

SZKHOLION

A DE-BTK HÖK MŰVÉSZETI ÉS SZAKFOLYÓIRATA

FELELŐS SZERKESZTŐ: ■

Dr. Béneyi Péter

SZERKESZTŐK: ■

Áfra János, Balajthy Ágnes, Korpa Tamás

FELELŐS KIADÓ: ■

Szatai Attila (DE-BTK HÖK, elnök)

DESIGN, TÖRDELÉS: ■

Áfra János, Süli-Zakar Szabolcs

HONLAPSZERKESZTŐ: ■

Gáspár László

NYOMDAI KIVITELEZÉS: ■

Krúdy Könyvkiadó és Nyomda, Nyíregyháza

Elérhetőség:

szkholion@gmail.com

<http://www.szkholion.unideb.hu>

HU ISSN 1785 – 0479 (Nyomtatott)

HU ISSN 1787 – 0224 (Online)

TARTALOM – 2010/1

■ KÓRTEREM

Áfra János: Előhang	5
Bognár Zsófia: Színek mitológiája – Gondolatok Potyók Tamás festészetéről	6

■ MŰ-TÉT

Vass Tibor: Színek na, felettébb eljáró ívek	10
Balázs Zoltán: Férfi, akiről szó van	21
Dobai Bálint: Fényévek, Körforgalmam közepében	29
Komlósi Kornél: A gólyakalifa álma	31
Lanczkor Gábor: Megszakított monológ	32

■ NAGYVIZIT

Gadóczy Ibolya: Kép épül, bomlik. Lanczkor Gábor: <i>Vissza Londonba</i>	34
Lakó Zsigmond: „ <i>Három deszka, két színész, és egy közös szenvedély</i> ”, avagy az egyetemi színjátszás rögös útjai	40
Juhász Anett – Lovas Anett Csilla: Börtönszerelem, szerelmi börtön <i>A Fodrásznő</i> című előadás elemzése	48
Bártfai Míra: <i>A Fel!</i> című animációs film mint a 3D újrafelfedezése	53
Keczán E. Mariann: A posztmodern ember valóságkonstrukciója: A Virtual Reality	58
Réti Zsófia: A végső kérdés – <i>K-PAX: A belső bolygó</i>	66
Ureczky Eszter: Nemi erő(szak)vonalak: Tekintet, hatalom és transzgresszió Gaspar Noé <i>Visszafordíthatatlan</i> című filmjében	70

BONCASZTAL ■

- 83 Mezei Sarolta szakfordítása – Linda Williams: A női tekintet
91 Liktör Eszter: „*Ne félj, mondja a szív.*” – A halálba bújtatott életigéret
Virginia Woolf *Mrs Dalloway* című regényében
96 Óry Katinka: A here és a méh
102 Kovács Gábor: Gondolatok az autonómiáról – Kant és Sade
111 Bereczki Péter Levente: Fromentin tájai, avagy a mozdulatlanság diadala

A külső borítón és a lapban Potyók Tamás munkái láthatók.



„Mindent szóra kell bírni, azaz minden ismertetőjegy fölött létre kell hozni a kommentár [szkholion] másodlagos diskurzusát. A tudás sajátja nem a látás, nem a bizonyítás, hanem az interpretáció. Az Írás kommentárja, a Régiék kommentárja, az utazók kommentárjai, a legendák és mesék kommentárja: egyetlenegy ilyen diskurzuson sem kéri számon, hogy interpretálja egy igazság kimondásához való jogát; csupán azt igénylik, hogy beszélni lehessen róla.”

(Michel Foucault)



ELŐHANG ■

Ezennel beléptél egy metaforikus *kórterembe*, vagyis itt vagy az imaginárius események küszöbén, de lábujjaiddal már inkább bent, mint kint. Te vagy a szövegbe oltott gondolatok műtőorvosa. Most végzed el az első bemetszést a lap testén. Hamarosan pedig lapoznod kell egyet, hogy bővebb információt szerezz arról, mit láttál a külső és a belső borítón, valamint milyen képek kísérnek majd utadon a szövegekkel való ismerkedés során.

De mostanra talán már át is futottad a folyóiratot, vagy legalább egy-két verset, felmérted a terepet, megálltál néhány címnél, és most eszmélsz, hogy hamarosan döntened kell, mit olvass el elsőként, vagy épp következőnek, vagy hogy egyáltalán érdemes-e elolvasni bármit. Szerintem igen, mindent, de manapság kevesen kezdjük el itt, az első soroknál, és fejezünk be ott, az utolsó oldalon. Válogatunk. Szelektálunk. Gondoljuk, a lap megvár a polcon, de valójában a benne foglaltak akkor válnak csak hasznunkra, ha tekintetünk szikéjével felboncoltuk a szövegeket, és konzerváltuk azok legfontosabb szerveit, vagyis a számunkra hasznosnak látszó ismereteket, gondolatokat.

Már csak az impressziók miatt is érdemes olvasni, mert bizonyos élményeket nem ír felül az idő. Lehet, hogy pár év múlva már nem leszünk képesek felidézni mondatokat, de még szókapcsolatokat sem az itt olvasható szépirodalmi szövegekből, mégis találhatunk köztük olyat, amely valamilyen szinten felülírhatja eddigi tapasztalatainkat. Ám nem csak a *mű-tét* rovat lehet jelentős hatással ránk. A *nagyvizit* kritikái egy-egy korjelenség, színházi előadás, film vagy könyv értelmezését végzik el, de emellett hasznos kiindulópontul szolgálnak ahhoz, hogy eldöntsük, minek a befogadására érdemes egyáltalán időt fordítanunk. A *boncaszta* szövegei között is találunk hasonló szerepű írásokat, több tanulmány pedig különböző alapokon nyugvó értelmezési stratégiákkal ismertet meg bennünket. A lap ugyanis továbbra sem köteleződik el egy adott közelítésmód vagy tudományterület iránt, sokkal inkább a perspektíva tágítását szolgáló műhelyként működik, amely alkalmat teremt aktuális kérdések felvetésére és nyitva hagyására. A textusok felboncolt teteméből lógó szálakat viszont már az olvasónak kell elvarrnia.

Áfra János

Potyók Tamás (1971) Debrecen. Kortárs festőművész, a budapesti Képzőművészeti Főiskola festő szakán diplomázott 1995-ben, 1995 és 1997 között mesterképzésen vett részt, oktatóként is tevékenykedik.

Bognár Zsófia (1988) Debrecen, Deszk. A Debreceni Egyetem BA képzésének magyar szakos hallgatója, a DETEP résztvevője.

Bognár Zsófia

SZÍNEK MITOLÓGIÁJA GONDOLATOK POTYÓK TAMÁS FESTÉSZETÉRŐL

„Fontos számomra a hagyomány. A gyökereket jelenti. Hitem szerint az újító szándék a tradíció ismeretében nyeri el komolyságát. Képeimet igyekszem világosan megfogalmazni és ezt a kézműves műgondjával kivitelezni.” – Ez a lassan Potyók Tamás védjeggyé váló, kissé túlidézett önvallomás nem kerülhető meg, ha a debreceni festő eddigi munkásságát vesszük számba. Persze azzal a nagyon szigorú kikötéssel, hogy megpróbálunk közel pontos választ találni arra, hogy képi világában mit is fed a „hagyomány”, a „gyökér”, az „egyértelműség” vagy a „kézművesi precizitás” fogalma. Mert bármennyire is csábító lenne a sorok alapján valamiféle utánpótlás alapuló történelmi festészet művelésére következtetni, a valóságban Potyók Tamás képeit a hagyományok szerves továbbértése és olyan erős gondolatiság jellemzi, amit Bényi Árpád egyenesen a „képesség ősforrásának mágiájához” hasonlított.

Véletlenül sem korszak- vagy netalán stílusfejlődésről szeretnék írni az elkövetkezendőkben. Bár igaz, hogy miközben a képeket igyekeztem tematikus csoportokba rendezni, egyfajta időrend is körvonalazódott. Ebből is érezhető, hogy Potyók alkotói módszere valóban nagyon tudatos és megtervezett: mondhatni egy probléma egészen addig foglalkoztatja, míg nem sikerül olyan megoldást találnia, ami lezárja az adott gondolatsort vagy – és ez a gyakoribb – megnyitja a lehetőséget új problémák, nézőpontok irányába.

Az Erdély-képek egyik legkorábbi darabja a *Tó fényei* (2003-2004). A „ciklus” többi elemével szemben itt jóval érzékelhetőbben megjelennek az egymásba fordított terek, vagyis inkább kettő és három dimenzióban történő ábrázolás egymásra vetítését érezhetjük a képeken. A színek dinamikus erejében oldódik fel a plaszticitás és a fény-árnyék festés hagyományos paradigmája. A komplementer színekkel eljáró művésznél a vörös-zöld

színpárnak megfelelő ég és föld, föld és víz határa egyben sík és tér közt húzódó erős kontúrral érzékeltetett limesvonal is lesz. A címben szereplő fény, sokkal inkább energia: a naplemente inverz visszatükröződése valahonnan a horizonton túlról.

Egy ilyen erőteljes nyitókép után nem meglepő az egységesen 2004-ben készült Csesznek, Boldogkő vára vagy a *Torda I-II.* esetén a tájábrázolás hasonló kísérlete. A hangsúly a térábrázolás, illetve szín és látás kapcsolatát feszegető festésmódon van, ez alapvetően két fő ábrázolás típuson keresztül mutatkozik meg. Az egyik az emberi jelenlétet sejtető, emberi alkotás – kővár, kerítés, út – nyomait magán viselő táj. A másik az érintetlen, önmagában létező természet – a szemlélőben József Attila sorai idéződhetnek fel a képek hatására: „Az Isten itt állt a hátam mögött /s én megkerültem érte a világot” – ami a szépséget és megszelídíthetetlenséget egyszerre sugallja. Ezek az Istentől elhagyott tájak a festést az egyetlen vallásnak tekintő szemek számára a legmisztikusabb és legbékésebb helyek egyszerre.

Bizonyára nem művészi önértelmezés, „ars poetica” nyilvánul meg a *Keresztviselő I-II.* (2009) című képeken, vagy legalábbis nem beszélhetünk ilyen direkt módon erről. A térben elfektetett stigmák nélküli test, vagy a keresztben nyugvó fej inkább géniuszi álmokba merül, semmint haldoklik. A bizánci hagyományok akheiropoietosz-ábrázolását és a nyugaton ezzel párhuzamosan elterjedő Veronika-kendője allúziót erősen képviselő (*Veronika kendője*, 2008) kép legfőbb sajátossága, hogy a háttér dekorativitásának javára lemond a téri elemekről, és azt mintegy kizárólagosan a központi Krisztus-önarckép és kendő számára tartja fenn. Az apró geometrikus elemekből és egy egyenletes színfoltból összetevődő háttér szimbolikussá válik: a szabályos ornamentikát apró kereszték „sormintája” töri meg.



Potyók figurális ábrázolásai közül összefüggő gondolatmenetről árulkodnak a művész kislányáról mintázott „életképei”. A gyermekkor ártatlanságának mára közhellyé vált toposza helyett a szemlélődés és „mindent megismerni vágyás” nézőpontja kerül előtérbe az *Üldögélők* (2006), a *Szobron ülő* (2006) vagy a *Havat gyúró* (2004) című képeken. A legegyszerűbb mozdulatok mitikus méretűvé növelésével igen sajátos, már-már a létezésen túli atmoszféra teremődik. A fotószerű kompozíciók mintha ellensúlyozni akarnák a fényképezőgép azon fogyatékoságát, hogy csak egyetlen alakra, pontra képes fókuszálni. A festő „mindent” láttathat, bármilyen perspektívából. A hátterek nagy színfoltokból álló geometrikus formái síkszerűségükkel sokszor a főfigura „magyarázó szövegévé” válnak. Így történik az *Ellenfényben* (2004) esetén is, mely a 2006-os – Kölcsey központban rendezett – egyéni kiállítás címadó alkotása volt.

Atkképeinek különlegességét – a már megszokott sík-tér játék mellett – csak hosszabb megfigyelés eredményként feltáruló rejtett metaforikussága adja. A falakon és

ágytámlákon egy sávban, halványan megfestett népi virág- és levélmotívumok a hagyományra¹ való reflektálás jegyében (*Akt II.*, 2004) mutatkoznak meg.

Legutoljára hagytam, a számomra legnehezebben „dekódolható”, valamilyen oknál fogva tőlem távolabb eső városi és hortobágyi zsánerképeket. Az évszakokat allegorizálására valamint a pusztaábrázolás őszerejére támaszkodó ciklus darabjai egymás mellé állítva figyelhetők és érthetők meg legtisztábban. A képek között alkalmazott ellentéző eljárás teremt valódi kohéziót *Tél, Tavasz, Nyár és Ősz* (2005) körforgása között. Megmutatkozik a horizontok távolsága vagy épp közelsége; a víz lágysága és a szikkadt, fagyott föld keménysége; a holló és a gém; a hajnal és a naplemente, és még sorolhatnánk a sorozat legszembetűnőbb „antonímiáit”.



1 Hagyományon ekkor nem pusztán a népművészetet értem, hanem a XX. század elején, elsősorban Csók István színek és a dekoratív ornamentika iránti rajongását, illetve a neósok, pl. Czóbel Béla vagy Tihanyi Lajos „tradíciót és modernet” szó szerint egybegyúró „neoimpresszionista” látásmódját is. Nem véletlen a hasonlóság, hiszen ifj. Gyergyádesz László művészettörténész szerint „fauves, Nabis és Klimt, a századforduló és környékének festészeti tanulságai” adják Potyók festészetének eszközbeli és szellemi alapjait.

Szarvasmarhái szinte a vöröslő fényben lebegnek (*Szürkemarkák*, 2006), mégis anyagszerűségük és plasztikusságuk teljes pompájában.

Kevés városi képet ismerhettem meg eddig, de ezekből is megállapítható, hogy valami teljesen új és másféle szemlélet eredményei. A római piazza már a tömör térszerű anyag és a sík harmonikus együttlétezéséről tudósít, visszavéve kicsit a színek egyeduralmából, a teret társelemmé emelve. A fény-árnyék festés visszatérése (*Piaci részlet*, 2008) és talán a minden eddiginél több hagyományos séma alkalmazása mellett egy valamiről még mindig nem mond le – s talán nem is fog soha – a művész: a színekből képezett formák hatalmáról...

Az írás elején Potyók Tamás önvallomásából kiindulva tettük fel a kérdést: mi is számára a hagyomány? A válasz rendkívül összetett kell hogy legyen, ahogy az reményeim szerint a fentiek alapján is látszik. Hagyomány lehet egyfelől a tradicionális festéstechnikák alkalmazása: az olaj, a pasztell, tus, ceruza kizárólagos használata. Vagy a népi-történeti motívumok direkt beemelése az alkotásokba. A megelőző korok ábrázolástechnikai újításainak továbbértelmezése. Vagy többek között Péreli Zsuzsa és Csernus Tibor közvetlen hatása is értelmezhető ekképp. És a gyökér? A genius loci, a hely szelleme – legyen az éppen Erdély, Róma vagy a hortobágyi puszta. A festészet eredetéhez, ősforrásához, vagyis a színek alapstruktúrájához tér vissza. S mindezt a művészet előtti művész kézművesi precízségével és alázatával, egyszersmind az antik *techné* megidézésével. Potyók Tamás színefestő. Olyan világot fedezett fel és rendezett be saját maga számára, ahol a fény és a szín mindent maga mögé utasító energiájából születnek alakok és formák.



Vass Tibor (1968) Miskolc. József Attila- és Kassák-díjas költő, performer, vizuális művész, a *Spanyolnátha* folyóirat (www.spanyolnatha.hu) főszerkesztője.

Vass Tibor

SZÍNEK NA, FELETTÉBB ELJÁRÓ ÍVEK

DÁNY FELETT A TÉLIZÖLD

Télizöldnek mondják azt a fagyalt,
amely majdhogynem a tél beálltaig lombos.
Örökzöld fagyal nincs,
buzszusból sincs télizöld.

Átmegyünk Nagytarcsán Dány felé,
ahol az örökzöldek téliszépek,
egyikről is, másikról is beszélek.

A kutyák leugatják a fákról a lombot,
szélnek, fagynak nem sok dolga marad,

mire dolgozhatnak,
kitöltik idejük a lombot helyettük
földre intező kutyákon,
fázítják lábuk, fültövük.

Összegömbölyödnek
első vagy hátsó bejárati ajtók előtt,
lábak is, fültövek is,
az első vagy hátsó lábak
a fültövekhez érnek.

Jó szóra várnak, akár tavaszra
a formára nyírt téliszép bokrok.

GAZDAGRÉT FELETT A SZÜRKE VAGY A KOSZOSKÉK

A templom előtt sok autó,
többjük szürke vagy koszoskék,
egészen megható,
amilyen rend uralkodik a parkolóban.

Szívhez szóló rendnek lehetne nevezni,
ha nem lenne ízetlen áthallás sűrítkez, robbanhoz.

Az indulat íze kipufog,
nem tud bosszantani az akadó forgalom.
Nem dugóról beszélek, dugóhoz kevés ez.

Láthatósági mellényben az emberek,
többjüké alatt öltöny.
Ha rendre utasítanak,
biztos a templomba mennek aztán,

mellényeik az egészen megható
rendben álló autókban
hevernek addig.

Szürke vagy koszoskék autóikban
hazamennek aztán
s mellényeikkel jobb esetben
egy hétig újra nem törődnek.

Egy teljes hétről beszélek,
egy teljes héthez nem kevés időről.

Ütemezni méggy négy
munkanapot, aztán egy utazóst,
egy pihenőst, s egy szabadost.

A menetrendekből tudod,
hogy a szombat az pihenő-,
a vásár- az szabadnap.
Érdemes a menetrendet böngészni,

a péntekre nem azt mondja, hogy péntek,
a hét utolsó munkanapjának jelöli.

Péntek van,
a templom előtt sok autó,
aztán gyereket látsz, megszeretsz.

A KÁROLYI MIHÁLY UTCA FELETT A PORSZÍN

Azt gondolod,
ezek is mind ugyanoda odamennek,
aztán kiderül, mégse.

Éppen a kapu előtt
másfelé elkanyarodnak.

A múzeum udvarán kevés az autó,
építkezés miatt csomó út lezárva,
behajtani az ügyesek tudnak.

Egy nem ügyesnek
porszínű a cipője,
messziről gyalogolhatott.
Sokakat meg-megkérd, nekik hogy sikerült.
Meg volt beszélve, mondja neki az egyik ügyes.
Hát mondtuk, hogy dolgunk van nekünk itt,
mondja a másik ügyes.
Mi meg csak úgy jöttünk,
öltönyünket látván a biztonsági őr
szinte mintha nem is kérdezett volna semmit,
mondja egy harmadik.

A lépcsőn felfelé mennek előttünk,
látjuk messziről az ügyesebbjét,
negyedikek, ötödikek,
nekik is úgy
ahogy bejött az élet.

BEREKVÍZ FELETT A MÁLYVA

Az öreg hölgy kalapselymén egy apró
mályvaszín folt,
rájátszik a fürdőruha pántjának
apró mályvaszín foltjára,
karjait széttárja,
magába gyűjti a napfényt,
nem a mályvaszín foltokról beszélek,
pedig könnyen elképzelhetőek azok karjai is,

a foltok karjainak is ősz kezd lenni
és a napfény még magunkba gyűjthető,

gyűrhető a kalapselyem, nem igényel vasalást,

ráhasal a vasalásra,
hogy fekszik egy falu Monyha felé, Semjén
helyett Kalapsemjénnek hívom majd ezen túl,
hogy emlékezzek majd az öreg hölgyre,
aki mályvaszín foltokkal
hasalt rá az időre.

A ZUHANYZÓ FELETT A TEJSZÍN

Papucsá halvány rózsá-, köntöse tejszín,
hajában többszínű festett csíkok
szanaszét.

Vízszintesen is, ezt nem tudom, hogy képzik,
széltében még nem láttam
ilyen többszínű hosszabbant.

Biztosan akad valami rend abban, ahogy a haját festi,
ha más nem, rejtjelek,

köntöse színei rímeknek
halvány papucsáéra,
még nem is mondtam, papucsá inkább halvány rózsá-,
mint tejszín,

vagy ha már mondtam is,
elnézek érte.

Köntöskötője bőrkeményedéses sarkát veri,
ami ha ázik,
sárgább is, barnább is,
szinte sötétebbé válik a víznél,

érdekes, másoknál inkább világosodik,
de ennél a nőnél
máshogy működnek a színek,

nőről van szó, igen,
vagy ha már mondtam is, elnézek.

HERNÁDKAK FELETT AZ ESŐSZÍN

Vízszintesen kellett
esnie ahhoz ahhoz az esőnek,
hogy az előszobában megálljon a víz,
fölszívjon foltokban a fal.

Anyámék nem láttak ilyet éltükben,
azt mondják,
öt perc alatt annyi víz leesett,
mint több évben összesen,

és tényleg mintha vízszintesen
jött volna,
úgy fújta az erős szél
a ház ajtó- és ablakrésein keresztül
az esővizet a lakásba.

Nem tudom, a rések összebeszélnek-e,
ki mennyit esővizet szivárogtat be
réstestén keresztül a házba,
de jól elosztották,
testvériesen, ahányan vannak,

jutott mindenhová,
pedig lehetnek testvérek vagy heten.

FIAM FELETT A RAJZSZÍN

Tök keményet rajzolok,
a gépfegyverek másodpercenként
ötven golyóval szinte.

Ezt a robotot egy kétlábú
lépegetőből fejlesztettem ki,
annak egy kisebb,
de komolyabb változata.

Kövek mögé bújnak a katonák,
lesz egy lézeres szállító,
ami a kövek mögé lézeresen
szállítja a katonákat,

az egyik robotot szétégeti
egy másik repülő,

ide középre rajzolok egy droidot,
az majd jól betámad
lehet Kalasnyikovval
vagy ilyen gépfegyverrel,

de még rendesen célzókát is csinálok,
egy kis pöcköt a vízszintes vonal végére,
de nem egészen a vége felé,
mert ott rosszul nézne ki,

na jó, itt van ez a hapek is,
a fejét szétlövi,
hú, ez mekkorát fog robbanni, apa,
nem fogod elhinni.

De izé vagy, apa,
akármit csinálok, megírod.

Kalasznyikov helyett írd M60-at,
az jobb,
az a baj, ez gyenge droid volt,
a másiknak nagy gépfegyver
volt beépítve.

Akkor most már írd meg azt is,
hogyan azt a lézeres szállítót,
ami a katonákat a kövek mögé szállítja,
majd jön egy erősebb lézeres repülőgép
és kettélézerezi,
vagy valahogy fogalmazd meg szépen
és olvasd fel majd nekem.

Apa, ha ezt meglátod, szívrohamot kapsz,
komolyan, sztrókot kapsz nyomban,
ezt is megírja persze.

Na, hogy írtad meg?
Most rajzolom a szállítót, apa,
nagy morbid lesz,
zöld lesz a üvege,
mutatom mindjárt,
lézeres lesz minden
és ez eddig a legjobb versed,
vagy a második legjobb,
komolyan mondom,

jó, akkor majd itt-ott felolvasom,
amikor ott vagy,
és örül majd szíved
a lézernek.

GITÁRSZÍN A MÁSFAJTA FELFOGÁS FELETT

Másfajta felfogásban mond el
egy Pink Floyd-számot
ez a dzsesszlemez,

mondja a párom,
érdemes lesz a munkám közben
ezt a felfogást hallgatnom,

de ha nem tetszik,
vegyem lejjebb, vagy kapcsoljam ki,

tetszik, felfogom nagyon is,
mondom én,

majd megformázni segítesz a fasírtot,
közben hadd hallgassam kicsit,
mondja Leonóra, a feleségem
Levente fiamnak,

most jövök rá,
ha lenne újabb családtag,
Le-vel kell a keresztnevének kezdődnie,
én mondom, a még nem levitézlett.

Mondjuk ez a kocsiban másképp szól,
a laptopból csak zaj jön,
kár, hogy a laptop la-val kezdődik,
de legalább le-nek ejtjük,
azért ez is valami.
Ez a Pink Floyd-feldolgozás
a kocsiban majd koncertszerűen lalláz,
a kocsiban meg tudnak
koncertszerűen szólalni zenei dolgok,
jól ki van ott találva a rendszer,
lallák helyett lellézik,

de hogy én meg nem látok
ezzel a szemüveggel se,
az már felháborító,
negyedéve sincs, és máris kéne egy erősebb,

de nem a szemüveg gyenge,
én lettem gyengébb,

de ez meg annyira az apám szövege,

most, hogy mondod, tényleg,
mondja a fiam fasírtformázás közben,
annyira az apádé,
aki az én nagyapám.

A fiam elment fasírtot formázni,
felvette a szemüvegét
előtte még.

Vegyem lejjebb,
mondja a párom,
ha zavar a munkámban,
mondom, ez a munkám,
hogy felvegyem
ezt a percet,
vagy kettőt, hármat is talán,

aminek örült volna apósom,
ha ennyivel hamarabb érünk oda,
én kötöm fel az állát,
nem a személyzet.

(Máshol meglátnám
a szem éjzetét,
pláne jobb szemüvegben,
pláne születés, halál kapcsán.)

Hallgassátok, mit írtam,
elolvasom, és az elején mosolyognak,
a végén szótlanág ül meg rajtuk,

aztán mégis jól jövök ki,

figyelj, rajzolni se tudok nyugodtan,
mondja a fiam,
majd a párommal a levegőben
összecsap tenyerük,
hasonlóan azokhoz,
akik hasonlóan jól végezték
dolgukat.

(Levente, mondjuk Leventére Berekfürdőn.
Kicsit később derül ki, Leventer, mondjuk
Leventére Deventerben.)

BEREKVERKSZÍN

Ugye eredeti az a hajszín, kérdem,
aztán mondják, nem.
Mondom, nekem akkor
is annak tűnik, majd megnézem jobban.

Az eredeti vörös mindig izgatott,
a hajtövek, a fejbőr hókája,
a tarkóbőr szeplőinek kávébarnája miatt is.

Anyáméktól, aki vette a tojást,
aki tésztát gyúrt belőle,
annak a lánya volt vörös,
az ortopéd cipős Németh néni lánya,
annyi szeplőt bőrön nem láttam még,
nem az ortopéd cipő bőréről beszélek,
azon lisztszeplők voltak,
a tésztagyúró Németh néni hiába vigyázott.

Azért valamelyest mégiscsak
nekem lett igazam,
a vörös majdnem eredeti.
A nő szeplős ugyanis, nagyon is.

Azt mondják, rásegít színezéssel.
Jó, akkor rásegít.
Ez a természetes vörös hajára
színezéssel vörössel rásegítő nő
lett az idei berek verkszíne.

Amikor először megláttam, éreztem,
ez lesz az, amiből a többit ki lehet keverni,
amiből nekem kell kiverkedni magam,
nem a kiverelkedésről beszélek.

Ki lehetne verkni a fejemből, hogy készüljek
valaha kikeverni ilyen vöröset,
úgysem fog sikerülni.

Ki lehet, ahogy rágózott, förtelmesen,
az egész fejével tette,
az egész feje egy marha nagy rágózás volt,
állkapcsaival mintha
a csontos, nyugdíjas bereki halórt
próbálta volna aprítani,

ki lehet,
ahogy tele szájjal nevetett, förtelmesen,
hogy felhívja magára figyelmet,
ami sikerült, napokig mindenki
azt találgatta,
vörös lenne-e a hónalja,
ha nem borotválná,
a fanszín sehol, senkinek szóba se jött.

Balázs Zoltán (1988) Debrecen. A Debreceni Egyetem BA képzésének magyar szakos hallgatója, a LÉK Irodalmi Kör tagja.

Balázs Zoltán

FÉRFI, AKIRŐL SZÓ VAN

*„A csikófogam ma is megvagyon,
pedig sok éve a hajdani kezdet,
hogy életem csapja csöpögni kezdett.
Haj, születésem óta csurdogál,
nem zárta el egy percre a halál,
csöpög a csap, csöpög, s ez így megyen,
mígnem itt áll a hordó üresen.
Az élet vize az ászokra hullt.
Locsoghat már a nyelv, a nyomorult;
nem fáj a valahai szenvedés,
csak egy: hogy íme az idő kevés.”*

Reggel.

Elég meghatározásnak annyi, hogy már senki nem gondolt bűvös évjáratokra. A Boeing zuhanását a radar alatti rögzítő mérte százados pontossággal, a harang elhalkult és órákat zúghatott volna be az áhítat, ha a távolból nem zörög az aszfalt és hullámokat nem toboroz a délibáb. Valahol ahol éppen délre és hét ágra süt – valami aminek szintén van neve –, még nem érte el az orr magasságát, de már az agy vízért könnyörgött hogy álmát folytathassa: a nap még nem nyerte el végleges formáját. Az ébredés egy bódulat eredménye, melyet a reggel hat hoz működésbe. Még visszaszendereg a test, de odabent már megroppan az álom burkolata. Hideget ér a talp, de e közben a kézfej átnyúl a szobán, keres, a tenyér megpihen valamin, markol, egyetlen tapintással körvonalazódik a derék, valamint a derék fogalma. A comb izomrostjai textúraként vetnek hálót a csontra. Megtépázza arcát az eleven ember, a bőr rétegével meghúzódik a kívül és a bent szigorú vonala, helyükre kerülnek a párnaráncok. A szobán kívül: a száj kávé, az orr esetleg füstös vagy annyi se. Reggelente mikor kitapinthatatlan probléma sűrű a konyha körül...

„Zárd el a csapot!” – hangzik kintről.

...elhűl tányérban a reggeli. Az alak nekiül, tekintete az ablak mögé kerül, vagy

este a benne látható tükörcképét keresi a reggel még keresetlen ember. Az üveg anyaga még idegen. Ha nyitva van az ablak, a hajnali páratartalom eltölti a tüdőt és kivilágosodik valami a szemtengely körül. A golyóbis kapkodni kezd, de a szemnek az ég annyi akár a felhő mely saját magasságáról csalóka képet fest. A dolgok távol és szórtan. Összeszedetlen. Mint egy doboz, amit kerestünk, de szemmel láthatóan később nem volt a helyén, mégis fejben kergettük egész nap. A reggeli tekintet sugara lassan talál vissza a szemhez. A keresett dolgok egész egyszerűen mindig máshol vannak. A látott dolgok kipipálhatók, mint a füst. A köd egyszer csak eloszlik és kiüresedik a szem. A test lámpása, akár a kibocsájtott energiák után maradó még nem látható maradék, egyszer mindent elzár a sötétség, hiába most még egyre csak nyílik és figyelmet erőltet a szem, bár az írisz feketére festve. Persze nyílt homlok és határozott koponya, mint valami nap lovagja, aki így vagy úgy de úgyis elbukik. A jelesnek észlelt alkalmakkor vászonná feszül az ember, és olyankor, legyen az bárki, tényleg figyelemre méltó jelenség. Mint a férfi, akiről szó van.

Állogál még zuhanyzás után a konyhában ez a férfi. Megszívja magát, vár a nyitott ablak hűvösében, vagy tán nem is vár. Egy pillanatig csend. Mintha én mondtam volna. Az óra áll, szemébe egy porszem kerül. Kitekint, felnéz, a felhők zárt ég alatt feldúcolva, mint gömbölyded díszek, hatalmas vízpöfédék. Pöffeszkedik a szokott látványban, bármilyen ragyogó. Benne és körülötte a legkönnyebben kiszimatolható anyag a pizok, mely gyűjti és eltűri, hordozza önmagát, a díszlet része mind. Szemét megdörzsöli, gomolygággá borul össze az álom egész fonala és tömegében szertefoszlik egyetlen könnycsepp távozásával, de a helye még viszket egy ideig. Por és por közé szemelve elbomlik figyelve, ez történik a korán kelőknél, akik csak a határidők között érkeznek meg valahová. Az óra mutatója elindul. Múló pillanat. Fáradékonyan gőzölög a frissen mosott test, hiszen annyi dolog a hasban: a levegő szendereg és már reggeli előtt, az ember eltelik ürességgel. Az embernek nem marad semmi – gondolja –, ha eszik is egyáltalán. Hát mennyi zuhanyzó éjszakánként, és a hajnal véget vet mindennek. És hogy el van benne aki el van. Persze a reggel fél hetes embernek menni muszáj. Nekimenni muszáj a déli ebédszünetnek, hogy egész teste világos legyen, mikor egy épületből az égbolt alá lép valami kellemes érzéssel, az eloldás örömeiben. Kiér a szabadba, ami másként üres beszéd, mintha bármi öröm volna benne.

Amit keresett vasárnapig – dobozt a padláson – szombatra félő elfelejti. Este meg azt, hogy leírja szombatra, hogy eszébe jusson akkor, ami egy idő után már csak kéne, de aztán nem fontos egyáltalán. Öltözködik, cipőfűzés, kulcs. A családi ház már zárva.

*

Az ajtón középkorú férfi lép ki. Olyan, mint dolgozóknál az apák szoktak lenni. Szóval ismerős. Néztük eddig, hogyan indult napja az ébredéstől vesszőről vesszőre. Most kilép az utcára. Szóval a férfi bárki lehet, aki az olvasó fejébe fér, lehetőleg él, mert ez az alak él és álmodik. Mérnökember és kivitelező, de ez a mi szempontunkból határozottan lényegtelen. A lakás ismerős.

Munka után betér egy közeli bárba, szereti az aznap elhasznált tér érzetét máshol kipihenni.

*

–Csontra szilárdultál. Mindig féltél, ha szebb egy nő nálad, pedig most mégis mered volna, most az egyszer nem féltél, motyog magában. Mikor útjára indul a csípő, a fény látta vért beissza a föld, vagyis bámultam milyen csinos, de nem lehetett belehalni. Akkor este még fiatal volt, minden fordítva alkonyult. Egész este egy nő közeléből érzékelte a külvilágot; valahol egy szórakozóhelyen, de tányér meg rendes ital is volt, zene és tingli-tangli. Hosszú lábait szorosan egymás mellett tartotta. Elüdült maca. A combok egy fél óra elteltével sem moccantak, a megfiatalodott férfi megkísérelve kipuhatolni a feszesség okát, elindult felé, de eszébe jutott valami, még gyermekkoromból, amikor a szomszéd lány – aki idősebb volt, aki tudott egyet s mást – megmutatta, hogyan takarja el a titkokat:

–„Lapos tányér fölötté mély. Mint amikor két tenyered össze fogod és a víztükör fölött marokra veszed, mintha méríteni készülnél, nézd a víz tükörképén saját kézhátad; azt képzeld el, hogy már éppen benne úszik látszólag picinek tűnő markod, pedig akár magadat, vagy az egész világot kifoghatnád vele. Egy kis ügyességgel, ha hiszel a nekem. Vacsoráig elrejtene zsebedben, és lefekvéskor előbujtatnád és mielőtt elalszol elterülnének öledben alkatrészei...

Lábával a folyó egyik holt ágába merülve, temetve, felverve a csendes iszap lapályos mocskát rokkontra tünedezett végtagjaival furcsa és szorongató érzést keltett, miközben ezeket mondta. Meztelen volt, de sáros hozzá. Ahogy az egyik, majd a másik lábát emeli ki és helyezi vissza a zavaros iszap feketeségébe, ő, aki engem tanított úgy tűnt, hogy nincs nála semmi odalent. Azt gondoltam ő is azzal játszik, amit a kátrány színű büdös vízfolt amúgy is birtokol. Kegyetlen tökéletesség. Lábai fölém emelkedtek amint kiemelte őket egyenként a kákaiszapból. Közelemben sem volt, de odébb egy kicsit, vágyakozva mégis markomat tartottam. A víz fölött képzeletem követte az elfogás tanult trükkjeit. Előbb a déli órák segítségével, napsugárral világosítottam a felhős eget, így aztán kék ég alatt – amely karjaim alá merült – elkezdtem a víz remegő hipnózisát szemfényem ol-tárán beengedni, hogy helyet kapjon a vizsgálat tere a halászatra.”

A maca lájtos volt, meg pezsgős. Kedd este mégsem merte a férfi. Álmodozott, nem kísérte haza. Nem lehetett. A nő persze engedte volna, akárhányszor is, de bonyolult volt ez, és amúgy is. Otthon gyerekek, az Asszonynak álmos a szeme, bolonddá teszi az otthoni szobafény, de nem erről van szó, fürdés után is vacsora szagú, érzi tapintásán minden hordott ruháját. Az ágynemű keményített, szereti. Az összébújást az utcáról bejövő hangok zavarják, nem hallja az otthon hangjait. Nem érzi elegendőnek a levegőt, otthon mintha nem is. Egy-egy repülőgép altatja és kelti. Fel van rázva, vagy épp elringatva, de nem vesz tudomást a babaágyról. A gyermekek olyan idegenek, minden elbeszélhetőre éretlenek. Hétköznap nem csinálhat semmi butaságot. Vagyis nagyon vágya néhány szabad percet...

*

Szombat. A tévében repülőök és áldozatok. A házban valami mozgás, épp az imént sípoltak a fazekak: pár vízcsepp csak. Gőz, mosdatlan lábak. Huszonöt éves nő, bár több is lehet, hiszen úgy szemléljük, mint egy szempár érzéki tárgyát, mintha a férfi azt a színes bőrű nőt kívánta volna meg imént, akit a *Tom és Jerry*ből ismerünk, ott ahol az emberek deréktól lefele látszanak csak. Így látom őt, ezért ami a korát illeti tévedhetek.

– Azt várom hogy megjöjjön. Halljuk az érzéki női hang prototípusát, forrása látóterünkön kívül van természetesen. – Virágot hoz nekem, és egy nadrágnyi boldogságot, amit valahogy ma nem fogadhatok el. Bejön és újra csinos leszek, pedig nem akarom hogy szeressen ma...

Nevezzük el a férfit. Mondjuk jó az a név amire gondolsz. A névválasztás ismerős, most pedig az alak: sétál. Legyen este, az most talál a tévéhez, a főzéshez és a női lábához. Hát persze: a nő lakására megy enni. Eszik aztán el. Haza megy. (*El.*) Mintha egy drámai szövegben olvasott utasítást hajtana végre, mintha kiesne az események felelőssége alól, amíg *El van*, gondolja, mintha a következmények mindig az adott jelenben épülnének, amikor éppen baj történik, mely pillanatokot mindig alakíthatónak vélte. A jelen. Nem, inkább majd holnap indul. Itt a távol biztonságában várja meg, amíg felesége vagy családja belecsügged a várakozásba, elalszik. Új nap, új magyarázat. Nehézkes dolog éjszaka érkezni haza, és igazat mondani az Asszonyoknak, mikor a gyermekek alszanak már. Nem érdeklik meg az éjszakai cirkuszt. Aludjanak, ha álmosak, ilyenkor édesek, megérintheők. Ha egy idegen hely, nő már formát adott az arcnak, nehéz abból munkahelet, illetve sétát formázni. Beadni egy mesét, mikor tudja az ember, az élet titka a formák megtartása, nehéz egy döntést semmissé tenni. Eljött és marad vacsorára. Amúgy meg pofátlanság volna későn haza menni, gondolja. Megérkezik, az ajtó kinyílt.

*

– Romantikázni. Gyertya és érzékenység az asztal körül. Ha szalvétát adnak az ételhez, már biztos nem fogok panaszkodni. Nekem van egy ilyenem. Persze ő gyertyás meg piros és fényes, úgy hogy nekem sem lehetett kiszabadulni a kellemes fontoskodások mélyedéseiből. Éreztem, hogy szeretni hívott meg, és nem elégszik meg majd annyival, hogy száját törölök és kezet csókolok neki. Az alkalmak, amelyek a gyerekkor nagycsaládi kertipartijaiból jutnak eszembe, az esti szellő, a szürkületre már borrá-savanyodott, maradék-meleget-forgató örökké-vidám-órák, beszélgetés és rokonszájszag: olyan élmények melyektől nem lehet megszabadulni. Kedves esték, de a „kedves” oka megmondhatatlan számomra. Ezért is lehetnek alkalmak. Nem szakadhatunk el egymástól, egyszerűen kíváncsiak vagyunk egymás alkalmatlankodásaira.

Egymással szemben ülnek. Most, mikor a zöldség olyan lassan fogy, mintha növekedésének idejével versenyeztetné az elfőtt brokkolit az étvágy önkényessége, és lehet, hogy a rothadás kívánsága lebeg valahol tudattalan, mivel egyre húzzák az időt, hogy az

étlenszomjúság, vagy felfüggesztett étkezés megvárakoztassa őket az elkerülhetetlen éjszaka előtt, várva hogy közelebb kerül... A nő egyre alkalmoszerűbb. Az alkalom, melyekben a már jól ismert szokások és íratlan szabályok egyre figyelmesebbé teszik az embert, az ilyen helyzetekben, amelyben ők üldögélnek ugyanis, feleslegessé válnak. Az esetleges szabályszegés magyarázatainak előregyártásában, amelyet véletlenül, ha elkövet öntudatlanul is „kedvese”, könnyeden intézkedik az agy. Bármilyen legyen is a sértés, illetlenül beszéd vagy mozdulat, annak rögtön elnézése következik. Mindez azért van így, mivel a megfigyelésre váró hibát – akár órákat megelőzve – akaratlanul is szalagszerűen előre gyártja az agy. A kikapcsolódásért kikapcsol minden esendő alkalomra a vállalható én, hogy megrontson, vagy megbabonázzon egy elkövetett pillanatot: tudatlanságot játszik. Elcsépelte fiatal szerelem. A hazug elhallgatások csak az alkalom jelenidejében jelentősek, csakhogy az éjszakai órákban a partnerek együtt lehessenek. A férfit vagy a nőt izgatja az illető szokatlansága. A szabálysértés lehet egész egyszerű, mint itt is: állandóan fogkaparás hallatszik, a nő széke irányából. Mintha a körme lenne. Az Asszonytól – érdekes – nem lehet semmit elviselni, Neki meg egész egyszerűen.

