

THALASSA

Pszichoanalízis–társadalom–kultúra

2004/3

A VIZUÁLIS MŰVÉSZETEK ÉS A PSZICHOANALÍZIS

- | | |
|---------------------------|---------------------------------------|
| <i>Glen O. Gabbard</i> | Pszichoanalízis és film |
| <i>Slavoj Žižek</i> | A meg nem tévesztett tévedése |
| <i>Hárdi István</i> | Chaplin. Egy zseni analízise |
| <i>Gellér Katalin</i> | Álom és alkotás |
| <i>Galgóczi Krisztina</i> | Hoffmanstahl Elektrája és a hisztéria |
| <i>Gyimesi Júlia</i> | A freudi valláspszichológia |
| <i>Ferenczi Sándor</i> | Egy proletárlány gyermekkorá |

AGÁRDINÉ Malek Zsuzsanna; AGGASI, Joseph; ARADI Péter; ARON, Raymond; ÁBRAHÁM Miklós; B. GÁSPÁR Judit; BACSÓ Béla; BAK Róbert; BAKÓ Tihamér; BALÁZS Péter; BALOG Iván; BAR-ON, Dan; BASAK, Jhuma; BÁLINT Ágnes; BÁNFALVI Attila; BEDE Nóra; BENEDEK László; BENINCASA, Giuseppe; BENJAMIN, Jessica; BENVENUTO, Biceo; BENVENUTO, Sergio; BEREZKAI Tamás; BERGER, Falk; BERMAN, Emanuel; BETTELHEIM, Bruno; BODOR Péter; BOLLAS, Christopher; BORGOS Anna; BOUREAU, Alain; BÓKAY Antal; BÖTTCHER, Hans Richard; BRABANT Éva; BUDEN, Boris; BUTLER, Judith; BÜRGI-MEYER, Karl; BŽOCH, Adam; CASEY, Edward; CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine; CHODOROW, Nancy; CHOKLER, Myrtha-Hebe; CLOITRE, Marylene; CSABAI Márta; CSEPELI György; CSÓRSZ Ilona; DEDE Éva; DELEUZE, Gilles; DERRIDA, Jacques; DIDIER-WEILL, Alain; DÖME László; DUPONT, Judith; ECKENSBERGER, Dietlinde; ELROD, Norman; ERŐS Ferenc; ESMAN, Aaron H.; ETKIND, Alekszandr M.; FEDERN, Ernst; FEHÉR Ferenc; FERENCZI Sándor; FODOR Gábor; FÓNAGY Iván; FÓNAGY Péter; FORGÁCS Attila; FORTUNE, Christopher; FREUD, Anna; FREUD, Sigmund; FROMM, Erich; FÜLÖP Márta; FÜZESSÉRY, Éva.; GALGÓCI Krisztina; GARAI László; GELLÉR Katalin; GERGELY György; GOLSE, Bernard; GOODICH, Michael; GOROG, Jean-Jacques; GREEN, André; GRODDECK, Georg; GYIMESI Júlia; GRÜNBERGER Béla; GYÖMRŐI-LUDOWYK, Edith; GYÖNGYÖSINÉ, Kiss Enikő; HABERMA, Jürgen; HÁMORI Eszter; HÁRDI István; HARMAT Pál; HARRACH Andor; HÁRS György Péter; HAYNAL André; HELLER Ágnes; HERMANN Alice; HERMANN Imre; HIDAS György; HOFFER János; HOLLÓS István; HOPPE, Klaus D; HORGÁSZ Csaba; HORNEY, Karen; HORVÁTH Krisztina; HOUZEL, Didier; IGNOTUS; INGUSZ Iván; INOWLOCKI, Lena; IVÁNYI Borbála; IVEKOVIC, Rada; JÁDI Ferenc; JEFFERSON, Tony; JEKANTAITĒ, Leonarda; JOKL, Anna Maria; JUCOVY, Milton E.; JUNG Károly; JUNG, C. G.; Jurist, ELLIOT; Kakuk Péter; KALMÁR György; KALOCSAI Katalin; KAPOSÍ Dávid; KAPUSI Gyula; KARDOS András; KARINTHY Frigyes; KASSAI György; KATONA Gábor; KELEMEN Zoltán; KELLEY-LAINÉ, Kathleen; KERÉNYI Magda; KERNBERG, Otto F.; KESTENBERG, Judith S.; KILBORNE, Benjamin; KISS Szabolcs; KLAJN, Hugo; KLAJN, Petar; KLOTZ, Jean-Pierre; KOCH József; KOGAN, Ilany; KORNIS Mihály; KOVÁCS Anna; KOVÁCS Éva; KRAMER, Robert; KUKUCKA-BIZOS, Natacha; KULCSÁR István; KUN Tibor; KURZWEIL, Edith; LACAN, Jacques; LACOMBE-CSÁNGÓ, Lydia; LACOU-LABARTHE, Philippe; LAGIER, Robert; LANTOS György; LANZMANN, Claude; LAOR, Nathaniel; LENGYEL András; LÉVAI Katalin; LÉNÁRD Kata; LITVÁN György; LÓRÁNT Zsuzsa; LOWENTAL, Uri; LUBINSZKI Mária; LUCASSEN, Leo; LURIJA, Alekszandr; LUST Iván; MAAZ, Hans-Joachim; MAGNUS Ljunggren; MANN, Thomas; MARNO Dávid; MARTÉNYI Erzsébet; MARTÍN CABRÉ, Luis J.; MÁRAI Sándor; MÉREI Ferenc; MÉREI Vera; MERLET, Alain; MÉSZÁROS Judit.; MITCHELL, Juliet; MOI, Toril; MORTON, John; MUSZBEK Katalin; NEMES Lívía; NÉMETH Marietta; NYERGES Katalin; ORBÁN Jolán; ORMAY Antal Pál; ÖRLÓSY Dorottya; PAPP Orsolya; PAPP Zoltán János; PETERSEN, Peter; PETŐ Katalin; PFITZNER Rudolf; PIKLER Emmi; PILINSZKY János; PLÉH, Csaba; PÓCS Éva; POLLÁKNÉ, STERN Szeréna; POPPER Péter; PROUST, Marcel; RADICS Viktória; RADNÓTI Sándor; RAND, Nicholas T.; RANSCHBURG Jenő; REICH, Wilhelm; RÉVAI Katalin.; RICOEUR, Paul; RITTER Andrea; RÓHEIM Géza; RORTY, Richard; ROSENTHAL, Gabriele; ROTHSCHILD, Berthold; SALECL, Renata; SASS, Louis A.; SAUVAGNAT, François; SÁRKÁNY Péter; SEGAL, Naomi; SOMLYÓ Zoltán; STEELE S., Robert; STEIN, Jehojakim; STEINER, George; SIBLEY, David; STUMMER Andrea; SZABÓ Tímea; SZABÓ Valéria; SZALAI Júlia; SZÁNTÓ FÉDER Ágnes; SZÉKÁCS István; SZÉKÁCS Judit; SZÉKELY Béla; SZÉKELY Lajos; SZERDAHELYI Edit; SZILÁGYI Júlia; SZILASI Judit; SZIRMAYNÉ PULSZKY Henriette; SZÓKE György; SZÓKE Katalin; SZONDI Lipót; SZÓNYI Magda; SZUMMER Csaba; TAKÁCS Mónika; TARGET, Mary; TENGELYI László; TÉNYI Tamás; TÖGEL, Christfried; TÖRÖK Mária; TREBJEŠANIN, Žarko; TÚRY Ferenc; VABRE, Madeleine; VAJDA Júlia; VAJDA Mihály; VAJDA Zsuzsanna; VALACHI Anna; VARGA Éva; VARGA-NEUBAUER Sándor; VARGHA Jenő-László; VÁRNAI György; VÉG Katalin; VEREBÉLYI Kincső; VIKÁR György; VIRÁG Teréz; VOIGT Vilmos; WATSON, John S.; WEIL Emil; WEIMER, Martin; WHITEBOOK, Joel; WITTGENSTEIN, Ludwig von; ZARKA, Josette; ZAY Balázs; ŽIŽEK, Slavoj; ZSADÁNYI NAGY Csaba; ZSOLDOS Sándor

THALASSA görögül tengert jelent. Más nyelveken ez a címe Ferenczi Sándor egyik nevezetes írásának, a **Katasztrófák a nemi működés fejlődésében** című könyvének. Folyóiratunk címével Ferenczi klasszikus művere, egyben az őstenger, a forrás, az anyaméh, a kezdet szimbolikájára kívánunk utalni.

Az 1989-ben alapított és 1990 óta megjelenő **Thalassa** a huszadik század elejének ahhoz a hagyományához nyúl vissza, amelyben a pszichoanalízis a korabeli kultúrával, irodalommal, társadalomtudománnyal szoros összhangban hatott és fejlődött. A **Thalassa** ezt a hagyományt igyekszik feleleveníteni, ugyanakkor arra törekszik, hogy lépést tartson a modern társadalomtudományok és a pszichoanalízis legújabb fejleményeivel is.

A **Thalassa** nem pszichoanalitikus szakfolyóirat. „Műhely” rovatunkban azonban szívesen közlünk klinikai-terápiai vagy technikai-módszertani cikkeket, esetismertetések is, különösképpen olyanokat, amelyek általánosabb, történeti vagy elméleti szempontból is figyelemreméltóak. A **Thalassa** független folyóirat, nem kötelezi el magát egyetlen lélekelemzési irányzat mellett sem, de hangsúlyozott figyelemben kívánja részesíteni a pszichoanalízis filozófiai és társadalomtudományi alapjait és alkalmazási lehetőségeit bemutató és elemző írásokat. Feladatának tekinti, hogy hírt adjon az ilyen irányú hazai és külföldi törekvésekről. Mint interdiszciplináris folyóirat, hasábjai nyitva állnak a humán tudományok minden olyan művelője számára, akinek kérdésvetése a pszichoanalízissel érintkeznek, és ezzel kapcsolatban érdemi mondanivalója van.

2005-ben megjelenő tematikus számainkban az alábbi problémákat tervezük középpontba állítani:

1. A pszichoanalízis és a művészetek (irodalom, vizuális művészetek) kapcsolata;
2. Emlékezetes páciensek, emlékezetes terápiák;
3. Én-terelő: modern énkonstrukciók, saját terek, önarcképek.

A Thalassa Alapítvány ezúton is tisztelettel mond köszönetet mindazoknak, akik az elmúlt időszakban közvetlen adományaikkal, valamint személyi jövedelemadójuk 1%-ával támogatták az alapítvány kiadói tevékenységét. Kérjük, hogy amennyiben módja és lehetősége van rá, a jövőben is támogassa kiadványaink megjelenését, amelyet előre is köszönünk. **A Thalassa Alapítvány bankszámlaszáma: 10200902-32711015, adószáma: 18013784-1-41.**

Ára: 700,- Ft

TARTALOM

<i>Bevezető</i>	3	ARCHÍVUM	
TANULMÁNYOK		Megjegyzések egy Ferenczi-közléshez (<i>Martényi Erzsébet</i>)	122
<i>Glen O. Gabbard: Pszichoanalízis és film</i>	5	<i>Ferenczi Sándor: Egy proletárlány gyermekkora. Feljegyzések egy 19 éves öngyilkos lány első tíz életévéről</i>	127
<i>Slavoj Žižek: A meg nem tévesztett tévedése</i>	17		
<i>Gellér Katalin: Álom és alkotás</i>	41		
<i>Hárdi István: Charlie Chaplin, a kreatív humanista. Egy zseni analízise</i>	57	KÖNYV	
MŰHELY		<i>Vicky Lebeau: Pszichoanalízis és mozi. Az árnyak színháza (Papp Orsolya)</i>	155
<i>Galgóczi Krisztina: Mégis kinek a terápiája?</i>	77	HÍREK, INFORMÁCIÓK	160
<i>Gyimesi Júlia: A freudi valláspszichológia. Kritikák és lehetőségek</i>	107	ENGLISH SUMMARIES	164
		CONTENTS	168

THALASSA

A Ferenczi Sándor Egyesület lapja

ALAPÍTVÁ 1989-BEN

Thalassa Alapítvány, Budapest

15. évfolyam, 3. szám, 2004

A szerkesztőbizottság tagjai

BAKÓ TIHAMÉR, BÓKAY ANTAL, BORGOS ANNA,
ERŐS FERENC (a szerkesztőbizottság elnöke), HÁRS GYÖRGY PÉTER,
HIDAS GYÖRGY, ROBERT KRAMER, LÉNÁRD KATA, MÉSZÁROS JUDIT,
VAJDA JÚLIA, VALACHI ANNA

A szerkesztésben közreműködött

PAPP ORSOLYA, ZSÁK JUDIT

Olvasószerkesztő

PALKÓ MAGDA

Szerkesztőségi titkár

KOVÁCS ANNA

E számunk megjelenését



a **Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,**
a **Nemzeti Kulturális Alapprogram**
és a **Pécsi Tudományegyetem**
támogatta

A kéziratokat a következő címre kérjük elküldeni:

Thalassa szerkesztősége, c/o MTA Pszichológiai Kutatóintézet,
1394 Budapest, Pf.: 398. Tel., fax: (36-1) 239-6043

E-mail: thalassa@mtapi.hu

Honlap: <http://www.mtapi.hu/thalassa>

A Thalassa a Pécsi Tudományegyetem Pszichológiai Doktori Iskolája
elméleti pszichoanalízis programjának és az MTA Pszichológiai
Kutató Intézetének közreműködésével készül.

Terjeszti a Filagóra Pszichológiai Könyvesbolt,
1085, Budapest, Üllői út 2-4. (Tel: 411-0495)

E-mail: filagora@hdsnet.hu

ISSN 0865-9362

Thalassa Alapítvány, 2004

Felelős kiadó: VAJDA JÚLIA

Nyomdai előkészítés: KISS GYULA

Borítótér: SURÁNYI ANDRÁS

BEVEZETÉS

„A filmezést – úgy látszik – éppúgy nem lehet kikerülni, mint a bubifrizurát, de én nem hagyom magam megnyírni, és nem kívánok semmiféle filmmel személyes kapcsolatba kerülni”¹ – írta Sigmund Freud Ferenczi Sándornak Georg Wilhelm Pabst német filmrendező *Geheimnisse einer Seele* (Egy lélek titkai) című, 1926-ban bemutatott filmje kapcsán, amelynek előkészítésében két nagyhírű berlini analitikus, Karl Abraham és a Hanns Sachs is részt vett. Freud nem éppen hízelgő megjegyzésének éle nem önmagában a filmművészet ellen irányult (amelyet igen kevésbé ismerhetett), hanem azon megvalósult és meg nem való-sult tervek ellen, amelyek a pszichoanalízis elméletének és módszerének filmes ábrázolását célozták.²

A Pabst-film kapcsán kibombant „film-ügy” azonban természetesen nem akadályozhatta meg a film-művészet és a pszichoanalízis találkozását. Ez a találkozás különösen termékenynek bizonyult, hiszen a pszichoanalízis inspirációként, témaként, ábrázolásmódként egyaránt nagy hatást gyakorolt korunk film-művészetére, a filmkritikának és a filmmel foglalkozó tudományoknak pedig egyik legfontosabb interpretá-ció-s eszközevé és elméleti modelljévé vált. A pszichoanalitikus filmelmélet az utóbbi két-három évtizedben vált domináns irányzattá a filmtudományi kutatásokban. Ez a fordulat elsősorban Christian Metz film-szemiotológiai munkásságának, illetve a lacani elmélet és a feminista pszichoanalízis hatásának köszönhető. Napjainkban a film és a pszichoanalízis kapcsolata igen gyakori témája a legkülönbözőbb filmesztétikai, kultúraelméleti, feminista és pszichoanalitikus kiadványoknak. Így például az International Journal of Psychoanalysis minden számában közöl filmkritikákat, illetve filmmel foglalkozó tanulmányokat. A British Academy of Film and Television Arts szervezésében pedig évek óta rendszeresen tartanak európai pszicho-analitikus filmfesztiválokat; a harmadik ilyen fesztiválra, melynek díszelnöke Bernardo Bertolucci olasz filmrendező, 2005. november 3. és 6. között kerül sor Londonban.³

Magyarországon a pszichoanalitikus filmelmélet irányjai és modern fejleményei viszonylag kevés vissz-hangot kaptak. Voltak persze úttörő kezdeményezések, amelyek között mindenek előtt Mérei Ferenc het-venes években készült Bergman- és Jancsó-elemzéseit kell megemlítenünk.⁴ A filmművészeti alkotások psi-choanalitikus értelmezésének és pszichoterápiás alkalmazásának lehetőségeire elsősorban Stark András filmelemző szemináriumai és előadásai hívták fel a figyelmet. A filmes folyóiratok közül korábban a Film-kultúra, újabban pedig a Metropolis közölt számos pszichoanalitikus vonatkozású tanulmányt. Ez utóbbi folyóirat az elmúlt években több számát szentelte – részben vagy egészben – a pszichoanalitikus filmelmélet magyarországi bemutatásának (Pszichoanalízis és filmelmélet, 1999 nyár; Feminizmus és filmelmélet, 2000/4; Szabó István, 2003/3). Szerkesztői szisztematikusan törekszenek arra, hogy a filmművészet és a

¹ Berényi Gábor fordítása. Az 1925. augusztus 14-én kelt levél a Freud–Ferenczi-levelezés rövidesen magyarul is megjelenő III/2. kötetében olvasható (Thalassa Alapítvány – Pólya Kiadó, Bp. 2005.)

² A húszas évek berlini és bécsi filmvilága, illetve a pszichoanalízis botrányoktól sem mentes kap-csolatról, az úgynevezett „film-ügyről” lásd Paul Ries tanulmányát: *Popularise and/or be damned: psychoanalysis and film at the crossroads in 1925*. International Journal of Psychoanalysis, 1995, 76, 759–791.

³ A fesztivál honlapja: <http://www.psychoanalysis.org.uk/epff3/>. A honlapon részletes bibliográfia található a pszichoanalízis és a film kapcsolatáról.

⁴ Lásd elsősorban a „...vett a füvektől édes illatot”. Művészetpszichológia c. kötetét, Múzsák, Bp. 1986.

pszichoanalízis kapcsolatának újabb fejleményeit, így lacani és a feminista filmelméletet is megismertessék a magyar olvasókkal. A Thalassa is többször foglalkozott filmes témákkal, így az 1994/1–2. számában Claude Lanzmannnak, a Soá rendezőjének egy írását közöltük, 1995/1–2. számunkban pedig Norman Elrod Szergej Eisensteinről szóló tanulmánya jelent meg.

Jelen számunkban, amelynek fő témája a pszichoanalízis és a vizuális művészetek kapcsolata, a terjedelmi korlátok szabta lehetőségeken belül a megközelítések sokféleségét igyekszünk érzékeltetni. Glen O. Gabbard összefoglaló, áttekintő tanulmánya eredetileg az International Journal of Psychoanalysis által közölt filmes tanulmányok alapján készült kötethez íródott. Hárdi István Chaplinről szóló dolgozata jól példázza, hogy a klasszikus, pszichoanalitikus indíttatású patográfia és pszichobiográfia miként alkalmazható a filmtörténet egyik legnagyobb alakja esetében kreatív motívációinak megértéséhez. Egészen más megközelítést képvisel a Slavoj Žižek A meg nem tévesztett tévedése című írása, amelyben többek között a Thalassa korábbi számaiból is ismert szlovén filozófus a lacani elmélet alapján értelmezi a filmtörténet másik nagy, emblematisz alakjának, Alfred Hitchcocknak a munkásságát. Vicky Lebeau Pszichoanalízis és mozi: az árnyak színháza című könyvéről Papp Orsolya írt ismertetést.

A vizuális művészetek egy másik ágát, a festészetet Gellér Katalin Álom és alkotás című tanulmánya képviseli. A tanulmány eredetileg előadásként hangzott el a „Pszichoanalízis, művészet, Közép-Európa” című szimpóziumon, amelyet a Közép-európai Kulturális Intézet rendezett a budapesti Olasz Kulturális Intézetben 2003 novemberében. Ennek a szimpóziumnak nagy szerepe volt abban, hogy ráirányította a figyelmet a pszichoanalízis és a modern képzőművészeti irányzatok (szimbolizmus, szecesszió, expresszionizmus, szürrealizmus) igen gazdag és kevésbé feltárt kapcsolatára – Triesztben, Bécsben, Budapesten és Közép-Európa más művészeti centrumaiban. Ez a kapcsolat ugyancsak termékenynek bizonyult annak ellenére, hogy Freud, az amatőr régész és műgyűjtő, Leonardo da Vinci és Michelangelo műveinek csodálója és elemzője igencsak heves ellenállást tanúsított a modern festézzel szemben. „Pontosan azok az emberek válnak rajzolóvá vagy festővé, akiknek látását súlyos, veleszületett fogyatékoságok terhelik” – írta az expresszionizmus kapcsán Oskar Pfisternek.⁵

Gellér Katalin tanulmánya fontos hozzájárulás a húszadik századi magyar művészettörténet interdiszciplináris szemléletű, a pszichológiai, ezen belül a pszichoanalitikus vonatkozásokat is kellőképpen figyelembe vevő újraértelmezéséhez.⁶ Mint írja, „annak, hogy a magyar művészettörténetben viszonylag kevés művészetszociológiai megközelítésű munka született, az is lehet az oka, hogy a 20. század elejének két legkiemelkedőbb művésze, Csontváry Kosztka Tivadar és Gulácsy Lajos neurotikusként, bizarr figuraként való bemutatása egyben kiközösítésükkel, az esztétikai elemzést háttérbe szorító magányos, senkivel sem rokonítható művészekként való besorolásukkal járt”.

Lapunk interdiszciplináris hagyományaihoz és kultúrtörténeti, illetve kultúraelméleti érdeklődéséhez híven Műhely-rovatunkban két további érdekes tanulmány, Galgóczi Krisztinának Hugo von Hoffmannstahl Elektrájáról és a hisztériafogalom történetéről, illetve Gyimesi Júliának a freudi valláspszichológia kritikai elemzéséről szóló dolgozata olvasható. Archivum-rovatunk külön érdekessége az Egy proletárlány gyermekkorra című írás, amely nem más, mint egy tizenkilenc éves korában öngyilkosságot elkövetett páciens feljegyzései élete első tíz évéről. Az eredetileg magyarul írt feljegyzéseket 1929-ben közölte Ferenczi Sándor németül. Miután a magyar eredeti nem fellelhető, most Martényi Erzsébet fordításában, bevezetésével és kommentárjaival közöljük ezt a különös dokumentumot, amely fontos adalék lehet Ferenczi életrajzához és a korai traumatizáció fogalmának megértéséhez.

Erős Ferenc

⁵ Idézi Ernst Gombrich Freud esztétikája című tanulmányában. In: Bókay Antal–Erős Ferenc (szerk.) Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Filum Kiadó, Bp. 1998. 143.

⁶ Lásd Gellér Katalin újonnan megjelent könyvét is: A magyar szecesszió. Corvina, Bp. 2004.

TANULMÁNY

PSZICHOANALÍZIS ÉS FILM*Glen O. Gabbard**

1895-ben két örömteli születésnek lehettek tanúi a kortársak: a Lumière fivérek által feltalált kezdetleges filmvetítógép a mozi [és a későbbiek során a filmtudomány] születését jelezte, míg a *Tanulmányok a hisztériáról* című kötet megjelenése a pszichoanalízis új tudományának bevezetője volt. A 20. század folyamán ez a két új tudományterület kibogozhatatlanul egybefonódott. Volt olyan szerző, aki már 1900-ban a nikkellodeonok¹ „bűvös lámpa”-hatása felől értelmezte saját pszichotikus epizódját (Schneider, 1985). Hugo Münsterberg, a harvardi pszichológus pedig 1916-ban pszichológiai megközelítést alkalmazott a mozi tanulmányozásában. Szerinte a „mozgóképek” (photo play) sokkal találóbb és ámulatba ejtőbb módon örökíti meg az elme működését, mint a történetmondás tipikus narratív formái. 1931-ben az amerikai filmipart már „álomgyárnak” nevezték (Ehrenburg, 1931), ami később tükrözte a filmes ábrázolás és az álommunka közti szoros hasonlóságot is.

A mozi és a pszichoanalízis között természetes vonz(ód)ás van. Claude Chabrol, a neves francia filmrendező, azt nyilatkozta egy interjúban, hogy *La Ceremonie* (A szertartás) című filmje írása közben egy pszichoanalitikussal működött együtt (Feinstein, 1996). Arra is magyarázatot adott, hogy miért volt hasznos egy ilyen együttműködés: „Ha

* A fordítás alapjául a *Psychoanalysis and Film* (Glen O. Gabbard [szerk.], 2002, London–New York: Karnac Books) című tanulmánykötet bevezető írása szolgált. Ennek következtében a „jelen kötet”-re történő utalások a szövegben a kötetben szereplő filmelemzésekre vonatkoznak (a szerk.).

¹ Középrétegeknek szóló filléres mozi korabeli elnevezése (a szerk.).

emberi karakterekkel foglalkozol, nagyon nehéz nem használni a freudi eszmerendszert {akár egy popularizáltabb formájában}, mert olyan értelmezési kategóriákat kínál, melyek a film esetében is érvényesek” (1996, 82.).

A film és a pszichoanalízis egybekelésének lehetősége érdekes módon Sigmund Freudban komoly ellenérzéseket váltott ki. Tudomásunk szerint Freud kevésbé becsülte a filmet mint művészeti formát, és kevés figyelmet szentelt a mozi fejlődésének (Sklarew, 1999). Hozzáállását leginkább az az eset illusztrálja, amikor a hollywoodi producer, Samuel Goldwyn 1925-ben egy készülő filmje kapcsán százezer dollár szakértői díjat ajánlott neki, amit Freud habozás nélkül visszautasított. A *New York Times* 1925. január 24-i számának főcíme szerint: „Freud visszautasítja Goldwynt: a bécsi pszichoanalitikust nem érdekli a Motion Picture ajánlata” (Sklarew, 1999, 1244.).

Mindazonáltal Freud filmmel kapcsolatos nézeteit nem minden tanítványa osztotta. Amikor az osztrák rendező, G. W. Pabst 1926-os klasszikus filmje, a *Geheimnisse einer Seele* (Egy lélek titkai) készítése során pszichoanalitikus konzultánst keresett, sikerült megnyernie Karl Abraham és Hanns Sachs segítségét. Jelentős szerepe van ugyanis a film cselekményében egy pszichoanalitikusnak, aki a főszereplő késfőbiáját és impotenciáját gyógyítja álomelemzéssel. A freudi álommunka mechanizmusai (helyettesítés, sűrítés és szimbolikus reprezentáció) valóban figyelemreméltó pontossággal vannak ábrázolva a filmben.

Az 1950-es évektől az analitikusok kezdték felismerni, hogy a filmművészet pszichológiai szempontú tanulmányozása éppen olyan gyümölcsöző lehet, mint a Freud által alkalmazott analitikus gondolkodás Ibsen, Shakespeare és Szophoklész darabjai esetében (Wolfenstein és Leites, 1950). A rákövetkező években – elsősorban az akadémikus film-tanszékek köré csoportosulva – egy önálló tudományterület, a pszichoanalitikus filmkritika bontakozott ki. A *Casier du Cinema* francia folyóirat különös jelentőségre tett szert az 50-es években az amerikai és európai filmek szisztematikus vizsgálatával. A *Casier* teoretikusai fokozatosan vették át az olasz szemiotikusok, a dekonstrukcionista Jacques Derrida és a pszichoanalitikus Jacques Lacan elméleteit. Ezek közül a gondolatok közül a legtöbb Angliában is feltűnt a brit *Screen* című folyóiratban, és néhány éven belül az amerikai tudósok – különösen a pszichoanalitikus feminista kritika hívei, akik olyan újságokba írtak, mint a *Camera Obscura* és a *Discourse* – is elkezdték alkalmazni ezeket a fogalmakat.

1997-ben az *International Journal of Psychoanalysis* szerkesztő bizottsága is elérkezettnek látta az időt, hogy a szokásos könyvrecenziók mellett filmkritikákat is közöljön. Ez a szerkesztői döntés azt a felismerést tükrözte, hogy a filmművészetet és a mozit mint kulturális vívmányt ugyanolyan komoly figyelem illeti meg, mint a képzőművészetet, az irodalmat, a zenét és a drámát. A filmek valójában korunk pszichológiai kép(zet)einek lerakataivá (storehouse) váltak. A kortárs közönség számára lényegében ugyanazokat a funkciókat töltik be, mint a tragédia az ókori görögöknél (Gabbard és Gabbard, 1999). A görög tragédiához hasonló módon képesek katarzist kiváltani, és mitológiai dimenzióik révén ugyanúgy egyesíthetik a közönséget a kultúrával, mint Aiszkhülosz és Szophoklész Athén polgárait.

Ez a kötet az *International Journal of Psychoanalysis* általam szerkesztett filmrovatának első négy éve alatt megjelent legkiemelkedőbb pszichoanalitikus filmelemzéseit tartalmazza. Néhány szerző akadémikus filmtudós, míg mások a film iránt elkötelezett pszichoanalitikusok. A kötetben szereplő tanulmányok számos különböző elméleti megközelítésből íródtak, így az olvasó a mai klinikai pszichoanalízisre jellemző elméleti sokszínűséggel találkozhat.

Tekintet nélkül arra, hogy milyen elméleti megközelítést választunk a film megértéséhez, egy sor olyan módszertani problémával kell szembenézni, melyek minden alkalmazott pszichoanalitikus irányzat sajátjai. Előszörként a páciens asszociációinak, valamint az áttétel és az ellenállás „itt-és-most”-jának hiánya miatt a pszichoanalitikus kritikusnak kreativitását kell latba vetnie az analízis anyagának meghatározásában. Freud az alkalmazott analízis területén ugyanezekkel a nehézségekkel küzdött. *Mózes, az ember és az egyistenhit* című esszéjében a következő megfigyelést tette:

„Súlyos módszertani kritikának teszem ki magam, és gyengítem az érveim meggyőző erejét. De ez az egyetlen módja az olyan természetű anyagok kezelésének, melyekről az ember tudja, hogy megbízhatóságuk bizonyos tendenciózus célok torzító hatása miatt erősen kétségbe vonható. Remélhetőleg a későbbiek engem igazolnak, amikor a nyomára bukkanok ezeknek a titkos motívumoknak. A bizonyosság minden esetben elérhetetlen, sőt kijelenthető, hogy minden szerző, aki ezzel a témával foglalkozott, ugyanezt az eljárást alkalmazta.”²

² A Mózes-tanulmány magyar fordítása (in: *Mózes*. Európa, Budapest, 1987, 7–211.) nem tartalmazza az idézett részletet, ezért itt szabad fordításban közöljük. (Az angol szöveget lásd, Freud 1939, 27.)

Az alkalmazott analízis legtöbb ellentmondása abból a kérdésből fakad, hogy maga a művészeti alkotás képezze-e az elemzés tárgyát, vagy inkább a művész életrajzi vonatkozásai azok, amelyek hozzájárulhatnak az alkotómunka formáló erőinek megértéséhez. Ezek vizsgálata egyformán gyümölcsöző lehet, nem véletlen, hogy a pszichoanalitikus filmteoretikusok mindkét megközelítést produktívan alkalmazzák. Nyilvánvaló, hogy amikor pszichoanalitikus szemszögből vizsgáljuk egy film szövegét, azt nem egy definitív olvasat reményében tesszük. Egy szerényebb cél lehet annak kiemelése, hogyan világítja meg a klinikai pszichoanalitikus elmélet a képernyőn zajló történéseket illetve azt a módot, ahogyan a közönség átéli azokat. Coltrera (1981) érvelése szerint a pszichoanalitikus gondolkodásmód alkalmazása életrajzok értelmezésében azt a veszélyt rejt magában, hogy a belső konzisztencia és a pszichoanalitikus érvényesség – az abszolút igazság felett álló – elsődleges céllá válik. Az idők folyamán a film pszichoanalitikus megközelítésében a módszerek széles választéka tett szert bizonyos fokú érvényességre. Legalább hét nagy hagyományú módszertani megközelítés létezik, melyek legtöbbször képviselteti magát jelen kötet pszichoanalitikus filmelemzései között. Ezeknek a módszereknek a rövid áttekintése segítséget nyújthat az olvasónak a kötetben való eligazodásban.

A mögöttes kulturális mitológia magyarázata

Ray (1985) hangsúlyozta, hogy a korai hollywoodi producerek akaratlanul is kulturális antropológusokként működtek. Filmjeik, különösen azok, amelyek kasszasikert hoztak, behatoltak a nagyközönség tudattalan vágyaiba és félelmeibe. A közönség megnyerése céljából a filmkészítők a kor kulturális mitológiájának kifejezésére is töreksenek, különösen ha figyelembe vesszük Lévi-Strauss (1975) elgondolását, miszerint a mítoszok olyan alapvető konfliktusok és ellentmondások transzformációi, melyek a valóság keretein belül nem oldhatóak meg. Az álmok gyakori vágyteljesítő szerepéhez hasonlóan a filmek is vágyteljesítő megoldásokat kínálnak az emberi problémákra. Frank Capra 1946-os klasszikusában, az *It's a Wonderful Life*-ban (Az élet csodaszép) például a 2. világháború utáni közönség közvetlenül élhette át három mindent átható belső konfliktus, úgy mint kalandvágý/otthonteremtés, egyén/közönség és világsiker/mindennapi élet, káprázatos feloldását. Ray (1985) a filmmel kapcsolatban rámutat arra, hogy valójában nem is

kínál megoldást ezekre a szorongásokra, csupán az egyik oldalra billenti őket. Jól illusztrálja ezt az a jelenet, amelyben George Bailey-t – aki szerint a pénz nem fontos – barátai egy pénzeső által mentik meg. George fantáziajelenetében, amelyben a „film noir” sötétebb amerikai víziói kelnek életre, megdöbbenő módon jeleníti meg a film az egyéni és társadalmi szorongásokat. A közönség azért is imádta Capra filmjét, mert a végkifejletben olyan megnyugtatóan szabadul meg mindattól, amit rövid időre felszabadított az elfojtás alól.

Jelen kötetben Ronald Baker Clint Eastwood filmjeiről írt esszéje hatol a képernyőn megjelenő maskulinitás kulturális mitológiájának mélyére. A *Play 'Misty' for Me* (Játszd le nekem a Mistyt!), a *Tightrope* (Kötéltánc), az *Unforgiven* (Nincs bocsánat) és a *The Bridges of Madison County* (A szív hídjai) című filmek gondos elemzése kapcsán mutat rá arra, ahogy Clint Eastwood szisztematikusan lebontja a „mit jelent férfinak lenni” hollywoodi mítoszt, éppen azt a mítoszt, amelynek megszületésében a korai Eastwood filmeknek oroszlánrész jutott. Baker szavaival „A maskulinitás hagyományos hollywoodi mítoszt éppen a filmvásznon patriarchikus ikonja kérdőjelezi meg és rombolja le” (58.).

A film mint a filmkészítő szubjektivitásának tükré

A rendező (auteur: a filmkészítő mint egy adott film mögött álló kreatív szellem) életrajzi vonásai rávilágíthatnak egy adott mozifilm eseményeire és jelentéseire. Például az Alfred Hitchcock életrajzából ismert zsigeri ellenségesség a nők iránt segíthet a közönségnek megérteni a Hitchcock filmek jelentős részében jelen levő szado-mazochisztikus felhangot a nő–férfi kapcsolatokban (Gabbard, 1998). Ezek az életrajzi adatok azonban más olvasatok előtt is nyitva állnak. Modleski (1988) például a Hitchcock életrajz egyes részletei alapján amellett érvel, hogy a rendező valójában a nőkkel való azonosulása miatt helyezte férfi szereplőit a saját életéhez hasonló alávetett, „feminizált” szerepekbe.

A filmrendező szubjektív élményvilágában való elmerülést mint a film megértésének kulcsát jelen válogatásban Argentieri Truffaut-tanulmánya képviseli. Két, a késő 70-es évekből származó Truffaut-film elemzésében alkalmaz pszichoanalitikus megközelítést: a *L'homme qui aimait les femmes* (A férfi, aki szerette a nőket, 1977) és a *La chambre verte* (A zöld szoba, 1978) esetében. Argentieri úgy tekinti ezekre a mű-

vekre, mint amelyek Truffaut számára reparatív (jóvátételi) funkciót töltenek be. Ezekben a filmekben, állítása szerint, Truffaut saját gyermekkori traumáját tárja fel a közönség és önmaga számára; azt a traumát, hogy nem birtokolt egy szimbolikus teret édesanyja belső világában, ami megakadályozta abban, hogy egy stabil nőképet alkosson meg önmagán belül. Ebben az olvasatban tehát ezek a filmek (kivetítő)vásznak, amelyeken a rendező traumatikus gyermekkori élményeit és konfliktusait kísérli meg átdolgozni és megoldani.

A film mint egy univerzális fejlődési pillanat vagy krízis megjelenítője

A film atmoszférája vagy narratívuma gyakran tapint rá általános fejlődési krízisekre, melyeket a közönség tagjai így közvetetten élhetnek át. Például, Cocteau 1946-os mesterművének, a *Beauty and the Beast*-nek (A szépség és a szörnyeteg) egy lehetséges olvasata szerint a történet egy serdülő lánynak a férfi genitalitással való sikeres találkozásáról szól. Ridley Scott 1979-es sci-fijében, az *Alien*ben (Nyolcadik utas a halál) egy Melanie Klein-féle paranoid-skizoid világ teremődik meg, amelyben egy üldözött tárgy (az idegen) introjektálódik, retrojektálódik, majd az űrhajóban elszabadulva paranoid szorongások kitüntetett forrásává válik (Gabbard és Gabbard, 1999). A horror és sci-fi műfaj vonzerejének egy része abból fakad, hogy kapcsolódik a közönségnek a korai fejlődési krízisekből fakadó infantilis szorongások feletti uralmi igényéhez. Úgy élhetik újra a korai szorongásokat megjelenítő ijesztő pillanatokat, hogy közben biztonságos távolságot tartanak tőlük, és tudják, hogy túlélnek őket.

Jelen kötetben ezt a megközelítést a filmtudós Slavoj Žižek neve fémjelzi, aki a *Titanic* és a *Deep Impact* című filmet vizsgálja az ödipális komplexus felől. Szerinte Mimi Leder *Deep Impact*-je például egy „megoldatlan ős-incest apa–lány kapcsolat” drámája (165.). A film nagy részben arról szól, hogy egy televízió riporternő miként gerjed haragra az apja iránt amiért az elvált az anyjától, és feleségül vett egy lánya korabeli nőt. Ebből a szemszögből, a Földet veszélyeztető üstökös – Žižek szerint – a lánynak a libidinális katasztrófára válaszként adott dühéhez kapcsolható, más szóval ahhoz, hogy apja egy másik nőt választott helyette, aki ráadásul nagyjából ugyanannyi idős, mint ő.

A freudi álommunka alkalmazása a filmelemzésben

Bizonyos filmek ellenállnak a hagyományos elemzésnek és megértésnek egészen addig, amíg nem úgy tekintünk rájuk, mint a sűrítésnek, eltol(ód)ásnak és a freudi álommunka más mechanizmusainak alávetett álmokra. A pszichoanalitikus filmkritika jelentős része a film és az „álomszintér” (dream screen) közti kapcsolat határán született, többek között Kawin (1978), Kinder (1980) és Everwein (1984) munkáiban. Az avantgarde rendező, Maya Deren filmjei *kizárólag* álmokként értelmezhetőek. Ezzel egybehangzóan Penley (1989) mutatott rá arra, hogy más avantgárd rendezők munkái is az álomelméletre támaszkodó pszichoanalitikus olvasatot hívnak.

Robert Altman jegyezte meg egyszer, hogy 1977-es *Three Women* című filmjének alapötlete egy álomban jelent meg neki (Gabbard és Gabbard, 1999). Valójában, ha valaki a racionális gondolkodást és a koherens narratív stílust magában foglaló „másodlagosfolyamat-gondolkodás” felől közelít Altman filmjéhez, egészen biztos, hogy frusztrációt él át. A film ugyanis akkor válik értelmezhetővé, ha az álommunkára jellemző, Freud (1900), Sharpe (1937) és mások által leírt sűrítés, áthelyezés, szimbolizáció, dramatizáció és mozgó katexis szintje felől tekintünk rá.

A nézőszerep (spectatorship) elemzése

A Lacan és Derrida nézőpontját képviselő szerzők a filmek „mélystruktúráját” valamint a jelentésalkotás folyamatát helyezik elemzésük középpontjába. Ennek fényében nagy hangsúlyt helyeznek a „néző” (spectator) vagy a közönség egyes tagjainak nézőpontjára. Lacan legjelentősebb tanítványa a filmelmélet területén Metz (1982), akinek munkája az egyetemi filmelmélet kurzusok törzsanyagának része. A filmkritika lacani megközelítése arra koncentrál, hogy a kamera nézőpontja miként teremti meg a filmnarratívum eseményeit bemutató „tekintetet”. A nézőszerep legnagyobb hatású elméletei évek óta a feminista szemiotikus, Laura Mulvey „*Visual pleasure and narrative cinema*” (1975) című munkájára³ támaszkodnak, amely a „hiány” fogalmát a

³ Magyarul lásd: Mulvey, Laura, A vizuális élvezet és az elbeszélő film, *Metropolis*, 2000/4: *Feminizmus és filmelmélet*, (ford. Juhász Vera), 12–23. (a szerk.)

lacani diskurzusból kiemelve a női test filmbeli fetiszizálódását mutatja be, melynek oka, hogy a női kasztráltság megjelenítése a férfi nézőkben szorongást kelt. Habár jóformán a tanulmány minden mondata viták kereszttüzeiben áll, a pszichoanalitikus filmkritika területén számos jelentős munka kiindulópontját jelentette. Mulvey maga is újragondolta elméletét (1989), csakúgy mint DeLauretis (1984), Hansen (1986), Studlar (1988), Williams (1989) és Clover (1992). A lacani filmelemzést számos bíráló érte abban a tekintetben, hogy módszere absztrakt teoretikus szabályaival túlságosan elméletvezérelt (top-heavy), és sokkal inkább koncentrálna azokra a folyamatokra, amelyekben keresztül a filmbeli jelentés generálódik, mint egy adott film specifikus tartalmára. Számos pszichoanalitikus filmteoretikus találta a lacani megközelítést túlzottan behatároltnak a kasztrációhoz, a fetiszizációhoz és a férfi-néző perspektívájához való ragaszkodása miatt. Mindazonáltal Lacan továbbra is olyan jelentős filmelmélet alkotókat inspirál, mint Slavoj Žižek (1992) és Joan Copjec (1995).

A nézőszerep szemiotikai elméletei a film és közönsége közti interakció előtérbe helyezésének köszönhetően kitüntetettebb fogadtatásban részesültek. A legutóbbi pszichoanalitikus filmkritikák nagy része abból indul ki, hogy a néző specifikus előfeltevései interakcióba kerülnek a film vizuális aspektusaival és narratívumával, ami rávilágít bizonyos pszichoanalitikus jelentésekre. A kötetben szereplő saját tanulmányomat a *The Crying Game* (Síró játék) című filmről szintén ez a megközelítés jellemzi, néhány univerzális fejlődési téma felhasználása mellett.

Pszichoanalitikus fogalmak felhasználása a rendező által

Egy másik módszertani megközelítést eredményez annak vizsgálata, hogy a rendező vagy a forgatókönyvíró hogyan használ fel (gyakran tudatlanul) bizonyos pszichoanalitikus konstruktumokat (például hasítás, elfojtás, áttolás, sűrítés) egy adott hatás elérése érdekében. A szabad asszociációt vagy az elsődleges folyamatot felhasználó mozi technika a néző számára pszichológiailag hitelesebb specifikus vizuális montázs létrehozását teszi lehetővé. A tartalom is sokszor alátámasztja az analitikus elméleteket. Az a pszichoanalitikus megfigyelés, mely szerint az emlékek elkerülhetetlenül átszűrődnek az egyéni szubjektivitáson, például Kurosawa *Rashomon*-jának (A vihar kapujában, 1950) is egyik

központi eleme. Raoul Walsh westernfilmjében, a *Pursued*-ben a pszichoanalízisen nyugvó flashback narrációt alkalmazott már 1947-ben.

Az amerikai mozi világát valójában megdöbbentő mértékben hatották át a pszichoanalitikus eszmék. Még egy olyan népszerű „popcorn” filmben is, mint Jan de Bont 1996-os *Twister*-je, középponti szerephez jutnak a pszichoanalitikus eszmék a narratív cselekményszál szervezésében. Helen Hunt, a *Twister* főszereplője egy tudóst játszik, aki tudatalan erők által hajtott szenvedéllyel üldözi a tornádókat. Egy flashbackben már a film elején a közönség tudomására jut, hogy a Helen Hunt által megformált karakter gyermekként egy tornádóban veszítette el édesapját. Ennél fogva a hajtóerő megmagyarázható a passzívan elszenvedett trauma feletti aktív uralomvágy ismert pszichoanalitikus jelenségével. A tornádók rejtélyének megoldására tett erőfeszítései közben túljut a gyermekkori traumán, és feldolgozza az apa elvesztése miatti szomorúságot is.

A történet egyik szereplőjének elemzése

Az a megközelítés, amely egy szereplő motivációinak feltárásában alkalmazza a pszichoanalitikus értelmezést, az elmúlt években meglehetősen népszerűtlen lett a pszichoanalitikus filmkritikusok körében. A szereplő motivációi helyett nagyobb hangsúly esik mostanában funkciójára vagy a rendező mindent átható céljára. Néhányan emellett érvelnek, hogy mivel a filmbeli szereplők nem valóságosak, az elemzés kezdettől fogva félrevezető és kudarcra van ítélve. Mindazonáltal Freud lenyűgöző eredményességgel alkalmazta ezt a megközelítést Ibsen drámájában, a *Rosmersholm*-ban Rebecca karakterének vizsgálatakor (1916). Ugyanakkor nem adott magyarázatot arra, hogy miként volt képes Ibsen egy olyan karaktert létrehozni, amely a pszichoanalízis számára ennyire tökéletes rejtélyekkel rendelkezett. Természetesen Ibsen a humán patológia aprólékos megfigyelője volt, Freud pedig az irodalmi szövegek érzékeny olvasója. Azonban bárkinek, aki ma filmről ír, meg kell tudnia magyarázni, hogyan képes egy rendező olyan karaktert létrehozni, aki olyan, mintha egy esettanulmányból lépett volna elő.

Jelen tanulmánykötetben Jacob Arlow elemzése Izak Borgról, Bergman *Wild Strawberries*-ének (A nap vége) hősről, sok közös vonást tartalmaz Freudnak a *Rosmersholm* Rebeccájáról írt esszéjével. Borg ál-

mait olyan jelentésekkel ruházza fel, mintha azok egy páciens álmai volnának, emellett tudattalanjának mélységeibe merülve az idővel és az öregedéssel kapcsolatos univerzális pszichológiai tartalmakat hoz felszínre.

Záró megjegyzések

A fent bemutatott különböző módszerek bizonyos mértékig nyilvánvalóan átfedésbe kerülnek sok filmelemzésben. Néhány pszichoanalitikus filmkritikus szándékosan vegyíti a módszereket bizonyos szövegek átfogóbb olvasata érdekében. Adrienne Harris tanulmánya Quentin Tarantino filmjéről, a *Reservoir Dogs*ról (Kutyaszorítóban, 1991) találékonyan ötvöz olyan különböző megközelítéseket, melyek a filmet az amerikai tudatban Vietnám okozta, megélt fájdalom nélküli, elhúzódó trauma kifejeződéseként értelmezik. Harris a következőképpen jellemzi módszerét: „Egy olyan kevert modellt alkalmazok, amely támaszkodik a születőben levő feminista kritikára (Penley, 1989), a recepcióelméletre, amely egy a jelentés kialakulását és kezelését magyarázó, pszichoanalitikusan vezérelt elmélet (Žižek, 1994), illetve egy olyan pszichoanalitikus olvasatra, amely a filmet a lényegi, gyakran tudattalan kulturális feszültségek és ellentétek kifejeződésének tekinti” (75–76.).

A pszichoanalitikus módszerek kiválasztását jelen kötetben az a cél vezette, hogy a filmelemzésben inherensen alkalmazott pszichoanalitikus megközelítések sokszínűségét bemutassuk. Ezeknek a megközelítéseknek az igazi mércéje az, hogy az olvasó milyen mértékben képes a filmet új megvilágításban szemlélni, amely gyakran kíván változatos perspektívájú vizsgálódást. A pszichoanalitikus gondolkodás művészi alkotásokra való alkalmazása során, kiemelkedő hozzájárulásában jegyzi meg Kaplan: „Egy pszichoanalitikus reflexió bármilyen jelenség esetében annyiban átmetsző (incisive), hogy több dimenziót alkalmaz. Ezért van, hogy [...] Ahab anyjához intézett kérése Moby Dick formájában mint analógia alatta marad minden pszichoanalitikus állításnak” (1988, 283.).

A többszörös determináció alapvető pszichoanalitikus felismerését változatos mozisövegekre alkalmazták. Ennek a multidimenzionális megközelítésnek kiemelkedő példái Cavell (1981), Wood (1986), Ray (1985), valamint Gabbard és Gabbard (1999). Az elméleti szempontok

sokfélesége ezekben a különféle megközelítésekben olyan pszichoanalitikus filmkritikát eredményez, amely egy adott filmet – az átlagos néző számára első pillantásra nem láthatóan – többretegű jelentés mentén helyez el.

Összefoglalva, a közönség nem csupán azért néz filmeket, hogy szórakozzon. Azért állnak sorba a helyi multiplexekben, hogy rég elfelejtett, bár még mindig erőteljes, univerzális fejlődési tapasztalatokból származó szorongásaikkal szembenézzenek. Olyan problémákra keresnek megoldást a kultúrában, amelyek ellenállnak az egyszerű válasznak vagy a gyors magyarázatoknak. Az elsötétített színház képernyője konténerszerepet tölt be, melyre legszemélyesebb és gyakran tudattalan rettegéseik és vágyaik vetítődhetnek ki. Ahogy minden művészi forma esetében, amikor filmet elemzünk, magunkat tanulmányozzuk.

Papp Orsolya fordítása

IRODALOM

- CAVELL, S. (1981): *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.
- CLOVER, C. (1992): *Men, Women and Chainsaws*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press
- COLTRERA, J. T. (1981): *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.
- COPJEC, J. (1995): *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*. Cambridge, MA: MIT Press.
- DELAURETIS, T. (1984): *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, IN: Indiana Univ. Press.
- EHRENBURG, I. (1931): *Die Traumfabriki Chronik des Films*. Berlin: Malik.
- EVERWEIN, R. E. (1984): *Film and the Dream Screen*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press
- FEINSTEIN, H. (1996): Killer instincts: director Claude Chabrol finds madness in his method. *Village Voice*, 1996 December 24, 86.
- FREUD, S. (1900): *The Interpretation of Dreams*. S. E. 4–5. magyarul: Freud, S. (több kiadás) *Álomfejtés*, ford. Hollós István, Helikon.
- FREUD, S. (1939): *Moses and Monotheism: Three Essays*. S. E. 23. köt.
- GABBARD, G. O. (1998): *Vértigo*: Female objectification, male desire, and object loss. *Psychoanal. Inq.*, 18:160–167.
- GABBARD, K.–GABBARD, G. O. (1999): *Psychiatry and the Cinema: 2nd Edition*. Washington, DC: American Psychiatric Press.

- HANSEN, M.** (1986): Pleasure, ambivalence, identification: Valentino and female spectatorship. *Cinema Journal*, 25:6–32.
- KAPLAN, D. M.** (1988): The psychoanalysis of art: some ends, some means. *J. Amer. Psychoanal. Assn.*, 36:259–93.
- KAWIN, B.** (1978): *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- KINDER, M.** (1980): The adaptation of cinematic dreams. *Dreamworks*, 1: 51–68.
- LEVI-STRAUSS, C.** (1975): *The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology: I*. Trans. J. and D. Weightman. New York: Harper & Row.
- METZ, C.** (1982): *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, trans. C. Britton et al. Bloomington, IN: Indiana Univ. Press. Magyarul lásd: Metz, C. (1981) A képzeletbeli jelentő. Ford. Józsa Péter, *Filmtudományi Szemle*, 2., 5–103.
- MODLESKI, T.** (1988): *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. New York: Methuen.
- MULVEY, L.** (1975): Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16:3, 6–18. Magyarul lásd: Mulvey, Laura, A vizuális élvezet és az elbeszélő film, *Metropolis*, 2000/4: *Feminizmus és filmelmélet*, ford. Juhász Vera, 12–23.
- MULVEY, L.** (1989): *Visual and Other Pleasures*. Bloomington, IN: Indiana Univ. Press.
- MÜNSTERBERG, H.** (1916): *The Film: A Psychological Study*. New York: Dover, 1970.
- PENLEY, C.** (1989): *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge.
- RAY, R. B.** (1985): *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- SCHNEIDER, I.** (1985): The psychiatrist in the movies: the first 50 years. In *the Psychoanalytic Study of Literature*, ed. J. Reppen & M. Charney. Hillsdale, NJ: Analytic Press, 53–67.
- SHARPE, E.** (1937): *Dream Analysis*. New York: Brunner/Mazel.
- SKLAREW, B.** (1999): Freud and film: encounters in the *weltgeist*. *J. Amer. Psychoanal. Assn.*, 47: 1239–1247.
- STUDLAR, G.** (1988): *In the Realm of Pleasure: Von Steernberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*. Urbana, IL: Univ. of Illinois Press.
- WILLIAMS, L.** (1989): *Hard Core: Power, Pleasure, and the Frebzy of the Visible*. Berkeley, CA: Univ. of California Press.
- WOLFENSTEIN, M.–LEITES, N.** (1950): *Movies: A Psychological Study*. Glencoe, IL: Free Press.
- WOOD, R.** (1986): *Hollywood Film from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia Univ. Press.
- ŽIŽEK, S.** (szerk.) (1992): *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. New York: Verso.
- ŽIŽEK, S.** (1994): *The Metastases of Enjoyment*. London: Verso.

A MEG NEM TÉVESZTETT TÉVEDÉSE*

„A tudattalan kívül van”

Slavoj Žižek

Előre, hátra

Az egyik legismertebb hollywoodi legenda a *Casablanca* utolsó jelenetéhez kötődik. A rendező és a forgatókönyvírók állítólag még a forgatás alatt is a végkifejlet különböző változatai között ingadoztak (Ingrid Bergman elmegy a férjével; Bogarttal marad; a két férfi valamelyike meghal). Mint a legtöbb ilyen legenda, ez is hamis, a *Casablanca* mítoszának utólag konstruált eleme (valóban több lehetséges befejezés merült fel, csak hogy a viták jóval a forgatás előtt lezárultak), azonban tökéletesen illusztrálja, hogyan is működik a narrációban „a cselekmény elvarrásának” (*quilting point, point de capiton*) jelensége. A jelenlegi befejezést (Bogart feláldozza szerelmét, Bergman pedig a férjével távozik) a korábbi események szerves folytatásának érezzük, ha azonban egy másik végkifejletet képzelnénk el – például Bergman hősiess férje meghalna, és a Lisszabon felé tartó gépen Bogart venné át a helyét Bergman oldalán – az szintén azt az élményt keltené a nézőkben, hogy a korábbi történésekből mindez „természetesen” következik. De hogyan lehetséges ez, ha a végkifejletet megelőző események mindkét esetben ugyanazok? Az egyetlen válasz, hogy az események lineáris, organikus folyásának élménye nem más, mint – egyébként szükségszerű –

* A fordítás alapjául szolgált: Žižek, Slavoj (1991) How the Non-duped Err, In: *Looking Awry: Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, MIT Press, Cambridge, 69-87.

illúzió, mely elrejtí az tény, hogy a befejezés az, amely az előzményeknek visszamenőleg a 'szerves egész' következetességét kölcsönzi. Ami itt el van rejtve, az a narráció összefűzésének radikális esetlegessége, az a tény, hogy a dolgok minden egyes ponton másképp is történhetnének. De ha ez az illúzió éppen a narráció linearitásának eredménye, hogyan tehető láthatóvá az események összefűzésének ez a radikális esetlegessége? A válasz, paradox módon, a fordított irányú kifejtés, az események hátrafelé való bemutatása a végétől az eleje felé haladva. Ez korántsem csak egy hipotetikus megoldás, több ízben is átültették a gyakorlatba ezt az eljárást:

J. B. Priestley *Time and the Conways* című műve egy három felvonásos darab a Conway család végétéről. Az első felvonásban egy 20 évvel ezelőtti családi vacsora tanúi lehetünk, ahol a család tagjai lelkesen tervezgetik jövőjüket. A második felvonás a jelenben játszódik, vagyis húsz évvel később, amikor a család tagjai, akik mostanra megtört emberek megghiúsult tervekkel, újra összegyűlnek. A harmadik felvonás újra visszahelyez bennünket húsz évvel korábbra, és az első felvonástól folytatja a vacsorát. Ennek az időbeli manipulációnak a hatása különösen nyomasztó, sőt egyenesen elrettentő. Ami annyira félelmet keltő, az nem az első felvonásból a másodikba való áttérés (először a lelkes tervek, majd a szomorú valóság), hanem inkább a másodikból a harmadikba való átmenet. Látjuk ezeknek az embereknek a nyomasztó valóságát, hogy életcéljaik visszavonhatatlanul megghiúsultak, majd *ezek után* tanúi lehetünk annak, hogy ugyanezek az emberek húsz évvel korábban még reménykedők és még csak nem is sejtik mindazt, ami rájuk vár: ez a remény megsemmisülésének tökéletes élménye.

A Harold Pinter darabja nyomán készült *Betrayal* (Árulás) című film egy szerelem hétköznapi történetét meséli el. A film „trükkje” egyszerűen az, hogy az epizódokat fordított sorrendben jeleníti meg: először látjuk, ahogy a szerelmesek összetalálkoznak egy étteremben egy évvel a szakításuk után, majd magát a szakítást, az első konfliktust, aztán a szerelmi kapcsolat szenvedélyes tetőpontját, az első titkos találkát és végül azt a pillanatot, amikor egy partin először találkoznak.

A narráció sorrendjének ilyen megfordítása a teljes sorsszerűség hatását kelti: minden előre eldöntött, a főhősök akaratlan bábokként játsszák szerepüket egy előre megírt forgatókönyv szerint. Egy gondosabb elemzés azonban más logikát tárhat fel az események elrendezésének félelmet keltő hatása mögött, a fetisiztikus hasadás egy változatát: „Nagyon jól tudom, hogy mi fog következni (hiszen előre tudom a

történet végét), de még mindig nem hiszem el (*je sais bien, mais quand meme*). Ezért vagyok tele szorongással. Tényleg be fog következni az elkerülhetetlen?” Más szóval, éppen az időbeli sorrend megfordítása az, ami szinte kézzelfoghatóvá teszi a narratív sorrend teljes esetlegességét; azt a tényt, hogy az események minden egyes fordulópontnál vehettek volna más irányt is. Ugyanennek a paradoxonnak egy másik példája valószínűleg a vallástörténet nagy ritkaságai közé tartozik: az a vallás, amely híveit szüntelen aktivitásra serkenti, a kálvinizmus, mely a predestináció hitére épül. Úgy tűnik, mintha a kálvinista hívőt egy olyan nyugtalan előérzet vezérelné, amely azt súgja neki, hogy az elkerülhetetlen *talán nem következik be*.

Ugyanez a szorongás hatja át Ruth Rendell kitűnő bűnügyi regényét, a *Judgement in Stone*-t, amely egy írástudatlan cselédlány történetét mondja el, aki a nyilvános megszégyenüléstől való félelmében – ami írástudatlansága kitudódását követné – a neki mindenben segítő, megértő jótévőként ábrázolt munkaadóját egész családjával együtt legyilkolja. A történet lineáris kibomlását Rendell már a legelején megtöri a végkifejlet felfedésével, és minden fordulópontnál arra a véletlen eseményre irányítja a figyelmet, amely a félelmet keltő végzet bekövetkezését biztosítja. Amikor például a munkaadó lánya némi habozás után úgy dönt, hogy nem a barátjával, hanem inkább otthon tölti a hétvégét, Rendell közvetlen kommentárja: „Végzete ezáltal a látszólag jelentéktelen döntés által pecsételődőtt meg: elszalasztotta az utolsó alkalmat is, hogy megmeneküljön a rá váró halál elől.” Anélkül, hogy az események kibomlását végzetszerű láncolatba fűzné, a végső katasztrófa nézőpontjának felmutatásával teszi kézzelfoghatóvá a történések radikális esetlegességét.

