

SZKHOLION

A DE-BTK HÖK MŰVÉSZETI ÉS SZAKFOLYÓIRATA
13. ÉVFOLYAM

FELELŐS SZERKESZTŐ: ■

Dr. Bényei Péter

FŐSZERKESZTŐ: ■

Balajthy Ágnes

SZÉPIRODALMI SZERKESZTŐ: ■

Korpa Tamás

VIZUÁLIS SZERKESZTŐ: ■

Áfra János

SZERKESZTŐK: ■

Gesztelyi Hermina Ágnes, Jován Katalin, Szirák Sára

FELELŐS KIADÓ: ■

Balogh Zsolt (DE-BTK HÖK, elnök)

TÖRDELÉS: ■

Lovas Anett Csilla

HONLAPSZERKESZTŐ: ■

Gáspár László

NYOMDAI KIVITELEZÉS: ■

Örökségünk Könyvkiadó Kft., Nyíregyháza

Elérhetőség:

szkholion@gmail.com

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

HU ISSN 1785 – 0479 (Nyomtatott)

HU ISSN 1787 – 0224 (Online)

TARTALOM – 2015/1

■ KÖRTEREM

Szirák Sára: <i>Előhang</i>	5
Deme Felícia: <i>Vászonra feszített tudomány – Sin Olivér képei elé</i>	6

■ MŰ-TÉT

Závada Péter: <i>Ne áruljam el; Egy ház jelentése</i>	9
Győrfi Kata: <i>mintha mindig</i>	11
André Ferenc: <i>tériszony</i>	12
Juhász Tibor: <i>A város felé; Hideg miatt</i>	13
Horváth Imre Olivér: <i>Miss Hyde; Baleset; B-terv</i>	15
Horváth Előd Benjámin: <i>Amfetamin jövel; Révedés</i>	17

■ NAGYVIZIT

„Semmi sem adható át tökéletesen” – Krusovszky Dénessel	
Koscsák Balázs beszélgetett	20
Csordás László: <i>Megszakadó történetek – Krusovszky Dénes: A fiúk országa</i>	26
Pótor Barnabás: <i>Egy identitás elbeszélhetősége – Fehér Renátó: Garázsmenet</i>	30
Farkas Evelin: <i>A szövegen át – Szécsi Noémi: Gondolatolvasó</i>	34
Bihary Gábor: <i>Idegenségregény – Péterfy Gergely: Kitömött barbár</i>	39
Gesztelyi Hermina – Móré Tünde: <i>Változatok az örökkévalóságra – Jim Jarmusch: Halhatatlan szeretők</i>	44
Papp Sándor: <i>Az öreg halász és a nimfo – Lars von Trier: A nimfomániás</i>	51
Szőke Eszter: <i>A liliom árnyékában – Peregrinuslevél Firenzéből</i>	55
Bognár Zsófia: <i>Textúra 2014</i>	58

BONCASZTAL ■

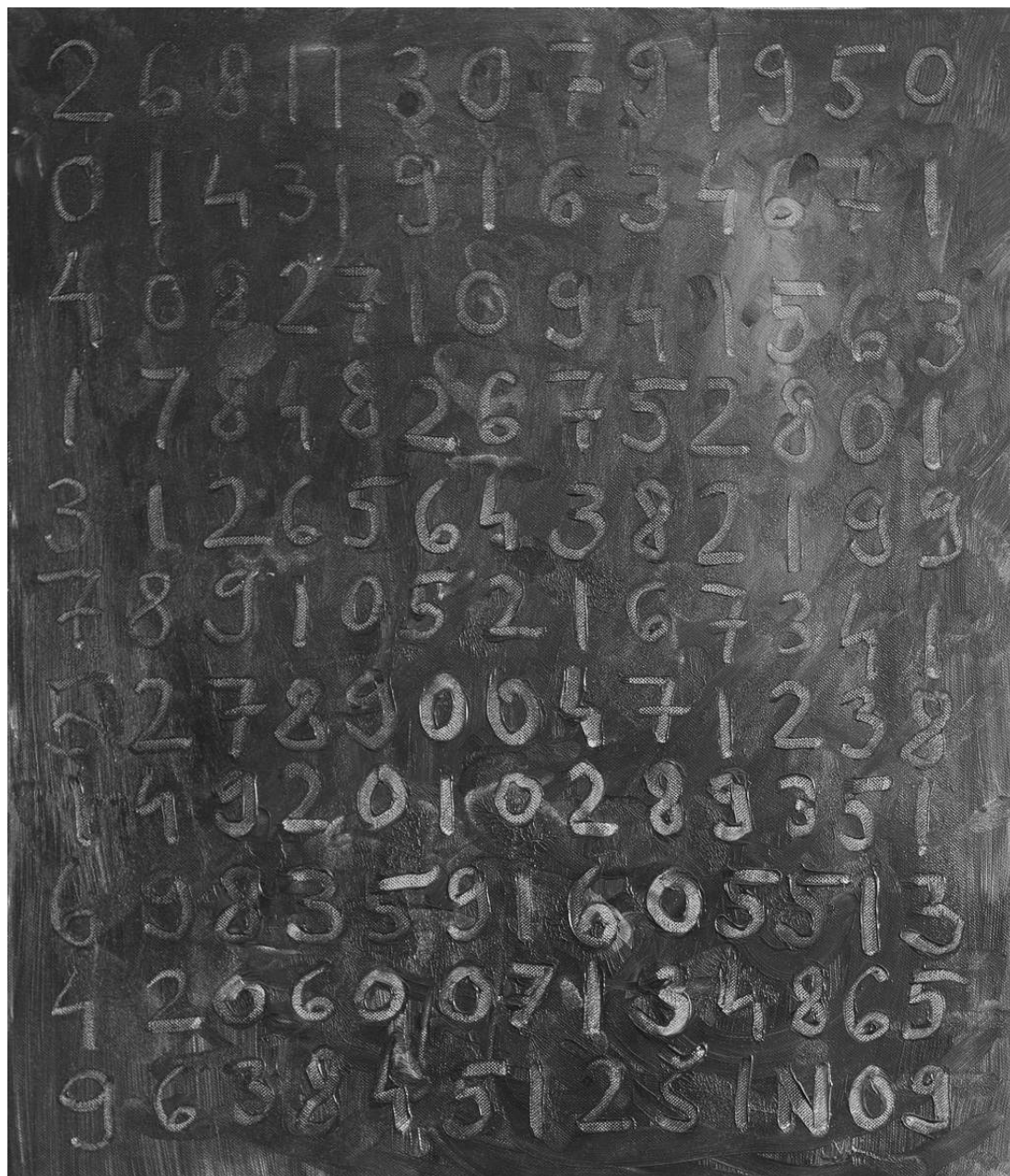
- 64 Biró Vivien: *Angyali perspektíva a médiatérben – A vallás és az egyház helyzete a tömegmédiában*
- 74 Feldmann Fanni: *Férfi és nő? – A nemi kategóriák bináris oppozíciójának lebontása Djuna Barnes Éjerdő című regényében*
- 83 Talabos Dávidné Dr. Lukács Nikolett: *A viktoriánus Anglia és az újhellenizmus – A homoszexuális szubkultúra szociológiai, kulturális, filozófiai és esztétikai háttere Oscar Wilde körében és az Urániaiak Társaságában*
- 98 Papp Sára Írisz: *A természet könyve mint képtudományos metafora Madeline von Foerster Waldkammer tematikájában*
- 109 Baranyi Gyula Barnabás: *Konfigurációk egy témára – Ludológia és narratológia a videojáték-elméletben*
- 118 Christian Norberg-Schulz: *Az északi* – fordította: Máté Éva Gyöngy

A borítón és a lapban Sin Olivér 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 Régiek kommentárja, az utazók kommentárjai, a legendák és mesék kommentárja: egyetlenegy ilyen diskurzuson sem kérik számon, hogy interpretálja egy igazság kimondásához való jogát; csupán azt igénylik, hogy beszélni lehessen róla.”

(Michel Foucault)



ELŐHANG ■

A Sin Olivér által teremtett vizuális látvány simul bele az Olvasó kezébe, mikor először megérinti a *Szkhion* új lapszámát. Sin saját művészetét „science art”-ként definiálja – írja Deme Felícia a *Vászonra feszített tudomány* című munkájában. S valóban: a művész szinte „feldarabolja” az időt és a teret a képeiben, vegyítve a látszólag egymástól távol álló világokat, a matematikait a kortárs képzőművészet trendjeivel.

E lapszámban is látszólag széttartó szölamok tűnnek fel, ugyanis a szerzők más-más műfajokban, különféle mediális jelenségekre reflektálnak – igazolva a lapnak azt a célkitűzését, hogy a diszciplináris sokszínűség fontosságára hívja fel a figyelmet. A megszokott mű- és filmkritikák mellett így egyaránt olvashatunk tanulmányt a viktoriánus Anglia szubkultúráiról és napjaink videojáték-gyakorlatának elméleti háttéréről. Emellett különböző terek épülnek fel és elevenednek meg előttünk a szövegek betűiből: Papp Sára Írisz révén a „csodakamrák” mitológiája bontakozik ki számunkra, míg Biró Vivien a vallás mediális reprezentációinak a lehetőségeit tárja elénk, „angyali perspektívából”. Szabó Eszter jóvoltából a mindig nyüzsgő Firenze városának térképe sejlik fel, Máté Éva Gyöngy fordítása egy ellentétes égtáj – az északi világ – építészetének a rejtelseibe avat be, míg Bognár Zsófia egy egészen más térbe repít minket, a Szépművészeti Múzeum *Textúrák* című kiállítására.

Sőt, van olyan tér is, amelybe több módon kaphatunk bebocsátást. Krusovszky Dénes *A fiúk országa* című novelláskötetéről egy értő szemű kritikát, majd a szerzővel egy beszélgetést is olvashatunk. A férfivá válás története(i) ezek a novellák, amelyeket összeolvasva egy identitás kialakulásának és megvalósulásának a regényét kapjuk. Az emlékezet, a félelem és a trauma azok az aspektusok, melyek segítségünkre lehetnek az értelmezésében – sugallja Csordás László kötetilemző írása. S ezek lehetnek azok a hívószavak is, amelyek a lapszám megértésében is irányíthatnak bennünket, akár Fodor Ákos egyik haikujának a szellemében: „Fölépíteni / és belakni magamat / napmintnapmintnap.” S reméljük az Olvasó e lapszám olvasásával érdekes terekre juthat el az önmagában való utazás során.

Szirák Sára

Deme Felícia (1992) Nyíregyháza, Debrecen. A Debreceni Egyetem magyar alapszakos, finn specializációs hallgatója, a MODEM és a *KULTer.hu* gyakornoka volt.

Sin Olivér (1985) Budapest, képzőművész. Diplomát Szombathelyen, a Nyugat-magyarországi Egyetem rajz és horvát nemzetiségi nyelv- és irodalomtanár szakán szerzett 2011-ben. Munkái a 2013-as nemzetközi MODESSQE festészeti versenyen elnyert díj után lettek széles körben ismertek. Rendszeresen szerepel hazai és külföldi kiállításokon, 2015 szeptemberében a londoni Imperial College-ben nyílik önálló kiállítása.

Deme Felícia

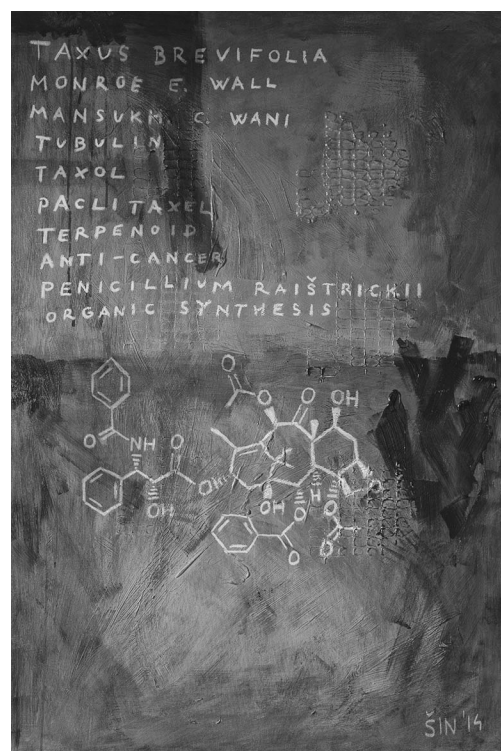
VÁSZONRA FESZÍTETT TUDOMÁNY SIN OLIVÉR KÉPEI ELÉ

A konvencionális gondolkodás szerint tudomány és képzőművészet távol áll egymástól, közelebbről vizsgálva azonban észrevehető, hogy több ponton találkozik e két terület. Bár az experimentalizmus a 20. században hódított teret magának, egyáltalán nem új keletű jelenség. Több évszázados múltra tekint vissza (elég csak Leonardo da Vinci és anatómiai tanulmányaira gondolni, melyek egyaránt minősülnek tudományos innovációnak és felbecsülhetetlen értékű művészettörténeti dokumentumoknak), az avantgárd mozgalom megjelenésével és a technológia megállíthatatlan fejlődésével azonban új utak nyíltak a kutatásjellegű művészetekben. Az interdiszciplinaritás vizsgálata mára a művészetek kapcsán is teljesen hétköznapivá vált. Az elmúlt pár év művészetelméleti vizsgálataiban kezd körvonalazódni, hogy a tudományos kutatások hogyan értelmezhetőek a művészet nyelvén, a kérdés megválaszolása azonban több esetben ellentmondásokba ütközik. Míg az alkotó folyamat intuíción és fantázián alapszik, a tudományos munka tényeken és logikai folyamatokon. Így a két terület érintkezése esetén olykor komoly értelmezésbeli problémák vetődnek fel. Az összekötő kapocs a vizualitás lehet. De hol végződik a vizualizált tudomány és hol kezdődik a képzőművészet? Véleményem szerint ezt szinte lehetetlen megmondani: a mérleget talán csak a közvetítés módja billenti el egyik vagy másik irányba. Más ugyanis a befogadói hozzáállás aszerint, hogy egy tudományos innovációt egy orvostudományi konferencián hallunk, vagy egy kiállítótérben, olajfestékekkel életre keltve ismerjük meg. Ez utóbbit teszi lehetővé munkásságával Sin Olivér is.

Alkotóként ő is úgy látja, hogy a tudományos felfedezések összeegyeztethetőek a kortárs képzőművészettel, saját művészetét „science art”-ként definiálja. A konceptuális és gesztusfestészet, illetve az absztrakt expresszionizmus védjegyeit viselő vászonképein a leghíresebb magyar és külföldi fizikusok, matematikusok, vegyészek régi és új kutatásai elevenednek meg képletek, egyenletek, vegyjelek segítségével: valamint a kutatók nevei által a tudományok és a popkultúra iránt érdeklődők figyelmét egyaránt felkeltve, ezáltal széles befogadói réteget szólítva meg. Sin művészetét fiatal kora ellenére már külföldön is számon tartják. Az utóbbi két évben több nemzetközi projektben is megmutatta tehetségét, alkotásai megfordultak Los Angelesben, Krakkóban, Cambridge-ben, hogy csak néhány várost emeljünk ki a sok közül. Gitárokat és designtárgyakat tervez jellegzetes „Šin”-mintázataival, de még Borz-díjat is nyert a 2013-as ARC-on, 2014 őszén pedig kiállításai nyíltak vidéki városokban, így Debrecenben és Szegeden is.

Saját alkotásait önnön biográfiájaként tartja számon, így nem kell hozzá különösebb képzelőerő, hogy felismerjük: Sin Olivér két nagy szenvedélye a művészet és a matematika, melyeket táblaképein hanyag eleganciával képes egyesíteni. Sikerének kulcsa többek közt az lehet, hogy meglepően lezser, fiatalos stílusban közvetíti mindezt. A tudományos élettől távol állók számára alkotásai igazi feladványok, de még a Sin által feldolgozott témákban jártas kutatóknak is izgalmas fejtörők lehetnek. A legkülönbözőbb tudományterületről származó szakemberek és felfedezéseik képletek formájában kavarnak a festményeken, dinamizmust és letisztultságot egyaránt közvetítve. *Green-Tao Theorem with Endre Szemerédi* (2012) című képe (mely a lengyel *Modessqe/Perfectionists* nemzetközi festészeti verseny díjazottja lett, miután 1351 mű közül a főgyűjtemény 8 alkotása közé választották) egy épp használatban levő, krétaportól maszatos iskolatáblára emlékeztet. Mintha csak a kutatási munkaeszközt látnánk, amin megszületett a bonyolult logaritmus.

Több alkotásán visszaköszön ez a felfedezés spon-taneitását idéző kifejezőmód, ezáltal az ember úgy érzi, a képek segítségével betekintést nyert a tudományos kutatások hátterébe, bennfentesként titkos információkat lát. Ez a feltételezés nem áll távol a valóságtól. Hogy munkája hiteles és szakmailag is pontos legyen, a művész több tudóssal áll kapcsolatban, így sokszor valóban a legfrissebb külföldi és magyar kutatásokba nyer betekintést. Munkája tehát nemcsak művészi értékkel bír, de állandó aktualitása miatt egyben tudományos dokumentum is. A fent említett képpel párhuzamba állítható *F88* (2014) című alkotása, mely szintén fekete táblát



idéz, amit a Fibonacci-számsor első nyolcvannyolc eleme tölt ki, kifordított portréként, a figuralitást mellőzve jeleníti meg a középkori matematikus gondolatiságát. Ehhez a képcsoporthoz kapcsolható továbbá az iráni matematikus, *Maryam Mirzakhani* (2014) előtt tisztelgő alkotás, melyet az első Fields-érmet elnyerő női tudós nevének felsokszorosításával tölt ki. A maszatos iskolatábla-hatás visszatér, itt azonban a fekete-fehér helyét pasztrélrózsaszín, vibráló kék árnyalatok veszik át és teszik dinamikussá, érzékeltetve mégis a feminin jelleget.

Bár Sin Olivér nem kutató, mégis bennfentesként közvetíti a tudományos felfedezéseket. Mondhatni, mindig jókor van jó helyen, és nyitott szemmel jár a világban. Ezért néha egy-egy innováció hivatalos publikációját is megelőzi festményeivel, mint az *Extracellular vesicles* (2014) esetében, amit egy bőrgyógyászati vizsgálaton történt beszélgetés ihletett. A kép egy friss biológiai felfedezést tár elénk, mely bizonyítja, hogy sejtjeink komplex kommunikációt folytatnak egymással, ami nagy hatással lehet a modern orvostudományra. Más festményei a hétköznapi élet apró csodáit dolgozzák fel. Ilyen a *Myth of a rainy night* (2014) című képe, amely az eső utáni illat kialakulásának tudományos hátterét tárja elénk, vagy a *Chlorophyll A* (2014), amely a fotoszintézis első fázisát mutatja be. Több munkája korunk aktuális problémáira reflektál, mint ahogy a 2014-es *Cambridge Science Art Festival*-ra készített *Taxol*-trilógia (2014), mely az egyik legfrissebb rákkutatási eredményt örökíti meg, vagy a *Planetary Resources* (2014), amely az elkövetkező években esedékes aszteroidabányászatról tájékoztat, aminek minden bizonnyal igen jelentős következményei lesznek az emberiség jövőjére nézve.

Ha Sin képeit egyesével, a rajtuk szereplő szövegek és ábrák alapján vizsgáljuk, többnyire egyenes válaszokat kapunk. Ha azonban azokat csoportosan tanulmányozzuk, párbeszédet fedezhetünk fel az egyes alkotások közt, amely további értelmezési síkokat nyit meg. A fiatal festőművész képei nem csak a tudomány jelenségeire, de vizuális formanyelvüket tekintve egymásra is reflektálnak. Sin Olivér munkássága igen szerteágazó, ugyanakkor tudatosságot tükröz mind témaválasztásban, mind a vizuális megjelenítés módjában. Az általa kiválasztott út pedig rengeteg lehetőséget rejt még magában – míg ember él a földön, tudományos felfedezések mindig lesznek, így reményem szerint Sin Olivérnek is bőven lesz még munkája a képzőművészetnek ezen a reflexív területén.

Závada Péter (1982) Budapest. Költő, rapper, az Akkezdet Phiai frontembere. Első kötete *Ahol megszakad* címmel látott napvilágot a Libri Kiadó gondozásában, 2012-ben.

Závada Péter

NE ÁRULJAM EL

Leszakadt mosoly himbálózása
egy arcon, a falban a hézagok
monoton ismétlődése, ahogy
az ereszcsonna szájával
egy vonalban fehérén kikönyököl
magára egy párkány. Tudtam
volna csak fele annyira igaz
maradni, mint hajnali udvaron
a szürke beton vályúk, estére
kiürülni, mint a gumicsizmák,
elaludni állva. Vagy lehettem volna
a retesz, ami a bejárókaput zárja,
legalább abban biztos, hogy
miattam nyugodtan alszanak.
Most mégis minden súlypont-
áthelyezés szintiszta mérlegelés:
egy vaspálca érvei a kitámasztás,
egy lengő kapuszárnyé a becsapódás
mellett, hogy elég-e apránként
megfigyelni, a kihagyásokra
koncentrálni, ha egy helyet szeretnék
leírni úgy, hogy ne áruljam el,
hol van, mégis tűpontosan.

EGY HÁZ JELENTÉSE

Előbb a szélek lassú felpöndörödése,
majd mintha középen megmarkolnák,
gyűrött lepelként húzódik rólam
vissza a felejtés burka. Mert abból
a házból nem lehet csak úgy kisétálni.
Az anyagából, a jelentéseiből,
egy nyitva felejtett kertkapun át,
legalább a lámpaoszlop fényköréig.
Még odáig sem. Van egy rugalmasabb
fele az enyészetnek, ami hártyás,
először azzal kell érintkezniük
a szembesülés forró felületeinek.
De igazad volt: nem az a fontos,
ki csapta le, hanem, hogy máig
ott visszhangzik a tenispályák
fölött egy meccslabda tompa puffanása.
Most már hallgathatsz a házról,
a kertről, nem kíváncsi rá senki.
Az elgurult szavakat összeszedni
fölösleges. Ha olykor kérdez is még
rólunk bárki, a válaszaidban minden
határozatlan névelő én vagyok.

Győrfi Kata (1992) Bukarest. Költő, slammer. A kolozsvári Babes-Bolyai Egyetemen végzett filozófia szakon, jelenleg az ELTE esztétika szakos hallgatója. Az I. Erdélyi Slam Bajnokság II. helyezettje.

Győrfi Kata

MINTHA MINDIG

legtöbbször résnyire nyitva van a szád,
mintha mindig mondanál valamit,
és én későn figyelek oda,
már éppen leviszed a hangsúlyt,
már csak a pontot hallok a végéről.

a szárítókötelek közötti szél
fújja a ruháink helyét,
üres az erkély,
üres a szoba,
üres a lakás,
üresek a szekrények.
és én azt az első szót keresem,
amitől csend lett.

legtöbbször résnyire nyitva van a szád,
mintha mindig mondanál valamit,
és nekem nincs időm megvárni az első hangot,
hogymi lesz az első betű.

André Ferenc (1992) Csíkszereda. Költő, slammer, jelenleg a kolozsvári Babes-Bolyai Egyetem hallgatója. 2013-ban az I. Erdélyi Slam Bajnokság győztese, Látó-nívódíjas.

André Ferenc

TÉRISZONY

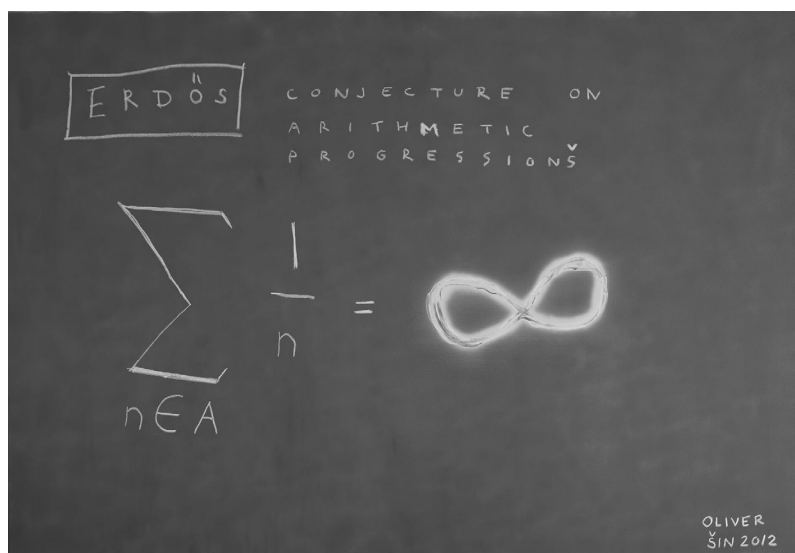
gördül a nyelv, kihajolva csikordul most a papír nyers,
furcsa határaiban, s beleolvad a földcsigolyákba,
aztán lassan görbül el, itt a fogyó puha járdák
bőréen, gördülj hát te is épp vele nyálban is együtt,
napról napra meséld el, terhed hogy cipeled, mert
pont itt lendül a léghullám is, mintha a lélek
szállna, vagy épp csak a rozsdá, amely beleülne a fémbe,
és ezalatt beleszórja a város a kába szemekbe
prúd morzsáit, csakhogyléssan a sárba csorogjon
vissza belőlük, a matt, puha járdák szűk pereméről
vissza a földbe, amíg a kokott hölgyek dideregnek,
és levegőt sem kapnak az orruk alá odafolyt kék
festéktócsa miatt, az ilyen nők csak hamut izzad-
hatnak pusztán, hús hamut és kristályokat, és egy
térnek igénye is aljasul úgy odafészkel ölükbé,
míg köhögő felhő vatták kaparásznak az égbén,
és ezután majd minden fordul, mert ugye kell for-
dulni, de folyton, vissza a nyelvbe, a sárba, a földbe,
mert a világ csak hajt és hajtogat, úgyléssan gyúrjuk
össze a földet lomha, potom, kis sárgalacsinná,
és ezalatt a korábban szóvá tett üregarcú
és falszürke szemű hölgyeknek a vattaverejté-
ke sprintel lefelé, ez a szürkés önbizonyosság
óvatosan betakarja a hátuk, amíg nem tudják
már eldönteni, most hogy a kinttől tán, vagy a benttől
féljenek inkább, mert ez a janusi, kiskacsa kétség
két oldalról úgy feszül épp rájuk, de nem enged-
né szét esni ma őket, s közben csak rezonálgat
elhalkulva a párnavilág, hogy rátekeredjen
minden inakra, drót idegekre, a földcsigolyákra,
húzza, keresve a hangot, hadd görbüljön a test is.

Juhász Tibor (1992) Salgótarján. Költő, a Debreceni Egyetem hallgatója. A 2014-es FISZ – Apokrif könyvpályázat egyik győztese.

Juhász Tibor

A VÁROS FELÉ

A vizelettől elszíneződött vakolaton
ismeretlen zenekarok dalszövegeit
bogozod. Időnként befalazott
ablakok szakítják meg a futásuk,
a téglákra senki sem írt.
Két épület sarkában fekhelyek,
rongyértékek, kartonvagyonok,
néhány kupac alatt fals, jókedvű ének.
Egy babakocsiba szíjazott gázpalackot
tolnak feléd, egy kapu alól kirohanó
gyermek saját árnyékára lép.
A délutáni madárccsicsergésbe
távoli gépek zaja nehezül. Ahogy
közeledsz, egyre határozottabb
a dübörgés. Az égen repülők nyálcsíkjai,
azokat követed a kanyarig.



 HIDEG MIATT

Az omlásveszélyre figyelmeztető szalagok
és táblák eltűntek az emeletekről ledobott
kukászsákok alatt. A legtöbbjük szakadt.
Lehetetlen körülmények bűzét érezni.

A törött ablakokat kartonokkal
és guberált hulladékokkal foltozták meg.
Ahol ablakkeret sincs, metsző szél
vagdalja a fedetlen tagokat.

A lépcsőházban vézna kutyák fekszenek,
lábaik gépiesen vakarják nyöszörgő,
rühes testüket. Nem éhesek, már megszokták
a patkányokat, mint a tőlük ügyesebb táplálékot.

Valaki kilép a lelopott ajtónyíláson.
Kifejezéstelenül tekint szerte, majd,
az utcasarkon álló magas sarkú
anyja láttán, talán csak a hideg miatt,
eltűnik a lépcsőfordulóban.

Horváth Imre Olivér (1991) Hajdúböszörmény. A Debreceni Egyetem anglistika szakán diplomázott, a DEIK alapító tagja, az *Amúgy* szerkesztője. A *Várad* folyóirat verspályázatának díjazottja.

Horváth Imre Olivér

MISS HYDE

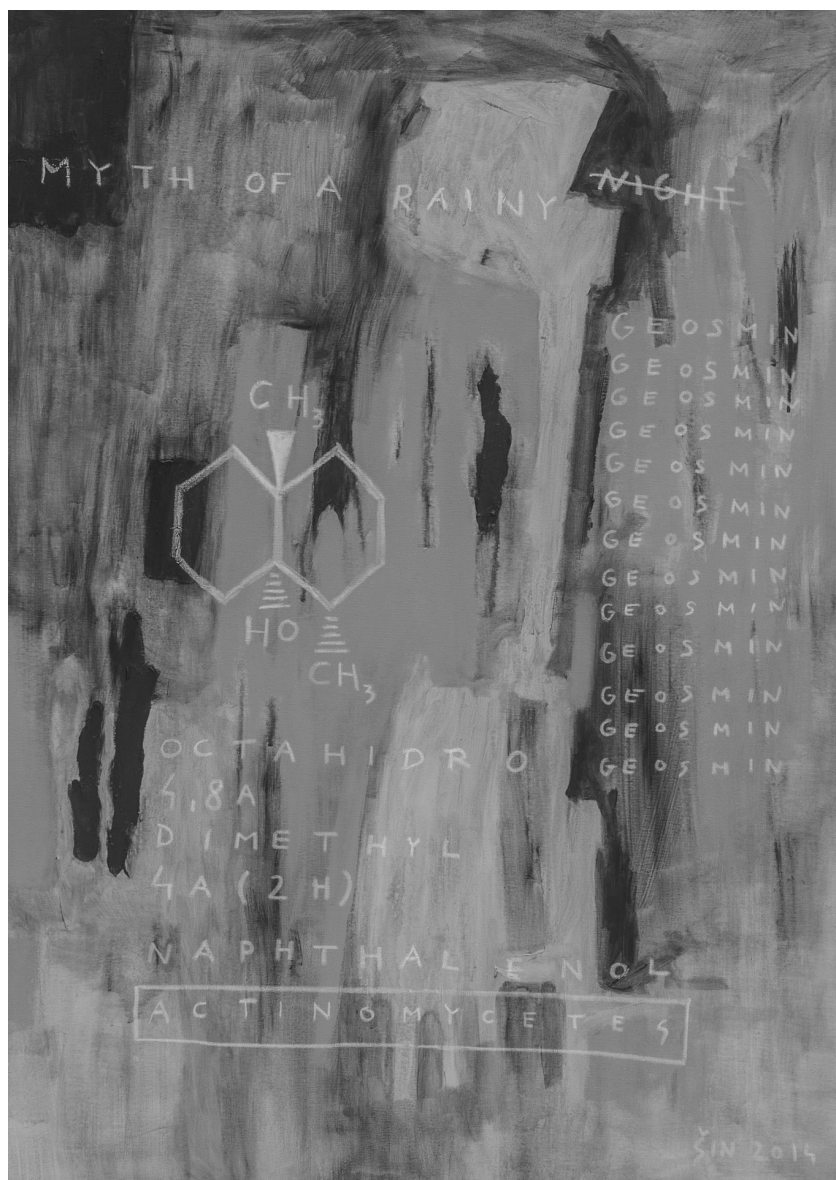
A lány az éjjel egy síkban állt a holddal, az ablakot nem látta, csak az eget, ahová vallomását írta, a jósnőre gondolt, aki szerint az égre van írva a jövő, a cigányasszonyra, aki kiolvasta tenyeréből, mint puha kötésű rémregényt. Keze magától fordult, kulcs a zárban, rajta apró, fémes szőrök csillogtak, kívánta magát a történetbe szőni, megtermett, őszes, szemrevaló férfi állt az utcán, őt egy vérmes másik sétapálcájával csépelte egyre... az asztal kitáncolt lába alól, vagy szimplán csak elájult, a rendőröknek természetesen nem tudott mit mondani.

BALESET

Amikor egyetlen pillantásával megállította a taxit, tudatosult benne, hogy nem evilági lény, érezte, szikra van a vérében, különös gén, módosult sejt, amely húzza az ezotéria felé, eszébe jut, hogy persze mindig más volt, mint a többi vele egykorú gyerek, szülei átlagemberek, velük csak fizikai síkon kapcsolódott, de a nagynő bizonyára boszorkány volt, az ő süteménye csábította el az első fiút, már látja őt az kapuban, nyitott karja biztonsági öv, illata rumé, már látszik az aurája: szoknya kékje, rózsza pirosa, változzon a masina alkatrészeivé!

B-TERV

Kérdeztem a fiamat, mikor lesz már unokám, mert kell egy B-terv, második esély, de ő hallani sem akar gyerekről, bizonyára buzi. Az ajtót se nyitja rám, csak, hogyha pénz kell neki, azt mondja, a tartásdíj jár, mert az anyja elvált tőlem, én tartom el, várok, hogy tizennyolc éves legyen, ő vár, hogy meghaljak, de abból nem eszik.



Horváth Előd Benjámin (1988) Marosvásárhely. Költő. Első verskötete *A cseplini díva* címmel látott napvilágot, a Koinonia Kiadó gondozásában, 2009-ben. Látó- és Műút-nívódíjas. Jelenleg Budapesten él.

Horváth Előd Benjámin

AMFETAMIN JÖVEL

és ahogy lehullik az utolsó eső,
és az égre csapódnak a madarak,
és nyár lesz és megint unalmas lesz,
amilyen volt a geci tél, és akkor
megint kinyílik minden, és csukódik,
megint otthon vagy mindenhol,
csak nincs hova lehajtanod fejed,
nem mint az embernek fia,
de valahogy így érzed. továbbá
a makulátlan közöny ragyogása –
semmi más nincs benned ami tiszta.
a remény, hogy itt mindenki okosabb,
és hagyjanak téged békén. a kép,
az idő, a halál. meguntad a kegyeiket.
aljas vagy és szerelmes az összes
állatodba. mit neked gondolkodni.
én már csak nézni akarok, és néha
verni, mondod, és kicsapod az égre.
persze akarsz te mindenfélét. hazudsz.
a látványból olvasol és abba nyúlsz bele,
mintha ott lennél. nem mindig vagy
seholse. többet értesz mint ismersz,
vagy fordítva, ez is valami próba.
faszt, ez csak üzlet, mondod,
és vigyorogsz a kamerába csúnyán.
most már hulljon le ez is, vigye el
tűz, vihar, radioaktivitás. aztán

néha csak azt mondanád: jöjjön
el a te országod, uram, és hagyj
élni engem úgy, ahogy értem én,
aztán oszlass szét az éhezőkben.

RÉVEDÉS

(budapest-visegrád-budapest)

ez most az utak találkozása,
innen eddig nem mentél sehova,
ezen a hegyen búcsút mondasz újra,
és előhívod a visszafordult éjszakákat,
ezen a síkon a kocka el lett vetve,
„fiam, abban amit csinálsz, legyen
veled a szerencse.” mondja az öreg
cigányasszony, ahogy kirévülsz a partra,
kétszáz forint – szinte egy tál lencse.

„de nem is a helyrezökkenésen van a lényeg,
vagy a fogáson ahogy innen oda raktuk,
ezen a parton én már ezer éve élek,
balra innen jobbra, egy fekete-fehér lyuk,
egyikből másikba járok. csak történet
az égnek vagy a földnek vagy a hajnal
bosszúálló istenének, aki – kezében véres
karddal – vigyázta, amíg kitaláltuk.”

már egy hónapja el vagy tartva, nem fáj.
az unalom se, „semmi dolgod itten.” csak a
nézés, bármit is csinálnál vele, nem is
a kielégülésen van a lényeg, inkább a
módján. valamit meg kell adni mindig,
„persze, hogy van még itt akivel csókolózni,”
válogatod magadnak a következményeket,
ha néha jobb is fel se fogni ami történt.

„én csak itt ülök s kacsáztatok, kisanyám,
amíg te ott arrébb lökdösöd az eget,
nem volt nekem fontos az elején semmisem,
de azt mondták bele kell nyúlni a tájba,
mi meg jól beálltunk hárman a hegyen,
most csináljuk a hegeket a vízburkon. én már
meg nem számolhatom őket. egyre megy,
ki mit akar magának, s ki mit talál.”

mindig csak az utak találkozása, előtted
ezer évnyi *mehetsz-ahova*. visszafordítod
az éjszakákat, a kockákat dobozba teszed.
ilyen kékhajnalokért palod el szerencsédet:
meztelenkedések háztetőkön, didergő dub
a hegyoldalon, egyedül a nagyvárosban.
ilyen kékhajnalokért alszik el a fenevadad,
így múlt el minden ami meg se történt,
hogyan megpihenjen a fényben a sötétség.



Krusovszky Dénes (1982) Budapest. József Attila-díjas költő, prózaíró, kritikus. 2014-ben a Magvető Kiadónál *A fiúk országa* címen elbeszéléskötete, a L'Harmattan Kiadónál *Kíméletlen szentimentalizmus* címen pedig esszékötete jelent meg.

Koscsák Balázs (1987) Debrecen. A DE-BTK magyar nyelv és irodalom diszciplináris mesterszakos hallgatója.

■ „SEMMI SEM ADHATÓ ÁT TÖKÉLETESEN” KRUSOVSZKY DÉNESSEL KOSCSÁK BALÁZS BESZÉLGETETT

– Ha az ember beleolvas egy kritikába, amely az új novelláskötetéről szól, általában már az első bekezdésben talál egy utalást az észak-amerikai prózához (annak történet- és cselekményközpontúságához) való kötődésre. Valóban ilyen erős ez a kapcsolat? Inspirálóbbak voltak az amerikai szerzők, mint az európaiak?

– Az talán túlzás, hogy inspirálóbbak voltak, mint az európaiak (amibe, gondolom, a magyarok is tartoznak), mindenesetre tény, hogy sok amerikai szerzőt olvastam örömmel az utóbbi pár évben, és ennek az olvasásnak nyilván volt valamiféle hatása arra is, ahogyan a novella műfaja a fejemben körvonalazódni kezdett. Ez ugyanakkor nem azt jelenti, hogy kiszorították volna a magyar kispróza hagyományát mint hatásközpontot, inkább kiegészítették, színesítették a képet ezek az olvasmányélmények. Tehát arról érdemes talán beszélni, ahogy az érzésem szerint puritánabb és valamiképp céltudatosabb amerikai kisprózai vonulat találkozott az egy fokkal talán elvontabb, kaotikusabb európaival. Én ezt a találkozást éreztem igazán termékenynek a magam részéről.

– A kilencvenes évektől a magyar prózát leginkább a posztmodern mindent átíró-átértelmező hagyománya határozza meg, és mintha lemondott volna arról, hogy egy – sajátos nyelven – beszéljen a máról, a világról, amelyben élünk. Nekem úgy tűnik, hogy A fiúk országa erre (is) vállalkozott.

– Ha kissé le akarom egyszerűsíteni a kiindulási helyzetet, két cél lebegett a szemem előtt: egyfelől történeteket írni, másfelől olyan problémákat szóba hozni, amelyek a mára vonatkoznak – akár egy parabolikusabb 19. századi cselekményen keresztül is. De persze ennél kiszámíthatatlanabb azért az írási folyamat, sok minden más is kavargott bennem, amikor ezeken a novellákon keresztül megtaláltam azt a prózai zsilipet, amin kiereszthettem magamból a jó ideje gyülemlő történeteket. Legalábbis egy részüket. Szerettem

volna cselekményes szövegeket írni, de olyanokat, ahol a cselekvések többértelműek, és ahol ezek az események nincsenek alárendelve egyfajta ideológiának vagy egyszerűbben szólva: mondanivalónak. Ettől a kifejezéstől – gondolom a hathatós iskolai használata miatt – valahogy kiver a víz. Mondanivaló, szörnyű. Tehát az volt a feltett szándékom, hogy úgy szabadítsam fel a mondanivaló rabszolgaságából a történeteket, hogy azok eközben ne veszítsenek lényegileg történetszerűségükből. Ha jobban belegondolunk, hétköznapi cselekedeteink, magyarul az időnk nagy része mondanivaló nélküli eseményekből és tettekből áll, valamiféle jelentés (vagy ha más nem, jelentős úr) mégis megképződik az élet hátsó tereiben. Én azt hiszem valamiképp erre voltam kíváncsi, ezt igyekeztem kikutatni, már ami a történetépítés mikéntjét illeti. Lehet, hogy ez egy költői alaphangoltságú program, de érzésem szerint vannak, lehetnek prózai hozadécai is.

– A fiúk országa szereplői elveszetten és szorongva bolyonganak egy maszkulin világban, képtelenül arra, hogy kifejezzék és feldolgozzák érzelmeiket. A címadó novellában például a férfi elbeszélő éppen az esküvője előtt szembesül egy kamaszkori traumájával, egy abortuszműtéttel, amit sem feldolgozni nem tud, sem a szüleivel megosztani, akiknél éppen vendégeskedik. Valamelyest minden szereplőid fiú marad ebben a világban. Miért képtelenség a szereplőid között a kommunikáció?

– A novellák szerintem épp erre a kérdésre keresik sokszor a választ, tehát ha én most mondanék egy megoldást, az olyan lenne, mintha érvényteleníteném a novellákat, mintha azt mondanám, hogy azok feleslegesek voltak, hiszen most össze tudom foglalni az egészet pár mondatba. De hát nem tudom. Ez is olyan, mint a vers, ha megpróbálsz prózára fordítani (ahogy az iskolai oktatás gyakran megkísérli), széttrancsírozod az egészet, és ráadásul nem is tudsz meg többet, mint előtte. A próza sem fordítható másik prózára, vagy ha igen, az azt jelenti, hogy rosszul van megírva. De mondom, ez ugyanaz a probléma, mint ami a történetekben megjelenik, hogy A-t szeretnél mondani, de mindig B lesz belőle, vagy A-mínusz, legfeljebb. Tehát, hogy semmi sem adható át tökéletesen, ha tökéletes alatt azt értjük, hogy a másik érezze, gondolja, akarja ugyanazt és ugyanakkor, mint én, vagy ha azt nem is, legalább értse meg egészében, és tudja átélni is, amit én akarok. Ez nyilván lehe-



tetlen, így pedig mindenki el van zárva a másik lényegétől. Félszavakkal, félgesztusokkal, félígazságokkal próbálunk kommunikálni, egyre kétségbeesettebben, mert hát közben egyre világosabb, hogy kurvára magányosak vagyunk.

– *Külföldi városok gyakori helyszínei a novellásköteteknek. Te magad is sokat tartózkodsz külföldön, A fiúk országa novellái is nagyrészt egy amerikai ösztöndíj alatt íródtak. Ezeket a novelláidat olvasva mégis úgy érzem, mintha a távolságban, a pusztta helyváltztatásban nem lenne semmi feloldozó, mert mindenhol ugyanazt találja az ember.*

– Mert hát van egy dolog, amitől az emberek általában nem igen tudnak megszabadulni, mégpedig saját maguk. Ez egy rettenetesen régi ügy persze, az ember öntudatával egyidős gondolom, s ha csak random felidézel pár klasszikust, kiderül, hogy mind erről szól. Hiszen erre nem képes sem Jean Valjean, sem Timár Mihály, sem Musil Ulrichja, és még hosszan lehetne sorolni. Végtelenül hosszan. És amikor erről beszélünk, mindjárt a halálról beszélünk, hiszen csak az válthatja meg a személyiségünket lényegében, de abban meg ugye nincs köszönet. Viszont, ahhoz, hogy ez a helyzet egyáltalán belátható legyen, meg kell kísérelni újra meg újra a Jean Valjeanból Fauchelevent-né válást, akkor is, ha tudjuk, hogy ez lehetetlen, mindenesetre térben és időben is érdemes egy kicsit üldözni magunkat. Vagy egy fokkal gorombábban mondva, Tamási leharcolt *bon mot*-jával: azért vagyunk a világon, hogy sehol se legyünk otthon benne.

