig is technológiájával párhuzamosan formálódott, tehát a modern szubjektumnak nem lehet olyan stabil értékeket kölcsönözni, mint amilyeneket a modern humanista diszkurzus feltételez.³ Shelley *Frankensteinje* és a későbbiekben megformálódott technofób diszkurzus tehát épp azzal teszi láthatóvá a Másik szubjektumformáló funkcióját, hogy kényszeresen tagadja a modern technológia leválaszthatatlanságát az ember koncepciójától.

² Lásd Foucault, 1966, különösen „Az ember és hasonmásai” c. fejezet (339-383).

³ Lásd Haraway, 1985, különösen 108-109.

A technofób narratívák sajátossága tehát, hogy negatív színben jelenítik meg a technológia szubjektumra gyakorolt transzformatív hatását, amennyiben a technológia Másikként való működését az embert annak emberi mivoltától megfosztó mechanizmusként mutatják be. Elemzésem tárgya, a *Crysis* c. videojáték-trilógia (Crytek, 2007, 2011, 2013) viszont egy tágabb perspektívába helyezi a Foucault által leírt kulturális mechanizmust, és megvizsgálja annak legitimitását. Egy első pillantásra klasszikusnak tűnő „ember kontra földönkívüli” háborúról szóló műről lévén szó, a trilógia szerves eleme a szelf/Másik oppozíció, melyben a földönkívüliek a Másik manifesztumaiként értelmezhetőek. Azonban számtalan vizuális reprezentációbeli illetve a játékmenetet érintő aspektusában látható, hogy a földönkívüli faj valójában a technológia abjektált módozatát jeleníti meg.⁴ Ez összhangban van Julia Kristeva elméletével, mely szerint a fóbia és az abjekció hasonló mechanizmuson alapszik: mindkettő egy a szimbolikusba való belépés előtt létrejött „nem szimbolizált hajtóerő [drive]” (Beardsworth, 2004, 90) eltolásának eredménye.

Meglátásom szerint tehát a *Crysis*-trilógia egy mentális küzdelem allegóriája, melyben a szubjektum, felismerve saját elválaszthatatlanságát a technológiától kénytelen a szubjektum kialakulását eredményező legalapvetőbb különbségtételeket – így az ember és technológia közötti feloldhatatlan ellentétet – újraértelmezni a szubjektum integritásának megőrzése vagy újbóli megalapozása céljából. Ezáltal pedig a technológia szubjektumformáló hatása, amelyet a Dinello által bemutatott technofób sci-fi művek rendre destruktív mechanizmusként reprezentálnak, a szubjektum stabilitását biztosító tényezővé válik, így a technológia koncepciója már nem kivetettként vagy Másikként, hanem az én szerves részeként kategorizálódik.

Az abjekt technológia „átszimbolizálása”

Kristeva „A szerelem abjektje” c. írásában a szimbolikus funkció kifejlődésének kiindulópontjaként azt a már-már eredendő ürességet jelöli meg, amely „az első elkülönítés aközött, ami még nem *Én*, és aközött, ami még nem *tárgy*” (Kristeva, 1982 [2007, 7]). A szubjektum nárcizmusának kialakulása ebben a vonatkozásban az üresség elleni védekezés. Következésképp, ez az üresség konstitutív jelentőséggel bír a szubjektum kialakulása szempontjából, így a nárcizmus nem csupán

⁴ Ez közel áll a technológia mint szörnyeteg reprezentációjához. Ehhez lásd Jerome Jeffrey Cohen *Monster Theory* (1996) c. könyvének első fejezetét.

szembehelyezkedik ezzel az ürességgel, hogy felülkerekedjen rajta, hanem élteti is, ugyanis „annak hiányában káosz alakulna ki, elmosódnának a határok. A nárcizmus védi az ürességet, lehetővé teszi azt, és így, mint ezen üresség ellentéte, alapvető elkülönülést biztosít. [...] A nárcizmus és az üresség közötti eme szolidaritás nélkül a káosz magával vinné a különbségtevés, a nyom és a szimbolizáció minden lehetőségét, és összezavarná a test, a szavak, a valós, és a szimbolikus határait” (uo). Az abjekttel való találkozás azonban épp egy ilyen szituációt hoz létre: a nárcizmus és az üresség közti együttműködés felfüggesztődik, és helyébe „az átmenetiség, a kétértelműség, a kveredés” lép (Kristeva, 1990 [1996, 170]). Az abjekt tehát „kiforgatja az identitást, a rendszert, a rendet”, és „nem tiszteli a határokat, a tereket, a szabályokat” (uo.), tehát feleleveníti azt a kaotikus tapasztalatot, melyben az üresség még nem irányítja a még-nem-szubjektum tapasztalását.

Kristeva szerint az abjekció mindenekelőtt egy térbeli viszony felállításának célját szolgálja a még-nem-szubjektum számára, melynek folytán az képes lesz elszakadni az anyai testtől (Beardsworth, 2004, 89). Az anyai test ebben a vonatkozásban kulcsfontosságú, mivel a születés, mint térbeli elmozdulás lesz az, ami megteremti a még-nem-szubjektum vágyát az ürességtől való elkülönülésre. Az elszakadás első lépése pedig az anyai test elkülönítése, amely arra hivatott, hogy feloldja a még-nem-szubjektum térbeli ambivalenciáját, ám egyben magában hordozza az egyedi pozíció megalapozásának kudarcát is (Beardsworth, 2004, 90). Kristeva így fogalmaz: „Ahelyett, hogy a létére kérdezne, az elhelyezkedését tudakolja: *Hol vagyok?*-ot kérdez a *Ki vagyok?* helyett. A tér, ami elsődlegesen foglalkoztatja a kivetettet kizárja, soha nem egy *egység*, nem *homogén*, nem összeadó, hanem alapvetően felosztandó, gyűrött, katasztrofikus” (Kristeva, 1990 [1996, 174]). Habár Beardsworth hangsúlyozza, hogy ez a folyamat nem hozhat létre egy egyedi pozíciót, a megkülönböztetés mechanizmusát mégis megalapozza. Ez azonban létrehoz egy olyan preszimbolikus hajtóerőt (drive), amely Beardsworth szavaival élve „többszörös vagy belsőleg ismétlődő” (Beardsworth, 2004, 89). A fóbia pedig ezt az eredendő, véget nem érő, alapvetően térbeli megkülönböztetést lehetővé tevő hajtóerőt képes eltolni, és találni neki egy tárgyat, amely egyébként semmilyen kauzális viszonyba nem hozható a szubjektum vágyaival és ösztöntörekvéseivel. Kristeva szerint a fóbia tárgya egy „nem-szimbolizált hajtóerőkhöz kötött hallucinációs metafora” (Beardsworth, 2004, 90), amely éppen a hajtóerők preödipális volta miatt válhat azok célpontjává. Ugyanakkor az is lényeges, hogy Kristeva különbséget tesz a még-nem-szubjektum abjekciója és a már-nem-szubjektum abjekcióhoz való „visszavágyódása” között (Pálmai, 1999). Fontos, hogy az utóbbi már egy jelölésre képes szubjektum esetén

jön létre, tehát ebben az esetben már vannak kialakult szelf/Másik viszonyok, amelyek azonban sérülékenyek, ezáltal pedig destabilizálódhatnak.

Állításom szerint a *Crysis*-trilógia egy ilyen szubjektum mentális küzdelmét ábrázolja; egy olyan szubjektumét, amely nem képes egyértelműen megkülönböztetni önmagát a tárgytól, mivel a szelftől elhatárolt és a szelffel szembenálló tárgy annyira elválaszthatatlanul összeolvadt a szubjektum identitását megalapozó testtel, hogy az alapjaiban rengeti meg a szelf identifikációját. Az, hogy a technológia koncepciójára tolódik el az abjekció hajtóereje, egyenes következménye a szimbolikus funkció technológiai artefaktum által kiváltott destabilizációjának. Ez a technológiai artefaktum az általam elemzett videojátékban a nanoruha, azaz egy kifinomult nanotechnológiát felhasználó taktikai harci páncélzat, amely emberfeletti képességekkel ruházza fel viselőjét, például lehetővé teszi, hogy a superkatona egy karcolás nélkül átvészseljen lőfegyver általi találatokat, játszi könnyedséggel hajtson végre többméteres ugrásokat, az átlagos emberi futósebesség többszörösével fusson, vagy ideiglenesen láthatatlanná váljon.



1. *ábra*: A nanoruha befedi viselője egész testét, a szemnyílás helyén egy intelligens kijelző található.*

További fontos vonatkozása ennek a technológiának, hogy a nanoruha elválaszthatatlanul eggyé válik viselője testével és idegrendszerével. Ez az a mechanizmus, mely kiváltja a játék által feltételezett „hipotetikus szubjektum” alapját biztosító

* Forrás: Crysis Wikia, URL: http://crysis.wikia.com/wiki/CryNet_Nanosuit

kategóriák destabilizációját, előidézve a szubjektum kategóriáinak újraformálásáért folytatott harcát. Az általam „hipotetikus szubjektumnak” nevezett játékelem egy olyan, a játék által kivetített szubjektumformáció, amely a videojáték-trilógia mindhárom részében megjelenik, és amelynek formációját és transzformációját kísérhetjük végig a játékmenet során. Ez a feltételezett szubjektum az, amelynek képzeletében a videojáték világa létrejön, tehát amelynek a tudattartalmai kivetülnek a videojáték terében és világában. Fontos ugyanakkor, hogy ez a szubjektum nem esik egybe a játékos szubjektumával vagy a játékos játékvilágbeli entitásával. Így tehát amikor a földönkívüliek reprezentációja vagy a földönkívüli technológia funkcionalitása változik, azt mind a hipotetikus szubjektumban bekövetkező változásoknak tulajdonítom, és azt vizsgálom, hogy pontosan mi is az a változás, amely ilyen módon került kifejezésre a videojátékban.

A trilógia világának fontos eleme a játékos által bejárható tér, különösen azért, mert az első részt egy „open world” játéknak tervezték, amelyben a játékos hatalmas területet járhat be szabadon, és számtalan módon beutazhat nagy távolságokat.



2. ábra: Az open world játékok lényege, hogy a játékos hatalmas bejárható téren közlekedhet.*

Nem véletlen, hogy ez a design egyedül a főhős által az első részben belülről megvizsgált földönkívüli (továbbiakban Ceph) űrhajóban törik meg, amely többnyire szűk, már-már klausztrófób tereket jelenít meg, továbbá nem csak a játékos, hanem a főszereplő számára is értelmezhetetlen. Az űrhajóban hol szűkösebb, hol nyíltabb terek, olykor fémes, olykor organikusnak tűnő falak és felületek, meghatározhatatlan alakú termek végletesen idegen és az emberi terekre távolról sem hasonlító konfigurációja van jelen, melyben zéró gravitáció uralkodik. Ez a térképzet tökéletesen ellentmond minden emberi térkoncepciónak és logikának; ugyanakkor mégis kísértetiesen hasonlít rá.

* Forrás: GameSpot, <http://static2.gamespot.com/uploads/original/1503/15036700/3104766-6329049943-1ag9p.jpg>

Az űrhajó szűkössége és kaotikussága csakúgy, mint a földönkívüli faj felbukkánya, a játék hipotetikus szubjektumában bekövetkezett változások kivételéseként értelmezve a szimbolikus funkció meggyengülését és az ezzel párhuzamos abjekció felszínre kerülését jelöli. Az első részben tehát azt élhetjük át, ahogy a nanoruha felöltésének hatására a ruha viselője szembetalálja magát a biztosnak vélt szelf/Másik viszonyok, ezáltal pedig saját helyzetének elbizonytalanodásával.



3. ábra: A hegy mélyén megbúvó földönkívüli űrhajó belülről. (*Crysis*)

A bejárható tér korlátozottsága a második részben immár kiterjed az egész játéktérre, ahol az első rész nyitott, trópusi környezettel feltöltött tereivel szemben New York szűk utcáit járhatja be a játékos. Kisebb pályákon zajlik a cselekmény, illetve nemcsak a mozgástér korlátozódik, hanem a játékos taktikai opciói is.



4. ábra: New York egyik szűk utcája a *Crysis 2* játékmenetében.
Ilyen a meghatározó környezet a trilógia második részében.

Ez utóbbi játékelemre még fel is hívja a játék a figyelmet, mivel minden ütközetnél javasol egy optimális taktikát, ami, ha kötelező lenne végrehajtani, csírájában

fojtaná el a játékos szabadkezét a játéktérben történő navigálásban. A terek és opciók limitációja az abjekció egy újabb megnyilvánulási formája, amennyiben ez a korlátozottság tekinthető a szemiotikus⁵ „demarkációs készítés” („demarcating imperative” [Beardsworth, 2004, 84]) túlműködésének, amelynek következtében ugyanakkor nem jöhet létre olyan stabil pozíció, amely megalapozhatná a szubjektum és tárgyak közötti viszonyokat. Következésképp a terek beszűkülése felfogható a terek értelmezhetetlenségének jeleként is. Ezt sugallja Kristeva is, amikor a „Hol vagyok?”-ot határozza meg az abjekcióban résztvevő szubjektum legfontosabb kérdéseként (Kristeva, 1990 [1996, 174]). Más szóval, amíg a környezete inkább fogságba ejti, mintsem helyet biztosít neki, addig a szubjektum nem képes stabil tárgyakapcsolatok létrehozására. Ezt a mechanizmust látszik igazolni a város folyamatos szétesése, melyet a város alatt található Ceph központ okoz. A racionálisan elrendezett és felépített terek (mint például a Central Park, amely a játék végéhez közeledve kb. ötven méter magasra emelkedik ki a városból) felszakadnak és rendszertelenné válnak, s ez a terek beszűküléséhez hasonlóan ugyancsak a szimbolikus funkció abjekció általi felfüggesztésének kivetülése. A demarkációs törekvés túlműködése tehát ahelyett, hogy megalapozná a jelölőszerkezetek kialakulását, inkább aláássa a jelölést, vagyis a szelf-tárgy-Másik kapcsolatok stabilizációját.

A *Crysis 3* viszont a második részben láthatónál jóval összetettebb térkonfigurációt mutat be, ugyanis vegyíteni látszik a szűk és nyitott tereket, ezzel megalapozva többféle taktikai opció alkalmazásának lehetőségét. Más szóval ebben a részben ismét megjelenik a térbeli különbségtétel, ami az első részben még az abjektként megjelenő földönkívüli úrhajóhoz kötődött, a második részben pedig teljesen eltűnt. A szűk és tág terek közötti szabad átmenet pedig feltételezi a hipotetikus szubjektum szimbolikus funkciójának helyreállítását.

Mint azt korábban említettem, Kristeva szerint az anyai test abjekciója a szubjektumfejlődés kardinális alapmechanizmusa, amely később teret adhat a szimbolikus funkciónak. A *Crysis* szempontjából ez azért fontos, mert a trilógia mindhárom része egy szimbolikus születést mutat be, melyek értelmezhetőek a

⁵ A szemiotikust Kristeva a szimbolikustól megkülönböztetve úgy definiálja, mint a szimbolikus jelentéstulajdonításon kívül eső, ám azzal kölcsönhatásban levő jelölőket, melyek a testhez, materialitáshoz és ösztöntörekvésekhez köthetők. Ezek a jelölők ugyanakkor nem kommunikatív funkciójúak, ugyanis nem egy jelölt tárgyra vonatkoznak, és nem egy ego perspektívájából hangzanak el. Kalmár György megfogalmazásában a szemiotikus „egyfajta »megkülönböztető jelleg«, mely – mivel nem egy thetikusan tudatos számára tételez jelölt tárgyakat – megenged bizonytalan és meghatározhatatlan artikulációkat is” (Kalmár, 2012, 22).

„többszörös vagy belsőleg ismétlődő” (Beardsworth, 2004, 89) demarkációs törekvés újra meg újra végbemenő kifejeződéseként, amelynek végkimenetele az anyai testtől való elkülönülés.

Az első rész legelején egy nanoruhával felvértezett szuperkatonákból álló csapat tagjaként a főhős, Nomád, a műveleti sziget partja mellett a vízbe érkezik, majd egy sziklafolyosón végighaladva eljut egy szűk, sziklába vájt réshez, amelyen átbújva tud eljutni a csapat találkozási pontjához. Értelmezésben az átbújás egy szimbolikus világrajövetelt jelöl, amely egyúttal a hipotetikus szubjektum belépését is jelzi abba az imaginárius térbe, melyben a technológia abjekciója, majd a szimbolikus újbóli aktivizálódása végbemegy.



5. ábra:

A képen látható a szűk rés, mely egy jelképes születési jelenet helyéül szolgál a játékban. (*Crysis*)

A második rész eleje egy hasonlóan jelképes „újjászületést” mutat be: a főszereplő Alcatraz halálos sérüléseket szenved egy Ceph támadás során, ám a semmiből felbukkan Próféta, az első rész szuperkatona-osztagának parancsnoka, leveszi nanoruháját, majd átadja Alcatraznak, így mentve meg a haldokló katona életét. Ettől kezdve a nanoruha lesz az, ami életben tartja a főhőst. Ennek a metaforikus újjászületésnek köszönhetően Próféta is képes „feléledni”, azaz szó szerint újra megszületni a játék legvégén, amikor is immár Próféta hangja szólal meg és mutatkozik be a világnak. Ez az újjászületés a trológia egyik leglényegesebb pillanata, ugyanis ekkor szólal meg először a szimbolikusba már visszatért hipotetikus szubjektum, amely immár képes kijelölni helyét a világban.

A harmadik rész legvégén is látható egy születés jelenet, amikor a rész főhőse, a korábban újjászületett Próféta a Ceph űrhajó ellen folytatott gigászi Föld körüli pályán lezajló ütközet után visszazuhan a Földre. Az utolsó video-beját-

zásban pedig egy szintén ikonikus jelenet árulkodik Próféta jelképes újjászületéséről, amelyben az immár nanoruhájától megszabadult, újra emberi bőrrel rendelkező superkatona egyik pillanatról a másikra láthatatlanná válik. Ez feltételezi, hogy a nanoruha immár testének részeként, a teste határait kijelölő bőrként funkcionál, mintegy átvéve az „eredeti”, organikus hámtakaró „eredeti” funkcióját, miközben a bőr szupplementumaként terjeszti ki annak funkcionalitását.



6. ábra:

A baloldalon Próféta látható, a jobb oldalon viszont a Palást mód aktiválása után már csak nagyon halványan vehető ki Próféta alakjából egy hatszögekből felépülő mintázat. (Crysis 3.)

Ezek a jelképes születés- és újjászületés-jelenetek illeszkednek ahhoz a folyamat-hoz, melynek során a videojátékban bemutatott szubjektum megannyi sikertelen próbálkozás után és a technológia által előidézett átalakulása folytán képes függetlenné válni az anyai testtől és az azzal való identifikációtól, és felszámolja a technológia abjekcióját és a technofóbiát. A hipotetikus szubjektum ezáltal lesz képes a szelf részeként internalizálni azt, ami korábban az abjekció tárgya volt.

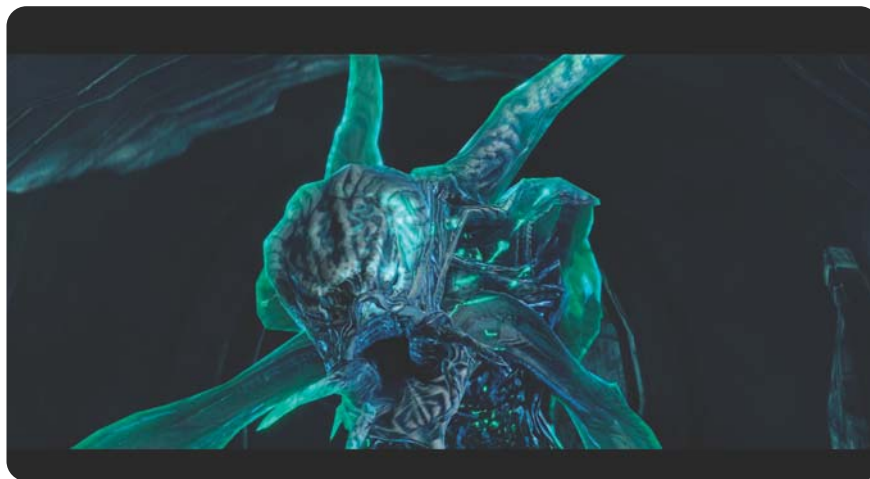
Az első részben, amelyben a legkézzelfoghatóbb és legegyszerűsebb a Ceph idegensége, és amelyben először üti fel a fejét a technológia abjekciójára, láthatjuk, hogy az ember és a technológia a szelf/Másik viszonyban kerül bemutatásra. Ez azonban más megvilágításba kerül a már említett űrhajó-látogatás során, amelyben főként a vizuális reprezentáció árulkodik arról, hogy az emberi technológia immár az abjekció mechanizmusai alatt áll, jelezve a videojáték által feltételezett hipotetikus szubjektum bizonytalanságát. Az ember-technológia viszonyának ilyen ábrázolása azonban átalakul a második rész folyamán, amikor a korábban említett nanokatalizátorok használatával a főhős Alcatraz földönkívüli technológiával fejleszti a nanoruháját. Ezt a játékelemet a játék hipotetikus szubjek-

tuma szempontjából értelmezhetjük az abjekció legnyíltabb manifesztumaként, ugyanis jól példázza, hogy az abjekcióban részt vevő demarkációs törekvés és az abjekt voltaképpen egymástól függ, és egymásba olvad (Beardsworth, 2004, 90).

A Ceph vizuális reprezentációja is követni látszik a terek és a játékelemek változásait. Míg az első részben a szárazföldön csakis gépszerű Ceph katonákkal harcolunk (7. ábra), az űrhajó belsejében tisztán organikus földönkívüliek ellen küzdünk (8. ábra).



7. ábra:
A Ceph egy szárazföldi egysége. (*Crysis*)



8. ábra:
Egy Ceph egyed közelről az űrhajóban. (*Crysis*)

Ezzel szemben a második részben megjelennek a mesterséges vázzal felvértezett Ceph katonák, akik a mesterséges váz alatt organikus lények, hasonlóan ahhoz, ahogy a nanoruha és az emberi szervezet együttesen építik fel a kiborgszerű szuperkatonát. Így a trológia második részében létrejön egy párhuzam a szuper-

katona és a Ceph lények között, s ennek két fontos következménye van elemzésem szempontjából.

Először is, az „önmegvetés”, vagyis a szelf abjekciója megmutatja, hogy ezen a ponton a legerősebb az abjekció hatalma a játék által elénk vetített hipotetikus szubjektum felett. Kristeva szerint „nincs is jobb az önmegvetésnél arra, hogy bebizonyíthassuk: maga a megvetés tulajdonképpen a minden lényt, értelmet, nyelvet vagy vágyat megteremtő *hiány* beismerése” (Kristeva, 1990 [1996, 171]). A trilógia második része tehát végigvezeti a feltételezett szubjektumot önmaga megvetésén, melynek végeredményeként az képes lesz ismét megalapozni azt a pozíciót, melyből a játék legvégén a szelf (immár Próféta képében) felszólal és kinyilatkoztatja létezését.

A szuperkatona és a Ceph hasonló ábrázolásának másik következménye az, hogy az ember/gép dichotómia illetően összefonódása ugyancsak jól példázza a határok abjekt destabilizációját. A játékban az abjekciónak ezen aspektusát megfigyelhetjük a Ceph katonák testének lőfegyver-találatra adott reakciójában. Első pillantásra ez jelentéktelen részletnek tűnhet, azonban az általam felvázolt olvasat szempontjából nagyon is lényeges, mivel egyszerűen fogalmazva undorító, visszataszító, tehát egyértelműen abjektált az a behatárolhatatlan összetételű, ragacsos váladék, ami a Ceph katonák testéből találat esetén távozik. Ez a massa a főhős arcába is fröcsög, ha közelről öljük meg a földönkívüli katonát, amit a Ceph halála után a képernyőn megjelenő és azt részben betakaró massa jelez.



9. ábra:

A képen a Ceph katonából találat után távozó testnedv látható. (Crysis 2)

Talán nem meglepő, hogy ez a váladék ránézésre nem megkülönböztethető attól

a biomasszától, amivé a Ceph által az invázió elején elszabadított vírus alakítja a fertőzöttek testét.



10. ábra:

Egy Ceph vírus által fertőzött hullája, alatta pedig a feloldott emberi szövet (*Crysis 2*)

A második részben tehát a játékelemeken és vizuális jeleken keresztül a játék megmutatja, hogy az organikus és a mesterséges koncepciója csakugyan elválaszthatatlanok egymásról. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy ezek a kategóriák továbbra is a földönkívüli „idegenség” hatókörében helyezhetők el, így az emberi kategóriáján még mindig kívül esnek. Ez jól példázza, hogy ebben a részben a legaktívabb az abjekció mechanizmusa, ugyanis összemosódnak a játék hipotetikus szubjektuma által a nanoruha felöltése előtt biztosra vett szimbolikus szelf-tárgy viszonyok.

A második rész végén Próféta újjászületésével azonban egy fordulat is beáll a játék szubjektumának állapotában, amelyet a Ceph központban való alámerülés, illetve a központ ezáltal elpusztítása hoz felszínre. A hipotetikus szubjektumra nézve ez azt jelenti, hogy a demarkációs törekvés már nem szállja meg a technológia koncepcióját, tehát már nem próbál folytonosan különbséget tenni a (még-nem-)szubjektum és a technológia között. Ennek előidézője pedig az, hogy a második részben ún. „nanokatalizátor” segítségével lehetővé válik földönkívüli technológia beépítése a nanoruhába, amely az egész második részt végigkíséri. Mi több, a nanokatalizátor továbbfejleszti a nanoruha által biztosított emberfeletti képességeket, tehát ez a játékelem az egyik legszembetűnőbb formája a videojáték kommentárjának: az ember és az abjektált technológia egymást való kiegészítése produktív hatással bír az emberre és a szubjektumra nézve.

A *Crysis 3*-ban jelentős következménye ennek a játékelemnek, hogy Próféta immár képes aktív cselekvőként irányítani a Ceph technológiát: meg tudja hekkelni a földönkívüliek harci lövegeit, és képes használni a katonáik fegyvereit. Továbbá a játékos a hekkelést és a fegyverhasználatot mind az emberi, mind pedig a Ceph technológia esetén is pontosan ugyanúgy tudja végrehajtani, tehát semmilyen téren nem különbözik az emberi és földönkívüli technológia használata a játék kezelőfelületén. A játék feltételezett szubjektuma tehát immár nem Másikként kategorizálja a technológiát, hanem az emberi szelf szerves részeként, mintegy a szubjektum azonosulását megalapozó testhez tartozó belső adottságként, vagy akár egy szervként. Ezt sugallja a játékot lezáró video-bejátszás is, amelyben a nanoruha szó szerint Próféta bőrévé vált, így a szuperkatona megjelenésében teljesen emberi, ám ugyanúgy képes maradt használni a nanoruha funkcióit (lásd 6. ábra).

Más szóval a harmadik rész zárójelenetében bebizonyosodik, hogy a *Crysis*-trilógia újrafogalmazza, pontosabban átszimbolizálja a technológia kategóriáját. Az ember folyamatos győzedelmeskedése az áttechnologizált földönkívüli faj felett a technológia technofób konceptualizációjának szimbolikus, vagyis diszkurzív feloldását jelöli. Így a trilógia legfőbb játékelemét jelentő fegyveres harc az abjekció mechanizmusain alapuló technofóbia felszámolását igénylő mentális küzdelmet allegorizálja. Ez a küzdelem a hipotetikus szubjektum összetételét tekintve az abjekció és a nárcizmusnak alapul szolgáló üresség közötti feszültségből származó energiák kisülésének eszköze, a küzdelem kiváltó oka pedig a *Crysis* esetében egy a szubjektumon kívülről származó hatás, vagyis az emberi testbe beépülő technológiai artefaktum (nanoruha), amely a szubjektum pre-szimbolikus állapotba való visszavágyódását idézi elő. A technológia abjekciója ennek a vágyódásnak a manifesztuma, ugyanakkor ez az abjekció lesz az a folyamat, amely végül kiváltja a szubjektum identifikációs válságának feloldódását is. Az abjekt értelmezésére való törekvés ugyanis az abjekciót felszámoló erőként hat, ami fokozatosan visszaállítja a szimbolikus funkcionalitását. Ennek eredményeként a korábban abjektként működő tárgy immár a szelf részeként tételeződik, tehát többé nem helyezkedik szembe a szubjektummal.

Záró gondolatok: a modern episztémé meghaladása

Elemzésem egyik fő következtetése, hogy a *Crysis*-trilógia az abjekció mechanizmusainak kiaknázásában látja a tágabb kulturális értelemben vett technofóbia feloldásának lehetőségét, s ennek kulcsa a technológiának mint a Másik

megtettesítőjének átszimbolizálása. Ez a cél nem is lenne alaptalan, sőt, jóformán igazolt, amennyiben elfogadjuk a poszthumanista kultúraelmélet azon kijelentését, miszerint az ember sohasem volt független technológiáitól: „a »géppé válás« bármilyen formája [...] már mindig is alkotóeleme az emberi létnek, ezáltal pedig egy »eredendő technicitással« való szükségszerű összekapcsolódásnak” (Herbrechter, 2013, 68). A jelen esszében elemzett videojátékok ezt az eredendő technicitást alapul véve sugallják, hogy szükséges és lehetséges az ember és technológia kapcsolatának felülvizsgálata, ugyanis a digitális technokultúra áthidalhatatlan akadályt képez a tradicionális humanista szubjektum szelf/Másik viszonyainak fenntartásában. Meglehet, ezek a szelf/Másik viszonyok a modernitás által létrehozott és működtetett világlátás termékei, azonban problematikus a modern episztémé értékeit örökérvényűként értelmezni.

Visszakanyarodva a bevezetésemhez, a Dinello által bemutatott technofób sci-fi művek ezeket az értékeket próbálják védelmezni a technológiai vívmányok veszélyesként történő ábrázolásával. Habár vannak olyan innovációk, amelyekkel valóban fokozott óvatossággal kell bánni, az ilyen technológiák kategorikus elutasítása kevesebb választ ad, mint ahány kérdést felvet. A technológiák politikai-ideológiai töltöttsége ugyanis nem ok arra, hogy a társadalom számára egyébként hasznos technológiákat ártalmasként kategorizáljunk.

Bizonyos értelemben maga a társadalmi berendezkedés és a kulturális kategorizálás is egy technológia, bár ezek a technológiák közelebb állnak a Foucault által bevezetett „szelf technológiáihoz” (Foucault, 1988), mint a hagyományos értelemben vett, kézzelfogható, materiális szubsztanciával rendelkező technológiai artefaktumok. Az átjárás e kétféle technológia között ugyanakkor tagadhatatlan, és végső soron a *Crysi*hoz hasonló tudományos fantasztikus művek is ezeket az átjárásokat világítják meg, és helyezik a szubjektum konstitutív mechanizmusai közé. Így a technológia abjekciója vagy Másikként való kategorizálása határozottan ellentmondásosnak tűnik. A jelen vizsgálódás szempontjából releváns kérdés ugyanis nem az, hogy mi módon árthat a technológia az embernek, és hogyan kerülhetjük ezt el, hanem hogy miként lehet képes az ember kilépni a modern episztémé által létrehozott szubjektumkonstrukció hatóköréből, és hogy napjaink digitális technokultúrája hordoz-e magában ilyen potenciált a modern szubjektum számára.