–Izgul, hogy ízlik-e vajon, kérdezi is, és hiába mondom, szeret, és fitogtatja. Ez szép, dicsérem érte. Szeretem, aki el van. Bolyong két szeme a tűz és hűvös esték reszketeg harmincas éveiben, melyekben a magányos pillantások mind-mind egy hájas pók finom lábainak utolsó érintései, mintegy kétségeit kizárva, hogy talán most – ha lábaik újra megpróbálják – talán sikerül. Gyönyörű vagy – mondom, és az volt, haja friss, és egyes nők izgalmából adódó nyelvszopogatásának emlékeztető szaga a mosdatlan szájüreg emlékéit idézve, teljesen hiányzott. Vannak, akik a találkozást megelőzően hiába mosnak fogat, olyan szenvedélyesen nyelik habos nyálukat, izgalmukban egyre csak szívogatják a levegőt, ami így a kis kapkodással ugyan aranyosnak tetszik, mégis az első csókba belemondíthat valami és egy szag párlatával vagy távolít, vagy épp ellenkező eredményekre viszi őket.

Nem akarom még folytatni unalmas, komikus leírással, arról például, hogy milyen gyorsan fogyott el az étel. Miután elunták maguk az asztal két oldalán a szinglilerék-kéjgésben elkezdtek valamit, de a hálóban már nem égett a lámpa.

*

–Nem érezte megalázónak, hogy nem volt semmi köszönet. Hát milyen ez a nő – gondolta.

Azért hogy odajött, még nem feltétlen marasztotta az otlét. Meg sem hajnalodott és zuhanyozni ment. Folytatásként tehát korán távozott. A nő is ébredt. Egyszerűen hiányzott emlékeikből az oldal, amely az üres pillanatok elszórakoztatására van megírva, kitalálva. Oda kellett tenni, ki-ki a maga egy vagy örök idejű üresét, a másik arcába, és a bujaság éjjeli kenetét még élvezve egymás látványakor, valahol szánalom, és unalom bújt ki a tekintetek mögül. Vagy értetlenség. Lehetséges, hogy épp ezért nem is találkoztak többé? Eltávolodtak, rögtön a reggelin. Külön vajaztak, és semmi csók. Egy kicsit még

simogatóztak, akár egy-egy mosdott malac. Megállapodtak és egymásra hagyták egyenként a másik dolgát, valami jóhiszemű ártatlanságot próbálgattak magukon. Próbáltak. Ezért a munkát tárgyalták, elhiheted, rövidebb volt az egész párbeszéd öt idevágható soránál, de annál több tettetett fontoskodással. A gesztusok leírását mindig utáltam olvasni. Leírhatatlan. Ezek után nem maradt más gondolatuk. Dolgoztak. A férfi leült, és nézte a nőt, a nő meg hát persze. Ő is. Nézett. Fel kell ilyenkor ütni néhány könyvet, hogy megtudjuk a két test milyen igényeket támaszthatott egymás felé, hátha valami kitisztul: „Kíváncsi voltam, hogy a perverzió magamban érzett szükséglete felidézheti-e valakiben – a társamban, vagyis valakiben – a perverzió irántam érzett szükségyszerúségét. Váljon azzá, amire született. A szerelem természetesen édes. Olyan közhely, amely ki és bejár. Általában viszont legyenek itt vagy ott nem történik velem soha semmi.” De meg sem éri bele gondolni, ki tudja ki hordta össze ezeket a szavakat is.

*

Tél volt.

A férj hazasétál.

–Eszét veszti az ember, de az Asszony se különb. Ment, az üres időt töltögette, és egészen belerészegedett a körök járásába, azt se tudta merre jár. Céltalan vette a sarkakat, de mégis haladt a fele, haza, bár maga nem figyelt semmire, főként arra nem, hogy mi az, hogy Otthon. Nem jutott eszébe semmi, csak próbálgatta apja szavait és úgy érezte helyet talál hangulatának. „Az Asszony éppen különb is volna a társalgásban, mint emez a Nevetlen Nő. Feleségül vettem és ő egy jó asszonyfeleség.” Séta közben minden félét mondogatott.

–Hát ez van. Szeretem. És hirtelen magához tért, felébredt, de elborult.

– „Zárd el a csapot...” – hangzik.

Elesik. Csak megbotlik. A botlás után hirtelen rögtönöz pár lépést, de nem figyel magára. Az után járjunk, ami után élünk, tartja a mondás. Ilyen féleség. Egy hajléktalanra épp ekkor pillant. Olyan érzése támadt, mintha még mindig járni tanulna, így negyven évesen. De hát túl van rajta. Gondolja, Isten elkapja a lábát mindig, ha legfentebb nem a szerencséje.

–Szeretem a teleket egyre inkább, mondja, mint gyermekként a nyarakat, és egyre-egyre nem tudom, hogyan szerettem akkor, azokkal az érzésekkel, amelyekre idősebb korban már nem lehet szavam. Hogyan szerettem, már unos..., de indult untalanságig? Mostanra, bármit is szerettem, ma lehetne bármi. A hideg levegő nyaranta, de főként tavasszal és ősszel, de közbe vetve az estét, olyankor a hűvös levegő, mint a térfogatot mérő átlók, matematikai biztonsága, hogy csak kijön valami nullánál nagyobb mérete a teljességnek, mikor a lélek micsodája bugyorog, és nevetést követ el rajtam, belőlem kifele..., olyan emlékeket szeretek.

Úgy sóhajt mint aki a lelkét épp kibútorozza, az úton leheletfoltokat hagyott.

–Szeretem ezeket e napszakokat, amikor mit tudom én. Amikor az a nyirkos öre-

gek kézfogását rabló levegő bennem fölenged, vagy nézek az elhalókra, akik télen pazarolják csak igazán a lelket. Csövesek, hajléktalanok, Öregem..., Öregem. Engem, aki fölenged, fél mondatra visszagondolhat gyermekkorára: Én most itthon vagyok. Külön örültem, tudtam örülni, a légmozgásnak, ahogyan ugyanazt követeli az idő járása, mint a tüdőm, hogy hoz, meg visz, de lényegileg minden ugyanott zajlik, a nálam apróbb anyagok kifundálhatatlan karistolása: a nadrág, az arc és fejbőr bosszantásakor vagy a tüdő bolyhocskáinak feszülésekor. Örültem a mellkas mozgásának, anélkül, hogy bármilyen nő haja vagy kézfeje oda ugrott volna képzeletembe, és le-lecsillapították volna az érfalak pattogását, és a bordázat kitüremkedését. A sóhaj fel és leengedett, de nem volt bánat hozzá társítható, csak a tüdő lüktető igénye, meg a szellőé, mely ellen alig tehettem. Kimeredve éltem. Kitöltve, mint egy múzeumi állat. Persze ez is csak egy hülye példa.

*

Korán volt. Úgy lépett be az ajtón, mint bármikor. Felesége ismerősen fogadta. A neve legyen a férfi nevéhez illő női név, legyen ismerős. A férfi rögtön levetkőzött, maga hordta be a szennyest. Magának szedte össze a tisztát, meg a törölközőt, lezuhanyzott, pizsamát erőltetett magára, mint aki testére veszi a kiérdemelt pihenésre külsőleg is figyelmeztető jegyet, amelyre főként ilyenkor biztosan figyelni kell. Nem szóltak semmit. A gyermekek még sehol. Utoljára fordultak a fal felé, az Asszony mindjárt bemegy és a függönyt elrántva kirázza szemükből a majd méltán visszakívánczó álmat. A csecsemő sehol. A kölykök megsértődnek, tiszteletlenségéből és pofátlanságból anyjuk iránt, gondolja a férj.

Érezte, hogy kicsit feszült a légkör, bár igazából nem volt semmi különös, a kedves feleség inkább aggódni látszott, bár lehet hogy részéről ez is egy várakozás. A férfi a konyhai csap elé állt, és engedett magának egy pohár vizet. Az asszony szellőztetett. Olyan volt a levegő most a konyhában, és az egész házban, mint odakint. Elpirult, mert eszébe jutottak dolgok, ismerősek. Hitvese pedáns volt. Nem szereti a szétszórtságot, az ügyetlenséggel nincs baja, de már több perce hallgatta a túlsó helyiségből a csap szürcsölését. A férfi még mindig a csurgó víz sugár alatt lógatta kezében a poharat és már szeretlen szóródott a víz oldaláról, csapongva a kagyló fém felületén, mikor utat vágott száraz kezén egy vízerecske és itatni kezdte a frissen száradt illatos pizsamát, de ő csak köröztette benne, belőle a vizet, mintha a reggeli kávé utolsó kortyát készülné felhajtani, de a férj nem vett észre semmit, mire felesége idegesen, nyomatékosan adott hangot:

–Zárdela csapot!! Hányszormondjam! – kiöntve valami házi rendetlenségre utaló jelentést, valami elbutult egyedüllétből, magányból – amelyből már minden szoba sarkában és ablakában érezni lehetett valamit –, majd elhallgatott.

Felébredés. Ekkor kezdődött az egész. Az Asszony hangszíne, a férj számára még sosem előzte meg ennyire a parancsot, és bár előbb is meghallhatta volna, vagy elzárhatta volna a csapot, mégsem tette, nem látta magát sehol, elvakult, felébredt, támadt valami benne. Kapkodott, és talán a friss szellőztetés miatt – az ablakokat most csukta vissza a felesége – a kimelegedő szobában a páratartalom eltöltötte a tüdejét és kiüresedett

szeméből valami. Úgy érezte most már beszélni köteles, valamit tud az asszony, már nem lehet hallgatni és semmit... Kipakolt, elmondott mindent, a sok évet meg hogy szereti, elmondta a ma estét, a szombattal, a Keddel, ezzel kezdte, és közbeékelte sokszor, és a végén is mondta, talán már hangsúly nélkül, hogy szeretlek, aztán hogy újra-tényleg, és abbahagyta.

Az összepakolás, költözés ekkor kezdődött; a válás, dobozok hordása lakásból lakásba, és még fél év után is. Végül abba kellett hagyni. Elábrándozott. Nappal gondolkodott, hogy valamilyen dobozt nem-e hagyott még az Asszonynál. Este meg azt gondolta, leírja szombatra, hogy eszébe jusson akkor, ami egy idő után már csak kéne, de aztán nem fontos egyáltalán. Elmaradozott, és indokolatlanná vált számára a látogatás, az elmaradás miatt, aztán én is azon kaptam, hogy eltűnik a történetből, életéből nem sokat hagyott.



Dobai Bálint (1983) Budapest. Méhes György-debütájas költő. Első kötete *Megfáztam egy temetésen* címmel jelent meg az Erdélyi Híradó – Előretolt Helyőrség gondozásában.

Dobai Bálint

FÉNYÉVEK

A Nap beárad, az Idő ömlik
a vízszintesre tárt ablakból az ágyra,
a ferde gipszkarton falon
megremeg egy kaszaspók lába.

Valami furcsa összefüggés
a fény és az évek között.
Ha leírom, nincs köztük semmi.
Csak szánni való, ahogy működök:

a tömeggel bírók mozgása véges.

KÖRFORGALMAM KÖZEPÉBEN

Körforgalmam közepében,
sej, a világ véget ér,
körbevesz a végtelenbe
futó aszfaltszürke tér.

Itt, a semmi sziklakertjén
tekerek egy rakétát,
halántékból a cuccot,
mint a gazt a macheták,

körmeimmel kikaszálom,
dohányt sodrok melléje,
parázsoljon, mint a máglya,
ha bedobnak beléje.

Jaj, ha tudnád! Jobban üt ez,
mint bármi a piacon,
és nyomot hagy harmad ízig
lányokon és fiakon.

De nem is a füst a lényeg,
meg a tágult képzelet,
korán vénült tenyerembe
hamut gyűjtök és szelet.

Ez a piszkos kis betűkből
kupacosult hulladék,
ezt kell szépen elrendezni,
mint a csillagot az ég,

képekbe és gondolatba,
érzelmekbe is talán,
és az Isten megbocsát, mert
lett egy vers az asztalán.

Komlósi Kornél (1985) Debrecen. A Debreceni Egyetem BA képzésének magyar szakos hallgatója, a LÉK Irodalmi Kör tagja.

Komlósi Kornél

A GÓLYAKALIFA ÁLMA

Jó, hogy világomra hoztalak,
s te világodra hívtál.
Az egyetlen bizonyos van és nincs
között te vagy.
Hát az Isten mellett hozzád
mérem magam.

S ha látlak, boldog vagyok,
mert mindegy, hogy sarokba állítva
vagy gyöngyök közé fűzve
álmodik tovább az élet,

éber lépteid zaját
kutatja fülem,
hiszen nyomomba lépsz,
s nyomodba lépek.
Sárga lábnyomod követve
lehajtott fővel ezrek
ballagnak utánad.

S nem bánom e vonulást,
sárga lábnyomod, elég, hogy van,
már semmit sem bánok, mi
nem tud véget érni bennem.

Lanczkor Gábor (1981) Budapest. Faludy- és Junior Prima-díjas költő, író, a Szegedi Egyetem PhD-hallgatója.

Lanczkor Gábor

MEGSZAKÍTOTT MONOLÓG

ALEXANDER CSOMA DE KÖRÖS

(lázbeszéd)

Mésszel és fekete iszappal
bekenve a fejedelem
arca és felsőteste
az apámé
a bal fele fehérre
és a jobb feketére
egy oszlophoz kötötték
és elvágta a torkát
aranytálba folyatták ki a vérét
kik ott álltunk
ittunk belőle mind
fehér kentaur volt az a fehér ló
az agg fejedelem
csomós fehér haja
a gerincoszlopának vonalában a derekáig őszén szőrös háta
XXX

Elégettük aztán a testét
és a sárosan áradó folyóba szórtuk
XXX

Mikor megittam az üveg vörösbort
akkor rémlett föl
hogy ismerős volt
a bejövetelünk után
annak a növénynek a levele
a dombok déli lankáin

nagyobbrészt inkább elvadulva
akárcsak mi magunk
a bejövetelünk után
annak a terméséből készült
bort
tettek elénk
leigázottjaink
ahogy később az új papok
volt ott velünk az őshazában
volt ott velünk még valaki
ki aztán megszökött
ennek a növénynek a leveleiből font koszorúval
a fürtjei között
kivágatták akkor velünk az összes szőlőt vénjeink
de nem annyira könnyű a szőlőt kiirtani
feltör a gyökere a mélyből
zöldellő levelekkel
feltöretlen földet akartunk ismét
szemellenzőt viselt
akár a kocsiba fogott lovak
agg fejedelmünk
mikor
a hágó tetejére felvezettük
honnán kinyílt előttünk a vidék
csak közvetlenül a lába előtt
láthatta a földet
(meghal)

Gadóczy Ibolya (1985) Miskolc, Debrecen. Kritikus, a Debreceni Egyetem kredites képzésének magyar-német szakos hallgatója, az Alföld Stúdió tagja.

Gadóczy Ibolya

■ KÉP ÉPÜL, BOMLIK LANCZKOR GÁBOR: VISSZA LONDONBA

Az internet mint mediális konfiguráció sokrétű hatását és jelentőségét ma már aligha lehet vitatni. A világháló olyan térként is tételezhető, amelyben a szövegek az eredeti kontextust el(fel)hagyva, felhasználók széles körében képezhetik a vita tárgyát. Hogy egy-egy kortárs irodalommal foglalkozó felületnek milyen következményei lehetnek a szövegalkotásra, nos, azt, a kortárs líra legújabb fejleményeit összegző tanulmányában, Lapis József fejtette ki: álláspontja szerint „az interneten (is) szocializálódott, '89 után felnövő („Történelem utáni”) generációk hagyományhoz való viszonyát, gondolkodásmódját, alkotói attitűdjét alapvetően meghatározza a világháló médianyilvánossága, a netfelhasználó szubkultúra etikettje és diszkurzív mintarendje”.¹

Ám elmondhatjuk, hogy nemcsak az alkotást, hanem a befogadás mikéntjét is átalakította (vagy át fogja alakítani) az a diszkurzív tér, amelyben interaktív kritikai viták tanúi vagy részesei lehetünk, azaz a kortárs irodalom interneten való jelenléte a kritikai tevékenység számára is terepet nyújt. A nem professzionális, internetes véleménycsere mindenképpen tanulságos lehet azoknak (is), akik nem feltétlenül osztják azt az általánosnak látszó nézetet miszerint, blogbejegyzések és kommentek versenyre sem kelhetnek, illetve összehasonlításra és említésre sem méltók azokkal a kritikákkal, amelyek jelentős folyóiratokban kapnak helyet. Habár mindez védhető álláspont lenne, de véleményem szerint, sokszor éppen a fától az erdőt nem látó kritikusként mutathat újat egy-egy keresetlen internetes vélemény.

Ebből a szempontból nagyon érdekes volt figyelemmel kísérni a napiszarvers. blog.hu rövid időtartamú, de annál nagyobb intenzitású jelenlétét a világhálón. A blog minden nap egy-egy kortárs verset próbált az értelmezés tárgyává tenni, a kritikai megjegyzéseket a felhasználókra bízva. Amellett, hogy napi szinten érdekes volt egy-egy bejegyzést olvasni, egyúttal arra is felhívta a figyelmet, hogy a hermeneutikai homályból kilépve, sokkal reflektáltabban kell(ene) eljárjunk egy-egy vers értelmezésekor. A blog ma

¹ LAPIS József, *Enyhe mámor – A legújabb líra kihívásai az ezredforduló után*, Alföld, 2009/12, 77.

már nem érhető el, ugyanis a készítők fenyegető leveleket kaptak és úgy döntöttek, leállnak a tevékenységükkel.² Az interneten csak az az oldal található meg, amely Pollágh Péter versét közli és a hozzátartozó kommenteket, amivel nemcsak nagy felháborodást váltottak ki, de botrányt is kavartak a bloggerek.³

A kritikai reflexió tárgyává vált ugyanezen a blogon Lanczkor Gábor *Andy Warhol: Nagy villamosszék* című szövege a *Vissza Londonba* kötetből – s igaz, a hozzászólásokat már nem tudjuk idézni, de azt tényként kell kezelnünk, hogy a Lanczkor-kötet mindenkor olvasását kondicionálja és az értelmezések széles horizontját nyitja meg a szövegnek az önmagában is provokatív közegben való jelenléte. Maga a szöveg egy olyan kötet kiragadott darabja, amely talán a „sajátos útinapló”⁴ (egyik) kardinális poétikai kérdését szólaltatja meg. Ugyanis problematizálható a kérdés, hogy miért éppen ez a vers került az érdeklődés középpontjába az említett blogon? A Lanczkor-vers első olvasása során az újra fel nem ismerés tapasztalatával klikkelnénk tovább. Ám azt is tekintetbe kell vennünk, hogy Lanczkor szövegében Andy Warhol Nagy villamosszéke „redukálódott” egy székké, márpedig éppen Warhol kísérletezett azzal a technikával, hogy egy-egy ismert műalkotást úgy reprodukált és sokszorosított, hogy az egyszerre növelte az eredeti alkotás ismertségét és aktualizálta magát az eredeti műalkotást. De többek között ő volt az – Duchamp nyomán –, aki egy hétköznapi, használati tárgyat helyezett olyan kontextusba, amely azt egyedivé alakította. Sőt, azért is fontos Warhol munkásságát megemlíteni, mert a tömegkultúra olyan recepcióját hajtotta végre, amelyben magát a reprodukciót tette művészetének témájává.

A blog szerkesztői választásukkal az elektronikus- és tömegkultúra egyik platformjaként éppen azt firtatták a Lanczkor-vers esetében, hogy a vers esztétikai tapasztalata nem kecsegtet felforgató belátásokkal. Pedig éppen azáltal válik a vers izgalmasa, hogy „másolja” az eredeti műalkotást, megpróbálja átfordítani egy másik médiumba úgy, hogy egyrészt aktualizálja Warhol eredeti művét, másrészt számol azzal is, hogy a fordítás bizonyos deficittel jár. Ez a hiány az írás médiumában azonban nyereséggé válik: a *Nagy villamosszék* úgy válik leírhatóvá, mint szék – közszemléretétel előtti állapotában. Úgy tűnik tehát, Lanczkor versében a textualitás autentikusabb létmódot kölcsönöz a megidézett műalkotásnak. Az Egy szék úgy árulkodik a *Vissza Londonba* című kötetéről, hogy a blogkészítők szándékát éppen ellentétébe fordítja: nem elvesz, hanem hoz-

2 Erről bővebben itt olvashatunk: http://209.85.135.132/search?q=cache:nOBZqinekmYJ:napiszarvers.blog.hu/2010/01/18/game_over_mar_tudhatod_az_osz_halott+napi+szar+vers+game+over&cd=1&hl=hu&ct=clnk&gl=hu&client=firefox-a (letöltés ideje: 2010. március 7.)

3 Ez elérhető a következő címen: http://209.85.135.132/search?q=cache:j4G0Br_kTaUJ:napiszarvers.blog.hu/2010/01/13/pollagh_peter_a_cigaretta+napi+szar+vers+Poll%C3%A1gh&cd=1&hl=hu&ct=clnk&gl=hu&client=firefox-a (letöltés ideje: 2010. március 7.)

4 TURI Tímea, *Ki az a Vrigaera?*, Litera, <http://www.litera.hu/hirek/ki-az-a-vrigaera> (letöltés ideje: 2010. március 7.)

záad – mégpedig kedvet hoz a kötet elolvasáshoz és megelőlegezi eljárás módjainak egyikét. A napszarvers.blog.hu olyan negatív reklámot csinált, amely a kötet pozitív promócióját segíti elő.

Maga a kötet múzeumi sétára csábít, teremről teremre, képről képre – és a kötetben előre haladva – az olvasó azonban egyre inkább elveszik az egyébként is számottevő művészettörténeti erudícióról tanúskodó szöveg együttesben. Útjelzőkként viszont a kötet és a ciklusok címei segíthetnek: a *Vissza Londonba* cím az utazás diskurzusát hív(hat)ja elő: a Tate Modern és a National Gallery labirintusa olyan helyváltoztatást tétel, amely alkalmával nemcsak a versben megszólaló, de a szövegeket befogadó is folytonos mozgásra kényszerül. Ezt már a múzeum mint tér is kikényszeríti, hiszen az, mint a művészet egyik archiváló médiuma nemcsak a letűnt múlt emlékeit őrzi, hanem mind-

eközben folyamatosan a „Du mußt dein Leben ändern!” rilkei imperatívuszával szembesíti az oda betévedőt. A kötet egyik fő szervezőelve tehát az állandó mozgás: a térben és időben, szövegek és festmények között történő mediális határlépések sorozata izgalmas összjátékok terepévé válhatna, a kérdés már csak az, hogy mennyire válik azzá.

A múzeumi séta közben a képek által az európai festészet olyan mesterei idéződnek meg, mint Jan van Eyck, Tintoretto, Vincent van Gogh, Tiziano, Velázquez. A kötet (alap)anyagát pedig az alcímben említett képtárak szolgáltatják. De mégis, hogyan adaptálható egy-egy műalkotás irodalmi szövegre? Ezen nyelvi rejtvény megoldása mellett (vagy talán helyett) a kötetet szemlélve kiderülhet számunkra, hogy ennél sokkal összetettebb feladatra vállalkozik, Lanczkor ugyanis nem festmények leírására törekszik, hanem arra tesz kísérletet, hogy egy-egy vizuális élményt verbalizáljon. Ugyanis a hagyományos értelemben használt ekphraszisz, azaz képleírás – amely esetében szoros kapcsolat érzékelhető az „eredeti” kép és az



azt közvetítő szöveg között – nem érvényesül a Lanczkor-szövegekben.

A költemények címe által megidéződnek az európai festészet és képzőművészet remekművei, de a szövegek nem a képek reprodukciói, ugyanis „Ha mi, előtte álló emberek / megérthetnénk minden következménnyel, / ezek a köznap tárgyak és alakok nála mit is jelentenek, / mi minden az, amit e fény magába elnyel, / durva reakcióktól kéne tartani itt a tizenhatos kiállítóteremben.” (15.) – kommentálja egy alkalommal az esztétikai tapasztalat súlyát a vers beszélője Johannes Vermeer *Virginál előtt álló fiatal nő* című képét szemlélve. A költemények nem segítenek sem abban, hogy a szövegek befogadója számára jelenvalóvá váljék a múzeum anyaga, sem abban, hogy vizuális élmény tényleges nyelvi tapasztalattá váljék. Így nem is feltétlenül a művészeté lesz a főszerep, hanem azé a szubjektumé, annak a magánmitológiának az alakulásáé, amely a múzeum termeinek és London látogatása közben történik meg. Ez a folyamat korántsem lineáris, hanem változó, mozgásban lévő – és sajnos, eldönthetetlen marad, hogy a festményről festményre megszólaló lírai én mozaikdarabjaiból hogyan alkotható meg egy egységes szubjektum. Ez a hiány azonban visszairányítja a figyelmet a festményekre, amelyeknek kötetbeli funkciójuk azzal is magyarázható, hogy „Én és a világ értése azonban kizárólag a másik függvényében történhet meg.

A másik a beszéd terméke, de a beszédet is mindig meghatározza a másik idegenségével való szembesülés. Az idegenség fakadhat sajátosan bentről, az én hasadékaiból, de összefügghet a kulturális másság megtapasztalásaival is. Felbukkanhat sokféle alakban [...] – lehet akár [...] egy festmény...”⁵ – írja Lapis a már idézett, kortárs költészetet szemlélő tanulmányában a fiatal líra legfontosabb elemeinek kapcsán. Tehát a festmény vagy műalkotás a kiindulópont, miközben az médiummá is válik, amely az ént arra kényszeríti, hogy az idegennel való találkozás közben saját létét (is) újraértelmezze. Miközben – mint címszalagok – futnak a költemények címei, aközben kibontakozik egy másik „történet”, amely az európai művészet történetének értelmezése helyett a szemlélő én idegenség által kiváltott választ olvashatjuk – s ez a válasz mindig más és más, teremről teremre változik.

A kötet kilenc ciklusa közül – melyek címei azonban mégis inkább esetlegességről tanúskodnak – érdemes azoknál a költeményeknél elidőzni, amelyek a legmarkánsabban mutatják fel én és világ, szöveg és kép lanczkori dialógusát, s egyben megtapasztalhatóvá téve ezeket a viszonylatokat. A *Goya süket háza* című ciklusban olyan (földszint és emelet közötti) mozgásnak lehetünk tanúi, amely során nemcsak egy ismert szerelmi történet, hanem különböző irodalmi hagyományok szálai kapcsolódnak egybe és szét. *A földszinten. Egy nő köznap fekete ruhában, arcán sötét fátyol* című költemény Kőműves Kelemen történetét hangolja újra: „Amit éjjel raknak, az nappal lebomlik. Amit szerdán / raknak, az csütörtökre. Tizenkét / kőműves. / Rendben. / Amelyikük felesége elsőként

hozza az ebédet, / fogják és elvágják a nyakát, / elégetik a testét, és a hamvait a mészbe / keverik.” (35.) A szövegben test és architektúra olyan összekapcsolódásának lehetünk tanúi, amelyben élő és élettelen mindenképpen feltételezi egymást. Az áthangolás során nemcsak az eredeti, Kőműves Kelemen-történet telítődik újabb jelentéssel, hanem a ciklus többi darabjában is érvényesülni látszik individuum és architektúra egymásba épülése.

A bomlás és építkezés motívuma a következő, *Az emeleten. Mind itt vannak* című költeményben is tetten érhető, amely Goya *Fekete festmények* című műalkotásának történetét tematizálja: „1820 és 1823 között Francisco Goya kifestette házának / két nagy szobáját. [...] Miután / átvitték őket vászonra, 1881-ben / a spanyol kormánynak / ajándékozta őket a francia báró, akinek időközben a birtokába került / a ház. Lebontatta, hogy másikat / építhessen a helyére. [...] Ezen a képen mind ott vannak a sziklatömb bokros árnyékában. / Hetvenhét zsandár, tizenkét kőműves.” (36.) – de az (át)építés már nemcsak szövegben válik érvényessé, hanem akkor is, amikor két hagyománykört (spanyol és magyar) próbál a szöveg összekapcsolni. Érdekes lehet a párhuzam egy másik kötetbeli verssel: „Egy vakablak bevakolt mészkökerete. / Nagy nyár hóhullámaait rezonálja / átetsző architek- / túrája.” (51.) – olvashatjuk a *Mark Rothko termében* című költeményben,

s amíg bevakolt vakablakok két oszlop templomtérnyi magas közével azonosítódnak a versben, amelyeket szintén befalazott oszlopsor renget, addig ezek a szövegben egy fiatal nő és egy idősebb férfi helyettesítői.

Test és architektúra összekapcsolódása azért is lehet fontos motívuma a kötetnek, mert ezek művészet, kultúra és szemléltető szubjektum kölcsönös feltételezettségét mutatják fel. Hasonló módon válik reflektálttá nemcsak művészet és szubjektum, hanem az én és a másik közötti feltételezettség a *Goya süket háza* című ciklus egyik darabjában, a *Földszint. Levágja alvó szerelmének a fejétben*: „Míg alszom, bal / kezednek ujjai / markoljanak / gyengéden a hajamba. / És nemet cserélni. / Balkezem / ujjai / a hajadba / markolnak.” (41.) Amíg az „én”-ből a „te”-be átfordulás grammatikai jelek szintjén érzékelhető, addig a következő, *Fönn az emeleten. Két nő nevet egy férfinben* pedig



már én és a másik közötti átjárhatóság érhető tetten: „Akkor a / rövid toledói tőrrel / én a földszinten levágom a fejedet. / Nemet cserélni / egy tátogva kivérző alakkal. Süket vagyok. / Otthagylak. Vissza az emeletre. Ott két nő nevet álló farkamon. / [Ez a másik. És te. Vagy én.” (42.)

Az épületek bontása vagy átalakítása a kötet meghatározó motívuma. *Richael Whiteread: Ház* című alkotásánál a következőket olvashatjuk: „Egy lebontásra ítélt / kelet-londoni viktoriánus ház / belsejét kiöntötte betonnal. Ezt követően elbontották / a falakat. A betontömböt az önkormányzat / három hónappal később / eldózeroltatta.” (26.), de a már előbb idézett *Egy nő köznapi fekete ruhában. Arcán sötét fátyol* című versben is tematizálódik ez, így (le)bomlás és építkezés olyan folyamatai válnak olvashatóvá, amelyek esetében az idegenségre adott válasz során már nemcsak festményről festményre változik, hanem további, térbeli metaforizációs eljárásokkal is bővül, így a szubjektum nemcsak mozgásban lévő, hanem újra és újra lebomlik, majd felépül. Mégpedig azokból az élményekből, amelyeket csak a művészet, a múzeum tere vagy a versbeli másik tesz lehetővé.

Lanczkor kötete érdekes eljárásokkal próbálja szóra bírni, faggatni a számára idegent. A múzeumi séta közben olyan poétikai kihívásokkal kell szembenéznie, amelynek a tétje nemcsak az idegen által kiváltott élmény megszólaltathatósága, hanem a szemlélő én kimondhatósága. A faggatózás közben pedig egyre érdekesebb válaszok születnek, melyek érvényre juttatják azt a tapasztalatot, mely szerint önvizsgálathoz vagy önmagunk megismeréséhez mindig a másik szükségeltetik – ami nem feltétlenül felforgató felismerése lenne a kötetnek, de mindez dinamikus folyamatként affirmálódik egy olyan közegeben, amelyben architektúra, festészet és a „néző hang”⁶ kapcsolata oda-vissza alakítja nemcsak a művészeti alkotásokról, hanem annak befogadásáról alkotott képzeiteinket is.

Az utazás mint toposz, illetve a folyamatos térbeli mozgás – amelyek a kötet szervezőeljárásai – biztosítják azt, hogy az önmegismerés, illetve az idegenségre adott válasz egy pillanatra se szűnjön meg, folyamatos legyen. A múzeum mint tér olyan mediális háttárlépések helyévé avatja a kötetet, amelyben a művészettörténet korszakai, remekművei, városok, különböző terek találkoznak és folytatnak párbeszédet a versben megszólalóval, hogy majd a találkozás után újabb élménnyel és ismerettel folytassa ki-ki a maga útját. S minden egyes lépéssel, amelyet a kötetben tesznek egymás felé csak az olvasó nyerhet – mégpedig egy olyan kötetet, amelyben épülés és bomlás játékában tevékenyen részt vehet.

(Lanczkor Gábor, *Vissza Londonba – Tizenegy hónap a National Galleryben és a Tate Modernben*, Kalligram, 2008, 1500 Ft)

Lakó Zsigmond (1982) Debrecen. 2008-ban végzett a Debreceni Egyetem kreditese képzésének angol szakán, jelenleg olasz szakos hallgató. 2007-ben elnyerte a DE Művészeti Ösztöndíját. A Pálffy István Színháztudományi Szakkollégium tagja, a Színláz Egyetemi Színpad vezetője.

Lakó Zsigmond

■ „HÁROM DESZKA, KÉT SZÍNÉSZ, ÉS EGY KÖZÖS SZENVEDÉLY”, AVAGY AZ EGYETEMI SZÍNJÁTSZÁS RÖGÖS ÚTJAI

Ha a mai Magyarország formális oktatási rendszerében szeretném elhelyezni a színjátszás tanítását, akkor talán ez a példa lenne a legkézenfekvőbb: az iskolai színjátszás a magyar népmesék „legkisebb fiúja”, ő az, aki összecsomagolja a hamuban sült pogácsát és elindul szerencsét próbálni.

Rajzórán megtanultunk kockát festeni temperával, hallottunk az itáliai reneszánszról, ének-zene órán elénekeltük a „Tavaszi szél vizet áraszt...” kezdetű dalt és bemagoltuk, hogy mikor élt Erkel Ferenc. Drámaórán pedig... Nos, hát igen. Magyarórán tanultunk valamit a görög színjátszásról, meg Shakespeare-ről, de attól még nem tudjuk, mi fán terem ez a művészeti ág. Sokszor mondjuk, hogy „nem tudok rajzolni”, pedig milyen hasznos is lenne. Mondhatjuk azt is, hogy én nem merek kiállni emberek elé, mert nem vagyok az a típus. Jó lenne azonban, ha nem felednénk, hogy minden készség fejleszthető. Lehet, hogy nem lett mindenkiből Leonardo da Vinci az általános és középiskolai rajzórának köszönhetően, mint ahogyan Latinovits Zoltán sem lesz mindenkiből, ugyanakkor az élet minden területén előnyt jelenthet(ne) az a nyitottság és közvetlenség, amelyet pár évnyi „drámatanulás” után el lehet sajátítani.

Ennél a pontnál azonban meg kell állnunk egy kis kitekintésre. A „dráma” szó magát az írott szöveget jelöli, így nem pontosan tárgyunkra vonatkozik. Hogyan nevezzem hát ezt a diszciplínát határán lavírozó, formálisan csak néhány gimnáziumban létező „órát”? A kerettanterv ugyan előírja a drámaoktatást a középfokú oktatási intézményekben, azt azonban az iskolák saját hatáskörben dönthetik el, hogy külön óraszámot foglalkoznak-e a tárggyal – például „tánc és dráma” néven –, vagy pedig a magyar nyelv és irodalom tantárgy keretein belülre helyezik a diszciplínát. Ez utóbbi megoldással – mely jelenleg általánosnak mondható – vissza is kanyarodtunk a már említett problémához. A gimnáziumok specializált osztályaiban, ahol foglalkoznak „színházi (színházra, avagy színházon keresztül való) neveléssel”, csak „kreatívként” emlegetik, ezért engedtessek

meg nekem, hogy írásomban ekként utaljak rá.

A „kreatívóra” tehát hozzájárul az egyén személyes lelki fejlődéséhez, kiteljesedéséhez, hasznos lehet ugyanakkor az érvényesülésben is, s ennek már társadalmi hozadéka is lehet, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a humán tudományok táptalaján nevelkedett versenyszellem olyan szocializációt hozhat létre, melyben mindenki nagyon gyorsan fut, de ha valaki elesik, akkor a többiek visszamennek érte, és végül mindenki egyszerre érkezik meg, egymást támogatva. Ennek ellenére a hivatalos oktatás a legtöbb esetben még mindig „ódkodik” bevenni a „kreatívot” soraiba oly módon, ahogyan azt például az angolszász országokban láthatjuk. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy Magyarországon jelenleg csak Budapesten és Kaposvárott lehet hivatalosan felsőfokú képzést szerezni valamilyen, a színházhoz tartozó gyakorlati szakmából, de drámapedagógusi végzettséggel is – a városhoz legközelebb – csak Budapesten tudja kiegészíteni diplomáját egy debreceni tanár. Ez rögtön kétszeres hátrányt teremt egy, az ebben az irányban elindulni kívánó oktató számára: képzeljük el, hogy egy rajztanári pályára készülő aspiráns csak Budapesten tanulhat egy diplomát kiegészítő szakon, lényegében kétéves képzésen, egy olyan szakmát, melyet – tisztelet a kivételnek – ő maga addig formálisan sohasem tanul. Ezek után nem nehéz belátni azt, hogy még sok időnek kell eltelnie ahhoz, hogy a rendszer legyűrűzzön egészen az alapokig. (A profi színházi képzés szempontjából is fontos lenne, hogy már az általános iskolától kezdve jól képzett szaktanárok szűrjék ki, és karolják fel a tehetségeket.)

Visszatérve az eredeti témánkhoz, egyetemi színjátszás alatt természetesen nem a profi szakmai képzést értem, mely a színművészeti egyetemek, főiskolák dolga. Ahogyan azonban egy közgazdásznak tanulnia kell üzleti jogot és etikát, egy bölcsésznek/tanárnak pedig színházat – gyakorlatot, kreativitást kell(ene). Véleményem szerint ez egy olyan „társdiszciplína”, melynek bizonyos szinten létjogosultsága lenne a formális egyetemi képzésben is. (A Debreceni Egyetem Angol Tanszékén például a képzés során specializáció formájában lehetőség van színházi stúdiókat felvenni, melyeknek nem csupán kulturális ismeretek elsajátítására adnak alkalmat.) Ezt a feladatot jelenleg a nem formálisan működő egyetemi színpadok lát(hat)ják el. Jelen szöveg betekintést kíván nyújtani azokba a módszerekbe, ahogyan a „kreatív”, mintegy egyetemi szakkörként jelenleg működhet országszerte, így például a Debreceni Egyetemen is. Áttekintésünk – a teljesség igénye nélkül, a szegedi SZESZ, a budapesti Radikális Szabadidő Színház, a pécsi JESZ és a debreceni Színláz Egyetemi Színpad példáján keresztül bemutatva – kiterjed az egyetemi társulatok infrastrukturális hátterére, finansziális és szellemi támogatottságára, a társulat összetételre, utánpótlási forrásaira, a kritikai visszhangokra és a különböző fesztiválokra, melyek mind szerves és nélkülözhetetlen részét képezik a társulati létnek. Vizsgálódásunk első pontja legyen a tér, mely a játékhoz szükséges egyik legfontosabb hátteret biztosítja. A színházi infrastruktúra kialakítása és fenntartása mindig nagyon nehéz, hiszen az egyetemek egyébként is állandóan teremhiánnyal küzdenek, és ezt

még tetézi az is, hogy egy más funkcióval létrejött és működő intézménynek nem célja színházi terek működtetése. Éppen ezért a legtöbb egyetemi színpad próbaterme és előadóhelysége nem is az egyetemen található. A Szegedi Egyetemi Színház példának okáért már nagyon sokat költözködött az évek során, jelenleg a szegedi Pincészínházban próbál és tartja előadásait. Az ELTE holdudvarába tartozó Radikális Szabadidő Színháznak a Tűzraktér nevű alternatív művészeti komplexumban van a székhelye, ahol több társulat is helyet kapott. Fenntartására rendszeres támogatások állnak rendelkezésre, a hely fel van szerelve a kis termek bevilágítására alkalmas lámpaparkkal és hangrendszerrel. A kisebb egyetemi színpadok számára ez még mindig távoli álomnak tűnik, Formanek Csaba, a társulat vezetője azonban a 2010-es évről szóló összefoglalójában már úgy nyilatkozott, hogy a Tűzraktérben valamint a Sirályban kialakított próba- és játszóhelyük a produkciók nagy számának és a szükséges próbaidőnek köszönhetően kezd szűkössé válni, így egy másik, állandó próbahelyet kívánnak találni, ahol elsősorban hosszabb lélegzetű projektek kifejlesztését tervezik.¹



A legjobb helyzetben talán a pécsi egyetemi színpad van, ahol 1997 őszén a Janus Pannonius Tudományegyetem vezetése lehetővé tette, hogy az egyetem épületében kapjon helyet a Janus Egyetemi Színház. Színházvezetők, színészek, egyetemisták sok munkával alakították ki a színháztermet, irodát, előcsarnokot, raktárt, ruhatárat. 1997. november 11-én nyílt meg itt a JESZ, 2008-ban az egyetem átépítette a színházat. Megújult a stúdiótér, az öltözők, önálló mosdót, zuhanyzót kapott a színház.² A Debreceni Egyetem Angol Tanszékén is működik egy Stúdiószínpad, mely leginkább a tanszék helyigényét és a már említett színház specializációs törekvéseit hivatott kielégíteni, mindazonáltal a tanszék vezetőségének köszönhetően ez az egyik olyan hely, melyet – bár limitált időintervallumban – „színházi laboratóriumként” lehet használni. A másik ilyen hely az „Aud. Max.,” mely 18 óra után használható fel „közcélokra”, de jelenleg

1 FORMANEK Csaba, web: <http://egyetemiszinpad.blogspot.com> (letöltés ideje: 2010. 02. 27.)

2 MIKULI János, web: <http://www.jesz.pt.e.hu/tortenet.html> (letöltés ideje: 2010. 02. 27.)

éppen átépítés alatt áll. Ez azonban jó hír, hiszen az új „Aud. Max.” nem csupán korszerű előadóteremként, de professzionális mozi- és színházteremként is fog működni.

Második vizsgálódási pontunk az egyetemi színházak finansziális támogatottsága. Mondhatnánk, hogy pár lelkes egyetemista pénz nélkül is tud színházat csinálni, s bizonyos szinten igazunk is lenne, ugyanis a folyamat mindig így kezdődik el: igény és produkció nélkül nincsen mire anyagi támogatást kérni. Az egyetemi színházak mind alulról jövő kezdeményezésekként indultak, melyekre mindig is szükség volt és szükség lesz. A továbbfejlődéshez azonban elengedhetetlen a marketing, a szakemberek jelenléte, a fesztiválokra való utazás: mindez még a lelkes és ingyen dolgozó egyetemistáknak is pénzbe kerül.