– *A sedleci osszárium negyvenezer csontvázszal díszített belső tere meghatározó élményed. A csontkapolna című versedben a befogadó, Az éjszaka vége című novelládban az alkotó oldaláról írod meg ezt az építményt. Mesélsz kicsit erről a kápolnáról, illetve a hozzá fűződő élményedről?*

– Ez egy nagyon szép és groteszk hely. Véletlenül vetődtem el oda, még egyetemista koromban egy ösztöndíjas fiatalokból álló kissé csapzott társasággal – valahogy úgy, de nem pontosan, ahogy az a *Mélyebb rétegekben* meg van írva. Egy Kutná Hora-i kirándulás végén, már az állomás felé sétálva egy halálfejes táblát vettünk észre, odamentünk, amerre mutatott, röhecselve, már pár sör után (ha jól emlékszem), aztán valahogy mindenkit letaglózott a látvány, és mindenkit másképp, nem is tudtunk róla utána értelmesen beszélni. Volt, aki undorodott tőle, volt, akit felháborított, volt, aki a világ legnagyobb baromságának tartotta az egészet, és volt, aki egészen megrendült tőle. És az az igazság, hogy ez a sokféle reakció volt a legmegkapóbb benne. Hogy miért lehet ennyire más hatással egy egészen addig falkaszerűen együtt mozgó embercsapatra. Minden más, a furcsa, horrorisztikus esztétikája, a szakrális máz rajta, s a halál kifigurázása azzal, hogy abszurd méretűre lett növelve a kompozíció, csak ezután jött. Ráadásul, ez mostanában lett ennyire egyértelmű, a csontkapolna képei összeolvadtak bennem annak a társaságnak a képeivel,

akkikkel jó tíz évvel ezelőtt ott jártam, s akikről semmit sem tudok azóta, hiába volt minden fogadkozás, hogy majd tartjuk a kapcsolatot. Innen nézve aztán már nyilvánvaló az is, hogy az épület maga, azaz a berendezése elkezdett érdekelni: ki csinálta, miért csinálta, hogyan, mit gondolhatott közben, és hogyan élhetett? Hosszú ideig próbáltam ennek utánajárni, de alapvető információkon túl nem sok mindent sikerült megtudnom, és egyszer csak úgy döntöttem, hogy ha nem, hát nem, akkor megírom én, ahogyan elképzelem. Ebből lett a kötetzáró elbeszélés.

– *Képzőművészeti alkotások egyébként gyakran témái a verseidnek. Anish Kapoor szobra nemcsak A felesleges part című köteted borítóján szerepel, versben is megírtad azt. Milyen lehetőségeket látsz képzőművészet és irodalom párbeszédében, illetve hogyan lehet nyelvvé tenni a látványt?*

– Ez megint egy rettenetesen komplikált, évezredes kérdés, „hogyan lehet nyelvvé tenni a látványt”. Fogalmam sincs, és zavarba is jövök, ha ilyen közvetlenül kérdez rá valaki (miközben persze ez egy borzasztó fontos kérdés), ugyanakkor érzem, hogy erős késztetés van bennem erre a dologra, nagyjából minden alkalommal, amikor megérint egy-egy képzőművészeti alkotás. Én tényleg nem tudom, hogyan lehet nyelvvé tenni, amit látok, de azt tapasztaltam, hogy olykor a látvány úgymond megszólal bennem. Nincs ebben misztikus vagy pláne ezoterikus elem, a világ alapszintű értelmezése működik így. Az én fejemben a hatásos látvány sokszor lazán összefüggő, kicsit titokzatos, de nem egészen megfejtethetlen mondattöredékekbe transzponálódik általában, aminek nyilván ahhoz is köze van, hogy miért úgy írok, ahogy.

– *Egy korábbi Szkhion-interjúban Tóth Krisztina a te költészetedet nevezte meg az egyik legkedvesebbnek a kortárs alkotók közül. Líradról azt mondta, hogy szenvtelen, rezignált, puritán, és nem jellemző rá a hagyománytól való mindenáron való elszakadás igénye. Tudsz azonosulni ezzel? Mennyire válik el a költészetben személyes alkat és költői nyelv?*

– Ez egy elég pontos leírásnak tűnik, bár azt hozzá kell tennem, mert sokszor hallottam már, hogy szenvtelenek a verseim, hogy én különben elég érzelmesnek találom őket, olykor túlfűtöttek is, csak hát a magam módján, ami lehet, hogy máshonnan nézve valóban szenvtelennek tűnhet. Mindenesetre a harsányság nem áll hozzám közel, az tény, se írás, se élés közben. A személyes alkat és költői nyelv viszonya pedig nem egyszerű, hiszen nem állandó, lényegében versről versre, de legalábbis kötetről kötetre változik. *A felesleges part* talán személytelenebb volt bizonyos szempontból, azok a versek meg, amiken mostanában dolgozom, kicsit személyesebbek – bár ezt is csak nagyon óvatosan merem így kimondani. Mindenesetre egészen alanyi dolgokat én nem hiszem, hogy tudok valaha is írni, egész egyszerűen azért, mert önmagammal, a saját személyiséggemmel sem

igen tudok mélyen azonosulni. Inkább a folyamatos rákérdezésben, a termékeny bizonytalanságban hiszek, abban, hogy az én nem írható le valódi mélységeiben, de nem lehet megengedni magunknak azt, hogy meg se próbáljuk leírni. Én egy természettudományos beállítottságú családban nőttem fel, mindenki, a szüleim és a testvérem is biokémikusok. Emlékszem, hogy apám dolgozószobájának falán volt egy hatalmas, absztrakt ábra, amit nagyon szerettem nézegetni gyerekkoromban, sok-sok ezer apró kémiai egyenletről állt, ha hunyorogva figyelted, olyan volt, akár egy nonfiguratív grafika. Az emberi szívben lezajló biokémiai folyamatok táblázata volt ez, egy hihetetlenül bonyolult valami, az emberi percepció egyfajta csúcsteljesítménye, mégis, amikor apámat megkérdeztem róla, mindig mosolyogva mondta, hogy minél többet tudunk meg, annál kevesebbet értünk pontosan. Nem hiszem, hogy a költészetre ez ne lenne hasonlóképpen igaz.

– *Ki az a fiatal magyar alkotó, akinek szívesen olvasod a verseit/novelláit?*

– Elég sokan vannak szerencsére. Névsorolvasásba most nem kezdenék bele, inkább csak első reflexből mondok pár szerzőt, akiknek nagyon kíváncsi lennék az új kötetére, ha megjelenne (nem tudom, hogy készülnek-e ilyesmire mostanában): Mezei Gábor, Varga Zoltán Tamás, Deres Kornélia, Szabó Marcell, Győrffy Ákos, Lanczkor Gábor, Szvoren

Edina, Csehy Zoltán. De inkább nem is folytatom, így is felelőtlenség volt ebbe a játékba belemenni.

– *A rendszerváltás körül általános iskolás voltál. Milyen volt gyerekként megélni a napról napra történő változásokat?*

– Az az igazság, hogy nem nagyon izgatott ez az egész. Másodikos lehettem 89-ben, szóval valószínűleg rajzfilmnézéssel meg fáramaszázzal töltöttem inkább az időmet. De van egy elég erős emlékem, ezt párszor már leírtam így-úgy, mégpedig a kisdobosavatásom 88-ban vagy 89-ben (nem emlékszem már, mikor volt pontosan). Még felavattak minket, de volt már valami zavarodottság a ceremóniában, és ezt gyerekként is megéreztem, habár nem tudtam hova tenni. Megkaptuk a kék nyakkendőt, de aztán mindenkinek fel kellett varratnia rá otthon egy nemzeti szín szalagot is. Még részei voltunk az ún. nemzetközi mozgalomnak, de tüntetően magyaroknak is kellett lennünk már.



Szánalmas volt, az egészben részt se kellett volna venni, de hát ezt nem lehetett megoldani hét évesen. Szerintem valahol még élveztem is. Amiről már pontosabb emlékeim vannak, az a 90-es évek, én abba nőttem bele, ami, visszatekintve, egy igencsak kínos évtized volt, de ezt egyszer majd – ezt egyre sürgetőbbnek érzem – alaposabban meg kéne fogalmaznom.

– *A JAK Világirodalmi sorozatának szerkesztője voltál. Hogyan látod, van érdeklődés a fiatal magyar szerzők részéről a kortárs külföldi líra iránt? Milyen szerkesztői elképzelések mentén dolgoztál?*

– A JAK sorozata főleg prózát adott ki, ugyan próbálkoztunk egy líraalsorozattal, és a vége felé meg is jelent pár költészeti kötet is, a külföldi líra kiadása elképesztően nehézé vált mára. A kiadók luxusnak tekintik meg macerásnak (mert tényleg komplikáltabb egy komoly fordított verseskötetet gondozni és kiadni, mint teszem azt egy regényt, ahol van egy szöveg, egy szerző meg egy fordító, és kész), az állami kultúratámogatás finoman szólva le se sajnálja ezt a dolgot, a fordítók meg már nem bírnak időt szakítani egy ilyen szintű elmélyültséget igénylő feladatra – egyéb, éhbérért végzett munkáik közben. A magyar irodalom (pontosabban az irodalmi közvélemény és a hazai diskurzus) meg úgy le van maradva a nemzetközi költészeti trendekről, mint a borraivaló. Ez egy baromi nagy probléma, csak ezt sokan nem fogják fel. Szépen lassan provinciálissá válik az irodalmi kultúránk (azaz még provinciálisabbá, mint amilyen volt), aminek beláthatatlan következményei lehetnek, illetve részben vannak is már, ez nyilvánvaló, ha kicsit körülnézünk. Őszintén szólva fogalmam sincs, hogy a mai körülmények között mit lehet ez ellen tenni. Nemrég elindítottunk egy online folyóiratot *Versum* címen, ami a külföldi lírával foglalkozik, erre szép visszajelzéseket kaptunk, ugyanakkor a négy szerkesztő (rajtam kívül Gerevich András, Nemes Z. Márió és Szabó Marcell) és a fordítók is mindenféle honorárium nélkül, lelkesedésből és hát némiképp kétségbeesetten igyekeznek itt valamit visszahozni a teljes nihiltől. Az esélyeink nem jók, éppen ezért csináljuk.



Csordás László (1988) Eszeny, Kárpátalja. Az Ungvári Nemzeti Egyetem magyar nyelv és irodalom szakán szerzett mesterszakos diplomát. Jelenleg a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. Az *Együtt* című folyóirat olvasószerkesztője.

Csordás László

■ MEGSZAKADÓ TÖRTÉNETEK KRUSOVSZKY DÉNES: *A FIÚK ORSZÁGA*

Pontos megfigyelésekből és ezekhez kapcsolódóan árnyalt nyelvhasználatból indul ki Krusovszky Dénes, akárhányszor változásfolyamataiban és egymáshoz való viszonyaiban ábrázolja valamelyik történetének szereplőit első novellagyűjteményében, *A fiúk orszá-gában*. A novellák szerkezeti váza egy viszonylag egyszerű képlettel leírható: általában in medias res kezdés, utána visszatekintő, flashback narratív technikával ismerjük meg az előzményeket, majd a jelenig visszatérő történet egy hirtelen vágással megszakad. Ugyanakkor hiába a szerkezeti, poétikai hasonlóság, *A fiúk országa* novellái mégsem kapcsolódnak szorosan egymáshoz, aligha érdemes sokáig keresni egy olyan metanarratívát, melynek segítségével egységes történetet konstruálhatnánk a szövegekből. A beidegződött, éppen ezért gyakran elvárásként megjelenő kortárs olvasói beállítódást – tudniillik minden lazán összefüggő szöveget *lehetőleg regénnyé olvasni* – ennél a kötetnél kénytelenek vagyunk levetni.

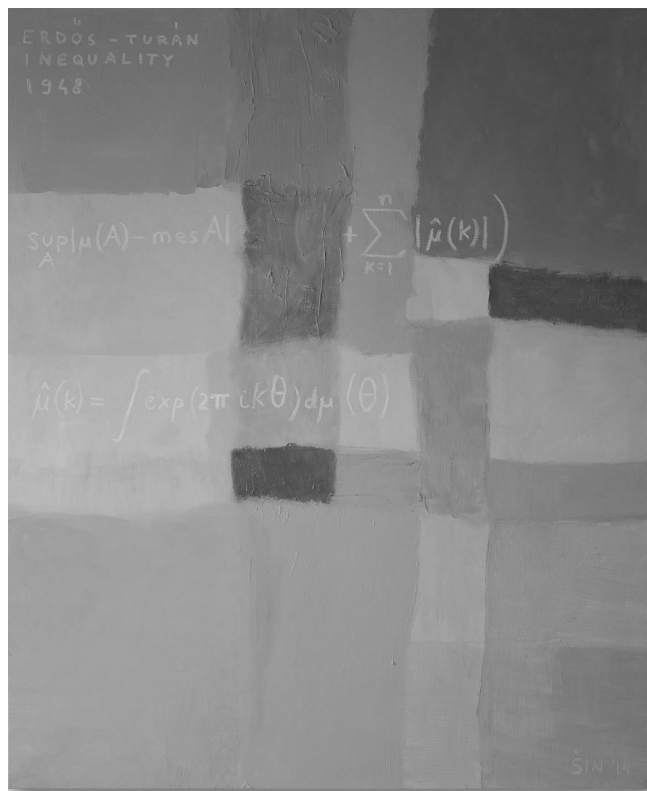
Mindehhez természetesen hozzátartozik, hogy a novellákban feltűnő, illetve előtér-be kerülő identitások nem tekinthetők állandóknak, hiszen mindvégig változásfolyamatokban nyerik el szerepüket. A változásokat pedig valamilyen nem várt esemény, élmény, tapasztalat indítja be. Ilyen esemény a család széthullásának előrevetítése a *Mielőtt apá-mat kettéfűrészelték* című nyitónovellában. Az apa, aki egykor a városi strandfürdő úszó-mestereként dolgozott, elveszíti állását. Mivel feleslegesnek érzi magát, egyre inkább belemerül az alkoholizmusba. Felesége ezt nem tudja megbocsátani, állandó veszekedések alakulnak ki közöttük: a kiegyensúlyozott családi élet egyszer csak felbomlik. Ezt tetézi, hogy a tanácsháza földhivatali osztályán dolgozó feleség folyamatosan félrelép egy kopaszodó, pofaszakállas férfival. Mindezt a család szétesését figyelő egyik gyerek elbeszéléséből tudjuk meg. Sem ő, sem óvodás korú testvére nem érzi magát biztonságban otthon. Eleinte ugyan a narrátor igyekszik viszonylag pozitívan fogadni a helyzetet: „Volt bennem valami büszkeség is, hogy nekem most milyen nehéz, és, hogy én mostantól akkor problémás gyerek leszek” (18.). Az egész novellát mégis a félelem tapasztalata uralja. Az öcs

fél az otthontól, az apa fél a megcsalástól és a széteső családtól, az én-elbeszélő pedig fél attól, hogy az apa részegen lejárhatja magát. Ilyen szempontból remekül elő van készítve a novella vége – nem véletlen, hogy kidolgozottsága alapján ez a kötet egyik legerősebb írása. Még a szöveg elején kiderül, hogy az elbeszélő gyakran kihagyta az úszásórákat, nehogy apja terhére legyen, mivel az apa „semmitől sem félt annyira, mint attól, hogy a saját tanítványai előtt esetleg nevetségessé válhat”. (11.) Ehhez képest válik emlékezetessé olvasás után az a különösen groteszk kép, amint a nagyapával elsétáló két gyerek látja és hallja részeg apjukat hörögve vonaglni a bűvész mutatványában, miközben a nézőtér csak nevet a szerencsétlen férfin.

Szintén a családi biztonság hiányával találkozunk *A tisztáson* című novellában. A család szétesése után – az apa részegen nekihajtott egy fának, az anya lelépett Írországba egy doktorral – az elbeszélő a bácsikájánál maradt. Az egyes szám második személyű, önmegszólító narrációból megtudjuk, hogy az elbeszélő megbukott az érettségi vizsgán, ezért – mintegy büntetésből – egy sintértelepen kénytelen dolgozni, napi nyolc órát. Itt bontakozik ki a voltaképpeni történet: egy nap pénzt fogad el azért, hogy a rásózott macskakölykökkel kezdjen valamit. A sintértelepen, a kutyák között persze nem lehet helyük, marad a döggút. Ekkor játszódik le az igazi „hétköznapi dráma” – ahogy egy helyen maga a szöveg is nevezi az ilyen helyzeteket. Mikor a döggútnál in flagranti rajtakapja bácsikáját egy idegen nővel – feltehetően örömlánnyal – valami végleg megszakad az elbeszélőben:

„Mintha megint elvettek volna tőled valamit, mintha megint el kellene átkoznod mindent és mindenkit, hogy te magad túlélhess.” (49–50.) Ennek hatására biciklijével útnak indul, sebesen, becsukott szemmel a forgalmas úton. Itt viszont problémát okoz a történet hirtelen megszakadása, illetve az önmegszólító narráció és a történet viszonya, ugyanis sehol sincs pozícionálva az elbeszélő, nem tudjuk meg, milyen távlatból, honnan is mesélheti el a leírás alapján sejthető „sötét” végkimenetelt.

Forradalmi légkörben játszódik az *Ismeretlen égbolt*, amit – bár önként kínálja magát a referenciális olvasat – egy általánosabb korhangulatként is interpretálhatunk: „ahogy lenni szokott, egy rosszkor és rossz helyen elmondott politikusi beszéddel [kezdődtek a zavargások], amit sunyi egymásra mutogatás és szőnyeg alá söprés kísért, míg-



nem [...] valósággal kirobbant a harag és a gyűlölet, a tehetetlen düh és a szövevényesen egymásba fonódó sértettségek elegye.” (52.) Az események kellős közepén találja magát két fiatal fiú, akik a futás aktusában ismernek rá önazonosságukra, mert akárhányszor megállnak, a novellák hangulatából máshol is kiérezhető fenyegetettség veszi körbe őket. Az ütközőzónába jutva egy szétvert telefonfülkében megszólaló, valamilyen ismeretlen embernek bocsánatot adó női hang jelenti – véletlenszerűségével, illetve az eseményt tekintve: abszurditásával – az erkölcsi értelemben vett jót, a kicsinyességen felülemelkedni tudó mélyen emberi minőséget a pillanatnyilag felfordult világrendben.

A férfivá válás története elevenedik meg a kötet címadó novellájában, *A fiúk országában*. Az én-elbeszélő, aki esküvője előtt áll, hazatérve a kiselejtezett régi holmik között kutat, amikor is ráismer egy bársonynadrágra, amely előhívja a sorsfordító fiatalkori traumát: egykori barátnője abortuszát. Ahogyan a múltba tekintve fokozatosan tárul fel az olvasó előtt a történet, úgy kap sajátos árnyalatot a fiatal fiú sorsa: a dac, a túl felelőtlenül megélt élet, a kórházba való utazás során érzett érdektelenség szorongássá és zavartsággá változik át. Ezt kiválóan érzékelteti Krusovszky a tudat csapongásával, illetve az emlékek és gondolatok közötti logikai kapocs fellazításával. A férfivá válás pillanatát is érzékletesen készíti elő a szöveg. A kórházba érve megüti a fiú fülét a száraz, színtelen hang, amellyel a portárs kérdez vissza, mintha csak egy egyszerű foghúzásról vagy mandulaműtétről lenne szó. A folyosón pedig rácsodálkozik a személytelenségre, amely a sok nőt körülengi itt, akik ugyanazon oknál fogva várakoznak. Ekkor gondol bele először abba, hogy valójában meg sem értheti ezt a helyzetet: „legfeljebb az együttérző parazita pozíciója lehet” (88.) az övé. Majd ezekkel a szavakkal gondolataiban válik férfivá: „Férfi vagyok, most váltam azzá, és nem korábban, a szeretkezéseink alkalmával, hanem ezekben a pillanatokban, ahogy magányosan és bután ácsorgok itt a nőgyógyászati osztály huzatos folyosóján.” (88.)

Két további novella foglalkozik egyén és kulturális környezet, valamint a beilleszkedési zavarok problémájával, eltérő sikerrel. *A Mélyebb rétegek* elbeszélője külföldi diákként ismerkedik Prága utcáival és tereivel, illetve szintén külföldi diáktársaival tölti a szabadidejét valamelyik szórakozóhelyen. A szobatárs egy arab diák, akiről nagyon hamar kiderül, hogy nem ivott még alkoholt, valamint nem volt még nővel. Az elbeszélő mutatja meg neki, hogy léteznek „felnőttfilmek”, aminek később ára lesz: a pornográfia stilizált világára és ízére rákapó Ahmed valami súlyos dolgot tesz a másik cserediákkal, Nasztyával a Csehországban töltött utolsó éjszakáján. Annak ellenére, hogy az előzetes információkból sejteni lehet, mi történt a lánnyal, a szöveg túl hamar ér véget ahhoz, hogy pontosan tudni lehessen a megvalósuló bűn erejéről. Így viszont maga a történet is veszít súlyából: az olvasó részéről elmarad bármiféle azonosulás vagy elutasítás, egyedül a hiányérzet jelentkezik a túl korán jött befejezés miatt. A címben előre ígért mélyebb rétegek tulajdonképpen feltáratlanok maradnak, és a novella inkább tűnik magánérdekű beszámoló-nak, mint általánosabb érvényű műalkotásnak. Nem így *A harmadik ember*. A késleltetés

itt kifejezetten jól működik: a szöveg végéig feszültségben tartja az olvasói érdeklődést. Holott csak a legvégén tudjuk meg, ki az valójában, aki zsaroló módon beleavatkozott két férfi – egy visszahúzó páros – magánéletébe, mely beavatkozás hosszú időn át erősítette saját identitásuk normán kívülségét, önazonosságuk válságát.

A művészet befogadása, a művészség mibenléte, illetve élet és művészet kapcsolata kerül középpontba három novellában. A New York-i konferencia utáni látogatás a helyi fiatal underground kultúrát népszerűsítő épületben szintén magán viseli a beszámoló jelleget (*Ramszesz szeme*). A történet egyes szám első személyű elbeszélője nem gondolja egészen sikerültnek a szabálytalan formákban összehegesztett vasrudakból és a rudak végeire felszúrt hagymákból készült installációt. A magánérdeklőségen viszont akkor emelkedik felül a szöveg, amikor a Manhattan-híd alatt – szinte elveszve a városban – az elbeszélő felnéz a hatalmas, bonyolult, már-már absztrakt acélszerkezetre, és elkezd (meg)érteni a korábban megtekintett műalkotást. *Az új vadak* ennél összetettebb és árnyaltabb változástörténet. A családalapítás miatt a nyüzsgő belvárosból egy kertes házba kiköltöző fotós és angoltanár felesége elégedetlenek a jelenlegi helyzetükkel, egyre inkább elhidegülnek egymástól, amelyhez nyilván nem kis köze van a meddségnek. A fotós eleinte tanítványaival foglalkozik, de mivel menthetetlen dilettánsnak tartja őket, inkább más munka felé néz: helyszínelő fotós lesz. A novellának komoly tétje van. A központi kérdés: hogyan találja meg a fotós a mindennapi gyakorlattól silányult fényképezésben újra a művészt, és ezáltal önmagát?

Bár már *Az új vadak*ban is történt erre kísérlet, a kötet utolsó novellája, *Az éjszaka vége* jut el odáig, hogy élet, halál és művészet szálait megpróbálja szorosban egybefonni. A történetben egy cseh herceg halála előtt magához hívja a környék legkiválóbb asztalosát, Franz Rint mestert, hogy készítse el az utókor számára szánt hercegi örökséget: a halál és az élet emlékművét. A mester, akinek szakmai tudása megkérdőjelezhetetlen, eleinte ódzkodik a feladattól, míg el nem hiszi, hogy valójában ő maga is művész és műalkotásának alapanyaga (az emberi csont és koponya) a végtelen lehetőségek tárházát nyitja fel számára: a csontok egy idő után a világ körforgásának legsokoldalúbb metaforájává alakulnak át előtte. Így válik a kissé bizarr történet végére az egyszerű asztalosmesterből meg nem értett génusz, illetve így változik át környezete szemében megbecsült mesteremberből megvetett művésszé.

A fiúk országa szereplői általában meg nem értett emberek, valamennyi korosztály képviselőiben: fiúk, férfiak, öregemberek. A fenyegetettség és a félelem, amelyet az idegennek ható környezet áraszt feléjük – és átszövi a teljes novellagyűjteményt –, csak nehezen oldható fel egy általánosabb érvényű korrekcióra törekvő szándékban. Mégis efelé irányulnak a változástörténetek, még akkor is, ha olykor túlzottan hamar szakadnak meg.

(KRUSOVSKY Dénes, *A fiúk országa*, Budapest, Magvető, 2014.)

Pótor Barnabás (1992) Nyíregyháza. A DE BTK magyar nyelv és irodalom mesterszakos hallgatója, az Alföld Stúdió tagja és a DETEP résztvevője.

Pótor Barnabás

■ EGY IDENTITÁS ELBESZÉLHETŐSÉGE FEHÉR RENÁTÓ: *GARÁZSMENET*

A garázsmenet a nap utolsó – már menetrenden kívüli – járata. Ugyanakkor a garázsment a következő nap első – még menetrenden kívüli – járata is. Fehér Renátó első, *Garázsment* című verseskötete egy évek óta érlelődő anyag összeválogatott, lezárt változata. Ugyanakkor a *Garázsment* egy ígéretesnek tetsző költő határozott indulása is.

A Könyvhétre megjelent rövid – mindössze 38 verset tartalmazó – könyv középpontjában a közösségileg meghatározott egyén identitását alkotó elemek átjárhatósága, összeszálazódása és ennek elbeszélhetősége áll. A versek olvashatók egy személyiség kialakulásának folyamatként, melynek darabjai szoros kapcsolatban vannak egymással, többszörös utalásrendszerrel hozva létre a szövegek között. Tudatos szerkesztési elvnek tekinthető, hogy a művek nem rendeződnek ciklusokba, ezáltal is hangsúlyozva, hogy az identitásalkotó szegmensek a lírai énben elválaszthatatlanok egymástól.

A versek – a ciklikus felosztás hiányának ellenére – három fő tematikus csoport (család, párkapcsolat, nemzet/haza) köré szerveződnek. Ez egyrészt feszebbé teszi a koncepciót, másrészt a személyiség történeti alakulását is tükrözi, hiszen az identitás legkorábbi meghatározó pontja általában a család, később – fiatakként – a szerelmek és majd csak érettebb korban a nemzettudat. Hangsúlyoznom kell azonban, hogy ez a tematikus szerveződés nem eredményez hermetikusan lezárt blokkokat, illetve nem fenyegeti a kötet központi témájaként meghatározottakat, mindössze határozottabb ívet ad a korpusznak.

A család témája köré szerveződő versekben felidézett emlékek, történetek egy olyan mikroközösség képét körvonalazzák, melyet már csak a megkopott szokások, kiüresedett narratívák tartanak egyben: „Úgy vágni a virágot, mint a régiek, / akiknek nevére talán, / rokonai szálaikra már régóta nem. / Ezt ismételtetni hétvége, amíg / népmesehőssé száradnak mindannyian.” (*Vasárnapi recept*) A görcsös hagyományféltés szövegbeli jelölője gyakran a hétvége vagy a vasárnap („Meghalni nálunk csak vasárnap szokás” – *Vasárnapi recept*) lesz. Ezek a szakrálisnak nevezhető időpontok és a hozzájuk kapcsolódó szertartásjellegű cselekedetek (szentmise, utána ebéd; hajmosás) szimbolizálják a

– teremtet világban – automatizálódott, kiüresedett szokások és az ünnep (*Pónilovaglás, nyereggel*) kisszerűségét.

A kötet első – *Határsáv* című – szövege egy, ezzel az állapottal szembeforduló pozíció kijelölésként fogható fel: „Mert a család csak élt, mintha lenne Isten. / Én meg magamtól tanultam, hogyan higgyek benne, / és vagyok az első, aki belekérdez / a megszakíthatatlannak hitt történetekbe, / az első, aki kíváncsi az apró részletekre, / légvételekre, horkolásokra, köhögésekre.” A határok feszegetése, meghaladásuk kísérlete az individualizálódás, a saját személyiség expanziójának első lépcsőfoka: az elsősorban narratív természetű hagyományok („családdá minket a történetek tettek” – *Az átképzett tanár*) megkérdőjelezése pedig lehetőséget teremt a családra, a szocializációra (és azok problematizált működésmódjára) való reflektálásra is: „mert nem lehet úgy élni, hogy jól van, ami van” (*Határsáv*).

A nyitóvers címében szereplő határ (-lét, -átlépés) tehát egyfajta általános metaforaként is megragadhatóvá válik. A fűlszövegről a születési dátum (1989) mellett még két másik információt tudhatunk meg a szerzőről: Szombathelyen látta meg a napvilágot, és ez az első kötete. Ezek az életrajzi adatok a későbbiek során egyáltalán nem lesznek mellékesek, hiszen a *Garázsmenet* erősen intencionálja a biográfiai olvasás lehetőségét: a rendszerváltás éve, Szombathely („a nyugati határsáv egy rövid szakaszán” – *Határsáv*) és az első kötet megjelentetése például mind értelmezhetőek egyfajta határhelyzetként.

Az első versek központi alakjai a szűkebb család (nagyszülők, szülők) tagjai, akik a szokások legfőbb átörökítői. Az elvált szülők közé került lírai én (*Ellenem nevel*) nyíltan beszél a túlzott törődésben önigazolást látó anyáról (*Használati utasítás; Lumbusin fabula*) és a jobb esetben idősebb haverként, de semmi esetre sem szülőként funkcionáló, később elvesztett apáról. A gyerek szülők általi meghatározottsága poétikailag is megte-remtődik, hiszen az apa haláláról szóló vers (*Átmeneti íz*) beszélője E/1.személyű – ez a megszólalásmód pedig a kötet legtöbb szövegében versbeszélőként azonosítható fiúra jellemző. A tradíciók, az örökségül kapott jellemvonások meghaladására tett kísérlet végül a teljes túllépés lehetetlenségének belátásává („Mert te rajzoltál tele anyajegyekkel. / Ezeket kötögetem össze a mellkasomon, / ha már lekaparni nincs merszem, / próbálom rájönni formára, sorrendre, de / így csak még nehezebb megszabadulnom tőled.” – *Anyajegy*) és egyfajta meneküléssé módosul („Én akkor szöktem el, amikor rájöttem: / nálunk a hála jogán bármi kizsarolható.” – *A hála jogán*).

A férfi-nő kapcsolatról szóló szövegek előtérbe kerülésével a rímes, kötöttebb formában írott versek (*Szigorú; Csak szilveszter*) is megjelennek a kötetben, ami üdítően hat a kortárs líra – főként szabadverssel operáló – tendenciáinak tekintetében. Említésre méltó Fehér azon törekvése is, hogy a szépirodalmi utalások, idézetek (József Attila, Kemény István, Petri György) mellett a populáris kultúrából is merít intertextusokat (Cseh Tamás, hiperkarma). A párkapcsolatról szóló versek legfontosabb – egyébként az egész könyvben kiemelt pozíciót betöltő – motívuma a maradék („maradéktej”, „maradékna-

ulban. / Mindig úszó, mindig Szöulban és mindig nyer. / Állítólag én is egy kicsit / abban a medencében születtem.” (*Anyák napja*). A tördelésében és némileg témájában is Kemény István *Egy nap élet* című versét idéző¹ *Üvegfalú lift*ben pedig így válhat egyfajta apafigurává a felelevenített költőelő.²

Kemény idézése azonban nem csupán a tiszteletet kifejező gesztusként válik megragadhatóvá, hanem az új generációt képviselő szerző kritikájaként az előző nemzedék felé (hasonlóan a nagyszülők, szülők megmerevedett hagyományai ellen való lázadáshoz): „A harmincéves találkozó: már zavart öregurak / bálja, / *harminchárból húsz* paranoid, megtörni is / gyáva, / és ki-ki óriásbíbiként tekint az elsőszülött / fiára. / Édesapám szerettelek és megbocsátok, de nem / siratlak el, / mert te mégsem szülő voltál, csak egy idősebb / haver.” (*Üvegfalú lift*)

A kortárs költészet jellemző szubjektumszerkezetének megfelelően a kötet verseiben a társadalmi terek összetolódnak a magánélet szférájával. Így válhat a nemzet mint közösség egy gigantikus családdá (az ország pedig apává), amelyről a versbeszélő hasonló állításokat fogalmaz meg, mint korábban – *A hála jogán* vagy az *Anyajegy* című versekben – saját családjáról, rokonairól: „Mert maga az az ország, Apa, ott az üvegfalú / liftben, / de én már nem a kölyök vagyok, aki hősnek / hittem. / Elátkozni mégsem fogom, nem fogom / megtagadni, / mert úgy nevelt, kizsarlta, hogy nincs merszem / magára hagyni.” (*Üvegfalú lift*). Az eredet, a hagyományok meghazudtolásának lehetetlensége ez esetben is egyértelművé válik: az új, fiatal generáció felelőssége a múlttal történő szembenezésben, az utódok örökségének megfelelő helyiértéken való kezelésében fogalmazódik meg. A saját nemzedék képviseletében megszólaltatott hang egzisztenciális tétje a költői identitás létrehozása lehet, amely egyfajta központosító mechanizmusként összefogja az eddig említett személyiségdarabokat. Az ezek közötti átszálazódás akkor válik igazán látványossá, amikor a kötet újraolvasására kerül sor, hiszen ez esetben az első versek mögött is felsejlik a magánélet társadalmilag meghatározott mivolta.

A *Garázsmenet* egy fiatal szerző meglepően érett bemutatkozása. A kötetben szereplő intim, néhol indulatos szövegek úgy lesznek egy generáció kiáltásává, hogy közben nem válnak sem túlzottan patetikussá, sem erőltetetten ironikussá: „Tiszteletlen és felelősségteljes / akarna lenni minden, amit mondok.” (*Ká-európai ismerős*).

(FEHÉR RENÁTÓ, *Garázsmenet*, Budapest, Magvető, 2014.)

1 MOHÁCSI Balázs, *Egy generáció nevében*, <http://www.jelenkor.net/visszhang/268/egy-generacio-neveben> - [Letöltés dátuma: 2014. október 18.]

2 Egy eltérő kontextusban a mű egy másik apafigurát is megszólít, hiszen a YouTube videómegosztó portálon (<https://www.youtube.com/watch?v=R7BsWuF7i60> – Letöltés dátuma: 2014. október 17.) a szerző Orbán Viktornak címezve mondja el ezt a versét, ami összecseng a kötetzáró *Ká-európai ismerős* című darabbal is („Egy régi-régi beszédet idézek, / a fiú mára zavart öregember. / Korszakká szervezte az életünket, / nem tartozom semmiért köszönettel.”).

Farkas Evelin (1990) Füzesgyarmat, Debrecen. A Debreceni Egyetem magyar mester-szakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium szakcsoportvezetője, a DETEP és az Alföld Stúdió tagja.

Farkas Evelin

A SZÖVEGEN ÁT SZÉCSI NOÉMI: *GONDOLATOLVASÓ*

Szécsi Noémi *Gondolatlvasó* című regénye túlnyomóan pozitív fogadtatásban részesült a kritikusok részéről, főként a regény narrátori pozíciójának különlegessége miatt. A főszereplő siket fiú én-elbeszélése ugyanis egyedi módon vitte tovább a trilógiának tervezett regényciklus eseményeit.

A könyvre műfaji szempontból többféleképpen is tekinthetünk: az előző, *Nyughatatlanok* címet viselő mű folytatásaként főként történelmi regényként értelmeződik, melyben egy, az 1848-49-es forradalom és szabadságharcot követően emigráló család második generációjának történetét követhetjük nyomon. Az egyedi nézőpont és a történet én-elbeszélőjének keretkijelölései pedig egy fejlődésregény szerkezetét körvonalazzák, melyben a főszereplő Bárdy Fülöp életének kezdetétől egészen odáig jutunk, hogy az addig csupán sodródó fiatalban a sorozatos megpróbáltatásokat követően immár egy döntéseket meghozni akaró identitás fejlődik ki. A narrátor bizonytalansága – sőt, sokszor tévedései – azonban nem csupán a történetben megfigyelhető jellemfejlődésben és cselekményben mutatkoznak meg, hanem magában az írásmódban is: a narrátor elbeszélői stratégiái tükrözik a fiúban végbemenő folyamatokat, aminek köszönhetően maga az olvasó is bizonytalanná válik. Így az elbeszélés módozatát nem csupán a narrátor siketségéből fakadó redukált érzéki tapasztalat határozza meg, hanem identitásának bizonytalansága is a szöveg olvashatóságába íródik.

Bárdy Fülöp számára nem a társadalmi beilleszkedést szolgáló szereplehetőségek hiánya jelenti az akadályt. A történetben inkább ezen szereplehetőségek kitöltési kísérletének kudarc adja meg a főszereplő identitásának legfőbb sajátosságait: a kívülállóságot, az érzelemmentességet és az életutat meghatározó döntéshelyzetek teljes elkerülését. A testi fogyatékoság alapjaiban határozza meg életét, ám a Bildungsroman végső pontját épp az ebből való kilépés jelenti. A történetvezetés attribútumainak feltárásához ezért érdemes egy közelebbi pillantást vetni Fülöp észlelésének mikéntjére.

Fülöp több helyen is hangsúlyozza, hogy azzal szemben, ahogyan az emberek általában kezelik,¹ a hallás kiesése nem jelent felszabadulást az igazi traumatikus élmények alól, sőt, inkább elmélyíti azokat a nem teljes észleletből fakadó zavarodottság miatt. („Vajon miért hitte, hogy megnyugtatóan áldásos a hangok kísérete nélkül végignézni indulatos arcukat, [...] a sírástól eltorzult arcok és a csorgó könnyeket látni a hüppögve előadott mondatok nélkül?” – 85.) Fülöp ezt a zavarodottságot többször kompenzálja jó megfigyelőképességével, majd a szájról olvasással, ám ennek részlegessége is ismert számára: „Az olvasás és a szájról olvasás között az egyik legfontosabb különbség, hogy míg az írott ismeretlen szót kibetűzi és megjegyzi az ember, az ismeretlen szómozgással nem tud mit kezdeni” (56.)

Ezenfelül a korai tanulási módszerei is alapvetően határozzák meg Fülöp észlelését. A főszereplő visszaemlékezéséből tudjuk meg, hogy a szülők sokáig gyógyírt kerestek a süketségre, de a jelnyelv megtanulására majd csak az általa emlegetett „Tizenhat Torony” nevű siketiskola falai között, hat évesen került sor (ez az életkor még beletartozik azon időszakba, melyben a gondolatok fejlődését segíti a jelnyelv-elsajátítás, és nem kell, hogy a siket gyermek sötétségben, a kultúrától, társaitól elzárva éljen).² Ám ezt megelőzően anyja próbálja egyszerűbb társalgási formákra megtanítani Fülöpöt, és ami ennél is jelentősebb, kis képeket hív segítségül, melyekkel absztrakt fogalmak (például számok) elsajátítását is el tudja érni a fiúnál. („Úgy jártam el, ahogyan anyánk a kis kártyákkal tanított: a képecske megfelelőjét kerestem a világban. Sokáig kellett nézmem a könyvek illusztrációit, hogy eszembe véssem őket, és rájuk ismerjek majd, ha az életben szembejönnek.” – 22.) A fiú számára ez a módszer – meglátni valamit, majd ennek mását megkeresni – a valóság érzékelésében tovább él és megerősítésre is talál Szakáll tanítási metódusában. A férfi ugyanis a 19. században valóban igen elterjedt fiziognómiai alapú könyveket ad a siket fiúnak, hogy annak segítségével sajátítsa el az emberi arckifejezések, gesztusok jelentését. Ezek között a könyvek között találunk igazán extrém ismereteket közvetítő is, hiszen Fülöp az egyik írás hatására nagynénje fejét a lóéhoz hasonlítja a történetben. (101.)

Elbeszélése során a főszereplő többször is használja ezt a módszert, főként a természet egyes jelenségeinek és az emberek viselkedésének összevetésében. Önma-ga meghatározásában gyakran beszél a kiskutyáról, akinek a kedvéért még anyjával is

1 „Egyébként úgy kezeltek, mint egy tárgyat. Aki előtt minden elhangozhat, mert akkora hatással lesz rá, mint a falitükrökre vagy az éjjeliszekrényre.” (15.)

2 A prelingválisan siketokról írja Oliver Sack: „A nyelvhasználat zavara az emberi lény számára az egyik legelkeserítőbb szerencsétlenség – mert csak a nyelv révén [legyen szó bármilyen nyelvről] tudjuk teljesen birtokba venni emberi hagyatékunkat és kultúránkat, kommunikálhatunk szabadon társainkkal, juthatunk információhoz és oszthatjuk meg egymással azokat. Ha ezt nem tudjuk megtenni, groteszk módon rokkantak leszünk, és el leszünk vágva a többiektől – legyenek bármilyen vágyaink, törekvéseink vagy velünk született adottságaink.” Oliver SACK, *Hangokat látok: Utazás a siketek világába*, ford. UNGÁR Nóra, Bp., Magyar Jelnyelvi Programiroda, 2005, 21.

szembeszállt még kisgyermekként. A kiskutyára éppen azért lesz figyelmes, mert önmaga helyzetét – a többiek eltúrája az anyától, mert gyengébb – látja tükröződni benne: ő is másnak, gyengébbnek, tehetetlenebbnek érzi magát a többi gyermektől. Összehasonlítási alapon alakul ki Bébé iránt érzett vonzalma is, hiszen szeplősségében éppen saját – a többiekhez viszonyított másságát – látja meg: „Akkor jöttem rá, hogy talán azt szeretem benne, hogy ő is szeplős, akárcsak én.” (83.) Bébé leírásában azonban nem csak ezt a retorikai formulát, az önmagával hasonlatossá tételt választja, hanem az előbb már említett, természeti analógiával is él a bagzó fehér kismacskáról szóló szövegrészben. Ez a metaforizálás Fülöp esetében nem két távoli fogalom közös tulajdonságok alapján történő összekötése, melynek lényege éppen abban rejlik, hogy a közös tulajdonságok halmazán kívül eső tulajdonságokat is fellelhetünk, hanem ezeknek az egyező tulajdonságoknak a kizárólagossága. A szexuális aktusok értelmezésében sem tudja magát kivonni a természeti kép hatása alól: az elképzelt szexuális aktusokhoz csupán a macskákhoz hasonló, hátulról történő behatolást tudja azonosítani: „Hátulról hozzásimul, rámakol a mellére, aztán döfi, döfi, döfi. Megtorpantam. Miért mindig így képzelem el? [...] Embereket még nem láttam párizni, csak azokat a macskákat, így azon vettem észre magam, hogy önkéntelenül úgy képzelem el őket, ahogyan a két bagzó macskát.” (212.) A szexuális természetű leírásokban éppen a macskák párizására adott reakciók miatt (cserepet dobunk feljük; megpróbálják eltakarni Bébét, hogy ne is lássa a macskákat; a fehér cicát elverik) a behatolás aktusát Fülöp mocskosnak, elítélendőnek tartja, amely a vulgáris kifejezések használatában is visszaköszön.