IRODALOM

- BEARDSWORTH, S. (2004). *Julia Kristeva: Psychoanalysis and Modernity*. Albany: State University of New York Press.
- COHEN, J. J. (1996). Monster Culture (Seven Theses). In: Uő (ed.): *Monster Theory: Reading Culture* (3-25). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DINELLO, D. (2005). *Technophobia! Science Fiction Visions of Posthuman Technology*. Austin: University of Texas Press.
- FOUCAULT, M. (1966). *A szavak és a dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Osiris, 2000.
- FOUCAULT, M. (1988). Technologies of the Self. In: L .H. Martin, H. Gutman, P.H. Hutton (eds.): *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault* (16-49). London: Tavistock.
- HARAWAY, D. J. (1985). Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években. Ford. Kovács Ágnes. *Replika*, 51-52 (2005. november):107-139.
- HERBRECHTER, S. (2013). *Posthumanism: A Critical Analysis*. London: Bloomsbury, Kindle kiadás.
- KALMÁR GY. (2012). *Testek a vásznon: test, film, szubjektivitás*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.
- KRISTEVA, J. (1982). A szerelem abjektje. Ford. Gyimesi Júlia. *Thalassa*, 2-3 (2007): 3-27.
- KRISTEVA, J. (1990). Bevezetés a megalázottsághoz. Ford. Kiss Ágnes. *Café Babel*, 20 (1996): 169-184.
- PÁLMAI K. (1999). A kristevai szemiotikus jelenségek és az abjekció fogalmának meghatározása. *Szabadpart*, 24-25 (oldalszám nélkül).
<http://www.szabad-part.hu/24/24_komm_palmi.htm>.

FILM:

Terminátor – A halálosztó. Rendezte James Cameron, szerepel Arnold Schwarzenegger, Michael Biehn, és Linda Hamilton, Hemdale, 1984.

VIDEOJÁTÉK:

- Crytek. *Crysis*. Electronic Arts, 2007. Számítógépes program.
- Crytek. *Crysis 2*. Electronic Arts, 2011. Számítógépes program.
- Crytek. *Crysis 3*. Electronic Arts, 2013. Számítógépes program.

* * *

Hódosy Annamária

Miért estünk ki az Anyatermészet lágy öléből? A környezeti retorika látens tartalmai

A női természet

A természet „női” princípium. Northrop Frye szerint a legkorábbi teremtéstörténetek valószínűleg „anya-központú mítoszok voltak, szexuális jellegűek, és formájukat tekintve ciklikusak, azt feltételezván, hogy az ember és a világ egész egyszerűen ugyanúgy jöttek létre, mint ahogy a gyermekek születnek, és ahogy tavasszal a magok kihajtanak” (Frye, 1983, 5-6). A nő és a termőföld ezen archetipikus egymásra vonatkozása a biológiai reprodukció képességében áll tehát, amely – legalábbis a patriarchális ideológiákban – a férfi kulturális teremtő vagy alkotóképességével kerül szembe, illetve annak rendelődik alá (Ortner, 2004, 203-204). Erich Fromm szerint a föld és a nő e közös lefokozódása (paradox módon) éppen a mezőgazdasági kultúra kialakulásával veszi kezdetét:

„Az élet és a teremtőképesség immár nem a föld termékenységétől függött, hanem az emberi elmétől, amely az új találmányok, a technikát, az absztrakt gondolkodás és a törvények által működő államrend szülője volt. Többé nem az anyaméh, hanem az elme lett a kreativitás forrása, és ennek megfelelően a társadalom irányításában is a férfiak kerültek a nők fölé.” (Fromm, 1973, 163.)

Ez a folyamat nyomon követhető már az ismert ókori mítoszokban is, s a nyugati kultúrában a keresztény eszmerendszer véglegesíti azáltal, hogy a természetet a szellemiséget képviselő Atya teremtményévé írja át, sőt, alárendeli azt a legfőbb alkotásaként prezentált Embernek (White, 1996, 8-9). Merchant híres elemzése szerint a Természet mint kozmikus Anya képzete (1. ábra) a tudományos forradalom korában felejtődik el véglegesen azáltal, hogy a természet „halott, mozdulatlan, lelketlen materiává” minősül át, amelyet éppen ezért erkölcsi aggályok nélkül lehet használni és kizsákmányolni. A fordulópontot Bacon híres eszmefuttatásával szokás jelölni, amelynek értelmében az emberiség feladata nem más, mint hogy akár erőszakkal is, de a technológia segítségével

elvegye „a leláncolt (női) természettől [her bosom] annak rejtett kincseit” (Merchant, 2006, 515).



1. ábra

A természet Bacon számára még női figuraként jelenik meg, a vele kapcsolatos – Merchant szerint szexuális felhangokkal bíró – erőszak viszont elvileg már a következő, és azóta is érvényben lévő paradigmát jelzi. Ebben a Természet már nem személyként, sőt még csak nem is organikus entitásként, hanem tárgyként, illetve gépként értelmeződik (Kheel, 1993, 258; Séllei, 2002, 90-92). A környezetvédelmi, a zöld mozgalmak gyakran sugallják azt, hogy pontosan ez a változás, a Természet anyaként való szemléletének és az ebből következő tiszteletnek a *háttérbe szorulása* okozta a jelen ökológiai problémáit. „Technológiailag kifinomult városi társadalmainkban elfeledkeztünk a természettől való függésünkről – már nem tekintjük a földet szentnek.” Ennek köszönhető az a – vizuális kultúrában manapság rendkívüli jól érzékelhető – törekvés is, hogy az élet iránti tisztelet „megújításának” és az ökológiai katasztrófa elhárításának feltételeként (vö. Willoquet-Maricondi, 2010, 4) felélesszék a Természetanya ezen (vélt) archaikus koncepcióját (2-3. ábra).

A populáris vizuális ábrázolásokban, az internet által közreadott képeken szembeötlő a természet megszemélyesítésének ez a fokozódó igénye: a zöld

aktivisták közötti művészek romantikusabbjai a Természetet többnyire gondoskodó anyaként avagy gyönyörű fiatal nőként ábrázolják. Az antropomorfizáció és a természet felértékelődése együttesen óhatatlanul egyfajta mitikus-misztikus matriarchális eszmerendszert állít ringbe a jól ismert patriarchális világlátással szemben. A természet efféle megjelenítésének egyes aspektusai, retorikai megnyilvánulásai mindazonáltal azt sugallják, hogy nem valamiféle rég elfeledett, vagy soha nem is létezett (csak a képzeletben élő mitikus) „rend” igényéről van szó, hanem jól ismert és a pszichoanalízis által alaposan leírt pszichoszexuális attitűdöknek a környezetre való kivetítéséről.



2-3. ábra

Pszichoanalitikus jellegű terminusok előfordulnak a természettudományos alapú ökológiai és a kultúrtörténeti-ökokritika diszkurzusban is: György Lajos Theodore Roszakot idézi, amikor a környezetünkkel való helytelen bánásmódunkat annak tudja be, hogy „a természettől örökölt, bennünk létező, magunkkal hozott ökológiai tudattalant elnyomja bennünk a társadalom, a piac által irányított iskola, sőt elnyomják gyakran a szülők is, hogy a gyerek a társadalomnak minél alkalmasabb, illeszkedőbb fogaskereke legyen.” (György, 2000, 198). A természet „fenséges” képein való álméltkodásnak a romantikában csúcspontra kerülő (és azóta is érvényes) trendjét az ökológia-történetben vitathatatlan tekintélynek számító William Cronon magától értetődően „fetiszizálásnak” nevezi (Cronon, 1996, 22). Ez persze csak ártatlan *metafora*; a természetfilmek furfangosan lenyűgözőre készített képeinek hatásmechanizmusát vizsgáló kritikusok viszont tudatosan játszanak rá a szó szexuálpszichológiai jelentésére, amikor ezt az – üzleti célúnak tekintett – trendet „ökopornográfiaként” aposztrofálják (Welling, 2009).

Az utóbbi időben ökopszichoanalízisként kristályosodott ki az az irányzat, amely ezeket az elszólásokat és szólásokat összerakva, a klímaváltozáshoz és a környezetpusztuláshoz való viszonyulásainkban komplex pszichológiai folyamatok nyomait térképezi fel. Joseph Dodds szerint a „környezeti katasztrófával való pszichés foglalkozásnak már a gondolata is túlságosan apokaliptikus, túl nehéz vagy fájdalmas. Ezért inkább leegyszerűsítjük, és leszakításhoz, projekcióhoz, tagadáshoz folyamodunk” (Dodds, 2011, 59). A környezeti retorika egyes jellemzői, például a „klímatagadás” vagy éppen az ezen való élcelődés olyan (racionálisan gyakran teljesen ellentmondásos) védekezési mechanizmusként értelmezhető, amelyek azt az igényt szolgálják, hogy a pusztulásért kollektív felelősséggel „vádolt” emberek „ártatlannak találtassanak, elhárítsák a felelősséget, és megelőzzék a helyzet megoldásához szükséges erőfeszítés szükségességét” (Dodds, 2011, 42).

Arra, hogy ez a szorongás miért ölthet ilyen kollektív méreteket, és miért az adott formákban nyilvánul meg, szintén adódik pszichoanalitikus magyarázat – méghozzá éppen az anya és a Föld közötti összefüggés révén.

„Empirikus tanulmányok bizonyítják, hogy a korai kötődéssel kapcsolatos folyamatok erősen befolyásolják a későbbi életet, ami segíthet megérteni az »anyaföld« fogalmát mint olyasvalamit, ami azt sugallja, hogy a bolygóval kapcsolatos tapasztalataink valamiképpen az anyánkkal való tapasztalatainkat tükrözi vagy azzal kapcsolatos, ami ugyanakkor nemcsak a szeretet és a biztonság érzését foglalja magában. A csecsemő többnyire nem reagál pozitívan a szopásról való leszoktatásra, sem az anyai magyarázatokra, hanem haraggal, irigységgel vagy agresszióval válaszol.” (Dodds, 2011, 58.)

Éppen úgy, ahogyan az emberek jó része a fogyasztás visszafogására irányuló érvekre reagál. Mindez segít megérteni nemcsak az (anya)földdel kapcsolatos frusztrációink mintáit, de a hozzá fűződő történeti viszonyok kultúrspecifikus voltát is. Rosemary Randall szerint a nyugati norma a felnőttiséget (főleg a férfi-felnőttiséget) az anya kihasználásával és a fölötte való uralommal kapcsolja össze nemcsak az interperszonális viszonyok terén, de a „környezet-anyával” kapcsolatban is. Ennek következtében alakul ki az a vágy, hogy „kibújjunk az ellenőrzése és hatása alól”, ahogyan az a fantázia is, hogy „az anya többé nem számít, sőt, soha nem is számított” (Randall, 2005, 173), ami világossá teszi a természettel való vetélkedésben rejlő heroizmus hagyományát és a következmények iránti nemtörődömséget is.

E tanulmányban ezt az anya/föld analógiát és az abból adódó problémákat próbálom körüljárni. Mint megkísérlésem bemutatni, a nyugati kultúra domináns ter-

mészetképzeteinek alakulása jól leírható annak a mintájára, amit a pszichoanalízis az egyén pszichoszexuális fejlődéséről mond el. Ezek a természetképzetek az egyén „szubjektummá válásának” az eredményeképpen alakulnak ki annak tükrésként, ahogyan az egyénnek a nőről, a nőiségről alkotott fogalma is kialakul a patriarchális kultúrában. A következőkben néhány internetes mémén kívül két, ökokritikai szempontból már elemzett filmen próbálom demonstrálni, hogy (amúgy tipikusnak mondható) természetábrázolásaik megfelelnek annak, amit Laura Mulvey a nők ábrázolásának jellegzetességeiről mond el (Mulvey, 2002). Ezekben az alkotásokban a természet uralmának és kizsákmányolásának, illetve az érintetlen természet felmagasztalásának az igénye a kasztrációs fenyegetés elhárításának azon két módjával analóg, amit Mulvey Freud után a nők (filmes) ábrázolásának alapjaként ír le, s amit én a környezeti retorika látens tartalmának nevezek. A legújabb ábrázolásokban, amelyre megint csak mémeket és egy filmet hozok példaként, a természetnek egy harmadik reprezentációs sémája is egyre gyakoribb, amit Barbara Creed után a természet „kasztráló anyaként” való bemutatásaként lehetne jellemezni. Azon túl, hogy a természethez való különböző viszonyulások ekként pszichoanalitikus magyarázatot nyernek, ez a megközelítés alternatív magyarázatot adhat nem csak a környezet feletti uralom máig jellemző igényére, hanem a környezetvédelmi retorika Dodds és mások által panaszolt hatástalanságára is.

Idegen a Paradicsomban

A már idézett William Cronon a természethez való viszony „elképesztő átalakulását” a 20. század elején azoknak az alapvető oppozícióknak a felcserélődésével demonstrálja, amelyek a nyugati kultúrtörténet során a természet és a kultúra mitikus referenciapontjaiként működtek (1996, 9-10). Az új episztémé a vadont ruházza fel az ismerőség, boldogság, otthonosság konnotációival, és az attól elidegenítő – elsősorban technológiai – kultúrát látja el a fenyegető másság, gyakran a szörnyszerűség kritériumaival. A környezetvédő diszkurzus egyik leggyakoribb – gondolhatnánk, racionálisan tényszerű – terminusa, a „környezetszennyezés”, szintén bír olyan szimbolikus konnotációkkal, amelyek a kifejezés használatát már önmagában is szembeállítják az évezredek óta fennálló kulturális hagyománnyal. Mint Ortner írja, a kultúra öndefiníciója gyakran a higiénia koncepcióin keresztül fogalmazódik meg:

„A kultúrák között kimutatható, a tisztaságra/tisztátalanságra vonatkozó hiedelmek egyik jól ismert aspektusa a természetes úton »fertőző« szennyezés, mely saját ere-

jéből (mintegy a természet energiáinak szabályozatlan működéséhez hasonlóan) terjed el legyőzve mindent, ami kapcsolatba kerül vele. [...] a megtisztulás rituális és céltudatos tevékenység, mely szembeállítja a természet energiáit az öntudatos (szimbolikus) cselekedetekkel, és azoknál erősebbnek bizonyul.” (Ortner, 2004, 200.)

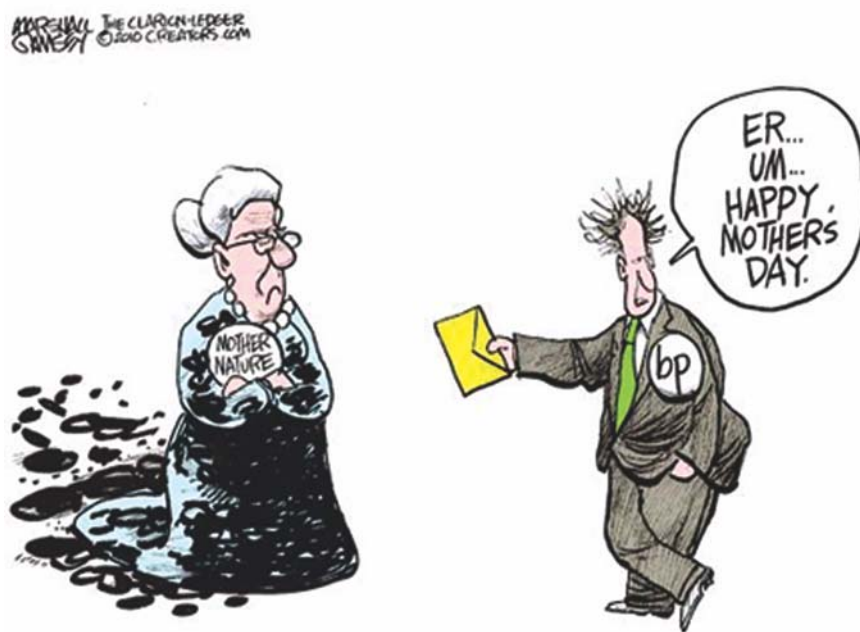
Amikor a környezetvédő retorika a „szennyezés” metaforáját használja a természettel szembeni emberi viselkedés kritikájában, megfordítja a természet-kultúra oppozíció hagyományosan értelmezett pólusait. A kultúrát fenyegető piszok helyett ebben a kifejezésben a természetet fenyegeti a *kultúra piszka*, az ezt illusztráló képek pedig a fenyegető, fertőző, pusztító hatást az iparilag előállított, „természetidegen” anyagoknak (pl. olaj, mesterséges színezékek, hulladék) tulajdonítják.

S hogy mi köze mindennek a természet nőként/anyaként való elgondolásához, illetve mindennek az egyre dominánsabbá és láthatóbbá válásához? A természet szennyező hatásáról fentebb mondottakat Ortner annak magyarázatához használja, hogy a nők (akiknek „női” minőségét elgondolása szerint a reprodukciós képességük, vagyis potenciális anyává válásuk adja) miért minősülnek „univerzálisan alacsonyabb rendűnek” a férfiaknál. Mary Douglas antropológiai kutatásai után Kristeva elméletében általánosan ismertté vált, hogy a természet és a nőiség/anyaság asszociációja éppen a „szennyezés” fenti koncepciója mentén a legjobban érzékelhető és bemutatható. Az „abjekt” jelenségének meghatározása során Kristeva azt mutatja ki, hogy a „szubjektummá válás” valójában az anya „szennyező” hatása alóli felszabadulást jelent; a női érzékiség, materialitás, azaz a természet Másága az, amitől az anyagiságot a tudatossága révén meghaladó/megtagadó Énnek el kell határolódnia.

A természet–kultúra oppozícióhoz társított értékek azon „feje tetejére állása”, amelyről Cronon tudósít, szintén nem mentes a nemi konnotációktól. A „fenséges” természetben felfedezett isteni, illetve az eltűnőben lévő vadonhoz és a vele társított nomád életmódhoz kapcsolódó nosztalgia Cronon megközelítésében „férfias” erényeket idéz fel. Anette Kolodny viszont meggyőzően mutatja ki, hogy ennek a nosztalgiának a forrása, az Amerika meghódítása idején oly gyakran *Paradicsomként* aposztrofált új kontinenshez való viszony a nőként elgondolt földhöz való *szexualizált* viszonyként jelent meg a korabeli beszámolóokban. Mi több, ez az újrakezdés egyszersmind határozottan egy preödipális, apai kontroll nélküli anya–gyermek kapcsolatba való visszavágyódásként jelentkezett (Kolodny, 1996, 171-172). A „fenséges” ideológiájának romantikus népszerűsítői – többek között például Petőfi vagy Jókai – gyakran éppen abban tűnnek ki, hogy a

Természetet nőneműként és önnön jogán istenítik; Northrop Frye ezt a fordulatot egyenesen a korábbi (antik és keresztény) apa-központú mítoszok anyaközpontú mítoszra való átíródásaként fogja fel (Frye, 1983, 93-96).

A természetnek ez a felértékelődése, a „szennyező” befolyás irányának ez az átalakulása szoros összefüggésben áll a Természet mint Anya antropomorfizációjának hangsúlyossá válásával és egy (képzeletbeli) matriarchális rendnek a patriarchális rend rovására történő idealizálásával. Immár nem a Természetanya a Másik, hanem gyermeke, az Ember lett Idegen. Nem az anya van „szennyező” hatással az individuumra, hanem az (individualitást eszményítő) ember szennyezi be az anyát (úgy fizikailag, mint ideologikus koncepciói, „torzító” eszméi révén). Valóban: a populáris kultúra vizuális ábrázolásaiban a környezetszennyezés hatásainak figyelemfelkeltő vagy „trendi” bemutatása manapság igen gyakran az anyagyermek viszony képeinek bevonásával történik. A Természetanya archaikus koncepcióját vagy sikerült feléleszteni, vagy a „népi tudatban” mindig is élt, *csak a megítélése változott*. A technicizált (poszt)indusztriális társadalom fenyegetése olykor egy „tisztá” (értsd: higiénikus) és/vagy tiszteletreméltó matróna otthonának beszennyeződéseként jelenik meg (4. ábra).



4. ábra

De a tisztaság morális jelentéslehetőségeinek szexuális aspektusa is gyakran előtérbe kerül, főleg akkor, ha a Természetet matróna helyett szűzként (vagy Szűzanyaként) ábrázolják. Ez esetben a kulturális „szennyezés” a *szexuális erőszak* képében összpontosul.



5. ábra

Az „érintetlen” természet kultusza

Egy ökokritikus filmelemző páros, Murray és Heumann A *Fakó lovas* (1985) című késői Clint Eastwood westernben ezt a metaforát – illetve a vele összefüggő szexuális problematikát – tartja a filmben megjelenő természetpárti tematika középpontjának. A film a „helyi” és a városból jött gazdag iparmágnások összeütközésének klasszikus ábrázolásában igen nagy hangsúlyt helyez a nem-helyiek környezetkárosító technológiájának bemutatására, illetve profithajhászást célzó immorális viselkedésük ábrázolására. Ennek csúcspontjaként a gazdag bányász-vállalkozó kegyetlen fia az egyik jelenetben megpróbálja megerőszakolni az egyik helyi aranymosó odatévedt leánykáját (5. ábra). Murray és Heumann szerint ez a várhatóan egyértelmű értékítéletet kiváltó jelenet azért is központi mag a filmben, mert voltaképp a szükségszerűen mindig *háttérben maradó* természeti „háttér” ügyes megszemélyesítéséről és közvetett előtérbe emeléséről van szó: a szexuális erőszak a hegyoldalt „megszentségtelenítő” ipari beavatkozás megfelelője. (Murray-Heumann, 2009, 127-141.)

A „fakó lovas”, azaz a lányt megmentő pap figurája Murray és Heumann értelmezésében a környezetvédő „archetípusának” a megjelenítése. Ugyanakkor a film ábrázolásmódja mégsem tér el jelentősen a patriarchális diszkurzusban megszokottól, hiszen a természet és a nő *egyként* passzív és tehetetlen áldozatként való reprezentációja jellemzi. Ez utóbbi vonást számos, főleg ökofeminista, kritikus erős kritika alá veszi: „a mai ikonográfia a természetet áldozatként prezentálja; olyan idealizált, madonnaszerű angyalként, akit meg kell védeni az önmegtartóztatásra képtelen társadalomtól. [...] A »Természetanya« jelen ábrázolásai az ideális nőre irányuló romantikus férfifantázia termékei.” (Heller, 1993, 218-219.) Mint Heller részletesen kifejti, ez a romantikus ökológia nem ismeri fel, hogy a nők és a természet feletti uralmat ugyanazok az ideológiák igazolják, mint amelyek kiváltják az anyaként ábrázolt gyenge és védelemre szoruló Természet megvédésének ezen törekvését.

Eszerint akár megerőszakolni való tárgynak, akár megóvni való ideálnak tekintik, az anyaként elgondolt Természethez való viszony így is, úgy is a patriarchális gondolkodás sémáit követi. Ezek a sémák archetipikusnak tűnnek, ugyanakkor nagyon hasonlóak ahhoz, amelyek a pszichoanalízis szerint a férfiszubjektumok pszichoszexuális fejlődése során alakulnak ki és válnak a nőkről alkotott domináns képzetekké (a nyugati) kultúrában. Freud elméletét alapul véve feltehető, hogy ezek a képzetek kora gyermekkorban alakulnak ki és abban a látványban gyökereznek, amit az anya „kasztráltsága” jelent (Tóth, 2007). Mindez a nőket

„hiányként” jelöli meg, a férfiakat és a velük asszociált szubjektivitást pedig a nőiségtől való különbözőségben definiálja. Ennek következtében Mulvey szerint

„a férfiaknak, a tekintet aktív ellenőrzőinek gyönyörűségére ikonként bemutatott nő mindig az eredetileg jelölt fenyegetést eleveníti fel. A férfi tudatalatti számára két út lehetséges e kasztrációs félelem előli kitérésre: a belefeledkezés az eredendő trauma rekonstruálásába (a nő tanulmányozása és demisztifikálása) a bűnös objektum leértékelésével, büntetésével vagy megmentésével (a film noir témái által ábrázolt úttal) kiegyensúlyozódva; vagy pedig a kasztráció teljes tagadása egy fétis behelyettesítésével, vagy az ábrázolt alak fétissé alakításával, azért, hogy az veszélyesből megnyugtatóvá váljon (innen a túlértékelés, a női sztár kultusza).” (Mulvey, 2002, 565.)

A *Fakó lovas* természet/nő analógiájában is a Mulvey által leírt kétféle nőképpzettel találkozunk. A városi „idegenek”, akik a végletesen környezetpusztító bányászati eljárást használják, a szó szoros értelmében „voyeurként” néznék végig a feljükk tévedt lány megerősöklését, ami egyszerre jelzi a természet és a nő megvetését és tárgyként való kezelését – azaz a demisztifikálás stratégiáját. Ehhez képest a „fakó lovas”, a messziről érkezett pap, aki a lányt megvédi, a nőhöz/természethez való „fetisizta” hozzáállás megtestesítője lehet. Bár a lány szerelmet vall neki, ő tisztelettel visszautasítja: a narratíva szerint azért, mert a lány túl fiatal, hajlamos az idealizálásra, s a férfi amúgy is „saját” lányként kezeli. Ám ha meggondoljuk, hogy a történetben a lány szüzessége és ártatlan szépsége milyen középponti szerepet foglal el, a (protestáns, azaz cölibátusra nem kötelezett) pap „önmegtartóztatásában” a Madonna iránti hódolat, pontosabban a szeplőtelen Madonna tisztaságában megtalált biztonság is ott lappang. Ebből a perspektívából a pap éppúgy a kasztrációs anya-kép foglya, mint az ipari bányászat képviselői: az a tény, hogy a western tradíciójának megfelelően a filmben a városiak mellett ő a leginkább *idegen*, megerősítheti ezt a benyomást.

A passzív és gondoskodó anya, illetve a passzív és védelemre szoruló szűz képe mellett a populáris kultúrában egy további kép is igen elterjedt, amely a Természetet nőként, de mint félelmetes és érthetetlen entitást ábrázolja. A nőktől való rettegés jelenségét Barbara Creed is a kasztrációval hozza összefüggésbe, de némileg más módon, mint Freud. Szerinte a nőgyűlölet olykor annak a félelemnek a következménye, hogy maga az anya bír kasztráló hatalommal. Ez testesül meg a preödipális, „archaikus anyával” asszociált szexualitásban, „aki azzal fenyeget, hogy mindent felhabzsol, aminek életet adott” (Creed, 2006, 103.) Míg a férfi-lét a függőség túllépésével kecsegtet, az anyának a gyermek feletti uralma regresszióként, szimbolikusan az elnyeléssel fenyegető méh(száj) képében jelenik meg, amely egyszerre csábító és visszataszító (vö. Hódosy, 2011;

2013). Ugyanez az ellentmondás jellemző a Természethez való viszonyunkra is. Az anyai ölbe való visszatérés ödipális vágya az Édenkertként elképzelt természetbe való visszatérés álmában szembeötlő. Ezzel szemben a gyermekek „basáskodó” anyára iránti ellenérzések kínálnak alapot a borzasztó természeti katasztrófák irodalmi és filmes retorikájához. Szimptomatikus módon az újabb környezetvédelmi illusztrációkra nagyon is jellemző, hogy miközben felélesztik a Természetanya ősi képzetét, azzal együtt gyakran a kiszámíthatatlanság és a rettegés légkörét is felidézik – bár a komikum ezt többnyire csillapítja. (6-7. ábra). Többnyire, de korántsem mindig, és könnyen lehet, hogy még ebben is csak a vicc freudi logikája érvényesül (Dodds, 2011, 45-46).

John Boorman *Gyilkos túra* (Deliverance, 1972) című filmjében a „kasztráló” anyaföld képzelet dominál, aminek a rémisztő hatását a narratíva nem is próbálja kompenzálni. Mint David Ingram öko-cinekritikai elemzésében bemutatja, a film nem csak a természetrombolást, de a rombolást ellenzők „patronáló” magatartását, a természetről való „gondoskodás” pozíciójába való helyezkedést is ugyanilyen kegyetlenül kritizálja (Ingram, 2000, 36-38). A városból jött túlélőtúrára vállalkozó férfiak ugyanis látványos természetszeretetről, sőt –tiszteletről adnak tanúbizonyságot. Elítélik az ipari haladást, amely a pusztításra épül – ez esetben a folyó erejének kihasználására egy vízerőmű építésével, amely a helyi vadon elárasztásával jár együtt. Nem becsülik le a folyó erejét sem, amelyen megpróbálnak kenuval leereszkedni. A genetikai degradációtól¹ szenvedő és rosszulmú helyi lakosság néhány tagja azonban megtámadja őket az erdőben, az egyik férfit megerősokolják, a másikat majdnem. Végül az erőszaktevőt lelövi a városi társaság harmadik tagja, a megmaradt martalóccal pedig a társaság élet-halálharcot vív, s a „csatából” végül csak két városi kerül ki élve.

A film első pillantásra megfordítani látszik az előző film fekete-fehér palettáját, a jó vidék – rossz város oppozíciót, Ingram értelmezésében azonban korántsem erről van szó. Először is, a helyiek életkörülményei meglehetősen világosan a városhoz képest és az urbanizáció miatt olyan nyomorúságosak, amilyenek. Helyzetük a társadalmi kizsákmányolás tipikus esete – ilyen értelemben tehát analóg a környezetük, otthonuk helyzetével. Ugyanakkor a városiak maguk is bevallják, hogy a szóban forgó természetpusztítás az ő életüket teszi kényelmesebbé, a túrával pedig igenis a természet uralására való képességüket tesztelik, mely kontextus-

¹ A lakosokról mutatott képek a filmben vélhetően azt hivatottak érzékeltetni, hogy a kisszámú populációban – feltehetőleg a belterjes szexuális viszonyoknak köszönhetően – a szokványosnál magasabb az értelmi fogyatékosággal társuló testi rendellenességek előfordulása.



6. ábra

Mother Nature



Chattanooga Times Free Press Bennett



7. ábra

ban a természet erejének hangsúlyozása csak saját képességeik fényezéséhez szükséges. A természet feminizálása igen nagy hangsúllyal bír ebben a potencia-fitogtatásban: a természetpusztítás többször is „erőszakként” jelenik meg, ugyanakkor a viccelődésekben a folyón való leereszkedés is a szexuális aktussal, a (vízen való) fennmaradás képessége pedig a szexuális potenciával analóg. Ebben a szituációban Ingram úgy véli, hogy a városiak „kudarca”, az uralom elvesztése a megerőszkolt természet bosszújaként értelmezhető: a helyi erők a természet „kezének” megszemélyesítései abban az akcióban, amely leginkább a *rape-revenge* drámák szcenáriójára jellemző. A férfiakra mért szexuális erőszak a kasztráció szimbolikus megjelenítése, az adott kontextusban a „fallikus”, kasztráló archaikus anyaként feltámadó Természetanya által kirótt, a neki engedelmes és neki alávetett fiak által végrehajtott büntetés a vele szembeszegülőkre.