Az egyetemek itt lépnek be a folyamatba, mint katalizátorok, hiszen ma Magyarországon magántőkéből nem lehet színházat üzemeltetni, ahhoz pedig, hogy egy amatőr szervezet más pályázati forrásokhoz juthasson, az esetek túlnyomó részében olyan szintű produkciókat kell letenni az asztalra, melyek előzetes támogatás nélkül nem jöhetnek létre. Az egyetemek tehát kiküszöbölik a „22-es csapdája” helyzetet, s finanszírozzák a színpadok alapműködését. A támogatás módja többféle lehet, a rendszer jelenleg talán Pécsen működik a legjobban, ahol a JESZ fenntartását központi forrásból finanszírozzák, több főállású munkatársat is foglalkoztatva, s a színház ezt egészíti ki az Alternatív Színházi Műhely Alapítvány pályázati tevékenységével. A következő lépcsőfok tehát az aktív pályázati jelenlét, mely elengedhetetlen a nagyobb volumenű projektek létrehozásában. Ezzel azonban az a probléma, hogy a pályázás alapvető feltétele a „formális létezés.” Egy, az egyetemhez félhivatalosan tartozó, öntevékeny csoport csak úgy pályázhat, ha valamilyen más művelődési intézményhez vagy más kulturális egyesülethez csapódik, s ez olykor bonyodalmakat okoz.

A Szegedi Egyetemi Színház például összekötő kapocsként definiálja magát: „láncszem a Bábszínház, a Szegedi Nemzeti Színház, illetve a Szabadtéri, a Pinceszínház és a szegedi alternatív színházi világ (MASZK Egyesület, Focus Műhely) között.” Civil, „alulról jövő” kezdeményezésről van tehát szó, mely „önerőből jött létre, s tartja fenn magát.”³ Ebből is látszik a helyzet komplikáltsága: a SZESZ egy alulról jövő kezdeményezés, mely Szegedi Egyetemi Színház névre hallgat, s „láncszem” a szegedi színházi életben. Művészeti szempontból a sok kapcsolat és egymásra hatás minden bizonnyal nagyon szerencsés és hozzájárul az egyéni és társulati fejlődéshez, azonban más szempontból nézve a gyökértelenség rendkívül veszélyes is tud lenni. A probléma azonban nem megoldhatatlan: a Radikális Szabadidő Színház munkáját jelentősen megkönnyítette az OKM alternatív színházi pályázatán, valamint az Új Tudás programon keresztül elnyert támogatás, melynek köszönhetően 2009-ben csaknem kétszeresére nőtt az előadásaik száma, a színészgárda új tagokkal bővült, javult a színház technikai felszereltsége, továbbá

3 CZENE Zoltán, web: <http://www.szesztarsulat.hu/Tortenet.html> (letöltés ideje: 2010. 02. 27.)

az összeg hozzájárult az *V. Szín-váltások Fesztivál* megrendezéséhez is.⁴

A harmadik szempont a szellemi támogatottság. Az egyetem olyan egy kulturális körnek, mint bolhának a macska. Ezt a példát inkább kutyával szoktuk hallani, de szándékosan írtam így: nagyon hasznos ugyanis, de még nem az igazi. Nagyon sok intézet, kiváló tanár, könyv, tudás, diákok, s így utánpótlás, közönség, egyetemi lapok, szakkollégiumok, egy kis mini-város... Ugyanakkor még a bölcsészettudományi karokon is kevesen vannak, akik gyakorlatban értenének a színházhoz. A hozzáértő szakembereket legtöbbször kívülről kell hozni, színházakból, más társulatokból, ennek pedig szintén anyagi vonzatai vannak, egészen addig, amíg az egyetemi színpadok résztvevői el nem jutnak egy bizonyos szakmai érettség szintjére. Sajnos, a tapasztalat azonban azt mutatja, hogy a diákok ekkor hagyják ott az egyetemet, vagy kamatoztatják a tudásukat máshol, megfelelő fizetség ellenében. A megoldás persze főállásban ezzel foglalkozó oktatók képzése és alkalmazása lenne, de a már említett okokból kifolyólag ez jelenleg még várat magára. Ugyanakkor ne feledkezzünk meg a színház ügyéért ádáz harcot folytató körökről, szakkollégiumokról, mint például a Pálffy István Színháztudományi Szakkollégium a Debreceni Egyetemen, ahol az elméleti oktatók szakmai beszélgetések és tréningek szervezésével a színház gyakorlati oldalát is igyekeznek megmutatni a hallgatók számára, nagy lendületet adva ezáltal a közös ügynek.

Az egyetemi oktatás jellegéből fakadóan – tekintve, hogy a diákok három-, vagy ötéves képzésben vesznek részt – a társulatok esetében a fluktuáció állandó és kikerülhetetlen, így az egyetemi színházak kiemelt feladata kell, hogy legyen a folyamatos utánpótlásképzés. Minden színpad tart tréningeket és workshopokat, hogy társulatát újra és újra fel tudja tölteni, színvonalát fenntartsa. Ahogyan a SZESZ honlapján olvashatjuk, a társulat mára „fontos szereplőjévé vált Szeged művészeti életének, s a fiatalok színházi nevelésében, vagy színházra nevelésében is – nemcsak a közönség szempontjából, hanem közösségteremtő erejével is”.⁵ A képzés tehát nem mellékes tevékenység, hanem körültekintő munkát megkívánó folyamat, melynek célja a tehetséggondozás.

Bizonyos idő után elkerülhetetlen a „szintezés” is, hiszen továbblépési lehetőség nélkül nem lehet fenntartani az érdeklődők motivációját. A debreceni Színláz Egyetemi Színpad kétlépcsős képzést dolgozott ki: 2006 novemberétől tartanak úgynevezett „nyílt tréningeket”, melyek keretein belül a színjátszás iránt érdeklődő hallgatók heti egy alkalommal három órás foglalkozásokon színházi szakemberek vezetésével próbálhatják ki magukat a színpadi beszéd, mozgás és játék különböző részterületein. A következő lépcsőfok a társulati tagok, vagy a már nagyobb gyakorlattal rendelkező egyetemisták továbbképzése.

A SZESZ hetente tart tréninget a körülbelül húsz egyetemistából és főiskolásból

4 FORMANEK, *i. m.*

5 CZENE, *i. m.*

álló együttese számára. A foglalkozások ívének és koncepciójának kidolgozására itt még nagyobb gondot kell fordítani, ahogyan azt a Radikális Szabadidő Színház teszi: „a társulatnak a közeljövőben beszéd- és hangképzésre, többeknek további alapvető mozgásképzésre, valamint általános színészképzésre van szüksége. Ebben sosem lehet megállni, a színészi képességek karbantartása, frissítése továbbra is elsőrendű fontosságú, s mivel nem csak egyéni teljesítményekről van szó: ezzel párhuzamosan a közös játékok fejlesztése, a színpadi kommunikáció belső építése is zajlik”.⁶ A JESZ is alapvető fontosságúnak tartja a képességek állandó fejlesztését képzések, tréningek, táborok szervezésével, egyetemista előadások létrehozásával, s ahogyan Mikuli János írja, ennek, valamint az intenzív munkának köszönhetően mindinkább képzettebbé vált az egyetemista színészgárda. Az előadások sikeréhez hozzájárul továbbá, hogy idősebb alternatív illetve hivatásos színészek is erősítik a társulatot, ráadásul a JESZ a kezdetektől fogva több rendezővel dolgozik, s „talán ez tette lehetővé, hogy a társulat nyitott tudott maradni, többfajta színházi nyelven képes megszólalni, és munkája folyamatos”.⁷

Egyetlen színház sem létezhet közönség nélkül, így vizsgálatunk során érintenünk kell a célközönség, illetve a kritika kérdéskörét. A célközönség kijelölését nagyban meghatározza egy színház művészeti önmeghatározása, itt azonban csak arra térnék ki, hogy a vizsgált városok egyetemsein a diákság létszáma olyan magas, hogy problémát inkább a megszólításukra rendelkezésre álló fórumok száma vagy elérhetősége jelenthet. A mi szempontunkból most nem a plakátok, szórólapok, s az így kialakított imázs szerepe fontos, hanem, az egyetemi és a városi sajtó, mely ajánlót vagy kritikát közölhet a színház tevékenységéről.

A SZESZ büszke arra, hogy eddigi előadásainak több helyi és országos médiában is volt sajtóvisszhangja (legutolsó előadásukról a Metropol is közölt cikket), míg Formanek Csaba nem ilyen bizakodó, véleménye szerint a szakmai sajtó, az érdektelenség és az információhiány egyaránt oka annak, amiért nem jelentek meg kritikák, interjúk, egyéb szövegek a társulat életéről. „Az egyetemi sajtó és egyetemi közönség tájékoztatása – az ELTE szétszórta intézményei és kulturális élete is az oka, hogy – nem csak a társulatunkról, hanem más egyetemi csoportokról sem jelenik meg híradás, tájékoztatás az egyetemi újságokban (ha mégis, ritkán, és ad hoc jellegűen)”.⁸ Tervezik az egyetemi sajtótermékek felkutatását, megállapodást szeretnének kötni velük, valamint folyamatosan informálni őket programjaikról. Céljuk továbbá egy egyetemi színházi szövetség megalapítása, melynek a fentiekén túl sok egyéb feladata is lenne. Néhány említésre méltó kritika mégis megjelent róluk: Boldog Zoltán írása a Gyros 1.0-ról az *Irodalmi Jelenben*, vagy Pethő Tibor cikke a kubai kurzus-bemutatóról a *Magyar Nemzetben*. A Színláz Egyetemi Színpadnak

6 FORMANEK, *i. m.*

7 MIKULI, *i. m.*

8 FORMANEK, *i. m.*

rendszeresen publikációs lehetőséget biztosít BTK-HÖK *B.e.T.ú.K* című kiadványa, de tevékenységükkel kapcsolatban közölt már cikket az *Egyetemi Élet* is, valamint több városi lap, rádió és televíziós csatorna is foglalkozott az *ESZTI Fesztivállal*.

Az eddig feltárt buktatók kiküszöbölésével nagyon jól működő egyetemi színpadot lehet létrehozni, a provincializmus veszélye azonban továbbra is fenyegető. Nagyon fontos az egyetemi színpadok közötti kapcsolat, művészi eszmecsere, melynek a befogadó színházi tevékenység mellett legfontosabb fórumai a fesztiválok. Két éven belül immár ötödik alkalommal rendezték meg az egyetemi színházak budapesti seregszemléjét, a Színváltások fesztivált a főváros két központi alternatív színházi befogadó helyén. Az öt nap alatt két helyszínen tíz társulat mutatkozott be, hatan vidékről – többek között a debreceni Színláz Társulat is –, négyen Budapestről: tizenhét előadást és összesen százhuszonhét alkotó-fellépő munkáit láthatta a közönség. Körülbelül ezer néző fordult meg a fesztiválon, és számos olyan személyes találkozás jött itt létre, melyek alkotói vagy szervezői szinten további fontos együttműködésekre adhatnak lehetőséget. Így például a fesztivál nyomán közös szándék látszik kibontakozni egy országos egyetemi színházi szövetség létrehozására, melynek kettős célja lenne: érdekképviselet, és egy országos

forgalmazói hálózat létrehozása. A Radikális Szabadidő Színház a Sirály és a Tűzraktér 2010-es színházi programjába több vidéki előadásnak illetve csoportnak szeretne helyet biztosítani. A következő *Színváltások* fesztivált 2010. április-májusában tartják.

A szegedi színházi élet egyik nagyon fontos szereplője a MASZK Egyesület, s hozzájuk kapcsolódva meg kell említenünk a *Thealter* elnevezésű, évente megrendezett alternatív színházi fesztivált, melynek keretein belül lehetősége van bemutatkozni az ország egyetemi színpadainak is, általában az este tíz órától kezdődő időszámban, a JATE klubban.

A máig legpatinásabb fesztivál a Janus Egyetemi Színház nevéhez fűződik, akik 1999 óta szervezik az *Országos Egyetemi és Főiskolai Színjátzó Fesztivált*. Az esemény nemzetközi rangúvá nőtte ki magát, a határokon túlról is érkeznek csoportok, hogy bemutatkozzanak a magyarországi közönségnek. Az idén megrendezendő



fesztiválnak külön rangot ad, hogy része lesz a Pécs 2010 Európa Kulturális Fővárosa programsorozatnak.

A Debreceni Egyetemen az amatőr/alternatív színházzal hosszú és eredményes múltra tekinthet vissza. Az elmúlt tíz-tizenöt évben számos kezdeményezés történt – sokszor éppen a diákság részéről – a színház meghonosítására, aminek eredményeképpen több fesztivál is öregbítette a Bölcsészettudományi Kar hírnevét. Az elmúlt pár év legjelentősebb színházi mustrái az Angol Tanszék nevéhez fűződnek, 2009-ben azonban forráshiány miatt az éves *Angol Nyelvű Színházi Találkozó* is elmaradt, mint ahogyan azok az École des Bouffons társulat által 1998-tól megrendezett Nemzetközi Egyetemi Színpadi Találkozók is több éve szünetelnek, amelyeken rigai, belga, pécsi és budapesti résztvevők tanulmányozhatták egymás munkáját. Az előzőleg vázolt okokból (is) kifolyólag a Színláz Társulat színházi találkozót szervezett *Egyetemi Színházi Találkozó I. – ESZTIakartatók* címmel, 2009. október 29. és 31. között. A háromnapos fesztivál célja volt összegyűjteni a debreceni diákszínpadokat, bemutatkozni más városok hasonló keretek között működő színházai előtt, és természetesen megismerkedni munkásságukkal.

A fesztivál lebonyolításához a Debreceni Egyetem két játszóhely biztosításával (Studio 111 illetve Aud. Max.) járult hozzá, az esemény szakmai előkészítéshez pedig a Pálffy István Színháztudományi Szakkollégium nyújtott szakmai segítséget. Előadások voltak a két említett helyen kívül a Csokonai Színház által támogatásként a rendelkezésükre bocsátott Kamaraszínházban is. A Színláz Társulat egy másik fontos megmozdulása volt a Dózsa Gergely vezetésével megszervezett *Panelszínház – Feszt a szobában* elnevezésű program, mellyel a szobaszínház hagyományát kívánták feleleveníteni debreceni társulatok részvételével.

A fentiekből világosan kiderül, mennyire embert próbáló feladat elindítani egy egyetemi színházat, nem is beszélve annak működtetéséről. Folyamatos harcot kell vívni az előadó-, próba- illetve tréninghelyekért, össze kell tartani egy társulatot (melynek tagjai számára csak az egyetemi teendők után – jobb esetben második helyen – következik a színház), előadásokat „készíteni”, folyamatosan biztosítani a tagok számára a fejlődési lehetőséget minden területen (legyen az színészet, dramaturgia, vagy akár rendezés), és közben számolni azzal, hogy előbb-utóbb mindenki elballag az egyetemről. Ehhez még jönnek a társulat működéséhez szükséges elengedhetetlen anyagi feltételek biztosításának nehézségei, a marketing kiépítése, közönség toborzása, kritika írása (legtöbbször erről is a társulatoknak saját maguknak kell gondoskodniuk), valamint a művészeti kölcsönhatásban való részvétel mind fesztiválok meghívottjaként, mind rendezőjeként. Az erőfeszítések azonban méltó eredménnyel járnak: kulturális hírnevet hoznak a városnak, az egyetemnek, valamint olyan tapasztalatokat nyújtanak a diákok számára, melyek az élet bármely területén hasznosíthatóak.

Juhász Anett (1987) Debrecen. A Debreceni Egyetem MA képzésének magyar szakos hallgatója, a Pálffy István Színháztudományi Szakkollégium tagja.

Lovas Anett Csilla (1987) Debrecen. A Debreceni Egyetem MA képzésének magyar, illetve a Debreceni Református Hittudományi Egyetem MA képzésének hittanár-nevelő szakos hallgatója, a Pálffy István Színháztudományi Szakkollégium tagja.

Juhász Anett – Lovas Anett Csilla

BÖRTÖNSZERELEM, SZERELMI BÖRTÖN A *FODRÁSZNŐ* CÍMŰ ELŐADÁS ELEMZÉSE

A Csokonai Színház 2009 május elején egy olyan darabot mutatott be, mellyel a debreceni közönség ismét betekintést nyerhetett a kortárs orosz színház világába. *A vihar* után Medvegyev *Fodrásznő* című alkotását vitte színre Viktor Rizsakov a Csokonai Színház kérésére. Annak ellenére, hogy a darab már közel egy éve a színház repertoárjának része, még mindig telt ház előtt játsszák. Mi az oka annak, hogy ennyire lebilincselő, az egész közönség számára érdekesítő alkotást láthatunk a színpadon, amelynek máig tartó, rendhagyó sikere van? Erre keressük a választ elemzésünkben.

A darab kezdetén Irina, a fodrásznő egy levelet olvas fel. Irina egy olyan férfival levelezik, akiről később megtudjuk, börtönben van, a férfi innen adott fel társkereső hirdetést, melyben azt is megírta, hogy büntetését tölti, de azért szeretne egy lánnyal megismerkedni. Irina válaszol neki, hiszen – mint mondja – egy ilyen ember is megérdemli a szeretetet. Időközben persze szerelmes lesz a Zsenyka nevű férfiből, és alig várja, hogy sosem látott kedvese kikerüljön a rabságból. Ezt a furcsa helyzetet a tűzoltó Viktor felbukkanása tovább bonyolítja: egy téves riasztás miatt találkozik Irinával és szinte első látásra beleszeret.

Hiába próbálkozik azonban bármivel, Irina rendíthetetlenül várja Zsenykáját, aki hamarosan meg is érkezik hozzá. Látszólag csupán két féltékeny férfi párharcát észleljük, de később kiderül, hogy másról van szó: a két ember közül csak az egyik szerelmes – Zsenyka pusztán azért udvarol Irinának, hogy kegyetlenül megölje, majd az üresen maradt otthonát eladja, s cimborájával együtt megosztozzanak a ház árán. Ez majdnem sikerül is neki: egy kirándulás ürügyén kicsalogatja a mezőre a már állapotos Irinát, ahol aztán egy műanyag zsákba tekeri, és felgyújtja a testét. Viktor azonban megmenti Irina életét, összeházasodnak és boldogan élnek, míg meg nem halnak – vagyis élnének, ha az újra

börtönben ülő Zsenyka nem küldene egy levelet Irinának. Így egyfajta ciklikusság, rekurzivitás uralkodik el a történeten; ezt a szempontot figyelembe véve pedig könnyen arra a belátásra juthatunk, hogy Irina majd újra beleesik saját jóhiszeműségének csapdájába.

A Víg Kamara mint színháztér lehetőséget ad arra, hogy a darab formális, frontális térben játszódjon, ahol a nézőtér el van választva a színpadtól, függöny nincs, a fényvel való munka jelzi a darab végét, a jelenetek egymástól való elhatárolását. A darab a mai modern színjátszás kánonjába illeszkedik, térkezelése viszont a színház korábbi hagyományait idézi fel. A kortárs színjátszásban a frontális színháztér kezd háttérbe szorulni, a darab esetében a siker okának azonban többek közt éppen ezt tekinthetjük. A megszokott színháztér szimpátiát vált ki a közönségből, hiszen a darab nézése közben a nézőnek nem kell helyet változtatnia, sem stúdióban szorongania, hanem a jól megszokott színházi zsöllyékbe ülhet be, és ezen a helyen maradhat az egész darab alatt.

A *Fodrásznő* esetében a térnek két lényeges fala van: a közönség és a vékony, magas papírfal. A színpadon ez az egyetlen, és már a nézőtérre belépő néző számára észrevehető díszlet. A hatalmas, újságpapírokkal borított fal a darab során folyton változik: hol rajzolnak rá, hol ablakokat képeznek rajta, máskor írnak rá, megint máskor tárgyakkal pakolják tele, de előfordul az is, hogy levesznek róla valamit a színészek, és így tovább. Funkciói is sokfélék lehetnek: néhány jelenetben Irina házának falaként szolgál, máskor a fodrászüzletéként, néha az emberek közötti határt testesíti meg, időnként a börtönt szimbolizálja, sőt, vetítívászonként is funkcionál a film-és kliprészletek bemutatásakor. Nem is gondolnánk, de ez az egyszerű, eredetileg fekete-fehér fal szinte kimeríthetetlen lehetőségeket kínál: többek között a férfi-nő hierarchia szimbolizálására is alkalmassá válik. Így Zsenyka, az „illúzió” először Irina és a fal felett, álomképként tűnik fel, míg ugyanakkor Irina az ablakból néz le a falon felfelé mászó Viktorra, akinek számára a fodrásznő ugyanolyan elérhetetlen marad, mint a fodrásznő számára Zsenyka. Az installáció a múlt tartófalaként is funkcionál: a darab során használt díszleteket (bicikli, a fodrászszalon székei, tűzoltócső) tűzik fel rá.

A színház eredendően multimediális közeg, s ebben az előadásban néhány médiumnak – például a zenének – kitüntetett szerep jut. A *Fodrásznő* esetében Grace Jones *I've seen that Face before/Libertango* című száma nem csupán háttérzeneként szolgál, variációi át-meg átszövik a darabot, bevonódva a szemiozis folyamatába. Ez a dal a harmonikaszólok, a francia szövegbetétek, valamint az énekesnő különleges hangja és kifejezőmódja miatt kissé keserédes hangulatot áraszt, remek aláfestést biztosítva az előadás szintén hol vidám, hol melankolikus atmoszférájának (gondolhatunk itt arra a jelenetre például, amikor Irina elvágyódásának ad hangot, vagy amikor Viktor azon búsul, hogy Irina nem őt választotta). Az „I have seen that face before” sor értelmezhető lenne úgy is, mintha az az álmokban, az imagináriusban élő szerelemről szólna, Irina Zsenykához fűződő viszonyát megidézve. Emellett Irina a diszkóban elmondja: „Én Grace Jonest szeretem!” – Grace Jones számának kitüntetett helye is hangsúlyozza, ez a törté-

net Irina története: ő áll a középpontban, így nem meglepő, hogy az általa kedvelt előadó egyik dala az előadás fő zenei témája. Nemcsak a zene, hanem a film médiuma is központi szerepet tölt be a *Fodrásznőben*. Az előadás úgy kezdődik, mintha moziban ülnénk és egy film kezdő képkockáit látnánk. Filmek kezdetén általában a filmcím, a szereplők, a rendező és a filmet készítő stúdió neve olvasható a vásznon, többnyire úgy, hogy a történet cselekménye már fut közben. Ugyanez történik a darabban is: a falra vetítik ki az információkat, miközben a fodrásznő a színpadon sétál, rendezgeti a kellékeket, felmos – tehát már kezdetét vette a cselekmény. A felmosásnak szimbolikus jelentése is van: miután a fodrásznő a játékmester (vagyis Irina saját naplója által strukturálja a darabot), az ő feladata az is, hogy kijelölje a teret. Ezt a felmosás mozdulataival végzi el. Az előadás vége a kezdetéhez hasonló: a stáblistát és köszönetnyilvánításokat is a falon olvashatjuk. Nemcsak ez kapcsolja a film médiumához a darabot, de az előadáson belül is láthatunk klip-és filmrészleteket Grace Jones klipjéből, a *Casablancából*, az *Elfújta a szélből*, a *Körhintából*, a *Micsoda nőből*, a *Hófehérkéből*, a *Titanicból* és még a *Shrek*ből is. Ezek a filmek a 18. század végétől létező romantikus szerelem idilljét dolgozzák fel, persze egyre modernebb környezetben, úgy, hogy szinte kivétel nélkül happy enddel, a boldog beteljesülés pillanatával zárulnak. A darab esetében ez a tökéletes boldogság azonban nem érkezik el, Viktor nem tudja azt megadni Irina számára.



Rizsakov munkájában a valóság és a filmek által képviselt fiktív világ kontrasztja mutatkozik meg: a filmek Irina vágyainak kivetülései. Viktor ajándékba hoz Irinának egy színes tévét (valamelyik égő házból menekítette ki, még kicsit kormos, de használható), ebben láthatóak a részletek (a szereplők számára; mi, nézők a falra vetítve látjuk a snittek). Nem véletlen, hogy éppen a csókjelenetek vannak kiemelve a felsorolt filmekből; ez is előreutal Viktor és Irina hamarosan bekövetkező, ám igazi boldogságot nem hozó egymásra találására. A zenén és a filmen kívül az írott szó médiuma is meghatározza az előadást. Korábban már esett szó arról, hogy Irina áll az előadás középpontjában. Miért? Irina az egész történetnek szereplője, narrátora és alakítója egy személyben. Nem véletlen, hogy Irinát mindig csak Szűcs Nelli játssza, a többi színész más-más szereplők bőrébe bújik.

A fodrásznő naplója, illetve az általa és hozzá írott levelek segítségével bontakozik ki a cselekmény. Ahogy a napló olvasásában előrehalad Irina, úgy látjuk mi is az események egymásutánját a színpadon: olyan, mintha a szemünk láttára születne a darab az alapján, ami a naplóban már meg van írva. (Nem mindig egy konkrét könyvből olvas fel Irina, de vannak olyan mondatai, amelyek nem a szereplőknek, hanem a nézőknek szólnak, és ezek múlt idejűek; ebből tudhatjuk, hogy valószínűleg a naplójából idéz.) Mintha létezne egy „nagy könyv”, amely mindent előre meghatározna. A szabad akarat-determináltság kontrasztjának szemszögéből nézve Viktor az, aki leginkább ki akar bújni a napló előre meghatározott sémájából. Amikor Viktor és Irina egy éjszaka együtt teázik, Irina ezt olvassa fel, miközben Viktor beszélni kezd: „Teát ittunk. Némán!” Ezzel hallgattatja el a fiút. Máskor szintén Viktor a helyreigazítás „áldozata”: a naplóban azt írja Irina, hogy Viktor kétszer szavalja el neki azt a verset, amit az ő tiszteletére írt. Ez Viktor születésnapján, az édesanya jelenlétében történik. Miután Viktor egyszer elszavalta a költeményt, az anyja rászól: „Kétszer!” Viktor vállat von, aztán másodszorra is nekifut a versnek, de ekkor már énekelve adja elő. A naplót Irina olvassa fel egészen odáig, amikor Zsenyka merényletéhez érkezünk. Ekkor egy másik szereplő szájából hangoznak fel a napló sorai. Ez a néhány perc az előadás legerősebb része. Egyszerre látjuk azt, ahogy Irina a műanyag zsákban szenved, és halljuk, ahogy naplójából felolvas valaki. Ez hallatlan feszültséget kelt: ha naplója folytatódik, akkor biztosan túléli ezt a borzalmat, viszont a hallottak ellentmondanak annak, amit látunk: Irina haldoklik! Hogyan oldható fel ez a paradoxon? Zavarba ejtő tapasztalat, hogy a látottak ellenére Irina fel fog épülni és tovább fogja írni a naplóját. Amint ezt tudomásul vesszük, az izgalom nem csitul el: a színészek rendkívül ügyesen fordítják át a „mi fog történni?” izgalmát a „hogyan fog történni?” javára: hogyan jön ki onnan? Ki menti meg? Hogyan gyógyul meg? A napló – az írott szó médiuma – így lesz az egész előadás katalizátora.

Irina szerepe mellett Viktor karaktere is említésre méltó a darabban. Az orosz irodalom példáitól szabadulni nem tudó nézőnek a csehovi világból Medvegyenko alakja idéződik fel – a társ, aki mellett a főszereplő csak boldogtalan és unalmas házasságban

élhet. A színre vitt cselekménynek nem része az esküvő után történet bemutatása, de a narrátor utolsó mondatai alapján feltételezhetjük, Viktor sem tud ennél többet nyújtani kedvesének. A hozzá hasonló férfi szereplők nem szerelmet, csak egy társat jelentenek a szerelmes nők számára, akik végül az illúziók helyett elfogadják a hétköznapi élettársat.

A színdarabban a jelmezek feladata nem a kor, sokkal inkább a társadalmi pozíció jelölése. A három férfi ruhája egyforma, ahogyan a mű folyamán egyes jelenetek alatt a mozdulataik sora is az. A harmonikus, egységes mozgás a személyiségek és karakterek elkülönítése helyett a férfiúi nem hangsúlyozását hivatott jelezni a színpad egyetlen női szereplőjével szemben. A férfi színészek egyszerre több szerepet is alakítanak: az egyes kiegészítők segítik a szerepek közötti különbségtételt a néző számára. Így Trill Zsolt például a művész Kolja szerepében sapkát visel majd Viktorként feltupírozott hajjal jelenik meg. Kristán Attila a darab elején Tatjanaként, egy másik fodrásznő személyében, majd Viktor anyjaként, és végül mint Zsenyka tűnik fel fekete tolvaj-jelmezben. Szűcs Nellin is egyszerű, fekete ruha van, mely társadalmi pozíciójának megfelelő öltözet egy orosz fodrásznő esetében. A ruha színéről a magányra, az egyedüllétre asszociálhatunk. A csizma nemcsak a darabot reklámozó plakátokról ismerős, a darabban is jelentős szerepet kap. Az előadás egy részében a színpad elején van elhelyezve, határt húzva a közönség és a játéktér közé. Szimbolikus értékkel bír, a múlt és jelen közötti határ jelölője: ez a jelentés azon jelenet esetében ragadható meg, amikor a fodrásznő emlékezik. Ekkor a csizma a színpad elején van, ám amikor Zsenyka megjelenik, s a múlt helyett a jövő kerül a fodrásznő gondolatainak középpontjába, a csizma a színpad hátsó részébe kerül: a múltját rendbetevő, s csak a jövőjére koncentrálnó főszereplő elteszi azt. Mindemellert a csizma-motívum a fodrásznő életében eddig előfordult férfiakra is utalhat. Ahogy láttuk, a *Fodrásznő* több jelentésréteget tart mozgásban, s nincs ez másként a zárójelenet esetében sem. Ebben Irina egyedül marad a színpadon, s egy különleges, fél lábon egyensúlyozó testtartást vesz fel, amelynek egy lehetséges interpretációja az, hogy a darab végére a fodrásznő ismét magányos maradt s így kell a nehézségek ellenére is tovább egyensúlyoznia.

A darab sikere a különböző médiumok összetett alkalmazásában, a változatos eszközhasználatban, a hagyományos színpadi keret lehetőségeinek teljes mértékű kihasználásában és az ötletes színészi játékban ragadható meg. Talán ezért annyira látogatott és népszerű még hónapokkal a bemutató után is. Az előadások gyakorisága következtében azonban némi változás figyelhető meg a színészi játékban; a rutin rányomta bélyegét az előadásra. Ezt szerencsére azonban még mindig csak az veszi észre, aki a premier után közvetlenül, majd fél évvel később is látta Rizsakovék munkáját. Aki először nézi meg a *Fodrásznőt*, egy könnyed, ám igényes, a befogadó aktivitását megkövetelő előadást láthat.

(Szergej Medvegyev: *Fodrásznő*, Debreceni Csokonai Színház.
Rendező: Viktor Rizsakov. Bemutató: 2009. május 8.)

Bártfai Míra (1989) Debrecen. A Debreceni Egyetem BA képzésének magyar és kommunikáció szakos hallgatója.

Bártfai Míra

A FEL! CÍMŰ ANIMÁCIÓS FILM MINT A 3D ÚJRAFELFEDEZÉSE

A háromdimenziós (3D-s) technika megújulásával látványosan megszorodtak az animációs filmek, melyeket ma Magyarországon még több helyen 2D-ben vetítenek, azonban a gyártás dinamikájának köszönhetően várhatóan szinte mindenhol fel fogják készíteni a mozikat a 3D-s technika befogadására. Szükség is van rá, hiszen bizonyos cégek, többek közt a Disney is már csupán 3D-s filmekben gondolkodik, no és persze valamivel vissza kell csábítani a „fotelben ragadt” közönséget a mozikba.¹ A 2010-ben a legjobb animációs film Oscar-díjával jutalmazott *Fel!* e technológiai újítás médiatörténeti jelenségének önreflexiójaként értelmezhető. Így indokolt elemzésemet egy rövid technika- és filmtörténeti áttekintéssel kezdenem.

A mozikultúrát egyre inkább meghatározó és átalakító optikai jelenség a 3D. Története ugyan a 20. század közepéig nyúlik vissza, de csak a 21. században indult virágzásnak, a már továbbfejlesztett technikai eszközök segítségével. A 3D újrafelfedezésével azonban az észlelés mikéntje és értelmezése is megváltozott: e technika hozzásegít önmaga megértéséhez, illetve a valóság és a fikció közötti probléma tematizálásához.

Az első kísérletezések az 1950-es évek elején folytak a 3D-vel, és ekkor forgatták le az első nagyfilmet is. 1953-ra már több mint száz filmet állítottak elő ezzel a technikával. Számptalan rendező – Alfred Hitchcock, Douglas Sirk, Raul Walsh, André De Toth, John Farrow és Rudolf Máté – kacérkodott az új technikával, de csupán két jelentős alkotás született: az Alfred Hitchcock által rendezett *Gyilkosság telefonhívásra*, illetve a John Farrow rendezte *Hondo*. Mivel a technika kidolgozottsága még sok kívánnivalót hagyott maga után, a 3D-s filmek hamar kiszorultak a piacról.² „Magyarországon az ötvenes években Bodrossy Félix a filmgyár és a Híradó operatőre folytatott komoly kísérleteket a térhatású mozi meghonosítására – a Toldi mozi külön e célra átalakított termében rövid ideig sikerrel is vetítették rövidfilmjeit –, de ezt leszámítva a térbeli filmélmény nem tudta helyettesíteni a hagyományos mozit a vásznon a hazai mozikban.”³

1 ÁDÁM Péter, *A mozi harmadik forradalma*, Filmvilág, 2009/10, 5.

2 Uo., 4.

3 TÓTH Zoltán János, *Dimenzióváltás: Gondolatok a 3D-ről*, Apertúra, web: <http://magazin>.

Az 1970–80-as években volt ugyan némi újjáéledése a 3D-nek, de ez csupán a technikai fejlesztésben jelentett előrelépést. Bár számottevő film ebben az időben nem született, azonban a 3D elméleti megalapozása ekkor történt meg. Ebben az időben jelent meg Lenny Lipton *A térhatású mozi alapjai* (*The foundations of the Stereoscopic Cinema*) című munkája, mely mai napig meghatározó mű 3D értelmezésében.⁴

A 3D igazi aranykora a 21. századdal kezdődött. A filmkészítők számára komoly kihívást jelentett a 3D technikát úgy továbbfejlesztteni, hogy a kiüresedett mozitermek ismét megteljenek nézőkkel, s egyúttal mértéket tudjon szabni az állandó letöltéseknek és a kalózfelvételek terjedésének. A 3D tehát már nemcsak technikai, esztétikai és szórakoztatást érintő kérdéseket vetett fel, hanem gazdasági dimenziót is nyert.⁵

A Real D Cinema rendszer alkalmazása hozta meg azt a hatást, amellyel már a legnagyobb stúdiók is elindíthatták saját 3D-s projektjeiket. Ebben az esetben a nézőre tett hatás tovább fokozódik. A kameramozgásoknak köszönhetően a 3D-s kép egyben már nagyfelbontású (High-Definition: HD) is lesz.⁶ Tóth Zoltán János joggal tekinti ezt az állapotot egy mozitörténeti paradigmaváltásnak: „A mozi apparátusának legkisebb átalakulása új stilisztikai megoldások, tematikák stb. megjelenését teszi lehetővé. A szélesvászon megjelenése a mélységben szerkesztett »realista« filmeknek kedvez, ezzel is felgyorsítva az (orosz) montázsfilmek eltűnését, de ez az egyszerű technikai átalakítás más szempontból műfaji hangsúlyeltolódást idézett elő a kaland poétikájú filmeknél. A szélesvásznú vetítések például a thrillert a jóval akciódúsabb kémfilm irányába indították el.”⁷ A 3D tehát elsősorban a műfaji kánonban hoz gyökeres átalakulást: azok a műfajok kerülnek előnybe, melyek képesek olyan szélsőséges szituációkat kínálni, hogy a néző és a látvány közötti különbséget a maximális hatás érdekében minimálisra lehet csökkenteni a film egyes pontjain. Ez a műfaj pedig a horror, illetve a rendkívül népszerű animációs film.

E technika olyan mértékben tört előre a mozi világában, hogy a befogadó nem győzi követni az újabb és újabb 3D-s „termékeket”. A nemrégiben bemutatott *Avatar* (James Cameron rendezésében) is teljesítette a hozzá fűzött reményeket, hatalmas sikereket ért el szerte a világon. A Fox tehát nem hiába investált 237 millió dollárt a filmbe. Valóban úgy tűnik tehát, hogy a 3D jó üzletnek ígérkezik a filmiparban.⁸

A kérdés pedig innen már adott: ez a médiatechnológiai bravúr „meddig marad meg a mozi falai között? Mennyi ideig lehet a mozi monopóliuma?”⁹ A televíziógyártó cé-

apertura.hu/uncategorized/dimenziovaltas-gondolatok-a-3d-s-filmrol/224 (letöltés ideje: 2009. dec.13.)

4 Vö. ÁDÁM, *i.m.*, 4.

5 *Uo.*

6 TÓTH, *i.m.*

7 *Uo.*

8 *Uo.*

9 *Uo.*

gek erre már részben meg is adták a választ, hiszen a Sony jelenleg egy 3D-s tévén kísérletezik és a Samsung már piacra is dobta saját 3D-s készülékét.¹⁰ Továbbá a BSkyB (British Sky Broadcasting) a közeljövőben elindít egy 3D-s tévécsatornát. A kínálat szélesnek ígérkezik, nemcsak filmeket, de show-műsorokat illetve sporteseményeket is 3D-ben sugározna majd.¹¹ Úgy tűnik, a mozi rövid időn belül ismét vissza fog szorulni: ha már a 3D sem csalogatja vissza a közönséget, vajon mihez kezd a filmipar?

A *Fel!* kezdő jelenetében markánsan megragadható a film metaforikussága, amely a 20. század közepi mozitörténet önreflexiójaként is értelmezhető. A 3D kezdetére történő utalás (mind történetileg, mind technikatörténetileg) összekapcsolódik azzal a látványos képsorral, melyben a főszereplő, az ekkor még gyermek Carl Fredricksen a moziban ülve felteszi a „felfedező” szemüvegét, ahogyan azt a néző is tette a sajátjával: a mozi egész tere kitágul, meghosszabbodik, és a közönség beleíródik a filmbe. De nem a jelen mozijában ülünk már, hanem visszahelyezkedve a múltba, a régi idők fekete-fehér filmhíradóját látjuk. S ez adja a jelenet paradox jellegét, hiszen ami akkor még megvalósíthatatlannak tűnt, hogy egy szemüvegen át, minden „kényelmetlenség” nélkül lehetővé váljon a 3D-s térhatás, az mára megvalósítható. S ezért a film sikeresen lépi át a saját határait: megmutatja a régmúlt idők moziját a jelen eszközei révén, és ahelyett, hogy a fikcionalitás erősödne fel, egyre inkább a valóság, a jelen tapasztalata tudatosul. Ugyanakkor a közvetlen testélményt – amely a színházi előadások, a koncertek, vagy más performatív események elemi élményforrása – a 3D-s vetítés sem tudja tökéletesen visszaadni. A *Fel!* című film viszont reflektál erre az illuzórikus, technikailag előállított tapasztalatra.

A „mozi-jelenetből” kilépve továbbhaladunk a kvázi mozitörténeti összefoglalóban. A következő képsorok egy némafilmmé összeállva mutatják be Carl Fredricksen életét, míg a saját, illetve a mozi jelenébe vissza nem térünk. Nem megszokott vállalkozás ez egy animációs filmtől, mely a gyerekekhez is szól, ők viszont nehezen érthetik meg ezt a néhány perces jelenetet. (Saját nézőtéri tapasztalatom is megerősít ebben. A filmet nézve a mellettem ülő kislány a jelenet vége után csalódottan az apjához fordult, és így szólt: „Hát ez eddig elég unalmas!”) Az idegenkedést elsősorban a némafilmek narrációtechnikai megoldásai okozhatják, ami kiélezi a némafilmek, illetve napjaink technikai fejlettsége, a mai fiatal generáció mozikultúrája közötti distanciát. Annak befogadását időről időre újra el kell sajátítani ahhoz, hogy az érthetővé váljon.

Már a film címe, a „*Fel!*” is a 3D-s mozi térkezelésére tett utalásként értelmezhető. A 3D a vertikálisan kiterjesztett, felfelé irányuló térben valósul meg igazán.¹² A fel-le mozgások sorozatának köszönhetően felerősödik az az illúzió, hogy mi is részesei va-

10 Uo.

11 *Indul az első 3D-tévécsatorna*, Kulturpart, web.: http://www.kulturpart.hu/film/14011/indul_az_első_3dtevecsatorna (letöltés ideje: 2009. dec. 13.)

12 VARRÓ Attila, *Térhatású animáció: Kalandra fel*, Filmvilág, 2009/10, 7.

gyunk a kalandnak, de csupán a testi reakcióknak köszönhetően, mivel ez nincs összhangban tudati reflexióval. Amíg a test (elsősorban a szem és a gyomor) öntudatlanul reflektál a mozgásokra, a hirtelen váltásokra, addig a tudatunk nem tud elszakadni a valóságtól, rögzítve van a jelenhez, a szemünkre illesztett protézis által, amely leküzdhetetlenné teszi a valóság és fikció közötti közvetlen, tapasztalati átjárást, illetve a mozivászton kerete is gátat szab a befogadás teljességének. Az igazi áttörés akkor érezhető, amikor a már idős főhős temérdek színes lufival „levegőbe röpíti” házát. A tér kitágul, a néző teljesen átadja magát a 3D-nek. A felfelé irányultság a végtelenség érzetét kelti, a lehetetlen megvalósításának lehetősége elérhetővé válik a befogadó számára. A jelenet – reflektálva a címre és az addigi kameramozgásokra – felfogható a technika határtalanságának allegóriájaként. Hiszen a 3D-s filmeket látogató néző által tapasztalt folyamatos fejlesztések, újítások szintén azt erősítik, hogy az eddig korlátozott képességünk a technika révén áttörheti határait, még ha ki is jelölődik számára egy végpont. A látszólagos szabadság ugyanúgy illúzió marad, mint a repülő ház, s a technika által irányított a befogadás is, mint a filmeknél általában.