A látványból és a fiziognómiából levonható tudás teljes ellentétben áll a gondolatolvasó kifejezéssel, mely nem csak a kötet címéül szolgál, hanem az elbeszélő saját, egyedi névjeleként is ezt választja. Fülöp az elbeszélésében többször is reflektál arra, hogy olyan tudás birtokában van, mellyel képes szavak nélkül is megérteni egyes embereket. („Titáival néha nem éreztem, hogy nem tudok beszélni, hiszen a közös élmények okán ugyanarra a rúgóra járt az agyunk. A gondolataimban olvasott, én meg az övéiben.” – 67.) A kifejezés választásának körülményei azt is megmagyarázzák, hogy a süket közösségen belül hogyan kívánja kívülállóként meghatározni magát: nevével is a hallók világában elfoglalni kívánt helyét adja meg. A gondolatolvasó szerep emellett az anyai legitimációt is megkapja, amely transzcendensnek gondolt erőktől érkezik (anyjának a *mindreader* szó rajzolódik ki egy szeánszon – 87.). A címként való meghatározás az írás egészét tekintve mintha ismét csak Fülöp döntését tükrözné, önmaga meghatározására irányulna, semmint a történetre jellemző összefoglaló szóként lenne értelmezhető. Az eseményeket ismerve úgy találjuk, hogy Fülöp nem rendelkezik ezzel a különleges képességgel, nem érezzük a plusz tudás jelenlétét. Főként a végső konfliktus feltárása során derül ki ennek érvénytelensége, hiszen a nővére életét nagyban meghatározó megrázkódtatásról nem tud, annak ellenére, hogy néha úgy érzi, ketten szinte egy személyt alkotnak. Továbbá a meggyilkolt nővérenek, Lujának történetét sem képes feltárni, a róla talált fényképet

A történetben a Tizenhat Torony válik azzá a helyé, ami többször is a süket közönséghez szorosan kapcsolódó szereplehetőséget kínál fel Fülöp számára. A kézjel-használat híveként az iskola csupán a szűk közösségen belül való érvényesülést tenné lehetővé Fülöpnek. A befelé fordulást mutató attitűd itt a helyszín leírásában is megmutatkozik. Miközben Fülöp számára az itt eltöltött gyermekkori évek a tudásának kibővülését jelentették, az idősebb, már tanárként visszatérő fiúnak inkább csak szűkösége, elzárkózása tűnik fel. („Ahogy tanácstalanul kibámultam az ablakon, most jutott először eszembe, hogy miért is néz ez az ablak befelé, az udvar felé, ahelyett, hogy kifelé, a Tizenhat Toronyt körülvevő nyüzsgő világra nézne.” – 167.) A közös élményeken, tapasztalatokon alapuló közösség kialakításának nyilvánvalóan a siketség az összekötő eleme. Fülöp azonban éppen emiatt tesz ironikus megjegyzést a társaira, mert szerinte azok csak saját szűk világukkal törődnek, és nem érdeklik őket a többi embert érintő problémák. Ám anélkül, hogy ő maga ehhez a csoporthoz tartozónak vélné magát, elbeszélői működésében mégis tükröződik a világ leszűkítésére való hajlam, hiszen Fülöp nem igazán érdeklődik a személyes szféráján kívül eső, nagyobb közösségeket érintő események, problémák iránt. Ez jól látszik a háború alatt tanúsított viselkedéséből, vagy a siket közösségekhez való viszonyából is: szinte fel sem fogja, hogy nagy összefüggéseiben mi zajlik körülötte. Az emberi viszonyok ábrázolása így nagy, közösségi kontextusok nélkülívé válik a narrációban. A cselekmény háttérének körvonalazása rejtetten, csupán egy-egy utalás felvillantásával történik meg. A narrátori szólam így a siketséghez hasonló részinformációs észlelés hatását kelti az olvasóban, ami persze a történelmi regény egyes kódjait felidéző szövegalkotásba illeszkedve igencsak frusztrálóan hathat, sokszor túlságosan is magára hagyva az olvasót például a történet időkereteit illetően.

[illegible]

hiányoznak. Maga Fülöp sem kötődik ezekhez a helyszínekhez, számára majdnem mindegy, hogy éppen hol tartózkodik, az otthontalanság érzete kíséri minden útján („Utazás közben gyermekkorom óta ugyanannak a passzióknak éltem. [...] Kerestem a házunkat. [...] Egy helyet, egyetlen helyet kerestem a világban, ahol nem vendég vagy idegen vagyok, és amikor kibámultam az ablakon, mindig elképzeltem, hol lehetne ez az otthon.” – 158.) Így fordulhat elő, hogy az attribútumok alapján magyar területnek vélt helyszín neve még megközelítőleg sem derül ki.³

Fülöpnek mint 19. századi elsőszülött fiúnak a legnagyobb gondot az okozza, hogy a férfiasságához kötődő szerepét sem tudja betölteni. Bár többször is leírja, hogy tisztában van azzal, hogy szerepének nem tehet eleget, mégis sokszor törekszik hangsúlyozni a szövegben, hogy ő a férfi, illetve egyes gesztusaiban igyekszik felmutatni az apai minta jelenlétét („Én nem kértem. Sört ittam, mint egy felnőtt férfi. [...] Igyekeztem úgy kifűjni a füstöt, ahogy apámtól láttam.” – 213–214.) Ez a törekvés a szöveg időkeretének kijelöléseiben is megmutatkozik: Fülöp történetének kezdőpontjául a férfivá érésének korát tűzi ki („Amikor 16 éves lettem, apánk értésemre adta, hogy ezentúl húgomnak kell hívnom a nővéremet. [...] Szerinte immár felnőtt férfivá lettem, s a felnőtt férfinak hajadon nővére nincs, csakis húga lehet.” – 7.), miközben a történet kezdetének valós időpontja nem ez: később időről időre csúszkálunk a visszaemlékezések és a jelenben elmesélt események között, olykor bizonytalanná téve a múlt és jelen meghatározási lehetőségeit.

A *Gondolatolvasó* Bárdy Fülöp identitásának meghatározó elemeit remek érzékkel ragadja meg, és fordítja át a szöveg metaszintjére. Ezzel olyan bizonytalanságba taszítja a regény olvasóját, ami egyrészt a főszereplő érzékelési hiányosságát tükrözi vissza, másrészt pedig várakozást ébreszt a trilógia harmadik része felé, hiszen a kötetciklus-kompozíció mindig a teljesség ígéretét hordozza.

(SZÉCSI NOÉMI, *Gondolatolvasó*, Budapest, Európa, 2013.)

3 Ebből a szempontból érdekes, hogy míg Fülöp egy külső, semleges helyszínt keres, addig Tita, Fülöp nővére mindenütt az otthonosság érzetét szeretné megtapasztalni: Párizsban úgy tesz, mintha mindenhol ismerős helyeket találna, Angliában pedig erőltetett családi jelenetet játszik el az évek óta nem látott anyával, aki személyiségéhez híven hidegen utasítja el a közeledést. Tita a közeliben az elveszett otthont látja, miközben Fülöp számára otthon soha nem is létezett.

Bihary Gábor (1989) Mátészalka. 2014-ben végzett a DE-BTK magyar nyelv és irodalom diszciplináris mesterszakán.

Bihary Gábor

IDEGENSÉGREGÉNY PÉTERFY GERGELY: *KITÖMÖTT BARBÁR*

Tompa Andrea és Kun Árpád könyve után a kortárs irodalmi színtér újabb nagysikerű regénnyel bővült. Péterfy Gergely első nagyregénye a felvilágosodás művelődéstörténetét hozza közelebb olvasójához Kazinczy Ferenc és Angelo Soliman barátságának és tragikus élettörténetüknek lencséjén keresztül.

A *Kitömött barbár* cím egy valós történelmi személyre, Angelo Solimanra utal, aki, a 18. században igazi ritkaságnak számító módon, feketeként az udvari szolgasorsból kitörve korának művelt tudósa, orvosa lett: a szabadkőműves páholyok tagja, s akit halála után a mai értékrendszerünk alapján érthetetlen módon a bécsi Naturalienkabinett számára preparáltak ki, hogy majd más afrikaiakkal és állatokkal együtt kiállíthassák. A regény Soliman élettörténetét dolgozza fel, amelyet szabadkőműves testvére, Kazinczy Ferenc csak a kolerajárvány tombolásakor, halála előestéjén oszt meg nejével, Török Sophie-val, akinek visszatekintéséből kapunk hírt a történetekről. A többszörös áttételen közvetített fiktív narratíva kiegészül egy másikkal, Kazinczyék sorsával, úgy, hogy mindkettőről Sophie én-elbeszélésében olvashatunk. A polifonikus cselekmény kronológiai végpontján Sophie a bécsi Természettudományi Múzeum tetőtéri raktárhelyiségében a kitömött test előtt áll, ez a szembesülés indítja el az emlékezés aktusát, a fejezetek pedig megismétlik ezt a nyitójelenetet, így késleltetett módon, előre- és visszaütésekben gazdag struktúrában bomlik ki a szöveg.

A hercegek dísztárgyának számító Soliman életét gyerekkorától kezdve megkeserítette a bőrszínéből fakadó mássága. Szabadságát kártyán nyert pénzösszeggel váltja ki, azonban az őt körülvevő közeg ezután is permanens erőszakgyakorlatokkal válaszol a létére. Angelo kívülrállóságát a neve is alátámasztja, hiszen keresztnéve az angyalokra utal, akik nem léteznek, nincs nemük, s az ikonográfia is hibrid testekként ábrázolja őket (legtöbbször eldönthetetlen nemű emberek, madárszárnyakkal); míg vezetéknéve a Habsburg Birodalomnak és magának Bécsnek is történelmileg az egyik legfontosabb ellenségképe, a török szultánra utal, akit legyőznek és visszaűznek a Balkánra. A „keresztelők” szintén ezt a – mélyen Angelóba íródott – idegenséget viszik színre, hiszen tulajdonosa, Lobkowitz herceg és a szakácsnő adják neki a nevet, szimbolikusan közös

törvényen kívüli gyermekükké is téve, a keresztelést később Angelo születésnapjának tekintik, mivel az eredeti dátumról nem voltak emlékei.

Különös sorsa a regény rétegzett jelentésrendszerének és összetett motívumhálójának központi elemét, az idegenségről való beszédet nyitja fel. Angelo a kíváncsiság, a büntetés, a szexuális eszközzé és az állati sorba való lealacsonyítás különböző eljárásait kénytelen elszenvedni, az emberek az antropológiai és kulturális *másik* felforgató megtestesülésének tekintik, akit épp ezért démonizálnak és kirekesztenek. Angelo soha nem tud az lenni, *aki*, hanem mindig valaki/valami másként jelenik meg. Lobkowitz herceg kísérletként tekint a gyerekkorában portugál rabszolga-kereskedőtől megvásárolt fiúra, sikeres képzését saját pedagógiai érzékének bizonyítékaként értékeli, s teljesen a maga képére formálja, kolonizálja. A főhős számára klasszikus műveltsége, tájékozottsága és segítőkészsége bejárást biztosít az elit körökbe, a tudósok azonban szintén hatalmi mechanizmusuk tárgyává teszik őt, ami csak módszertanában különbözik a bécsi külváros lakóinak fizikai inzultációjától. Angelo először – paradox módon, akaratán kívül – a szabadság eszményének exempluma lesz, ikonná formált teste „Az igaz egyetértéshez” címzett páholy szórólapjain díszel. Halála után pedig a Habsburg-udvar nyomására és a tudományos megismerés érdekében szabadkőműves barátai nyúzzák meg és tömik ki.

A regény a korszak orvostudományi kontextusát is megvilágítva beszél arról, mennyivel másképp viszonyultak a 18. században a testhez és a halálhoz. Angelo élete nagy részében orvosi ismereteit gyarapította: a szicíliai hadmozdulatok idején katonaoorvos, Bécsben látogatja az anatómiai előadásokat, s a tudományos ismeretszerzés imperatívusza motiválja akkor is, amikor felesége, Magdaléna holttestét is nyilvános boncolás céljára ajánlja fel. Angelo teste ideológiai áldozat, a minden területen jelentkező megismerési versenyé és a Habsburg-hatalomé, amely a kitöméssel áll bosszút a betiltott szabadkőműves mozgalom egykori tagjai felett. Megértő, elfogadó attitűddel nagyon kevesen viszonyulnak Angelóhoz. Kazinczyban azért fedezi fel a barátját, mert ő is a mássággal küzd: ami Solimannak testi idegenség, az Ferencnél elsősorban intellektuális kirekesztettség. Kazinczy egy szellemi projekt megvalósítójaként tekint önmagára, azonban megfelelő eszközök híján¹ vállalkozása kudarcba fullad, ami az Aufklärung mesterségesen generált ideáit egyszerre helyezi tragikus, és a humoros jelenetek miatt ironikus távlatba. Megrögzöttségig terebélyesedő utánzási vágya, Goethe, Schiller, Gessner szokásainak imitációja felhajtó erejét abból a gyerekkori megszágyenyülésből nyeri, amelyet apjával Bécsben szenved el. „Nem is az volt a legégetőbb, hogy az apját a szeme láttára alázták meg, hanem a visszavonhatatlan és megfellebbezhetetlen evidencia, amellyel barbároknak tekintették őket.” (238.) A regényt mindvégig átható önértelmező,

1 Ebben az esetben ez egyszerre jelenti a szellemi és az anyagi tőke hiányát, hiszen Magyarországon nincsenek megfelelő szakemberek, építészek, kertészek, piktorok, de az elhúzódo családi perek miatt el is szegényedik a hétgyermekes családapa, s képtelen finanszírozni a projekt költségeit.

magyarázó szándék kissé talán erőltetett módon úgy definiálja a két férfi viszonyának bensőségességét, hogy az idegent csak a barbár értheti meg. A barbár ugyanis a nyelvi – majd a jelentésbővülés után –, a szellemi alapon szerveződő megbélyegzés. A „barbár” Kazinczy megrajzolásakor a regény módosít az irodalomtörténet Kazinczy-képének arányain, mert nem elsősorban irodalomszervező és nyelvújítási törekvéseit helyezi előtérbe, a levelekre és önéletírásokra alapozva a családi háttérét, fogságát és magánéletét mutatja fel. Kívülállóságát csak erősítik a testvéreivel és édesanyjával folytatott viszályok, az örökösödési perek évtizedekig elhúzódó ügymenete.

Kazinczy félelme a barbárságtól áthatja családjá életvitelét, az elitizmus miatt felesége mesterséges szerepbe kényszerül, az irodalmi nőalakok leszármazási ágának folytatójává válik. „Minden cselekedetünket ahhoz mértük, hogy milyen messzire rugaszkodunk általa a barbárságtól, s az a remélt publikum, amely a jövőből figyel bennünket, mire tapsol, s mikor kezd unatkozni.” (362.) A szöveg ezzel megnehezíti annak az egyszerű kérdésnek az eldöntését, hogy kit tekintünk a főszereplőnek, az ugyanis egy üres helynek tűnik, ahová legalább három ágens helyezhető. Sophie a narrátor, mindenről az ő nézőpontjából kapunk tájékoztatást, még a látszólag Kazinczy szólamában jelölt én-elbeszélések is a Sophie által közölt egyenes idézeteknek tekinthetők (ahogy a szöveg reflektál: „a hangja volt a toll és a tinta, és az én emlékezetem a papír” – 288.). Sophie regényét olvassuk tehát, amit átszűrt az emlékezetén, az emlékezés folyamata pedig magán hordozza a felejtés, a ferdítés eljárásait, eltávolítva ezzel a valósághűség számonkérését célzó olvasatokat.

Sophie regénybeli szerepe azt implicálja, hogy a *Kitömött barbár* értékelésekor nem csak két férfi szenvedését és sorsát szükséges figyelembe venni, hanem ugyanennyire hangsúlyos módon egy női szenvedéstörténetet is. Így a szöveg legalább annyira tekinthető irodalomtörténeti, mint történelmi regénynek. Az eljárás nagyban emlékeztet a *Spanyol menyasszony* című regényre, a fiktív női elbeszélő az addig a férj által megformált (szöveg)keretet maga mögött hagyva előtérbe lép és saját szemszögéből fogalmazza meg a férj előadásában már ismert történetét. A másikon való uralkodási vágy így válik körkörössé, végtelenítetté, Kazinczy ugyanazzal sújtja feleségét, mint amivel ő és Angelo kénytelen szembesülni. A vitrinben lévő Angelo testét vizsgálva Sophie önmagát is analizálja, akit ugyanúgy preparáltak, papírral bélelték szimbolikusan felnyitott testét, csak őt Ferenc a teleírt papírlapjaival, nem a Wiener Zeitung megsárgult számaival tömte ki.

A történelmi regény műfaja újabb bemetszést kínál fel a szövegen. A történelemhez való viszony taglalása annál is inkább egyedi helyzetet teremt a regény esetében, mert a témát az interneten bárki számára elérhető doktori disszertáció keretei között kutatta Péterfy.² Így egyszerre két változatban, egy tudományos nyelvet és jegyzetelést használó értekezés, és az összegyűjtött eredményekből kiinduló történelmi regény (tehát fiktív

2 PÉTERFY Gergely, *Kazinczy és Soliman*, Napkút, 2009/8. http://www.napkut.hu/naput_2009/2009_08/024.htm [Letöltés ideje: 2014. november 9.]

alkotás) formájában olvashatjuk el Angelo és Kazinczy történetét. A két szöveg összehasonlítása nem feltétlenül a regény valóságeffektusának mértéke miatt, hanem inkább a történelem regényesítése miatt releváns, az elbeszélői pozíció mellett ugyanis a regény más szinten is elbizonytalanítja a történeti hitelesség igényét célzó olvasatok érvényét. A regényben az orális műfajok (híresztelések, pletykák, a „legenda felé”³ mutató eljárások) nagy számban fordulnak elő, amelyek hol Kazinczyék szolgáloja, Erzsó, hol a szinte mindvégig arctalan parasztság révén jut el Sophie-ig, kétségessé téve a tények, a valóság megítélhetőségét, mibenlétét.

A *Kitömött barbár* a test, a halál, a másság kérdéseire adott válaszai mellett aktualitását a tömeg viselkedésének modellálásával éri el. A kolerajárvány karneváli szituációja a manipulálható tömegről, a bűnbakképződés folyamatáról, a kollektívumban feloldódó szubjektumról is közvetít. Emellett a hatalmi kommunikáció kettős természete, felelősségének hárító gesztusai is kínosan ismerősek lehetnek a kortárs olvasó számára. A szöveg unikumát az irodalmilag feldolgozatlan események (mint a Martinovics-féle özszeesküvés) és az egyedi cselekmény mellett annak köszönheti, hogy kultúrtörténeti kuriózumot jelent olvasójának, hiszen a modern akadémiai tudományosság és a modern nyilvánosság előtti idősakkal ismertet meg, a szabadkőművesség mozgalmával, az alkimia kísérleteivel és világképével.

Sikerének kulcsa azonban legalább ennyire a tudatos komponáltság és nyelvi megalkotottság. A regény egy retorikai remekmű, amely az élményszerű olvasás kimunkálásában érdekelt. A hatásmechanizmus popkulturális szerkezeti megoldásokat is használ, úgymint az erős történetközpontúság, a cliffhanger-effektus, a már említett késleltetés, az előre-visszaútalások dinamikája, amely a kíváncsiságot végig ébren tartja. Az elsőre homályos allúziók az újraolvasás során mind a helyükre kerülnek, növelve a szöveg kohézióját. Zavaró tényezőként talán csak a nagyfokú plaszticitás említhető, amely néhány szélsőségesen sztereotipizált mellékalak – mint a pedofil Herbert abbé – esetében erőltetettnek hat. Az átgondolt kompozíció, a szöveg erős retorikai turbulenciája nem engedélyez az olvasónak választási lehetőséget, az emocionális belevonódás, az átélés, a katarzis fiziológiai hatásai kikerülhetetlennek mutatkoznak – de tolaodóvá, erőszakossá ezzel együtt sem válik a szöveg. Annál is inkább, mert a finom nyelvi megoldások, az összetett kép- és motívumrendszer, a kifejtettségükben is impozáns kicsinyítő tükrök üdítő élménnyé teszik az olvasást.

A regény nyelvi regiszterét a Péterfy korábbi szövegeiből megismert tropikusság és rendkívüli technikai képzettség jellemzi. Műve azon történelmi regények közé tartozik, melyek a történetiséget nem nyelvileg hordozzák, a Kazinczy korabeli dikció imitációja helyett a szereplők a befogadó számára kevésbé idegen stílusban szólnak meg. Péterfy egyik kisregénye, a *Halál Budán a Kitömött barbár* fontos előzményének tekinthető, a tör-

3 Gács Anna megjegyzése, *ÉS-kvartett Péterfy Gergely Kitömött barbár című regényéről*, *ÉS*, 2014. november 7., 21.

ténelmi témán túl közös pontot jelenthet a testi folyamatok, főképp a beteg, haldokló test és a halál anatómiai hitelességű ábrázolása. A kisregénybeli barokk haláltánc azonban a hozzá kapcsolódó barokk körmondatokkal elejét vette a nagyobb közönségsikernek, noha a recepció pozitívan méltatta azt a szöveget is. A *Kitömött barbár*ról mind a szélesebb olvasói, mind a szakmai vélemények elismerően szólnak, s e recenzió írójának is komoly fejtörést jelentett nem csak laudáció formájában írnia olvasmányélményéről. Igazi súlyát persze az idő méri meg, a jelen horizontján viszont maradandó, csodásan megírt regényként jelölhetjük ki helyét.

(PÉTERFY GERGELY, *Kitömött barbár*, Budapest, Pesti Kalligram, 2014.)



Gesztelyi Hermina (1990) Debrecen. A DE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium és az Alföld Stúdió tagja, a *Szkholion* szerkesztője.

Móré Tünde (1987) Miskolc. A Debreceni Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorjelöltje, az Alföld Stúdió tagja.

Gesztelyi Hermina – Móré Tünde

VÁLTOZATOK AZ ÖRÖKKÉVALÓSÁGRA JIM JARMUSCH: *HALHATATLAN SZERETŐK*

Jim Jarmusch legutóbbi filmjeit vegyesen fogadta a kritika. Az amerikai független film megteremtőjeként számon tartott rendező 2005-ös *Broken Flowers* (*Hervadó virágok*) című munkája igen invenciózusan kezelte a központi rejtély adta lehetőségeket, azonban a négy évvel későbbi *The Limits of Control* (*Az irányítás határai*, 2009) esetében az „értelmezés zavara”¹ kifejezés igen kétes filmélményt sejtet.

Az *Only Lovers Left Alive* (*Halhatatlan szeretők*) 2013 őszén került bemutatásra a Cannes-i Filmfesztiválon, noha a munkálatok már évekkel korábban elkezdődtek. A végeredmény olyan alkotás lett, amely jól felismerhetően tartalmazza azokat a rendezői jegyeket, amelyeket Jarmusch nevéhez társítanak első filmje, a *Permanent Vacation* (*Permanens/Örök Vakáció*, 1980) elkészítése óta. Ezek közé tartozik a stílusok és műfajok keverése, a lassú cselekmény vagy éppen cselekménytelenség.² Filmjeiben fontos szerepet kap Amerika mint színtér, hősei pedig kallódó, céltalan emberek.³ A nyolc éve formálódó új filmet nagy várakozások előzték meg, egyrészt Jarmusch előző munkájának sikertelensége, másrészt témaválasztása miatt, ugyanis a vámpírok az utóbbi egy évtizedben igencsak ellepték a vizuális és a nyomtatott médiumokat.

1 MIKLÓS Melánia, *Jarmusch nyomában: Az irányítás határai*, Revizor, 2009. 11. 19. http://revizoronline.com/hu/cikk/1936/az-iranyitas-hatarai/?cat_id=4&first=0 [Letöltés ideje: 2014. október 16.]

2 FORGÁCH András, *Ketten egyedül (Jim Jarmusch)*, Filmvilág, 2006/3, 4–7.

3 Életművét magyarul részletesen tárgyalják: Prizma. Negyedik szám, 2011. (Téma – Jim Jarmusch); *Jarmusch-jegyzetek*, (PALLAG Zoltán, TOLVAJ Zoltán, BAJTAI András, IJJAS Tamás és BORSIK Miklós írásai), Prizma, 2010, <http://prizmafolyoirat.com/category/jarmusch-jegyzetek/> [Letöltés ideje: 2014. október 16.]; LASZTÓCZI Petra, *Jarmusch világa 1-2.*, Filmtett, 2014. február 3. és 5., <http://www.filmtett.ro/cikk/3543/jim-jarmusch-vilaga-1>, <http://www.filmtett.ro/cikk/3545/jim-jarmusch-vilaga-2> [Letöltés ideje: 2014. október 16.]

A vámpírfilm igen szoros összefüggésben van irodalmi alapanyagával, ezek közül a legtöbbet felhasználta Bram Stoker *Drakula* című regénye volt,⁴ noha a '90-es években kezdődött meg az igazi áradat, amely olyan könyvsorozatokot produkált, mint a *The Vampire Diaries* (L. J. Smith, 1991-1992 és 2009-2014),⁵ *Twilight* (Stephanie Meyer, 2005-2008), *The Southern Vampire Mysteries* (Charlaine Harris, 2001-2013). Nem véletlen, hogy ezekből a bestsellerekből mozgóképes adaptáció is készült, amelyek mind a moziban, mind sorozatként hasonló sikereket értek el, mint a könyvpiacon. Természetesen a mainstreambe sorolt vámpírok mellett elkészültek a kísérletezőbb filmek is, ezek közül talán a leginkább ismert a 2008-as *Let the Right One In* (*Engedj be!*, Thomas Alfredson), amely szintén regényadaptáció.⁶ Jellegetes, hogy mindegyik említett példa eltér a vámpírok korábbi ábrázolásától: a fő konfliktus az emberek és vámpírok együttéléséből fakad, azonban ezek a szövegek és adaptációik különösen a szerelmi háromszögek fenntartására és variálására koncentrálnak. Ebből a szempontból a vámpír-mivolt egzotikumká, egyszersmind párkapcsolati problémaforrássá válik. A fentebb említett történetek alapkonfliktusát az adja, hogy a középpontjában álló kapcsolat (szerelmi vagy famulusi) az eddig a tápláléklánc tetején álló ember és a vámpír között alakul ki, amelynek fő (noha nem kizárólagos) tápláléka az emberi vér.

Jarmusch filmje nem ezt az utat választja, mivel kizárólag olyan emberi karaktereket szerepeltet, akiknek sejtelmük sincs a vámpírok létezéséről. Így a cselekmény nem az ember és a vámpír együttélésének fokozatai körül forog, hanem kizárólag a vámpírizmus mint életvitel bemutatása kerül előtérbe. Eszerint a vámpírokat a táplálkozási preferenciáik mellett igen eltérő időfelfogásuk is elválasztja az emberi fajtól, a végtelen élet átrendezi a morált és a kultúrafigyasztaást is.

A korábbi feldolgozásoktól eltérően a szereplők vámpírléte alapvetően meghatározó, nem csupán egy színesebb, érdekesebbé tevő körülmény. Mégsem önmagában ez adja a film lényegét, hanem amit ennek segítségével tud elmondani. Felidéződik a vámpírmítosz, és annak elemei sajátosan működve teremtik meg a film világát, amely igyekszik visszanyúlni a legenda kezdetéig és mentesíteni azt az idő közben ráakódott tévhitektől. Megmaradnak tehát alapvető sajátosságai, mint például a vérivás, a halhatatlanság, a napfénytől való tartózkodás, a gyorsaság, a különös érzékenység (ezért hordanak éjjel is napszemüveget, illetve Eve ezért képes egyetlen érintésből meghatározni a tárgyak korát), továbbá az, hogy csak a szívükön áthatoló fa képes elpusztítani őket. Ezeket azonban a modern korhoz igazítják, vagyis nem kiszívják az emberek vérért (ahogy meg is jegyzik, már nem olyan egyszerű eltüntetni egy holttestet, mint régebben, illetve az emberek vére

4 Anne Rice *The Vampire Chronicles* című könyvsorozata (1976-) szintén nagy befolyással volt mind a nyomtatott, mind a vizuális médiumok (vö.: *The Originals*, Julie Plec, CW, 2013-) vámpír-alakjaira, itt erre nem térünk ki részletesen.

5 A sorozat első hét kötetét jegyzi L. J. Smith, a 8–10. köteteket egy ismeretlen szellemíró, a 9–13-at pedig Aubrey Clark írta.

6 John Ajvide LINDQUIST, *Let the Right One In* (*Låt den rätte komma in*), 2004.

sem elég tiszta, ami komoly veszély a vámpírokra nézve), hanem például a kórházból szereznek kifogástalan, szennyeződésmentes vért. Illetve amikor Adam az öngyilkosságot fontolgatja, akkor nem egy karóval akarja átszúrni a szívét, hanem egy fából készítettett pisztolygolyóval. Környezetükben pedig egyaránt helyet kapnak a több évtizedes, akár évszázados könyvek, hangszerek és az iPhone vagy az American Express hitelkártya. Így tehát a vámpírmítosz a filmben már 21. századira áthangszerelve jelenik meg, lebontva a középkori körülmények között, koporsóban alvó vérszívó képét. Ahogyan a fokhagyma említésére is rosszállóan jegyzi meg a húgának Eve: „I’m not talking about myths.”

A film kiinduló helyzete kissé madáchi: az Adam nevű főszereplő (Tom Hiddleston) kilátástalannak érzi életét, erős melankólia uralkodik el rajta, már az öngyilkosságot fontolgatja.⁷ Ezt látva az Eve nevű főszereplő (Tilda Swinton), Adam felesége megpróbál rávilágítani arra, hogy az élet tele van szépséggel, és rengeteg apróság van benne, aminek örülni lehet – tehát kvázi megmenti a férfit. Csakhogy a két főszereplő vámpír, Adam Detroitban él, Eve pedig Tangierben, ahol régi barátjaként és vámpírtársaként Marlowe (John Hurt) tűnik fel. Éppen Adam lelkiállapota az, ami beindítja a történetet – Eve végül elutazik hozzá. A neveknek köszönhetően nagyon erősen és direkt módon idéződik fel az első emberpár, de a rendező egyből ki is fordítja a történetet, hiszen az első emberpár paradox módon vámpírpár. Ez azonban nem is annyira meglepő, amikor azt tapasztaljuk, hogy Adam és Eve mintha valóban a világ kezdete óta jelen lennének: egyfajta eredendő tudás és ősi időtlenség lengi körül őket.

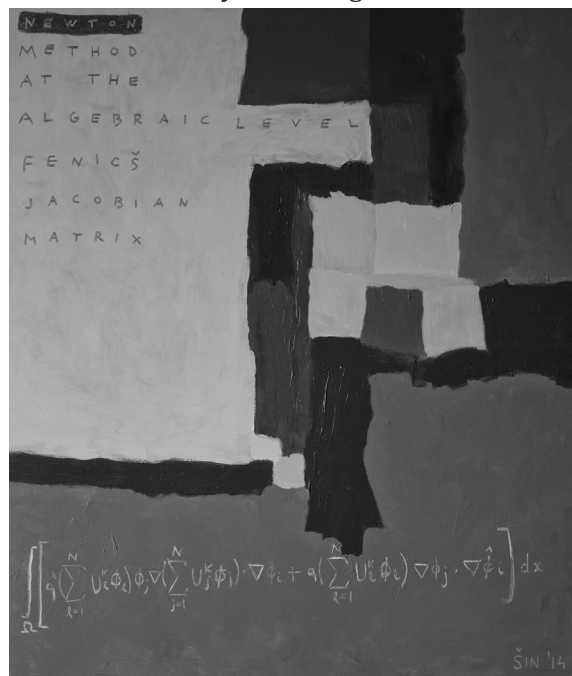
Nem derül ki, hogy pontosan mióta léteznek, az átélt történelmi időszakokat is elsősorban egyes személyek, és kevésbé az események fémjelzik, ezzel valamiképp egy szubjektumközpontú felfogást érzékeltetve. Elhangzik Shakespeare, Marlowe, Byron neve csak úgy, mint Galileié, Newtoné, Darwiné vagy Schuberté, Jack Whiteé és Charlie Feathersé. De ezeken kívül is számos apró utalás révén idéződik fel egy-egy híres személyiség, legyen az egy kép a falon (pl. Baché), vagy egy orvosi névtábla (pl. Dr. Faust és Dr. Strangelove névével). Kis túlzással tehát a teljes nyugati kánont felvonultatja a film, méghozzá elsősorban az elit kultúrát reprezentálva. Ez a megoldás – noha vitatható – önmagában nem is jelentene gondot, az már sokkal inkább, hogy az utalások zavaróan nagy száma túlzóan didaktussá válik, ez pedig elidegenítő elemként hathat, újra és újra távolságtartásra készítet. Az esztétikai distancia azonban szükséges ahhoz, hogy műalkotásként érzékeljük a filmet, amire az folyamatosan törekszik is. Ahogyan említettük, a rendező a nyugati kultúra legkülönbélebb területeinek kánonalkotóit és műveit viszi színre, úgy, mintha saját filmjét is ebbe a sorba igyekezne beilleszteni. És ez sikerül is a csodás fényképezésnek köszönhetően, amely képes a testeket igazán művészien megjeleníteni, és az elhagyatott gyártelepeket, vágóképeket is maradandó vizuális élménnyé tenni.

⁷ A film elemzésének szempontjait gazdagították az Alföld Stúdió értelmezői közösségének gondolatai, akik a júniusi műhelyen ezt a filmet tárgyalták meg. Ezúton is köszönjük nekik az eszmecserét.

Ez az elitistának is nevezhető kultúrafelfogás a film egészét meghatározza, ahogy a két főszereplő is nagy műveltségű: kulturális ismereteik széles skáláin mozognak, kifinomultak, és egyfajta előkelőséget sugároznak, emiatt tűnhetnek sznobnak is. A nevek kapcsán emlegetett megfordítása az első emberpár történetének az egész alkotásra jellemző – a vámpírok szinte emberibbnek tűnnek, mint maguk az emberek. És ha már a vámpírokra hagyományosan mint félelmetes lényekre tekintünk, olyanokra, akik veszélyt jelentenek az emberekre, akkor itt ez is sokkal inkább fordítva érvényesül. Az emberek szennyezett vére miatt a vámpírok kerülnek veszélybe – nem véletlenül kerül a vámpír szóhasználatban egyenlőségjel zombi és az ember közé –, ők azok, akik évszázadok óta elborzadva kísérik figyelemmel, hogy az ember hogyan bánik a környezetével, és hogy nem tanul a korábbi tévedéseiből. Ezzel a gesztussal egy igen erős társadalomkritikai olvasatot is lehetővé tesz Jarmusch. Így azonban különös módon a vámpírok élete összefonódik az emberiség történetével, ezért válhat Adam kilátástalanságának narratívája az emberiség hanyatlástörténetének elbeszélésévé.

Ez a fejlődéselvű elgondolás Darwin nevének említésével is explicitté válik, és elsősorban Adam karakterében érvényesül. Eve harmonikusabb figura, aki Adam párjaként a női archetípus sok jellegzetességét mutatja fel. Ebből is fakad, hogy az ő személye természetközeli, általa pedig a film egészében is inkább a természetre jellemző ciklikusság érvényesül. Ez a történet szintjén is érzékelhető, hiszen párbeszédükből kiderül, hogy Adam időről időre eljut ebbe a kiábrándult állapotba, Eve pedig nem először érkezik „megmenteni” őt. De az emberiség történetét is mintha visszatérő események szerveznék, ami a tudósok elméletének kezdeti el nem ismerésén és személyük esetleges tönkretételén keresztül beszélődik el (pl. Pitagorasz, Galilei, Kopernikusz, Newton, Tesla és Darwin). De a képi világban is domináns a körforgás, ezt a film legeleje is érzékelteti. A nyitóképen mintha a csillagokat látnánk, amelyek egyszer csak forogni kezdenek, majd finoman áttűnnek egy lejátszón forgó lemezzé. Ezt követően a két főszereplőt mutatja a szintén körbeforgó kamera. Ezek a képek pedig többször is visszatérnek a film során, egyfajta kozmikus ciklikusságot érzékeltetve.

Eve és Adam együtt valóban teljességet alkot, ezért is hat ismét kissé direktnek, hogy Eve hangsúlyosan fehér színvilága és Adam sötét tónusú megjelenése együtt a jin-jangot idézi meg, egy nyilvánvaló teljesség-szimbólummá válva így. A két szereplő karaktere és egymáshoz való viszonya azonban nem merül ki férfi-női sablonok mű-



ködtetésében: érzékenyen kidolgozott, plasztikus alakokat kapunk, akiknek valódiként megélhető érzéseik, dilemmáik vannak. Tilda Swinton és Tom Hiddleston visszafogott színészi játékkal, elegánsan viszi színre az egymásnak rendeltetés nyugalmát, a szinte öröktől fogva létező összetartozást és az ezzel összefüggésben lévő, talán ebből is fakadó higgadt bölcsességet. Ők ketten valóban külön világot alkotnak, aminek szerves része a szépség, a művészet (amire persze ők nem az utókor áhítatával tekintenek, hanem a kortársak bennfentességével). Eve inkább műélvezőként jelenik meg, aki rengeteget olvas, őszintén megérinti egy-egy gyönyörű sor, szeret táncolni, és teljesen le tudja nyűgözni egy mára parkolóházként használt színházterem. Adam viszont aktív előállítóként van jelen, aki zenészként igyekszik kifejezni magát. A klasszikus hangszerektől kezdve az elektromos gitárig szinte mindenben játszik, lényegében egyszemélyes zenekar. A hangszereket egyébként gyűjti is, így személye a műgyűjtőt is magában foglalja. Művészet-felfogása igen határozott, parnasszistaként is érthető – nem a hírnévért zenél, mi több, annak örül, ha személye homályban marad. Legnagyobb félelme, amit a tehetség tönkretételének tekint, ha tömegtermék lesz valakiből, ha ismertté válik. Ezzel pedig a vámpírfigura rögtön a világtól elvonult, kiábrándult, dekadens művész metaforájává lép elő. Metaszinten pedig Jarmusch markáns ars poeticája fogalmazódik meg, amelyet szereplői és a film egésze folyamatosan közvetít.

Ezt az elefántcsonttoronybeli világot zavarja meg felbukkanásával Ava (Mia Wasikowska), Eve húga. Noha a baljós sejtelmekkel, utalásokkal megelőzött érkezés nem hoz valódi fordulatot a cselekményben, nem zökkenti ki a ráérősen haladó történetet, illetve Ava szeleburdi karaktere nem is kap sok teret, mégis igen lényeges szereplő. Alakjában Jarmusch egyszerre reflektál a tini vámpírfilmek mítosztorzító működésére és saját filmjére. A meggondolatlan, ösztöneinek engedő, mindig szórakozni vágyó Ava szöges ellentéte Adam és Eve párosának, és esszenciája a *Twilight*-ból és a *The Vampire Diaries*-ből is ismert vámpíroknak. Nővérével szemben ő nem érzi több száz éves létezésük felelősségét, nem tanulta meg kordában tartani vámpírösztöneit, így újra és újra áldozatul esik neki egy-egy ember – jelen esetben az Adamnak mindent beszerző Ian (Anton Yelchin). Ava ezzel mindannyiukat veszélybe sodorja, és még rosszul is lesz a nem egészen tiszta vértől (Eve meg is feddi hűgát felelőtlensége miatt, hiszen egy zeneipari dolgozónak nem csoda, ha szennyezett a vére). A főszereplők és Ava közti konfliktus a vámpírfilmek két, látványosan eltérő megközelítését hivatott érzékeltetni, és ezek összeférhetetlenségét. Emellett pedig árnyalja is a vámpír alakját, jelezve, hogy nem lehet általában „a vámpírról” beszélni, különben ez egyszerűen egy sablon használatává válik. Bizonyos közös sajátosságokat leszámítva az ő értékrendjük, világszemléletük is különböző lehet, akárcsak az emberé, és az övéikhez hasonló családi konfliktusokkal és érzelmi nehézségekkel kell megküzdeniük.

Ezen túl Ava kijelenti, hogy „You’re so fucking boring!”, majd egy későbbi jelenetben, hogy „You’re condescending snobs!”. Ezzel a film alapvető kritikáját fogalmazza meg,

mintegy annak bírálatait megelőlegezve. A *Halhatatlan szeretők*nek valóban felróható, hogy nem egy cselekményközpontú alkotásról van szó, alig beszélhetünk történetről. Több felvillantott elem végül felhasználatlan marad a film során (pl. a fából készült lövedék), illetve Ava feltűnése, és Ian halála sem hoz hagyományos értelemben vett fordulatot. A viszonylagos eseménytelenség mellett pedig a lassúság is fő jellemzője a filmnek. Ez persze olyasfajta ráérősség, amelyet egy több évszázados létező már megengedhet magának, így voltaképp a szereplők sajátosságaként is felfogható. A sznobságról pedig talán már nem kell több szót ejtenünk a következő gondolatok után: „De – annak ellenére, hogy képes egyformán értékelné a populáris és a magaskultúra termékeit – sznob maga a rendező is, és elvárja a nézőktől, hogy legalább egy időre ők is azok legyenek. A film olyan koncentráltan tartalmaz kulturális és intertextuális utalásokat, hogy a moziközönség szinte láthatóan ide-oda kapkodja a fejét. Ha a film jelentésrendszerének egyetlen részletéről sem akarunk lemaradni, egyszerre kell tisztában lennünk a John Hurt által alakított Christopher Marlowe-hoz fűződő irodalomtörténeti összeesküvés-elméletekkel, az Einstein-féle kvantum-összefonódás jelenségével, de akár még a mikológia (vagyis a gombatan) tudományágához tartozó bizonyos nézetekkel is.”⁸ Ezek megítélése azonban nagyban ízlés dolga. Ezért inkább azt emelnénk ki, hogy a film fő kritikáját megfogalmazó, a tini vámpírfilmeket is megtestesítő szereplőt egyszerűen kidobják a házból, ami innen nézve ironikus gesztusként is olvasható. Erre Ava nemes egyszerűséggel egy „Fuck you!”-val reagál, majd elviharzik.

Detroit és Tangier mint transzparens terek igen sok értelmezési lehetőséget nyitnak, többek között kelet és nyugat kontrasztjának reprezentánsaivá is válnak. Detroit metonimikusan egész Amerikát, a fogyasztói kultúra hazáját is jelölheti. Ez az iparváros elhagyatott gyártelepeivel és szinte teljesen kihalt utcáival egy hangsúlyosan technicizált környezet hatását kelti, amit a hozzá kötődő elektronikus zene is felerősít. Ezt ellenpontozza a marokkói város az éjszaka sem csituló utcai élettel, a társas élet közvetlenségével: hangeffektusként ehhez a hangulathoz a keleti zene társul, ami itt egyértelműen az intim hangulattal, a családi légkörrel együtt asszociálódik. Igazán szívderítő, hogy a film nem minősíti ezt a kétféle létformát, nem tesz értékkülönbséget, csupán láthatóvá teszi az eltéréseket. Nem tűnik véletlennek, hogy a hagyományosan (már-már sztereotipikusan) természet- és emberközelinek tartott keleti közegből érkezik Eve Adamhez, a férfi gépesített, személytelennek ábrázolt detroit magányába, majd magával viszi őt Marokkóba. A környezet tehát egyúttal a két szereplő lelki világát is kifejezi, utal személyiségük egyes vonásaira.

A terekről szinte leválaszthatatlan a zene, amelynek szerepéről már esett szó, ahogyan azt is igyekeztünk érzékeltetni, hogy nem csupán atmoszférateremtő funkciója van, hanem maga a zene, a zenélés is tematizálódik a műben. Egyrészt ennek segítségével

8 MAGYAR Vivien, *Örökké egymásba gabalyodva*, Librarius, <http://librarius.hu/2014/04/29/librarius-orokke-egymasba-gabalyodva/> [Letöltés ideje: 2014. október 11.]

tudja a film legerősebben megjeleníteni a művészetet, így saját művészetfelfogását is, valamint ezen keresztül válhat a vámpír művészmetaforává. Különböző korszakok és irányzatok zenéjének felvonultatásával pedig képes azt a több száz évet is érzékeltetni, amit szereplői megéltek. Amikor Paganini mellett – nem mellesleg a rendező saját bandájának repertoárjából is – poszt-rock számok is elhangzanak, akkor valami átélhetővé válik abból az időtlenségből, amelyben a két főszereplő él. A túlnyomórészt instrumentális zenét Tangierben Yasmine váltja fel, akinek előadása épp azt a meghitt hangulatot érzékelteti, amelyről már esett szó. Fellépése szinte már családias, mezítláb, közvetlenül lép az emberek elé. Autentikus hangzása teljesen lenyűgözi Adamet, aki őszintén reméli, sosem lesz híres a lány. (Ez akár ironikusnak is hathat, hiszen Yasmine valóban egy libanoni énekesnő, akinek köztudatba való bekerülését a film elősegítette.) Noha a fényképezés itt is gondosan megkomponált, a zene olyan erősen képes az érzékekre hatni, hogy a nézőnek ezen a ponton van lehetősége leginkább elfeledkezni az esztétikai távolságról, és bevonódni a film világába.

A már jelzett sajátosságok miatt nem véletlen az sem, hogy Tangierban, Yasmine elementáris előadása után kerülnek döntési helyzetbe: vagy feladják elveiket, és – megkockáztatva, hogy esetleg szennyezett vér fogyasztanak – megharapnak valakit, vagy egyszerűen éhen pusztulnak. Ekkorra ugyanis elfogy a tiszta vér: a legutóbbi adag szennyezett volt, és Marlowe életébe került. Ez a választás arról is szól, hogy a főhősök engednek-e az ösztöneiknek, melyeket oly régóta kontrollálnak, vagy megmaradnak kifinomult kultúrlényeknek, akik képesek uralkodni elemi vágyaik felett. És ebben az alapvetően érzékekre ható közegben végül az ösztönök kerekednek felül, hiszen a kultúra végső soron nem elég az életben maradáshoz. Ezzel a gesztussal pedig a film saját sznobizmusát is megkérdőjelezi, és némileg az egész ars poeticáját ironikus távlatba helyezi. Ami mintha felmentené a főszereplők ösztöncselekedetét, és ideológiát biztosítana hozzá, az éppen a film címe. Hiszen Adamék kiszemeltje egy szerelmespár, akik így örökké együtt lehetnek, az idők végezetéig. Innen nézve pedig a vámpírlét egyfajta kiváltsággént tűnik fel, olyan jutalomként, amiben csak azok részesülhetnek, akik tiszta érzéseikkel kiérdemlik azt.