Hibrid – a kasztráló anya fenyegetése

A *Hibrid* (*Splice*, rend. Vincenzo Natali, 2009) című horror érdekesen egyesíti a már önmagában is ökokritikai jellegű Frankenstein-tematikát azzal a pszichológiai problematikával, amely többek között a *Psychoban* vagy a *Carrie*-ben is megfogalmazódik, s ami ennél fogva az ökokritikai diszkurzusban visszatérő „családi” metaforákra is fényt vethet. A történet szerint egy genetikai kutatást folytató kutatópáros (akik az életben is párt alkotnak) nem tud ellenállni a kísértésnek, hogy emberi gént adjanak az egyik kísérleti lény kevert génkészletéhez. Az így létrehozott, intelligens és félig-meddig emberi külalakkal bíró teremtményt titokban tartják, és bár feljegyzéseket készítenek a fejlődéséről, sokáig szinte saját kislányukként nevelik és Drennek nevezik el. A kedves és gyorsan fiatal nővé érő lény azonban egyre dacosabbá válik, ráadásul túlzott vonzódást árul el a tudospáros férfitagja, Clive iránt. Mindettől a nő, Elsa, felhatalmazva érzi magát, hogy többé ne gyermekként, hanem egyszerű kísérleti állatként kezelje a „lányt”. Egyértelműen bosszúból durva műtéti beavatkozást is végrehajt rajta, amely mellesleg erősen a kasztráció konnotációival bír (a lény farkán van egy hegyes karom, ezt távolítja el Elsa a veszély mérséklése érdekében). Távollétében azután Dren elcsábítja Clive-ot, majd hirtelen megbetegszik, meghal és eltemetik, ami egy rövid ideig azzal kecsegtet, hogy az igencsak elfajult kísérlet a feledés homályába veszhet. Dren azonban feltámad – immár mint hímnemű szörny –, és az „apját” megöli, az „anyját” pedig megerőszkolja. Végül elpusztul, a tudósnő azonban teherben marad, a végső képsorok pedig arról tudósítanak, hogy a kísérleteket finanszírozó igazgatónővel megegyeznek: a születendő „gyermeket” Elsa feláldozza a tudomány oltárán. A történet kitűnően elemezhető a Mary Shelley-féle *Frankenstein*

ökokritikai megközelítéseinek a nyomvonalán: mivel a lényt létrehozó kísérlet világosan természettudományos jellegű, az élet teremtésével „játszik”, ami – legalábbis a tudospáros elgondolása szerint – az emberi haladás szolgálatába állítható és az emberi test (természetes) esendőségeinek a mérséklését eredményezheti, a történet a teremtmény ámokfutásával érzékletesen és fenyegető módon ábrázolja mindazokat az eshetőségeket, amelyeket ez a tudomány a világra bocsáthat (vö. McKusick, 2000, 30; Mellor, 2003, 9). A *Frankenstein* megközelítéséhez hasonlóan a számításokba csúszó „hibát” itt is fel lehet úgy fogni, mint ami nem is annyira a felelőtlenségben és a (szó szoros értelmében vett) bibliai „tiltás” megszegésében áll, hanem inkább a szűklátókörűségben, a természet lebecsülésében, tárgyként való kezelésében, abban az elképzelésben, hogy a „természetes” világ „nem elég”, hogy az ember javíthat, sőt javítania kell rajta (Worster, 1977, 29).

Ez az antropocentrizmus – megint csak a *Frankenstein*hez hasonlóan – androcentrikus elbizakodottságként is felfogható, amennyiben a film a Shelley-szövegnek a teremtmény „tudományos” megalkotását leíró szexualizált és nemileg meghatározott metaforáit is továbbfejleszti (vö. Séllei, 90-95). A lény teremtése itt is, ott is a „női” természet „férfias” gépekkel és eszközökkel szublimált és objektivizált „megerőszkolásának” a mintájára ábrázolódik. A *Hibrid*ben ez igen plasztikusan jelenik meg azokban a jelenetekben, amikor tudósok az általuk kreált sejt mesterséges megtermékenyítését szemlélik, a fejlődő magzatot egy mesterséges méhben tárolják, majd a bába mintájára, egyfajta „császármetszéssel” segítenek neki kiszabadulni onnan. A különbség, hogy az újdonsült teremtménynek ezúttal nem csak „apja”, hanem „anyja” is van. Szemben *Frankenstein* teremtményével, a hibridtől nem fordul el undorral, és nem hagyja magára a szülője. Márpedig a Shelley-regény pszichoanalitikus kritikájában ez az instancia alapvető jelentőséggel bír a későbbi tragédiát illetően, előrejelezve „az Apa Törvényének elnyomó és korlátozó jellegét” (Kotze, 2000, 57). *Frankenstein* szörnyétől eltérően Dren saját nevet is kap Elsától, a kis „család” pedig egy darabig egy valódi család mintájára, mondhatni „boldogan” él. A negatív fordulat egyrészt a teremtmény fejlődésének köszönhető, aki úgy tűnik, az Ödipusz-komplexus karmai közé került, aminek a feldolgozásához mind a pótapa, mind a pótanya elégtelennek bizonyul. A film látványosan nagy erőfeszítést tesz rá, hogy a problémákat elsősorban Elsa neveltetésével – sőt általában is a „rossz” anyai hatásokkal – hozza összefüggésbe.

Amikor a tudospár a felfedezettéstől tartva kénytelen Drent abba a félreeső tanyába vinni, ahol Elsa a gyermekkorát töltötte, megdöbbentő dolgokra derül fény. Elsa ugyan igen szűkszavú a múltjával kapcsolatban, a szobája kinézete,

amely egy múlt századi börtöncellára emlékeztet, igencsak sokatmondó. Ahogyan a Drennek elmondott történet is, mely szerint édesanyja nem engedte sem Barbie-val játszani, sem (játékból) sminkelni, mert az „a rossz nőkre jellemző”. Ez az a pont, ahol a film igencsak sokat merít a jól ismert pszichotrillerek hagyományából – legalábbis, ami a vallási fanatizmus okozta elfojtások és félelmek, illetve a szörny-anyának a gyermekére tett negatív hatásait illeti, Clive, a férfitudós viszont – a szokványos „őrült (férfi)tudós” klisével szemben – kezdettől és következetesen igyekszik megkímélni a kísérleti alanyt a szenvedéstől és a rossz közérzettől – ami többnyire az „anyától” való védelmet jelenti.

Mindez erős elmozdulást jelent attól a „romantikus” frankensteini hagyománytól, amelyben az objektív tudományosság a maszkulin racionalizmus hajtásaként értelmeződik, és negatív módon áll szemben a feminin ösztönösséggel, testiséggel és emocionálissággal. A „tudós” objektivitás Elsán mindig olyankor uralkodik el, amikor Dren – a „lánya” – engedetlenséget és önállóságot mutat. Elsa anyja, és anyja mintájára Elsa is újra meg újra a kasztráló anya képét ölti, akinek fő jellemzője a gyermekén való uralkodás, aki közömbös annak szenvedése iránt, és az engedelmség megtagadása esetén ridegen „elpusztítja” azt, amit teremtett. És bár első pillantásra úgy tűnik, hogy ez csak a tudományt – elsősorban pedig a modern, immár emancipált nők által is űzött tudományt – jellemzi, Elsa figurája közvetve és konnotatív módon ugyan, de a globális felmelegedésben és hurrikánokban megnyilvánuló, ökológiai katasztrófával fenyegető természetről való újabb felfogásokról is vall.

Először is, mint már volt róla szó, a teremtmény létrehozása után Elsa annak a természetnek – természetanyának – a pozíciójába helyezkedik, amelyet a kísérlet során termékenyítettek meg; míg Frankenstein szörnye az anyja helyett a természethez fordult, a hold fényét kereste és szülők helyett az erdő gyümölcsei látták el táplálékkal, Dren számára mindezt Elsa adja meg. A film végén a terhes Elsa (saját akaratából) maga válik a tudomány kísérleti alanyává: ezúttal valóban „természetesen” hordja ki a természetellenes magzatot, s így az eddigieknél még sokkal inkább hozzáidomul a „természet” szerepéhez a baconi paradigmában és a frankensteini tudományos kísérletekben. Ha ezekben a jelenetekben Elsa a *mater(ia)* szerepébe kerül, amellyel a tudomány kedvére kísérletezhet, akkor joggal érezhetjük úgy, hogy a hímnemű szörnyé váló Dren az „anyja” megerősökölése során a fékevesztett, egyre „természetellenesebb” szaporodási és terjeszkedési stratégiákkal élő *emberiség* torzképe, s ekképp a környezetromboló mentalitás torz paródiája.

Az erőszak tehát a természet „megerőszkolásának” korábbi toposzait visszahangozza, azzal az erős különbséggel, hogy az erőszak ezúttal már *maga is bosszú*. Mi több, a teremtmény részéről majdhogynem jogos bosszú a kegyetlen nővel szemben. A film ily módon (nagyon áttételesen ugyan, de) azzal a felvetéssel kacérkodik, hogy a természet korántsem (mindig) az a jóindulatú és bőkezű anya, akit az ökotópiák megjelenítenek; semmivel sem viseli jobban a szívéen gyermekei sorsát, mint a keresztény Atyaisten, amikor – próbaképpen vagy a szabad akarat tanújeleként – hagyja őket elpusztulni vagy éhen veszni. Ez az istenség egyenesen egymás áldozatainak szánja, egymással táplálja gyermekeit – és még túlvilágot sem kínál cserébe. Ha tehát a Természet egy ilyen könyörtelen, rideg, kegyetlen és csakis a reprodukciót „szem előtt tartó” anya, akkor vajon nem jogos-e a bosszú? Vagy legalábbis nem „magától” értetődő-e, ha a gyermekek sem törődnek ezzel az anyával, sőt, egyenesen az ő rovására próbálnak túlélni és szaporodni?

Miért is hatástalan a környezetvédő retorika?

Számtalan társához hasonlóan a *Hibrid* is olyan film, amely a természet törvényeibe és működésébe való beavatkozás veszélyeire figyelmeztet. A média-diszkursusok kontextusában arra az emberi felelőtlenségre és elbizakodottságra is felhívja a figyelmet, amely nagy szerepet játszhat egy bekövetkező ökológiai katasztrófában. Ily módon a *Hibrid* – legalábbis közvetve – a „környezetvédő” retorikát képviseli, és ennek megfelelően hasznos impulzusokat adhat a közönségének. Ám ha alaposabban szemügyre vesszük, ezek az impulzusok korántsem biztos, hogy megfelelőek; sőt, amennyiben az anya reprezentációját és hatását tekintjük a film „melodrájában”, akkor – legalábbis az ökológiai diszkursus kontextusában – inkább károsnak tekinthetők.

Elsa reprezentációja olyan ösztönimpulzusokra vagy kora-gyermekkori emlékekre játszik rá, amelyek a közönséget szembeállítják ezzel a figurával. A filmben az anya a preödipális anyaképnek megfelelő, rémisztő, „kasztráló” entitás (ami a saját anyja hasonló hatásának a következménye), míg az apa gondoskodó és szerető lény, még ha némileg felelőtlen is. Ha a narratívát egy tudományos katasztrófa történeteként olvassuk – ami nagyon is könnyen megtehető –, még inkább világos a figurák metaforikus jelentősége. A *Frankenstein* ökokritikai értelmezéseiben a katasztrófa a (férfiak irányítása alatt álló) „modern” tudománynak, a hamis reményekkel kecsegtető mechanikus természet-szemléletnek tudható be. A *Hibrid* ökokritikai olvasatában viszont a „hiba” az anya, az anyatermészet működésében keresendő, „aki” korántsem a tudomány

ártatlan áldozata, hanem sokkal inkább olyan sötét erő, amely a markában tartja a teremtményét, és nem engedi érvényesülni annak „szabad akaratát”.

Bár a filmben ez az olvasat csak intertextuálisan bontakoztatható ki, illetve a figurák metaforikus értelmezésétől függ, ezt a sajátos Természetanya-koncepciót a kortárs médiaillusztrációk támogatni, alátámasztani látszanak. A „fetisizált” Természet-ábrázolások mellett egyre több olyan antropomorfizáló illusztráció, kép jelenik meg, amely a bolygót mint „problémás” nőt, mint örültet, mint hisztérikus vagy kasztráló anyát jeleníti meg a nők „ősi” negatív képzeinek megfelelően.

A környezetvédelmi diszkurzusok a szörnyűbbnél szörnyűbb ökológiai katasztrófa-lehetőségeket (indokoltan) az emberi kultúrának és az emberi faj sajátosságainak tudják be. Egyértelműnek tűnik, hogy a populáris kultúra az emberi nem „fejére” szórt vádak ellen védekezik úgy, hogy a bűnt – ezúttal – magára a természetre vetíti ki. A projekció motivációja ugyan valószínűleg a „környezeti bűntudat” vagy a „kihalástól való félelem”, ám még pszichoanalitikus értelemben sem feltétlenül „a Földanya kasztrációjának tömeges tagadásával van dolgunk” (Dodds, 2011, 40-42). Mint megpróbáltam bemutatni, a természet „kasztrációjának” képze nem az ökológiai válság eredménye, nem a természeti források megcsappanásának antropomorfizáló interpretációja. A természet kizsákmányolását *régóta* legitimáló, illetve a természetvédelmet propagáló természetábrázolások egyaránt a föld(anya) (vélt) kasztrációjának tagadásaként értelmezhetők. A Természet iránti rajongás, a pusztuló ökoszisztémák harcias védelme például olykor a „fetisizált nő” tradicionális képzetéből táplálkozik, amely – a nőiség leértékeléséhez hasonlóan – a (patriarchális) családban való pszichoszexuális fejlődés hatásaként jelenik meg. Kétségtelen, hogy – mint a *Fakó lovasban* is láthatjuk – ez a Természet-felfogás radikálisan különbözőnek és felértékeltnek látszik ahhoz képest, amelyet leginkább a „kasztrált” nő képzetével asszociálhatunk, s amelynek lényege a tárgyként való használhatóság, az „anyagi forrásként” való kitermelhetőség. Valójában azonban ez a kép sem nyújt, nem nyújthat valódi újdonságot a környezetpolitikát megújítani kívánók számára, ahogyan a probléma okát a természetre vetítő, a biológiai környezetben „szörnyeteget” látó szemlélet sem, amely a preödipális, fallikus anya képzetének felelevenítésével ad „új” okot a bolygó igényeivel való szembehelyezkedésre.

A problémát talán nem ez okozza, de a megoldást egészen bizonyosan hátráltatja, hogy a populáris ábrázolások a természet megszemélyesítésének hagyománya segítségével a *már eleve* védekezési mechanizmusok eredményeként létrejött negatív nőképzetek valamelyikét állítják a Természet helyébe. Az ökoló-

giai problémák felszámolásának, úgy tűnik, vagy nem a Természet és az Anyaság kapcsolatának felélesztése az útja, vagy a természettel asszociált nőiség egy olyan új felfogására van szükség hozzá, amelyre még nem volt példa.

IRODALOM

- CHODOROW, N. (1980). Gender, Relation, and Difference in Psychoanalytic Perspective. In: H. Eisenstein and A. Jardine (ed.): *The Future of Difference*. New Brunswick, New York: Rutgers University Press.
- CREED, B. (2006). A horror és az iszonytató nőiség. *Metropolis* (1): 88-108.
- CRONON, W. (1996). The trouble with Wilderness. *Environmental History* 1 (1): 7-28.
- DODDS, J. (2011). *Psychoanalysis and Ecology at the Edge of Chaos. Complexity Theory, Deleuze/Guattari and Psychoanalysis for a Climate in Crisis*. London and New York: Routledge.
- DOUGLAS, M. (1966). *Purity and Danger*. London: Routledge.
- FROMM, E. (1973). *The Anatomy of Human Destructiveness*. New York-Chicago-San Francisco: Holt, Rinehart and Winston.
- FRYE, N. (1983). *A Study of English Romanticism*. Brighton: Harvester.
- HEISE, U. K. (2008). *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*. Oxford: Oxford University Press.
- HELLER, CH. (1993). For the Love of Nature: Ecology and the Cult of the Romantic. In: G. Gaard (ed.): *Ecofeminism: women, animals, nature*. Philadelphia: Temple University Press, 218-242.
- HÓDOSY A. (2011). Alien a Predator, avagy Emancipáció vs. Reprodukció sci-fi horror keretben. *Apertúra*, 7 (1).
- HÓDOSY A. (2013). A Függetlenség (n)Apja. A szabadságharc családrománca hollywoodi sci-fikben (Csillagok háborúja, A függetlenség napja, Armageddon). *Imágó Budapest* 1, 3-22.
- GYÖRGY L. (2000.) Tud itt valaki megoldást? In: Gadó György Pál (szerk.): *A természet romlása, a romlás természete*. Budapest: Föld Napja Alapítvány, 191-207.
- INGRAM, D. (2000). *Green Screen. Environmentalism and Hollywood Cinema*. Exeter: University of Exeter Press.
- KHEEL, M. (1993). From Heroic to Holistic Ethics: The Ecofeminist Challenge. In: G. Gaard (ed.): *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*. Philadelphia: Temple University Press, 243-271.
- KOŁODNY, A. (1996). Unearthing Herstory. An Introduction. In: Glotfelty, Cheryl – Fromm, Harold (eds.): *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens & London: The University of Georgia Press. 171-181.
- KOTZE, H. (2000). Desire, gender, power, language: a psychoanalytic reading of Mary Shelley's *Frankenstein*. *Literator*, 21(1): 53-67.
- McKUSICK, J. C. (2000). *Green Writing. Romanticism and Ecology*. New York: St. Martin's Press.
- MELLOR, A. K. (2003). Making a 'monster': an introduction to *Frankenstein*. In: Schor, Esther (ed.): *The Cambridge Companion to Mary Shelley*. Cambridge: Cambridge University Press.

- MCCLINTOCK, A. (1995). *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York, London: Routledge.
- Merchant, C. (2006.) The Scientific Revolution and The Death of Nature. *Isis*, 97(3): 513-533.
- MULVEY, L. (2002). Vizuális öröm és narratív film. Ford. Muráth Rita. In: Bókay Antal (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig*. Budapest: Osiris.
- MURRAY, R. L. – HEUMANN, J. K. (2009). *Ecology and Popular Film. Cinema on the Edge*. Albany: Suny Press.
- ORTNER, SH. B. (2004). Nő és férfi, avagy természet és kultúra? In: Biczó G. (szerk.): *Antropológiai irányzatok a második világháború után*. Ford. Szolga Livia. Debrecen: Csokonai Kiadó, 195-210.
- RANDALL, R. (2005). A new climate for psychotherapy? *Psychotherapy and Politics International*, 3(3): 165-179.
- SANDILANDIS, C. (1999). *The Good-Natured Feminist. Ecofeminism and the Quest for Democracy*. London-Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- SÉLLEI N. (2002). A szörny(űség) kiblenléte – Mary Shelley: Frankenstein, avagy a modern Prométeusz. In: *Uő: Lánnyá válik s írni kezd*. Debrecen: Kossuth Kiadó, 81-137.
- TÓTH Z. J. (2007). Fétis és kép. Egy paradigmaticus eset: a pornófilm. *Apertúra*, 2.
- VIDA G. (2000). A természetvédelem kettős arca. In: Gadó György Pál (szerk.): *A természet romlása, a romlás természete*. Budapest: Föld Napja Alapítvány.
- WELLING, B. H. (2009). Ecoporn: On the Limits of Visualizing the Nonhuman. In: Dobrin, S. I. és Morey, S (eds.): *Ecosee. Image, Rhetoric, Nature*. Albany: State University of New York Press, 53-78.
- WHITE, L. JR. (1996). The Historical Roots of Our Ecologic Crisis. In: Ch. Glotfelty – H. Fromm (eds.): *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens & London: The University of Georgia Press, 3-14.
- WILLOQUET-MARICONDI, P. (2010). Introduction. From Literary to Cinematic Ecocriticism. In: Uő (ed.): *Framing the World. Explorations in Ecocriticism and Film*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- WORSTER, D. (1977). *Nature's Economy. The Roots of Ecology*. San Francisco: Sierra Club Books.

FILMOGRÁFIA

- Hibrid* (Splice). (2009). Rend. Vincenzo Natali.
- Gyilkos túra* (Deliverance). (1972). Rend. John Boorman.
- Fakó lovas* (Pale Rider). (1985). Rend. Clint Eastwood.

Erdélyi Ildikó

A film mint a különös idegenség közvetítője pszichoterápiában



Alfred Hitchcock: Psycho (1960)

A pszichoanalízisben, de a pszichoterápia más egyéb formáiban is szóba kerülnek filmek, filmrészletek, filmhősök, és beszélgetnek róluk a verbális pszichoterápia résztvevői, illetve pszichodrámaiban dramatikus formát ölthet egy-egy nézői élmény, vagy a szereplőkre, esetleg a narratíva menetére vonatkozó fantázia. Többnyire a páciens asszociációi vezetnek el hozzájuk, de a terapeuta is előhívhat egy-egy filmet, ha meggyőződött arról, hogy a másik fél is látta az alkotást. Az ismerős művészi anyag felidézése közös élménnyé teheti a filmet. Tanulmányomban verbális pszichoterápiás anyagon keresztül kutatom, hogy mely esetekben hív elő a páciens a terápiás térben filmeket, film-jeleneteket, filmszereplőket, és mennyire használ fel egy-egy filmet vagy filmrészletet az idegenség-élménye kifejezéséhez, s hogyan hív segítségül a terapeuta az értelmezések közlésekor például egy-egy filmet, s mennyiben segíthet egy-egy film vagy filmrészlet a terápia résztvevői közötti kapcsolat alakulásában és a közös pszichoterápiás világ elrendezésében.

A különös idegenség, avagy a „kísérteties”

A Sigmund Freud által leírt „kísértetiesre”, a „*Das Unheimlich*”-jelenségre (Freud, 1919/2001) a nem otthonos különös, nyugtalanító idegenségre a szépirodalomban, majd a filmekben lelhetünk rá, ahol a látvány-hatással kiegészülve ez a különös idegenség sokk-hatással rendelkezik. A pszichoterápiában a terápia két szereplője közötti fantáziák szintjén ragadható meg ez a különös idegenség, pl. amikor a páciens megpöccint egy emléket, és szorongás, félelemérzés bukkan elő mögüle.

Lelle „idegene”

Lelle sok éven át visszatérő páciens, formás, szőke ötvenes nő, kényszerek gyötrik, és mindig ugyanazzal a 14 éves kori történetrészlettel kezdi mondókáját, miközben félrefordul:

„14 éves koromban kezdődött minden, amikor a szüleim egyedül hagytak otthon, és bejött egy idegen férfi, én meg átszaladtam a szomszédba. Mikor visszatértem a szomszédasszonnyal, már nem volt ott senki.”

„Ez olyan, mint egy filmrészlet, mondom, jó lenne látni, mi következik utána.” Lelle nem válaszol, be van zárva a saját „filmjébe”, a következő órán majd újra megismétli ezt a jelenetet, nem jut ki belőle, a kényszerek fogva tartják. A képei, azok a történések, melyeket elhadar, elmosódottak, mint egyes filmek eldugott rejtélye (pl. Michelangelo Antonioni *Nagyítás* c. filmjében a holttest a bokrok alatt).

A molesztáló rokon ott lapul valahol, a neve soha nem fog elhangzani ebben a kontextusban, ugyanis talán csak fantázia, talán valóság, sőt esetleg más valaki bújik meg mögötte, akire Lelle gondolni sem mer, és a hátával védelmezi közös titkukat. Fontos, hogy megmaradjon, ha kimondaná, nem volna többé titok, és a kényszer-építmény összeomolhatna. Az „idegen” a számtalanszor ismételt emlékmaradványban újra és újra megjelenik, tényleg kísért, és valóban magával hozza a „különös, nyugtalanító idegenségélményt”, sőt az abjekciót (Kristeva, 1980, 2007) is a testtel és a testi funkciók iránti undorral együtt, ami a kényszerek során bontakozik ki (pl. mosakodási rítusokban).

Lelle esetében a terapeuta figyelt fel erre a testi szinten „integető” jelenségre, melyet közösen fejtegettek sok éven át a terápia résztvevői. A terapeutával szemben ülő páciensnő mindig félrefordulva kezdett el beszélni, és igen ritkán, csak egy-egy pillanatra nézett a partnerre, mint aki véd valamit a háttérben.

Lassan ki is derült, noha mindvégig homályos maradt a védendő múltbeli esemény a páciensben is.

Az abjekció mint határlét

A Julia Kristeva által leírt és elemzett fogalom az abjekció, amely Sigmund Freud nyomában, de Jacques.Lacan szellemében született. A szerző szerint az abjekció határok lakója, állandó bolyongó, fájdalom és nevetés vegyülete, undorodó portyázó. Nem ismerhető fel, ha jelen van, bizonytalan határként írható csak le az én és a másik között. Az abjekt a szenny, az ürülék, ami a testen kívülre kerül. Kristeva (1980) szerint „az én (je) ellenlábasa”, ami az identitást zavarba hozza. Az „abjekció” az identitás instabilitásának egyik tapasztalata: a megvetés, a félelem és az undor érzelmeinek sajátos, „bensőséges” formája (Pálmai, 1999). A Kristeva-féle abjekció olyasféle undor, amely létünk kezdeti időszakát hozza vissza, azt, melyben még nem határoltuk el magunkat környezetünktől. Ez a megfogalmazás hasonló ahhoz, amit magam „tárgykontúr” hiánynak nevezek (Erdélyi, 2015).

Zalán viszonya a terápia – valamint a film mintha-világához

Zalán magas kultúrával rendelkező negyvenes társadalomtudós. Két gyermekkel családjában, sikeres és eredeti gondolkodó. Analízisében gyakran feltűnik a sorozathős Dexter alakja, aki rokonszenvet keltő rendőrnyomozó, meggyilkolja a társadalmi szinten büntetést megúszó bűnelkövetőket. A „rosszaknak” ítéleteket kiirtja. A páciens lát hasonlóságokat Dexter és önmaga közt, noha ő maga soha nem fordulna végletes megoldásokhoz a saját mindennapi konfliktusai között, de fantáziában tudja követni a filmhős gyilkos készítéseit.

Tárgykontúr-hiány

Tárgykontúr-hiánynak nevezem azt a jelenséget, amely a pszichoterápiában ragadható meg, amikor az analizált nem tudja láttatni azt a személyt (tárgyat a tárgykapcsolat-elmélet értelmében), akit a közelsége miatt nem lát maga sem. A másik a kontúrhiány miatt nem válik érzelmileg önállóan létező személlyé számára. A terapeuta így nem képes elképzelni sem azt a páciense számára fontos személyt, aki pedig kulcs-személy a másik számára. Ilyenkor segíthet azzal, hogy ezt visszajelzi. A hiány utal a korai kapcsolat működés módjára és az analizált határkezelési eszközeire.

Tapasztalataim szerint az összetapadás, az önmegmutatás és elrejtés, valamint a szenvedély, sőt a közöny dinamikája is leképeződik az egyes analitikus párosok viszonyában, és alakot ölt egy-egy analitikus páros tudattalan interszubjektivitásában, amelyet Ogden (2005) analitikus harmadiknak nevez.

Azonosulás az anyával

Rövid hajú anyja helyett a fiú, azaz a páciens növesztette meg haját, amelyet sok éven át copfba fonva viselt. Minthogy az analizált egyik lánya erősen hasonlít Zalán anyjára, közvetett úton mégiscsak sikerült az anya egy-egy vonását megpillantanom az analizált lányáról szóló narratívumai mentén. Megpillanthattam például az anya kék szemét kislányának leírásán keresztül: „Olyan, mint az anyámé, amikor ránézek, anyámat látom benne”, mondja Zalán.

Korábban fiús nő, vagy lányos fiú volt. Az anorexia tüneteit is hordozta egykor, és nem is titkolta, hogy ezzel kontrollálta testét, uralni szeretne volna a körülötte élőket is, azaz a saját kisvilága népeességét. Álmodokban gyakran hozta a nőies férfi, illetve a férfias nő figuráját. Íme egy álom kettősségéről:

„Szálloda vagy régi típusú áruház nyitott terében megismerkedem egy rocker-típusú loknis, vagy inkább göndör hajú férfivel, fogjuk egymás kezét... Egy szállodaszobában nővel látom a férfit, a nő egyik melle fedetlen. Ezt a látványt szex-jelenet követi. Erről a szüleim közti aktus jut eszembe... Foglalkoztatott gyerekkoromban... Leskelődő gyerek voltam.”

Melanie Klein ([1923] 1984) „feminin pozíciónak” nevezi azt a korszakot, amelyben a gyermek az anyai test belsejét szeretné megismerni, felfedezni, és ezért kutakodik. Klein úgy véli, a feminin pozíció lényege az anyával történő korai azonosulás. Későbbi tanulmányában (Klein [1928] 1984) az anya méhe tartalmára irányuló gyermeki kutakodás és az Ödipusz-komplexus közötti kapcsolatra irányítja a figyelmet. A fiúnak az anya-fiú kapcsolatban nehéz helyzet jut, azonosulva anyjával viszont kivédi az apai megtorlást. A kétneműséggel járó mindenhatósági vágya azonban megmaradhat, jó esetben szublimált formában. A feminin pozícióban átéli, hogy az anyai test belsejét kutatja, az anya méhében gyerek felfedezését reméli, és felnőttként – anyjával azonosulva – maga is gyermek után vágyik, persze, mindhiába. Zalán valóban sajnálta, hogy a kihordás és a szülés kimaradtak az életéből, irigyelte a nőket a szülés és szoptatás miatt, de apaként is tudja élvezni gyermekei jelenlétét. Kutakodási igényét pedig tudományos vizsgálatokba fordította át.

Kontúrhiány és összeolvadás

Sokáig nem értettem, miért nem látom anyját, majd rájöttem, hogy tudattalanul rejtegeti. Női hangfekvésben beszélt serdülőként, sőt még később is, így mesélte. Az anya szól ki belőle, gondolom közben. Feltételezem, hogy a fiú tudattalanul magában rejtegeti, azaz saját belsejében bújtatja el anyját, és ő maga, persze, mit sem tud erről. Élvezet és szégyenkezés is egyszerre. Az áttételben analitikusa felé is megjelenik mindez, beszív ez az érzés engem, az analitikust is kezdetben, és fenyeget az összeolvadás.

Határsértés

Zalán határai jól kivehetőek, kivéve azt a részecskét, ahol anyjával érintkezik. Ez az érintkezési pont annak a gyermekkori élménynek állít emléket, amelyben a saját megélése szerint „anyjával igen szoros kapcsolatban” voltak. Levegőben lóg a mondat második fele, amelyik az incesztusra utal: „akár férj és feleség”. Bitorolta tudattalanul apja helyét, és ezt nem is titkolja.

Tudatolvasás, inkorporáció

Zalán „elbújtató” típus, bebiztosítja magát – anyját magában tartja, foglyul ejti, az anya gondolatai így jól olvashatóak számára. Az „elbújtatás” mint introjekció fogalmazódik meg Abraham és Torok (1987) *L'écorce et le noyau* (A burok és a mag) című könyvének „Rejtett gyász és titkos szerelem” című részében (Abraham, Torok, 1994, 1998). Eszerint a gyászban introjekció, a melankóliában inkorporáció munkál, ez a „titkos szerelem” kriptája, ahol egyes halottak tudattalanul befalazva maradnak az élőkben. Holtak, akik iránt az élő szerelme szégyenteli, vállalhatatlan volt, például amikor egy felmenő volt a tudattalan szerelem tárgya. Élők is lehetnek a titkos szerelem tárgyai a szerzők szerint.