„A Másiknak nem szabad mindent tudnia”

Téves volna azt a következtetést levonnunk a „*nagy Másik*¹ létezésének hiányából” – vagyis abból a tényből, hogy a *nagy Másik* csupán egy visszafelé megszerkesztett illúzió, amely elfedi a valóság radikális eset-

¹ A lacani elméletrendszer központi fogalmainak megismeréséhez kitűnő kiindulópont a *Thalassa* 1993/2-es Lacan-száma. A *nagy Másik* žižeki értelmezéséhez lásd: Žižek, Slavoj, A nagy Másik nem létezik (ford. Csabai Márta), *Thalassa*, 1998/2–3, 34–50. (a ford.)

legességét – hogy ez az „illúzió” egyszerűen felfüggeszthető, és „úgy láthatjuk a dolgokat, ahogy azok tényleg léteznek.” A döntő mozzanat ugyanis az, hogy ez az „illúzió” strukturálja magát a (társas/társadalmi) valóságot: ennek szétesése a „valóság elvesztéséhez” vezet – vagy ahogy Freud fogalmazta meg az *Egy illúzió jövőjében*, miután a vallásról mint illúzióról beszélt: „Nem kell-e illúzióknak nevezni azokat az előfeltételeket is, amelyeken állami berendezkedésünk alapul?”²

Hitchcock *Saboteur*jének (Szabotőr) egyik kulcsjelenete a nagyvilági szerepben pózoló gazdag náci kém palotájában rendezett jótékony-sági bál, amely tökéletesen demonstrálja azt, ahogy a *nagy Másik* felszínessége (az etikett kívánalmái, a szociális normák, az erkölcs és a jó modor előírásai) betölti az igazságot meghatározó helyet, és így azt a helyet is, ahonnan „a játszmát irányítják” (*the game is run*). A jelenet az idillikus felszín (a jótékony-sági tánc udvariassága) és a rejtett, valódi szándék (a hős kétségbeesett kísérlete arra, hogy kiragadja barátnőjét a náci ügynökök kezéből, és elmeneküljön vele) közötti feszültségre épül. A helyszín egy óriási terem, vendégek százainak figyelő tekintetével. Mind a hősnek, mind ellenfeleinek figyelembe kell vennie az alkalomhoz illő etikett-szabályokat (például elvárják tőlük, hogy banális párbeszédekben vegyenek részt, elfogadják a táncra való felkéréseket), így egymás elleni akcióikat is csak a társas játszmák szabályainak megfelelően vihetik végbe (például amikor egy náci ügynök el akarja vezetni a hős barátnőjét, egyszerűen felkéri egy táncra, ami az udvariasság szabályai szerint visszautasíthatatlan kérés; amikor a hős el akar szabadulni, csatlakozik egy éppen távozó ‘ártatlan’ párhoz, így a náci ügynökök nem állíthatják meg őt erőszakkal, hiszen az leleplezné őket a pár szemében). Természetesen mindez megnehezíti a szándékok keresztülvitelét (ahhoz hogy csapást mérjenek az ellenfélre, cselekedeteknek a felszíni társas játszmák szövetébe kell ágyazódniuk, és szociálisan elfogadható aktusokként kell megjeleníteniük), de egyben szigorúbb korlátok közé szorítja az ellenfelet is: ha sikerül kivitelezni egy ilyen „kettős kódoltságú” (*doubly inscribed*) cselekedetet, a másik a tehetetlen megfigyelő szerepébe kényszerül; nem üthet vissza, hiszen számára is tiltott a szabályok megszegése. Egy ilyen helyzet lehetővé

² Sigmund Freud, *The Future of an Illusion*, in *SE*, vol. 21, 34.; magyarul: *Egy illúzió jövője*. In: Erős F. (szerk.) *Sigmund Freud: Válogatás az életműből*, Európa, Budapest, 2003, 623. (ford. Schönberger [Székács] I.)

teszi Hitchcock számára, hogy bizalmas kapcsolatot teremtsen a ‘figyelő tekintet’ és a pár hatalma/tehetetlensége között. A tekintet ugyanis egyszerre jelent hatalmat (képesse tesz a helyzet feletti uralom, az irányító pozíció megszerzésére) és tehetetlenséget (a tekintetek kereszt-tüzében a passzív tanúk szerepére korlátozódunk, akik csupán figyelhetik az ellenfél cselekedeteit). Röviden, a tekintet tökéletes megtestesülése a „tehetetlen Irányítónak” (*impotent Master*), a hitchcocki világ egyik kulcsfigurájának.

A tekintetnek ez a dialektikája, miszerint a hatalomhoz és a tehetetlenséghez is kapcsolódik, először Poe-nak *Az ellopott levél* című novellájában fogalmazódott meg. Amikor a miniszter ellopja a Királynét gyanúba keverő levelet, a Királyné – annak ellenére, hogy pontosan látja mi történik – nem csinálhat mást, mint hogy tehetetlenül figyel az eseményeket. Minden önmagát mentő cselekedet elárulná őt a Királynak, aki végig jelen van, de nem tud és nem is szabad tudnia semmit a kompromittáló levélről – ami talán a királyné félrelépését fedné fel. A döntő mozzanat az, hogy a „tehetetlen tekintet–helyzet” sosem duális, soha nem az alany és ellenfele közti egyszerű konfrontációról szól. Mindig jelen van egy harmadik szereplő (*Az ellopott levélben* a Király, a *Saboteurben* a be nem avatott vendégek), aki megtestesíti a *nagy Másik* ártatlan tudatlanságát (a társas játszmák szabályait), amely elől el kell rejtenünk valódi szándékainkat. Három szereplőnk van tehát: az *ártatlan harmadik*, aki mindent lát, de nem képes megragadni az igazi jelentőségét annak, amit lát; az *agens*, akinek cselekedete – az éppen zajló társas játszma szabályainak köntösében – döntő csapást mér ellenfelére; és végül az ellenfél maga, a *tehetetlen megfigyelő*, aki tökéletesen felméri az akció valódi következményeit, azonban ennek ellenére a passzív tanú szerepére van ítélve, mivel ellenakciója felkeltené az ártatlan, tudatlan *nagy Másik* gyanúját. A társas játszma résztvevőit egyesítő alapvető megállapodás tehát az, hogy a *Másik nem tudhat mindent*. A Másiknak ez a nem-tudása egy bizonyos távolságot teremt, úgyszólván lélegzetvételnyi teret nyit nekünk, mely lehetővé teszi, hogy cselekedeteinket egy a szociálisan elismerten túlmutatató, járulékos jelentéssel ruházzuk fel. Ez az, amiért a társas játszmák (például az etikett szabályai) a maguk merev forgatókönyveinek ostobaságával együtt, sohasem egyszerűen csak felszíneseek. Csupán addig tudjuk titkos háborúinkat vívni, amíg a Másik nem vesz róluk tudomást, ám abban a pillanatban, amikor már nem képes figyelmen kívül hagyni őket, a szociális kötelék felbomlik. Ahhoz hasonló katasztrófa következik be ekkor, mint amikor a

gyermek kijelentette, hogy a császár meztelen. *A Másiknak nem szabad mindent tudnia*: ez a nem totalitáriánus szociális mező megfelelő definíciója.³

A bűn(tudat) átruházása (the transference of guilt)

A nagy Másik (a szimbolikus rend) pontos fogalma a kettős megtévesztés speciális mivoltán alapul, amelynek egyik példája a Marx fivérek *Duck Soup*-jának egyik jelenetében látható, ahol is Groucho a következő érvet hozza fel kliense elmebetegsége mellett a bíróságon: „Ez az ember úgy néz ki és úgy viselkedik, mint egy gyengeelméjű – de ez semmilyen körülmények között sem szabad, hogy megtéveszse Önöket: ő valóban gyengeelméjű!” Ennek a kijelentésnek az ellentmondásossága tökéletesen illusztrálja az állati és emberi tévedés közti különbségről szóló lacani elmélet klasszikus toposzát: az ember az egyedüli, aki képes az igazság általi megtévesztésre. Egy állat képes tettetni valami mást, mint ami ténylegesen van vagy annak szándékát, de csak az ember képes úgy hazudni, hogy a hazugságként feltüntetett igazságot mondja. Csak az ember képes a megtévesztés színlelésével megtéveszteni. Ez a logikája a Lacan által gyakran idézett Freud–viccnek a két lengyel zsidóról, amelyben az egyik zsidó sértő hangon azt kérdezi a másiktól: „Azért mondd nekem, hogy Krakóba mész, hogy én azt higgyem, Lembergbe, miközben tényleg Krakóba mész?” Egész sor Hitchcock-film cselekményét strukturálja ugyanez a logika: a szerelmes párt először egy pusztára véletlen vagy külső kényszer egyesíti, pontosabban olyan helyzetben találják magukat, amelyben úgy kell viselkedniük, mintha házasság vagy szerelmesek lennének, amíg végül tényleg egymásba szeretnek. Egy ilyen helyzet ellentmondásosságának megragadására találóan alkalmazhatnánk Groucho védőbeszédének parafrázisát: „Ez a pár úgy néz ki és úgy viselkedik, mint egy szerelmes pár – de ez

³ Mind a *The Thirty-Nine Steps*ben (Harminckilenc lépcsőfok) mind a *North by Northwest*ben találunk a *Saboteur*éval hasonló jeleneteket: a *The Thirty-Nine Steps*ben ez a politikai összejövétel, ahol Hannay – akit összekevernek a várt szónokkal – egy abszurd politikai beszédet rögtönöz; a *North by Northwest*ben pedig az árverés-jelenet, amelyben Thornhill udvariatlanul és látszólag értelmetlenül viselkedik, hogy kiprovokálja a rendőrség kihívását.

semmilyen körülmények között sem szabad, hogy megtévessze Önöket: ők *valóban* egy szerelmes pár!” Ennek a szituációnak legkifinomultabb változatával a *Notorious* című filmben (Forgószél) találkozhatunk, amikor az amerikai ügynökök, Alicia és Devlin, a gazdag náci-barát Sebastian házában – aki egyébként Alicia férje – belopóznak a borpincébe, hogy a pezsgősüvegek titkos tartalmát felderítsék. Itt lepi meg őket Sebastian váratlan érkezése. Annak érdekében, hogy elrejtsek pincői látogatásuk valódi célját, gyorsan átölelik egymást, két szerelmes titkos találkozását színlelve. A lényeg, természetesen az, hogy ők valójában is szerelmesek egymásba: sikerül megtéveszteniük a férjet (legalábbis arra az időre), de amit csaléteknek használnak, az az igazság maga.

Ez a „kívülről befelé” való mozgás a Hitchcock-filmek interszjektív kapcsolatainak egyik kulcsmozzanata: ténylegesen valamivé *válni* azáltal, hogy úgy teszünk, mintha *már azok volnánk*. Ahhoz, hogy megragadhasuk ennek a mozgásnak a dialektikáját, figyelembe kell vennünk azt a kulcsmozzanatot, hogy ez a „külső” soha nem egyszerűen egy nyilvánosság előtt viselt „álarc”, hanem maga a szimbolikus rend. Azáltal, hogy „valamit színlelünk”, „úgy viselkedünk, mintha valamik lennénk”, elfoglalunk egy adott helyet az interszjektív szimbolikus hálóban, és ez a külső hely határozza meg valóságos pozíciónkat. Ha mélyen fenntartjuk magunkban meggyőződésünket, hogy „valójában nem azok vagyunk”, ha belső távolságot tartunk „a felvett szociális szereptől”, kétszeresen is öncsalást követünk el. A döntő tévedés ebben az esetben az lehet, hogy a társas helyzetekben viselt álarc megtévesztő: a társas-szimbolikus valóságban a dolgok végtére is pontosan *azok, amiknek látszanak*. (Hogy pontosabbak legyünk, ez csak azokra a Hitchcock-filmekre igaz, amiket Lesley Brill az „ironikusakkal” szembeállítva „románcoknak” nevezett. A „románcokat” a pascali logika vezérli, amelyben a társas/társadalmi játszma fokozatosan egy autentikus interszjektív kapcsolatba fordul át, míg az „ironikus” filmekben (mint például a *Psycho*) teljes kommunikációs zárlat jelenik meg: az „álarc” itt *semmi más, mint egy álarc*. Az alany a pszichózisra jellemző távolságot tart fenn a szimbolikus rendtől.)

Szót kell ejtenünk az előbbi elméleti háttérrel ellentétes területről is, a „bűn(tudat) átruházásáról”, ami Rohmer és Chabrol szerint a hitchcocki univerzum központi motívuma.⁴ Hitchcock filmjeiben a gyil-

⁴ Eric Rohmer és Claude Chabrol, *Hitchcock: The First Forty-Four Films*, New York, Ungar, 1979.

kosság sohasem csupán a gyilkos és áldozata közti ügy; mindig jelen van egy harmadik fél, vagy legalábbis utalás egy harmadik személyre. A gyilkos emiatt a harmadik személy miatt öl, tette – melyen keresztül képessé válik rejtett vágyai felismerésére – a vele való szimbolikus csereszonyba ágyazódik. A harmadik személyt emiatt terheli bűntudat, bár nem tud semmit, pontosabban visszautasítja, hogy bármit is tudjon arról a kapcsolatról, ami az ügyhöz köti. A *Strangers on a Train*ben (Idegenek a vonaton) például Bruno Guy feleségének megölésével átruházza a gyilkosság bűnét Guyra, bár Guy semmit sem akar tudni a Bruno által „gyilkosság a gyilkosságért” egyezségnek címkézett ügyletről. A *Strangers on a Train* a nagy „bűn(tudat) átruházás trilógia” középső darabja (*Rope, Strangers on a Train, I Confess*; A kötél, Idegenek a vonaton, Meggyónom). A gyilkosság mindhárom filmben zálogként szolgál a csereszonyok interszjektív logikája szerint, vagyis a gyilkos tettéért cserébe vár valamit a harmadik féltől – felismerést (a *Rope*-ban), egy másik gyilkosságot (a *Strangers on a Train*ben), vagy hallgatást a bíróság előtt (az *I Confess*ben).

A lényegi mozzanat mindazonáltal éppen az, hogy a „bűn(tudat) átruházása” nem valami pszichikus belsőt érint, nem valami elfojtott, elutasított vágyat, ami mélyen az udvariasság álarca alá van rejtve, hanem éppen ellenkezőleg, az interszjektív kapcsolatok külső rétegét. Abban a pillanatban, amikor az alany ennek a kapcsolati hálónak egy adott pontján találja magát (vagy elveszít egy adott pozíciót), bűnössé válik, holott belül, pszichés valóságában teljesen ártatlan. Ezért – ahogy Deleuze is rámutatott – a *Mr. and Mrs. Smith* (Végre egy jó házasság) egy tökéletes hitchcocki alkotás, amelyben egy házaspár hirtelen felfedezi, hogy házasságuk jogilag érvénytelen: ami évekig a házassági örömkben való jogosnak tűnő elmerülés volt, hirtelen bűnös házasságtöréssé válik. Más szóval ugyanaz a cselekedet visszamenőlegesen teljesen más szimbolikus értéket kap. Ez az, amiről a „bűn(tudat) átruházása” szól, ami a hitchcocki univerzum radikális kétértelműségét és labilitását adja: a mindennapi események idillikus szövete minden pillanatban felbomolhat, és még csak nem is a társas szabályok felszíne alól előtörő bűnös erőszak hatására (annak a közhiedelemnek megfelelően, hogy a civilizált álarc mögött mindannyian vadállatok és gyilkosok vagyunk), hanem mert – az interszjektív kapcsolatok szimbolikus szerkezetében bekövetkező váratlan változások eredményeként – az, amit egy perccel ezelőtt a szabályok még megengedtek, hirtelen iszonyatos bűnné válik anélkül, hogy a tett közvetlen, fizikai realitása megváltoz-

na. Ennek a hirtelen változásnak a mélyebb magyarázatához elegendő három nagyszerű Charlie Chaplin-filmet felidézünk, melyek melanholikus, fájdalmas humorukkal tűnnek ki: *The Great Dictator*, *Monsieur Verdoux*, *Limelight* (A diktátor, Monsieur Verdoux, Rivaldafény). Mindháromban ugyanaz a probléma jelenik meg: egy határvonal meghúzásának, egy adott tulajdonság meghatározásának nehézsége a pozitív értékek szintjén, melyek jelenléte vagy hiánya radikálisan megváltoztatja a tárgy szimbolikus státuszát.

„A kis zsidó borbély és a diktátor alakja között éppolyan kicsi a különbség, mint a két bajusz között. S mégis két, végtelenül távoli helyzet kerekedik ki belőlük, amelyek ugyanannyira szembeállnak egymással, mint az áldozat és a hóhér. Hasonlóképp, a *Monsieur Verdoux*-ban ugyanannak az embernek – az asszonygyilkos és a béna feleségét szerető férjnek – a kétféle arca, illetve viselkedésmódja között olyan kicsi a különbség, hogy a feleségnek minden ösztönös megérzésére szüksége van ahhoz, hogy egyszer rájöjjön: a férfi »megváltozott.« [...] innen a *Rivaldafény* [*Limelight*] zavaró kérdése: mi ez a kis »semmi«, a kor repedése, az elhasznátság kicsiny különbsége, amitől egy clown szép száma nyomorúságos jelenet lesz?”⁵

Ezt a megkülönböztető vonást, ami nem redukálható le pusztán néhány pozitív kvalitásra, Lacan *le trait unaire*-nek (egységesítő tulajdonságnak) nevezi, amely nála a szimbolikus identifikáció azon pontja, melyhez az egyén valósága rögzített. Amíg az egyén ehhez a vonáshoz kötődik, karizmatikus, elbűvölő, fenséges alakkal állunk szemben; amint ez a kötelék elszakad, a káprázatos külső burok szétesik. Annak alátámasztására, hogy Chaplin nagyon is tudatában volt az identifikációra jellemző dialektikának, elegendő ha felidézzük korábbi *City Lights* (Nagyvárosi fények) című filmjét, ahol a történetek mozgatórugója egy véletlen egybeesés. Ez egyértelmű kapcsolatot teremt Hitchcock *North by Northwest*-jében (Észak-északnyugat) az első véletlennel: egy gépkocsi ajtajának csukódása és egy közeledő vevő lépteinek véletlen egybeesése tévesen arra a következtetésre juttatja a vak virágáruslányt, hogy Charlot a drága autó tulajdonosa. Később, miután visszanyerte látását, a lány nem ismeri fel Charlotban jötevőjét, aki pénzt adott műtétéhez.

⁵ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983, 273.; angolul: *The Movement-Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986; magyarul: *A mozgás-kép*, (ford. Kovács András Bálint) Budapest, Osiris, 2001, 227 és 229.

Egy ilyen trükk, mely első látásra banális, melodramatikus cselekmény-szövének tűnik, az interszjektív dialektikák jóval mélyebb megértését hordozza, annál is mélyebbet, mint ami a „legkomolyabb” lélektani drámákban működik.

Amennyiben a tragédia tulajdonképpen a „karakteren” múlik, vagyis a végső katasztrófához vezető immanens szükségszerűség a tragikus személyiség szerkezetébe van kódolva, a másik oldalon mindig van valami *komikus* abban, ahogyan az egyén a *jelölő*höz van láncolva, amely meghatározza a szimbolikus rendben elfoglalt helyét, azaz „a többi jelölő számára megjeleníti őt.” Ez a kötelék végtelenül indokolatlan, „irracionális” a maga radikálisan esetleges természetében, teljes mértékig össze nem illő az egyén „karakterével.” Nem véletlen, hogy a *Mr. and Mrs. Smith*, amely a legtisztábban tárja eléink Hitchcock univerzumának ezt az összetevőjét, komédia. Az összes véletlen találkozás és egybeesés, amely filmjei cselekményét irányítja, alapvetően *komikus* természetű (emlékezzünk például Thornhill első téves azonosítására az egyébként nem is létező „Kaplan”-ként a *North by Northwest*ben). Mindezek ellenpontjaként A *The Wrong Man* (A tévedés áldozata) az a film, amelyben Hitchcock közvetlenül ábrázolja egy ilyen megjósolhatatlan egybeesés tragikus oldalát (itt Balestrerrot, a zenészt ártatlanul rablással vádolják), és bukásában demonstrálja a véletlen komikumának elvét.

Hogyan hiszterizáljuk a kereszténységet

A Másik – az a hely, ahol az egyén igazsága kifejeződik – radikális kívül levőségének megalkotásakor Hitchcocknál Lacan tézise köszön vissza: „a tudattalan kívül van.” Ezt a kívül levőséget általában a szubjektum belső szelf-élményét irányító formális, szimbolikus rend külső, nem-pszichológiai jellemzőjeként fogják fel. Ez a felfogás mindazonáltal félrevezető is lehet: a (hitchcocki és egyben lacani) Másik nem egyszerűen egy egyetemes formális struktúra, amely esetleges, képzeletbeli tartalmakkal van feltöltve (mint Lévi-Straussnál, ahol a szimbolikus rend azokkal az univerzális szimbolikus törvényekkel egyenlő, amelyek például a mítoszokat és a rokoni kapcsolatokat strukturálják). Ellenkezőleg, a Másik szerkezete már a legtisztább, szubjektív véletlen megjelenésénél is működésben van. Figyeljük meg Hitchcock filmjeiben a szerelem szerepét: a „semmiből” előtörő „csoda”, amely lehetővé teszi

a hitchcocki pár üdvözlését. Más szóval, a szerelem tipikus esete annak, amit Jon Elster „az eredendően melléktermékként megjelenő állapotok”-nak (*states that are essentially by-products*) hív: olyan legbelső érzés, amely nem tervezhető meg előre vagy vállalható fel tudatos döntés által (nem mondhatom magamnak, hogy „Na, most szerelembe kéne esnem azzal a nővel”: egy adott pillanatban egyszerűen csak szerelmesnek érzem magam).⁶ Elster listáján olyan fogalmak szerepelnek, mint „tisztelet” és „méltóság”, hiszen ha tudatosan próbálok méltóságteljesnek látszani, vagy tiszteletet kelteni, az eredmény neveltséges lesz; egy nyomorult utánzó benyomását keltem. Alapvető ellentmondása ezeknek az állapotoknak, hogy amint tevékenységünk legfontosabb, közvetlen céljává válnak, abban a pillanatban kisiklanak kezeink közül. Elérésük egyetlen útja nem az, hogy tevékenységünk középpontjába állítjuk őket, hanem hogy más célokat tűzünk ki, és reméljük, hogy „maguktól” jelennek meg. Annak ellenére, hogy csupán tevékenységünkhöz kapcsolódnak, önmagunkhoz tartozónak észleljük őket; annak következményeiként, amik *vagyunk*, és nem annak, amit *csinálunk*. A lacani terminológiában cselekedeteink ezen „melléktermékeinek” elnevezése *objet petit a*, mely szerinte az a rejtett kincs, ami „több bennünk önmagunknál”; az a bizonytalan, megfoghatatlan valami, ami összes tettünket a varázslat légkörébe burkolja, és nem köthető egyetlen pozitív tulajdonságunkhoz sem. Az *objet a*-n keresztül tudjuk megragadni a végső „melléktermék” állapot működéseit, minden „másik” mátrixát: az *áttételt*. A szubjektum sosem képes teljes mértékben uralni és manipulálni azt, ahogyan másokban áttételt hoz létre: mindig van valami „mágikus” ebben. Hirtelen úgy tűnik, hogy birtoklunk egy „meg-nem-határozott” valamit, ami átszínezi összes tevékenységünket, alárendelve őket valamilyenfajta átváltozásnak. Ennek az állapotnak a letragikusabb megtestesülése valószínűleg a detektívregények jólelkű ’femme fatale-ja’, egy alapvetően tartózkodó és őszinte nő, aki elborzadva éli át, ahogy pusztá jelenléte a körülötte levő férfiak erkölcsi romlását okozza. Lacani szemszögből nézve *itt* van az a pont, amikor a Másik színre lép: „az eredendően melléktermékként létező állapotok” azok az *állapotok*, amiket *alapvetően a nagy Másik hoz létre* – a nagy Másik pontosan annak a cselekvőnek a pozícióját (*ágenciát*) jeleníti meg, aki helyettünk, a helyünkben dönt. Mikor egy bizonyos áttételi pozícióban találjuk ma-

⁶ Cf. Jon Elster, *Sour Grapes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

gunkat, vagyis mikor pusztá jelenlétünk „tiszteletet” vagy „szeretetet” kelt, biztosak lehetünk benne, hogy ennek a „varázslatos” átváltozásnak semmi köze nincsen holmi „irracionális” spontaneitáshoz: a *nagy Másik* az, ami létrehozta a változást.

Éppen ezért nem meglepő, hogy Elster ezeket „az eredendően melléktermékként létező állapotok”-at „az Ész cselének” hegeli fogalmával illusztrálja. A szubjektum egy jól meghatározott cél elérése érdekében fog bele egy bizonyos tevékenységbe; ennek során elbukik, mivel cselekedetei végeredménye a dolgoknak egy eltérő, egyáltalán nem kívánt állapota, ami mindazonáltal nem állt volna elő, ha az egyén közvetlenül törekedett volna rá. A végeredmény csak egy másik célra irányuló cselekedet melléktermékeként tudott megszületni. Hasonlítsuk ezt össze Julius Caesar meggyilkolásának klasszikus hegeli példájával. A Caesar-ellenes összeesküvők közvetlen, tudatos célja természetesen a Köztársaság helyreállítása volt; összeesküvésük végeredménye – „az eredendő melléktermék” – azonban a Birodalom megalapítása lett, vagyis éppen az ellenkezője annak, ami szándékukban állt. Hegeli terminusokkal azt mondhatjuk, hogy a „Történelem Értelme” akarat nélküli eszközöként használta őket céljai megvalósításához. Ez az Értelme, mely a Történelem szálait mozgatja, természetesen, Lacan *nagy Másik*ának hegeli megfelelője. Hegel szerint az Értelme működésének megragadása nem a történelmi személyiségeket vezérlő nagy deklarált célok és ideálok keresésén át vezet, hanem cselekedeteik tényleges „melléktermékeinek” megfigyelésén keresztül. Ugyanez érvényesül az „az Ész cselének” egyik történelmi előzményeként számon tartott elmélet esetében, mely „a piac láthatatlan keze” (Adam Smith) néven vált ismertté. Eszerint a piacgazdaság minden résztvevője – tudta nélkül – saját önző érdekeit követve járul hozzá a közjóhoz. Olyan ez, mintha cselekedeteinket egy jótékony, láthatatlan kéz irányítaná. Ismét a *nagy Másik* egy megjelenési formája áll előttünk.

Ezzel az elméleti háttérrel szemben áll az a lacani kijelentés, mely szerint „a *nagy Másik* nem létezik”. A *nagy Másik* nem létezik a történelem tárgyaként; nem eleve adott és cselekedeteinket sem célvezérelt módon szabályozza. A teleológia mindig egy visszafelé ható illúzió, és „az eredendően melléktermékként létező állapotok” valójában véletlenek. A kommunikáció klasszikus lacani meghatározásának általam adott értelmezése szintén szembeállítható az előző bekezdésekben kifejtett koncepcióval, amennyiben a beszélő a saját üzenetét hallja a másiktól „igazi”, megfordított formájában. Cselekedetének „melléktermé-

ke” – vagyis szándékolatlan eredménye – rejti magában azt, hogy az üzenet igazi, tényleges jelentése visszatér a szubjektumhoz. A probléma ezzel az, hogy – szinte törvényszerűen – az egyén nincs felkészülve a cselekedetei eredményeként létrejött zűrzavarban azok igazi jelentésének felismerésére. Ez visszavezet bennünket Hitchcockhoz: a „bűn(tudat) átruházás”-trilógia első két filmjében a gyilkosságok „címzettje” (Professor Caddell a *Rope*-ban, Guy a *Strangers on a Train*-ben) nincs felkészülve annak felismerésére, hogy a gyilkos átruházta rá a bűnt. Más szóval, a hős a gyilkosságban nem képes észrevenni a kommunikációs aktust. A „címzett” vágyának megvalósításával a gyilkos eredeti formájában küldi vissza neki saját üzenetét (bizonyítja ezt a Professor Caddell által érzett döbbenet a *Rope* végén, amikor a két gyilkos emlékezteti őt, hogy mindaz, amit elkövettek, csupán annyi volt, hogy azt a meggyőződését, mely szerint az Übermenschnek joga van ölni, tettekre váltották).

A trilógia utolsó filmje, az *I Confess*, mindazonáltal jelentős kivételt képvisel. Ebben Logan atya már a kezdetektől fogva felismeri, hogy a gyilkossággal valójában neki üzentek. Hogyan? Azon pozíciójánál fogva, amit *gyóntató* papként tölt be. A „bűn(tudat) átruházás”-ának motívumát közvetlen kapcsolatba hozva a kereszténységgel (Logan atya szenvedése és a kereszt útja közti párhuzamon keresztül), az *I Confess* megjeleníti Hitchcocknak a kereszténységgel szembeni ellenszenvét. A kereszténységnek egyfajta hisztérikus, megbotránkoztató oldalát ábrázolja, melyet később rögeszmés szertartások intézményesítésével fedtek el. Logan atya szenvedését éppen a bűn(tudat)-átruházás valóságának elfogadása jelenti, vagyis a másik (a gyilkos) vágyainak felismerése önmagában. Ebből a perspektívából nézve az emberiség bűneit ártatlanul magára vállaló Jézus Krisztus is új megvilágításba kerül: azáltal, hogy a bűnösök vétkeit magára vállalja, vágyaikat sajátjaként ismeri fel. *Krisztus a másik (a bűnös) szerepéből fogalmazza meg vágyait*; ebből fakad a bűnösök iránti könyörülete. Eszerint ha a bűnös, libidinális ökonómiáját tekintve, perverz, akkor Krisztus valójában hisztériás. A hisztériás vágyai ugyanis mindig a Másiknak a vágyai. Más szóval, egy hisztériással kapcsolatban feltehető kérdés nem az, hogy „*Mi az, amire ő vágyik? Mi a tárgya az ő vágyának?*” Az igazi rejtély abban a kérdésben fejeződik ki, hogy „*Honnan ered a vágya?*” A feladat annak az egyénnek a megtalálása, akivel a hisztériásnak azonosulnia kell ahhoz, hogy saját vágyait beteljesítse.

Az eltűnő nők
„A nő nem létezik”

Elfogadva a tévedés/megtévesztés központi helyzetét a szimbolikus renddel kapcsolatban, radikális következtetésre kell jutnunk: az egyetlen lehetőség arra, hogy ne legyünk megtévesztve, a szimbolikus rendtől való távolságtartás, vagyis egyfajta *pszichotikus* pozíció felvétele. A pszichotikus éppen az az egyén, aki *nincs megtévesztve a szimbolikus rend által*.

Érdeemes ehhez a pszichotikus helyzethez Hitchcock *The Lady Vanishes* (Londoni randevú) című filmjén keresztül közelíteni, mert ebben az alkotásában nyújtja talán a legszebb és leghatásosabb variációját a „mindenki által tagadott eltűnés” témájának. A történetet általában egy olyan hős szemszögéből mesélik el, aki véletlenül megismerkedik egy elbűvölő, kissé excentrikus személlyel; nem sokkal később ez az ember eltűnik, és amikor a hős megpróbálja őt megtalálni, azok, akik korábban együtt látták őket, nem emlékeznek semmire a másikkal kapcsolatban (vagy kifejezetten úgy emlékeznek, hogy a hős egyedül volt). Ennek következtében a hiányzó személy pusztá létezése a hős hallucinatórikus rögeszméjeként (*idée fixe*) értelmeződik. Truffaut-val való beszélgetéseiben maga Hitchcock tesz említést ennek a variációsorozatnak az eredetijéről; ez egy idős hölgy története, aki 1889-ban, a párizsi Világkiállítás idején tűnt el hotelszobájából. A *The Lady Vanishes* után e téma kétségtelenül leghíresebb feldolgozása Cornell Woolrich *roman noir*-ja, a *Phantom Lady*, amelyben a hős egy gyönyörű, ismeretlen nővel tölti az estét, akivel a bárban találkozott. Ez a nő, aki később eltűnik, és akit senki sem látott, lesz a hős egyetlen alibije egy gyilkossági vádban.

Ezeknek a történeteknek teljes valószínűtlenségük ellenére is van valami „pszichológiai meggyőző” erejük – amennyiben tudattalan félelmeinket fejezik ki. A cselekményszövésben rejlő hatás (*rightness*) megértéséhez mindenekelőtt meg kell jegyeznünk, hogy az eltűnő személy szinte kötelező érvénnyel egy hangsúlyozottan *nőies (ladylike)* nő. Nem nehéz felismerni ebben a fantomszerű alakban a Nő jelen(t)ését, azét a nőét, aki alkalmas a férfiban tátongó hiány kitöltésére; az ideális partnerét, akivel végül beteljesedik a szexuális kapcsolat. Röviden a Nőét, aki a lacani elmélet szerint nem létezik. A hős számára ennek a nőnek a nem-létezése a társas-szimbolikus hálóba való bevésozás hiánya által válik nyilvánvalóvá: a hős interszjektív közössége úgy viselkedik, mintha ez a nő nem létezne, mintha csupán az ő rögeszméje volna.

Mit kezdhetünk a „mindenki által tagadott eltűnés” – téma egyszerre „csalárd” és ugyanakkor vonzó mivoltával, ellenállhatatlan bájával? Az ilyen típusú történetek hagyományos befejezése szerint az eltűnt hölgy – minden ellentétes bizonyíték dacára – nem csupán a hős hallucinációja. Más szóval, a *Nő létezik*. A fikció szerkezete megegyezik a jól ismert vicccével arról a pszichiáterről, akinek a páciense arról panaszkozik, hogy egy krokodil van az ágya alatt. A pszichiáter próbálja meggyőzni a pácienszt, hogy ez csupán hallucináció, a valóságban nincs krokodil az ágya alatt. A férfi a következő ülésen is kitartóan ragaszkodik panaszához, és a pszichiáter is folytatja a meggyőzés érdekében tett erőfeszítéseit. Amikor a férfi nem jelenik meg a harmadik ülésen, a pszichiáter meg van győződve arról, hogy meggyógyult. Valamivel később, a férfi egyik barátjával találkozva a pszichiáter megkérdezi tőle, hogy van régi páciense, mire a barát visszakérdez: „Pontosan kire gondolsz? Csak nem arra, akit megevett egy krokodil?”

Első pillantásra az ilyen fajta történetek lényege, hogy az egyénnek van igaza a Másik *doxájával* (téveszméjével) szemben: az igazság az ő *rögeszméjének* oldalán van, még akkor is, ha ehhez való ragaszkodása azzal fenyeget, hogy kizárják őt a szimbolikus közösségből. Ez az olvasat azonban elrejt egy alapvető tulajdonságot, ami egy másik, a „megtestesült hallucináció” témájának némiképp módosított változata felől közelíthető meg, Robert Heinlein *They*⁷ című sci-fi novellája által. Ennek hőse egy elmegógyintézet falai közé zárva, meg van győződve arról, hogy az egész külső, objektív valóság az ő megtévesztésére felállított gigantikus színházi díszlet (*mise-en-scène*), és körülötte mindenki, beleértve a feleségét is, ennek a csalásnak a része. (Pár hónappal ezelőtt vált mindez „világossá” számára, mikor egy vasárnapi autókirándulásra indult a családjával. Már az autóban ült, kint esett az eső, amikor hirtelen eszébe jutott, hogy néhány apróságról megfeledkezett, ezért visszament a házba. Véletlenül kipillantva a második emelet hátsó ablakán, észrevette, hogy ragyogó napsütés van, és ráeszmélt, hogy egy apró hibát elkövettek: elfelejtették a ház mögé is felállítani az esődíszletet!) Jóakaró pszichiátere, szerető felesége, az összes barátja két-

⁷ Az eredeti tanulmányban egyértelműen megjelenik a novella címének jelentése: a főhős körüli, a valóságot manipuláló (konstituáló) szereplőkre utal az „Ők/Azok” kifejezés. A magyar fordítást azonban agrammatikussá tette volna az „ők” személyes névmás explicit használata.

ségbeesetten próbálja őt visszahozni a „valóságba”; majd egyszer csak egyedül találja magát feleségével, aki szerelmét bizonygatva egy pillanatra majdnem megtéveszti őt, ám ekkor régi meggyőződése ismét makacsul felülkerekedik. A történet vége: távozóban a feleségét játszó nő jelentést tesz egy ismeretlen ügynökségnek: „Kudarcot vallottunk X esetében, még mindig kétségei vannak, nagyrészt a saját hibánkból, az eső-effektus miatt: elfelejtettük a ház mögött is megrendezni.”

Itt, a krokodilos vicchez hasonlóan, a végkifejlet nem interpretatív, nem vezet át bennünket egy másik értelmezési keretbe. A végén visszaérkezünk az elejére: a páciens meg van győződve arról, hogy egy krokodil van az ágya alatt, és valóban van egy krokodil az ágya alatt; Heinlein hőse azt gondolja, hogy az objektív valóság egy előre felállított színpadon játszódik, és végül kiderül, hogy az objektív valóság valóban egy előre megrendezett színjáték. Ebben az esetben egyfajta *sikeres összetalálkozásnak* lehetünk tanúi: a végső meglepetést az okozza, hogy a „hallucinációt a valóságtól” elválasztó rés megszűnik. A „fikciónak” (a hallucinatorikus tartalmaknak) és a „valóságnak” ez az összeolvadása jellemzi a pszichotikus univerzumot. Mindenesetre csupán a *They* alapján vagyunk képesek kiemelni a működésben levő mechanizmus lényegi vonását; ebben a *nagy Másik* általi megtévesztés egy ügynök alakjában jelenik meg, egy másik szubjektumban, aki *nincs megtévesztve*. A szimbolikus rendnek megfelelő megtévesztés fonalaait tartó és mozgó szubjektum az, akit Lacan „a Másik Másikának” hív. A paranoiában ez a másik látható létezésre tesz szert egy üldöző alakjában, aki a megtévesztés játékát hivatott vezényelni.

Ebben egy alapvető jellegzetesség rejlik: a pszichotikus egyén bizalmatlansága a *nagy Másikkal* szemben, az a rögeszméje, hogy a *nagy Másik* (az interszubjektív közösség által megtestesítve) próbálja őt megtéveszteni, mindig és szükségszerűen alá van támasztva egy konzisztens Másikban való megingathatatlan hittel; egy Másik rések nélkül, egy Másik Másika (ezek az „ők” Heinlein történetében). A paranoid egyén azáltal, hogy ragaszkodik a szimbolikus közösség, a „közvélemény” Másikával szembeni bizalmatlanságához, implikálja a Másik Másikának létezését, egy ’meg-nem-tévesztett’ ügynökét, aki a szálakat tartja. A paranoiás tévedése nem szélsőséges bizalmatlanságában áll, vagyis abban a meggyőződésében, hogy egy univerzális megtévesztés áldozatai vagyunk – ebben meglehetősen igaza van, a szimbolikus rend végeredményben az alapvető megtévesztés rendje – hanem inkább a megtévesztést irányító rejtett ügynök létezésébe vetett hitében, aki megpró-

bálja rászedni és elfogadtatni vele például, hogy „a Nő nem létezik”. Ez lenne „a Nő nem létezik” tényének paranoid változata: ő /a nő/ természetesen létezik; nemlétezésének benyomása semmi egyéb, mint az összeesküvő Másik által rendezett megtévesztés hatása, mint a *The Lady Vanishes*ben az összeesküvők, akik megpróbálják rávenni a hőst annak elfogadására, hogy a hölgy, aki eltűnt, soha nem is létezett.

A nő, aki eltűnik, tulajdonképpen az a nő, akivel a szexuális kapcsolatot beteljesülhetne, a Nő megfoghatatlan árnyéka, aki nem csak egy nő lenne a sok közül; ezért van az, hogy a filmes románcokban ennek a nőnek az eltűnése által fejezik ki azt aényt, hogy „a Nő nem létezik”, és így nincs szexuális kapcsolat sem. Joseph Mankiewicz klasszikus hollywood-i melodráája, az *A Letter to Three Wives* szintén egy nő eltűnésének története, amely a szexuális kapcsolat lehetetlenségének kifinomultabb változatát mutatja be. A nő, aki eltűnik, habár sohasem látható a képernyőn, itt folyamatosan jelen van abban a formában, amit Michel Chion *la voix acoustique*-nak (a hang akusz[ma]tikája) hívott.⁸ A történet elején Attie Ross, egy kisvárosi „femme fatale” távoli hangja közli a nézővel, hogy egy levelet készül eljuttatni három nőnek, akik együtt vesznek részt egy vasárnapi hajókiránduláson. A levél szerint ezen a napon, míg ők nincsenek otthon a városban, ő megszökik valamilyük férjével. Az utazás alatt a három nő visszaemlékszik házassága nehézségeire; mindegyükben az a félelem munkál, hogy Attie éppen az ő férjét választotta. Attie ugyanis mindhármuknak azt az ideális nőt, kifinomult hölgyet jeleníti meg, aki azt a „valamit” birtokolja, ami belőlük hiányzik ahhoz, hogy házasságuk tökéletesnek tűnjön. Az első feleség egy ápolónő: tanulatlan, egyszerű lány, aki hozzámert egy gazdag

⁸ Az *acoustique* fogalmához lásd a 7. fejezetet. A *Looking Awry* című kötet 7. fejezetében Žižek a következőképpen határozza meg a *la voix acoustique*-ot: „...the voice without bearer, which cannot be attributed to any subject and thus hovers in some indefinite interspace. This voice is implacable precisely because it cannot be properly placed, being part neither of the diegetic „reality” nor of the sound accompaniment (commentary, musical score), but belonging rather, to that mysterious domain designated by Lacan as „between two deaths.” (126.) Magyarul: „...a forrás nélküli hang, amelynek kibocsátása egyetlen szubjektumnak sem tulajdonítható, és ennek következtében egy meghatározatlan köztes térben lebeg. Ez a hang nem lokalizálható pontosan, mivel sem a diegetikus »valósághoz«, sem a hangkísérethez (kommentár, partitúra) nem tartozik; sokkal inkább annak a rejtélyes világnak a része, melyet Lacan a »két halál közötti«-nek hívott” (*a ford.*).

férfihez, akivel a kórházban ismerkedett meg; a második egy meglehetősen közönséges, karrierista nő, aki sokkal többet keres professzor és író férjénél; a harmadik egy munkás osztálybeli parvenü, aki a szerelem illúziója nélkül házasodott össze egy gazdag kereskedővel, egyszerűen az anyagi biztonság érdekében. Naiv, egyszerű lány, aktív, dolgozó nő, dörzsölt parvenü – három módja a diszharmónia megjelenésének a házasságon belül, három mód a feleségszerep nem megfelelő betöltésére, és Attie Ross mindhárom esetben a „másik nő”-ként jelenik meg, aki birtokolja azt, ami belőlük hiányzik: tapasztalat, női gyengédség, anyagi függetlenség.⁹ A befejezés természetesen happy end – érdekes felhanggal: kiderül, hogy Attie a harmadik nő férjével, a gazdag kereskedővel akart megszökni, aki az utolsó pillanatban meggondolja magát, hazatér, és mindent meggyón a feleségének. Habár a nő elválhatna tőle, és így tetemes tartásdíjra tehetne szert, mégis megbocsát neki, mert ráébred, hogy végtére is szereti. A három pár a végén újra egyesül; a veszély, ami a házasságukat fenyegette, eltűnik. A film tanulsága mindazonáltal kissé bonyolultabb, mint első pillantásra tűnik. A boldog befejezés sosem tiszta, mindig magában foglal egyfajta lemondást – annak a ténynek az elfogadását, hogy a nő, akivel élünk, sohasem a Nő, hogy állandóan jelen van a diszharmónia fenyegetése: bármelyik pillanatban felbukkanhat egy másik nő, aki megtestesíti azt, ami a házassági kapcsolatból hiányzóknak tűnik. Ami a boldog befejezést, vagyis az eredeti nőhöz való visszatérést lehetővé teszi, az éppen az a tapasztalat, hogy a Másik Nő „nem létezik”, hogy ő végeredményben csak a nővel való kapcsolatunk ürét kitöltő fantázia alak. Más szóval, a boldog befejezés kizárólag az eredeti nővel lehetséges. Ha a hős a Másik Nő mellett döntene (akinek példértékű esete a *film noir* „femme fatale”-ja), választásáért szükségszerűen katasztrofális árat kellene fizetnie; akár az életébe is kerülhetne. Ami

⁹ Érdekes lenne részletes párhuzamot vonni az *A Letter to Three Wives* és Offenbach *Hoffman meséi* között, melyben az ivó cimboráinak elmondott három történetben Hoffman a szexuális kapcsolat diszharmóniájának három módját ábrázolja: a költő első szerelméről kiderült, hogy egy felhúzható baba; a második egy kétes erkölcsű, csaló nő; a harmadik pedig énekesi pályafutását helyezte előtérbe (utolsó dalát énekli, tudva, hogy betegsége miatt ez a halálát jelenti). Az opera fő eleme mindazonáltal az a keret, ami egyesíti a három történetet: Hoffman azalatt meséli ezeket közönségének, miközben nagy szerelmére, egy szeszélyes primadonnára vár. A narráció alatt rendszerezzi szerelmi ígérete elhibázottságát, így utolsó védekezésével (amikor a primadonna az előadás után érte jön, hulla részegen találja és riválisával távozik) kifejezi igazi vágyát.

itt rejlik, az ugyanaz a paradoxon, mint az inceszt tiltásának esetében, azaz olyasvalaminek a tiltása, ami már önmagában lehetetlen. A Másik Nő tiltott, amennyiben „nem létezik”; csupán azáltal az alapvető disszonancia által jelent halálos veszélyt, amely fantázia alakja és a valóságban megtapasztalható nő közt feszül, aki véletlenül arra ébredhet, hogy végül is ő tölti be ezt a fantázia-helyet. Éppen a Másik Nő fantázia alakjának és ennek a fenséges pozíciónak a magaslatába emelt valóságos nőnek a lehetetlen kapcsolata Hitchcock *Vértigója*nak (Szédülés) témája.

A Szublimáció és a Tárgy Bukása

Hitchcock *Vértigója* – egy újabb mese az eltűnő nőről, egy film, amelynek hőse egy fenséges kép(zet) rabja – mintha csak azért készült volna, hogy illusztrálja a lacani tézist, mely szerint a szublimáció, a „deszexualizációtól” teljesen függetlenül, leginkább a halállal áll kapcsolatban: a fenséges kép(zet) által keltett elragadtatás ereje mindig tartalmaz egyfajta halálos dimenziót is.

A szublimációt általában a deszexualizációnak feleltetik meg, vagyis a libidinális megszállás áthelyezésének a néhány alapösztön kielégítésére hivatott „állatias” tárgyról a kielégülésnek egyfajta „magasztos”, „kulturált” formájára. Ahelyett, hogy közvetlen erőszakot követnénk el egy nőn, megpróbáljuk elcsábítani és meghódítani szerelmes levelek és költemények írásával; ahelyett, hogy eszméletlenül vernénk ellenségünket, megsemmisítő kritikát írunk róla. Egy leegyszerűsített pszichoanalitikus „értelmezés” szerint költői tevékenységünk csupán testi szükségleteink kiszolgálásának közvetett, szublimált módja; gondosan kidolgozott kritikánk pedig fizikai agresszióink szublimált levezetése. Lacan teljesen szakít a szublimáció folyamatának alávetett kielégülés nulla fokának problémájával. Kiindulópontja nem a közvetlen, „állatias” kielégülést szolgáló tárgy, hanem annak ellentétéként az az alapvető úr, amely körül az ösztön cirkulál, a hiány, amely a Dolog (a freudi *das Ding*, a gyönyör lehetetlen-megfoghatatlan anyaga) alakatlan formájában pozitív létezését feltételez. A szublimált tárgy pontosan a „Dolog fenségének magasságába emelt tárgy”;¹⁰ egy közönséges, hétköznapi tárgy, amely egyfajta átlényegülésen megy keresztül, és az egyén

¹⁰ Lacan, *Le séminaire, livre VII: L'éthique de la psychanalyse*, 133.

szimbolikus ökonómiájában elkezd a lehetetlen Dolog egyfajta megtestesüléseként, a testet öltött Semmiként működni. Ez az oka, hogy a szublimált tárgy annak a tárgynak a paradoxonját jeleníti meg, amely csak árnyékként tud fennmaradni, egy köztes, félig-megszületett állapotban, mint valami, ami látens, implicit, előidézett: amint megpróbáljuk félretolni az árnyéket, hogy felfedjük az anyagot, a tárgy maga szertefoszlik; és minden, ami marad, az a hétköznapi tárgy salakja.

A tengeri élet csodáiról szóló egyik televíziós műsorában Jacques Cousteau mutatott be egy olyan polipfajtát, mely saját közegében, az óceán mélyén finom bájjal mozog, és egyszerre ijesztő, ugyanakkor varázslatos hatást kelt, míg a vízből eltávolítva egy undorító nyálkatömeggé válik. Hitchcock *Vertigó*jában Judy Madeleine hasonló átalakuláson megy keresztül: amint kiszakítják „közegéből”, és már nem birtokolja többé a Dolog helyét, lenyűgöző szépsége eltűnik, visszataszítóvá válik. Ezen megfigyelések lényege, hogy egy tárgy szublimált minősége nem belső tulajdonság, sokkal inkább a fantázia-térben elfoglalt pozíciójára gyakorolt hatás.

Hitchcock zsenialitását támasztja alá a film kettős hangoltsága (*double scansion*), vagyis az első és második része közötti szünet, modalitásváltás. Más szóval, a teljes első rész, egészen az ál-Madeleine „öngyilkosságáig”, egy varázslatos csábítás, a hősnek Madeleine elbűvölő kép(zet)e iránt kibontakozó – szükségszerűen halálba torkolló – megszállott imádatának története. Engedjünk meg magunknak egy gondolatkísérletet: ha a film ezen a ponton, egy összetört, önmaga vizsgálására és a szeretett Madeleine elvesztésének elfogadására képtelen hős képével fejeződne be, nemcsak hogy nem kapnánk egy teljes, konzisztens történetet, hanem éppen ez a befejezés készítetne minket egy kiegészítő értelmezés megalkotására. Egy olyan férfi szenvedélyes drámája állna ekkor előttünk, aki – miközben kétségbeesetten küzd azért, hogy a szeretett nőt megmentse múltja démonjaitól – akaratlanul is a halálba taszítja kedvesét túlzott szerelme által. Egy lacani fordulat – miért is ne? – a szexuális kapcsolat lehetetlenségéről szóló téma variációjaként is értelmezhetnénk ezt a történetet. Mivel „a Nő nem létezik”, egy hétköznapi, földi nőnek a tökéletes, *fenséges tárgyhoz* való felemelése mindig tartalmaz valamilyen halálos fenyegetést arra a szerencsétlen teremtményre nézve, aki a Dolog megtestesítéséért felelős.

A film folytatása azonban a banális háttér bemutatásával lerombolja ezt a szenvedélyes drámát: a múlt démonjai által fogva tartott nő borzongató története, és a nőt túlzott szerelme révén halálba kergető férfi egzisztenciális drámája mögött egy férj hétköznapi, bár találékony bűn-

tettével találjuk szembe magunkat, aki az örökség kedvéért szeretne megszabadulni feleségétől. Mivel egyáltalán nincs tudatában mindezeknek, a hős nem képes feladni fantáziáit: keresni kezdi az elveszett nőt, majd amikor találkozik egy lánnyal, aki hasonlít rá, kétségbeesetten fog hozzá, hogy a halott Madeleine képmásaként teremtsen őt újra. A csavar természetesen az, hogy ez a nő az, akit ő korábban „Madeleine”-ként ismert (idézzük fel a Marx fivérek híres sorait: „Ön Emanuell Ravellire emlékeztet engem.” „Hiszen én vagyok Emanuell Ravelli!” „Akkor nem csoda, hogy annyira hasonlít rá!”). A „hasonlóságnak” (*resembling*) és az „önazonosságnak” (*being*) ez a komikus egybeesése mindamellett egy halálos közelséget is kifejez: ha a hamis Madeleine hasonlít önmagára, az azért van, mert valahol *már halott*. A hős Madeleineként szereti őt, azaz *annyiban, amennyiben halott* alakjának szublimációja egyenlő a valóságban való fokozatos megsemmisülésével (*mortification*). A film tanulsága így a következő lehetne: a valóságot a fantázia uralja, de soha nem viselhetünk egy álarcot anélkül, hogy ne a „vérünkkel” fizetnénk érte. Habár a *Vertigo* majdnem kizárólag egy férfi szemszögéből készült, a legtöbb „női filmnél” többet mond arról a kiúttalan női létezésről, amely a férfi projekcióinak hatására formálódik.

Hitchcock ravaszága abban rejlik, ahogyan sikerül kikerülnie mind a „lehetetlen” szerelem romantikus történetének, mind a tökéletes felszín mögötti banális intrika leleplezésének leegyszerűsítő sémáit. Az álarc *mögötti* titok banális felfedése nem befolyásolná az *álarc* által kiváltott elragadtatás mértékét. A férfi ismét nekifoghatna egy másik nő keresésének, hogy betöltse a Nő üres helyét; egy olyan nőt próbálna keresni, aki ezúttal nem csapja be. Ezzel szemben Hitchcock itt sokkal radikálisabb: a *fenséges tárgy* által kiváltott elragadtatást *belülről* rendíti meg. Emlékezzünk vissza arra, hogyan jelenik meg Judy – a Madeleine-re hasonlító lány –, amikor a hős először botlik bele: egy hétköznapi külsejű nő, arcán sok festékkel, durva, esetlen mozgással – teljes ellentéte a törekeny, választékos Madeleine-nek. A hős minden energiáját abba fekteti, hogy Judyt egy új „Madeleine”-né, egy *fenséges tárgy*á formálja, amikor hirtelen ráébred, hogy „Madeleine” valójában nem más, mint Judy – ez a hétköznapi lány. Ennek a visszafordításnak a lényege nem abban áll, hogy egy földi nő soha nem válhat hasonlóvá a fenséges ideálhoz; épp ellenkezőleg, maga a *fenséges tárgy* („Madeleine”) veszti el ámulatba ejtő erejét.

Ennek a visszafordításnak a pontos megértéséhez mindenképpen érzékelnünk kell a *Vertigo* hőseit, Scottie-t ért két veszteség különbsé-

gét, mely Madeleine, majd Judy végső elvesztése között húzódik. Az első egyszerűen a szeretett tárgy elvesztéséből fakad – mint ilyen, a törékeny, fenséges nő, az ideális szerelmi tárgy halálának témáját dolgozza fel, amely a romantikus költészet egyik fő témája. Ennek legnépszerűbb feldolgozásait Edgar Allan Poe novellisztikájában és költészetében találhatjuk meg – többek között *A hollóban*. Habár a halál itt szörnyű sokként jelenik meg, mégis azt mondhatjuk, hogy igazán semmi váratlan nem volt benne; a helyzet maga hívta elő. Az ideális szerelmi tárgy élet és halál határán lebeg, életét a közelgő halál árnyékolja be – valamilyen átok vagy öngyilkosságba torkolló örület pecsétje van rajta, esetenként a gyenge, törékeny nőt jellemző betegségben szenved. Ez a vonása lényeges részét alkotja végzetes szépségének – az elejétől fogva nyilvánvaló, hogy „túl szép ahhoz, hogy hosszú ideig tartson.” Ez az oka annak is, hogy halála nem vonja maga után vonzerejének elvesztését, hanem épp ellenkezőleg, halála biztosítja (*authenticates*) a férfi feletti abszolút hatalmát. A nő elvesztése a szerelmes férfit melankolikus szomorúságba sodorja, aki – a romantikus ideálnak megfelelően – csak azáltal képes a depresszióból kilábalni, ha élete hátralévő részét az elvesztett tárgy összehasonlíthatatlan szépségét és báját dicsőítő költői tevékenységnek szenteli. A költő csupán akkor szerzi meg véglegesen és igazán hölgyét, mikor elveszti őt. Éppen ezen a veszteségen keresztül foglalja el helyét az imádott hölgy a költői vágyat irányító fantáziatérben.

A második veszteség azonban egészen másfajta természetű. Amikor Scottie ráébred, hogy Madeleine – a fenséges ideál, akit Judyban próbált meg újratemetni – valójában Judy, vagyis amikor végül visszakapja magát az „igazi” Madeleine-t, *Madeleine alakja széthullik*, a létét összetartó egész fantázia-struktúra leomlik. Ez a második veszteség valamiképpen az első visszafordítása: a fantáziánkat éltető tárgyat abban a pillanatban veszítjük el, amint a valóságban megragadjuk:

„Ha Madeleine tényleg Judy volt, ha ő még mindig létezik, akkor valójában soha nem is létezett, soha nem volt igazán senki... Az ő második halálával a férfi még inkább és sokkal kétségbeesettebben veszíti el önmagát, mivel nemcsak Madeleine-t veszti el, hanem az emlékét is, és talán a létezésébe vetett hitét is.”¹¹

¹¹ Lesley Brill, *The Hitchcock Romance*, Princeton, Princeton University Press, 1988, 220.

Egy hegeli kifejezéssel élve, Madeleine „második halála” „az elvesztett elvesztése”: a tárgy megszerzésével elveszítjük az elvesztett magasztos dimenzióját, amely vágyunkat rabul ejtette. Bár Judy végül odaadja magát Scottie-nak, személye – egy lacani parafrázissal élve – ajándék helyett minden különösebb ok nélkül értéktelen szemétté válik (*a gift of shit*): hétköznapi, sőt visszataszító nő lesz belőle. Ez adja a film utolsó jelenetének radikális többértelműségét, melyben Scottie a harangtorony széléről néz lefelé a Judyt éppen elnyelő mélységbe. Ez a befejezés egyszerre „boldog” (Scottie meggyógyult, képes arra, hogy a mélységbe nézzen) és „boldogtalan” (Scottie végül is összetört, elvesztette a létét összetartó kapaszkodót). Ugyanez a többértelműség jellemzi a pszichoanalitikus folyamat utolsó pillanatát, amikor a fantázia megszűnik; ez magyarázza meg, hogy miért lebeg egy „negatív terápiás reakció” veszélye a pszichoanalízis végén.¹²

A mélység, amelybe Scottienak végül sikerül letekintenie, a Másikban (a szimbolikus rendben) rejlő, a fantáziatárgy ámulatba ejtő jelenléte által eltakart úr mélysége. Ugyanezt érezhetjük abban a pillanatban, amikor egy másik ember szemébe nézve átéljük tekintete mélységét. Ez a mélység jelenik meg a *Vertigo* feliratait kísérő képekben, ahol egy egészen közletről mutatott női szemből *lidérces alakok* (*nightmarish partial object*) kígyóznak felénk. Kijelenthetnénk, hogy a film végén Scottie képessé válik arra, hogy „egy nő szemébe nézzen”, vagyis hogy elviselje a film záró feliratait alatt megjelenő tekintetet. „A Másikban levő hiány” mélysége okozza súlyos, szorongató „szédülését”. Hegel 1805-1806-os *Realphilosophie*-jének kézírata tartalmaz egy híres bekezdést, mely olvasható akár a *Vertigo* feliratait értelmező kommentárként is. A kézirat a másik tekintetét a kimondott szavak előtti csöndként tematizálja, a „világ sötétségének” űrjeként, melyben a *lidérces alakok* a „semmiből” - Kim Novak szeméből - jönnek elő.

„Az ember ez az éjszaka, ez az üres semmi, amely mindent a maga egyszerűségében tartalmaz, számtalan képzet és kép gazdagsága, me-

¹² A film befejezése előtt egy pillanatig úgy tűnik, mintha Scottie (James Stewart) kész lenne arra, hogy elfogadja Judyt „olyannak, amilyen”, nem Madeleine reinkarnációjaként, és elismerje a nő iránta érzett reménytelen szerelmét. A boldog végkifejlet reménye azonban azonnal szétfoszlik egy szellemszerű, felsőbbrendű anyai alak (*mother superior*) megjelenésekor. Ennek a váratlan jelenésnek a hatására hátrál Judy pánikszzerűen, míg végül lezuhan a templomtoronyból. Szükségtelen hozzátenni, hogy a „mother superior” kifejezés az anyai szuperegóra utal.

lyek éppen nem ötlenek eszébe vagy éppen nincsenek jelen. Ez az éjszaka a természet bensője, amely itt létezik – *a tiszta szubjektum*. A fantasztikus képzetekben mindenütt éjszaka van; hol egy véres fej, hol meg egy fehér alak bukkan hirtelen elő, és éppoly hirtelen le is tűnik. Aki az ember szemébe néz, bepillant ebbe az éjszakába – oly éjszakába, mely *félelmetessé* válik: az ember itt a világ éjszakájával néz szembe.”¹³

Papp Orsolya fordítása

¹³ G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke*, vol. 8, Hamburg, Meiner, 1976, 187.; magyarul: Jénai reálfilozófia (részletek). Ford.: Révai Gábor. In: *Ifjúkori írások. Válogatás*. Gondolat, Budapest, 1982, 341.

ÁLOM ÉS ALKOTÁS¹

Gellér Katalin

Az alkotást már korábban is sokan az álomhoz hasonló, szubjektív tudati kifejeződésként fogták fel, s felfigyeltek az örület és a zsenialitás közötti hasonlóságra. Az álomtéma koronként változó tartalmának felvázolásával egyrészt azokból a jelentésekből szeretnék néhányat bemutatni, amelyek a freudi álomelemzéssel kapcsolatban később újra felmerültek, s új olvasatra, új interpretációra készítették a kutatókat. Másrészt szeretném néhány példán bemutatni a Freud művei nyomán bekövetkező szemléletváltás és jelentésváltozás főbb megjelenési és interpretációs formáit.

Az álom, az alvó és álmodó figurák megjelenítése a művészet legrégebb témái közé tartozik. A keresztény ikonográfiában például Jákob álma, az antik mitológia kedvelőinél a Hold istennőbe szerelmes Endymion figurája sokszor és több változatban visszatért. A 18. század végétől, a romantika kibontakozásától kezdve az álomábrázolás szorosan összefonódott az emberi lélek titkainak keresésével, az előérzetek, szorongások, vagyis az ember „éjszakai oldalának” kutatásával. Az alkotó az álom üzenetének passzív rögzítőjévé vált, akinek a feladata csak annyi, hogy leírja, lefordítsa az álmait. Az éber álmodás fogalma majd Freud Leonardo da Vinciről írt tanulmányában is felbukkan.

Az álom a racionalitással ellentétes világ, a titok, az irreális birodalma, melyet az álomban előtörő szörnyek megjelenítésével Francisco Goya fogalmazott meg a legszuggesztívebben Caprichos című

¹ Elhangzott a Pszichoanalízis, művészet, Közép-Európa című szimpóziumon a Közép-európai Kulturális Intézet rendezésében. 2003. november 7.



1. kép. George Frederic Watts: Endymion

(1797–1798) grafikai sorozatában. Hasonló erővel jelent meg a démonvilág Henry Füssli egy fiatal nő rémálmát megjelenítő festményén 1782 körül. A művészeket – ahogy később Freudot is – az irracionális démonainak elszabadításával vádolták.

Az álmokra, a látomásokra való hagyatkozás a művészek interpretációjában egyrészt teljes feloldódást, az én határainak kitágítását, a mindenséggel való összeolvadást jelentette, mint George Frederic Watts Endymionján (1896–1903) (1. kép), melyet a teljességre utaló kör kompozíció érzékeltet, egyesítve Endymion és a Hold istennő figuráját. Másrészt az álom az én titkainak feltárója, melynek során mélyebb, igazabb énjét ismeri meg az álmodó, s elérésére az ópiumot és minden di-onüszoszi mámorhoz vezető eszközt felhasználtak.

A szubjektum önfeltárása, kitágítása mellett az álom az emberiség múltjába is visszavezethet, mint Jean-Auguste-Dominique Ingres

Ossian álma című festményén, ahol az elfelejtett északi istenek vízióként bukkannak fel az álmodó előtt. Ingres egy másik híres festménye, az Ödipusz és a szfinx (1808) reprodukciója Freud gyűjteményében is megtalálható volt. Ugyan az Ödipusz-komplexus a történet más vonatkozásaihoz kötődik, a festmény azért állt közel Freudhoz, egyik életrajzírója szerint, mert úgy érezte, hogy hasonlít a hőshöz; ő is megfejtette az álmok talányát.