Az álom beteljesítése ezzel elkezdődik, azonban a felfedezés egyszemélyes meg tapasztalása módosul, amikor Russel – a vadonjáró (cserkész), esetlen kisfiú – megjelenik Carl Fredricksen házában. A felesége halála óta egyedül él, ekkor már idős, megcsömörlött ember nehezen fogadja a szintén magányos kisfiú közeledését. Ennek ellenére a film előre haladtával nyilvánvalóvá válik, hogy kölcsönösen igénylik egymás társaságát. A kalandhoz, az egyéni reflexiók megosztásához szükség van társra, akárcsak a 3D-s filmek esetében. A 3D technológia „infrastruktúrája” – azaz, hogy tere kizárólag még a plázákban van – egyelőre csoportos/tömeges befogadást tesz lehetővé. Azonban, ha kikerül a mozitermekből, s az otthoni, egyéni fogyasztásra rendezkedik be (a fejlesztés alatt álló 3D-s televízió révén), hosszú távon is megmutatkozhat e technológia tétje: olyan 3D-s műfajok létrehozása válhat szükségessé, melyek a tömegigénnyel szemben alkotják újra önmagukat. Kérdés lehet tehát: megnyílhatnak-e egyéb, a populáris szórakoztatáson túli (művészi) lehetőségek is a 3D-s filmek előtt, ha a szórakoztatás szerepét elsődlegesen a tévé veszi majd át? Jóllehet, mindennek meglesznek a maga szükségszerű gazdasági-financiális korlátai, hiszen – legalábbis most így tűnik – technológiai okok miatt az előállítás és a befogadás terén is egyaránt nagy költségekkel megterhelt 3D-mozi óhatatlanul nagy közönséggel kénytelen számolni.

A *Fel!* nemcsak a 3D-s technika által nyújtott újdonságokra hívja fel a figyelmet, hanem saját hibáira is reflektál: önmaga paródiájává válik, rámutat a technológia hatalmi célú érdekeltségére, amikor a történet főhősei megérkeznek Paradise Falls-ba, egy látszólag tökéletesen érintetlen helyre, valahol Dél-Amerikában. A hely azonban mégsem olyan sértetlen, a technika vívmányai még ide is behatoltak. A Carl Fredricksen gyermekkori példaképe, Charles Muntz kreálta „beszélő” kutyák ellepték az egész környéket, hogy megszerezzék gazdájuknak azt a különleges madarat, amellyel az vissza tudná sze-

rezni hírnevét és becsületét. A kutyák a beszéd képességét szintén egy protézis segítségével érik el (ahogy a nézőn is ott a szemüveg), egy olyan nyakörvvel, amely úgy van kialakítva, hogy a világ összes nyelvén kifejezhessék gondolataikat. A technikának való kiszolgáltatottság jellemzi őket is, hiszen csak egy tőlük idegen test által képesek a hangok megképzésére. Akkor válik a jelenet parodisztikussá, amikor a falkavezér dobermann félelmetes hangja egy kiséger cincogásához kezd hasonlítani, és társai kinevetik. Ahogyan a kutyáknak beszélő nyakörvre van szükségük a kommunikációhoz, hogy egy addig lehetetlennek tűnő képességet a magukénak tudhassanak, úgy az embernek szemüveget kell felvennie ahhoz, hogy másképp megtapasztalhatatlan élményben részesülhessen. Ám az eredeti célkitűzések mindkét esetben eltérhetnek fő csapásirányuktól, mert a technikai kiegészítések (talán) sosem lehetnek tökéletesek. A kettő akkor válna teljessé, ha a kutyák a nyakörvük nélkül is elmondhatnák, hogy „Igenis, gazdám!”, a néző pedig szemüvege (technikai eszköz) nélkül is át tudna lépni a 3D-s fikcióba.

Az optikai médiumok egészére jellemző sajátosság tehát a befogadó manipulálása, ami a 3D esetében fokozottan érvényes. E technika az érzékek megtévesztésével állít elő egy olyan látszatképet a valós élet mintájára, amely magába szippantva próbálja eltörölni a határt valóság és fikció között, létrehozva azt a teret, ahol már nem tudjuk eldönteni, hogy az eddig sajátunk hitt világ a valódi, vagy pedig az, amit nézünk.

(*Fel! [Up!]* Rendezte: Pete Docter, Bob Peterson,
Walt Disney Pictures – Pixar Animation Studios, 2009.)



Keczán E. Mariann (1988) Debrecen, Hajdúsámson. A Debreceni Egyetem BA képzésének szabad bölcsészet és kommunikáció minor szakos hallgatója. A Pálffy István Színháztudományi Szakkollégium tagja és a DETEP résztvevője.

Keczán E. Mariann

A POSZTMODERN EMBER VALÓSÁG-KONSTRUKCIÓJA: A VIRTUAL REALITY

*„Az ember végleg kiszáll a történelemből,
és beleveti magát Kibéria időtlen dimenzióiba.”*

Douglas Rushkoff

„Az élet játék.”¹ Az online játékok, a Virtual Reality-k (VR) mára több tízmillió regisztrált felhasználóval rendelkeznek. Az ember digitális énje, az avatarja² révén olyan kalandokban részesülhet, amelyekben – a valós élettől eltérően – kevésbé mérvadóak az erkölcsi/fizikai törvények. A VR célja, hogy sajátos értelemben vett szabadság(ok) megteremtésével lehetőségek tárházát biztosítsa a felhasználóknak. Vágyakat teljesít, gátlásokat old, úgy, hogy a felhasználó diszkréten egy kényelmes fotel hűvös távolságában marad. Elemzésemben a sci-fi műfaj manapság kedvelt és igen sok kérdést felvető témakörét, a virtuális valóságot, annak történeti hátterét és felvetett problémáit vizsgálom David Cronenberg *eXistenZ* (1999), illetve Mark Neveland és Brian Taylor *Gamer* (2009) című filmje alapján.

A társas kapcsolatok, a szocializáció révén belső paranccsá tett normák és a nyelv az emberi elme megismerési és felismerési képességét determinálják. A valóság fogalmi kerete többször módosult az évszázadok alatt és természetesen most is változásban van. Mi a való? Amit tudok? Igaznak vélek? Amit megismertem? Számos definíciót találhatunk erre vonatkozóan az antik görög és római kultúrától a keresztény középkoron át egészen napjainkig. A meghatározásokat hol az érzékekre, hol az értelemre, hol pedig az érzelmekre alapozták. Miközben az ember összefüggéseket keresett, reflexióiból felépítette saját világát, annak törvényszerűségeit, amelyek mögött nem egyszer transzcendens erő-

1 Az *eXistenZ* című film jelmondata.

2 Az „avatar” kifejezés a hindu mitológiából ered, ahol egy istenség földre szállását, és halandó lényben való testet öltését jelenti, akinek célja a világ megmentése, a törvény és az erények visszaállítása. A számítógépes játékok esetében a karaktert nevezik így, amivel a tetszőleges testre szabás után alászállhatunk a játék nyújtotta virtuális terekben.

ket vélt felfedezni. Kitűnik tehát mindebből, hogy a valóság-meghatározás problémája a sajátos időfelfogásból és az észlelésből ered. „Amit egyedül én látok, abban kételkedem; csak az a bizonyos, amit más is lát.”³

Sokáig az érzékszervek által közvetített érzéki benyomások révén határozták meg a valóság és a látszat fogalmát. „Érzékünknel mi lehetne / Jobb eszköz, mely szétválassza az ált a valótól?”⁴ Ennek a paradigmának a támadható felülete, hogy az ember fizikai korlátai miatt megismerési képességeiben is hiányosságokat mutat, hiszen attól, hogy érzékszerveink nem képesek a környezet bizonyos impulzusait felfogni, és elsajátítani, attól az még valóságként létezhet (pl.: ultraviola sugárzás, ultrahang). Persze az más kérdés, hogy mi, illetve ki számára.

A keresztény középkori világgépet az Istenben való hit határozta meg. Az létezhetett, amit a keresztény teológia valóságosnak tartott. „Noha az embernek nem kell értelmével kutatnia azt, ami a megismerő képességét felülmúlja. Isten mégis kinyilatkoztattott ilyesmiket, és ezeket hittel kell elfogadnia.”⁵ Később a könyvnyomtatás elterjedésével megváltozott az olvasás módja, a hangos olvasást felváltotta a magányos olvasás, amelyben nem történt meg a szövegek kollektív értelmezése. A bibliai témájú könyvek mellett megjelentek az úgynevezett ponyvaregények, valamint az erotikus jellegű történetek is. Idővel vallásellenes értekezések is nyomtatásra kerültek, ami gyengítette a keresztény egyház tekintélyét. A felvilágosodás korában a tudományos élet csak olyan dolgot ismert el valóságosnak, vagyis létezőnek, amit be tudott bizonyítani a fizika törvényeivel. A csodát, a természetfeletti lényeket s történéseket a virtualitás körébe száműzték. A vázlatos történelmi belátások után felvethetjük a kérdést: Mi a helyzet napjainkban?

A 21. század posztmodern társadalmában már a tudás sem elegendő. A felfogások pluralizálódtak, nincs egy egyetemes világrend, amiben mindenki feltétel nélkül hinni, hiszen az internet és a média révén egyszerre többféle ideológiával is találkozhatunk. A mai ember már nem egy valóságot tart a kezében, hanem egyszerre többet is. A tudás válsága redukálta a valóság-meghatározás feltételeit. Isten léte bizonytalan, a megismerés kétséges, az ismeretek hiányosak, így manapság a valóságteremtés alapjává a jelenlét vált.

Amiben jelen vagyok, az válik valósággá. A jelenlét „az ember szubjektív tapasztalata arról, hogy egy bizonyos helyen, vagy környezetben van, még akkor is, ha fizikailag másutt helyezkedik el”.⁶ Ezzel pedig elérkeztünk a virtuális valóságteremtés egyik alapmomentumához.

3 FEUERBACH, Ludwig, *Filozófiai kritikák és alapelvek*, ford. ENDREFFY Zoltán, Budapest, Magyar Helikon, 1978, 325.

4 CARUS, Lucretius Titus, *A természetéről*, ford. TÓTH Béla, Debrecen, Kossuth, 1997, 34.

5 AQUINÓI Szent Tamás, *A teológia foglalatata*, ford. TUDÓS-TAKÁCS János, Budapest, Gede Testvérek Bt., 2002, 14.

6 ROPOLYI László, *Az internet természete*, Budapest, Typotex, 2006, 100.

Milyen vizuális élményt tud nyújtani egy virtuális világ a benne utazónak? A pixelek mögött milyen szükség húzódik meg? Az ember és környezet kapcsolata folyamatosan változik. Míg a premodern ember elszenvedte a környezeti hatásokat – mivel nem tudta befolyásolni azokat (villámlás, vihar) – addig a modern ember uralni akarta ezeket a jelenségeket, előre jelezni a várható hatásokat. A Virtual Reality-k grafikai világában az optikai illúziókeltéssel, a perspektíva-törvényekkel és a geometriai alakzatokkal operálnak. Cél: a minél több rétegű és tökéletesebb illúziókeltés. A látványba csak bele kell merülni, és megkezdődhet interaktív kalandunk. „Bár a kibertérbe való belépést nem tekintik éppen vallásos cselekedetnek, de az embernek van egy olyan érzése, hogy ez az elektronikus környezet valamilyen mitikus táj, egy elvarázsolt birodalom, melyben hatalmuk van a varázsigéknek, ahol értelmesek a tárgyak, mindennapos a halálból való feltámadás (pl. egy játékban), és lehetségesnek tűnik a dolgok fölötti tökéletes uralkodás.”⁷

Tény, hogy a virtuális valósággyártás jó üzlet, ennek bizonyításául elég csak a *Second Life* (*Második Élet*) sikersztorijára gondolunk. A játékba 2005 és 2010 januárja között 17,8 millió felhasználó regisztrált. A *Second Life* saját pénzzel, gazdasággal, tözsdével, szolgáltatási szektorral rendelkezik, amelyben jelenleg 1000 Linden Dollár (LD) 4,16 USA dollárba kerül. Sokan vannak, akik a *Second Life*-ból élnek. Virtuális javakat termelnek és adnak el valódi pénzért. Mások házakat, villákat terveznek, autókat árúsítanak a valós érték töredékéért. Az avatarok luxus körülményeket teremthetnek meg maguknak, amit a való életben emberként sohasem tudnának elérni. Naponta 3,5 millió amerikai dollárnak megfelelő LD mozog a játékosok között. Eddig Magyarország tizenötszörösének megfelelő virtuális területű telket sikerült értékesíteni a szereplőknek.

A játék népszerűségét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a multinacionális cégek is virtuális boltokat nyitottak benne. A Reuters, az Adidas, a Nissan, a Reebok képviselteti itt magát, és még sorolhatnám az ismertebb vállalatokat, amelyek már mind résztvevői *Second Life* virtual woodjának. A *Második Élet* világára reflektál a *Gamer* című film is, amelyben fokozott mértékben van jelen a pornó és prostitúció. Míg a játékban a szexipar csak egy tevékenységi forma, nem főprofil, addig a *Gamer*ben ez az alapja a Societynek, vagyis a közösségnek. A szex, az élvhajhászás az, ami hálóba köti az embereket. A karakterek kiválasztásának és felöltöztetésének ötletét is a *Második Élet*ből kölcsönözte a film. A *Gamer*ben az avatarok hús-vér emberek, akiket a modern technikai vívmánya, a nanotechnológia tesz marionettfigurákká. Két virtuális valóságot kínálnak a fogyasztókká vált embereknek: a Societyben szabad akaratukból, a Slayersben akaratuk ellenére válnak a játék karakterévé az emberek.

A *Gamer*hez hasonlóan az *eXistenZ* is a jövő számítógépes játékát mutatja be, ám ott mi magunk vagyunk az avatarok, s karakterünk jellegzetességeit (stílus, beszéd,

7 STRATE, Lance, *A kiberidő megtapasztalása. A számítógép-használat mint tevékenység és esemény*, ford. DRÓTOS László, Replika, 1995/1–2, 221.

intonáció, cselekvés) egy program határozza meg. A résztvevők hétköznapi emberek. Cronenberggel ellentétben Nevelvide és Taylor (eltúlzott) társadalomkritikai célzattal dagadt, undorító, denevérszürke bőrű, izzadó, hamburgert zabáló figuraként képzelel el a jövő társadalmának polgárát, aki a saját házából sem mer kilépni. Ahogy Bertrand Russel írta, „(b)ár kétségkívül jó dolog a személyi biztonság, ha túlzottan törekszünk rá, fétissé lesz. A biztos élet nem szükségképpen boldog élet.”⁸

A *Gamer* harsány színű városrészletei a számítógépes játékok grafikáját idézik meg. A felhőkarcolók színesek, a fák zöld színben pulzálnak, az ember avatarok futurisztikus, a nemi ösztönöket felostorozó ruhákban pózolnak. Nem mások ők, mint a féktelen élvezetek rabjai. A parabola-telepek jelzik a filmben a média kozmoszon átívelő uralmát. A nem túl távoli jövőben a média a legfontosabb hatalmi ággá válik, felülmúlva az igazságszolgáltatást, törvényhozást, és a döntéshozatalt. Médiaistenek teremődnek általa. Az épületek felületei hatalmas hologram-reklámok helyéül szolgálnak. Mondhatni fogyasztási szokásokat manipulálnak széles vásznon. A film betétdalára, a *Sweet Dreamsre* – illetve a szám szövegére – rövid összefoglalóként is tekinthetünk, ami bemutatja a jövő társadalmi mechanizmusát: „Valaki ki akar használni, / valaki azt akarja, hogy kihasználj. / Valaki meg akar alázni, / valaki azt akarja, hogy megalázd.”⁹ A *Gamer*ben a valóság szintjén éli virtuális létet a tehetősebb társadalmi réteg. Az *eXistenZ*-ben nem lehet eldönteni, hogy hol ér véget a realitás és hol kezdődik a virtuális világ, ugyanis ez utóbbi semmivel sem különbözik a valós élet paramétereitől (a fizikai törvények és szenzuális ismeretek azonos elven működnek), s éppen ez teszi bizonytalanná a játékosokat.

A film címe egyrészt az egzisztencializmus filozófiai hagyományára utal (az ember bizonyos helyzetekben határpontokhoz ér, ahol választania kell belső késztetéseit alapján, s ez a kényszeres érzés szorongással és félelemmel jár együtt); másrészt szójáték is, hiszen angolul az „exist” jelentése: létezik. Az *eXistenZ*ben Allegra Geller a játékfejlesztés elismert sztárja, a *Gamer*ben Ken Castle. Allegra az Antenna cég megbízásából készítette el új játékát, az *eXistenZ*t, amit egy erdőszéli templomban mutat be a tesztcsoportnak: „A játékok világa kezd átalakulni. Az embereket arra készítetik, hogy kevéssel is beérjék. Pedig a lehetőségek sokat ígérnek. Az *eXistenZ* nem csupán játék, egy új rendszer.”

Hogyan képzelel el a jövő konzol játékeit a rendezők? Cronenberg filmjében a „MetaHús” játékpultot egy köldökzsinórra emlékeztető kábel köti össze a gerinche lőtt bioporttal. Ezek a pultok organikus eredetűek, megtermékenyített kétéltű petesejtből nevelték ki, s szintetikus DNS-sel kezelték őket. Leginkább egy fejletlen embrióhoz ha-

8 RUSSEL, Bertrand, *A hatalom és az egyén*, ford. RAKOVSKY Zsuzsa, Budapest, Kossuth, 1997, 117.

9 *A Sweet Dreams* című dal angol nyelvű szövege: „Some of them want to use you / some of them want to get used by you / some of them want to abuse you / some of them want to be abused.” (fentebb a szerkesztői fordítás olvasható)

sonlíthatóak. Működésükhöz az ember energiaforrásait használják fel. Az ember teste, az idegrendszere, az anyagcseréje szimbiotikus kapcsolatba kerül a játékpulttal. Ha a játékos feszült, fáradt, a pult nem működik hatékonyan, de fordítva is igaz: ha a pult sérül meg, a játékosnak fizikai fájdalmai lesznek. A pályák között lassú átmosódás, áttűnés, de gyors váltás is lehetséges. A *Gamer*ben egy „nanex” nevű irányító egységet ültetnek az avatar agyába, ami ezt követően úgy reprodukálja magát, hogy a többi agysejtet saját mintájára alakítja át. Az avatar innentől kezdve saját IP címmel rendelkezik, amire csatlakozhat a játékos. A játék világában működhet csak az elmeirányítás. (Nem is olyan bizarr jövőkép, amit a rendezők vázolnak, hiszen például a Sony 2015-re olyan Playstationt készül piacra dobni, amelyet az emberi idegrendszerre kell csatlakoztatni.)

A tesztelés során Allegrára támad egy férfi, azzal a felkiáltással, hogy: „vesszen a démon.” Egy csontokból készített sárkányfejszerű pisztolyt húz elő, amivel megsebesíti a nőt. Allegra biopultját is sérülés éri. Ted Pikul, az Antenna cég marketingese siet a segítségére, aki ezt követően a nő védelmezője lesz. Tednek nincs bioportja, ugyanis retteg attól a gondolattól, hogy egy lyuk tátongjon a gerincén, és elkapjon valami fertőzést (pedig ez a veszély nem fenyegeti). Allegra ráripakodik: „Ez a saját szűk kis ketrece, amely foglyul ejtette, és ádázul őrzí a maga aprócska térmorzsjában. Törjön ki a ketrecből.” Egy útszéli benzinkúthoz hajtanak, ahol Tednek belövik a bioportot. Tudni szeretné, mire vállalkozik: „Mi a célja a játéknak, amit most játszunk?” Amire a következőket válaszolja Allegra: „Végig kell játszani a játékot, hogy megtudd, miért játszod. Ez a jövő!” A benzinkutas karaktere azt a fogyasztói réteget szimbolizálja, amelyik szinte létezni sem tudna virtuális valóság nélkül: „Megváltoztatta az életem. A valóság leghétköznapibb szintjén dolgozok csak benzinkutasként. Geller munkái felszabadítottak. Én vagyok most a játékos, az Isten.” Egyes jövőkutatók szerint a VR is olyan lesz, mint a narkó. Vagy annál rosszabb. Mert a kábítószerből van felébredés, de egy tökéletesen szimulált párhuzamos világból nem lehet könnyű kilábalni.

Ken Castle fejlesztő és játékgyuru érdeme a Society és a Slayers: „Először megszületett a Közösség. A legfejlettebb szimulációs környezet, ahol a játékosok már nemcsak virtuális karaktereket irányíthatnak, hanem valódi élő, lélegző emberi lényeket. Nem is sejti mennyi ember vágyik rá, hogy levegyék a válláról a terhet. Hogy más hozza meg helyettük a döntéseket.” Fizetést kapnak azok, akik hagyják magukat irányítani. Ez felveti azt a morális problémát, hogy ha nincs szabad akarat, felelősségre vonás sincs. Hogyan ítélik el a bűnöst, aki avatarja révén ölt? Pontosabban kit ítélnék el, az avatarrá vált embert, vagy azt, aki irányította őt? A film ezt a kérdést nem válaszolja meg. A Slayerst (Mészárosok) kétféle társadalmi igény hívta életre: egyrészt a közönségszórakoztatás, ami a római gladiátorversenyek élet-halál harcához hasonlít, másrészt a társadalomra veszélyes bűnözőktől legális úton való megszabadulás igénye. Aki harminc menetet megnyer, azt szabadon engedik, ám ez szinte lehetetlen vállalkozásnak tűnik. Kablenek mégis sikerül huszonhét csatát megnyernie. Még három ütközete van hátra, hogy elnyerje szabad-

ságát. Egy tizenhét éves gazdag fiú, Simon Silverston irányítja Kablet 3D-s virtuális arénájából. A srác neve egyértelműen utal a „Simon mondja” nevű játékra, ahol azt kell tennünk, amire utasítanak. Kable bűne, hogy megölte barátját, ám mint kiderül, valójában Castle irányította elméjét, s vele a férfi akaratát, ez készítette tettére. A Slayersben úgynevezett járókelők is találhatóak, akik szintén elítéltek, de nem élő emberek, hanem egy program irányítja őket. Nincsenek valós reakcióik s túlélési esélyük egyenlő a nullával. Azokból lesznek járókelők, akik fizikailag alkalmatlanok a csatára.

Megismerhetjük persze azokat a csoportokat is, amik elítélik a tudomány és szórakoztatás ilyenfajta összekapcsolódását: Az *eXistenZ*ben a Realisták, a *Gamer*ban az Emberkék nevű csoport a virtuális valóság ellenlábasaként tűnik fel. Mindkét film felteszi az egyik legfontosabb kérdést, miszerint lesz-e szabad akarat a VR-ben. A *Gamer* szerint a „végén mindannyian rabszolgák leszünk.” Vagy ahogy Castle fogalmaz: „Én kitalálom. Te megteszed.” A modern szabadságfogalom szerint a szabad akarat az akarat szabadsága, amely a felelősséggel kapcsolódik össze. Másik meghatározás szerint az autonómia azonos a szabad akarral, ami a cselekvés, a személy, a gondolkodás, a vágyak autonómiájában nyilvánul meg. Hayek szerint a szabadság egy kényszermentes állapot, vagyis az embernek a legnagyobb mértékben mentesnek kell lennie attól, hogy bárki bármire kényszerítse őt. Az *eXistenZ*ben a szabad akarat problémaköre Allegra és Ted között kerül megvitatásra, még ha nem is közvetlen módon, de nagyon önreflexíven:

(T.): Nem akartam ezt mondani.

(A.): A szereped mondatta veled. Eléggé skizofrén érzés, nem? Ha elhangzik a kulcsmondat, továbbmegy a történet. Hagyd megtörténni!

(T.): És mi van az új személyiségünkkel?

(A.): Úgy látszik, a karaktereink gerjednek egymásra.

A kínai éttermes jelenet az akaratszabadság gúzsbakötésének félelmeit viszi színre. Ted speciális ebédet rendel a pincértől, aki egy visszataszító halkocsonyával teli tálat tesz le elé. Elborzasztja a látvány, mégis ellenállhatatlan vágyat érez arra, hogy megegye.

(T.): Undorodom tőle, de hiába küzdök ellene.

(A.): Remek!

(T.): Szerinted ez remek? A szabad akarat nem valami komoly tényező a mi kis életünkben. (A.): Olyan, mint a való élet.

A csontokból összeszereli a film elején ismert pisztolyt, és fenyegetően Allegra fejéhez tartja, de nem lövi le a nőt. Allegra már tudja, hogy nem bízhat a férjében. Az elmeirányítás mellett felvetődik a test sebezhetőségének kérdése is. A *Society*ben és a *Slayers*ben csak az avatar teste sérülhet meg a játék során, a játékosé nem. Az *eXistenZ*ben nem tud-

ni, hogy a játékosok teste melyik valóságban maradt, s ez a bizonytalanság teszi érdekessé az alapszituációt:

(T.): Nagyon aggódom a testem miatt. Hol van a valódi testünk? Nem esett bajuk? És ha éhesek? Ha veszélyben vannak? Sebezhető vagyok így. És testetlen.

(A.): Ott vannak, ahol hagytuk őket. Nyugodtan csücsülünk behunyt szemmel. Mintha meditálnánk. Minden érzékszerved működik. Azonnal kilépsz a játékból, ha valami zúr van.

(T.) Minden játék megszakítható, nem? Úgy érzem, kicsit elszakadtam a valós élettől. Kezdek elveszni a kapcsolatomban veled. Együtt botorkálunk ebben a formátlan világban, amelynek a törvényei és céljai titokzatosak, és körös-körül gyilkos erők lesnek ránk.

Ted már nem tudja, mi játék és mi valóság. Ki akar lépni az *eXistenZ*-ből. Visszatérnek a szobába Allegrával: Milyen érzés a való élet? – Teljesen valószerűtlen. Ted percepciósi ismeretei közül leginkább a tapintásra hagyatkozik, hogy megállapítsa valóban a valóságba jöttek-e vissza, mégsem képes eldönteni, hogy hol vannak: „Nekem ez még játéknak tűnik. És te kezdesz játéktárgynak látszani.” A tér-idő kontinuum újraértelmeződik a film

során. Többé nem játszik releváns szerepet az idő, hiszen az *eXistenZ*-ben akár ötszáz évig is élhet a játékos, s fogalma se lesz róla, hogy a valóságban, ahol teste is maradt, mennyi idő telt el.

Ted és Allegra belevonódik a virtuális forradalomba is, ahol Allegra megöli egy korábbi segítőjét, a doktort. Ted döbbenetesen mered a nőre: „Mi van, ha már nem játszunk, akkor igazán megölted!” De ő is Allegra áldozatává válik, mert a nő rájön, hogy Ted is csak meg akarja ölni őt. Visszatérnek a játékból a valóságba (?), ahol kiderül, hogy egy párt alkotnak. S ők az igazi bérgyilkosok, akik lelövik a játékfejlesztőjét, Jevgenyij Nourisht. Nourish bűne a valóság leghatékonyabb eltorzítója volt. Csakhogy valószínűleg még mindenki a játék foglya. Ez abból szűrhető le, hogy a többi visszatért szereplő viselkedése sem életszerű, a lövések eldördülésekor senki sem riad meg. (Ez a jelenet



hasznos egy korábbihoz, ahol Ted lelövi a sárkánypisztollyal a pincért, de senki sem siet segítségére. Csupán egy bagatell indoklással él a férfi; s mintha mi sem történt volna, folytatják a vendégek az étkezést.) Sőt, Ted és Allegra személyisége is mintha játékkarakterré válna, ők is gépies arccal és hanggal kiáltanak fel, mint a film elején a nő életére törő férfi, hogy „vesszen a démon.” A *Gamer*ben a média eszköze révén győzetik le Castle-t. Kable és Castle dulakodását és világméretű irányításkontroll tervét az egész világ hallotta és látta a kivetítőkön a műholdaknak köszönhetően.

Mindkét film története leírható Sartre szavaival is. Ő az emberi létet három tendenciával jellemzi: a semmi, a másik, és a lét felé való törekvés. A semmivel szembesülő ember állandó szorongásai közepette keresi önnön megvalósítását; a két elemzett filmben ez a kezdő játékos szorongásával feleltethető meg. A másik felé főként szerelemmel való közeledés Ted és Allegra kapcsolatában, illetve Kable és a felesége között mutatkozik meg. Végezetül a lét felé törekvés ebben a kontextusban azt fejezi ki, hogy az ember isten-ember szeretne lenni. Az *eXistenz*ben a benzinkutas állapítja meg: „Te vagy most a játékos, az Isten.”, a *Gamer*ben Castle mondja, hogy: „Én kitalálom, te megteszed.” Míg ez utóbbi film története feloldással zárul, addig Cronenberg művében néhány kérdés nagyon is nyitva marad.

A virtuális valóság olyan szimuláció, ahol megelőlegezik a halhatatlanságot és a nemek közti választás lehetőségét is. A számítógépes nemcsere mindennapos a digitális létezésben. „Az információs rendszerek végső bosszúja akkor következik be, amikor a rendszer felissza az emberi személyiség identitását, a test határait; a testet információvá alakítja át, s oly módon új csúfot az erotikából, hogy bábuk nyilvánvaló játékvá teszi azt.”¹⁰ Az értelmezésre szánt filmek is azt jelzik tehát, hogy mindnyájunknak érdemes elgondolkozni a virtuális valóságok jövőnkre gyakorolt hatásán.

10 HEIM, Michael, *A kibertér erotikus ontológiája*, ford. SAJÓ Tamás, Replika, 2000/1, 202.

Réti Zsófia (1986) Debrecen. A Debreceni Egyetem PhD-hallgatója. A Pálffy István Színháztudományi Szakkollégium és az Alföld Stúdió tagja. A 2009-es budapesti OTDK Filmtudományi tagozatában harmadik helyezést ért el.

Réti Zsófia

A VÉGSŐ KÉRDÉS *K-PAX: A BELSŐ BOLYGÓ*

„Színes, amerikai-német sci-fi” – olvashatjuk a DVD borítóján, amely állítással azon nyomban megválaszoltnak tekinthető a *K-Pax* (2001) című film alapvető kérdése, azaz, hogy a Kevin Spacey által alakított Prot ember-e vagy űrbéli látogató. Vera Graaf definíciója szerint a sci-fi műfaját „elbeszélés-közegként határozhatjuk meg, amelyben állítólagos tudományos hipotézisek idézésével látszólag lehetségesnek ábrázolják a látszólag lehetetlen”.¹ A DVD-n található műfaji meghatározás tehát arra ösztönöz minket, hogy „idegenként” tekintsünk a karakterre.

Ezzel ellentétes tendenciát mutat a film címének magyar fordítása: *A belső bolygó*, ami éppen, hogy egy emberi lény tudatában létrejövő külön világra enged következtetni, s így Prot ember voltát hangsúlyozza. Maga a film, a címfordításoktól és műfaji besorolásoktól eltekintve, nem ad konkrét választ a kérdésre, és folyamatosan fenntartja mindkét lehetőséget. Arra, hogy Prot valóban egy másik galaxisból származik, éppen annyi bizonyítékot nyújt a cselekmény, mint a tragikus esemény által kiváltott emberi reakciók sorozatára. Talán a két lehetőség nem zárja ki egymást, és Prot idegensége metaforikusan értelmezhető, éppen ezért lehetnek relevánsak a *K-Pax* kapcsán a traumakutatás megállapításai.

Ahogy Takács Miklós fogalmaz, „a személyes trauma megszakítja az (én)-elbeszélés folytonosságát”,² azaz magában az identitásban jön létre egy feldolgozhatatlan törés. Ha elfogadjuk a film fikcióját, Prot, a k-paxi látogató valaha Robert Porter böllér volt, akinek feleségét és lányát megerőszakolták és brutálisan meggyilkolták, és az erre adott reakciója az emberi léttől való elszakadás. Mindez nyilvánvalóan azzal az elfojtással van kapcsolatban, amit Susan Veas-Gulani a trauma egyik tüneteként említ: „[a] psziché elfojtással védekezik a tapasztalat szörnyűségével szemben, bezárja az érzékelés kapuit, gyakran amnéziával reagál, a beteg egyszerűen nem emlékszik a vele történetekre, be-

1 GRAAF, Vera, *A science fiction definíciója = A holnap meséi, írások a sci-firől*, szerk. KUCZKA Péter, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1973, 30.

2 TAKÁCS Miklós, *A trauma vándorló fogalmáról*, Debreceni Disputa, 2009/5, 4–9, 5.

szélni pedig végképp nem tud róla”.³ Ennek a folyamatnak egy radikális variációjaként tekinthetünk Prot új, nem emberi identitásának megalkotási mechanizmusára. Régi, „földi” énjéről folyamatosan egyes szám harmadik személyben, „a barátom”-ként beszél. A test korábbi földi énjére utal Prot hipnózisban tett kijelentése is: „[A barátom] mindig engem hív, ha valami baj van”.

Ezzel szoros összefüggésben áll Protnak a nyelvhez fűződő, különleges viszonya, melyet a film számos aspektusból jelenít meg. Egyrészt az angol nyelv – mint Robert Porter traumát megelőző anyanyelve – eltávolodik tőle, másrészt pedig a film képi megoldásai egyéb alternatívákat kínálnak fel helyette. Az angol nyelv problémája explicit módon is megjelenik a *K-Pax*-ben. „Az angol nem olyan nehéz. Próbálja csak meg a [k-paxit]!” – mondja egy alkalommal Prot. Figyelemre méltó, hogy ezen a ponton a k-paxi nyelvet annak saját (fiktív) hangsorával írja le, ami a földi nyelvek szempontjából idegennek, „nem-nyelvnek” tűnik. Szintén ezt a különös distanciát erősítik Prot feljegyzései is, melyek szóbeli megnyilvánulásaihoz hasonlóan olyan jelekből állnak, melyek a Kevin Spacey által megformált karakteren kívül senki számára nem bírnak jelentéssel a cselekménytérben.

Az a mód, ahogyan Prot az angol nyelv idiómáit értelmezi, még inkább hangsúlyozza a traumatikus tapasztalat személyiségére gyakorolt hatását. Juliet Mitchell szerint a traumát átélt betegek sokszor nem látják szükségszerűen a kapcsolatot a tárgyak és a rájuk vonatkozó szavak között.⁴ Különösen egyértelmű lehet ez a törés a nem szó szerint értett kifejezések esetében. Mikor a pszichiáter, Mark Powell helyet kínálja új betegét, Prot erre így felel: „Have a seat? Curious expression” („Foglaljak helyet? Különös kifejezés”), utalva ezzel a tükörfordításban „birtokolj egy ülést”-ként visszaadható szófordulat abszurd voltára.

Maga a „Prot” név is az angol nyelvben gyökerező, ám azt eltorzító gesztus, hiszen könnyen kirakható a „Porter” nevet alkotó betűkből – éppen a két elnevezés közti hasonlóság emeli ki a Prot név idegenségét. Amellett azonban, hogy Prot/Porter annyira távol került az angol nyelvtől, hogy nem magától értetődő világlátási keretként alkalmazza, a film egyéb alternatívákat ajánl a nyelv e formája helyett. Itt válik fontossá John Mathienson operatőr munkája, aki a fényeket és torzítási effekteket használva új, szimbolikus nyelvet hoz létre, mely a verbális kommunikáció helyére léphet. A *K-Pax* képi világában az erős, valószínűtlennek tűnő megvilágítás atmoszférateremtő funkcióján kívül szimbolikus jelrendszert is kialakít, melyben Prothoz kapcsolódik az értelmezhetetlen, gyakran torzító fény, ami sok esetben a vágások közti átmenetet teszi simábbá és hangsúlyosabbá.

A fény azonban nem úgy válik a verbális nyelv alternatívájává, hogy azoknak a je-

3 VEES-GULANI, Susanne, *Trauma and Guilt: Literature of Wartime Bombing in Germany*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2003, 27–29; idézi: TAKÁCS, i.m., 5.

4 MITCHELL, Juliet, *Trauma, Recognition, and the Place of Language*, *Diacritics*, 1998/4, 121–133.

lentéstartalmaknak a médiumaként működne, melyek Prot nyelvhasználatán kívül rekednek. Ehelyett azokon a stratégiai pontokon jelenik meg, ahol valami olyasmi történik, amit Prot képtelen közölni: a fény nem kifejez, hanem eltakar valamit, és éppen az értelmezhetőség e hiánya válik jelentéssel telítetté. Jellegzetesen ide tartoznak a család lemeszárlására utaló jelek, illetve azok az érzéki benyomások, melyek nem írhatók le szövegszerűen, kizárólag a film medialitásában jutnak érvényre. A szavakban vissza nem adható vizuális hatások egyik jellegzetes példája az a mozzanat, mikor Powell egy csillagász barátjához viszi Protot, hogy mutassa meg nekik, hol van a K-Pax. A disszonancia abban áll, hogy a „k-paxi látogató” miközben egy nagyon intim dologra, az otthona megmutatására készül, éppen ezzel a megnyíló gesztussal igazolja bizonyos mértékig saját földönkívüli voltát. E kettősség képi megfelelői a Prot szemüvegében tükröződő, forrás nélküli fények és absztrakt formákká torzuló felhőkarcolók. Amellett, hogy egyértelműen a karakterhez kapcsolják a nézőpontot, el is fedik a szemeit, még erősebben hangsúlyozva idegenségét.

A központi szereplő perspektívájához kapcsolódva tehát leggyakrabban a forráshoz nem mindig köthető, fehér fény jelenik meg, melyre a film is közvetlen módon reflektál: „Nyilvánvalóan érzékeny a fehér fényre”. A kulcsszó az érzékenység, ami a karakterben végbemenő változások egyik döntő bizonyítéka. Már a szereplő legelső felbukkanása is, amikor „csak úgy, a semmiből ott termett”, a vakító, egyneműsítő fény látványával tár sul. A későbbiekben is – ahogy Prot látja – az üvegfalú felhőkarcolókon megcsillanó fény szembetűnőbb, mint maguk az épületek vagy az egyéb tárgyak anyagisége.

Ebből a szempontból figyelemre méltó, hogy a pszichiáter, Mark Powell (Jeff Bridges) környezetében visszatérően megjelenik a prizma, így a tárgy által láthatóvá váló színes fénytörések is jelentéslétesítő erőt hordoznak a filmben. Mindez utalhat a pszichiáterek hagyományos szerepkörére is, azaz hogy analizálják, *elemzik* a beteg lelkét, ahogy a prizma is *elemeire* bontja az osztatlan fehér fényt. A beteg és gyógyító közti viszonyt a film több alkalommal is nyíltan színre viszi, „az orvos éppoly beteg” toposz elemeit is felhasználva.

Rögtön az első percekben, mikor Powell először látja új betegét, egy félig tükröződő üveglapon keresztül pillantja meg, amelyen Prot és a pszichiáter vonásai először elmozdulnak, majd tökéletesen egymásra tükröződnek. A kettőjük között így létrehozott kapcsolatot csak erősíti egy néhány másodperccel későbbi kocka, szintén a félig tükröződő felületek technikáját alkalmazva. Ebben az esetben Prot agyi CT-jére vetül Mark Powell arca, összemossa a külső és a belső világokat, az én és a nem-én határait. Ezzel a képsorral kezdődik el a két ember kölcsönös gyógyítása és öngyógyítása. Nem jelentéktelen ebből a szempontból Prot kijelentése sem, mely szerint „minden lény képes az öngyógyításra”. A másokon segítség és az öngyógyítás mozzanata egymással szorosan összefügg, bár a két fő karakter, Prot és Mark Powell kizárólag másokon képesek segíteni, saját maguk „megmentése” egyiküknek sem sikerül. Prot képtelen túllépni a traumatikus eseményeken, míg a pszichiáter családi problémáira kizárólag az „úrbéli látogató”, a kívüllál-

ló idegen képes megoldást kínálni.

A kettejük gyógyítása közti különbség azonban kulcsfontosságú lehet a film megértése szempontjából. Mark Powell a klinikai pszichiátria hagyományos módszereivel: beszélgetés helyett beszéltetéssel, illetve gyógyszeres terápiával kezeli betegeit. Ezzel szemben Prot beszélgetéseket kezdeményez, és egyénre szabottan vezeti rá társait az öngyógyítás lehetőségeire. Ennek legszembeötlőbb példája a „kék madár”, melynek megtalálását Prot az egyik betegtársának tűzte ki feladatul, cserébe gyógyulást ígérve. Mikor az elmeegógyintézet összes lakója egy emberként örül a kék madár megjelenésének, Bess, az egyik ápolat ezt mondja Protnak: „Tudom, ki vagy. Te vagy a kék madár”, aki boldogságot és gyógyulást hoz másoknak.

Prot és Powell gyógyító tevékenységéből adódik a *K-Pax* kissé „happy end”-szerű, a megelőző tíz év amerikai filmhagyományába tökéletesen illeszkedő zárása is: egy konklúzió, mindenki számára releváns és hozzáférhető bölcsesség megfogalmazása a film utolsó néhány percében. Jelen esetben Prot mondja el ezt a kerek, ám a *K-Pax* univerzumatól teljesen idegen végkövetkeztetést: „Az univerzum tágul, aztán visszazuhan önmagába, aztán megint tágulni kezd, és ez a folyamat örökké tart. Amit nem tud, hogy amikor ismét tágulni fog, minden olyan lesz, mint amilyen most. Bármilyen hibát követ el a jelenben, soha nem szabadulhat meg tőle. [...] Szóval azt tanácsolnám, hogy próbálja meg most jól csinálni, mert nem lesz több alkalmá”. A monológ alatt futó képsor mindezt vizuálisan Mark Powell és fia ambivalens viszonyához köti, ám a befogadók vonatkoztathatják a hallottakat saját élethelyzetükre is, és azzal a megnyugvással kapcsolhatják ki a lejátsszót, hogy igen, ma is tettem valamit, hogy az életem fényes és egész legyen. Talán egy kicsit kiábrándító ez, hiszen a film többi snittje éppen a drámai eldönthetlenséget, az emberi viszonyok különös természetét mutatja fel.