„Elbújtatás” filmben és pszichoterápiában

Bújócska... Volt anya, nincs anya, mondogatja magában az analitikus, s közben Hitchcock *Psycho* című filmjének utolsó jelenete villan fel benne, miközben analizáltját hallgatja, és fantáziában látja, hogy a fiú az anya ruhájában ül, és saját anyjává válva magában őrzi őt. A terapeuta vívódik magában, hogy kifejezhető-e ez, kibírja-e vajon a másik. Végül belevág: „Látta a *Psycho*-t, ugye? Persze, hogy látta, maga megnéz mindent. Abból jelent meg fantáziámban az anyja ruhájában ülő férfi, miután eltűntette anyját.” Zalán, mintha várta volna a

kérdést: „Igen, ismerős érzés... Otthonos a kép”, feleli. Tehát tudatossá vált benne a folyamat, gondolom analitikusaként.

Korai nyom – a kint és a bent határán

Akár kísértetiesnek, akár abjekciónak tekintjük a jelenséget, akár kontúr-hiánynak nevezzük, mindenképp korai nyom. Zalánt izgatja a nyomozás visszafelé az időben. Álmai sokasodnak, és valamennyiben megjelenik az anya „árnya”, a korai, a megragadhatatlan, az elillanó (Abensour, 2010). Ezek az álmok és a pszichoterápiás élmények közös pszichoterápiás világunk részeit képezik.

Manuella és a férfiak

Az álmodó egy harmincas, formás külsejű, diplomás nő, aki hosszú ideje két férfi közt vergődik. Átmenetileg egyedül lakik, és igyekszik eldönteni, kivel kellene élnie. Jól emlékszik álmaira, szinte minden alkalomra hoz egy álmot az analitikus órára. Ő maga nevezi el az idézendő álmát prosti-álmoknak, ugyanis azt álmodja, hogy prostituált.

„Beszélgetek egy prostival, majd érzem, én vagyok az. Nyomasztó érzés, én is vagyok, meg nem is.” Úgy véljük, hasonlít az álomban átélt érzés az életéhez, mintha nem lenne teljesen az övé. Van benne valami, ami idegen neki, mégis hordozza. Utálkozik is magában, de szabadulni nem tud tőle, mert részben belül van, részben kint. Ez a nyomasztás korai abjekt-élménynek látszik, amikor a környezet és az én még nem váltak szét, s mintha arra törekedne Manuella, hogy most megtörténjen végre a szétválás, de egyelőre nem találja még a megoldást.

Manuella maga is nyomoz, honnan jön az, ami már nem ő maga. A szülei most válnak, amit nagyon rossz néven vesz tőlük, noha ő maga is fantáziál a válásról saját kapcsolatában.

Az *Egy erkölcsös éjszaka* (Makk Károly) című filmet az analitikus említi a „prosti-álm” után, és az óra után a páciens rögtön meg is nézi, majd beszámol róla. Élettársa szavát idézi utóbb, akivel együtt nézték a filmet: „Ha csak egyszer lenne egy nő, aki így néz rám!” A férfi ezt a megjegyzést Dalinkával kapcsolatosan teszi, aki a nyilvánosház egyik lakója Makk filmjében.

Nehéz Manuellának felnéznie egy férfire. Mindkét embere „hibás”, mindkettő tud adni valamit, amit a másik nem. Apja is csak félig volt jó férfi. Ő maga két fél-férfiből állítja magának össze az ideálist, az elérhetlent, a nem is létezőt.

Manuella jó teljesítményű nő, és valódi csábító is (ld. Erdélyi, 2004), aki munkájával is tud csábítani. A férfi-partnerek narcisztikus kielégülését szolgálja úgy, hogy saját narcisztikus igényei nyomában követi őket, és közben kielégül maga is.

A pszichoanalitikus munkamód mint nyomozás

Sigmund Freud nyomán nyomoznak a páciens és analitikus együtt. Az esetek „krimik”, rekonstruáljuk, mi történhetett a pácienssel élete kezdete óta, és követjük a „megakadása” közben és utána is.

A tárgykontúr-hiány apró hasadás, ami anya és kicsinye érintkezési pontjainak valamelyikén érhető utol. A hiány egy nyom. A filmek ábrázolják, sőt kinagyítják a nyomokat, a nyomozást is, és ezt tesszük, persze, a terápiában is. A bennünk lakó „idegent”, az idegenség jelenségét idézik meg a filmek, amelyek gyakran segítő eszközei lehetnek a pszichoterápiás munkának.

Elmondható, hogy a tárgykontúr-hiány és általában a hiány-jelenségek, mint akár a kontinuitásban támadt szakadás, lyuk, az Idegen nyomai. Az Idegen és az idegenség-érzés pedig mindig titok letéteményesei. A titok, azaz a hiány ábrázolása ily módon hangsúlyossá teszi az idegenség-érzést egy-egy filmen belül.

IRODALOM

- ABENSOUR, L. (2010). L'ombre du maternel. *Bulletin de la Société de Psychanalyse de Paris*. Novembre-décembre, 25-96.
- ABRAHAM, N. – TOROK, M. (1987). *L'écorce et le noyau*. Paris: Flammarion.
- ABRAHAM, N. – TOROK, M. (1994). *The Shell and the Kernel*. Chicago: University of Chicago Press.
- ÁBRAHÁM M. – TÖRÖK M. (1998). Rejtett gyász és titkos szerelem. Rand Miklós bevezetője. *Thalassa*, 9(2-3): 123-156.
- ERDÉLYI I. (2004). A csábítás lélektana: Don Juan és asszonya. In: Uő: *Tér és tükrök. Mindennapi kísérteteink*. Budapest: Flaccus, 42-55.
- ERDÉLYI I. (2015). A tárgykontúr viszontagságai az interszjektív kapcsolati térben. *Lélek-elemzés* 10(2): 219-229.
- FREUD, S. (1919). A kísérteties. In: *Sigmund. Freud művei IX. Művészeti írások*. Szerk. Erős, F. Budapest: Filum, 2001, 245-382.

- KLEIN, M. (1923). Analyse des jeunes enfants. In: N. Abraham, M. Torok (eds.): *Essais de psychanalyse*. Paris: Payot, 1984, 110-141.
- KLEIN, M. (1928). Les stades pécoques du conflit oedipien. In: N. Abraham, M. Torok (eds.): *Essais de psychanalyse*. Paris: Payot, 1984, 229-241.
- KRISTEVA, J. (1980). *Les pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.
- KRISTEVA, J. (2007). A szerelem abjektje. *Thalassa*, 18(2-3): 3-27.
- OGDEN, T. H. (2005). Le tiers analytique. *Revue Francaise de Psychanalyse*, 19(3): 751-766.
- PÁLMAI K. (1999). A kristevai szemiotikus jelenségek és az abjekció fogalmának meghatározása Kristeva pszichoanalitikus szemléletű jelentéseméletében. *Szabadpart*, 24-25. sz. http://www.kodolanyi.hu/szabadpart/24/24_komm_palmai.htm

* * *

Herczog Noémi

A hiányzó menekült és a magyar színház

A magyar színház válaszai a menekült krízisre

Az alábbi képen a sokáig házi őrizetben tartott kínai sztárművész, Aj Vej-Vej látható, amint Alan Kurdi világszerte ismert fotóját játssza újra, amely egy szíriai, arcával a leszboszi homokba fúródó élettelen testet – a menekülés során tengerbe fulladt, halott kisgyereket ábrázol.



2015-ben Alan Kurdi fotója a szíriai menekültek szimbóluma lett. A kép beállításának újraalkotása-újrajátszása Aj Vej-Vej menekült krízissel foglalkozó projekteinek egyik legellentmondásosabb darabja. Az ellentmondásosság azonban ezúttal nem a kép provokatív kérdésfelvetéséből adódik, ellenkezőleg: akár ízléstelennek

is tarthatjuk, ahogy Aj Vej-Vej egy halott kisgyereket ábrázoló sajtófotó ismertségét kihasználva nárcisztikusan pózol. Az érdekes inkább az, hogy legyen bár ez a beállítás ízléses vagy ízléstelen, láthatóan még a provokatív sztárművész, Aj Vej-Vej sem merte vagy akarta a menekült krízis problémáját annak ellentmondásos, zavaros, bizonytalan jellege felől megközelíteni; csak azon a ponton, ahol a probléma vitathatatlan. A kiáltványszerű művészet ügyek mellett, ebben az esetben egy, színvonalas érvekkel aligha cáfolható ügy mellett kampányol: amellet emel szót, hogy ennek a gyerekeknek a halála botrány. Mindezt érdemes lesz szem előtt tartanunk akkor, amikor a magyar színház bátorságát vizsgáljuk meg ugyanezen a téren. Empátiával és önszembesítésen keresztül vizsgálják-e például az itt tárgyalt előadások a kultúrák találkozásához kapcsolódó reális félelmeket? Szembenéznek-e azzal, hogy a probléma, amit fölvetnek, valós? Merik-e és képesek-e azokat a politikailag inkorrekt narratívákat is empatikusan és a megértés szándékával felmutatni, amely narratíváknak inkorrekttségük okán nem volna helyük például egy politikai publicisztikában, de igenis helyük van egy színházi előadásban? Rá akarják-e venni a nézőt a legtöbbünkben megtalálható, nem teljesen légből kapott és nem is teljesen szalonképes, viszont kétségtelenül létező félelmekkel való szembenézésre? Segítenek-e az előadások a mozgalmi problémafelvetés mögött az egyén esetlegességét, az egyéni történeteket megmutatni? Vagy a politikai, mediatizált menekült-diskurzusok paradigmái, az idegenellenesség vs. szolidaritás kizárólagos dichotómiája uralja a színházi-művészeti megszólalásokat is?

Bár relatíve soknak tűnhet a most következő esszében megemlítésre kerülő előadások száma, (15 előadásról lesz szó, köztük gyerekelőadásokról is, néhány Magyarországon bemutatott külföldi előadásról, és egy magyar rendező külföldi bemutatójáról), összességében a magyar színház mostanáig, 2016 novemberéig keveset foglalkozott a menekült krízissel. A most szóba kerülő példák közül mindössze egy készült kőszínházban, és az elmúlt év az egész kontinensre érvényes legbeláthatatlanabb és legerőteljesebb változásokat hozó témája kapcsán, különösen az idei évadban, az egyre növekvő hiánnyal szembesülünk. A hiány oka talán részben az is lehet, hogy a menekültek olyan hamar továbbmentek Budapestről és jelenleg legfeljebb az országhatár mentén találkozhatunk velük. Kétségtelenül kiderül majd a vonatkozó előadások példáiból is, hogy az itthon ismeretlen menekültek helyett legalábbis a témára érzékeny magyar színháztársulatok számára, témaként sokkal inkább a hazai állampolgári és kormányreakciók felmutatása és színrevitele kínálkozott.

Hiszen aligha vonatkoztathatunk el a társadalmi kontextustól, amelyben a színház létezik. És egy olyan társadalomban, amelyben az állam, még a Brexit-kampánynál

is többet, az *Átlátszó* forrásai szerint¹ 17 milliárd forintot költ egy téveszmékre épülő menekültellenes kampányra, érthető módon fokozottan nehezzé válik az árnyalt véleményalkotás lehetősége; megfigyelhető, hogy a médiától kezdve mindenütt a bináris (jellemzően menekült-ellenes, elvértve a humanitárius, de a dilemmáktól kategorikusan elzárkózó) retorika válik egyeduralkodóvá.

De az is nyilvánvaló, hogy ezt a jelenséget nem tekinthetjük magyar-specifikusnak. A szlovén sztárfilozófus, Slavoj Žižek hívta fel rá a figyelmet, hogyan növeli egy társadalomban az intoleranciát a baloldal elzárkózása a menekültek és az európaiak közti kulturális különbségek megbeszéléséről. „Kizárólag a bevándorló-ellenes jobboldal tematizálja ezt a kérdést – írja a filozófus –, és mi átengedtük számukra magát a problémafelvetést.” Ez a magyar cigányok helyzetére kísértetiesen emlékeztető status quo Magyarországra fokozottan érvényes, ahol a bevándorló-ellenes hang állami szintre emelkedett. A magyar színház pedig szintén része a társadalomnak, és nem feltétlenül képez kivételt, vagyis szintén elzárkózik az elől, hogy színre vigye a menekült krízis kapcsán kultúrák találkozásának valódi nehézségeit. Pedig a művészet és kultúra feladatáról azt szoktuk gondolni, hogy ki kell zökkenetnie, hogy el kell bizonytalanítania bennünket kialakult nézeteinkben; hogy rá kell mutatnia, milyen ingatag lábakon áll biztonságosan berendezett világunk, hogy a műnek a maga idegenségében kell megmutatnia az újra meg újra ismertnek hitt valóságot. És erre a menekült krízis mint színházi téma kiválóan alkalmas lehet.

Jelen esszé alapkérdését nem érdemes úgy megfogalmazni, hogyan ábrázolja a menekülteket a magyar színház: ebben az esetben inkább releváns az a kérdés, hogy milyen színházi reakciók születtek a menekültek és kifejezetten a menekült krízis problémájára. Ez a különbség azért is lényeges, mert több olyan előadásról beszélhetünk, amelyekben maguk a menekültek nem jelennek meg, mégis egyértelműen az említett problémával foglalkoznak. Melyik esetben beszélhetünk kiáltványjellegű, mikor érzékenyítő, és mikor leíró-felmutató-problematizáló jellegű előadásokról? Mit tapasztalunk, milyen mértékben olvadtak össze ezen előadások esetében a művészeti (esetünkben színház) és nem művészeti (mediatizált menekült-diskurzusok) beszédmódok normál esetben eltérő törvényei? Melyik előadások követik a média bináris menekült-retorikáját, és melyek képesek kimozdulni ebből az erőteréből?

¹ Sepsi Tibor – Erdélyi Katalin: Kiszámoltuk a kvótakampány teljes állami költségét: 17 milliárd forintot vertünk el. Forrás: *Átlátszó*, 2016. november 15. <https://atlatszo.hu/2016/11/15/kiszamoltuk-a-kvotakampany-teljes-allami-koltseget-17-milliard-forintot-vertunk-el/>

A most elemzésre kerülő előadások alapján nekem úgy tűnik, hogy a magyar színház a menekült krízis problémája felé elsősorban az érzékenyítő funkció, a társadalomban fellelhető menekültekre adott tipikus, jellemzően naiv reakciók felmutatása felől közelített. Nem azért, mert a magyar színházrendezők ostobák volnának, netán gyávák, hanem azért, mert úgy tűnik, hogy most nem olyan időt élünk, amikor ez lehetséges volna. Ebből következik írásom legfontosabb belátása, hogy jelenleg olyan társadalmi-politikai erőter jött létre Magyarországon, amelyben a színház számára a reális és létező, nem pedig tudáshiányból fakadó félelmek, nem egyértelmű helyzetek el nem ítélt, semleges felmutatása – reprezentációja és megértési kísérlete, a legtöbbünkben megtalálható fasisztoid reflexekkel való gyógyító önszembesítés, a változáshoz kapcsolódó félelmek beismerése: tabunak bizonyul. A színházi megszólalások többségét a mediatizált menekült-diskurzusok fekete-fehér bináris-narratívája jellemzi, amely a kirekesztő nézeteket szinte kizárólag a másikkal, legtöbbször nem a nézővel azonosítja.

Érzékenyítés

Az érzékenyítő menekült-előadásoknak megvan a külföldi, elsősorban német modellje. A német Maxim Gorki Theater részvételi *Talking Straight* produkciója is a néző menekültekkel való azonosulására törekszik, amelyet a hazai nézők idén a Sziget Fesztiválon láthattak. Ez az előadás kitalált idegen nyelven játszódik, és szintén a menekült táborok idegen nyelven zajló napi rutinjának alapérzetét közvetíti a néző felé. Hasonlóképpen: a *Wiener Zeitung* 3D-s „virtuális valóság” szemüvegét fölvéve a néző egy 360 fokos panorámaképet befogó, teljesen látóhorizonra kiterjedő menekülttáborot lát, és belülről élheti át a szemelátásra megelevenedő filmet, amely egy menekülttáborban játszódik. A belga Michael de Cock már több száz alkalommal vitte Európa különböző pontjaira a menekült kislány történetét feldolgozó kamionszínházi előadását, amely szintén a menekülttáborokat jellemző nyelvi sokféleséget tematizálja, amikor az első képből halandzsanyelven szólítja meg nézőjét: a menekült nyelvi kiszolgáltatottságának érzéki tapasztalataként.

Magyarországon, nyilván a fenti okokkal összefüggésben, a menekültekkel foglalkozó előadások elsősorban szintén az érzékenyítés feladatára fókuszálnak. Ezeknek az előadásoknak a célja segíteni az eredetileg intoleráns, talán naiv félelmekkel is rendelkező nézőt, hogy behelyezkedhessen idegen kultúrák problémáiba, és átélhesse azokat. A kérdés itt elsősorban az, ki az előadások célközönsége, találkozik-e ezzel a célközönséggel az előadás, és mennyire nyilvánvaló, ezáltal önfelszámoló az előadásban megnyilvánuló pedagógiai szándék.

Tudunk például olyan, a Keleti pályaudvaron zajlott részvételi színházi akcióról is az akkor éppen a Trafóban vendégeskedő belga színházcsináló, Benjamin Vandevallé részéről, amelynek legfontosabb sajátossága – túl azon, hogy azonnali reakcióról van szó – közönségének szabad megválasztása volt. A társadalmilag Magyarországon többé-kevésbé homogén, menekültekben szegény összetételű színházi terekben természetesen felértékelődik az idegen bemutatásának fontossága, a menekültek ábrázolása mint cél. Vandevallé akciója esetében azonban a menekültek nem a megjelenítés tárgyát képezték, hanem annak közönségét. Ha a különböző menekülteknek szóló pozitív, szívélyes, többnyelvű üzeneteket ábrázoló táblákat feltartó színházi emberek akciójának összetettségéről, bonyolultságáról nem is beszélhetünk, lényeges, hogy megközelítésükben a menekülteket a színpadról a nézőtérre helyezték egy olyan kultúrában, ahol szegények és elesettek még a színpadon is csak nagy ritkán láthatóak, nem, hogy a nézőtérén. Ugyanígy, a 2016 őszi magyar népszavazás kapcsán leadott kreatív érvénytelen szavazatok is felfoghatóak a menekült krízisre adott aktivista népművészeti alkotásoknak, miközben maga a menekült ezek többségén nem jelenik meg.

Az érzékenyítő előadások többsége nem a menekült megjelenítésén, hanem a róla szóló diskurzusok színrevitelén keresztül közelít a krízis témájához. A többnyire naiv, az abszurd félelmekből táplálkozó narratívákat viszi színre a Metanoia Artopédia Társulat *Én tökéletes vagyok* című monológja is, ahogy Simányi Zsuzsanna rendezése is: Stúdió K, *Határaink* (2015). Utóbbi a dokumentumszínház kutatást és interjút egyaránt igénylő eszközeit használta egy jóval stilizáltabb színházi nyelvvel keverve. Interjúkat készített határmenti települések lakóival és ezeket a szövegeket a Stúdió K színészei néptáncos és más mozgáselemekkel képileg kiegészítették, ellenpontosították. Olykor egyes hangsúlyokkal kommentálták is az elhangzottakat. Nem bízták ugyan a döntést a nézőre – kinek van igaza –, de nem is alkottak állandó, azonosulásra felkínált karaktereket, hiszen állandóan cserélgették szerepeiket. Ezért a nézőnek az az érzése támadt, hogy személyiségtől eltávolodott retorikus zenét, szólamháborút hall, amelynek ereje pusztán a szavakban és nem a szavakat kimondó személy státuszában vagy személyiségében rejlik. Simányi Zsuzsanna szép előadása tehát a gyűlöletkeltő szavak erejének erőteljes felmutatása.

A Bodó Viktor ex-társulatából, a Szputnyikból kivált Mentőcsónak színházi társasjátéka, vagy Mundruczó Kornél Schubert-adaptációja egyaránt a néző menekülttel való azonosulását kívánja elősegíteni. Mundruczó például a *Téli utazásban* Schubert andalgó vándorát szabadítja ki a romantika és a szentimen-

talizmus eredeti kontextusából, amikor a vándorlást társadalmi problémaként, egy menekült megpróbáltatásaként fogja fel.

De az érzékenyítő feladatot ellátó menekült-előadások közé sorolható számos egyéb színházi projekt is, köztük a Szociodráma csoport azonnali akciója 2015 őszén a Keleti pályaudvaron, vagy a KÁVA színházi-nevelési társulat egy korábbi munkája, amely a válsággal újabb jelentésréteget kapott, és amelyben sok más idetartozó előadáshoz hasonlóan nem jelenik meg maga a menekült. A produkció a mi hozzáállásunkra, passzivitásunk okára kérdez rá. Az utólag képzeltek bizonyuló menekülteknek segíteni akaró karácsonyi egybegyűltek túlszervezik magukat, mert engedik, hogy egy közénk toppant idegen irányítsa őket. Amikor iskolában láttam az előadást, ezt az idegen, intrikus figurát a hatodik gyerekek hol az ördöggel, hol Gyurcsány Ferencsel azonosították.

Programszínház

A médiában tapasztalt bináris retorika tehát a színházban is jelentkezik. Erre pedig egyaránt fel tudjuk hozni a NER-kurzusdráma példáját, és egyaránt ide sorolhatjuk a baloldali agitprop színház egyszerű világmagyarázatát, amely karakán hangon, a mainstream állásponttal izgalmasan szembehelyezkedve, mégis naiv egyértelműséggel foglal világos, ellentmondások nélküli modellbe egy ellentmondásos helyzetet. Utóbbira lehetséges példa Schilling Árpád Bécsben futó előadása: az *Eiswind/Hideg szelek* (2016).



Falk Rockstroh, Zsolt Nagy, Martin Vischer: Schilling Árpád – Zabezsinszkij Éva: *Eiswind/Hideg szelek*, Akademietheater, Bécs (2016) Fotó: Reinhard Werner

Amelyben egy osztrák erdei kunyhó világtól elzárt krimi-modellhelyzetében találkozunk egy magyar és egy osztrák házaspár. A bántalmazott feleség után eredő magyar férj pedig felhergeli társait a menekültek ellen, és sikerrel jár: innentől mindkét, a vadállati és a korábban kulturált férfi egyaránt azt gondolja, hogy megtámadták őket a „farkasok” – miközben sehol harapás nyomok. A mucsainak beállított magyar férfinek sikerül kihasználnia a farkasoktól való félelmet a kis közösségben, és az egész társaságot megfélemlíteni: a nőket farkasok eledeléül kilökni a hóba, rendkívüli, embertelen szabályokat bevezetni. Miközben farkasok az előadásban, mint az később egyértelművé válik: nincsenek. Schilling előadása tehát a radikalizálódó, a menekült krízisre válaszolni képtelen Európát a magyarok által felhergelt, de keleten és nyugaton egyaránt rémeket látó, veszélyt hallucináló béke szigetének láttatja. Amely tehát csak képzelet a thrillert, valójában pásztoridill.

A Dörner György igazgatása alatt második ciklusába lépett Újszínház tézisdrámája (*A második teríték*, 2016) éppen ellenkezőleg, látszatbékét vázol fel: amelyről az előadás végén kiderül, hogy naivitás, mert a muszlim terror itt van Európában, és mindannyiunkat elér, megöl. A NER-kurzusdráma egy egymást ugyan szerető, de világnézetében radikálisan különböző férj és feleség vitájának izgalmas, noha nem túl életszerűen ábrázolt alaphelyzetére épül. A toleráns, pacifista feleség és az an bloc muszlim-ellenes férj, nem mellesleg a NATO főtitkárné vitájára. Bár a nő nem tűnik túl tájékozottnak a dialógusok alapján, Gyökössy Zsolt, a darab írója és rendezője sejteti, hogy megvan a magához való esze, mindenekeelőtt ha naiv is, de jószívű. A néző eleinte valószínűleg vele szimpatizál, nem pedig a frontról hazatérve gyanakvó, frusztrált, kellemetlen és előítéletes férjével. Kettejük vitájában nem csak pacifizmus és háború, de a muszlimok iránti előítéletmentesség és előítéletesség kérdése is összecsap. Vitatkoznak a NATO háborújának értelméről keleten, noha nem határozzák meg a pontos helyszínt, ahogy a házaspár nemzetiségét sem ismerjük meg, így a helyzet bonyolultsága sem érvényesül. A feleség felelősségre vonja férjét a gyarmatosító háború miatt, amelyet a terrorizmus egyedüli okának vél. A férj azonban a muszlim kultúrában eredendő gyűlöletet sejt, úgyhogy nem meglepő, ha gyermekük kapcsolatát egy muszlim lánnyal a házaspár tagjai szintén különféleképpen ítélik meg. A felek féligazságai, ellentétes irányú szélsőséges naivitásuk vagy radikalizmusuk a pacifizmus és az előítéletek terén azonban felülíródik a végkifejletben. Amikor is az a szemközti házban rejtőző muszlim, akit a férj mindaddig neje szeretőjének hisz, egymás után mindkettejüket lelövi. A halál felülírja az addigi vitát és az érveket: akárkinek is van igazságtérképe, a felelősség keresésében, egymásra mutogatásban, az

nem lehet többé kérdés, meg kell-e védenünk magunkat, hiszen az életünk veszélyben van. A terror a sarkon leselkedik ránk. És ez akkor is félreérthetetlen állítása az Újszínház előadásának, ha a veszélyeztetett NATO-tiszt részéről meglepő elővigyázatatlanságnak tűnik katonai egyenruhában hazalátogatni egy hanyagul felkapott, nadrágját el sem fedő ballonkabátban.

És most felejtjük el a tézisdrámákat: itt van egy rokon terület, a mesék és a velük járó tanulság rosszul értelmezett gyakorlata. A felnőttek számára libidócsökkentő „tanulság” ugyanis a mesék esetében sok közösségben elfogadott, de legalábbis bevett gyakorlat. Két példát szeretnék kiemelni, ahol nem lóg ki kellemetlenül a lóláb. Ilyen a Szabad Ötletek Színházától és Bor Józseftől a *Vízipók, csodapók* (2008): a szélvihar röpítette pók beilleszkedése kapcsán a befogadás és az előítéletek leküzdésének fontosságáról beszél. Hasonlóképpen a *kettős:beszéd* (2016) – Tasnádi István és Jeli Viktória ifjúsági előadásában is az idegenség különféle fajtái kerülnek egymás mellé: egy siket lány és egy menekült srác románcában, akik cseten kommunikálnak, nem vallva be egymásnak titkolt, szégyellt idegenségüket.

Színpadon a menekült

Rendhagyó utat választ a most következő két előadás, amikor magát a menekültet is megmutatja és színre viszi. Mundruczó Kornél a már említett *Téli utazásban* (2015) egyrészt Szemenyei János énekesre bízta a menekült szerepét, másrészt vetített képekben gazdag előadása William Kentridge *Téli utazásához* hasonlóan egy énekesre és a vetített képek váltakozására épül. De míg Kentridge saját szénrajzait skicceli fel, majd törli le és mossa el, Mundruczó saját felvételeket mutat menekült táborokból. Egyszerű mozgássort, embereket, akiket megkért, hogy egyenek, igyanak, aludjanak, mossanak fogat. Végül a médiában ismertté vált, a krízis emblematikus képei közül egyet sem alkalmazott. Erre az előadásra is nyugodtan mondhatjuk, hogy érzékenyítő funkciót lát el, hiszen ebben az esetben a néző a menekülttel azonosul.



Franz Schubert – Hans Zendre:
Winterreise/Téli utazás. (2015)
Fotó: Rév Marcell

Ahogy a Mentőcsónak előadása is (*Menekülj, okosan!*, 2016) Fábrián Gábor rendezésében, amely az Amnesty International – *The Great Escape* című társas-

játékára épül. A Stúdió K dokumentumértékű interjúi és Mundruczó dokumentumképei mellett ez az előadás kötődik még konkrét értelemben is a valósághoz: mert az Afganisztánból menekült Rezai Mohammed Amin végig jelen van, és autentikus személyességgel avat be saját történetébe. Amin, az egyetlen hús-vér menekült, aki magyar színpadon jelenleg menekült szerepben látható. Ugyanez az előadás veti fel azt a kérdést is, hogy kivel azonosuljon a néző: a menekülttel vagy az antidemokratikus, előítéletes szereplőt sok humorral játszó Fábrián Gáborral?



Rezai Mohammed Amin: *Menekülj okosan!* (2016) A Mentőcsónak Egység, a Füge Produkció és a magyar Helsinki Bizottság közös produkciója. Fotó: Bartha Máté

Az utóbbi lehetőség már a veszély és izgalom felé billentené az erős pedagógiai szándékokkal rendelkező előadást: hiszen ebben az esetben saját magunkban volnánk kénytelenek felfedezni előítéletes, esetleg diktátori hajlamokat. Hogy a humorosan ábrázolt diktátor e tekintetben milyen hatást eredményez, mindenki döntse el.

Üzenni a klasszikusokkal

Az államszocializmus színháza a klasszikusokon keresztül való üzengetésre épült, de úgy tűnik, az áttételes fogalmazás a magyar színház tudattalan reflexe maradt. A világhírű, német színházrendező, Thomas Ostermeier *Sirálya* (2016) mégsem egyértelműen a klasszikuson keresztül üzen, mert emblematikus jelenete, amiről most szó lesz, kilép a csehovi szövegből anélkül, hogy kilépne az adott jelenet kontextusából. A legelső jelenetben – emlékszünk, a Trepljovot szerető Mása és a Mását szerető Medvegyenko egymás mellett elbeszélő dialógusára – kiderül,

hogy az örök pénzhiánnyal küzdő szorgalmas Medvegyenko szerint minden boldogtalanság oka a pénztelenség és a társadalmi egyenlőtlenségek, de Mása ezt kisszerűnek és végtelenül földhözragadtnak találja, mert az ő boldogtalanságának aktuális oka a szerelmi bánat. Medvegyenkónak szintén, de nem kizárólag az, ezért úgy látja, hogy elméletben tényleg lehet boldog a szegény, de a gyakorlatban ez azért nehézségekbe ütközik. Kettejük egymás mellett elbeszélő vitája kétségtelenül kortalan: de mi történik akkor, ha Ostermeier azt választja, hogy legyen csak bátran korhoz kötött? Tehát kicseréli az eredeti párbeszédet egy menekültekről szóló verzióra. Medvegyenko ebben az esetben arról beszél, hogy a minap találkozott egy szír taxisofőrrel, Mása pedig legyint, hogy ez mind nem számít. Ezzel a plusz réteggel egyszerre marad meg az eredeti jelenet érzelmi felállása és szemléletbeli (kollektív vs. individuális) szembenállása, és egyszerre egészül ki azzal a nehezen megfogalmazható minőséggel, amely a színház szempontjából nem nélkülözhető: a jelenléttel.

Dilemma

A Kamrában Dömötör András egy német darabot vitt színre: Ferdinand von Schirach *Terror* című blockbasterét (2016).



Jelenet a Katona József Színház – Kamra előadásából. Ferdinand von Schirach: *Terror* (2016)
Fotó: Dömölky Dániel

A darab kérdésfeltevése szerint terroristák eltérítenek egy Lufthansa gépet, amelynek fedélzetén 164 ember utazik, és megüzenik, hogy bele fogják vezetni egy 70 ezer fős stadionba, amely éppen zsúfolásig van tömve nézőkkel. A légi

terrorista elhárítás nem kap engedélyt a gép kilövésére, mivel a német alkotmánybíróság úgy határozott, hogy ilyen esetekben sem áldozhatóak fel ártatlan életek más életekért cserébe. A gép azonban vészesen közeledik a zsúfolt stadion felé, telnek a percek, és nem történik semmi. Kérdés, hogy a gép sikertelen leszorítását irányító vadászpilóta kilője-e a 164 utas alól a repülőgépet, megmentve ezzel a stadionbeli hetvenezeret? Vagy tartsa tiszteletben az alkotmánybíróság döntését, és bízson abban a meglehetősen valószínűtlen eshetőségben, hogy az utasok bejutnak a pilótafülkébe, amire már csak négy percük maradt. Lars Kock meghúzza a ravaszt, tehát törvényt sért, és bíróság elé kerül.