A 19. század közepén a francia grafikus, karikaturista Jean Ignace Grandville Egy más világ (Un autre monde) című grafikai kötetében a kortársak és az utókor megítélése szerint is az álom logikája szerint alkotott, azaz grafikáin ismert elemek szokatlan társításával létrehozott növényemberek, állatemberek, különböző testrészekből komponált lények (például a fejét néhol egyetlen szem alkotja) szerepelnek, melyek az album alcímét követve transzformációk, víziók, inkarnációk, metamorfózisok, zoomorfózisok stb. során jöttek létre. Ezt a módszert majd



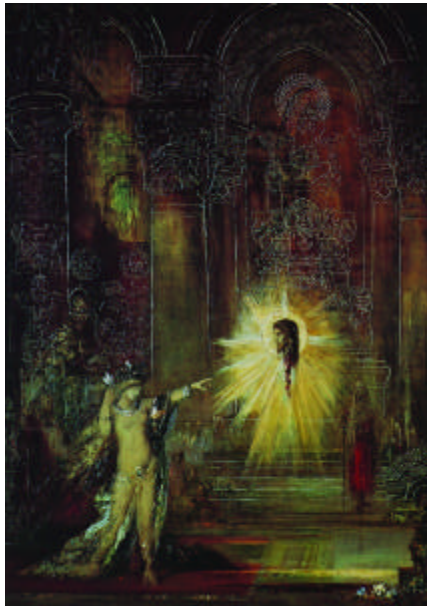
2. kép. Pierre Puvis de Chavannes: Álom

a szürrealisták fejlesztik tovább, tudatosan támaszkodva Freud szabad asszociációs módszerére. Bár Freud kritikája szerint ez a módszer csak a „tudatelöttes” tartományába vezethet el.

Az álomtéma a 19. század nyolcvanas éveiben és a 20. század elején még inkább kiemelt helyet foglalt el az ábrázolásokban. A szimbolizmus, majd a szecesszió mesterei az álom, a fél-álom, a révület képeinek sorát hozták létre (lásd például Pierre Puvis de Chavannes: Álom [2. kép]; Dante Gabriel Rossetti: Életre kelt álom vagy Éber álom, 1880 [3. kép]).



3. kép. Dante Gabriel Rossetti:
Életre kelt álom vagy Éber álom



4. kép. Gustave Moreau: Jelenés

A szimbolista művek több jelentésűek, a legtöbb festménynek, grafikának elbeszélhető tartalma van, sőt, ismert allegóriákat is alkalmaztak a mesterek, de a szimbolista mű lényegi eleme a homály, a megmagyarázhatatlan, a költői, zenei elem. Csak utalnék arra, hogy Gradiva című elemzésében Freud arra a következtetésre jutott, miszerint a tudattalan a művészi alkotásban sem válik egyértelműen tudatossá. A szimbólumban, ahogy az álomban, elvá-



5. kép. Aubrey Beardsley: Salome

laszthatatlanul összekapcsolódik a sejtett és a tudott, a szubjektív és a kollektív. A szimbolista mesterek alkotásaiban továbbért a romantika különböző vallásokat, kultúrákat egységbe fogó, szinkretikus szemlélete is, mely a régi mítoszok szubjektív átélésére ösztönzött. E tekintetben alapműnek tekinthető Gustave Moreau Jelenés című festménye (4. kép) és Aubrey Beardsley Salome (1893) című grafikája (1893) (5. kép), amelyek az ismert bibliai történet aktualitást, új értelmezést nyert, a történet pszichológiai elemzésével (gondoljunk Oscar Wilde szövegére, mely szerint Salome visszautasított szerelmét bosszulta meg) s a halálba vivő nőkép megfogalmazásával. A vízi-

óként megjelenő levágott fej a medúzafej láttán érzett borzalmat váltja ki, mely Freud nyomán mint kasztrációs szimbólum vonult be a művészettörténeti elemzésekbe.

A szimbolista művészetesztétikák visszatérő eleme, hogy a láthatatlan világ áthatja a látottat. Az ábrázolt képek, akár az álomban, valami helyett állnak. A nőalakok, a virágok a vizuálisan felfogható látványnál többet sugallnak, eszközök, melyek érzéki képekbe fogva felidéznek, szuggerálják az ideát.

Az álom, a bizonytalan iránti mély vonzódását Odilon Redon, francia grafikus és festő naplójában természetes adottságként írta le, amely „a képzelet gyötrelmeihez és meglepetésekhez” vezette.² Első jelentős munkája az Álomban című litográfia-album volt (1879). Rajzairól Redon a következőket írta: „a zenéhez hasonlóan, a meghatározhatatlan kettős világába vezetnek”.³ A Csukott szemek (1890) című festmé-

² Odilon Redon: A soi-même. Journal (1867–1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes. Paris, 1979, Librairie José Corti, 26–27.

³ Odilon Redon: i. m. 27.



6. kép. Odilon Redon:
Csukott szemek

nyének (1890) (6. kép) jelentése megegyezik például Arturo Nathan, trieszti festő Önarckép csukott szemmel című (1925) rajzával – más-más módon, de mindketten a belső látás fontosságára figyelmeztetnek.

Az álomból, a tudattalanból feltörő képek nem fedik fel teljesen titkukat. Redon az alkotói mechanizmust rendkívül tömören írta le: „...a látható logikáját a láthatatlan szolgálatába állítani”.⁴ Vagyis a művész uralja fantáziavilágát, a képzeletbeli lények valós megfogalmazását a művészet törvényei irányítják.

A szimbolizmus féltudatos állapotokat rögzítő műveinek elemzői közvetlen kapcsolatot kerestek a freudi álomértelmezés és az

alkotások között. José Pierre francia kutató egyenesen azt állítja – s ezzel a véleményével nincs egyedül – szimbolizmusról írt könyvében, hogy a századforduló álmokkultuszának csúcspontja Freud Álomfejtésének (1899–1900) a megjelenése, s a pszichoanalízis a szimbolizmusból ered.⁵ Varjas Sándor elmélete szintén hosszas elemzést igényelne a szecessziós szimbolizmus vonatkozásában. Varjas arra a következtetésre jutott, hogy a tárgy nélküli, azaz a dekoratív vonal a „kiszorított szexualitás”. „A dekoratív vonal a láthatatlannak a fényképe, emléke a tudattalanba merült kompatibiliáknak, kompromisszuma a racionális és pudiciózus tudatvilágnak és a kiszorított ösztönöknek”.⁶

A freudi tanok esztétikum területét is érintő hatásának okait keresve rendkívül fontosnak tűnik az a gondolat, mely szerint: „...a költők ál-

⁴ Odilon Redon: i. m. 28.

⁵ José Pierre: *L'univers symboliste. Décadence, symbolisme et art nouveau*. Paris, 1991, Somogy, 367.

⁶ Dr. Varjas Sándor: *Freud elmélete az esztétika keletkezéséről*. Művészet, 1911, 334.

tal kitalált álmok gyakran éppúgy elemezhetők, mint a tulajdonképpeni álmok...”⁷ Freud merőben új és kortársaitól eltérő szemléletét a legjobban talán a Jean-Martin Charcot-val való összevetésével lehetne érzékeltetni. Charcot-t és Freudot is elbűvölte a párizsi Notre-Dame katedrális plasztikája, a gargouille-ok. Míg Charcot könyvében (*Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*) klinikai dokumentumokként, az elmebetegségek külső tüneteivel való összevetésre használta a különböző, egyébként más épületekről is származó torz és groteszk figurákat, addig Freud a Notre-Dame bestiáriumát a tudattalan szimbolizációjaként írta le, a lelket uraló agresszív ösztönök megjelenítéseként.⁸ Ezek a szobrok önelemzésében is feltűntek.

A pszichoanalízis módszerének képzőművészeti elemzésekre való alkalmazásában Freud maga is határokat állított fel, nem foglalkozott a művészet esztétikai törvényeivel, hanem elsősorban a művek tartalmi oldala, s a művészek élete érdekelte.

Módszere elsősorban a művészeti alkotófolyamatot és a szimbólumalkotást érintő területeken került alkalmazásra. Az álmok korábbi interpretációival szemben Freud új irányt adott az álomértelmezésnek, amikor az „...álmot egy (elfojtott) vágy (rejtett) teljesítéseként” határozta meg.⁹ A lelki élet zavarait egyetlen komponensre, a szexuális élet zavaraira vezette vissza, elsöprő erejű hatást gyakorolva a művé-



7. kép. Ferdinand Hodler:
Álom

⁷ Sigmund Freud: A pszichoanalitikai mozgalom története. In: *Önéletrajzi írások*. Budapest, 1990, Cserépfalvi, 117.

⁸ Irod.: Debora Silverman: Sigmund Freud, Jean-Martin Charcot. In: *Vienne 1880–1938. L’apocalypse joyeuse*. Sous la direction de Jean Clair, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 576–585.

⁹ Sigmund Freud: *Önéletrajz*. In: *Önéletrajz... i. m.* 51.

szetekre is. Az álomábrázolás számtalan más problémakör, filozófiai, szociológiai kérdés gyűjtőpontja a századfordulón erotikus jellegűvé vált. Tipikusnak tekinthető Ferdinand Hodler Álom című (1887–1903) festménye (7. kép), amelynek alsó részén, akár egy oltárkép predelláján fiatalember alszik, teste, arca a szeretett nő felé fordul, őt idézi meg álmában. A fiatal lány, egy másik tartományban kevésbé nyíltan, felöltözve, a kezében tartott virág szirmait, kocsányát nézi, közvetítőnek használja vágya kimondásához. Paul Gauguin egy a Noa Noa című könyvének kéziratában látható rajzán antropomorfizált-mitizált virágba helyezi a nőalakalmát (8. kép).



8. kép. Illusztráció Paul Gauguin a Noa Noa című könyvének kéziratából

Freud hatása a legerősebben a bécsi művészeti környezetben érvényesült. Freud betegeinek, ahogy Klimt megrendelőinek nagy része a zsidó nagypolgárság köréből került ki. Carl E. Schorske az új bécsi művészet egészét kollektív ödipális lázadásnak nevezte, melynek során nem az elődökkel szemben lázadtak, hanem egy paternalista kultúra vezérei ellen.¹⁰ De ennek a paternalista kultúrának a vezetői sem voltak mentesek az új művészet valós problémáit, tapasztalatokat apokaliptikus vízióikban megjelenítő hatásától.

Az álomértelmezések atavisztikus tartalmak, az emberiség legrégebb korszakaiba vezető viselkedésformák, valamint a mítoszok és mesék forrásához vezették Freudot. „Az egyes idegbetegek képzeletvilágától széles út vezet a tömegek és népek fantáziaalkotásaihoz, mint ahogy ezt a mítoszok, mondák és mesék mutatják” írta.¹¹ A mítoszok, mesék pszi-

¹⁰ Carl E. Schorske: *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*. Cambridge University Press, 1981.

¹¹ Sigmund Freud: *Önéletrajz*. In: *Önéletrajzi... i. m.* 76.



9. kép. Gustav Klimt: Pallas Athéné

újraformálták a mitikus alapanyagot. Freud mitológiai tudását, ókori művészetben való jártasságát az álomtartalmak és az ösztönélet megvilágítására használta fel, jóllehet jelképek gyakran megfelelték egymásnak.

A mitológiát hívta segítségül Gustav Klimt is művészete védelmében, amikor Pallas Athéné kezébe helyezte a Nuda veritas című festményéről ismert meztelen nőalakot, az új művészet szimbólumát (9. kép). A néző elé tükröt tartó női akt, kihívó meztelenségével, az elemi ösztönöket idéző részleteivel arra utal, hogy Klimt a művész legfőbb feladatának a kor lelki valóságának a feltárását tartotta.

Tichy Gyula, magyar grafikus is a mitológiához fordult az alkotás mibenlétének és gyötrő nőképek megfogalmazásában. Egyik

chológiai interpretációját Freud kezdte meg, tanítványai folytatták, elsősorban Carl Gustav Jung, aki a metaforák, jelek mitologikus gondolattársításokkal való összehasonlításából indult ki. De sem a freudi tudattalan, sem Jung archetípusa nem azonosítható a művészet szimbólumfogalmával.¹²

A szimbolista művészek, Freudhoz hasonlóan, a mitológiai vonatkozásokat gyakran segítőként, közvetítőként használták, de elmentéses irányultsággal; a művészek egyéni módon értelmezték,



10. kép. Tichy Gyula: Alkotás

¹² A kérdésről lásd Jan Białostocki: A „kerettémák” és az archetipikus képek. In: Régi és új a művészettörténetben. Budapest, 1982, Corvina, 167–177.

tollrajzán (10. kép) a Zeusz fejéből kipattanó Pallas Athénét látjuk. A szövő pókok stilizált rajza is az istennőre utal. Zeusz a festő arcvonásait hordja, s a fejében térdepelő nőalak jellegzetes, uralkodni vágyó nőtípusát. Tichy az istennőre utaló elemeket leggyakrabban a költő és műszoja ábrázolásokkal, általában a gyötrő gondolatok és a nagy matematikai és művészeti eredmények születésével.

Klimt Remény I. című, 1903-as, terhes nőt ábrázoló festményének szimbolikája (11. kép) a freudi analízis és a kortárs bécsi filozófiák által ismerhető meg. A festmény egyik interpretációja szerint tükröződik benne Freudnak a nővel mint biológiai lényel kapcsolatos, a mai feminista irodalom által erősen kritizált elmélete. A festményen a terhes nő maga mögé szorítja a fenyegető torzalakokat, a halált is, sőt a férfi feletti fenyegető uralom jelképévé válik. Ez Johann Jakob Bachofen tanulmányára válaszként, a matriarchátustól való félelem megjelenítéseként is értelmezhető.

Freud ösztöntanának késői megfogalmazásában, az 1920-ban megjelent Túl az örömmelven című munkájában a szerelmi és halálösztön dualizmusáról írt. Eros és Thanatos összekapcsolásának a gondolata már 1905 körül megjelent cikkeiben, a képzőművészetben azonban korábban, egy régi képtéma megújításában jelentkezett. Az időbeli eltérés ellenére a mai elemzők elsősorban Ernst Mach és Freud hatását látják a kor egyik toposzának számító élet és halál képekben. A virulóan szép



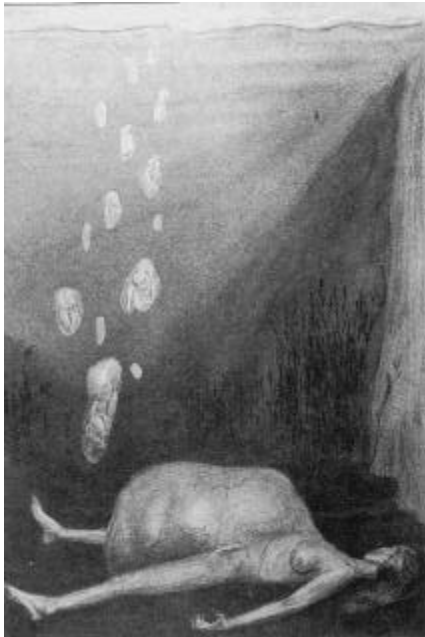
11. kép. Gustav Klimt: Remény

fiatal nőt csontvázalakkal állította szembe például a belga Antoine Wiertz a Szép Rosina vagy Két fiatal lány című (1847) festményén (12. kép), s a francia romantika és szimbolizmus alkotásain is újraéledt a nő mögött feltűnő ördög és halál ábrázolása, amely toposz egyébként középkori hiúságábrázolásokig vezethető vissza. Klimt is megfestette a témát, újraélesztve a középkori haláltáncok rettetését Az élet és a halál című, 1908 és 1911 között készült, az élet és halál zónáját élesen elválasztó kompozícióján.

A századforduló művészetében



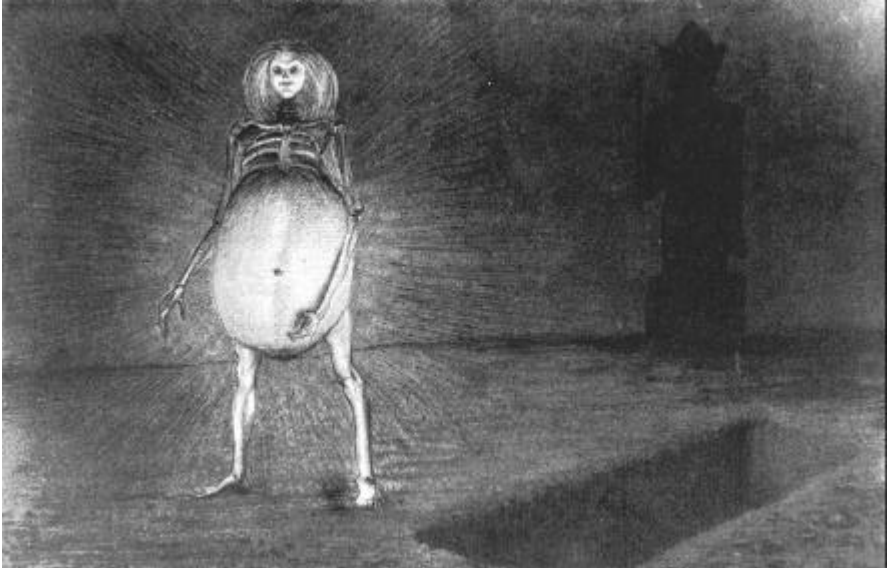
12. kép. Antoine Wiertz:
Szép Rosina vagy Két fiatal lány



13. kép. Alfred Kubin:
A termékenység

egyedinek tekinthetők Jacek Malczewski Eros és Thanatos témájú művei. A lengyel festő fiatal, vonzó nőalakként festette meg a halált. Ebben egyik kutatója a lengyel halotti képek hagyományának, a „szarmataportréknak” a hatását vélte felfedezni.

Míg Klimtnél az élet és a halál szférája kompozicionálisan is elválik, Alfred Kubin, osztrák grafikus munkáin, akár Freud elméletében, elválaszthatatlan egymástól a két ellentétes ösztön. Kubinnak A termékenység című (1901/1902) grafikáján (13. kép) egy női nemi szervet idéző veremben szen-



14. kép. Alfred Kubin: A tojás



15. kép. Alfred Kubin: Természet-anyja

vedő terhes nő fekszik, s embriók hullanak rá. A tojás című (1900/1901 k.) rajzán (14. kép), a tojás alakú női figura élet és halál egyetlen figurába tömörített szimbóluma.

Otto Weininger híres, hírhedt könyvében (Nem és jellem, 1903) a nőt az ösztönvilághoz közelebb álló lényként határozta meg, ez a gondolat – pozitív és a negatív értelemben egyaránt – megfogalmazódott a kor-szak művein. Alfred Kubin Természet-anya című grafikáján (1903 körül) (15. kép) a freudizmus biológiai és mitológiai nőképe weiningeri és bachofeni gondolatokkal ötvöződött. Halálugrás című rajzán a romantika szerelmi halálának pátosza egy drámai, de ironikus elemeket is tartalmazó nő–férfi ellentétet megfogalmazó képbe fordul.

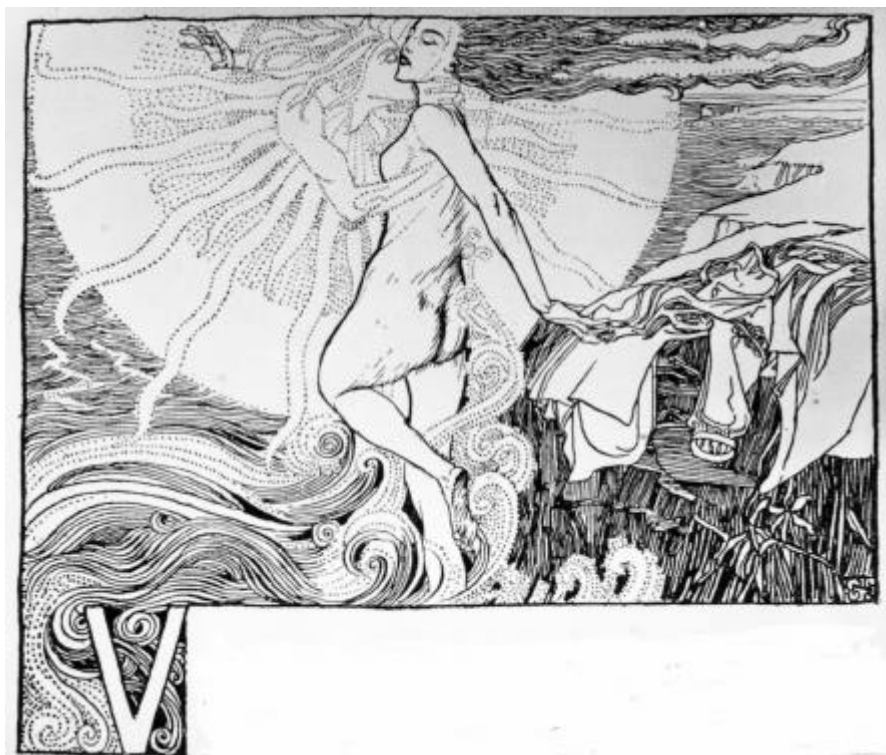
Néhány állandóan visszatérő, Freudhoz kötött képtémát is bemutatnánk: az egyik az ösztönvilág feltörését jelképező medúzaféj, melyről már volt szó Gustave Moreau kapcsán, s amelyet Freud a kasztrációs félelem szimbólumaként határozott meg. Tartalmilag idesorolják a pókábrázolásokat is, így Kubin pókhálóba helyezett szerelmespárokat ábrázoló rajzát, vagy Odilon Redon A mosolygó pók című (1881) grafikáját (16. kép). „...A pók az álomban az anyát jelképezi, mégpedig a félelmet keltő fallikus anyát, eszerint tehát a póktól való félelem az anyaincesztustól való iszonyt és a női genitáléktól való irtózást fejezi ki.”¹³

Végül csak néhány szó a magyarországi kortárs Freud-recepcióról, elsősorban Csáth Géza íróról, festőről, orvosról, aki Az elmebetegségek pszichikus mechanizmusa című



16. kép. Odilon Redon:
A mosolygó pók

¹³ Freud tanítványát, Karl Abrahamot idézi. In: Sigmund Freud: Pszichoanalízis. Válogatta, a bevezető tanulmányt írta, a jegyzeteket összeállította Simó Sándor. Bukarest, 1977, Kriterion, 128.



17. kép. Nagy Sándor: illusztráció Inotay László Napfiak meséi című könyvéhez

tanulmányában az elsők között követte a freudi analízist. A G. kisasszony álmát leíró tanulmány első kiadásában még olvasható, hogy Csáth G. kisasszonynak a naphoz fűződő kényszerképzetait képzőművészeti előképhez, Nagy Sándor egy grafikájához vezette vissza. Az álomban a nap alsó, kihűlt részéből karok nyúlnak ki, a végükön fejek vannak. Nagy Sándor rajzai közül ez a leírás leginkább a Napfiak meséihez (Inotay László) készült illusztrációjának felel meg (17. kép). A nappal ölelkező nőalak jelentése a korabeli, mitikus forrásokat is magukba olvasztó életreform elvekkkel is kapcsolatba hozható.

A már említett Tichy Gyula több művének elemzése is pszichológiai megközelítést kíván. Egyik klasszikus faun és nimfa kompozícióján (18. kép) a férfi homlokán depressziós omega rajza vehető ki.

Annak, hogy a magyar művészettörténetben viszonylag kevés művészetpszichológiai megközelítésű munka született az is lehet az oka,

hogy a 20. század elejének két legkiemelkedőbb művésze, Csontváry Kosztka Tivadar és Gulácsy Lajos neurotikusként, bizarr figuraként való bemutatása egyben kiközösítésükkel, az esztétikai elemzést háttérbe szorító magányos, senkivel sem rokonítható művészekként való besorolásukkal járt. A pszichológiai szempontú megközelítéssel szembeni fenntartás még Fülep Lajosnak a Németh Lajos Csontváryról szóló dolgozatáról írott opponensi véleményében is érzékelhető.

Gulácsy mély azonosulását a múlt eseményeivel, hangulataival, a háború közeledtével felerősödő apokaliptikus vízióit lehet szecessziós jellemzőként, majd a futurizmus hatásaként, s lehet – amikor erre már a kompozíció felbomlása is utal – a skizofrénia jeleként is értelmezni. Csontváry írásainak elemzésében, például az elhivatottságot jelző „égi szózat” vizsgálatában Pertorini Rezső „egy induló pszichózis jelét” látta, de „nem szkizofrénias processzusét”.¹⁴ A misztikus üzenet szövegváltozatainak legújabb, kritikai analízise pedig tudatos konstrukciónak feltételezi.¹⁵

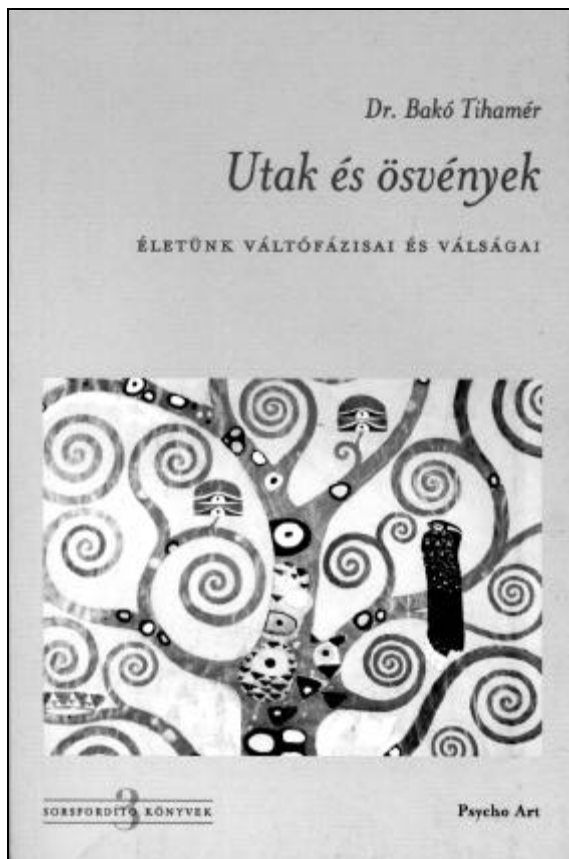
Ahogy a kor más művészeinek, úgy Gulácsy és Csontváry műveinek analízise is hiányos lenne a művészetpszichológia freudi és újabb módszereivel való megközelítése nélkül, mert Freud a korszak irodalmának és képzőművészetének egyik legjelentősebb inspirálója volt. Már csak ezért sem mondhatunk le az interdiszciplinaritás jegyében végzett kutatások folytatásáról.



18. kép. Tichy Gyula: Faun és nimfa

¹⁴ Pertorini Rezső (1966): Csontváry patográfiája. Budapest: Akadémiai, 40.

¹⁵ Timár Árpád: Forráskritikai problémák a Csontváry-kutatásban. *Ars Hungarica*, 2000/1, 139–142.



„Emberi létünk két végstádiuma, a születés és a halál között szakaszok váltják egymást. Míg a váltás az egyes korszakok között olykor látványos és zajos, más esetekben csendesen belesimul a fejlődésbe. Az egymást követő korszakok szerepe más és más. Az egyes életszakaszoknak küldetésük van, többnyire az, hogy az egyén életkori sajátosságainak megfelelő érzelmi, értelmi, szociális, intra-, illetve interperszonális állapota aktivizálódjon.

Az évezredek során az ember sok változashoz kapcsolódó tapasztalatot gyűjtött össze, melyek megismerése talán számunkra sem érdektelen. Formálhatják gondolkodásunkat, ötleteket meríthetünk belőlük az átmeneti kríziseinket segítő stratégiák kialakításához. Számomra e rétegek megismerése üzenet-hordozóvá vált. Hangsúlyos lett általuk az egyes korszakok megélésének jelentősé-

ge, az átmeneti időszakok rítusokkal történő megsegítése, közösségformáló és megtartó ereje, az egyén különös kettőssége: vágya egyfelől a félelmet keltő rendetlenség, káosz, másfelől a rend megélésére.

Az átmeneti időszakokat, életünk váltófázisait, válságait mi is hasonlóan éljük át, mint az archaikus társadalmak tatai. A rítusok, mítoszok, beavatások intézményes rendszere azonban nálunk már visszafejlődött. Az ember sok tekintetben magára maradt a változást kísérő szorongásaiban, félelmeiben, kríziseiben. A rítusok helyett rítustöredékek maradtak, a mítoszok szerepét hiedelmek váltották fel. Az egyének egyedül kell megformálnia saját individuális világvképét, belső filozófiáját, lelki munkamódjait, melyek lelki életének irányítói lesznek.

Könyvem megírására az ösztönzött, hogy általa nagyobb figyelmet fordítsunk válság-megoldó repertoárunk megismerésére, illetve annak tudatosítására, hogyan tudjuk azt hatékonyan használni, esetleg korrigálni, illetve gazdagítani. Ezt a könyvet az »útkeresők«
útikönyvének szánom. Írásom, azt remélem, elkíséri az önmagát keresőt, a gyermekének segítségét adót, a belső filozófiáját formálót éppúgy, mint a másoknak segítséget nyújtót.”

Dr. Bakó Tihamér

CHARLIE CHAPLIN, A KREATÍV HUMANISTA

Egy zseni analízise

Hárdi István

Charlie Chaplint hazánkban újra felfedezték. Filmjeit tévében játsszák, videón és DVD-n árulják.¹ Minek köszönhető ez az újrafelfedezés? Ezen a tényen és a filmtörténeten túl zseniális munkássága és személyisége megérdemli az alaposabb tanulmányozást. Kérdésfeltevéseim: 1. Ki volt Charles („Charlie”) Chaplin? 2. Milyen személyiségének pszichodinamikája? 3. Mi zsenialitásának talaja, melyek az elemei?

I.

Charles („Charlie”) Chaplin 1889. április 16-án született és 1977. december 25-én, 88 éves korában érte a halál. Apja, az ír származású, Charles Spencer Chaplin, vaudeville színész, alkoholistaként májzsugorban halt meg. Anyja színésznő, énekes, akinek húga szintén művész, szubrett; nagyapja cipésmester volt; anyjukat félig cigány származása miatt, a „család szégyenének” tartották. Chaplin másik nagyanyja alkoholista, leírás szerint delírium tremensben szenvedett.

Charlie Chaplint egyéves korában apja elhagyta, elköltözött a családtól. Anyja, amíg színpadon énekelt, két gyermekét, Charlie-t és féltestvérét, Sidneyt el tudta tartani. Sokat játszott, humorizált, parodizált, sőt alkalmanként az Evangéliumot is felolvasta nekik. Nagyon szerették. Sikeres színész

¹ Itt köszönöm meg a Warner Home Video Hungária Kft.-nek, hogy rendelkezésemre bocsátotta „Chaplin élete és művészete” című videoszalagot, mely gyűjteményemet igen értékesen egészítette ki.

volt, meglehetősen zavaros életrajz-vezetéssel, promiszkuitással. Későbbi nyomorúságuk, éhezésük közepette pszichózis robbant ki nála.²

Chaplin hányatott gyermekkorra nagy nyomorban zajlott. Anyjával egy lambethi menhelyre ment, majd annak betegsége miatt a Hanwell Árva és elhagyott gyermekek Iskolájába, később ismét visszakerült Lambethbe.

Már gyermekként – ötéves korában – pályájára indító élményt élt át: mint előzetesen oly sokszor, a színpadok mögött hallgatta anyja énekését, aki a színpadon hirtelen berekedt és elvesztette hangját. Ekkor a kis Charlie – aki már akkor kívülről tudta anyja minden szerepét – beugrott, és énekével óriási sikert aratott. Anyját mindenféleképpen megdobálták, neki viszont pénzt szórtak a színpadra. Amikor naivan azonnal elkezdte felszedni a pénzt, nagy nevetést keltett, ugyanakkor hatalmas sikert aratott. „Ezen az estén színpadon én először léptem fel, anya pedig utoljára” – írja Chaplin (1964, 1967).

Megalkotta a csavargó halhatatlan figuráját: a kis bajusszal, keménykalappal, bő nadrággal, nagy cipőkkel, csámpás járással, bottal a kezében. A figura születéséről több nézet alakult ki: Chaplin maga dolgozta ki, színpadi tapasztalatai alapján. Mások Fred Karnónak tulajdonítanak jelentőséget, aki hasonló szerepeket játszó színészek jelmezei alapján segített az alak megformálásában. Max Senett, filmrendező a bajuszt javasolta, hogy azzal „öregebbnek lásson”. Van egy olyan változat is, hogy a modell egy gyermekkorában látott London környéki részes lovas volt, aki ilyen kacászva járt, és a lambethi gyerekek kineveték és gúnyolták. A csavargó alakja hamarosan népszerű, sőt világhírű lett.

Kezdetben több filmgyárban (a Keystone-ban 1914-ben, az Essanay-ban 1915-ben, a Mutualban 1917-ben) egy-két tekerces némafilmeket készített, komikus jeleneteket, „slapstickeket”³ amelyekben esések, ütések, rúgások,

² A leírások szerint, súlyos nyomor és éhezés közepette karácsonykor beállított a szomszédokhoz, széndarabokat osztogatott nekik azzal, hogy ajándékot hozott. A pszichiátriai osztályos megfigyelések szerint időnként rendkívül nyugtalan, felhangolt, máskor meg szóftan, visszahúzódozó, levert volt. Alkalmanként „hangokkal beszélt”, hallucinált. Charlie látogatásakor úgy látta, hogy „lényének perzselő kedvessége odaveszett”. Amikor fia vagyoni helyzete megengedte, áthozatta az Újvilágba, a megérkezéskor a hatóság képviselői megkérdezték tőle, hogy ő-e Mrs. Chaplin, amire azt válaszolta, hogy: „Maga meg Jézus Krisztus”. Midőn mindezek ellenére sikerült őt bevinni az USA-ba, fia ápolónőt vett mellé és így gondoskodott róla. Közben teljesen indokolatlan vásárlásokat csinált, pl. vett 30 méter selymet. Egy alkalommal Chaplin meghívta a stúdiójába filmfelvételhez. Midőn a csavargó öltözékében játszott, anyja megjegyezte, hogy majd vesz neki rendes ruhát (Robinson, 1989). Viszont, amidőn házasságon kívül született fia, Wheeler Dryden – akit hathónapos kora óta nem látott – felnőttként meglátogatta és megkérdezte, hogy ismeri-e, azonnal rávágtá: „Té vagy a fiam, ülj le, és igyál egy csésze teát”. Robinson leírása alapján szkizofréniásnak vélem. Pollock (1986) katatóniásnak tartja, Weissman (1996) promiszkuitásban eltöltött élete, a kezdeti intenzív fejfájásai és az akkoriban elterjedt vérhaj (luesz) miatt – paralysis progressivának – gondolja.

³ Eredetileg a középkori Commedia del'Arte komikusának, Arlequinnek a botját jelenti.

adok-kapok történések és végeláthatatlan üldözések zajlottak. Később (a First Nationalban 1917-től 1923-ig) már önálló történeteket írt, melyeket ő rendezett és a főszerepet is ő játszotta. A „Chaplin mint rendőr”-ben („Easy Street”, 1917) a kis ember a nagy bűnöző tömeggel szemben próbál rendet teremteni, amiből végül is győztesen kerül ki. „A gyógyforrás”-ban („The Cure”, 1917), részeg alkoholistaként beleönti italait a gyógyvízű forrásba, amitől az egész szálloda berúg. Az egyik legnagyobb sikerét a „A kölyök” („The Kid”, 1921), című művével aratta, amiben egy elhagyott csecsemőt nevel fel, akit a hatóságok el akarnak tőle venni. A kislány kemény harccal igyekszik magánál tartani és megvédeni. Ebben is a saját hányatott gyermekkorra tükröződik. A romantika, könnyű és mosoly változása is emeli a film művészi értékét. Művészete a barátaival önállóan



Chaplin a világhírű vált csavargó figurájában

alapított filmgyárban, a United Artistban teljesedett ki. A klondike-i aranyásók története ihlette világsikert hozó filmjét, az 1925-ben készült „Aranyláz”-at („The Gold Rush”). „A cirkusz”-ban („The Circus”) 1928-ban – zaklatott élete ellenére – alkotott remekműben hihetetlenül komikus jelentek láthatók (magasban kötélén táncol, amelyre elszabadult majmok rámásznak és leszedik a ruháját; bekerül egy oroszlangetrebe, s ha a cirkusz számára meglátja, azonnal üldözőbe veszi stb.).

Jó ideig ellenállt a hangosfilmnek. A pantomimmal, a mozdulatokkal mindent kifejező művész úgy vélte, hogy a beszéd veszélyezteti a komikumot. Ezért nagysikerű hangosfilmjeiben meg sem szólalt: a „Nagvárosi fények”-ben („City Lights”, 1931) és csak a „Modern idők”-ben („Modern Times”, 1936) tört meg némileg a jég a világsikert aratott „Titine” kupléjával, melyet halandzsza nyelven adott elő. Korda Sándor már 1937-ben javasolta, hogy csináljon filmet Hitlerről. Ezzel érte el pályájának csúcát az 1940-ben készített „A diktátor”-ral („The Great Dictator”), amiben a „vezért” és a nácizmust karikírozta ki – zseniálisan. A címszereplő mellett egy kis zsidó borbélyt is alakít, akit – különösen a bajusz hasonlósága miatt – összecserélnek a „Führer”-rel, s a diktátor helyett nagyszerű, lelkes és emelkedett beszédet mond a szabadság-



Chaplin mint diktátor

ról és a demokráciáról. Ez nem csupán művészi magaslat, de a maga korában igen bátor politikai-történelmi tett volt, amikor Amerika még nem állott harcba a náci Németországgal.

Később 1947-ben a francia kékszakállról, a tömeggyilkos Landruról készült filmjében, a „Monsieur Verdoux”-ban már elhagyta a régi csavargófigurát. Erről már megszölettek a vélemények, és sokszínűsége ellenére sem érte el régebbi filmjeinek szintjét. Az 1952-ben készült romantikus „Rivaldafény”-ben („Limelight”) az öregedését, hanyatló tehetségét, az alkoholban lezüllött idős bohóc sorsán keresztül mutatta be. A benne elhangzott, Chaplin által szerzett dalok, még a napjainkban is hallhatók. Amerikából való elűzetését tükrözi az 1957-ben már Londonban készült „Egy király New Yorkban” („A King in New York”). Ő írta és rendezte,

de már csak rövid epizód szerepet játszott az 1967-ben készült „A hongkongi hercegnő”-ben („A Countess from Hong-Kong”). A film csalódást szerzett, s messze elmaradt a régi Chaplin művek színvonalától.

CHAPLIN ALKOTÓI SZAKASZAI

- I. **A KOMIKUS** (Keystone filmgyár, 1914, 35 film)
Improvizál, sikerre koncentrálni, egyetlen cél: nevetetni.
Pl. *A kölyök, autóverseny Velencében, mint újságíró stb.* ↑
- II. **A JELENETEK KOMIKUSA** (Essanay filmgyár, 1915, 15 film)
Már nem csupán nevetést akar kiváltani, hatni, már motivációk is vannak
Pl. *Ch. mint bokszbajnok, Ch. Kisasszony, A parkban* ↑↑
- III. **A CSAVARGÓ** (Mutual filmgyár, 1916–1917, 13 film)
Kis történetek, epikus korszak különféle alakok, különféle helyzetben: pincér, bokszoló a mulatóban
Pl. *Tűzoltó, Zálogház, Chaplin a filmgyárban* ↑↑

IV. AZ ÉRZŐ ÉS GONDOLKODÓ KOMIKUS

(First National filmgyár, 1918–1923)

Előítélet, éhség, tekintély és nyomor ellen, könny és mosoly

Pl. *A kölyök*, *A zarándok*

↑↑

V. A CHARLIE (United Artist filmgyár, 1925–1940)

A pusztta megjelenése is hat. A technológizálás, a technokrácia ellen, a humanista, az emberért. A náciizmus és diktatúra ellen.

Nagyfilmek világában: *Aranyláz*, *A cirkusz*, *Nagyvárosi fények*, *Modern idők*, *A diktátor*

↑↑↑↑

Nívócsökkenés: *Monsieur Verdoux*, *Egy király New Yorkban*, *Rivaldafény*

↓

Hanyatlás: *A hongkongi hercegnő*

↓↓

Életében, fejlődésében, sikereiben, óriási gazdagságában, alkotó munkájában nőügyei és a politika okozott rendkívüli nehézségeket. Nőcsábásznak tartották, számos ismert és titokban maradt kalanddal. Közülük kiemelkedő Pola Negrivel, a némafilmek világhírű csillagával egy évig tartó szenvedélyes kapcsolata. Felfedezettjéhez, filmbeli partneréhez, Edna Purviance-hez szerelem kötötte, mely annak egy flörtje miatt felborult, de barátok maradtak és Chaplin élete végéig támogatta. Négyszer nősült, s első házasságát a 16 éves Mildred Harrisszal 29 évesen kötötte, s tőle egy gyermeke született, aki korán meghalt. Az ekkor kezdődött válópere annyira megviselte, hogy két hétig az ágyat nyomta: „idegösszeomlással” (nyilván depresszióval). A gyermek halála után készítette „A kölyök” című remekművét. Második feleségét, a 16 éves Lita Greyt, 35 évesen vette el, akitől két gyermeke származott. Ezt a válópert is nehezen vészelte át. A harmadikkal, a 18 éves Paulette Godard-ral 44 évesen kelt egybe, akivel 10 évig élt boldogan. Az 54 esztendősen kötött negyedik házasságába a 18 éves Oona O’Neil hozta meg a haláláig tartó harmóniát, aki nyolc gyermeket szült neki.

Egyik szerelmi kalandja egy büntetett előéletű alkoholistával, Joan Barryvel botrányt és igen sok kellemetlenséget okozott. A nőnek gyermeke született, s 1943–1944-ben apasági keresetet indított ellene. Bár a tárgyalásokon vérvizsgálat is bizonyította, hogy nem Chaplin az apa, mégis fizetnie kellett. Évekig meghurcolták, minden sikere és népszerűsége ellenére a sajtó lejáratta.

Chaplint kommunizmussal is vádolták. A kisember sorsának, a csavargó figurájának megalkotója, a társadalom peremére kerültek, a gépek és a robotmunka járma alatt nyögő munkások megjelenítésével önmagában is gyanút kelthetett. Ehhez járult első és második világháborús szereplése, akkori szónoklatai, antifasiszta kiállása, a Szovjetunióban elért óriási közkedveltsége, Nemzetközi Béke-díja, az orosz vezetőkkel való találkozása, német baloldali emigránsokkal, pl. Brechtrel, Eislerrel való barátkozása. Így került az Amerika-ellenességet vizsgáló, ún. McCarthy bizottság elé, ami 1952-ben az USA elhagyására kényszerítette, miután európai utazásáról nem kapott engedélyt a

visszatérésre (!). Hiába nyilatkozott ismételten, hogy nem politikus, s nem kommunista, hanem művész. Nyilatkozatát hosszú ideig nem fogadták el. Mindezt 1966-os interjújában is megerősítette.

Utolsó feleségével, Oona O'Neillle Svájcban, a Montreux közelében lévő Vevey-sur-Ban-ban hosszú ideig boldog és igen aktív életet élt. A leírások és a filmek alapján észlelhető, hogy idős korára milyen súlyos érzelmeszedése alakult ki, mely 1977. december 25-én, agyi inzultus, stroke nyomán halálához vezetett.

Idős napjaira hihetetlen népszerű lett, s kivívta a világ elismerését: 1962-ben oxfordi egyetem díszdoktora, 1971-ben a francia becsületrend lovagja lett, 1972-ben Velencében Arany Oroszlán díjat kapott, s ugyanebben az évben – mivel Amerikában már „megbocsátottak neki” – életművéért, a „filmművészetben nyújtott felbecsülhetetlen érdemeiért” Oscar-díjban részesült, 1975-ben II. Erzsébet angol királynő nemesi rangra emelte. 1989-ben Londonban a Leicester Squaren szobrot állítottak neki, nem messze Shakespeare-étől.

Filmjei teljes életét tükrözik tartalomban és kreativitásban egyaránt, ezért is írhatta *Weissman* (1996), hogy azok „filmes önéletrajzok”.

A kezdeti – slapstick – némafilm korszakában a jelenetek, majd a kis történetek jól mutatják a felfele ívelést, a zseni kibontakozását. A szegény kis csavargóban gyermekkorra minden szenvedése csodálatosan, sokrétűen és eredeti alkotásban személyesül meg. Az egytekerceses jelentekből a fejlődés folyamán történetek kerekednek, majd egész estét betöltő művek. A nagy – főként – hangosfilmek („Nagyvárosi fények”, „Modern idők”, „A diktátor”) zsenialitásának csúcspontját jelentik. A csavargó figurájának feladásával a hanyatlás kérlelhetetlenül elkezdődik. Jóllehet, bennük – már nem a gyermekkori, hanem – az aktuális konfliktusait dolgozza fel, pl. a „Monsieur Verdoux”-ban, gyilkos kékszakként a nőekkel szembeni agresszív indulatait (így válópereit, a Joan Barry esetet), az „Egy király New Yorkban” az amerikai kiűzetését, az Amerika-ellenes Bizottság munkáját stb., a „Rivaldafény”-ben a saját hanyatlását, halálát. Utolsó filmje a „Hongkongi hercegnő” a leggyengébb munkája (ld. táblázat).

A filmtörténetben egyedülálló művészetét a legmagasabb jelzőkkel látták el. Általában hangsúlyozták a társadalmi vonatkozásokat, kiemelték, hogy Chaplin a kisemberek, szegények és elnyomottak sorsát mutatja be. Sőt, társadalomkritikai elemeket is felfedezhetünk műveiben, pl. a gazdagok és szegények viszonyában. (Egy milliomosnak megmenti életét, az részegen barátkozik a csavargóval, józanon viszont kidobja. A „Chaplin mint rendőr” verekedős bűnözői vasárnap udvarias úriemberként viselkedve mennek a templomba.)

Filmjeiből – pl. a „Modern idők”-ből – jól kivehető a gépek uralma az ember felett, az elembertelenedés, az elidegenedés. Az általánosító társadalmi tendenciát Chaplin ugyan tagadta, s kijelentette, hogy ő csak szórakoztatni akart. Művei már a 1915–1920-as években kiemelkedően népszerűvé tették a felnőttek és a gyermekek világában egyaránt. Babákat, játékokat készítettek róla, folytatások képregényekben szerepelt, utazásain hatalmas tömeg fogadta

stb. Népszerűségét jellemzik nevének helyi változatai: az angol nyelvű világban „Charlie”, franciáknál „Charlot”, a spanyoloknál „Carlos”, vagy az olaszoknál „Carlito” stb. neveken vált ismertté. *Attainborough* szerint: „A filmvilág valaha is ismert legnagyobb személyisége”. Érett filmjei témáinak univerzalitása (pl. „A kölyök”-ben az anya–gyerek viszony, az apa–gyerek kapcsolat, másutt a kisember helyzete) minden kultúrában és korban átélhetővé, élvezhetővé teszi műveit, joggal nevezték „a filmművészet halhatatlanjának”, s sorolták e területen az irodalomhoz hasonlítva Shakespeare-hez, vagy Molière-hez. Londonban emelt szobra is őrzi nagyságának emlékét.

Kevésbé foglalkoztak személyiségével, amely társadalmi motiváltságánál nem kisebb jelentőségű, s nem kevésbé ad kulcsot zseniális alkotásainak megközelítéséhez. Igaz, hogy *Robinson* könyvének első kiadásában (1989) még értelmetlennek tartja Chaplin pszichoanalitikus megközelítését, de leírásai ennek ellenére olyan részletesek, hogy éppen ő ad erre lehetőséget (Chaplin anyja betegségének leírásával, apai nagyanyja alkoholizálásnak ismertetésével stb.). Másfelől Chaplinnél a mű és alkotó kapcsolatának pszichológiai megközelítését az is lehetővé teszi, hogy a nagy művész filmjei ötleteinek, szövegének, zenéjének és minden részletének ő maga volt szerzője és kivitelezője. Egész életében alapvető a rögtönzés, melyet még később, fejlett korszakában is minden előzetes szöveggel szemben a filmstúdióban, sőt a magánéletben is bőven gyakorolt. Ez is személyiségének közvetlen kifejezője.

II.

1. A gyermekkor alapvetően befolyásolta életét. Ezt számos szerző, elsőként Chaplin titkára, C. Robinson, valamint *D. Robinson* (1989, 2001), *Szalay* (1978), továbbá pszichoanalitikusok, *Pollock* (1989) és *Weissman* (1996) is hangsúlyozzák. Utóbbi idézi *Freud*nak *Yvette Guibert*-hez írt leveléből az alábbiakat: „Mindig önmagát játszotta, ahogy a gyermekkorában nyomorgott. Soha nem tudott szabadulni az akkori élményektől és megaláztatásoktól. Tulajdonképpen mondhatjuk, hogy kivételesen egyszerű és világos eset. A művész alkotásai szervesen kapcsolódnak a gyermekkori emlékeihez, élményeihez, elfojtásaihoz és csalódásaihoz – ez a gondolat gazdag belátást hozott s számunkra ezért oly fontos. (...) A nyomor, nélkülözések hatásaitól s az ezzel kapcsolatos szorongásoktól soha nem tudott megszabadulni.” Az említett szerzők elsősorban az élményanyag szerepével, tehát tartalmi kérdésekkel foglalkoznak, de nem Chaplin személyiségével és dinamikájával.

Azonban nem csupán gyermekkori szenvedései, anyától való ismételt elszakítottasága jelenik meg filmjeiben, hanem életének későbbi történéseit, élményeit, konfliktusait is művészi szinten feldolgozza. Önéletrajzában is leírta (Chaplin 1964, 1967) első színpadi fellépését, amidőn anyja a közönség előtt

elvesztette hangját, s ő beugrott, és elénekelte annak dalát hatalmas sikerrel. Jóllehet apja és anyja ugyancsak az életet jelentő deszkákon mozgott, ám példájuk mellett ez az epizód „indulási élményként” hozzájárulhatott későbbi pályaválasztásához.

Személyiségének gyermeki világát sajátos infantilizmus is jellemzi. Erről így nyilatkozott egy évig tartó szerelem után a némafilmek egyik nagy művésze, Pola Negri (id. *MacCabe* 139.): „Mintha karakterének egy része nem nőtt volna fel. Talán ez a megtartott gyermeki csoda és ártatlanság is része a zsenialitásának”. (Kortárs, Stan Laurel, a híres komikus is osztotta ezt a véleményt.) Akár egy gyermek a felnőttek között, olyan a csavargó viselkedése. A figura kialakulása Sennett filmrendező azon javaslatával kezdődött, hogy ragasszon fel bajuszt, hogy „idősebbnek látsszon”. A nagy cipő, nagy nadrág ugyancsak gyermeki jellegű (emlékezzünk a „nagy cipőben kisfiú” mondásra). A kacsázó járás, a sok elcsúszással, eséssel, botlással, szintén gyermeki, mint aki még nem tud biztonsággal járni. Ehhez járul a bot, amellyel – mint Chaplin mondta (id. *Robinson*) – eredetileg a méltóság, előkelőség hatását akarta kelteni. Itt ez a kapaszkodás jeleként is értékelhető (Hermann, 1943; Hárdi, 2002).⁴ A gyermekről írt, gyermekiességgel töltött történetei is erre vezethetők vissza. Jól illusztrálja a mondottakat témaválasztása és története a „A kölyök” című remekművében, amely apa és gyermek összetartozásáról szól.

„A zarándok”-ban („The Pilgrim” 1923) a gyermek és a felnőtt, a gyenge és az erős, a kicsi és a nagy ember, Dávid és Góliát harcát láthatjuk. (Chaplin papnak öltözve prédikálni kényszerül, amiben csodálatos pantomimmal mutatja be ezt a történetét.) A még néma kis remekműben (1923-ban) szerepel egy gyerek, aki a legképtelenebb dolgokkal szekálja a felnőtteket: a „rosszcsont”, szúrja, pofozza őket, és rengeteg bajt okoz.

May Reevesnek (Reeves, 1936) kijelentette, hogy ha nem erre a pályára került volna, játékokat készített volna. Filmjei is tele vannak játékosággal, ismétlődéssel, tárgyakkal történő gyermeki próbálkozásokkal (játék a mozgólépcsővel, egy forgóajtóval, egy ágygal, amibe nem tud belefeküdni, egy órával, aminek ingájával állandóan összeütközik stb.).

Oralításra utal első gyermekkori emléke három és fél éves korából (Chaplin, 1964, 1967). Négy évvel idősebb testvére, Sidney bűvészmutatványokkal szórakoztatta, eltüntetett egy pénzdarabot, majd a feje mögül varázsolta elő. Ő is meg akarta ezt csinálni, de az érmét lenyelte, s orvost kellett hívni. Ez motiválhatta „A diktátor” című film (1940) azon jelenetét, amelyben a Hynkel elleni merénylet összeesküvői ebéd közben sorsolnak, s akinek a süteményében a pénzdarab van, annak kell a merényletet elkövetni. Ez „természetesen”

⁴ Természetesen van más értelmezési lehetőség: a bot fallikus szimbólumként is felfogható, miután maga Chaplin is azt férfiaságának egyik kellékének tekintette. Ezt Chaplin ismételt rajzai is megerősítik (lásd ábrák).

Chaplinébe kerül, aki azt lenyeli, hogy megmeneküljön a kockázatos feladat elől. Az évés Chaplin legtöbb filmjében szerepel. Igen sok geg ebből eredeztethető: a spagetti evésétől kezdve, az étel ellopásán át, az iváson át a mérgezésig.

Az oralitás egyfelől erős anyai kötöttségéből származott, másfelől a gyermekkori éhezésből, nyomorúságból. Magára az éhezésre és az élelem megszerzéseinek nehézségeire számos filmjében látunk példát. A „Kutyaélet”-ben (A Dog’s Life, 1918) sok geg és remek jelenetek a hot-dog lopásról, hasonlóképpen a „Chaplin a filmgyárban” című filmben („Behind the Screen”, 1916), a „Kivándorlók”-ban („The Immigrant”, 1917), a „Modern idők”-ben („Modern Times”, 1936) az étel elcsenése is erre utal. Az „Aranyláz”-ban („The Gold Rush”, 1925) Chaplin éhségében megfőzi a cipőjét, s azt „jóízűen” elfogyasztja, és ugyancsak korgó gyomrú társa kakasnak nézi őt és meg akarja enni. Máskor spicces állapotban a konfettit spagettiként akarja bekebelezni. Ha átgondoljuk az ötletek, a gegek keletkezését, akkor pl. a kakasnak nézett ember megevésének szándékában orális – kannibalisztikus – fantáziákat fedezhetünk fel. A híres játékos „zsemlétáncban” két késre szúrt kis zsemlével nagyszerű táncot mutat be. A „Modern idők”-ben az elgépiesedett világot az etetőgéppel karikírozza, amelyet rajta próbálnak ki, s közben a gép elromlik, és össze-vissza tömködi kukoricával. Még többet nyom a latban, hogy mindezek Chaplin saját eredeti ötletei, és többször ismétlődnek.

Már Fred Karno pantomim társulatánál is a részegség eljátszásával tűnt fel, de ez később filmjeiben számos formában megjelenik „Egy éjszaka” („A Night Out”, 1915), „A csodaforrás” („The Cure”, 1917), „Nagyvárosi fények”, („City Lights” 1931) stb. Az eredet, az életből vett modell a „Rivaldafény”-ben („Limelight”, 1952) válik világossá, amiben Calvero, a híres bohóc alkoholizmus miatt züllik le. Itt is egyértelműen az apja a modell, aki ezt az utat járta be. Chaplin ambivalenciájára utal, hogy a részeg a burleszkekben komikus figura, ez utóbbiban tragikus.

Hermann Imre elgondolása⁵ szerint az alkoholizálásnak, a kocsmávilágának szerepe van a színészi pálya választásában. Az alkoholisták családjában az elhangzottak, a párbeszédek, jelenetek, veszekedésbeli indulatok erre irányíthatnak. Chaplin már kora gyermekkorában, mindebben bőven részesülhetett.

Lita Grey válási vádiratában Chaplint „abnormálisnak, természetellenesnek, perverznek, illetlennek” állította be, s orális szexuális tevékenységgel vádolta.

Félelme a beszédttől a hangosfilmtől való viszolygásában is megmutatkozott. Egész életében problémát jelentett neki a verbális kifejezés. „Milyen szótárból lehetne megtudni a megfelelő kifejezés használatát?” – nézett utána sokszor (id.: Szalay 138.). Iskolázatlansága – melyet ugyan később hihetetlen

⁵ Harmann Imre: szóbeli közlés.

műveltsége, tanultsága váltott fel – ebben is érezte hatását. Másfelől a már említett jelenet, anyja hangjának elvesztése, munkájában is kísértette. Nála is előfordult, hogy egy fontos rádióbeszéd közben elakadt a hangja. „A tett többet jelent a beszédnél” – hangoztatta a régi pantomimes a némafilmek védelmében. Akkori nézetei szerint, ha a komikus nem mozdulataival, viselkedésével vált ki nevetést, megszólalásával hatást veszthet. A cáfolatot maga élhette át a „Modern idők”-ben a halandza nyelven előadott nagyszerű kuplójával, a „Titine”-nel. Későbbi hangosfilmjeiben azonban annál többet beszélt, társalgott, vitakozott és filozofált. Érdekessége ennek, hogy kezdeti vékony hangja az idős korában készített „Rivaldafény”-ben már érzelemgazdagabb, mélyebb zengésű lett.

Sajátos omnipotenciára törekedett, mindenkivel való azonosulási készség dolgozott benne. Minden akart lenni, anyjához hasonlóan mindenkit parodizált, pl. társasági vendégeit is utánozta, így Nizsinszkijt, Pavlovát és másokat. Ezt látjuk nála rendezőként is, darabjaiban mindenkinek „előjátékozta” szerepét. Tervezte, hogy Napóleont, Krisztust, Hamletet is megszemélyesíti filmjeiben. Mindez történeti és művészi minden lenni akarására utal.

2. Érdekes Chaplinnél követni az agresszió és mazochizmus útját. Erre utal egyik kijelentése egy 1966-os interjúban: „A komédia egyik alapeleme a kegyetlenség” (idézi, Vance 2003, 362.). Kezdetben – az akkori némafilm divatjának megfelelően – az adok-kapok (ütés-verés, verekedés, kölcsönös farba rúgás, pofozás, tortadobálás stb.) világa érvényesült. Korai némafilmjei az ő agresszivitását tükrözik. Rúgást, verekedést a legkülönbözőbb formákban. Néha ő marad alul, s emiatt szenved. Szalay idézi Eastmannal egyetértő Chaplint (152.): „...a homo sapiens mazochista lény, aki számos formában élvez a fájdalmat, és a nézők kedvelik, ha képletesen gyötrődhetnek; az indiánosdit játszó gyerekek élvezik, ha agyonlövik őket, és végigszenvedhetik a haláltusát.” Máskor a küzdelemből ő kerül ki győztesen, pl. a „Chaplin mint rendőr”-ben („Easy Street”, 1917). Az agresszió sokszor félreértésen alapul: a fürdőben a masszórt ellenfélnek tekinti, akivel „meg kell birkóznival”, fogásai ellen védekezni kell. Az agresszió lehet váltakozó: amíg a bokszbajnok ellenfele kesztyűjében vasnehezék rejtőzik, a támadó van előnyben, mihelyt véletlenül a küzdők elcserélik a kesztyűt, Chaplin javára fordul a szerencse. A kettő hirtelen váltása is előfordul: mást akar megölni – ő kerül a helyébe: a „Monsieur Verdoux”-ban pl. egyik feleségét egy csónakból kővel összekötött kötéllel akarja vízbe fojtani, de véletlenül ő esik a vízbe, s csak nagy ügyvel-bajjal, menekül ki a vízből; a „Modern idők”-ben öngyilkost ment meg a vízbeugrástól, s itt is az ő nyakára kerül a halálra készülő magának szánt kötele. Ez a váltás a „Monsieur Verdoux”-ban más tartalommal is szerepel, amidőn egyik feleségét meg akarja mérgezni, s helyette „véletlenül” ő issza meg a méreggel teli italt. Ebben a filmben a sorozatgyilkos agresszióját filozófiával támasztja alá, s pacifista, humanista érvekkel védi magát. Elítélése előtt mondja: „Mi az ő tömeggyilkossá-

ga a fegyvergyártók tömeggyilkos fegyvereihez képest? A nagyokat nem büntetik, a kicsiket igen...”

„A diktátor”-ban a hatalmi embert, Hitlert gúnyolja ki. Sokak számára emlékezetes a világ birtoklását szimbolizáló tánca a földgömbbel, s amidőn kezében az hirtelen elpukkad. Ebben a jelentben Chaplin már 1940-ben előrevetíti a Führer és a náciizmus bukását.

Az agresszió hatalmi megnyilvánulásai egyébként is Chaplin személyes tulajdonságai közé tartoztak. Henri d’Abbadie d’Arrast, egyik asszisztense erről így nyilatkozott: „Chaplin hajlamos a szadizmusra. Még ha szereti is önt, megkísérli, hogy lelkileg kikészítse, megfélemlítse, felbőszítse. Emiatt számos barátsága bomlott fel.” (id. Robinson, 1989, 423.). Nem véletlen, hogy nem csupán Hitlert, Napóleont is meg akarta személyesíteni. Az utóbbiról forgatókönyvet is írt. Sokan hajásárnak tekintették a munkában, de azért szívesen dolgoztak vele. A munkában fanatikusan koncentrált, a kormányrudat mindig a kezében tartotta. Szeszélyes és kiszámíthatatlan volt. Előfordult, hogy négy napig egyfolytában dolgozott, és utána ágyba zuhant. Máskor munka közben váratlanul hosszabb ideig távolmaradt, s szünetet tartott. Magánéletében különösen a nőkkel szemben önkényesen viselkedett, ok nélkül féltékenykedett (Reeves, 1933).

A véletlenek, az alkalmi agresszív megnyilvánulások tévceseleményekkel, tévedésekkel váratlanul is jelentkeznek. Mindez természetesen a nézőre a meglepetés erejével hat. „A szökevény”-ben („The Adventurer”, 1917) Chaplin egy erkélyen udvarlás közben fagyaltot eszik. Kanaláról egy nagy fagyaltdarab „véletlenül” leesik, és épp az alatta, földszinten ülő estélyi ruhás nő háta közepére, ahol lassan kúszik lefelé a ruhája alá. Máskor székeket dobál a hátára, amiből szinte sündisznóvá alakul, s közben „véletlenül” megüt valakit. Botlásai, elesései, bukásai bravúrosak, mondhatni, hogy Chaplin az ügyetlensége zsenije. „A görkorcsolyázó”-ban („The Rink”, 1916) ezt sokféleképpen látjuk. A helyzet is lehet váratlan, pl. a rögbicsapat éppen akkor lép közbe, amikor ő viszi az ételt a mulatóban (a „Modern idők”-ben), s a sült csirke a tálcáról a rögbilabda szerepét kapja, amikor szerencsétlen pincéerként a „passzolt, repülő” étel után kell futkosnia, s érte „harcolnia”, amit a sportolók egymásnak dobálnak a táncoló tömegben.