A film minden egyéb értelmezése mellett Einstein azon állítását is demonstrálja, miszerint ha két összefonódott részecskét szétválasztunk, és az univerzum két legtávolabbi pontjába helyezünk, ha az egyiket befolyásoljuk, akkor a másik is megváltozik. Ezt a tézist Adam közvetlenül a vérszívás előtt idézi fel, mintegy elméletet adva saját kapcsolatukhoz, és az ezt követő tettükhöz is. Éppen ezért Jarmusch a vámpírmítosz felhasználásával és újragondolásával egyúttal az utóbbi idők egyik legjobb szerelmes filmjét is megalkotta.

(*Halhatatlan szeretők*, amerikai filmdráma, rendező: JIM JARMUSCH, forgalmazó: Company Hungary Kft., 2013.)

Papp Sándor (1986) Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karán végzett magyar-történelem szakos tanárként. Jelenleg a DE BTK Irodalomtudományok Doktori Iskolájának PhD-hallgatója, a *KULter.hu* főmunkatársa.

Papp Sándor

AZ ÖREG HALÁSZ ÉS A NIMFO LARS VON TRIER: A NIMFOMÁNIÁS

Lars von Trier munkásságán elmélkedve alapvetően két fogalom körvonalazódik előttem: a perverzió és a határsértés. A *nimfomániás* című két részes opus ezek alapján megfelelően illeszkedik korábbi filmjeihez (*Antikrisztus*; *Táncos a sötétben*; *Hullámtörés*), valamiképp mégis szembehelyezkedik azokkal. A téma adta lehetőségekhez képest itt sokkal higgadtabb, koncepciózusabb alkotással van dolgunk, amit egyértelműen a művészi fejlődés és tudatosság számlájára írhatunk. A Charlotte Gainsbourg főszereplésével készült mű a 2014-es év fontos filmes teljesítményei közé tartozik.

A cím egy szexuális deviációról hívja elő ismereteinket, ám a film egészét tekintve ezen befogadói attitűd a folyamatos nézőpont-áthelyezés miatt többször is módosításra kényszerül. Az első fejezetben találkozunk a főhős, Joe önértelmezésével: a nimfomániás fogalmát kikerülve romlottként definiálja magát. Így az elvárásainkhoz igazodva, a társadalmi konvenciók felőli megközelítés kerül előtérbe, mely ösztönösen tabuizálja a normától való eltérést, Foucault megállapításának a szellemében: „Olyan társadalomban, mint a miénk, jól ismerjük a kizáró eljárásokat. A legszembetűnőbb, legközismertebb a tilalom. Tudjuk jól, hogy mindent kimondani nincs jogunk, nem lehet bárhol mindenről beszélni, végül pedig nem mindenki beszélhet bármiről. A tárgy, a körülmények és a beszélő alany kiemelt vagy kizárólagos jogának tabuja: itt három tilalom együttes fellépéséről van szó, amelyek keresztezik, felerősítik vagy kiegyenlítik egymást, állandóan, bonyolult rostélyt alkotva. Megjegyzem továbbá, hogy napjainkban a szexualitás és a politika területén a legsűrűbb a rostély, illetve itt szaporodnak meg legjobban a fekete kockák.”¹ Joe részéről tehát a film elején igen erős igény mutatkozik az elfogadott konvenciókon belül maradásra. Így a normák keretein belül próbálja elhelyezni önmagát és a jelenséget. Fontos, hogy nem leírásról van szó, inkább az egyezményes fogalomrendszer, diskurzus szabályai szerint működő körülírásról. Ennek eredményeképp indul el a történetmondás, ami ezt hivatott véghezvinni.

¹ Michel FOUCAULT, *A diskurzus rendje*, ford. TÖRÖK Gábor, Helikon, 1991/7, 869.

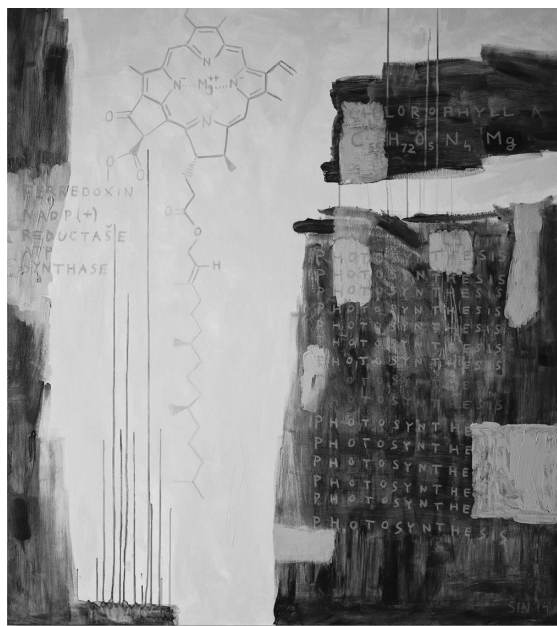
A hetedik fejezetben ismét visszatér ez az igény: a csoportterápia, mely egyfajta deviáció-heterotópiaként² is értelmezhető, megteremti azt a körülményt és befogadói közeget, ahol lehetőség van a tárgyról a maga valójában – mégis a normákon belül – beszélni. A pszichológia szempontjából ugyanis ezek a „szexuális »perverziók« tulajdonképpen szenvedélybetegségek (addikciók), ám meggondolandó, hogy mit tekintünk perverziónak. A szenvedélyesnek tűnő szexuális viselkedést, a szex gyakori igényét [...] a nők esetében [...] nimfomániának hívták és betegségnek tartották, holott [...] a nő épp kielégületlensége (anorgazmiája) miatt keresett újabb és újabb partnereket, s ettől vált viselkedése promiszkussá.”³

Azonban ez a megtisztulási folyamat, melynek során perifériára kerülve újra beilleszkedhetne a társadalomba, látszólagos kudarcba fullad: Joe szembesül a kísérlet eredménytelenségével, képtelen feladni kialakult identitását. Így tudatosan (fel)vállalja a társadalmon kívülség létmódját. Mintegy ennek egyenes következményeként a következő fejezetben bűnözőként jelenik meg. Az állandóan változó nézőpontú történethez Seligman személyében megfelelő partnerre talál, s a kibontakozó diskurzus metaforái teremtik meg a közös nyelvet. Ez a fajta beszédmód meghatározó a film egészét tekintve, ami a férfi számára a megértés és értelemadás egyetlen lehetőségét jelenti. Kettősük elmentésén, mégis valamiképp egymást kiegészítve működik a kerettörténetben. Seligman mint superego jelenik meg Joe ösztönösségével szemben, próbálva cselekedeteit önma-

ga és a nő számára is magyarázni. Párosításuk bizarrságát mégis az adja, mikor kiderül,

hogy a férfi aszexuális, és még nem volt nővel.

A párbeszéd és azok térbelisége dominál a történetvezetést illetően, a linearitással szemben a tematikusság felé tolva el a hangsúlyt. A betéttörténet mozgatórugói egyrészt Seligman személyén alapulnak, aki egy idézettel, megjegyzéssel hívja elő az újabb fejezetet. Másrészt olyan, a térben elhelyezkedő tárgyakon indítják el, mint a zenelejátszó vagy a tükör. Először a falon lógó csali (a nimfa) hívja elő a horgászat nyelvi eszköztárát, melynek kódjaival megjelenik a gyermekkor. A múlt és jelen különbségét a képi világ zseniálisan támasztja alá: a rég-múlt képeinek élessége és fénye folyamatosan pozitív hangulatot sugároz, mely a film jelen idejével, s ahhoz közelítve, sötét tónusaival erős kontrasztot teremt. A vizualitás kettősségére azonban az időbe-



2 Michel FOUCAULT, *Eltérő terek*, ford. SUTYÁK Tibor = M. F., *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 147–155.

3 SZILÁGYI Vilmos, *Szexuálpszichológia*, Bp., Medicina, 2006, 226.

liség mellett a hangulat is óriási hatással van: a *Delirium* címet viselő (4.) fejezet teljesen fekete-fehér. Joe édesapjának haldoklása eltünteti a színeket a vászonnól. A hirtelen váltás okát egyrészt abban is kereshetjük, hogy a fejezetek tekintetében elértük a mű mértani közepét, másrészt – ami talán fajsúlyosabb – az apa figurája hatalmas jelentőséggel bírt hősnőnk gyerekkorában. A természet csodálata, az elfogadás és a szeretet fogalmait testesítette meg Joe számára, szemben az édesanyjával, aki ellen folyamatos ellenszenvvel viseltetett, talán mert valahol riválisként tekintett rá.

Az apa személyisége mellett a defloráció a másik meghatározó fiatalkori élmény. A szüzesség elvesztése itt racionális, tudatos döntésként jelenik meg, s pusztán a testiség adja a motivációt. A fiú abszolút tárgyként tekint a lányra, s maga az aktus számára nem több, mint egy elvégzendő fizikai munka. A képi megjelenítése azonban erősen – néha már túlzottan is – rájátszik a metaforákra. A bugyi színe nem véletlenül lett az ártatlanságot jelképező fehér, amit Joe, ahogy az egy rendes és jól nevelt kislányhoz illik, gondosan összehajtogat a levétel után. A jelenet jelentőségét inkább az először felbukkanó, ám végig visszatérő két számunk kapja: a három és az öt. Seligman értelmezői attitűdjének megfelelően rávilágít arra, hogy ezek a Fibonacci-sorozat⁴ elemei.

A pusztán testi aspektus által megképzett önazonosság tudatosan lázad a szerelem metafizikai oldala ellen, csupán negatív ösztönként határozza meg azt, amely megöli a szexualitást. Jerome megjelenésével azonban ez válságot okoz: Joe először kénytelen szembesülni a testiségen túli, lelki oldallal. Képtelen elfojtani érzelmeit a férfi iránt, aki édesapjához hasonlóan kulcsszerepet tölt be életében. Jerome a számsorból szinte egyenes úton következő, a zenei matematikából kinövő fejezetben tér újra vissza. Bachot egyrészt a zenelelőadó, másrészt a Fibonacci-sorozat emeli be a kerettörténet szintjébe, ahol három zenei elem három párhuzamos szeretőt testesít meg. Az 'F' basszusa a gyöngédség, a 'G' a felsőbbrendűség és az állatiasság kifejeződése, melyet a jaguár képi metaforája erősít fel. A 'Cantus Firmus' pedig Jerome-ot és a testi-lelki szerelem harmóniáját jelenti számára, a kiteljesedés azonban mégsem lehetséges számára. Szexuális érzékelésének elvesztése minden korábbinál jelentősebb törést hoz mind a Jerome-mal való kapcsolatában, mind saját identitásában.

Így a hatodik fejezetben felépített vallási metaforák Jézus passiójával állítják párhuzamba Joe önmaga újrateremtése érdekében tett lépéseit. Mindenekelőtt le kell bontania korábbi személyiségét: a teljes megsemmisülés felé vezető úton először meg kell szűnnie szuverén létezőnek lenni, elveszíteni önálló akaratát és teljesen alárendelni magát 'K'-nak. A személyiség fizikális feladása azonban csak az egyik lépcső, hiszen verbálisan is újra kell teremtnie: emiatt elveszíti nevét is. Mintegy „alászáll a poklokra”, s ha nem is harmadnapon, de Szenteste feltámad kielégíthetetlenségéből, melyért gyermekét és családját is hajlandó feláldozni.

4 Az első két elem 0 és 1, a további elemeket az előző kettő összegeként kapjuk. (0, 1, 1, 2, 3, 5 stb.)

Az anyaság korábban semmiféle lelki többletet nem eredményezett a nőnél: hasonlóan a szexualitás fizikai alapú felfogásához, az anya-gyermek kapcsolat is kizárólag e mentén működött. Az anya-gyermek kapcsolat problematikája azonban az utolsó fejezetben újra előtérbe kerül, bár itt is a fizikai szükségletek meghatározóak: az utódlás és örökül hagyás momentumai. Joe és 'P' kapcsolatában gyermekkori mintáit látjuk visszaköszönni, ám mégsem beszélhetünk szülőségről, inkább csak annak deformációjáról. A nő a saját mintái és társadalmi tudása alapján egyfajta kontrolláló tényező próbál lenni a lány életében. A betéttörténet és metaforái a végjátékban érnek össze: a sikertelen bosszúkísérlet után Jerome a defloráció jelenetét (három és öt) idézi meg a nőnek, 'P'-t felhasználva.

A kerettörténet zárata ennél furábban alakul, valamiféle megváltástörténetté transzformálja visszamenőleg a filmet. A betéttörténet így mint gyónás funkcionál, elhozva a kívánt feloldozást: egy utolsó nézőpontváltással Seligman maszkulin szemszögből láttatja Joe-vel a történetet. Az igen erős társadalomkritikai felhangot azonban enyhíti, hogy a nőben tudatosodik függősége, s megfogalmazódik az akarata a küzdéshez. Ám Triert ismerve a csavar még fordul egyet: a nő lelövi a férfit, ezzel bizonyítva elhatározása szilárdságát.

A „botrányfilmként” definiált alkotás éppen ennek az előfeltevésnek nem felel meg, amivel nem is lenne semmi probléma. Azzal már annál inkább, hogy a két rész – nagyobb szabású íve ellenére – nem tekinthető egyenrangú alkotásnak. Míg az első rész önmagában is helytáll, ahol feszesebb és megfontoltabb gondolatmenet és metaforarendszer körvonalazódik előttünk, addig mindezek csak elszűnő árnyalakokként villannak fel a második részben. A filmnyelv rengeteg irodalmi és bibliai utalást tartalmaz, alapvetően képi metaforákra épít – mindez azonban sokszor már didaktikusnak hat. Társadalomkritikai jellege egyértelmű, s a nézőpontok folytonos változását ez is eredményezi, ám a második rész végére már semmiféle meglepető hatást nem tesz. A szubjektivitás is megkérdőjelezhetetlen, így a keretes szerkezet mellett ez is erős önéletrajzi vonást kölcsönöz a műnek, néhol mégis tanmese-szerűvé válik a történet. Tehát ha szigorúan az erős metaforizáltság, szubjektivitás és önéletrajzi jelleg mentén próbáljuk elhelyezni az alkotást, akkor egyfajta „művészfilm” létrehozására tett kísérletként értelmezhetjük *A nimfomániást*.

(*A nimfomániás I-II.*, dán-német-francia-belga filmdráma, rendező: LARS VON TRIER, forgalmazó: Vertigo Média Kft., 2013.)

Szőke Eszter (1988) Debrecen. A DE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának PhD-hallgatója 2013-tól.

Szőke Eszter

A LILIOM ÁRNYÉKÁBAN PEREGRINUSLEVÉL FIRENZÉBŐL

Szeptember közepén érkeztem a napsütéses Toszkána szívébe, Firenzébe, hogy négy hónapot töltssek kutatással és – amennyire csak lehet – a város hangulatának megélésével. A helyiek szerint Firenze csupán egy kisváros, ahol mindenki ismer mindenkit. Területét tekintve valóban nem nevezhető nagynak (mindössze 102 km²), azonban kétszer annyi ember él itt, mint Debrecenben, nem számolva az ide látogató rengeteg turistát, akik állandó jelenlétükkel még intenzívebbé, élőbbé teszik a várost. Mivel Debrecenhez képest jóval délebbre található, így bár e sorok írása közben Magyarországon már leesett az első hó, és lassan már advent időszakába lépünk, itt még továbbra is 15-20 fok körül van a nappali hőmérséklet – szóval a tél még nagyon távolinak tűnik.

Firenze egyik jelképe a város címerében is látható vörös lilium, melynek jelenléte uralja a várost, hiszen bármerre visz utunk, felfedezhetjük zászlókon, cégéreken, kirakatokban, buszokon, bukósisakokon. A reneszánsz bölcsőjeként is emlegetett város olyan gazdag kulturális örökséggel rendelkezik, melynek részletekbe menő kifejtése teljesen reménytelen vállalkozás lenne peregrinuslevelem terjedelmi korlátai miatt. Az irodalom, a képzőművészet számos nagy alakja, híres felfedezők, politikusok, gondolkodók neve köthető ide. Az évszázadok során mindig kiemelkedő szerepet játszott Firenze az ország történetében, kulturális, kereskedelmi, gazdasági központ volt, néhány éven át pedig (1865–1871) az egyesített Olaszország fővárosa. 1982-ben az UNESCO az egész történelmi belvárost a Világörökség részévé nyilvánította. A művészetek kedvelőinek ideális úti célja e város, hiszen a város múzeumaiban felbecsülhetetlen értékű műveket őriznek, Firenze ad otthont Michelangelo *Dávidjának*, Botticelli műveinek, Cellini *Perszeuszának*.

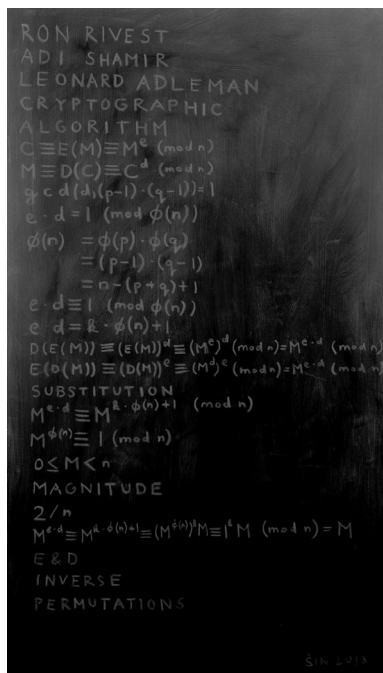
Ha csak egy napot töltünk a városban, akkor is mindenképpen érdemes felsétálnunk a turisták egyik legkedveltebb gyülekezési helyére, az Arno déli, dombosabb partján elhelyezkedő Piazzale Michelangelóra, hiszen erről a pontról nyílik a legjobb kilátás a városra. A tér hangulata, csakúgy, mint a látvány, magával ragadó. Szemünk elé tárul a dóm csodálatos, egész Firenzét uraló kupolája, a márványberakásos Campanile, a Palazzo Vecchio tornya, a folyón átívelő Ponte Vecchio, a Galleria degli Uffizi impozáns épülete, a gótikus Santa Croce templom, mely a legnagyobb firenzeiek (úgy mint Michelangelo,

Machiavelli stb.) végső nyughelye. A térhez vezető lépcsőkön olaszok és külföldiek ücsörögnek, beszélgetnek, fényképeket készítenek, olvasnak – a jól felkészültek mindezt némi bor társaságában. Egy örökké nyüzsgő, mégis végtelen nyugalmat árasztó helye ez Firenzének, ahol az utcazenészeknek köszönhetően állandó háttérzene teszi még kellemesebbé a hangulatot.

Megérkezésem után a különböző tanulmányi osztályok, irodák bürokráciája nem kevés bosszúságot okozott. Olaszország egyik speciális jellemzője, hogy végtelen türelemre tanítja a külföldieket. Muszáj hozzászokni a várakozáshoz, hogy itt bizony kissé lassan örölnék a bürokrácia malmai. A tanulmányi ügyekkel foglalkozó irodák csak néhány óráig vannak nyitva, ráadásul csak heti két-három nap. Az sem könnyíti meg a messziről jött ember helyzetét, hogy ezek az irodák az egyetem különböző épületeiben, a város egymástól néha legtávolabb eső pontjain vannak. Ismerve az olasz oktatási rendszert, már a kiutazásom előtt számítottam rá, hogy az órák nem fognak egyhamar elkezdődni, de azért még így is meglepett, amikor kiderült, hogy a doktori kurzusok majd csak januárban veszik kezdetüket. Az egyetemi órák hallgatósága egyébként az életkort tekintve teljesen vegyes, a középiskolából kikerülő fiataaltól kezdve a dolgozó családján át a nyugdíjas korosztályig mindenki képviselteti magát. Szerencsére Firenze könyvtárakban is bővelkedik, nem véletlen, hogy választásom éppen erre a városra esett. Szinte harmadik otthonommá vált már az itt töltött két hónap alatt a Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, hiszen időm jelentős részét itt töltöm. Az összes dolgozó ismer, tudják, hogy én vagyok a magyar lány, akinek kimondhatatlanul, megjegyezhetetlenül sok mássalhangzó van a nevében. Külön szeretném még itt említeni a Medici-könyvtárat (Biblioteca Medicea

Laurenziana), melyben több mint tízezer kéziratot őriznek.

A nem Firenzéből származó olaszok szerint a firenzeiek egy viszonylag zárt kis csoportot alkotnak a városban, és nem szívesen nyitnak mások felé. Ezt a saját élményeim nem támasztják alá. Úgy tapasztalom, hogy Firenzében mindenki szívesen nyit a külföldiek felé, mindenhol szívélyesek, barátságosak, érdeklődők az emberek. Ennek egyik oka abban lelhető fel, hogy a turisták jelentős bevételi forrást jelentenek a város számára. Az utazók állandó célpontja Firenze, így az év minden napján járják az utcát fényképezőgépekkel, telefonokkal, útikönyvekkel felfegyverkezett emberek. Ám a helyiek kifejezetten élvezik ezt, örülnek a jelenlétüknek. Persze azt hamar megszoktam, hogy mindenhol le kell betűzni a nevemet, hiszen se kiejteni, se leírni nem tudják. Miután kiderül, hogy magyar vagyok, mindenki első kérdése az, hogy budapesti vagyok-e. Mindig kellemes meglepetésként ér, hogy mennyire rajonganak fővárosunkért. Nemcsak Firenzében, de Olaszország más városaiban is azt tapasztaltam, hogy nagyon



örülnek, ha tud az ember olaszul, és elismerésüket mindenhol, és minden alkalommal kifejezésre is juttatják. Egy olasz párral, valamint egy német egyetemista lánnyal lakom együtt egy albérletben. A helyiek közelsége mindenképpen hatalmas pozitívum és nyelvi szempontból szerencse, mivel így „otthon” is egyfolytában olaszul beszélhetek, és nem az angolt kell használnom. További előnyök is származnak abból, hogy olyanokkal élek, akik jól ismerik a várost, hiszen már az érkezésem napján megismertették velem a legfontosabb helyeket. A térképemen különböző színekkel bejelölték, hogy hol található a városban a legjobb pizzeria, cukrászda, bar, pub, supermercato, mozi stb. Egy nép kultúrájába, mindennapjaiba szerintem egyébként is csak akkor nyerhetünk betekintést, ha letérünk a turisták által kitaposott ösvényről. A legnagyobb élmény számomra mindig az, amikor olyan helyekre mehetek, ahova néhány kivételtől eltekintve csak az őslakosok járnak.

Néhány szóban szeretnék szólni a gasztronómiáról, hiszen ez is az olasz kultúra, „életérzés” egyik alapköve. A nap – legyen az szürke (bár itt inkább napsütötte) hétköznap, hétvége, ünnepnap – kávéval indul. Minden, ami előtte zajlik gyakorlatilag jelentéktelen. A kávé elkészítése, fogyasztása igazi rítus, mely ugyanolyan fontos eleme a mindennapoknak, mint a fogmosás vagy zuhanyzás. A világszerte ismert olasz pasta elkészítése is komoly művelet, a főzés idejét mindig mérik, hiszen ha már két perccel tovább fő a tészta, mint kellene, akkor már hasznavethetetlen. A helyi konyha egyik különlegessége az úgynevezett panesciocco (másképpen panetosciano, vagy panesenzasale), a só nélkül készített kenyér. Több legenda is övezi a megszületését, firenzei ismerőseim szerint minden Pisa és Firenze évszázadokra visszanyúló ellentétére vezethető vissza. Pisa városa ugyanis hatalmas adót vetett ki a sóra, azonban az okos firenzeiek túljártak az eszükön, és inkább készítették a kenyeret só nélkül, mint hogy elismerjék a pisaiak fölényét. Azonban a só hiánya mégsem jelent akkora problémát, hiszen ily módon sokkal jobban érvényesülhetnek azon ételek ízei, melyeket a kenyérhez esznek (mint például az olívaolaj, különféle szalámik, vagy aprosciutto).

A számtalan híres épület, látványosság mellett, melyek minden útikönyvben benne vannak, s kötelező elemei minden idegenvezetős túrának, Firenze belvárosának szűk utcáin sétálva sok-sok rejtett kincsre bukkanhatunk. Helyi művészek műtermeibe léphetünk be, s csodálhatjuk a dolgozó művészt, mintha egy elvarázsolt világban járnánk, vagy aprócska boltra lelhetünk, ahol egy mester már hosszú évtizedek óta készíti, s árulja a színházi maszkokat, bábokat. S ha nem köti le minden figyelmünket, hogy a macskaköveken egyensúlyozzunk és a száguldozó robogósoktól mentsük az életünket, akkor az épületek falain, vagy akár fákon is találhatunk komplett műalkotásokat. Ha pedig már úgy érezzük, hogy minden fontosat láttunk Firenzében, akkor sem érdemes a szálláson, a számítógép vagy a telefon képernyőjét nézve ülni, hiszen csak egy óra vonatozás után Toszkána jó néhány lélegzetelállító, középkori kis városát fedezhetjük fel, s olyan élményekkel gazdagodhatunk, melyek után már csak egy dolgot kívánhatunk az élettől: hogy még egyszer eljuthassunk ugyanide.

Bognár Zsófia (1988) Deszk, Budapest. A Pázmány Péter Katolikus Egyetem művészettörténet, valamint magyar-történelem tanári mesterszakos hallgatója, 2010 és 2013 között Eötvös-kollégista. Jelenleg az IRUN Excellence nemzetközi ösztöndíjprogram keretében egy holland-magyar hallgatók alkotta kutatócsoport tagja.

Bognár Zsófia

■ TEXTÚRA 2014

*„De ez most valami új:
minden az, aminek látszik,
de minden, ami látszik, nem az”
(Garaczi László: Előhívás)*

A Textúra 2014 alapötlete a 2009-ben a bécsi Kunsthistorisches Museum „Ganymed Boarding” produkciójából származik. A kortárs szerzők által festményekre és szobrokra komponált jelenetek, monológok és minidrámaik végül annyira népszerűvé váltak, hogy több európai múzeum is megirigyezte az ötletet. 2013 folyamán a Szépművészeti Múzeum elindította „Ganymed goes Europe” című sorozatát, ami még az eredeti bécsi műsor rendezőivel közös munka során készült. Az idei koncepció volt tulajdonképpen az első teljesen magyar változat, a nagy sikert aratott korábbi bécsi alapötlet magyarítása.

Színházat vinni a köztudatban leginkább halott vagy mumifikált jelzőkkel illetett múzeumba – valódi kihívás. Emellett az alkotók és alkotások együtt tényleg egy folyamatosan változó értelmezési teret hoznak létre, mind saját maguk, mind a közönség számára is. Mert habár a megírt monológokon érződik egyfajta elképzelés, az, hogy milyen módon közelítettek a műtárgyak felé – történeti ihletet, narratív keretet, díszletet vagy önálló entitást láttak benne – a nézőkben lecsapódó végső értelmet nem tudják befolyásolni. Így a Textúrán végig lehetett könnyedén is haladni, a rövid jeleneteket színházi előadás és múzeumlátogatás vegyes és kifejezetten passzív aktusaként felfogva. De lehetséges megküzdeni minden egyes tárgy-szöveg-dramaturgia együttes jelentéséért – és valljuk be, máshogy talán nem is érdemes.

Első megtekintett „etűdöm” Bán Zsófia *Ida* című monológja volt. Találó választásnak bizonyult, talán az est legsűrűbb negyedóráját töltöttem Bastien Lepage *Halottak napja* című képe előtt. Az előadásban megelevenedett a kép története mint keret, olvasati lehetőség, és eme történet főszereplői, a tragikus sorsú Kohner-család tagjai. Közéjük tartozik maga a kép tulajdonosa is: ő Kohner Adolf, az apa, a gazdag műgyűjtő. Lánya, Kohner Ida,

a szolnoki művésztelep finom érzékű Fényes-tanítványa, akinek hű és mégis sokat ostromozott barátnője nem más, mint Czóbel Minka, férje pedig a rövid élete során félőrület és lázas alkotás között hanykolódó Farkas István. E tragikus 20. századi narratíva a félbetört életutakkal, elkobzott vagyonokkal, haláltáborokba rohanó vagonokkal azonban csak háttér az igazi történethez: az apa és a két barátnő (Ida és Minka) kapcsolatához, aminek mintegy tükré a Lepage-kép.

A kép, nemcsak a lányok kedvenc alkotása a Kohner-gyűjteményben, de előre is vetíti sorsukat: egy temető mellett lépkedő nagypapa és unokái láthatóak rajta. Nincsenek arcok a képen, senki nem tudja, kik is a kép szereplői valójában – ahogy életben sem maradt senki a szereplők közül, hogy történetét befejezze. Csak ez a kép, ennyi maradt meg, mintegy mementójaként az egykori hatalmas, élő műgyűjteménynek, egy család sorsának és egy barátság eltűnésének. Rengeteg szimbólummal dolgozó szöveg, kép és dramaturgiai játék került egymás mellé, a szálak kibontására nem is volt elég az a rövid negyedóra. A felkínált értelmezési lehetőségekben – akár családtörténetként, női sorsok történeteként, netalán múzeumtörténeti fragmentumként vagy kor(szak)történetként olvassuk – a képet mindig szorosan a szöveg mellé helyezhetjük. Mindezt megerősíti a külső narrátor, a csak félig beavatott, félig résztvevő szerepét magára öltő színészi játék, melynek karaktere egyszerre válik tárlatvezetőivé és megemlékezővé, objektívvá és személyessé. Ebben a kis darabban valóban egyesült a program kitűzött célja: szöveget alkotni, élővé tenni, színházat vinni a múzeumba.

Lorenzo Lotto *Alvó Apollója* máig a művészettörténészek ikonográfiai vitáinak középpontjában álló remekmű. A viszonylag kisméretű kép (44x74,4 cm) attribúálására, csak az 1950-es években került sor: addig a Szépművészeti Múzeum raktárában őrizték restaurálatlanul, akár egy „csúf, barna maszatot”.¹ A legáltalánosabban elfogadott értelmezések szerint a kép a hagyományos 'Apolló a Múzsák közt' vagy 'Apolló a Parnasszuson' ikonográfiai témákra komponált „antitézis”: a fennkölt jelenet kigúnyolása, satirikus megjelenítése. A szinte németalföldi kocsmajelenetek szereplőinek pózában megfestett Apolló, a tőle messze szaladt vagy menekült Múzsák és az elröppenő Fama alakjai egy fékevesztett, vad bacchanália helyszínét hagyták el, aminek nyomát a földre vetett ruhák halma őrzi. Térey János monológjában a festmény e dionüszoszi oldalát ragadta meg. Ám a jelenet itt nem a kép folytatása, szereplői nem a festményből lépnek ki vagy folytatják annak történetét. Sőt igazából, aki nem ismeri magát a képet és a hozzá tapadó értelmezéseket Térey darabjával kissé zavarba is hozható – mi köze az apró, közönség által messziről fel sem ismerhető reneszánsz festménynek a miniszter allűrjeihez? Persze Térey nem enged a találgatások közt elveszni, csakhogy ő nem feltétlenül a látványból, hanem már a magyarázatokból indult ki, amikor szöveget komponált a festményre. És így máris ért-

1 Lásd bővebben: VÉCSEY Axel, *A múzsák lázadása*, Artmagazin, 2011/2, 42–46.

http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/a_muzsak_lazadasa.1198.html [Letöltés ideje: 2014. november 26.]

hető a mai, finom sejtetések mentén kirajzolódó közélet dionüszoszi mámorban tobzódó szatírája, melyet az író az Alvó Apollóra dolgozott át. A szilveszteri ünnepségre érkező miniszter és holdudvara; mint Apolló és a Múzsák előjáték és lezárás nélküli története. A darab során csak annyit érzékelünk, hogy valamilyen káoszból tűnnek elő és zuhannak vissza a szereplők, ezért megjelenésük a monitoron és a kép előtt pusztán pillanatnyi illúzió. Ez egy olyan világ, ahová csak hívatlanul leshetünk be rövid időre, ahogyan avatatlan szemek Lotto képén az alvó istenségre, úgy néhány perc erejéig mi is – biztonsági kamerák felvételei révén – követhetjük a miniszter-Apolló életének egy-egy jelenetét: de csak mint idegenek és megtúrt kíváncsiskodók. Az elröppenő Fama így ennek a rendkívül korlátozott „hozzáférésnek” az allegóriája lesz a megjelenített darabban.

„A férfi csak préda” – cseng még napokkal később is Szabó T. Anna Giuseppe Cesari *Diana szarvassá változtatja Actaeont* című képére komponált, páros rímekbe szedett belső monológja a fülembe. Egy pillanatra visszacsatolva Lotto képéhez, itt is a meglesés, bepillantás vezérmotívuma bír döntő jelentőséggel. A mitológiai történetben az istennőt megleső halandót a legkegyetlenebb büntetéssel sújtja Diana, hiszen saját kutyáival tépeti szét a szarvassá vált vadászt. Az istennő most azonban kilép a kép, a mítosz narratívájából, és a nézőkhöz fordul, elmesélve nekik a képben ragadt, a pillanatban megmerevedett férfi történetét. De ahogyan a monológ szerzője játszik a műfajjal (a görög istenek jelenléte éppolyan anakronisztikus a 21. században, mint a páros rímek használata egy archaikus műfaj megidézésekor), játszik a kép, a magát képként kínáló jelenet kontrasztjaival is. És még egy leheletfinom „beleérzés”, amit a pusztá dramaturgiával érzékeltet a rendező: mindeközben az életre kelt Diana átöltözik a nézők szeme előtt. Vagyis a bűn, ami miatt Actaeon halállal bűnhődött megismétlődik a színésznő és a közönség férfi tagjai között, ám ezúttal megtorlás nélkül marad. Erősítve ezzel a kép és szöveg azon olvasati lehetőségét, hogy Actaeon vétke talán nem is véletlen pillantása, hanem az istennő, és ekkor már a nő érzelmeinek viszonzatlanul hagyása volt.

Salome mint a nő démonikus oldalának szimbóluma, az igazi femme fatale megjelenítője visszatérő témája a festészeti alkotásoknak. Az alakját sokszor egyenesen a prostituáltéval párhuzamba állító értelmezések az általa tálcán tartott, levágott Keresztelő Szent János-fejben a női erő diadalának jelképét látják a csábítással legyőzött férfi, a maszkulin férfi-potenciál felett. Bartis Attilánál azonban nem pusztán a kép Saloméja elevenedik meg, hanem bevonja a darabba a térszegmens másik meghatározó karakter-jegyét, az idős férfi és a fiatal nő drasztikus ellentétének feszültségére építő ábrázolásmódot – valamint az üres keretet, ami Salome történetének határait jelöli ki. Nem pusztán színházi kellék a nő kezében tartott fej sem – ha első pillanatban nem is tűnik fel, ez nem más, mint egy másik monológ képi kellékének, Messerschmidt egyik karakterfejének másolata. A szoborfej mint János-fej megjelenése a darabban egyfelől a műfaji határok közti átmenetre kérdez rá, másfelől pedig igen erős kapcsolódást jelez a többi előadáshoz és azok narratívájához. Itt gyanakodhatunk először arra, hogy talán nem is annyira töre-

décek egymás mellé rendelt sorából áll össze az előadás egésze, hanem vizuális, illetve jelentésbeli összefüggések is fellelhetők az egyes darabok között. A jelenet – hasonlóan a Diana-kép előtti monológhoz – a képben „ragadt” idős férfi és az onnan kilépő Salome párbeszéde, tágabb kontextusban a férfi és nő között soha le nem zárható pillanatnyi érzelmi reflexiók oda-vissza pattogása.

Az épület emeleti sarkában meghúzódó holland gyűjtemény kisméretű termében képek, szövegek és dramaturgia között bolyongva jutottam el Pieter de Hooch *Levelt olvasó lány* című festményéhez. A *Leány gyöngy fülbevalóval* című alkotásnak a Szépművészeti Múzeumban található alternatívájaként is felfogott kép a rá komponált jelenettel egészen különleges hatást ért el. A rövid történeti szcénaként, a hagyományos kőszínház idéző fogásokkal (korhű jelmez, nézőktől való elhatárolódás) megkomponált monológ Vermeer és szeretője/modellje szakítását, majd az asszony öntudatos felszabadulását jelenítette meg a mindenféle művészgazdák kínálta hamis, valójában szolgásgót jelentő műzsaszerep alól. Pieter de Hooch és Vermeer nevének emlegetése, az egész jelenet történelmi keretbe való ágyazása és a – kicsit sematikus – szerelmi szál kibontása, önkéntelenül is felidézte az emberben Colin Firth alakját Peter Webber 2003-as filmjében. De mintha a jelenet is erre játszott volna rá a romantikus regények által is megirigyelhető cselekményszövésével és olyan akkurátus aforizmákkal, mint a jelenet zárómondata, mely egyben a végleges „önfelszabadítás” szimbolikus aktusa is volt. Hiába ízlelgettük a 17. század polgári szellemű Hollandiájának művészvilágát; az élmény csupán egy kosztümös románc megmosolyogtató pillanatává törpült, már alig néhány perccel a terem elhagyását követően.

Jókai Anna *Az alvó tanítvány* monológját El Greco *Krisztus az olajfák hegyén* című festményének témájára írta meg. A kép, vagyis a jelen számára a darab elő- és utótörténetet; kontextust és magyarázatot biztosított egyszerre. A primer bibliai narráción túl az elgyengülő, mestere parancsát megszegő tanítvány mélyen emberi félelmei és zavara tűntek fel a kép elé helyezett asztal mögül, ami egyébként a monológ egyetlen dramaturgiai kelléke volt. Az asztal szimbolikus funkcióváltásai (mögötte alszik el a tanítvány, mögé rejtőzik félelmében, és végül ez válik a bírósági tárgyalóterem kihallgató padjává) lendületesen gördítik maguk előtt Péter, a Krisztust megtagadó apostol történetét. Itt is finom játék bontakozik ki a terem szomszédos képeivel: Greco kisméretű *Jakab apostola* és Morales *Ecce Homo*, kigúnyolt Istenfia a jelenet folytatásai és tükrei is egyben. Kronológiai sorban a kereszthalált és Jakabot, a tanítványt ábrázolják, aki nem tagadta meg Jézust, hanem vállalta a halált és az üldöztetést. Végül a mai korba



ugrunk hirtelen, a mindennap megtagadók és elalvók idejébe, ahol már nem kirívó az elszunnyadó tanítvány vagy a tagadó Péter bűne. A feloldozást a megváltás hozza majd – a monológ szerint. De szemben egy színházi művel itt a katarzis elmarad. Zsebre tesszük ugyan a jelenet végén feltűnő fényességet, de csak mint összehajtogatott zsebkendőt, s már sietünk is az est újabb stációjához.

Eltűntek nyelvén szól Hortesznakht, a halálból néhány perce visszatérő egyiptomi papnő imája. Tompa Andrea etűdjében a múmiák közül kilépő fiatal lány egy régi világ hírnöke, egy szabályok és rítusok uralta mitikus koré, amiben tánccal dicsérték a fáraót, a birodalmat és az életet. Össze sem hasonlítható asszonyi sorsa a mellette lévő teremben játszódnó, évezredekkel későbbi női sorssal: a gyermekével magára maradt anyáéval. Egymás mellé került ugyanis két nagyon erős, a nőiségre és a női erőre alapozó darab a múzeum mélyföldszintjében. De míg a Kokoschka *Veronika kendőjére* komponált *Születés-parafrázis* leginkább a magányosan küzdő modern nő mindennapi harcaiba nyújt betekintést, addig Hortesznakht tünékeny hangja az ősi múltból szól – és itt muszáj reflektálni arra a tényre, hogy a helyszín egy múzeum. Erre a szerző is utal. Az egyiptomi jelenet nagyon is tudatni akarja magáról, hogy halott, kontextusukból kiragadott tárgyak veszik körül, melyekbe életet lehelni lehetetlen. Hortesznakht tudja és jelzi: maga is műtárgy csupán (koporsójából kel fel), és nem több, mint annak az illúziója, hogy mi lenne, ha beszélni tudna...

Kokoschka expresszív, szürke tónusú, rendkívül szuggesztív hatású képe jól illett az egyszerű szárítóval berendezett „mosókonyha” falára. Az alvó csecsemő, a mosás jelene erős női szimbólumok, jól ismertek az irodalomban és képzőművészetben egyaránt. De ez a modern, mai Kisjézus már csecsemőként is szenved, amit enyhíteni csak Veronika nővér kendője tudott. Az alternatív színházi tapasztalatot beépítő jelenetben a publikum némán figyelő; de afféle cinkosként mégis a nő magányába bevont, pillanatnyilag azt enyhítő emberi tényezővé válik. Mindaddig, amíg a jelenet legvégén le nem leplezi önmagát: miután aktív részvételt nem vállalt a narráció során, az anya fáradt és dühös kirohanására („Hagyjanak magamra”) nem is tehet mást, mint feláll és távozik.

Garaczi László monológja mintha nem teljesen lett volna szinkronban a rendezői szándékkal, vagy a rendezői szándék alapult volna a szöveg félreértelmezésén. A keret (sablonos love-story az igazi megtalálásáról, akit először még csak fel sem ismerünk, szabadulni akarunk tőle), a narráció (egyes szám első személyben előadott önvallomás) és a háttér (Giovanni Antonio da Porderone *Szent Márk evangélistája*) önmagában is nehezen hozható össze egy értelmezési térbe. És amikor dramaturgiai kellékként a színész mellett feltűnik egy óriási plüss oroszlán, őszintén szólva kicsit zavarba is jön a néző. A pizsamában, szinte még alvó férfi csapongó emlékfoslányai gyermekkori estékről, elalvásokról, a bizonyos lánnyal való első randevúról és a szinte földön túli jelenésként felbukkanó állatkerti oroszlánról mintha csak egy Lázár Ervin-könyvből kicsobbanó Bruckner Sigfrid-mesét dramatizálnának, és a kép vagy éppen a lány szerepe teljesen mellékes lenne. Le-

het, hogy akkor a kép csupán egy eszköz, tényleg csak egy eszköz – ami levette minden szakralitást, a téma, a kor vagy éppen a jelenet szentségét, egyszerűen a gyermekkori boldog pillanatok fotójává vált? A legnagyobb kihívás talán ebben a gondolat kísérletben volt: Garaczi lemondott a kép ikonográfiai hagyománya által felölelt, évszázadok alatt ráakódott tudásról és előfeltevésekről, és nem azt a fajta deszakralizációs gesztust alkalmazta, amivel mondjuk Caravaggio megfestette Krisztust és az apostolokat bűnözők és kocsmatöltelékek modellje nyomán, a szenteket pedig prostituáltak arcvonásaival. Műve inkább tényleg azt a hatást kelti, mintha egy gyermek nézne a képre, ártatlanul, minden előzetes tudás nélkül – vajon mi lehet egy oroszlán, egy könyv és egy fiatal férfi meséje? Garaczi műve tehát mintha ezzel a koncepcióval kísérletezne, de sajnos a rendezés és a színészi alakítás nem került a szöveggel összhangba.

Utolsónak hagytam azt a monológot – úgy tűnik, sikerült nyitásként és zárásként a legkarakteresebb darabokat választani –, amelynek befogadását nemcsak a szöveg rendkívüli sűrűsége, hanem a Barokk Csarnok rossz akusztikája is megnehezítette. Messerschmidt ú. *Karakterfejei* közül három szolgált eszközként és, mint végül kiderült, partnerként az előadásban. A korábbi bécsi akadémiai és udvari szobrász, aki élete alkonyán Pozsonyba települ át, mint az emberi test és lélek nagy ismerője öntötte ki *Karakterfej*-sorozatát, melynek darabjain a legkülönbébb érzelmek emberi arcon való tükröződését örököltette meg. Ezek közül három asszisztált Messerschmidt tanítványának visszaemlékezéséhez, amiben meglevenedett találkozása a mesterrel, tanítvánnyá váló fogadása és végül a szobrász halála. Parti Nagy szövege egyszerre reflektál a múzeumra, a múzeumi közegre és arra a paradox helyzetre, hogy itt a nézőnek kell szóra bírnia a néma tárgyakat és a képzőművészet – már-már kissé nagyravágó, de akkor és ott hihetetlenül jól működő – ars poeticájára: „...mert mit tud a beszéd? Az emberi orcához képest csak lo-csogás, blablabla, húshelyettes. Az érzékek és a szenvedélyek nem értenek egyebet, mint képeket. Képekben áll az emberi kín, az emberi öröm, az egész emberi fintonitúra.”