Éppen ezért nem tekinthető egyszerű szerkezeti „hibának” a *K-Pax* többszörös befejezése. A háromszoros lezárás – a titok felfedése, Prot távozása és végül a kifejtett konklúzió – önellentmondásokat eredményez, ezzel ásva alá bármilyen végleges válasz lehetőségét. Először a rejtély megoldása hozhat megkönnyebbülést a befogadónak, hiszen úgy tűnik, megoldódott Prot ember-létének problémája. Ezután azonban a második befejezés, a főszereplő katatonná válása (hazautazása?) újra megkérdőjelezi ezt a feltételezést, a már említett konklúzió pedig lényegtelené teszi magát a kérdést is. Ember-e akkor Prot? Ahogy maga a főszereplő is megjegyzi a film végén: „Belátom, hogy talán én vagyok Robert Porter, ha maga is belátja, hogy talán a K-Paxról jöttem”.

(*K-Pax – A belső bolygó*. Rendezte: Iain Softley, Intermedia Films – Lawrence Gordon, 2001.)

Ureczky Eszter (1984) Sárospatak, Debrecen. A Debreceni Egyetem PhD-hallgatója. Az Alföld Stúdió tagja. A 2009-es Humán tudományi OTDK Angol nyelvű költészet és próza tagozatában első helyezést ért el.

Ureczky Eszter

NEMI ERŐ(SZAK)VONALAK: TEKINTET, HATALOM ÉS TRANZGRESSZIÓ GASPARNÓÉ VISSZAFORDÍTHATATLAN CÍMŰ FILMJÉBEN

*„A transzgresszió nem a tabu tagadása,
hanem annak meghaladása és betetőzése.”¹*

Georges Bataille

„A gazda szerszámai sosem bontják le a gazda házát.”²

Audre Lorde

Gaspar Noé *Visszafordíthatatlan* (2002) című filmjét valószínűleg kevesebben látták, mint ahányan a rémhírét hallották, és többen, mint ahányan szerették volna.³ A kritikusok által leggyakrabban a botrányfilm, a művészfilm és a transzgresszív film címkékkel illetett alkotás ugyanis mindenekelőtt arról a közel tízperces nemierőszak-jelenetről ismert, melyet a rendező a következőképpen értékelt: „Mivel a film a nemi erőszakról szól, úgy gondoltam, a lehető legerőteljesebben kell azt bemutatnom, elég undorítósnak kellett lennie ahhoz, hogy hasznos legyen.”⁴ E határozott rendezői koncepciót továbbgondolva felmerülhet a kérdés, hogy pontosan mi szükség van arra, hogy jó legyen a nemi erőszak filmes ábrázolása? A *Visszafordíthatatlan* szélsőséges vizuális agressziója többek között

1 BATAILLE, Georges, *Erotism: Death and Sensuality*, ford. Mary DALWOOD, San Francisco, City Lights Books, 1986, 63. – Az idézett mondat saját fordítás, a továbbiakban a magyar kiadásra hivatkozom.

2 DE LAURENTIS, Teresa, *Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema = Female Spectators: Looking at Film and Television*, ed. by E. Deirdre PRIBRAM, London, New York, Verso, 1998, 178.

3 A tanulmányt számos gondolattal gazdagította az a *Visszafordíthatatlan*ról szóló beszélgetés, amelyre a Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet Tudományos Diákkörének síkfőkúti konferenciáján került sor. A résztvevő oktatók és hallgatók értékes észrevételeit ezúton is köszönöm

4 MACNAB, Geoffrey, *The Rape Had to be Disgusting to be Useful*, web: <http://film.guardian.co.uk/edinburgh2002/story/0,,767537,00.html> (letöltés ideje: 2010. 03. 21.)

rávilágít a normalitásról és a (homo)szexualitásról alkotott fogalmaink működési mechanizmusaira. A recepció egyik kulcsszava nem véletlenül az „egészséges” – a film sokkhatásai szinte reflexszerűen hívják elő a befogadóban a betegestől való elhatárolódást. Az ORTT angol megfelelőjének igazgatója szerint például még életkori kategóriába sorolni sem lenne szabad: „Nem helyes nyilvános mozikban vetíteni, ahol a nem megfelelő emberek (the wrong sort of people) fogják megnézni.”⁵ Közérkölcsekre veszélyes hatása mellett esztétikai okokból legalább ilyen gyakran marasztalják el a filmet, egy kritikus még a pusztá szenzációkeltésre is alkalmatlannak tartja: „A *Visszafordíthatatlan* azért nem botrányfilm, mert nincs mondanivalója.”⁶

A tekintet, a hatalom és a transzgresszió összefüggésében vizsgálva a filmet azonban markáns jelentések észlelhetők. A kamera, a néző és a szereplők tekintetének megalkotottsága láthatóvá teszi, „hogyan strukturálja a tudattalan (melyet a domináns rend határoz meg), a látás módját és a szemlélés élvezetét”,⁷ azaz a nézés sokszor láthatatlan, mert „természetes” módjait. A megerőszakolt női test látványa már önmagában határsértő ugyan a nemiség domináns filmes elbeszéléseihez képest, de ettől az még nem lesz bármilyen értelemben is hasznos. A (vizuális) tabu ábrázolásának tétje Noé alkotásában tehát elsősorban az, hogy vajon a néző tűrőképességének határait feszegető botrányfilm, vagy a szexualitás kódjait újraírni képes transzgresszív film-e a *Visszafordíthatatlan*?

FÉRFIAS FELÜTÉS

A film kezdete sűrítetten veti föl a testi tilalmak és szabálysértések egymást feltételező jellegét. Az első percekben azt látjuk, amint az egyik férfi főszereplőt, Marcust (Vincent Cassel) kórházba szállítják egy Rectum nevű S&M melegbárból, ahol összeverték és majdnem megerőszakolták; jóbarátja, Pierre (Albert Dupontel) azonban megmenti: pép-pé veri a támadó fejét egy tűzoltó-készülékkel, s ezt közvetlen közlőről mutatja is a kamera. A meggyilkolt meleg férfit a két barát (tévesen) azzal vádolja, hogy brutálisan megerőszakolta és összeverte Alexet (Monica Belucci), Marcus barátnőjét, aki egyben Pierre volt felesége is.

A Rectum a beteges férfi-homoszexualitás helyeként jelenik meg, s viszolyogtató jellegét technikai értelemben a kézikamerával készült kifejezetten explicit képek örvénylése, illetve az emberi fül számára néhol alig érzékelhető gyomorlifteztető zörejek terem-

5 MEDIAWATCH-UK, *Violence in the media – film Irreversible*, web: http://www.mediawatchuk.org.uk/index.php?option=com_content&task=view&id=149&Itemid=122 (letöltés ideje: 2010. 03. 21.)

6 FENGKOV, Moland, *Irreversible*, web: <http://www.plume-noire.com/movies/reviews/irreversible.html>, (letöltés ideje: 2010. 03. 21.)

7 MULVEY, Laura, *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*, ford. JUHÁSZ Veronika = szerk. VAJDOVICH Györgyi, *A kortárs filmelmélet útjai: Szöveggyűjtemény*, Bp., Palatinus, 2004, 251.

tik meg (a film hangeffektjeit egyébként a Daft Punk-os Thomas Bangalter készítette).⁸ A szodomazochisztikus szex árusításának pokoli piaca ez, ahol a szexuális tilalmak mellett Pierre az ölés tabuját is megszegi. Ám a Rectum mindennek ellenére mégis csak felemás módon transzgresszív tér. A heteroszexuális férfi főszereplőt, Marcust ugyanis nem erőszakolják meg a filmvásznon, férfiassága nem válik az agresszív homoszexualitás áldozatává. Ennek dramaturgiai oka az, hogy két erőszakjelenet bemutatása már kioltaná azok hatásosságát. Ezen túlmenően azonban a jelenet beilleszthető a férfitestekre irányuló tekintet hagyományos elbeszélő filmekre jellemző paradigmájába.

Laura Mulvey a hollywoodi mozi szexuális politikája kapcsán jegyzi meg, hogy „a férfi nem képes elviselni, hogy szexuális tárggyá tegyék”,⁹ s ebből a szempontból a *Viszszafordíthatatlan* sem lép túl a nemiség ábrázolásának uralkodó filmes keretein (hiszen rendszerint a bajbajutott hölgy az, akit a férfihős megment). E női jelenletet teljes mértékben nélkülöző jelenetben azonban az egyik férfifhős menti meg a másikat, s Marcus szexuális sérthetlenségének ára Pierre erkölcsi integritása lesz. A filmben ráadásul Marcus képviseli a normatív, potens, maskulin heteroszexualitást, míg a filozofiatanár Pierre a kultúra, a nyelv már-már femininként ábrázolódó embere. Marcus alászállása a Rectum alvilágába tehát már eleve határsértő cselekedet, azt követő megsebesülése, majdnem-férfiatlanítása pedig a férfiszexualitás sötétként ábrázolt oldalának felülkerekedését szimbolizálja.

Marcust először hordágyon, eszméletlenül, kiszolgáltatva látjuk, Pierre-t pedig bilincsben, rendőröktől övezve, miközben a járókelők homofób szitkokat szórnak rá: „Minden filozófus buzi!”, „Még a végén AIDS-esek leszünk!”. Az utca hangja a Rectum földalatti, társadalmi betegséget, szennyet megtestestítő terével szemben a törvény testetlen és nyilvános ítéleteként szólal meg. Emellett azonban beszél benne a domináns kultúra tudattalanja, a „rossz” szexualitás fenyegetése miatti kollektív szorongás, a „mi”-t mindig

8 A Rectum-jelenet további érdekessége, hogy szerepel benne maga Noé is: „Azt akartam, hogy szerepeljen valaki erekcióval, de a színész nem vállalta, így azt mondtam, megcsinálom én. Maszturbálni kezdtem, de akkor az egész stábom nevetésben tört ki, és ettől elmúlt az erekció. Így aztán csak a vásznon szereplés pusztá öröméért vagyok ott.” – TORNEO, Erin, *Tunnel Visionary: Gaspar Noé's Brutal Irreversible*. web: http://www.indiewire.com/people/people_030311noe.html (letöltés ideje: 2010. 03. 21.) A filmet Gaspar Noé írta, rendezte, vágta és részben fényképezte is.

9 MULVEY, *i. m.*, 258. Ez a megállapítás azonban még a hagyományosnak mondott hollywoodi filmek esetében sem mindig igaz. Noha a férfiak ellen irányuló szexuális erőszak filmes ábrázolása ritka, annál radikálisabban veti fel az aktus hatalomdemonstráló jellegét. A *Zaklatásban* Michael Douglas által megformált, női főnöke áldozatává váló karakter például kijelenti, hogy a szexuális zaklatás nem szexuális, hanem hatalmi kérdés; a *Pokoli lecke* című filmben szintén hatalmi pozícióban lévő nevelőtisztek követnek el erőszakot kisfiúkon. A *Ponyvaregény* egy jelenetében pedig a férfiszolidaritás próbakövének bizonyul a nemi erőszak, hiszen a Bruce Willis által alakított keményfiú élete kockáztatásával tér vissza megmenteni ellenfelét, akin a törvény (nem csak szimbolikus) hatalommal felruházott embere, egy rendőr tesz éppen erőszakot.

a „másik”-hoz képest meghatározó kulturális törekvés is. A két férfi főszereplő így aztán már a film elején egyaránt vereséget szenved a tabutizált homoszexualitás és a legitim közvélemény terepén, s valamiféle kulturális senkiföldjére, a törvények és azok megszegésének mezsgyéjére kerülnek. Ez pedig olyan elbizonytalanító filmvilágot képez meg, ahol felfüggesztődik a néző szabályokba vetett bizalmának otthonosságérzete; s ahol a történet éppen a határok kibillenésből születhet meg, hiszen „a tilalom arra való, hogy megszegjék.”¹⁰

A felkavaró kísérleti filmes megoldások mellett a nyitójelenetet az teszi hangsúlyossá, hogy az elbeszélte események végpontját mutatja be. A *Visszafordíthatatlan* ugyanis a Christopher Nolan *Mementó*jából ismert fordított kronológiát alkalmazza: a tizenhárom jelenet visszafelé játszódik, a láthatatlan vágás technikájával összeállított epizód-szerű sorozatból áll. Ez az önmagában nem egészen új keletű elbeszélés-technikai fogás a műfaj és a filmes tekintet szempontjából is meghatározó. Egy kritikus szerint éppen ez a narrációs csavar választja el a művészfilmet a pornótól: „Ha a *Visszafordíthatatlan* kronologikusan építkezne, nem lenne más, csak egy újabb snuff film (véres erőszakot bemutató pornó),”¹¹ vagyis a film témája és képi világa önmagában nem üti meg egy igazi rendezői film mércéjét.

SZÉP ÉS SZENNY TEKINTETÉBEN

Az időkezelés kérdése azonban megközelíthető a filmvilágot felépítő tekintetek felől is, s így a szexuális erőszak vizuális reprezentációja túlmutat önmagán. Az események időrendje és elbeszélte sorrendje ellentétes irányban mozog, ez a narratív feszültség pedig együtt olvasható a Laura Mulvey által leírt filmes tekintettípusok történetformáló szerepével. Mulvey – a pszichoanalitikus filmelméletet máig meghatározó – fogalmai Freud alapján olvassák Hollywood hagyományait, s az általa meghatározott tekintettípusok a nézés és az élvezet összefüggését írják le. A mozivásznon születő tekintetek eszerint általában a női főszereplő testére mint a vágy tárgyára irányulnak;¹² s az a közös bennük, hogy egyrészt erotikus vágygal telítettek, másrészt pedig a szép nő által képviselt megismerhetetlenség, fenyegetés uralására is szolgálnak, azaz alapvetően a nézés általi hatalomgyakorlással függnek össze.

10 BATAILLE, *i.m.*, 78.

11 CAVAGNA, Carlo, *Irreversible*, web: <http://www.aboutfilm.com/movies/i/irreversible.htm> (letöltés ideje: 2010. 03. 21.) A pornót köztudottan nem a történet, hanem a látvány teszi piacképessé, s hasonló összefüggést lát a pornó és az egyszerű elbeszélő formák között Annette Kuhn is: „A pornográfia sokban emlékeztet más egyszerű elbeszélőformákra, az olyan történetekre, ahol a szereplők nem többek annál, mint amit csinálnak.” KUHN, Annette, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, London and New York, Routledge, 1992, 44.

12 Klasszikus példája ennek Marilyn Monroe, aki az egyik cipősarkát állítólag mindig rövidebbre vágatta, hogy jobban érvényesüljön a nézőt gyönyörködtetni hivatott ringó járása.

A *Visszafordíthatatlan* esetében meghatározónak tűnik a Mulvey által vázolt két tekintettípus jelenléte, amelyek eltérő módon alkotják meg a női főszereplő, Alex testét mint a vágy – és az erőszak – tárgyát. Mulvey szadista voyeurizmusnak nevezi azt a nézőmódot, amelynek célja „a nő tanulmányozása, a női titokzatosság demisztifikálása, melyet a bűnös tárgy lekicsinylése, megbüntetése vagy megmentése ellensúlyoz,” s szerinte „ez a szadisztikus oldal remekül illik a narratív műfajhoz. A szadizmus cselekményt követel – valaminek történnie kell.”¹³ Ez a tekintettípus tehát a szép nő lerángatására, élvezetboncolására és ezáltal megfejtésére épül, ahol tulajdonképpen az termeli a történetet, hogy a tekintet hordozója mindig csinál valakivel (általában a nővel) valamit. A másik meghatározó nézőmódot ezzel szemben a fetiszista szkopofíliaának nevezi, amely „a látott képpel való azonosulásból fakad”,¹⁴ s mások erotikus tárgyként való kíváncsi szemlélését jelenti, ami perverzióvá is válhat például a kényszeres voyeur (kukkoló)¹⁵ esetében. A fetiszista szkopofília „a tárgy fizikai szépségét emeli ki, átalakítva azt valami önmagában is kielégítő dologgá”, „így az nem jelent már veszélyt, ellenkezőleg, megnyugtatóvá válik (ez a túlértékelés, a női sztár kultuszának gyökere).”¹⁶ Akár lealacsonyítóan eltárgyasítja, akár felmagasztosítva idealizálja tehát a tekintet tárgyát, mindkét nézőstípus a nő eltávolítására épül. Míg a szadista voyeurizmus egyfajta szenvedéstörténetet, addig a fetiszista szkopofília idealizált látványt állít elő, s a *Visszafordíthatatlan*ban szintén tetten érhető látvány és történet ilyesfajta dinamikája. A látvány funkciója elsősorban a női főszereplőhöz rendelődik a filmben, a nézés különféle módjai pedig a három férfi főszereplőhöz. Három kiemelt jelenetet vizsgálva nyomon követhető a női és a férfitekintetek valójában kevésbé formabontó megalkotódása, amennyiben látvány és tekintet nemileg kódolt szerepeit sem a visszafordított elbeszélés-technika, sem pedig a nemi erőszak transzgresszív vizualitása nem képes felülírni.

A tekintetek összjátéka a nagy botrányt kavart tízperces erőszakjelenetben éri el tetőpontját, amely a 97 perces film tematikus fókuszja és szerkezeti középpontja is egyben. A *Visszafordíthatatlant* főleg e jelenet kapcsán éri gyakran a mizogünia és a homofóbia vádjá, hiszen az áldozat szerepe a nőre osztódik, az elkövetőről pedig kiderül, hogy homoszexuális. A heteroszexuális középosztálybeli nőn tehát az agresszív homoszexuális férfi szubkultúra tesz erőszakot, világosan elkülöníthető hierarchizált bináris oppozíciókat hozva működésbe. Az agresszor egy idegen, aki az Alex által képviselt szép-

13 MULVEY, *i. m.*, 260.

14 *Uo.*, 255.

15 A nyugati kultúra számos története szól a nézés tabuáról; elsősorban a szép, meztelen női testre irányuló, elrejtőző férfitekintet vágyáról: a Betsabéban gyönyörködő Dávid, a Zsuzsannát kukkoló vének, az angol Leselkedő Tom (Peeping Tom) vagy Lady Godiva tekintet és hatalom igen hasonló nemi struktúráját mutatják. A szabálysértő női tekintet némileg ritkább, ám büntetése általában súlyosabb (pl. Lót sóbálvánnyá változó felesége vagy a kíváncsi Pandora esetében).

16 MULVEY, *i. m.*, 260.

séggel és normalitással szemben minden értelemben a Másikat testesíti meg. Alex teste az uralkodó kulturális-nemi jelölőrendszerek vásznaként alkotódik meg az erőszakos testhatár-sértés során, amelyen nemiség, tekintet és hatalom összefüggései rajzolódnak ki.

Ezeket a szimbolikus jelentéseket már a helyszín is sejteti. A jelenet egy párizsi aluljáróban játszódik, amelyet a forgatás kedvéért vörösre festettek, s annak klausztrófobikus tere ezáltal felidézi a Rectum „földalattiságát”, illetve akár a szülőcsatornát is, hisz mindkettő a belső erőszak, a testhatárok vegyülésének liminális helye. Az utca ezzel szemben ebben a jelenetben is a kulturális törvények szcénájaként működik: amikor Marcus és Pierre belebotlanak a tetthelyen bámészködő tömegbe, egy járókelő így értékeli a történeteket: „Megerőszakoltak egy kurvát”. Az utca embere szerint tehát (aki a Visszafordíthatatlanban történetesen mindig férfi) a szexuális erőszak a laza erkölcsű nők jussa – mert azok megérdemlik. A nemi erőszak e közhelyes tematizálását az teszi összetettebbé, hogy a Giliszta (la Tenia) névre hallgató tettes egy meleg strici (Noé a nemzetközi kickbox-bajnok Joe Prestiára osztotta a szerepet). A Giliszta análisan erőszakolja meg Alexet, tette tehát mindenekelőtt hatalomdemonstráció. És bosszú. Fizikális-verbális bosszú a gyönyörű burzsoá nő társadalmi osztályán („Kibaszott úri kurva!”), és szép testén („Azt hiszed, neked mindent szabad, mert szép vagy?”). A Giliszta tette tehát felforgatja a férfivágy domináns fikcióját,¹⁷ amennyiben azt elsősorban nem a vonzó nő iránt érzett szexuális vágy, hanem az általa megtestesített szimbolikus hatalom iránti düh motiválja. Azaz ha ő nem vágyhat rá,¹⁸ mert nem képes rá és különben sem formálhatja rá jogot, akkor más se tudjon örömet lelni benne, főleg maga Alex nem. A nemi erőszak itt valóban több, mint a testi önrendelkezéstől való átmeneti megfosztottság, s „nem pusztán fizikai, hanem egyúttal szimbolikus aktusként is funkcionál, és ennek az aktusnak a szerkezete tökéletesen leképezi a nőknek, és ezáltal a női szexualitásnak a kultúránkban játszott szerepét, amely alapvetően tagadja a női vágyat, hiszen a nő a férfivágy tárgya.”¹⁹

17 Kaja Silverman ideológia, mazochizmus és nemiség összefüggésének leírására vezet be a domináns fikció fogalmát, amelyen az „elfogadható” vágyakozás kulturálisan előírt és áthagyományozott módjait érti. A perverzió mint a dominánssal szembehelyezkedő jelenség szerepét pedig abban látja, hogy az kiugrasztja a normálist a betegestől elválasztó határt: „felborít számos olyan bináris oppozíciót, amelyeken a társadalmi rend nyugszik: átlépi a határt, amely elválasztja egymástól az ételt és az ürüléket (koprofilia), az emberit az állatitól (bestialitás), az életet a haláltól (nekrofilia), a felnőttet a gyermektől (pedofília), valamint az élvezetet a fájdalomtól (mazochizmus)”. – SILVERMAN, Kaja, *Male Subjectivity at the Margins*, New York and London, Routledge, 1992, 187.

18 A tettes Alex előtt egy tranzvesztita férfitprostituáltat bántalmaz, Guillermo Nuñezt, aki a legranzgresszívabb test a filmben, hiszen nemek, rasszok és törvények határán lakozik, dolgozik, s nagyon is messze áll a szexualitás azon androgün ideáljától, amelyet gyakran a nemváltó Teiresziással azonosítunk.

19 SÉLLEI Nóra, *Mért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*, Debrecen, Kos-

Az elkövető nézőpontjához hasonlóan ambivalens a jelenetben részt vevő többi tekintet megalkotottsága is. A rendező a film többi részével ellentétben itt statikus kameraállást alkalmazott, hogy a jelenet hitelesnek hasson és elkerülje annak erotizálását vagy klisészerűvé válását.²⁰ Azaz esztétikum- és erotikamentessé kívánta tenni a szexuális erőszak ábrázolását, azonban számos képkockán nagyon is „előnyös” pozícióban mutatkoznak meg a női test hagyományosan legáterotizáltabb részei (a csípő, a mell), miközben az érzelmek kifejezésére hivatott arc szinte végig teljesen láthatatlan marad. Hogyan is láttatja tehát a kamera a női testet ebben a jelenetben?²¹ A szépség és az erőszak együtt járása Bataille szerint az erotika egyik fő alkotóeleme: „A szépség elsősorban azért fontos, mert a rútat nem lehet beszennyezni, és mert az erotika lényege a beszennyezés.”²² Az erotikus hatás, a vágykeltés képessége eszerint abból az ellentétből fakad, amely a szépség és annak meghurcoltatása között áll fenn. Ilyen értelemben a *Visszafordíthatatlan* nemierőszak-jelenete kimeríti az erotika bataille-i fogalmát, hiszen az éppen a szépség és a beszennyezés szélsőségeinek ábrázolására alapoz, s ez a látszólag semleges kameratekintet vakfoltja.

A film hiperrealisztikusnak vagy dokumentumfilm-szerűnek is nevezhető „eszköztelensége” tehát nagyon is manipulatív, hiszen a kamera tekintetének tagadására irányuló eljárások együtt járnak a nézői tekintet azonosulásra való intenzív törekvésével. A látvány nem lehetetleníti el a nézők számára a szereplőkkel való azonosulást, Alexet például az erőszak előtt hátulról követi a kamera, ami a tilosban járás/nézés érzetét keltve voyeurként, potenciális üldözőként konstruálja meg a nézői tekintetet. A *Visszafordíthatatlan* különösen erősen ébreszti rá a nézőt, hogy a nézés is fogyasztói tevékenység, s váratlan vizuális erőszakot tesz rajta azáltal, hogy a pusztán nézéssel is cinkossá teszi (mert hiszen ki akarna a „nem megfelelő emberek” nagyon angol és meglehetősen tágan értelmezhető eufemizmusába sorolódni?). Nem meglepő, hogy a film számos nyilvános vetítése fulladt tömeges kivonulásba, többek között Cannes-ban is. A néző tekintetét vizsgálva talán nem is befogadás-esztétikáról, hanem kizárási mechanizmusokról érdemes beszélni. A szélsőséges agresszió nézése ugyanis gyakran valamiféle büntudatot, szégyenérzést

suth Egyetemi Kiadó, 2007, 195.

20 A valószerűség illúziójának megteremtéséhez digitális technikát is alkalmaztak az erőszak-jelenetben, amit Noé így magyarázott: „Amikor az anyagot visszaneztük a vágószobában, észrevettem, hogy a pénisz nem látszott, amikor kijött a nőből, így aztán megkérdeztem a srácot, aki a speciális effekteket csinálta a filmben, hogy szerinte tudunk-e csinálni egy digitális péniszt?” TORNEO, *i.m.*

21 Monica Belucci kanonikus sztártestében „a csillogó sztár a hétköznapi embert személyesíti meg” (MULVEY, *i.m.*, 255.), pontosabban az áldozattá váló hétköznapi embert; s ez felidézheti a *Malénát* is, ahol a színésznő által játszott karakter szintén megalázott áldozattá, a hites feleségek nyilvános bosszújának tárgyává válik – a férjek és a nézők pedig valami bénult, szégyenteljes ámulattal szemlélik a szépség elpusztításának látványosságát.

22 BATAILLE, *i.m.*, 183.

vált ki, a szégyen pedig az egyik legcivilizáltabb, a határsértést leleplező önreflexív gesztus, amennyiben mások kritikus nézőpontjának belsővé tételét jelenti: „De a megszegés pillanatában szorongást érzünk, és enélkül nem volna tilalom: ez a bűn tapasztalata.”²³

A rendező tudatosan számolt is a nézői azonosulás jelenségével, amelyben kulcs szerepet tulajdonít a tekintetet hordozó személy nemi identitásának: „A meleg közönségnek sokkal jobban tetszett a film, mint a heteró férfiakkal, talán azért is, mert ők már megtapasztalták a passzív anális szexet és ezáltal feminizálva érzeték magukat”;²⁴ s hasonlóképpen elemzi a Marcust érő erőszak-kísérletet is: „Úgy vélem, hogy az, amikor az elején majdnem megerőszakolják a férfi főszereplőt, az igazi kihívást jelent a férfinézőknek, feminizálja őket, így aztán amikor egy megerőszakolt nő helyébe képzelik magukat, azzal már nem tudnak mit kezdeni.”²⁵ Magától értetődőnek tűnik tehát, hogy minden néző a női áldozattal való mazochisztikus azonosulást választja. Noé filmje transzgresszívnek mondható abban az értelemben, hogy a kamera hagyományos, nőre irányuló, a női nézőt is férfitekintettel felruházó jellege helyett a női pozícióval való „visszafordított” azonosulásra látszik készíteni a férfinézőt. Ugyanakkor a rendező felfogásából kiindulva a jelenet passzív áldozatként alkotja meg a homoszexuális férfiközönség tekintetét, a heteroszexuális férfiak pedig vagy szintén az áldozattal, vagy az agresszorral azonosulnak. Noha Noé szót sem ejt a női nézőkről, a legtöbben valószínűleg szintén a nő helyébe képzelik magukat (persze ez sem törvényszerű: „A végén szinte gyűlöltem magamat, hogy én is férfi(állat) vagyok!”,²⁶ írja egy női blogger). A *Visszafordíthatatlan* erős bevonódásra törekvő nemi erőszak-ábrázolása tehát kizárólag a befogadás egy szadomazochisztikus modelljét kínálja fel; ahol a vásznon alapvetően rögzítettek maradnak a tekintet hagyományos elbeszélő filmekből ismert struktúrái.

A VÁGYBESZÉD NEMEI

A film szexuális és hatalmi viszonyai a nemierőszak-jelenet mellett másutt is főként a nő birtoklásának módjaiban kapcsolódnak össze. Mindhárom férfi hozzáfér valamilyen módon Alex testéhez, akinek alakját tulajdonképpen azon erővonal-rendszer rajzolja ki, amelyet a férfiak iránta érzett vágya, féltelme és dühe – az erőszak elsődleges forrásai²⁷

23 *Uo.*, 45–46.

24 TORNEO, *i. m.*

25 BRITT, Thomas R., *Death, Excess, and Discontinuity: On Lost Highway, Irreversible, and Visitor Q*, web: <http://www.brightlightsfilm.com/62/62lynch.php> (letöltés ideje: 2010. 03. 21.) Ez a koncepció párhuzamot mutat Freud feminin mazochizmus-fogalmával: ez „specifikusan férfibetegség, amely nevét onnan kapta, hogy a szenvedőt női pozícióba helyezi (akit kasztrálnak, akivel közöszülnek, vagy aki szül). SILVERMAN, *i. m.*, 189.

26 SIZ, „*Visszafordíthatatlan*”, web: <http://www.moziplussz.hu/kritika.php?id=13> (letöltés ideje: 2010. 03. 21.)

27 BATAILLE, *i. m.*, 78.

– képeznek meg. A szereplők különféle módokon szóhoz (nem) jutó vágybeszédeinek fő kérdése a filmben az, hogy ki mit tud valójában élvezni? Vajon a vágy kifordít önmagunkból, vagy éppen az igazat mondja el rólunk? Valószínűleg ebből a szempontból is Pierre a *Visszafordíthatatlan* legösszetettebb alakja. Ő Alex volt férje, bataille-i értelemben tehát csak ő rendelkezett valaha is legitim módon „a belépés jogával.”²⁸ Számára elsősorban mégis szorongásforrás Alex teste. Megértés által akarja magáévá tenni Alex örömét, biztos tudásra vágyik a női szexualitás sötét kontinenséről – Freud nyomán tulajdonképpen kényszeresen az foglalkoztatja, hogy mit is akar a volt a felesége?

A film metró-jelenetében zajló beszélgetés a film egyik legsikerültebb része. Itt Pierre női szexualitással kapcsolatos aggodalmai kerülnek előtérbe, illetve az a feloldhatatlannak tűnő hasadás, amelyet szexualitása és intellektuális énje között tapasztal meg. Egyre azt kérdegeti Alextől: „Mit kell csinálni, hogy elmenj?”,²⁹ a nő azonban újra és újra elhárítja a kérdést, mert „A szexet csinálni kell, nem dumálni róla”, végül aztán mégis csak előáll a lehető legkétségbeejtőbb válasszal: „Nincs frigid nő, csak balfasz férfi”, ugyanakkor baljóslatúan-vigasztalón hozzát teszi, hogy „Egy nő gyönyöréhez néha elég a férfi gyönyöre.” Alex szerint Pierre azért nem jó szerető, mert kizárólag a másik örömére összpontosít, azaz nem elég önző (mindezt kegyetlenül ironizálja, hogy a beszélgetés a nemi erőszak után hangzik el). Pierre a természettudós és az esztéta tekintetének keverékével szemléli Alexet, s gyakorlatilag elbeszél az orgazmus mellett, miközben úgy tűnik, Alex az, aki ért a szexhez és ezt a tudását verbalizálni is képes. Az is kiderül, hogy Pierre mindig is a nyelv területére akarta kényszeríteni a szexualitást, igen büszke például arra, hogy érdekes történeteket sugdosott Alex fülébe az ágyban. Miközben önironikusan belátja: „túl okos voltam ahhoz, hogy elmenjen velem”, kigúnyolja Marcus hangsúlyozottan „férfias” szexualitását: „Baszok, eszek, Marcus vagyok” – a film egyszerűen leírható tipológiájában tehát a férfiak vagy az ágyban vagy agyban jók.

Pierre még a kardiológusa figyelmeztetését is idézi: „az ő orgazmusa vagy a maga szíve”, az (intellektuális) férfiakat fenyegető közvetlen életveszélyt tulajdonítva ezzel a női élvezetnek. Verbális önkasztrációja végső gesztusa pedig az, hogy elmeséli, négyéves házasságuk során egyetlen egyszer volt csak képes elérni, hogy Alex felsikoltson szex közben, amikor véletlenül beverte a fejét és vérzett. Alex vére itt a férj szexuális inkompeten-

28 *Uo.*, 136. Bataille a házasság elhálását legitim erőszakként értelmezi: „Így, mint ahogy az ölés bár tilos, az áldozati szertartásokban egyszersmind rituális, a kezdeti szexuális aktus, amely a házasságot házassággá teszi, megengedett megerőszakolás.”

29 A női orgazmus titka utáni hajsza kulturális narratívájának valószínűleg Thomas Laqueur a legalaposabb és legszórakoztatóbb elbeszélője, aki hatalmas műveltségi anyagból merítve követi nyomon biológia és kultúra összefonódását, s akinek jóvoltából olyan, mára méltatlanul elfeledett tudományos ismeretek birtokába juthatunk, mint hogy „1559-ben például Columbus – nem Christopher, hanem Renaldus – állítása szerint felfedezte a klitoriszt.” LAQUEUR, Thomas, *A testet öltött nem: Test és nemiség a görögöktől Freudig*, ford. SZABÓ Valéria, TÓTH László, BARÁT Erzsébet, SÁNDOR Bea, Bp., Új Mandátum, 2002, 82.

ciájának groteszk jelképévé válik, míg az erőszak-jelenetben egész más történetet ír saját vére a testére: „Vérzel vagy élvezel?” – kérdezi a Giliszta, aki áldozata vérének, fájdalomának látványát éli meg teljesítményként. Pierre tehát alapvetően eltávolítani igyekszik magától vágya tárgyát, s csodálnivaló látványként tekint Alexre. Marcus „kukkolós bácsinak” is nevezi, miközben a férfi a táncoló Alexet nézi, s amikor a nő be akarja vonni táncába, azt feleli: „Megijesztesz”, illetve „Elég, ha látlak, esztétikai élmény”. Az esztétikumba számúzi tehát vágya idealizált tárgyát, s ily módon tekintete a fetiszta szkopofiliával rokonítható. Pierre sajátos megfigyelői paradoxona csak a nő nézésének örömét engedélyezi a számára, míg a Giliszta Alex tekintetét követeli hatalma megerősítése céljából: „Nézz rám, ha hozzád beszélek!”

Van azonban valami közös is Pierre és a Giliszta alakjában: a partin Pierre nem hajlandó válaszolni a magánéletével kapcsolatos kérdésekre Marcusnek, a vele flörtölő Alexnek azt mondja, hogy „Súlyos titkokat cipelek”, az aluljáróban pedig azt is megemlíti, hogy „Meg fogok örülni vagy pedofil leszek”, s ezek rejtett utalások is lehetnek Pierre esetleges nem-normatív vágyaira. A Giliszta tehát értelmezhető Pierre szexualitásának elfojtott másikjaként, homoszexuális, agresszív alteregójaként is, s ebben az értelemben a Rectum-beli gyilkosság ennek szimbolikus elpusztítását is jelenti. A filmben Pierre-ről derül ki a legkevésbé, hogy mire is vágynak valójában, és ennek a csendnek egyik oka éppen az Adrienne Rich által „kötelező heteroszexualitásnak”³⁰ nevezett jelenség lehet, azaz a gyönyör kulturálisan előírt módjának való megfelelés kényszere; Pierre tehát vagy úgy élvez, ahogy a társadalom tanult férfitagjához illik, vagy sehogy.

A Giliszta Marcusszal is mutat szimbolikus összefüggéseket, s a közös a két férfiban az, hogy gyökeresen eltérő mértékben bár, de tárgyiasító, szadista voyeurisztikusnak nevezhető tekintettel nézik Alexet. A parti-jelenetben például Alex a beszívott Marcusszal vitatkozik (a Giliszta egyébként szintén kokaint szív): „Láttad, milyen a szemed? A szádnak se tudsz parancsolni. – És te a melled? Te meg annak nem tudsz” – vág vissza Marcus. Ez a rövid szóváltás szemléletesen rámutat a társadalmi testen gyakorlandó önuralom nemi különbségeire; mert míg a nő számára a férfi „józan” tekintete a megnyugtató bizonyosság (vagy éppen az átmeneti elidegenedés) forrása, addig a férfi a női mellét nevezi meg mint a feminin identitás szilárdságnak jelölőjét, az öröm és az önfegyelem társadalmilag előírt helyei így a nő esetében fedni látszanak egymást. Alex éppen azt hiányolja Marcusból, ami untatta Pierre-ben, azaz a nyelvi kompetenciát; Marcus pedig azzal vádolja párját, hogy képtelen irányítani a teste által kiváltott (férfi)reakciókat, s többek között a Giliszta is éppen a szépségéért bünteti majd meg.

A partihoz hasonlóan a hálószoba-jelenet szintén tartalmaz többé-kevésbé rejtett utalásokat az alagútban látott szadisztikus agresszióra. Ezek a képek egyrészt idillikus heteró mennyországot festenek, ugyanakkor a pár háthoronzó módon eljátsz-

30 DE LAURENTIS, *i. m.*, 191.

sza (időrend szempontjából „előre”) a nemi erőszak elemeit is. Mindketten profetikus módon fájdalokra panaszkodnak például, Marcusnak zsibbad a karja (narratíváé már el is törték a Rectumban), Alex pedig arra kéri, nézze meg fájó arcát (a Giliszta a felismerhetetlenségig összeveri). Marcus azt is Alex tudomására hozza, hogy „Úgy seggbe kúrná”, amikor pedig Alex el akarja mesélni a férfinak az álmát, amelyben egy vörös folyosón ment, amely kettétört, Marcus a tenyerével eltakarja a száját. Ezzel a Giliszta ekkor már látott mozdulatát ismétli, az erőszakjelenethez hasonlóan elmondhatatlanként jelenítve meg a nő tapasztalatot. A két jelenet közötti rímek azonban már első látásra is túlságosan is összecsengenek ahhoz, hogy meggyőzőek legyenek, és inkább keltik az erőltetett hatáskeltés benyomását, mint jelentéses motívumokét.

A filmet alapvetően a nemeket esszencializáló, normatív reprezentáció uralja, ahol a nőt érő erőszak tudatunkba véső látványa mellett a férfi szereplők kevésbé hangsúlyosnak tűnő bemutatása talán még több teret enged az értelmezésnek. Voltaképpen nincs a filmben „normális” férfiszexualitás: míg Pierre női szexualitáshoz való viszonya gátlásokkal és titkokkal terhelt, s ezt fetisizált távolfelé fordítással próbálja elfedni; addig a Giliszta éppen a nő iránt érzett nem-vágyát tagadja el az erőszak aktusa által, Marcus nemisége pedig több helyen az animalitással határosként, szadisztikusként jelenik meg. A normalitás hiánya nem jár együtt e fogalom kritikus újralátásával, s a férfi szereplők vágy- és tekintetháromszöge elsősorban azt mutatja meg, hogy a „beteges” és az „erősza- kos” unheimlich módon jelen van a biztonságosan szabályozottnak érzett szférákban is.

NŐI LÁTVÁNY-TÖRTÉNET

A *Visszafordíthatatlan* záróképei hangsúlyozott ellenpontját képezik a film agresszív fel-ütésének. Alexről megtudjuk, hogy terhes, utána pedig fentről látjuk egy Greenaway stílusát idézően, valóságos módon zöld pázsiton heverve, miközben Dunne *Időkíséreltet* című könyvét olvassa, s mindehhez Beethoven *Hetedik szimfóniája* szól. A park idilljéből teljesen hiányzik a maskulin jelenlét, ahol „a forgó öntözőberendezés vakon és válogatás nélkül ontja tartalmát a vaginaszerű fűre, amely az egyetlen dolog, amely a férjijelenlét hiányára emlékeztet ebben a Noé-féle paradicsomban, ahonnan nagyon is erőszakosan száműzetett a férjijelenlét”.³¹ Noha Noé leplezetlen szentimentalizmussal értékeli a film befejező képeit: „az utolsó jelenetek az élet mellett foglalnak állást, néha még sírok is, amikor a saját filmem nézem”,³² ez a szándékoltan mesterségesnek ható, émelyítő éden legalább olyan elidegenítő hatású, mint a film eleje. Itt is jellemző a Rectum-jelenetben látott örvénylő kameramozgás használata, amely egyre sebesebben pörög a statikusan fek-

31 EYNY, Yaniv, A. ZUBATOV, „*In the Garden of Earthly Delights*”, <http://archive.sensesofcinema.com/contents/04/31/irreversible.html> (letöltés ideje: 2010. 03. 21.)

32 MACNAB, *i. m.*

vő nő fölött. Alex elmélyülten, némán olvas, megnyugtató, szinte jutalomszerű látványt nyújtva a néző számára a film viszontagságainak végén.