3. Animisztikus elemeket fedezhetünk fel Chaplin tárgyakkhoz való viszonyában: a tárgyak élővé válhatnak, szinte önálló életet élnek, pl. az óra ingája „el-lenséges”: folyton megüti őt. A medvebőr szőnyegtől megijed – élőnek nézi. Az élők viszont élettelen tárggyá alakulhatnak: üldözés közben úgy menekül, hogy magára vesz egy lámpaernyőt, és „beáll állólámpának...” A „Modern idők”-ben a rendőrök elől bábuként rejtőzik el, beállva a panoptikum automata figurái közé.

„A cirkusz”-ban a tárgyak uralmát látjuk az ember felett: díszletezőként beviszi egy bűvész asztalát a porondra, amikor „véletlenül” megnyom egy titkos

gombot, ami elindítja a varázsló programját: cilindrből nyulak, galambok jönnek elő, léggömb száll fel, stb. Mindezzel Chaplin csak ügyetlenkedik, nem tud velük mit kezdeni és ezzel tönkreteszi (!) a bűvész számát – a közönség nagy hahotája közepette.

Különösen használja a dolgokat: egy órát sztetoszkóppal vizsgál a „Zálogház”-ban („The Pawnshop”, 1916), orvosi módra kopogtatja, majd szétkalapálja, s aztán a darabjaira szétvert vacakot visszaadja a szerencsétlen pénzt várónak.

Az állatokhoz való viszonya kétféle: a kutya szövetséges, pl. a „Kutyaélet”-ben, vele csavarog, bokszban segít, miként az „Aranyláz”-ban, ahol egyben a komikum forrása, bár az is előfordul, hogy egy kutyasereg üldözőbe veszi. A macska viszont mindig kedves hozzá. Máskor az állatok ellenségesek vele, mint pl. a majmok „A cirkusz”-ban, amikor a kötélén egyensúlyozó Chaplinre rámásznak és leszedik róla a ruháját. Ugyanebben a filmben akad egy számár, amelyik – ha a csavargót meglátja – azonnal nekimegy, és üldözni kezdi. Magánemberként elmondta, hogy amikor – az említett filmben – „véletlenül” egy oroszlánketrecbe került, valóban félt a vadállattól.

A siker csúcán álló Chaplin milliomos lett. A legszegényebbeket játszotta a filmben, s az életben a leggazdagabbak közé került. A magánéletben a pénzzel kicsinyes, „skót” volt, s „ajándékozási képtelenségben” szenvedett. Egyik barátnője *May Reeves* leírásából (Reeves, 1936) is tudjuk: ajándékokat ígért neki, amiket azután nem vett meg, sőt még a megvásároltakat is visszavette. Ugyanakkor a hihetetlen szorgalommal végzett művészi munkához, a felvételekhez, s a végtelen ismétlésektől nem sajnálta a pénzt. Igaz, hogy még a filmekben szereplő rágógumit is feljegyeztette, könyveltette (!). Néha ajándékozott, jótékonykodott.

4. Emberi kapcsolataival tulajdonképpen már az előzőekben is foglalkoztunk. Filmjeiben a férfiak legtöbbször nagyok, erősek, gazdagok, hatalmasok, akikkel a kis csavargó sokszor harcba száll. Néha nemes lelkűen lemond javukra a szerelemről (pl. „A cirkusz”-ban). Ismétlődő motívum, hogy a férfiak részegen barátiak, józanon elutasítóak miként a „Kikapós éjszaká”-ban („A Night Out” 1915), a „Nagyvárosi Fények”-ben. Később hangosfilmjeiben is megmarad bizonyos fokig ez a viszony, de sokkal differenciáltabb árnyaltabb. Ezekben a kapcsolatokban az apai modell kap szerepet.

Tulajdonképpen apa nélkül nevelkedett: „Nemigen gondoltam rá, hogy apám is van, és nem emlékszem rá, hogy valaha velünk lakott volna” (Chaplin, i. m. 11.). Egy éves korában hagyta el őket a családfő, más nővel élt, alkoholicizált. Valamelyest segítette a kislíút, amikor az magára maradt, de a kis Charlie legfeljebb a kocsmában találkozhatott apjával. Mint már említettem, Chaplin apjához való kapcsolata igen ambivalens volt.

Ez mutatkozik a rendőr alakjában is. Az legtöbbször a törvény, a felettes én képviselőjében jelentkezik, s megjelenésére Chaplinnek „jól kell viselkedni” (pl. a lopott kolbászt vissza kell tennie a helyére, mint a „Kutyaélet”-ben, leáll

a kődobálás stb.), vélt vagy valóságos félreértés folyamán üldözik. (Az ilyen kergetőzés egyébként a régi némafilmek egyik kedvelt motívuma volt.) „A zarándok”-ban nagyszerű alakítást nyújt, amikor egy véletlen folytán papi ruhába kerül és annak megfelelően kell viselkednie. A felettes én és azzal kapcsolatos erkölcsi problematika ugyancsak felmerül későbbi filmjeiben (pl. a „Monsieur Verdoux”-ben: „egyénilag gyilkolni bűn, de a háborúban megengedett”).

Chaplin erősen kötődött anyjához. Anyja gondoskodott róla és nevelte, ameddig meg nem betegedett. A kapcsolat, a korai elszakadások, az anya promiszkuitása befolyásolta a gyengébb nem iránti magatartását. A nők a filmekben sokszor elérhetetlenek. A szíve hölgye elmegy mással, s ő egyedül marad („A cirkusz”, „Cigányélet”, „A csavargó”, „Rivaldafény”). A „Monsieur Verdoux”-ban a nők ellen forduló gyilkos: gátlástalanul hazudik, megjátssza a szerelmet, s később megöli és kirabolja őket. Másképp viselkedik a beteg nővel, itt a béna feleséghez hú, a „Nagyvárosi fények”-ben a vak lányon segít. A „Rivaldafény”-ben a béna táncosnőt segíti gyógyuláshoz, aki másé lesz. A beteg női alakok iránti gyengédsége mögött Chaplin anyai kötődése áll, amit anyjának betegsége, pszichózisa iránti magatartása is bizonyít. Az elérhetetlen nők „mással mennek el”.

Chaplinnek nőkhöz való viszonyát Freud (1910) gondolataival értelmezhetjük. Bár az anyai promiszkuitás önmagában is modellül szolgálhatott, de a sok nő a sorképzés tárgyát is képezte, bennük az elérhetetlent, az elveszett anyát kereste; a „hercegnőt” – miként ezt pályatársa, *Stan Laurel* is vélte. Kapcsolata Edna Purviance-hoz kifejezetten anyai jellegű volt, s amikor szerelmi kapcsolatuk megszűnt, továbbra is barátok maradtak, és Chaplin élete végéig támogatta őt. Edna számára írta a „Párizsi nő” („A Woman of Paris”) című filmet, ami egy nő elzúllásáról szól – sajátos párhuzam anyjával. Filmjeiben – az étellel ellentétesen – a fantázia jelenik meg, legtöbbször hiába rajong, magára marad.

A gyermekekhez nagy szeretettel, gondoskodással fordul, még a „Monsieur Verdoux”-ban is így viselkedik fiával. Legkifejezettebb ez „A kölyök”-ben, amely – mint erről többször szóltam – a leghívebben tükrözi nyomorúságos gyermekkorát. A „Chaplin mint rendőr”-ben a sokgyermekes szülőket tisztelettel veszi körül, s gratulál nekik. A valóságban Chaplin eléggé különösen viselkedett utódaival – bár Oona igen jó családapának mondta –, de igazán megértően mégis a kisebb gyerekekhez viszonyult, az idősebbekhez kevésbé.

5. Kisebb színpadi kudarcai felszínre hozták a későbbiekben is kínzó önértékelési problémákat: „Mivel nem nyertem vissza teljesen önbizalmamat, minden új darab, melyben vezető szerepet kaptam, félelemmel teli megpróbáltatást jelentett.” (i. m. 117.). Később rájött arra, hogy „tudok annyit, mint a többiek, s ez növelte önbizalmamat” (i. m. 151.). Állandó kételyek között dolgozott: „Félek, hogy nekem lóttek! Már gondolkozni se tudok!” – mondta egy alkalommal (i. m. 191).

6. Chaplin kórosnak mondható tünetei már bizonyos fokig az elmondottakból következnek. Állandóan szorongott, s nagyon félt a kudarcától, attól, hogy „elveszti képességét a nevetetésre”. Visszatérő álmaiban belebámul a sötét nézőtérbe, ahonnan egy hang se válaszol. Kiszámíthatatlansága, hangulatváltozásai, időnkénti lehangoltsága, ingerlékenysége ciklotim alapokra utalhatnak. Filmjeiben is – a kezdeti egysíkú slapstick burleszkek után – a játékos, humoros derű váltakozik a megható, szomorú történetekkel. Nehéz helyzetekben asztmás rohamokról is olvashatunk. (Robinson, 1989). Váloperei, megpróbáltatásai, egy-egy kimerítő munkasorozat után „idegösszeomláshoz”, feltehetően depresszív letöréshez vezettek.

7. A művészet számára megnyugvást hozott, egyfajta vágyteljesítést,⁶ szublimálást, sőt öngyógyítást jelentett. Filmjeiben a szegénységből, a társadalom peremén lévő helyzetéből vágyképek bontakoznak ki: boldog, békés családi otthon (pl. a „Kutyaélet”-ben, a „Modern idők”-ben). Ez számára a valóságban csak az utolsó házasságában valósult meg igazán. „A kölyök”-ben mennyei világról álmodik, melyben „angyalszárnyakon” ugyan, de beszüremkednek a nappali világ komikus történései. A vágyteljesülés gyermekélményeit korrigálón pl. „A kölyök”-ben jelentkezik, amikor egy kis csecsemőt vesz magához, akihez – minden ellenséggel dacolva – szeretettel ragaszkodik. Chaplin lényegében apa nélkül nőtt fel, de ő művében mindezt „pótolja”, a „kölyköt” bizonyos fokon „anyai módon” ellátja, eteti, tisztába rakja, gondozza, neveli. Vágyaiban legtöbbször ott él a nyomorból, a csavargó sorból a gazdag életbe való kerülés. Filmbeli álmai sokban emlékeztetnek Ferenczi „álom az álomban” leírására.

Megjegyzéseit a szublimálásra vonatkozóan is értékelhetjük: „Vigasztalást csak a munkában leltem. (...) Nemi vágyaim rendszerint a munkában oldódtak fel” (i. m. 216.). Filmjeinek története, gegjei mind konfliktusok, tudattalan tendenciák átalakításából fakadnak. Ez sokféleképpen történik: pl. verekedése, boksztüetei a rendőr – „a cenzor” – megjelenésére átalakulnak táncmozdulatokká. „Zálogház” című filmjében, valamint a „Kutyaélet”-ben is észlelhető, hogy a bosszúból zajló kódobálás abbamarad, amikor váratlanul megjelenik „a” rendőr, s a követ azonnal a kutyaájának apportírozására szánva hajítja el. Ugyanezt látjuk „A kölyök”-ben, amikor egy „rossz gyerek” kővel betöri az ablakokat, de a zsaru megjelenésére hajigálásra emelt kezével labdázni kezd a kavicsal. Agresszióból balett, máskor játék – szemünk előtt bizonyítja az ösztönátalakítást, az agresszióból szociálisan elfogadható tevékenységgé, baletté, játékká stb. átalakulást, szublimálást, egyben művészetének egyik lehetséges forrását.

⁶ Chaplin maga is említi a „vágyteljesítő gondolkodást” „Egy király New Yorkban” című filmjében.

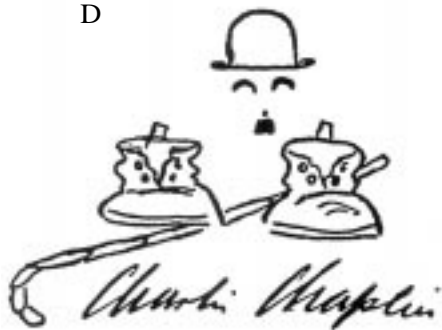


A



B

D



C



Chaplin négy – feltehetően – időben egymás utáni rajza. (Az utolsó, D ábrán az évszám nem olvasható jól, lehet 1931, 1951?) Ezek valószínűleg papírra vetett skiccek, alkalmilag, autogramadásként keletkezettek. Plakátszerűek, készítésük céljának megfelelően Chaplin aláírásával, önmagának szimbólumait, kellékeit és ikonját szolgálják: „Ez vagyok én” – mondják. Legrégebbi aláírása nem oly rövidített, célratoró, gyors, mint a későbbiek – a többiekkel egybevetve egyértelmű a fejlődése, differenciálódása. A kezdeti álló, lassúbb, gyengébben kötött betűket, gyors, nagyobb, kiérettebb, erőteljes, lendületes, jobbra dőlő írás váltja fel. Első karikatúrája (A) szorongó arcú, ijedt szemű portré. További ábrák – (B) bot, cipő, kalap és ugyanaz arc részleteivel – a szokásos ikonok, de fejlődő, individualizáló jelleggel (C). Az utolsó, leggazdagabb (D) képen – szellemesen – nevétől egy felfelé kanyarodó nyíl mutat az önkarikatúrára. Hangsúlyozza, hogy ez ő. Kiegészíti ezt a kottasor, amely utal zeneszerzői talentumára, a feje fölötti nap pedig arra, hogy ő több mint egy csillag, mint egy sztár – ő a fényes nap. Ugyanakkor ez a kalapos és sugárzó nap gyermeki jellegű, s a portrékról leolvasható a szorongó arckifejezés, ami személyiségének egyik alapvető tulajdonsága. A rajzok és a kézírás egvedisége, eredetisége egyértelműen utal a készítő tehetségére.

III.

Roger Ferdinand a francia Színpadi Szerzők és Zeneszerzők Egyesülete levelében így ír Chaplinről: „Zseni – ezzel a szóval sokan visszaéltek már, de mindenképpen helyénvaló zseninek nevezni azt az embert, aki nem csupán remek komikus, hanem író, zeneszerző, rendező és – ami a legtöbb – melegszívű és nemes lelkű ember. (...) Olyan varázs rejlik önben, amely Musset juttatja eszünkbe – jóllehet senkit se utánoz, és senkihez se hasonlít” (idézi: Robinson, 1989).

Chaplin sokrétű zsenialitását vizsgálva elsőként a színészi tehetsége szembeötlő. Apja és anyja színpadi tevékenysége egyfelől öröklött, másfelől szerzett, tanulási tényezőkre utal. Kicsi korától „az anyatejjel szívhatta be” a színjátszó készséget, anyja játszott neki otthon, s mindenhol magával vitte, Music Hallokba, színházakba. Nagyszerű a mozgása, pantomim- és tánctehetsége. Itt és későbbi élete folyamán sajátíthatta el azt a technikai, szakmai gyakorlatot, amelyet a későbbi alkotásaiban használt fel. Nem feledkezhetünk meg írói munkáságáról: filmjeit ő írta, sőt a forgatókönyvét is maga készítette, rendezte, sőt vágta is. Képzetlensége ellenére zenét is komponált, idős korában még egyes némafilmjeinek zenei aláfestését is elkészítette utólag. Szóbeli megnyilvánulásai és filmjei alapján művészetének egyik forrásaként a szublimálás tekinthető. Sokoldalúsága ennek sokféle útjára, lehetőségeire is utal.

Goethe szerint a zseni elsősorban a szorgalmon alapul. Erre is kiváló példa Chaplin. Filmjeiben hihetetlen perfekcionizmusra törekedett. Ugyanazt a jelenetet egy egész napig, akár hetekig kétszázszor is elpróbálta, nagyszámú felvételt készített, s az elkészült anyagnak csak egy töredékét használta fel.

Ellenállhatatlan és eredeti a humor- és komikumérzéke: rendkívül impresszionáló, amit és ahogyan csinál, miként mosolyt és könnyet tud fakasztani. Somerset Maugham szerint: „Az embernek az az érzése, hogy e mókázás mögött mély szomorúság rejtőzik. Chaplin hangulatember, és nincs is szükség saját tréfás kijelentésére, amely szerint 'jaj, tegnap úgy rám jött a rosszkedv, alig tudtam, mit kezdjek magammal'” (i. m. 286). Filmjei tele vannak váratlan ötletekkel, gegekkel, amit az ismétlés ellenére sohasem merít ki. Maga erről a következőket írja: „Hogyan születik az ötlet? Az örülségig fokozódó állhatatosság révén. Csak az a képesség kell hozzá, hogy hosszasan elszenvedjük a szorongást, és mégis megőrizzük a lelkesedésünket” (i. m. 216–217). Freud (1905) a viccről megállapítja, hogy a felettes én enged a tudattalanból jövő impulzusnak a felkínált tréfa okozta örömeért. A művész énjét flexibilisebbnek tartja, s így könnyebben hozzáfér az elfojtott tartalmakhoz. Ugyancsak érvényes itt Kris gondolata (1952), miszerint az alkotásban „regresszió van az én érdekében” – fokozottan áll ez a rögtönzésre. Freud nem tér ki az improvizáció

jelentőségére, amely Chaplin alkotó munkásságában oly alapvető. Ez a fogalom a tudattalan felé még nagyobb nyitottságot, az azonnali ötlet kimondását, realizálását jelenti. Analóg ezzel a zenei rögtönzésre való készsége. Lakásába orgonát építtetett, s órákig előtte ült és improvizált. Ugyanakkor a tudattalantól felmerült ötleten sokáig dolgozott, leírta, szélesebb összefüggésbe állította, gyakorolta és sokáig módosította, amíg megjelent a filmvászonon. Mondhatni, hogy – az álommunkának megfelelően – a mélyről jövő tudattalan tartalmakat, gegeket másodlagosan átdolgozta. Ehhez nagy szakmai tudása, művészet bőséges alapot szolgáltatott.

Fenichel (1954), elgondolásai sokban megerősítik a Chaplinről leírtakat. Vannak emberek, akik már gyermekkorukban feltűnnek humoros magatartásukkal, szórakoztatják, nevetetik társaikat. Az exhibíciónak ez a formája valami „komolyat” helyettesít. Mintha azt mondanák: „Ha nem vesznek komolyan, legalább a nevetéssel arassak sikert...” „Kicsi vagyok, de így nagy leszek”. Omnipotenciára törekednek. Ez a tendencia, bohócoknál, törpéknél is észlelhető. Fenichel szerint a komikusoknál számos pregenitális elem észlelhető, s gyakran keveredik fallikus-genitális jelleggel. A slapstickek művelőinek szadomazochista tendenciái az ütés-verésben nyilvánulnak meg. Benne van ebben az elégtétel vételének igénye a kinevetésért. (Számos legenda és történet szól az udvari bolondok, bohócok „kinevetésükért elégtételt vevő” bosszújáról.) Ugyancsak észlelhetők evési és megevési (a már említett kannibalisztikus) fantáziák. Fenichel szerint mindezek végső okaként a kis pénisszel kapcsolatos szorongás, fallikus exhibíciós tendencia áll. Ilyen összefüggésben Chaplin botját fallikus szimbólumként is felfoghatjuk.

Anna Freud (és *Sandler*, 1985): a „bohóckodást” a sérült önértékelés helyreállító, egyfajta védő módszerének tartja.

Kris (1952) Freud vicc elméletéhez csatlakozva kiemeli, hogy a komikum, a humor a feszültségcsökkentés egyik útja, az én elhárítása, védekezése kellemtelen érzelmek, elsősorban szorongás ellen.

Humorának mélyebb megközelítésére maga Chaplin is kísérletet tesz: „Minden élőlény közül az ember tudja, hogy meg fog halni, mégis egyedül az ember tud nevetni. Megnevetetni az embert annyi, mint elterelni figyelmét a halálról. Ez minden céлом és vágyam” (id. Szalay, 148.). A humor eszerint is egyfajta háritás, a halálfélelem elleni védekezés. Szorongása tehát egyik forrása kreativitásának. Ez jól látható az életveszélyt tartalmazó jeleneteiben is.

Ugyanerről még így is nyilatkozik: „A humor révén látjuk meg az irreálist a racionálisban, és lényegest a lényegtelennek tetszőben. A humor erősíti túlélési ösztönünket, és megóvja eszünket; a humornak hála az élet viszontagságai kevésbé nyomorítanak meg bennünket. Serkenti arányérzékünket, és megmutatja, hogy a komolyság túlzott hangsúlyozása mögött az abszurdum lappang.” (id. Szalay, 152.)

Hiányos iskolázottsága ellenére magas intelligenciaszintet ért el. Helyesírása azonban mindig hibás maradt (titkárnő írt helyette). Még 14 éves korában is a bátyja, Sidney olvasta fel a szerepeit, s úgy tanulta meg azokat. Mindezek ellenére óriási szorgalmával hihetetlen műveltségre tett szert, végtelen tudás- és ismeretvágya eredményeként. Sokat olvasott, és széleskörű emberi kapcsolatait, világljárása, rengeteg utazása hatalmas szellemi gazdagságot eredményezett. Platónt, Locke-ot, Kantot, Schopenhauert Freudot, Irvinget, Poe-t, Twaint tanulmányozta. Olvasta Burke „Anatomy of Melancholie”-ját. A világhírességekkel való barátságai is segítettek, hisz a világ oly nagy szellemeivel, tudósokkal, művészekkel és politikusokkal találkozott s állt kapcsolatban, mint Yehudi Menuhin, Horowitz, Rahmanyinov, Sztravinszkij, Greta Garbo, Einstein, Bernard Shaw, Churchill vagy Gandhi, sőt egyesekkel barátságba került (pl. H. G. Wellsszel, Steinbeckkel, Douglas Fairbanksszel, Mary Pickforddal, Gloria Swansonnal).

Műveltségét, pl. a pszichoanalízis alkalmazását a „Rivaldafény”-ben egy megbénult lábú táncosnő bajának magyarázatában és gyógyulásában látjuk. A vizsgáló orvos a leányt „hisztériásnak” s baját „autoszuggestív” eredetűnek tartja. Chaplin ismeretei azonban korszerűbbek (!) s rákérdez: „Freud?”. Szemben tehát az orvos konvencionális szuggestív magyarázatával, kitérő analitikus értelmezést talál. Beszéli a beteget, aki elmondja, hogy nővére prostituáltként tartotta el a családot, s attól félt, hogy ő is erre a sorsra jut. (Freud az agorafóbiás félelmek mögötti prostitúciós fantáziákat talál.) Feltáró társalgásai közepette Chaplin a lány mellett áll, s támaszt, megkapaszkodást nyújtva teszi teljessé gyógyulását. A nő járóképessé válik, és nagy művészi karriert fut be.

Személyiségfejlődése párhuzamos filmjeinek fejlődésével. A kezdeti egytekerces némafilmjeiben improvizált rúgásban, ütésben, esésben oly gazdag jelenetek után, epikus korszak következett. Ekkor már történeteket írt, forgatókönyv alapján dolgozott, amely a későbbiekben a mosoly mellett könnyeket, érzelemben gazdagabb élményeket adott a mozinézőknek. A csúcst a társadalmilag, történetileg, emberileg jelentős filmekben (pl. „A diktátor”-ban) érte el, s ezekben nagy műveltsége, filozófiai gondolatai is teret kaptak. Erről így nyilatkozik:

„Nekem azért nem tetszenek első filmjeim, mert ezekben még nem vagyok ura önmagamnak... Előfordul, hogy mozdulataim nem mindig azt fejezik ki, amit elgondoltam” (id. Szalay, 155.). Azaz úgy vélte, hogy művésze akkor a legértékesebb, amikor valóban önmagát tudta nyújtani, a legtökéletesebben kifejezni valódi belsőjét.

Személyiségéhez kötött eredetisége maradandó: sem előtte, sem utána hozzá hasonló nem létezett a film világában. Ötlei utánozhatatlanok: jól lehet érezni a nagy különbséget közte és utánzóik között. Attainborough róla készült értékes filmjében a Chaplint megszemélyesítő kitűnő művész (Robert Downey

Jr.) eljátszik egy, „A szökevény”-re emlékeztető jelenetet. Bármennyire is pontos minden részlet, a két alakítás összetéveszthetetlen. Rá is illik a mondás: „Si duo faciunt idem, non est idem...” Hiába kitűnő a másik, az eredetivel mégsem azonos. Lényegében Freud is hasonlóan áll hozzá a művészeti zseni kérdéséhez, amikor „analizálhatatlan művészi tehetségről” ír (1928. 401.), vagy „a csodálatos tehetség rejtélyéről... ami művésszé tesz” (1930. 549.).

Sokban ma is időszerűek Chaplin gondolatai: „A diktátor” című film szónoklatának zárószavai: „Harcoljunk az új világért, amelyben az ember dolgozhat – amely a fiatalnak jövőt, az idősnek biztonságot ad. A szörnyetegek ilyeneket ígértek, amikor hatalomra kerültek! Hazudnak! Nem tartják be ígéretüket! Soha nem is teszik! A diktátor maga szabad, de a nép rabszolga. Azért küzdünk most, hogy felszabadítsuk a világot – ledöntsük a nemzeti határokat, megszabaduljunk a kapzsiságtól, a gyűlölettől és a türelmetlenségtől... Katonák! A demokrácia nevében egyesüljünk!” (id. Szalay, 147.).

Európa egységéről, Napóleonnól szóló forgatókönyvében szinte a jövőbe látó sorokat találunk: „*Napoleon*: Úgy vélem, hogy a háborúnak és agresszióknak egyszer s mindenkorra vége. Többet lehet szerződésekkel, tárgyalással, barátsággal, kereskedelmi szemlélettel elérni... Ha újra élhetném az életet, győzelmeim hatalmát arra használnám, hogy Európa államait egy kompakt állammá egyesítsem... a fejlődés ebbe az irányba megy...”

IRODALOM

- CHAPLIN, C. (1967 [1964]): *Életem*. (Fordította Abody Béla) Budapest: Európa.
- CHAPLIN, C. Jr. (1961): *Mein Vater Charlie Chaplin*. Konstanz: Diana Verlag.
- FENICHEL, H. (1954): *The Collected Papers of Otto Fenichel*. Vol. II. (Szerkesztette D. Rapaport.) New York: Norton.
- FREUD, S. (1982 [1905]): A vicc és viszonya a tudattalanhoz. In: Sigmund Freud: *Esszék*. Budapest: Gondolat.
- FREUD, S. (1948 [1910]): *Gesammelte Werke*. Vol. XIV. London: Imago.
- HÁRDI I. (2002): *Dinamikus rajzvizsgálat*. Budapest: Medicina.
- HERMANN I. (1984 [1943]): *Az ember ősi ösztönei*. Budapest: Helikon.
- KRIS, E. (1971 [1952]): *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: Schocken Books.
- MACDONALD, D. G.–CONWAY, M.–RICCI, M. (1988 [1965]): *The Complete Films of Charlie Chaplin*. Secaucus, N. J.: The Citadel Press.
- MALAND, C. J. (1989): *Chaplin and American Culture. Evolution of a Star Image*. Princeton: Princeton University Press.
- MCCABE, J. (1992 [1978]): *Charlie Chaplin*. London: Robinson Books.
- ÖRKÉNY I. (1954): *Hirnök a szabadságban*. Budapest: Békebizottság Kiskönyvtára.
- POLLOCK, G. H. (1986): Autobiography through film. In: *Annual of psychoanalysis*, 14: 35–58.
- REEVES, M. (1936): *Chaplin civilben*. Budapest: Renaissance.
- ROBINSON, D. (1989): *Chaplin. Sein Leben seine Kunst*. Zürich: Diogenes; (2001), London: Penguin.
- SADOUL, G. (1955): *Charlie Chaplin filmjei és kora*. Budapest: Művelt Nép.
- SCHIKEL, R. (2003): *Chaplin élete és művészete*. (DVD) Budapest: Warner Home Video Kft.
- SCHNOG, K. (1960): *Charlie Chaplin*. Berlin: Henschel.

- SMITH, J.** (1984): *Chaplin*. Twayne, Boston.
- SMOLIK, P.** (1995): *Chaplin après Charlot*. Paris: Champion.
- SZALAY K.** (1978): *Chaplin szemtől szembe*. Budapest: Gondolat.
- ULM, G. von** (1940): *Charlie Chaplin King of Tragedy*. Coxton, Caldwell, Idaho.
- VANCE, J.** (2003): *Genius of the Cinema*. New York: Harry N. Abrams.
- WEISSMAN, S. M.** (1996): Charlie Chaplin's Film Heroines. In: *Film History*, (8) 4.

MŰHELY

MÉGIS KINEK A TERÁPIÁJA?

*Hofmannsthal Elektrájának egy lehetséges olvasata
a hisztériakutatások tükrében*

Galgóczi Krisztina

A nőreprezentáció néhány kérdése a századvég drámájában

Hofmannsthal *Elektrája* már születése pillanatában bekerült egy értelmezési klisébe, melynek többek között (előadás)történeti okai is vannak. Hofmannsthal ugyanis Gertrud Eysoldtnak ajánlotta fel a főszerepet, aki Max Reinhardt színházában a démonikus nők szerepét alakította. Mikor Hofmannsthal az *Éjjeli menedékhely* Nasztyjáként megismerte Eysoldtot Reinhardték bécsi vendégelőadásakor, addigra a színésznő már maga mögött tudta Salome és Lulu szerepét Oscar Wilde, illetve Frank Wedekind vérfagyasztó darabjaiban. Eysoldt a korabeli beszámolók szerint külön egyéni stílust alakított ki e démonikus nők megjelenítésére, amit Hermann Bahr egyszerűen Eysoldttechnikának nevezett,¹ melyet a naturalista színjátszással szemben a mozdulatok, a mimika és a tánc dominanciája jellemezett: verbalitással szemben tehát egy intenzív testi jelenlét. Ez a színpadi és stílusbeli összekapcsolódás alapozta meg az *Elektra* recepciójának és besorolásának történetét, melyben ő is bekerült egyrészt a veszélyes *femme fatale*-ok, másrészt a hírhedt hisztériák közé. Ezt a látszólag ellentmondó értelmezést tovább erősítette, hogy Richard Strauss a *Salome* után hamarosan megzenésítette az *Elektrát* is, így a két darab között eredendően is észrevehető áthallások tovább mélyültek. Az úri közönség értékformáló többsége ezentúl az opera feldolgozásból ismerte meg mindkét művet, mely műfajából adódóan sokat élesített és egyszerűsített a két hősnő kontúráján.

A közönségnek azonban úgy látszik nem tűnt fel, hogy ezúttal bonyolultabb képlettel van dolga, hiszen hiába acsarkodik, gyűlölködik, kínlódik és átkozó-

¹ Bahr: *Prophet der Moderne*. Tagebücher 1885–1904, p. 191, id. Ward.

dik Elektra a szemük láttára: mindezzel lényegében nem árt senkinek, legfeljebb azt éri el, hogy kissé hezitáló öccse mégis képes lesz végrehajtani egy férfias tettet. Azaz a *femme fatale* egyik legfontosabb tulajdonságával ellentétben, ő nem tönkretesz vagy megbénít egy (vagy több) férfit, hanem segít neki, aktivizálja, tette készségét erősíti. Saját identitását és vágyait feladva, a férfi tett elősegítőjévé válik. Ő maga azonban kívül reked az eseményeken, és feleslegessé válik. Itt nem ütközünk időről időre férfihullákba, mint Lulunál, Hedda Gablernél vagy Salomé-nál, a kor prominens végzet asszonyainál: Elektra saját magát ringatja megváltó halálba, s lép ki egy olyan világból, mely nem tartogat számára megfelelő szerepet. Elektrának ugyanis a mű (jelen esetben a tett) megszületése után az élet már nem tartogat semmit.

A démoni nem homogén fogalom, legalábbis annak megnyilvánulási formáit illetően nem az, még egy adott korszakon belül sem, elég, ha csak a századvég *femme fatale* és *femme fragile* szembeállítására gondolunk. Leginkább a kiismerhetetlenség és az erő, illetve annak hiánya társul hozzá, egy olyan irracionális hatalom birtoklása, mely egyszerre vonz és taszít. Ez az erő azonban minden esetben más természetű. Elektra Salome érzékiségével szemben, látzólag éppen ennek ellenkezőjével képvisel érthetetlen kihívást a kor férfi számára. Míg Salome titkos tudását teste rejti, és az általa is jut kifejezésre, Elektra Ibsen *Hedda Gabler*éhez hasonlóan a fejeken és a szavakon próbál uralkodni, mágikus ereje a szavakon keresztül hat. Profétai vagy megváltói szerepkört vesz magára, másokért áldozza fel testét. Elektra Heddához hasonlóan elpusztított magában mindent, ami a női szépséget és érzékiséget képviseli önmaga és a világ számára, s egy Cerberust ültetett melléje, nehogy kiszabaduljon fogságából. Ezt a nőiségről való lemondást azonban Elektra alapvetően veszteségként és rákényszerített szerepként éli meg, ami Oresztészhez intézett keserű panaszáradatából derül ki a darab utolsó harmadában.

Ami azonban a *femme fatale* alakjában egy másik domináns jegyként azonosítható, az igaz a kor hisztérikus nőbetegeire is, akivel a kortárs közönség Elektrát szintén azonosította: mindnyájan kitörni vágnak a hagyományos női szerep kötelezettségeiből, és elutasítják a prokreációs szerepkört. Ez pedig komoly aggodalmat vált ki a kor férfiéből, a polgári társadalom alapvetően preskriptív szerepfelfogását ismerve. Ki viszi tovább ebben az esetben az elhagyott női szerepeket? Nincs más hátra, ezeket a nőket meg kell gyógyítani, vagy el kell pusztítani.

A hisztéria

A századvég divatos betegsége a hisztéria egy kommunikációs formának tekinthető, egy nyelv helyetti nyelvnek, melyben az emberi lélek öntudatlan, elfojtott vagy tiltás alatt álló tartalmai keresnek maguknak alternatív kifejezési

formákat. A nő önkifejezési vágyának önkéntelen megnyilvánulása fejeződik ki benne a test nyelvének segítségével, melyben, mint a hisztériáról szóló szakirodalom egy része megegyezni látszik, a tiltakozás gesztusa érhető tetten.² A manifeszt hisztéria annak az állapotnak a kitörése, amikor az én megszabadul hétköznapi és racionális korlátaitól, a felettes én kontrolljától, és önálló életre kel. A 19. század végi nő számára, mint látni fogjuk, abban az átmeneti állapotban, amikor megfosztva érzi magát mind a szó, mind a cselekvés eszközeitől,³ csak a testnyelv marad, s az abban való végzetes és végleges feloldódás. A férfi és nő közötti szerepmegosztás szempontjából a hisztéria és annak terápiás formái a 19. század utolsó harmadában paradigmaticus jelenségként értékelhetők, amiből két fontos elemet emelnék ki. Az egyik a nyelvvesztés állapota, a másik az erre a jelenségre adott férfi reakció. A hisztéria megnyilvánulási formáiban a szavak szerepét a tudati kontroll alól kiszabaduló test veszi át, mely önálló erővé válva próbálja kifejezni azt, amire a szavak képtelennek bizonyultak. Mindez egy olyan időszakban történik, amikor a női test és a női vágy emancipálódása a kor egyik központi problémája. A női test szuverénvé válása felmérhetetlen veszélyeket jelent mind a társadalom, mind a férfiak szempontjából, elég, ha csak a család egységére és a születésszabályozás kérdéseire gondolunk. A női test kiszabadulása a férfi irányítása alól lényegesen komolyabb problémát okoz, mint a politikai vagy társadalmi egyenjogúságra való törekvés. Az egyik lehetséges választ erre a jelenségre a korszak meghatározó orvosai próbálták adni, Jean Martin Charcot, Joseph Breuer, majd Sigmund Freud, akik a testükben megnyilvánuló női nyelv megfejtésére, illetve visszafordítására vállalkoztak. Charcot nyilvános demonstrációin az öntudatlanul vonagló női test a karizmatikus férfi akaratának engedelmessé válik, ugyanakkor az őket körülálló, jórészt férfi közönség számára a megismerés médiumává válik. A férfi ily módon a önállósulni készülő női testet újra ellenőrzése alá vonja, de úgy tesz, mintha ez nem fizikai, hanem szellemi ereje segítségével történne. A transzban lévő női test ugyanakkor viszontható hatással van közönségére. Egyrészt egy olyan világot tár fel a megfigyelő számára, mely normál tudatállapotban nem megközelíthető, másrészt értelmezésre kényszerít. S noha ez az értelmezés akár Breuer katarzis terápiajában, akár Freud asszociációs technikájával a férfi fantázia logikáját követi, mégis megindítja a nőről és a betegségről való gondolkodás egy eddig ismeretlen útját.

Freud egyik legnagyobb vívmánya, hogy hosszas vívódás után Charcot nozológiai munkásságával szemben arra helyezte a hangsúlyt, hogy meghallja a beteg test üzenetét, amit a francia mester elutasított. Ez a kiindulási pont terem-

² Id. Showalter, Bronfen 2000, Kronberger, Braun.

³ Elektra és a századvég nőábrázolása kapcsán most csak a női hisztériáról, és annak megjelenési formáiról beszélek, tudván, hogy nem kizárólagosan nőkre jellemző jelenségről van szó.

ti meg azt a modellértékű helyzetet a századfordulón, melyben a női test a megismerés médiumává válik, megfajtott rejtéllyé, mely feltétele a férfi és nő közötti szerepátrendeződés kialakulásának. Ugyanakkor megismétli a korábban is fennálló szerepmegosztást a két nem között, melyben a nő a passzív, a férfi pedig az aktív fél, éppen azt, ami ellen a hisztérikus tiltakozás nagy része irányult. Hiszen ha csak Freud díványát, vagy Breuer hipnózisát képzeljük magunk elé, a férfi újra az irányító, értelmező szerepébe kerül, a nő pedig a passzív, kiszolgáltatott betegébe. Éppen az Anna O. esettanulmány figyelmes olvasása hívja fel arra a figyelmet, hogy a klasszikus szerepmegosztás újrateremtése nem az egyetlen lehetséges út orvos és beteg kapcsolatában, hanem a férfi terapeuta kezdeményezésére történt.

A nyelvi válság

Mint számos életrajzírója és méltatója írta róla,⁴ Hofmannsthal az 1900-as év környékén alkotói válságba jutott mint költő, és ezzel párhuzamosan, tudatosan fordult a drámai műfaj és a színház felé.

A századvég felborult világrendjében válságba jutott lényegében minden hagyományos érték és kifejezőeszköz, így a nyelv is. Hofmannsthal híres *Chandos* levelében⁵ megfogalmazott állapot nemcsak egy személyes, hanem egy általános nyelvi válság összefoglalása is:

(...)teljességgel veszendőbe ment az a képességem, hogy összefüggően tudjak gondolkodni, vagy beszélni bármiről. (...) Megmagyarázhatatlanul kényelmetlen érzés környékezett, ha csak kimondtam olyan szavakat, mint: »szellem«, »lélek« vagy »test«. (...) az elvont szavak, amelyekkel a nyelvnek végtére is természetszerűleg élnie kell, ha valaminő ítéletet kíván kifejezni, korhadtt gombák gyanánt omlottak szét a számban.⁶

A szó kifejezőerejébe vetett hit megingása keltette életre azt az igényt, mely a képi és a testnyelv felértékeléséhez és dramaturgiai alkalmazásához vezetett. Az is érthetővé válik, hogy miért válhatott izgalmassá Hofmannsthal számára a hisztéria diskurzusa, amelyben egyidejűleg jelenik meg a testnyelv manifesztációja és a férfi terapeuta azon képessége – legalábbis a breueri–freudi terápiában – hogy ezt újra nyelvvé formálva a nyelv kifejező, sőt gyógyító erejébe vetett hitet visszaadja. A hisztéria reprezentációjában és terápiájában, mint ez Charcot-nál a legszembetűnőbb, ugyanakkor rendkívül erőteljes a teatralitás

⁴ Pl. Ward, 2002, Le Rider, 1997.

⁵ 1905., in: A német esszé klasszikusai.

⁶ I. m. 439.

jelenléte és szerepe. Charcot „élő panoptikuma” kitűnően megerősíti Elisabeth Bronfen⁷ elméletét, aki a hisztériát a reprezentáció betegségének tartja, melyben a páciens nem az, aminek látszik, akinek mindig szüksége van egy interpretáló Másikra, és amely mindig közönséget feltételez. Hofmannsthal pedig ebben az időszakban nemcsak szakított a költészettel, hanem határozottan és tudatosan a drámai műfaj és a színház felé fordult. Újraolvasta a görög klasszikus és az Erzsébet-kori drámákat, részben azzal a céllal, hogy technikai fogásokat lessen el belőlük. Az igazi célja azonban ennél súlyosabb volt. Broch⁸ szerint Hofmannsthal görög mitológia felé fordulása tudatos esztétikai és etikai válaszkérés volt a századvég értékrendbeli válságára. S tegyük hozzá: saját alkotói válságára. Hofmannsthal tehát a görög tragédiából próbált harmóniát meríteni, mint annyi kortársa,⁹ a talált anyagot azonban korát leginkább foglalkoztató gondolataival és problémáival ötvözte. Az ezt követő néhány évben számos görög mitológiai témára támaszkodó drámaterve maradt befejezetlenül, melyek közül egyedül az Elektra készült el. Levelezéséből az is kiderül, hogy eleinte egy teljes Oreszteiát tervezett, és Oresztész állt érdeklődése fókuszában. Két egyórás darabtervéből csak az első rész, az általunk ismert *Elektra* valósult meg, s a második része pedig Oresztész és Hesione kapcsolatával foglalkozott volna.¹⁰ Annak ellenére, hogy a megszületett műben Oresztész jelenléte mennyiségileg csökkent, jelentősége – előlegezem meg elemzésem végső konklúzióját – kellő súlyt kapott, így Hofmannsthal eredeti érdeklődése nem tűnt el a daraból nyomtalanul. Az eredmény tehát egy egyfelvonásos lett Szophoklész darabjának szabad átdolgozása nyomán, mint ahogy ez az előadás címlapján¹¹ és Hofmannsthal Hermann Bahrnak¹² írt levelében is szerepel.

Reinhardt természetesen nem véletlenül választotta Hofmannsthal Elektráját, ő pedig szintén nem ötletszerűen Eysoldtot. Elektra beleillik a hagyományos női szerep ellen lázadó, ugyanakkor nyugalmat semmiben nem találó nőalakok sorába, aki környezetével szemben egy más, egy idegen entitást képvisel, s aki éppen ezért nem találja helyét e szétzilált világban. Amíg a kor többi meghatározó nőalakja, Wedekind *Luluja*, Wilde *Saloméja* vagy akár Wagner *Brünnhildéje* az apa és az apa által képviselt elvárások ellen lázad, addig Elektránál az apától való elhagyatottság állapota jelenik meg, s ezen a szálon újra inkább Hedda Gablerrel, s még inkább Breuer Anna O. esettanulmányának

⁷ Bronfen 1998. 116.

⁸ Broch, 1988.

⁹ Schmidt-Dengler 1979.

¹⁰ Briefe II. 74, id.: Nancy C. Michael, 2001.

¹¹ A darabot 1903. október 30-án mutatta be a berlini Kleines Theater Max Reinhardt rendezésében és Gertrud Eysoldt főszereplésével, óriási sikerrel.

¹² Briefe II. 124.

főhőisével mutat rokonságot. Elektra első mondata a darabban ugyanis így hangzik:

*Magam vagyok! Jaj, egymagam. Atyám / a hideg mélybe visszamenekült.*¹³

Ebben az utolsó kifejezésben nemcsak szomorúság és gyász, hanem vád is van, mint ahogy az egész ezt követő monológ is ezt a benyomást erősíti majd. Ez a vád nem a görög tragédiák hagyományából következik, ahol Elektra haragja az istenekre, Klüthaimnéstrára, a sorsra, néhol Oresztészre, de soha nem az apára irányult, aki megmarad számára a hős és egyben az áldozat megtestesítőjének. Ez a harag már a 19. század végének közérzetéből táplálkozik, az istentől és apáktól elhagyott kaotikus világból, amint egy elmúlt aranykor kulturális hagyományából próbál új erőt meríteni. Az apa halála, és felelőssége lánya sorsáért éppen abban a századvégi diskurzusban kap az 1890-es évek elején kiemelt szerepet, melyet Hofmannsthal jól ismert, és közvetlen hatással volt az *Elektra* megformálására. Breuer, és elsősorban Freud hisztériafelfogásában ebben az időben különösen fontos szerepet kaptak a lányokat megbetegítő apák. Az 1895-ös Hisztériatanulmányok kötetben¹⁴ lényegében minden eset mögött egy, az apával, vagy egy apafigurával összefüggő fiatalkori trauma húzódik meg, mely a lánygyermek, majd a nő személyiségfejlődésében összeegyeztethetetlen konfliktusokhoz vezetett, és ezek megoldhatatlansága betegítette meg őket. Noha Freud egy ideig erre a hipotézisre építette híres csábítás elméletét, melyet később visszavont, az is megfigyelhető, hogy ezen esettanulmányok főszereplői, hasonlóan az említett drámák hősnőjéhez, mind olyan nők, akik érzékenysége és intellektusa nem korrelál a környezetük kínálta élet- és szerep lehetőségekkel. Betegségük tehát a társadalom által kínált lehetőségekkel szembeni lázadás egyik formája, ahogy ezt – sokak nyomán – Gail Finney is megfogalmazta a *Women in Modern Drama* című könyve bevezetőjében.¹⁵ Az elvesztett egység megbomlását hűen tükrözi szó és tett diszcrepanciája, mely megbetegíti a testet. Elektra esetében ez úgy jelentkezik, hogy az apához való ragaszkodás nyelvi szinten, az elszakadási vágy pedig a testnyelven keresztül történik. A test megszólalásának pedig két meghatározó módja van a századvég darabjaiban: a tánc és a hisztéria. A kettő együtt az *Elektrában* kapcsolódik szétválaszthatatlanul össze. Nem ez az egyetlen darab természetesen a kor drámái termésében, ahol a tánc és a hisztéria nyelve is fontos szerepet játszik a megújulás alatt álló drámái műfajban. Az sem ritka, hogy a kettő közti határ elmosódik, és csak egy hajszálon múlik, hogy nem fordul át egyik a másikba. Gondoljunk csak Strindberg *Júlia kisasszonyára*, vagy Ibsen *Nórájára*, vagy

¹³ Az Elektrát Eörsi István fordításában idézem. A továbbiakban csak lapszámmal. Eörsi, 164.

¹⁴ Breuer, 1978.

¹⁵ Finney, 1989. 8–9.

Hauptmann *Hentschell* fuvarosára. A hősnő tánca mindhárom esetben ezen a határon egyensúlyoz.

A Hisztéria-tanulmányok 1895-ben, már Freud és Breuer szakítása után jelent meg, lényegében kapcsolatuk záró aktusaként. Hofmannsthal levelezéséből nyomon követhető, hogy ismerte és követte Freud munkásságát, s mind ezt a kötetet, mind az 1900-ban megjelent Álomfejtést frissen olvasta. Hofmannsthalnak, aki éppen a szavak kifejezőerejének megkérdőjelezésével küzdött, mint azt az említett *Chandos levélből* láthattuk, rendkívül érdekes lehetett a hisztéria nyelvvel való találkozás, egy olyan elmélettel való szembesülés, mely éppen a szavak erejének visszaállítására törekszik. Freud mindkét munkája közvetlen hatással volt a fiatal Hofmannsthalra, s mindkettő nyomokat hagyott az *Elektrán*. A két mű gondolkodásán és problémafelvetésén túl, az *Anna O.* és az *Elektra* között szoros motivikus párhuzamot is lehet vonni. A kapcsolat a két szöveg között meglehetősen bonyolult, nem arról van szó, hogy Hofmannsthal egyszerűen egy hisztéria esetet demonstrál, mint azt néhány korabeli kritika feltételezte, hanem egyrészt a hisztéria nyelvét és dinamikáját használja fel, mint drámai kifejezőeszközt, másrészt az orvos és páciense közti freudi modellt vetíti rá hősei kapcsolatára, és gondolja azt tovább.

Philip Ward *Hofmannsthal and the Greek Myth*¹⁶ című könyvében érdekes összefüggésre hívja fel a figyelmet. Az *Elektrán* dolgozó Hofmannsthal szoros kapcsolatot tartott fenn Hermann Bahrral, aki éppen a *Dialog vom Tragischen* című művén dolgozott, s amit a fennmaradt dokumentumok tanúsága szerint gyakran megvitattak egymással. Ez a mű arra tesz kísérletet, hogy ötvözze Nietzsche nézeteit a görög tragédiáról a hisztéria legújabb kutatásaival. A kapcsolatot pedig a *katarzis* fogalmában találja meg. Bahr a század korábbi szerzőire hivatkozva abból indul ki, hogy a katarzis eredetileg egy orvosi kifejezés volt, mely „*erleichternde Entladungot*”¹⁷ jelentett. Majd kifejti, hogy a hisztéria tömeges jelenségként volt ismert a görög kultúrában, melyben azonban volt annyi tartalék erő, hogy találjon egy intézményes formát a kezelésére. Szerinte a görög tragédia lényegében azon az elven működött, mint Breuer és Freud katarzis terápiája, s mindkettőnek a lényege abban áll, hogy a múlt elfojtott, megbetegítő, traumatikus eseményét kell felidézni, és ezen keresztül lehet megszabadulni annak negatív hatásától. Nem véletlen, hogy Freud is szívesen hivatkozott a görög tragédiák anyagára, s fogalmazta meg leghíresebb elméletét éppen ezek egyikére támaszkodva.

¹⁶ Ward, 2002.

¹⁷ Talán leginkább fizikai értelemben vett megkönnyebbülésnek lehetne fordítani.

Anna O. – Elektra – Klüthaimnésztra
*Vegyétek észre bár, de nyelvre ne...*¹⁸

A Hisztéria-tanulmányok legelhíresültebb esete Anna O.-é, mivel abban nemcsak a pszichoanalízis születésének pillanata érhető tetten, hanem az az ellentmondás is, mely a pszichoanalízis-vitát még a mai napig sem hagyja nyugodni. Az eset – a Dóra eset mellett – a feminista szakirodalom kedvenc példája arra, hogy mennyire téves a férfi onnipotenciába vetett hit, hiszen Breuer nem tudta meggyógyítani Bertha Pappenheimet (Anna O.-t), noha ezt állítja, sőt, amikor a helyzet kezdett túl kínossá válni számára, elmenekült előle, mivel akkor még Freud később kidolgozott indulatáttétel elmélete nem siethetett segítségére. Pappenheim ezt követően mindenféle hagyományos gyógymóddal való kísérlete után végül önmagát gyógyította meg az írás révén: feminista jellegű könyveket írt és fordított, és híres nőaktivista lett. Élettörténete¹⁹ terápiajában szinte jobban modellálja azt a folyamatot, melyet Freudék a gyógy mód lényegének tartottak, miszerint a fizikai tünetek akkor szűnnek meg, ha azok szavakká formálódhatnak, és úgy hagyják maguk mögött a szenvedő testet. Sőt, mint látni fogjuk, Breuerrel folytatott kezelése során is sorra ő maga vette fel azokat a „technikai” újításokat, melyeket később a két orvos legnagyobb vívmányának tartott. Ez nem veszi el Freud és Breuer érdemeit, legfeljebb a hangsúlyokat módosítja, s ha úgy tekintünk erre a folyamatra, mint a férfi–női szerepvízió paradigmatiszta modelljére, akkor oda jutunk, ahová Ibsen minden darabja végén, hogy a két nem közötti egyensúly helyreállítása nem egyikük vagy másikuk kezében van, hanem az együttműködés meg- és újratemtését feltételezi. Ez a másikra és önmagára egyaránt reflektáló magatartás egy darabig meglepően jól működött Breuer és Anna O. között. A beteg kezdeményezéseire az orvos érzékenyen reagált, s igyekezett Annára nem ráerőltetni valamilyen gyógy módot, hanem a belőle érkező impulzusokra építette a kezelést. Anna O. sokáig maga irányította terápiaját, és vezette be azokat a módszereket autohipnózisával, a *talking cure*-ral, majd a kritikus év újraélésével, melyek a terápia centrumába kerültek, mindaddig, amíg ezt Breuer meg nem elégette, s arra való hivatkozással, hogy felgyorsítsa a folyamatokat, újra hipnotizálni kezdte. Ezzel a beavatkozással visszakerült kezébe az irányítás, tehát a női test és vágy újra férfi kontroll alá került. Az esettanulmány breueri rekapitulációja jól példázza azt a tendenciát, ahogyan a férfi – még a rejtett lelki működésekre érzékeny férfi is – a női akarat és vágy artikulációjára reagál. Először tagadja létezését: a tanulmány elején Breuer Anna O. jellemzésekor fontosnak tartja megjegyezni, hogy a beteg szexuális értelemben alulfejlett, hi-

¹⁸ Hamlet.

¹⁹ Lásd pl. Stephan, 1992.

szen 21 éves koráig még nem volt szerelmes, majd mikor túl erősnek bizonyul személyisége, kontrollja alá vonja, és amikor még így sem bizonyul elég erősnek vele szemben, akkor elmenekül. Fontos lehet témánk szempontjából megjegyezni, hogy Anna O. akkor kísérte meg érzelmileg is bevonni Breuert saját történetébe, amikor Breuer abba akarta hagyni a kezelését, tehát amikor lényegében újratereztődött a korábbi traumatikus helyzet, s az apafigura újra magára hagyta.²⁰

Anna O. esete, a későbbi Dóráéhoz hasonlóan, nemcsak szakembereket, hanem írókat és művészeket is inspirált, s ha nem is volt sikeres terapeutikus történet, a női lélekről és a hisztériáról való gondolkodás új fejezetét nyitotta meg.

A szakirodalom megoszlik arról, hogy közvetlen hatást tételezzen-e föl Hofmannsthal *Elektrája* és Breuer esettanulmánya között, és ily módon konkrét megfeleléseket keressen-e a két szöveg között, vagy csak áttételes hatásról beszéljen. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy Hofmannsthal használja mind a hisztéria grammatikáját és nyelvi rendszerét, mind pedig indulati dinamikáját.

Az Anna O.-esettanulmány véleményem szerint két fontos ponton érvényesül Hofmannsthal darabjában. Egyrészt szorosan kapcsolódik a Hofmannsthalt foglalkoztató nyelvi problematikához, s a hisztéria, mint kommunikációs forma kap benne fontos szerepet. Másrészt az esettanulmányban manifesztálódó női szerepprobléma sok ponton érintkezik Elektra belső konfliktusaival.

Már a megváltozott szerzői utasításból is egyértelműen kitűnik, hogy Hofmannsthal az *Elektrában* – Freud nyomán – a lélek hátsó bugyraiban indul felfedezőútra. A görög tragédiák ugyanis Agamemnón palotája előtti nyílt téren játszódnak, Hofmannsthal azonban a helyszínt a palota egy hátsó, félhomályos udvarára teszi, amit annak ablaktalan falai vesznek körül. Az épületbe itt sem lépünk be, de annyit megtudunk róla, hogy jobb, ha az ember nem nyit ki semmilyen ajtót, mert mindenhol titokba vagy bűnbe ütközhet, mint majd erre később Elektra figyelmezteti hűgát.

Az Anna O. esettanulmányból ismerős részletek, illetve a hisztéria tanulmánykötet hatása az *Elektrában* megosztva jelenik meg a két főszereplő nő között. Némely tünetek Elektránál, mások meg anyjánál köszönnek vissza, a kettőjük közötti jelenetekben pedig egészen összekeveredik, hogy ki kicsoda. Elektra szerepváltásaiban tulajdonképpen az a kettősség jelenik meg, amely Anna O. személyiségének és történetének egyik legfeltűnőbb jellegzetessége volt, hogy egy személyben testesíti meg a beteget és az orvost. Mindez persze

²⁰ Kettejük kapcsolatának a Hisztéria-tanulmányokban leírtakkal ellentétben Breuer akart véget vetni felesége féltékenysége miatt, amire Anna hisztérikus átlérhességgel reagált. Breuer ezzel már nem tudott megbirkózni, és szó szerint elmenekült feleségével Velencébe, ahol őt viszont tényleg teherbe ejtette. Az ott fogant lánygyermek felnőttkorában tudomást szerzett ezekről a körülményekről, sőt apjával is beszélt róla, és 60 éves korában öngyilkos lett (Jones, 200).

Klüthaimnésztrára is igaz lehetne, hiszen azzal, hogy beszélni engedi Elektrát, ő is orvosává válhatna. Ő azonban ehhez nem elég erős. Az igazi orvos természetesen Oresztész lehetne. De milyen orvos az, aki az egyiket megöli, a másikat pedig cserbenhagyja?

Breuer bevezetőjében Anna O.-t mint kiemelkedő intellektust jellemzi, aki erős empátiás készséggel rendelkezik. Arról is beszámol, hogy fejlett szellemisége nem sok táptalajt kaphatott polgári-puritan életkörülményei között, ezért egy fantáziavilágot talált ki magának, és épített be unalmas hétköznapi életébe, melyet „privat theatre”-nek nevezett, és rendszeres nappali hallucinációk formájában jelentkezett nála. Így alakult ki már megbetegedése előtt az a jelenség, hogy kétfajta tudatállapot között ingadozott, ám a betegség kitörése előtt a kettő közötti közlekedés még nem okozott számára problémát. Ez a kétfajta állapot jellemzi majd a betegség időszakát is, ahol két tudatállapot váltogatta egymást viszonylag gyakran és kiszámíthatatlanul. Az egyik, Breuer szavaival „relative normál” állapotban, felismerte környezetét, de melankolikus és szorongó volt, a másikra, amit *condition seconde*-nek nevezett, azonban egyfajta hallucinatív állapot volt jellemző, melyet gyakran indulati kitörések, dührohamok, örvongések kísértek. Éppen ez az állapotrajz teremti meg a közvetlen kapcsolatot Elektrával, akit a darab elején hasonló hangulatban ismerünk meg. Egzaltáltsága, ingerlékenysége, önmaga és a többi nő testiségével szembeni irritatív viszonya sokban hasonlít a breueri leíráshoz. Ettől válhatott a korabeli közönség számára is a hisztérika tipikus képviselőjévé, pedig, mint a későbbiekben látni fogjuk, az igazi párhuzam sokkal rejtettebben, és kevésbé plakatíván jelenik meg Hofmannsthal munkájában. Anna O.-nál, a betegség fázisában a kétféle tudatállapot már teljesen szétvált egymástól, és a kettő közti átjárás is megszűnt. Ez a jelenség szintén felismerhető Elektránál is, hiszen napi rendszerességgel látomásai vannak, amikor apjához beszél, s annak halála körülményeit és hozzáfűződő indulatait és érzelmeit idézi fel. A párhuzam talán éppen itt a legerősebb, hiszen, ahogy Anna O. a Breuerrel folytatott terápia egy fázisában naponta újraélte az előző év eseményeit, felidézve apja betegségének, halálának és saját megbetegedésének körülményeit, úgy idézi meg Elektra is Agamemnónt, s tartja ébren a gyász és a bosszúvágy érzését magában. Míg azonban ez a mániákus emlékezés Anna O. estében a gyógyulás, a trauma feldolgozása irányába halad, addig Elektránál éppen fordítva, ez akadályozza meg, hogy megszabaduljon a rá és az egész házra nehezedő emlékezés terhétől. Anna O. és Elektra között a legerősebb kapocs az apa elvesztéséhez és az ahhoz fűződő ambivalenciához kötődik. Anna O. első hisztérikus tünete akkor jelentkezett, amikor apja betegágyánál látomása támadt. Egy fekete kígyót látott apja felé közeledni, akiről tudta, hogy halálos veszedelmet jelent rá. Amikor azonban el akarta volna hárítani, karja nem engedelmeskedett, bénának mutatkozott, ujjai pedig fekete kígyókká változtak, végükön halálfejjel. Mivel Breuer nem értelmezi, csak leírja ezt a fantáziát, Freud később

bi lábjegyzetei pedig csak enigmatikus utalásokat tartalmaznak a „kígyó szimbólum nyilvánvaló tartalmáról”, azt a közös pontot emelném ki a két nőalak között, mely a tehetetlenség állapotában ragadható meg. Mindkét fiatal lány kirekesztődik apja halálakor, képtelen és nem is áll módjában cselekedni, és ezért működésbe lépnek azok a gyermeki vágyak és fantáziák, amelyek gyakran egymásnak ellentmondó és „szalonképtelen” indulatokból tevődnek össze. A cselekvésképtelenség és a cselekvésvágy mindkét esetben egyidejűleg jelenik meg, s mindkét esetben benuult állapotot idéz elő.