Sűrű bolyongás volt ez a három óra és vegyes érzelmeket hagyott bennem. Néhol a szöveget éreztem erősebbnek, mint a Diana és a szarvas történetét feldolgozó vagy a Greco-képre komponált jelenetek esetében. Volt, hogy a dramaturgia kissé elnyomta a kép és a szöveg erejét, ez talán Garaczi *A legjobb, ami történhet* címet viselő darabjára volt igaz. De ahol igazán találkozott a színház, a múzeum és az irodalom, ott olyan pillanatnyi és aktuális mű jött létre, mely mindhárom műfaj legjelentősebb oldalát kihasználva minden érzékszerve ható, minden idegszálát megmozgató alkotássá vált. És nagyszerűsége tényleg abban rejlett, hogy megismételni vagy reprodukálni úgy és pont úgy sosem lesz lehetséges. Mint egy film előhívása közben az üres papíron lassan körvonalaázódó kép. Pont annyi, és semmi más.

(*Textúra 2014: Képzőművészet/irodalom/színház*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2014. október–november)

Biró Vivien (1993) Nyírcsaholy. A Debreceni Egyetem Kommunikáció- és médiatudomány mesterszakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja, a DETEP résztvevője.

Biró Vivien

■ ANGYALI PERSPEKTÍVA A MÉDIATÉRBEN A VALLÁS ÉS AZ EGYHÁZ HELYZETE A TÖMEGMÉDIÁBAN

*„A csodálatra méltó technikai találmányok közül,
melyeket az emberi szellem Isten segítségével
napjainkban a teremtett dolgokból hozott elő,
az Anyaszentegyház azok felé fordul fokozott
figyelemmel, melyek új utakat nyitva mindenféle
információ, eszme és irányítás gyors közlésére,
elsősorban az emberi lélekre hatnak.”¹*

A KATOLIKUS EGYHÁZ ÉS A TÖMEGMÉDIA VISZONYÁNAK ALAKULÁSA

Niklas Luhmann a tömegmédiá fogalmán azokat a társadalmi intézményeket érti, melyek a kommunikáció terjesztéséhez, az üzenet közvetítéséhez sokszorosításon alapuló technikai eszközöket alkalmaznak. A médiumok esetében maga a technika az, ami a közvetlen interakciót nem teszi lehetővé, az azonnali visszacsatolásra tehát nincs lehetőség. Kérdésként vetődhet fel, hogy miképp alkalmazhatják az egyházak a tömegmédiumokat üzeneteik továbbítására, amikor épp ez az az intézménytípus, amely esetében a (közvetlen) visszacsatolásnak, tehát a nem szó szerint értendő személyes kapcsolatnak, kapcsolattartásnak² akkora szerepe van.

A katolikus egyház és a tömegmédiá viszonya egészen az 1950-es, 60-as évekre vezethető vissza: *A kereszténység krónikája* című egyháztörténeti összefoglalóból kiderül, hogy XXIII. János nevéhez köthető a katolikus egyház esetében a médiával való kapcsolatot

1 *Egyházi megnyilatkozások a médiáról*, Bp., A Magyar Katolikus Püspöki Kar Tömegkommunikációs irodája – A Magyar Katolikus Újságírók Szövetsége – Szent István Társulat, 1992, 7.

2 Joseph Zahn így vélekedik erről a közvetett, de mégis személyes kapcsolattartásról, az imádságról: „Az imádkozás a nyilvános bizonyítéka Isten bírásának, amely birtokolás ugyancsak a jövő életben lesz teljes, de már a földi életben kezdődik a hitben, a reményben és a szeretetben...” Idézi DR. BORBÉLY István, *Az imádság*, <http://unitarius.uw.hu/dok/borbely-imadsag.htm> [Letöltés ideje: 2014. március 25.]

is érintő reformok bevezetése. Az 1962-es II. Vatikáni Zsinat összehívása jelentette a modern világhoz való alkalmazkodás kezdeti lépését, ennek eredménye pedig az 1963-as *Inter mirifica* nevezetű dekrétum, amely az első bizonyítéka annak, hogy az egyház érzékelte a tömegmédia jelentőségét. A dekrétumban meg is fogalmazódott az a gondolat, amely a mai napig meghatározza a katolikus egyház médiához való viszonyát: „ha helyesen alkalmazzák őket [a médiumokat], az emberi nemnek nagy segítséget nyújtanak”.³

A II. Vatikáni Zsinat után néhány évvel, 1971-ben kiadott lelkipásztori határozat, a *Communio et progressio* alapján kiderül, hogy az egyház szempontjából a tömegkommunikációs eszközök Isten ajándékai, így lehetőséget adnak új kapcsolatok építésére, az igazság keresésére és a fejlődés felgyorsítására. Felmerül azonban, hogyan lehet elkerülni azt, hogy a közvetett technikai úton közvetített kommunikáció gyengítse a közvetlen kapcsolatokat: több ponton is a média miatti erkölcsi hanyatlásról, illetve a közvélemény negatív irányú befolyásolásáról írnak. A határozat alapján az egyház elismeri, hogy a média már hatalom, így amit az nem hangsúlyoz, az elvész az információrengetegben, illetve, hogy a média térnyerésének következtében az egyházi üzenet, az evangélium háttérbe szorul, mivel a középpontban az üzleti nyereség áll. A vallási és egyházi műsorok nem rendelkeznek akkora, folyamatosan fenntartható nézőtáborral, amely a média, pontosabban a kereskedelmi média számára is nyereséget hozhat.

A tömegkommunikáció társadalmi jelentőségének és az egyházi kommunikáció átalakulásának a legteljesebb értelmezése az 1991-ben, II. János Pál pápa által kiadott *Aetis novae* határozat. Ez a tömegmédia-elemzés egy felvilágosult, a média működési elvét átlátó, annak előnyeit és negatív hatásait érzékelő pápáról tanúskodik, aki a *Communio et progressio* meglátásait tovább értelmezve őszinte és tiszteletteljes dialógust kíván meg az egyház és a média között. Ennek lényege, hogy az egyháznak modernizálnia kell az üzenetét: a konvenciókat szem előtt tartva, de a kor embere számára is érthetővé és befogadhatóvá kell tennie azt, különös figyelmet fordítva az audiovizuális médiumokra. Ezzel együtt a médiának tiszteletben kell tartania az egyház hagyományos erkölcsi rendet előtérbe helyező szemléletmódját, a vallási és egyházi műsorok esetében pedig el kell fogadnia, hogy nem az üzleti nyereség, hanem a szolgálat áll a középpontban.

Magyarországon a 20. század végi társadalmi és politikai változások az egyházak, így a katolikus egyház esetében is jelentős változásokat hoztak. A rendszerváltás, illetve az azt követő évek szemléletbeli változása lehetővé tette az állam és az egyházak viszonyának rendezését. Megváltoztak az egyházakkal szembeni társadalmi elvárások is: negyvenéves hallgatás után úgy kellett újra kilépni a kommunikációs térbe, hogy az egyházi üzenet a megváltozott mediális térben a kor embere számára is közvetíthető, érthető és kellőképp figyelemfelkeltő legyen. Bognár Bulcsu a *Vallás, egyház és a média kapcsolata*⁴

3 Egyházi megnyilatkozások a médiáról, i. m., 7.

4 BOGNÁR Bulcsu, *Vallás, egyház és a média kapcsolata*, <http://vigilia.hu/regihonlap/2008/9/bognar.htm> [Letöltés ideje: 2014. február 25.]

című cikkében azt írja, hogy az egyházak ugyan felismerik a tömegmédia jelentőségét, tehát a cél a határozottabb jelenlét, de a modernitás következményeképpen a vallás helye a társadalomban megkérdőjeleződik, így üzeneteire általánosan a sikertelenség jellemző. Erről a sikertelenségről magyarországi viszonylatban ekkor, 2008-ban Bognár szerint nem voltak (megfelelő) kutatások,⁵ azonban ennek a hiánynak a pótlása talán megoldást jelenthet a vallási üzenetközvetítés problémájára.

Luhmann több oldalról közelíti meg a tömegmédia működését, az ez által közvetített tartalmak sikerességének pedig ad egy tárgyi, egy időbeli és egy társadalmi dimenziót. A vallási üzenetek sikertelensége is magyarázható a luhmanni dimenziók tényezőivel. Az alapvető probléma az, hogy az évszázados konvenció alapján az üzenet középpontjában „az Evangélium egyedi, egyszeri és általános érvényességű, nem számszerűsíthető üzenete áll”.⁶ Mindez az egyházi közegben hagyományosnak számító közlésmódokon jól közvetíthető, viszont a tömegmédia működési elvével nem egyeztethető össze: a tárgyi dimenzió követelményeként a tömegmédia kvantitatív, nem pedig kvalitatív adatokat vár el, az evangélium üzenete azonban nem transzformálható a modernitás elveinek megfelelően. A Luhmann által körvonalazott időbeli és társadalmi dimenzió elvárásai összefüggnek: az újdonság és a meglepetés a folyamatos konfliktusgenerálás által érhető el, az egyház azonban a konszenzusra és a társadalom harmóniájára építve épp, hogy a tömegmédia hagyományaival szemben foglal állást. Kutatásom során egyfelől igyekszem felvázolni azt, hogy ez az összeegyeztethetlenség a kereskedelmi csatornák esetében mennyire nehezíti meg (vagy lehetetleníti el) az egyházi üzenet hagyományos, paleotelevíziós értelemben vett közlését, másfelől pedig arra a kérdésre keresem a választ, hogy alkalmas-e a közszolgálatosság arra, hogy összeillessze az elsősorban lelkiekben zajló, spirituális hitéletet és ennek megnyilvánulásait a tömegmédia bizonyos el nem hanyagolható szegmenseivel.

A TÁRSADALMI JELENLÉT

A 20. század technikai modernizációja lehetővé tett egy rétegzettebben közvetített társadalmi jelenlétet, azaz egyre többféle mediációs eszközön keresztül jut el az Ige a hívókhoz. Fontos kiemelni azonban, hogy az egyház nem csak kifelé tájékoztat, tehát nem csak szakrális kommunikációt folytat.

5 „Vagyis az eddigi diskurzus áttekintéséből az világlik ki, hogy egyház és média kapcsolatának elemzői a tömegmédia megnövekedett jelentőségét kétségtelenül felismerték, de talán annak jellemzői és a vallási, egyházi üzenetnek a tömegmédia területén tapasztalható sikertelenségének mélyebb okai néhány kivételtől eltekintve, kevésbé kerültek az értelmezések középpontjába.” Uo.
6 Uo.

A vállalatok esetében hagyományosan kétféle irányú kommunikációról beszélhetünk:⁷ a belsőről, ami a szervezetben belül a vezetők és vezetők, a vezetők és a beosztottak, illetve a beosztottak és beosztottak közötti kommunikációt, valamint a külsőről, ami a szervezet és annak környezete, és a társadalom felé irányuló kommunikációt foglalja magába. Ez utóbbi alapján alakul ki az adott vállalatról az imázs, tehát a külső kommunikáció eredményessége a belső kommunikáció függvénye. A katolikus egyházat persze nem lehet egy hagyományos értelemben vett vállalattal azonosítani, azonban kommunikációs stratégiáját tekintve mégis azonosítható egy szervezettel. A kétkommunikációs irányon felül azonban az egyházak esetében meg kell említenünk magát a transzcendenst, illetve az e felé irányuló közvetett (vagy közvetlen?) közlési formákat, így körvonalazható egy harmadik kommunikációs irány is. Ez a kommunikáció a szenttel való érintkezés, ami a hit⁸ által legitimizálódhat. Ebben az esetben tehát nem beszélhetünk szó szerint értendő dialógusról, mivel a hívők és az egyház is a hit tapasztalatán keresztül léphetnek kapcsolatba a szenttel. A transzcendenstől az egyház, illetve az egyházon és a képviselőin keresztül a hívek felé irányuló kommunikációról nem vagy nem ilyen egyszerűen beszélhetünk.⁹

A *Médiakutató* 2010. őszi számában Szabó Lajos *A liturgia, az egyházi rítusok, a szimbolikus funkciók és a tömegkommunikáció kapcsolata* című írásában megfogalmaz három olyan kérdést is, ami szorosan köthető ehhez: Hogyan nyilatkozik meg Isten titka a különböző kommunikációs csatornákon? Mennyire válik átélhetővé az istenélmény a médiában megjelenő vallási műsorok közvetítésében? Mi jut el és mi nem a hívőhöz az egyházi cselekményből?¹⁰ (Ez utóbbi kérdés esetében az egyház mint közvetítő szerepel a transzcendens és a hívők között.) Az említett cikkben feltett kérdések közül ez a három, illetve az ezekre megfogalmazódott válaszok körvonalazzák leginkább a kommunikációs

7 „A public relations szakma szerint egy intézmény belső kommunikációja felelős azért, hogy milyen kép alakul ki az intézményről annak környezetében, hiszen csak akkor lehet szó eredményes külső kommunikációról, ha az intézmény belső kommunikációs rendszere egységes és rendezett.” KORPICS Márta, WILDMANN János, *Vallások és egyházak az egyesült Európában*, Bp., Typotex, 2010, 309.

8 „[a] kapocs, amely a hagyomány szerint Istent és az Istenről szóló meggyőződéseket összeköti, nem más, mint a hitbizonyosság. Ha viszont ez a kapcsolat felbomlik, akkor úgy tűnik, hogy bár a hit dialógusra bocsátható hipotézissé alakult át, a hitbizonyosság – amely sokak számára a hit egzisztenciális magja – nyilvánvalóan épp ezáltal reked meg valahol.” Armin KREINER, *Párbeszéd és igazság viszonya az egyházban*, ford. VIK János = *Szokrális kommunikáció*, szerk. KORPICS Márta, P. SZILCZL Dóra, Bp., Typotex, 2007, 151.

9 Kommunikációnak tekinthető-e egy-egy isteni megnyilatkozás: szobor- és képkönnyezés, csodatétel, tudományos módszerekkel és magyarázatokkal nem bizonyítható megjelenése a transzcendensnek? Ez a problémakör hosszas vizsgálódást és kutatást igényelne, erre a dolgozat nem tér ki.

10 SZABÓ Lajos, *A liturgia, az egyházi rítusok, a szimbolikus funkciók és a tömegkommunikáció kapcsolata*, http://www.mediakutato.hu/cikk/2010_03_osz/06_liturgia_ritus_tomegkommunikacio [Letöltés ideje: 2014. március 25.]

irányokat. Az általam elkészített (nem reprezentatív) kérdőíves kutatás¹¹ a hívők, nem hívők, fiatalabbak, idősebbek és különböző vallási felekezetekhez tartozók szemszögéből igyekszik vizsgálni ugyanezt, bár ezekre a kérdésekre a mintavétellel összevetve sem lehet egyszerű, pontosan körülhatárolt válaszokat adni.

A KÖZVETÍTHETŐSÉG PROBLÉMÁJA

Szabó Lajos nagyon pontosan rávilágít még egy hasonlóságra az egyház és a média működése között: a kinyilatkoztatás, a közlés és a titok, az elhallgatás kettőssége mindkettőnél jelen van. A katolikus egyház esetében ezt az elhallgatást távolról, az ol-társzentségtől fizikailag és mondhatni szimbolikus értelemben is messziről, de mégis bevonódva a felajánlás folyamatába, áhítattal szemléli a hívő (kérdés, hogy ez az áhítat a televízió által közvetítve is megmarad-e?). A média esetében az elhallgatás szükséges és megkerülhetetlen. Ez beépült a mindennapjainkba a szelekció és a kiemelés elve mellett, de semmiképpen sem okoz olyan érzelmi magasságot és átlényegülést, mint amit egy katolikus hívőnek a felajánlás folyamatában jelen levő „titok”. A katolikus egyház esetében a titok jelentése nem a szó szoros értelmében vett „eltitkolni, rejteni való” (bár a görög és a római katolikusoknál is bezárva és csak a szentmise egy adott időszakában megmutatott, kinyilatkoztatott szentségről van szó), sokkal inkább tartalmazza ez a transzcendenshez köthető megmagyarázhatatlanságot, a jelen levés, jelen-nem-levés kettősségét (Krisztus teste és vére jelen van a szentmisén, illetve a hívek „magukhoz vehetik”, de természetesen ez a jelenlét csak a hit által legitimizálódik).

De hogyan vélekednek azok, akik a televízió képernyőjén keresztül kapcsolódnak be egy-egy közvetített misébe, istentiszteletbe? Megmutatható-e egyáltalán a transzcendens, a szent egy közvetített, televízióon keresztüli műsorsugárzás folyamán és be tud-e vonódni egy, a szentmisék és istentiszteletek világában idegen szemlélő a közvetített adásokba?

SZEMÉLYES RÉSZVÉTEL VAGY KÖZVETÍTETTSÉG?

A kérdőíven a fizikai jelenlét jelentőségére vonatkozott az 5. kérdés, miszerint: „Jelenthet-e teljes értékű részvételt egy közvetítés? Mennyiben jelent ez – a televízió médiumának következtében (kameramozgás, plánok) – más tapasztalatot? Be tud-e vonódni a televízióban közvetített istentiszteletbe, misébe?” A válaszok közül kiemelek néhányat.

Az 1-es számú válaszoló házasságából kifolyólag római katolikus, a családi hagyomány miatt pedig görög katolikus, aktív dolgozó, egyetemet/főiskolát végzett. Véleménye szerint az egyházjog alapján jelenthet teljes értékű részvételt egy közvetítés abban az

¹¹ A kérdőíveket Nyírcsaholyban és környékén, az ismeretségi körömben terjesztettem, végül 111 készült el.

esetben, ha az egyén beteg, elfoglalt vagy az adott vallást a környezetében nem gyakorolják (például pánszláv). Érvényes lehet a mise akkor is, ha a hívő nem folyamodik ehhez a „pótláshoz” rendszeresen. A televíziós közvetítés értékes is lehet, például a görög katolikusoknál, ahol az ikonosztáz miatt a felajánlási folyamatot nem lehet látni teljes egészében, a kamera viszont bepillantást enged ezekbe a pillanatokba is. A kamerák olyan perspektívát tudnak elénk tárni, amire emberként nem vagyunk képesek: „angyali” felső kameraállás, „béka” alsó kameraállás. Saját szemünkkel csak a racionális valóságot látjuk, a művészi attitűdöt csak a kamera képes megmutatni.

A 2-es számú válaszoló görög katolikus, nyugdíjas. Úgy gondolja, nincs különbség a televízióban közvetített mise és a személyes tapasztalat között. Kifejezetten szereti, ha a kamera a mise alatt bemutatja a templomot, kíváncsi a festményekre, szobrokra, így tud hitelesen bekapcsolódni az adott „távoli” közvetítésbe. Nem zavarja, ha a híveket is mutatják a mise alatt, mivel ez hozzá tartozik az eseményhez.

A 3-as számú válaszoló görög katolikus, felsőoktatási intézményben tanul. Szerinte a személyesség szükséges és elengedhetetlen, így nem kalandozik el a figyelme a mise alatt, jobban át tud szellemülni, aktívan énekel, imádkozik. Abban az esetben engedélyezhető a távolmaradás, ha az egyén súlyos beteg vagy dolgozik. A közvetített mise láthatóbbá teszi azokat a zavaró tényezőket, amik ugyan jelen vannak akkor is, ha elmegy az ember a templomba, de akkor elsősorban nem arra figyel.

A 4-es számú válaszoló református, de nem tartja a vallását, nyugdíjas. Ő felháborítónak érzi a közvetített istentiszteleteket, mert közeli képeket ad az egyes hívekről. „Nekem semmi közöm ahhoz, hogy ki sír, ki alszik. Az érzékenyülést mutatják, de milyen alapon?” Személyiségi jogokat sértő ez, hiszen a templom magánügy, de egy-egy közvetítést országosan is sugároznak, így ez az intimitás megszűnik. Kifejezetten zavarónak látja, hogy a közszolgálati adók vallási szolgálatot tesznek. Szerinte az egyházaknak saját csatornát kellene tartani. Összeegyeztethetetlen, hogy a kabaré és a híradó közé becsúsznak egy papi áldást, ehelyett az egyházi rádiók az elfogadhatóak.

Az általam megkérdezett hívő televíziónézők körében sokkal elfogadottabb egy közvetítés, hiszen ők a szentmise és istentisztelet bármelyik percében be tudnak kapcsolódni a gyakorlatba, mivel van előzetes tudásuk. A nem hívők esetében a közvetítésbe való bekapcsolódás nehezen történik meg. Ha elmennek a templomba, akkor a jelenlévőkhöz hasonlóan végzik a mise, istentisztelet gyakorlatát, emellett maga az épület hangulata, a festmények és a képek összhangja, az énekek és imádságok együttesen segítik az elmélyülést, ez által a közösségbe való bevonódást. Ha viszont csak a képernyő előtt nézik a közvetítést, akkor a figyelmük irányított, hiszen azt látják, amit az adott közvetítés készítői láttatni engednek, ezáltal nincs meg annak a lehetősége, hogy önállóan és személyesen megtapasztalják a misébe, istentiszteletbe való bekapcsolódás élményét. A televízión keresztüli közvetítés számukra személytelenebb, hiszen nem feltétlenül ismerik az adott

egyházközösséget, a gyakorlat menetét, a miséző papot, az énekeket, így olyan, mintha egy idegen nyelvű előadást hallgatnának.

Egyszerűbben menne a bekapcsolódás a nem hívők számára abban az esetben, ha ezek modernizálva lennének közvetítve? A szentmisék és istentiszteletek több száz éves hagyományok alapján zajlanak. A modernizálásuk egyszerre a hagyományoktól való elszakadást és új hagyományok teremtését is jelentheti, de a válaszolók szerint ahol évtizedek óta a megszokott rend szerint zajlik minden szakrális tartalom közvetítése, ott nem érdemes ilyen újításokat bevezetni. Érdekes, hogy azok, akik nem tartják vallásukat vagy nem tartoznak egyik felekezethez sem, többségében fontosnak tartják a misék, istentiszteletek modernizációját.

AZ EGYHÁZ ÉS A MODERN TECHNIKA

Az egyház jövője, kommunikációjának sikeressége azon múlik, mennyire tudja kihasználni az üzenetátadást lehetővé tevő találkozásokat, mennyire tudja összehangolni a külső és a belső kommunikációját, képes-e betölteni közvetítő szerepét és be tudja-e építeni kommunikációs stratégiájába a „the media is the message” elméletét, hiszen a szentmisék és istentiszteletek közvetítésével leginkább a hívőket szólítják meg. Ahhoz, hogy az egyházak üzenetüket, az Evangéliumot szélesebb, nem feltétlen csak hívőkből álló befogadói réteg számára is közölni tudják, ki kell használniuk a modern technika és a médiumok adta lehetőségeket. 1975-ben VI. Pál pápa apostoli buzdításában úgy nyilatkozott, hogy „[az egyház] mulasztással vétkeznék az Úr előtt, ha nem használná fel e hatalmas segítséget, amelyet az emberi értelem napról napra jobban tökéletesít”.¹² 1975-ben, illetve ettől kezdve folyamatosan ez a küldetés áll az emberek előtt: felhasználni a technika adta lehetőségeket.

A vallási műsorok azonban – ahogy erről a mintavétel is számot ad – csupán a modern vívmányokra, digitalizálódásra és azonnaliságra építve talán nem érhetnek célt azoknál, akik egyébként nem követik nyomon az egyház tevékenységét. A kérdőívek alapján igazolható az az általános elképzelés a vallási és egyházi műsorokkal kapcsolatban, hogy nem haladnak a korral, nehezen modernizálhatók, bár a megkérdezettek 32%-a elégedett a műsorok minőségét tekintve. Ők többségében a valószínűleg konzervatívabb szemléletű nyugdíjasok, kevesebben vannak közülük aktívan dolgozók és tanulók. Érdekes, hogy a görög és római katolikus hívők többnyire elégedettek a műsorok megjelenésével, ezt magyarázhatja a katolikus felekezetek hagyományokhoz való ragaszkodásá-

12 VI. Pál pápa, *Evangelií Nuntiandi: az Evangélium hirdetése – kezdetű apostoli buzdítása a katolikus egyház püspökeihez, papjaihoz és híveihez az evangelizációról a mai világban* – 1975. december 8., Magyar Katolikus Püspöki Konferencia, <http://uj.katolikus.hu/konyvtar.php?h=121> [Letöltés ideje: 2014. december 27.]

nak hangsúlyozása. Túlzottan modernnek viszont senki sem tartja a sugárzott adásokat. Mi nevezhető modern vallási és egyházi műsornak?

Czigány György a 90-es évek elején az MTV vallási műsorok főszerkesztőjeként olyan adásokat akart készíteni, melyek felkelthetik a nem vallásosak figyelmét is, közérthetőek és „élesztőként járnak át a médiumok műsortevékenységét”.¹³ Ennek értelmében olyan műsортípusokat fejlesztettek ki, melyek a nem vallásosak számára is érdekesek lehetnek. A „kötelező” áhítatok, liturgiák, szentmisék mellett helyet kapott a portréműsor, a stúdióbeszélgetés, a magazinműsor, megjelentek az ifjúságnak szóló programok is. Czigány Györgyék a kilencvenes évek elején próbálták színessé tenni az akkor éppen alakuló vallási televíziós kínálatot, és ez húsz évvel ezelőtt valószínűleg modernnek és kellőképp közönségcsalogatónak is bizonyult. Viszont figyelembe véve a mai kínálatot, a műsортípusokon alig vagy épp, hogy nem történt annyi változtatás, ami fel tudná venni a versenyt a kereskedelmi, de még a köztelevízió csatornáinak műsorkínálatával és struktúráival. Vajon elég lenne megváltoztatni a vallási és egyházi műsorok megjelenését, felruházni azokat olyan, a kereskedelmi csatornákból jól ismert effektekkel és animációkkal, ami odaköti a nézőket a képernyő elé? Vagy alapjaiban kellene modernizálni a vallási és egyházi műsorszolgáltatás típusait?

A televíziózási szokásaink megváltoztak az elmúlt évtizedek során. Míg 1989-ben több, mint egymillióan látták a nem is a hazai publikumnak szánt hanuka-istentiszteletet (feltételezhető, hogy nem egymillió izraelita hívő ült a képernyő előtt), ma már csak a legnézettebb és legsikeresebb kereskedelmi televíziós programok hoznak ekkora nézettséget. A vallási és egyházi műsorok nem vehetik fel a versenyt a kereskedelmi televíziók folyamatosan bővülő kínálatával, viszont nem is valószínű, hogy ez a célja a műsorszervezőknek, hiszen ma már sokkal szegmentáltabb a nézői érdeklődés.

MŰSORTHÍPUSOK: PALEO- VAGY NEOMODELL?

Horvát János magyar újságíró, műsorvezető *Kell-e reklámozni az egyházat?* című munkájában a következőt írja: „[...] egy hagyományos istentisztelet-közvetítés csak nézőket teremt, nem pedig résztvevőket. A televíziós műsorok meditatívabbak, bensőségeesebbek kell legyenek. Be kell vonniuk a nézőt az együttgondolkodásba. [...] El kell mozdulni ebbe az irányba, a súlypontnak át kell tolnia azokra a vallási műsorokra, melyek az emberek konkrét kérdéseire, napi gondjaira, erkölcsi problémáira adnak válaszokat, vagy ha nem is válaszokat, de modelleket, esetleg csak gondolatokat; és mindezt mai, modern nyelven teszik.”¹⁴

13 DOBSZAY János, *Állam, egyházak Magyarországon*, Bp., Egyházforum Alapítvány, 2004, 67.

14 HORVÁT János, *Kell-e reklámozni az egyházat?* Magyar Pax Romana, http://www.magarpaxromana.hu/kiadvanyok/egyhazkommunikacio/horvat_janos.htm [Letöltés ideje: 2014. december 27.]

Horvát János – bár nem említi konkrétan a két terminust – írásában arra hívja fel a figyelmet, hogy a vallási és egyházi műsoroknak el kell hagyniuk a 20. századvégi paleotelevíziózás modelljét és helyette a közvetlen és interaktív neotelevíziózásra kell építeni. Míg a paleotelevízió Maksa Gyula megfogalmazásában „pedagógiai jellegű kommunikációs szituáció”,¹⁵ addig a neotelevízió már nemcsak a valóság megmutatására törekszik, hanem a televízió és a nézők közötti kapcsolat fenntartására. A vallási és egyházi adásokról való elképzelés máig meglehetősen konzervatív, emiatt nem is tudják kihasználni a médium adta lehetőségeket: az elmúlt huszonhárom évben nem igazán történt reform a műsorokat tekintve, vagy ha mégis, akkor az adott műsor a nézői elégedetlenség miatt megbukott.

Életkortól és felekezettől függetlenül a megkérdezettek közül igen sokan ismerik a már említett *A Szövetség* című családi-vallási vetélkedőt. A válaszolók többsége elismerően nyilatkozott a játékról, az ellenzők pedig nem a műsorstruktúrát kritizálták, hanem azt, amit *A Szövetség* képvisel: mindannyian úgy gondolják, hogy sem a *Bibliát*, sem a vallást nem lehet játék és nevetség, de legfőképp pénznyeremény tárgyává tenni. Ez a műsor vehető az egyházak neotelevíziós törekvésehez, de a vélemények azt mutatják, hogy valamiért mégsem tudnak minden nézőnél sikeresek lenni az ilyen típusú programok. Pedig a műsor készítői arra törekedtek, hogy egy olyan műveltségi vetélkedőt hozzanak létre, ami élvezetes és szórakoztató formában képes rávilágítani a *Biblia* egyes részleteire. Célkitűzésükben¹⁶ kifejezetten neotelevíziós törekvések mutatkoznak meg, ami a hagyományos adásokhoz szokott hívők szemében visszatetsző, viszont a fiatalabbak és a csupán érdeklődésből bekapcsolódó nézők üdvözltek a kezdeményezést.

KONKLÚZIÓ

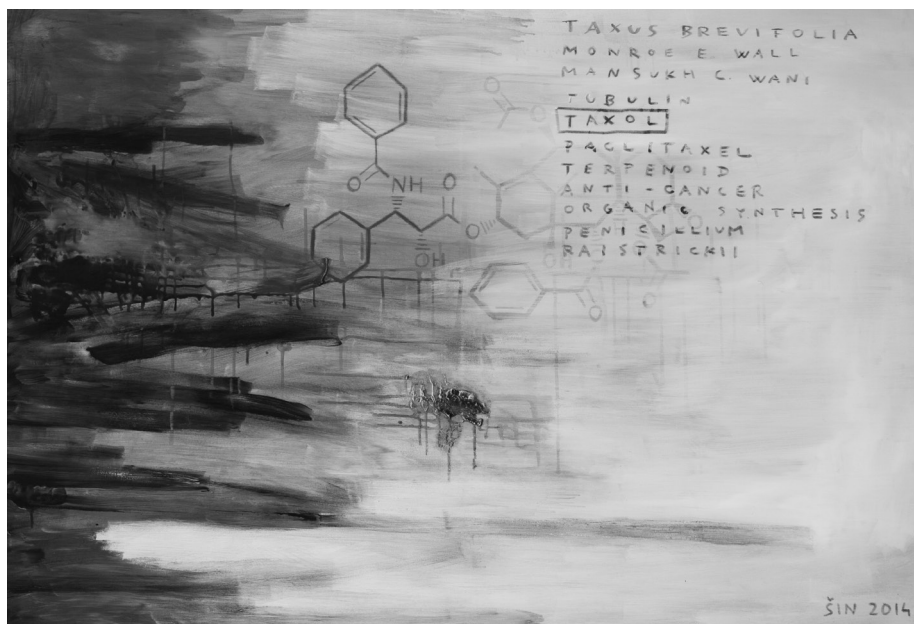
A Magyarországon a nyugati országokhoz képest késve lezajlott médiaforradalom a kiemelés-elhallgatás elve alapján működve az egyház képviselőinek attitűdje ellenére is képes befolyásolni az egyház kommunikatív tevékenységét. A kiemelés-elhallgatás elv, illetve a Luhmann által megnevezett három dimenzió szerint a média csak olyan műsorokat vár el, amelyek hírértéket generálnak, fokozottan figyelemfelkeltőek, és kellőképp közönségcsalogatóak a nyereségorientált piacon. Ezért az egyházak számára a közszolgálati média-megjelenésben nem marad más a médiatörvény értelmében kötelezően

15 MAKSA Gyula, *A paleotelevíziótól a neotelevízióig – és tovább*, Debreceni Disputa, 2007/10, 35.

16 „A Szövetség a klasszikus és modern ötvözete: misztikus és mitikus köntösbe öltöztetve tárja fel az emberi kultúra szerteágazó történetét, segítségül hívva az emberiség egyik legfontosabb kulturális »alapkövét«, a Bibliát, miközben minőségét, képi megvalósítását és színvonalát tekintve egyaránt arra törekszik, hogy nemzetközi szinten is egyedülálló és piacképes kezdeményezés legyen, mint eredeti, hazai gyártású, televíziós műsorkonstrukció.” <http://archiv.evangelikus.hu/kultura/a-szoevetseg-2013-televizios-csaladi-vetelkedot-inditanak-a-bibliarol> [Letöltés ideje: 2014. december 27.]

közvetített ünnepeken, ceremóniákon, az évek óta szinte változatlan műsортípusokon, illetve az egyházon belüli konfliktusok közvetítésén kívül, melyek kizárólag a külső és belső kommunikáció nehézségeihez, végül eredménytelenségéhez vezetnek, ezáltal gyengítik a szervezeti felépítettséget. A modern médialogikához mérten az egyházak túl konzervatívak, elvontak, szervezeti formájukban túlzottan rögzítettek és abszolút igazságokat fogalmaznak meg: ezen jellemzők miatt az egyház egy kötöttségekkel, néhol bigott elvárásokkal rendelkező intézménynek tűnik.¹⁷

A 2005-ben XVI. Benedek pápáként hivatalba lépett, egykori Ratzinger bíboros az egyházi feladatvállalást ezzel teljesen ellentétesen fogalmazta meg: „Az Egyházzal együtt való lét [...] – amely állítólag csupán infantilitás és függőség –, valójában [...] bátorság a tiltakozásra és szabadságra, hogy lázadjunk az uralkodó véleményekkel szemben – szabadság, amely egyben szilárd alapot is ad nekünk, és ezt nem az egyház találta ki magának.”¹⁸ A tények azonban azt mutatják, hogy ez a tiltakozás, ez a lázadás az uralkodó véleményekkel és tendenciákkal szemben nem abszolutizálható a modern médiatechnológiák egyházi eszköztárból való kizárásaként. Ugyanakkor azt is látnunk kell, hogy – amiként a dolgozat is bizonyítani próbálta – a hagyományosabbnak mutakozó egyház-reprezentációk a hívők számára összeegyeztethetőbbek a konvencionális egyházképpel, mint a neotelevíziós modellek. Ezért lehet, hogy miután az egyházi és vallási műsorok megpróbálnak a legfrissebb televíziós adástípusként érvényesülni és így bővíteni a célcsoportjukat, végül mégis kénytelenek mindig visszatérni a paleotelevíziós modellek technikáihoz, hogy a konzervatívabb hívők népes nézői csoportját ne veszítsék el.



17 KORPICS, WILDMANN, *i. m.*, 288–289.

18 *Uo.*, 289.

Feldmann Fanni (1992) Fertőszentmiklós. A DE-BTK anglisztika diszciplináris mesterszakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja és a DETEP résztvevője.

Feldmann Fanni

■ FÉRFI ÉS NŐ? A NEMI KATEGÓRIÁK BINÁRIS OPPOZÍCIÓJÁNAK LEBONTÁSA DJUNA BARNES *ÉJERDŐ* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

A nemiség általában kétosztatú fogalomként él az emberek tudatában. Valaki nőnek vagy férfinak születik, nőként, illetve férfiként éli le az életét, majd nőként vagy férfiként hal meg. Azonban a 20. század feminista teoretikusai közül már Simone de Beauvoir is felhívta a figyelmet arra, hogy valaki nem nőnek születik, hanem azzá válik.¹ Vagyis az, amit a köztudat nőnek tart, az csupán egy önkényesen nőiesnek kikiáltott jellemzőkből felépített szerep, így a férfias-nőies fogalompárt sokkal inkább egy skálához lehetne hasonlítani, mintsem két ellentétes pólusként elképzelni.

Mindez kiemelkedő módon jelenik meg Djuna Barnes *Éjerdő* című, 1936-ban íródott regényében. A 20. század első felében tevékeny amerikai író nő kevésbé élénken él a köztudatban, de a feminista kritika felhívta rá a figyelmet, hiszen a műben a nemiség kérdése központi szereppel bír. A szöveg főhőseinek jellemrajzaiból és kapcsolataik történetéből épül fel, éppen ezért lehetőség nyílik benne arra, hogy különböző helyszínek, történelmi idők mutakozzanak meg. Láthatjuk a 19. század végi Bécs felvillanni, és bepillantást nyerhetünk az 1920-as évek Európájába és Amerikájába is. Mindez átszűrődik a regény fő karaktereinek, Nora Floodnak, Robin Vote-nak, Felix Volkbein bárónak és Matthew O'Connor doktornak a tekintetén. Így tehát már a szöveg idejében és helyszíneiben is megmutatkozik az a keveredés, ami nemcsak a regény cselekményét hatja át, hanem azt is, ahogyan a nemek fogalmát kezeli. Utaltam már rá, hogy a mű egyik centrális témája ezen koncepciók mesterségessége.

Azonban a szöveg tovább is megy annál, hogy színre vigye a férfi és nő fogalmának önkényességét. Ahogy arra Andrea L. Harris rámutat, a regény a férfi és a nő alapvető bináris oppozícióját rombolja le a harmadik nem fogalmának alkalmazásával.² Eszerint a férfias és nőies kategóriák nem vagylagos választás eredményeként, egy skála két végpontjaként jelenhetnek meg, hanem választási lehetőségek nyílt és összetett területe-

1 Simone de BEAUVOIR, *A második nem*, ford. GÖRÖG Livia, SOMLÓ Vera, Bp., Gondolat, 1971.

2 Andrea L. HARRIS, *Other Sexes, Rewriting Difference from Woolf to Winterson*, Albany, State University of New York Press, 2000, 87.

ként.³ Ez a folyamat képeződik le a regény, szigorúan véve egyik nemi kategóriába sem sorolható karaktereiben: Djuna Barnes regénye nemcsak a férfi és nő társadalmi nemek szerep-mivoltára mutat rá a teremtetett alakokon és kapcsolatrendszerükön keresztül, hanem a társadalmi nem fogalmának alapjául szolgáló bináris oppozíciót is lebontja. Emiatt a regény szereplőit egyfajta kívülállóság, idegenség, másság jellemzi. Kívül esnek a kétosztatú férfi *vagy* nő felosztáson, hiszen ami „más”, az nem felel meg a „normális” leírására használt mesterséges koncepcióknak, és véleményem szerint éppen ez az, amire T. S. Eliot a regényhez írt előszavában utal, amikor arról beszél, hogy érthetetlen módon élők a karakterek.

A regény egyik központi figurája Robin Vote, akinek hatása, cselekedetei, érzelmei a szöveg fontos mozgatórugói, hiszen Robin egyszerre anya, feleség és leszbikus szerető is. Figurájában már önmagában is két szinten jelenik meg a másság, amelyek aztán komplex egységgé fonódnak össze. Először is a maszkulin és a feminin kategóriák nem vagylagosan jelennek meg Robinban, hanem együttesen. Biológiai neme ugyan egyértelműen női, külsejében, szokásaiban és érzelmeiben már keveredés jellemző. A külseje egy fiús lányé, aki rendelkezik ugyan a női nem másodlagos nemi jegyeivel, de haját rövidre nyírva hordja, fiús ruhákban jár, valamint fiúkra és lányokra egyaránt jellemző játékokkal is szívesen játszik, például „a vasútjaival meg az állataival, a felhúzható autóival meg a babáival, az üveggolyóival meg a katonáival”.⁴ Nőiességét erősíti, hogy mindhárom partnere, Felix, Nora és Jenny is idealizálja őt, valamint ő válik számukra a vágy tárgyává, ami pedig a férfiközpontú irodalomban a nők „kiváltsága.” Nora Robinban a „természetes és egzotikus animalitást” látja,⁵ Felix „örökre rögzülő kép”-nek tekinti, aki „megfertőzött múlhordozó”, s „hangjában az elragadtatás árnyalata” hallható. (48.) Jenny számára pedig a prédát jelenti, hiszen „csakis valaki más szerelme lehet az övé”. (100.) Szexuális magatartásában is hasonló eldöntetlenség mutatkozik, hiszen férfiakkal biztosan, és feltehetően nőkkel is létesít testi kapcsolatot, habár ez utóbbiról nem kapunk explicit példát a regényben. Érzelmei viszont egyértelműek, csak nőket szeret, ami hozzájárul karakterének másságához, hiszen női biológiai nemmel rendelkezik, ezért a heterosze-xuális beállítottságú társadalomban kívülálló lesz.⁶

Robin mássága, kirekesztettsége egy második szinten is megmutatkozik, mivel hol állatiasnak, hol emberfelettinek tűnik. Vadállatias vonásai már első megjelenésekor feltűnnek, hiszen „a szalonba szorult dzsungel közepén” (46.) pillanthatjuk meg először, és olyan képek társulnak hozzá, amelyek sokkal inkább állatiasságát hangsúlyozzák: „fe-

3 Uo., 63.

4 Djuna BARNES, *Éjerdő*, ford. SZÉKY János, Pozsony, Kalligram, 2003, 143. – A további idézetek oldalszámait a főszövegben, zárójelben közlöm. (F. F.)

5 Dianne CHISHOLM, *Obscene Modernism: Eros Noir and the Profane Illumination of Djuna Barnes*, *American Literature*, 1997/1, 167–206.

6 HARRIS, *i. m.*, 87. Harris a biológiai nem, társadalmi nem, szexuális magatartás és érzelmek négy szempontrendszerét alkalmazza.

nevadak fríse”, „fókusza nem szelídült olyanná, hogy ember szemébe nézhessen”. (48.) Bonnie Kime Scott felhívja a figyelmet az emberi és állati pillantás összekapcsolódásának fontosságára a műben, ami Robin esetében kiemelkedő jelentőségű. Norával való megismerkedésük alkalmával például a cirkuszi oroszán néz Robin szemébe, a regény utolsó jelentében pedig Nora kutyájával kerül szoros kapcsolatba.⁷ O'Connor doktor egyenesen kijelenti róla, hogy „nem tartozik a humán típusba – női bőrben foglyul ejtett vad lény”. (142.) Ahogy Bollobás Enikő fogalmaz: „Robin nem írható le sem a férfiség/nőiség bináris kategóriái, sem kizárólag emberi jegyek segítségével.”⁸ Tehát nem beszélhetünk nála vagylagosságról: nem ember vagy állat Robin, sokkal inkább az „és” kötőszót kell használnunk.