A kortárs *Antigoné*-történet kérdése, hogy önállósíthatja-e magát az egyén akár a legjobb szándékkal? Kivonhatja-e magát a törvények alól, amennyiben a konkrét eset egyedisége és a józan ész ezt kívánja? Vagy ellenkezőleg, Lars Kochot el kell ítélni: hiszen ha a bíróság fölmenti a vádlottat, precedenst teremt a törvények be nem tartásának engedélyezésére. Arra, hogy az egyén fölülbírálja azokat az elveket, amelyek bölcsőbbek nála: hiszen Koch például a gyorsaság érdekében kénytelen kellett eltekintett attól a valószínűtlen, de kétségtelenül létező lehetőségtől, hogy az utasok esetleg bejutnak a pilótafülkébe, és mindenképpen megmenekül.

Ez utóbbi koránt sem részletkérdés - ezért a hasonló dilemmák átgondolatlanságát látom az izgalmasnak kínálkozó darab alapvető gyengeségének: nem sikerül igazán kiélezett, nehezen megválaszolható, eldönthetetlen kérdést megfogalmazni. Például a *Homeland* című amerikai tévésorozatban részenként szembesülünk hasonló, vagy ennél nagyobb dilemmákkal: elpusztítsa-e a CIA egy teljes falu civil lakosságát azért, hogy felkutasson és likvidáljon egy terrorista vezetőt? A *Homeland* mint poszt 9/11-dráma, attribútumaiban nem áll távol Schirach darabjától: egyik alapkérdése, szükségesek-e az USA közel-keleti külpolitikájában a civil áldozatok. Szükséges áldozatok ezek, vagy gyarmatosító törekvések? Érzésem szerint a *Terrorban* igen hasonló alkotói törekvéssel találkozunk, és még az amerikai tévésorozat zsánere is visszaköszön (a tárgyalás az amerikai filmek látványos tárgyalás-jeleneteit idézi), azonban a bíró kérdésére, elítéljük-e az áldozatot, vagy felmentsük, túl egyszerű a válasz.

Hiszen a kérdés nem arról szól, amit a dráma állít, hogy a repülő utasai feláldozhatóak-e a stadion nagyobb létszámú látogatói érdekében. A kérdés, amiről döntenünk kell inkább az, hogy csak a repülő utasai halnak meg, vagy velük együtt még hetvenezer ember? És azért ez már egy jóval könnyebben eldönthető kérdés. Nem kapunk ugyanis érdemi választ arra a kérdésre, miért nem adott a

katonaság parancsot a stadion kiürítésére, amelyre a protokoll szerint kellő idő állt volna rendelkezésére: miért építettek arra, hogy a vádlott le fogja lőni a gépet. És az is végtelenül valószínűtlen, hogy az utasok négy perc alatt bejus-
sanak a pilótafülkébe.

A darab ritka érdekének számít azonban már maga a törekvés is egy olyan kérdésfeltevésre, amelyre nem lehetséges igen-nem válasz. A *Terror* kétségtelenül szokatlan arányokban osztja meg nézőit: az eltérő nézetek a nézőtéren pedig egyértelmű jelét adják a nem üzleti színházi törekvéseknek. A Kamra közön-
ségéről a kritika jellemzően azt szokta gondolni, hogy homogén, de erre az előadás kellőképp rácáfol. Aligha kell több bizonyíték, mint az előadás végén kihirdetett szavazatok; amikor én láttam, 68% felmenti, 30% elítéli, 2% nem szavazott. Igaz, ebből még nem derül ki, beszélhetünk-e dilemmáról az egyes néző fejében is. Pedig ez volna a valódi kérdés.

* * *

Frigyes Júlia

Az eltűnt emlékek nyomában: *Libanoni keringő*

Azért választottam ezt a filmet, mert a konferencia hívószava, az *idegen*, és a film által feszegetett kérdések átfedésben vannak. Ez a film felfogható úgy is, mint ami azt kutatja, hogyan válunk önmagunk számára idegenné mi magunk, és a saját történetünk mintha meg se történt volna, ha az, ami történt, elviselhetetlen és beilleszthetetlen az általunk elfogadhatónak ítélt narratívumba.

Ari Folman 2008-ban készült *Libanoni keringő* című filmje az 1982-es első libanoni háború egyik rettenetes epizódjának állít emléket. Libanonban egy szíriai merénylő felrobbant egy épületet, ahol éppen a rajongott libanoni elnök, Bashir Gemajel tart beszédet, és a robbantásban az elnök is életét veszti. Ezt követően Izrael akkori elnöke, mivel akkor éppen Izrael teljesen hatalmában tartja a fővárost, Bejrútot, rábízta a libanoni keresztény falangistákra, hogy kutassanak két, Sabra és Shatila nevezetű palesztin menekülttáborban esetleges fegyveresek és keresett politikai szereplők után. A feladattal megbízottak bosszúvágytól hajtva hatalmas mészárlást hajtanak végre, nem kímélve senkit, az ártatlan civileket, sőt a csecsemőket sem. Az izraeli védelmi erő tétlenül nézi végig a mészárlást. Látják, hogy mi zajlik, és mégis úgy tesznek, mintha nem látnának, nem tudnának semmit.

A film húsz évvel később játszódik, a szereplők húsz évesek voltak akkor, és most értelemszerűen húsz évvel idősebbek. A rendező az eseményekkel kapcsolatos emlékek nyomába ered, mert egyszer csak rádöbben, hogy az emlékek nemcsak őbenne, de sok bajtársában különféle torzulásokon mentek keresztül; legfőképpen az emlékek teljes hiányával, de legalábbis széttöredezettségével szembesül. Mint Carmi, az egyik szereplő mondja: „ezek a dolgok nem tudtak beépülni a rendszerünkbe”. Egy másik, pszichológus-szakértő szereplő pedig ezt mondja: „egy emberi mechanizmus nem engedi, hogy elviselhetetlenül sötét helyekre menjünk”.

A filmben a rendező emlékek után nyomoz, és ezzel emléket állít. Az emlékéllítésnek többféle, egymással összeszövődött eszköze van. Az egyik ilyen eszköz a film rajzfilmes technikája. Valódi szereplőkkel felvett valódi jelenetekről és interjúkról átmásolt rajzokról van szó, amit rotoszkóp technikának hívnak. És könnyen adódik a következtetés,

hogyan ez szintén a rejtőzködésnek valamiféle eszköze. Folman szavaival (Bronner, 2008): az animáció a valóság és a tudatelőttés határán működik. Az animáció a valóságot hűen ábrázolja ugyanakkor el is leplezi. A színek használata ugyanilyen különleges eszköz: sokszor fekete-fehér vagy sárga-szürke, és ebbe időnként valahol belekeveredik egy-két szín. Tehát valóság-hű és egyben szürreális a hatás. Ugyanakkor időnként majdhogynem dokumentumfilm-jellegű, riport-szerű, a megszólaló riportalany vagy szakértő neve a sarokban fel van tüntetve. Dokumentum-rajzfilm: ez a műfaj biztosan nem szokványos. Lássuk a bevezető képsort (1. kép):



1. kép (<https://www.youtube.com/watch?v=eYeCF668KcM&list=PL6JG43IqveXDJokEq7EItYaXnJxLFbFCY>)

Ez egy visszatérő álom, ami két éve gyötri az álmodót, Boázt. Arra a filmben nem kapunk választ, hogy 18 éven át hol bujkált ez az álom. Mindenesetre itt, a nyitóképben éppenséggel nem emlékeztetésről van szó, hiszen Boáz pontosan tudja, hány kutyról van szó: álmában 26 kutya üldözi, mert ennyi kutyt kellett lelőnie egy libanoni faluban, hogy a kutyák ugatása ne árulja el a katonák közeledését. Nemcsak Boáz tudja pontosan, hogy hány kutyról van szó, és nemcsak ő emlékszik valamennyi kutya arcára, hanem a néző is egészen pontos, realiztikus képet kap az álmbeli kutyák vágatásának útjáról: látjuk, ahogy székeket borítanak föl, látjuk az anyát, akinek a gyerekével való útját keresztezik a kutyák. Realisztikus álomszerűség ez, álomszerű realizmus. Ahogyan az egyik kutya a kamera felé fordul vicsorgó szájával, ahogyan a nyála ráfröccsen a kamera lencséjére, az a nézőt is fenyegetetté teszi, és a történet sűrűjébe rántja. Mikor Ari (a rendező) meghallja a kutyás álom történetét, belegondol, hogy ő maga semmire nem emlékszik a háborúból. Boáz pedig arra biztatja, csináljon filmet a háborúról, a vérengzésről, hiszen, mint mondja, „a film is lehet gyógyító”. Tehát a filmet nézve egy gyógyítás, egy pszichoterápiás folyamat tanúivá válunk.

Van néhány főbb szereplő: Boáz, a kutyás jelenet álmodója, Ari, a film rendezője, Carmi, akinek az álmokképre szintén kitérünk, Frenkel, aki majd a film során keringőt

jár, és még néhányan, valamint az interjúalanyok, pszichológusok, hadászati szakértők. Nézzük ezeket egyenként, aztán vegyük észre, milyen szürreális kapcsolat van ezek között a szereplők között, amely kapcsolat olyannyira túldeterminált, hogy ez önmagában álom-szerű szövődékké teszi az egész kapcsolati hálózatot. Az első szólam Boáz a kutyaikkal, ezt elmeséli Arinak, akinek ekkor még egyetlen emléke sincs, pontosabban van egy, amiben szerepel Carmi is. Carmi az első alany, akit Ari felkeres emlékkereső útján. Nézzük meg ezt az első ős-emlékképet, amiből az egész történet kibomlik (2. kép):



2. kép (https://www.youtube.com/watch?v=bL_2tc7uXco)

A jelenetnek szinte zenei ritmusa van, az aláfestő zene is poétikus szépségű. Ez a valódi emlék mindenestül olyan, mint az álom: sűrítés, eltolás, érzékletes hatások jellemzik. Ez a jelenet háromszor mutatkozik meg a film során, és a végén tudjuk meg, hogy ez korántsem jelentőség nélkül való. Ari tehát felkeresi Carmit, mert ő is szerepel ebben az emlékből, és támpontot adhat Arinak: valódi emlékről, vagy valamilyen rögeszmésen visszatérő képsorról van-e szó. Carmiról kiderül, hogy egyetlen képsort kivéve szintén nem emlékszik a háborúból semmire. Az emlékezete tárházában őrzött képsor mindenestül kifejezi a háborúval kapcsolatos rettegését, de egyszersmind 19 éves énjének valamennyi szorongását is az étellel, a férfi-szereppel és a felnőttiséggel kapcsolatosan. Carmi azt mondja, mindig a hallucinálásba menekül (ezt egyébként alátámasztja, hogy most, negyvenévesen is folyamatosan füves cigarettát szívva jelenik meg a vásznon). Nézzük Carmi emlékét (3. kép):

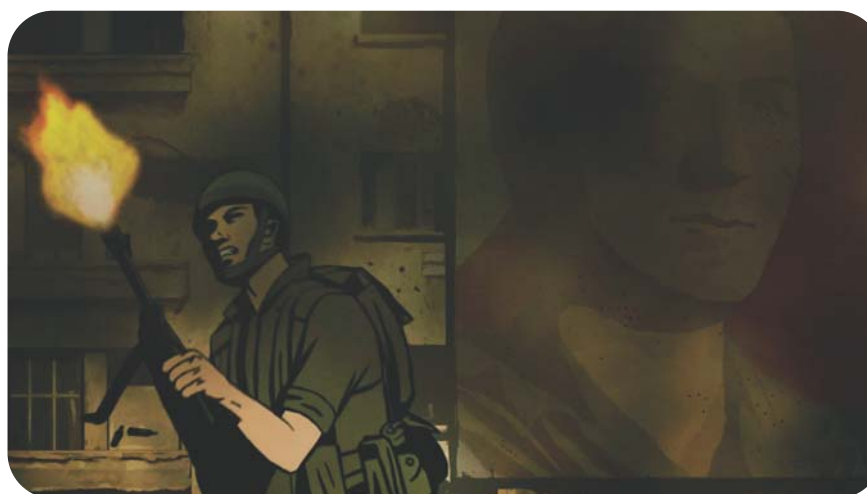
Ez egy nagyon beszédesen összerakott, értelmezésre teremt, szorongó-védelmező képsor: a picike Carmi a végtelen tengerben a hatalmas nő testén végtelen biztonságban, elengedettségben, teljes egykedvű önfeladásban szemléli a társakkal felrobbanó hajó látványát. A tenger, a hatalmas nő elementáris szintű ős-jelképek. De ez a hallucináció

hosszú távon nem menti meg Carmit: nagy tehetségű fizikus-jelölt volt („azt hittük, mostanra már Nobel díjra fognak jelölni” – mondja neki Ari), aki a háború után félbehagyja a tudóspályát, otthagyja hazáját, és Hollandiában falafel-árusítással szerez vagyont. Nagy árat fizet a hajón történő hallucináció során visszaszerzett babalét biztonságáért.



3. kép (<https://www.youtube.com/watch?v=XZpAA4VWUME>)

Aztán ott a következő szereplő, Frenkel: őt azért keresi meg Ari, mert az egyik interjúalany beszél neki róla. Mondhatjuk, hogy ő, Frenkel a *Libanoni keringő* igazi hőse, majd-hogynem mitikus, a trauma-reakciókon felülemelkedő alak. Ő emlékszik, őt nem fogja a golyó, ő tud bánni a fegyverrel, amivel mindig célba talál, és a háborúban ő találja ki azt a trükköt is, hogy pacsulikölnivel keni be magát, hogy az éjszaka sötétjében az emberei tudják, merre jár, és tudják őt követni. Jellemző rá, hogy ezt az illatszert a mai napig használja, tehát nem tagad meg, és nem felejt el semmit abból, amit átélt, elkövetett. Így azt sem, hogy egy olajfaligetben szitává lőttek egy kisfiút, akinél egy ki tudja, honnan szerzett gépfegyver volt. A következőképpen fest a keringő (4. kép):



4. kép (<https://www.youtube.com/watch?v=Xi5vfipPVeI&t=2s>)

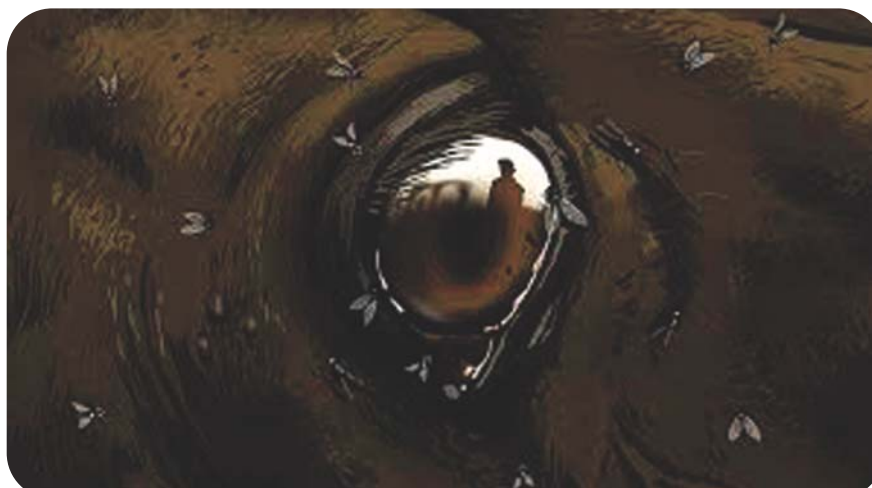
Ez a libanoni keringő. De nem csak ez, Frenkel keringője a keringő, hanem az egész film is az, hiszen ahogy a keringő nevű körtáncban a párok mindig cserélődnek, szétválnak és újraegyesülnek, úgy válnak szét és találkoznak újra a film szereplői is egymással. Idegenek egymásnak, és újra meg újra kapcsolatba kerülnek. Amikor a megkeresett Frenkel egy szintén szürreálisan, gyönyörű zenével kísért jelenetben feleleveníti az agyonlőtt kisleány esetét, jön a meglepetés: Ari megkérdezi Frenkelt: én is ott voltam? És Frenkel válasza: a kiképzés kezdetétől mindvégig velem voltál. Erről eddig nem volt szó, eddig úgy tűnt, hogy Frenkel és Ari az interjút megelőzően nem ismerték egymást; talán ez a „mindig ott voltál velem” jelzi a végzetes összekapcsolódását azoknak, akik jelen voltak a vérfürdőben. Ezek a szereplők, még ha ismeretlenek is egymás számára, mindig együtt maradnak a megélt vagy éppen eltagadott emlékeik kapcsán. Mint ahogy Ari és Boáz viszonyának is felbukkan egy másik szála: Ari a háborúba menet saját haláláról ábrándozik, mert ezzel meg tudná büntetni a barátnőjét, aki éppen a bevonulás előtt szakított vele. És kiderül: éppen Boáz miatt szakítottak. Amikor ezt a húsz évvel későbbi beszélgetés során Ari megtudja, csak ennyit mond: semmi baj, nem haragszom. De itt egy pillanatra tanúi vagyunk Ari jelenbeli lélektani disszociációjának: Ari a mondat közepén elréved, és tétován kérdezi Boázt: Milyen otthonom? Milyen családom?

A film egyik jellegzetessége a mindent átszövő lélektani védekezések kívülről-belülről való megmutatása. Két zenei-képi összeállítás is van, ami ennek a védekezésnek a példája: <https://www.youtube.com/watch?v=WbV5Vf2TfEU>

A dal találkozik azzal, ami éppen történik: Vézem – éneklő egy tankosfőrt a betétben, és abban a pillanatban lövést kap, ami természetes lezárása lesz a dalnak.

A másik: gépfegyveres gitározás, a zene ritmusa és a groteszk humoros képsorok ritmusa kifejezetten élvezetes. <https://www.youtube.com/watch?v=EmBvRfZKDwM>

Ez a tipikus megtanult és begyakorolt védekezési mechanizmus teszi lehetővé egyáltalán az izraelieknek a háború folyamatos árnyékában a normális életet. A meginterjúvált pszichológusnő elmesél egy történetet: egy illető addig bírta ép lélekkel a háború borzalmait, amíg elképzelte, hogy mindent egy kamerán keresztül néz. Ezáltal már nem a borzalmakat látta, hanem a kompozíciót, a hatásokat. Ez mindaddig ment is neki, amíg nem szembesült bizonyos megkínzott, sebesült lovak szenvedéseivel. Ekkor, ahogy a pszichológusnő mondta: eltörött a kamerája. És milyen szép kép, ahogy a haladókló ló szemében látjuk tükröződni az embert, aki a lovak szenvedését immár nem a kamerán át, hanem színről színre látja (5. kép).



5. kép

De hát Ari maga is ugyanezt a technikát alkalmazza, kamerával és megrajzolva látja és láttatja a történeteket.

A film végére a rajzfilm összetörik, a valóság áttöri a védekezésnek ezt a falát, és megrajzolt emberek helyett hús-vér, zokogó, a legyilkoltakat sirató palesztin nőket és halomba rakott halottakat látunk. Mi, a nézők pedig magunkra maradunk a megválaszolatlan kérdésekkel: milyen jelentőséget hordoz, mit jelent ez? Talán a nyomozás oda vezetett, hogy Arinak is eltörött a kamerája, és immár színről színre lát? Vagy mint Mansfield (2010) értelmezi: a gyászolás kreatív mozzanatát, felelősségvállalást jelenít meg? Vagy éppen a megrajzolt hősök összekapaszkodott közösségével szemben a kitaszítottak kendőzetlen gyalázatát? Szétválasztottságot vagy összetartozást? A tragédia valódi áldozatai még a megrajzoltság hamis védőfalait sem kapják meg? Vagy a valósággal való szembenézés végérvényességét ábrázolja, hogy őket igaz valójukban láthatjuk?

IRODALOM

BRONNER, E. (2008). In search of a soldier in his past. *The New York Times*, 12th December.

MANSFIELD, N. (2010). Loss and Mourning: Cinema's Language of Ttrauma in Waltz with Bashir. *Wide Screen*, 1(2).

<http://widescreenjournal.org/index.php/journal/article/view/37>

* * *

Márki Zsófia

A Selkie-feleség és a lacani Másik

A kutatás témája egy, az ír és skót szigeteken elterjedt történet, a selkie-feleség mítosz, és annak adaptációja *A tenger dala* (Tomm Moore, 2014) című animációs filmben.



Tanulmányom a posztstrukturalista nyelvelméletre és a pszichoanalitikus irodalomelméletre építve úgy próbálja értelmezni a selkie-feleség történetet, mint a jelentés megfoghatatlanságának allegóriáját. Ezt az értelmezést az animációs filmadaptáció támogatja, sőt tovább mélyíti. A továbbiakban ennek kifejtését kísérem meg.

A selkie, magyar fordításban fókátündér, egy mitikus lény, amely gyakorlatilag kételtű: a fókabőrében a tengerben él, a fókabőre nélkül pedig emberi formát ölt. Ennek következtében kapcsolatba tud kerülni a földi emberekkel. A történetekben legtöbbször nőként jelenik meg, de léteznek férfi fókátündérek is, mindkettőtől származhatnak gyermekeik a földi embereknek. A gyermekeiket a Brit-szigeteken „sötéteknek” is szokták hívni („the dark one”), mivel a selkie-től sötét haját és szemét örökölnék, ami

nem jellemző az északi népekre. A selkie leszármazottai mindig különleges kapcsolatot ápolnak a tengerrel, sokszor még más fókákkal is tudnak beszélni, a társadalom perifériáján élnek, mivel valamilyen szinten mindig kapcsolatban vannak a mitikus világgal (Dennison, 1893).

A selkie-feleség történetét sokszor és sokféleképp adaptálták már. Tomm Moore, *A tenger dala* alkotója az adaptációjához a *People of the Sea* (1954) című könyvet használta fel, amely a regény és az antropológiai tanulmány határmezsgyéjén egyensúlyozó izgalmas mű, melyben David Thomson a selkie-történetek összegyűjtését kísérli meg kalandos utazásai közepette. A selkie-feleség történetnek egy külön fejezetet szentel, amelyben megtudhatjuk azt is, hogy ezek a történetek, bár egyesek szerint egészen Norvégiáig eljutottak, alapvetően mindig ugyanazt a struktúrát követik. Ezt mind Thompsonnál, mind Traill Dennison (a másik legismertebb selkie-történet gyűjtő) feljegyzéseiben láthatjuk.

Először is a két narratíva összehasonlításával érdemes megfigyelnünk az adaptációs jellegzetességeket. A regényben és Dennison tanulmányában található selkie-feleség történetek narratívája azzal indul, hogy a selkie nőtől egy óvatlan pillanatban ellopja a bőrét egy ember férfi. A bőrrel a kezében a férfi így hatalmat szerez a selkie nő felett. A feleségévé teszi, és a fókánő gyermekeket szül neki. A közösség soha nem tudja teljesen befogadni ezt a különös nőt, és a selkie-feleség sem tud soha tökéletesen elszakadni a tengertől. Évek múltán az egyik gyermek segítségével véletlenül megtalálja az elrejtett fókabőrt, és ekkor azonnal visszaszökik a tengerbe, magára hagyván a családját (Dennison, 1893).

Az animációs film adaptációjában a narratíva nem ugyanolyan időrendet követ, mint a leírt verziók. *A tenger dalában* a történet az anya szökésével indul, aki menekülés közben megszüli második gyermekét, Saoirse-t. Ő anyjához hasonlóan fókátündér, sötét szemmel és hajjal, míg idősebbik fia, Ben az apjára hasonlít, szőke, kékszemű. A történet a születéstől számolva hat évvel később folytatódik, amikor Saoirse, a félvér selkie véletlenül rábukkan a fókabőrre, és lemerül benne a víz alá a fókákkal. A tenger partján talál rá a nagymamája, aki elviszi magával a két gyermeket a városba, és az apja kétségbeesésében elrejteti a kislány fókabőrét. A történet a továbbiakban a bőr visszaszerzésének kalandos útját jeleníti meg. Láthatjuk, hogy míg a korábbi írott verziókban a férfi a főszereplő, és a fókánő a behatoló idegenként antagonizálódik, addig *A tenger dalában* a gyermekek drámája elevenedik meg, ahol mind a két gyermek félvér. Bár Ben, az első gyermek külső jegyeiben nem tűnik idegennek, mégis képes arra, hogy a mitikus világgal interakcióba lépjen. Az írott verzióban a cél a fókabőr elrejtése, az animációs filmben viszont annak visszaszerzése kerül a középpontba. Különbséget

láthatunk abban is, ahogyan a két történet a mitikus világot kezeli. Az eredeti történetben a főkanó és a tenger megmarad elérhetetlennek, érthetetlennek és félelmetesnek. A selkie soha nem tud teljesen a közösség részévé válni, mert idegensége nemcsak a külsejében, hanem a származásában is elkülöníti őt. A *tenger dalában* azonban a mitikus és emberi világ keveredik egymással, folyamatosan egymásra rétegződnek, nem különül el egymástól a kettő határozottan. A feljegyzett történet és az adaptáció, bár narratívájában hasonló, mégis két külön történetként kezelhető. Ugyanakkor a cselekményben megjelenő hasonlóságok, mint a bőr ellopása/elrejtése vagy a feleség szökése lehetővé teszik a két történet összekapcsolását is. A legizgalmasabb feladat viszont a két történetben szereplő motívumok vizsgálata az adaptációban, ami lehetőséget nyit számunkra, hogy a történetet pszichoanalitikus és nyelvelméleti szemszögből koherens módon értelmezhessük.

A pszichoanalitikus elemzés górcsője alá sokféle motívumot helyezhetnénk a történetből. A főkanó (azaz a *selkie*) illetve a csodálatos-félelmetes *főkabőr* a legkiemelkedőbbek a történet értelmezési szempontjából. Egyrészt azért, mert mindkettő központi eleme a történetnek, másrészt mert ezek minden ismert adaptációban megjelennek. Azonban a motívumok megjelenésében található formai és funkcionális eltérések segíthetnek megérteni az adaptáció folyamatát és az annak következtében kialakuló értelmezési komplexumot. Hiszen az adaptáció során nemcsak egy új művel szembesülünk, hanem az adaptált szöveg, és ez esetben, a szóban terjedő mítosz intertextuális felhőjével is.

A *selkie*-motívumban az idegenség és az ideiglenesség jelenik meg a legszembe-tűnőbben. A főkanó nemcsak megjelenésében más, mint az emberek, hanem a viselkedésében is. Bár emberi formában jelenik meg a közösségben, ahol emberférfjével él, mégsem tudják igazán befogadni őt, igaz, feleségként kap egy társadalmi szerepet is. A furcsaságai, beszéde, sőtét külseje folyton az idegen természetére emlékeztet. Viszont hiába marad rejtve a főkabőre, tartózkodása az emberek világában ideiglenes: a bőrt visszaszerzi és visszatér a tengerbe. A tenger a tudattalan szimbólumaként is értelmezhető, illetve összeköthető a Freud által is felvázolt óceáni végtelenség érzéssel (Freud, 1930) vagy Ferenczi Thalassájával (Ferenczi, 1924) és ezzel párhuzamosan a Joseph Campbell által definiált monomitoszban található ismeretlen, liminális térrel is, ahol az identitás stabilitása megbomlik (Campbell, 1949). Bár a strukturalista mítoszkritikus Campbell egy narratívában megjelenő térről beszél, kétségtelen, hogy a selkie-feleség történetének esetében a belső, tudati tér analógiája is fontos lehet, amelyre Freud is utal. A vallásossággal összekapcsolt óceáni érzést Freud a korai személyiségfejlődési szakaszra vezeti vissza, amikor a csecsemő még nem képes különbséget tenni a külső és a belső világa között. Később Jacques Lacan ezt a

személyiségfejlődési szakaszt tovább bontja, és a fázist, amelyben a szubjektum még meg tudja élni az egység érzését, „imaginárius fázisnak” nevezi, amikor a gyermek szimbiózisban él az édesanyjával. Ebben a szakaszban alakít ki a gyermek egy fals, imaginárius ént, amely még nem a nyelvben létezik és nincs kapcsolatban a szimbolikus renddel (Lacan, 1966). A selkie, az ismeretlen világából előbukkanó, rejtélyes idegen, aki soha nem lesz teljesen birtokolható, mindig kicsúszik az ember kezéből, de egy boldog, megtörtség előtti egység érzet ígéretét hozza el a szubjektum számára, ezért kapcsolatba hozható ezzel az ideiglenes énnel, illetve az anyával való szimbiotikus léttel.

A selkie édesanya mindig tökéletes feleség: jól főz, jó anya, szerető feleség, hűséges a férjéhez. Ez az elérhetetlensége és a földön tartózkodásával kapcsolatos idealizálódó kép teszi lehetővé, hogy a lacani Másik kivételéseként gondoljunk rá, egy olyan elérhetetlen egységérzet utáni vágyként, amely a szerelmi mámorban próbál kiteljesedni (Lacan, 1966). Itt leginkább Slavoj Žižeknek az udvari szerelemben megjelenített ideális nő értelmezése tűnik helyénvalónak, amelyet a lacani Másik elméletére épít: a klasszikus udvari szerelmi viszonyban a tökéletes, piedesztálra emelt Nő a szubjektumban lévő kitölthetetlen úr betöltésének lehetőségét jelképezi. Azt az űrt, amely a szubjektum törésekor jön létre, amikor belép a szimbolikus rendbe (Žižek, 2005). A selkie egy elérhetetlen vágyat szimbolizál a szubjektum számára, amely az egység érzését ígéri. Azonban a szubjektum nem merülhet bele abba az óceánba, amely a selkie sajátja, ezért a földi világban, a szimbolikus rend szintjén próbálja bevezetni a mitikus térből jött lényt.

Tehát a kielégíthetetlen vágy és a kielégíthető szükségletek ellentéte ölt testet a főkanőben: egyszerre válik elérhetővé feleségként és elérhetetlenné azzal, hogy valójában nem ember, hanem egy idegen világból, egy liminális térből érkezett entitás. Mivel a selkie részben állat, ezért nem tartozhat teljes egészében az emberek világához. Ahhoz, hogy emberként legyen értelmezhető, le kell, hogy vesse a bőrét. A bőr egyszerre varázslatos és félelmetes, tehát abjekt – egy olyan objektum, amelyet Julia Kristeva a rend, a szabályok destrukciójára veszélyt jelentő szétbomlás és a halál jelképének tekint (Kristeva, 1982). Bár az abjekció a főkabőr levetésével rejtve marad, elválaszthatatlanul hozzá is tartozik. A férj valójában soha nem birtokolja a nőt, bár megpróbálja a nyelvben és a szimbolikus rendben elhelyezni. A főkanő ledob magáról minden földi köteleket, amint megtalálja a főkabőrét, és visszatér a tudattalan ismeretlen világába. Így, ha a feljegyzett mítoszt a posztstrukturalista irodalomtudomány szempontjából próbáljuk megközelíteni – amely a pszichoanalitikus elméleteket a nyelvi funkciók és a szubjektumfejlődés közötti kapcsolat megértésére is használja – egy újabb értelmezési szint bomlik ki: a selkie birtoklására tett kísérletet az egyértelműség lehetetlenségének allegóriájaként is felfoghatjuk. A selkie-t, ezt a liminális lényt az ember megpróbálja rögzíteni a

társadalomban, egyértelművé tenni azzal, hogy feleségként értelmezi, de az mindig kicsúszik a kezéből, soha nem ismerhetjük meg a valódi lényegét.