Anna autohipnózis, majd Breuer a folyamatot gyorsító hipnózisai során még két fontos emlékfoszlány kerül elő apja halálával kapcsolatban. Az egyik egy elvagyódásra, majd annak elfojtására vonatkozó emlék, amikor tánccenét hallott kintről, és el szeretett volna menni táncolni, de nem hagyhatta ott apját. Ezt a vágyát azonban még saját magának sem vallotta be, s ez az elfojtás egy újabb tünet kialakulását eredményezte. Az el nem engedéssel szembeni szemrehányás az *Elektra* második felében nyíltan felszínre kerül, Elektrából ugyanis Oresztész megjelenésekor lavinaként zúdul elő a panaszáradat, hiszen, mint korábban említettem, Oresztész Elektra számára az orvost testesíti meg, aki megszabadít(hat)ja őt a hallgatás kínjaitól. A panasz pedig nem az élők okozta kínról, hanem a holtak elvárásairól szól:

Éreztem, hogyan fürdőzik fehér / csupaszságában a gyér holdsugár; / mint halastóban, és a hajam olyan volt, / hogy reszketek tőle a férfiak – / most borzas, mocskos és gyalázatos! / Érted, öcsém? feláldoztam atyánknak / e borzongás gyönyöreit. S ha olykor / örültem testemnek, tán nem hatolt el / az ágyamig az ő sóhaja és / nyögései? Mind féltékenyek a / holtak (...)²¹

Ám az ambivalencia – engedelmeskedni is az apai elvárásnak, és lázadni elene – nemcsak ezen a szinten mutatkozik meg egyik esetben sem. Anna O. másik emléke ugyanis közvetlenül az elsőhöz, a fekete kígyóshoz kapcsolódik. Az eset után ugyanis imádkozni próbált. Azonban képtelen volt rá: szavai cserbenhagyták, s nem jutott eszébe semmi más, mint egy angol gyerekversike. A későbbi, „rutinosabb” Freudot ez már merészebb következtetésekre sarkallhatta volna, aki ha el is nézte volna jóhiszeműen, hogy Anna nem volt képes megállítani a kígyót, azt már biztosan nem eresztette volna el a füle mellett, hogy még imádkozni sem tudott apjáért. Nyilván az sem teljesen mindegy, hogy mi volt annak a versnek a szövege, és a hozzá kapcsolódó emlék. Mindazonáltal a gyerekvers egy 20 év körüli lány szájából az apja ágya mellett mégiscsak azt a vágyat sugallja, hogy szívesebben maradna a kislány szerepében, mint a betegséggel és a halállal szembesülő, és azon uralkodni nem tudó felnőtt nőben. Az apával szembeni harag talán éppen ezen a pon-

²¹ Eörsi 293–294.

ton ragadható meg: miért kell neki ezzel a súlyos kérdéssel szembesülnie? Megint Elektra az, akinél ez a szemrehányás szavakban is kifejezésre jut Oresztész felé:

...és ő az üregeszeműt, / a gyűlöletet küldte vőlegényemnek. / Magamra kellett engednem az ocsmányt, / a vipera-lélegzetűt, ki éber; / ágyamba arra kényszerített, / hogy tudjak mindent, ami férfi és nő / között történik.²²

Az a tudás, mely itt a bibliai paradicsomi történetre visszautalva megjelenik, az elmúlás és a vágy traumatikus felfedezésére vonatkozik, melyben az apa magára hagyja, sőt szörnyű lelki konfliktusokba kényszeríti lányát. Az apa elvesztése, a halállal és a csábítással való szembesülés valóban a paradicsomi állapot elvesztését jelenti a lány számára; a tudás fájáról való evést követő állapotot. Anna O.-nál kevesebbet tudunk meg e konfliktusok természetéből, Elektra monológjaiból már sokkal többet. A Hisztériatanulmányok többi szövegei megerősíteni látszanak azt a gyanút, hogy az apa halálával szembeni bűntudat, és betegségével szembeni harag szétválaszthatatlan egységet alkot. Elisabeth von R. kisasszony betegségtörténetében is szerepel egy olyan epizód, amely kapcsolódva az eddigiekhez, érdekes egyezéseket mutat velük. Ő érthetetlen eredetű lábfájdalmakra panaszkodik, melyek először szintén apja ápolása kapcsán jelentkeztek. Első ízben talán éppen akkor, amikor nem tudván ellenállni a kísértésnek, egyik este mégis felállt apja betegágya mellől, s mire udvarlója hazakísérte, apját sokkal rosszabb állapotban találta. Az sem tekinthető véletlen egybeesésnek, hogy azon a ponton fáj a lába, ahová apja lábát fektette gyakran, amikor azt átkötözte. Ennél sokkal sarkosabb ábrázolással találkozunk Schnitzler, az *Élet szava* című darabjában (1905), ahol a beteg apa féltékenyen őrködik lánya élete felett, s nem engedi el maga mellől, amíg ő él. Kedvenc emléke, amivel zsarolni szokta lányát, az az egyetlen táncmulatság, ahova a lány elment, szerelmével megismerkedett, mire azonban hazaért, apját sokkal rosszabb állapotban találta. Ez a lány végül megszökik tirannus apjától, de neki könnyebb dolga is van, hiszen a zsarnok apa egyre kevésbé válik méltóvá emberi bánásmódra. Schnitzler darabjában is kitüntetett helyet foglal el a tánc, mint az önmegvalósítás utáni vágy kifejeződése. Talán éppen ez a mű lehet megvilágító erejű arra nézvést, hogy hol vonhatjuk meg a határvonalat tánc és hisztéria között. Az első az egészséges, míg az utóbbi a már egyensúlyából teljesen kibillentett, s vágyai elfojtására kényszerített személyiség testi megszólalása. Freud úgy fogalmaz a tanulmánykötet bevezetőjében, hogy a hisztéria hátterében olyan összeférhetetlen konfliktusok húzódnak meg, mellyel az én nem képes racionálisan megbirkózni.

²² I. m. 294, az előző id. folytatása.

²³ Eörsi 265.

A túlzott érzelmi kihívásra Anna O. is, Elektra is, regresszióval reagál. Anna egyik legmarkánsabb és legérdekesebb tünete anyanyelvének fokozatos elvesztése volt. Eleinte csak szintaktikai hibákat vétett, majd szavakat felejtett el, végül egyáltalán nem volt képes német szavakat kiejteni, és megérteni. 4–5 nyelvből összeállított keveréknyelvet használt, néhány hétig egyáltalán nem is beszélt, egy időben pedig kizárólagosan angolul szólalt meg és olvasott fel, akkor is, ha az elé tett szöveg németül volt írva. Anyanyelvének elvesztésével gyakorlatilag identitását veszítette el, ami egyrészt látványos formát nyert kettéhasított énjében, ami különösen érdekes lehetett Hofmannsthal számára.

A nyelvvesztés Anna O. esetében egyértelműen az apa elvesztéséhez, és a hozzá kapcsolódó ambivalens érzésekhez kapcsolódik, s azáltal csillapodik, ahogy a beteg fokozatosan kibeszéli magából saját történetét. A módszert, mely saját elnevezése nyomán „talking cure” néven vonult be a szakirodalomba, mint már említettem, maga kínálta fel a betegsége egy stádiumában. Délutáni ébrenlét és alvás közti hallucinációt követően szörnyen kínozza valami, s ettől a gyötrelemtől (*tormenting* kifejezést használja ő maga) csak akkor szabadult meg, ha elmesélhette a délután átélteket és látottakat Breuernak. Saját vágy és saját történet kerül itt szembe egy apai rekvizitummal, a nyelvvel, melynek elsajátítása Lacan szerint az individualizáció fontos állomása. A férfi terapeutának tehát az volt a legfőbb feladata, hogy visszaadja a lány számára az apa nyelvét, amit egy bizonyos pillanatban eldobott magától.

A hisztéria, mint – Showaltertól Christina von Braunig – annyian kifejtették, a tiltakozás megnyilvánulása. Tiltakozás az ‘apanyelv’ kényszerítő erejével szemben, mely mint szocializációs és szimbolikus rendszer, az adott kultúra elvárásait reprezentálja. Nem tudhatjuk, hogy Anna O. esetében az ősi női feladatkör, az apa testi ápolása váltotta-e ki pusztán ezt az ellenállást, vagy esetleg egy valós vagy fiktív csábítási jelenet állt-e a betegség hátterében. Az Elisabeth von R. esettanulmány végén azonban Freud is kitér arra, hogy a betegápolás feltűnően kitüntetett helyet kap a hisztériás esetek körében. Ezt ő azzal magyarázza, hogy ez a tevékenység az egyén saját személyiségének olyan mérvű háttérbeszorításával jár, melynek során minden figyelmet megvon saját magától.

Elektránál másképp alakul az apával szembeni kötelesség és a nyelvvesztés viszonya. Apja halála után rá hárul az emlékezés és a bosszú életben tartásának feladata, tehát neki Anna O.-val szemben éppen az apa nyelvét kell ápolnia és őriznie. Legfőbb fegyvere tehát éppen a szó lehetne, ha környezete nem tenne meg mindent azért, hogy ezt megakadályozza. A feladat terhére és az ebből származó konfliktusra ő is regresszióval reagál. Szinte állati sorban ismerjük meg a darab elején, aki a vegetatív lét minimumára szorította létezését. Hamlethez hasonlóan, akinél szintén eldönthetetlen, hogy örülete mennyire szerep, s mennyire valós, Elektra is megőrzi gondolkodása tisztaságát, s fizikai állapotában az udvarral szembeni lázadás és a hatalommal szembeni azo-

nosulás elutasítása fejeződik ki. Elektra személye, és az esettanulmányban feltárt modell közötti különbség tehát két ponton ragadható meg:

Anna O. esetében a nyelvvesztés oka, és a történet elhallgatása vélhetően belső cenzúra következménye, mellyel saját maga ítél (persze nem függetlenül a környezet elvárásaitól és értékrendjétől) szalonképtelennek bizonyos vágyakat és indulatokat. Elektránál ezzel szemben külső hatalom tiltja meg a történet elmondását, azaz az apja halálára való emlékekezést, mert az ellentétes e hatalom politikai és érzelmi érdekeivel. A másik fontos különbség, hogy Elektra nem egyszerűen lázad (tudatosan vagy tudat alatt) a női szerep ellen, mint Anna O., vagy akár Hedda Gabler, hanem fordítva: rátestálódott egy olyan szerep, mely hagyományosan nem a nőt, hanem a férfit illeti meg. S ez a szerep a prófétáé. Mely rögtön az első jelenetből nyilvánvalóvá válik.

A próféta szerep

Oscar Wilde *Salomé*ja közvetlenül is inspirálóan hatott a bécsi szerzőre, s így a két nőalak számos rokon vonást mutat. Az alapszituáció a két darabban szinte azonos: Elektra és Salome apját is az anya jelenlegi férje ölte meg, majd a bűnösök közösen osztoznak a trónon. Az *Elektra* másfelől a *Salome* folytatásának, továbbgondolásának is tekinthető. Wilde darabja a próféta szerep rituális megszerzésével fejeződik be, Hofmannsthalé pedig azzal kezdődik, amikor ez a szerep már a nőé. Elektra ugyan Jokhanánnal szemben mozgásszabadságát még megőrizheti, ám nemsokára azt a hírt hozza Khrüszotemisz, hogy ezt is meg fogják vonni tőle. (*Hogy toronyba vetnek, / s nem látod többé a nap és a hold / sugárzó fényét*²³). Igazi elszigetelődését elsősorban az teremti meg, hogy szemben az ókori feldolgozásokkal, nemcsak a kar egysége, hanem támogatása is megszűnik, s így Elektra mögött nincs meg többé az a támogató erkölcsi erő, mely feladatának elviselését megkönnyítené. Egység helyett káosz, sötétség és fenyegetettség uralkodik Klüthaimnésztra és Aigisztosz házában.

Mielőtt Elektra megjelenne a színen, a szolgálólányok beszélgetése az első jelenetben felvázolja az udvarban az Elektra körül kialakult hangulatot. Ebből a jelenetből nemcsak a másságával önmagát kirekesztő lázadó képe rajzolódik ki, hanem egy minőségében más szerepé is, melyet az ötödik szolgáló szavai hordoznak:

Megkenem a lábát és megtörlöm hajammal,

mondja róla egyetlen híve, majd így folytatja:

*Nem érdemlitek meg, hogy egy levegőt szívjatok vele*²⁴

²⁴ I. m. 262–263.

Ezek a szavak szinte szó szerint idézik Lukács evangéliumát: „*És megállván hátul az ő lábainál sírva, könnyeivel kezdé öntözni az ő lábait, és fejének hajával törle meg, és csókolgatá az ő lábait, és megkené drága kenettel.*”²⁵ Aszketikus, a többiekől elkülönülő, minden földi élvezetről lemondó életmódja is a próféta szerep velejárója, mint az Jeremiás könyvében meg van írva: *Ne végy magadnak feleséget, és ne legyenek néked fiaid és leányaid ezen a helyen!*²⁶

Elektra egyszerre jeleníti meg a ciszternába zárt Jokhanánt, aki a titkos történet őrzője, és emlékének fenntartója, és Salomét, aki képtelen azonosulni anyja buja nőiségével, de férfias tettvágyát azonban önkéntelenül követi. A két anya, Heródiás és Klüthaimnésztra, csakúgy, mint gyenge és feminin férjeik, sok mindenben hasonlítanak egymásra. Mindkét anya érzékiségében határozottan nőies, ám a társadalmi szerepekben meglehetősen férfias jelleget mutat. Klüthaimnésztra Agamemnón meggyilkolásával férfias tettet hajtott végre, Heródiás pedig az érzelmektől mentes józan ész képviseli az ideggyenge és szorongó Heródes mellett. S bár Hofmannsthalnál Klüthaimnésztra tette után kaotikus állapotba zuhan, az erőskéz látszatát még igyekszik fenntartani. Elektrára marad az a szerep, hogy a régi rend értékeit képviselje ebben a felfordult világban, s a múlt megidézésétől és visszaállításától remélje annak helyreállítását. Esetében azonban kényszerű prófétaságról beszélhetünk, mint azt már az első monológ korábban idézett részlete mutatta.

Elektra ugyanis dühös küldetésére, mely megakadályozza, hogy emberi élet élhessen, és végeredményben férfiszerepet osztrá. Mivel a próféta szerepe a látóé, ő így olyan tudás birtokába jutott, mely után már nem lehet egyszerűen visszatérni az ártatlanság állapotába (ld. a tudás fájáról való evés):

*Mindenki gyűlölt, és szemem előtt / minden kitérult, mint egy toronyőrnek, / meg kellett látnom mindent, és az éjt / nappal követte, s nappalra éj jött, / és én a napnak, sem a csillagoknak nem örültem, mert ő megsemmisített / számomra mindent, jellé változott / számomra minden.*²⁷

Ezt az indulatos kitörést Oresztészre zúdítja Elektra, mikor végre felfedi kitérését, ám a másik lényegében fel se fogja, amit mond. Elektra indulatán keresztül azonban mintha a szerző is áthallana. Mintha az a kritika érződne ki a darab szövegéből, hogy ha a férfiak nem kényszerítenék ilyen szerepekbe a nőket, azok nem őrlődnének a különböző elvárások között. Ugyanígy áttetszik a sorokon egy halvány Freud kritika is: mintha mindazoknak a vágyaknak és indulatoknak a feltárása, melyek eddig az emberek előtt rejtve maradtak, meg lenne az a hátránya, hogy utána az ember már másként látja a világot, s ezáltal

²⁵ Luk.7.38, Károli Gáspár ford.

²⁶ Jer. 16.2.

²⁷ Eörsi 295.

tal elveszít egy bizonyos ártatlan állapotot. Ezt a megvilágosodást a halál közelségének megtapasztalása váltja ki Elektránál is és Anna O.-nál is, sőt az apa és az ártatlanság elvesztése is összekapcsolódik, mint erre többször utalnak Elektra szavai:

*(...) A százszor édes / szemérmem, mely mint ezüstös, tejes / pára a holdat, övezi a nőket, / hogy óvja őket, óvja a lelküket / a förtelemtől: szemérmemet is / feláldoztam, mintha rablók kezére / jutottam volna, kik vadul letépték / utolsó ingemet!*²⁸

Erre a furcsa árnyképre, akivel Elektra párbeszédben áll, egy kicsit rávetül a terapeuta képe, aki fel akar tární minden titkot, minden rejtélyt, ám ebben az ásatásban nem kellő óvatossággal jár el. A titok felfedésének pedig, bármilyen természetű is, mindig következménye van.

Elektra próféta küldetése ugyanakkor meghatározott időre szól, addig tart, amíg Oresztész vissza nem tér. Addig tart, amíg nem érkezik meg a megváltó, ám erről semmi bizonyosat nem lehet tudni. Elektra természetesen anyjával sem azonosulhat, hiszen ő az, aki kizökkentette a dolgok menetét a normális kerékvágásból, s felrúgta a hagyományos rendet. Furcsa konzervatív szerepbe kényszerül Elektra ezáltal a századvég paradigmaváltásának tükrében. Klüthaimnésztra ugyanis fellázadt a patriarchátus férfiközpontú, a nőt limitált szerepbe és jogokba szorító rendjével szemben, amikor leszámolt a hős férjjel, aki Iphigeneiát feláldozva győztesként tért meg a háborúból, oldalán győzelme zálogával, Cassandrával. Sőt, Klüthaimnésztra azt is nyíltan vállalta, hogy a tíz évig magára hagyott nőnek is lehet vágya, és joga az életre. Tette azonban barbárnak minősült, mert vele a görög kultúra és diadal megtestesítőjét gyilkolta le. Elektra ezzel szemben, mint Hamlet, a múltba tekint, attól képtelen elszakadni, s a rend helyreállítását csak a múlt visszahozásától reméli. Ezzel eleve vesztes helyzet alakul ki körülötte, melyben Elektra úgy szorul sarokba, hogy abból minden lépése csak önmaga ellen fordulhat.

Élete tehát a megváltó utáni várakozásban telik, és abban, hogy saját emlékezetét és indulatait életben tartsa. Egy véletlen azonban kizökkenti ebből az állapotból, s megtöri ezt a monotóniát. Oresztész halálhíre ugyanis kioltja a megváltásba vetett reményt, ám azonnal felvet egy másikat, mégpedig azt, hogy ebben az esetben rá marad a tett. Ez a lehetőség egészen transzszerű állapotba hozza, ám amikor már éppen a gyilkos bárdot ásná ki, mégis megjelenik Oresztész, s a szerepet visszaveszi tőle. Elektrát teljesen kihagyja a tettből, sőt még a kiásott bárdra sem tart ígényt.

Ha végigkövetjük a hisztéria történetét, egy olyan paradigma képe rajzolódik ki, melyben a nyelv, a Logosz, a nyugati kultúrhagyományban mint férfi

²⁸ Uo.

princípium jelenik meg, melynek a nő csupán tárgya lehet. A nő a férfi mellett inkább hallgatásra kényszerül, ami azt eredményezi, hogy teste és testnyelve kerül előtérbe, majd meg is szólal, amit a nyelv birtokában lévő férfi megpróbál értelmezni. A Hamlet párhuzam kapcsán a hagyományos szerepmegosztásnak egy másik vetülete is hangsúlyossá válik, melyben a férfhoz tartozik a tett, a nőhöz pedig a beszéd aktusa, így a gyász, az emlékezés, az öröm, a várakozás, az érzelmek és reflexiók kifejezése társul. Elektra tehát ezen a szinten Anna O.-val teljes ellentétben, kétszeresen is a szavak letéteményese lehetne, egyrészt mint nő, másrészt mint próféta. Ám ugyanúgy kettős identitással él, mint a beteg Anna O., hiszen mindkét szerepében csak akkor szólalhat meg, ha engedélyt kap rá. Ezt a kivételes pillanatot ábrázolja az a jelenet, mely közte és Klüthaimnésztra között zajlik. Kettejük kapcsolatában Elektra gyógyító prófétaként jelenik meg a kényszerképzetektől és álmatlanságtól kínlódo Klüthaimnésztra számára, hasonlóan ahhoz, amit Jokhanán jelentett Heródesnek Wilde *Salomé*jában. Ott is megjelenik az a mazochista, de mégis furcsa reményekkel átítatott kapcsolat, melyben Jokhanán korholó és büntudatot ébresztő szavai enyhítőleg hatnak Heródes szenvedésére, s a vezeklésnek egy különleges formáját jelentik számára. Hofmannsthal a *Hisztéria-tanulmányok* ismeretében már egy lépéssel továbbmegy, s a gyógyító folyamat nála nem csupán a bűnök ráolvasásában merül ki, hanem a bűn felidézését, szavakká formálását célozza, a breueri-freudi beszédterápia módszerét alkalmazva. Klüthaimnésztra és Elektra kapcsolata azonban nem a semmiből nő ki, hanem egyrészt beilleszkedik az Elektra feldolgozások hagyományába, másrészt a századvég nőiség diskurzusának sorozatába.

Anyja és lánya kapcsolata a három fennmaradt görög feldolgozás alapján (Aiszkhülosz, Szophoklész, Euripidész) fokozatosan bomlik ki, s válik egyre összetettebbé. Noha Hofmannsthal *Elektrája* sok tekintetben Szophoklész művére támaszkodik, a két nő egymást gyötrő, s mégis egymásra utalt bonyolult viszonyának előzményét valójában Euripidésznél találjuk meg. Nála jelenik meg leginkább az a zilált lelkiállapot, mely Hofmannsthal *Elektráját* is jellemzi, és legfőképp az az ambivalencia, amely anyja és lánya kapcsolatát kölcsönösen meghatározza. Euripidésznél sokkal hangsúlyosabbá válik a két nő nőiségének megmérkőzése, és saját testükhöz, vágyukhoz, női szerepükhöz való viszonyuk ábrázolása. Mivel ez nem a legismertebb változatok közé tartozik, talán érdemes felidézni azt a lényeges különbséget, hogy Elektra Euripidész darabjában férjnél van, akivel azonban szűzies életet él, ám anyját azzal az ürüggyel csalja ki magához, hogy gyermeke született, és segítségére volna szükségére. Nem a despota királynőt, s nem a férjét megcsaló hűtlen nőt, hanem az anyát szólítja meg Klüthaimnésztrában ezen a furcsa módon, melyben a hazugság mögött éppen az igazi, de elfojtott vágyak tetszenek át. A két nő ezt követő pengeváltásából a kölcsönös sérelmek és indulatok bonyolult hálója bomlik ki, melyből képtelenek kiszabadítani magukat. A tettet természetesen itt is

Oresztész hajtja végre, ám Elektra házában. Az a mondat is itt hangzik el először, mely Hofmannsthalnál a két nő nagy jelentének kiindulópontja lesz:

(...) *csakhogy én ismerlek, senki más.*²⁹

A szeánsz

*Orvos, segíts magadon: így még betegeden is segíthetsz.*³⁰

Anya és lánya kapcsolatának, s egyben Hofmannsthal művének is kulcsjelene-e Elektra és Klüthaimnésztra kettőse, melyben a hisztéria már sokkal bonyolultabb formában jelenik meg, elsősorban két ember egymásra hatásának és önkifejezésének eszközeként.

Míg az első jelenetekben a hisztéria egyes ismerős tünetei Elektra ábrázolásában köszöntek vissza, Klüthaimnésztrával való jelenetben beteg és orvos szerepe váltakozva, szinte összemosódva jelenik meg a két nő között. A szerepváltásra már Klüthaimnésztra megjelenése is azonnal felhívja a figyelmet, akit Hofmannsthal nem az ereje teljében lévő csábító nő alakjában rajzol meg, hanem egy emberi roncsként; számára minden bizonyosság elveszett a világban.

Skarlátvörös ruhájában, gyűrűktől merev ujjaiival, ólomsúlyú szemhéjával, botjára támaszkodva úgy jelenik meg, mint egy élő halott. Rettenetes éjszakái vannak, szörnyű álmai, alig tudja nyitva tartani a szemét. Nem lát, képtelen eligazodni a világban, fejében teljes zűrzavar uralkodik. Most áldozatot készül bemutatni, hogy megszabaduljon kínjaitól. Meglátva Elektrát, remény ébred benne:

(...) *Mintha csak rég elfeledtem volna. Ismer engem.*

Majd úgy dönt, hogy lemegy hozzá, hiszen:

*Orvosként beszél.*³¹

Klüthaimnésztra az eddigieknek részben ellentmondva olyan helyzetet igyekszik teremteni, melyben Elektrára a józan orvos szerepét osztja, aki „rendet tart fejében”. Elektra azonban nem könnyen vállalja a szerepet. Szívesebben folytatná ott a panaszkodást és átkozódást, ahol azt az előző jelenetekben Khrüszotemisszel és a ház szolgálóival abbahagyta. A szóáradat, mely anyja láttán tör belőle elő, önazonosságának meghatározása körül forog. Ki ő, ha abból a testből származik, amelyik elpusztította identitása bástyáját, az apját, és hogyan tudja magát anyjával szemben meghatározni:

²⁹ I. m. 586, 1069.

³⁰ Nietzsche: Zarathustra, in: N., 1984, 245.

³¹ Eörsi 271.

*Ez az öl, melyben meztelen feküdtem? / Ehhez a mellhez emeltél fel engem?
/ Hiszen atyám sírjából másztam akkor / elő, s már pólyában is atyám / ját-
szóhelyén játszadoztam.*

Másrészt ágáll anyja nyomasztó ereje ellen, ami a jelen helyzetben persze meglehetősen abszurdnak tűnhet:

*Kolosszus vagy – vas-kezedből hiába / akartam kiszökni. Hiszen leláncolsz,
/ ahhoz béklyózol, amihez akarsz.*

Végül kimondja azt a mindkettőjük számára elviselhetetlen mondatot, mely egyúttal titkos szövetséget is teremt közöttük:

Az emészti szívem, / mi téged is emészt.³²

Elektra ezekkel a szavakkal lényegében átlép másik szerepébe, a panaszkodó, cserbenhagyott gyerek hangját elhagyva, a józan, próféta-orvos szerepéből szól, aki átlát a másikon, és ismeri annak minden titkát. Ettől kezdve Klüthaimnésztrából folyik a szó. Anna O. hisztérikus tünetei most nála térnek vissza, mégpedig úgy, hogy a hasonlóság kettejük között ébrenlét és álom szembeállításában mutatkozik meg legerősebben. Említettem, hogy Anna O. terápiájának elején volt jellemző rá az a fázis, hogy az álmaiban és hallucinációiban látott történetektől kellett minden nap megszabadulnia. Ha ez nem történt meg, állapota radikálisan romlott, s ha Breuer 2–3 napig nem tudta meglátogatni, akkor a kimaradt történeteket mind el kellett utólag mesélnie, csak akkor nyugodott meg. Klüthaimnésztra is hasonlótól szenved: őt is egy el nem mondott történet nyomasztja, ami kinszenvedéssé teszi éjszakáit, s hogy ettől megszabaduljon, minden áldozatra kész. A különböző tudatállapotok váltakozását saját maga fogalmazza meg szolgálóinak:

Ám ha éjjel felrázlak titeket, nem mást beszél mindegyiktek?

Szavait arról a közös alapról indítja, melyet Elektra jelölt ki számukra, s ezért elhatárolja magát Aigisztosztól, és előnyben részesíti Elektra szavát az övével szemben:

Hallgassatok (mondja szolgálóinak). Belőletek csupán Aigisztosz szava szól. (...) Ha beszél/ hozzám, (Elektra) akkor örömmel figyelek / arra, amit mond.

S úgy beszél, mint aki elvesztette orientációját a világban:

Hát ne halljam / többé: ez igaz, az pedig hazugság.³³

³² I. m. 272.

³³ I. m. 273.

Az eddigiek alapján úgy tűnik, hogy míg Elektra identitását, Klüthaimnésztra az ítélőképességét veszítette el Agamemnon halálával.

A közös kiindulópont megteremtése után eltűnnek a fáklyák, félhomály lesz, és mostantól kezdődik kettejük szeánsza, mely a mindkettejüket traumatizáló esemény közös felidézését célozza. Klüthaimnésztra a kezdeményező, ő adja a terapeuta szerepét Elektra kezébe, aki azt most már el is fogadja. Ám ez is különös módon történik, megint a szerepek összekuszálásával, hiszen Klüthaimnésztra mondja azt, hogy:

*engedd a nyelved szabadjára.*³⁴

Ez a mondat a terapeuta szerepéhez tartozna, közben azonban egyfolytában ő beszél, alig hagyja szóhoz jutni Elektrát.

Klüthaimnésztra éjszakáiról panaszkodik; rossz álmai vannak, káosz van a fejében, az örület szélén áll s szörnyű halálfélelem gyötri, s azt kérdezi Elektrától, kit kell feláldoznia, milyen vérnek kell ahhoz folynia, hogy ezektől megszabaduljon. Elektra rébuszokban válaszol, rásegítő kérdéseket tesz fel mint egy pszichoterapeuta, mint a Katharina esettanulmány Freudja, aki tudja már a választ, de úgy akarja kicsalogatni alkalmi pácienséből szép szóval. Klüthaimnésztra ekkor azonban még nem sejti, hogy Oidipuszként saját maga után kutat kérdéseivel: az áldozat, akit le kell ölnie, saját maga. Megint ő az (s ebben a terápiát kezdeményező szerepben szintén Anna O. viselkedéséhez hasonlít), aki továbblendíti Elektrát, és újra kezdeményez:

*Hagyd már a rejtvényt,*³⁵

mondja, s helyette békülékenyebb hangot üt meg, hogy elmondhassa szörnyű látomását. A látomás, amit mesél, lényegében a trauma rekonstrukciója, illetve annak kudarca. A tettet idézi fel, Agamemnon halálának körülményeit, melyben a leglényegesebb pillanat teljesen kiesett számára:

Előbb előtte, aztán / utána voltunk – s én semmit se tettem / közben.

Klüthaimnésztra kaotikus állapotának gyökere tehát abban keresendő, hogy hiába vitt véghez egy merész tettet, a lényeghez, ahhoz a pillanathoz, mely elválasztja az életet a haláltól, nem került közelebb. Nem értette meg, és nem lett úrrá rajta. Egy életet kioltott ugyan, de a századforduló szorongásának hátterében álló titkot, hogy mi történik a halálban, nem sikerült megfejtenie. Agamemnon meggyilkolása egészen más szintre kerül Klüthaimnésztra mostani szavaiban, s abból az emberi vágyból táplálkozik, mely úrrá akar lenni az esendő test kiszolgáltatottságán, és közbe akar lépni, részt akar venni a sors

³⁴ I. m. 274.

³⁵ I. m. 275.

alakításában. Agamemnón halála ugyanakkor, mint ezt Elektra kapcsán a másik oldalról már láttuk, a tudás forrásává válhat, mint azok a hisztérikus médiumok, akik Charcot matinéin egy nem ismert tartomány berkeibe engedtek betekintést a külső szemlélőnek. Őrület – transz – és haláltusa bizonyos értelemben hasonló szerepet tölt be a kívülálló másik számára. Ami azonban Elektrával megtörtént apja halála kapcsán, Klüthaimnésztrával nem, így tudás helyett csak űr maradt a fejében, és még nagyobb káosz, mint annak előtte. Elektra közvetlen eszközökkel nem tud rajta segíteni. Amikor tettére emlékezteti, akkor anyja azonnal elhallgattatja:

Többet erről / ne halljak. Csönd.

Elektra ekkor öccsére tereli a szót, és megpróbálja szuggerálni, hátha akkor képes elhagyni ellenállását:

*És hogy soha semmi másra/ nem gondolsz, csak rá. S hogy szíved kiszárad/
a borzalomtól, mert tudod, hogy eljön*

De az sem jár sikerrel:

*Hazudsz. Mi gondom arra, aki nincs itt*³⁶

– hárítja el Klüthaimnésztra. A válasz azonban Klüthaimnésztra kérdésére megérkezik, csak nem abban a formában, amiben számít rá. Amikor végképp elutasítja Elektra szavait, visszacsúszik magabiztos despotá szerepébe:

*Nem fogok/ éjszakáimról mesélni neked. (...) így vagy úgy, de kicsikarom a
gyógyító szót belőled! (...) Én rájövök, kiből/ csorgassak vért, hogy el tudjak
aludni.*

Ekkor a szavaiban megfélékezett Elektra számára megint csak a testnyelv marad. Elektra újra szerepet vált, Charcot betegeihez hasonló transzba esik, és látomásban eleveníti fel Klüthaimnésztra számára azt a pillanatot, amely kiesett emlékezetéből. A halál kimerevített pillanatát mint Klüthaimnésztra haláltusájának vízióját jeleníti meg, melyben anyjának *akad el majd a szava*, nem fog tudni üvölni, és senki nem siet majd segítségére:

*úgy fekszel majd magadba börtönözve, / mintha egy érc-állat izzó hasában /
lennél – s akkor se bírsz üvölni! / S én majd melletted állok: nem tudod/ pil-
lantásod levenni rólam, egy szót / szeretnél folyvást leolvasni néma / arcomról,
(...)*

A transz Elektra részéről úgy fejeződik be, hogy:

Nem álmodsz többé, és nekem se kell/ álmodnom többé.

³⁶ I. m. 278.

A rituális kúra tehát itt véget érne, miközben mindketten önkívületi állapotba esnek. Ám ebben a pillanatban újra fordul a kocka, s a külvilág belép a ket-tejük teremtette világba, mely Klüthaimnésztra számára a látomással ellentétben azt a megváltó szót hozza meg (hiszi azt, legalábbis ekkor mindenki), ami-re várt.

Elektra pedig ott marad kiürülve, leforrázva és cserbenhagyva:

Mit mondanak neki? Hiszen örül! / Üres a fejem. Nem tudom, miért/ örül e nő.

Teljes szerepcserre történt tehát a jelenet kiinduló pontjához képest, ahol Klüthaimnésztrának volt üres a feje, ő nem értett semmit, s most látszólag éppen fordítva van. A közös hisztérikus kúra során megidéződött az a pillanat, amely mindkettejük traumatikus alapélménye, ennek felidézése azonban intenzív hisztérikus rohamot váltott ki mindkettőjükből, s a gyógyulást – egyelő-re ideiglenesen – mint ahogy Elektra, a próféta jövendölte – egy férfi érkezése hozza Klüthaimnésztra számára.

Elektra ebben a jelenetben, s lényegében a darab egészében hasonló médi-umként működik, mint Charcot demonstrációin legjobb hisztérikus betegei. Testében hordozza a rejtett üzenetet, s teste válik azzá a médiummá, melyen keresztül a másik megtapasztalhatja azt az élményt, amely tiszta fejjel, normál állapotban nem közelíthető meg számára. Elektra szerepei közül azonban ez csak az egyik. Hiszen – emlékezzünk a jelenet elejére – éppen identitását nem találja, s különböző szerepek között őrlődik, aszerint, hogy mikor milyen elvá-rással szembesül, úgy, hogy közben ő maga mindig kicsúszik belőlük. Oresztész halálhíre megint újabb kihívás elé állítja.

A szó és a tett

Noha a két nő szerepének alakulásában ugyan azt láthattuk, hogy annak pszichológiai árnyaltsága és bonyolultsága inkább Euripidészből merítkezik, Szophoklész *Elektrája* természetesen meghatározó Hofmannsthal művében, mint ahogy erről nyilatkozatai és a szakirodalom nagy része is tanúskodik. Szophoklésznel kezdődik az Elektra szerep térnyerése Oresztésszel szemben, azaz Elektra több szerepet átvesz abból, ami Aiszkhülosznál még Oresztészé volt. Így például Khrüszotemisz neki meséli el Klüthaimnésztra éji látomását, s Elektra akarja azt megfejtetni, míg Aiszkhülosznál ez a szerep még Oreszté-szé volt. Szophoklésznel már Elektrának van hosszú dialógusa anyjával, és nem Oresztésznek. Ez az arányeltolódás nem egyszerűen a nők térnyeréséről tanús-kodik, bár arról is, hanem a szavakéről a tettekkel szemben. Szophoklésznel már nemcsak bárdok és testek feszülnek egymásnak, hanem szavak, amelyek legalább olyan gyilkosok tudnak lenni, mint a kések. Hofmannsthalnál ez még hangsúlyosabbá válik azáltal, hogy Oresztész a darab elején egyáltalán nem je-

lenik meg, csak annak utolsó harmadában, mint egy végrehajtó. Ám a tett súlyából ez nem vesz el semennyit sem, legfeljebb átminősíti azt.

Szó és tett szembeállítása – ami Hofmannsthalnál az egyik legfontosabb motívummá nő – Szophoklész művén is végigvonul, s szinte fontosabbnak tűnik a kétféle igazság összeütközésénél. Ez az a vonulat, mely szerintem az igazi gondolati párhuzamot teremt meg a két mű között. Szophoklész darabjának elején Oresztész nevelőjétől azt a tanácsot kapja, hogy keltsék hamis halálhírét, s akkor gyanútlanul beférkőzhetnek Agisztoz palotájába. Oresztész erre így reagál:

Mit árt nekem, ha holtnak költ a puszta szó / de tetteimmel élek és nagy hírt nyerek? / nem tartok rossznak semmi szót, ha hasznot ad. (162)

Itt már az első pillanattól kezdve világos, hogy a tett: önmagáért beszél. A szó pedig az ő engedelmes szolgálóleánya; fontos szerepe van ugyan, de önmagában nem állja meg a helyét. Úgy viszonyul egymáshoz, mint férfi és nő.

A következő dialógus, melyben szavak és tettek mérkőznek egymással, Elektra kettőse Klüthaimnésztrával. A beszélgetést az anya kezdeményezi, ahogyan majd Hofmannsthalnál is, s azzal vádolja Elektrát, hogy igazságtalan, mert nem veszi figyelembe az ő indítékait. Elektra, aki szolgáskorban él a palotában, és egy szót sem szabad a múlttól szólnia, most engedélyt *kér és kap* anyjától a beszédre. Klüthaimnésztrának tehát Szophoklésznel is szüksége volna Elektra gyógyító szavaira, és arra, hogy feloldozást kapjon tőle. Elektra azonban ehelyett inkább visszavág, szavai nem gyógyítóak, hanem éppen ellenkezőleg, a végső szakítás felé mutatnak. Ennélfogva Klüthaimnésztra mégis elveszti türelmét, s megbánja engedékenységét:

Valóban én s az én szavam / s a tetteim túl sok szót engedtek neked. (624)

Elektra szavai előtt tehát megint bezárulnak a kapuk.

Oresztész hamis halálhíre azonban kizökkenti korábbi álláspontjából – csakúgy, mint Hofmannsthalnál is –, s a szavak, melyek eddig az eljövendő tett reményében legfőbb vigasztalói voltak, most ellenségévé váltak. Amikor a kar vizsgálni próbálja, már hallani sem akar róluk:

Hagyd a szót, kedvesem, / ne hitegess, hiszen (852–853)

Khrüszotemisznak pedig már így fogalmaz:

Beszélg, ha élvezet számodra még a szó. (891)

A Krüszotemisssel való dialógus már szó és tett mentén hasad ketté: Elektra már a tettet képviseli, hiszen Oresztész halálát követően ezt át kell vállalnia, s erre akarja társának megnyerni hűgát, míg ő szavakkal akarja ettől eltéríteni nővérét. Ezt az új szerepmegosztást Khrüszotemisiz fogalmazza meg:

Megyek tehát: hiszen te sem dicsérheted/ az én szavam, s én sem viselkedéset. (1051–1052)

A szavak hitelvesztettségét a tettek mellett még a szem megbizonyosodása volna képes ellensúlyozni, ám ebben is csalatkoznia kell, hiszen testvérét ő sem ismeri fel. A harmadik fázist szó és tett szembeállításában Szophoklésznál ket-tejük dialógusa képviseli. Ebben újabb fordulattal Oresztész próbálja visszafogni Elektrát a beszédben, pedig „*annyi kín után a szám csak most szabad*” (1256) mondaná Elektra, de Oresztész nem hagyja:

Hagyd el most a fölösleges beszédeket

mert:

A sok beszéd jó alkalmat szalaszthat el.

Azaz: meggátolhatja a tettet. Itt tehát szó és tett nyíltan összeférhetetlenséget mutat, amit a nevelő még csak meg is erősít a dialógus végén:

(...) *előbb ér hír a tetteitek/ felől a háziakhoz, mint a testetek;* (1333–1334)

Szophoklész művét tehát elsősorban ezen a ponton érzem inspirálónak. Szó és tett, gondolkodás és cselekvés szembeállítása teremti meg a párhuzamot Shakespeare már többször említett *Hamlet*jével is. Hofmannsthal számára, aki éppen a szavakkal való krízise kellős közepén volt, *megszólítóak* lehettek a Szophoklész műből fentebb idézett szavak. Ahogy *Elektrá*jában is megjelenik: a szóhoz való viszonya meglehetősen ambivalens. Egyfelől elvesztette a valósággal való eleven kapcsolatát, azt a funkcióját, hogy ki tudja fejezni a világ dolgait, másrészt mágikus ereje van, melynek segítségével a test és a lélek meggyógyítható, de meg is betegíthető. Attól függ, hogyan forgatják őket. Elektra pedig, akit anyja orvosának jelölt ki, apja pedig élő síremlékének: egyik szerepben sem képes, és nem is akar feloldódni.

Mielőtt ennek a szerep-összeférhetetlenségnek végképp a végére járnék, nézzük meg, hogyan alakul Elektra és a szavak viszonya Szophoklésznál Oresztész megjelenése után. Említettem, hogy a nevelő felhívja a figyelmet arra, hogy a kettő kizárja egymást, és meg akarja akadályozni, hogy Elektra sokat fecseljen, de nem olyan erőszakosan, mint ez majd Hofmannsthalnál történik, inkább óvatosságra intve. Szophoklésznál Oresztész megjelenésével némi hezitálás után visszaáll a régi rend. Oresztész, a tettek embere, eleinte *nem talál szavakat*. Ám ezután a darab legpergőbb dialógusában a dolgok helyükre kerülnek, s a tett hozzá, a férfihez kerül újra, a szavak pedig megmaradnak Elektra felségterületének. Amikor Oresztész a palotában végrehajtja a tettet, nővére a küszöbön áll, és tudósít a karnak. Számára Oresztész megjelenése szavai és női szerepe valódi visszaadást jelentik. Szophoklésznál Oresztész betölti a gyógyulást hozó orvos/megváltó szerepét, nem úgy, mint Hofmannsthalnál.

A darab vége is ezt az egyértelmű felosztást igazolja Szophoklésznál. Aigisztoosz, aki nőies gyávaaságról hírhedt, szavakkal próbálna időd nyerni, mielőtt őt is legyilkolják.

De néhány szót azért engedj szólanom!

Oresztész azonban nem engedi:

Indulj be gyorsan; nem szavak felől hanem / az életedről döntünk most e versenyen.

A darab pedig a kar következő soraival ér véget:

Ó, Átreusz sarj, mily kínokon át / törtél nehezen a szabadsághoz, / mely e tettel végre tiéd lett.

Egészen más kicsengésű befejezés ez, mint Aiszküloszé, a *Hamleté*, vagy akár Hofmannsthalé. Szophoklésznál még két dolog is teljesül, ami a századfordulón már komolyabb nehézségeket okoz. Van férfi, aki a tettet végrehajtsa, s a tettnek *értelme* van.

Azért idéztem ilyen hosszan Szophoklész szöveget, hogy világossá váljon, mennyire másként alakul Hofmannsthalnál szó és tett viszonya.

Szerepek közt vergődve

Hofmannsthal Elektráját a darab elején az ellenséges kórus szavain keresztül olyanak ismerjük meg, akinek legfőbb ereje tekintetében és szavaiban rejlik. Am ez az erő is már eleve áttételesen jelenik meg, hiszen szavait eleinte mások szájából hallhatjuk, ő maga csak akkor szólal meg, amikor magára marad. A próféta és a hisztérika jegyei keverednek viselkedésében. Tekintete gyilkos, szavai ütnek-vágnak, vagdalkoznak a világba – tudjuk meg idézett szavaiból – míg ő maga a sarokban kuporog, mint egy sebesült ragadozó. Furcsa ket-tősség érvényesül a darab első részét meghatározó állat hasonlatokban is. Elektra legfőbb vádja környezetével szemben az, hogy ők élnek állatok módjára: állatként zabálnak és szaporodnak, állatként engedelmessé válnak, állatként nem gondolkodnak, csak felejtnek: „*Hess döglegyek!*”, idézik őt a szolgáltók, „*kutya nem bírható arra, amire minket idomítottak*”, majd „*Százszor átkozottak / a gyermekek, akiket szuka módra vérben csúsztva, a lépcsőn, itt e házban / fogantunk és szültünk világra. Vagy nem/ beszélt így?*”³⁷

Ő maga, immár személyesen, így teszi fel a kérdést Khrüszotemisznak magára vonatkoztatva:

³⁷ I. m. 261, 263.

Feledni? Mit? Állat vagyok? Feledni?

S mintha a kérdés gyenge pontján találná, nem rögtön, csak egy kis rákészülés után válaszolja meg, és határolja el magát az állati léttől:

*(...) – nem vagyok barom, / én nem felejtethetek!*³⁸

Ebből a feltételes módból megint kihallatszik az a sarokba szorított állapot, melyről Oresztésznek próbál panaszkodni. Tartalmazza természetesen a felejtőkkel szembeni ítéletet is, de a vágyat is, hogy ő is olyan lehessen. Ezt az általa elutasított felejtési folyamatot szimbolizálja, ahogy a szolgálok – a széttöredezett, ám a hatalommal lojális antik kórus reminiscenciái – mossák a követet: „(...) a tornácról vízzel öblögessük, / mindig friss vízzel a gyilkos merénylet/ örök vérért,³⁹ hogy nyoma se maradjon a múlt eseményeinek. Ezzel szemben külsőségeiben Elektra az, aki piszkos és elhanyagolt, félig állati sorban tengődik, s mint maga mondja:

*testemben egy keselyűt hizlalok.*⁴⁰

A külső látszattal ellentétben emberségét szavai, és nem tettei hordozzák. A magán hordott piszok, a megtépett ruha, rendezetlen haja, csakúgy mint szavai, az emlékezés és az emlékeztetés szolgálatában állnak, szemben azokkal, aki felejtetni akarnának. Az idő megállítását szolgálják, hogy az ne mehessen tovább, amíg helyre nem áll a régi rend. Az idő ugyanis kizökkent – írja Jean Wilson a hagyománnyal való szembenézést nyomon követő könyvében⁴¹ – amióta Klüthaimnésztra férfias tettet hajtott végre. Ebben az értelemben Elektra nemcsak azáltal képvisel konzervatív álláspontot, hogy nem képes túllépni a múlt eseményein, hanem azzal is, hogy a női szerepet a tettekkel szemben a beszéd aktusára korlátozza, ám csak egy darabig. Addig, míg egy álhír csalfa reményeket nem ébreszt benne. Ez a tévinformáció megítélésem szerint Hofmannsthal értelmezésében az egyik kulcsa a darabnak, és főleg a századforduló más, hasonló témájú darabjának tükrében, melyek gyakran azzal a problémával küzdenek, hogy az erős, megváltó férfire való várakozás hiábavaló. Soha nem fog megérkezni, ezért kell, vagy kellene helyettük a nőknek cselekedniük. Ezt láthatjuk a már többször említett *Salomé*-ban, de példaként felhozható több Ibsen vagy Wedekind mű is. Hofmannsthal Oresztésze azonban megérkezik, cselekedni is képes, még ha eleinte kételyekkel küzd is. De mi történik közben Elektrával?

Oresztész hamis halálhírére teljesen elveszti szavait: *(csak ajka mozog)*,⁴² földre veti magát és szinte bebábozódik. Míg a lovászfíú elmeséli Oresztész ha-

³⁸ I. m. 268.

³⁹ I. m. 263.

⁴⁰ I. m. 262.

⁴¹ Wilson, Chapter III.

⁴² Eörsi 282.

lálhírét, a két testvér összegubózva fekszik a küszöbön mint két kis állat. Amikor az intermezzónak vége, s Khrüszotemisz újra beszélni kezd – ő ugyanis ekkor feltűnően sokat és indulatosan beszél, hiszen ez női szerepének része – Elektra csak ennyit mond:

*Most ránk maradt a tett.*⁴³

Elektra tehát a bebábozódás alatt komoly változáson ment keresztül, s egy újabb szerepváltásra szánta el magát, mely Krüszotemisszel szemben azonnal formát is ölt. Egyrészt sokkal szűkszavúbb, sokkal tárgyira törőbb, racionálisabb lesz:

Neked és nekem / kell most asszonyt és urát megölni.

majd Szophoklész Elektrájához hasonlóan *férfi módra* csak a tette koncentrálna:

*Csőnd. A beszéd / semmit sem ér.*⁴⁴

Mondja ezt az az Elektra, aki az előző jelenetben szavaival idézte meg apja halálát, és idézte fel anyja rituális vergődését a halál pillanatában.

Khrüszotemisz ellenállását is egy egészen más szerepből próbálja letörni, mint korábban. A darab elején szájából csak az undor szavai törtek fel a női test említésének bármily vonatkozásában. Most pedig a homoerotikus érzékiség határán udvarol húgának, ecseteli szépségét, s ígéri neki, hogy milyen mennyei boldogságban lesz része, ha segít neki terve végrehajtásában. Elektrából ekkor valóban feltör hosszan elfojtott érzékisége és vágyai, mint arról később, a megérkező Oresztésznek panaszkodik is majd. Ám ez a csábító szöveg már a férfiszerep része: a férfié, aki mindent ígér a cél, a tett érdekében, hiszen könnyen teheti, a szavak értéke olyan illékony.

*Nem mehetsz el, / míg forró csókkal nem esküszöl, hogy / tette készen állsz.*⁴⁵

Ez a mondat akár Don Juan szájából is elhangozhatna. Ám Khrüszotemisz még így sem sikerül megnyernie magának, s Elektra magára marad feladatával. Ez nyomban tette is sarkallja, és vadul ázni kezd, hogy elővegye azt a bárdot, amivel apját gyilkolták meg. Ázni kezd tehát, szó szerint megvalósítva Freud hasonlatát, melyben az emlékek felelevenítését a régész munkájához hasonlítja. Ebben a pillanatban érkezik meg Oresztész, hogy visszavegye tőle a kölcsönvett szerepet. Elektra nem adja könnyen, kételkedik Oresztész valódiságában, és kettejük hosszú párbeszédében előbb derül fény Elektra nevére, mint Oresztészére. Ebben a bonyolult játékban, melyben kölcsönösen tagadják

⁴³ I. m.284.

⁴⁴ I. m.285.

⁴⁵ I. m.288.

a másik identitását, Oresztész védett helyzetben van, hiszen saját maga keltette önnön halálhírét. Elektra esetében azonban más a helyzet, nála egy ideál ütközik a valóságos képpel, az az ideál, melyet Oresztész őrzött magában nővéréről. Ez tehát a harmadik elvárás a családtagok részéről Elektrával szemben. Testvére előbb tagadja identitását:

Elektra: Elektrának hívnak.

Oresztész: Nem!

E.: Elvitatja. / Közönnyel rá fűj s elveszi nevem.

Majd az apai és az anyai elvárás után megfogalmazza sajátját:

De hisz Elektra nálad / jó tíz évvel fiatalabb. Elektra / sudár, szeme szomorú, de szelíd, / tied meg merő vér és gyűlölet. / Elektra távol él az emberektől, / egy sírt őriz, csak két vagy három asszony / szolgálja némán, félenk állatok / lopóznak lakhelye körül, s ha jár-ke, / köntöséhez simulnak.⁴⁶

Nem csoda hát, ha ezek után Elektra ebben az identifikációs játékban csupa negációban képes meghatározni önmagát:

Én nem vagyok anya, és nincs anyám, / testvérem sincs, és testvér sem vagyok, / küszöbön fekszem, s nem őrzöm a házat, / mint kutyák – beszélek, mégse szólok, / élek, nem élek, hosszú a hajam, / s nem érzem, amit állítólag a / nők éreznek.⁴⁷

Ez az identifikációs bizonytalanság megint csak számos korabeli nőalakra ille- ne még Elektrán kívül. Elektra azonban más hősnőkkel ellentétben nem egy valahonnét valahová tartó utat jár be, hanem őrlődik a különböző szerepelvárások között, melyek közül egyik sem viszi közelebb saját énjéhez.

A kölcsönös egymásra ismerés után Elektrából újra hihetetlen erővel törnek elő a szavak. Minden sérelmét, elhallgatott és titkos érzelmét szeretné megosztani Oresztésszel. Ő azonban máshol jár. Gondolatai a tett körül forognak, s Elektra határozottsága nélkül nagyon elbizonytalanodna. Többször visszakérdez, hogy vajon ezt kell-e tenniük? Elektra pedig visszakényszerülve próféta szerepébe a legszörnyűbb és véresebb képekkel idézi fel neki Agamemnón halálát – ahogy korábban anyjának is tette – hogy megerősítse benne elhatározását. Amikor célját elérte, és Oresztészben megéri a tett, Elektra még egy sóhaj erejéig elbúcsúzik attól a szereptől, melyet rövid ideig magáénak tudhatott:

Oresztész: Megteszem. A tette / felkészültem már.

Elektra: Boldog, akinek / a tett jut osztályrészül.⁴⁸

⁴⁶ I. m. 291.

⁴⁷ I. m. 289.

⁴⁸ I. m. 296.

Ám ez nem elég családottságához, mert ekkor megjelenik a nevelő, aki sokkal határozottabban, mint Szophoklésznál, a szavakat is visszaveszi tőle azzal, hogy kétszer is durván elhallgattatja:

Csönd. Elektra. Csönd.

Ezek tömör, érzelem és magyarázat nélküli szavak. Hidegek, mint a jég. Annak szólnak, aki már fölöslegessé vált. Elektra tiltakozni is próbál:

Amíg gyűlöltem, épp eleget hallgattam”

És újra megismétli:

csak az boldog/ ki tettét tenni jó

Ám erre már csak durva válasz érkezik:

Csönd legyen!

Ezután már csak az marad hátra, hogy Oresztész bemenjen a házba és bezáruljon mögötte az ajtó. Még a bárdot se viszi magával, amit nővére a tette tartogatott. Elektra pedig kinnreked. Szavak és tett nélkül teste kezd el lassan élni, s a belőle áradó táncban képes csak identitásának széttöredezett darabjait összerázni valami egésszé. Dionüszoszi tánca saját haláltáncává válva emeli ki őt abból a világból, ahol nincs többé rá szüksége. Szavaival másokat, táncával önmagát váltotta meg.

IRODALOM

- BLÄNSDORF, JÜRGEN (szerk.) (1999): *Die Femme Fatale in Drama*. Tübingen.
- BRAUN, CHRISTINA VON (1985): *Nicht ich, Vlag Neue Kritik*. Frankfurt am Main.
- BREUER, JOSEPH-SIGMUND FREUD (1978): *Studies on Hysteria*. Penguin Books.
- BROCH, HERMANN (1988): *Hofmannsthal és kora*. Helikon.
- BRONFEN, ELISABETH (1998): *The Knotted Subject. Hysteria and its discontents*. Princeton UP.
- BRONFEN, ELISABETH (2000): The Language of Hysteria. A Misappropriation of the Master Narratives in: *Women. A Cultural Review*, 1–2.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (1997): *Die Erfindung der Hysterie, die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München: Fink.
- ERŐS FERENC-CŠABAL, MÁRTA (szerk.) (1997): *Freud titokzatos tárgya*. Budapest: Új Mandátum.
- FINNEY, GAIL (1989): *Women in Modern Drama, Freud, Feminism and European Theater at the Turn of the Century*. Cornell UP
- FREUD, SIGMUND (1959 [1953]): Hysterie. In: *Psyche*, 9. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- FREUD, SIGMUND (1999): A nőiségről. In: *Újabb előadások a lélekelemzésről*. Filum Kiadó.
- FÜZEŠSÉRY ÉVA (1993): Lacan és az „apa neve”. In: *Thalassa*, 2: 45–61.
- HILMES, CAROLA (1990): *Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus der nachromantischen Literatur*. Stuttgart.

- GUTJAHR, ORTRUD (1989): Lulu als Prinzip. In: Irmgard Roebing (szerk.): Lulu, Lilith, Mona Lisa. Frauenbilder der Jahrhundertwende. Centaurus.
- HOFMANNSTHAL, HUGO VON (1937): *Briefe 1900–1909*. Wien
- HOFMANNSTHAL, HUGO VON (1966): Elektra. In: *Az örök Elektra, Három évezred drámái*. Magyar Helikon.
- HOFMANNSTHAL, HUGO VON (1987): *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Fischer.
- JONES, ERNEST (1973): *Sigmund Freud élete és munkássága*. (Fordította Félix Pál.) Budapest: Európa.
- KAHANE, CLAIRE (1995): *Passions of Voice. Hysteria, Narrative and the Figure of the Speaking Woman 1850–1915*. Baltimore–London: Hopkins Univ. Pr.
- KREUZER, H. (szerk.) (1994): *Don Juan und Femme Fatale*. München.
- KRONBERGER, SILVIA (2002): *Die unerhörten Töchter, Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie*. Studien Verlag.
- LACAN, JACQUES (1993): A tükör-stádium, mint az én funkciójának kialakítója. In: *Thalassa*, 2: 5–11.
- LE RIDER, JACQUES (1990): Das Weibliche in der (Post)moderne. In: *Das Ende der Illusion*. ÖBV.
- Le RIDER, JACQUES (1997): *Hugo von Hofmannsthal, Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*, Wien–Köln–Weimar: Böhlau Verlag.
- MICHAEL, NANCY C. (2001): *Elektra and Her Sisters. Three female Characters in Schnitzler, Freud, and Hofmannsthal*. Peter Lang.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (2000): *Így szólott Zarathustra*. Osiris–Gondolat.
Language 140, 1999
- ROUSSEAU, G. S. (1993): Hysteria in the Early Modern World, 1500–1800. In Sander Gilman et al.: *Hysteria Beyond Freud*. Univ. of California Press.
- RUTSCH, BETTINA (1998): *Leiblichkeit der Sprache Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal*. Peter Lang.
- SCHMIDT-DEGLER, Wendelin (1979): Decadence and Antiquity: The Educational Preconditions of Jung. In: *Focus on Vienna 1900*. Wien: Houston German Studies 4.
- SHOWALTER, ELAINE (1985): *The Female Malady. Women, Madness and English culture 1830–1980*. New York: Pantheon.
- SHOWALTER, ELAINE (1991): *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin the Sciecle*. London: Bloomsbury.
- SHOWALTER, ELAINE (1997): *Histories, Hysterical Epidemic and Modern Culture*. London: Picador.
- STEPHAN, INGE (1992): *Die Gründerinnen der Psychoanalyse: eine Entmythologisierung Sigmund Freuds in zwölf Frauenportraits*. Stuttgart: Kreuz Verlag.
- STEPHAN, INGE (1997): *Musen und Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Köln: Böhlau Verlag.
- WARD, PHILIP (2002): *Hofmannsthal and Greek Myth. Expression and Performance*. Peter Lang.
- WILSON, JEAN (1991): *The Challenge of Belatedness Goethe, Kleist, Hofmannsthal*. Boston UP.
- WRIGHT, ELISABETH (1999): *Speaking Desires can be Dangerous. The Poetics of the Unconscious*. Cambridge: Polity Press.

A FREUDI VALLÁSPSZICHOLOGIA

Kritikák és lehetőségek

Gyimesi Júlia

A freudi valláspszichológia a pszichoanalízis egyik legvitatottabb területe. A kritikák egy csoportja elsősorban az elmélet azon vonatkozásaira koncentrálnak, amelyek többnyire súlyos ellenszegülést, sőt indulatokat váltanak ki a bírálókból. Az eredetileg csak az egyes aspektusokat érintő súlyos ítéletek általában „észrevétlenül” áttevődnek a freudi vallásértelmezés egészére, ami az elmélet teljes elvetéséhez vezet. A kritikák egy másik csoportja az elméleti konstrukciók kizárólagos értelmezését mellőzve, az elméletet felépítő dinamikák feltárását és kibővítését célozza meg, ami lehetővé teszi a freudi valláspszichológia eredeti perspektíváinak megfelelő értelmezését.

A legáltalánosabb nézet szerint a pszichoanalízis a vallásos értékrendet és a szervezett vallási rendszereket alapjaiban kérdőjelezi meg. A freudi valláspszichológiát hagyományosan a vallási képzetek és gyakorlatok elleni támadásként értelmezik. Ezt a támadást gyakran egy hasonlóan vallásos szükségletből származtatják, mégpedig abból, hogy a pszichoanalízis megalapítói képtelenné váltak hinni atyáik vallásában, ezért válaszként megszületett az új tudomány, amely a racionalitásba vetett hitével kész volt betölteni azt az űrt, amit a hagyományos vallási képzetek kiüresedése hagyott (Kernberg, 2000).

Mindazonáltal, a freudi elképzelések serkentőleg hatottak a vallás akadémikus tanulmányozására. Az emberi pszichéről, a szexualitásról, a bűnről, és a tudattalanról szóló elméletei nagyban befolyásolják, hogy a modern nyugati világ hogyan gondolkodik a vallás természetéről. A huszadik század második felére Freud helye kitüntetett lett úgy az ateisták, mint a hívők között, nemcsak a vallásosság megértése terén, hanem annak gyakorlásában is (Ross, 2001).

A freudi valláspszichológiát gyakran a preracionális tudat kritikájaként értelmezik, mivel azokat a tényezőket kutatja, amelyek magyarázatul szolgálhatnak arra, hogy a szabad gondolkodás képessége miért szorult olyan sokáig háttérbe a természeti és társadalmi jelenségek vallási értelmezéseivel szemben. A

tudomány korában a vallási képzeteknek már nincs létjogosultsága, ugyanakkor a vallásban ható igazságok tanulmányozása elengedhetetlen a valóság megismerésében (Schaeffler, 2003). A freudi vallásértelmezés, miszerint a vallás a gondolkodás korlátozásával vigaszt kínál a kiszolgáltatottság érzésére (Freud, [1933] 1999), párhuzamba állítható Schopenhauer filozófiájával, amelyben a vallás a halál bizonyosságának ellenszere, amelyet az ész hoz létre. Schopenhauer, hasonlóan Freudhoz, felhívja a figyelmet a vallásos tanok korlátozó és olykor destruktív hatására. Ha gyermekkorban tarthatatlan fogalmakat kényszerítenek rá az emberre, akkor később nem tudja elsajátítani azokat, amelyek alkalmasabbak lennének a magyarázatra (Schopenhauer, 2001).

Erich Fromm a fenti összefüggésekhez kapcsolódva hangsúlyozza, hogy félrevezető lenne Freud értelmezését vallásellenesnek bélyegezni (1995). Véleménye szerint Freud az erkölcs nevében bírálta a vallást. A teisztikus-természetfeletti elképzelések mára meghaladottak és útjában állnak a fejlődésnek, mivel megakadályozzák a tudás, a függetlenség vagy a felelősség erkölcsi céljainak megvalósítását. „Bármilyen értékes és jelentős legyen is, a vallásnak nincs joga ahhoz, hogy a gondolkodást bármiképpen korlátozza, és így nem vonhatja ki magát a gondolkodásnak reá való alkalmazása alól sem” (Freud, [1933] 1999, 189.).

Freud elemzése szerint, a tudományos gondolkodásmódra veszélyt jelent a vallás, mert óriási hatalmával rendelkezni tud az emberek legerősebb indulatai felett. A vallás kielégíti az emberek tudásvágyát, a külvilág veszélyei által keltett félelmet csökkenti, továbbá tilalmakat és korlátozásokat rendel el. Ez a gondolkodási tilalom igen veszélyes az egyén és a társadalom szempontjából is, ugyanis súlyos gátlásokhoz vezet, ami veszélyt jelent az emberiség jövőjére. Az értelem elsőbbsége azonban olyan összekötő kapocs lehet az emberek között, amely lehetővé teszi az igazság megismerését, és egyre szorosabb összetartáshoz vezet (Freud, [1933] 1999).