A film zárlatát tekintet, történet és idő összefüggésében vizsgálva megfigyelhető, hogy mivel a *Visszafordíthatatlan* az elbeszélés szempontjából ott kezdődik, ahol kronológiailag végződik, a narráció iránya egy idealizált, időtlen, tiszta nőiség felé mutat; a kronológia viszont éppen ennek ellentéte, a Rectum agresszív, homoszexuális férfivilágának irányába vezet. „A látvány és a narratíva kettészakadása”³³ uralja tehát a film kezdő és végpontját, ahol a férfi bosszúja mint cselekményformáló erő alakítja a történetet,³⁴ a nő állóképe pedig mint „elszigetelt, elbűvölő, szexualizált kiállítási tárgy”³⁵ szerepel. Ha tehát a film korábbi részeit a szadisztikus szkopofília történettermelő mechanizmusa uralta, a zárlatban a fetiszta szkopofília látványközpontúsága dominál; annál is inkább, mert „a fetiszta szkopofília a lineáris időn kívül is létezhet, mivel itt a szexuális ösztön egyedül a látványra irányul”.³⁶ Bár e két tekintet különböző történettípusokat termel, végső soron mindkettő megfosztja a nőt a beszédétől. A szadisztikus tekintet által tárgyiasítja el, hogy a fájdalomtól artikulálatlanul üvöltő nőt látjuk, míg a fetisztkus nézőmód piederstálra emeli, „a csendes nő imágójává”³⁷ teszi. A nézőn áll, milyen irányba olvassa a befejező jelenetet, hiszen egy újabb időcsavarral akár a jövőt is mutathatják ezek a képek, ahol a traumát is elpusztítja az idő. Ez a boldogabb vég abból a szempontból indokolható, hogy a trauma lényege a film zárlatát is jellemző időn kívülre kerülés; ahol csak a trauma pillanatában való bennrekedés és az abból való felgyógyulás utáni kimerevített pillanatokot látjuk, a seb feldolgozásának történetét azonban nem. Freud agyonidézett szállóigéje szerint a nők végzete az anatómiájuk, Noénál pedig úgy tűnik, az idő legalább annyira az. A *Visszafordíthatatlan* mottószerű mondata, miszerint „Az idő mindent elpusztít” nagyon is helytálló, hiszen a filmben kronológiailag és narratív is folyamatosan törlődik a női test és a női beszéd, Alex tehát egyik *tekintetben* sem ágens. Mulvey hagyományos elbeszélő filmeket leíró terminológiája összességében túlságosan is problémátlanul ráolvashatónak tűnik a filmre, amely valóban nem arra törekszik elsősorban, „hogy megalkothassuk a vágy új nyelvezetét.”³⁸

Noé egy interjúban azt nyilatkozta, hogy „minden történelmet spermával és vér-

33 MULVEY, *i. m.*, 258.

34 A bosszút ambivalens módon tematizálja a film, hiszen egyszerre jelenik meg a civilizáció átkaként („Még az állatok sem állnak bosszút, Marcus! – figyelmeztet Pierre), ugyanakkor alapvető emberi (értsd: férfi) jog is („A bosszú emberi jog!” - szól a Mefisztó-szerű, hatalmas arab gengszter, aki nyomravezetői szolgálatait ajánlja fel Marcusnak). A cselekményt tehát az erőszak vágya, a vendetta-szűzsé működtetése lendíti mozgásba, s ezáltal a történet illeszkedik a bosszúdráma műfaji hagyományába is.

35 *Uo.*, 259.

36 MULVEY, *i. m.*, 260.

37 *Uo.*, 260.

38 *Uo.* 252.

rel írtak”,³⁹ s ez a gondolat azt is implikálja, hogy a történelem csak annyiban a nőké, amennyiben a nő teste az, amire a férfi vágyának története íródik. A *Visszafordíthatatlan* a testre írott erőszak olyan ikonográfiáját teremti meg, ahol a nő elsősorban valóban ikon, látvány; a történet íródása pedig nem az ő kezében van. A film kísérletező formanyelvre feszültségben áll annak valójában konzervatív üzenetével, amely nem írja felül a szexualitás domináns kódjait, és nem is teremt új (kép)nyelvet a szexualitás és az erőszak ábrázolásához. Radikálisan ráismertet azonban az őket előállító mechanizmusokra, s ha valamiben, hát ebben rejlik a „hasznossága”. Megmutatja, hogy tekintet és vágy, erőszak és élvezet politikája talán éppen ott van a leghűsbavágóbban jelen, ahol nem szeretünk tudni róla, s hogy bár a szabályokat éppen újabb és újabb megszegéseik erősítik meg, a határok áthágása nem egyenlő azok áthelyezésével.

(*Visszafordíthatatlan* [*Irréversible*], rendezte és a forgatókönyvet írta: Gaspar Noé, Mars Distribution, 2002.)



Mezei Sarolta (1987) Debrecen. A Debreceni Egyetem MA képzésének anglisztika szakos hallgatója.

Linda Williams (1946) USA. A filmtudományok doktora a berkeley-i University of California egyetemen. Fő kutatási területe a filmtörténetet, a feminista irodalomelmélet és a vizuális művészetek tanulmányozását foglalja magába, különös tekintettel a nőiség, szexualitás és társadalmi nemek kérdésére.

Mezei Sarolta szakfordítása

LINDA WILLIAMS

A NŐI TEKINTET¹

Amikor a filmvásznon az erőszak különösen erőteljes képei peregnek, a kisfiúk és felnőtt férfiak egyaránt büszke önérzettel néznek szembe a látvánnyal, míg a kislányok és felnőtt nők inkább eltakarják szemüket vagy partnerük háta mögé rejtőznek. A nőnek persze számos oka lehet arra, hogy elfordítsa tekintetét a látványtól, nem utolsósorban az, hogy gyakorta önnönmaga – erőszaknak, csonkításnak és gyilkosságnak való – kiszolgáltatottságával kell szembenéznie. Egy hasonlóan nyomós oka lehet a tekintet megvonásának az is, hogy a nőknek igen kevés azonosulási pont adatik meg a filmvásznon. Laura Mulvey rendkívül nagy hatású, a vizuális élvezetről és narratív filmről szóló cikke világítja meg legjobban ezt a problémát a domináns férfi tekintetének (*male look*) a perspektívájából. Ez a tekintet szerinte egyszerűen még a lehetőségét is kizárja annak, hogy a nő élvezetét lelhesse a nézésben: a nő azért van, hogy *őt nézzék*.²

1 A fordítás a következő szöveg részletei alapján készült: WILLIAMS, Linda, *When The Woman Looks = Horror; the Film Reader*, szerk. JANKOVICH, Mark, London, Routledge, 2002, 61–66.

2 MULVEY, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen, 1975/3, 6–18. [A tanulmány magyarul megjelent a *Metropolis* című folyóirat *Feminizmus és filmelmélet* számában: UŐ., *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*, *Metropolis* 2000/4, 12–23. – a ford.] Lásd még John Berger leírását a nők különböző társadalmi megjelenéséről a nyugati festészetben és reklámokban: *Ways of Seeing*, London, Penguin Books, 1978, 46–47. Berger azzal érvel, hogy amely esetekben a férfi egyszerűen tanulmányozza a nőt, ott a nő (mielőtt a felé irányuló konkrét cselekvés megtörténne) *tanulmányozóvá és tanulmányozottá* szakad. Más szóval, a nő folyamatosan tudatában van annak, hogy őt nézik, ahogyan ő maga is néz. Mary Ann Doane szintén úgy gondolja, hogy a nő inkább a látvány funkcióját tölti be, s nem a szemlélőt, illetve hasznos különbséget fed fel az elsődleges és másodlagos azonosulásról a látás ezen rendszerein belül: DOANE, *Mary Ann Misrecognition and Identity*,

Ahogy a női néző nem néz, gyakran a női főszereplő sem viszonyozza a rá vágyó férfi tekintetét. A klasszikus narratív filmben a nézés aktusa egyenlő a vágyódással. Ezek után nem meglepő, hogy a némafilmek „jó kislány” szerepbe bújtatott főhősnőinek oly nagy hányada volt elvont értelemben, vagy akár szó szerint is vak.³ A vakság ebben a kontextusban a vágy tökéletes hiányát jelzi, lehetőséget adva a férfi tekintet számára, hogy a nőt a *vojőr* (leskelődő) élvezethez megfelelő távolságban tartsa, nem félve attól, hogy a nő viszonyozza a tekintet, kifejezve ezáltal saját vágyait. A nézés filmvásznon történő közvetítése tehát megkétszerezi a filmes apparátus alapvető vojörista élvezetét, azt, amit Christian Metz és Laura Mulvey a filmnézés elsődleges örömeiként tart számon; az érzést, hogy benézhetünk egy privát térbe, ahol fogalmuk sincs a jelenlétünkről.⁴ [...]

A némafilmekben feltűnő csábító nőalak (*vamp*) kivillanó, parázsló sötét szeme a domináns női nézés egyértelmű példájával szolgál.⁵ Azonban a hasonló nőalakok kétes morális helyzete és a tény, hogy a végén bűnhődniük kell, aláássa a nő tekintetének legitimitását és hiteles mivoltát, gyakran inkább a férfi nézésének komikus utánzatává változtatja azt.⁶ Ennél még tanulságosabbak azok a mozzanatok, amikor a női közönséget megcélzó filmekben (*woman's film*), [...] vagy ahogyan az alább olvasható, a horrorfilmben a „jó kislány” archetípusát megtestesítő főhősnő számára adott a nézés hatalma. Mindkét esetben, ahogyan Mary Ann Doane is írja, „a nő cselekvő, vizsgálódó tekintete szükségszerűen együtt jár saját viktimizációjával”.⁷ Tehát a nő aktív szemlélődése (*gaze*) büntetést von maga után olyan narratív eszközök által, amelyek a kíváncsiságot és a vágyat mazochista képzelgéssé formálják.

Ezen büntetés különösen érdekes példája jelenik meg a horrorfilm azon esetében, amikor a nő rémült pillantást vet a borzalmas szörnyeteg testére. A következőkben azt vizsgálom, hogy a klasszikus horrorfilmekben és a műfaj ma elterjedt „lélektani” (*psychopathic*) horror típusában milyen módon jelenik meg a nő bűnhődése. Nem csak a

Ciné-Tracts, 1980/3, 25–31.

3 Az érzélgős, vak főhősnő egyike a melodráma kliséinek D. W. Griffith *Árvák a viharban* című filmjétől Chaplin *Nagyvárosi fényekjéig* és Guy Green *Patch of Blue* című filmjéig.

4 MULVEY, Uo. Lásd még: METZ, Christian, *The Imaginary Signifier*, Screen, 1975/2, 14–76.

5 Lehetséges, hogy a szőke hajú szűzlány és a sötét hajú vamp hagyománya inkább a szem világosságán vagy sötétségén alapult, semmint a hajén. Griffith legnépszerűbb hősnőinek – Mae Marsh, Lillian Gish, illetve saját felesége, az Annie Lee-t játszó Linda Arvidson - hátborzongatóan világos szemei mind közrejátszottak a filmjeiben megjelenő ártatlan vakság hatásának elérésében. A világos szemek áttetszőnek, elrévedőnek, könnyen áthatolhatónak tűnnek, ugyanakkor ezek a szemek képtelenek átlátni bármin is, míg a sötét szem ennek majdnem teljesen az ellentéte.

6 Mae West mestere a tekintet ilyenfajta visszafordításának. [Magyarországon megjelent filmjei: *Nem vagyok angyal* (1933), *A századvég szépleánya* (1934), *Kis kakasom* (1940), *Sextett* (1978) – a ford.]

7 DOANE, Mary Ann, 'The Woman's Film': *Possession and Address = Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, eds. M. A. D., MELLENCAMP, Patricia és WILLIAMS, Linda, Los Angeles, American Film Institute, 1984.

bűnhődés folyamatára szeretnék rávilágítani, hanem a nő és a szörnyeteg közötti különleges (és néha kifejezetten romboló hatású) hasonlóságra is: a nézés patriarchális struktúráiban betöltött szerepük abban a pillanatban összefonódik, amint a nő tekintetét a szörnyre emeli.

F. W. Murnau 1922-es *Nosferatu*-jában Nina kétes célú tengerparti virrasztása végül elnyeri jutalmát. A jutalom azonban nem a lovas kocsin hazatérő férj látványa, hanem a vámpír hajója, amely után Nina hatalmasra nyitott szemekkel, teljes transzban nyújtja ki karjait.⁸ Később, két szemközti ablakból Nina és a vámpír egymásra merednek, míg végül a lány kinyitja az ablakot. Amikor a vámpír árnyéka közelíteni látszik, a lány újra tágra nyílt szemmel mered a lényre, amíg az le nem csap rá.

Néhány kezdeti különbséget tisztáznunk kell a fentebb már említett vojór férfi vágyakozó tekintete és a nő pillantásában felbukkanó iszonyat között, amelyet Nina transzszerű bűvölete is példáz. Nina vámpírra vetett első pillantása nem asszisztál a vojórizmus élvezetéhez elengedhetetlenül szükséges távolsághoz megfigyelt és megfigyelő között. Ahol azonban a vojór férfi tekintete megfelelő távolságba kerül, teljes biztonsággal uralva a női testben rejlő potenciális veszélyt, saját rémült tekintete úgy megbénítja a nőt, hogy teljesen a távolság hatalma alá kerül. A szörny vagy a torzszülött hatásos felbukkanásával a nő eredetileg aktív és érdeklődő tekintetét transzszerű tehetetlenségbe taszítja, ami lehetővé teszi számára, hogy a nőt annak *saját* tekintetével fegyverezze le. Ugyanakkor ez a fajta tekintet a látvány szimbolikus fókuszát a nőről egy pillanatra a szörnyre tereli.

Rupert Julian rendezésében és Lon Chaney, illetve Mary Philbin főszereplésével készült *Az operaház fantomja* (1925), amely a horrorfilmekben előforduló női tekintet újabb klasszikus példájával szolgál. Christine, a Párizsi Operaház elbűvölő fiatal operanékesnője elcsábul a Fantom hangjától, amely a lány öltözőjének falán keresztül szűrődik be hozzá. A lány követi mestere hangját, és átlép a szobájában álló tükrön. Az első pillantást akkor veti az eltakart arcú Fantomra, amikor az a vállára teszi a kezét, s a lány válaszképpen megfordul. A hősnő tehát csak azután látja meg a Fantomot, miután a filmnézőknek már megvolt rá az esélyük: a szereplők úgynevezett kétalakos felvételen (*two-shot*) látszanak, ahol a férfi kissé a lány mögött áll; így az csak akkor látja az arcot, ha megfordul.

Az előzőhöz hasonlóan, a híres leleplező jelenetben Christine először megbor-zong a Fantom orgonajátékának (*Don Juan, a győztes*) hangjára, aztán a háta mögé oson és hosszas hezitálás után szakítja csak el a húrt, amely lepattintja a Fantom álarcát. Mivel újból kétalakos beállításban szerepelnek (ezúttal Christine-nel a háttérben), mi, né-

8 Miriam White úgy véli, hogy a film képvilága azt sugallja, hogy Nina valójában nem a férjét vára, hanem a gróft, még akkor is, ha a feliratozás Nina viselkedését kizárólag a férjével való viszonyában magyarázza. Forrás: *Narrative Semantic Deviation: Duck-Rabbit Texts of Weimar Cinema* (a Wisconsin-Milwaukee Egyetem huszadik századi tudományokkal foglalkozó tanszékén tartott, a film és nyelv kapcsolatáról szóló konferencia 1979 márciusában).

zók megint csak hamarabb látjuk az arcot (ezúttal leplezetlenül), mint Christine. Tehát először a közönség részesül a horror látványa okozta döbbenetben, miközben láthatja Christine gesztusaiban a kíváncsiságot és a sóvárgást, hogy megpillanthassa az arcot.⁹

Ebben a jelenetben minden összeesküszik arra, hogy a női tekintet kíváncsi és vággyal teli mivolta meg legyen bélyegezve. Elsődleges tapasztalatunk arról, hogy mit fog látni a lány, arra ösztökél minket, hogy tekintetét a Fantom magányába behatoló erőszak-ként értelmezzük. A Fantom arcának felfedésével az igazi sebek kerülnek felszínre, a valódi hiány, a Fantom reménye, hogy a lány elvakult szerelme beforraszthatja a hegeket. Olyan, mintha maga a lány lenne felelős a borzalomért, amit tekintete felfedett, és büntetésül nem adatik meg az a biztonságos távolság, ami biztosíthatná a tekintet vojórlista élvezetét: „Gyönyörködj csak benne, töltsd meg lelked átkozott rútságommal!” – kiáltja a Fantom, közelebb húzva a lány arcát a sajátjához.

Amikor a filmben a férfiak ránéznek a Fantomra, a közönség először a Fantom tekintetét pillantja meg, ezután pedig az ő perspektíváján keresztül látja mindazt, amit a lány lát. A közönség túl későn kezdi a nő szemszögéből figyelni az eseményeket, s ez megátolja a közönség és a filmbéli karakter pillantása között általában kialakuló azonosulást és együttérzést. Azonban lehetőséget adhat egy újfajta azonosulásra, amely nem a közönség és az éppen szemlélődő szereplő között jön létre, hanem a film látványvilágának két tárgya között, akiknek a sorsa összefonódik a nézés ezen aktusában. Ők ketten a nő és a szörny.

Az operaház fantomjában Christine azért lép át a tükrön, hogy találkozzon a szörnnel, akinek az arcáról hiányzik a bőr, ami elfedné legfontosabb sajátosságait. A Lon Chaney által alakított Fantom orra például két hatalmas orrlyuk hatását kelti, az ajkak nem záródnak össze a tátongó száj körül. A film elején a *corps de ballet* női táncosai rendkívüli izgalommal beszélnek a Fantom orráról: „Nincsen orra!” „De igen van, még-hozzá hatalmas!” A vita szóhasználatából arra következtethetünk, hogy a szörny testének torzsága a testrészek túlzott nagyságának vagy kicsinységének függvénye. A szörny vagy szimbolikus értelemben megfosztott (kasztrált), és szájalomra méltó hiányában van annak, amit Christine jóképű udvarlója, Raoul birtokol („Nincsen orra!”), vagy nagyon is erős és *potens* („De igen van, még-hozzá hatalmas”). Alapigazság a horrorfilmekben, hogy a szexuális figyelem sokkal inkább a szörnyekben koncentrálódik, semmint a Raoul-hoz hasonló kedves látszathősökben, akik a fontos pillanatokban gyakran kudarcot vallanak. (Az *operaház fantomja* sem kivétel ez alól: Raoul akkor veszti el az eszméletét, amikor a legnagyobb szükség lenne rá, Christine megmentése pedig azzal a szerencsétlenséggel végződik, hogy a lány kizuhan a Fantom száguldó kocsijából.)

9 Végtelenül hálás vagyok Bruce Kawin-nek, aki rávezetett, hogy a közönség hogyan dolgozza fel a Fantomra vetett pillantás okozta rémületet. [Bruce F. Kawin a Colorado-i Egyetem professzora, tanítási és kutatási területei a modern brit és amerikai irodalom és film. Nyolc könyv és számos tanulmány szerzője. – a ford.]

Világos, hogy a szörnyben rejlő erő az átlagos férfitől való szexuális különbségben rejlik. Ezen különbség fényében a szörny éppen olyan, mint a megcsonkított férfi szemében a nő: egy lehetetlen (*impossible*) és fenyegető étvággal bíró biológiai torzszülött, amelynek a veszélypotenciálja éppen ott bukkan fel, ahol a férfi valamiféle hiányt tapasztal. Valójában a Fantom utolsó filmbéli jelenete hivatott színre vinni az általa közvetített és benne megtestesülő hiány problémáját. Miközben nála jóval kegyetlenebb emberek szorítják sarokba, olyan tömeg, amely legszívesebben ízekre szagatná, a Fantom visszahúzza a kezét, mintha egy robbanószerkezet aktiválásával fenyegetne. A tömeg megdermed, a Fantom felkacag és kinyitja tenyerét, feltárva benne... a nagy semmit.

Pontosan ez a hiány, ez a nagy semmi az, amit a Fantom olyan drámaian suhogtat, ez az, ami a legtöbb horrorfilmben kísért, és ami a félelemkeltés leghatásosabb eszközének tekinthető. Lehet tehát, hogy a klasszikus horrorfilmek – *Nosferatu*, *Az operaház fantomja*, *Vámpír*, *Dracula*, *Szörnyszülöttek*, *Dr. Jekyll és Mr. Hyde*, *King Kong*, *A Szépség és a Szörnyeteg* – szörnytesteiben rejlő erő és potencia nem feltétlenül a civilizált ember elfojtott állatias szexualitásának kitöréseként értelmezendő (a szörny mint a férfi néző és a filmbeli karakterek hasonmása), hanem egy másfajta szexualitásból származó fenyegető erőként és hatalomként (a szörny mint a nő hasonmása).

Az eddigiek tapasztalata alapján úgy tűnik, hogy ezen párhuzam egyik eredménye a férfi és a nő erőszakra vetett pillantásának különbözősége. A férfi tekintete a más-ság által keltett félelem kivetülése. A horrorfilmben felbukkanó – mások fölött álló – női tekintet osztozik a férfi torzságtól való félelemében, viszont felfed egy olyan szintet is, amelyben ez a torzság és saját más-sága rokonságot mutat. A rá vágyódó férfi tekintete a nőt is magamutogató tárggyá formálja. Amíg a férfi tekintete jelen van, igazából nincs nagy különbség a vágy tárgya (*object of desire*) és a horror tárgya (*object of horror*) között. [A horrorfilmek egyik sarkalatos pontját vizsgálva rájövünk, hogy ez a különbség egyszerűen a női főszereplők korának eredménye. A Bette Davis-hez és Joan Crawfordhoz hasonló nőket túl öregnek találták ahhoz, hogy a látvány központi tárgyai legyenek, azonban a horror tárgyaiként tökéletesen helytállnak az olyan filmekben, mint a *Mi történt Baby Jane-nel?* vagy a *Csitulj, kicsi Charlotte* (*Hush... Hush Sweet Charlotte*).] A nő és a szörny között gyakran kialakuló különös kötődés és vonzalom inkább tűnik egy villanásnyi együttérző azonosulásnak, semmint a szexuális vágy kifejeződésének (ahogyan az a *King Kong*ban valamint *A Szépség és a Szörnyeteg*ben végbemegy).

Carson McCuller *Az Esküvő résztvevője* című filmjében Frankie attól fél, hogy a karneváli torzszülöttek másképpen néznek rá, hogy titokban az ő szemébe fúrják tekintetüket, nézésükkel szuggerálva: „Mi ismerünk téged. Mi egyek vagyunk!”¹⁰ *Az operaház fantomjában* Christine átsétál egy tükrön, amely nem veri vissza a képét. Meglehet, hogy

10 Leslie Fiedler is utal erre a részre művében. (*Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, New York, Simon and Schuster, 1978, 17.)

a lány mindezt azért teszi, mert tudja, hogy a másik oldalon a Fantom torzságában egy sokkal valószínűbb tükörré lel. Azon ritka esetekben tehát, amikor a mozi utat enged a női tekintet számára, a nő nem csak egy szörnyet lát, hanem egy szörnyet, amely saját képének egy torz mását kínálja föl. A szörny tehát a tükrök egy különösen alattomos formája, amely a tekintet férfi uralta rendszerét közvetlenül a nő elé tárja. De többféle tükör létezik, és ennek fényében érdemes különbséget tenni a horrorfilmben rejlő szépség és szörnyeteg között.

Laura Mulvey tanulmányában rávilágított a tényre, hogy amikor a filmvásznon a férfi a nőre veti tekintetét, a nő pénisz-hiánya kasztrációs félelmet idéz elő a férfiban, aki viszont tekintetével képes uralni ezt az állapotot. Mulvey szerint ezt a fajta fölényt a tekintet kétféleképpen jeleníti meg: egy szadista vojörizmus formájában, amely egy aktív és befolyásos férfi bőrébe bújva bünteti és fenyegeti a nőt, és egy fetiszista túlértékelés formájában, amely a kasztrációs félelmet oly módon uralja, hogy a női testet az esztétikai tökéletesség fölöslegével ruhazza föl.¹¹



Stephen Heath, összefoglalva Mulvey szövegének addig rejtve maradt oldalát, azt állítja, hogy a női tekintet kizárólag kelepceként működhet, amely a látás patriarchális rendszerében egyre mélyebbre és mélyebbre taszítja a nőt: „Amikor a nő néz, a látvány provokál, a kasztráció már a levegőben van, Medúza feje nem is olyan távoli; így mivel a nőnek nem szabadna néznie, a látvány elnyeli őt, szemtanújává válik annak, ahogyan saját magát nézi (*seeing herself seeing herself*). Ez Lacan nőiségének lényege.”¹²

Más szóval, a női tekintet a látás olyan formájává alakul, amely kizárólag a férfi kasztrációra terjed ki, arra, amit a nő a férfi számára egyedülálló módon képvisel. Amennyiben ez így van, akkor, amit a nő lát, az a saját testének megcsonkított mása a szörny testére kivetítve. A szörny elpusztítása, amivel a legtöbb horrorfilm végződik, ezért a női test által képviselt kasztrá-

11 MULVEY, *i.m.*, 10-16.

12 HEATH, Stephen, *Difference, Screen*, 1978/3, 92.

ció megtagadásaként és a fölötte való uralom egyik módjaként értelmezhető. Ezen a ponton érdemes lenne felfedni a kasztrált nő csonkítottságának mulvey-i, heath-i és persze freudi olvasatának egy különbségét, amelynek fényében világossá válna, mi is történik, amikor a nő saját testének torz másával kerül szembe.

Kulcsfontosságú pillanat a horrorfilmekben, amikor a szörny átveszi a nő helyét a látvány központjaként. A *King Kong*ban Kongot a szó szoros értelmében a kamerák kereszttüzébe állítják, hogy produkálja magát a megfélemlített és rettegő közönség előtt. Az operaház fantomjában a maszkabálon a Fantom drámai, előadást is félbeszakító belépőt produkál a Vörös Halálnak álcázva magát, miközben mögötte arcának hiányosságait elfedő maszkot visel. Dracula gróf, Murnau és Browning filmváltozatában egyaránt hasonló, műsort félbeszakító jelenettel bukkan fel. Tod Browning *Szörnyszülöttek*-jének kezdő és záró képsora ugyanazt a nőt mutatja, akit a szörnyszülöttek félig madárrá, félig nővé változtattak. A szörny testének torz máságát hirdető pillanatok a közönségben rémületet és tiszteletet ébresztenek. A freudi vélekedés szerint ilyesmit érezhet a kislány is, amikor először megpillantja saját édesanyja „megcsonkított” testét.

Susan Lurie *Pornográfia és a rettegő nő* (*Pornography and the Dread of Women*) című tanulmányában nagy mértékben megkérdőjelezi a hagyományos freudi vélekedést, miszerint az anya testének látványa a kislányban azt az érzést kelti, hogy az anya kasztráció esett át. Lurie szerint a kislány számára a valódi trauma nem az, hogy az anya kasztrált, hanem éppen, hogy nem az. Az anya nyilvánvalóan nem olyan formában esett át csonkításon, mintha a kislányt megfosztanák a péniszétől. Lurie szerint a nő, mint a kasztrált férfi megfelelője csupán egy megnyugtató, vággyal teli képzet, amely arra hivatott, hogy a gyermek megküzdjön az anya valódi hatalma által keltett fiktív félelmével. Ezen védelmező képzet célja, meggyőzni arról, hogy „a nők azok, akik a férfiak lennének pénisz nélkül – szexualitásuktól megfosztottak, gyámoltalanok, tehetetlenek”.¹³

Azt gondolom, hogy a férfiak félelme a horrorfilmek szörnyétől nagyon hasonló Lurie állításához, miszerint a kislány félelmét az anya máságában rejlő erő generálja. A nő szemszögéből nézve a szörny nem az esetleges hiány által válik azzá, ami, hanem a benne rejlő hatalom máságától. A vámpírfilmek világos például szolgálnak azon félelemre, amelyet a férfi szemében a nő szexuális másága testesít meg. A vámpír vérszívó rituáléja, az életerő elvonása az áldozatból és így az áldozat vámpírrá válása hasonló azon női szerephez, amelynek közösülés közben része az ondó lecsapolása.¹⁴ Tehát amit

13 LURIE, Susan, *Pornography and the Dread of Woman = Take Back the Night*, ed. Laura Lederer, New York, William Morrow, 1980, 159–173. Melanie Klein *Psycho-Analysis of Children* című könyvében (*Psycho-Analysis of Children*, London, Hogarth Press, 1932) mélyrehatóan tanulmányozza a gyermek félelmét az anyától, aki elnyeli, szétszaggatja és elpusztítja őt, bár Klein ezeket a félelmeket pre-oedipális viszonyban tárgyalja, és mind a lány, mind a fiúgyermekre vonatkoztatja.

14 Stan Brakhage szerint Erdélyben a *nosferatu* szó maga „tejjel lefröcsköltet” jelent. Egy román legenda szól arról, ahogyan egyszer egy szolgálólány Dracula gróftól való ijedtségében a nála

a vámpír képviselni látszik, az a szexuális energia, aminek fenyegetése a fallikus normáktól való eltérésben rejlik. A vámpír azon képessége, hogy áldozatait a saját képére tudja alakítani, valódi megcsonkítása az egykoron emberi áldozatnak (fognyomok, vérvesztés), de magát a vámpírt a Lurie szövegében szereplő anyához hasonlóan nem megcsonkítottak, csupán másnak érzékeljük.

Tehát ami valójában félelmetes a szörnyben (legyen az vámpír vagy egyszerűen egy lény, aminek a mássága ad hatalmat a többiek fölött), ahhoz hasonló dolog félelmetes Lurie elképzelése szerint az anyában is: nem a saját csonkoltsága rémisztő, hanem az erő, ami lehetővé teszi, hogy megcsonkítsa és átváltoztassa a sebezhető férfit. A vámpír vér utáni kielégíthetetlen vágya tökéletes párhuzamba állítható a férfi számára kielégíthetetlennek tűnő szexuális étvágygal, amely újabb veszélyt jelent a potenciájára nézve. Tehát a nő szörnyre vetett tekintete több, mint a nézés egyszerű büntetése vagy saját, a patriarchális társadalom tükre által visszavert torz képének narcisztikus csodálata: ez egyben azon hasonló státusz felismerése is, hogy mindketten a gyenge férfihatalom valós fenyegetői. Ez talán segít megérteni a horrorfilmek szörnyeinek bosszúvágygal teli elpusztítását és a tényt, hogy ez a pusztítás váltja ki a nők között gyakran kialakuló együttérzést is. Úgy tűnik, hogy ők érzékelik azt a pontot, amitől már a szörny elpusztítása valójában az ő szexuális erejük rituálészerű kiűzése. Ez szintén segít megmagyarázni a horrorfilmek férfi hőseinek szabályszerű gyengeségét (David Manners a *Draculában*, Colin Clive a *Frankensteinben*), illetve a túlzott izgalmat és a növekvő veszélyt, amikor a szörny és a nő összefog.

Úgy vélem, hogy a klasszikus horrorfilmekben a nő szörnyre vetett tekintete egy nem fallikus szexualitásban rejlő hatalomra és befolyásra irányuló, kifejezetten romboló jellegű felismerést von maga után: éppen amiatt, hogy az ilyen tekintet a férfihatalomra nézve annyira fenyegető, kegyetlen megtorlásban részesül.

lévő kancsó tejet magára lötytyintette. Brakhage tehát úgy véli, hogy a szó maga a tej szívására irányuló homoszexuális utalás. (*Film Biographies*, Berkley, CA, Turtle Island, 1977, 256.)

Liktor Eszter (1986) Eger, Debrecen. A Debreceni Egyetem kredites képzésének angol-francia szakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja, a DETEP résztvevője, az Alföld Stúdió tagja, a 2009-es szegedi OTDK Francia irodalom tagozatának harmadik helyezettje.

Liktor Eszter

„NE FÉLJ, MONDJA A SZÍV.” A HALÁLBA BÚJTATOTT ÉLETIGÉRET VIRGINIA WOOLF *MRS DALLOWAY* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Nem tévedhetünk nagyot, ha elsőként azt állapítjuk meg Virginia Woolf *Mrs Dalloway* című regényének halálfelfogásával kapcsolatban, hogy szokatlanul bizakodó, sőt helyenként kifejezetten derűs hangvételű az ahhoz kapcsolódó beszéd. A szereplők halálhoz való viszonyulása ennél persze jóval bonyolultabb; semmiképp sem állíthatjuk, hogy mindegyikük első perctől fogva úgy gondolná, hogy a halál nem pusztán elmúlás, eltűnés, hanem sokkal inkább az élet természetének, a természetes életnek szerves része, hiszen a Természet és annak ritmikussága képes folytatni a véget érő egyéni létezését. Vizsgáljuk meg, hogyan viszonyulnak a szereplők (elsősorban a két főszereplő: Clarissa Dalloway és Septimus Warren Smith) a halálhoz, és miként jutnak el az előbbi – általuk egyébként meg nem fogalmazott – állítás esszenciászerű igazságának belátására.

Peter Walsh tudatfolyamából tudjuk meg a regény egy pontján, hogy Clarissa szereti az életet, és – saját bevallása szerint – fél a haláltól, ez azonban korántsem a teljes kép. Clarissa ugyanis – többé-kevésbé tudatosan – az áradásban (*flow*) hisz. A regény folyamán sosem képes megmondani, mit szeret az életben, mert úgy fogja azt föl, mint benyomások, jelentéktelen részletek és kisebb események áradását/áramlását. Magáért az életért rajong, nem egyes elemeiért, aspektusaiért külön-külön, hiszen számára azok tökéletesen egynemű egységet alkotnak. Ebből az egyetemességből persze bármelyik pillanatban kiragadhatunk egy „ez”-t, egy „itt”-et, egy „most”-ot, ahogyan kiragadja Clarissa is, aki megéli a jelent,¹ de lássuk be, hogy az „itt”, a „most” és az „ez” létének feltétele, hogy legyen „ott”, „akkor” és „az”. Körkörösén olvad egymásba múlt, jelen és jövő, ami valóban áramlássá, folyammá duzzasztja a sokszor vonalszerűnek (lásd: időszalag) elképzelt életet.

1 „[...] amit ő szeretett, itt volt, ez, most, előtte: az a kövér hölgy a taxiban.” WOOLF, Virginia, *Mrs Dalloway*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2004, 13. (Hivatkozás a továbbiakban a főszövegben, zárójelben.)

Clarissa valahogy úgy fogja föl a halált is, ahogyan az életet. Számára vigaszt nyújt az, hogy noha „egyszer elkerülhetetlenül meg kell szünnie létezni neki magának is”, attól még „mindez folytatódik majd nélküle; [...] S hogy mégis a londoni utcákon, a dolgok árapályán, itt meg ott, valahogy tovább él ő is”; nem tud abban hinni, „hogy a halál mindent tökéletesen bevégez.” (13.) Ugyanakkor az „elkerülhetetlenül” és a „bevégez” szavak árulkodnak Clarissa félelmeiről, amelyek beárnyékolják azt a reményteli képzetet, hogy ő majd „ködcsíkként úszna, felravatalozva” (13.), vagyis hogy maga lenne az *áradás*, hogy a halállal több lenne, mint ami élőként valaha lehet: az áradásnak parányi összetevője, amely önmagában csak kiegészülést váró részlegesség.

A műnek egy másik pontján Clarissa maga magyarázza azt, ami addig ösztönös, nem tudatosan fölfogott meggyőződésének tűnt. Úgy írja le a halált, mint valamit, ami csupán az ember tulajdonképpen, saját lelki-szellemi-fizikai korlátain belül létező részét szünteti meg, de a *kiterjedését* nem engedi elenyészni. Mi több: a halál nem más, mint csodálatos lehetőség, hogy kiteljesítsük az életet, hogy a létezést kitágítsuk és be is töltsük „láthatatlan részünkkel”, amely „talán túlél bennünket, talán újra fellelhető, visszaszerezhető valamiképpen, mikor már mások tulajdona, másutt kísért-bolyong, halálunk után.” (205.) A halál tehát nem egy rettentő eseményként tételeződik, hanem úgy, mint természetes, magától értetődő megélés. Ezt a természet közeli halál-felfogást ragadja meg kivételes szépséggel az a bekezdés, amelyben Clarissa az estélyi ruháján éktelenkedő szakadást igyekszik megvarrni. Arra gondol, hogy a ruha zöld ráncai a tenger hullámaira hasonlítanak, ahogyan a keze alatt fölgűrődnek, „átbuknak, elperegnek” (53.); a tenger ritmikus hullámvázására, amely olyan természetesen lüktet, mint maga az élet, így ígérve az emberi szívnek, hogy „terhét valamiféle tenger árájára” (54.) bízhatja, dobogását, ha majd elfárad, továbbviszik a hullámok. „Ez minden. Ne félj [...]” (53.) Kétféleképpen utal a halálra ez az „Ez minden.” A halál egyrészt tagadhatatlanul záróaktus, az élet (vagy inkább: egy bizonyos fajta létezés) utolsó utáni pillanata, másrészt viszont nem olyan „nagy dolog”, mint amilyenre készülünk; egyszerű és természetes ritmusátadás, ahogyan a test megpihen, miután nem csak le-, hanem átadta terhét.

A Woolf által idézett Shakespeare-dráma, a *Cymbeline* pár sora más szavakba burkolja ugyanezt a megnyugvást: „Nap nem éget már, ne félj, / Nem kínoz tél, zord hideg.” (13.) Valószínűleg valami hasonló bizonyosság teszi Lady Bexborough-t is sztoikussá, és így képessé arra, hogy jótékonysági vásárt nyisson meg „sürgönnyel a kezében: legkedvesebbje, John, elesett.” (7.) Olvashatjuk ezt a jelenetet úgy, mint példát kivételes *tartásra*, de a regény egészének halállal kapcsolatos gondolatíve inkább arra enged következtetni, hogy Lady Bexborough számára a sürgöny nem csak fia halálhírét hozza, hanem azzal együtt a megértés pillanatát, amikor az anya valahol mélyen megérzi, hogy a halál átmenet ugyan az életből valamibe, ami *nem-élet*, de mégis inkább átalakulással járó szerves folytatása az életnek, nem pedig ellentettje. Az élet ismert formája véget ér, de olyan létformává alakul át, amelyet békésnek és méltóbbnak sejtene azok, akik szerettüket vesz-

tették a háborúban. Hogy lehet mégis, hogy rögtön, amint fia haláláról értesül, képes attól el is vonatkoztatni? A legelső pillanatok valószínűleg még nem a belátást hozzák az anya számára, inkább egy tudattalan reakciót a halál tényére. Egyfajta mechanizmus ez, ami a sokkos, lebénult tudat helyett, mint robotot működtetik az embert, aki ezért a megszokott rutinhoz ragaszkodik, és a kötelességtől várja, hogy az értelmetlen perceket továbbvigye. Noha tagadhatatlanul sztereotip a gondolat, Lady Bexborough-ról az is eszünkbe juthat – főleg, ha nem kenyerünk a metafizika –, hogy íme, ez az angol hidegvér. Meg kell jegyezni, hogy a regényben szó van egyfajta nemzeti méltóságról, amely vadidegeneket kötött össze azáltal, ahogy „néztek egymásra hirtelen, s gondoltak a halottakra; a Lobogóra; a Birodalomra.” (24.)

Clarissa képzeletében úgy is megjelenik a halál, mint valami szecessziós vízió, mint az érzékiséghez kötött, sőt a finom erotikát betetőző mozzanat. Amikor fehér ruhában ebédelni és Sally-vel találkozni siet, Sally Setonnal kapcsolatos vonzalma és várákozása mondatja vele Othello mondatát: „Ha jönne a halál, most a kéjek telje volna.” (47.) Más helyen úgyszintén Sally alakjához kapcsolja a halált, de egészen másképp; visszaemlékezik merész gondatlanságára, amelyről ő, Clarissa azt hitte, „egyetlenegyféleképpen végződhet csupán [...]: valami iszonyatos tragédiával, Sally halálával, mártíriumával.” (246.) Sally azonban semmibe sem halt bele fizikailag. Lelkileg-szellemileg annál inkább, mégpedig akkor történt meg vele mindez, amikor „váratlanul férjhez ment: egy kopasz férfihoz, akinek mindig egész virágcsokrok díszeltek a gomblyukában, és aki, úgy mondták, gyapjúfonoda-tulajdonos volt Manchesterben” (246.), vagyis egy olyan emberhez, akinek a személyisége valószínűleg elsorvasztotta az évek alatt Sally fiatalkori, élénk, valódi énjét.

Nem kevésbé érdekes megvizsgálni a másik főszereplő, Septimus Warren Smith halálhoz való viszonyát. A rajta fokozatosan elhatalmasodó örület egy különleges köztes állapot, amely köré szépen követhető szimbolikát épít az író. Septimus közelében például mindig jelen van valamilyen *korlát* (mellvéd, párkány, kerítés stb.), amely fölfogható egyfajta határjelzőként a társadalom szellemileg ép, egészséges része („Ők itt – élnek tovább [...]. Ők valamennyien megöregszenek majd.” – 249.) és az elkülönült örültek között. („De ez a fiatal ember – mindent eldobott magától.” – 249.) Vagyis az élet és a halál megválasztása feszül egymásnak ezekben a szimbólumokban.

Egy korláton üldögél a veréb, amely azt csiripeli neki, hogy nincs halál, és csak ez a korlát választja őt el a folyó túloldalától, „ahol az élet mezeje virul, holtak járnak rajta” (33.), tehát már a mű (illetve a regény által felölelt egynapos időtartam) elején is megmutakozik a benne munkáló halálösztön, mely végül az öngyilkosságba hajszolja. Érdeemes megjegyezni, hogy az üzenetet („Nincs halál.”) madarak közvetítik, ami eleve természeti kontextusba helyezi a meghalás egész problémakörét. Az antik utalások (élet mezeje, görög nyelvű ének) is ezt idézik fel, hiszen a klasszikus halálfelfogásban is fontos szerepet játszik a természeti környezet (alvilági folyó, Elüzion stb.). Sokban hasonlít

ez a felfogás ahhoz, ahogyan Clarissa Dalloway az áramlásról gondolkodik: mindkét esetben igaz, hogy az élet szerves folytatását reméli a halál után, amely maga csak egy küszöb, nem is különösebben ijesztő. (A halottak azok, akik az „élet mezején” sétálhatnak, tehát a halál – úgy tűnik – inkább hozott beteljesülést, mint megsemmisülést.) Elesett bajtárs, Evans is ott áll a korlátnál, mintha hívná Septimust, aki azonban ekkor még „nem mert odanézni” (33.); *haláligenlésén* egyelőre fölülkerekedik halálfélelme.