A *fókabőr* motívum szorosan kapcsolódik a fókanő másságához, gyakorlatilag annak primer jelölője. Központi szerepe van a két történetben (elrejtése és visszaszerzése), ennél fogva hatalmi eszközként is tudjuk értelmezni a férj és a selkie kezében is. Azonban a férj számára egyszerre abjektív is válik, rettegést kelt benne, nemcsak a levedlett bőr alapvetően visszataszító jellege miatt, hanem mivel a bőr visszakerülése a tulajdonosához a boldog családi élet végét is jelenti számára. A Kristeva által definiált abjekt csodás-félelmetes jellege illeszkedik a feljebb említett egység utáni vágyhoz: annak a félelemmel teli oldala, amely a már kialakult szubjektumra és a szimbolikus rendre jelent fenyegetést (Kristeva, 1982). A fókabőr negatív értelmezési rétegei azonban az abjektívénél még tovább is vezethetők.

Peter Le Couteur 2015-ös tanulmányában a fókabőr ellopását nemcsak a hatalom gyakorlásaként, hanem egyenesen a patriarchális elnyomás szimbólumaként értelmezi. Ezen felül szerinte a selkie-feleség történetek azt a határátlépést és tabut képviselik, ami az emberi és az állati világ között jelenik meg. A vad állatvilág egyik szereplője belép a civilizáció területére, ezért a férfinek bűnhődnie kell, mert bűnt követ el azért, hogy az emberi világon kívül keresi a testi és lelki kielégülést. Le Couteur szerint a fókabőr a másság jelölője, azé a másságé, amely társadalmilag nem befogadható, ami nem tartozik bele a hagyományok által megalkotott rendbe. Összehasonlítja a fókabőrt a transzneműséggel, ahol a testen megjelenő jelek olyan formát öltenek, melyek a férfi és női normákkal nem összeegyeztethetők (Le Couteur, 2015). A selkie-feleség az emberi formájában és az emberi bőrrel be tud illeszkedni, de ehhez a férjnek el kell rejtenie a fókabőrét, amivel megkísérli az állati jellemzők negációját. Ezen felül a selkie „Másik” voltát, birtoklásának lehetetlenségét is képviseli, amit a férj minduntalan igyekszik elfelejteni annak érdekében, hogy saját egyéni boldogságát ne veszítse el.

Ez a két motívum *A tenger dala* című filmben némileg átalakul. Bár a *selkie* továbbra is idealizált, ez a piedesztálra emelés csak a történet elején megjelenő anyában található meg. Bronach, a selkie anyja képviseli azt az ideális teret, ahol a szubjektum még a boldog egység illúziójában élhet a földön, és egy olyan énnel rendelkezik, amely a meghasadást és a hiányt még nem ismeri. Az idegen lény alantas jellege, a mássága leginkább a hatéves kislányban, Saoirse-ban jelenik meg, aki nem tud beszélni, és az ösztönös döntések jellemzik. Ő képviseli egyben az egység elvesztésének traumáját is, mivel az édesapa a történet elején megfosztja a bőrtől, amely a tengerbe való visszatérés lehetőségét fenntartja számára. A bőr visszaszerzése lesz tehát a legfontosabb a két kisgyermek számára, mivel a bőr erőszakos eltávolítása a kislány halálát is jelentené. Ez

a szoros kapcsolat a fókabőr és a fókaleány között azonban szintén nem újdonság: a feljegyzett történetekben ez az egység szintén megbonthatatlan, ezért keresi kényszeresen a feleséggé tett fókánő a bőrét a korai történetváltozatokban is, amíg meg nem találja, és vissza nem tér a tengerbe.

A *fókabőr* motívum azonban ennél többet változik az adaptációban. Egyrészt a hatalmi szerepe már nem egyértelmű: a történet elején láthatjuk, hogy a feleség a fókabőrét viseli, tehát nem feltételezhetjük, hogy a férj erőszakosan lopta el tőle. Amikor viszont kislánya véletlenül megtalálja a saját fókabőrét, és kiúszik a tengerbe a fókák közé, az apa erőszakkal elveszi és elrejt a bőrt, így próbál hatalmat gyakorolni rajta. A fókabőr az abjekt jellegét is nagyrészt elveszíti: gyönyörű, fehér, világító bundaszerű kabátként jelenik meg. Ennek oka leginkább a célközönségben kereshető: mivel *A tenger dala* egy gyermekeknek szóló animációs film, ezért nem lepődünk meg, hogy nem egy olyan, kissé visszataszító fókabőrrel találkozunk, mint például a *Roan Inish titkában* (1994). A fókabőr metonimikussága megmarad, továbbra is a másság jelölője. Azonban kap egy új jelentést is: a történet végén szükséges lesz ahhoz, hogy Saoirse megtanuljon beszélni. Tehát a fókabőr nyelvet adó eszközzé válik. Ez egy új értelmezési lehetőség, amelyet érdemes tovább vizsgálunk. Ez a kapcsolat a fókabőr és a nyelv között nem jelenik meg egyik ismert adaptációban sem; úgy tűnik, kizárólag az animációs film egyedi narratívája teszi hozzá ezt a jelentést. A hatéves kislány nyelvvel való küzdelmének mitikus hátteret nyújtván próbálja a gyermeki néző számára kevésbé szánivalóvá tenni azt, hogy egy hatéves kislány még nem tud megszólalni. A fókabőr nyelvet adó funkciója azonban nem csak az egyedi történeten belül lesz koherens, hanem a már korábban kifejtett pszichoanalitikus és nyelvelméleti szempontok alapján történő értelmezéshez is szépen illeszkedik.

Steven Connor a *Book of Skin* című könyvében igyekszik a bőr jelentőségének minden aspektusát megvizsgálni. Többek között arra hívja fel a figyelmet, hogy a bőrnek sokkal összetettebb a kapcsolata a nyelvvel, mint azt először gondolnánk. Az ember a bőrén keresztül válik értelmezhetővé emberként, férfiként vagy nőként, a test a bőr nélkül nem rendelkezik jelentéssel a szimbolikus rendben, az embernek a bőre nélkül nincs identitása (Connor, 2004). Viszont a bőr sem értelmezhető a test nélkül, a levedlett bőr abjektává válik, olyan anyaggá, amit a test levetett magáról, vagy akár erőszakkal távolítottak el róla, a halál és a rettenet szimbólumává. A testen megvalósuló nyelv abban nyilvánul meg, hogy az emberek identitásának egy része sokszor a bőrre írva jelenik meg, akár a bőrszínen, bőrön viselt ruházaton, arcfestésen, testékszereken, tetoválásokon stb. Ha valami olyasmit látunk a bőrön, ami társadalmilag nem elfogadott, például egy férfit sminkben, az mindjárt kellemetlenül ér bennünket, mert nem megszokott, így a normától való radikális eltérést jelenti. Ennélfogva az állati és az emberi bőr jelentősége, annak kettőssége kiemelt szerepet kap a selkie-feleség történetben nyelvi és pszichoanalitikus

szempontból is. A bőr, mint a nyelvet tükröző és egyben alkotó eszköz a kommunikáció csatornájaként, egy összetett szemiotikus térként jelenik meg mindkét történetben. A mítosz történetében a feleség állati és emberi értelmezésének oppozíciójára helyeződik a hangsúly, bár a levedlett fókabőr a tökéletes abjekt, a másság jelét a selkie emberi bőre is viseli (sötét bőr és/vagy haj). Az animációs filmben azonban, mint már említettem, az abjekt jelleg elhalványul a nyelvet adó funkció ellenében. A bőr egy olyan hiány betöltését képviseli, amelyik a kislány teljes emberi lényé, a szimbolikus rendben élő szubjektummá válásának eszköze, bár ez a történet végéig nem derül ki. A narratívában legtöbbször arra asszociálhatunk, hogy a bőr visszaszerzésével Saoirse is vissza fog térni a tengerbe, és elhagyja az apát és a testvérét. Még egy olyan filmnéző, aki tisztában van a történet intertextuális utalásaival, sem várhatja a film utolsó szakaszában megjelenő fordulatot, és ez *A tenger dala* alkotójának a bravúrja.

A filmben Saoirse fókabőrrel való kapcsolata nyelvi szinten háromszor nyilvánul meg. Először, amikor a történet elején megtalálja a bőrt, és a tengerben a fókákkal úszik, ekkor a fókákat utánzó hangot hallat. Ezt a Julia Kristeva által definiált nyelvromboló, nyelvet megbontó aspektushoz tudjuk kapcsolni. Kristeva úgy véli, hogy a szubjektum törésének kialakulása előtt, amikor a gyermek még szimbiózisban él az anyjával az imaginárius fázisban, elsajátítja ezt a nyelvet, amit ő szemiotikusnak nevez (Kristeva, 1984). Amikor a történet végén Saoirse visszaszerzi a bőrt, és viselésével visszanyeri életerejét, akkor először énekelni kezd. A dal – és egyben a költői nyelv – szintén ennek a szemiotikus rétegnek a lenyomatát képviseli, mivel a jelentés elcsúszását, a többértelműséget hangsúlyozza. Harmadszori megszólalásakor a kislány már teljes mondatokkal beszélni tud. Ezek után azonban Saoirse úgy dönt, hogy emberként akarja folytatni az életét, és ekkor az anya megsemmisíti a fókabőrt. Így a lacani pszichoanalízis szemszögéből nézve a fókabőr az apa nyelvének közvetítőjévé válik, annak lehetőségeként, hogy a nyelvbe beleszülessen a szubjektum. Bár nem a szimbolikus rendből származik, a történeten keresztül mégis hangsúlyozódik a tudattalanból szerzett, az anyával tartott szimbiotikus kapcsolatban kialakuló szemiotikus nyelv jelentősége. Azt is mondhatjuk, hogy bár a selkie-feleség és a fókabőr a nyelv kétértelműségét szimbolizálja, erről a kétértelműségről a kislánynak le kell mondania, és el kell fogadnia a jelölő és a jelölt közötti önkényes viszonyt, ha valóban teljes emberként akar élni.

Ezért következtethetünk arra, hogy *A tenger dala* a tanulmány elején felvetett értelmezést támogatja. Ha a selkie-feleség az egyértelmű jelentés megszerzésére való törekvést, illetve annak lehetetlenségét jelenti, akkor a félvér gyermek is azért mond le a bőrről, hogy a szimbolikus nyelvben való életet el tudja fogadni. Ezért tartom ezt az animációs filmet összetettebb és jelentősebb feldolgozásnak, mint a témát felhasználó más filmadaptációkat. Linda Hutcheon szerint egy adaptáció akkor sikeres, ha nemcsak

kiment az eredeti művet, hanem egy interpretációs aktuson keresztül részt vesz az adaptált mű kiterjedt intertextuális világában (Hutcheon, 2006). Bár az 1994-ben megjelenő *Roan Inish titka* és a 2009-es *Ondine* is beépíti a selkie-feleség mítosz narratíváját a film egészébe, egyedül *A tenger dalában* tűnik ki számunkra egy összetettebb értelmezési lehetőség. Ez az interpretációs szint koherensen jelentkezik a film különböző szintjein – a vizuális jelekben, amelyek a másságot képviselik, a mitikus és a valós világ keveredésében, majd annak szétválásában, a nyelv és a test kapcsolatának anatómiájában –, és organikus kapcsolatban van azzal selkie-feleség történettel, amely a feljegyzett verziókban megjelenik. Ezen felül pedig felkínálja a másság elfogadásának lehetőségét is: bár Peter Le Couteur szerint a selkie mindig számkivetett marad a társadalomban, itt egy kompromisszumnak köszönhetően be tudja fogadni a világ.

IRODALOM

- DENNISON, W. TRAILL (1893). Orkney Folk-Lore. *The Scottish Antiquary, or, Northern Notes and Queries*, 28, 171-177.
- CONNOR, STEVEN (2004). *The Book of Skin*. London: Reaktion Books.
- FERENCZI SÁNDOR (1924). *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében*. Budapest: Filum, 1997.
- FREUD, SIGMUND (1930). Rossz közérzet a kultúrában. Ford. Linczéni Adorján. In: *Uő, Esszék* (329-405). Budapest: Gondolat, 1982.
- HUTCHEON, LINDA (2006). *The Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- KRISTEVA, JULIA (1986). Revolution in the Poetic Language. In: Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader* (89-136). New York: Columbia University Press.
- KRISTEVA, JULIA (1982). *The Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- LACAN, JACQUES (1966). *Écrits. A selection*. New York: Routledge.
- LE COUTEUR, PETER (2015). Slipping off the sealskin: gender, species, and fictive kinship in selkie folktales. *Gender Forum*. <http://www.genderforum.org/issues/gender-animals-animality/slipping-off-the-sealskin-gender-species-and-fictive-kinship-in-selkie-folktales/> Letöltés:
- ŽIŽEK, SLAVOJ (2005). Courtly Love, or, Woman as a Thing. In: *Uő: The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Women and Causality* (89-112). New York: Verso.

FILMOGRÁFIA

- A tenger dala* (Song of the Sea. Tomm Moore, 2014).
- Ondine* (Neil Jordan, 2010).
- A Roan Inish titka* (Secret of Roan Inish. John Seyes, 1995).

BESZÁMOLÓ

Erős Ferenc

„Mondd el nekik, hogy nem vagyunk mi vad kenguruk” Róheim aktualitása

Rendhagyó kötet jelent meg nemrégiben a lyoni nouveau document kiadónál E. Pichon-Rivière, Av. Santa Fe 1379, Buenos – Aires G. Róheim, Hermina ut 35 b, Budapest címmel. A kötet két pszichoanalitikus, az argentin Enrique Pichon-Rivière és a magyar Róheim Géza életművét mutatja be tanulmányok, levelek, fotók, grafikák kombinációjában. A könyv az első darabja annak a sorozatnak, amelyet a nouveau document kiadó évente tervez megjelentetni, és amelynek célja, hogy speciális könyvtervezési, grafikai megoldásaival, dizájnjával is a tudomány és a művészet interdiszciplináris kapcsolatait hangsúlyozza. A kiadóról és a jelen kiadványról lásd a kiadó honlapját és Facebook-oldalát:

<http://nouveaudocument.fr/>;

<https://www.facebook.com/nouveaudocument/?fref=ts>

A kötetet Roger Dadoun francia filozófussal és pszichoanalitikussal, valamint a kötet szerkesztőivel, Joanny Lelong-nal és Samuel Rambaud-val együtt 2017. március 30-án mutattuk be a párizsi Magyar Intézetben. Ezen a bemutatón hangzott el – francia fordításban – az alábbi méltatás.

Nekem jutott az a megtiszteltetés, hogy a kötet magyar szerzői közül ezen az estén Róheim Gézáról beszéljek. A könyv, amelyet most bemutatunk, igen sokoldalú képet fest a magyar pszichoanalitikus és etnológus munkásságáról. Felvetődik a kérdés: miért érdekes napjainkban, a 21. század második évtizedében egy 20. századi gondolkodó, aki még a 19. században, 1891-ben született? Róheim aktualitásával kapcsolatban négy szempontot szeretnék röviden megemlíteni.

1. Az első szempont, amellyel foglalkozom, nem más, mint az, amit Jacques Derrida „az archívum kínzó vágyának” (*mal d’archive*) nevez.¹ Ez az „archívumi láz” a múlt megőrzésére és feldolgozására, egyszersmind folytonos újraírására és újraértelmezésére irányul. Ebbe a tág értelemben vett archívumba, vagyis a kulturális emlékezetbe nem csak a művek, írásos dokumentumok, levelek, memoárok, interjúk, fotók stb. tartoznak, hanem mindazok a nyomok, amelyek a pszichoanalízis hagyott a huszadik század szellemi arculatán, művészetén, gondolkodásmódján, azon, ahogy az emberek önmagukról és egymásról beszélnek, gondolkodnak, álmodnak és fantáziálnak. Ezeknek a nyomoknak a nagy része csak most, a 21. században válik megismerhetővé, amint lassan megnyílnak a nagy, „igazi” archívumok, és a „titkos” történetek is hozzáférhetővé válnak. Talán nem véletlen, hogy az elmúlt években a 20. századi pszichoanalízis a történettudományi kutatás egyik fókuszává lett, lásd pl. George Makari *Revolution in Mind*,² vagy újabban Élisabeth Roudinesco *Sigmund Freud en son temps et dans nôtre*³ című munkáját.

Ez az „archívumi láz” a magyar pszichoanalízis történetét is utolérte. Ferenczi újrafelfedezésével kezdődött az 1980-as években. Ebben fontos szerepe volt a Freud–Ferenczi levelezésnek, amely – Judith Dupont-nak, André Haynalnak, Eva Brabant-nak és másoknak köszönhetően – franciául jelent meg először, és éppen itt, a Párizsi Magyar Intézet rue Bonaparte-i épületében volt 1992 januárjában – „Ferenczi öröksége” címmel – egy emlékezetes konferencia a levelezés megjelenése alkalmából. Az azóta eltelt huszonöt évben sok minden történt Ferenczi örökségének feldolgozása terén. Megjelentettük például a Ferenczi és Ernest Jones közötti levelezést⁴, és nagy archivális gyűjtemények váltak hozzáférhetővé: a Ferenczi hagyaték a londoni Freud Múzeumban Judith Dupont, és Bálint Mihály hagyatéka a British Psychoanalytical Society archívumában André Haynal adományaként.

A magyar pszichoanalízis valóságos és imaginárius archívumában hosszabb ideig elsősorban Ferenczi dominált, hiszen kétségtelenül ő volt az alapítója a

¹ Lásd: Jacques Derrida – Wolfgang Ernst: *Az archívum kínzó vágya/Archívumok morajlása*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2008.

² George Makari: *Revolution in Mind*. London: Duckworth, 2008.

³ Élisabeth Roudinesco: *Sigmund Freud en son temps et dans le nôtre*. Paris: Seuil, 2014. Roudinesco könyve nemrégiben angolul is megjelent: *Freud: In His Time and Ours*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2016.

⁴ Sándor Ferenczi – Ernest Jones: *Letters 1911–1933*. Ed. by Ferenc Erős, Judit Szekacs-Weisz, Ken Robinson. London: Karnac, 2013.

magyarországi pszichoanalitikus mozgalomnak, és ő volt a legközelebbi kapcsolatban Freuddal. Mára azonban világosabban láthatjuk azt az egész intellektuális, kulturális hálózatot, amely Ferenczist körülvette, és amelyben Bálint Mihály, Hermann Imre vagy Róheim Géza mellett oly fontos szerepet játszottak a magyar pszichoanalízis női úttörői, közülük Kovács Vilma, Bálint Alice, Rotter Lilian, Gyömrői Edit vagy Hajdu Lilly (akiknek életútját legteljesebben Borgos Anna dolgozta fel.)⁵

Ami Róheim Gézát illeti, életműve még mindig nincs szisztematikusan feldolgozva, bár a munka Magyarországon már a nyolcvanas évektől kezdve megindult, először olyan, kiváló etnográfusok részéről, mint Verebélyi Kincső és Voigt Vilmos. A magyarországi Róheim-recepciónak kiemelkedő állomása volt az 1991-ben Budapesten tartott Róheim-konferencia, születésének 100. évfordulója alkalmából, etnológusok és pszichoanalitikusok, részben egykori tanítványok részvételével. E konferencia nyomán készült a *Thalassa* 1992/2. száma.⁶ Ez a folyóirat-szám talán az eddig legsokoldalúbb bemutatása Róheim személyének és tudományos munkásságának, magyarországi és külföldi recepciójának. Itt olvasható például az amerikai pszichoanalitikus, Benjamin Kilborne tanulmánya Róheim és az amerikai antropológia kapcsolatáról. A *Thalassa* 2008/1. számában ugyancsak Kilborne mutatta be az egyik legkiválóbb Róheim-követő, Georges Devereux munkásságát.⁷ Az utóbbi években a mostani kötetben is szereplő Hárs György Péter tanulmányai és szövegkiadásai világították meg Róheim életpályájának kevésbé ismert szakaszait, például az 1919-es Tanácsköztársaság időszakát.⁸ Úgy tűnik azonban, hogy a Róheim-kép még mindig nagyon fragmentált, az etnológusoknak éppúgy megvan a maguk Róheimje, mint a pszichoanalitikusoknak a maguké (feltéve persze, ha egyáltalán tudnak róla), és talán éppen ez a kötet segíthet hozzá egy integrált, sokoldalú Róheim-kép kialakításához. A kötetben olvashatjuk többek között Roger Dadoun írását a pszichoanalitikus antropológiáról, Philip Jones és Barbara Glowczewski tanulmányait az ausztráliai őslakosok álmairól és mítoszairól, Louis Moreau de Bellaing írását Róheim és Bronislaw Malinowski nézeteinek viszonyáról és

⁵ Lásd pl. [http://www.mtapi.hu/thalassa/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/\(20\)2009_1/021-46_Borgos-A.pdf](http://www.mtapi.hu/thalassa/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/(20)2009_1/021-46_Borgos-A.pdf)

⁶ https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/Thalassa_1992-2/?pg=4&layout=1

⁷ [http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/\(19\)2008_1/007-22_B-Kilborne.pdf](http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/(19)2008_1/007-22_B-Kilborne.pdf)

⁸ Lásd pl. az *Ádám álma* című Róheim válogatást Hárs György Péter utószavával. (Budapest: Múlt és Jövő Kiadó, 2009.)

Yolanda Govindama tanulmányát az „ajándék” fogalmáról Marcell Maussnál, Róheimnél és Lacannál.

Mindenesetre remélhető, hogy „az archívum láza” hamarosan eléri Róheim örökségét is. Gondolok például az analitikusának, Kovács Vilmának írott leveleire, amelyeket Eva Brabant-Gerő tett közzé⁹ vagy az Ernest Jones és John Rickman brit analitikusokkal folytatott levelezésére, amely British Psychoanalytical Society levéltárában található, és amelyből a jelen kötet is tartalmaz néhány levelet. Nem utolsó sorban pedig gondolok a budapesti Néprajzi Múzeum raktáraiban őrzött tárgyra, amelyeket expedícióról hozott haza Róheim. A kötet bőséges fotódokumentációban mutatja be ezeket a tárgyakat.

2. Róheim a 20. század kiemelkedő magyar tudósa volt, azonban máig sem vált a magyar kultúra integráns részévé. „Idegen volt saját ismerősei között” (Un étranger parmi ses proches) – ahogy Hárs György Péter jelen kötetben megjelent tanulmányának címe jelzi. Hiába ismerték el sokan tehetségét és eredetiségét, nem illeszkedett bele sem az etnológiai, sem pedig a pszichoanalitikus kánonba, az etnológusoknak túlságosan freudista, a freudistáknak túlságosan etnológus volt – és, hozzá kell tennem, tulajdonképpen maradt is. Életpályájának nagy fordulatait azonban a 20. század történelmének traumái kényszerítették ki: az első világháború, a forradalmak bukása 1919-ben, majd a fasizmus előretörése és hatalomra jutása 1933-ban. Róheim egyike volt azon, sok száz vagy sok ezer közép- és kelet-európai, köztük magyar értelmiséginek, művészeknek, tudósoknak, akik származásuk, illetve politikai meggyőződésük miatt emigrációba kényszerültek. Ez óriási, máig felmérhetetlen veszteséget jelentett szülőhazájuknak, ugyanakkor megtermékenyítő hatást gyakorolt a befogadó ország kultúrájára. Ebben a kulturális transzferben kitüntetett jelentősége volt a pszichoanalízisnek is. Érdekes volna Róheim életművét e kulturális transzfer szempontjából vizsgálni. Ez azért is érdekes, mert Róheim tulajdonképpen kétszer is emigrált. Bizonyos értelemben „emigráció” volt már ausztráliai, óceániai és amerikai etnológiai tanulmányútja is, amikor a karosszék-tudós és a díványhoz szögezett analitikus helyzetéből „emigrált” egy ismeretlen, „primitívnek” tekintett világba. Mit vitt magával és mit hozott onnan vissza, az óceánon, az „Óperencián” túlról? Talán az „Édenkert” megtalálásának vágyát vitte magával, és amit magával hozott, az a felismerés, hogy „Édenkert” nem létezik, az

¹ Lettres de Géza Róheim a son analyste Vilma Kovács. *Le Coq Héron*, 2013/3.

alapvető traumák – születés, anyától való elszakadás, felnőtté válás – minden kultúrában ugyanazok. Rájött arra, hogy, mint Pinocchio c. tanulmányában írja: „Fontos megfigyelni, hogy a bábunak emberi lényé való átalakulása során [...] a két alapvető impulzus átalakulása egymással ellentétes. A destrukció belsővé válik, a szeretet pedig kifelé irányul. Mindkettő nagyon nehéz feladat, és ezért van az, hogy oly sok emberi lény van, aki örökké megmarad bábunak.”¹⁰ 1938-ban kényszerűségből kellett emigrálnia egy más szempontból ugyancsak ismeretlenbe, az Egyesült Államokba, ahová magával vihette unikális etnológiai és antropológiai tapasztalatait éppúgy, mint a budapesti iskola, Ferenczi, Kovács Vilma, Bálint Mihály és mások speciális látásmódját. Mindez később a kulturális transzfer rejtett csatornáin keresztül áramlott vissza Európába, például Devereux révén Franciaországba. Csak éppen Magyarországra jutott kevés belőle, holott Róheim hazafias magyarsága talán éppen az „édenkerthez”, az elveszett gyermekkorhoz való ragaszkodása volt. Mint ismeretes, temetésére zsidó rabbit, magyar zászlót és magyar szót kért...

3. Róheim kettős identitásánál fogva fontos közvetítő funkciót töltött be a pszichoanalízis és a társadalomtudományok között. Olyan területeket tárt fel, amelyek utat nyitottak új megközelítéseknek és szemléletmódoknak, anélkül, hogy munkásságának jelentőségét ő maga igazán felismerte volna. Róheim, Wilhelm Reichel és Herbert Marcuséval együtt, radikális gondolkodó volt abban az értelemben, ahogyan ezt Paul A. Robinson írja *The Freudian Left* című könyvében:¹¹ „Reich, Róheim és Marcuse egyaránt azt vallják, hogy politika és szexualitás egymással szorosan összefügg. Radikalizmusuk azt jelenti, hogy a szexuális elfojtást a politikai hatalom egyik fő eszközének tekintik.” Valószínűleg éppen ez a radikalizmusa az, ami gyakran erős ellenállást váltott ki pszichoanalitikus és etnológus kollégái között egyaránt. Mi sem aktuálisabb azonban, mint Róheim radikalizmusa napjainkban, amikor a politikai uralom sokkal kifinomultabb eszközei teszik újra „bábuvá” az embereket, ahogy fentebb idéztem Róheim Pinocchióról szóló írását. A mai pszichoanalízis számára ebből az következik, hogy nem kerülheti meg a legégetőbb társadalmi problémákkal, konfliktusokkal, traumákkal való foglalkozást. Róheim példája azt mutatja, hogy a pszichoanalízis csak a társadalomtudományokkal együttműködve lehet

¹⁰ Géza Róheim: Pinocchio. In: Werner Muensterberger, L. Bryce Boyer, Simon A. Grolnick (eds.): *The Psychoanalytic Study of Society*, Vol. 9. New York: Psychohistory Press, 1981. 155-160.

¹¹ Paul A. Robinson: *The Freudian Left*. New York: Harper and Row, 1969. 5.

releváns a mai kor számára, szemben az olyan reduktív megközelítésekkel, mint a napjainkban oly divatos neuro-pszichoanalízis.

4. Végül, fontos hangsúlyozni, hogy Róheim univerzalista gondolkodó volt, egész életműve és annak fő összetevője, a kultúra ontogenetikus elmélete élesen szemben állt mindenféle etnikai, kulturális, nemzeti esszencializmussal és kizárólagossággal. Magyar nacionalista etnográfus kollégái ezt sem tudták megbocsátani neki... „Dites leur que nous ne sommes pas comme les kangourous sauvages.» Géza Róheim et le primitif (pleinement) humain” című, a jelen kötetben közölt tanulmányában Shaul Bar-Haim Róheim egyik ausztráliai őslakos adatközlőjét idézi: „Láttad a földünket, házainkat, szokásainkat. De mi nem ismerjük a te országot. Amikor hazamész, mondd el nekik, hogy nem vagyunk mi vad kenguruk, nem eszünk rothadt gyökereket, és nekünk is megvannak a saját szokásaink és szertartásaink.” Ez éppen ahhoz segítette hozzá Róheimet, hogy az ausztráliai és óceániai őslakosokban ne primitív törzsek „élő múzeumát” lássa, hanem a teljes mértékben emberit (*pleinement humain*). Ennek különös jelentősége van napjainkban, amikor a migráció hatalmas méretekben megnövelte a kultúrák közötti érintkezés felületeit. Az idegengyűlölő, rasszista, diszkriminatív, az etnikai és kulturális homogeneitásra építő politika, amely egyre nagyobb teret kap Európában – és most már Amerikában is – éppen ezt a „teljes mértékben emberit” tagadja meg a menekültektől és más migráns csoportoktól, falakat, drótkerítéseket építve és a gyűlölet propagandáját bevetve ellenük.

* * *

BESZÁMOLÓ

Hunya Csilla, Simon Emese

Az idegen megjelenítése a VI. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencián*

Születésnap. A Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia az idén tízéves lett. Megálmodók és elindítók, menetközben csatlakozók, és új érdeklődők immár ötödször találkozhattunk egymással a pécsi Apolló moziban.

A Magyar Filmkonferencia ötlete a londoni Európai Pszichoanalitikus Filmfesztivál és Dr. Stark András filmelemző munkássága nyomán fogant, idén a PTE BTK Pszichológiai Doktori Iskola, a budapesti Imágó Egyesület, a londoni Imago International, a Pannónia Pszichiátriai Egyesület, valamint a Dinamikus Rövidterápiás Egyesület és Alkotó Műhely (DREAM) szervezésében jött létre. 2006 óta hagyományosan két évente örülhetünk ennek az egyedi, több tudományterületet egyesítő, de mindig a filmművészetet középpontba állító „interdiszciplináris fesztiválnak”, melynek különféle tudományterületről érkező előadói –pszichoanalitikusok, társadalomtudósok, filmalkotók, irodalmárok – egy adott téma többoldalú megközelítését ígérik.

A filmkonferencia hívószava idén az *idegen* lett. Mondhatni nem mi választottuk, hanem az élet hozta. A menekültkrízis következtében az idegenség lélektanával gyakorlatilag mindenki szembesült, az Idegenhez, idegenekhez való viszonyulás, amely eddig nem feltétlenül kellett, hogy kiben-kiben tudatosan megfogalmazódjon, a közelmúltban így vagy úgy, de szinte egész társadalmunkban, sőt egész Európában megfogalmazódott. A filmkonferencia az idegenség minél széleskörűbb és összetettebb bemutatására törekedett. A bennünk olykor talán idegenségérzetet keltő idegen embereken túl idegen tárgyakon, idegen lényeken, idegen világokon és univerzumokon keresztül egészen a bennünk

* Pécs, 2016. november 25-26. A konferencia részletes programja itt olvasható: <http://www.imagoegyesulet.hu/tartalom.php?kategoria=66&azonosito=185>

lévő, de elfogadhatatlan, idegen tartalmainkig vagy a tőlünk már elidegenedett, undort keltő testtermékeinkig.