Kernberg felhívja a figyelmet arra, hogy Freud már-már irracionálisnak nevezhető hite a racionalitás uralmában veszélyt jelent a pszichoanalízisre nézve abban a tekintetben, hogy maga is világnézetté válik, mert nem számol Isten létezésének objektív természetével, vagy a vallási rendszerek általános érvényességével (2000). A racionális megfontolások alapján felépülő erkölcsi értékek univerzális rendszere több szempontból is megkérdőjelezhető. A racionális gondolkodást a freudi koncepció alapján elkerülhetetlenül befolyásolják a tudattalan motívumok, ezért elméletileg nem kerülhetők ki azok „az alacsonyabb rendű” szempontok, amelyek lehetetlenné teszik, hogy az ember teljes egészében meghaladja saját ösztöntermészetét. Továbbá a huszonegyedik század szociális, politikai és kulturális változásai felhívták a figyelmet arra, hogy a nyilvánvalóan irracionálisnak tűnő jelenségek kiiktatása még nem jelenti azt, hogy ezek hiányában a társadalmi jelenségek radikális átalakulása várható. A faszizmus és a kommunizmus a társadalom racionális analízisére épülve a leg-

szörnyűbb tömegmészárláshoz vezetett az emberiség történelmében. Kernberg szerint a racionalizáció freudi valláspszichológiában tapasztalható idealizációja téves. Freud a vallásosság pszichológiai gyökereit azzal ellensúlyozza, hogy a vallásos elképzeléseket illúzióknak tekinti, ezzel azonban szükségtelenül filozófiai és teológiai megközelítést előfeltételez. A vallásnak megvannak az intuitív gyökerei a pszichés apparátus fejlődésében, de nem tárgyalható a pszichoanalitikus elmélet szigorúan tudományos megközelítésében. A tudomány és az okság nem tudja a vallás helyét elfoglalni, mivel a vallásosság-nak, mint alapvető emberi képességnek és funkciónak, integrálnia kell a normalitás és a patológia megértésében. A moralitás általános rendszere elkerülhetetlen feltétele az emberiség túlélésének. A pszichoanalízis alapvető ismereteket nyújt számunkra a vallásosság eredetére vonatkozóan, de nem dönthet az Istenről szóló filozófiai és teológiai vitákról.

Minden racionalitás ellenére a vallás óriási hatást gyakorolt Freudra, így életének nagyobb részét annak tanulmányozásával töltötte. A szexualitásról szóló elmélete, amely gondolkodásmódjában központi szerepet töltött be, szükségyszerűen meghatározta a vallásos hit eredetére és jellegzetességeire vonatkozó elképzeléseit (Palmer, 2003).

A freudi vallásértelmezés a gyermeki gyámoltalanság érzést és az általa ébresztett apa iránti sóvárgást tekinti a vallásos viszonylat alapjának. A vallás egy infantilis állapot, amely a fenyegetettség érzésére alakul ki és marad fenn. A kontrollálhatatlan és veszélyes belső és külső erők hatására az ember visszatér ahhoz az élményéhez, amikor gyermekként az apa védelmét élvezve meg tudott szabadulni a fenyegető veszélyektől, ami a gyámoltalanság mérséklődéséhez vezet. A fenyegetettség érzése tartja fenn és önmaga is fenyegetést jelent, mivel az egyház formájában arra buzdítja az embereket, hogy a valóságot eltorzítsák. Illúzió, amely segítségével az egyéni lélek nagy tehertől szabadulhat meg.

A természet megszemélyesítése jelenti az első lépést a biztonság megalapozásában, mivel így lehetőség nyílik a reakcióra a külvilággal szemben, ez azonban az értelem és az erkölcs hanyatlásához vezet. A természeti erők törvényszerűségei egy idő után lerombolják a beléjük vetett bizalmat, és így elvesznek a nekik tulajdonított emberi vonások. A gyámoltalanság azonban fönmarad, és az istenek megtartják hármass feladatukat; megvédenek a természet fenyegetéseitől, elfogadhatóvá teszik a halált és kárpótolnak a kulturális együttélés okozta szenvedésekért (Freud, [1927] 2003). Mindez analógiába vonható Ferenczi elképzelésével a valóságérzék fejlődéséről. Eszerint a valóságérzék fejlődése elfojtások sorozata, amely a csalódások következményeként alakul ki. A gyermek kezdeti mindenhatóság érzése szükségyszerűen elvész, és azt magasabb, isteni hatalmakról való képzet váltja fel (Ferenczi, [1913a] 2000). Ez hajlandóságot jelent a vak tekintélyre, mivel a gyermek csak a saját mindenhatóságáról tanult meg lemondani, de annak gondolatáról nem (Ferenczi,

[1913b] 2000). Ám ahogy saját hatalmában, úgy Isten hatalmában is csalódnia kell, ezért eltűnik az isteni mindenhatóság illúziója, és helyette megmarad „a természeti történetekben mindent egyenlően és érzéketlenül kormányzó törvényszerűség” (Ferenczi, [1913b] 2000, 176.).

A tudományos világfelfogásban már nincs helye a mindenhatóságnak, az ember aláveti magát az elkerülhetetlen halálnak és a természeti törvényeknek. „A vallás az általános emberi kényszerneurózis, amely a gyermekéhez hasonlóan az Ödipusz-komplexusból, az apához fűződő kapcsolatból keletkezett. Ebből a felfogásból következik, hogy a vallástól való elfordulás a felnőtté válási folyamat alatt sorsszerű könyörtelenséggel megy végbe, és hogy mi éppen ennek a fejlődési folyamatnak a kellős közepén vagyunk.” (Freud, [1927] 2003, 633.)

A freudi valláslélektan fontos aspektusa a vallási rituálék és a kényszerselekvések közötti párhuzam. A kényszerektől és tilalmaktól szenvedő úgy viselkedik, mintha cselekedeteit a büntudat dominálná (Freud, 1953–1974). A kényszerselekvések megelőzik a büntetés bekövetkezését, így a vallásos szertartások is átveszik ezt a defenzív vagy protektív szerepet (Ricoeur, 1970). A neurózis az egyéni vallásosság egy formája, míg a vallás egy univerzális neurózisnak tekinthető. Ahogy a kényszerneurózis esetén, úgy a vallásban is bizonyos ösztönkésztetésekről való lemondásról és azok elfojtásáról van szó, ám míg a neurózisban szexuális ösztönkésztetések állnak a középpontban, addig a vallás elsősorban az önző, egoisztikus eredetű, szociálisan ártalmas ösztönök elfojtására irányul. A legfontosabb hasonlóság a vallás és a neurózis között az ösztönök kielégítéséről való lemondás, míg a leglényegesebb különbség az ösztönök természetete (Freud, 1953–1974).

A freudi valláspszichológia minden szintjén végigvonul az ambivalencia, az a kettősség, amely az elfojtott tartalmak és az azok helyébe lépő tiltások, és szabályok között feszül. Ez a kettősség egységbe formálódva a magát alkotja minden folyamatosságnak és emberi relációnak (Freud, [1927] 2003). Freud egyik írásában, a tizenhetedik századi festő, Christoph Haizmann történetének elemzésében rávilágít arra az ambivalenciára, amely az apa személyében és így az istenségben is tetten érhető. Christoph Haizmann apja halála után képtelenné vált az alkotásra és elkeseredésében eladta a lelkét az ördögnek, hogy visszakapja elvesztett tehetségét. A szerződés szerint az ördög kilenc év elteltével birtokba veszi a festő testét és lelkét. Mivel az apa halála váltotta ki a válságot, ezért szükség volt egy apapótlékra, aki kilenc éven át, óvja és támogatja. Freud Istent az apa felnagyított másának tekinti, amely egyrészt a gyermekkori élményeket, másrészt az őshorda apafiguráját hordozza magában. A megoldatlan konfliktus aközött, hogy a fiú vágyódik az apa után, ugyanakkor fél is tőle, felhívja a figyelmet a vallás fontos aspektusaira és a benne rejlő alapvető változékonyságra. Az ördög Isten antitézise; természetük igen hasonlatos, hiszen az istenek ördögökké válhatnak, ha az új istenek elűzik őket. Isten és az

Ördög eredetileg azonosak voltak, akik később két alakra váltak szét ellentétes tulajdonságokkal. A vallás legkorábbi szakaszában Isten maga is birtokolta azokat a szörnyű vonásokat, amelyekből később kialakult az ellentéte. Ha a jó-ságos és igazságos Isten az apa személyét pótolja, akkor nem meglepő, hogy az apával szembeni ellenséges attitűd a Sátán megteremtésében jut kifejeződésre. Ezért, úgy tűnik, hogy az apa az egyéni prototípusa Istennek és Ördögnek egyaránt (Freud, 1953–1974).

A *Totem és tabu*ban Freud a vallást egy tágabb perspektívából elemzi, az emberi őstörténetben lejátszódott eseményekből kiindulva. A totemisztikus társadalmak tabu tiltásai és a kényszerneurózis egyéni tabui között hasonlóságokat feltételez. Az egyik legnagyobb hasonlóság az ambivalencia jelenléte, vagyis annak vágya, amit tilos megtenni. A legősibb és legfontosabb tabuk a totemizmus két alapvető törvényével kapcsolódnak össze. Ezek a totemállat megölésére és a totem klán ellenkező nemű tagjával való szexuális kapcsolat tiltására vonatkoznak. A tabu megszegése és az ehhez társított negatív esemény közötti összeköttetést a gondolatok mindenhatósága biztosítja.

A totemizmus elemzése során Freud rávilágít arra, hogy a totemisztikus vallásokban a totemállat az apát helyettesíti. Az ősapa meggyilkolásával a patriarchális berendezkedés megszűnt, és a fiúk büntudattól vezérelve az exogámia rendszeréhez fordultak, és egy apapótlékot hoztak létre, a totemállat személyében. Ezzel megszüntették az apa meggyilkolásának eredeti motívumát.

A totemizmus két fő törvénye azonosnak tekinthető Ödipusz bűneivel, valamint a gyermek két ósvágyával. Az apakomplexus kísérő ambivalens érzelmi beállítódás az apát reprezentáló totemállatra is kiterjed, ezért, noha az állatot tilos megölni, a tilalmat mégis áthájják. Az állat megölése ünneppé válik, ugyanakkor meg is gyászolják. Ezzel a totemlakomával teremtődtek meg a szociális szervezetek, az erkölcsi korlátozások és a vallás alapjai. Az apa meggyilkolását követő büntudat eredményeképpen az apa hatása erősebb lett, mint élete során. Az apahelyettesítés első módja a totemállat volt, később pedig visszanyerve emberi alakját isten képében testesült meg (Freud, [1912–1913] 1995).

A *Mózes, az ember és az egyistenhit* című munkájában Freud számos olyan témát dolgoz fel, amelyek már előkerültek a *Totem és tabu*ban is. Nézete szerint Jahve, a zsidók istene belső visszatükröződése volt annak a hatalmas istenségnek, aki az ősapára vezethető vissza. A hercegi származású Mózes egyiptomi volt, aki azután fordult a zsidókhoz, hogy csalódott saját népében. Ez a Mózes szigorú törvényeket hozott, majd a zsidók meggyilkolták, hasonlóan ahhoz az őshordabeli apagyilkossághoz, amelyet Freud leírt a *Totem és tabu*ban. Később ezt megbánták és megpróbálták elfelejteni. Egy évszázaddal ezután egy másik vezető tűnt fel, akinek a személye később összeolvadt az elődjével és Mózes néven maradt fenn. Így két Mózes volt; az egyiptomi és a midianista. Az utóbbi vezetése alatt a monoteizmus átalakult a vulkán isten Jahve vallásává, amely

évszázadokig tartotta magát. Később a mózesi monoteizmus a zsidó vallásba épült be. A gyilkosság miatt érzett büntudat pedig egy másik nagy vezető reményében öltött testet, a Megváltóban.

Ha mindezt a vallási funkció magyarázatára akarjuk alkalmazni, akkor az emberi család őstörténetében lejátszódott eseményekre kell összpontosítani. Az ezekhez tapadt konfliktusok olyan dinamikát indítanak meg, amely megfelelő feszültséggel táplálja a komplexus fennmaradását. Az egykori események állandó visszatéréséből ered a kényszerjelleg. A mózesi vallás esetén az elfojtott tudattartalom azon ösztönkésztetések együttese, amelyek az érzéki világgal kapcsolatosak. Azzal, hogy Mózes a szellemre helyezte a hangsúlyt, konfliktus alakult ki az ösztönkésztetések és az általa kimondott tiltás között. Az ebből származó feszültség tartotta és tartja fenn a vallásos érzületet (Freud, [1939] 1987).

A freudi valláspszichológia összefoglalása után elsősorban azokat a kritikákat szeretném felsorakoztatni, amelyek hasznosak lehetnek az elmélet pontosabb értelmezésében, valamint olyan perspektívát kínálnak, amely árnyaltabb és mélyebb elemzést tesz lehetővé. Az általam felsorakoztatott kritikák egy része Palmer *Freud and Jung on religion* című, 1997-ben megjelent könyvére támaszkodik, mivel áttekintése igen rendszeres összefoglalását nyújtja a freudi valláspszichológiának és bírálatainak.

A kritikák sorában kitüntetett figyelmet kell szentelni azoknak, amelyek az elmélet alapjait meghatározó antropológiai összefüggések és ismeretek érvényességét vitatják. A freudi vallásértelmezés történeti kritikái elsősorban két területre koncentráltak: a totemizmust megelőző család szerkezetére és az ezt követő totemikus identifikációra, amely az apagyilkosságban és a totemlakomában teljesedett ki, és vezetett a vallás kialakulásához. Freud őshordaelmélete megalapozatlan hipotézisnek bizonyult, amelyet elsősorban Darwin erre vonatkozó spekulációira épített fel. Az ősapa meggyilkolását szexuális agresszióval magyarázta, mely agressziót általánosnak vélt a primáták körében is, noha erre csak elszigetelt esetek utalnak. A totemizmus sem általános minden nép történetében, valamint arra sem állnak rendelkezésre bizonyítékok, hogy a totemlakoma volt a legelső formája az áldozati szertartásnak és a vallás kiindulópontjának.

Palmer a kritikák sorában kiemelkedő jelentőséget tulajdonít Malinowski megfontolásainak. Malinowski az Ödipusz-komplexus univerzális jellegét kérdőjelezi meg azzal, hogy az anyaközpontú család szerkezetét állítja szembe a nyugati civilizáció patriarchális berendezkedésével (Malinowski, 1927 idézi Palmer, 1997). Ezáltal az eredendő bűn általános következményei megkérdőjeleződnek, ami azt implikálja, hogy a történelmi kezdet, vagyis a gyilkosság maga is kérdésessé válik. Ha ugyanis az apagyilkosság tekinthető a kultúra kiindulópontjának, akkor feltételeznünk kell, hogy az a prehumán antropoid

család történetében következett be. A problémát az jelenti, hogy az állatvilágban az efféle gyilkosságra irányuló motiváció, és annak szükséges feltételei hiányoznak. Továbbá, ha létezett is a gyilkosság, akkor is kétséges, hogy hogyan fejtette ki az a hatását a későbbi generációkra.

Malinowski véleménye szerint nem az Ödipusz-komplexus hozza léte a kultúrát, hanem fordítva, a kultúra hozza léte az Ödipusz-komplexust. Nem a komplexus létezését kérdőjelezi meg, hanem annak ösztönös eredetét cseréli fel a kultúra hatásaival. Az anya-gyerek viszonyban az incestt azért tiltott, mert összeegyeztethetetlen a kultúra felépítményével, és a család egységének felbomlásával szociális káoszhoz vezetne. Az Ödipusz-komplexus eredetét deszexualizálja és azon társadalmi hatásoknak tulajdonítja létrejöttét, amelyek a gyermeket a nyugati civilizáció patriarchális és autoriter családjában felkészítik a kultúrába való beilleszkedésre.

Freud azon állítását, miszerint minden neurózis, így a vallás gyökerének is az Ödipusz-komplexus jelölhető meg, szintén számos támadás érte. Alfred Adler nem szexuális faktorokat azonosított a neurózis patogenezisében, Otto Rank elemzésében a neurózis oka a születési traumában keresendő, Carl Gustav Jung pedig a kollektív tudattalan tartalmait helyezte előtérbe az infantilis szexuális komponensekkel szemben.

A tárgykapcsolati teoretikusok bírálatai tovább árnyalták a freudi tanokat. Elsősorban Freudnak az illúzió fogalmával kapcsolatos negatív állásfoglalása volt az, amit a tárgykapcsolati elméletek támadtak. Donald Winnicott átmeneti tárgyakra vonatkozó elképzelése új megvilágításba helyezte az illúzió és a valóság viszonyát (Winnicott, 1999). Eszerint az illúzió abban a köztes pszichológiai térben működik, amely az átmeneti tárgyakat tartalmazza. A gyermek ezen az illúzión keresztül teszi meg első lépéseit a szubjektív tapasztalás felől a külső világ tárgyaival való kapcsolat kiépítése felé. Winnicott elemzésében a gyermekkor illúziói a kreativitás legkorábbi megnyilvánulásainak tekinthetők, amelyek megnyitják az utat a kulturális megismerés felé. Winnicott elméletét Ana-Maria Rizzuto terjesztette ki a vallás területére (Rizzuto, 1979, idézi Palmer, 1997). Elmélete szerint Isten egy olyan tárgyrepresentáció, amely ugyanazt a köztes teret tölti be, amelyet a gyermek esetében az átmeneti tárgyak. Azonban a külső és a belső tapasztalás határán álló Isten nem fogható fel közvetlenül az érzékek számára (nem úgy, mint a játék mackó esetében), ezért az egyén objektekkel kapcsolatos élményeitől független, így az apa személyétől is. A családi és társadalmi hatások csupán háttérrel biztosíthatnak annak a jelentésnek, amelyet az egyén Isten reprezentációjának ad. Ez az Isten, később is „rendelkezésre áll”, aszerint, hogy éppen szükséges-e az egyén alkalmazkodásához. Az Istenben való hit attól függ, hogy kialakult-e egy tudatos identitása az élménynek, amely az adott fejlődési pillanatban Isten reprezentációja és a tárgy között fennáll, és, hogy a szelfrepresentáció jellemezhető-e a kapcsolódás és a remény minimális jelenlétével.

Ebben az értelemben tehát a vallás nem illúzió, hanem egy fontos része az emberi létnek. A valóság és az illúzió nem ellentétes fogalmak, ugyanis a pszichikus valóság nem nélkülözheti az átmeneti teret, amelyben az illúzió létrejön, elősegítve ezzel az egyes fejlődési szintek meghaladását (Rizzuto, 1979, idézi Palmer, 1997).

Malinowski megfontolásai vagy a tárgykapcsolati teoretikusok meglátásai a látszólagos ellentmondások ellenére sem összeegyeztethetetlenek a freudi elképzelésekkel vagy azok bizonyos aspektusaival. Amit Freud viszont minden kétséget kizáróan mellőz a valláspszichológiájából, az a vallásos élmény szubjektív ténye. A Rollanddal való levelezésben felvetett „óceáni érzés”-t az infantilis gyámoltalanság és az apakomplexus következményének tekinti, és határozottan elzárkózik az élmény további elemzésétől (Freud, [1930] 1993). E tekintetben érdemes szemügyre venni Jung kritikáját, mivel az, elméleti előfeltételezéseik különbözőségeiből fakadóan, rámutathat a freudi tanok egyoldalúságára.

Jung szerint Freud az *Egy illúzió jövőjében* tanúbizonyosságát adja annak, hogy képtelen a vallásos élmény megértésére. A freudi tanítások egyoldalúsága abban nyilvánul meg, hogy olyan tételeket általánosít, amelyek csak a neurotikus működésmódra jellemzőek, így azok érvényessége is csak a neurotikus állapotra terjed ki. Jung pozitív értéket tulajdonít a vallásoknak, mert szimbólumaikban felismeri a kollektív tudattalan tartalmait. Véleménye szerint, aki nem látja az emberi psziché vallásos aspektusát (amely nem egyszerűen az Ödipuszkomplexus következménye), az vak, és aki a vallás és a vallásos képzetek kimagyarázását tűzi ki célul, annak nincs érzéke a valósághoz.

Véleménye szerint az apakomplexus fogalma leplezi azt a félreértést, amely Freudnál és követőinél körülveszi a vallásosságot. Ebben valójában miszticizmus fejeződik ki a biológiai és a családi viszonylatok terminológiái mögé bújva. A tudományos gondolkodásmód ugyanis nem tudja kimeríteni az élet összes lehetőségét. A pszichoterapeuta soha nem engedheti meg magának, hogy a „patológia szemüvegén” keresztül alkossa meg nézeteit, nem szabad elfelejtenie, hogy a beteg elme emberi elme, amely a betegség ellenére része az ember teljes pszichés életének. Továbbá azt is be kell látnia, hogy az ego eleve beteg abból az okból kifolyólag, hogy kiszakadt az egészből és elvesztette a kapcsolatát az emberiséggel, ugyanúgy, ahogy a szellemmel (Jung, 1963).

Visszautasítja Freud azon feltételezését is, miszerint a vallás szexuális neurozisz lenne. Véleménye szerint nem a szexuális ösztön játszik közre a neuroziszok kialakulásában, hanem a pszichikus energia szerveződésének kiegyensúlyozatlansága az, amely patológiához vezet. Azt sem tekinti elfogadhatónak, hogy Freud a neuroziszt kizárólag negatív jelenségként értelmezi. A neurozisz ugyanis pozitív lépést is jelenthet az egyén fejlődésében, mint a regresszió megállítása, és a kollektív tartalmak előretörése. Így a vallás a fejlődést elősegítő tényezőként értelmezhető (Palmer, 1997).

Jung számára a vallás a numinózum gondos megfigyelése, egy dinamikus hatás, amely független minden önkényes cselekedettől és akarattól. Kontrollálja és elragadja az egyént, aki sokkal inkább tekinthető az áldozatának, mint létrehozójának. A numinozítás egyrészt a felfogható tárgy minőségéhez kötődik, ugyanakkor a láthatatlan jelennek egy olyan hatása is, amely a tudat bizonyos módosulásait hozza létre. A vallás az elme egy sajátos attitűdje, amely bizonyos dinamikus faktorok gondos megfigyelését és megfontolását jelenti. Ezeket többnyire „erőként” kezeljük, mint démonokat, szellemeket, isteneket, törvényeket, eszméket vagy ideálokat. E faktorok minden esetben elég erősnek, veszélyesnek vagy hasznosnak tűnnek ahhoz, hogy jelentős szerepet töltsenek be, vagy elég hatalmasak, szépek és jelentésteliek, hogy buzgón imádják és szeressék őket. A vallás a tudat egy olyan sajátos attitűdje, amely a numinozítás élménye által módosult. Isten, mint archetípus, a kollektív tudatalan manifesztációja. Így pszichés realitásként kezelendő, mint az egyén lelki életének aktív dimenziója (Jung, 1969).

A freudi valláslélektan esetleges egyoldalúsága ellenére számos lehetőséget kínált fel az őt követő vallásértelmezések számára. E tekintetben elsősorban Ricoeur és Lacan hozzájárulását szeretném kiemelni, akik a freudi elmélet fontos vonatkozásaira hívták fel a figyelmet, és megnyitották az utat a freudi elképzelések kiterjesztése felé.

Ricoeur különösen nagy figyelmet szentel a freudi tanoknak a vallási szimbólumok értelmezésében. A freudi kritika eszerint fontos kihívás a kereszténység számára. Ricoeur leszögezi, hogy a freudi valláspszichológia nem a vallásos képzetek alapjainak igazságával foglalkozik, nem Istenről beszél, hanem az istenségről és az emberek isteneiről. Az analízis tárgya a vallás egyensúlyozó funkciója a lemondások és kielégülések dinamikájában, ami elviselhetőbbé teszi a nyers valóságot. A freudi tanok tagadása olyan hitet eredményez, amit az idealizált, egyszerű és szó szerinti formák gyermeki naivitása jellemez. A hívőknek képesnek kell lenniük arra, hogy szembenézzenek a vallás olykor szadisztikus és agresszív formáival is. Csak ezáltal érhetik el a „második naivitást”, ami a vallási szimbólumok szofisztikáltabb és reflektívabb megközelítését eredményezi.

Ricoeur elemzésében a vallás úgy definiálható, mint annak az emocionális problémának a megoldására való törekvés, amelyet a gyilkosság és a bűntudat hozott létre, hogy az apa megbocsátását elnyerje. A vallás azonban nem csupán bűnbánat, hanem az apa felett aratott győzelemnek a leplezett emléke is. Ez a titkolt gyermeki lázadás a vallás más sajátosságaiban rejtőzik, elsősorban a fiúnak abban a törekvésében, hogy magát az apaisten helyére helyezze.

Felhívja a figyelmet arra, hogy a freudi értelmezés erősen hangsúlyozza a vallás repetitív aspektusát, miszerint, a vallás monoton ismétlődése saját eredetének. A „visszatérés az elfojtotthoz” egyet jelent azzal, ahogy a keresztény úrvacsora megismétli a totemlakomát, ahogy Krisztus halála megismétli Mó-

zes prófétáét, ami pedig az apa eredeti meggyilkolását ismétli. Ricoeur szerint Freudnak ez, az ismétlődésre irányuló kitüntetett figyelme vezet a vallásos érzület keletkezésére vonatkozó alternatív értelmezések elutasításához, ami elsősorban Freud személyes hitetlenségének a következménye. Ugyancsak pszichoanalitikus ok nélkül rekeszti ki annak lehetőségét, hogy a hit az Erősből és a szeretet erejéből származik.

Ez a repetitív folyamat csak egy ponton szakad meg: ott, ahol megjelenik az apafigura. Az ő személyébe sűrítődik a tiltott múlt, és a szabályokkal terhes jövő, létrehozva ezzel azt a szilárd és változatlan pontot, amely megszünteti a változatlanságot. Az apa személyének privilegizált helyzete az anyáéhoz képest, mivel rendkívül gazdag szimbolikus erővel rendelkezik, nagy a potencialitása a transzcendenciára. Ő az, aki a nevet adja, aki a törvényt hozza. Mivel ő a névadó, ő maga a név probléma is, ahogy a zsidók kezelték. Ezért neki jóval gazdagabb és artikuláltabb rendeltetése van, mint az anyafigurának. Nem pusztán visszatérést jelent az elfojtotthoz, hanem inkább a teremtés valódi folyamatának az eredménye (Ricoeur, 1970).

Lacan tanításai szintén hozzájárultak a freudi tanok újjászületéséhez. Lacan a vallásról annak valódi értelmében beszél, nem egy kiszikkadt, metodologizált vallásról, visszalökve a gondolkodás primitív formájának távoli múltjába, hanem arról a vallásról, amelynek gyakorlata ma is igen erőteljes módon valósul meg (Lacan, 1978).

Nem ad ugyan átfogó pszichológiai elméletet a vallás magyarázatára, azonban felhívja a figyelmet a vallás nyelvének és szimbolikájának pszichológiai jelentőségére a fejlődő szubjektum modelljén keresztül. Lacan összeköti a tudatlan pszichológiáját a nyelv, a kultúra, az interperszonális dinamikák és az egzisztenciális kontingenciák erőivel. Modellje olyan eszközöket nyújt a vallásosság természetének megértéséhez, amelyek úgy kezelik az egyént, mint aki interaktív és nyitott. Mi több, a pszichoanalitikus elmélet Lacan általi módosítása hozzájárul a vallásnak az egyéni fejlődésben és az önmegértésben betöltött szerepének újraértelmezéséhez, valamint a vallás freudi kritikáját is új megvilágításba helyezi.

Eszerint a fejlődési folyamat erkölcsi implikációkat és a szimbolikus struktúrákkal való participációt is magába foglal. Lacan a vallást úgy írja le, mint a létezés kérdésének feltevési módját és a személy önmagára vonatkozó kérdésfeltevését. A vallás a személy létezésével kapcsolatos kérdést feszegeti, és olyan szimbólumokat, és gyakorlatokat ölel fel, amelyek kifejezik a világnézetet és informálnak.

Lacan az orientációnak képzetes és szimbolikus módját különbözteti meg, ami lehetővé teszi, hogy a szimbolizáció progresszív és regresszív formáit elválassza, anélkül, hogy naiv realistiként előfeltételezésekkel élne a valóság human élményére vonatkozólag. Segít megérteni a vallási szimbólumrendszer hozzájárulását a jelentésteli etikai orientációk és a létezés módjainak lehetsé-

ges fejlődéséhez. A freudi vallásértelmezés tekintetében két faktort vesz számításba. Az egyik oldal az ego korlátait tartalmazza, az objektív élmények eszközét, a képzetes jelen általi magyarázatát. A másik oldal a kulturális vagy szimbolikus faktorokat magyarázza, amelyek a külső vagy belső valóságot közvetítik. A képzetes és a szimbolikus a reálissal együtt alkotja a három registert. A képzetes identifikációval, fixációval, nárcizmussal és zárt diádikus relációkkal kapcsolódik össze, míg a szimbolikus a nyelvhez, a kulturális normákhoz, a differenciációhoz és a pluralisztikus relációkhoz köthető. Lacan hangsúlyozza, hogy a valóság csak a nyelven keresztül ismerhető meg. Mindez a szimbolizáción keresztül valósul meg. Számára azonban nem az illúzió és a valóság közötti ellentmondás jelenti az alapvető problémát, hanem az imaginárius és a szimbolikus között feszülő ellentét.

Az imaginárius és a szimbolikus között az a lényegi különbség, hogy a szimbolikus nem azonosítja magát a valósággal. Az imagináriusban a vágy a másik különbözőségének az elpusztítása, a másik identitásának elfedése az ego igényeivel. Az imaginárius létben a szelf a nárcizmusán keresztül viszonyul a másikhoz, és nem tűri az ellentmondásokat. Az illúzió freudi kritikáját Lacan tehát az imaginárius destruktív aspektusaival kapcsolja össze. A szimbolikus renddel szemben már tud alkalmazkodni a különbözőségekhez.

A vallási tradíciók nyelvének néhány kifejeződési módja úgy kezelhető, mint a szubjektivitásában bekövetkező transzformációk kifejeződése. A vallás, mint az egyén jelentésteli világban-levésének kifejeződése, nem csupán egy eleve adott birodalma a személyiségnek. A vallásos nyelv feltárja és elősegíti a fejlődésnek azt a módját, amely a létezés olyan formája felé vezet, amely egyszerre szelf-realizáló és másra irányuló. A freudi kritikával összevetve, a lacani nézet szerint a vallás történelmi formái képzetes és szimbolikus dimenziókat is magukba foglalnak. A képzetes dimenziók hozhatóak összefüggésbe a Freud által elemzett illúzióval, amelyek akkor nyilvánulnak meg, mikor a vallás betű szerinti, kizárólagos formát ölt és az infantilis egoszükségeket kielégülését szolgálja. A képzetesben a vallás sokkal inkább tekinthető a Freud által kritizált infantilis vágyteljesülés eszközének; kész válaszokkal szolgál, amely így literalizációhoz és fixációhoz vezet. Szimbolikus tekintetben azonban a vallás kifejeződése lehet az etikai lehetőségeknek. Ebben az értelemben a vallási igazság nem a külső objektumokhoz való konformitás, hanem olyan szimbolikus megnyilvánulás, amely átalakítja az önmegértésünket és a kapcsolatok módjait. Ez a transzformáció intrinzik módon etikus, mivel előfeltételezi a másik felé való nyitottságot (DiCenso, 1991, 1994).

Az Ödipusz-komplexus kiterjesztett értelmezését nyújtva Lacan az apával való identifikációt (amely az erkölcsi kódokat és a kultúra kommunikatív formáit reprezentálja) összeköti a szimbolikus renddel. Terminológiájában a szimbolikus renddel való konfrontációt „Az Apa neve” jelöli. Ez megszünteti az anya és a gyermek összeolvadását, és a szimbolikus dimenzió veszi át az

uralmat. A csecsemő és az anya eredetileg egy duáluniót alkot, amelyben a gyermek vágya az, hogy elveszítse magát a másikban. A csecsemő arra irányuló vágyát, hogy az anya vágyának a tárgya legyen, az apa akadályozza meg, azáltal, hogy azonosul vele, magába vetíti a nevét, és ezzel együtt az apai tilalmat. Az Ödipusz-komplexus megoldása során a gyermek megtanulja a szimbólumok használatát, és az imaginárius rendet, amelyben az én összefolyik a másikkal, felváltja a szimbolikus rend, ahol a szignifikációt az Apa neve közvetíti. A szimbólum közbelépésével a dolgok és neveik között már nincs közvetlen megfelelés. Az összeolvadó azonosulás, amely az imaginárius rend állapota, a tükörstádium bekövetkeztével elidegenedéssé válik, amely azonban nem független a másikkal való összefolyástól. Önmaga kiterjesztésével veszíti el saját magát, és ez a későbbi identifikációk mintájául is szolgál. Az Ödipális krízisben tehát az imaginárius szignifikációkat a szimbolikus rend váltja fel. Az Apa nevének és tiltásának elfogadásával beépülnek a gyermekbe a nyelv és a társadalom törvényei (Erős, 1993).

Lacan deliteralizációja lehetővé teszi az Ödipusz-komplexus nem patriarchális értelmezését, amely egyaránt elfogadható férfiaknak és nőknek is. Az emberek ugyanis nemtől függetlenül konfrontálódnak a kultúra törvényeivel és struktúráival. Mindezt a vágy közvetíti, a szükséglet a másik iránt és a szeretet kapcsolatára (DiCenso, 1994).

Az apa személye azonban, továbbra sem mentes az ellentmondásoktól. Slavoj Žižek *A nagy Másik nem létezik* című írásában azt a kérdést veti fel, hogy miért egészítette ki Freud az Ödipusz-mítoszt a *Totem és tabu*ban az ősapa meggyilkolásával (1998). Ennek a történetnek a tanulsága éppen az ellenkezője az Ödipusz-konfliktus megoldásának, amely egy szimbolikus tiltást ír elő, amely a Név formájában tér vissza. A traumatikus esemény, amely a bűntudat forrása, valójában soha nem következett be, és elhalasztása által, elővételezésével tartja fenn a kultúra állapotát. Így az a paradoxon áll elő, hogy az incesztuózus tárgyhoz való hozzáférést nem az élő, hanem a halott apa akadályozza és tiltja meg. Ez az apa halála után saját neveként tér vissza, megtestesítve ezzel a szimbolikus törvényt. „A Nagy Ember Elárulása szükségszerű”, e nélkül ugyanis nem jön létre az a tiltás, amely a szimbolikus szabályok betartását garantálná. Lacan szerint a nagy Másik bizonyos szempontból azonos Istennel. Ő az, az autoritás, aki a szabályok mögött áll, és nem létezése azonosnak tekinthető azzal, hogy ő maga a szimbolikus rend. A nagy Másik nem létezése szoros kapcsolatban áll a hit fogalmával, azzal a szimbolikus bizalomával, amely azt implikálja, hogy szó szerint vegyük azt, amit mások mondanak.

Összegezve, a freudi valláspszichológia általános vitatottsága bizonyos szempontból kézenfekvő. Az antropológiai és történelmi adatok, amelyekre az elmélet több ponton is támaszkodik, nagyrészt tévesnek bizonyultak (Palmer, 1997). A matriarchális családstruktúra lehetsége kérdésessé teszi, hogy megtörtént-e az apagyilkosság, amit az a megfigyelés is támogat, hogy az állatvilág-

ban hiányzik az efféle gyilkosságra irányuló motiváció. Malinowski álláspontja szerint nem az Ödipusz-komplexus hozza létre a kultúrát, hanem a kultúra hozza létre az Ödipusz-komplexust, amivel szintén kérdésessé teszi a történelmi kezdetet. Hiszen, ha a kultúrának köszönhető a tiltás, akkor a feltételezett oksági láncolatban feleslegessé válik az apagyilkosság, és az ebből fakadó bűntudat. (Malinowski, 1927, idézi Palmer, 1997).

Az illúzió fogalmának kiterjesztett értelmezését nyújtják a tárgykapcsolati elméletek, amelyek szerint az illúzió – a freudi állásfoglalással ellentétben – lehetővé teszi, hogy a szubjektív tapasztalás helyett a külső világ tárgyai kerüljenek előtérbe. Eszerint az illúzió a valóság és a kultúra megismerésében alapvető, a kreativitás legkorábbi megnyilvánulása, amely nem lehet független a tudományos gondolkodásmódtól sem. A freudi koncepciót meghatározó racionalitás többek között azért tűnhet az elmélet több pontján is túlzottnak, mert a tudományos gondolkodásmódot kizárólag erre vezeti vissza, holott, az, sok esetben nem független a kreativitástól – és így, az illúzió bizonyos formáitól sem (Winnicott, 1999, Rizzuto, 1979, idézi Palmer, 1997).

A lacani elemzés is hangsúlyozza, hogy a lényegi ellentét nem az illúzió és a valóság között feszül, hanem az imaginárius és a szimbolikus között. Az illúzió freudi kritikája az imaginárius destruktív aspektusaival kapcsolódik össze, mert az imaginárius létben a szelf nem tűri a különbözőségeket és az ellentmondásokat, és a saját nárcizmusán keresztül viszonyul a másikhoz (DiCenso, 1994).

Problémát jelent az is, hogy Freud teljes egészében kizárja a „numinozitás” kérdéskörét, valamint, annak lehetőségét is, hogy a vallás fejlődésileg pozitív momentum lenne az egyén és az emberiség történetében egyaránt (Jung, 1963, 1969). Elemzése az apakomplexusra épül, miközben figyelmen kívül hagy minden olyan alternatív megközelítésmódot, amely más tényezőket azonosít a vallás és a vallásosság pszichológiájában.

Ugyanakkor nem lehet mellőzni az elmélet azon vonatkozásait, amelyek rávilágítottak a vallás kialakulásának és funkciójának mélylélektani összefüggéseire. A gyermeki gyámoltalanságból kiinduló elmélet a vallás pszichológiai kutatásának olyan irányzatát vezeti be, amely minden pesszimizmusa és látszólagos korlátoltsága ellenére is alapvető a vallásosság pszichológiai elméletében és gyakorlatában egyaránt. A freudi elemzés kijelöli az analízis mélységét és, ezáltal az összefüggések sajátos mintázatait is, ami a lelki folyamatok leírásának és értelmezésének egy valóban elmélyült módját kínálja.

Az apagyilkossággal kapcsolatos kritikai észrevételek nem feltétlenül azt támasztják alá, hogy a freudi elképzelés e tekintetben téves. Malinowski (1927, idézi Palmer, 1997) szerint az apagyilkosság nem következhetett be; ez azonban az analízis mélyebb szintjén már egészen más jelentőséggel bír. A freudi valláspszichológia repetitív jellegéből fakadóan (Ricoeur, 1970) az apa vagy az apareprezentáns (Mózes, Megváltó) meggyilkolása túlmegy annak történelmi

jelentőségén. Žižek szerint a traumatikus esemény soha nem következett be, hanem elővételezésével tartja fenn a bűntudat és a kultúra állapotát (1998). Az, hogy az apagyilkosság megtörtént-e vagy nem, továbbá, hogy az elfojtott ismétlődése mikor és milyen formában jelenik meg, ebből a szempontból lényegtelen. A csomópontok (mint például az apagyilkosság) kiemelkedése, amelyek mentén az összefüggések manifesztálódnak, szükségszerű. A freudi elméletet akár az oksági láncolatot megfordítva is lehetne értelmezni, ugyanis az analízis e szintjén az események függetlenek a történetiségtől. Az ósapa meggyilkolása azért szükségszerű, mert nemcsak az esemény előtti, hanem az esemény utáni tartalmaknak is a következménye. Mindez nem csak egyszerű megfordítása az okoknak és következményeiknek, hanem a csomópont kiemelkedése a történelmi láncolatból, magába sűrítve az előzményeket és a következményeket, amelyek elkerülhetlenné tették a megjelenését. A csomópont – vagyis az apagyilkosság, az ósapa meggyilkolása, Mózes vagy Krisztus meggyilkolása – szimbolikus ereje teszi lehetővé, hogy meghatározóvá váljon történelmi szinten is.

Az ambivalencia, amely végigvonul a freudi valláspszichológián, olyan kulcsot nyújthat a vallásos reláció értelmezéséhez, amely felöleli mindazokat a dinamikákat, amelyek meghatározzák az elméletet. Egyszerre vágyini és nem akarni vágyini (Lacan, 1978) azonos dolgoknak tekinthetőek, a két dolog jelentése azonban korántsem fedi egymást. Gyűlölni az apát, mert kiszakít minket az örök egységből, ugyanakkor a védelmét keresni, mert kiszakított minket – ez az a kettősség, ami az apához való viszonyt jellemzi. Ám, ez nem csak egy kapcsolati jellemző – az apa maga az ambivalencia. Az ő létezése elengedhetetlen a lemondás és a törvény manifesztálódásának. Megjelenése szükségszerű, nélküle nem jönne létre a bűn, amely létrehozza a szabályt. Változást hoz a változatlanúságba, mert olyan kettősséget hoz magával, amely soha nem egyenlődik ki és tűnik el. Az apa – a Megváltó, az Isten – az a pillanat, amelyben a változás manifesztálódik.

IRODALOM

- DI CENSO, J. J.** (1991): Religion as Illusion. Reversing the Freudian Hermeneutic. In: *Journal of religion*, 71: 167–179.
- DI CENSO, J. J.** (1994): Symbolism and Subjectivity. A Lacanian Approach to Religion. In: *Journal of religion*, 74: 45–63.
- ERŐS F.** (1993): Jacques Lacan, avagy a vágy tragédiája. In: *Thalassa*, (4) 2: 29–44.
- FERENCZI S.** ([1913a] 2000): A hit, a hitetlenség és a meggyőződés az orvosi lélektan világitásában. In: Erős Ferenc (szerk.): *Ferenczi Sándor*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 174–181.
- FERENCZI S.** ([1913b] 2000): A valóságérzés fejlődésfokai és patológus visszatérésük. In: Erős Ferenc (szerk.): *Ferenczi Sándor*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 97–105.

- FREUD, S.** ([1927] 2003): Egy illúzió jövője. In: Erős Ferenc (szerk.): *Válogatás az életműből*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 593–646.
- FREUD, S.** (1953–1974): A seventeenth-century demonological neurosis. In: *The Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. (Fordította és szerkesztette: James Strachley, Anna Freud közreműködésével.) London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, 1953–1974. Volume XIX (1923–1925), The Ego and the Id and Other Works, 69–109.
- FREUD, S.** (1953–1974): Obsessive Actions and Religious Practices. In: *The Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. (Fordította és szerkesztette: James Strachley Anna Freud közreműködésével.) London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, 1953–1974. Volume IX (1906–1908), Jensen's 'Gravida' and Other Works, 115–129.
- FREUD, S.** ([1939] 1987): Mózes, az ember és az egyistenhit. In: Uő: *Mózes. Michelangelo Mózes. Két tanulmány*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 7–211.
- FREUD, S.** ([1930] 1993): *Rossz közérzet a kultúrában*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó.
- FREUD, S.** ([1933] 1999): Újabb előadások a lélekelemzésről. In: Erős Ferenc (szerk.): *Sigmund Freud művei VIII*. Budapest: Filum Kiadó.
- FREUD, S.** ([1912–1913] 1995): Totem és tabu. In: Erős Ferenc (szerk.): *Sigmund Freud művei V. Tömegpszichológia. Társadalomlélektani írások*. Budapest: Cserépfalvi Könyvkiadó, 23–159.
- FROMM, E.** (1995): *Pszichoanalízis és vallás*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- JUNG, C. G.** (1963): *Modern Man in Search of a Soul*. A Harvest/HBJ Book.
- JUNG, C. G.** (1969) Psychology and Religion: West and East. In: Read, H. (szerk.): *The collected works*. Princeton: Princeton University Press, 3–107.
- KERNBERG, O. F.** (2000): Psychoanalytic Perspectives on the Religious Experience. In: *American Journal of Psychotherapy*; (54/4).
- LACAN, J.** (1978): *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New York: Norton.
- MALINOWSKI, B.** (1927): *Sex and Repression in Savage Society*. London: Routledge & Kegan Paul. (Idézi Palmer, M. (1997): *Freud and Jung on religion*. London–New York: Routledge.)
- PALMER, M.** (1997): *Freud and Jung on religion*. London–New York: Routledge.
- RICOEUR, P.** (1970): *Freud and Philosophy. An Essay on Interpretation*. New Haven–London: Yale University Press.
- RIZZUTO, A.-M.** (1979): *The Birth of the Living God: A Psychoanalytic Study*. Chicago–London: University of Chicago Press. (Idézi Palmer, M. (1997): *Freud and Jung on religion*. London–New York: Routledge.)
- ROSS, M. E.** (2001): The Humanity of the Gods. The Past and the Future of Freud's Psychoanalytic Interpretation of Religion. In: *Annual of Psychoanalysis*; (29).
- SCHAEFFLER, R.** (2003): *A vallásfilozófia kézikönyve*. Budapest: Osiris Kiadó.
- SCHOPENHAUER, A.** (2001): *A halálról*. Budapest: Farkas L. I.
- WINNICOTT, D. W.** (1999): *Játszás és valóság*. Budapest: Animula.
- ŽIŽEK, S.** (1998): „A nagy Másik nem létezik”. In: *Thalassa* (9) 2–3: 34–50.

ARCHÍVUM

MEGJEGYZÉSEK EGY FERENCZI-KÖZLÉSHEZ*Martényi Erzsébet*

Ferenczi Sándor 1929-ben teszi közzé, előszavával és záró megjegyzésével, egy betege önéletrajzát, Eisler Mihály József német nyelvű fordításában, „Aus der Kindheit eines Proletariermädchens [Egy proletárlány gyermekkora]” címmel (Ferenczi, 1929a), több mint tíz évvel a fiatal lány öngyilkossága után. A dokumentum szárazon csak a lány által megírt gyermekkori önéletrajz közlésére szorítkozik, Ferenczi semmilyen tartalmi, értelmező kommentárt nem fűz hozzá. Az anyag az önéletrajz első része, a második rész elveszett. Hogy mi készíthette Ferenczit a dokumentum kései megjelentetésére, azt a kézirat születésének időszakát (1917) jellemző körülményeinek, illetve a közlésre kerülés körüli idők (1927–1928) eseményeinek kontextusában közelítem meg.

Ferenczinek a proletárlánnyal való kapcsolatára a Freuddal való levelezéséből is értesülhetünk. Az események időszakában Ferenczi katonaorvosként szolgál, a pápai garnizonból 1916 januárjában a Mária Valéria barakk-kórházba került, ahol munkája mellett délutánonként magánpraxisát folytatja, esténként pedig Gizella asszonynál vendégeskedik. Az 1917-es esztendő Ferenczinek a szakmai, analitikus és katonaorvosi karrier mellett Gizella asszonyhoz fűződő kapcsolatában a gyakori látogatások, együttlétek időszaka.

A proletárlány iránt fellobbanó hirtelen vágyai során ismétlődni látszik az Elma-affér, „egy nem egészen tiszta játék” (Erős, 2004) sok mozzanata egy fiatal nővel: a kezelések vállalása, megszakítása, Ferenczi érzelmi és szexuális involváltsága, ijedelmé, majd visszalépése az orvosi szerep mögé. De míg a polgárlány ebben a játékban egy életre szóló tapasztalatot szerez, addig a proletárlány utolsó reményét veszíti el és öngyilkosságba menekül (Roazen, 1997).

A két „csábító”, fiatal leány között érdekes párhuzam vonható. A polgárlány (Elma) kezelése során kirajzolódó neurózisának gyökere Freud szerint „az apjához fűződő rég elsüllyedt ragaszkodás...” (Erős, im. 109.), amit a pol-

gári értékrendben gyökerező pszichoanalízissel, orvosai hatékonyan kezelhetőnek vélték, bár egyikük sem dicsekedhet ezzel a kezeléssel. Elma valamilyen szinten mindkettejüket involválta saját élettörténetébe, ami után az orvosi szerep mögé bújás ugyanolyan valótlanná vált, mint maga a betegszerep. Elma ugyanis csalódása ellenére talált megoldást életére, és nem menekült sem betegségbe, sem öngyilkosságba, hanem egy (sikertelen) házasságba, aminek következményeit felnőtt módon vállalta. Freud feltételezése az apai ragaszkodásról, mely mögött nem talált igazán apai traumatizációt, talán csak a mindennapos apa-gyermek ragaszkodásnak tudható be, hiszen Gizella (Elma anyja) – Emanuel Bermant idézve – „Pálos Gézához, egy gyenge és passzív emberhez ment feleségül, aki szép lassan süketté vált” (Berman, 2003, 82.). A gyenge, önmagát nem vállaló, az orvosi szerep passzivitásába menekülő és Elma problémájára süketté váló Ferenczi talán valóban értelmezhető egy apai ismétlődés-ként, bár a későbbi élettörténet ismeretében ez mindkét részről egy kapcsolati veszteségnek is tűnik.

Ezzel szemben egy traumatizáló, igazán patogén apa olyan sérüléseket okoz leányának, amely a pszichoanalízis keretei között aligha kezelhető. A proletárlány kemény munkával keresett pénze nem elég a pszichoanalízisre, így szenvedései csak tovább erősödnek a felkínált, de nem kielégítő lehetőségek révén. A csábító fiatalságával való visszaélés pedig csak a kiszolgáltatottság traumatizációjának megoldhatatlanságát erősítette.

Elma kihívó szexualitása, bujasága a „proletárlány” esetében is felidéződik abban a néhány mondatban, amelyben Ferenczi egyáltalán kommentálja a lány történetét. „En azonban éppen a bizonytalankodás időszakát éltem G. asszonnyal – elvarázsolt az ifjúság és szeretetreméltóság – és egy csókra ragadtattam magam. [az Elma eset ismétlődése.]” (Ferenczi levele Freudhoz, 1917. dec. 19–20. in: Freud/Ferenczi, 2003, 123.).

Ferenczi Freudhoz írott önvallomásterű levelében a bűntudat érzésével küszködik, az eset szakmai problematikája háttérbe szorul, s a lány drámája kapcsán Ferenczi jobb rálátáshoz jut saját életének megoldatlan kérdéseire. „De az álmatlanság azt mutatja, tudattalanul vétkes vagyok ebben a halálesetben – bizonyos ösztönzések ismét sajnálni akarják, hogy az ifjúságot (Elmát, a testi gyümölcsöt, egyáltalán a gyermekáldást, és most megint ezt a lehetőséget) elúztam magamtól. Az is igaz ebben az esetben, hogy *kettős magatartásom* (végül is a fanatikus elutasítás, mint akkortájt az abortusz idején) az esetet – mely bizonyosan különben is halálra volt ítélve – nem befolyásolta kedvezően. – Bűnbánatom korábbi (megszolgált) bűnbánati érzések ismétlése.” (id. levél, in: uo. 124. [kiemelés *M.E.*]).

Azonban Ferenczi szakmai érdeklődésének későbbi vonalában is megtalálhatjuk ennek a két esetnek a nyomait. Az, hogy egy felnőtt szenvedéllyel reagál egy regresszív helyzetben levő másikra (mely helyzetben a gyengéd elfogadás adekvátabb lenne), a „nyelvezavar” alapja, mely komplikálja a helyzetet és

növeli a kiszolgáltatottságot. A kiszolgáltatottság elviselhetetlenségének gyökere pedig a gyermekkori tényleges traumák talajából táplálkozik, ami visszaköszön a trauma újraértelmezésében.

Ezzel összefüggésben érdemes megemlíteni, hogy Ferenczi egész életművét egyfajta kettősség jellemzi a női nemhez való viszonyában: a női szexualitás teljesen passzív jellegét hangsúlyozza, ugyanakkor elismeri a nők szexuális teljes értékűségét is (Pfitzner, 1995). Ebben a kontextusban értelmezhető a fiataloknak és szépségnek tulajdonított aktív, női csábító szerep, melynek nem tud ellenállni, heves pozitív érzelmekkel (szenvedéllyel) reagál rá, majd a reálissá válás előli gyors visszalépés, kemény elutasítás („double bind helyzet” [Erős, i. m. 111.]) és menekülés az elfogadó, inkább anyai nő vállalása mögé.

De mi készítette Ferenczit 11 évvel később a lány önéletrajzának közlésére? Az élettörténeti események kontextusából csak annyit tartok fontosnak itt megjegyezni, hogy Ferenczi ebben a korszakban mind a Nemzetközi Pszichoanalitikus Egyesületen belüli helyzetével (nem választják meg elnököknek), mind a Horthy-Magyarországon zajló eseményekkel elégedetlen, mely utóbbi ok miatt többször is a Budapestről való távozás gondolatával foglalkozott. 1929-ben az oxfordi kongresszus két szempontból is fordulópont Ferenczi számára. Egyrészt nem választották meg a Nemzetközi Pszichoanalitikus Egyesület elnökének, ugyanakkor ezen a kongresszuson fejti ki azt a nézetét, hogy a neurózis kialakulásának eredeti freudi koncepciójához kell visszafordulni – szemben a fantáziákkal való foglalkozás előtérbe helyezésével – és a neurózisok hátterében valós gyermekkori traumákat, elsősorban a szülők ridegségét, vagy kegyetlenségét kell keresni. „...a rendellenes fejlődési irányok megteremtéséhez az első lökést mindig traumás, sokszerűen ható reális rázkódtatás adja meg, összeütközés a környező világgal, mindig exogén traumák előzik meg a neurotikus lelki irányzatok, például a lelkiismeret kialakulását is. Ennek értelmében egy analízist sem lehet befejezettnek tekinteni, legalábbis elméletben nem, amelynél nem sikerült a traumás emlékezési anyagig lehatolni.” (Ferenczi, 1930, 82.)

Ferenczi ebben az időszakban tesz közzé néhány nagyon fontos írást, így az 1927-es innsbrucki nemzetközi pszichoanalitikus kongresszusi előadását „Az analízis befejezésének problémája” (Ferenczi, 1928a), majd 1928-ban a Magyarországi Pszichoanalitikai Egyesületben elhangzott előadását „A pszichoanalitikus technika rugalmassága” (Ferenczi, 1928b) és „A nem kívánt gyermek és halálösztöne” (Ferenczi, 1929b) című írásokat.

A 20-as évek végén megjelenő publikációk azt jelzik, hogy Ferenczi ebben az időszakban technikai kérdések mellett mind inkább a trauma problematikájával foglalkozik. Ferenczi traumaelméletének alakulásával foglalkozó szerzők megjegyzik, hogy Ferenczit 1929-től kezdték foglalkoztatni a kisgyermekkori traumás események (Rand és Török, 1999). Felvetődik, hogy milyen szerepe volt Elisabeth Severnnek abban, hogy Ferenczi figyelme a gyermekkori traumák irányába terelődjön. Severn a kölcsönös analízissel történő kísérle-

tek során volt analízisben Ferenczinél (Myers, 1996), a 20-as évek közepe táján. Severn szerint „Ferenczi a traumára mint a neurózisok specifikus, és majdnem univerzális okára először az én esetemben lett figyelmes, melynek jelenlétét mélyen vizsgálva majdnem minden eseténél megtalálta.” (idézi Masson, 1984).

Kétségtelen, hogy Ferenczi mind a „Felnőttek gyermekanalízise”, mind „A relaxáció elve és a neokatarzis” című tanulmányában megemlíti Elisabeth Severn inspiratív szerepét a módszere továbbfejlesztésében.

1929 karácsonyán Freudnak írott levelében Ferenczi már azt írja, hogy igazán az foglalkoztatja, hogy „Minden olyan esetben, amelyben elég mélyre hatoltam, megtaláltam a betegség traumás-hisztériás gyökerét.” Ez bizonyítja, hogy Ferenczi érdeklődése a gyerekkori trauma iránt sokkal korábbi időszakra datálható, mint azt a közleményekből és kortársak beszámolóiból gondolhatnánk.

Az „Egy proletárlány gyermekkorá” az oxfordi „A pszichoanalitikus technika haladása” című előadás [„A relaxáció elve és a neokatharzis” (Ferenczi, 1930)] gondolati körébe tartozó igen korai, pontos adalék, és kapcsolódik az 1932-es wiesbadeni pszichoanalitikus kongresszuson elhangzott, nagy vihart kavarázó „A felnőttek szenvedélyei, és hatásuk a gyermekek karakter- és szexuális fejlődésére” című előadáshoz, amely később „Nyelvezavar a felnőttek és a gyermek között” címen jelent meg (Ferenczi, 1933). A „proletárlány” önéletrajzi írása egyben illusztrációként szolgál a hétköznapi traumák pszichopatológiájához, és a Freud–Ferenczi-levelezéssel összefüggésben vizsgálva bepillantást enged azokba a személyes kihívásokba és feldolgozási módokba, amelyek Ferenczi Sándor életútját végigkísérték.

IRODALOM

- BERMAN, EMANUEL (2003): Sándor, Gizella, Elma: Életrajzi utazás. *Thalassa*, 1: 69–98.
- ERŐS FERENC (2004): Nem egészen tiszta játék egy magyar lánnyal. Szexualitás, szerelem, nő szerep a Freud–Ferenczi-levelezés tükrében. In: Erős F. (szerk.): *Kultuszok a pszichoanalízis történetében. Egy Ferenczi monográfia vázlatja*. Budapest: Józsvöveg könyvek, 105–125.
- FREUD, SIGMUND–FERENCZI SÁNDOR (2003): *Levelezés. II/2 kötet (1917–1919)*. (Szerk.: Eva Brabant és Ernst Flazeder.) Budapest: Thalassa Alapítvány–Pólya Kiadó.
- FERENCZI SÁNDOR (1900 [1999]): J. P. Möbius, „Ueber den physiologischen Schwachsinn des Weibes” [A nők fiziológiai gyengeelméjűségéről] (Recenzió). In: Mészáros Judit (szerk.): *Ferenczi Sándor: Fiatalkori írások*. Budapest: Osiris, 54–55.
- FERENCZI SÁNDOR (1928a [2000]): Az analízisek befejezésének problémája. In: *Ferenczi Sándor*. (Válogatta és sajtó alá rendezte: Erős Ferenc) Budapest: Új Mandátum, 111–116.
- FERENCZI SÁNDOR (1928b [1997]): A pszichoanalitikus technika rugalmassága. In: *Uő: Technikai írások*. Budapest: Animula, 57–70.

- FERENCZI SÁNDOR** (1929a): (Vorbericht und Schlußbemerkungen): Aus der Kindheit eines Proletariermädchens. *Zeitschrift für Psychoanalytische Pädagogik*. (3) 5–6: 141–172. Magyarul először a jelen számban: Egy proletárlány gyermekkora. (Előszó és Záró megjegyzések).
- FERENCZI SÁNDOR** (1929b [2000]): A nem kívánt gyermek és halálösztone. In: *Ferenczi Sándor*. (Válogatta és sajtó alá rendezte: Erős Ferenc) Budapest: Új Mandátum, 121–124.
- FERENCZI SÁNDOR** (1930 [1997]): A relaxáció elve és a neokatarzis. In: – -: *Technikai írások*. Budapest: Animula, 71–86.
- FERENCZI SÁNDOR** (1933 [1997]): Nyelvezavar a felnőttek és a gyermek között. (A gyengédség és a szenvedély nyelve). In: – -: *Technikai írások*. Budapest: Animula, 102–112.
- MASSON, J. M.** (1984): *The assault on truth. Freud's suppression of the seduction theory*. New York: Penguin Books, 164–166.
- MÖBIUS, P. J.** (1900): Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes. *Slg. Abh. Nervenkrkh.* Volume 3, H. 3. Halle; 9th edition, 1908.
- MYERS, P.** (1996): Sándor Ferenczi and Patients' Perceptions of Analysis. *British Journal of Psychotherapy* 1996, 13(1); www.ejcpa.com/articles_and_essays/ferenczi_myersp.htm
- PFITZNER RUDOLF** (1995): Ferenczi a női szexualitásról. In: Lukács D (szerk): *Irányzatok és kutatások a mai magyar pszichoanalízisben*. (A Magyar Pszichoanalitikus Egyesület 1994 évi konferenciája) Budapest: Animula, 41–51.
- RAND MIKLÓS–TÖRÖK MÁRIA** (1999): A trauma problémája Freudnál és Ferenczinél. *Thalassa*, 1: 83–99.
- ROAZEN, P.** (1997): Elma Lauvrik, Ferenczi's Step-Daughter. *Journal of European Psychoanalysis*. Spring–Fall 1997. www.psychomedia.it/jep/pages/number5/roazen.htm

EGY PROLETÁRLÁNY GYERMEKKORA*

Feljegyzések egy 19 éves öngyilkos lány első tíz életévéről

Előszó

Dr. Ferenczi S. Budapest

Sok évvel ezelőtt felkeresett egy 19 év körüli, rendkívül csinos lány. Egyszerű irodai alkalmazott volt, és azért jött el hozzám – elmondása szerint –, hogy szilárdan elhatározott és megváltoztathatatlan öngyilkossági szándékáról „kibeszélje magát” valakivel, aki feltételezhetően megérti őt.

A klinikai pszichiátriai vizsgálat nem mutatott olyan elváltozásokat, amelyek valamelyik közismert betegsége utalnának. Magasan fejlett intelligenciával rendelkezett, és szellemileg kiválóan képzettnek találtam; az emberekről és dolgokról alkotott fogalmai normálisak, talán túlságosan kifinomultak, erkölcse szilárd. Szokatlanul erős őszinteségi késztetésről és az önismeretre való igaz törekvésről tett tanúságot. Mindezek ellenére mérhetetlenül szerencsétlennek érezte magát, és meg akart halni.

Indítékaül közölte, hogy nagyon sokat szenvedett, és sehol sem találta meg szerencséjét. Az életét szomorú gyermek- és ifjúkora sötétítette el; mindenekelőtt az, hogy nem tud szeretni. A szerelem, amit az élet eddig nyújtott számára, nem elégítette ki, azonban szeretet nélkül nem tud élni. Egyszer egy imádott férfinak akarta magát odaadni, akitől vigasztalást, felejtést és kielégülést remélt, de maga sem tudja miért, az utolsó pillanatban visszariadt. Szegény volt, és nem remélhette, hogy olyan emberek közé kerül, akik a tudomány és művészet iránti mély vágyódását csillapítani tudnák; ezzel szemben nem volt eléggé tehetséges ahhoz, hogy önmagát valahogyan érvényesíteni tudja. Ezeket növelte a siralmas családi légkör: egy zsarnok nővér, egy abnormális és különc sógor, aki állandóan üldözte, sőt, egyszer meg is támadta állítólag csupán azért, hogy szűzi tisztaságát próbára tegye. Végül az egyforma, halálosan unalmas irodai munkára és a nyomasztó anyagi gondokra is panaszkodott.