A másik véglet, az emberiség felett álló, isteni szféra is megjelenik alakjában, ugyanis Felix kerubokkal való hasonlatosságot vél felfedezni Robinban, hiszen a lány „a reneszánsz kori színházak kerubjait idézte”. (51.) A földöntúli lényekkel való párhuzamba állítás egyrészt Robin emberiségen kívüliségét hangsúlyozza, másrészt nemtelenséget kölcsönöz neki, hiszen ez jellemzője a keruboknak. „Színházi” voltuk ráadásul a szerepek jelenlétét sugallja. Azonban most sem kizárólagos kategóriákról van szó: Robin hasonlít ugyan a kerubokra, de nem azonos velük. Ezáltal megmaradhat másnak anélkül, hogy bármilyen bináris oppozíció egyik végpontjaként kellene értelmeznünk. Monique Witting elméletéből kiindulva – aki szerint a lesbikust nem tekinthetjük nőnek, mivel a nő mint nemi kategória csak a férfi vagy nő bináris oppozíción belül jelenhet meg – Robin kívülállósága még izgalmasabb képet mutat. Ráadásul Witting még ennél is tovább megy, hiszen azt állítja, hogy akik egyik társadalmi nem kategóriájába sem esnek bele, azok

nemcsak a társadalmon, hanem az emberiségen is kívül rekednek.⁹ Robin egyszerre férfias és nőies, és esik távol mindkét kategóriától, hiszen lesbikusként harmadik neművé válik. Ebből következik, hogy kívül kerül az emberiségen, és egyszerre lesz állatias és emberfeletti lény. Ez a másság azonban Robinban nem tudatosul, nincs tisztában saját idegenségével. Emiatt nem tudja kézben tartani életének eseményeit, a regény folyamán ugyanis egy passzív sodródás, illetve otthonkeresés jellemzi őt. Otthonra próbál lelteni Felixszel, Norával, Jennyvel létesített

0 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 144 233 377 610 987 1597
 2584 4181 6765 10946 17711 28657 46368 75025 121393
 196418 317811 514229 832040 1346269 2178309 3524578
 5702887 9227465 14930352 24157817 39088169
 63245986 102334155 165580141 267914236 433494437
 701408733 1134903701 1836311903 2971215073 4807526976
 7778742049 12586269025 20365011074 32351280099
 53316291173 86267571272 139583862445 225851433717
 365435296162 591286729879 956722026041
 1548008755920 2504730781961 4052739537881 6557470319842
 10610209857723 17167680177565 27777890035288
 44945570212853 72723460248141 117663030460994
 190392490709135 308061521170129 498454011879264
 806515533049333 1304969544328657 2111485077978050
 3416454622906707 5527939700884757
 8944394323791464 14472334024676221 23416728348467685
 37889062373143906 61305790721611591 99194853094755497
 160500643816367088 25963549691122585 420196140727489673
 679891637638612258 1100087778366101931 51N2014

7 Bonnie Kime SCOTT, *Refiguring Modernism, Postmodern Feminist Readings of Woolf, West, and Barnes*, Indianapolis, Indiana University Press, 1995, 112.

8 BOLLOBÁS Enikő, *Az amerikai irodalom története*, Bp., Osiris, 2006, 449.

9 Judith BUTLER, *Problémás nem*, ford. BERÁN Eszter, VÁNDOR Judit, Bp., Balassi, 2007, 113.

kapcsolataiban, váratlan elutazásai, eltűnései, éjszakai kimaradásai a regény során szintén ezt a próbálkozását ábrázolják. Nem reflektál viszont saját másságára, nem úgy, mint Matthew O'Connor doktor.

Matthew O'Connor egyfajta értelmezői pozíciót tölt be a regényben. Úgy véli, koránál és tapasztalatainál fogva jogosult arra, hogy a többi karakter életét, érzéseit kommentálja, magyarázattal lássa el, amelyeket a beszélgetések során egy bizonyos tanítói szándékkal meg is oszt velük. Alakja érdekes módon sok tekintetben Robinével párhuzamos. A férfias és nőies jellemvonások benne is keverednek, őt is idegenség jellemzi, és akárcsak Robinnek, O'Connor doktornak is az azonos neműek jelentik a vágy tárgyait. Elsőként tehát Andrea L. Harris négyes szempontrendszerét felhasználva érdemes megvizsgálni, hogy milyen férfias és nőies jellemzőkkel bír a transzvesztita nőgyógyász.¹⁰ Biológiai neme egyértelműen férfi, habár ő arra vágyik, hogy nő lehessen: „én magas szopránra vágytam, [...] akkora méhre, mint egy királykamra, és olyan hetyke mellekre, mint egy halászsóner árboccsúcsa.” (94.) Az ő esetében tehát már a biológiai nemnél is megjelenik a férfi és nő összekeveredése, még ha csak a vágyak szintjén is.

Társadalmi nemi hovatartozása szintén keveredést mutat, akárcsak Robin esetében. Lopva festi az arcát, szobájának rejtekében női ruhát és parókát visel. A doktor szobájának leírásakor olvasható egy elejtett megjegyzés a haskötőről, ami jelzi, hogy „ez a sok női cicoma nemi bajban szenved” (83.), vagyis felhívja a figyelmet a nemi kategóriák keveredésére. Akárcsak Robin, a doktor személye is túlmutat azon, hogy pusztán a kétosztatú nemi koncepciók keverődénye legyen, az ő mássága is többszintű. Homoszexualitása és transzvesztitása miatt ő is kívül áll az emberiségen, „névtelenné vált” (86.), és csak megfoghatatlan személyiségként érzékelhetjük. A lányhoz hasonlóan a doktor személyében is megjelennek az emberiség alatt és felett elhelyezkedő szférák. A doktor olyan körülmények között él ugyanis, mint az állatok, a szobáját betöltő bűz, mocsok és rendetlenség jelzi, hogy kívülállósága miatt az emberiség abjektje lesz.

Emellett – Robinhez hasonlóan – az emberiség felett álló szféra is megjelenik nála. Bibliai utalások övezik alakját, Máté evangelistaként, illetve olyan személyként utal magára, aki közel áll Istenhez. Bibliai történetekre asszociálhatunk monológjai közben, de nyelvhasználatában is megjelennek a lelkipásztori megszólalásmód egyes elemei, így például Norát gyermekemnek szólítja.¹¹ Az emberiség szféráján belül is kívülálló csoportot képvisel, mivel harmadik neműként definiálja magát, így megteremti a párhuzamot, de egyben a lényegi különbséget is önmaga és Robin között. Robinnal ellentétben ő ugyanis tisztában van saját kívülállóságával, ezért reflektálhat önnön másságára. Emiatt képes tudattalanul elejtett szavakként ható, mégis öniróniával telt megjegyzéseket tenni saját magáról: „menyasszonynak”, „Vénasszony”-nak, „elnyűtt nőstényoroszlán”-nak (44,

¹⁰ HARRIS, *i. m.*, 87.

¹¹ Ilyen példák a szövegben: „énhelyettem, Máté pap helyett” (43.), „én az emberek halásza vagyok” (99.), „épp most temettem el egy kiváló fickót”. (111.)

135, 156.) nevezi magát. Ezáltal azonban Robinhoz hasonló képet fest magáról. Így tehát kettejük hasonlósága és különbözősége sem vagylagos, hanem keveredik az eltérő és az azonos bennük. O'Connor doktornak a tudatossága lehetőséget ad arra is, hogy kommentálja a regény eseményeit. Ez a reflektáló funkció olyan erőssé válik, hogy elegyedik a semleges, egyes szám első személyű narrátori hang és O'Connor hangja, ami a regény narrációjában is létrehozza azt a komplex keveredést, amely jelen van a szereplőkben.

Michele Fran hívja fel a figyelmet a doktor beszédstílusának fontosságára, ami szerint O'Connor maszkulinitását jelzi,¹² ezzel azonban csak részben tudok egyetérteni. A doktor ugyanis valóban férfias attitűdökkel bír, amikor önmagát abba az értelmezői, tanítói pozícióba emeli, amiről már szót ejtettem, viszont monológjaiban rengeteget beszél önmagáról, érzéseiről, vágyairól, fájdalmairól: panaszáradata áthatja még magyarázó szándékú kommentárjait is, tehát nem lehet egyértelműen a maszkulin kategóriába sorolni. Továbbá Fran szerint az *Éjerdő* narrációja a reprezentáció férfias nyelvhasználatát ismétli annak érdekében, hogy a nőiest nőiesként ábrázolhassa.¹³ Azonban a már említett keveredés miatt ez – véleményem szerint – eltérő formában valósul meg. Tény, hogy a doktor hangja olyan erőteljessé válik a narrációban, hogy azt „hatalom”-ként¹⁴ vagy „tekintély”-ként¹⁵ értelmezhetjük, ami pedig az irodalmi hagyományban a férfiasság attribútuma. Nem feledkezhetünk meg arról azonban, hogy egy transzvesztita nőgyógyászról van szó, aki megtagadta férfiasságát, és arról ábrándozik, hogy nővé válhasson. Ezáltal a narráció maszkulin jellege is inkább a komplexitás irányába tolódik el, nem lehet egyértelműen különbséget tenni férfias és nőies hang között. Így én inkább Bollobás Enikővel értek egyet, aki szerint a „kísérleti forma egyensúlyban tartja a férfi és női beszéd technikáját”.¹⁶

Matthew O'Connor doktor egyetlen valódi feladata a regény cselekményében, ahogy arra John McGuigan is felhívja a figyelmet, hogy bemutassa egymásnak Robint és Felix Volkbein bárót.¹⁷ Felix látszólag egyértelműen férfias jellemzőkkel bír, azonban az ő esetében is megmutatkozik a társadalmi nemi szerepek megkérdőjelezése. A regény többi karakterétől eltérően nála nemcsak a biológiai, hanem a társadalmi nem, a szexuális szokások és az érzelmi kötődés is férfiasságra utal. Megházasodik, házasságában dominanciára törekszik, és gyermekáldásra vágyik, csak heteroszexuális kapcsolatot létesít, érzelmei pedig az általa nőnek látott Robin felé húzzák – továbbá központi szerepet játszik életében a férfiassággal társított nemesség fogalma. Habár mindez egyértelműnek

12 Michele FRAN, *Displacing Castration: Nightwood, Ladies Almanack, and Feminine Writing*, Contemporary Literature, 1989/1, 41.

13 Uo., 48.

14 John MCGUIGAN, *Against the „Foetus of Symmetry”: Sur-Realism and Djuna Barnes’s Nightwood*, The Journal of the Midwest Language Association, 2008/2, 37.

15 HARRIS, i. m., 92.

16 BOLLOBÁS, i. m., 449.

17 MCGUIGAN, i. m., 32.

tűnik, a regény bizonyos körülményei aláaknázzák maszkulinitását. Hiába próbál ugyanis irányító fél lenni a házasságában, hiába próbálja a saját elképzeléseinek megfelelővé formálni Robint, ő ellenáll ezeknek a kísérleteknek, Felix „kevés ahhoz, hogy azzá tegye a lányt, amivé alakítani remélte”. (54.) Kezdetben Robin a passzív fél, és sem az olvasó, sem Felix nem érti, miért mond igent a lánykérésre. Úgy tűnhet, Felixnek sikerült őt az engedelmes feleség képére formálnia, azonban szinte észrevétlenül átcsúszik Robin kezébe a hatalom. Egyre gyakrabban jár el otthonról, miközben Felix hazavárja, egyszer még majdnem meg is szöki. Érdekes módon a terhességével párhuzamosan zajlik ez a folyamat, melynek csúcspontja a szülés, és Robin nem sokkal későbbi távozása.

Fiuk születése egyáltalán nem idilli aktusként jelenítődik meg, fájdalom, kétségbeesés és düh kísérik. A gyermek, Guido sem Felix teremő erejének a bizonyítéka, hiszen a fiú gyenge, beteges és az elméje is sérült. Ráadásul Felix nemesi múltja, amely a férfiak kiváltsága, csupán egy kitaláció, egy Felix apja által felépített hazugság, amelyben azonban Volkbein báró rendíthetetlenül hisz. Az idősebb Volkbein báró még a felmenőit ábrázoló képet is csak „megvásárolta, mikor biztosan tudta már, hogy szüksége lesz a vérségi alibi-re”. (22.) Tehát a nemesség eszménye sem ad hozzá annyit a férfiasságához, mint amennyire meg is kérdőjelezi azt. Mindezen felül Robin az, akibe beleszeret, róla pedig már megállapítottuk, hogy nem lehet teljesen nőnek nevezni. Így ez a vonzalom is hozzájárul Felix férfiasságának megkérdőjelezéséhez. Ráadásul Robin távozása után Frau Mann lesz a segítőtársa, aki már önmagában is átlépi a férfi-nő bináris oppozíciót. Neve ugyanis a német asszony és férfi szavakból áll össze, ráadásul a külsejére is nemtelenség jellemző, a narrátor egy játékbabához hasonlítja az artistanőt.¹⁸ Frau Mann és Felix kapcsolatáról a regény *Ahová a fatörzs zuhan* című fejezetének zárlatában olvashatunk egy szemléletes jellemzést: itt láthatóvá válik, hogy egyikük sem felel meg csak a férfi vagy csak a női jellemzőknek. Látszólag ugyan egy férfi, nő és gyermek alkotta családnak tűnnek, azonban itt is keverednek a különböző jellemzők. Felix az ugyanis, aki a széltől is óvja fiát, mint egy tipikus anya, de emellett iszik és katonazenét hallgat, melyek már férfias jellemzők. Frau Mann viszont passzívabb a gyermekkel kapcsolatban, de „acélosan szorítja söröskorsóját, kacag és harsogva beszél”. (121.) Ez a kép nagyban eltér Felix csendes szemlélődésétől, és sokkal inkább egy férfi benyomását kelti. Felix Volkbein báró tehát korántsem annyira egyértelműen heteroszexuális férfi karakter, mint ahogy az először tűnik.

O'Connor doktor bizonyos szempontból Robin életének második fontos szereplőjével, Nora Flooddal is kapcsolatban áll, hiszen ő segíti világra. (32.) Nora alakja nem jellemezhető egységesen, hiszen Robinnal való kapcsolata jelentős hatást gyakorol rá, de személyisége önmagában is hordozza a nemi keveredés jeleit. Egyedülálló szalont tart fenn amerikai otthonában, amely „nyitva állt a költők, radikálisok, koldusok, művészek és szerelmesek előtt; katolikusoknak, protestánsoknak, bráhmínoknak, a fekete mágia meg a boszorkányság kontárainak”. (60.) Tehát közel engedi magához a társadalmon kívül

18 „...az artistanő, akár egy játékbaba, nem nélkülinek látszott.” (27.)

rekedő különféle csoportokat, ezáltal magát is közéjük sorolja, ahogy Bollobás Enikő fogalmaz: „elutasítj(k) a társadalom homogenizáló kényszerét”¹⁹, illetve a vallás, a kultúra és a heteroszexuális vágy által meghatározott társadalmi konvenciók határain kívülre helyezi magát.²⁰ Fölé is emelkedik azonban ezeknek az embereknek, vadászkutyájával az oldalán olyan asszociációkat vált ki az olvasóból, mintha egy nagypapát látnánk az unokái – vagy Jézust a tanítványok – körében. Megjelenik tehát személyében a férfiasság és az emberfelettség. A biblikus érzületet erősíti, hogy őskeresztény figuraként lép elő, a gyónás aktusa vele még a papnál folytatott gyónásnál is titkosabb. A pap a keresztény hit szerint a közvetítő szerepét tölti be Isten és ember között a gyónás során. Azáltal tehát, hogy Nora esetében ez a közvetítő szereplő eltűnik, ember feletti szférába emelkedik fel. Emiatt időtlenség lengi őt körül, a különböző történelmi korok is egyszerre jelennek meg benne. Külsejében is felfedezhető a különböző korszakok keveredése, hiszen teste egy fiatal nőé, de „bőre még gyermeki bőr”. (60.) Tehát már azelőtt sejthetjük, hogy ő is a harmadik nem társadalmon kívül rekedt tagja, mielőtt megismerhetnénk Robinnal folytatott lesbikus kapcsolatát. Ez a viszony látni engedi ugyanis, hogy a különböző szerepek milyen összetettségben jelennek meg Nora viselkedésében. Már első találkozásuk sejteti, hogy két társadalmon kívüli egyén talál egymásra, hiszen a cirkuszban ismerkednek meg, ami gyűjtőhelye a kívülállóknak, a társadalom által marginalizált egyéneknek. Ráadásul Nora egy nőstényoroszlán pillantásának rabul ejtő hatása alól szabadítja ki Robint, ami tovább erősíti ezt a benyomást. (63–64.)

Carolyn Allen *The Erotics of Nora's Narratives in Djuna Barnes's Nightwood* című esszéjében rámutat arra, hogyan cserélődnek oda-vissza a tipikus női-férfi, hódító-csábító, illetve anya-gyermek szerepek kettejük között, mindezt pedig a vágy, a hatalom, a nárcizmus és az anyaság nézőpontjából vizsgálja.²¹ Elemzése segít megérteni, hogyan válik az emberfelettit felidéző Norából az a kétségbeesett, összetört lény, aki Matthew doktorhoz megy panaszkodni, tanácsot kérni és tanulni az éjszakáról. Kezdetben ő tűnik az aktívabb, erősebb félnek, ahogy kimentti Robint a cirkuszból, vagy ahogy otthont vásárol kettejüknek. Azonban amint Robin idealizálódik a szemében, elveszti dominanciáját, maszkulin mivoltát. Neki kell dolgoznia a kapcsolat fennmaradásáért, el kell viselnie Robin éjszakai dorbézolását, mint ahogy Felixnek is el kellett ezt szenvednie. Mégis egyfajta középpont marad, menedéket, oltalmat nyújt, mint anya a gyermekének. Kapcsolatuknak ez az anya-gyermek aspektusa még érdekesebbnek hat, ha Nancy Chodorow álláspontjából indulunk ki. Az ő véleménye szerint a lányok fejlődése során az Oedipus-komplexus máshogy megy végbe, mint a kisfiúk esetében. Hozzájuk hasonlóan a lányoknak is az anya a szerelem vagy szeretet (love) első számú tárgya. Éppen ezért egy nővel való sze-

19 BOLLOBÁS, *i. m.*, 448.

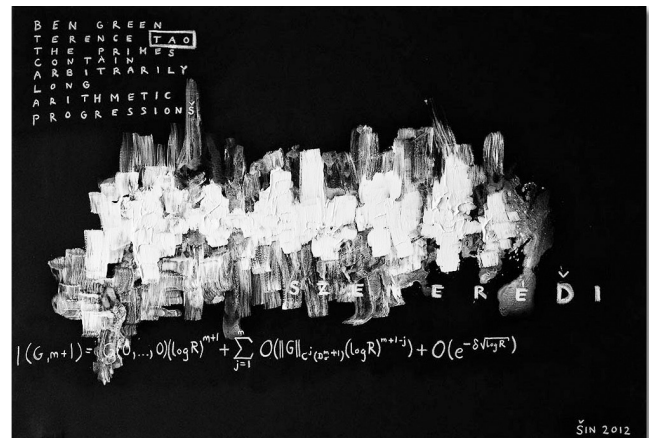
20 Vö. Carolyn ALLEN, *The Erotics of Nora's Narrative in Djuna Barnes's Nightwood*, Signs, 1993/1, 189.

21 *Uo.*, 177–200.

xuális kapcsolat jobban be tudja teljesíteni az eredeti állapothoz való visszatérés vágyát, az anya szeretetének érzését egy nőben is.²² Ezért olyan mélyek és hevesek Nora Robin iránti érzései, hiszen egy anya feltétel nélkül szereti gyermekét. Ebben a kontextusban érthetővé válik a regény talán legmegdöbbentőbb fordulata is, hogy Robin elhagyja Norát Jenny miatt. Ez a mozzanat azért annyira meglepő, mivel Robin egy fizikai bántalmazásba átcsapó veszekedés után dönt úgy, hogy Nora helyett Jennyt választja, holott épp az utóbbiától kellett elszenvednie az incidenst.²³ Chodorow elmélete szerint viszont a gyermekeknek muszáj elszakadniuk az anyától az egészséges fejlődés érdekében. Végül azonban vissza is kell térniük a kezdeti állapothoz,²⁴ ahogy Robin is visszatál Norához.

Így érthetővé válik, hogy Jenny Petherbridge belépése Robin életébe az egyetlen logikus folytatása az eseményeknek, hiszen szükséges ahhoz, hogy Robin visszatérhesen Norához. A kapcsolatukra jellemző átmenetiség már Jenny személyében is felfedezhető. A regény más karaktereihez hasonlóan ő is össze nem illő részekből formált lény, azonban benne nincs meg az az egyensúly, amelyről Bollobás Enikő beszél, őt nem tartja össze semmi.²⁵ Ennek első jele testének grotesksége, „[c]sak a többitől elvágvá lehetett volna bármely testrészét hibátlannak mondani”. Össze nem férő ösztönök, a „riadalom és a felkínálkozás” vezérlik. (73.) Mindenütt ott akar lenni, birtokolni akar, ám ez a törekvése nem sikeres, négy férjet is kiszipolyozott életében. Alakja Nora paródiájaként vagy groteszk ellenpontjaként is értelmezhető. Akárcsak Nora, ő is kívülálló az őt körülvevő emberekhez képest, ám Norával ellentétben ő nem középpont, hanem „örökösén úgy fest, mint egy sarokba állított gyerek”. (73.)

Norához hasonlóan rá is jellemző egyfajta időtlenség, ám ez nem a Norában egyesülő történelmi korok misztikuma, hanem az időn kívüliség. Jennyt nemcsak kora társasága löki ki magából, hanem az őt megelőző korok sem tudnak azonosulni vele. Továbbá Nora helyébe akar lépni, ahogy Robin fogalmaz: „Isten helyébe képzeled magad.” (82.) Emiatt nem állhat össze kerek egészé, ezért hiányzik belőle az egyensúly, mert nem magát próbálja megtalálni a társadalmon kívü-



22 Nancy CHODOROW, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, London, University of California Press, 1978, 191–195.

23 „Ekkor Jenny megütötte Robint, hisztérikusan karmolta, tépte. Csapkodta, cibálta és zokogott. Lassan legördült az első vércsepp Robin arcán, és ahogy Jenny újra meg újra megütötte, lány fokozatosan előredőlt, leroskadt a szűk kocsiban... Nem sokkal ezután Nora és Robin szakítottak; kisvártatva pedig Jenny és Robin hajóra szállt Amerika felé.” (82.)

24 CHODOROW, *i. m.*, 191–195.

25 BOLLOBÁS, *i. m.*, 449.

liek világában, hanem csak utánóz, alkalmazkodik. Így nem válhat harmadik neművé sem, megreked az átmenetiségben. Ez jellemzi Robinnal létesített kapcsolatát is. Talán éppen ezt jelzi a Jenny vezetéknévében megjelenő *bridge*, azaz a híd szó. Valamint asszociálhatunk a Robin és Nora kapcsolatában hídként betöltött szerepére az elszakadás és viszszatérés időszaka között. Viszonyuk gyakorlatilag Jenny kétségbeesett küzdelme, hogy még egy zsákmányt szerezzen magának, Robin azonban teljesen érdektelennek tűnik a kapcsolatban: „Jenny mindig korán érkezett, Robin mindig elkésett. [...] Robin [...] arca mogorva, vonakodó. [...] Jenny túlságosan az asztal fölé hajol, Robin túlságosan hátradől”. (76.) Mindebből is látszik, hogy Jenny az, aki mindenáron fenn akarja tartani ezt a kapcsolatot, Robin passzív, sőt inkább negatív a hozzáállása. Emellett az ő kapcsolatukban is megjelennek és meg is kérdőjeleződnek bizonyos szerepek. Hiszen Jenny viselkedéséről egy mindenáron hódítani próbáló, erőlködő férfi képe juthat eszünkbe, mégis Robin magatartása felel meg egy, a feleségétől vagy partnerétől elhidegült, arra ráunt férfiának.

Beláthatjuk tehát, amit a köztudat egyértelműnek tart, hogy egy személy férfi vagy nő, Djuna Barnes *Éjerdő* című regényében nemhogy megkérdőjeleződik, de a karaktereken és kapcsolataikon belül láthatóvá válik, hogy egy személyben keveredhetnek a maszkulin és feminin jellemzők. Ahhoz, hogy a regény szereplőit és viszonyaikat megérthessük, el kell szakadnunk a férfi vagy nő kétosztatú fogalompártól, hiszen a regény figuráin belüli férfi és női attribútumok keveredése létrehozza a harmadik nem kategóriáját, ezáltal lerombolja a biológiai és társadalmi nem alapjául szolgáló bináris oppozíciót. Ezen felül a leszbikus kapcsolatok előtérbe állításával a regény azt is felszínre hozza, hogy a férfi-nő bináris oppozícióban értelmezhető heteroszexualitás dominanciája is a társadalmi konvenciók csoportjába tartozik. Mindazonáltal „az *Éjerdő* nem ünnepli a leszbikusságot, sokkal inkább egy *queer* ellendiskurzust épít fel”.²⁶ Megmutatja, hogy egyszerre lehet egy személy férfi és nő is: valójában sem a férfi, sem a nő megnevezés nem igaz ezekre a karakterekre, akik emiatt kívül esnek a „normális” mesterségesen létrehozott kategóriáján, és „mássá”, visszavonhatatlanul kívülállóvá válnak.

26 CHISHOLM, *i. m.*, 186.

Talabos Dávidné Dr. Lukács Nikolett (1985) Debrecen. A DE-ÁJK-n végzett, jelenleg ugyanitt a Jogtörténeti Tanszék óraadó oktatója.

Talabos Dávidné Dr. Lukács Nikolett

A VIKTORIÁNUS ANGLIA ÉS AZ ÚJHELLENIZMUS A HOMOSZEXUÁLIS SZUBKULTÚRA SZOCIOLÓGIAI, KULTURÁLIS, FILOZÓFIAI ÉS ESZTÉTIKAI HÁTTERE OSCAR WILDE KÖRÉBEN ÉS AZ URÁNIAIAK TÁRSASÁGÁBAN*

Azt mondják, a XVII. század elején még megszokott dolog volt az őszinteség. A szexualitás gyakorlatát nem kellett még rejtegetni; nem kellett elhallgatni bizonyos szavakat, nem kellett szégyenlősen takargatni egyet s mást; akkoriban még elnéző meghittség övezte a tiltott dolgokat. (...) De a verőfénynek hamar bealkonyul, jönnek a viktoriánus polgárság egyhangú éjszakái. A szexualitás gondosan bezárkózik, az otthon falai mögé szorul. Kisajátítja a családot; kizárólag a nemzés funkciójára korlátozódik. Körülötte néma csönd. Ettől fogva az utódokat nemző házaspár a szabály. A házaspár a modell, a norma, az igazság letéteményese, és csakis a házaspárnak van joga ahhoz, hogy beszéljen a titkokról.¹

BEVEZETÉS

Michel Foucault-t sokan a modern filozófia egyik legmeghatározóbb egyéniségének tartják. *A szexualitás története* című műve, mellyel új fogalmat, a „queer” létezését alkotta meg, egészen az ókori hellén esztétizmusig visszavezethető. Foucault remekül rávilágított arra az eredetre, melyet Johann Joachim Winckelmann fedezett fel újra. Winckelmann érdeme óriási volt a hellenizmus újraértelmezésében, mely az oktatás és a nosztalgia hatására Angliában is megfigyelhető a 18. századtól. Lényegi hatását azonban a 19. században érte el, mely Linda Dowling megfigyelései alapján először oxfordi csoportosulásokban és folyóiratokban öltött testet. Az ókori paederasztia újraélése és átformálása nemcsak Oscar Wilde-hoz, hanem számos más művészhez, költőhöz, íróhoz, festőhöz köthető.

* A publikáció elkészítését a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0024 számú projekt támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

1 Michel FOUCAULT, *A szexualitás története I.: A tudás akarása*, ford. ÁDÁM Péter, Bp., Atlantisz, 1999, 7.

Értekezésem a viktoriánus prűdéria és erkölcsiség ellenére a mindennapok részét képező szexualitást és erotikát, valamint az egyre erősebbé váló homoszexuális szubkultúrát vizsgálja, különös tekintettel Oscar Wilde alakjára, munkásságára és a köré csoportosuló más szerzőkre fókuszálva. Wilde nemcsak a dandyizmus, a dekadencia és a szimbolizmus képviselője volt, hanem a szecesszió stíluselemei és a l'art pour l'art művészetfelfogása is keverednek munkásságában. Wilde és köre azért érdemel kiemelkedő figyelmet, mert a „görög szerelem” művelése és elemzése terén egy másik jelentős csoportosulással, az Urániaiak Társaságával lehet őket összevetni, már csak azért is, mert a két közösség tagjai jelentős mértékben megegyeztek. Írásomban ismertetem a két csoportosulás hasonlóságait és különbségét, tagjaik tevékenységét, és azok megszakadásának okait.

„AZ ERKÖLCSÖS VIKTORIÁNUSOK”

A viktoriánus kor (1837-1901) szenvedélytelen, hűvös és kimért erkölceiről híres időszakként él a köztudatban, melynek kialakításában osztályrésze volt Viktória királynő férjének, Albert hercegnek. Az arisztokrácia csillogásával ellentétben azonban a nyomor-egyedek borzalmas körülmények között élő lakói, a dologházak, a virágzó prostitúció és a bűnözés rontotta azt az idealizált képet, melyet a kor láttatni szeretett volna magáról. Erről tanúskodik számos korabeli irodalmi mű is, például Arthur Conan Doyle, Robert Louis Stevenson és Charles Dickens munkái. A társadalmi kép erkölcsösségének és makulátlanságának hirdetése jegyében számos intézkedést figyelhetünk meg. 1857-ben az angol parlament megszavazta az első obszcenitás-ellenes törvényt, mellyel a vámosokat felhatalmazták, hogy kobozzák el az erkölcstelen vagy obszcén nyomtatványokat, festményeket, könyveket és egyéb termékeket. A törvény (*The Obscene Publications Act*) Lord Campbell's Act néven is ismert, mivel a lord rendkívül heves indítványára került a parlament elé a kérdés. A törvényben kifejezésre juttatták, hogy a londoni pornográf kereskedelem „halálosabb a ciánnál, sztrichninnél és az arzénél is”.² 1868-ban bevezették a Hicklin-szabályt, amely nevét Benjamin Hicklinről kapta, és ennek segítségével döntötték el évtizedeken keresztül, hogy milyen anyag számít obszcénnek: eszerint minden olyan írást cenzúrázni kell, mely elronthatja azokat, akiknek értelme nyitott az erkölcstelen hatásokra.³ Mindezek ellenére ekkor került nyomtatásba egy rendkívül érdekes és páratlan mű, a *My Secret Life*, mely 4000 oldalt tesz ki, és bőven tartalmaz tényyszerű leírásokat. Szerzője egy bizonyos Walter volt, aki valószínűleg valójában Henry Spencer Ashbee lehetett, a kor ismert erotikagyűjtője. A munka 1882 és 1894 között jelent meg Amszter-

2 Thomas C. MACKAY, *Pornography on Trial: A Handbook with Cases, Laws, and Documents*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2002, 17.

3 Nancy C. CORNWELL, *Freedom of the Press: Rights and Liberties Under the Law*, America's Freedoms Series, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2004, 47.

damban. A könyv nemcsak azért különleges, mert – talán csak Casanova emlékirataihoz hasonlítható módon – páratlanul nyíltan írt a kor szexualitásáról és kultúrájáról, hanem mert leszbikus és homoszexuális kapcsolatok is helyet kapnak benne.⁴

A korszak által elvárt női és a férfi szerepek is teljesen eltértek korunkétól. Ahogy Lafferton Emese is elemzi tanulmányában, a kor férfiideálja az erős, családfenntartó, tekintélyes patriarcha. Az ideális nő ezzel szemben finom, gyengéd, szűzies, oltalomra szoruló. A hétköznapi mellett azonban megjelent a romlott, bukott nő fogalma is. „A 19. századi Anglia még javarészt férfiak által uralt világában bukott nőnek számított minden nő, aki nem felelt meg az érényesnek tekintett szexualitás normáinak, a szüzesség, a szenvedélytelenség és a feltétlen hűség követelményeinek. Az uralkodó ideológia ezért a legszigorúbb erkölcsi elutasítással és a társadalomból való kirekesztéssel fenyegette a szexuális úton vétkező nőket.”⁵ Természetesen nem számít újdonságnak, hogy művészetekben afféle „tiltott gyümölcsként” egyre gyakrabban találkozhatunk a veszélyes, érzéki, démoni nők ábrázolásával. A Kleopátrák, Salomé, Delilák és Desdemonák szinte ellepték az irodalmi és képzőművészeti alkotásokat, a szfinx – mely titokzatos, ígész és halált hozó – számos művész emblematisztikus figurájává vált.

A „bukott nő” prototípusai a művészi megformálások mellett a prostituáltak voltak, akiket a lehető legnegatívabb színben tüntettek fel az orvosok és a szociológusok egyaránt. A női mellett azonban virágzott a férfitipitáció is, melynek nyílt megjelenése nem csak a kikötőkre korlátozódott. A „molly houses” néven emlegetett találkozóhelyeken nem volt veszélytelen az „ismerkedés” és a szexuális együttlét létesítése, hiszen a rendőrség nemcsak az utcákat, kocsmákat, kikötőket tartotta állandó megfigyelése alatt, hanem főként ezeket a gyanúsaknak számító lakásokat, ahol ugyanúgy lehetett ellenszolgáltatásért gyönyörhöz jutni, mint anélkül. 1881-ben Jack Soul, egy hajdani férfitipitált megírta a *The Sins of the Cities and the Plain; or Confessions of a Mary-Anne* című munkáját, melyben nyíltan ír korábbi „szakmájáról”.⁶ Neve később összefüggésbe került a hírhedt Cleveland Street-i esettel (1889), melynek kapcsán egy férfitipitált fedezett fel a rendőrség. A „vendégek” között számos arisztokrata, köztük a walesi herceg legidősebb fia, Albert Victor herceg is megfordult. A távirathordó fiúk sajátos „bérkiegészítésének” híre futótűzként terjedt el a sajtóban. Sokan ekkor hallottak arról először, hogy ilyesmi létezik. A kor büntetőjogi gyűjteményeit és szakkönyveit átlapozva számos olyan esetet

4 Terry CASTLE, *The Literature of Lesbianism: A Historical Anthology from Ariosto to Stonewall*, New York – Chichester, Columbia University Press, 2003, 542.

5 LAFFERTON Emese, *A bukott nő a viktoriánus képzeletvilágban*
http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/a_bukott_no_a_viktorianus_kepzeletvilagban/ [Letöltés ideje: 2014. szeptember 4.]

6 Melissa HOPE DITMORE, *Encyclopedia of Prostitution and Sex Work*, 1. kötet, New York, Greenwood Press, 2006, 282.

találunk, amikor férfiakat a szodómia valamelyik fajtájának gyakorlásáért ítélték előbb halál-, majd fegyházbüntetésre.⁷

Ebben a társadalmi közegben nem lehet meglepő, hogy pár év múlva a lázadó szellemű Oscar Wilde megírta a *Dorian Gray arcképe* (1891) című regényét, mely még a rendkívül szigorú cenzúra ellenére is nyíltan homoerotikus hangvétellű. A fiatal és csodaszép Dorian Gray nemcsak a festő Basil Hallwardot, hanem a dandy Lord Henryt is elbűvöli: „Félig odafordultam, és akkor pillantottam meg először Dorian Grayt. Mikor tekintetünk összeért, éreztem, hogy elsápadok. Furcsa rettegés kerített hatalmába. Tudtam, hogy szemtől szembe kerültem valakivel, kinek pusztá egyénisége annyira ígésző volt, hogy ha engedek neki, lebírja egész valómat, egész lelkemet, sőt egész művészetemet is”.⁸ Nem véletlen, hogy a kritikusoknak is feltűnt a szokatlan és szemtelen hangnem, s vitriolos véleményükben a „perverz távirathordó fiúcskák” is nem egy helyen megjelentek. Wilde nevéhez köthető egy másik, úttörő jelentőségű munka is, hiszen a *Teleny: the Reverse of the Medal* című 1893-as regénye az első ismert homoszexuális pornográf irodalmi műnek tekinthető. A könyvet szókimondó, néhol napjainkban is meglepő őszinteséggel és naturalizmussal megírt hangvétel jellemzi, mely a Wilde-től megszokott jelzőkben és hasonlatokban bővelkedő stílussal társul.

Különösen fontosnak tartom megjegyezni azt az éles kritikát, melyet Wilde az internátusokkal és kollégiumokkal szemben kimond a regényben: „Szodoma és Gomorrha minden internátus, ha fiúké, ha lányoké, s egyáltalán: ahol egynemű vagy különmemű idegenek hosszasan összezárva élnek, a mocsok a legbizarrabb, undorítótnak vagy észbontóan különlegesnek egyképp nevezhető virágokat hajtja. Tribádia, onánia, szodómia – s aki ezt gyakorolja, hamarosan úgy érzi, akkor boldog, ha minél mélyebbre, orráig-szájáig merülhet a mocsokba.”⁹ Véleménye nem lehet meglepő, hiszen a szeparált és mesterségesen létrehozott világ táptalaja volt a homoszexualitásnak, ahogy azt Lord Douglas is megjegyezte visszaemlékezéseiben. Linda Dowling szintén kiemeli, hogy Oxfordban az 1860-as években valósággal újjáéledtek a pederasztá vágyak, könyvében számos levelezésre, flörtre és csábításra utal, s kiemeli Timothy D’Arch Smithnek 1970-ben publikált könyvét, a *Love in Earnest*-et.¹⁰ A kötet az 1889 és 1930 közötti, később tárgyalásra

7 VIII. Henrik 1533-as törvényének 6. szakasza kötél általi halállal sújtotta az elkövetőket, ezen mindössze az 1861-es büntető törvény enyhített. A homoszexualitás a büntetőjogi kategóriák közül mindössze 1967-ben került ki Nagy-Britanniában. A 16. és 17. századtól jelen lévő jelenség a 19. században nemcsak Oscar Wilde pereivel és a már említett Cleveland Street-i botrányval kapcsolódott össze. A kor közvéleményét megdöbbentette Stella és Fanny esete is, akik transzvesztita férfiak voltak, s 1871-ben egy lorddal együtt kerültek a figyelem középpontjába. Terjedelmi korlátok és a címben kijelölt keretek miatt a kor híres jogi esetei egy másik tanulmányban kerülnek tárgyalásra.

8 Oscar WILDE, *Dorian Gray arcképe*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2006, 10.

9 Oscar WILDE, *Teleny*, ford. TANDORI Dezső, Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2010, 41.

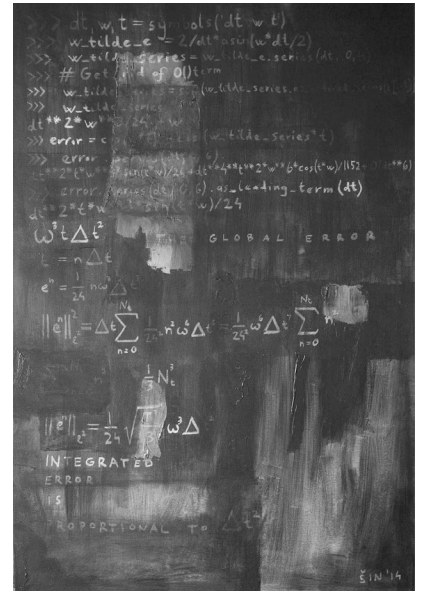
10 Linda DOWLING, *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, New York, Cornell University Press, 1994, 114.

kerülő urániai költészet remekeit tartalmazza, melyeknek nagy része Oxfordban vagy Cambridge-ben keletkezett.

A *Teleny* azonban azért is jelentős irodalmi munka, mert nemcsak az angol, hanem a francia *fin de siècle* körében zajló nyílt homoszexualitást és prostitúciót is kendőzetlenül tárja elénk. Az önvallomást, melyet Camille új szeretőjének tesz, bármelyik korabeli homoszexuális művész mondhatta volna: „Tudom, jómagam szodomitaként jöttem a világra, s ez nem az én vétkem, romlottságom vagy hibám; ez alkatom velejárója. Mindent elolvastam a szerelem tárgyában, elsősorban a férfiak egymás közti vonzalmáról és mit tudtam meg? Hogy ez utóbbi: égbekiáltó bűn lenne. Holott maguk az istenek is tanítottak ilyet, példákat szolgáltatnak rá. És Minósz is eképpen járt el Thézeusszal, „szodomizálta”, hogy úgy mondjam.”¹¹

A könyv egy Briancourt nevű férfi által szümpózióznak nevezett estély részletezésével bepillantást enged a viktoriánus Anglia kevésbé ismert világába. A prostitúció és az orgiák nem tartoznak azok közé a témák közé, amelyet ez az önmagát erkölcsösnek feltüntetni akaró korszak szívesen felfedett volna. A homoszexualitás azonban amellet, hogy a büntetőjogi következmények miatt is rendkívül veszélyes volt, egy újabb bűnözési formának, a zsarolásnak nyitott új utakat. Neil McKenna szerint az azonos neműekkel viszonyt folytató férfiaknak hamar meg kellett tanulniuk együtt élni a zsarolókkal.¹² Sokan vélik úgy, hogy Robert Louis Stevenson *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete* című 1886-ban íródott regénye szintén a kettős élet bemutatása, s Mr. Hyde valójában egy zsaroló, aki a doktort üldözi.¹³

Az esztéta mozgalom volt a homoszexuális identitás élvezetének elsődleges közege. John Addington Symonds például lányának írott levelében egy fiú iránt érzett szenvedélyét részletezi 1892-ben, és azt nyilatkozza, hogy „igazából ez a szerelem, amit esztétikának hívnak”.¹⁴ Ahogyan sok viktoriánus homoszexuális, Symonds is az ókori görögök rajongásából származtatta a paederasztia és a fiúszerelem iránti tiszteletet és hódolatot.¹⁵



11 WILDE, *Teleny*, i. m., 55.

12 NEIL MCKENNA, *The Secret Life of Oscar Wilde: An Intimate Biography*, New York, Basic Books, 2006, 181.

13 ANGUS MCLAREN, *Sexual Blackmail: A Modern History*, Harvard, President and Fellows of Harvard College, 2002, 18.

14 ELIZABETH PRETTEJOHN, *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*, Manchester, Manchester University Press, 1999, 248.

15 DONOGHUE, *The Life of Goethe: A Critical Biography*, Oxford, Blackwell, 2001, 4. Lásd még: MICHAEL MATTHEW KAYLOR, *Secreted Desires, The Major Uranians: Hopkins, Pater and Wilde*, Brno, Masaryk University, 2006, 26.

OSCAR WILDE ÉS AZ URÁNIAIAK KÖRE – ÚJHELLENIZMUS ÉS HOMOSZEXUALITÁS, DEKADENCIA ÉS DANDYZMUS A VIKTORIÁNUS KORBAN

Oscar Wilde egész élete és művészete a szépség kereséséről, megértéséről és hirdetéséről szólt. Nemcsak dandy és dekadens volt – a szó szűkebb és tágabb értelmében egyaránt –, hanem esztéta is, melyet minden cselekedetével alátámasztott. A dandyzmus első képviselője Lord Byron, akinek élete Wilde-hoz hasonlóan tündöklő és botrányos volt. A dandy a keresett világiságban elvesző különc, piperkőc világfi, aki tájékozott, választékos, távolságtartó és elegáns megjelenésű. Ennek jegyében Wilde számos munkája is a tetszetős, dekoratív otthonról, öltözködésről, az igényes beszédéről, valamint a kreatív gondolkodásról szólt.¹⁶

Az angol dekadenciának, mely főként Baudelaire, Verlaine és Husymans munkásságában gyökerezett a francia nyelvterületen, nemcsak hirdetője, hanem megújítója is volt.¹⁷ A dekadens művészek számára a művészet éltetése és gyakorlása a legfontosabb, melyet összekapcsoltak ugyan a szépséggel, de számukra ez nem jelentett egyet az erkölcsösséggel, különösen nem annak viktoriánus értelmében. Wilde hitvallása talán abban a mondatban foglalható össze a legegyszerűbben, melyet a *The Decay of Lying* című értekezésében fejtett ki: „Az élet utánozza a művészetet, s nem a művészet az életet.”¹⁸ Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a dekadencia hívei tudatos normasértések hirdetői voltak, mely műveikben és életvitelükben egyaránt megnyilvánult. Szükséges még felhívni a figyelmet arra a rendkívül gazdag fantáziára, mely a dekadens és szimbolista alkotókat jellemezte: Wilde munkáiban különösen a jelzők, a színek, illatok és hangok gazdagsága lenyűgöző. A dekadensekről általában is elmondható az, ami Wilde-ről: a társadalom és a kor elvárásai mindössze szükséges rossznak tündek szemükben. Nyíltan nem fordultak ugyan szembe a konvenciókkal, viszont rabjaik sem voltak, és ennek egyik legjellegzetesebb megnyilvánulása a homoszexualitás volt. Wilde maga is olyan szexuális tabukat döngetett, s olyan nyíltsággal, melyre még Lord Byron sem vetemedett. Ebben talán Sade márkihoz vagy Gilles de Retzhez hasonlítható, akiket egyébként szintén szexu-

16 HANÁK, *i. m.*, 4.

17 A dekadencia szót elsőként az ókori Róma késői császárkorának jellemzésére alkalmazták. Franciaországban az 1880-as években indult hódító útjára, angol területen a 90-es évekre tehető csúcspontja. Az első újság, mely ilyen szellemben jelent meg az 1884-es *La Décadence* volt. Közös jellemzőjük, hogy mindkét irányzat követői dicsérték a latin költők és a korai keresztény gondolkodók munkásságát. Ernest Dowson különösen kiemelkedő közülük, aki számtalan versét latin stílusban írta meg. A dekadencia négy lépcsőjét különböztethetjük meg: a tisztán stilisztikai szintet, a társadalmi és kulturális egységet, a szexuális kihágásokat és a szabályok megszegését, s végül a mindezekből kialakuló érzékenységet, a szenvedélyt a részletek iránt. Lásd José Luis BERMÚDEZ, *The Concept of Decadence = Art and Morality*, ed. José Luis BERMÚDEZ, Sebastian GARDNER, London – New York, International Library Philosophy, 115, 118 – 119.