Megbomlott elméjét azonban nem hagyja nyugodni a halál kérdése, amelyhez időről időre másként viszonyul. A regény egy pontján a halál gondolata éppen boldog perceiben kísérti, és nem is robbantja szét kellemes pillanatait; az élet (és minden vele járó szenvedés) tökéletesen legitim alternatívájaként vetődik föl: „[Septimus] egyre csak beszélt, fecsegett, nevetgélt, történeteket eszelt ki. És akkor váratlanul, ahogy a folyóparton álltak, azt mondta: – Most öngyilkosok leszünk –, s a folyó vizére meredt, [...] mint ha megbabonázta volna valami.” (89.) Nem csak a folyó babonázta meg, hanem például a tovaszáguldó vonatok vagy elgördülő omnibuszok is; olyan dolgok, amelyek mozognak, tovább mennek. Úgy tűnik, ő is megértett valamit – ösztönösen – a dolgok folyamatoságából, az élet áramlásszerű természetéből, és ha nem is meggyőződése (hogyan is lehetne?), de sejti, hogy a halál nem a létezés végpontja, sokkal inkább egy *küszöb (korlát)*, amelyet átlépve a létezés formát vált, de nem veszti „érvényét”. Nem sok idő kell azonban, hogy ismét a félelmei legyenek úrrá rajta, és rettegést váltson ki belőle egy hallucináció, melynek során lángokat és halottakat lát.

A „vízbe fúlt tengerész” víziója (92.) hozza meg számára a mellbevágó felismerést, hogy az értékes és szépséges igazi élet kezdete éppen a halál. „Kihajoltam a csónakból, és átzuhantam a peremén, gondolta.” (92.) Képzletben már megteszi a sorsdöntő lépést, amelyet a műben végig korlátok, párkányok (itt éppen perem) szimbolizálnak, megtapasztalja a halált; a tenger mélyére merül, és élőként bukkan föl. Csak ez után a merülés után képes meglátni Thesszáliát, az orchideákat és a háborús sebeit többé nem hordozó Evanst, vagyis a vízióban átélt saját halálélmény teszi képessé úgy látni a halált, mint örömteli felszabadulást.

Egy nyugodt pillanatában még a Természet „ne félj, ne félj, szólt testében a szív, többé ne félj” (188.) suttozását is hallja, és személyesen neki szántnak kezdi érezni a verebek „nincs halál” üzenetét, sőt feljegyzéseket készít a halál valótlanágáról. Kicsivel később arra kéri a feleségét, hogy égesse el ezeket a feljegyzéseket, ami valószínűleg Septimus utolsó, kétségbeesett próbálkozása, hogy visszatérjen a „normális” világba, olyan emberek közé, akik szerint létezik halál, és akik nem írják tele cédulák tömegeit ennek ellenkezőjével. Ez a kísérlet kudarcba fullad (a felesége nem hajlandó elégetni a feljegyzéseket), és Septimus végül megöli magát. Érdekes, hogy egy triviális érveléssel próbálja utoljára lebeszélni magát arról, hogy átlépjen az ablakpárkányon (tehát a *korláton*): „Jó volt élni.” (200.). Végül azért ugrik le, mert úgy érzi, üldözi őt a dr. Holmesban testet öltő „emberi természet”, ahol a hangsúly az emberin van, hiszen maga a Természet nem haj-

szolná a halálba, annak mindegy volna, mikor hal meg valaki – a Természet örök ritmus.

Septimus halála azonban mégiscsak tragédia, nem föloldódás. Nem a meghalás ténye miatt, hanem mert Septimus, ahogy Mrs. Filmer előkertjének vaskerítése fölnyársalja, nem képes beleolvadni ebbe az örök ritmusba; durván félbeszakítja a kerítés fizikai és átvitt értelemben is. Nem átlépi a küszöböt, hanem azon áll meg; a magasabbrendű létformába átlépés helyett megáll az átmenetben; belekövül a fél-megértés / fél-megélés állapotába, ami az örületnek egyébként sajátja. A kerítés megakadályozza abban, hogy a földdel, a Természettel érintkezzen, ami a műben elengedhetetlen a halálban való teljeség megéléséhez.

A regény utolsó oldalainak egyikén fonódik össze az addig külön futó két cselekményszál Clarissa alakjában, amikor is az asszony hírét veszi, hogy egy fiatalember megölte magát. Tudatosan elutasítja ugyan a szörnyűséget,² de valójában sem testben,³ sem képzeletben nem tud tőle elszakadni; fölébred benne az érdeklődés: „Öngyilkos lett – de hogyan?” (249.) Amikor elvonul az estélyről egyedül egy kis szobába, szembe kell néznie a halállal: újraéli, ami Septimusszal történt, és bár nem érti meg, miért tette, arra a végkövetkeztetésre jut, hogy bátor és helyes dolog volt megtennie. Ha valaki ugyanis eldobja az életet strukturáló mindennapokat, a keretet, akkor tisztán élheti meg azt, ami számít, mert „Van valami, ami igazából számít; valami, az ő életében is, amit egyre elborít ugyan a mohón burjánzó csevegés-fecsegés, de megvan. [...] Az a fiatalember legalább mindentől megkímélte magát.” (249.) Ezt a kimondhatatlan élet-eszenciát óvja meg az elkorcsozulástól a halál „ölelése” (250.), és ezt igyekszik menteni az, aki maga választja meg halála pillanatát, aki cselekszik akkor, amikor úgy érzi, „Ha jönne a halál, most a kéjek telje volna!” (250.) Clarissa ebben a pillanatban szörnyű üresnek érzi a saját életét, és képes azonosulni a fiatalemberrel, aki „legalább megtette.” (252.)

Virginia Woolf a tudatfolyamnak nevezett – a szavakat különösen simán és finoman elfolyató – írásmóddal úgy festi le a „Halált”, mint lehetőséget, sőt, mint ígéretet. Mint folytatását és kiteljesedését a békés, de nem mozdulatlan pihenésben annak, amit sokszor méltatlanul nevezünk „Élet”-nek.

2 „És Bradshaw-ék! – erről kezdenek beszélgetni az estélyen!” (249.)

3 „teste égett” (249.)

Óry Katinka (1985) Debrecen. A Debreceni Egyetem kredites képzésének magyar-angol szakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium és az Alföld Stúdió tagja. A 2007-es Humán tudományi OTDK Irodalomelmélet I. tagozatában második helyezést ért el.

Óry Katinka

■ A HERE ÉS A MÉH

Vannak szövegek, amelyek az első találkozáskor még értelmetlenné tűnnek: az ember még nem sejtheti, hogy éppen az első, elnagyolt felfedezőút alkalmával láncolnak magukhoz, hogy aztán sokáig ne eresszenek. Továblépünk, hűtlenek leszünk hozzá, másba fogunk – de végül mégis visszatérünk hozzájuk: a szöveg megoldatlan rejtélyként, lejátszatlan játszmaként csábít az értelmezésre. Én Rimay János Balassi-epicédiumának enigmatos bonyolultságától, megfejtésre csábító, mégis megfejthetetlen természetétől nem tudok szabadulni. Legutóbb az Epicédium hetedik versének (*A Balassi-fivérek elsi-ratása*) olvasása közben akadtam olyan problémára, amely mellett nem tudtam szó nélkül elmenni: tanulmányomban ezt a szöveget interpretálom, az ambiguitas retorikájával összefüggésbe hozható színlelés fogalomkörére fókuszálva. Nézzük a verset! Az első három versszak így hangzik:

„Csudálható nagy dolog, / Szerencsénk mint forog, / Bűnünk ebben csak az ok, / Hogy bűn ily sok, / S Isten hozzánk nem fog. // Sok ostor szokta érne, / Ki nem tud megtérni, / Istenét szívből félni, / Kedvén élni, / Után menni s kélni. // Láthatjuk már szemünkkel, / Mit nyertünk vétünkkel, / Földünk mint pusztula el, / Sok rendeknek / Nagy veszedelmekkel.”¹

Már az első strófa gondolati felépítését a vers központi motívumai szervezik: a szerencse forgandósága, a bűn, valamint az isteni kegyelem kérdése elválaszthatatlan relációba kerülnek egymással. Így a szerencse forgandóságának fő oka a bűnök elburjánzása, melyet a harmadik sor „csak” partikulája is nyomatékosít. Szintaktikai szempontból az utolsó tagmondat („S Isten hozzánk nem fog”) értelmezhető egyszerű kapcsolatos mellérendelésként, ám következtető utótagú mellérendelésként is: a bűnök sokaságának következtében nem segít minket az Isten, elapad az isteni kegyelem forrása.

A következő két versszak ezt a gondolatot viszi tovább: a második versszak első sorának „szokta” segédigeje általánosan ismert tapasztalatként mutatja be a bűn és a bűnhődés dinamikáját, amelyben a *flagellum Dei* / *virga Dei* topozsára ismerhetünk. Ez a

1 [Epicédium a Balassi fivérek, Bálint és Ferenc halálára] = Rimay János írásai, kiad. ÁCS Pál, KÖSZEGHY Péter, Bp., 1992 (Régi Magyar Könyvtár: Források, 1), 41.

középkori eredetű toposz központi helyet kapott a nemzetsors 16. századi toposzainak rendszerében, de általában a kora újkor keresztény hitvalló emberének önmegértésében is. Eszerint a bennünket sújtó szerencsétlenségek és csapások, Isten vétkeink miatt ránk rótt büntetése.² A következő versszakok a magyarságra mért büntetések sorába illesztik a Balassi-fivérek halálát is. Hiszen míg éltek, erényeiket mindig a haza javára fordították, így halálukkal a haza legjobb és legönzetlenebb szolgálóit veszttette el. Erényeik itt nem kerülnek alaposabb részletezésre, csupán két, központi fontosságú erény emelődik ki a versbeszédben: az okosság és a vitézség attribútuma.

A hetedik versszakban azonban fordulat következik be: a vers gondolati közép-pontjában továbbra is az erény képzetköre, valamint a bűn és bűnhődés viszonya marad, ám a *flagellum Dei* képzetkörét ezen a ponton felváltja a *Fortuna mala* (vagyis a rossz szerencse) toposza. Knapp Éva – a Fortuna-toposz irodalmi hagyományozódását és Rimaynál való megjelenését kimerítően feltáró tanulmányában – a következőket írja Rimay Fortuna-felfogásáról: „[szerinte] az ember kiszolgáltatót a szerencsének, mivel csak a Fortuna találhat rá, ő hiába keresi. [...] A Fortunát lehetetlen befolyásolni, kegyét nem lehet kiérdemelni, mert nincs tekintettel az erényekre.”³ Knapp Éva maga is e vers hetedik versszakának sorait idézi gondolatmenete alátámasztásaként: „Csakhogy az rossz szerencse / nem fizet érdemre, / Oszt jót embertelenre”

„Rimay Fortuna mala-alakja” – folytatja gondolatmenetét Knapp, „különféle, a 17. század elején közismert külső és belső attribútumokat hordoz.” Felfogásában „a szerencse hitető, csalárd, kétséges, álnok és vakmerő.”⁴ Rimaynál emellett a *Fortuna mala* alak összekapcsolódik nemcsak Occasio alakjával, hanem Tempuséval, vagyis az idővel is. Ennek a kontaminálódásnak a hátterében „a részben azonos attribútumok (mint a keréken álló alak vagy a szárnyak) és azok jelentésváltozásai állhatnak.”⁵ Knapp Éva erre az összefonódásra az „Ez világ, mint egy kert...” kezdetű vers sorait hozza példának: „Elváltzott idők, háborgó esztendőök különbségeket hoznak, / Kinek bút, kárt, gondot, kinek viszont hasznot, szerencsés napot adnak.”

Ugyanez az összefonódás figyelhető meg versünk nyolcadik strófájában is, mikor a rossz szerencse képzetéhez hozzátoldással (erre utal az „is” partikula) hozzákapcsolódik az idő megszemélyesített alakja. Ám ami az erény-bűn-bűnhődés összefüggést illeti, a lényeg ugyanaz marad: a rossz szerencse, csakúgy, mint a háládatlan idő nem a bűnökhöz és erényekhez képest osztja a csapásokat. Természete egyfelől kiszámíthatatlan, másfelől viszont előszeretettel sújtja az erényeseket („Nagy érdemet földhöz vér”), mivel az irigy-

2 A *flagellum Dei* toposzáról lásd: BITSKEY István, *A nemzetsors toposzai a 17. századi magyar irodalomban*, Hittel, 2004/11, 102–112.

3 KNAPP Éva, *Az irodalmi hagyományozódás rétegei Rimay János Fortuna-Occasio-versében*, Irodalomtörténeti Közlemények 10, (1997), 470–507.

4 Uo., 484.

5 Uo., 477.

ség is attribútumai közé tartozik.

Jól látható, hogy a vers első négy strófáját meghatározó keresztény *flagellum Dei*, és a hetedik versszakban érvényre jutó, antik eredetű Fortuna mala-toposz által képviselt érvrendszer nem egyeztethető össze: a *flagellum Dei* keresztény toposza szerint minden rossz Isten jogos büntetése a vétkes emberre (vagy éppen közösségre), tehát akivel rossz történik, az bizonyosan bűnös. Ezzel szemben az antik eredetű *Fortuna-toposz* szerint a szerencse vak, forgandó, és teljességgel kiszámíthatatlan, így egyaránt sújtja a bűnös és az erényes életű embert. Sőt, a *Fortuna mala*, vagyis a rossz szerencse (mely hangsúlyosabb szerepet kap Rimay felfogásában), inkább az erényeket, az erényes embereket „bünteti”.

A két toposz párhuzamos szerepeltetése nem Rimaynál jelenik meg elsőként. Hasonló kettőség figyelhető meg Georg Purkicher 1565-ös *Pannonia lugens* című hosszú disztichonjában, melyet külön fejezetben tárgyal Imre Mihály a *Magyarország panasza* című monográfiájában. Purkicher verse – írja Imre, noha „formailag Ferdinándot sirató naenia, legalább ennyire meghatározó jellemzője, hogy Pannonia a császár mellett önmagát is siratja. Hiszen Pannonia szerencsétlenségének csak egyik – bár különlegesen fájdalmas – oka az uralkodó halála. A hosszabb költeményt a reneszánsz kedvelt, mesterkedő ekhós verse vezeti be, ahol Ferdinánd szelleme felel minden sor végén a gyászoló Pannóniának. A gyászdal az *állhatatlan szerencsére* panaszkodik [...], amely kiszámíthatatlan, hiszen egyszer bőkezűen adományozó, tékozló, másszor elveszi a legkevesebbet is. Példázza ezt az én esetem is, Pannóniáé, hiszen a világ dísze voltam, mostanra pedig legnyomorultabbja lettem.”⁶ A vers egy későbbi szakaszában viszont Pannonia „szomorú haraggal inti polgárait, ne egymás ellen harcoljanak, hanem a haza ellensége, a török ellen forduljanak. [...] Bűnös ugyan a nemzet, magára vonta ezzel Isten haragját, de remélhet bűnbocsánatot és irgalmat”.⁷ A költemény végén pedig, miután a Krisztus urunk vezénylete alatt elszenvedett mártírhalt dicsőíti, a törökkel harcoló császár részére „a mindenható, leghatalmasabb olümposzi kormányzótól”⁸ kér segítséget.

Imre Mihály Purkicher „nézőpontjainak folyamatos ingadozására” is ráirányítja a figyelmet: Purkicher műve csak kis részben eredeztethető a wittenbergi történetiszemléletből, hiszen a Gondviselés, a Fátum és Fortuna fontos kiegészítői egymásnak. Imre Mihály interpretációja alapján tehát Purkicher szövegalkító módszere jelentősen eltér a Rimayétól. Purkicher szemléleti ingadozásával egyfajta szintézisre törekszik az antik és a keresztény hagyomány között: nála ezek az eredetileg különböző értékeket hordozó hagyományok kölcsönösen kiegészítik egymást.

Rimay szövegében azonban nem ezt tapasztaljuk. Az *Epicédium* hetedik versé-

6 IMRE Mihály, „Magyarország panasza” – *A Querela Hungariae toposz a XVI-XVII. század irodalmában*, Debrecen, 1995, 178.

7 *Uo.*, 179–180.

8 *Uo.*, 180.

ben ismét az ambiguitas retorikájának problémájába ütközünk, mely korábbi Rimay-tanulmányom gondolatmenetében is kulcsfontosságú szerephez jutott.⁹ Vizsgálódásaimban itt arra a következtetésre jutottam, hogy a kanonikus értelmezések nem írják le megnyugtató alapossággal ezeket a számomra meghatározhatatlanul bonyolultnak, rejtélyesnek érzékelt szövegeket. A versek olvasása közben lépten-nyomon olyan helyekre ütköztem, melyek megakasztották, elbizonytalanították a befogadás folyamatát, s megakadályozták egy egységes jelentésstruktúra kiépülését. Elemzéseim és érvelésem hátterében ekkor (többé-kevésbé tudatosan) Paul de Man irónia, és Derrida elkülönböződés-fogalmi álltak.

Az *Epicédium* utolsó versének elemzésekor azonban megkérdőjeleződött a de man-i modell¹⁰ alkalmazhatósága a Rimay-szövegek vonatkozásában. Az *Author in lividum* című versben megjelenik ugyanis Mómosz alakja, akiről Lukianosz jegyezte fel az egyik legismertebb anekdotát, *Hermotimosz* című dialógusában. A dialógusban Lükinosz mondja el a történetet az ifjú Hermotimosznak, arról oktatva őt, hogy az ember jelleme nem ítéhető meg a látszat alapján. „Titok és homály fed – mondja – minden effélét (vagyis hogy kinek mi jár a fejében), amíg az illető szavaiból, a vele való együttlétből, magatartásának következetességéből lassan és nagy nehezen felszínre nem kerül. Talán hallottad, mivel vádolta Mómosz Héphaisztoszt, de ha nem, halld most: a mítosz szerint Athéné, Poszeidón és Héphaisztosz versengett egymással, hogy melyikük a legügyesebb. Poszeidón egy bikát formált meg, Athéné házat tervezett, Héphaisztosz pedig egy embert alkotott, úgy mentek el Mómoszhoz, akit bírálul választottak. Mómosz szemügyre vette mindhármodjuk munkáját. Hogy az első kettőben mit nem tartott jónak, felesleges volna elmondani. Az emberben viszont azt kifogásolta, s alkotóját, Héphaisztoszt azért ócsárolta, mert nem készített ajtócskát a mellére, hogy azt feltárva mindenki megállapíthassa, mit akar, mit gondol, és vajon hazudik, vagy igazat mond-e. *Mómosz tehát a rövidlátók módjára gondolkodott az emberről.*”¹¹

A Mómosz-toposz felfejtése közben egyfajta sejtésként kezdett körvonalazódni a számomra, hogy mi a jelentősége a különböző értekszerkezetek együttes jelenlétének és a maszk fogalmának Rimay *kora újkori* szövegeiben. Elgondolásomat nagyban megtámogatta Ács Pál – megjelenés alatt lévő – tanulmányának („*A hallgatás művészet*” – *Rimay János és az újsztoikus ars dissimulandi*) egyik felvetése. Az értelmezés kulcsmetaforái a színlelés és a hallgatás: Ács lényegében azt vizsgálja, hogyan jelenik meg az *ars dissimulandi* fogalma Rimay művészetében. Ács Pál szöveginterpretációit olvasva egy

9 ÓRY Katinka, *Olvasatlanság – olvashatlanság: Az ambiguitas retorikája Rimay János Balassi-epicédiumának kísérőszövegeiben*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2007, 555–582.

10 De Man (az általa irodalminak nevezett) szövegek olvasása közben olyan helyekre ütközik, ahol a szöveg értékeinek rendszere sürgeti is, de meg is akadályozza, hogy az olvasó válasszon a számára egyidejűleg adódó, de eltérő továbblépési lehetőségek között.

11 *Lukianosz összes művei I.*, Magyar Helikon, 1974, 510.

szembeötlő módszertani sajátosságra lettem figyelmes. A tanulmányíró a szövegek olvasásának aktusát észrevétlenül mindig megtoldja egy-egy adalékkal, annak érdekében, hogy a szöveg ambiguitását megszüntetve szilárd, egységes jelentést kölcsönözhesen neki, és szintézist teremtsen a szövegekben megjelenő, egymással össze nem egyeztethető értékek között. Végső célja pedig mindig ugyanaz: a szövegekből kiindulva próbálja felrajzolni Rimay „valódi” arcát, gondolatait, szándékait. Minduntalan a fátyol mögött megbúvó Igazságot próbálja – Derrida *Eperons*-jának szavaival élve – kifürkészni. „Vajon ebbe a magatartásformába mennyi színlelés vegyült?” – teszi fel a kérdést tanulmánya záró szakaszában a szerző, de fogalmazhatnánk úgy is: Ács Pál maga is Mómoszként viselkedik, mikor e kérdéseket helyezi vizsgálódása homlokterébe. A *színlelés* szót, úgy gondolom, így inkább mai értelemben használja, ám meglátásom szerint Rimaynál – akárcsak más korabeli alkotóknál és gondolkodóknál – eltérő módon szükséges értelmeznünk ezt a fogalmat. Mikor Shakespeare *Ahogy tetszik*-jében Jaques szájából elhangzik a híres mondat: „Színház az egész világ, s színész benne minden férfi és nő!” – akkor ezt úgy kellene értelmeznünk, hogy a világ az Igazság elleplezésére épül, vagyis mindenki mindig hazudik? Nyilvánvalóan nem, ez a monológ folytatásából kiderül. Shakespeare szereplője szerint az emberi lét inherens tulajdonsága, hogy szerepekben létezzünk: nem leplezésről, hazugságról van tehát itt szó, hanem az ember alapvető létmódjáról. A szerep ebben a felfogásban azt jelentené, hogy az ember mindig annak a kompetenciaterületének határait tiszteletben tartva mozog, s annak megfelelően cselekszik, melyben éppen jelen van.

Visszakanyarodva Rimayhoz: mikor szembesülünk azzal, hogy Rimay az *Epicédium* hetedik versében két, egymással össze nem egyeztethető toposzt épít bele szövegébe, csak az egyneműsítő olvasási stratégia teheti fel azt a kérdést: vajon mi volt Rimay valódi véleménye a Balassi-fivérekről, azok erényeiről és bűneiről? A szöveg éppen arra hívja fel a figyelmünket, hogy egy dolog megítélése nézőpontfüggő: a sokat szenvedett Balassi-fivérek a *flagellum Dei* toposza alapján bűnösök voltak, s Isten bűneik miatt verte meg őket; a Fortuna-toposz hagyománya felől szemlélve viszont számos erényük ellenére szenvedtek, mert Fortuna az erényektől és bűnöktől függetlenül, kiszámíthatatlan módon sújtja egyik és másik embert. A két értékszerkezetet nem lehetséges – de nem is szükséges – összeegyeztetni.

Hogy ez az elv milyen jelentőséggel bír Rimay szövegeiben, arról bizonyosságot szerezhethetünk, ha alaposabban szemügyre vesszük a vers hetedik versszakát: „Csakhogy az rossz szerencse / Nem fizet érdemre, / Oszt jót embertelenre, / Mint *herére* több részt mér, mint *méhre*.”

A „mint” szóalak kétszeri használata itt megint csak megakaszthatja az olvasást, hiszen nem magától értetődő, hányféle jelentésben szerepel. A mondat szemantikai struktúráját figyelembe véve kijelenthetjük, hogy az első „mint” szóalak „miként/ami-ként” értelemben szerepel, vagyis hasonlítást fejez ki a többszörösen összetett mondat első kettő és harmadik tagmondata között.

Figyelemre méltó körülmény, hogy éppen ebben a versszakban következik be a váltás a két toposz között – és éppen itt bukkan fel a *méh* motívuma, mely Rimay számára különösen fontos. A *méh*-motívum egyik leghíresebb – példaképéhez, szeretett mesteréhez, Justus Lipsiushoz írt 1592-es – levelében tűnik fel. A sokat idézett részlet így hangzik: „Eltaláltad Saravia Hadriánnál is, hogy joggal remélheted, hogy a te Politikád a szilárd és figyelmes ítéletű olvasóknak fog tetszeni, és sohasem azoknak, akik ide-oda röpködnek és méhek módjára csak kóstolgatják az írásokat.”¹² Rimay itt amellet érvel, hogy Lipsius gáncsolói, akik Lipsiusnak a vallási türelemről írt gondolatait eretnekségnek kiáltják ki, helytelen értelmezési stratégiákkal közelítik meg a németalföldi mester szavait. A Rimaynál más helyeken is emlegetett „szilárd és figyelmes ítéletű olvasó”, aki „jól tekint”¹³ a szövegekre, tisztában van vele, hogy mindent a maga helyén kell kezelni, s a közlekedés a különböző értékszerkezetek/kompetenciaterületek között nagy körültekintést és óvatosságot követel. Ezt diktálta az *aptum*, az *illőség* elve.

Ha tehát a *méh* motívuma ezt a jelentésmezőt vonta be a hetedik vers hetedik versszakának értelmezésébe, hogyan értelmezhetjük a here alakját? A méhhez szembeállítva itt a here a nem dolgozó méhet jelenti: a régiségben a lusta, semmirekellő emberre használták a kifejezést. Ezt a jelentést véve alapul tehát a szerencse inkább a semmirekellő embernek kedvez, semmint a szorgos méhnek. Ám ez a jelentésárnyalat a *méh*-motívum előbb tárgyalt sugallataival nem egyeztethető össze. Akkor hát hogyan tovább?

Korábbi írásomban példákkal támasztottam alá, hogy Rimay kedvelt írói módszere volt a magyar és a latin nyelv fordításakor keletkező jelentésmódosulások kiaknázása, sőt, generalása. (Így volt ez például az *Epicédium* elé helyezett Tolnai-Balogh-féle elogium verses és prózai fordítása esetében is.) Ha megnézzük (akár korabeli, akár modern) szótárban a here latin megfelelőjét, meglepő felfedezést tehetünk: a *fucus* főnevet találjuk. A *fucus* szó elsődleges jelentése viszont nem más, mint „álcafesték, átv. csalárd-ság, színlelés”. Ezt a szómagyarázatot véve alapul a mondat másképp is értelmezhető, vagyis: „a szerencse inkább kedvez a színlelőnek, mint a kapkodó, meggondolatlan embernek.” Rimay manierista stílusára igen jellemzők a már-már enigmatikus szövegalakítási módszerek. Éppen az *Epicédium* más szövegeiben (a prózai kísérőszövegekben) több utalást találunk Rimaynak a „szilárd és figyelmes ítéletű olvasó” irányába támasztott elvárásaira – így nem gondolom túlon túl elrugaszkodottnak azt az interpretációt, mely szerint Rimay itt arra hívja fel az olvasó figyelmét, hogy ne viselkedjen méh módjára, aki „ide-oda röpköd, és csak kóstolgatja az írásokat” (vagyis mindenből vesz egy kicsit), hanem inkább figyelmes ítélettel válassza szét a különböző értékszerkezeteket.

12 Rimay János Justus Lipsiushoz írt levele = Rimay János összes művei, szerk. ECKHARDT Sándor, Akadémiai Kiadó, Bp., 1955, 224.

13 Kísérő elogium egy tervezett Balassi-kiadáshoz = ÁCS – KŐSZEGHY, i.m., 47.

Kovács Gábor (1985) Debrecen. A Debreceni Egyetem kredites képzésének filozófia-magyar szakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja.

Kovács Gábor

■ GONDOLATOK AZ AUTONÓMIÁRÓL KANT ÉS SADE

Írásomban Immanuel Kant (1724-1804) és Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814) egy-egy művével foglalkozom: *A gyakorlati ész kritikájával*,¹ valamint a *Justine, avagy az erény meghurcoltatása*² című regénnyel. Sade 1787-ben írt szövegéhez a kanti erkölcsstan felől közelítek, és a főhősnő önértelmezését valamint a regény állítólagos nevelő szándékát vizsgálom; a regény és az 1788-ban megjelent második kanti kritika szembesítésével pedig a kategorikus imperatívusz alkalmazásának néhány nehézségét kívánom megvilágítani. A két mű együttes vizsgálatát az indokolja, hogy a regény teremtett világában Justine nemcsak elmeséli élettörténetét, hanem eközben ítéletet is mond az egyes eseményekkel, személyekkel kapcsolatban. Vagyis a cselekedet helyességének megítélésre szolgáló kanti kategorikus imperatívusz által előírt tevékenységhez hasonlóan jár el.

A GYAKORLATI ÉSZ KRITIKÁJA ERKÖLCSTANÁRÓL: MORÁLIS TÖRVÉNY ÉS SZABADSÁG

A *kategorikus imperatívusz* minden bizonnyal a kanti erkölcsstan legismertebb eleme, rendszerint a bevezető vagy összefoglaló jellegű filozófiai művek is idézik. A gyakorlati ész kritikájában a következő megfogalmazását olvashatjuk: „[c]selekedj úgy, hogy akaratod maximája mindenkor egyszersmind általános törvényadás elveként érvényesülhessen”.³ Ez a felszólítás nem más, mint a „tiszta gyakorlati ész alaptörvénye”, „melyet az erkölcsi törvénynek nevezünk”.⁴ Arra szolgál, hogy az egyes cselekedetokről eldöntsük, helyesek-e vagy sem. Kant tehát nem parancsolatokat és tilalmakat sorol fel, hanem egy

1 KANT, Immanuel, *A gyakorlati ész kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Bp., Osiris, 2004. (A továbbiakban: GyÉK.)

2 DE SADE, Donatien Alphonse François, *Justine, avagy az erény meghurcoltatása*, ford., utószó VARGYAS Zoltán, Szeged, Lazi, 2001. (A továbbiakban erre a szövegre zárójelbe tett oldalszámokkal hivatkozom.)

3 GyÉK, 40.

4 Uo., 40-41.

olyan „eszközt”⁵ szándékozik adni, amellyel minden egyes ember maga tudja megállapítani a kötelességeket.

Kant egy példájával szemléltetjük, miként is zajlik ez az eljárás: „Maximámmá tettem például, hogy minden biztos eszközzel gyarapítom vagyonomat. Most egy letét van nálam, melynek tulajdonosa meghalt, és nem hagyott hátra írásos rendelkezést a letétről. A dolog természetszerűleg maximámra tartozik. Pillanatnyilag csak azt akarom tudni, hogy e maxima érvényesülhet-e általános gyakorlati törvényként is. A jelen esetre alkalmazom tehát, és azt kérdezem, hogy öltheti-e egy törvény formáját, azaz megadhatok-e általa egyszersmind egy olyan törvényt, amely szerint mindenkinek le szabad tagadnia egy letétet, melyről senki sem tudja bizonyítani, hogy nála helyezték el. Azonnal ráeszmélek, hogy egy ilyen elv mint törvény megszüntetné önmagát, mert oda vezetne, hogy egyáltalán nem volna letét.”⁶ „[K]érdezd meg magad, hogy a szándékdobban álló cselekedet, ha annak azon természet törvénye szerint kellene megtörténnie, amelynek te magad is része vagy, tudnád-e tényleg olyannak tekinteni, mint ami akaratod által lehetséges. Csakugyan e szabály szerint ítéli meg mindenki a cselekedetet a tekintetben, hogy erkölcsileg jók-e vagy rosszak. [...] Ha a cselekedet maximája nem állja ki a próbát, melyben összeméretik egy általában vett természettörvény formájával, úgy a cselekedet erkölcsileg lehetetlen.”⁷

Az idézett részletekből láthatjuk, hogy a kategorikus imperatívusz lényegében egy gondolatkísérlet elvégzésére szólít fel. Ennek lépései a következők: először is megfogalmazzuk magunkban, hogy mit kívánunk tenni; azután a természettörvények egyetemességének mintájára elgondoljuk e cselekedet általánosságát, vagyis azt, hogy minden ember úgy járna-e el, ahogyan éppen szándékunkban áll; majd megvizsgáljuk, hogy létezhet-e, vagy kívánatos-e egy olyan világ, amelyben a szándékunkban álló cselekedet általános. Ha egy ilyen világ létezése nem gondolható el ellentmondásmentesen, vagy elgondolható ugyan, de önellentmondás lenne ilyen világot kívánni, akkor a szándékunkban álló tett helytelen, nem szabad végrehajtanunk. (Jegyezzük meg: azzal, hogy Kant az *ellentmondás* logikai fogalmát alkalmazza, a cselekedetek helyességének megítélését az ember intellektuális képességeire alapozza.)⁸

5 Amikor a kategorikus imperatívuszt eszközként értelmezem, Hévizi Ottó interpretációjára támaszkodom. Szerinte a kanti erkölcsfilozófia „lényegi mozzanata” egy „alappművet”, egy „eljárás”: az „önmegfontolás processzusa”. Ennek első változata a kategorikus imperatívusz mint eljárás. Vö. HÉVIZI Ottó, Kant. *A transzcendentális ítélkezés gondolata (problématörténeti vázlat)* = Uő., *A megfontolás rítusai. Tanulmány az autochton ítélkezéstről*, Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2004, 242–361, 246–255. és HÉVIZI Ottó, *Hány formáletikája van Kantnak: egy, kettő, egy sem?*, Világosság, 45(2004)/10–12, 157–161. és Uő., *Prózaibb változat (Idők, etikák, karakterek)*, Pozsony, Kalligram, 2007, 202–209.

6 GyÉK, 36.

7 Uo., 86.

8 Részletesebben, konkrét példákkal ld.: HÉVIZI, *i.m.*, 259–264.

A *kategorikus imperatívusz funkciója* azonban ennél jóval átfogóbb.⁹ Ha az értelmezés során arra helyezük a hangsúlyt, hogy ezzel az eszközzel maga a szubjektum határozza meg azokat a kötelességeket, melyeknek engedelmeskedni kénytelen (ezt jelenti az autonómia, az 'ön-törvényűség'), akkor a személyiség szabadságának biztosítékát láthatjuk a kategorikus imperatívuszban.

De hogy értsük azt, hogy éppen a kötelességeknek való engedelmességgel van összefüggésben a szabadság? Kant, utalva *ismeretelméletének* eredményeire, a következőképpen válaszol. Az embert egyaránt tekinthetjük jelenségnek és magában való dolognak. *Jelenségként* az ember egy kauzális rendként felfogott, időbeli és térbeli jelenségvilágnak (természetnek) a tagja (természeti lény). A korábbi feltételek egyértelműen determinálják „tetteit”, ezért ebben az értelemben az ember nem szabad. Ha azonban magában való dolognak tekintjük az embert, akkor nem időbeli, térbeli és kauzális összefüggések alávetettjeként, hanem ezektől független entitásként fogjuk fel. Egy ilyen lényt nem határoznak meg a korábbi feltételek, ezért ebben az értelemben az ember szabad. Cselekedeteinek oka nem egy múltba visszanyúló kauzális sor, nem valamilyen természet-törvény, hanem a saját értelme által diktált törvény. A morális törvény éppen azt írja elő, hogy mindenféle *feltételtől függetlenül* cselekedjünk (ezért „kategorikus” vagyis 'feltétlen' imperatívusz a neve), így éppen a szabadságot írja elő (szemben pl. a hipotetikus imperatívusszal, amely arra ad tanácsot, hogy bizonyos feltételek között, egy adott cél elérése érdekében hogyan kell cselekedni).¹⁰ Ez az oka annak, hogy morális törvénynek való engedelmeskedés és a szabadság lényegében ugyanazt jelentik.

A szabadság és az engedelmesség összefüggése más megközelítésből is megvilágítható. Mint láttuk, a kategorikus imperatívusz nemcsak arra ösztönöz, hogy helyesen cselekedjünk, hanem azt is előírja, hogy intellektuális képességeinkre támaszkodva mi magunk győződjünk meg arról, mi helyes és mi nem: vagyis a kategorikus imperatívusz intencióit követve mindenkinek joga van saját belátása szerint cselekedni. A kanti erkölcsstan ezen a ponton az önvizsgálatot előíró és az egyéni megítélés jogát elismerő lelkiismereti erkölcs hagyományához kapcsolható.¹¹ Ennek egyik változatával, a pietizmussal, „amely személyes megtérést, kiküzdött hitet és tevékeny szeretetet” követelt, valamint „a tradícióval szemben a bensőségre apellált”, Kant már gyermekkorában megismerkedett.¹² Kant törekvéseinek lényege tehát „egy abszolút kötelezettséget hordozó erkölcsstan megteremtése”, amely egyben „az ember abszolút felhatalmazottságát is megalapoz-

9 Hévizi szerint már *Az erkölcsök metafizikájának alapvetésében* (1785) felsejlik a kategorikus imperatívusznek egy másik funkciója. *Uo.*, 264–284.

10 GyÉK, 25–27, 109–121.

11 Vö. PELLE János, *A lelkiismereti erkölcs = Úó., Ész és szenvedély: Irodalom és filozófia a francia felvilágosodás korában*, Bp., Gondolat, 1982, 173–212.

12 TENGELYI László, *Kant*, Bp., Áron, 1995, 14.

za döntési szuverenitására és akarati autonómiájára”.¹³ A kanti erkölctan legfőbb célja nem az önmegfontolás processzusának kidolgozása volt, hanem az, amit ezzel az eljárással „be akart gyakoroltatni”: „egy kérlelhetetlen, biztos és autonóm erkölcsi figyelemmel kísért létezés mód”.¹⁴

AZ „ERÉNY ÁRTATLAN MEGHURCOLÁSÁNAK LEGÉKESEBB PÉLDÁZATA”?

Sade írásának főhőse a szerencsétlen sorsú Justine (álnevén Sophie), aki folyton újabb veszedelmekbe keveredik, és egyre több szenvedést, testi és lelki megaláztatást kell kiállnia. A regény címe, „előszava”, a kerettörténet és a főhősnő retrospektív én-elbeszélése mind azt sugallják, hogy ez a lány már-már az erény megtestesülése. Justine élettörténetének jelentős részét saját elbeszéléséből ismerhetjük meg. Mielőtt Justine elkezdene mesélni, így összegzi sorsát és annak „tanulságát”: „Az én életem története az erény ártatlan meghurcolásának legékeesebb példázata” (17.) Önértelmezése igazságát alátámasztani látszik az elbeszélés moralizáló hangneme is. A főhősnő monológja nem nélkülözi a gonosztevők elítélő minősítését, sem pedig az erkölcstelennek, szemérmetlennek érzett tartalom cenzúrázását: „Ó, asszonyom, hogyan is tolmácsolhatnám ezt a förtelmes ajánlatot? [...] [R]estellem kimondani e megalázó szavakat” (21.), „K... - sziszegte fülembé a márki, trágár szitkok özönét zúdítva rám” (57.). Az elbeszélésből csak igen keveset tudunk meg a viszonylag nyugodtabb és biztonságosabb életszakaszokról, például gyermekkoráról vagy a Bressac-házban teljesített szolgálatáról. Viszont annál többet beszél Justine az emberek szívtelenségéről, hálátlanságáról, kegyetlenségéről és gonoszságáról, amelyeknek többnyire ő itta meg a levét. Elbeszélésében azokra az esetekre helyezi a hangsúlyt, amelyek során döntéshelyzetbe került, ám erkölcsileg helyes választásainak következménye mindig valamilyen szerencsétlenség volt: „hát valahányszor az erény szavára hallgatok, legott oly szenvedésekkel büntet a sors, melyektől a legeslegjobban rettegek?” (116.) Mindez Justine önértelmezésének igazáról győzhet meg minket; arról, hogy a lány tettei mindig erkölcsileg helyesek és jó szándékúak voltak, személyében és cselekedeteiben semmi sincs, ami kifogásolható lenne,¹⁵ valamint sorsáért nem ő, hanem az erényt igazságtalanul sújtó „gondviselés” és a többi szereplő gonoszsága a felelős.

13 HÉVIZI, *i.m.*, 352.

14 *Uo.*, 354.

15 Ez nem teljesen igaz, ugyanis Justine „kétféle magatartás közt ingadozik”. Egyszer eltökélten kitart amellett, amit helyesnek hisz, sőt „makacsul meg akarja téríteni a legmegátalkodottabb gonosztevőt is”, máskor „[h]ajlandó a számára kisebbnek látszó bűnt elkövetni, csak hogy a még nagyobbat elkerülje.” (THOMAS, Chantal, *Sade*, ford. VARGYAS Zoltán, előszó KOVÁCS Ilona, Bp., Magyar Könyvklub, 2003, 151.) Vagyis vannak olyan cselekedetek, amelyek önmagukban kifogásolhatóak lennének (pl. hazugság, alakoskodás). Justine azonban egyéb tényezőkre hivatkozva igazolni próbálja ezeket – többnyire azzal védekezik, hogy mások érdekében kényszerült ezekre.

A Justine önértelmezésében felbukkanó morális kategóriák (erény, ártatlanság) arra hívják fel a figyelmet, hogy mesélés közben a főhős nő ítélkezik önmagáról és azokról az emberekről, akikkel élete során kapcsolatba került. Vagyis a szöveg által teremtett világban Justine nemcsak elbeszéli életét, hanem egyúttal végrehajt egy olyan aktust, amelyik a kategorikus imperatívuszban is benne rejlik: cselekedetei helyességét vizsgálja meg – noha nem végrehajtásuk előtt, hanem utólag. De előzetes ítélkezésre is találunk példát a regényben. Justine az őt bűnre csábító szereplőkkel szemben a saját lelkiismeretét szegezi szembe. A kerítő nő Dubois asszony gondolatára, mely szerint a bűn sokkal kifizetődőbb, mint az erény, az önmegfontolási eljárás ítéletére hivatkozva felel: „Ha [...] az ön szörnyűséges módszereihez folyamodnék, hogyan hallgattatná el lázongó lelkiismeretemet, mely minden pillanatban hallatná tiltakozó szavát?” (137.) Jóval korábban pedig ezt az eljárást ajánlja Bressac úrnak, hogy meggyőzze, az anyagyilkosság bűn: „hallgasson inkább a szívére, csak egy pillanatra, miként mond ítéletet megátalkodottsága, káromló szavai fölött. Nem szentély-e a szív, melynek ítélőszéke elé küldöm [...]? S ha e szív elborzad a tervezett büntől, belátja-e majd, jó uram, hogy tette ítéletre méltó?” (49–50.) Ez utóbbi idézet emlékeztet leginkább a kategorikus imperatívusz eljárására, azzal a jelentős különbséggel, hogy Justine nem az ész, hanem a szív ítélőszékének szavával látja eldönthetőnek a cselekedet helyességét. Az a körülmény, hogy a főhős nő nem intellektuális, hanem emocionális eszközökkel ítélkezik, nem feltétlenül összeegyeztethetetlen a kanti erkölccsal végső céljával, az autonómiával. Noha KANT az észre próbálja alapozni a morált és ezen keresztül a személyiség szabadságát, a lelkiismereti erkölcs hagyományának vannak olyan változatai, amelyek inkább emocionális alapot feltételeznek.¹⁶ Ha csak e néhány részletet vennénk figyelembe, akár a megállapításra is juthatnánk, hogy Justine erkölcsileg autonóm személy, aki érzéseire támaszkodva maga ítéli meg, hogy mi helyes és mi nem, majd lelkiismerete szerint, szabadon cselekszik.