* Eredetileg megjelent *Zeitschrift für psychoanalytische Pädagogik*. III. Jahrgang Februar–März 1929, Heft 5/6, 141–172.

Megmagyaráztam neki, hogy számos embernél is fennállnak az általa ismertett körülmények anélkül, hogy öngyilkosságra gondolnának, tehát léteznek még olyan általa nem ismert motívumok, amelyek hatnak rá, s melyek ismeretével nem rendelkezik. Tehát beteg és kezelésre szorul.

Beleegyezett és megígérte, hogy az általam javasolt pszichoanalitikus kezelés kezdetét kívárja. Javaslatot tettem, hogy a közbenső időben írja le élete történetét, és időnként látogasson meg. Ez a megoldás látszólag megnyugtatta, és látogatásainál nyugodtabbnak és vidámabbnak látszott. Egy alkalommal igen zavartan jött, és elmesélte, hogy említett sógora agyonlőtte magát.

Egy nappal később a páciensnőm is agyonlőtte magát, anélkül hogy megvárta volna az analízis kezdetét, ugyanazzal a revolverrel, amelyik gyűlölt sógora életét kioltotta. (Az eset figyelmeztet, hogy minden öngyilkossági szándék bejelentését komolyan kellene vennünk, és ellene mindig energikusan fel kellene lépünk!)

Az életrajz egy része, melyet nekem hátrahagyott és amelyet az alábbiakban ismertetek, a gyermekkorát tartalmazza tízéves koráig. Egy második rész, amelyik szintén elkészült, s a pubertást és a későbbi ifjúságot tárgyalja, sajnos nem található.

A fordítást magyarról Dr. Eisler Mihály József (Budapest) végezte. Meg tudom erősíteni, hogy a fordítás szöveghűen készült.

A kéziratban szereplő neveket másokkal helyettesítettük.

A [németre] fordító megjegyzései

Ezen feljegyzések fordítója megpróbálta az eredeti szöveget nem csak a szöveghűség értelmében visszaadni. Sokkal több volt a feladata annál, minthogy a fogalmazó németkor zavaros, ugyanakkor jól átgondolt reflexióit, szubjektív visszaemlékezéseit, a benyomásokban gazdag, akaratlanul is művészien ható milióábrázolásokat pontosan reprodukálja. Különösen nehéz volt visszaadni a közvetlen beszédből származó elbeszélésmodot. Mivel ilyen stílusbeli ingadozások a közlő személy számára jelentősek, ez említésre méltó, ha az olvasó maga a fordításból nem érezné ki.

Dr. Eisler Mihály József

Életem tízéves koromig

A lelki élet olyan, mint egy önműködő, érzékeny hangszer. Elegendő egyetlen billentyű futólagos érintése és az egész skálán egy olyan hatás fut végig, amely a legtávolabbi szólamokat is életre kelti.

Éppen ez történt velem ma este. Gyermekkori emlékeim seregével törnek elő, a szenvedéseket, melyeket már régen el kellett volna felejteni, most teljes, fájdalommas valóságukban érzem. Ó, ezek elég gyakran vissza fognak térni! Bármilyen utat tennék meg, a nyomok, ahonnan jöttem, kitörölhetetlenek maradnak.

Lelkileg és testileg milyen kétségbeesett voltam már akkoriban; szüntelenül felmerül bennem a kérdés, vajon van-e jogom az élethez és erre csak nemmel tudok válaszolni. Hiába igénylem azokat a jogokat, melyeket mások élveznek, ezek ma csak az erőseket és a győzteseket illetik meg.

Néha a fájdalom bennem lázadásba csap át. Ő, miért nem mondják meg nekem, hogy kibírhatatlan vagyok, semmire sem használható és hogy jobb lenne az egésznek véget vetni? Miért van ez az örökös tekintetbevétel? Egy embert, aki pénzzel tartozik, könyörtelenül bezárják, még akkor is, ha remény van arra, hogy egyszer visszafizeti. De én mikor fogok fizetni? Milyen szörnyű fizetéseképtelenségem tudatában élni, épp mint egy parazita, ez a legnagyobb kín.

Szegény jó anyám, gyakran óvatosan arra célozgat, hogy engem élénknek, vidámnak és hasonlóknak szeretne látni. Szörnyű az ő hivalkodása, mert én nem neki nőttem fel, bár szeretném tudni, hogy anyámnak igaza van. Alig lehet tőlünk bármit is kívánni, ami ne a tartozásunk lenne mindenért, amit másoktól adakozás-ként és ajándékként elfogadtunk. Milyen kimondhatatlanul nyomasztó és kétségbeejtő mindig csak kapni és soha, sohasem adni; és az élet megnyilvánulásaival szemben hidegen, elutasítóan értetlennek maradni. Ez egy olyan kín, amit nem lehet leírni.

Menekülnöm kell bárhová, különben elmerülök. Ezért meg akarom próbálni gyermekkorom történetét az igazság tükrében leírni.

*

Anyám még ma is gyakran meséli el az alábbiakat:

Pelenkás gyermekkoromban történt, hogy apám egyszer egy ivócimborát hozott haza aludni. Anyám nagyon bosszankodott miatta, mert nekünk csak egy kis szobánk volt, és hatan voltunk hozzá, de ha apám egyszer valamit elrendelt, nem volt tanácsos ellenállni, különösen akkor, ha részeg volt. Anyám felállt, az egyik gyerek alól kihúzta a szalmazsákot, és a padlón a vendégnek megágyazott.

Az apám több napig nálunk tartotta, enni, inni adott neki. Pipáztak napestig, és a munkát hanyagolták.

Egy napon az apám kereket oldott. Anyámnak kellett a kenyeret a pékhez vinni a városba, s az idegen késznek mutatkozott rám és ötéves bátyámra vigyázni. Alig távozott el anyám, mikor az idegen azt mondta bátyámnak, most átköltözünk. Bátyám az örömtől magán kívül kirohant az utcára és minden ismerős járókelőnek elmesélte, hogy milyen jó nekünk, mert a bácsi velünk egy nagy házba költözik. Az ismerősök mosolyogtak a fecsegő gyereken és folytatták útjukat. Az idegen azonban rögtön elkezdte a költözködést. Nagy sietséggel előteremtett egy kocsit, amelyre mindent felpakolt. Bátyám szorgalmasan segített, amennyire ereje megengette, ezután a kocsit elment, miközben az idegen engem a karjaiba vett, a bátyámat megnyugtatta, hogy várakozzon rá a kertben, amíg érte jön. Ezzel eltávozott.

Amikor anyám hazatért, a kis Jancsi zavaros elbeszéléséből lassan felfogta, hogy mi történt. Kétségbeesésében elrohant az ismerőseihez, akik megerősítették, hogy a gyerektől ők is hasonló történetet hallottak, de ki törődik egy gyerek locsogásá-

val? Hogy velem mi történt, és hová kerültem, azt senki sem tudta. Anyám a fájdalomtól majdnem megőrült; elvitték ugyan az utolsó ingét, de ezt nem sajnálta volna, ha engem ismét visszakap.

A következő napon jelentkezett egy asszony, aki közölte, hogy ő egy csecsemővel nem tud mit kezdeni; egy férfi átadta neki azzal, hogy az anyja néhány óra múlva érte jön, de senki sem jött érte.

Végül anyám így kapta vissza egyedüli kincsét. A baj elég nagy volt, mert nem volt semmi, amire ő és gyermekei lehajthatták volna fejüket.

A szoba téglákkal volt lerakva, ezért inkább a kertben aludtak és fejpárnának zsákokat és öreg holmit használtak. Abban az időben apám távol volt tőlünk, így a legszükségesebbek beszerzési gondja anyámat terhelte.

Amint a háztulajdonos megtudta, hogy anyám egyedül van, jóllehet a kertgondozást mindkét szülőnek felajánlotta, attól kezdve a havi 30 koronának több mint a felét visszatartotta. Anyám nem tehetett mást, mint hogy éjszakai munkákat vállalt. Ő ezt szívesen megtette, mert ezen az áron megvolt a nyugalma.

Anyám nem tudott mást elképzelni, mint azt, hogy az apám az idegennel összefogott, és ketten együtt követték el a lopást. Így aztán nem nagyon kereste a vétkeket.

A dolog azonban nem így volt! Sokan látták apát a környéken; esténként a kertbe is bejött. Anyámnak gyakran volt alkalmja megfigyelni, amint a zöldséges kertet fosztogatta, erről azonban nem mert nyilatkozni.

Közben a háztulajdonos feltételezte, hogy egy asszony képtelen egy kertet kielégítően megművelni és a szolgáltatást felmondta. Természetesen nem tudta, hogy az anyám korábban is minden munkát egyedül végzett el.

A tél közeledett és anyámnak nem sikerült új állást találni. Mindenütt azzal utasították el, hogy egy asszonyt egyedül nem alkalmaznak. Ezért kibékült apámmal, és a tél kezdete előtt egy másik helyre költöztünk.

Itt szegény anyámnak egy újabb nagy borzalmat kellett megélnie. Farsang volt, apa szórakozni ment, de anyám a veszteségét még mindig nem tudta elfelejteni, és ezért szívesen maradt otthon.

Éjfél körül kopogtatást hallott. Örült, hogy apám ilyen korán hazajött, és valószínűleg nem költötte el az egész pénzt, ezért sietett ajtót nyitni. A teljes sötétségben nem vette észre, hogy ketten léptek be. Amint lámpát akart gyújtani, apa azonnal eloltotta. Anyám teljes felháborodásában rendreutasította, de szívében félelmetes sejtalem ébredt ezzel a különös viselkedéssel kapcsolatban, és félelmében majdnem összeesett. Végül sikerült a lámpát meggyújtania; két álarcos alak állt vele szemben, hosszú késekkel felfegyverkezve. Ekkor felkiáltott: „Gyerekek, keljtek fel, ütött az utolsó óránk!”, és a bölcsőmre vetette magát.

Az álarcos férfiak szó nélkül, hosszú késekkel folyamatosan feléje szúrtak.

Anyám egy határozott ugrással kirántotta az ajtót, és mezítláb egy szál ingben kirohant a hideg téli éjszakába. Már öntudatlanul csak rohant, az üldözők pedig a nyomában, amíg a kertkapuban összeesett.

Az egyik férfialak felemelte, és a szobába vitte. Levette az álarcot, és mikor anyám magához tért, apám állt ott. Bocsnatot kért a tréfáért. Teljesen kijózanodott.

Ilyen körülmények mellett lettem egyéves. Természetesen erre az időre nem emlékszem és az ezt követő évekről is csak homályos emlékeim vannak. Így pl. látom magamat, amint anyámtól egy szelet kenyeret kérek, és sírva fakadok, mert az átnyújtott kenyér nem elég nagy. Erre anyám a teljes kenyér hosszában levágott egy vékony szeletet, ami alig volt több az előzőnél, aztán felállt egy sámlira, a kenyeret felemelte a mennyezetig és így szólt: „Látod, ez egy ilyen nagy szelet kenyér!” Ekkor megnyugodtam, és már nem sírtam.

Ezenkívül emlékszem még a húsvéti ünnepekre! Én egy ágyfiókban aludtam, és mikor reggel felébredtem, a takaróm tele volt szórva piros cukortojásokkal. Izgalomban felkiáltottam: „Itt járt a nyuszi, itt járt a nyuszi!” Anyám csodálkozást színlelt, és irántam érzett szeretetből testvéreim is meglepődést mutattak.

Ebből az időből az összes testvéremre és néhány idegenre emlékszem, de úgy tűnt, mintha nem volna apám.

Hároméves koromban visszaköltöztünk abba a villába, amelyet olyan szomorú körülmények között hagytunk el. Még ma sem tudok erre a helyre iszonyat nélkül emlékezni. Anyám itt halálra dolgozta magát, és alig talált időt arra, hogy velünk törődjön, viszonylag a legjobb bért fizették neki, apám pedig minden eddiginél többet járt a kocsmába.

Ugy mesélik, hogy én akkor szép és jó gyerek voltam, de én magamat nyomorult kis teremtménynek tartottam, aki nem érdemli meg, hogy ezen a világon éljen.

Egész nap békák és bogarak között éltem, és emlékszem, hogy mennyire nem volt kedvemre, amikor nővérem a felügyeletére bízott urasági gyerekekkel meglátogatott bennünket. Ezek a gyerekek tele voltak vidámsággal, és zajongtak; valóságosan féltem tőlük. Engem mindig csendre intettek, hogy az uraság meg ne hallja a hangomat, vagy apám létezésemet tudomásul ne vegye, mert könnyen dührohambot kapna és megverne.

A megverésemre azonban semmi ok nem kínálkozott, mert én a kertben csendesen játszottam, egészen úgy, mint egy kis lélek nélküli állatka. Alig tudtak a létezésemről, oly kevés vizet zavartam, mégis mindenkor zaklattak, ha észrevettek.

Néha, ha nyolcéves bátyámnak iskolai szünete volt, játszott velem. Ő minden hájjal megkent fiú volt. Mindenkihez alkalmazkodott, és nem volt olyan helyzet, melyből ne előnyösen került volna ki. Az egész világ szerette őt, és számomra ő volt a legnagyobb tekintély. Vakon engedelmeskedtem és örültem, ha figyelme rám irányult.

Egy alkalommal a felső kapu előtt ácsorogtunk, amikor egy iparos formájú ember haladt el előttünk. Görbe hátán egy katonakoffert cipelt. Félrehívta bátyámat és valamit súgott neki. Erre bátyám nekiesett egy gesztenyefának, száraz lombot kotort össze puha fekhelyet készített belőle, és követelte, hogy feküdjek le. Engedelmeskedtem neki anélkül, hogy megkérdeztem volna az okát. Az ember letérdelt előttem, felhajtotta ruháimat és megparancsolta nekem, hogy mindkét kezemmel húzzam széjjel kis szeméremtestemet. Bátyámra néztem, aki csendre intett, és azt mondta, hogy mindent a parancs szerint kell tenni. Én szót fogadtam, ezután az ember teljesen rám feküdt, és azt éreztem, hogy valami nedves folyik rám. Valaki jött, ekkor a férfi felugrott. Engem a bátyám egy fa mögé húzott. Miután az idegen

elment, és senki nem volt ott, a férfi kérte, hogy ismét feküdjek le. Kimondhatatlan utálatot éreztem, félelmemben mégis megtettem. Ekkor patakszerűen folyt le rólam, úgyhogy minden ruhám átnedvesedett. Sírni kezdtem, mit fog anyám ehhez szólni. A bátyám is megrémült, befogta számat, és így akart megnyugtatni. A férfi pénzt adott neki, amit ő egy kövön ülve megszámlolt. Úgy emlékszem, 66 fillér volt, bár nagyon soknak látszott, mert egy maroknyi rézkrajcár volt.

Bátyám vigasztalt, hogy ne sírjak; semmi sem fog történni, és anyának sem kell tudnia a dolgról.

Ezt a sírást sohasem fogom elfelejteni. Azóta csak egyetlen egyszer hallottam egy gyereket úgy sírni; akkor valószínűleg megszakadt a szívem, mivel eszembe jutott a saját nyomorom. Mert a világon nincs szívét tépőbb, mint mikor egy gyermek reménytelenül sír. Az én akkori sírásom ilyen volt. Alig voltam képes magamat a kertbe vonsozni. Mivel a nap melegen ragyogott, a bátyám ingre vetköztetett, hogy megszársítam magamat.

Nemsokára megérkezett anyám, aki csodálkozva nézte, hogy mit művelünk. A bátyám zavaros dolgokat hordott össze, végül átadta a pénzt, és azt mondta, hogy az utcán kapta egy embertől.

Anyám örült a pénznek és a dolog további része nem érdekelte. Én azonban a folyadékot állandóan a bőrömön éreztem, akkor is, ha tisztára törültem magamat. Elfogott a rémület, hogy sohasem leszek száraz.

Ezt a szörnyű élményt sohasem, még pillanatokra sem tudtam elfelejteni. Ez gyermekéveimet sötét átokként kísérte végig. Emlékszem, hogy ezután bátyám is hasonlót akart művelni velem, és kétszer meg is próbálkozott.

Ó, ha szegény anyám csak egy pillanatra is gyanította volna, hogy az ő tiszta gyermekével mi történt, megrémült volna; de szegény halálra volt gyötörve, és büszke volt, hogy bennünket az éhezéstől meg tudott menteni. A gyermekek félelmetesen tudnak hallgatni, én ilyen voltam. Örök hallgatásra nevelve, és egy ilyen borzalmas titokkal megterhelve olyan bámulatos titoktartás alakult ki bennem, amin még ma is csodálkozom.

Anyám a jólétben élő testvére előtt is titkolózott, mert szégyellte előtte elviselhetetlen szegénységünket. Gyakran mondta testvéreimnek, hogy erről és arról a néni-ke előtt hallgatni kell. Hogy megtartották-e vagy nem, azt nem tudom, ami engem illet, ezeket az ártatlan dolgokat belőlem még tüzes vassal sem lehetett kihúzni.

Mária néném gyakran csipős megjegyzéssel közölte anyámmal, hogy belőlem még fogóval sem lehet kihúzni semmit. Ő nem érti, hogy ki tanított ki engem ilyen jól. Éppen ezért előszeretettel faggatott. Minden ravaszságot felhasznál, pl. azt mondta: anyád már úgyis elmondta ezt nekem, de én nem hagytam magamat az orromnál fogva vezetni. Konok maradtam, nem tudok semmit vagy elfelejtettem, attól függően miről szólt a beszélgetés, pl. mi volt ma ebédre, mégis féltem, hogy feleséggel anyámnak kellemetlenséget okozok, és ezt nem akartam.

Ez az asszony értett ahhoz, hogy ilyen ügyekkel félelmetesen kínozzon, de akkoriban államtitkokat is rám bízhattak volna.

Különös asszony volt. Egyrészt szükséghelyzetben segítőkészséget mutatott, másrészt szegénységünket kárörvendéssel fogadta, és én jól megfigyeltem, hogy az

idősebb lányával mindig sugdolózott, amikor mi meglátogattuk. Megszólta a ruházatunkat, pedig anyám mindig a legjobb holmikat adta ránk. Engem körbeforgatott, és a legapróbb részleteket is megvizsgálta, a fehérneműmet és ingemet is.

Közben összecsapva kezét bájos hangon megkérdezte tőlem: „Milyen csodálatos alsószoknya, ezt te ettől és ettől kaptad, valld be őszintén, Jancsi már megmondta nekem”. Hiába biztosítottam arról, hogy a mamám varrta; nem akarta elhinni: „Micsoda gyerek! Így tagadni! Ki tanított meg, hogy ezt mondd? Látod, a Jancsi egészen más gyerek, ő mindent elmond” – Így ment ez állandóan, kétségbeejtő. Ennek ellenére gyakran kellett odamenni, mert mindenkor adott valami élelmiszert anyámnak.

Jancsival hamar végzett. Megkérdezte, mi volt az ebéd, talán rétes?, és ő készségesen hozzá tette, húsleves, pecsenye és bor. Mindez persze nyilvánvaló hazugság volt, de a nénikém így akarta, és ezért kevésbé kínozza a bátyámat.

Ismerőseinknek elmondta, a világon nincs még két olyan ravasz gyerek, mint amilyenek mi vagyunk. Jancsi nem szégyelli saját nénikéjét becsapni, de én még nálánál is rafináltabb vagyok.

Én ettől a nénikétől egyáltalán nem voltam elragadtatva, a legidősebb lányát a szó szoros értelmében utáltam. Szórakozásból állandóan csipkelődött, és időnként vihogva a szoknyám alá nyúlt.

Minél jobban tiltakoztam, annál vidámabbnak találta a dolgot. Így kiáltott hozzá: „Félsz, te kis k..., félsz?”

Az unokatestvéreim – heten voltak – mindegyikük kegyetlenséggel volt megáldva, és én még a legkisebttől is félttem. Ő gyakran egy kotróvással támadt rám és majdnem kiszúrta a szememet, mert én fegyvertelen voltam. Sohasem mondták neki, hogy ne tegye. Mária majdnem egy évvel idősebb volt nálam, vele kötöttem barátságot a legkönnyebben, de ő is uralkodott rajtam, és a játékban sohasem merem neki ellentmondani. Nem éppen épületes játékokat talált ki.

Egyszer papás-mamást játszottunk. Az öccsét arra kényszerítette, hogy testvérekéjére feküdjön, és úgy tegyen, ahogy ő mondja. A fiú ellenkezett, sírt, de Mária elég erős volt, hogy minden ellenállást megtörjön. Egyszerűen közölte, hogy ennek így kell lennie.

Emlékeim felelevenedtek bennem, és kértem őt, hogy hagyja abba, de ő ellökött és megjegyezte, hogy ne avatkozzak bele. Végül a kisfiú sírva engedelmeskedett neki.

Egyszer egy borzalmasan csúnya gyengeelméjű leány – lehetett 15 éves – haladt el arrafelé. Az arcán fekete haj nőtt, és a tekintete üvegesen bamba volt, a félelemtől a hideg futott végig rajtam. Mária a kezemnél fogva hozzá húzott, és azt mondta: „Most aztán megélsz valamit!”

Kihívóan eléje állt, és ráordított, hogy azonnal feküdjön le. A nagy bamba lány elkezdett remegni, és kíméletért könyörgött. „Azonnal lefeküdni!” kiabált Mária még egyszer. A lány engedelmeskedett a parancsnak, ami kiegészült azzal, hogy hajtsa fel a szoknyáját. Számomra undorkeltő látvány volt, de úgy látszott, Mária már ismerte.

Nemsokára lehetőségem volt egy férfi testét meglátni, ami nem csekélyebb iszonyattal töltött el. Máriával az árokparton játszottunk, amikor egy férfi haladt el

mellöttünk, aki majdnem teljesen meztelenül mutatta magát. Nem tudom leírni, hogy ezek az események milyen nyomot hagytak lelkemben. Állandó félelemben éltem, és nem kívántam az utcára menni.

Anyám akkor már többször küldött bevásárolni. Kimondhatatlan szorongás fogott el, ha egy züllött kinézetű emberrel találkoztam, akikből bőven akadt a környéken. Iszonyattal menekültem, mert mindegyik az első és az utolsó férfira emlékeztetett.

Sokszor a vendéglőbe kellett mennem, hogy apámat hazahozzam, ez volt a legnagyobb kín számomra. Az ott ülő emberek kivétel nélkül züllöttek; holtrészegek voltak, rekedt hangon káromkodtak, csapkodtak maguk körül, és kurjongattak.

Ezeket a vendéglőbe tett utakat sohasem fogom elfelejteni. Lassan mentem, hogy a félelmetes célhoz minél később jussak el; ez egy örökkévalóságnak tűnt számomra, és ilyenkor állandóan bíztattam magamat, hogy félelmemet csökkentsem. Nagy szenvedésemben imádkozni kezdtem. Elmondtam az esti imát, az asztali áldást és mindent, ami még eszembe jutott. Így értem a vendéglőhöz. A legjobban az apámtól féltem, noha sohasem bántott. De minden alkalommal rám ordított, és szemem előtt az asztalra csapott úgy, hogy az ereimben elhűlt a vér. „Hogy merészeled apádat zavarni, te átkozott bitang”, és egy palackot emelt fel, hogy rám dobja. Minden tagomban remegtem, mert féltem, hogy rám fogja dobni, de semmi pénzért nem sírtam volna, mert nekünk nem engedték meg, hogy apa előtt sírjunk. Nagy erőfeszítéssel, hogy a hangom csődöt ne mondjon, közöltem vele, hogy anya küldött.

„Legyen türelemmel. Egyébként mondd meg neki, hogy útban vagyok. Most azonban ki veled!”

Én, mint egy nyílvevő, kirepültem onnan, ámbár anyám meghagyta, hogy ne engedjem magamat lerázni, és addig beszéljek, amíg haza nem jön.

Szegény anyám nagyon is jól tudta, hogy mit jelent, ha apám útban van haza felé. Estig semmi hír felőle. Ilyenkor kétségbeesetten felemelte kezeit: „Ó, Istenem, szabadíts meg engem!” Szívesen megvigasztaltam volna, hogy apa most biztosan jönni fog, mert én még egészen józannak láttam, de beláttam, hogy minden erőlködésem hiábavaló, és nem tudtam elképzelni, hogy az élet miért ilyen félelmetes.

Ó, anyámnak ezek a kétségbeejtő mozdulatai! Még ma is tisztán előttem vannak, milyen nagyon szenvedtem miattuk! Persze elég oka volt rájuk, és ez lett a második természete, ha bennünket fegyelmezni akart, hasonlóan gesztikulált. Ritkán vert meg minket, de ez a viselkedése jobban érintett bennünket. Más gyerekekre irigykedtem, mert azokat másképpen büntették. Azokat sarokba állították, ott egy keveset sírtak, de ez nem adott okot a kétségbeesésre, lelkükben nem hagyott semmilyen nyomot és öt perc múlva minden el volt felejtve. Anyám fájdalmas felordításai nekem kimondhatatlan fájdalmat okoztak, ilyenkor elbújtam egy bokor mögé és órák hosszat sírtam. Közben arra gondoltam, miért kell nekem többet szenvedni, mint más gyerekeknek, mikor mindegyiktől jobb voltam.

Más gyerekek nem tudnának olyan intenzíven szenvedni sem, mint én, aki az életben még semmi szépet nem láttam.

Apám volt az, akitől, mindenki másnál jobban féltem, mert egy nap sem volt, amikor józanul jött volna haza. Ilyenkor tanúja voltam félelmetes viselkedésének. Néha az égő lámpát a tükörbe akarta hajítani; mert a saját tükörképéről azt hitte, hogy az egy idegen férfié. Anyám ilyenkor szívet tépően sírt.

Némelykor revolverrel fenyegetett meg bennünket, és az életünk sohasem volt biztonságban. Teljes gyermekkoromat töprengések között töltöttem el, hogy miért kell ennek így lenni, és a játékban semmi örömet nem találtam.

Különösen fájdalmas volt nekem, mikor farsangkor mindannyian apa kocsmájába mentünk. Az ottani embereknek már a látása is borzalmas volt, még inkább a szórakozásuk. A legtöbbjük részeg volt, élükön az apámmal, kurjongattak és táncoltak, és én szétségtelennek találtam, hogy az én szelíd lelkű, jó anyámnak táncolni kellett velük.

Egyszer már nem bírtam tovább, és elkértem anyámtól a lakáskulcsot, aki apám miatt nem mert velem jönni. Egyedül hazalopakodtam és a sötétben fáradtan és kimerülten leültem. A halálra gondoltam. Az élethez nem kötött semmi, az evilági fájdalmak és örömök kevésbé vonzottak. Nagyon sokáig sírtam, amíg a könnyeim elapadtak. Ezután meggyújtottam a lámpát, és a tükörbe néztem, ahol egy riasztóan kétségbeesett képmást láttam. Ilyen arccal az életet képtelennek találtam. Közben a földre rogytam, és hangosan így imádkoztam: „Istenem, miért kell nekem élnem!” Ilyen órákban az egész élet céltalanságát és keserűségét átszenvedtem; érzések, melyeket csak egy olyan gyerek élhet át, aki zsenge gyermekkorában hozám hasonlóan a legborzasztóbb hatásoknak volt kitéve.

Szüleim sokkal később érkeztek haza, és végtelen nyomorúságomat sohasem tudták meg.

*

Ötéves koromig így éltem, és anyámon kívül szeretetre méltó embert nem ismertem. A felnőttek félelmet keltettek, és a gyerekek kegyetlenek voltak.

De egyszer mégis tetszett valaki. Tavasz volt, és a nénikém családja velünk együtt egy nyári vendéglőben szórakozott.

A felnőttek táncoltak, az unokatestvérem a felnőttekhez hasonlóan körbe vezetett az udvarban. Szép holdvilágos este volt, s amint hazafelé mentünk, Mária fontoskodva oda súgta nekem: „Látod, a bányász, Stefi nővérembe szerelmes. Feleségül fogja venni.”

A bányász egy új fiatalember volt a városból, sokkal jobban öltözött, mint az itteniek, és feltűnően udvarias volt a lányokhoz. Már délután feltűnt nekem a szép arcával, és ekkor szó szerint a következőt gondoltam: „Fordítsd felém édes arcot, hogy én is láthassalak.” A szívemet addig sohasem érzett melegség járta át, biztos voltam abban, hogy szeretem.

Máriának erről nem szóltam semmit, és egész úton kimondhatatlanul boldog voltam.

*

Akkortájt átköltöztünk a Zandl villába, ahol végre szép lakásunk volt. A szoba padlózott volt, kár, hogy a konyhába csak a szobán keresztül lehetett bejutni és nem fordítva, de megszoktuk. Ezért nem kaptunk fizetést. A lakás béreként a kerttet kellett ápolni. Az összes munkát anyám végezte, míg apám napi bérért dolgozott, s ha nem volt munka, akkor a kocsmában ült. Nem emlékszem arra, hogy a kertben anyámnak bármit is segített volna.

Most már anyám többször a városba küldött bevásárolni. Az üzletekben kinevettek, amikor egy nagy kosárral beállítottam, mert egész hétre való dolgokat kellett hazacipelni.

Egyszer anyám 8–10 kiló zöldséget vásárolt, hogy télire eltegye, ugyanekkor két nagy kenyeret is kellett vinnie, amit egy ismerős kiskereskedőnél hagyott, hogy majd utólag elhozza. De mindig akadt halaszthatatlan munka, és nem tudott érte menni. Akkor az az ötletem támadt, hogy én megyek érte. Anyám először ellene volt, de végül elmehettem. Gyengédséggel telve jó Erzsikémnek nevezett, mert segíteni akartam, és tízszer is megkérdezte, hogy valóban el tudom-e hozni a kenyereket. Ezután gondosan figyelmeztetett, hogy az úton legyek óvatos, gyakran pihenjek, és megengedte, hogy a zsákot kis ideig húzhatom is, ha elfáradnék.

Ezután elindultam. Egész úton örültem, hogy valamire alkalmas vagyok, és anyámnak ilyen nagy szolgálatot tudok tenni.

A kereskedésben nagyon csodálkoztak, hogy ezt a zsákot el akarom vinni, de élénken bizonygattam, hogy én ezt meg tudom tenni; nagyobb terhektől sem félek. Az üzletasszony nagy részvétellel tekintett rám, és áldozatkészségemért cukorkát adott, egy krajcárnyit. Nagy megerőltetéssel vállamra vettem a zsákot, és biztos lépésekkel elindultam. Azonban hetyke erőlködésem nem sokáig tartott, mert a zsák borzalmasan nyomta a vállamat. Mind gyakrabban kellett letennem, és végül valódi gyűlölettel néztem a kízó teherre. Kétségbeesetten gondoltam arra, hogy estére sem érek haza. Mi lesz velem, mi lesz velem, és könnyek futottak végig az arcomon. Néhányan az arra menők közül megkérdezték, mi a bajom, de az erőlködésből hamar rájöttek. Az egyik azt mondta: „Milyen kegyetlen anya az, aki gyerekét így kínozza!”, könnyeim ekkor még gazdagabban patakzottak. Segíteni azonban senki sem segített. Az út közepére álltam, és amint egy lovas kocsi elhaladt, hátul felkapaszkodtam, a zsákot pedig a földön magammal húztam. Egy jó darabon így utaztam. Szerencsétlenségemre a kocsis észrevett, és az ostorral rám csapott. Majdnem elájultam, mikor az éles fájdalmat éreztem. Az ostorcsapástól a homlokom felszakadt, és széles csíkbán megdagadt. A vér folyt belőle. Az út szélén a megfeszített Krisztus állt, odaültem a zsákkal, és teljes részvétlenségbe zuhantam. Jöhetett volna bármi, nekem mindegy volt.

Nemsokára egy szekér jött arra, és a rajta ülő paraszt megkérdezte, fel akarok-e ülni. Csak a fejemmel bólintottam, ő leszállt, feltette a zsákomat, én pedig felültem melléje a bakra.

A fájdalmat már nem éreztem és örültem, hogy nem kell többet cipekednem. Kényelmesen elhelyezkedtem az ülésen.

A lovak egyenletesen szépen haladtak. A paraszt családi körülményeiről fagatott, én mindössze egy rövid igennel és nemmel válaszoltam. A felnőttekkel

szemben olyan bizalmatlan voltam, hogy történetemet a kocssal meg sem említettem. Már a temető mellett haladtunk, és sötétedni kezdett, mikor a paraszt így szólt hozzám: „Nem akarod a kis piros... megmutatni?”

Nyílvezzőként felugrottam, a zsákot egy mozdulattal lerántottam, és utána ugrottam. Szerencsére semmi bajom nem történt. A paraszt durván nevetett, a lovak közé csapott, és tovább hajtott. Minden erőmet összeszedtem, és amikor haza értem, az apám már otthon volt. Néhány falatot magamhoz vettem, és szó nélkül lefeküdtem, mert apa előtt nem szoktunk beszélni.

*

Bátyámat a szünidő alatt egy nagy sütőipari üzlet alkalmazta. Segített az árút kihordani, de a sütőde egyéb munkáit is elvégezte. A fejemet tele beszélte olyan dolgokkal, amelyeket krumplihámozás közben társaitól hallott. Halottakról mesélt nekem, akik a koporsóban megelevenednek, és borzasztóan vicsorgatják fogaikat, a körmükkel marcangolják magukat és ordítanak, de hiába, mert senki sem hallja. Télen viszont abban az egy szál ingben rettenetesen fagyoskodnak, mert ott nagyon hideg van.

Mínél inkább látta bátyám azt az iszonyatot, amelyet bennem keltett, elbeszéléseit annál élénkebben ecsetelte. Valójában nagyon féltem a haláltól, és rettegettem a temető mellett elmenni, amit gyakran meg kellett tennem.

Apám gyakran megparancsolta, hogy este 9 óra után menjek rumért a vendéglőbe, ami a temetővel szemben volt. Ha merészeltém félelmemet bevallani, az asztalra csapott és ordított: „Te félni mersz, te kutya! Amíg apádat látod, ne félj semmitől, különben összetöröm a csontjaidat!” Mivel két rossz közül kellett választanom, és apámtól jobban féltem, útra keltem. Amilyen gyorsan csak tudtam, elrohantam a temető mellett, mert a fák árnyékaitól ijesztően sötét volt.

Lélekszakadva beestem a vendéglőbe és ugyanúgy haza. Amikor mindenem túl voltam, halálosan kimerültnek éreztem magamat, mégis örültem, hogy egy hőstetet hajtottam végre.

Ekkortájt apámat valóságos nevelési mánia ragadta el. Míg korábban nem törődött velünk, most nem hagyott többé békén bennünket.

A nővéremet már nem tűrte meg a házban. Mit gondol, talán ő fogja etetni; neki mindegy, akárhol is legyen, csak otthon ne.

Az idősebb bátyámat ostorral addig verte, amíg a fájdalmas ordításra az emberek összefutottak.

Amikor öcsém útközben elvesztette az akkor vásárolt kolbászt, apám kapanyéllel ütötte. Valódi szerencse, hogy a bordája nem törött el.

Egyszer visongatni hallott engem, amire őrült üldözésbe kezdett. Már messziről láttam, hogy apám felemelt ököllel rohan felém, ekkor azt gondoltam, hogy ütött az utolsó óráim. Még hangosabb kiabálással, őrültként rohantam el, és vizes nyomot hagytam magam után. Apám azonban utolért és a karomnál megfogott. Tébolyodottan rohantam a teste körül, és így az engem ért ütéseknek nem volt olyan ereje.

Mindenesetre a gyerekek közül engem vert meg a legritkábban, és a vendéglőben azt mesélte, hogy én vagyok a kedvence.

*

A szerencsétlenségem szünet nélkül üldözött. Egy nap a mezőn játszottam bátyámmal, estefelé egy cilinderes elegáns úr egy kisfiúval arrafelé sétált. Fehér és vörös lóherét szedtek, ami ott nagyon sok nőtt. Hozzánk lépett, és azt mondta, hogy kisia a virágokat nem találja szépnek, pedig azok ugyebár szépek. Bátyámmal neveltünk, hogy mi szép van a lóherén. Ha ez nekik szép, mit mondanának, ha a mi virágoskertünket látnák.

A bátyám hamar megbarátkozott az idegen fiúval, és elrohant velem engem ott hagyva. Néhány pillanat múlva nyomuk sem volt. Rajtam nagy félelem lett úrrá, mert az idegen úrral egyedül maradtam és félelmemben Jancsi után kiáltottam. Az úr egyáltalán nem aggódott a fiáért. Barátságosan hozzám szólt, hogy ne aggódjak Jancsiért, hamarosan visszajön. Közben kézen fogott, és sétálni indult velem. Önkéntelen félelmet éreztem a nagytestű idegentől, de ellenállást nem mutattam. Már egy nagyobb utat megtettünk, mikor egy bokor mögé húzott, és a ruhám alá nyúlt. A félelemtől majdnem megőrültem. Mit akarnak már megint tőlem? Futni akartam, de az úr nem eresztette el a kezemet, simogatott és fogdosott, hogy félelmem elmúljon. Nem akart engem bántani.

Végül előkerült Jancsi. Kimondhatatlan gyűlölet ébredt fel bennem iránta, hogy ilyen helyzetet kellett miatta megélnem. Nagyon szerencsétlennek éreztem magam, és az forgott a fejemben, hogy a felnőttek miért épp engem választanak, holott én nagyon félek tőlük, és ezeket az undorító dolgokat miért egy ilyen szegény lánykával teszik. Félelmetes gyanú gyötört, hogy én nem vagyok olyan, mint a többi gyerek, és azért történnek velem ezek a szörnyű dolgok. Nem lehet kifejezni, hogy szerencsétlen lelkemet milyen érzések gyötörték. Mint egy megbélyegzett, fájdalmas szégyenérzet vett erőt rajtam.

*

Elérkezett az iskolakötelezettségem ideje, azaz még nem voltam hatéves és már beíratkatt, mert anyám munkáját minden gond nélkül akarta végezni.

Bátyám nem győzte a tanárok kegyetlenségét eléggé hangoztatni, és hogy milyen dolgokat fognak velem művelni, de ez mégsem volt olyan borzasztó. A tanító-nő egy édes angyal volt, akit sohasem fogok elfelejteni. Az első hónapokban sok nehézséget kellett leküzdeni, de hála az én angyalomnak, minden sikerült, sőt iskolatársaim között elég jó hírnévre is szert tettem.

A jólét az iskolában csak három hónapig tartott, azután jött a nagyságos, egy soha nem látott ellenszenves teremtmény. Mindig izgatott volt, és úgy látszott, hogy minden gyereket gyűlöl. Senki sem tudott számára megfelelni, és ami engem illet, ezek után én nem kértem belőle.

Egy alkalommal váratlanul úgy rám ordított, hogy ijedős természetem következ-

tében egész testem remegett. Feleletre szólított fel, s én fel akartam állni, hogy kérését teljesítsem, de a rémülettől nem jött ki szó a torkomból. Kétségbeesett erőlködéssel mozgattam az ajkamat, de nem jött ki hang belőlem. A nagyságos asszonyt ez egyáltalán nem érdekelte, hanem alaposan leszidott.

Ez az igazságtalanság felébresztette fájdalomamat és gyűlöletemet, sírógörcsöt kaptam, és egész testemben remegtem. Ekkor visszatért a hangom, és nyílt lázadásban törtem ki. Magamból kikelve megismételtem: „A nagy D-t nem fogom leírni, azért sem fogom leírni.” Ez volt az én bosszúm. A nagyságos asszony az utolsó padba kergetett és közben azt mondta, hogy ki fog zárni engem az iskolából. Bezártak.

Még ma is felfoghatatlan számomra, hogy hogyan választhat valaki olyan foglalkozást, mint ez az asszony, akinek semmi érzéke sincs a gyerekekhez.

Azt hiszem az az öt év, amit az iskolában töltöttem, nem volt túl rózsás számomra, mégis sajnáltam, hogy el kellett hagynom.

Nagyjában és egészében az iskolában elszenvedett sok félelmet el lehet felejteni, de ennek ellenére sokra még ma is élénken emlékszem. Tanulni egyáltalán nem tudtam, és azokban a tárgyakban, amelyeket csak megjegyezni és nem megérteni kellett, semmilyen haladást nem értem el.

Ezek a földrajz és a történelem voltak. Ha ezeket nagy fáradtsággal bemagoltam, még az iskolába érkezésem előtt elpárologtak, mert nekem száz más dologra is gondolnom kellett. Annyira megterheltek emlékeim, és annyira foglalkoztattak saját gondolataim, hogy az előadásokra képtelen voltam odafigyelni. A tanítónő gyakran nyilvánvaló dühvel támadt rám, mert észrevette az arcomon, hogy gondolataim egészen máshol járnak. Nem tudtam elmondani, amit legutoljára magyarázott, s ekkor ezeken a napokon bezártak.

Bárcsak tudta volna mire gondolok! Én egy szebb világban légvárakat építettem, amelyben sem borzalom, sem durvaság nem létezik, csak szeretet. Magamnak is szerepet osztottam, pl. egy tanítónőét, aki szeretetteljes viselkedésével minden gyerekből kiváló tanulót nevel.

Ó, ha a tanítók tudnák, hogy nem mindig könnyelműség, ha egy gyerek nem tanul. Akkor nem lennének olyan bosszúvágyók. Számomra felfoghatatlan, hogy ezt ők nem tudták, hiszen zavart viselkedésemből láthatták volna, hogy nem vagyok könnyelmű! Azt mondták, van elég eszem a tanuláshoz, ha akarnék, de én dacos voltam, és így gyakran kaptam ebédre tintalevest.

Egyszer elkapott a becsvágy, hogy én is eminens tanuló legyek, mint Novák osztálytársnőm, és napokon keresztül szóról szóra megtanultam feladataimat. Amikor azonban a korábbi órák anyagából kérdeztek, maradéktalanul mindent elfelejtettem. Ebből láttam, hogy minden erőfeszitésem hiábavalónak bizonyult, és nem fárasztottam magam tovább.

Sokszor gondolkoztam azon, hogy mire jó mindez, és nem tudtam rájönni, miért hasznos számomra az Árpád-házi királyok viszálykodása. Csak azt éreztem, hogy ezzel nem leszek szerencsésebb, és a helyzetemen nem javít, persze ez egyéni gondom maradt. Mennyire gyűlöltem ezeket az Árpád-házi fejedelmeket, akik nekem oly sok kellemetlenséget okoztak; állandóan összecseréltem Andrást, Gé-

zát, Lászlót, semmi érdekem nem fűződött hozzájuk. Utáltam a nemesek sok ármánykodását, összeesküvését, amiről ott szó volt, mert nekem elég volt a magam bajával törődni.

A gazdagok gyerekeinek könnyű mindenfélét tanulni; nekik ez szórakozás, mert ők, ha hazamennek, egy kis tudásért kedveskedést és csokoládét kapnak. Ezen kívül az ő emlékezetüket nem terheli meg a sok borzalom, amelytől nem tudnak szabadulni. Ezen felül az iskolában a tanító kimagasló tisztelettel kezeli őket. Így volt ez a mi iskolánkban. Mintha a szegények nem érdemeltek volna meg egy kicsivel több gyengédséget és emberséget, amiben otthon úgysem volt részük! Am a felnőttek érzéketlenek és vakok a gyermekek szenvedéseivel kapcsolatban, ezt fokozatosan megtanultam. Aki nem duzzad a jóléttől fakadó szépségtől, az egészségtől és frissiségtől, és nem tudja magát ilyen módon elragadtatni, azt figyelmen kívül hagyják. Ők ezeket a szegény, elhanyagolt, nyomorék, félnék és elnyomott gyerekeket alattomosnak tartják, és érzéketlenségükkel nyomorukat még nehezebbé teszik. Nem gondolnak arra, hogy a felnőttek bűne az, ha ezek a gyerekek alattomosak és komiszak.

Nem minden szegény-gyerek ilyen, és sokan úgy segítenek magukon, ahogy tudnak. Ők a gazdagokhoz simulnak, hogy náluk egy kicsit felmelegedjenek. Én sohasem tudtam alkalmazkodni és hízelegni, mert állandóan éreztem az égbekiáltó igazságtalanságot, ami nekem kijutott. Sohasem tartottam magától értetődőnek azt a különbséget, ahogyan hozzám képest Palla Irénhez viszonyultak, és ez izzó gyűlölettel töltött el, de egyáltalán nem tudom kivel szemben; a tanítónővel szemben mindig, a főtisztelendővel szemben, akit a jóakarataért istenítettünk, és néhány iskolatársammal szemben, akik a „másik” párthoz csatlakoztak. Ezekkel a jó módú gyerekekkel semmi közös ügyem nem volt. A beszédüket modorosnak találtam, hiszen minden gazdag gyerek az elkényeztetéséből adódóan modoros volt, ami engem megvetéssel töltött el. Mennyivel több részvét volt bennem, és mégis azokat kényeztették. Én meghaltam volna azért, aki egy jó szót szól hozzám, ők meg tudomást sem vettek a babusgatásukról, amivel elhalmozták őket, sőt még morogtak is.

Ez volt az én érzelmi világom, ezekkel a gondolatokkal foglalkoztam állandóan, és talán ezért mondtam csődöt a földrajzban és a történelemben. Én egy saját fajtából való tanítónő után vágyódtam, aki megértését és szeretetét elsősorban nekünk fejezi ki, nem azoknak, akiknek ez könnyen megadatik, és aki minden erőfeszítés nélkül minden nehézségünkben kiutat segít találni. Ó, ilyen volt az első tanítónóm, Garai Emma, áldott legyen az emléke! Akkor mindig „kiváló” osztályzatot kaptam, noha abban az időben először magyarul kellett tanulnom.

Én úgy hiszem, hogy sok szegény gyerek hasonló okból lesz közepes vagy rossz tanuló, nem azért, mert tehetségtelen.

Még szeretett igazgatónkat szeretném megemlíteni, akit egész környezete, a legtöbb gyerek is szeretett, mert olyan szellemes volt. A harmadik osztályban tanított, és gyakran mesélt nekünk vidám történeteket. Engem ezek a dolgok azonban kevésbé befolyásoltak, mert én mindenkit úgy ítéltem meg, ahogyan a szegény gyerekekkel bánik, s amikor az egyik barátnőmet ököllel megütötte, olyan féktelen gyűlölet ébredt bennem iránta, amilyet akkor csak érezni tudtam.

Nekünk a rajzolás és a geometria alapjait oktatta, amelyek nekem már eleve el-lenszenvesek voltak. Ezért ezekben a tárgyakban sehogy se léptem előre, annak ellenére, hogy kiskoromban szerettem rajzolni, és élénken érdeklődtem a kúpok és hengerek iránt, amelyeket bátyámnak papírból el kellett készíteni.

Végül a dolog odáig fejlődött, hogy a geometriaórán elaludtam. Hiába próbáltam ezt a bajt leküzdeni, minden geometriaórán rám tört, és ellenállhatatlan álmok-kór kerített hatalmába. Ez azonban nem volt igazi álom, ez csak bágyadság volt, ami arra kényszerített, hogy szememet csukva tartsam. Ha az óra véget ért, a varázslat elmúlt, és már nem voltam álmos. Az igazgató viccet csinált belőlem, amit félálomban hallottam. Az egész osztály nevetett, én pedig szenvedtem, mert kigúnyoltak.

Egy alkalommal egyik barátnőmmel sétáltunk a folyosón, s ő megkérdezte, mi történe, ha becsengetnék az igazgatóhoz. Azt válaszoltam, hogy ha megteszi, én nem fogom elárulni. Ekkor becsengetett és nyomtalanul elszaladt. Én nem voltam vétkes, és ott maradtam. Az igazgató hirtelen kirohant, és szó nélkül egy hatalmas pofont adott nekem. Leírhatatlan szégyen és düh tört rám. Azt gondoltam, hogy Pallát nem merte volna így szó nélkül felpofozni, csak egy olyan nyomorultat, mint én, akinek nincsenek befolyásos szülei. Fájdalmamban egyedül Istenhez tudtam fordulni. Egész érdeklődésem a vallásra irányult, szerettem Jézust, aki kimondhatatlanul sokat szenvedett értünk. A hittant senki sem tudta jobban, mint én, bár engem csak az Újszövetség, Jézus, az ő jósága és szenvedése érdekelt. Mindezek leírhatatlan befolyással voltak rám. Már évkezdéskor az egész Bibliát ismertem, és ha időm volt, mindig lapozgattam benne, megnéztem a képeket, amelyek mindig elragadtattak. Különbben a Biblia volt az első képeskönyvem. Itt láttam a 12 éves Jézust a templomban, a halászokkal a bárkában, és később a Golgotán. Ő volt az abszolút igazság, mely után sóvárogtam. Magával ragadott, hogy Ő is csak a szegényeket szerette, mint amilyen én vagyok, és csókjaimmal halmoztam el azt a képet, amelyiken a gyermekeket átkarolja. Jézus volt az egyetlen vigaszom, barátom, akihez fohászkozhattam, Ő volt a feltétlen jóság, amire nekem olyan nagy igényem volt.

*

A legkedvesebb barátnőm Bitmann Joli volt. Jobb családból származó lányka, de kissé nyomorék. Csak kis lépésekkel tudott haza felé menni, és a legtöbb gyerekek messze elhagyta. Elképzeltem, hogy mennyire fájhat ez neki, és ezért gyakran mellé álltam. Egyszer elmesélte nekem, hogy ő zsidó, és én elcsodálkoztam, hogy ő ezt ilyen fesztelenül vallja be, mert én magam ismeretlen forrásból úgy tudtam, hogy ez nagyon szégyellni való. Azt gondoltam, hogy „zsidó” a közönségesség egy fajtája, ahogyan a főtisztelendő tanítja, és a zsidók nem üdvözülnek, csak a római-katolikus egyház hívei.

A szívem nagyon fájt ezért a kis Joliért, aki olyan jó volt, és valószínűleg hibáján kívül lett zsidó. Jézusról meséltem neki, akiről ő nem tudott semmit. Mindent szépen talált, csak azt nem akarta elhinni, hogy Jézus Isten volt. Arra kértem,

hogy ne kételkedjen, mert a kárhozat fenyegeti, ezzel szemben ő azt állította, hogy bűnt követek el, ha azt hiszem, hogy az egyedüli Jóistenen kívül még egy másik Isten is létezik. Ő és a szülei jó emberek, és Isten nem fogja őket kárhozatra juttatni. Beláttam, és igazságtalannak tartottam volna, hogy ez az eset bekövetkezzen.

Mindenféle bűnös gondolatok kísértettek meg, hogy a világ miért van így berendezve, és hangosan ismétetem, én nem képzelek semmit, semmit, egyáltalán semmit, ennek ellenére nagy fájdalom volt ez számomra. Mivel mi azt tanultuk, hogy a kételkedés halálos bűn, mert Isten bölcsességét nem lehet megmagyarázni és kutatni, mégis ezek a gondolatok foglalkoztattak állandóan. A vallással kapcsolatos dolgok nyomasztóak voltak, és nem vigasztaltak. Isten kérlelhetetlen szigorúsága, amivel a pokolba taszít, a bűnök szegyenfoltjai mindenhol és mindenek felett. A katekizmus bűnlistája szerint nekem is sok bűnöm volt, úgyhogy féltem a gyónástól, mert ott mindezt be kellett vallani.

Egyszer egy félelmetes bűnt követtem el. Májusi litániára gyűltünk össze a templomban, ott, ahol életem legboldogabb perceit töltöttem el. Most is minden csodálatosan szép volt, bennem és köröskörül minden örvendezett. Ekkor a Krieshuber Katalin oldalba bökött, és valami butaságot súgott nekem. Krieshubert én mindig megvettem. Vörös hajú, szeplős, azonkívül közönséges és buta volt, és állandóan vihogott. De most nem tudtam rá haragudni. A nevetése megfertőzött, és csak nevtünk, nevtünk anélkül, hogy tudtuk volna miért.

Ezzel általános feltűnést keltettünk, és néhány bosszúvágyó lány beáruulással fenyegetett. Ekkor nevetve elbujtunk a padba. Véletlenül a padnak estünk, és az felborult. Az imádott főtisztelendőm lesújtó pillantást vetett ránk, a megszeppenés látszott arcunkon, de mikor Katalin egymás szemébe néztünk, kitört belőlem a nevetés. Ez a lelkemben félelmet ébresztett, mert pontosan éreztem, hogy megbocsáthatatlan a nevetésem, és a főtisztelendő szigorú pillantása elítélt, mivel Isten házában így viselkedtem. De én erről nem tehettem. Mert egy szegény gyerek vidámsága nem olyan, mint egy másiké. Önkéntelenül előtör, ha a gyerek valamikor jól érzi magát, és megtörténik a baj. Krieshuber Kati ezt a fajta megbánást nem ismerte és folytatni akarta a játékot. Továbbra is lökdösött. Neki könnyű volt, ő nem sokat törődött a vallással, olyan buta volt, hogy nem tudta, mi a lelki béke. Én tudtam, és ezért bűnbe estem.

Ehhez jött, hogy a rózsafűzért nagyon unalmasnak találtam, amiért folyton szemrehányást tettem magamnak. Minden este megpróbáltam a rózsafűzért elmondani, de sohasem értem a végére. Alig értem a közepéig, máris elaludtam. Arra gondoltam, hogy miért kéri Szűz Mária, hogy ugyanazt ötvenszer egymásután elmondjuk, ez szükségtelen, értelmetlen. Természetesen ez újabb bűn volt.

Így nem maradt számomra semmilyen más menekvés, mint Jézus, aki nélkülözte a kérlelhetetlen szigorúságot, és a bűnösöket szeretettel magához emelte. Ezért dupla erővel szerettem, és magamban, titokban azt gondoltam, hogy hozzá hasonló leszek.

A barátnőim erősen zsidógyűlölők voltak, és szóvá tették barátságomat a zsidó lánnyal.

A második barátnőm a zsidó temető gondnokának lánya volt, aki zsidónak számított. Nóri tagadta ezt előttem, de én sohasem fogtam fel tisztán, és a viláért sem fogadtam volna el kenyeret tőle. Ennek ellenére nem tudtam volna szakítani vele. Mindenki lenézte őt, a tanítónő a hátsó padba ültette, amit ő, ki tudja miért, egyáltalán nem vett zokon. Nagyon vidám volt, és az utolsó padban is jól értett ahhoz, hogy magát elismertesse. Gyakran kékre, zöldre verve vagy véres fejjel jött az iskolába. A lányok gúnyolták őt, hogy otthon megverték, de ő ennek ellenére vidám maradt és csak nekem egyedül mesélte el, milyen rossz anyja van. Én a kedves, gyengéd anyáskámra gondoltam és láttam, hogy ő még nálam is szerencsétlenebb. Valószínűleg ezért vonzódtam hozzá.

Mindig sok mondanivalója volt, sohasem állt be a szája és midig tudott titkokat. Ő ismerte a tanítónő és az igazgató családi körének titkait, s én nem tudtam eléggé csodálkozni, hogy honnan szerzi értesüléseit. Nekem esküvel örök hallgatást kellett fogadnom, amit ő izgató újdonságokkal jutalmazott.

Egyszer hosszú kerteléssel azt mondta, hogy még valamit tud, de fél attól, hogy elveszíti barátságomat, disznónak fogom nevezni, és így tovább. Mikor az ellenkezőjéről biztosítottam, elmesélte nekem, hogy szülei mit csináltak a fáskamrában, és sóhajtva hozzátette: „Most megint jön egy kölyök, akit majd én ringathatok, így van ez nálunk.” Én megmerevedtem, amikor ezt az összefüggést hallottam, és kételkedtem, de ő letorkolt: „Ne beszélj butaságot, én ezt jobban tudom, egyébként másokat is megkérdezhetsz.” Később még többször visszatért rá, hogy engem meggyőzzön, de én nem akartam az észjárását megérteni, és a dolgot titokban másképpen képzeltem el.

A többi lány is titokzatosan viselkedett, mert féltek, hogy beárulják őket. Egyszer, amikor egy napon nem mentem iskolába, Nóri másnap elmesélte, hogy mi történt. Mindannyian az utcán voltak, aztán a fiúk odajöttek hozzájuk, erőszakosan karon ragadták őket, és disznóságokat meséltek. A lányok védekeztek, erre a fiúk ordítani kezdtek: „Ti is disznóságokat beszéltek, és ezt holnap jelenteni fogjuk.”

A levegő ilyen dolgokkal volt tele, és Nóri démoni hatással volt rám. Ismertünk egy négy éves kislányt, és Nóri azt mondta, mi lenne, ha ocsmány szavakat mondanánk neki. Megbeszéltük a dolgot, és még aznap találkoztunk a kislánnyal. Csodálkozva nézett ránk, és állandóan kereste az alkalmat, hogy másra terelje a beszédet. Bennünket felbosszantott ez a színlelés, mert nem tudtuk elgondolni, hogy nem fogja fel a dolgot.

Furdalt a lelkiismeret, és utáltam magamat. Csodálkoztam, hogyan tudtam ilyenre vetemedni, és Istenhez imádkoztam, hogy szabadítson meg Nóritól, mert minden áron jó akartam maradni.

Szerencsémre új barátnőt kaptam, akit akkor írártak be. Picike volt, mint egy öt éves gyerek és hamar felfedeztem, hogy éppen olyan jószívű, mint én. Egyszer véletlenül rálépett egy méhecskére, de az fél testével a porban tovább kúszott. Mindketten sírásra fakadtunk, sokáig nem tudtunk megnyugodni, de tovább mentünk. Azon tanakodtunk, hogy jobb lenne visszamenni és egészen eltaposni szegényt, hogy ne szenvedjen. Még ott találtuk, de hosszas tanácskozás után úgy döntöttünk, hogy nem öljük meg.

Mellette jónak és tisztának éreztem magamat, és úgy szerettem, ahogyan még egy barátnőmet sem. Elmeséltem neki azt a szegény koldusnőt, akit a gyerekek kövekkel megdobáltak. Ezeket a borzalmakat sohasem tudtam megérteni, és a szívem majdnem megszakadt a részvétől. Ha senki sem látta, segítettem a batyuját vinni, és örvendeztem, hogy másvalaki is hasonló módon gondolkodik.

*

Egyszer megfigyeltem, mintha apámban is lenne némi szeretet az állatok iránt. Szívemben öröm és remény ébredt, talán az apám nem is volt olyan gonosz ember. Úgy történt, hogy macskánknak szombatról vasárnapra virradóra kölykei lettek. Az apám délelőtt otthon maradt, gyakran ránézett a macskára és kosarukat kivitte a napra. Odamerészkedtem és láttam, hogy játszik a kismacskákkal. Ez a látvány kedves volt számomra, és a szívem megtelt hálával. Apám vidáman nevetett a tehetetlen lényeken, a napsugarak is mosolyogtak, és én láttam, hogy nem minden rettenetes a világon.

*

Megint költözködtünk. Szüleimnek állást kínáltak 30 korona havibérért, de (mindenütt egy „de”) a lakás nem volt rendben, és a kert kétszer olyan nagy volt. Ennek ellenére elfogadtuk. Amikor beköltöztünk, nem tudtam elképzelni, hogy mi ebben a szobában egy napnál tovább kibírjuk. Korábban borpincének használták, a mennyezet boltozatos volt. Természetesen sötét volt, és olyan nedves, hogy a só a fazékban szétfolyt, és a cipőkön és az ágy alatt ujjnyi vastag penész képződött.

Anyám a bútorokat olyan ügyesen állította fel, hogy a falakról a nedvesség miatt lehullott vakolatot mindenütt eltakarták. A padló a nedvességtől több helyen elkorhadt. Anyám a körülményekhez képest mindent csinossá tett, és örült az eredménynek, mert a szoba tágasabb lett. Azt hiszem, anyám semmilyen más állásában nem volt annyira elgyötört, mint itt.

A háziasszony egész nap a kertben szimatolt, és mindig talált valamit, ami számára nem volt megfelelő. Anyámat minden pillanatban elhívta a munkától; akár a mosástól, akár a főzéstől, azonnal el kellett végezni azt, ami eszébe jutott. Anyám sehol sem volt ennyire zaklatott és ideges, mint itt. Istenem, mi fog itt történni, gondoltam ijedten. Hogy létezhetnek ilyen szívtelen emberek, mint ez az asszony?

Csak éjfél körül mehetett anyám aludni és 3–4 órakor hajnalban már talpon volt. Az első órákban elvégezte a házi munkákat, azután megindult az ide-oda rohangálás. Legalább valami értelme lett volna ennek a kínzásnak, de a háziasszony haszontalan munkákat végeztetett el, amitől egyáltalán semmi nem lett értelmebb.

Végül anyám már csak panaszkodni tudott, hogy ő ezt nem bírja ki. Egy ilyen élet elviselhetetlen volt. Ha nem mentem iskolába, akkor a mi kínzószellemünk elől bújtam el, mert különben számomra is kitalált volna valami unalmas és értelmetlen munkát. Ez levertté, kimerültté tett, és szorongással gondoltam arra, hogy-

ha nagy leszek nekem is így kell majd dolgoznom, s munkán csak felesleges dolgokat értettem, amivel a gazdagok a szegényeket kínozzák.

Akkoriban történt, hogy anyám örökölt kétszáz koronát, és elhatározta, hogy testvéreimet hazahozza, hogy taníttassa. Eddig alig ismertem nővéreimet, aki anyánk legnagyobb öröme és büszkesége volt.

Bennem ez a biztos fellépésű, szigorú, elegánsan öltözött lány nagy elismerést váltott ki, de a fiúk is tisztelték. Miatta nekem igen nagy szenvedés jutott, mert apámmal kellett aludnom és állandó félelemben éltem, mert attól féltem, hogy apám egyszer megfojt. Ezért mindig korábban akartam elaludni, mielőtt apám hazajön, mert ha nem volt józan, akkor egész éjjel nem aludtam el. Ilyenkor a horkolására figyeltem, ami a sötét éjben úgy hangzott, mintha az egy óriás tüdejéből törne elő.

A testvéremmel kapcsolatos feszélyezettségem soha nem csökkent, s számomra mindig túl idegen maradt ahhoz, hogy vonzalom ébredjen bennem iránta. Ha otthon volt, takarított, rendelkezett és parancsokat osztogatott, amit azonnal teljesíteni kellett, különben méregbe gurult. Nem volt egy jó szava hozzám, és éreztem állandó megvetését. Szerencsére csak ritkán volt otthon, iskolai tanulmányai miatt általában a városban töltötte a napot. Ezért esténként duplán megkaptam a részemet. Sok leckéje volt, és nekem kellett diktálni. Ennél unalmasabbat el sem tudtam képzelni. Csupa egyhangú, érthetetlen mondat, és minden egyes fejezetet ötször-hatszor kellett diktálni. Kilenc óra körül kezdtük, s én már a kezdetkor majdnem elaludtam. Egy ideig még csak tűrhetően ment, de azután a hosszú és egyhangú mondatokat csak kimerülten tudtam felmondani. Megnedvesítettem szempilláimat, hogy ne ragadjanak le, de ha már nem használt, akkor két mondat között egy pillanatra elaludtam.