18 Brian M. STABLEFORD, *Glorious Perversity: The Decline and Fall of Literary Decadence*, Wildside Press LLC, 1998, 116.

ális eltévelyedés miatt ítélték el.¹⁹ Wilde szerepét azért is érdemes behatóbban vizsgálni, mert tanárai között volt Walter Pater, John Ruskin és John Mahaffy. Mahaffy a Trinity College-ban tanított, elismert szaktekintélynek számított az irodalomtudomány terén. Számos művet írt az ókori Hellásról, leghíresebb munkája a *Social Life in Greece from Homer to Menander* (1874). 1877-ben Mahaffy tehetséges tanítványával Olaszországba és Görögországba utazott, mely később a *Ravenna* című költeményét inspirálta, mellyel megnyerte az oxfordi Newdigate Prize-t.²⁰

Wilde egyetemi évei alatt kitűnően megtanult latinul és görögül, oktatói segítségével pedig nemcsak a nyelvet, hanem a kultúrát és a filozófiát is elsajátította. Tulajdonképpen Wilde későbbi tragédiáját is az a hitvallása okozta, mely szerint a görög paederasztia feltámasztása és gyakorlása lehetséges a viktoriánus korban. Afférjai az egyszerű munkásokkal, prostituáltakkal, fiatal művészekkel, valamint nyílt viszonya Lord Alfred Douglasszel hamarosan felkeltette a fiú hirtelen haragú apjának figyelmét, aki 1895-ben addig provokálta, míg Wilde perbe fogta. Ebből az író került ki vesztesen, s ezek után a korona indított ellene pert az 1885-ös *Criminal Law Amendment Act* megsértése miatt.²¹ A végeredmény kétévi kényszermunkával súlyosbított fegyházbüntetés lett, mely kettétörte írói karrierjét, s a költő elszegényedve halt meg 1900-ban egy párizsi hotelban.

Mindezek alapján azt hihetnénk, hogy Wilde mindössze egy szépeltő esztéta volt, aki a dekadencia igazolására használta fel az újhellenizmust. Ezt cáfolja azonban a *De Profundis* című levele, melyben a számkivetett szerző eltaszítja magától az esztétikát, és aláveti magát a konzervatív viktoriánus elvárásoknak.²² Jól megfigyelhető ez a változás, ha megvizsgáljuk a *Bunbury* sorok mögött megbúvó utalásait, könnyed, frivol és polgárpukkasztó stílusát és összehasonlítjuk a *De Profundisszal*, mely kísérletet tesz az azonos neműek szerelmének elfogadtatására.²³ „Az istenek csaknem mindent adtak nekem. Lángelme, fényes név, előkelő társadalmi helyzet, dicsőség, tündöklés, az értelem szilaj merészsége egytől-egygig mind osztályrészemül jutott; a művészetet filozófiává, a filozófiát művészetté igéztem; az emberek gondolkozását megváltoztattam és a jelensé-

19 Moira M. DI MAURO-JACKSON, *Decadence as a Social Critique in Huysmans, D'Annunzio, and Wilde*, Ann Arbor, UMI Microform, 2008, 179.

20 Alastair J. L. BLANSHARD, *Sex: Vice and Love from Antiquity to Modernity*, Malden – Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, 93.

21 A törvény értelmében „gross indecency”-t követett el, mely mai fogalmaink szerint „szemérem-sértést” jelent. Tény, hogy a lord, akit ki sem hallgattak a tárgyaláson, ekkor töltötte be 24. életévét, tehát a kapcsolat kezdetén még 21 éves sem volt, mely a nagykorúság alsó határának számított Angliában. A tanúként kihallgatott fiatal emberek többsége 18 éves kora elérése előtt létesített kapcsolatot az íróval.

22 Jonathan DOLLIMORE, *Sexual Dissidence, Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Oxford, Clarendon Press, 1991, 95–96.

23 Stephen DA SILVA, *Transvaluing Immaturity: Hellenism, Primitivism, and a Reverse Discourse of Male Homosexuality in Late-Victorian and Edwardian Narrative*, Houston, UMI, Rice University, 1998, 51.

geket új színekben láttattam [...] De belecsalattam magamat az esztelen és érzéki kedvtelés mélységes igézetébe. Abban telt gyönyörűségem, hogy flâneur vagyok, dandy, divat embere. [...] Ami a paradoxon volt számomra a gondolat világában, azzá lett a szenvedély világában számomra a perverzítás. A vágy végül is betegséggé fajult, vagy örületté, vagy mindkettővé. Nem törődtem többé a mások életével. Csak töltöttem a kedvemet, ahol épp kedvem telt s mentem odébb. Nem voltam többé lelkem kormányosa és nem tudtam ezt. Engedtem, hogy a gyönyör hatalma uralkodjék rajtam. S végeztem iszonyú gyalázattal. Most már csak egy lehet a menedékem: a legteljesebb alázatosság.”²⁴

Wilde egyetemi évei alatt szoros barátságot kötött Walter Paterrel, aki főként a reneszánsz nagy alakjaival foglalkozott. Az 1873-ban publikált *The Renaissance* című művét Wilde is olyan nagyra értékelte, hogy mikor börtönévei alatt engedélyeztek számára néhány könyvet, Pater munkái köztük voltak, pedig az ekkor már halott mester életének utolsó éveiben elhidegült egykor rajongott tanítványától. Pater életművének nagysága abban rejlett, hogy újszerű meglátással közelített a letűnt korokhoz. Már említett esszékötetében a platóni tradíciókra világít rá Michelangelo költészetében, Dante materializmusát hirdeti, remekül ötvözve ezeket a kereszténységgel, melyeknek köszönhetően Michelangelo spiritualista ábrázolása születik meg.²⁵ Pater továbbá felfedezett egy akkor még meglehetősen ismeretlen reneszánsz mestert, Caravaggio-t, akit mára a homoerotikus festészet egyik nagyjának tartanak. Pater *Plato and Platonism* című, 1839 és 1894 közötti előadásainak gyűjteményében többször is utalt a Platón filozófiájában nagy hangsúlyt kapó szerelemre. Meglátásában Platón egyik nagyszerűsége abban rejlik, hogy szükségszerű dolognak látta azt valódi emberek között.²⁶ Pater gondolkodásmódja azonban gyökeresen különbözött későbbi hírhedt tanítványaétól: számára a művészet a világ fizikai szépségeinek a csodálatából táplálkozik, s szerinte a kulturális fejlődés reneszánszok sorozata, melynek főbb állomásai a görög, a reneszánsz és a romantika voltak. A művészet azonban számára mindennemű moralitástól mentes, ellentétben John Ruskinnal.²⁷

Wilde, Pater és követőik számára nemcsak a platóni filozófia, hanem más források is alapot jelentettek. A görög homoszexualitással kapcsolatos legfontosabb ismereteinket a fennmaradt képzőművészeti alkotások és irodalmi művek képezik. Előbbihez a férfiak közötti szerelem ábrázolásaiban rendkívül gazdag vázaképeket, valamint szobrokat sorolhatunk. Utóbbihoz a késő archaikus és kora klasszikus kor homoszexuális költészete,

24 Oscar WILDE, *De Profundis*, ford. TELEKES Béla, Bp., Genius Kiadás, Magyar Elektronikus Könyvtárért Egyesület, 2013, 7–8.

25 René WELLEK, *Walter Pater's Literary Theory and Criticism = British Victorian Literature: Recent Revaluations*, ed. K. KUMAR, London, London Press Limited, 1969, 462.

26 Walter PATER, *A Series of Lectures: Plato and Platonism*, London – New York, Macmillan and Co., 1905, 134.

27 AJTAY-HORVÁTH Magda, *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2001, 55.

Platón munkássága, az attikai komédia (különösen Arisztophanész), Aiszkhinész beszéde Timarkhosz ellen és a hellenisztikus korszak homoszexuális költészete tartozik.²⁸ Wilde kiválóan ismerte a görög irodalmat, otthoni könyvtárában számos kötet volt megtalálható. Lakására legalább olyan műgondot fordított, mint öltözködésére – a szebbnél szebb szobrok, festmények és vázák között természetesen nem egy görög alkotás szerepelt.

Oscar Wilde különönc természete miatt tanári kinevezés nélkül fejezte be tanulmányait Oxfordban, ezért diplomájának megszerzése után szabadúszó íróként és előadóként tevékenykedett. Amerikai és francia útjai után megnősült, és újságírással, szerkesztéssel, költészettel foglalkozott. Baráti köréhez tartozott a színésznő Lillie Langtry, az arisztokrata Ada Levenson és férje, valamint sok más előkelőség és híresség is. Wilde másik baráti köre azonban sokkal különcebb tanítványokból, fiatal művészekből állt, akik mesterként tekintettek rá. William Butler Yeats, gyermekkori barátja, későbbi Nobel-díjas író, bár nem volt a homoszexuális félvilág tagja, mégis szívesen töltötte az időt Wilde társaságában, s dublini barátaival később is segítette patrónusát.²⁹ Aubrey Breadsley még nála is jóval különcebb figura volt, olyasvalaki, akit ma a dekadencia megtestesülésének neveznénk. Az ismert grafikus sötét erotikával átitatott grafikái, plakátjai és festményei egy új stílus, a szecesszió jegyében készültek, Wilde *Salomé*-ja pedig elképzelhetetlen lenne nélküle. Breadsley alkoholizmusa és később kialakult tuberkulózisa miatt mindössze 25 évesen halt meg, viszont munkái útmutató jellegűek voltak a későbbi szecessziós és avantgárd művészek egy részének.

A társasághoz tartozott még André Raffalovich a gazdag orosz-zsidó költő, az *Uranisme et Unisexualité et udesur différentes manifestations de l'instinctsexuel* című mű szerzője, Sir Max Beerbohm ismert humorista és karikaturista, Arthur Symonds, Ernest Dowson költő, Robert Ross újságíró, később üzletember, Lionel Johnson költő és unokatestvére „Bosie” Douglas. Lord Alfred, a vidám, tanult és rendkívül jóképű fiatalember nemcsak Wilde múzsája, hanem költő is volt. *Két szerelem* című versében beszélt először a szerelemről, „mely nem nevezheti nevén magát” („the love that dare not speak its name”):

Én vagyok az igaz Szerelem, a tűz, a láng,
én töltöm meg szíved, légy fiú vagy lány.
Első ifjú eképp szólott: „Legyen, de én vagyok
Szerelem, a másik fajta.” Nagyot sóhajtott.
„A gyáva, mi nevét örökön titkolja.”³⁰

28 DOVER, i. m., 23.

29 R. F. FOSTER, W. B. Yeats: *A Life: The Apprentice Mage, 1865-1914*, Oxford – New York, Oxford University Press, 1997, 154.

30 *Oscar Wilde összes művei III.*, szerk. SZÁNTAI Zsolt, Szeged, Szukits, 2002, 412.

A *The Chameleon* a Lord másik versét is közölte, mely az *In Praise of Shame* címet viselte. A költeménynek főként két sora lehet számunkra érdekes: „A szerelmek, szenvedélyek – forró álmok; mind közül tán a Szégyen a legkéjesebb”.³¹ Az ambivalencia tehát jelentős, hiszen a titkolt és szégyellnivaló érzések válnak a legmagasztosabbá. Hiába azonban Douglas két lírai munkája, mentoránál szebben még ő sem tudta megvédeni a tiltott szenvedélyt, mely egy idősebb és egy fiatalabb férfit összeköthet. Oscar Wilde 1895-ös második perében így foglalta össze az eddigi századok nagy gondolkodóinak és művészeinek – Platón, Winckelmann, Michelangelo, Shakespeare – filozófiáját: „A szerelem, amely nem meri kimondani a nevét, ebben az évszázadban ugyanaz az érzés, mint amely Dávid és Jonatán között létezett. Az, amit az idősebb férfi érez a fiatalabb iránt. Az az érzés, amelyre Platón a filozófiáját alapozta; melyet megtalálhatunk Michelangelo és Shakespeare szonettjeiben. Mély, spirituális jellegű vonzalom az iránt, ami tiszta és tökéletes. [...] Ebben a században félreértik, ezért csakis úgy lehet utalni rá, mint arra a szerelemre, amely nem meri kimondani a nevét. [...] Maga az érzés gyönyörű, finom, a vonzalom legnemesebb formája. Nincs benne semmi természetellenes. [...] A világ azonban manapság nem hajlandó megérteni ezt. A világ kigúnyolja ezt az érzést, s időnként kipellengérezi azokat, akiknek a birtokában van.”³²

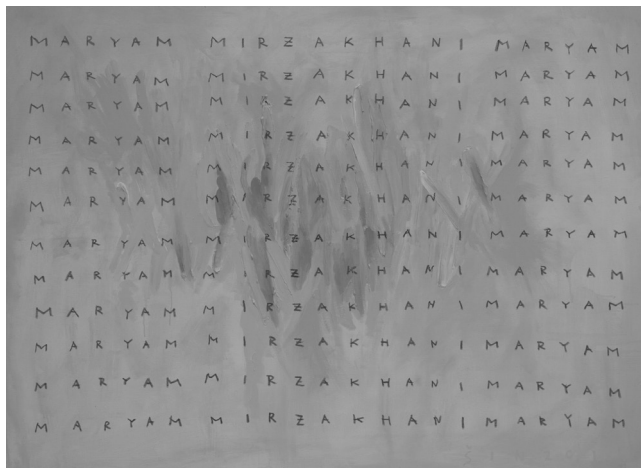
Wilde-nak és a fiatal művészeknek prózai és lírai munkáik mellett az első homoszexuális és homoreotikus töltettel rendelkező folyóiratok alapítását is köszönhetjük. A legismertebbek a *The Artist*, a *The Spirit Lamp: An Aesthetic, Literary and Critical Magazine*, a *The Yellow Book* és a *The Chameleon* voltak. A *The Spirit Lamp*-et Oxfordban James Thornton szerkesztette, a *The Chameleon*-t Londonban a Gay & Bird adta ki. A *The Spirit Lamp* azért is jelentős folyóirat, mert Lord Alfred Douglas is részt vett a szerkesztésében. A lapban jelent meg a később híressé vált *Hyacinthos-levél*, melyet Wilde írt Douglasnak

1893 januárjában. Az eredeti szerelmes levelet, melyben az író Apollón és szeretője példáját emlegeti, egy férfi prostituált lopta el Lord Douglasztól, s kalandos úton jutott vissza meggondolatlan gazdájához.³³ A levelet 1895-ben fontos bizonyítékként használták fel a Wilde-perekben. A *Chameleon*-nak szintén a perek folyamán lett jelentősége, mikor az író Lord Douglas *Két szerelem* című verséről, illetve *A pap és a ministránsfiú* című, John Bloxam által írt történetről kérdezték. Wilde tagadta, hogy bármi köze len-

31 Uo., 411.

32 Uo., 412.

33 <http://rictornorton.co.uk/wildelet.htm> [Letöltés ideje: 2014. november 13.]



ne a műhöz, melyet szörnyen megírt, silány, rossz irodalmi ízlésről tanúskodó alkotásnak nevezett.³⁴ A történet egy fiatal ministránsfiú megöléséről szól, melyet a pap örült szenvedélyében követ el, de ahogy Wilde is találóan megjegyezte, stílusa alapján meglehetősen közép-szerű alkotásnak tekinthető, mindössze érdekes momentumként értékelhető az urániai irodalom szempontjából.

A *The Yellow Book* szorosan kapcsolódott James Whistler, Breadsley és Wilde munkásságához. A kezdetekben Elkin Mathews és John Lane közösen szerkesztette 1894-től 1897-ig, majd később Lane egymaga vitte tovább 1899-ig, amikor is végleg megszűnt. Döbbenetes nyíltsággal hirdette a homoszexuális propagandát, csakúgy, mint a *The Artist and Journal of Home Culture*, mely 1894 után röviddel szintén megszűnt. Utóbbit Charles Kains Jackson szerkesztette az urániai filozófia jegyében.

Az említett folyóiratok eszmei utóda volt a *The Quorum: A Magazine of Friendship*, mely ismeretlen szerkesztő szárnyai alatt 1920 januárjában jelent meg először. Szociológiai és kultúrtörténeti jelentősége azért óriási, mivel egyik számában a BSSSP, azaz a Brit Szexuálpszichológiai Társaság tevékenységével foglalkozott. Edward Carpenter, George Cecil Ives és Laurence Housman munkájukkal később rengeteget tettek azért, hogy a homoszexualitás ne büntetőjogi vagy orvosi, hanem társadalmi kérdés legyen. Edward Carpenter jelentőségét azonban sokkal hamarabb is megragadhatjuk: neki köszönhetjük az urániai szerelem és esztétika gréko-román alapjainak újjáélesztését és újraformálását, melyet Oscar Wilde kezdett meg a ruskini és pateri alapokon. Az ő derékba tört élete romjaiból nőtt ki egy új mozgalom, az „Urániaiak Társasága”. A kifejezés a költő, szociológus és irodalmár Carpentertől, valamint John Addington Symondstól ered, akik Platónról kölcsönözték a fogalmat.³⁵ Symonds 1891-ben írta meg *A Problem in Modern Ethics* című művét, melyben „urningoknak” nevezi azokat a férfiakat és nőket, akik saját nemüket kedvelik. Később Havelock Ellis orvossal együtt írta meg szexuálpszichológiai munkáját, a *Sexual Inversion*-t, mely természetes folyamatnak mutatta be a homoszexuális viszonyokat, és 1897-ig nem jelenhetett meg.

Platón a *Lakomában* kétféle szerelmet, a közönségeset (Aphrodité Dionea) és a nemeset (Aphrodité Urania) különböztet meg, melyek közül a második az azonos neműek szerelmének letéteményese, és magasabb rendűnek tekinthető. Egy másik művében, a *Phaidroszban* Szókratész és Phaidrosz beszélgetését követhetjük nyomon, melyben Erósz dicséretén kívül a rajongás formáit és a lélek természetét is vizsgálja. Platón ebben a művében úgy beszél Erószról, mint istenről, vagy isteni lényről, aki így nem lehet rossz.

34 Sean LATHAM, *The Art of Scandal: Modernism, Libel Law, and the Roman à Clef*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 66.

35 Richard HUNTER, *Plato's Symposium*, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 2004, 116.

A *Lakomában* viszont nem istennek, hanem *daimón*nak nevezi, azaz „isteni természetű lénynek”.³⁶

A dialógus során az ifjabb és idősebb férfi közötti szerelmi kapcsolatok lényegének tárgyalását olvashatjuk: „Mert ha egy idősebb ember szegődik egy ifjabb mellé, önként ugyan el nem szakad tőle se éjjel, se nappal, hanem valami kényszer és ösztökélő vágy nem hagy neki nyugtot, ez hajtja őt, mivel szüntelen gyönyört jelent neki ha látja, hallja, megérinti és minden érzékszervével érzékeli kedvesét, úgyhogy gyönyörűséggel, valósággal rátapadva áll szolgálatára.”³⁷ Szókratész nem csábítja el a fiút, bár szerelmes belé, s ezzel a plátói, ideális szerelmet valósítja meg. A távoli és nemes szerelem később felfedezhető a híres író, E. M. Forster halála után kiadott regényében, a *Maurice*-ban is.³⁸ A klasszikus erasztész-erómenos viszonyt Dover is részletesen bemutatja könyvében. Az idősebb férfi (*erasztész*) a szeretett fiúnak (*erómenos*) udvarolt, ajándéku általában kutyát, kakast vitt neki.³⁹ A fiú családja csak látszólag tiltakozott, valójában örült a megtiszteltetésnek. Az elkövetkező években együtt éltek, vadásztak, s az idősebb férfi mindenben segítette fiatal társát. A homoszexuális kapcsolatok ezáltal nemcsak testi, hanem főként lelki és intellektuális viszonyoknak tekinthetők, melyekre a nők eltérő neveltetésénél fogva ellenkező neműek között ritkán volt példa.

Mindkét közösség kulturális alapja a „görög szerelem” volt. A görög szerelmet gyakorlókat a korabeli angol források többféle meghatározással illették, leggyakrabban a „mollies”, „margeries”, „poufs”, később a „sodomites”, „inverts”, „Uranians” szavakkal találkozhatunk, majd kialakultak a „homosexual” és a „gay”, illetve „queer” kifejezések.⁴⁰ Az utóbbi kettő természetesen a 20. század szüleménye, a „homoszexuális” meghatározás pedig Kertbeny Károly (Karl-Maria Benkert), egy osztrák-magyar író nevéhez köthető, aki 1869-ben két értekezést tett közzé névtelenül, melyekben elsőként írja le veleszületett tulajdonságnak az azonos neműekkel szemben érzett vonzalmat, és azt, hogy ennek korlátozása és üldözése az emberi jogokat sérti. Terminológiáját később Richard von Kraft-Ebbing is átvette *Psychopathia Sexualis* című művében.

Az urániaiak működése az 1870-es és 1930-as évek közé tehető, bár a mozgalom gyökerei már David Halperin, Matthew Arnold és Manley Hopkins esztétikájában is megjelentek. Tagjai közé legalább ötven fiatalembert sorolhatunk. A mozgalom „mesterének”

36 Platón összes művei kommentárokkal: *Phaidrosz*, szerk. MIKLÓS Tamás, ford. SIMON Attila, Bp., Atlantisz, 2005, 34–35.

37 *Uo.*, 31.

38 A regény egy homoszexuális angol arisztokrata, Maurice életét és útkeresését mutatja be, aki beleszeret iskolatársába, Clive-ba, aki mindössze platóni módon tudja értelmezni két férfi kapcsolatát. A regény nagy érdeme, hogy Maurice nem deviáns, hanem egy egyszerű ember, egyszerű érzésekkel, aki végül egy vadőr mellett találja meg boldogságát. Az író azonban félve a társadalmi megvetéstől úgy rendelkezett, hogy munkáját csak halála után jelentethetik meg.

39 Kenneth James DOVER, *Görög homoszexualitás*, ford. DUPCSIK Csaba, Bp., Osiris, 2001, 118–127.

40 Graham ROBB, *Strangers: Homosexual Love in the Nineteenth Century*, New York, Newton, 2003, 12.

Charles Sayle-t szokták tartani, aki *Erotidia* és *Bertha: A Story of Love* című munkáinak másolatát Symondsnak és Wilde-nak egyaránt elküldte, mindkettőben az „urániai szerelem” üzenetét hordozva. Sokak szerint viszont William Johnson *Ionica* (1858) című verseskötetét tekinthetjük a társaság első jelentős alkotásának. További vezéralakjai a már említett Edward Carpenter, E. M. Forster, William Johnson, Lord Alfred Douglas, Leonard Henry Green, Gerard Manley Hopkins, A. E. Housman, George Cecil Ives, Edmund John, Lionel Pigot Johnson, Edward Cracroft Lefroy és Sydney Frederick McIlree Lomer voltak. A társaság olyan hatalmas kulturális változásokat indított el, amelyet Foucault joggal emel ki: „A 19. századi homoszexuális [...] már személyiség: van múltja, nem is akármilyen, van gyermekora, van jelleme, életmódja; és van morfológiája is, csakis rá jellemző anatómiával és – meglehet – titokzatos fiziológiával. Egész lényének része van abban, hogy a szexualitása olyan, amilyen. A szexualitása lényének minden ízében jelen van: ott van minden cselekedete mögött, alattomban ható és meghatározhatatlanul aktív vezérelvként; szexualitása szinte az ábrázatáról, sőt, egész testtartásáról is leolvasható, mivel bármennyire szégyellni való is, sohasem sikerül titokban tartani.”⁴¹

Az eddig bemutatott folyóiratokból, valamint a filozófiai és kulturális alapokból is kitétni, hogy mindenképpen egy jelentős szubkultúraként kell tekintenünk az urániaiakra. Szubkultúra alatt értem a kultúrának azon variációit, melyek kiegészítik az uralkodó kultúra szegmenseit.⁴² Az urániai művészek által kialakított érték-normarendszer és önálló művészeti jellegzetességek mind alátámasztják a fenti definíciót. Az nem állítható, hogy létezne egy határozott, egységes körvonalakkal bíró urániai szemléletrendszer, viszont szinte valamennyi mű központi eleme a homoerotika, a szexualitás és szenvedély értelmezésére való törekvés, mely nemcsak esztétikai, kulturális, hanem pszichológiai alapokon is nyugodott. Ennek következtében jutottak el a viktoriánus kontroll felbontásához és a szexualitás teljesen újszerű megjelenítéséhez. Jó példa erre John Gambril Nicholson költeménygyűjteménye, a *Love in Earnest*, mely 1892-ben jelent meg Londonban. Aleister Crowley is áldozott a férfiszerelem oltárán, *A szenvedő férfiszerelem balladája* című versében érzékletesen adja vissza sorstársai dilemmáit: „Hátamra mászik és lenyom a kéj és gyalázat pamlagján, / mint egy lányt, megerőszakol, izzó kardját tolja alám; / forró lélegzete gyötör, és csókolom és ölelem; / a ki nem mondható gyönyör; ilyen a férfiszerelem.”⁴³

A két társaság között több különbséget is észrevételezhetünk. Wilde 1895-ös perével baráti köre felbomlott, míg az Urániaiak Körét ez kis mértékben érintette csak. Az urániaiak sokat merítettek továbbá a festészetből. Meg kell említeni Henry Scott Tuke és Simeon Solomon rendkívül erős befolyását, melyet már Wilde-nál is felfedezhetünk.

41 FOUCAULT, *i. m.*, 46.

42 Chris JENKS, *Subculture: The Fragmentation of the Social*, Gateshead, Athenaeum Press, 2005, 7.

43 Charlotte HILL, Wallace WILLIAM, *Az erotika képes története: A szexualitás ábrázolása kétezer év művészetében*, ford. BÉRESI Csilla et al., Pécs, Alexandra, 2008, 332.

Wilde-nak oxfordi egyetemistaként gyakori olvasmánya volt Solomon könyve, az *A Vision of Love Revelaedin Sleep*. Wilhelm von Gloeden báró taorminai munkáit ugyancsak az urániai szemlélet ihlette. Az urániaiak nagy tisztelete övezte továbbá Walt Whitman amerikai költőt, aki szokatlan bátorsággal és merészséggel merte megénekelni a „lehetetlen szerelmet” („impossible love”). Wilde és Symonds személyesen is találkoztak a művész-szel. Whitman hatása azért is elkerülhetetlen, mert képes volt új hanggal megközelíteni azt a témát, mely a már korábban említett művészek által egyetemes részévé vált az újkori kultúrának. Az Urániaiak Társasága a 30-as évekig jelentősen hozzájárult a szexualitásról való kulturális diskurzushoz. A második világháború kitörése a csoport törekvéseinek megtorpanását eredményezte, viszont munkájuk végül olyan mozgalmakhoz vezetett, mint a Homosexual Law Reform Society, 1967-re pedig sikerült elérni a felnőttek közötti homoszexuális kapcsolatok dekriminalizációját.

ÖSSZEGZÉS

A 19. századi viktoriánus Anglia rendkívül szigorú erkölceiről ismeretes. A 18. századtól jelen lévő „ókorimádat”, a koedukált oktatás és az ellentétes neműek közötti találkozások lehetőségének leredukálása azonban rendkívül jó alapot biztosított egy olyan szubkultúra teljes kibontakozásához, melyet napjainkban homoszexuális és queer műveltségként aposztrofálnak, hiszen az ókori görög *paederastia*-ból levezethető homoszexuális kapcsolatok gyakoriságát nemcsak a jogi, hanem a szépirodalmi alkotások, szobrok, festmények és egyéb munkák tanulmányozása során is megfigyelhetjük.

Tanulmányomban mindössze a férfi homoszexualitásra fókuszáltam, mivel a női kapcsolatokról nem maradtak fenn leírások néhány művészeti ábrázolást kivéve. Központi figuraként Oscar Wilde-t választottam, akinek homoszexualitását Andrew Elfenbein szerint sokszor merész pózként használta társadalmi pozíciója gyengeségeinek kompenzálására.⁴⁴ Ám Oscar Wilde-nak köszönhetően erősödhetett meg az a szubkultúra, melyet Michel Foucault a 20. században már létező jelenségnek tekint. Wilde mártírrá vált, olyan személlyé, akit ma queernek, valamint úttörő egyéniségnek neveznek. Leginkább talán a szintén tragikus sorsú olasz polihisztor, Pier Paolo Pasolini hasonlítható hozzá. Madarász Imre szavaival élve: „Wilde a szexuális mások üldöztetésének mártír-védőszentjévé magasztosult, Pasolinit rejtélyes meggyilkolása avatta vértanúvá, mártírvátesszé”.⁴⁵ Hatása a magyar irodalomban is megfigyelhető, hiszen Babits Mihály Wilde számos költeményét magyarrá fordította, valamint a görög típusú mester-tanítvány kapcsolatot is

44 Andrew ELFENBEIN, *Byron and the Victorians*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 229.

45 MADARÁSZ Imre, *Pasolini egyedi mássága: Az érzékek birodalma*, Bp., Hungarovox, 2002, 190.

átültette a magyar lírába.⁴⁶ A 20. század elején valóságos „Wilde-reneszánsz” következett be, amikor a szimbolizmus, az esztétizmus, a szecesszió és az avantgárd követői sorban léptek legalább egy-egy szerzeményükben az ír alkotó nyomdokaiba. Ady Endre nőalakjaiban és Kosztolányi Dezsőnek, Wilde legjobb magyar fordítójának egyes lírai és prózai munkáiban is visszaköszönnek Oscar Wilde-tól származó motívumok: gondoljunk csak Esti Kornélra, aki Dorian Grayhez hasonlóan a kettős én irodalmi jelenségének megtestesítője. Karinthy egyébként Wilde regényét olyan nagyra értékelte, hogy egy karikatúrát is készített róla *Góri Andrej mellénye* címmel.

Wilde a barátaiból létrehozott egy jelentős kulturális kört, melynek tagjai nagyrészt az Urániaiak Társaságát is alkották. Utóbbi pedig azért is lényeges, mert tagjainak jelentősége miatt antropológiai és szociológiai értelemben véve egyaránt létező szubkultúráként kell tekintenünk az urániaiakra a viktoriánus társadalmon belül.⁴⁷ A görög, főként platóni filozófiára alapozott „urániai szerelem” egyébként a francia *fin de siècle*-ben is megfigyelhető volt, melynek stílusát a dekadens mozgalom és a dandyzmus összekapcsolásával ugyancsak Oscar Wilde tette még árnyaltabbá. Meglátásom szerint a témakör vizsgálata és elemzése éppen ezért nemcsak irodalomtörténeti, hanem filozófiai-esztétikai, valamint szexuáltörténeti szempontból is fontos.



46 CSEHY ZOLTÁN, *Szodoma és környéke: Homoszexualitás, barátságserotika és queer irányulások a magyar költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2014, 346–363.

47 KAYLOR, i. m., VII.

Papp Sára Írisz (1992) Debrecen. Magyar nyelv és irodalom mesterszak, valamint magyar-angol bölcsészettudományi szakfordító részképzés elsőéves hallgatója. Tagja a DETEP-nek és a Hatvani István Szakkollégiumnak.

Papp Sára Írisz

■ A TERMÉSZET KÖNYVE MINT KÉPTUDOMÁNYOS METAFORA MADELINE VON FOERSTER WALDKAMMER TEMATIKÁJÁBAN

„We love nature, we kill nature,
and we can't figure out our
relationship with it”
(Madeline von Foerster)¹

Madeline von Foerster kortárs amerikai képzőművész *mische* technikával² készített nagyméretű művei visszatérően foglalkoznak az artificializmus antropológiai és történeti távlatával. 2008-ban von Foerster egy tematikus Wunderkammer-sorozattal jelentkezett, amely a *Waldkammer* nevet viseli. „Wunderkammer”³ alatt olyan zárt térben elrendezett, szakrális és privát jellegű gyűjteményeket értek, ami bár a humanista tudáseszmeny terméke, idővel a nézés eltérő praxisait vonta maga után. Von Foerster festménysorozata is a „csodakamrák” modern és újkori interpretációinak a feszültségében bontakozik ki, ezért vizsgálatukhoz érdemesnek tartom felmutatni a Wunderkammerek néhány értelmezési lehetőségét.

Napjainkban a Wunderkammert mint egy mediálisan hibrid képződményt egyidejűleg övezi populáris és elméletírói érdeklődés. Miközben a tudománytörténeti kutatásokban,⁴ művészet- és műgyűjtés⁵ történetében, hagyományalapú kulturális reprezentációk

1 Gina LA MORTE, *Earth's Gold*, Boho, 2011/10, 29.

2 15. századi flamand mesterektől származó képzőművészeti technika.

<http://www.madelinevonfoerster.com/technique.html> [Letöltés ideje: 2014. szeptember 28.]

3 Alexander MARR, *Introduction = Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, ed. J. W. EVANS, Alexander MARR, Aldershot, Ashgate Pub Co., 2006.

4 Michael PUNT, *Orai and Transdisciplinary Wunderkammer*, Leonardo, 2004/3.

5 Saelan TWERDY, *Cabinet-en-abyme-Virtue, Knowledge, and Allegory in 17th-century Antwerp Kunstkammer Paintings*, https://www.academia.edu/5715497/Cabinet-en-abyme-Virtue_Knowledge_and_Allegory_in_17th-century_Antwerp_Kunstkammer_Paintings [Letöltés ideje: 2014. október 1.]

vizsgálatában,⁶ újkori természetfilozófiában,⁷ kegyességtörténetben,⁸ továbbá az egyetemek identitáskeresésében⁹ és a kortárs múzeumpedagógiában¹⁰ is megjelent az igény a Wunderkammer hagyományának újraélesztésére, osztályozórendszerének megértésére, az eltérő indíttatású kutatási területek nem kívánják kijelölni az egymáshoz való viszonyukat. A Wunderkammerek szemlélésében mégis jelen van egy denotatív mozzanat¹¹ (Nelson Goodman), ami miatt a kortárs, történeti ismeretekkel kevésbé felvértezett befogadó a Rembrandt múzeumként látogatható otthonában berendezett Kunstkammert, a 18. század óta publikus térként használt leideni Anatómia Színházat (mai jogutódja: Museum Boerhaave)¹² vagy a New York-i Morbid Anatomy Museumban¹³ kiállított, viktoriánus giccsként számon tartott Walter Potter allegóriákat¹⁴ *egymás képére* fogja olvasni.

A valaha élt organizmusok teátrális rekreációit fenntartásokkal kezeljük: az észak-atlanti kultúrkörben élő ember etológiai és környezettani ismeretei alapján ízléstelennek, rációellenesnek vagy morbidnak ítéli az állatok műtárggyá változtatását, amennyiben nem több ezer éve kihalt fajok csontjairól vagy didaktikus célokat szolgáló korpuszokról van szó. Rachel Poliquinnak a preparáció kultúrtörténetét feldolgozó *The Breathless Zoo* című kötete alapján az újkori és 19. századi vitrinekkel szemben a kortárs befogadó az őt körülvevő ismeretterjesztő munkák miatt értetlen. A szerző szerint a „Discovery Channel korában” a természetfilmek élő, lélegző, harcoló, társas élőlényeket prezentálnak,¹⁵ ezért az antropomorfizált természetképünk merev és művi ellenpontjának tartjuk a kitömött vagy tartósított életet. Tehát a viszonyulásunk nem kizárólag etikai természetű, hanem érzelmi-kognitív alapú is,¹⁶ ami élő-halott, természetes-mesterséges, zárt-nyitott megkülönböztetésén, valamint e fogalmak eltérő vonatkozásain keresztül bontakozik ki. Innen

6 Henrietta LIDCHI, *The poetic and politics of exhibiting other cultures = Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, ed. Stuart HALL, Glasgow, The Open University, 1997.

7 Dániel MARGÓCSY, „Refer to folio and Number”: *Encyclopedias, the Exchange of Curiosities, and Practices of Identification before Linnaeus*, *Journal of the History of Ideas*, 2010/1.

8 Eric JORINK, *Het 'Boeck der Natuere' Nederlandsegeleerden en de wonderen van Godsschepping 1575-1715*, Leiden, Primavera Pers, 2006.

9 *Curiosities. Mark Dion and the University as Installation*, ed. Colleen J. SHEEHY, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.

10 *Uo.*

11 Nelson GOODMAN, *Languages of Art*, London, Oxford University Press, 1968, 4–5, 27–31.

12 Paul J. SMITH, *On Toucans and Hornbills: Reading in Early Modern Ornithology from Belonto Buffon = Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, ed. Karl. A. E. ENENKEL, Paul J. SMITH, Leiden, Brill, 75–121.

13 <http://morbidanatomy.blogspot.hu/> [Letöltés ideje: 2014. augusztus 31.]

14 <http://www.walterpottertaxidermy.com/2014/05/walter-potter-man-who-married-kittens.html> [Letöltés ideje: 2014. október. 04.]

15 Rachel POLIQUIN, *The Breathless Zoo: Taxidermy and the cultures of longing*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2012, 48–49.

16 Paul RICOEUR, *Az élő metafora*, ford. FÖLDES Györgyi, Bp., Osiris, 2006, 340.

nézve a Wunderkammer a képszerűsített természetnek¹⁷ (W. T. J. Mitchell) egy alternatívája, amelyben a kortárs tekintet a fauna élettelen lenyomatait a természetképünkhöz képest szokatlan rendben, a múzeum intézményes keretei között ismeri fel.

Miközben a kortárs befogadó a Wunderkammerekhez mint vizuális médiumokhoz közeledik, a középkori, majd a konfesszionális rendszerek megújulását követő 16–19. század közötti természet-értelmezésben az olvasás és nézőség feltételezte egymást. A médiumok egymásba fordítása, mint például a szövegek képi megjelenítése is gyakori volt a különböző vizuális reprezentációkban.¹⁸ Tehát ha a Wunderkammereket és von Foerster munkáit szeretném elhelyezni az újkori értelmezői hagyományban, szükségesnek tartom felmutatni a natura néhány, az európai gondolkodástörténet számára meghatározó modelljét.¹⁹

TERMÉSZETÉRTELMEZÉSEK A NÉMETALFÖLDI ÉS AZ EURÓPAI WUNDERKAMMER-HAGYOMÁNYBAN

A biológia modern taxonómiai elveit megalkotó evangélikus vallású svéd Carl von Linnæus 1758-as *Systema Naturae* című munkájában²⁰ a „természet könyvének” lutheri értelemben vett betűzéséről ír.²¹ A több mint 4000 fajmeghatározást tartalmazó pretudományos gyűjtemény szerint a natura szabálytalan diverzitásából az élőlények a névadáson keresztül válnak ki, hogy az isteni rend részesei lehessenek. A szerző a névadást, azaz a nyelvivé tételt bibliai aktusnak tartotta, amin keresztül az Özönvíz előtti tudás megismerhetővé válik. Linnæus saját szavaival élve „mint egy második Ádám” a *tárgyakat* tulajdonnévvel ruházza fel,²² és bár a „tárgy” fogalmi kiterjedése már különbözik a 17. századi Wunderkammerek nyelvi alapú kategóriarendszerétől, Linnæus ismeretelmélete a natura hermeneutikai alapú olvashatóságán alapszik.

Eric Jorinknak a holland aranykor természetfogalmát vizsgáló *Het Boeck der Natuere* című monográfiája szerint a köztársaság időszakában is jelen volt²³ a *liber naturae* és

17 W. T. J. MITCHELL, *Introduction = The language of images*, ed. W. T. J. MITCHELL, Chicago, University of Chicago Press, 1980, 1–2.

18 Lásd Svetlana ALPERS, *The Art Of Describing*, Chicago, University of Chicago Press, 1984. Részben Alpers kritikájaként is értelmezhető: Eddy DE JONGH, *Painted Words in Dutch Art of the Seventeenth Century = History of Concepts: Comparative Perspectives*, ed. Iain HAMPSHER-MONK, Karin TILMANS, Frank VAN VREE, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1998.

19 A természettörténet szinte minden esetben területi meghatározottságokat mutat, átjárási lehetőségeket a felekezetek között. Átfedésről lásd Stephen Jay GOULD, *Father Athanasius on the Isthmus of a Middle State Understanding Kircher's Paleontology = Athanasius Kircher, The last man who know everything*, ed. Paula FINDEN, London, Routledge, 2004.

20 POLIQUIN, *i. m.*, 98–101.

21 Lásd Sachiko KUSUKAWA, *The Transformation of Natural Philosophy: The Case of Philip Melancthon*, Cambridge, Cambridge University Press, 201–202.

22 POLIQUIN, *i. m.* 98–101.

23 JORINK, *i. m.* 8–10.

liber scripturae kettőssége, avagy a természet *betűinek* a tanulmányozása.²⁴ A „természet könyvének” 16–17. századi németalföldi értelmezése egy több szöveges forrásból is táplálkozó hermeneutikai metafora,²⁵ ami teológiai alapon írta át az antik természetfilozófia textuális hagyományaihoz való viszonyulást.

Azonban azt is fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy míg a holland Wunderkammerek a 18. századig a jómódú értelmiség és a gazdag polgárság *privát*²⁶ gyűjteményei voltak, addig a „természet könyve” az észak-németalföldi és észak-német²⁷ műveltségszerkezet egyik visszatérő toposza, ami a világi- és kegyességi műfajok különböző, széles körben elterjedt megjelenési formáit implikálta a 17–18. században.²⁸ Ennek ellenére még a korai természetgyűjtemények kapcsán sem beszélhetünk homogén értelmezői közösségről,²⁹ sem a „természet könyve” metaforájának áttétel nélküli megfeleltetéséről. A Wunderkammerek olvasása megosztja a történészeket: míg Van der Veen a natura történetét reprezentáló gyűjtemények mögött a „natura-szemlélés” kegyességi tapasztalatának a materiális kiterjesztését feltételezi, Van Berkel erősebb nyomtatékot ad a hermeneutika nyomán kialakuló nyelvi osztályozórendszernek. Van Berkel a 17. századi Wunderkammerek modellalkotását a prédikációk szövegalkotási technikájához, avagy a bibliai idézetek kompilációjához hasonlítja, amin keresztül a természetet nem a kultúra ellentétéként, hanem az egyik kiterjesztési módjaként értelmezték.³⁰

²⁴ Uo., 22.

²⁵ Közvetlen szöveges forrásai közé tartozik Szent Ágoston, a *Heidelbergi káté* 1566-os holland fordításának széljegyzeteiben szereplő természetre vonatkozó kommentárok, Cornelis Corstensnek az a széles körben elterjedt gondolata, hogy az egyes élőlények a „könyv” egyes betűi, *Belydenisse des gheloofs* natura teológiai értelmére tett állításai, valamint a hugenotta Du Plessi-Mornay és Du Bartas holland fordításainak popularizálódása a 17. századi köztársaságban. Természetesen ezzel párhuzamosan jelen volt egy természetfilozófiai irányú érdeklődés, például Lansberg a szférák keringéséről szóló elméletét akarta összeegyeztetni a természet könyvével. Lásd JORINK, *i. m.*, 46–58.

²⁶ Vö. JORINK, *i. m.*, 276.

²⁷ Egy természetfilozófiai példa: Anne-Charlott TREPP, *Religion, Magie und Naturphilosophie: Alchemieim 16. und 17. Jahrhundert = Im Zeichen der Krise. Religiosität im Europa des 17. Jahrhunderts*, szerk. Hartmut LEHMANN, Anne-Charlott TREPP, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1999, 480.

²⁸ Például John LANDWEHR, *Dutch Coloured Plate Books in the 18th century = Die Buchillustration im 18. Jahrhundert. Colloquium, Düsseldorf vom 3. 3 bis. 5. Oktober 1978*, Heidelberg, Carl Winter, Universitätsverlag, 1980.

²⁹ Jorink elkülöníti a „műgyűjtőket” a teoretikus érdeklődéstől. Lásd: JORINK, *i. m.*, 269–271.