Az élettörténet egésze alapján azonban más megállapításra jutunk. Ha felsoroljuk, hogy mely cselekedetektől borzad el Justine szíve és lázong a lelkiismerete, vagy mely tettekre érez „csábítást” (117.), majd megválaszoljuk, hogy miért éppen ezek váltanak ki ilyen hatást, akkor Justine feltételezett autonómiájából semmi sem marad. Miután távozni kényszerült a zárdából, nővére, Dubourg úr és később Dubois asszony is arra akarják rávenni a főhős nőt, hogy pénzért árulja magát; a zsupori uzsorás, Du Harpin úr lopásra biztatja; Bressac úr bérgyilkosként alkalmazná; Rodin seborvosnál nem tud szemet hunyni afölött, hogy egy szerencsétlen lányon akarata ellenére orvosi kísérleteket folytatnak; az Erdei Szűz Mária kolostorban a vallásosság megtagadására és szexuális szolgálatokra kényszerítik; a kolostorból való szabadulása után, amikor egy látszólag szerencsétlen öreg koldusasszonynak és Dalville-nek segít, majd később Villefranche-ban, amikor Bertrand-né lányát akarja kimenekíteni a lángoló fogadóból, az elesettek megsegíté-

16 Például Rousseau. Vö. PELLE, *i.m.*, 192–193.

se sodorja bajba; Dubois asszonnyal való második találkozásakor pedig rablásban kelle- ne segédkeznie. Justine tettei között egyaránt találunk Isten iránti kötelességet (vallás- gyakorlás), és ember iránti kötelességet (az elesettek megsegítése). Az általa elutasított lopás, gyilkosság, prostitúció, paráznaság pedig ugyancsak az emberek egymáshoz való viszonyához tartoznak.

Ha most azt kérdezzük, miért éppen az anyagyilkosságtól vagy a lopástól borzad el Justine szíve, vagy miért éppen az elesettek megsegítésére érez csábítást, akkor aligha hivatkozhatunk arra, hogy mindennek háttérében saját törvényadás áll. Ugyanis Justine többnyire bármiféle megfontolás nélkül, szinte ösztönösen cselekszik, vagy ahogyan ő fogalmaz, szíve „természetes hajlandóságát” követi (27.). Ha azt is figyelembe vesszük, hogy zárdában nevelkedett, és saját bevallása szerint egész életében vallásos volt, akkor szíve hajlandósága nem természetesnek, inkább társadalmilag és kulturálisan meghatá- rozottnak látszik. A neveltetése során elsajátított értékrend, a keresztény tradíció az, ami befolyásolja, hogyan viselkedik. „Az Úr napját szenteld meg!”, „Atyádat és anyádat tisz- teld!” „Ne ölj!”, „Ne paráználkodj!”, „Ne lopj!”, „Ne hazudj!”, „Mások tulajdonát ne kívánd!” – Justine akár ezekre a *Tízparancsolat*ból származó előírásokra is hivatkozhatna. Noha a hagyománnyal egybehangzó ítélet is lehet autonóm, ha egyéni belátás eredménye – Kant példái is azt mutatják, hogy a königsbergi filozófus sem a hagyományos erkölcsi elvek el- lenében, hanem inkább azok újszerű, mondhatni „felvilágosult” megalapozása érdeké- ben fejtette ki erkölcsstanát – sem a kerettörténetből, sem Justine elbeszéléséből nem ér- tesülünk arról, hogy a főhősnő megkérdőjelezné és megvizsgálná a hagyományos előírá- sokat. Sőt örül, hogy híján van az olvasottságnak, mert az esetleg megcáfolná elveit (46.). Azt kell mondanunk, hogy Justine követendő dogmaként tekint ezekre az előírásokra, ezért nem autonóm erkölcsi személy. Nem él azzal a szabadsággal, hogy saját maga hatá- rozza meg a kötelességeit, vagy úgy fogadjon el egy hagyományos értékrendet, hogy előt- te belátta annak helyességét.¹⁷ Azért mondanak ellent érzelmei bizonyos cselekedetek- nek, mert azok ellenkeznek a gyermekkorában interiorizált, de végső forrásukat tekintve külső előírásokkal.

A regény világán belül az erkölcsi elvek dogmatikus alkalmazásának követke- zménye a főhősnő teljes fizikai és szexuális kizsákmányolása. Vonatkoztassunk el egy ki- csit az Erény *meghurcoltatásától*, és gondolkodjunk el azon, hogy az autonóm erkölcsiség vajon megóv-e a kiszolgáltatottságtól és az előnytelen következményektől. Ha az autonó- mia kanti értelmét vesszük alapul a kérdés megválaszolásához, akkor úgy tűnik, nemle- ges választ kell adnunk. Kant szerint ugyanis az, hogy mit kell tennünk, hogy mi a helyes, független a körülményektől, cselekedetünk következményeitől és saját boldogságunktól

17 Ezen az sem változtat, hogy néha érveket hoz fel saját igaza mellett, vitapartneri meggyőző- sére törekszik. (Pl. 139–140.) Ilyenkor ugyanis nem értékrendjének felülvizsgálata, megítélése a célja, hanem csupán megerősítése.

is. Csak akkor cselekszünk helyesen és egyben szabadon, ha eltekintünk ezektől a tényezőktől, és azt tesszük, amit tenni kell, nem pedig azt, ami bizonyos feltételek között célszerű. Az autonómia összefonódik a feltétlen kötelességteljesítéssel. Ez a kategorikus imperatívusz gyakorlati alkalmazhatóságának korlátaira is rávilágít: könnyen elképzelhető, hogy követése miatt előnytelen, netán kiszolgáltatott helyzetbe kerülünk. Különösen, ha egy olyan „velejég romlott világban” kell választanunk a helyesnek ítélt cselekedet és saját érdekeink között, amilyenek a regényben Dubois asszony látja a világot (135-136.).

Természetesen Kant is tudja, hogy a feltétlen kötelességteljesítés már-már emberfeletti képességeket igényel és ezért felettébb valószínűtlen. Nem egyszer megemlíti, hogy az ember más ösztönzők miatt a kötelességek ellenében cselekszik.¹⁸ Kant tudatában van az ember mint „véges eszes lény” erkölcsi korlátoltságának: elutasítja a „morális rajongást”, azt az elképzelést, miszerint az ember elérheti az „akarat szentségét”, vagyis „az akaratnak a tiszta erkölcsi törvénnyel való, természetünkévé vált és sohasem módosulható összhangját”.¹⁹ Justine viszont mintha szentként akarna viselkedni, aki minden helyzetben – szíve „természetes hajlandóságából” – helyesen cselekszik. *A gyakorlati ész kritikájának* egyik példája is megfontolandó. Ebben egy önfeláldozó személyről van szó, aki hajótörötteket ment meg saját élete kockáztatásával. Kant azt mondja, hogy ha végül ez az ember életét veszti, akkor „nagyrabecsülésünket igencsak gyengíti az ember önmagával szembeni kötelességének fogalma, mely kötelesség itt valamelyest csorbát látszik szenvedni”.²⁰ Vagyis a kategorikus imperatívusz nem hősködő kötelességteljesítésre szólít fel, hanem megfontolt, önmagunkkal is számoló cselekvésre. Justine azonban mások megsegítése közben úgy tesz, mintha ő maga nem az emberek közé számítana, mint ha semmivel sem tartozna magának. Ezt a hozzáállást fogalmazza meg nyíltan Bressac úrhoz intézett szavaiban: „kötelességemnek éreztem, hogy szembeszálljak önnel, midőn édesanyja élete forgott kockán, de egyetlen lépést se teszek, ha már csak szegény Sophie-ról van szó” (61.). Justine története ezért nem az erény *ártatlan* meghurcoltatásának példázata. A főhősnő sorsa alakulásában a „velejég romlott világon” kívül legalább annyira az önmaga iránt tanúsított közönye valamint az önmagával szemben támasztott túlzott morális igénye a vétkes.

Ugyanakkor az érmének van másik oldala is: nemcsak a kategorikus imperatívusz állítja más fénybe a főhősnő viselkedését, hanem Justine példája is ráirányítja a figyelmet a kantiánus gyakorlati etika egy problémás vonására. Kant szándéka szerint a mások iránti kötelességek teljesítése összeegyeztethető saját személyünk tiszteletben tartásával. A kategorikus imperatívusz egyik megfogalmazása *Az erkölcsök metafizikájának*

18 Pl. „Kötelesség! te fenséges nagy név, ki [...] felállítasz egy törvényt, mely önmagától utat talál az elmékbe, hogy akaratlanul is megbecsüljék (ha követni nem is követik mindig)” *Uo.*, 106.

19 *Uo.*, 100. A morális rajongásról, az Isten és az ember közötti különbségről részletesebben ld.: *Uo.*, 98–106.

20 *Uo.*, 187.

alapvetésében egyértelműen ezt támasztja alá: „Cselekedj úgy, hogy az emberiséget mind saját személyedben, mind mindenki máséban mindenkor egyúttal célként is kezeld, sohasem pusztán eszközként.”²¹ A *gyakorlati ész kritikájában* nem szerepel ez a megfogalmazás, de itt is kimondja Kant, hogy az embert nem eszköznek, hanem célnak kell tekinteni.²² Kant valószínűleg úgy gondolkodik, hogy mivel a kötelességek egyetlen alaptörvényből vezethetők le, ezért szükségképpen összeegyeztethetők, így egy adott szituációban egyaránt tekintettel tudunk lenni valamennyire. Mintha csak annyiról lenne szó, hogy a kanti példában szereplő önfeláldozó embernek óvatosabbnak kellene lennie, jobban vigyáznia életére, és akkor úgy tudna segíteni másokon, hogy közben magát sem sodorja bajba.

Justine példája azonban épp az ellenkezőjét állítja: a különböző kötelesség-típusok egyáltalán nem hozhatóak olyan könnyen összhangba, mint ahogy azt Kant reméli. A főhősnő elkerülhette volna Rodin seborvos bosszúját, ha óvatosabb és előrelátóbb; lehetősége volt rá, hogy miután kiszabadította a fogva tartott kislányt, maga is elmeneküljön. Azt viszont már nehezebb elképzelni, hogyan lenne összeegyeztethető Bressacné életének megmentésére tett kísérlete saját érdekének előmozdításával vagy csak saját személyének megóvásával. Igenis adódhatnak olyan helyzetek, amikor az összes választható lehetőség valamilyen erkölcsi kíváncsalm megsértésével jár együtt – jelen példánknál maradvány, vagy a magunkkal, vagy a másokkal szembeni kötelességünket nem tudjuk teljesíteni. Úgy tűnik, egy ilyen helyzetben nem remélhetünk megoldást a kategorikus imperatívusszal végzett önmegfontolási eljárástól, mert ezzel csak annyit állapíthatunk meg, hogy ezt is, azt is meg kell tennünk.

A kategorikus imperatívusz egy további problémás pontjára figyelhetünk fel, ha felidézzük Dubois asszony „velejéig romlott világát”. Kant szerint a tiszta gyakorlati ész alaptörvénye egy olyan formális előírás, amelyik semmilyen tartalmi elemet nem foglal magában, és nem igényel semmiféle „okosságot a világ dolgait illetően”.²³ Ha viszont a világ tényleg „velejéig romlott világ”, akkor „azon természet”, amelyet a kategorikus imperatívusz használata feltételez, egyáltalán nem egyértelmű, ám nagyon is tartalmi eleme a cselekedet helyességéről döntő ítékezésnek. Kant egy olyan világot előfeltételez, amelynek létezése nem gondolható el a léte letagadását megengedő általános törvénnyel együtt, vagy amelyet nem lehet kívánatosnak ítélni, ha mások megsegítésének elhanyagolása természettörvényként érvényesül. Dubois asszony szerint viszont létezhet velejéig romlott világ („ha száműzzük a föld színéről [az erényt], a bűn csak másik bűnöst sért, nem okoz többet zavart” 136.), sőt az ilyen világot még kívánatosnak is lehet ítélni („az én bűneimnek másik bűnös látja kárát, az megint csak valami bűnnel fogja kárpótol-

21 KANT, Immanuel, *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése*, Bp., Gondolat, 1991, 48.

22 Pl. *GyÉK*, 106–107, 157.

23 *Uo.*, 48.

ni magát, s mindketten megtaláljuk számításunkat” 136.). Egy ilyen világban nem a helytelen, hanem a morálisan helyes cselekedet vezet ellentmondáshoz: Justine szembesze-
gül az általános emberi érdekekkel, a bűnnel, a „velejéig romlott világ” rendjével. Az ilyen világban nem gondolható el helyes cselekedet, mert „[a]ki nem egy úton jár a többiekkel, menthetetlenül elpusztul” (135.). Dubois asszony „szofizmái” tehát arra figyelmeztetnek, hogy a kategorikus imperatívusz mint eljárás nem felel meg Kant saját premisszáinak, ugyanis nem teljesen formális, hanem „világismeretet”, vagy inkább egy meghatározott világképet igényel. Továbbá, mivel a világról alkotott különböző elképzelések függvényében eltérő cselekedetek mutatkoznak követendőnek, lehetetlenné válik egy univerzálisan érvényes erkölcsi törvény, és relatívvá válnak a morális kategóriák. Vagy Dubois asszony szavaival szólva, a világképek sokfélesége miatt „nincs oly cselekedet, mit az egész földön egyetemesen bűnnek tekintenének” (138.). De ne higgyük, hogy emiatt a kategorikus imperatívusz teljesen értelmetlenné válna. Mivel alkalmazásának eredménye nagyon is egyedi, még nagyobb szabadságot és felelősséget ró az egyes emberre annak megítélése során, hogy mi helyes és mi nem.

Érdeemes még végül Sade regényének szándékolt gyakorlati etikáját is megvizsgálni. A regény elején álló fiktív szerzői vagy kiadói „előszóban” azt találjuk, hogy a regény erkölcsi nevelő szándékkal íródott, és egy olyan „végzetes figyelmeztetés” olvasható ki belőle, amely „a kötelesség útjára” tereli az olvasót (5–6.). Sade a nevelő szándékú rémhistóriákat idézi meg²⁴ és gúnyolja ki. Formálisan ugyan a befejezés beteljesíti az állítólagos szándékot, hiszen Juliette zárdába vonul Justine halála után. A regény tétje mégis inkább annak az „előszóban” olvasható tézisnek az igazolása, miszerint „a rózsát minduntalan a gonoszok tépik le” (5.). A kerettörténet narrátora így fogalmazza meg ezt a tételt: „[s]ajnos tehát nagyon is igaz, hogy a bűn bőséggel jár, s még a legmegátalkodottabb, legromlottabb bűnözők életét is bearanyozhatja az, amit közönségesen boldogságnak neveznek; de ez a kíméletlen és végzetes igazság ne riassza el a jóérzésű lelkeket, s a következő példán se borzadjanak el, melyből kiviláglik, hogy az erényt viszont balsors üldözi.” (15.) Justine minden cselekedete ezt az állítást hivatott szemléltetni. Úgy érzem, mégsem valósul meg ez a szándék. A regény egyes szereplői (pl. Dubois asszony) szerint a morális kategóriák értelmetlenek, így értelmetlen arról beszélni, hogy az erényt szerencsétlenség sújtja. *Az erény meghurcoltatása* csak az erény egy bizonyos értelmezéséről állíthat valamit: arról, amelyik a feltétlen kötelességteljesítésre redukálódik, ezért sem lehet általában az erény lehetetlenségének bizonyítéka. Végül, a regény teremtett világa, amely Justine viszontagságainak háttere, közel sem biztos, hogy minden olvasó világtapasztalásával egyezik.

24 SADE a rémhistóriáknak azt a vonulatát idézi meg, amelyikbe Jean-Pierre CAMUS (1582-1652) életműve is tartozik. Ez „a szerző a legsötétebb bűnök bemutatásával igyekszik az erény felé terelni az olvasót”. E műfajban alkot SADE apjának barátja és pártfogója, François Baculard D’ARNAUD (1718-1805) is. Vö. Chantal THOMAS, *i.m.*, 144-145.

Bereczki Péter Levente (1977) Tatabánya. A Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolájának volt PhD-hallgatója.

Bereczki Péter Levente

FROMENTIN TÁJAI, AVAGY A MOZDULATLANSÁG DIADALA

AZ ELFELEDETT „KISMESTER”

A hírnevét algériai tájképekkel megalapozó Eugène Fromentin (1820-1876) nem tartozik a napjaink műkritikusai által igazán nagyra tartott alkotók közé. A festő író szinte kizárólag mellékszereplőként tartja számon a művészettörténet-írás. Az orientalista festészetéről szóló munkákban nevét általában megemlítik ugyan, ám vásznainak nem szentelnek sem nagyobb figyelmet, sem alaposabb elemzést. Bár az alkotó írásait olyan korabeli pályatársak méltatták elragadtatva, mint George Sand vagy Théophile Gautier, Fromentin irodalmi munkássága mára talán még festészeténél is mélyebbre sülyedt a feledés homályába.

A szerző művei megjelenésük idején komoly népszerűségnek örvendtek ugyan, ám a nagyközönséget már akkoriban is sokkal inkább a divatos keleti tematika, s nem annyira a munkák művészi színvonala érdekelte. Thibaudet az alkotó születésének századik évfordulójára összeállított tanulmányában a kiegyensúlyozott polgári erényekhez hasonlítja Fromentin népszerűségét, mondván: művei nem kavartak ugyan nagy vihart, de ismerőik a mértéktartó, változhatatlan nagyság tanújeleiként tekintettek rájuk.¹ A szerző pályáját meghatározó keleti tájak varázsa a XIX. század végére azonban erősen megkopott, s ezzel párhuzamosan Fromentin írásai is elfoglalták helyüket a könnyed, szórakoztató, de a kritika szemében túlzott figyelemre nem méltó – vagy legalábbis hosszú időn át nem méltatott – alkotások sorában.² A „rég mesterek” munkáin nevelkedett művész klasszikus hagyományokban gyökerező alkotásai szemmel láthatóan elveszítették vonzerejüket az egymást követő „izmusok” búvkörében élő közönség szemében.

Míg Fromentin festészete szinte kizárólag a műfaji rangsorban hagyományosan alul helyet foglaló táj- és zsánerképekre szorítkozik, irodalmi életműve ennél kissé szélesebb műfaji határok között mozog és tágabb témakört ölel fel, de a kezdeti költői pró-

1 THIBAUDET, A., „*Le centenaire de Fromentin*”, La Revue de Paris, 1920/9, 760.

2 Fromentin munkásságát csak az utóbbi néhány évben, főként Barbara Wright munkáinak köszönhetően kezdi újra felfedezni a kritika.

bálkozásoktól eltekintve így is csupán négy műre korlátozódik. Irodalmi munkásságát az *Egy nyár a Szaharában* (*Un été dans le Sahara*) és az *Egy év a Száhelben* (*Une année dans le Sahel*) útleírásai mellett egyetlen regény, a *Dominique* és egy művészetelméleti-kritikai írás, a *Régi mesterek* fémjelzi.³

Gyergyai Albert a *Dominique*-nak szentelt tanulmányában, mely egyike a szerzővel foglalkozó „legfrissebb” magyar kritikai munkáknak, fölöttébb találóan hasonlította egymáshoz Eugène Fromentin és Gustave Flaubert pályáját.⁴ A kortársak életének kezdeti szakasza között megfigyelhető párhuzam önéletrajzi írásaikban is hasonló megfogalmazásokra készítette az alkotókat és sok tekintetben rokon művészi látásmódot eredményezett. Mintha Flaubert „szerzetese” és Fromentin „medvéje” ugyanabban a világtól elszigetelt barlangban látta volna meg a napvilágot, ahová később is előszeretettel vonultak vissza a nyüzsgő nagyvilági élet elől.⁵

Fromentin éppúgy vidéken nevelkedett, mint Flaubert, távol a nagyvárosi élet zajától s igen közel a szerzők műveiben is meghatározó motívumként visszatérő vízhez. Az elszigeteltség kora gyermekkoruktól fogva meghatározta életmódjukat és alapvető hatással volt mind világnézetükre, mind alkotói módszerükre. Elegendő csak a Flauberttel kapcsolatban gyakran emlegetett „boncoló” leíró stílusra emlékeztetnünk, melyet Fromentin leírásaiban is tetten érhetünk. Mindkét művész orvos családba, s ennek következtében egy igen zárt, a mindennapi élet megszokott rendjének ismétlődésén alapuló világba született: míg Flaubert a roueni kórház, addig Fromentin a lafond-i elmeógyógyintézet falai között töltötte gyermek- és ifjúkorát.

Flaubert a keleten tett nagy utazást követően szinte szerzetesi magányban töltötte napjait croisset-i házában. Az író pályája kezdetén ilyen értelemben használja az „*entrer en littérature*” fordulatot, mely egyértelműen a szerzetesi elzárkózásra utal. Fromentin pedig még élete végén is arról ábrándozott, hogy vásárol „egy kis lakást egy távoli, nyugodt kerületben [...], nagy bundás csizmákat, s minthogy lába így már melegen van, élete hátralevő részét azzal tölti, hogy befeketíti a papirost”.⁶

3 A két útleírásnak egyelőre nincsen magyar fordítása, a *Régi mesterek* pedig – bár a kritikusok egyöntetűen fontos művésztörténeti dokumentumnak tekintik – utoljára 1908-ban, Erdey Aladár fordításában látott magyarul napvilágot.

4 GYERGYAI Albert, *Dominique: Eugène Fromentinről*, Nyugat, 1920, II., 1127–1130.

5 A két művész pályája a későbbiekben egyébként ténylegesen keresztezte egymást, s ezzel nem csupán a Mathilde hercegnőnél rendezett összejövetelekre gondolunk. A *Dominique* megjelenését követően Flaubert – aki kortársaival szemben mindig csínjában bánt a dicséretekkel – szokatlanul elismerően nyilatkozott pályatársa munkájáról. A Fromentin-levelezés tanúsága szerint a regényíró olyannyira komolyan gondolta a dicsérő szavakat, hogy a két alkotó egy időben közös irodalmi terveket dédelgetett, melyek mibenlétéről sajnos nem rendelkezünk pontosabb ismeretekkel.

6 THIBAUBET, A., *Intérieurs, Baudelaire, Fromentin, Amiel*, Párizs, Plon, 1924, 67.

A SIVATAGTÓL TREMBLES-IG

Az alkotás mindkét művész esetében kezdettől fogva összekapcsolódik a mozdulatlanság és a nyugalom iránti vágygal, az elszigetelt, önmarcangoló munkával. Az elzárkózás és az elszigetelt egyediség motívuma végigkíséri az alkotók életét, s részben éppen ezért, a kelet mássága folytán válik meghatározóvá műveik szempontjából az algériai illetve egyiptomi utak tapasztalata.

Már a *Szahara* első levele egyértelművé teszi, mely motívum áll az útleírás közép-pontjában: voltaképpen maga a „kényszerű tétlenség” indítja el az alkotói folyamatot, hiszen enélkül az elbeszélő sem érezné szükségét, hogy megpróbálja lerövidíteni a hosszú utazás nyúló utazást. A fogás természetesen nem új keletű, mégis jelzés értékű a mozdulatlanság iránt rajongó művész esetében. Barbara Wright és Pierre Moisy Fromentin és Moreau levelezéséhez írt tanulmányában éles szemmel világít rá a festő-író mozgással és mindennemű változással szemben mutatott zsigeri ellenérzésére. „Nem nagyon szeretem, ami fut, folyik vagy repül; minden, ami mozdulatlan, minden állóvíz, minden lebegő madár meghatározhatatlanul érzelmessé tesz”⁷ – mondja az akkoriban alig huszoneves szerző. Fromentin keleti vadászjeleneteket ábrázoló festményei gyakran vízparton játszódnak és sólyomvadászatot ábrázolnak. A festmények sekély vizű tavacskái fölött lebegő madarak is szokatlan módon sokkal inkább keltik a mozdulatlanság, mint a mozgalmas, váratlan meglepetéseket tartogató vadászat illúzióját. Minthogy az útleírás szövege nem az utazás ideje alatt született – és önéletrajzi ihletettsége ellenére sem tekinthető a szó szoros értelmében vett naplónak –, az írást elindító mozdulatlanság motívuma egy átgondolt művészi elgondolás részét kell, képezze, s önmagában is roppant váratlanul hat egy olyan mű bevezetőjében, amely műfaji meghatározásánál fogva elválaszthatatlan a mozgás fogalmától.

A mozdulatlanság és a szándékos bezárkózás, vagyis a tapasztalatok és a látvány egyetlen biztos pontba sűrítése Fromentin minden munkáját meghatározza. Éppúgy igaz ez a sivatag és a keleti tájak ábrázolására, mint a *Dominique*-ra, ahol egyetlen teljes értékű, minden mást elnyomó nézőpontban fut össze a szűkre szabott térben játszó cselekmény. A regény kerettörténetének narrátora az első találkozással valósággal maga is belép Dominique emlékeibe, átveszi az idegen nézőpontját, s csupán a regény végén találja meg újra saját hangját. Fromentin az egyetlen, uralkodó nézőpont alkalmazásával éri el, hogy szinte maga az olvasó is elmerüljön a főhős múltjában, így jelen és múlt éppúgy összemosódnak, mint az objektív és a szellemi lét, a „valós” történések és az emlékek. A főhős első, szinte azonmód megismételt jelen időben elhangzó kijelentésétől eltekintve („Panaszra igazán nincs okom.”) észrevétlenül átsiklunk a múltba. A különféle idősíkok, a kerettörténet és a főhős életének múlt ideje közötti folyamatos váltásoknak köszönhető-

7 *Lettres de jeunesse de Fromentin*, szerk. P. BLANCHON, Párizs, Plon, 1909, 122.

en Fromentin tovább erősíti azt a hatást, hogy a múlttal nem lehet leszámolni, az egyetlen valós lét pedig kizárólag az emlékek segítségével teremthető meg.

A szerző egész életműve egyetlen biztos pont, saját személyisége körül forog, vagyis a legmesszebbmenőben és a legkevésbé sem titkoltan szubjektív. Fromentin ilyen értelemben állítja a Szahara előszavában, hogy a mű egyetlen valódi értéke a személyes látásmódban és a szerző emlékezetén megszürt emlékek szubjektívitasában rejlik. Ily módon – kevés kivételtől eltekintve, amikor az író elvész a tudományosság útvesztőjében – a kelet voltaképpen csak ürügyül szolgál, miközben Fromentin saját látásmódját és személyiségét igyekszik önmaga számára is meghatározni. Éppen ezért nem lepődhetünk meg azon, hogy a művész mind festészetében, mind szövegeiben valósággal rögeszmésen ismételteti ugyanazokat a témákat. Dominique e tekintetben minden további nélkül a szerző alteregójának tekinthető. Gondoljunk csak arra az egyszerű geometriai formára, melyet a regény elbeszélője a trembles-i dolgozószoza falán pillant meg: „Ezeken kívül csak egy rendkívül egyszerű geometriai forma rajzát láttam. Alatta ugyanannak a formának a másolata látszott, de úgy, hogy még egy-két vonal járult hozzá, és ezáltal csak az értelme módosult, alapelve viszont nem változott; az ily módon egyre új módosulásokkal ismétlődő forma különös jelentéseket kapott, amelyek magukban foglalták a háromszöget vagy az eredeti kört, de egészen különböző eredményeket adtak.”⁸

Ezzel az idézettel vissza is kanyarodtunk a Fromentin számára oly kedves melankóliához – amely egyben a regény egyik alaptémájául szolgál –, és az útleírásokban többször emlegetett Dürerhez. A főhős által a falakra rajzolt geometriai formák a német festő híres metszetét idézik, melyen az ülő alak mögött egy bűvös négyzet képe látható. A négyzetekben található számokat több mint nyolcvan különböző módon adhatjuk össze úgy, hogy mindig ugyanazt az eredményt kapjuk. A végeredmény tehát a számos lehetséges variáció ellenére is egy és ugyanaz, láthatóan a regény hőse is ezt érzi, miközben a formai játékok révén az elképzelhető életutakat mérlegeli.

A lényegében mindig változatlan sivatagi táj, az összeolvadó síkok és terek hasonlóan nagyszerű lehetőséget adtak a művésznak az önmegfigyelésre és önértelmezésre, hiszen egyetlen pontra, az alkotó-narrátor személyiségére összpontosítják a figyelmet. Ez a Fromentin minden művéből kicsengő személyesség és őszinteség nagymértékben hozzájárult az alkotások sikeréhez, melyek részben éppen e vonásuk révén váltottak ki olyan nagy tetszést kritikusai és olvasói körében. „Csak a benyomások alapján ítélek – mondja George Sand a *Dominique*-kal kapcsolatban – s az Ön Dominique-jához hasonlóan, akivel egyébként gyermekkori emlékeim meglepően szorosan összekötnek, sokkal több mindenre ráérzek, mint amennyit tudok. Önnel élek és létezem, s újra kedvet kapok az íráshoz.”⁹

8 FROMENTIN, E., *Dominique*, ford. SZÁVAI János, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971, 29.

9 George Sand levele Fromentinnek, 1862. április 18. – FROMENTIN, E., *Correspondance et*

Az útleírás műfajának viszonylagos kötetlensége természetesen megkönnyítette az alkotó dolgát, hiszen az olvasó korántsem táplál olyan szigorú elvárásokat a szerző által elővigyázatosan „dokumentumként” meghatározott írásművel szemben, mint például egy történelmi regény vonatkozásában. Fromentin e tekintetben mindenképpen egyszerűbb helyzetben van, mint Delacroix a festészet, vagy Flaubert az irodalom területén. A *Sardanapal* vagy a *Szalambó* kiváltotta értetlenség és felháborodás oka jórészt éppen abban keresendő, hogy alkotóik nem tudták – mert nem is akarták – kielégíteni a közönség történelmi hitelességgel és megszokott mintákkal szemben támasztott elvárásait.

Jórészt ennek a Fromentin szemléletmódjában gyökerező alapvető sajátosságnak köszönhető, hogy az útleírások valójában meglehetősen statikusak és alig-alig keltik a mozgás képzetét. A táj módosul ugyan, ám alapjaiban mindig ugyanaz marad. Lány hullámzása az utazó lelkének rezdüléseihez igazodik. Olyannyira, hogy helyenként igen nehéz volna egyértelműen eldönteni, hogy a szemlélő érzései alakítják-e a tájat, avagy éppen fordítva. „Hasonlíthatatlan napban volt részünk. Hol a táborban rajzoltam, hol a szövetségem alatt írtam. Sátorom délre néz, szeretem, ha így nyílik. Még a pihenők idejére is csak ritkán veszítem szem elől ezt a titokzatos oldalt, melyet az ég élénkebb visszfényei rejtenek. Minden útitársam távol van, vagy most ébrednek a déli pihenő után. A nap valódi békében ér véget; egyedül maradván kéjesen élvezem a lány szellőt, mely délkeletről fújdogál.”¹⁰

A „kint”-et és „bent”-et összeolvasztó, pásztázó tekintet révén a táj képe és a szemlélő hangulata egybemosódik e képben, mely a mozdulatlanságában tökéletes békét idézi. Az összegző első mondat után egymást váltó hangulat- és tájleírások miatt nem állítható fel egyértelmű ok-okozati sorrend a leírás két szintje között, így a kép egyfajta panteisztikus egység képzetét kelti. A beszélő ugyanakkor látványosan kijelöli szemlélődésének körét, vagyis kezdettől fogva a szubjektivitás irányába tolja el – a műfaji meghatározásánál fogva – a külső látványra összpontosító útinapló hangsúlyait. A béke egyet jelent a mozdulatlansággal, az örökké délre nyíló sátorral, ami egyfajta bizonyosságot, állandóságot feltételez. A szöveg folytatása csak tovább erősíti ezt a hatást: „Az egész tábor előttem nyújtózik a napon: lovak, málhák és sátrak, a sátrak árnyékában néhány ember pihen; kört alkotnak, de nem beszélnek. Ha olykor egy örvös galamb repül el a fejem felett, látom, ahogy árnyéka átsiklik a talajon, annyira egységes a terep; s hallom szárnyai suhogását, oly nagy a csend, mely körülvesz. A csend e kihalt, üres táj egyik legkifinomultabb bája. Olyan harmóniát közvetít a léleknek, melyet te, aki mindig zűrzavarban éltél, nem ismersz.”¹¹

fragments inédits, Párizs, Plon, 1912, 137.

10 FROMENTIN, E., *Un été dans le Sahara*, Párizs, Plon, 1877, 65–66.

11 FROMENTIN, E., *i. m.*, 66.

A leírás az észlelő szemhez hasonlóan lassan pásztázza végig a látványt. A szemlélő tekintete a galamb röptét követve, észrevétlenül siklik végig a tájon. Az „olykor”-ban egyúttal az is benne foglaltatik, milyen ritka jelenség a mozgás ezen az életidegen vidéken, ahol az emberekhez hasonlóan minden önmagába fordul. Nem csoda, hogy az elbeszélő figyelme is mindinkább saját magára összpontosul: az útitársak mintha eltűnnének, a beszélő pedig minden természeti képet egy-egy érzés vagy önelemző fejtegetés megfogalmazásával zár.

A MONOTÓNIA BIZTONSÁGA

A festő szinte már absztrakcióba hajló, algériai városokat ábrázoló látképeihez hasonlóan, melyeken változtathatatlan, a sivatag homokjával egybeolvadó tömbként jelenik meg az építészeti együttes, a leírásokban maga a táj is kővé vagy fémmé merevedik, ami ismételt bizonyossággal tölti el a művészt a megnyugtató változhatatlansággal kapcsolatban: „Mondtam már neked, hogy itt semmin nem mérhető az idő múlása; [...] Elfeledhetjük, hogy a Heszperidák elvarázsolt kertjében, ahol fel sem merülhet a hanyatlás gondolata, elapad az élet. Örömteli volna, ha az itt látott dolgok állandósága elhitethetné velünk, hogy lehetséges a számunkra fontos tárgyak és lények örökkévalósága.”¹²

A monotónia biztonsága a *Dominique* világát is alapjaiban meghatározza. A címszereplő által emlékeiből – valójában azok ellensúlyozására – létrehozott fölöttébb szűkre szabott élettér csak akkor tartható fenn, ha minden a megszokott rendben ismétlődik. „Néha ugyanaz a jelölés ismétlődött sorozatban, hozzá az évek egymást követő sora, mintha csak Dominique arra kényszerítette volna önmagát, hogy több évben egymás után, ugyanazon a napon, sőt talán ugyanabban az órában is, valami nem tudom miféle azonos dolgot tapasztaljon: vagy fizikai jelenlétét ugyanazon a helyen, vagy talán inkább gondolatának ugyanarra a tárgyra való irányulását.”¹³

Az elbeszélő megjelenése felborítja a megszokott rendet, s voltaképpen ennek a találkozásnak köszönhető, hogy a főhős kizökken addigi életéből. Már itt összekapcsolódik a francia vidék és a sivatag motívuma. „Legtöbbször minden kihaltnak látszott” – olvashatjuk a trembles-i birtokkal kapcsolatban, majd a narrátor nem sokkal később így folytatja: „Néha egész napok teltek el anélkül, hogy akár csak egyetlen hang is jelezte volna: ebben a házban, amelyben pedig oly sokan dolgoztak és szolgáltak tevékenyen, élet folyik.”¹⁴

Az idézett részlet mintha a *Száhel* egyik eszmefuttatását ismételné: „Nem tudom, hányadika van, s nem is igyekszem újra felfedezni az idő múlásának érzetét, amit elve-

12 FROMENTIN, E., *Une année dans le Sahel*, Párizs, Plon, 1934, 62.

13 FROMENTIN, E., *Dominique, i. m.*, 29.

14 *Uo.*, 21.

szítettem, köszönhetően a túlzottan ritka illúzióknak. A pillanatnyi benyomások oly pontosan ismétlik a tegnap emlékeit, hogy már nem is tudom megkülönböztetni egymástól azokat.”¹⁵

Az udvarház lakói éppúgy belemerevednek környezetükbe, mint a sátrak körül néma csendben üldögélő arabok. Megnyugvást pedig ismételten csak a monotónia, a „világos színek, szilárd formák és széles, tiszta vonalak” hozhatnak. Fromentin művészténeke szinte teljes összefoglalása benne foglaltatik a *Száhel* egyik legelső eszmefuttatásában: „Ez alkalommal itt fogok élni és lakni. Véleményem szerint ez a legjobb módszer arra, hogy sok mindent megismerjek, miközben keveset látok, hogy jól lássak, mivel folyton figyelek, miközben mégis utazom, de úgy, mintha egy felvonulást néznék, hagyva, hogy a mindig változó képek önmaguktól újuljanak meg egy állandó nézőpont és egy változatlan lét körül.

Minden benne foglaltatik mindenben. Az algériai föld összefoglalása miért ne állna meg saját lábán az ablakom keretei közti szűk térben [...]? Itt is, mint rend szerint, kört húzok házam köré, majd addig tágitom azt, amíg szükséges, hogy keretei közé nagyjából beférjen az egész világ, utána pedig visszahúzódok világmindenségem mélyére. Minden az általam lakott középpont körül forog, s itt talál rám a váratlan.”¹⁶

A szerző önmagával kapcsolatban is előszeretettel hangsúlyozza egyénisége, érzékenysége – s ebből következően az általa választott nézőpont – állandóságát. Nem véletlen, hogy a kör – mint azt a fenti idézetek is mutatják – igen gyakran visszatérő motívuma a fromentini szövegeknek. Nincsen sem eleje, sem vége, ívének minden pontja ugyanolyan, mégis mindegyik másutt helyezkedik el, önálló, de elválaszthatatlan az egésztől. Ennek értelmében maradéktalanul megfelel Fromentin felfogásának a folyton módosuló, de eredendően változhatatlan személyiségről, s az azt híven tükröző természetéről. A *Száhel* egyik emblemikus figurája, Vendell, maga is a szerző hasonmása, aki mintha saját magát jellemezné, mikor azt mondja útítársáról, hogy „éppannyira nem változtak szokásai, mint ahogy nem változott külseje és öltözéke sem. Soha senkire nem fog hasonlítani, de mindig hasonlít és hasonlítani fog önmagára; egyedi, de változhatatlan.”¹⁷

Az alapvető változhatatlanság kérdésköre Fromentin egész életművét áthatja. Lovasokat ábrázoló képei alapján akaratlanul is az a benyomásunk támad, mintha minden vásznán ugyanazokat az alakokat látnánk viszont, a vadászat különböző, de folyton ismétlődő fázisaiban. A fentiek tükrében az sem meglepő, hogy a vadászjeleneteken mozgásban ábrázolt lovak gyakran játékgúrákra emlékeztetnek, s a képek talán legkevésbé sikerült elemei. A mozgás képzete éppúgy hiányzik Fromentin műveinek tematikájából, mint ahogy alkotói egyéniségétől is idegen maradt.

15 FROMENTIN, E., *Une année dans le Sahel*, i. m., 56.

16 *Uo.*, 6–7.

17 *Uo.*, 108.

A *Dominique* főhőse hasonló értelemben nyilatkozik, amikor élete összegzéseként kijelenti, hogy „kalandjai” végeztével visszatalált valódi önmagához és a neki rendeltetett élethez. A *Szahara* és a *Száhel* útleírásaiban pedig paradox módon nem is az utazás motívuma a meghatározó, hanem az a szellemi tapasztalat, mely alapvetően a tehetetlen mozdulatlanságból szökken szárba.



SZERKESZTŐI ÜZENET ■

Az ingyenesen terjesztett *Szkholion* művészeti és szakfolyóirat célja a már ismert szerzők mellett lehetőséget biztosítani a korábban még nem publikáló, de kiemelkedően tehetséges egyetemistáknak és PhD-hallgatóknak. A szerkesztőség ezért továbbra is várja a magyarországi, illetve határon túli bölcsészkarok hallgatóinak, doktoranduszainak alkotásait többek közt az alábbi műfajokban:

- ESSZÉ
- TANULMÁNY
- FILMKRITIKA
- KÖNYVKRITIKA
- TÁRLATKRITIKA
- SZÍNIKRITIKA
- SZAKFORDÍTÁS
- KÖNYVAJÁNLÓ
- MŰFORDÍTÁS
- SZÉPPRÓZA
- VERS

A lap szabályos ISSN-számmal ellátott sajtótermék, tehát a megjelenés hivatalos publikációnak számít. Az írásokat magyar nyelven (max. 30.000. karakter), Microsoft Word Documentum formátumban kérjük eljuttatni elektronikusan (szkholion@gmail.com). A közlésben előnyt jelenthet, ha a szerkesztőséggel levélben előre megbeszélt témában érkezni a szöveg! Bármilyen kérdést, észrevételt, javaslatot is szívesen és köszönettel fogadjunk!

Honlapunkról letölthető a folyóirat PDF változata, és a lap korábbi számaiban megjelent szövegek is:

[HTTP://WWW.SZKHOLION.UNIDEB.HU](http://www.szkholion.unideb.hu)

■ SZÁMUNK TÁMOGATÓI:

DE BTK HALLGATÓI ÖNKORMÁNYZAT

DE BTK IRODALOMTUDOMÁNYOK DOKTORI ISKOLA

HATVANI ISTVÁN SZAKKOLLÉGIUM