A hívószóra a filmművészet, a film- és színháztudomány, a képregény, a videójáték, a médiatudományok, a pszichoanalízis, az irodalomtudomány, a szociológia, a turizmus és a politikatudomány területéről érkeztek előadók. Már maguk a plenáris előadások is rámutattak a téma összetett jelentésrendszerére. Bálint Katalin és Kovács András Bálint egyaránt a film formai jegyeinek befogadóra tett hatását vizsgálta. Míg az előbbi előadó a képi beállítás (közeli arc, távoli arc) és a nézői empátia közti viszony jellegét mutatta be, addig az utóbbi kutató a nézői észlelési folyamatot feltáró, agyi képalkotó vizsgálaton alapuló kutatásairól számolt be közeli és távoli plánok esetében. Megtudhattuk, hogy a plánok érzékelése már az alacsony szintű percepcióban is jelen van, a közeli lélektanilag is közelebbinek, kevésbé énidegennek érzékeljük. Bálint Katalin vizsgálati eredményei szerint a közeli arc látványa elősegíti a nézői empátia kialakulását, vagyis szerepe lehet a mentalizáció trenírozásában és fejlesztésében. A mentalizáció pedig alapvető képességünk a másik, az idegen mentális tartalmak felismerésében és lefordításában, tulajdonképpen interperszonális kommunikációnk alapja. Erdélyi Ildikó előadásában azt mutatta be, hogyan képes egy filmjelenet metaforikus szerephez jutni egy pszichoanalitikus pszichoterápiában, ahol segítségével érzelmileg megérintődik, ennek hatására asszociációk formájában hírt ad magáról a paciensben élő elidegenített énrész. A terápia során a kliens–terapeuta interszjektív terében felbukkanó filmjelenet szereplője lesz a terápiának, egyfajta analitikus harmadikként működik együtt a korai emléknymok, hiányok felfejtésében. Herczog Noémi előadásában az idegenség legaktuálisabb jelentését, a menekültkrízis reprezentációit vizsgálta a magyar színházi világban. Előadása nyomán rendkívül izgalmas volt nyomon követni, hogyan árnyalódtak a színházi válaszok a menekültkrízis felbukkanása és elmélyülése folyamatában, valamint hogy a színház mint aktualitásérzékeny műfaj hogyan és milyen mértékben volt képes reagálni a menekültkrízisre.

Az előadások összesen hat szekcióba tagolódtak, az idegen tudományterületi, illetve szemléleti megközelítése szerint. Valamennyi szekció öt-hat előadásból állt, így egyrészt a hallgatóság uralkodó sajátélménye a bőség zavara lett, másrészt egy-egy szekció az adott nézőpont igen elmélyült feldolgozását tette lehetővé.

„Az idegenség médiareprezentációi” című szekció a kisebbségek, menekültek etnikai reprezentációjának, percepciójának, valamint az etnikai identitás megkonstruálásának témáját járta körül. Helyet talált a szekcióban a

képregényelemzés, az erdélyi magyarságról szóló dokumentumfilmek másság-reprezentációinak nyomon követése és a felhasználói médiatartalmak elemzése a menekültkrízis kapcsán.

A „Sebzettség, trauma és menekülés” című szekció a traumatizálódott, megsebződött idegen, idegenség kérdésével foglalkozott. A közönség a szekció során a megsebződött, traumatizálódott másság földrajzi és kronológiai varianciájával szembesült. Holokauszttrauma és utóemlékezet, az 1982-es libanoni háború során a bejrúti menekülttáborban elkövetett mészárlás, a szocializmus évtizedeiben az elhallgatott másság szülte idegenség-identitások, Lars Von Trier két szimbolikus idegenábrázolása a *Dogville*-ben és *A Manderlay*-ben, valamint a mozgássérültek élményvilága tették tematikailag összetartozóvá, ugyanakkor rendkívül sokszínűvé e szekciót.

„A filmelmélet és analitikus elmélet határvidékén” című szekció a művészeti és terápiás céllal készített filmekben felbukkanó idegenség pszichoanalitikus konnotációit mutatta be. A szekció izgalmas színfoltját képviselte Fecskó-Pirisi Edina előadása az Aszódi Javítóintézetben működő és az előadó által vezetett filmterápiás csoportról, amely a bentlakó fiatalok szereplésével és közreműködésével készített kisfilmeket keresztül lehetőséget igyekszik teremteni arra, hogy a bentlakó fiatalok megjeleníthessék traumatikus, konfliktuózus élményeiket, ezáltal utat nyissanak azok korrekciójának.

„Az idegenség határai, a kizártak idegensége” szekció az idegenség határvidékeit, színét és fonákját vizsgálta. „Az idegenség megközelítése a társadalomtudományokban” című szekció az idegenség diszkurzív konstrukcióit, a másság társadalmi reprezentációit mutatta be. „A félelem és reszketés, ismeretlen idegen” című szekció pedig a félelemet és undort keltő objektumok fényében közelítette meg a konferencia témáját. Ez utóbbi szekcióban az előadók ugyan különböző filmeket, sőt videójátékokat (*Crysis* videójáték, *Lopakodó lelkek*, *Holdkór*, *Felhőatlasz*, *A tenger dala*) elemezve mutatták be a lacani másikat és a kristevai objekt gondolatát, a közös elméleti kiindulópont mégis sorozattá formálta az előadásokat, segítségükkel egyazon jelenség különböző filmművészeti megnyilvánulásait ismerhette meg a hallgatóság.

Az Apolló mozi a rendezvény keretein belül bemutatta Deák Kristóf *Mindenki*, Sean McAlister *Syrian Love Story*, Nemes Jeles László *Saul fia*, Takács Mária *Meleg Férfiak Hideg Diktatúrák* és Tadhg O’Sullivan *The Great Wall* című filmjét. A vetítéseket kerekasztal-beszélgetések követték a rendezőkkel, a filmalkotókkal és filmelemzőkkel.

Deák Kristóf *Mindenki* című rövidfilmjének vetítése igazi örömhírről indult, hiszen épp a fesztivál előtti napokban hirdették ki, hogy az alkotás bekerült a tíz Oscar-jelölt rövidfilm közé. Óriási teljesítmény, hiszen ebben a kategóriában az Oscar történetében csupán egyszer jutott el magyar alkotás a jelölésig: 1963-ban Szabó István *Koncert* című vizsgafilmje. Annak ellenére, hogy a rendező sajnos nem tudott eljönni a fesztiválra, a vetítést követően a közönség mégis a teremben maradt, és az elmaradt kerekasztal-beszélgetést helyettesítendő spontán élménymegosztás bontakozott ki. Hiszen a film fő témája kortól függetlenül valamennyiünkkel megesett: ha nem is 1991-ben, de egyszer mindannyian voltunk általános iskolába járó gyermekek, akik szabadság-, játék- és igazságigényünk mentén olykor ugyanúgy szembekerültünk a tanárok és az iskola érthetetlen, a világ felfedezését és élvezetét kényszerré változtató elvárásaival és teljesítménynyomásával, mint a film hősei. A filmben egy karvezető képviseli a gyermekek örömeinek, közösségi élményét ellehetetlenítő érzéketlen és igazságtalan felnőtt idegent, aki a kevésbé tisztán éneklőket titokban tárogásra kényszeríti, ezáltal ők is idegenné lesznek saját kórusukban. A gyermekek szövetségre lépése és összefogása elsodorja és megszégyeníti a karvezető személyét és tevékenységét, és egyben a nézőnek szegezi a kérdést: Mi lett belőlünk, valaha hasonló cipőben járó gyermekekből? Milyen felnőttekké váltunk azóta? Vajon csak a kórusbéli gyermekekkel tudunk azonosulni, vagy esetleg azóta az elnémító karvezetőhöz is lett némi közünk? A filmvetítést követő spontán élménymegosztás során számtalan történetet hallgathattunk meg egymástól: legendás összefogások és mini palotaforradalmak történetét a gyermekkorból, és egy-két bátor azonosulást a karvezetővel a felnőttkorból. Megérthetővé tettük, ezáltal integráltuk a körülöttünk és bennünk is élő, sőt olykor még a karvezetői pálcát is a kezében tartó idegent.

Születésnap, a tizedik. Születésnap hívszavunk az *idegen* volt. A hozzá tapadó asszociációknak megfelelően két napon át borzongtunk, undorodtunk, vágyakoztunk, fájtunk, féltünk, csábultunk és gyanakodtunk, sőt olykor még szégyelltük is magunkat. A konferenciázáson mégis ünnepeltünk. Mert noha idegenségről beszéltünk és hallgattunk, mutattunk és néztünk két napon át, mégis együtt tettük ezt meg. Az immár tízéves Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia interdiszciplináris közösségében együtt tettük ismerőssé az idegent.

IN MEMORIAM

Székács-Weisz Judit

Edith

Nagyon napsütötte volt a december Triesztben abban az évben.

A pszichoanalízis kultúrája volt a témája annak a kongresszusnak, melyen részt vettünk 1985-ben... Bizony: harminc évvel ezelőtt!

Az előadások mindig egy kicsit későn kezdődtek, és két óra körül már nagyon boldogok voltunk, ha sikerült találnunk egy asztalt az étkezőben, ahol leültünk, bekaptunk valamit, és emészteni kezdtük a délelőtti hallottakat. (A többes szám kis csoportunk tagjaira vonatkozik. Ketten kevéssel azelőtt szereztük meg az analitikusi képesítésünket, mondhatnám „debütánsok” voltunk az ilyenfajta nemzetközi rendezvényeken.)

A magyarok, Ferenczi és a Budapesti Iskola gondolatainak szóvivői sokévi hallgatás után azokban az időkben jelentek meg ismét a nemzetközi szakmai porondon. Újra meg kellett találni a helyet és a sajátos hangot a nemzetek között.

A háború előtti meghatározó években Budapest volt – Bécs után – a pszichoanalízis „második fővárosa”. Rövid időn belül a történelem közbeszólt, és az analitikus mozgalom fejlődése és folyamatossága erőszakos módon megtört. Megérteni, hogy mi történt, az üldözések természetrajzát, az elveszett életek, otthonok és nyelvek hiányát, feldolgozni próbálni a sikertelen és sikeres emigrációk történetét jelentős feladattá vált számunkra mind a rendelők falai között, mind a saját életünkben.

Trieszt ennek az útnak egy fontos állomása lett.

Természetesen, ahogy ott az asztal körül ültünk és a kávékat kavargattuk, egyáltalán nem sejtettük, hogy valami olyan történik aznap délután, ami az elkövetkező évek során lényegesen befolyásolja majd szakmai (és egyéni) pályánkat. Precízebben fogalmazva úgy is mondhatnánk: nem számítottunk arra, hogy megjelenik valaki, aki belép a képbe, és elkezd megváltoztatni a történetünket.

Persze mondanom sem kell, hogy Edith-ről beszéljek, aki besétált a terembe; elegánsan és impozánsan – mint mindig. Barna bundát viselt (végül is kint hideg volt), és ellenállhatatlan mosolyainak egyikével hozzánk fordult: – Lenne számomra hely ennél

az asztalnál? – Igent mondtunk... és kicsit összébb húztuk a székeket, míg ő letelepedett az üres székre, ügyelve arra, hogy ki ne lötyögtesse a kávéját.

Az első fél órában kiderült, hogy Bécsből származik, és magyar gyökerei is vannak. (Nem csoda, Mikes György szerint mindenkinek van egy magyar nagymamája... illetve, mint Edith esetében is, legalább egy nagyapja.) Megtudtuk, hogy szociológus, a pszi-choanalízis történetével (is) foglalkozik, hogy éppen a Freud-tanítványok Amerikába érkezéséről ír. Előadásának címe is ez volt. Maga is emigráns lévén fogékony volt arra, mit jelent Európa keleti szélén próbálni létezni és analitikusként dolgozni, nem kellett sokat magyarázni az átélt traumákat és túlélési stratégiákat, melyek segítségével életben lehetett maradni.

Be kell valljam, hogy aznap délután nem mentünk vissza előadásokat hallgatni. Azután a konferencia végéig együtt maradtunk. Úgy éreztük – hogy a *Casablanca* című film se maradjon ki az idézetek közül –, „egy gyönyörű barátság kezdődött el” közöttünk.

Egyes forgatókönyvekben a következő mondat valószínűleg az lenne, hogy „és a többi immár történelem!” Valóban, a többi történelem és emlékezés...

Az elkövetkező harmincöt évben Edith szóban, írásban és tettekben mellettünk állt. Az első nagy tett a rendkívül sikeres Magyar-Amerikai Pszichoanalitikus Dialógus megszervezése volt (költségek előteremtése, vendéglátás, programtervezet, a közös érdeklődésre számító tudományos anyag válogatása stb.), mely a New School auditoriumában indult 1987-ben.

Nekünk, a háború utáni második generációs analitikusoknak, akik Budapestről érkeztünk, ez az élmény sok szempontból meghatározó lett. Edith ott volt velünk végig: segített eligazodni New York intellektuális közegében, megosztotta velünk a szorongásokat és a sikert, segített kifejezni és – mind konkrét, mind szimbolikus értelemben – lefordítani a kérdéseket és válaszokat.

Nyelvérzéke és szerkesztői precizitása legendás volt.

A másik nyelvének ismerete és megértése életmentő lehet – ezt a leckét már kiskamaszként megtanulta, amikor minden veszélyt legyőzve átvitte a megszállott Európán keresztül öccsét egészen a New York-i kikötőig, ahol végre biztonságba kerülve átadhatta a korát meghazudtoló felelősséget azoknak, akikre tartozott: a szüleiknek.

Mint oly sokak számára, akik primer világukat kényszerű módon maguk mögött kellett hagyni, akik nagyon fiatalon olyan sokat veszítettek el, a kapcsolatok, a család és a barátságok az ő életében is központi szerepet játszottak.

Edith Kurzweil sok mindent megélt az elmúlt száz év legsötétebb korszakaiból, egzisztenciális és intellektuális csatáiból és felemelő pillanataiból. Elszántsága, autentikus volta és stílusossága hozzájárult ahhoz, hogy egy nagyon speciális helyet foglaljon el nemcsak saját világában, de mindannyiunk életében. Erős, melegszívű, lojális, elegáns – és még a kilencvenes éveiben is – szexi! Életnagyságú példakép. Gondolatban örökké velünk fog maradni, emberi történeleteket, embertelen

megnyilvánulásokat és hétköznapi eseményeket elemezve – azzal a fel-felvillanó, lefegyverző és kópés mosollyal az arcán.

2016, New York



Edith Kurzweil 1924–2016

*Allen Kurzweil**

Edith Kurzweil (1924–2016)

Emlékezés

Edith Kurzweil Bécsben, jólétebe született – azonban a kiváltságos élet az Anschluss-szal számára is véget ért. 12 éves korában szemtanúja a Kristalnacht pusztításának. Röviddel ezután a család szétszakad, és megkezdődik az a két évig tartó exodus, mely a háborús Európán keresztül – Belgiumon, Franciaországon, Spanyolországon és Portugálián át – végülis New Yorkban ér véget. Öccsét hihetetlen találékonysággal és korát meghazudtoló felelősséggel vigyázva vezeti át minden veszélyen Amerika és a szülők felé.

Amerikában különféle munkák várják: dolgozott kalapszalokban, volt szabósegéd, gyémánt-csiszoló – és mindeközben esténként iskolába járt.

1958-ban férjével együtt Milánóba költözött, ahol részt vett az Amerikai Közösségi Iskola megteremtésében. Egyetemi pályafutása csak férje korai halála után, 1966-ban indult el.

Három gyereket kellett eltartania, de ezzel együtt képes volt arra, hogy visszaüljön az iskolapadba, és idővel PhD-t szerezzen szociológiából a New School for Social Research falai között, ahol azután a Board of Governors tagjaként élete végéig odaadó munkát végzett.

Mire 2003-ban visszavonult, két egyetemi katedrát tudhatott maga mögött (a szociológia professzora mind a Rutgers, mind az Adelphi szociológia tanszéken), számos új irányokat kereső és mutató könyv fűződik a nevéhez: egyebek között az üzleti vállalkozásról, strukturalizmusról, pszichoanalízisről és feminizmusról jelennek meg munkái.

Része a Ferenczi-reneszánsznak – konferenciákon vesz részt és cikkeket publikál Ferenczi és az amerikai pszichoanalízis kapcsolatáról.

Megjelenik *Full Circle* című könyve, mely végigköveti – saját kifejezésével élve „kaméleonszerű változásokkal” tarkított – életét.

Edith intellektuális tevékenységének listája nem ér itt véget. Egyetemi előadói évei alatt dolgozik a *Partisan Review*-nak, a sok szenvedélyes vitát kavart irodalmi lapnak, melynek egyik alapítója Edith negyedik (és egyben utolsó) férje: William Phillips. Az évek multával a szerkesztői feladatok széles körét egyre inkább magára vállalja.

Munkássága és érdemei elismeréseként 2003-ban a National Humanities Medal kitüntettetje lesz.

Minden szakmai eredménye mellett azonban Edith mindig és mindenekfelett odaadó anya, leány, nővér és barát maradt – bájos, elegáns, nyitott gondolkodású természetes erő, akinek játékosága, igényessége és lelki nagyvonalúsága mindenkit gazdagabbá tett, aki csak ismerte őt.

* Allen Kurzweil író, Edith Kurzweil legkisebb fia.

Borgos Anna

A film a pszichoanalízis szolgálatában a XV. Nemzetközi Pszichoanalitikus Kongresszuson

Az Est beszámolója

Az alábbi (feltehetőleg Brachfeld Olivér¹ tollából származó) beszámoló² a II. világháború előtti utolsó, 1938-as párizsi pszichoanalitikus kongresszus dokumentuma, amelyet a nácizmus térhódításának árnyékában, az Anschluss után öt hónappal rendeztek meg. Az *Est*, részben („apolitikus” politikai bulvárlap) műfajából, részben a korabeli magyar politikai közegeből adódóan semmilyen formában nem utal arra, hogy a kongresszus milyen körülmények között zajlott, hogy az analitikusok egy része miért nem szülőhazájából érkezett, kizárólag a program ismertetésére szorítkozik.

Ernest Jones megnyitó beszéde (melyről a lap szintén nem tesz említést) a pszichoanalízis sorsát is érintő politikai elnyomás fölött érzett megrendülést közvetíti: „Mostani találkozásunk a pszichoanalízis által elszenvedett új, szörnyű csapás alatt született, s ez a Bécsi Pszichoanalitikus Egyesület megszűnése. Ez jelentősebb csapás, mint bármely eddigi, melyet munkánk rövid, negyvenéves története során elszenvedett: első elnökünk, Jung bukása, két másik, Abraham és Ferenczi halála és egyik legfontosabb csoportunk, a Német Pszichoanalitikus Egyesület szabadságának erőszakos korlátozása. Ez az új, kívülről érkezett csapás a pszichoanalízis központi, sőt létfontosságú helyét vette el – minden pszichoanalitikus egyesület szülőanyját, valóságos bölcsőjét. A tény, hogy a pszichoanalízis nem végezhető a világ minden pontján, különösen Bécsben, lélegzetünket elállító elképzelés. Sokáig fog tartani, hogy megszokjuk ezt a gondolatot.”³ Jones ugyanakkor bizakodó a pszichoanalízis túlélőképességével kapcsolatban: „Ma már biztosan állíthatjuk, hogy elmúlt az az idő, amikor a pszichoanalízist meg lehetett semmisíteni; túl

¹ Brachfeld F. Olivér (1908–1967) irodalomtörténész, individuálpszichológus. Budapesten született, Bécsben tanult, és 1931-ben Spanyolországban telepedett le. A barcelonai Katalán Egyetem magántanára és a párizsi Sorbonne, ill. a Müncheneri Egyetem előadója (1930–1938), a barcelonai állami színház főigazgatója (1936–1938), Párizsban (1938–1941), majd ismét Spanyolországban élt (1941–1944). A Caracasi és a Bogotai Egyetem ny. r. tanára (1951–1960), a Münsteri Egyetem professzora (1960–1967). Nyelv- és társadalompszichológiával foglalkozott. Lásd még Horváth Petra tanulmányát: [http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/\(19\)2008_1/059-83_Horvath-Ppdf](http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/(19)2008_1/059-83_Horvath-Ppdf)

² Forrás: *Az Est*, 1938, 29.évf. 176. szám, augusztus 6. 7. old.

³ *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 24, 1939, 361-362. old. (Saját fordítás)

fog élni minden csapást, amely az útjában állhat.” Beszél az összefogásról, egy nemzetközi alap létrehozásának szükségességéről, a már megalakult, Lawrence Kuby által vezetett amerikai menekültbizottságról és magánadományok érkezéséről is.⁴ A beszédből az is kiderül, hogy a 102 bécsi analitikusból alig fél tucat maradt a városban, s remélhetőleg már ők sem sokáig.

Jones és a Nemzetközi Képzési Bizottság 1939-es beszámolója már az 1938-ban feloszlott intézetekről tudósít: „A múlt évben három intézet elvesztéséről számoltak be a politikai fejleményekkel összefüggésben: megszűnt a bécsi, a berlini és a római intézet. Ennek következtében a prágai munkacsoport, amely Bécshez kapcsolódott, szintén feloszlott. [...] A német egyesület folytatja nagyon törekeny működését. Az új német Pszichiátriai és Pszichoterápiás Intézet 1936 májusában alakult, ennek egyik részlege a Pszichoanalitikus Egyesület.”⁵

A kongresszuson számos magyar résztvevő volt jelen. A szerteágazó témájú előadások között egy pszichoanalitikus dokumentumfilm is helyet kapott: Margaret A. Ribble amerikai pszichoanalitikus csecsemők viselkedésének klinikai megfigyeléseit rögzítette filmen. A magyar előadók közül Bálint Alice a naiv egoizmusról és az agresszióról beszélt, Róheim Géza az ausztrál bennszülöttek totemizmusáról (fényképekkel), Schönberger István Descartes egyik álmát elemezte, az ekkor még Budapesten élő Bak Róbert a skizofrén regresszióról adott elő. A már emigrációban élt magyar analitikusok közül ott volt a chicagói pszichoanalitikus intézet igazgatója, Franz Alexander (a kongresszus egyik alelnöke), a Berlinből érkezett Lantos Barbara⁶ a munkazavarokról, a New Yorkba emigrált Lóránd Sándor⁷ a női péniszfantázia szerepéről beszélt, a Dániában élő Gerő György⁸ pedig az értelmezés kritériumairól szóló szimpóziumon vett részt. Nem adott elő, de jelen volt a konferencián Kovács Vilma és a következő évben Ceylonba emigrált Gyömrői Edit is. A két hónappal korábban Londonba menekült, már nagybeteg Freud előadását Hollós István olvasta fel. A szervezőbizottság elnöke, Marie Bonaparte az ember és az idő viszonyáról tartott előadást.⁹

A szöveget jegyzetekkel ellátva, a helyesírást a maihoz igazítva, de az eredeti kiemeléseket megtartva közöljük.

⁴ Lásd Mészáros Judit: „Az Önök Bizottsága”. *Ferenczi Sándor, a budapesti iskola és a pszichoanalitikus emigráció*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2008.

⁵ Uo. 364. old. (Saját fordítás)

⁶ Barbara Lantos (Ripper Borbála, 1894–1962), a húszas években Berlinben a marxista analitikusok köréhez kapcsolódott, 1935-től Londonban élt. Lásd még:
http://www.psychanalytikerinnen.de/greatbritain_biographies.html#Lantos
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1926056/pdf/brmedj02991-0102e.pdf>

⁷ Lóránd Sándor (1893–1987), kassai születésű analitikus, 1925-ben New Yorkba emigrált, ahol kiképző analitikus lett.

⁸ Gerő György (1901–1993), a húszas évektől Berlinben, 1934 és 1941 között Koppenhágában élt, 1945-től a New York-i Pszichoanalitikus Egyesület kiképző analitikusa.

⁹ A programot lásd az alábbi link 36-39. oldalán:

<http://www.psyalpha.net/dokumentationen/internationale-psychoanalytische-kongresse-1933-1938>.

Megnyílt Párizsban a lélekelemzők nemzetközi kongresszusa

Érdekes előadások korunk nagy problémáiról

Párizs, augusztus 5
(Az Est alkalmi tudósítójától)

Ezidén már tizenötödöszer gyűlnek össze a világ minden részéből Freud hívei és követői, a pszichoanalitikusok, hogy tudományuk fejlődéséről tárgyaljanak. Az idei kongresszus különösen nehéz körülmények között született meg.

A rendezéséért — amelynek élén a Francia Lélekelemzők Egyesületének védnöke, Marie Bonaparte hercegnő, György dán és görög királyi herceg felesége áll — sikerült a kongresszus megtartása elé torzysuló nehézségeket elhárítani. Több mint száz neves női nevesebb pszichoanalitikus gyűlt hát össze a nyári hónapokban a francia fővárosban. Különösen nagyszámú ezidén az amerikai résztvevők száma, akik nem haboztak átkelni az óceánon, hogy európai kollégáikkal találkozzanak. Szép számmal képviselték magukat

a magyar pszichoanalitikusok

is, akiknek jelenléte rányomja bélyegét az egész kongresszusra. Nagy nyelvtudásukkal készséggel tolmácsolnak francia és angol anyanyelvű delegátusok között, de magyar szót is gyakran hallani, nemcsak a *Salle Léna*-ban, hanem a folyosókon és a büfében is.

Egy nappal a kongresszus megnyitása előtt az egyik előkelő champs elyséesi étteremben volt *fogadás*. Ismerkedésről nem igen beszélhetünk, mintán a legtöbb résztvevő már amúgy is ismeri egymást.

Az első érkezők között feltűnik dr. Paul Federn, az ismert bécsi pszichoanalitikus magas, szakállas alakja. Federn egészen olyan, amilyenek a laikusok a lélekelemzőt általában elképzeli: mélyenülő, fekete, nagy szeme horogként fűrdök az ember tekintetébe és valami végtelen jószág és mélység árad egész alakjából. Egy ismert magyar író egy ízben *aszír királydhoz* hasonlította a megjelését.

Itt van elegáns nyári toalettában Maria Bonaparte hercegnő is, a kongresszus lelke, aki a *gyász*, a *hullagyaladás* és a *szadismus* viszonyát fejtegeti egyik igen érdekes könyvében. Hatalmas, kétkötetes munkát szentelt Edgar Poe írói egyénisége pszichoanalitikai megvilágítására, egy másik könyve pedig az *auto-erotizmus kérdéseinek van szentelve*. Ö különben Franciaországban Freud tanainak legteljesebb apostola, valamint a mester írásainak *hívatatos fordítója*.

A film a lélekelemzős szógalatában

Az idei kongresszusnak egyik nevezetese, hogy *bemutatnak egy pszichoanalitikus filmet* is. Nehéz elgondolni, hogy a lélekelemzős filmre is lehet vinni; azonban mégis így van. Már több mint egy évtizeddel ezelőtt a berlini Ufa-filmgyár készített egy akkoriban nagy feltűnést keltett pszichoanalitikus filmet, amely dráma volt a egyben tanítófilm. A laikus is azonnal megértette, miről van szó.

Werner Krauss játszotta ennek a filmnek a főszerepét, de a film néma lévén, hamarosan lekerült a műsorokról. Ezúttal — dr. Róheim Géza magyar delegátus vezette felvétel mellett — egy amerikai kiküldött, dr. Ribble tudományos pszichoanalitikai filmjét mutatják be. Ribble nem csupán Freud tanítványa, hanem egyáltalán hasznosítja az amerikai úgynevezett *behavior*-ista, vagyis *viselkedéstan* iskolá megfigyeléseit is. Filmje

a gyermekek szópája

körül felmerülő lelki problémákról szól és valóban: aki a híres freudi „gyermekszexualitás-elmélettel vitába szeret is szállani, legalább részben meggyőződhetik róla a film alapján, hogy a pszichoanalitikusok tanai *nem mindig jelentenek merő túlzásokat*.

Magyarok felvonulása

Érdekes a kongresszus nemzetközi összetétele. *Spanyol* delegátus egy sinesen jelen, valamint délamerikai sem. Ezekben az országokban a freudi tanok élénk visszhangot keltettek ugyan, de kevés kövételre találtak. Annál több az *angol* és *holland*, valamint *németnyelvű* résztvevő. A vezérszerepet mégis a *magyarok* játszzák, méghozzá nem is a budapestiek, hanem *két világhírű hírneves magyar pszichoanalitikus*. Természetesen a különben inkább gyérszámú franciák is szinte valamennyien itt vannak.

A kongresszus *alelnöke* is magyar: dr. Alexander Ferenc, aki már hosszú évek óta Amerikában él, néhai Alexander Bernát fia. Most Bonaparte hercegnővel és dr. A. A. Brill-el osztja meg az alelnöki tisztet, míg az angol Ernest Jones-ot érte az a megtiszteltetés, hogy mint Freud egyik legnépszerűbb és legteljesebb bajtársa, elnököljön.

Az egyes üléseken egyéb magyar pszichoanalitikusok is elnökölnek. Mingyárt a harmadik ülésen Hollós István doktort illeti az elnöklés tisztje; ő még nem érkezett meg, de minden próben várják. A negyedik napra kitűzött vitadélután pedig dr. Bálint Alice előadása vezet be a naív egoizmusról és az agresszióról. A neves magyar lélekelemzőnek csak nemrégiben jelent meg francia nyelven is

a gyermekszoba lélektanáról

írott műve, úgyhogy a franciák is nagy érdeklődéssel várják előadását. Előad még dr. Lantos, aki Londonból jött át a kontinensre, Lóránd Sándor, aki New-Yorkban él, valamint Gerő György, aki Kopenhága egyik legkeresettebb lélekelemzője. Budapestről Bálintékon kívül itt van dr. Róheim Géza, valamint Schönberger István és mások, elsősorban néhány hölgy, aki önálló előadással nem szerepel. Dr. Schönberger Descartes, a híres francia bölcselelő egy szerfölött érdekes álmát fogja analizálni előadásában. Dr. Róheim a csurunga népről, Ausztrália emberevői között végzett pszichoanalitikai

kutatásairól számol be; az 5 előadására ismét megtelik a tágas *Salle Léna*.

Freud tanulmánya

Mindenki itt van úgyiszlán, aki csak számít mai napság a pszichoanalízis terén. Hiányzik, aki évtizedeken át ezeknek a kongresszusoknak lelke és apostola volt: a néhány esztendeje elhunyt, szerte világban olyan népszerű Ferenczi Sándor. Es hiányzik elsősorban az, akinek szelleme itt lebeg láthatatlanul a teremben: a pszichoanalitikus tudomány megteremtője, Sigmund Freud. Ő már egy évtizede nem jelenik meg a kongresszusokon, súlyos betegsége *fogságra* ítéli, de londoni számkivettségéből ő is élénk érdeklődéssel kíséri tanítványait, legintimebb munkatársai párizsi munkahelyét.