Míndezt ugyanolyan kínzásnak tartottam, mint a háziasszony bolondságait, mert a testvérem minden pillanatban ordított, egyszer „gyorsabban”, máskor „lassabban”, hol nem értett meg, hol elfelejtette, amit mondtam, úgyszólván ha egyedül csinálta volna, akkor többet ért volna el. Ezek az értelmetlenségek voltak az ifjúságom átkai. Folytonosan arra gondoltam, miért, minek, és az undoromat nem tudtam legyőzni. Ez a kínlódás éjfélig tartott.

Ennek ellenére reggel korán kellett felkelnem. A bátyám nyáron újságkihordást vállalt és két helyre, amelyek az útjából kiesve a hegyen voltak, nekem kellett az újságot kivinni.

Anyám már hat óra körül keltegetett, sikertelenül. Álmos voltam, és minden tagomban fáradt. Végül kiemelt az ágyból, mialatt szemem még csukva volt. Szegény drágám, ilyenkor mindig szabadkozott. Nem gonoszságból teszi ezt, őtöle aludhatnék kilenc óráig, de fogjam fel, hogy ez a helyzet. Szedjem össze magamat, mert ezen nem lehet változtatni. A ruhákat ő adta rám. Kezembe vettem az újságokat, és félálomban útra keltem. A friss hidegtől és a napfénytől felébredtem.

Olykor jó napom is volt. A pékkel találkoztam, és egy kifliért néhány helyre elvittem a pékárut.

Ezek a reggeli járatok csodások voltak, mert hazafelé, mikor az álmoságom már elmúlt, mindent csodálatosnak találtam. Az út egy mély, nagyon mély árok mellett vezetett fel a hegyre, amelynek oldala orgonabokrokkal, csipkerózsabok-

rokkal és sok virággal volt tele. Minden a harmattól frissen illatozott. Lepkék röpködtek a levegőben, a madarak énekeltek, és a szívem duzzadt az örömtől és a meghatottságtól, hogy a világ ilyen szép.

Tudtam egy rejtett forrásról mélyen az árokban, ide jártak a vadméhek és a dongók inni. Itt pihentem meg. Ezek voltak a legszebb percek. A méhektől nem féltem, és ha az egyik a vízbe esett, egy bottal kiemeltem. Ha lépéseket hallottam a fejem fölött, megijedtem, mert féltem, hogy valaki rejtekhelyemet felfedezi és lejön. Az emberektől jobban féltem, mint az állatoktól. Legszívesebben sokáig időztem volna ott, hogy a nyugalmat és a békét élvezzem.

Tizenegy óraker jöttem ki az iskolából, ekkor már új feladat várt rám. Ibolyát kellett keresnem, amit a nővérem csokrokba kötött és én eladtam. Néha órák hosszat álltam anélkül, hogy egyet is eladtam volna. Néha a városból kirándulók jöttek, akik turkáltak a virágaim között; szívem az örömtől dobogott, de rendszerint túl magasnak találták az árát, és alkudtak. Én elkeseredtem, hogy egy pár filérért alkuszna, és nem engedtem. Így mindig kevés haszonnal tértem haza.

A nővérem kioktatott, hogy otromba vagyok, és ahelyett, hogy kedvesen kínálnám, bambán állok ott, természetesen ezért kevesen fordulnak meg nálam. Úgy éreztem, igaza lehet. Gyakran jöttek felnőtt parasztlányok ibolyával a faluból, akik teljesen háttérbe szorítottak. Úgyesek és tolakodóak voltak, és ha az ő ibolyájuk nem is volt olyan szép, mint az én kerti ibolyám, az árujukon hamar túladtak. Ennek ellenére én a hozzáállásomon nem akartam változtatni.

Ó, milyen szenvedéseket okoztak nekem ezek a szép kis virágok!

Meggyőződésemm volt, hogy külsőm az oka, hogy személyemmel nem törődnek, s ezért még jobban visszahúzódtam.

Egyszer egy úr és egy hölgy vásárolt virágot tőlem. Az úr megszokásból alkudni próbált, de csak tréfából. A hölgy észrevette, hogy én mindig szomorúbb lettem és nevetve azt mondta, „hagyja már szegényt”, erre az még többet adott, mint amennyi járt volna. Milyen hálás pillantást vetettem a hölgyre, aki még egyszer visszafordult, és államat megfogva figyelmesen megnézett! Valami megjegyzést tett, amire az úr nevetett, és megcsípte az arcomat, úgy, hogy fájdalmat éreztem, de tudtam, hogy nem gúnyból tette, ezért a fájdalommal nem törődtem. Sokáig néztem utánuk, és úgy éreztem, hogy jó emberek voltak. Minden nap azt reméltem, hogy visszajönnek, de csak részvét nélküli emberek jártak arra. Még az imádságban is megemlékeztem róluk, s ők valószínűleg nem tudták, hogy jóságukkal milyen szép pillanatokat szereztek egy szegény gyerekeknek.

A legkínosabb volt a kapun ki- és bejönni, mert féltem, hogy a háziasszonnyal találkozom. Ő biztosan nem engedte volna meg, hogy a fűben körös-körül nyíló ibolyákat ingyen leszedjem.

Eljött a szünidő, de ez az én helyzetemen nem javított. A háziasszony kigondolt valamit, ami nem volt megerőltető, de nekem nemkívánatos tehernek tűnt, mert teljesen fölöslegesnek találtam. Azt kérte tőlem, hogy a gyümölcsöskertben üljek, és őrizzem a gyümölcsöt. Mintha ezért kaptam volna a vakációt. Egész idő alatt a nyomasztó kényszert éreztem, hogy nem jöhettek-mehettek, el kellett bújniom, nehogy észre vegyen, mert ha meglát, rögtön rám rivall, hogy miért nem vagyok az

alsó kertben, mert közben mindent el fognak lopni. Mintha ez nem éjjel, csakis éjjel történhetne meg.

Ha ez nem lett volna kényszer, akkor a legszívesebben úgyis ott töltöttem volna el az időmet. Hogy szerettem azokat a fákat! Mindegyik a barátom volt. Volt egy fiatal szederfánk, amit apám gömbre nyírt meg. Úgy nézett ki, mint egy elegáns, jól táplált csecsemő. Mellette egy karsú, nevetlen körtefa, súlyos gyümölcsökkel. Voltak még nagy mogyorófák, tiszteletet parancsolóak, a szilvafákat szerettem a legkevésbé.

A kerítés mellett álltak, és egymásba fonódó ágaikkal a kócos szolgáló lányokhoz hasonlítottak; minden járókelő megráncigálhatta őket. A kert közepén állt a kedvenc fám, egy rövidtörzsű almafa, széles koronával, tompazöld levelekkel; ága-it barátságosan és szélesen nyújtotta felém, mint egy hívó anya. Gyakran felmáshoztam rá, és az árnyékos ölébe befogadott. Olyan jó volt egy kényelmes ágon ülni, sajnos közben egy unalmas és vég nélküli csipkecsíkot kellett horgolnom, amiből naponta egy negyed métert kellett elkészíteni a nővéremnek. Nagyon untam ezeket a csipkéket, minden szabadidőmet elrabolták. Csúnyák voltak és miután elkészültek, egy köteg kacat közé kerültek, hogy majd egyszer a menyasszonyi kelengye részévé váljanak. Ilyen kétséges haszna volt annak, ami a szabadidőmet elrabolta, így aztán nem tudtam a képzeletemben szabadon csapongani, mert állandóan a pálcikákat és a levegőszemeket kellett számolnom.

Valamilyen ideges érzés támadt rám, örült tenni vágyás, hogy minden ilyen munkát végleg lerázzak, hogy anyámat is megszabadítsam ezektől, s mindenkit, hogy senkinek ne kelljen többé fölösleges rabszolgamunkát végeznie.

A házunk előtt néha többször is, naponta elment egy részeg vagy gyengeelméjű üveges, mindig hallottam értelmetlen kiabálását: „Egylyukú, kétlyukú, háromlyukú szilvalekváros üveg”. Sohasem láttam, hogy valaki vásárolt volna tőle. Ennek az embernek a helyzetét nagyon siralmasnak találtam, úgyhogy mindenáron segíteni akartam neki. Egyszer a kerítésen át gyümölcsöt dobtam neki, hálából közönséges szavakat suttogott. Én, mint egy megszállott elfutottam, és az egész életet sivárnak és örömtelennek találtam. Ugyanez az érzés fogott el mindig, mikor ennek az embernek az egyhangú kiabálását hallottam, míg végül elmaradt. Azt gondoltam, hogy valószínűleg meghalt, és örültem, hogy megszabadult.

*

Ősz lett, és az uraságok a városba költöztek. Az újsághordás is véget ért, és a bátyám már a várható borraivalót számolta, amit majd kapni fog. Ha a számítása bejön, és az én borraivalómat is hozzászámolja, akkor abból kitelik egy szép öltöny.

Ezen a napon természetesen később mentünk, hogy az uraságokkal találkozunk. Hogy egészen biztos legyek, a bátyám utánam kiabált, hogy ha nem adnak, akkor kérjem határozottan, mert ez nekünk jogosan jár. Ettől a lehetőségtől megijedtem, de aztán megnyugtattam magamat, erre nem lesz szükség, mert ilyen gazdag emberek biztosan adnak valamit. Ennek ellenére az első házba szorongva csöngettem be, és kértem az újságpénzt. Az úr hat koronát számolt a markomba az

újságért és még egyet adott. Örültem, hogy minden olyan simán ment, és a második helyen már nem féltem.

Ott a nagyságos asszony fogadott. Kezet csókoltam neki, hogy készségesebbé tegyem, és kértem a pénzt, de az arcán nem láttam semmi jóakaratot. Földről lefelé végignézett rajtam, és megkérdezte, hogy minden alkalommal én hoztam-e az újságot. Igenlően válaszoltam, mire ő közölte, hogy egyáltalán nem voltak meglepve, mert az újság mindig későn érkezett. Istenem, ez önnek késő volt, mikor én még félálomban kézbesítettem, olyan időben, mikor ő valószínűleg még aludt. Mérges arcot vágtam, ő megfordult, és azt gondoltam, ezt azért mondja, hogy ne kelljen semmit adni, de én kérni fogom. Hat koronát fizetett, és úgy tett, mintha lerendezett volna.

Én haboztam egy kicsit és megkérdeztem, hogy ennyi jár nekem? Akkor barátságatlanul rám mordult: „Nem tudja, hogy mennyit kapott?” Éreztem, hogy fülig elpirultam, és szégyenkezve, mint egy megvert kutya elkullogtam. Alig tudtam a sírást visszatartani, a torkomat fojtogatta, de előtte nem akartam, viszont mikor a kapun kijöttem, kitört belőlem. Istenem, hogy fognak engem anyám és a bátyám szidni! A gyávaságom miatt gyűlöltem magamat, leültem egy kőre, és lehetetlennek tartottam így hazamenni. Félelmetes percek voltak, amiket ekkor átéltem, tízszer is felálltam, hogy visszamegyek, de nagyon szégyelltem, hogy borralalóért visszamenjek, amiről a nyomorom ellenére le kellett mondanom. Elöntött a remény, hogy majd találok egy koronát és elkezdtem keresni, de ez hiábavalónak bizonyult, ekkor támadt egy ötletem:

Eldugok egy koronát, aztán vissza megyek, és azt mondom keveset adott nekem. A pénzt az ingembe dugtam, és megindultam a kapu felé, de ez a bűnös tevékenység bensőmet égette, úgyhogy tervemet nem tudtam végrehajtani.

Nem, a pénz nem maradhat nálam, akkor sokkal bátrabb leszek, gondoltam én, és arra az elhatározásra jutottam, hogy a pénzt elásom addig, amíg vissza nem jövök. Így tettem, de hogy a félelmetes izgalomtól nem lettem beteg mielőtt a nagysága előtt megjelentem, azt még ma is csodálom.

Már messziről láttam ellenszenves arcát. Egy kerti székben ült, kézímunkázott és bizalmatlanul nézett rám. Meghallgatta mondandómat, és méltatlankodva felállt: „Ez hihetetlen! Hisz maga megszámlolta!” Ez valóban így volt, és én halálközeli állapotban voltam. A szégyentől megsemmisültem, könnyeim végigfutottak az arcomon, és azt mondtam, hogy én nem tudom, hogyan történt, de nekem egy korona hiányzik. Haragosan bement a házba, kihozta a pénzt, és utánam szólt: „De most már ne jöjjön vissza”.

Egész úton szerencsétlennek éreztem magamat a bűnöm miatt, és a legszívesebben az árokba ugrottam volna, hogy a nyomoromnak véget vessek.

A bátyám élénken mesélte, hogy ő miként járt, egyes helyeken fesztelenül kérni kellett, mert miért ajándékozza nekik, voltak helyek, ahol két-három koronát is adtak szó nélkül.

Én a kalandomról egy árva szót sem szóltam és átadtam a két koronát. A bátyám csipkelődött, hogy valószínűleg, úgy álltam mint egy kuka, és ezért nem adtak többet. Dühösen válaszoltam, hogy hagyjon engem békén. De anyám is az ő

pártját fogta, énvelem nem lehet szót érteni, ez olyan borzasztó, erre kirohantam, és a gyümölcsöskert végéig meg sem álltam, ott egy fa alatt sírva lerogytam. Átöleltem a fát és ismételttem: „Istenem, Istenem miért hagytál el engem.” Láttam a kínnal teli életet és kétségbeesetten kerestem, hogy miért történik mindez velem. Miért vagyok én ilyen tehetetlen, ilyen elátkozott, eddig még nem találtam senkit, aki nálam szerencsétlenebb lett volna. Nekem egyedül nem volt még egy szerencsés percem, és szenvednem kellett, ha nem magamért, akkor valaki másért. Úgy tűnt, hogy lehetetlen így tovább élnem, és kértem Istent, hogy adjon jelet, mit kell tennem, hogy csapásait kikerüljem, de minden hiába, Isten velem szemben kéréletlenül maradt.

Nem sokkal erre hasonló tragikus élményem volt. Mindenszentek ünnepére anyámnak egy fillére sem volt, és arra gondolt, hogy köt néhány koszorút, amelyeket én majd eladok. Az ilyen árusításokkal kapcsolatban nem voltak jó tapasztalataim, de beláttam az ügy fontosságát, és rögtön készséges voltam. Anyám négy koszorút adott, és nagy reménnyel elküldött. Kedvesen rám mosolygott, gyengéden megölelt, csak az ő kis Lizikéje tud rajta segíteni. Szavai nagyon jólestek nekem, de nem reménykedtem. A város felé mentem, ahol sokan a temetőbe mentek. Azokhoz a sátrakhoz álltam, ahol a koszorúkat árulták. Sok ismerős jött, de ezek elől visszahúzódtam, hogy meg ne lássanak, de mégis észrevettek, és én nagyon szégyelltem magamat, azért, hogy nekem koszorúkat kell árusítani. Csak a vevők nem akartak észrevenni. Mindenki, akinek kínáltam, azt válaszolta, hogy már vett, vagy egyáltalán nem válaszolt. Ez hihetetlen volt, mert a sátrakban egymás után fogytak a koszorúk. Megint kísértett a sorsom, lelkemben feljajdult az elhagyatottságom kétségbeesése; mi van rajtam, hogy engemet, mint egy leprást kerülnek. Már nem féltem az ismerősöktől, kiálltam az utca közepére, és minden járókelőnek kínáltam a koszorúimat, de már túl késő volt, és már senkinek sem kellettek a koszorúim. Nem maradt más hátra, mint hazamenni anélkül, hogy egyet is eladtam volna. Fáradtan elvonszoltam magamat, közben kértem Istent, hogy vegyen magához, mert én semmire sem vagyok jó.

Otthon anyám kétségbeesett kéztördelése, inkább én szenvedtem volna, hogy kerékbe törjenek, csak ezt ne, csak ezt ne!

Anyám legnagyobb szükségében egy liszteszsákot keresett elő, hogy vigyem a szatócshoz eladni. Közben eszembe jutott, hogy elvesztettem a horgolótűmet, amit egy nap múlva az iskolában használni kell.

Megkérdeztem, hogy a pénzből vehetek-e másikat, ekkor anyám nagyon mérges lett, most már látja, hogy belőlem egy használhatatlan valakit nevelt, nővérem igazat adott neki, ezt ő már megmondta. Mehetek, és legjobb volna, ha nem is jönnék vissza. Így minden remény összeomlott bennem, Isten és az emberek elhagytak.

A rá következő időben úgy tűnt nekem, mintha már nem is élnek. Állandóan fáradt voltam, nővérem azonban ezt lustaságnak nevezte. Legszívesebben reggeltől estig feküdtem volna.

Egyszer anyám korán reggel mosni ment, és apám sem volt otthon. Akkor azt gondoltam, hogy ez a legjobb lehetőség itthon maradni és nem felkelni. Hét óra körül nővérem elkezdett kirángatni az ágyból. Én azt válaszoltam, hogy fáradt va-

gyok és nem akarok iskolába menni. Akkor rám támadt, szerette volna tudni, hogy mitől vagyok fáradt; én nem tudok neki hazudni, ő nem tűri a lustaságomat, ha azt hiszem, hogy ő is egy olyan jó bolond, mint anya, akkor nagyon tévedek. És lehúzt a rólam a takarót. Elkezdtem sírni, ettől nagyon dühbe gurult. Többször a számra csapott, és mindig megkérdezte: „Elhallgatsz, nem hallgatsz el?” Természetesen minden ütés után még jobban sírtam. Ezután kirángatott az ágyból, az egész testemet ütötte és olyan volt, mint egy dühöngő fúria. Közben hallgatást követelt, mert ha nem, akkor ő majd megtanít engem hallgatni.

Mire végre abba hagyta az ütlegelést, tele voltam duzzanatokkal, úgy hogy ő is megjéjdt. Hozzám jött, és megkérdezte, hogy gyűlöm-e? Félttem, hogy újra elkezdí, és azt válaszoltam, hogy nem. „Miért hazudsz, látom rajtad. Talán szeretsz?” Erre szintén azt válaszoltam: „Nem”. Mi van akkor, ha se nem szeretsz, se nem gyűlölsz, így kínozott, és ez még az ütlegeknél is rosszabb volt.

Prédikációt tartott nekem, hogy azért nem kedvel, mert úgy vonszolom magamat, mintha semmi élet nem lenne bennem. Ki az ördög látott ilyen gyereket? A legkisebb gyerekek is, ahol alkalmazásban volt, sokkal helyesebbek és életrevalóbbak lennének. Miért nem veszek róluk példát? Addig fog ütni engemet, amíg meg nem változom. Beszédét közönségesnek és borzasztónak találtam. Ekkor tudtam, hogy nővéremet az életben sohasem fogom szeretni. Ráadásul még azt kérte, hogy szófogadásom jeléül csokolj meg, de erre nem voltam képes. Újra dühbe gurult: „Látod, veled nem lehet szépen beszélni, te önfejű, makacs alávalóság, még anyának is megmondom, hogy téged, mint egy kutyát verni kell.” Végül, mert nem mentem iskolába, a nagytakarításnál segítenem kellett neki. Ez volt a kívánt nyugalmam. Ennek ellenére örültem, hogy akaratom ellenére nem kellett megcsókolnom.

*

Télen a bátyám beteg lett, és én irigykedtem rá ezért a szerencséért. Az ágyban szenvedett, és én csodálkoztam, hogy hogyan lehet valakinek ilyen kényelem melletti panasza.

Milyen szívesen vállaltam volna a helyzetét, egész nap a meleg szobában feküdni. Ez volt a leghőbb kívánságom. Egy édes gyógyszer kapott, amelyet én még valószínűleg sohasem kóstoltam. A bátyám nem akarta bevenni, és ha senki sem volt jelen, helyette én ittam meg. Amikor csak lehetőségem volt, az ágya körül settenkedtem, hogy adjon nekem egy keveset belőle, és ő szívesen nekem adta volna az egész üveget, hogy kiigyam.

Később a nővérem is megbetegedett, és kórházba került. Anyámmal naponta meglátogattuk, én egész idő alatt arra gondoltam, hogy milyen szép a kórház, olyan jó és szép ott minden. A nővérem sokat sóhajtott és jajgatott, és az apácák minden kívánságát gyengéd babusgatással teljesítették. Milyen szépek és kedvesek voltak ezek a kedves nővérek! Milyen boldog voltam, ha néhány szóval hozzám is fordultak. Mindig arról áradoztam, milyen jó lenne ide jutni, ahol a drága jó nővérek velem törődnének. Én sohasem gyötörném őket, ahogy a nővérem. Én akkor is boldog lennék, ha csak néha megszímogatnának.

Néha anyám egyedül küldött, mert nem volt ideje. A nővérem ilyenkor gúnyosan megkérdezte: „Mért is jössz te be? Te tulajdonképpen nem is szeretsz engem. Vagy sajnálsz engem, hogy mindennap belátogatsz?” Ezek a kérdések kínosak voltak számomra. Mit sajnáljak rajta? Talán az utolsó falatot, amit bevittünk neki, hogy mindannyian a kedvébe járjunk, és mindene meglegyen. Ezért sajnáljam?

Ó, hogy rimáncodtam, hogy épp ilyen beteg legyek! Akkor még nem tudtam, de most már biztosan tudom, hogy tényleg beteg is voltam, de senki nem törődött velem, és én sem gondoltam rá. Az arcom színe olyan sárga volt, hogy az iskolában is feltűnt, és magamat olyan elviselhetetlenül csúnyának tartottam, hogy nem mertem a tükörbe nézni. Hajlottan kezdtem járni, mert gyorsan nőttem, és a gyerekek azzal gúnyoltak, hogy mit keresek én ezen a földön.

Amint a nővérem meggyógyult, a látogatásoknak és gratulációknak vége-hossza nem volt. Anyám, nővérem betegsége alatt úgy szenvedett, hogy mindenki sajnálta érte. Engem is minden lépésnél megállítottak, és megkérdezték, hogy van a nővérem és, amikor meggyógyult, mindenki meglátogatta.

Nővéremnek is sok ismerőse volt a városban, és az egyik vasárnap ezek eljöttek hozzánk. Anyám ez alkalomból két liter tejet vásárolt, „buktákat” sütött, és én arra gondoltam nagy vágygal, milyen jó lenne egy liter tejet egyedül meginni. Már régen vágytam egy pohár langyos, édes tejet kávé nélkül meginni, de erről senkinek sem szóltam, mert ez lehetetlen dolognak látszott. Nekünk hatunknak egy liter tej jutott naponta, amit annyi kávéval kellett hígítani, hogy elég legyen. Most pedig ez a sok tej csak az idegeneké! Mielőtt anyám az uzsonnát elkészítette, a tejesköcsöghöz lopakodtam, és belemártottam egy kiflit, ami az édes folyadékkal vastagon megdagadt. A kiflit olyan mélyen tunkoltam a tejbe, amíg csak belefért, ennél nagyobb élvezet nem volt az életben.

*

Tavasszal a Braun bankigazgató családja foglalta el a villát. Volt egy négyéves kislányuk.

Braun úr azt mondta neki: „Látod, itt egy szép kislány, ő lesz a játszótársad.” Különösen élénk gyerek volt, és én egyáltalán nem vonzódtam e barátság után.

Hamarosan rájöttem, hogy Grélinek sok mesekönyve van, amelyeket én még nem olvastam, és ezért odafönn sokszor meglátogattam. Ha egy kicsit nem figyeltek rám, akkor elővettem néhányat, és elolvastam a fenséges tündérmeséket. A kislány azonban nem szerette, hogy olvasok. Azonnal az anyjához szaladt panaszkodni, hogy én a könyvek miatt jövök hozzá, és nem azért, hogy vele játsszak. A mama nem hagyott békén, és szenvedélyes hangon értésemre adta, Grérikét ne hagyjam unatkozni, és ne okozzak neki bánatot. Mit tudott Gréti a bánatról! Kelletlenül felálltam, és végül értelmetlen komédiákat játszottam, ami neki játékot jelentett és bánatát elűzte.

Papást-mamást játszottunk, ami az ő felfogása szerint szakácsnőt, szobalányt, szárazdajkát jelentett, akiket nekem kellett megjeleníteni. Ezekből a szerepekből neki, a mamának, mindenféle válaszokat kellett adnom.

Én nem fogtam föl, hogy egy szakácsnőnek vagy egy szobalálynak milyen válszokat kell adnia, ezért ezeket ő előre mondta. Így a játék még untatóbbá vált. Ezután a babát ide-oda ráncigáltuk, az volt a gyerek, akinek mi minden jót tanítottunk, a szárazdajkával sétálni küldtük, és a vendégek előtt illedelmes viselkedésre oktattuk. Midig megkönnyebbültem, ha ezek a butaságok véget értek.

Én sohasem szerettem babával játszani; nekem az ilyen játékok mesterkéltnek tűntek, és kisgyerekkoromban nem volt babám, csak az, amit magam készítettem el főzőkanálból és rongyokból.

Ebben az időben Mária nénitől egy valódi drága babát kaptam ajándékba. Egy ideig örültem neki, hogy végre nekem is van babám, de később untatott, és továbbadtam egyik osztálytársnőmnek. Minden vágyam egy karika vagy egy labda volt, aminek értelme van és amivel játszani lehet.

Gréti anyja nyáron elutazott és a lelkekre kötötte, hogy igen sokat játsszak a kicsi lánnyal, és ne hagyjam unatkozni. Hazatérése után egy ezüstforintot fog adni nekem, ha megteszem. Anyámnak is elmondta, aki állandóan a forintra emlékeztetett, ha nem mentem föl.

Most, hogy Grétike mamája elment, többet mertem olvasni. Egészen elmerültem a gyönyörűségekbe, és naphosszat fent voltam. Anyám nagyon örült buzgóságomnak.

De mennyire szégyelltem magamat az anyám előtt, mikor csak egy koronát kaptam, mert a kicsike panaszkodott rám, hogy unalmas volt velem. Anyám arcából kiolvastam, hogy én még játékra sem vagyok alkalmas.

Ebből a pénzből anyám az otthon lévő anyagból ruhát varratott nekem. Ezután sokszor eszembe jutott, bárcsak meg ne kaptam volna ezt a koronát! Ó, milyen kínos emlékek fűződnek ehhez a ruhához! Ez az anyag búzavirág színű volt, és el lehet gondolni, hogy a varrónő egy koronáért milyen mesterdarabot készített belőle. Ennek ellenére meg akarta mutatni művészetét, és nagyon pompásra akarta elkészíteni. A ruhaujjakon és a mellrészen aranyzsinórozást alkalmazott.

Amikor először felvettem, kísértett a gondolat, mi lenne, ha mindig ebben kelene járnom, borzalom. Ordított az ízléstelenségtől. Kértem anyámat, hogy legalább a zsinórokat vegyük le, de ő azon a véleményen volt, hogy amit kifizettünk, azt ki kell használni, és nekem azt úgy kell viselnem, ahogy elkészült.

Mivel külsőmet addig is lehetetlennek találtam, szégyenemben ebben a ruhában nem mertem többé az utcára menni. Istenem, milyen szabása volt! A melle olyan szűk volt, hogy nem tudtam lélegezni, és a betoldás úgy volt kiszabva, hogy hátul hosszabb volt, mint elől.

Sok szomorú tapasztalatom volt, de ez volt a legborzasztóbb, hogy nekem ilyen ruhában az emberek közé kellett mennem.

Grétike mamája úgy tett, mintha a ruha tetszene neki, és dicsérte rajtam. Ettől elkeseredtem. Nekem dicsérheted! A te gyerekekre ilyen „borzalmat” nem aggatnál fel, de rajtam ez is szép! Mintha én nem tudnám, hogy a világon a legszebb a matrózruha, ami kényelmes, elegáns és amiben könnyen lehet mozogni.

A következő napon nagyon korán mentem az iskolába, és belopakodtam a padba, úgy, hogy senki se vegyen észre. Meg sem mertem mozdulni, hogy a feltűnést

elkerüljem. Szerencsétlenségemre ezen a napon kihívtak a táblához. Szégyenkezve és zavart mozgással mentem előre, úgy, hogy a kisasszony különös módon megnézett: „Na mi van veled?” Erre én még zavarodottabb lettem, és éreztem, hogy az arcom természetellenes kifejezést mutatott, a mozgásom nehézkessé vált, mintha a szűk ruhámban dróton rángattak volna. Arcom égett a szégyentől, és minden mozgás fájdalmat okozott.

Ügyetlenül vezettem a krétát ide-oda, és egyáltalán nem tudtam számolni. A kisasszony haragosan rám kiabált: „Ha az eszedet otthon hagytad, menj a helyedre.” Valahogyan visszabukdácsoltam. Minden gyerek rám nézett, és én is azon a véleményen voltam, hogy elvesztettem az eszemet.

Ezt a szégyent egy ilyen rongyért! Ezt még fokozta, hogy a lábaim sem voltak rendben. Az egyik cipőm orra tompább volt, mint a másiké, aki kissé megnézte, rögtön észrevette. Ez okból az egyik lábamat mindig húztam, és ahol lehetett, eldugtam.

Mindenkiről azt gyanítottam, hogy megnézi a lábaimat. Mennyi minden okozhat szenvedést egy gyereknek!

A szegénység nem nyomasztott annyira, még ha nem laktunk is olyan szépen és kényelmesen, mint a többiek, csak az a sok szégyen, amit el kellett viselnem. Nem tudtam már elképzelni, hogy valaha is elnyerjem a természetesség jótevő nyugalomát, amit egy jól illeszkedő ruha kölcsönöz. Minden mozdulatomat egy meg nem nevezhető szégyenérzés görcsösítette meg.

Egyszer a kis Bittmann-nal sétáltunk, aki a mi helyzetünkről semmit sem tudott, sohasem fedtem fel neki. Akkor megláttam apámat szembejőni, mint mindig, kicsit dülöngélve. Égető vörösség öntötte el arcomat, nem tudtam, hogy kerüljem ki, hogy ne kelljen köszönni, és valószínűleg elsüllyedtem volna, ha a Bitmann megtudja, hogy ez az züllött külsejű, részeges ember az apám. Sohasem voltam biztos benne, hogy hol és mikor fogok vele találkozni, mert a kocsmá az iskola felé vezető úton volt.

Mindig csak szégyen és szégyen, és sohasem az én hibámból! Istenem, mikor lesz ez másképpen. Szüntelenül ezek a gondolatok gyötörtek.

Aztán egy nagy változás küszöbén álltunk. Arról volt szó, hogy nővérem valahol messze álláshoz jut, és mi elhagyjuk apámat. Már nem jártam iskolába, az osztályt sem fejeztem be, és otthon lázasan folytak a titkos előkészületek.

Apám helyett a nővérem hatalma jön – és én nem tudtam mi a jobb. Örüljek-e vagy sem? De ez volt a sorsom...

Záró megjegyzések

Dr. Ferenczi S.

Ennek a gyermektörténetnek a szerencsétlen írónője későbbi leánykorának feljegyzésével foglalkozott az öngyilkossága előtti időszakban. Rokonai szerint a további lapok nem kerültek elő. Mivel lehetőségem volt megismerni őt, legalább emlékezetből rekonstruálni tudom az elveszett kézirat általános jellegét. A szerencsétlenség (ami egy öntudatlan szenvedni akarás is) életének második évtizedében is üldözte a

szenvedőt. A fenti gyerektörténetben említett nővér nem sokkal később férjhez ment egy magas hegyvidékről származó férfihez. Ezáltal az írónőnek lehetősége nyílt arra, hogy elutazzék, még hozzá egy csodálatos tájra. Felejthetetlen marad számomra az a szépség és az a hűség, amivel a vidéket és a természeti jelenségeket leírta. Ezekben a sorokban egy, talán nem jelentéktelen irodalmi pálya kezdetét láttam. A kevésbé szeretetre méltó nővér, és az egyáltalán nem szerethető sógor (aki nyilvánvalóan értelmi fogyatékos volt) megmérgezték a természettől, a művészettől és az irodalomtól már megszépített éveket is, és a család anyagi gondjai minden szellemi fejlődési szándék feladására kényszerítették a fiatal lányt, és kemény munkára egy sivár irodában. Mindezen szerencsétlenségek fölött az édesanya soha el nem múló szeretetének szelíd napsugara őrködött, akinek gyengédsége a társadalmi és személyes nyomor ellenére csodálatot érdemel. Még halványan emlékszem egy szerelmi ügyre, amelyről az írónő – ő maga sem tudja, miért – lemondott, mielőtt az szerencsét vagy legalább percnyi megnyugvást hozhatott volna számára. Ezután következett a sógor öngyilkossága – röviddel utána pedig az ő sokat kínzott életének a vége.

Nem volna nagyon nehéz ennek a tényállásnak egy pszichoanalitikus értelmezési kísérletet adni, de ez csak a már jól ismert pszichológiai összefüggések újbóli megerősítését nyújthatná. Ezért én ezeket a feljegyzéseket, mint emberi dokumentumokat, változatlanul és kommentár nélkül hozom nyilvánosságra. Pszichológusok és szociológusok, tanítók és szülők haszonnal olvashatják.

*A német nyelvű kiadásból fordította:
Martényi Erzsébet*

KÖNYV

Vicky Lebeau:
Pszichoanalízis és mozi.
Az árnyak színháza

Psychoanalysis and cinema:
The Play of Shadows. 2001.

Short Cuts Series (Introduction to
 Film Studies). London/New York.
 Wallflower.

A mozi és a film mint a tudattalan vágyak megjelenítésének és ezen keresztül a tudat formálásának intézményes közege a pszichoanalitikus szubjektum- és kultúraelmélet kiütközött vizsgálódási területe. A jelenből visszatekintve ennek a közel száz éves kapcsolatnak három sűrűsödési pontja rajzolódik ki: Freud filmmel kapcsolatos, székepszisből fakadó ellenállását félretéve a korai pszichoanalitikusok egyöntetűen lelkes fogadtatása után az 1970-es évek filmértelmezéseiben egy Lacanra támaszkodó „szemiotizált pszichoanalízis vagy pszicho(szemio)analízis” (Szilágyi G. [1995]: Pszicho-szemioanalitika. *Filmkultúra*, november) uralkodott, melynek elképzeléseit a nem sokkal utána meginduló és napjainkban is domináló feminista filmkritika aknáztta ki. Az elmúlt pár év szemléletében egyfelől egyfajta elméleti pluralizmus, másfelől a pszichoanalízis és a mozi/film egymásra

találásának rendszerező leírása, történeti perspektívába helyezése figyelhető meg. Ez utóbbi tendenciába illeszthető Vicky Lebeau munkája is, melyben a szerző a pszichoanalízis és a mozi kapcsolatának ívét Charcot Salpêtrière utcai „hisztériaszínházától” a feminista és posztkoloniális filmkritikáig rajzolja meg, melynek kiemelkedő szakaszai egyben a könyv egyes fejezeteit is adják.

A bevezetésben Lebeau a mozi megjelenését kísérő érzelmi légkör felvillantása mellett – a legtöbb új, technikai-kulturális fordulópontot fémjelző találmányhoz hasonlóan a Lumière fivérek kinematográfjához is félelemmel átszótt csodálat kapcsolódott, mely nem nélkülözte a patológizáló felhangok megjelenését sem – elsősorban azokat a metaforákat és párhuzamokat veszi számba, melyeket a kortársak és a 20. század eleji pszichoanalitikusok használtak a mozgókép jellemzésére. Ennek kapcsán a *mozi és a képzeleti tevékenység, illetve az elme analógiáját* helyezi a középpontba, és csupán utal a hisztériás látomásokkal való rokonságra. „Nincs kizárva, hogy az álommunkával számos ponton párhuzamba állítható filmművészet olyan más pszichológiai jelenségek és kapcsolatok képi megjelenítésére is alkalmas, melyek leírása során a szerzők gyakran ütköznek a nyelv korlátaiba. A képi ábrázolás tisztasága pedig hozzájárulhat ezen jelenségeknek a megértéséhez” (33.). Ez az idézet is jól illusztrálja, hogy a korai pszichoanalitikusoknak a mozira adott első válaszában a

képiség olyan új technikájának ünneplése jelenik meg, amely az elme folyamatainak transzparenssebbé tételével a humán működés megértését segíti elő.

Ennek a problémának az egyik csomópontja az ókori filozófiától kezdve napjainkig a valóság és mentális reprezentációjának egymáshoz való viszonya, megfeleltethetősége, mely a freudi fantáziaelméletnek valamint a pszichoanalízis és mozi kapcsolatának – és ennél fogva Lebeau könyvének – egyaránt kulcskérdése. A pszichoanalízis történetében a hisztéria elméletén belül tematizálódik a páciensek hallucinációinak, fantáziáinak realitással való kapcsolata: ez a tény azonban kevésbé tudatosan, de egyúttal a nő/nőiség kulturális reprezentációjának problémája mellé helyezi a kiinduló kérdésfeltevést.

Vicky Lebeau művében tehát alapvetően két fő kérdés húzódik meg az egyes fejezetek mögött: a valóság (és benne az emberi lét) ábrázolhatósága, a hallucinációtól, fantáziáktól, álmoktól, fikciótól való elkülönítésének lehetősége, illetve a nőiség mibenlétének, kulturális-képi megjelenítésének jellemzői. Ez a két témakör az első és az utolsó fejezetben jelenik meg együttesen: a pszichoanalízis születésének, a kor hisztériafelfogásának kapcsán, illetve a pszichoanalitikus kiindulású feminista filmkritika bemutatásakor.

Az első fejezet annyiban folytatja a párhuzamokra épülő tárgyalásmódot, hogy azokat a közös jegyeket

keresi, amelyek mentén a hisztéria és a mozi összeköthető. Az első érintkezési pont Freud híres kijelentése egy hisztériás nőbetege hallucinációja kapcsán, melynek különös jelentőséget ad, hogy ennek egy részlete Lebeau könyvének alcíme: „(An illusion from) the play of shadows?” (2..) Az árnyak világából származó illúzió mint valóság(os) megjelenése központi tulajdonság a fantáziavilágban rekedt „elmebeteg” és a mozi ábrázolási módja esetében is. A második markáns párhuzamot Hélène Cixous analógiája szolgáltatja, aki a hisztériás tünetek megjelenését a „csendes nők mozijának” tekinti, a mozit pedig a hisztéria intézményesítési eszközének. Ezt a két jelenséget a tudattalan vágy megjelen(ít)ésének különböző módjaiként is felfoghatjuk, csakúgy mint az álmokat: mindhárom megfelelő felületet jelent a kultúra tiltásai miatt elfojtott ösztöntörekvések felszínre kerülésének; ennek következtében pedig közvetetten a vágyteljesítés mechanizmusába illeszkednek. Lebeau még egy érdekes párhuzamra hívja fel a figyelmet: mind a hisztéria, mind a kamera felfogható emlékezési technikaként.

A pszichoanalízis születését körülvevő légkörnek, és a hisztéria mint a freudi elmélet emblémájának részletes elemzése után Lebeau a könyv teljes második fejezetét a Baudry által képviselt apparátuselméletnek, és a lacani fogalomrendszerre támaszkodó metzi pszicho(szemio)analitikának szenteli. A 70-es évek folyamán ezekben éled-

nek újjá a filmes képkalkotásra vonatkozó technikai kérdések a hallucinációs élmények, az elme és az álom működési mechanizmusának ábrázolása kapcsán. A képi megjelenítés és a valóság viszonya Baudrynál az európai filozófiai hagyomány kérdésfeltevéseibe ágyazottan jelenik meg (lásd a *Metropolis* 1999-ben megjelent „Pszichoanalízis és filmelmélet” című tematikus számában „Az apparátus” című Baudry-tanulmányt), Metznel pedig a lacani tükörstádiumban hangsúlyozott megtevesztés, elidegenítés (mint a reprezentáció inherens tulajdonsága) kerül középpontba. Az álom, a tükör és a mozivászon (vagy képernyő) közös jellegzetességét tehát a valóság utánzása (vagy meghamisítása) adja, melynek során az átélő szubjektum (néző) megalkotása is végbemegy. „...a mozi mint [...] szimulációs apparátus olyan technológia, mely a képernyő által rabul ejtett néző alakján keresztül, a valóság hallucinatorikus reprodukciójára irányul.” (42.) Mind Baudry, mind Metz elméletében központi helyet foglal el a néző mint a befogadás aktusa révén konstruált szubjektum sajátos tudatállapotának kérdése: míg Baudrynál azok a jellegzetességek hangsúlyozódnak, melyek az álomban és a moziban egyaránt a valóság és a képzelet, a külső és belső ingerek megkülönböztetésének képességét iktatják ki, a metzi elmélet szerint ugyan a néző regrediál az elsődleges folyamat gondolkodás szintjére, azonban bizonyos mértékig fentartja Én-funkcióit, egyfajta projekt-

ív asszociáció révén azonosul a képernyőn látottakkal. A lacani tükörstádiumban megélt illuzórikus egységet kísérő idealizáció és agresszió érzését Metz szintén a befogadó elemzésének fő kategóriáivá teszi, azonban elméletében a hangsúly eltolódik az előbbi folyamat megértése felé. Lebeau a könyvnek ezen a pontján fogalmazza meg első kritikai észrevételét: szerinte a moziban „eltérített” valóság felismerése szükségszerűen agressziót vált ki a nézőben, amelynek jelentőségét a pszichoanalitikus filmelméletek eddig háttérbe szorították. A fejezet végén Lebeau utal a mai szlovén lacani iskola képviselőinek filmmel kapcsolatos elképzelésére, melyből elsősorban a *hiány* és *úr* fogalmának „termékeny” használatát emeli ki: „...Copjec a tüköröt a reprezentációs mező mögötti úr elrejtésére szolgáló képernyőként definiálja újra. A képernyő tehát nem más, mint egy védekezési, védelmi felület, melyen a fantáziaműködés a semmi eltakarására hozza létre formációit.” (58. o.)

A záró fejezetben Lebeau a pszichoanalitikus kiindulású feminista filmkritika fő kérdéseit és válaszait veszi sorra az eddigieknél is kidolgozottabb formában. Bár eddig is jelen volt könyvében a nőiség problémája, ebben a részben nyíltan elköteleződik emellett a filmelemzési irányzat mellett. Kiindulásában újabb szempontokat ad a film-szemiotikai elemzések kritikájához: szerinte mind a nő képe, a nőiség ábrázolhatósága, mind a női néző kérdése lezáratlan ezekben az elmé-

letekben, annak ellenére hogy a freudi gondolkodásban 1923 után központi jelentőségűvé vált a szexuális különbség következményeinek feltárása. A feminista fordulat olyan klasszikus pszichoanalitikus fogalmak előtérbe helyezését jelentette a filmhez kapcsolódóan mint az öröm és a vágy, illetve a kasztráció és a fetisizmus. Metzcel ellentétben, aki a lacani Imaginárius (Képzetes) tartományához köti a mozi működését, a feminista filmkritikában a Nő kép(zet)e a Szimbolikus Rendben a hiányhoz, a falloszhoz való viszonyhoz kapcsolódik. Ebből a feltevésből kiindulva a férfitekintet által uralt filmipar termékeinek nézésekor a Nő saját hiányával azonosul a képernyőn. Ezzel a problémafelvetéssel a maskulinizáció, a mazochizmus és a marginalitás fogalmait is bekerülnek a nemek közötti különbségről szóló diszkurzusba. Cowie elmélete tovább gazdagítja ezt a kérdést annak felvetésével, hogy a női néző egyszerre azonosul a társadalmi normák által hiányosnak beállított képével, és disszociálódik is tőle, ami a női lét inherens jellemzőjévé teszi a nemek közötti átjárás képességét. Lebeau elemzésének különösen értékes pontja a nőiség mint maszk problematikájának kibontása, amelyben egy kevésbé ismert korai pszichoanalitikus, Joan Riviere 1929-es

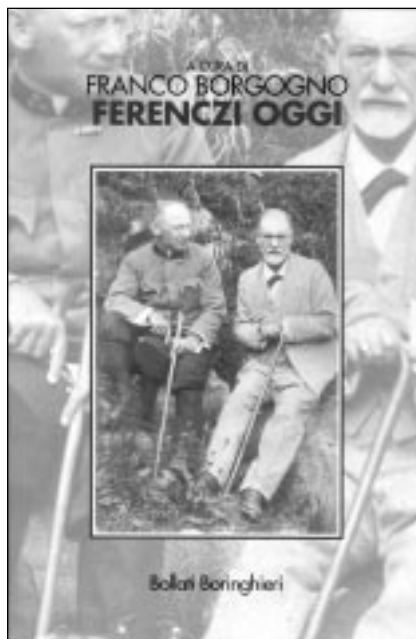
tanulmányához nyúl vissza. A központi kérdés az előzőek kapcsán, hogy a női identitást esszenciaként vagy eredendően különbségként, elidegenítésként kell felfognunk? (A témában való mélyebb elmerüléshez Lebeau könyve mellett kitűnő kiindulópont a *Metropolis 2000/4-es „Feminizmus és filmelmélet”* című tematikus száma.)

A könyv utolsó oldalain Lebeau a továbbhaladás lehetséges irányait is felvillantja: a rasszizmus és az agresszió kategóriáit előtérbe helyező posztkoloniális kritika beemelését a feminista filmelméletbe, illetve a pszichoanalízis kleini irányzatának, valamint a tárgykapcsolati iskola fogalmainak előtérbe helyezését a film funkcióinak kapcsán a film mint jó tárgy metaforája által.

A pszichoanalitikus filmelmélet magyarországi jelenlétét erőteljes széttagoltság jellemzi, az egyes irányokat egy-egy kiemelkedő kritikus képviseli, mint például Szilágyi Gábor a metzi pszichoszemioanalízist. Ugyanakkor a popularizálódás veszélye is jelentkezik, amelyet megfelelően ellensúlyozhatna egy olyan rendszerezett történeti ívet felrajzoló, de ugyanakkor a megközelítés sokszínűségét világos stílusban bemutató munka, mint Lebeau könyve.

Papp Orsolya

ÚJ KÖNYVEK



Békés Vera (szerk.): *A kreativitás mintázatai*. Recepció és kreativitás. Áron Kiadó, Bp. 2004.

Sergio Benvenuto: *Városi legendák. Miért hisszük el, amit mondanak?* Gondolat, Bp. 2004. Ford. Csabai Márta.

Bókay Antal: *József Attila poétikái*. Gondolat, Bp. 2004.

Buda Béla: *Pszichoterápia. Kapcsolat és kommunikáció*. Akadémiai Kiadó, Bp. 2004.

Gellér Katalin: *A magya szecesszió*. Corvina, Bp. 2004.

Karen Horney: *A neurotikus személyiség napjainkban*. Ursus Libris, Bp. 2004. Ford. Túróczi Attila.



Daniel N. Stern: *A csecsemő személyközi világa*. Animula, Bp. é.n. Ford. Balázs-Piri Tamás.

Donald W. Winnicott: *A kapcsolatban bontakozó lélek*. Új Mandátum, Bp. 2004. Szerk. Péley Bernadette, ford. Alpár Zsuzsa és mások.

HÍREK, INFORMÁCIÓK

Én-teritórok modern énkonstrukciók, saját terek, önarcképek

**A PTE Pszichológiai Intézet, Elméleti pszichoanalízis doktori iskola
műhelykonferenciája, Pécs, 2004. december 2–3., Művészetek Háza**

December 2.

10.15–10.25 – Megnyitó (köszöntőt
mond prof. Erős Ferenc, a
doktori iskola programvezetője)

Elméleti, metaelméleti szekció
(szekcióelnök: *Ehmann Bea*)

10.30–11.00 – Erős Ferenc: „Kísér-
teties” találkozások az alter-
egoval

11.00–11.30 – Papp Orsolya: Freud
szövegeinek szerző- versus szö-
vegközpontú olvasati lehetőségei

11.30–12.00 – Indries Krisztián:
Szelftelenül. Hol vagyunk a
posztmodern pszichológiában?

12.00–12.20 – kávészünet

12.20–12.50 – Csabai Márta: A ki-
üresedett szelf fájdalomhatárai.
A kortárs pszichoanalitikus kon-
cepciók ellentmondásai

12.50–13.20 – Újlaky Judit: Freud és
Mózes – egy sokrétű kapcsolat tü-
körcserepei

13.20–13.50 – Gyimesi Júlia: Az is-
tenképzet hozzájárulása a való-
ságérzék fejlődéséhez

13.50–14.50 – ebédszünet

Összművészeti szekció
(szekcióelnök: *Orbán Jolán*)

14.50–15.20 – Szili Katalin: Sűrített
tér

15.20–16.50 – Gábor Livia: Forma-
bontás: Az identitás destrukciója
Francis Bacon festészetében

16.50–17.20 – Hárs György Péter:
Tibeti lélektan

17.20–17.50 – Gálosi Adrienne: De
civitate hominis

17.50–18.30 – Stark András: Hiába
fűrésztöd önmagadban...

18.40 – A Magyar Pszichológiai
Szemle narratív különszámának
bemutatója

20.00 – Pszicho-szóma etűdök (per-
formance)

20.45 – Fogadás

December 3.

Pszichoterápiás, pszichopatológiai
szekció (szekcióelnök: Lénárd Kata)

09.00–09.30 – Tényi Tamás: A szelf
pszichopatológiája

- 09.30–10.00 – Antal Bacsó Péter: A szelf mint a pszichoterápiás beszéd alanya
- 10.00–10.30 – Kovai Melinda: Egy pszichológus patográfiái és önéletrajzai
- 10.30–11.00 – Békés Vera: A rettegéskezelés elmélete
- 11.00–11.20 – kávészünet
- Derrida és dekonstrukció szekció*
(szekcióelnök: Albert Judit)
- 11.20–11.50 – Orbán Jolán: ÉN-TE-(ri)Ő(rö)K – J.D. és H.C.
- 11.50–12.20 – Szabó Tímea: A másik Derrida, avagy a filozófus haja
- 12.20–12.50 – Zsák Judit: C'est tu – Heléne Cixous portréja Jacques Derridáról
- 12.50–13.20 – Bókay Antal: Szelf-olvasatok (Az olvasás allegóriáiban)
- 13.20–14.20 – ebédszünet
- Irodalmi, narratív szekció*
(szekcióelnök: Bókay Antal)
- 12.50–13.20 – Pulay Gergő–Bokody Péter: A sorsesemény helye az élettörténeti elbeszélésben
- 13.20–13.50 – Mekis D. János: „Self-writing” és önéletrajz az irodalmi modernségben
- 13.50–14.20 – Borgos Anna: Önarckép a Másikban. Gertrude Stein önéletrírásának színtere
- 14.20–14.40 – kávészünet
- 14.40–15.10 – Szalai Tamás: A szubjektum elkeseredett önépítkezése a hagyomány romjaiból (Gottfried Benn és a Südwort)
- 15.10–15.40 – Böhm Gábor: Narratív én-konstrukció(k) Nádas Péter Emlékiratok könyve c. regényében
- 15.40–16.10 – Varga Zoltán: Töredékesség, intimitás és szabályszerűség József Attila Szabad ötletek jegyzékében
- 16.30 – Zárszó (összegző beszédet mond prof. Bókay Antal, a doktori iskola programvezetője)
- Információ Zsák Juditnál:
zsak@human.pte.hu

A Ferenczi Sándor Egyesület, a József Attila Társaság és a Petőfi Irodalmi Múzeum közös műhelybeszélgetés-sorozata a Károlyi-palotában

**Művészet és pszichoanalízis
2004–2005 évi program**

- December 10.: Miklós Barbara pszichológus (Budapest) „Akinek olyan fia van, mint én, az nem megy újra férjhez” – Charles Baudelaire A Romlás Virágai című verseskötetének egy pszichoanalitikus olvasata
- Január 14.: Láng Judith író (Buda-

- pest) és Nyerges Katalin pszichoanalitikus (Budapest): Erosz Thomas Mann világában; a Halál Velencében – a pszichoanalízis szemüvegén keresztül
- Február 11.: Erős Ferenc pszichológus (Budapest): Az Imago holdvilága: Carl Spitteler és Szerb Antal
- Március 11.: Dr. Hárdi István pszichiáter (Budapest): Az agresszió vizuális megnyilvánulásai a képző- és a filmművészetben
- Április 8.: Műhelykonferencia József Attila születésének 100. évfordulója tiszteletére – a József Attila Társaság és a Ferenczi Sándor Egyesület tagjaival a költő pszichoanalitikus szemléletű műveiről.
- Főlkért résztvevők:*
- Beney Zsuzsa költő (Budapest),
Bókay Antal irodalomtörténész (Pécs),
Erős Ferenc szociálpszichológus (Budapest),
Garai László szociálpszichológus (Szeged),
Horváth Iván irodalomtörténész (Budapest)
Nemes Livia pszichoanalitikus (Budapest),
N. Horváth Béla irodalomtörténész (Szekszárd),
Paneth Gábor pszichiáter (Budapest)
Stark András pszichiáter (Pécs),
Szőke György irodalomtörténész (Budapest),
Tverdota György irodalomtörténész (Budapest),
Veres András irodalomtörténész (Budapest)
- Május 13.: Cséve Anna irodalomtörténész (Budapest): A naplóíró Móricz Zsigmond ismeretlen arca
- Június 10.: Dr. Stark András pszichiáter (Pécs): A szorongás arcai Ingmar Bergman filmjeinek tükrében. Filmesszé.

A sorozatot szerkeszti és a vitaesteket vezeti: Valachi Anna irodalomtörténész (Budapest), e-mail: valachi.anna@chello.hu

Közlemény

A Thalassa Alapítvány ezúton is tisztelettel mond köszönetet mindazoknak, akik 2004-ben személyi jövedelemadójuk 1%-ával támogatták a 18013784-1-41 adószámú alapítványunkat.

Az APEH 2004 októberében 178 503 forintot utalt át a Thalassa Alapítvány 10200902-32711015 számú bankszámlájára.

E számunk szerzői

Gabbard, Glen O., pszichoanalitikus, az International Journal of Psychoanalysis szerkesztője

Galgóczi Krisztina, irodalomtörténész, esztéta, E-mail: kgalgoczi@axelero.hu

Gellér Katalin, művészettörténész, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, E-mail: gekati@arthist.mta.hu

Gyimesi Júlia, pszichológus, PhD hallgató, PTE-BTK Pszichológiai Intézet, 7624, Pécs, Ifjúság útja 6. E-mail: juliagyimesi@hotmail.com

Hárdi István, pszichiáter, pszichoanalitikus, 1116 Budapest, Balzac u. 37.

Martényi Erzsébet, pszichológus, PhD hallgató, PTE-BTK Pszichológiai Intézet, 7624, Pécs, Ifjúság útja 6. E-mail: emartenyi@yahoo.com

Papp Orsolya, pszichológus, PhD hallgató, PTE-BTK Pszichológiai Intézet, 7624, Pécs, Ifjúság útja 6. E-mail: papporsi@lycos.com

Žižek, Slavoj, filozófus, pszichoanalitikus, Ljubljana Egyetem, Vosnjakova 8, 1000 Ljubljana, Slovenia

Edited by Tihamér Bakó, Antal Bókay, Anna Borgos, Ferenc Erős (chairman of the editorial board), György Péter Hárs, György Hidas, Robert Kramer, Kata Lénárd, Judit Mészáros, Júlia Vajda, Anna Valachi.

THALASSA is the journal of the Sándor Ferenczi Society, Budapest.

THALASSA is the title of Sándor Ferenczi's classical work.

THALASSA symbolically refers to the sea, the womb, the origin, the source.

THALASSA is an interdisciplinary journal devoted to free investigations in psychoanalysis, culture and society.

THALASSA has roots in the historical traditions of Hungarian psychoanalysis, but is not committed to any particular school or authority.

THALASSA welcomes all original contributions, historical, theoretical, or critical, dealing with the common problems of psychoanalysis and the humanities.

DESCRIPTION OF THE PRESENT ISSUE

The main focus of the present volume is the relationship between visual arts (film, painting) and psychoanalysis. In his general introduction to the volume FERENC ERŐS explains the topic and the contexts in which the problem of this relationship has emerged and re-emerged.

MAJOR ARTICLES

GLEN O. GABBARD, *Psychoanalysis and Film: An Introduction*

In his introduction prepared originally to a special volume on *Psychoanalysis and Film*, the author presents a brief overview of the possible connections between the history of cinema and psychoanalysis. He orders the various psychoanalytic perspectives on film into seven groups, and illustrates each of them by examples taken from prominent essays on this topic. Beside this attempt, he searches for an appropriate place of film as a special form of art within our culture.

SLAVOJ ŽIŽEK, *How the Non-duped Err*

In his article the author focuses on the mechanism of the *Big Other* (the symbolic order) which constitutes the intersubjective relations, and draws our attention to the representation of its dialectics in Alfred Hitchcock's films. In connection with this popular Lacanian term he covers numerous aspects of hu-

man culture: politics, religion and literature. He devotes a significant part of his essay to the question of the existence of *the Woman*, and attempts to unite the Lacanian theory with the Hegelian concept of *Void* and *Nothing*.

KATALIN GELLÉR, Dream and creation

The theme of dreams and dreaming had become particularly important at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, and had played a significant role in the birth of psychoanalysis, too. Through examples taken mostly from symbolist works of art in European, and, in particular, Hungarian painting of the age, the essay presents Freud as one of the most important sources of inspirations, even as co-creator of the literature and art of this period. The impact of psychoanalysis extends to the interpretation of today's art as well.

ISTVÁN HÁRDI, Charlie Chaplin, the creative humanist. The analysis of a genius

Chaplin's life history and films are closely interrelated, and one may well consider his works as "autobiographies in film". Freud has also pointed out that the experience of childhood misery strongly influenced Chaplin's art. Chaplin's films also reflect other, later experiences and traumas. In his personality dynamics one can perceive a fixation to his mother, infantile traits, orality and sado-masochistic elements. His genius is manifested in his manifold activities of writing, directing, acting and composing. While coming from poor family and education background, he has reached high stages of intellectual development. His texts, topics, and gags may be considered as results of his sublimation, which serves as sources of his genius as well as ways leading to his auto-therapy.

WORKSHOP

KRISZTINA GALGÓCZI, A possible reading of Hofmannsthal's *Electra* in the mirror of hysteria research

The crisis of words is one of the key issues in the fin-de-siècle culture, at the same time it has played central role in the "talking cure" of hysteria. This paper aims to determine the impact of Breuer's famous "Anna O." case study on Hofmannsthal's "Electra". It explores the way in which the author portrays the controversial roles of doctor and patient in Electra's character, and what is the paradigmatic model which is suggested by Hoffmannsthal about the men and women of the time.

JÚLIA GYIMESI, Freud's interpretation of religion. Critiques and possibilities

Freud's psychoanalytic interpretation of religion has played a central role in the academic study of religion. The article summarizes the major critiques of the theory, including the concepts of object relation theory about illusions, C. G. Jung's statements about the religious experience, Malinowski's theory about the Oedipus complex etc. The essay discusses Paul Ricoeur's interpretation of Freud's importance for the analysis of religious symbols, and Lacan's conception about the symbolic, which has several important implications for the study of religion. The aim of the article is to emphasise those aspects of the Freudian theory which may enrich the psychoanalytic and postmodern interpretations of religion.

ARCHIVES

In this section we publish a document under the title **From the childhood of young a proletarian girl** ("Aus der Kindheit eines Proletariermädchens") which was edited and published by **SÁNDOR FERENCZI** in 1929 in *Zeitschrift für Psychoanalytische Pädagogik*. The author of this childhood autobiography had been one of Ferenczi's patients, and she committed suicide in her age 19, in 1917. These recollections of her first ten years of life had been written while she was in analysis with Ferenczi. In her introduction to this text **ERZSÉBET MARTÉNYI** examines the story in the context of Ferenczi's personal life, and, in particular, in the context of its reflection in the Freud-Ferenczi correspondence. She finds some striking parallels between the „Elma-affair” and Ferenczi's therapeutic relationship to the young proletarian girl. At the same time the story of the traumatic childhood of the girl, obviously a victim of extreme violence within the family has contributed to the concept of trauma described by Ferenczi in his later works, especially in his paper on the “Confusion of tongues between the adults and the child”.

We accept contributions in Hungarian, English, German or French. Authors are requested to provide their papers with an English and/or Hungarian summary. Original articles, reviews, reflections, and suggestions should be sent to Dr. Ferenc Erős, Institute for Psychological Research of the Hungarian Academy of Sciences, Victor Hugo u. 18–22, H–1132 Budapest. Phone/fax: (36–1) 239–6043. E-mail address: thalassa@mtapi.hu and erosf@mtapi.hu

THALASSA is available on Internet: <http://mtapi.hu/thalassa> and <http://www.c3.hu/scripta>

THALASSA is published by the Thalassa Foundation, Budapest (address above).

The present issue of THALASSA was supported by the Ministry of National Cultural Heritage, the National Cultural Fund of the Republic of Hungary, and the University of Pécs. Thalassa is edited in cooperation with the “Theoretical psychoanalysis” PhD program of the Doctoral School in Psychology of the University of Pécs, and of the Institute for Psychological Research of the Hungarian Academy of Sciences.

Contents

Introduction (<i>Ferenc Erős</i>)	3
---	---

MAJOR ARTICLES

<i>Glen O. Gabbard</i> : Psychoanalysis and film	5
<i>Slavoj Žižek</i> : How the non-duped err	17
<i>Katalin Gellér</i> : Dream and creation	41
<i>István Hárdi</i> : Charlie Chaplin, the creative humanist. Analysis of a genius . .	57

WORKSHOP

<i>Krisztina Galgóczi</i> : A possible reading of Hofmannsthal's <i>Electra</i> in the mirror of hysteria research	77
<i>Júlia Gyimesi</i> : Freud's interpretation of religion. Critiques and possibilities	107

ARCHIVES

Introductory remarks (<i>Erzsébet Martényi</i>)	122
<i>Sándor Ferenczi</i> : From the childhood of a young proletarian girl	127

BOOK REVIEW

Vicky Lebeau: <i>Psychoanalysis and cinema: The Play of Shadows.</i> (<i>Orsolya Papp</i>)	155
---	-----

EVENTS AND INFORMATIONS	159
-----------------------------------	-----

ENGLISH SUMMARIES	167
-----------------------------	-----