Egy kiadatlan írásával

azért — szokás szerint — ő is szerepel a műsoron: éppen Hollós István doktort érte a megtiszteltetés, hogy az új, eddig ismeretlen *Freud-dolgozat* felolvasása alkalmából elnököljön, mingyárt a második napon. *A szellemiség haladása*: ez Freud előadásának a címe és a világ minden tájáról összesereglett lélekbúvárok nagy érdeklődéssel várják, vajjon milyen üzenetet küld nekik ezidén szerette tisztelt mestereik, akinek talán ez lesz a *hattyúdala*, utolsó írása...

De ha Freud csak lélekben is lesz jelen az összejövetelen, a negyedik ülésen lánya, dr. Anna Freud fog elnökölni, akit elsősorban gyermekanalízisrel tettek híressé, és aki a magyar *Bálint* Alice mellett ennek a specialitásnak a legjelesebb képviselője. Anna Freud képviseli a kongresszuson, a bécsi Paul Federnnel egyetemben, a legtitesebb és legszemélyesebb freudi tradíciót.

A féltékenység és a nyugati civilizáció nemi zavarainak problémái a kongresszus előtt

A kongresszuson különben nem kevesebb, mint *42 önálló előadást* tartanak. Lesz ezenkívül

két nyilvános vita

is, amelyen az eddig feliratkozottak száma is meghaladja a tizet.

Az összejövetel programpontjait változatosabban már össze sem lehetett volna állítani. Szó van a féltékenységről, a legkülönbözőbb változatokról. A betegesen pereskedőkről, kverulánsokról szól dr. Kietholz előadása, míg számos előadás korunk egyik leggyűlölt és egyben legégetőbb kérdésével, a *neurózisokkal* foglalkozik. Egészen alapvető jelentőségűnek ígérkezik Marie Bonaparte hercegnő előadása

»Az ember és az idő«

címen. Ebben az előadásban szó lesz többek között az *óra emberiség-nevelő hatásáról* is.

Amint látnivaló, a pszichoanalitikusok nem szorítkoznak pusztán a lelkibetegségek vizsgálatára, hanem a kultúra és civilizáció általános kérdéseivel is behatóan foglalkoznak.

B. O. F.

Rendkívüli színházi kedvezmény

Az alábbi színházi előadásokra olvassunk és előfizessünk RENDKÍVÜLI LESZÁLLÍTOTT ÁRON VÁLTÁSOKAL JEVEZT AZ EST KIADÓVÁLTÁSÁBAN VII. ERZESELT LÉNYI-30 SZÁM. (1-4-33-33) BEZÁRÓ 9 ÓRÁIG DÉLUTÁN 5-12. VASÁRNAP DÉLUTÁN 9-5 ÓRÁIG

1. kedvezményes árú előadások műsora

PÉNTEK, AUGUSZTUS 5-ÉN
SZIGETI SZINPAD: Szentiványi Álom (10).
ERZSEBETVÁROSI: Legyen egy minit régen volt (8).
MÁRKUS-PARK: Szomszédok (8).
ROYAL: Ide gyere rózsám (8).

Boldog világ

Bretagne északi partjainak közelében fekszik a kis St. Gildas sziget. Csöpp zöld gyöngy a nagy kék óceánban. Híre legendás. Nevét egy szentéletű apátról, Észak-Bretagne apostoláról, Szent Gildasról kapta, akit a legrégebb brit történetírónak ismernek és aki 570 körül halt meg.

A kis sziget jelenleg Alexis Carrel-nek, a Rockefeller-intézet tagjának, az ezrati tudományok világszerte ismert kiválóának magántulajdona. Az előző tulajdonos nagy fájdalmat okozott a vallásos bretonoknak, mert megtiltotta, hogy a szigeten megtartsák az évszázadok óta szokásos lovas-pardont. Ez a pardont az volt, hogy a szent apát ünnepén, apály idején a szigetre hajtották a szomszédos partok lovait, hogy megáldassák azokat. Nagy ünnepségek voltak ezek a lovas pardonok, az idén újból azok lettek, miután Carrel professor újból megnyitotta a szigetet a lovak zarándoklata előtt.

Az ünnepi mise után a körmenet a sziget legkülönbözőbb nyúlányához vonult, ahol De profundis énekeltek azoké, akiket a hullámok nyeltek el. Visszajövet a körmenet a két sorban felállított *ezerszámra idehajtott lovak sora*ta között vonult végig. Hullott a szenteltvíz a hűséges állatokra, amelyek mintha csak tudták volna, milyen nagy tisztességgel történik velük, úgy álltak és néztek. *Boldog világ, boldog lovak!*

A diplomajutóban azután egy pap megáldott kényeret osztott szét a zarándoklat résztvevői között. Ezeket a száraz kenyérdarabkákat a breton parasztok egész éven át gyűjtögetik, mert a legenda szerint az ilyen kenyérdarab, amelyet szent Gildas kegyképhez érintenek, csodálatos gyógyító erővel bír és biztos gyógyszer a beteg állatoknak. A megszentelt kenyérből mingyárt kaptak is a megáldott lovak.

Mégegyszer: *boldog világ, boldog emberek, boldog lovak!*

Brazíliaiban betiltották a cionista szervezetek működését

Rio de Janeiro, augusztus 5

A befügyminisztérium betiltotta *Brazília cionista szervezetének további működését*, megpedig azzal az indokolással, hogy a szervezet *külföldi politikai egyesülésnek tekintendő*.

Vadnai László remek zenés vigjátéka



SIMONE SIMON

DON AMECHE
ROBERT YOUNG

Magasnyelvű, szellemes, műveltségű filmek

Atrium-Radius-Omnia
MA PREMIER!

Megnyílt Párizsban a lélekelemzők nemzetközi kongresszusa

Érdekes előadások korunk nagy problémáiról

Párizs, augusztus 5.

(Az Est alkalmi tudósítójától)

Ezidén már tizenötödször gyűlnek össze a világ minden részéből *Freud* hívei és követői, a pszichoanalitikusok, hogy tudományuk fejlődéséről tárgyaljanak. Az idei kongresszus különösen nehéz körülmények között született meg.

A rendezőségnek – amelynek élen a Francia Lélekelemzők Egyesületének védnöknője, Marie Bonaparte hercegnő, György dán és görög királyi herceg felesége áll – sikerült a kongresszus megtartása elé tornyosuló nehézségeket *elhárítani*. Több mint száz nevesnél nevesebb pszichoanalitikus gyűlt hát össze a nyári hőségben tepsedő francia fővárosban. Különösen nagyszámú ezidén *az amerikai résztvevők száma*, akik nem haboztak átkelni az óceánon, hogy európai kollégáikkal találkozzanak. Szép számmal képviseltették magukat a **magyar pszichoanalitikusok** is, akiknek jelenléte rányomja bélyegét az egész kongresszusra. Nagy nyelvtudásukkal készséggel tolmácsolnak francia és angol anyanyelvű delegátusok között, de magyar szót is gyakran hallani, nemcsak a *Salle d'Iéna*-ban¹⁰, hanem a folyosókon és a büfében is.

Egy nappal a kongresszus megnyitása előtt az egyik előkelő champs elysée-i étteremben¹¹ volt *fogadás*. Ismerkedési estről nem igen beszélhetünk, miután a legtöbb résztvevő már amúgy is ismeri egymást.

Az első érkezők között feltűnik dr. Paul Federn, az ismert bécsi pszichoanalitikus magas, szakállas alakja. *Federn* egészen olyan, amilyenek a laikus a lélekelemzőt általában elképzele: mélyen ülő, fekete, nagy szeme horogként fúródik az ember tekintetébe, és valami végtelen jóság és mélység árad egész alakjából. Egy ismert magyar író egy ízben *asszír királyához* hasonlította a megjelenését.

Itt van elegáns nyári toalettben Maria Bonaparte hercegnő is, a kongresszus lelke, aki *a gyász, a hullagyalázás és a szadizmus* viszonyát fejtegeti egyik igen érdekes könyvében. Hatalmas, kétkötetes munkát szentelt Edgar Poe írói egyénisége pszicho-analitikai megvilágítására¹², egy másik könyve pedig *az autoerotizmus kérdéseinek van szentelve*. Ő különben Franciaországban *Freud* tanainak leglelkesebb apostola, valamint a mester írásainak *hivatalos fordítója*.

¹⁰ Salle d'Iéna (Jéna-terem): 10 avenue d'Iéna, 75016, Párizs

¹¹ Restaurant Le Doyen, Avenue des Champs Elysées. 8 Avenue Dutuit, 75008 Párizs

¹² Marie Bonaparte: *Edgar Poe*. Paris: Les Éditions Denoël et Steele, 1933.

A film a lélekelemzés szolgálatában

Az idei kongresszusnak egyik nevezetessége, hogy *bemutatnak egy pszichoanalitikus filmet is*. Nehéz elgondolni, hogy a lélekelemzést filmre is lehet vinni; azonban mégis így van. Már több mint egy évtizeddel ezelőtt a berlini Ufa-filmgyár készített egy akkoriban nagy feltűnést keltett pszichoanalitikus filmet, amely dráma volt és egyben tanítófilm. A laikus is azonnal megértette, miről van szó. Werner Krauss játszotta ennek a filmnek a főszerepét, de a film néma lévén, hamarosan lekerült a műsorokról.¹³

Ezúttal – dr. Róheim Géza magyar delegátus vetített képes felvételei mellett – egy amerikai kiküldött, dr. Ribble¹⁴ tudományos pszichoanalitikai filmjét mutatják be. Ribble nem csupán Freud tanítványa, hanem egyúttal hasznosítja az amerikai úgynevezett *behaviorista*, vagyis *viselkedéstani iskola* megfigyeléseit is.

Filmje a *gyermekszopása* körül felmerülő lelki problémákról szól és valóban: aki a híres freudi „gyermekszexualitás”-elmélettel vitába szeret is szállani, legalább részben meggyőződhetik róla a film alapján, hogy a pszichoanalitikusok tanai *nem mindig jelentenek merő túlzásokat*.

Magyarok felvonulása

Érdekes a kongresszus nemzetközi összetétele. *Spanyol* delegátus egy sincsen jelen, valamint dél-amerikai sem. Ezekben az országokban a freudi tanok élénk visszhangot keltettek ugyan, de kevés követőre találtak. Annál több az *angol* és *holland*, valamint *németnyelvű* résztvevő. A vezérszerepet mégis a *magyarok* játsszák, méghozzá nem is a budapestiek, hanem *két világrész hírneves magyar pszichoanalitikusai*. Természetesen a különben inkább gyérszámú franciák is szinte valamennyien itt vannak.

A kongresszus alelnöke is magyar: dr. Alexander Ferenc, aki már hosszú évek óta Amerikában él, néhai Alexander Bernát fia. Most Bonaparte hercegnővel és dr. A. A. Brilllel osztja meg az alelnöki tisztet, míg az angol Ernest Jonest érte az a megtiszteltetés, hogy mint Freud egyik legrégebbi és leglelkesebb bajtársa, elnököljön.

Az egyes üléseken egyéb magyar pszichoanalitikusok is elnökölnek. Mindjárt a harmadik ülésen Hollós István doktort illeti az elnöklés tisztje; ő még nem érkezett meg, de minden percben várják. A negyedik napra kitűzött vitadélután pedig dr. Bálint Alice előadása vezet be, a naiv egoizmusról és az agresszióról. A neves magyar lélekelemző-nőnek csak nemrégiben jelent meg francia nyelven is a gyermekszoba lélektanáról írott műve¹⁵, úgyhogy a franciák is nagy érdeklődéssel várják előadását. Előad még dr. Lantos, aki Londonból jött át a kontinensre, Lóránd Sándor, aki New Yorkban él, valamint Gerő György, aki Koppenhága egyik legkeresettebb lélekanali-

¹³ „Secrets of a Soul” (1926). G. W. Pabst filmje. <https://www.youtube.com/watch?v=aYoXy3bYD1k>

¹⁴ Dr. Margaret A. Ribble (1891–1971), a New York-i Pszichoanalitikus Egyesület tagja. A kongresszuson tartott előadása/filmje: „Klinische Studien über die Verhaltensweisen des Säuglings beim Schreien und Saugen. (Filmvorführung)” (A csecsemő viselkedésének klinikai megfigyelései sírás és szopás közben [filmvetítés]). Róla lásd:

<http://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/ivlarget-ribble-psychoanalyst-801.html>

¹⁵ Bálint Alice: *A gyermekszoba pszichológiája*. Budapest: Pantheon, 1931. Franciául: *La vie intime de l'enfant*. Paris: Gallimard, 1937.

tikusa. Budapestről *Bálintékon* kívül itt van dr. *Róheim* Géza, valamint *Schönberger* István és mások, elsősorban néhány hölgy, aki önálló előadással nem szerepel. Dr. *Schönberger* Descartes, a híres francia bölcsele egy szerfölkött érdekes álmát fogja analizálni előadásában. Dr. *Róheim* a csurunga népéről, Ausztrália emberevői között végzett pszichoanalitikai kutatásairól számol be; az ő előadására ismét megtelik a tágas *Salle d'Iéna*.

Freud tanulmánya

Mindenki itt van úgyszólván, aki csak számít mai napság a pszichoanalízis terén. Hiányzik, aki évtizedeken át ezeknek a kongresszusoknak lelke és apostola volt: a néhány esztendeje elhunyt, szerte világban olyan népszerű *Ferenczi* Sándor. És hiányzik elsősorban az, akinek szelleme itt lebeg láthatatlanul a teremben: a pszichoanalitikus tudomány megteremtője, Sigmund *Freund* [sic!], ő már egy évtizede nem jelenik meg a kongresszusokon, súlyos betegsége *fogságra* ítéli, de londoni számkivettségéből ő is élénk érdeklődéssel kíséri tanítványai, legintimebb munkatársai párizsi munkahetét.

Egy kiadatlan írásával azért – szokás szerint – ő is szerepel a műsoron: éppen *Hollós* István doktort érte a megtiszteltetés, hogy az új, eddig ismeretlen Freud-dolgozat felolvasása alkalmából elnököljön; mindjárt a második napon. „*A szellemiség haladása*”: ez Freud előadásának a címe és a világ minden tájáról összesereglett lélekbúvárok nagy érdeklődéssel várják, vajon milyen üzenetet küld nekik ezidén szeretve tisztelt mesterük, akinek talán ez lesz a *hattyúdala*, utolsó írása...¹⁶

De ha *Freud* csak lélekben is lesz jelen az összejövetelen, a negyedik ülésen leánya, dr. Anna *Freud* fog elnökölni, akit elsősorban gyermekanalízisei tettek híressé, és aki a magyar *Bálint* Alice mellett ennek a specialitásnak a legjelesebb képviselője. Anna *Freud* képviseli a kongresszuson, a bécsi Paul *Federn*nel egyetemben, a legtisztább és legszemélyesebb freudi tradíciót.

A féltékenység és a nyugati civilizáció nemi zavarainak problémái a kongresszus előtt

A kongresszuson különben nem kevesebb, mint 42 önálló előadást tartanak. Lesz ezen kívül két nyilvános vita is, amelyen az eddig feliratkozottak száma is meghaladja a tizet. Az összejövetel programpontjait változatosabban már össze sem lehetett volna állítani. Szó van a féltékenységről, a legkülönbélebb változatokban. A betegesen peres-kedőkről, kverulánsokról szól dr. *Kielholz*¹⁷ előadása, míg számos előadás korunk egyik legsúlyosabb és egyben legégetőbb kérdésével, a *neurózisokkal foglalkozik*. Egészen alapvető jelentőségűnek ígérkezik Marie *Bonaparte* hercegnő előadása „Az ember és az idő” címen. Ebben az előadásban szó lesz többek között az óra emberiség-nevelő hatásáról is.

Amint látnivaló, a pszichoanalitikusok nem szorítkoznak pusztán a lelki betegségek vizsgálatára, hanem a kultúra és civilizáció általános kérdéseivel is behatóan foglalkoznak.

B. O. F.

¹⁶ Freud ekkor már Londonban élt, Bonaparte hercegnő segítségével sikerült elmenekülnie a németek által megszállt Bécsből. A *Hollós* által felolvasott szöveg *Mózes, az ember és az egyistenhit* c. könyvének (1939) egyik fejezetén alapul. Magyarul: *A szellemiség kiteljesítése*, in: Sigmund Freud: *Mózes. Michelangelo Mózes. Két tanulmány*. Budapest: Európa, 1987. 170–178.

¹⁷ Arthur *Kielholz* (1897–1962), svájci pszichoanalitikus, a königsfeldeni pszichiátriai klinika igazgatója.

English Summaries

The present issue, edited by Edina Fecskó-Pirisi and Kata Lénárd, Anna Borgos and Ferenc Erős is devoted to the problems of the cinematographic representations of the figure of the “Stranger” or the “Alien”, focusing on the possibilities of psychoanalytic interpretations.

ESSAYS

EDINA FECSKÓ-PIRISI: The creative process in the perspective of psychoanalytic art psychology

The study introduces an overview of the classical psychoanalytic theoretical models about the creative process; then presents examples of the film adaptations of these approaches. The introduction starts with Freud’s psycho-biographical approach, in accordance with the history of psychoanalysis that emphasized the individual’s life events, including the childhood experiences, to have a special effect on the creative process. Then we continue with ego psychology that moved beyond the content related questions and made significant discoveries about artistic form and aesthetic formulation. Apart from the individual effects, interpersonal effects also have an influence on the creation of a work of art. This is the field of the followers of the object relations theory who unfolded the social origins of the creative process and determined the mother-child relation’s role in creativity. Finally, we examine the self- psychology theories that again emphasize the intra-psychic attributes of the creative process and describe the artistic act as a self-experience that provide cohesion for the self. The psychoanalytic theories of the works of psychological art served as a starting point for the studies of film too and provided a useful frame for interpreting filmmakers’ work.

Keywords: *creative process, psychobiography, sublimation, regression, reparation, symbolization, transitional object, self equilibrium, self cohesion*

KRISZTIÁN FALUHELYI: On the use and abuse of distanciation

Lars von Trier's *Dogville* (2003) and *Manderlay* (2005) offer themselves to the topic of the 'stranger' in many ways. The protagonist, Grace arrives in both stories as a stranger to a community, which can propose various questions: How does the community receive her? How does she relate to the community? And is it her or the community that is stranger to the viewer? Yet, in my article I am not concerned with these questions, but rather with what kind of significance the Brechtian staging of these two – as we will see – very familiar stories has, i.e. staging in distanciation (also estrangement). How can, in von Trier's films, the technique of distanciation be viewed, distanciation to which Brecht assigned a key role in political education and the establishment of political consciousness.

Keywords: *Brechtian aesthetics, distanciation*

FERENC ERŐS: Memory and postmemory in the Hungarian literature and film after the Holocaust

In the essay I start out from Marianne Hirsch's definition according to which "postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they 'remember' only by means of the stories, images, and behaviours among which they grew up." I am focussing on various forms of collective postmemory experiences as manifested in oral history depth interviews, facebook posts, literary works, and movies (e. g. Pál Závada: *A Market Day*, Gábor Zoltán: *Orgy*, László Nemes Jeles: *Son of Saul*). In relation to these, I examine the question how the generation of those who were born after the Second World War see the moral problem of survival, and the dilemma between "identification with the aggressor" and "resistance". I am arguing that as the "age of witnessing" ends, these questions are going to be transmitted from the communicative into the cultural memory which means new challenges for the artistic representations, too.

Keywords: *Holocaust, collective trauma, postmemory, generations*

JUDIT SZEKACS-WEISZ in her *Reflections on the Son of Saul* raises some ideas for interpreting the film by László Nemes Jeles.

JUDIT NÓRA PINTÉR: Punishment, remembering, face

In the first half of this study, I investigate the forces underlying survivor guilt by drawing on the dynamics of crime and punishment as described by Dostoevsky, and explore the implications of punishment without a crime. A central issue for survivors is how to preserve what we think of as human dignity once society has deprived us of the right to live. What does it mean to remain human in the camps? This study analyzes both real and symbolic avenues for survival. Regarding the film *Son of Saul*, we examine how remembering the victims becomes a symbolic act of atonement. Finally, I discuss the role of the “Face” (after Lévinas) in László Nemes Jeles’ film.

Keywords: *Son of Saul, survivor guilt, remembering, muselman, face, atonement*

CSILLA HUNYA: Parasites and hosts, homelings and aliens in *3-Iron* by Kim-Ki Duk

According to Heidegger (1951) essentially “Poetically Man dwells” but at the same time, our realized dwelling is very unpoetic. In the film *3-Iron* (In Korean “empty houses”) directed by Kim-Ki Duk, the protagonist Tae-Suk, selecting a specific form of substantive dwelling of Heidegger, goes from one empty home to another to take ritually on the intimacy, identity of the inhabitants while they are temporarily away and to cultivate their abjects. Leading a lifestyle of a parasite, he is only able to defy with the fundamental law of being sent into this world if he moves into the worlds of others. In the course of his occupations, the recipient confronts the essence of unconscious home image written by Eiguer: although the homes are empty, after all are saturated. They preserve intimacy of their inhabitants as an exterior skin containing them even in their absence. Tae-Suk, in fact, moves into their psychic envelopes. Transitional dwelling makes the recipient confront with the rules of logic parasite written by Serres (1980): contemplating the series of usage of space and objet, it is impossible to define who the host and who the guest is, who gives and who takes, who the parasite and who the host is. In my study I look for the answer for that question what consequences the maintenance of the partition of alien/host have, while, according to the rules of the logic parasite of Serres, all hosts are parasites of another parasite, likewise all aliens represent something unacceptable, rejectable and at the same time substantive in our live.

Keywords: *dwelling, home, unconscious home image, logic parasite, alien, host*

ÁGNES HORTOBÁGYI: “Today art is all but dead anyway”: figures of abjection in Jan Švankmajer’s film *Lunacy*

Inspired by surrealism, the Czech film director Jan Švankmajer’s movies have a dark connection to the unconscious. His mixed media movies use techniques such as stop motion, fast motion and pixilation to create a surreal and uncanny effect. In his film *Lunacy*, over the openly political interpretation, Švankmajer provides a layer of instability of truth which creates a paranoid logic of the narrative structure. The parallel stories of the two main characters are constructed through identification and at the same time alienation with the mother which leads to the uncanny process of abjection. Grotesque bodies, meat and animated body parts highlight the psychotic aspect of the lunatic asylum. In the film binary opposition of sane and insane is undermined by the figures of surreal illusions.

Keywords: *abjection, uncanny, surreal, grotesque, paranoia, alienation, mother*

GYULA BARNABÁS BARANYI: “Is it still a human?” Abject and technology in the *Crysis* videogame trilogy

Nowadays, countless science fiction narratives feature technological innovations (e.g. artificial intelligence, nanotechnology, etc.) that overthrow their human creators. These narratives, contributing to the almost two-centuries-old cultural phenomenon of technophobia, criticize the transformative effect of technology on the human subject, whereby they set up an insurmountable opposition between the human and the technological. The subject of my essay, the *Crysis* videogame trilogy, interrogates and questions this alleged opposition. It is my contention that the trilogy represents technology as an abject through the alien race invading the Earth, while the continuous fight featured in the videogame allegorizes the attempts of a hypothetical subject to reformulate its categories, and thus resolve the abjection of technology. The trilogy thus problematizes the establishment of the dichotomic relationship between the human and the technological, while it proposes the re-symbolization of the category of abject technology, and thus its integration into the self, as a resolution to the cultural phenomenon of technophobia.

Keywords: *technophobia, power and technology, science fiction, videogame, subject development, abject*

ANNAMÁRIA HÓDOSY: Torn from the bosom of Mother Earth. The latent content of environmental discourse

Lately, in ecologically informed discourses, humankind often appears as an *alien*, a newcomer in the history of the Earth who cannot adapt and brings only danger to it. This “danger” often comprises “pollution” which is practically true, however, the environmental pollution-rhetoric worth attention by the fact that in the anthropological studies of Mary Douglas and in the psychoanalytic examinations of Julia Kristeva and Barbara Creed, pollution is a danger to Mankind coming from the “feminine” Nature considered as (m)Other. The direction of the flow of pollution seems to turn clearly backward, which is a consistent trend in the rhetoric of today’s environmentally conscious discourses. Also it is the demise of the nurturing and good Mother Nature that is often seen as the cause of the present ecological problems. These ideas, which I call the *fetishization* of Nature, inform films like *Pale Rider* (1985) already brilliantly interpreted by the ecocritics Murray and Heumann. However, in the second decade of the 20th century another trend also seems to appear, where a rough and castrating Mother appears as a fashionable metaphor of Nature and the cause of all the ills – including the confusion and cruelty of her children. I demonstrate this concept by media illustrations and Vincenzo Natali’s *Splice*.

Keywords: *ecocriticism, ecology, Mother Nature, fetishism, ecopornography, Earth, Gaia, eco-cinecriticism*

WORKSHOP

ILDIKÓ ERDÉLYI: Film as the medium of the uncanny in psychotherapy

Films, film scenes and film figures emerge as themes of discussion in psychoanalysis and in other forms of psychotherapy as well. In psychodrama a viewer experience or a fantasy about the figures or about the course of the narrative can obtain dramatic forms. In most cases it is the patient’s associations that lead to a film, but the therapist can also recall a film once they made sure that the other has also seen the piece. Talking about the artistic material can turn the film into a shared experience. In my study I search for cases when the patient recalls films, film scenes or film figures in the therapeutic space, and I try to observe to which extent they use them to express their experience of strangeness or uncanniness. I also examine how the therapist calls forth a film to transmit an interpretation and if a film or film scene can help in any way to form the relation-

ship between the participants of the therapy and to arrange the shared psychotherapeutic world.

Keywords: *Das Unheimliche, abjection, psychotherapy, film figure, film scene*

NOÉMI HERCZOG: Hungarian theatre and the missing refugee

In my essay I deal with one of the most current meanings of “otherness:” I map contemporary theatrical reactions in Hungary to the changing landscape of Europe and to the refugee crisis. How do theatrical answers change and are coloured as time passes: as we get a distance from the first moment of shock, when the problems become visible? Which aspect of the problem can theatre react to? What can a genre do with recent social traumas, which, unlike film, is capable of immediate response – one that is based on the present. Make open air theatre, at the Keleti Railway Station in the middle of the crisis for an enormous crowd of refugees? And by this simple gesture change the usual social make up of the contemporary theatre audience? Or places the spectator into the point of view of a refugee? Or does it confront us with our contradictory role in a radically changing world? What can art do, if we are faced with incomprehensible, strange, confusing tendencies in our everyday lives, and when the media only offers us binary options for our response? Is theatre capable of multiplying the number of such answers? Is theatre free enough to shade the question itself?

Keywords: *refugee crisis, theatre, documentary, flashmob, raising awareness, react*

JÚLIA FRIGYES: On the track of the lost memories: *Waltz with Bashir*

In my paper I analyze the Israeli film director Ari Folman’s 2008 animated film, *Waltz with Bashir*. I show the psychic experiences of the performers, the routes of the memory, and the aims of the director of the film from a psychoanalytic perspective.

Keywords: *First Lebanese War, trauma, memory, documentary, animation*

ZSÓFIA MÁRKI: The selkie-wife and the Lacanian Other

The selkie-wife myth is well-known in the northern part of the British Isles and has been adapted many times in recent years. Its detailed analysis might give us

an insight into its allegorical meanings that could be related to the individual's subject-development. This paper focuses on two main motifs of the selkie-wife lore: the *selkie* and the *seal skin*, through the analysis of the 2014 animation film adaptation of the myth in Tomm Moore's *Song of the Sea* and references to two other film adaptations. Their psychoanalytic analysis reveals that the selkie's temporality could be understood as an allegory of the elusive nature of meaning. The seal skin on the other hand is a source of power and abjection – but these meanings expand in the adaptations, especially in the *Song of the Sea*.

Keywords: *selkie, seal skin, adaptation, animation, abject, Other*

In our **EVENTS** section we publish FERENC ERŐS's introductory speech ("Tell them that we are not like wild kangaroos" – Géza Róheim's actuality) read at a book launch at the Hungarian Institute in Paris, 30. March 2017, where the volume entitled *Pichon-Riviere, Av. Santa Fe 1379, Buenos Aires – G. Róheim, Hermina ut 35 b, Budapest*, (nouveau document, Lyon, 2017) was presented. We also publish in this section an overview written by CSILLA HUNYA and EMESE SIMON of the 6th Psychoanalytic Film Conference which took place in Pécs in November 2016.

In the **ARCHIVES** section we re-publish – with an introduction by Anna Borgos – an article originally appeared in the Budapest daily newspaper *Az Est* (The Evening), reporting on the 15. International Congress of Psychoanalysis held in Paris in August 1938.

In the **OBITUARY** section JUDITH SZEKACS-WEISZ remembers the recently passed Austrian-born American sociologist, feminist writer, and historian of psychoanalysis, Edith Kurzweil. We also publish the commemoration written by Edith's son, ALLEN KURZWEIL.

* * *

E számunk szerzői

BARANYI GYULA BARNABÁS PhD hallgató, Debreceni Egyetem BTK, Angol-Amerikai Intézet, Észak-Amerikai Tanszék. E-mail: barnabasbaranyi@gmail.com

BORGOS ANNA pszichológus, genderkutató, MTA TTK Kognitív Idegtudományi és Pszichológiai Intézet. E-mail: borgosanna@gmail.com

ERDÉLYI ILDIKÓ professor emeritus, Károli Gáspár Református Egyetem, Pszichológiai Intézet, pszichoanalitikus, pszichodráma pszichoterapeuta, mozgás- és tánc-terapeuta, szupervizor. E-mail: dr.erdelyi.ildiko@gmail.com

ERŐS FERENC professor emeritus, PTE BTK Pszichológia Doktori Iskola. E-mail: erosferenc@gmail.com

FALUHELYI KRISZTIÁN a Pécsi Tudományegyetem Filmtudományi és Vizuális Tanulmányok Tanszékének tanársegédje. E-mail: faluhelyi.krisztian@gmail.com

FECSKÓ-PIRISI EDINA pszichológus, filmelmélet és filmtörténet szakos bölcész, EKE GTK Szociálpedagógia Tanszék. Email: edina.fecske@gmail.com

FRIGYES JÚLIA pszichiáter, szüléskísérő, perinatális szakértő, Vadaskerti Kórház babamama rendelője, Alternatal Alapítvány. E-mail: frigyesj@gmail.com

HERCZOG NOÉMI kritikus, az *Élet és Irodalom* kolumnistája, a *Színház* folyóirat szerkesztője. E-mail: noemi.herczog86@gmail.com

HÓDOSY ANNAMÁRIA adjunktus Szegedi Tudományegyetem Vizuális Kultúra és Irodalomelméleti Tanszék. E-mail: hodosy.annamaria@gmail.com

HORTOBÁGYI ÁGNES pszichológus, a PTE Elméleti Pszichoanalízis Doktori Program hallgatója. E-mail: hortobagyi@gmail.com

HUNYA CSILLA pszichológus, pszichodráma vezető, Pécsi Tudományegyetem Pszichológia Doktori Iskola Elméleti Pszichoanalízis Program. E-mail: csillahunya@gmail.com

MÁRKI ZSÓFIA doktorjelölt, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola. E-mail: markizsofia@gmail.com

PINTÉR JUDIT NÓRA pszichológus, Szegedi Tudományegyetem, BTK Pszichológiai Intézet. E-mail: pinterjudit@gmail.com

SIMON EMESE PhD-hallgató, PTE Elméleti Pszichoanalízis Doktori Program hallgatója. E-mail: emese.simon7@gmail.com

SZÉKÁCS-WEISZ JUDIT pszichoanalitikus, London. E-mail: szekacsj@gmail.com