³⁰ Uo., 268.

Bredekamp és Weststeijn³¹ kutatásait alapul véve az itáliai katolikus minták³² nyomán meghonosodó holland kollekciók *artefactumjai* vagy *naturaliák* relációban³³ álltak a néző *textuális*, teológiai alapoktól nem leválasztható természettörténeti, szépművészeti vagy történetírói ismereteivel.³⁴ Az *artefactum-naturalia* kettőségét már az első európai gyűjtemény (Ulisse Aldrovrandi)³⁵ értelmezésére alkalmazták. Ez a csoportosítás híján van az ember tárgyi kultúrája és az organizmus közötti megkülönböztetésnek, mivel a *naturalia* részének tekintettek minden Bibliában szereplő tárgyat. Például Paludanus, az első holland gyűjtő Szentföldről származó kőzeteket vásárolt fel, amiket bibliai szöveghelyek mentén csoportosított, viszont a 17. századi Hollandiában a bibliai történeteket megjelenítő narratív festményeket is *naturaliaként* interpretáltak.³⁶ Jorink szerint a privát holland gyűjtemények komplex struktúrájában a középkori ereklyekultusz is tovább élt,³⁷ noha eltérő kontextuális, referenciális és funkcionális értelemmel ruházták fel a bibliai vonatkozású tárgyakat.³⁸

Európában Nápolytól Uppsaláig³⁹ a természettörténet nagy narratívája a befejezettség és a kontinuitás paradoxonában létezett, hiszen a megváltoztathatatlan rend élén a teremtés csúcsa, az ember áll,⁴⁰ akinek joga van feltárni és maga alá vonni a naturát. Ebben az összefüggésben „feltárás” alatt a *naturaliák* történeti irányultságú megértését értem⁴¹ – biblikus szöveghelyek (Noé bárkája, Édenkert, Ádám névadása) és antik minták alapján.

Viszont a felfedezőutak következtében a *naturaliák* történeti vizsgálatán túl az Európa és az újonnan megismert kontinensek élővilágának az összevetése is megjelent, mivel az Újvilágból egyre több olyan *ens* került az európai csodakamrákba, amire hiába reflektáltak az antik és középkori szöveghagyományon keresztül,⁴² a *biológiai értelemben vett* sokszínűség megismerése egyre inkább azzal a tapasztalattal járt, hogy „bármilyen lehetsé-

31 Thijs WESTSTEIJN, *The visible world: Samuel van Hoogstraten's art theory and the legitimation of painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008, 108.

32 JORINK, *i. m.*, 274.

33 E. Bruce ROBERTSON, *Curiosity Cabinets, Museums and Universities = Curiosities: Mark Dion and the University as Installation*, ed. Colleen J. SHEEHY, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, 49.

34 TWERDY, *i. m.*

35 ROBERTSON, *i. m.*, 49.

36 WESTSTEIJN, *i. m.*, 108.

37 JORINK, *i. m.*, 281.

38 TWERDY, *i. m.*

39 JORINK, *i. m.*, 267.

40 Paul J. SMITH, Karl A. ENENKEL, *Introduction = Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, ed. Karl A. E. ENENKEL, Paul J. SMITH, Leiden, Brill, 11–12.

41 POLIQUIN, *i. m.*, 95–96. vagy GOULD, *i. m.*, 215.

42 Eric JORINK, *Between Emblematism and the 'Argument from Design': The Representation of Insects in the Dutch Republic = Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, ed. Karl A. E. ENENKEL, Paul J. SMITH, Leiden, Brill, 147–155.

ges”.⁴³ Tehát a Wunderkammer mint *spiritus architectonicus*⁴⁴ teátrális, vibráló rendszere nem csupán a természet *betűit* láttatta, hanem a kipreparált állatokon, csontvázakon, bőrökön, kövületeken keresztül a néző magukat a *dolgokat* akarta meglátni.⁴⁵ A változást gyakorlati okok is támogatták: élettani ismeretek híján a legtöbb hajón szállított állat nem élte túl a hónapokig tartó tengeri utat, ezért csak reprezentációs formáik jutottak el Európába. Például az unikornisok létét a narválokról (*monoceros*) letört szarvak⁴⁶ bizonyították, vagy a paradicsommadár-testek a 18. századig csak lábak nélkül érkeztek az Óvilágba, ennek következményeképpen az angol természetfilozófusok a csonkot tekintették a madár eredendő állapotának.⁴⁷ A 18. században a preparálási technikák- és tartósítás ugrásszerű fejlődésének köszönhetően a korábbinál jóval szélesebb közönség számára váltak a teremtés csodái hozzáférhetővé, viszont a természet megismerése iránti igény még a 19. században sem volt teljesen leválasztható a textualitásról.⁴⁸

WALDKAMMER TEMATIKA

Madeline von Foerster fiktív kollekciójának mind a tizenkét darabja (nyolc tojástempera és négy grafitkép, viszont a rajzokból három a festmények előképének tekinthető) átveszi az *artefactum-naturalia* megkülönböztetésére épülő rendszertant, így ezek a képek *a természetet a kultúra kiterjesztéseként ábrázolják*. A régi vitrinek osztályzásának áttemelése azért izgalmas, mert a befogadó tekintete nem tud elszakadni a technikai médiumok segítségével előállított, humanizált természeteszményétől, ezért a nézésben folyamatosan jelen van a natura (történetileg) eltérő értelmezései közötti dialektika, s ez végső soron ember és természet, jel és jelölő közötti relációkat tükrözi. Erre a mozgásalakzatra utal a gyűjtemény címe is: németül a *Der Wald* az erdőt jelöli, és a képek struktúrái az erdővel színekdochikus viszonyban álló fa köré szerveződnek. A fa egyszerre alkotója és tárgya a festményeken megjelenített fiktív tereknek (Die Kammer), azaz a képek befogadása egy olyan analízáló műveletsorként fogható fel, ahol szüntelen az ok-okozat, hiány-megjele-nítés, rész-egész kapcsolatok felismerése.

A tematika központi darabjaként értelmezhető *Rite of Remembrance* festményváltozatában von Foerster a holland vanitas-képek *trompe l'oeil* illuzórikus térszerkesztését felhasználva egy festett falapra egy fakeretű képecskét helyezett. A *trompe l'oeil* hatás más képsíkok összeszerkesztésében is megjelenik, ugyanis a néző számára úgy tűnik, mintha a képteret takaró drapéria ugyanazzal a szöggel lenne rögzítve, mint maga a kép. A képecske 17. századi reprezentációs hagyományt megidéző fekete háttéréből egy te-

43 POLIQUIN, *i. m.*, 39.

44 GOULD, *i. m.*, 217.

45 POLIQUIN, *i. m.*, 23.

46 JORINK, *i. m.*, 280–281.

47 POLIQUIN, *i. m.*, 33.

48 *Uo.*, 83–90.

átrális kompozíció bontakozik ki, viszont a látvány affektivitása nem függetleníthető a képecske közép- és az előtere közötti síkváltástól; ugyanis a két kitömött madár lábával feltárt drapéria mögött egy kivágott fa maradványa és egy korona látható, amelyek közül a fa gyökerei az előtér részét képezik, viszont a világító korona a drapéria mögött, centrális pozícióban helyezkedik el.

Nem csupán az expliciten megjelenített kompozíció, hanem a látvány monitorozása közben keletkező „hiány” is részt vesz a képen látható elemek összekapcsolásában, ugyanis a kitömött madarak épp ott húzzák szét a drapériát a lábukkal, ahol egy kereszt horizontális szárát követné a tekintet, a drapéria teteje és a facsonk teteje pedig egy olyan függőleges vonalat köt össze, amely a kereszt vertikális szára lenne. Ezt az értelmezést a himnuszköltészet gyakori sorpárja is megerősíti (*lignum mortis* és *arbor vitae*).⁴⁹ A középkori értelmezésekben a keresztfa kettős jelentéssel rendelkezett: egyrészt a kereszt az az eszköz, amelyen meghalt Jézus (*lignum mortis*), másrészt a kereszt szimbolizálja a halhatatlanságot és a paradicsomi életet is, hiszen a kereszt maga az élet fája, a megváltás forrása, valamint a halál szimbolikus megjelenítésével Krisztus életére is utal.⁵⁰

Mivel a képen a fa csak élettelenként van jelen, a tipológiai rend egymással szemben álló jelképei között feloldhatatlan marad a feszültség, amit tovább erősít a későközépkori németalföldi magánkegyességi képhasználatban⁵¹ populárisává vált *Hortus conclusus* ikonográfiai típusának a megidézése. Ez az *Énekek Éneke* közhelytárából építkező *vera effigies* egyidejűleg volt a teremtés elrendezettsége, a bekerített *natura* és a *ruminatio* modellje.⁵² Míg a középkori kegyképeken a *Hortus conclusus* gyümölcsfája és virágai Mária szeplőtlen fogantatásának a tipológiai előképét alkotják, a dekomponált, *theatrum mundi* kontextusába helyezett csonk már csak korpusz, saját képkeretének az élettelen maradványa.

Hiába kölcsönözne a madarak testtartása, a drapéria esése vagy a burjánzó gyökérszerkezet mozgalmasságot a „szobácska” kompozíciónak, a Szűz Mária mennybemenetelének ikonográfiai hagyományából ismert korona, az évgyűrűk, valamint a háttért képező falap és a rönk közötti metonimikus kapcsolat lezárttá teszi a képet. Ez részben annak is

49 Képkultúra: Henry THODE, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1904, 546–547. Devóció és szöveghagyomány: Erik THUNØ, *Image and Relics: Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*, Róma, L’Erma, 2002. Venantius Fortunatus életfájának textuális összefüggései: Barbara BAERT, *A Heritage of Holy Wood: the Legend of the True Cross in Text and Image*, Leiden, Brill, 2004, 59–60.

50 Louis VAN TONGEREN, *Exaltation of the Cross: Toward the origins of the Feast of the Cross and the Meaning of the Cross in Early Medieval Liturgy*, Leuven, Peeters, 2000, 214.

51 Christa GRÖSSINGER, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, Manchester, Manchester University Press, 1977, 9, 22.

52 Maria-Theresia VON ZERBONI DI SPOSETTI, „Il Giardino Secreto” – *Der Garten am Haus als Ortschaftöpferischer Einsamkeit und freier Kommunikation = Privatheit, Garten und politische Kultur: Von kommunikativen Zwischenräumen*, hg. Siegfried LAMNEK, Marie-Theres TINNEFELD, Opladen, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2003, 219.

a következménye, hogy a *trompe l'oeil* optikai alakzata által szervezett struktúra (szemben a 17. századi illúziókkal)⁵³ nem kifelé mutat a meditatív képből, hanem az egymásra szerkesztett rétegek feszültségére irányítja a figyelmet. A szukcesszív, festmény középpontja felé irányuló szemmozgás tovább erősíti a zártság és élettelenység érzését. Noha a Waldkammer egy precíz szerkezetet és a tipológiai teleologikus rendet jelenít meg, a festmény a természet „történetét” befejezettnek ábrázolja, az élő és élettelen megkülönböztetése miatt az élettelen anyagot nem tudjuk a természet feltámadása felől olvasni. A kép grafitváltozatában ezt a temporális síkot von Foerster szövegesen, „*Memento Mori*” felirattal is kijelöli.

A *Rite of Remembrance* azért egyik kulcsműve von Foerster Waldkammer-sorozatának, mert a festmény- és ceruzarajz a katolikus ikonográfiából- és himnuszköltészetből ismert értelmezései áttételes formában az egész sorozatban jelen vannak. A fa a sorozat szinte minden képén élettelenként jelenik meg, tehát a képek felfoghatóak az *arbor vitae* és *lignum mortis* különböző tematikus variációiként is.

AZ ANTROPOMORFIZÁLT FA

A fa nem csupán relikviaként jelenik meg a Waldkammer tematikában, ugyanis négy festményén a fa antropomorfizált formát kap, így ezek felfoghatóak az ember osztályozó tevékenységének metaképeiként.⁵⁴ A négy nőkép testéből kiálló polcok és fiókok az eredeti környezetükből kiragadott fajták mintapéldányait, avagy a természet könyvének egyes betűit tartalmazzák.

Másrészről a boltívek, a reliefek és az intarziák, polcszerkezet és *ens* kettőssége, valamint az ember színre vitele a holland természetgyűjtemények mintájára megfestett 17. századi holland térreprezentációk felől is olvashatóak.⁵⁵ A kapcsolat különösen intenzív azokkal a régi holland festményekkel, ahol az előtérben Wunderkammerekből átemelt római kori szarkofágok állnak,⁵⁶ hiszen a *Rite of Remembrance* mintája alapján az élő fa halott párjaként értelmezett faszobrok játékosan egymásba fordítják az embert és a polcrendszert. Ez a „megfeleltetés” tovább erősíti a *liber naturae* és a kultúra közötti átfedését, és közben elmosza az éles határokat élő és holt kategóriái között.

53 BARTHA-KOVÁCS Katalin, *A csend alakzatai a festészetben*, Bp., L'Harmattan, 2010, 55.

54 Ide tartozik a Merbau Cuckoo, a Redwood Cabinet, a Specimen Cabinet, az Amazon Cabinet, és elméleti megfontolások alapján a *Cabinet for a Spotted Owl* című képet is ebbe a csoportba sorolom.

55 Kapcsolatról, bővebben lásd Rochelle ZISKIN, *Sheltering Art: Collecting and Social Identity in Early Eighteenth-century Paris*, Pennsylvania, Pennsylvania State University, 2010, 57–58.

56 Például Gerrit Dou, *The Grocer's Shop*, 1672, Royal Collection.

„ISTENI REND”

A *Merbau Cuckoo* című képen a 17–18. századi német természetfilozófia kontextusában megszületett kakukkos óra⁵⁷ egyszerre válik keretté és témává. A festmény fókuszában álló fából megalkotott nőalak *Gabrielle d'Estrées et une de ses sœurs* című festmény reprezentációs mintáit, azaz Gabrielle d'Estrées-portréképek vonásait, testtartását, tekintetét és kézmozdulatait emeli át. Von Foerster a barokk portréfestészet kulisszaszerű megoldásait is átveszi, ami azt jelenti, hogy az enteriőr koherenciáját a reliefcsíkkal díszített fahátter és az előtérben kibomló drapériarészlet hozza létre, viszont a reneszánsz előképpel ellentétben Von Foerster csupán egy fal részletét ábrázolja. A kivágásszerű kompozíció (az óráról lelógó súlyokat csak félig látjuk, a drapéria is csak töredékesen van megjelenítve) bevonja az értelmezésbe a láttatás metaforikus kontextusait is. A nőreprezentáció enigmatikus szerkezete miatt sem tudjuk elkülöníteni egymástól az isteni machinát az emberi test metamorfózisától, így a borostyánfából kifaragott antropomorfizált kakukkos óra számlapra mutató keze, a figura polcként felfogott homlokából kiugró madár, valamint a mahagóni levél és a faragványok közötti feszültség a natura időbeliségére, valamint a pretudományos természettörténet struktúraalkotására hívja a figyelmet. Innen nézve az eltárgyasított *szóma* a karteziánus fiziológia testképét fordítja le a képiség nyelvére.

A *Merbau Cuckoo* az újkor analitikus gondolkodásának a távlataira hívja fel a figyelmet, egy a francia reneszánszból ismert festmény elemeinek az újraalkotásával. Ezen túl a festmény interpiktuális kapcsolatban áll a Waldkammer-tematika részét képező *Invasive Species I.*, *Invasive Species II.* című alkotásokkal, ahol Gabrielle d'Estrées testéből növények nőnek ki, és egyfajta metamorfózis látszik az ember és natura viszonyban. E művek felől nézve a *Merbau Cuckoo* felfogható a *Rite of Remembrance*-ben megjelenített *lignum mortis*ként is.

AZ AMAZON CABINET ÉS A CABINET FOR SPOTTED OWL

Az *Amazon Cabinet* vegyíti a posztmodern és újkori reprezentációs modelleket, így a néző folyamatosan szembesül a zavarral, amit az értelmezői rendszerek összemossa okoz.

A sírszobrászatot és kegyességi oltárszobrokat megidéző impozáns méretű festmény (76x152 cm) plasztikus fakeretében egy felfegyverkezett nőalak látható, balkezeiben egy lefele fordított kardot tart. A karral szemben, az Amazon lábánál egy faragott láncfűrész áll. Ez utóbbi tárgy elhelyezése – az újkori és középkori vizuális reprezentációk térstruktúrája alapján – a Boldogasszony ikonográfiájára, azaz a kígyóra taposó Szűzanyára emlékeztethet, viszont a textuális hagyomány (Mária győzelme a Sátán felett) és képi jelek (láncfűrész) között tranzitív megfeleltetés nem lehetséges, hiszen a láncfűrész és

57 Thomas BUSBY, *A General History of Music: From the Earliest Time to the Present. Volume 1*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 5.

az oltárszobrot is ugyanabból az anyagból faragták ki, azaz rész-egész viszonyban állnak egymással.

A szobácskát interpretáló *inscriptio* (Swietenia Microphylla) is rész-egész viszonyt feltételez a keret(ek) és a nagylevelű mahagónia között (Swietenia Macrophilia). Ahogy Linneusnál is láthattuk, az újkori természetfilozófiában visszatérő gondolat, hogy a fauna élőlényeinek megnevezése az ószövetségi névadás megismétlése, mely kiemeli az entiseket a natura diverzitásából. Ezek alapján a felirat nem csupán származtatási kapcsolatokat vázol fel, hanem egzisztálást, és végső soron struktúrát is jelent. Éppen ezért paradoxon, hogy a kultúra kiterjesztéseként felfogott natura csak halott mása az élőnek.

A kortárs természetfelfogással való kapcsolatot a festmény címében szereplő mitológiai utalás is erősíti, ugyanis az amazonok etimológiai származéka Amazónia is, így nem kizárólag a fával, hanem magával az erdő *eszményképével* áll színekdochikus kapcsolatban. Általában a természetvédelmi kampányokban, populáris kultúrában és a világpolitikai diskurzusban az amazóniai esőerdők kiirtása alatt az egész bolygó természeti erőforrásainak felélését értjük.

A szakrális szekrényben berendezett „világ” feszültségét tovább fokozza a faragott nőalak és a fauna élőlényei közötti szembenállás, ugyanis a merev nőszoborba, premodern natura-reprezentációk mintájára a nőalak testébe helyezett és őt körülvevő állatokról és növényekről nem lehet eldönteni, (1) vagy valóban a kultúra által értelmezett „természet-hűség” jegyében preparálják és állítják ki ezeket a dél-amerikai eredetű egzotikumokat úgy, mintha élők lennének: ezért „másznak” a hangyák, „futnak” a növények, „roppant” magot a tukán; (2) vagy épp azt jeleníti meg reverz módon, hogy a natura visszahódítja az „anyakultúra” által uralt világot, vagyis az ember által megművelt (lásd a cultura szó etimológiáját: colo, -ere) világot (szobrokat, kardot, láncfűrész) újra „belakja” a natura?⁵⁸

Mindkét esetben a nőalak kardját befutó virág, a vanitas-reprezentációkból ismert hangyák⁵⁹ a múlandóság melankóliáját az egész emberi kreatúrára vonatkoztatják, viszont utóbbi esetben kimozdul a natura a kultúrának alárendelt viszonyából. Ezáltal az Amazon Cabinet a természet rendszerezésének, feltárásának és felhasználásának humán távlataira hívja fel a figyelmet.

A *Cabinet for a Spotter Owl* az *Amazon Cabinet* vagy a *Redwood Cabinet* *kleine Andachtsbild* változatának tekinthető, ugyanis a *spiritus architectonicus* egyetlen „polcát” és ensét (bagoly) ábrázoló festmény/rajz kivágásszerű kompozíciója alapján egy szövevény polcrendszer része. Az ikonként reprezentált bagoly feltűnően hasonlít Dürer egyik ábrázolására, s a német mesterrel való kapcsolatot a kép jobb sarkába elhelyezett szignó

58 Martin HEIDEGGER, *Építés, lakás, gondolkodás*, ford. SCHNELLER István = M. H., *Az építészeti tér minőségi dimenziói*, Bp., Librarius, 2002, 257–259.

59 Sam SEGAL, *A flowery past : a survey of dutch and flemish flowerpainting from 1600 until the present; gallery P. de Boer, Amsterdam, march 13 - april 11, 1982; Noordbrabants Museum, s-Hertogenbosch, april 29 - may 30, 1982, Amsterdam, gallery P. de Boer, 1982, 45–47.*

is megerősíti. Ennek ellenére az itt ábrázolt nyugati erdei bagoly egy 19. században lejegyzett észak-amerikai madárfajta. A fajmegjelölés az európai ember fogalmi gondolkodására utal, amin keresztül a natura bekeríthető, mérhető egységgé válik, ugyanakkor az észak-atlanti kultúrkör madárról szóló ismeretei, neogótikus templomépítészet boltívei, a pecséttel kitűzött latin fajmeghatározás (*Strix occidentalis*) egyfajta historizáló gesztusként értelmezhető, mely az ember rendszerező, névadó és megjelölő tevékenységét példának állítja az utókor számára. Az antikvitás óta tudásszimbólumként értelmezett bagoly kitömött másának a piedesztálra emelése ironikus távlatba helyezi a tudomány modern önértelmezését.

Az *Amazon Cabinet*ben megjelenített láncfűrész tematikusan kötődik a *Rite of Remembrance* című festmény fa-interpretációjához, ugyanakkor a festmény az anyakultúra visszahódításának a lehetőségét a *Redwood Cabinet* és *Specimen Cabinet*hez hasonló eszközökkel jeleníti meg. A fa antropomorfizációjaként értelmezett munkák összekötő kapcsot képeznek a *Rite of Remembrance* és a *Drawing for Resurrection* között. Bár a *Cabinet for a Spotter Owl*-t az *Amazon Cabinet* „részeként” kezeltem, a festmény és grafitrajz 19. századi összefüggései kilógnak a sorozat többi darabjának időperspektíváiból.

ISTENI ÉS EMBERI METAMORFÓZIS – KÍSÉRLET A MEGVÁLTÁSRA

Három képen (*Drawing for Resurrection*, *Invasive Species I*, *Invasive Species II*.) von Foerster az emberi és isteni szóma átváltozásának a folyamatát jeleníti meg. A fává váló test önálló reprezentációs hagyománnyal rendelkezik az európai művészettörténetben, viszont az alkotások egyike sem illeszkedik az Ovidius-recepcióból ismert, narrativizált mitologikus keretbe. Ráadásul (az előbb tárgyalt képcsoporttal ellentétben) a növények nem kapnak antropomorfizált arcot, hanem mint egy kultúrától idegen entitás nőnek ki az emberi testből.

A dinamikusság és zártság ellentéte legélesebben a *Rite of Remembrance*-szel opozícióban álló, *Drawing for Resurrection* című szekvenciális jelölésekkel dolgozó rajz jeleníti meg. A ceruzával felvázolt, stilizált trónusra emlékeztető emelvényben a gyermek Jézus mint *Maiestas Domini* látható, akinek a testéből hajtások nőnek ki. A test és az ágak összemosása a kép befogadója számára megidézi a *ruminatiót*, az ereklyekultuszt és a katolikus képkultúrát, és az *arbor vitae* szöveg-hagyományát is: „Beata, cuius brachiis / pretium pendit saeculi: / statera facta corporis, / praedam tulitque tartari”.⁶⁰

A Waldkammer tematika felől nézve a címben és a *Vexilla Regis* szövegében megjelent „feltámadás” egyszerre vonatkoztatható az antropomorfizált természetképünkre és a Wunderkammerekben megjelenített tipológiai rendre, ám mindkét esetben a natura az emberi reláció terméke. Madeline von Foerster művei képesek ezt a kapcsolatot leképezni, és közben rá is mutatnak a viszonyulásunk ellentmondásosságára.

⁶⁰ Lásd Richard VILADESAU, *The Beauty of the Cross*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 38.

Baranyi Gyula Barnabás (1992) Kaposfő, Debrecen. A Debreceni Egyetem amerikanisztika mesterszakos hallgatója, a DETEP és a Hatvani István Szakkollégium tagja.

Baranyi Gyula Barnabás

KONFIGURÁCIÓK EGY TÉMÁRA LUDOLÓGIA ÉS NARRATOLÓGIA A VIDEOJÁTÉK-ELMÉLETBEN

A videojátékok már közel fél évszázada vannak jelen az életünkben, akadémiai berkekben azonban talán még mindig nem kap elegendő reflexiót ez a kulturális fenomén. Ugyan a nyolcvanas évektől már felfedezhető egyfajta interpretatív diszkurzus kialakulása a jelenségről, ám ez még egy jó évtizeden át a játékok és más kulturális produktumok (például a dráma¹ vagy a film²) közti analógiák és különbségek feltárásában, vagy a kritikusok különböző játékelményeinek leírásában merült ki. A „game studies” mint diszciplína igazán csak a 90-es évek második felében kezdett kialakulni, amikor már új elméleti megközelítések is felbukkantak. Az új perspektívák bevezetése azonban korántsem zajlott problémamentesen, ugyanis ezek az elméletek megkérdőjelezték a korábban a videojáték diskurzusán belül elfogadott elméleti koncepciók többségét. Ennek következtében robbant ki egy elméleti vita, amely a játékokhoz való lehetséges elméleti közelítésmódokra vonatkozott. Erre a disputára később „ludológia-narratológia” vita néven kezdtek hivatkozni, ám a vitában érintett két álláspont korántsem határolható el élesen egymástól.

VITA SZEMBENÁLLÓ FELEK NÉLKÜL

A vitát Espen J. Aarseth norvég összehasonlító irodalomtudós kezdeményezte, 1997-ben megjelent *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* című könyvében, amelyben számtalan ponton megkérdőjelezi a videojátékokról akkoriban folyó diskurzusban megfogalmazott főbb állításokat, és felveti egy új diszciplína kialakításának szükségességét.³

1 Lásd Brenda LAUREL, *Toward the Design of an Interactive Fantasy System*, Ohio State University, 1986.

2 Lásd Marsha KINDER, *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, Berkeley, University of California Press, 1991.

3 Espen J. AARSETH, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997, 14.

Aarseth főként azt a megközelítést kritizálta, amely a videojátékok működését kizárólag az azokból kiolvasható narratíva szintjén próbálja magyarázni, többnyire irodalomelméleti terminusokkal, mivel szerinte ez a szemléletmód zárójelbe teszi – ha nem egyenesen ignorálja – a videojátékok egyik konstitutív funkcióját, az interaktivitást.⁴ Bár Aarseth a fent említett könyvében még maga is szöveggént – pontosabban kibertextként – értelmezi a videojátékokat, később ő maga is átvette azt a szemléletet, amelyre saját könyvének hatására kezdtek el 1999-től „ludológia”-ként utalni.⁵

A ludológia elnevezés Aarseth egyik doktoranduszának, Gonzalo Frascának a nevéhez köthető, aki a videojátékokat a saját specifikus kontextusukban, játék mivoltukban kezdte el elemezni, és Aarseth nyomán kijelentette, hogy ezt az elemzői pozíciót határozottan meg kell különböztetni azoktól, amelyek úgy tekintenek a videojátékokra mint narratív műfajra.⁶ Az Aarseth által bevezetett játék–narratíva dichotómiát alapul véve⁷ Frasca további megkülönböztetést javasol „szimuláció” és „reprezentáció” között.⁸ Frasca szerint „a korábbi médiumok reprezentációs természetűek, míg a videojátékok szimulációsak”, továbbá kijelenti, hogy „a szimuláció olyan üzenetet tud közvetíteni, amit a narratíva nem”.⁹ A ludológia egyik fő célkitűzése tehát annak az elméleti meghatározása, hogy milyen feltételek mellett beszélhetünk szimulációról, hogy miben áll a játékok felépítésének specifikussága, és hogy ezek hogyan függenek össze a játékok interaktív, többféle választási lehetőséget és végkimenetelt lehetővé tevő szerkezetével.

A „narratológia” elnevezés forrását nem lehet ilyen egyértelműen meghatározni, ugyanis a vitát alkotó szövegek többségében nem egyértelmű, hogy a „narratológus” jelző olyan kutatókra vonatkozik-e, akik az elbeszélés különböző formáit és feltételeit tanulmányozzák, vagy pedig specifikusan azokra a videojáték-kutatókra utal, akik a videojáték narratív szempontjait elemzik. Továbbá, ahogy Frasca maga is elismeri egy 2003-as tanulmányában, a narratológusi tábor nem egységes, sőt, lényegében az sem biztos, hogy maga a csoport létezik.¹⁰ Ennek ellenére a diskurzusban továbbra is fennmaradt

4 Uo., 3.

5 Ugyan Frasca megjegyzi, hogy Aarseth egyszer sem hivatkozott tanulmányaira ludológus szövegekként, ám például egy 2004-ben megjelent tanulmányában a ludológusok nézőpontjából érvel a ludológia mellett. Lásd Gonzalo FRASCA, *Ludologists Love Stories, Too: Notes from a Debate that Never Took Place = Level Up Conference Proceedings*, University of Utrecht, 2003; AARSETH, *Műfaji zavar: A narrativizmus és a szimuláció művészete*, ford. CZITROM VARGA Enikő = *Narratívák 7.: Elbeszélés, játék, és szimuláció a digitális médiában*, szerk. FENYVESI Kristóf, KISS Miklós, THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 2008, 159–174.

6 Gonzalo FRASCA, *Ludology Meets Narratology: Similitude and Differences Between (Video)games and Narrative*, <http://www.ludology.org/articles/ludology.htm> [Letöltés ideje: 2014. november 26.]

7 AARSETH, *Cybertext...*, 5.

8 Gonzalo FRASCA, *Szimuláció vs. narratíva: Bevezetés a ludológiába*, ford. GYURIS Róbert = *Narratívák 7., i. m.*, 127.

9 Uo., 130.

10 FRASCA, *Ludologists Love ...*, 94.

az opposíció ludológusok és narratológusok között. Ugyanakkor Michael Mateas amerikai informatikus doktorandusz 2002-ben beadott disszertációjának nyomán, amelynek egyik lábjegyzetében a „narratológus” címke helyett a „narrativista” jelzőt használja,¹¹ a vita már nem megközelítések között áll fenn, hanem kutatók két csoportja között, akik látszólag ellentétes felvetésekkel operálnak.

Azonban ha közelebbről szemügyre vesszük a „narratológusok” vagy „narrativisták” állításait, több ponton is átfedéseket fedezhetünk fel ezen állítások, illetve a ludológusok elméletei között. Janet Murray például a *Hamlet on the Holodeck*-ben részletesen vizsgálja az immerzió jelenségét, amely a virtuális valóság elméletének meghatározó terminusa.¹² Ebben a fejezetben Murray lényegében szimulációs tereként kezeli a videojátékokat, amelyben a játékos nem csupán „jelen van”, hanem aktív ágensként funkcionál.¹³ A könyv következő fejezete pedig a virtuális valóságon belüli cselekvőképesség és a narrativitás lehetőségeit vizsgálja, a fejezet konklúziójában pedig Aarseth-hez nagyon hasonlóan írja le az elektronikus narratívában résztvevő játékos szerepét: „Az elektronikus narratívában a procedurális szerző szerepe olyan, mint egy koreográfusé, aki a ritmust, a kontextust, és a rendelkezésre álló lépéseket diktálja. Az interaktor pedig, akár mint megfigyelő, főszereplő, felderítő, vagy építész, ezt a lépésekből és ritmusokból álló repertoárt használja ahhoz, hogy improvizációjában létrehozzon egyetlen konkrét táncot rengeteg, a szerző által lehetővé tett lehetséges tánc közül.”¹⁴

A különbségtétel rengeteg lehetséges kombináció és egy meghatározott tánc között Aarseth textonok és szkriptonok közötti különbségtételét idézi. Ez a distinkció felfogható úgy, mint a programban létező kódszekvenciák (texton) és ezen szekvenciáknak a játékos előtt megjelenő képe (szkripton) közötti különbség. Aarseth egy szonett-generátor működésén keresztül szemlélteti ezt a distinkciót: a *Cent millemilliards de poémes*¹⁵ csupán 140 verssort, azaz textont tartalmaz, de ezekből 100 000 000 000 000 darab szonett, azaz szkripton hozható létre. Ez annak köszönhető, hogy a könyv nem oldalakból, hanem sorokból áll, melyeket tetszőlegesen forgatva az olvasó a sorok számtalan lehetséges konfigurációját hozhatja létre.¹⁶ Murray pedig pontosan ugyanerről a mechanizmusról elmélkedik, csak épp gondolatmenetében nem vezet be új terminusokat.

11 Michael MATEAS, *Interactive Drama, Art, and Artificial Intelligence*, Pittsburgh, Carnegie Mellon University, 2002, 34. Annak ellenére, hogy a Mateas által létrehozott jelzőt a mai napig használják a narratológus csoport megnevezésére, Mateas érvelésében eltávolodik a vitában álló pozícióktól, ugyanis disszertációjában az interaktív dráma létrehozásának egy lehetséges modelljét állítja fel a mesterséges intelligencia bevonásával. Lásd *Uo.*, 36.

12 Lásd Doug A. BOWMAN, Ryan P. McMAHAN, *Virtual Reality: How Much Immersion is Enough?*, Computer, 2007/7, 36.

13 Janet MURRAY, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, New York, Free Press, 1997, 108.

14 *Uo.*, 153.

15 Raymond QUENEAU, *Cent mille milliards de poémes*, Paris, Gallimard, 1961.

16 AARSETH, *Cybertext...*, 62.

Mindezek fényében elmondható, hogy a ludológia-narratológia vita kialakulása jó részt annak a következménye, hogy Aarseth paradigmaváltó könyvében vehemensen az ellen a közelítésmód ellen érvel, amely később a „narrativizmus” elnevezést kapta. Ez a vita ilyen módon nem is tekinthető igazán vitának, ugyanis a szembenálló pozíciókat Aarseth követői lényegében retrospektíve hozták létre, nem pedig egy már létező oppozíció leírásának céljából. A diszkurzus állapota azonban egyáltalán nem követelte volna meg az effajta önkényes distinkciót, mivel megfigyelhető, hogy több, a ludológusok által megfogalmazott gondolat a narratológusok elméleteiben szintén kifejezésre jutott. A játékokra vonatkozó elméletek alapjait pedig még jóval a ludológia létrejötte előtt Roger Caillois és Johan Huizinga fektette le, azonban ez az alapvetés később nem kapott figyelmet. Ezt az úgymond félbe hagyott elméleti alapot egységesítették Aarseth utódai, és nevezték el ludológiának. Tehát nem egy specifikusan videojátékokkal foglalkozó tudományág jött létre, hanem egy ludológiaként felcímkezett diszciplína, mely ugyan játéknak tekinti a videojátékot, de megfelel a médium narratív és vizuális dimenzióiról. Így tehát meglátásom szerint szükség van a két megközelítés egyfajta szintézisére ahhoz, hogy koherens, és a kultúratudomány számára releváns módon lehessen a videojátékokról gondolkodni. A továbbiakban egy 2011-ben napvilágot látott videojáték, a *Minecraft* elemzésén keresztül szeretném bemutatni, hogy miként egyesíthető a ludológus és a narratológus megközelítés.

BEVEZETÉS A *MINECRAFT* VILÁGÁBA

A *Minecraft*¹⁷ egy ún. „sandbox” kalandjáték, melynek lényege az, hogy egy hatalmas, véletlenszerűen generált világba csöppenve a játékosnak túl kell élnie a játék által generált viszontagságokat. Ehhez a játék lehetőséget ad számtalan anyag kibányászására és kombinálására más tárgyakkal, és egy komplex szabályrendszer által meg is szabja, hogy melyik anyag mely másikkal vagy tárggyal egyesíthető. A játék különlegessége, hogy a grafikája a 90-es évekbeli játékok grafikáját idézi, amelyben még látványosan felismerhetők voltak a pixelek, a képernyő által kivetített képalkotó elemei. Ebben a játékban ez a vizuális elem ironikus módon még láthatóbb és hangsúlyosabb. Ezzel analóg módon, és nem kevésbé ironikusan, maga a környezet is kockákból épül fel a *Minecraft*-ben, amelyek széttörésével szert tudunk tenni az adott kocka anyagára (föld, fa, vasérc stb.), amelyet aztán később felhasználhatunk különféle eszközök létrehozására.

A ludológus megközelítést alapul véve elmondható, hogy a program szokatlanul sokrétű cselekvési lehetőségeket biztosít a játékos számára, melyekre Alexander R. Galloway

17 MOJANG, *Minecraft*, PC, 2011.

„diegetikus operátori cselekvésként” utal.¹⁸ Galloway két aspektusát határozta meg az ilyen cselekvéseknek: mozgási cselekvés és kifejező cselekvés. Mozdgási cselekvések terén ugyan a játék igen limitált eszköztárat kínál (előre, hátra, jobbra, balra, ugrás, guggolás), viszont kifejező cselekvések terén a játékos szinte határtalan számú lehetőséget kap. Habár a billentyűzeten elérhető funkciók terén véges ez a szám, ugyanis csupán az Üt, Használ és Inventory funkciók által tud a játékos kapcsolatba lépni a játék szimulált világával, egy – a programban benne foglalt – interfészen keresztül a játékos hozzáfér a „barkácsolás” funkcióhoz, mely végeláthatatlan számú interakciós lehetőséget, azaz kifejező cselekvést tesz lehetővé. Ez annak köszönhető, hogy a szimulált környezet az utolsó darabjáig formálható. A játékban ugyanis a földtől kezdve a fán és a vason át minden mozdítható, kombinálható más tárgyakkal a barkácsolás lehetőségének köszönhetően. Így tehát a program több ezer akcióképes tárgyat tartalmaz, melyek mindegyikével interakcióba léphet a játékos, ezeken keresztül pedig befolyásolhatja a játék diegetikus világának felépítését.

Egy másik fontos eleme a játéknak maga a környezet: a játék kilenc Földfelszín területű világot generál, ami teljesen bejárható. A terület felderítésében azonban igencsak korlátozott a játékos, mivel nincs lehetősége gyorsan helyet változtatni, továbbá nincs előre feltérképezett része a szimulált világnak. Ez a tulajdonság életre hívja a Greg Costikyan által meghatározott bizonytalansági forrásoknak egy specifikus fajtáját, a rejtett információ által keltett bizonytalanságot.¹⁹ A játékosnak nincs információja a bejárható területről, csak miután feltérképezte és valamiképp megjelölte a már ismert vidékeket. Ezt tovább bonyolítja az a tény, hogy a bejárható világ véletlenszerűséget is alkalmazó algoritmusokkal jön létre, amely kizárja annak a lehetőségét, hogy a játékos két azonos vidéket találjon egy világon belül. A *Minecraft* ily módon egy olyan



18 Alexander R. GALLOWAY, *Gaming: Essays on Algorithmic Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, 24. Habár Galloway nem tartozik a ludológia-narratológia vitában résztvevő ludológusok közé, és nem is vallja magát ludológusnak, *Gaming: Essays on Algorithmic Culture* című könyvében azonban többnyire játékmechanizmusokat és ezen mechanizmusok alkotóelemeit tanulmányozza, így elméletei véleményem szerint a ludológus elméletek körébe sorolhatók.

19 Greg COSTIKYAN, *Uncertainty in Games*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2013, 92. Costikyan szintén azon videojáték-kutatók közé tartozik, akik nem foglaltak egyértelműen állást egyik oldalon sem, ám Costikyan esetében akkor is egyértelműen kijelenthető, hogy a ludológusok oldalát támogatja, mivel a ludológusokhoz hasonlóan ő is a játék-narratíva oppozíció mentén érvel, mégpedig amellet, hogy a játék a narratíva antitézise. Lásd COSTIKYAN, *Where Stories End and Games Begin*, Game Developer, 2000/9, 44–53.

szimulált teret hoz létre, amely képes imitálni a valóságunk kiszámíthatatlanságát. A játék ezáltal hatékonyan hozza létre azt az érzetet, hogy a játékos teljes egészében része a *Minecraft* világának. Ennek egyik oka lehet a belső nézetű perspektíva, amelyet Galloway szerint a játékipar „a játéktérre hatással bíró mozgás intuitív érzetének kialakítására” használja.²⁰ Ez a mozgás nem csupán megvalósul a *Minecraft*-ben, hanem a játék legmeghatározóbb mechanizmusát alkotja, hiszen a játéktér teljes egészében elpusztítható a játékos által. Továbbá amiatt, hogy nincs egy kötött eseménysor a játékban, melyet a játékosnak okvetlenül követnie kellene (eltekintve talán az élelemszerzéstől), a *Minecraft* az Aarseth által megalkotott „konfiguratív funkció” apoteózisaként is vizsgálható:²¹ a játék egyetlen célja az, hogy a szerző „konfigurálja,” saját képére formálja a világot, melybe belecsöppent. Aarseth terminológiájával élve elmondható, hogy a játék végcélja az, hogy a játékos végtelen mennyiségű szkriptont hozzon létre a programba véges számban kódolt textonok felhasználásával.

A narratológus megközelítés merőben más belátásokat eredményezhet. A játék prototípusa lehetne Henry Jenkins „elbeszélő tér” elméletének, amely szerint a videojátékok „immerzív elbeszélői tapasztalatot” képesek létrehozni. Jenkins szerint ez négyféleképpen valósulhat meg, melyek közül a *Minecraft* terei (illetve a sandbox játékok általában) a „létrejövő elbeszélések” helyszínéül szolgálnak.²² A játék ugyanis tartalmaz bizonyos elemeket, melyek elbeszélői funkcióval bírnak (pl. helyszínek, elérhető célok, meghozandó döntések, stb.), ezeket a játékos a játékmenet során tetszőleges sorrendben és tetszőleges mértékben használja fel. Az így megkonstruált szűzsé valóban ott helyben, a játékmenetben jön létre, szemben egy hagyományos szöveggel, melynek szűzsége a könyv olvasásának pillanatában már mindig is létezik. Elmondható tehát, hogy az interakciónak fundamentális szerepe van a *Minecraft*-ben „eljátszott” narratívák létrejöttében. Ez az interakció Marie-Laure Ryan terminusával élve belső-ontológiai interaktivitásként értelmezhető, ugyanis a játékban „a felhasználó egy karakterként jelenik meg, aki képes irányítani a sorsát a képzeletbeli világ idejében és terében végrehajtott cselekedeteivel. [...] A felhasználó és a képzeletbeli világ között megvalósuló interakció egy új életet hoz létre, és így egy új élettörténetet is, akárhányszor futtatjuk a programot.”²³ A *Minecraft* ilyen tekintetben más képet mutat, ugyanis ebben inkább akkor jön létre új élettörténet, amikor a játékos létrehoz egy új avatárt, amellyel aztán felfedezi a játék által generált világot.

Janet Murray elmélete nyomán az is elmondható, hogy a *Minecraft*-ben a játékos főszereplőjévé válik a játék által kínált „szimbolikus drámának.”²⁴ Nem meglepő módon a

20 GALLOWAY, *i. m.*, 69.

21 AARSETH, *Cybertext...*, 64.

22 Henry JENKINS, *A játéktervezés mint narratív építészlet*, ford. KISS GÁBOR Zoltán = *Narratívák* 7., *i. m.*, 182.

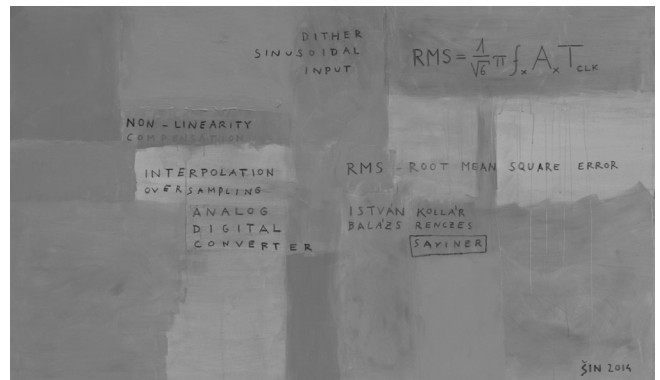
23 Marie-Laure RYAN, *Beyond Myth and Metaphor – The Case of Narrative in Digital Media*, Game Studies, 2001/1, <http://www.gamestudies.org/0101/ryan/> [Letöltés ideje: 2014. november 26.]

24 MURRAY, *i. m.*, 142.

játék pontosan illeszkedik a Murray által vázolt cselekmények egyikére: „Kiszámíthatatlan kényszerhelyzetek világában állandó kihívásoknak vagyok kitéve, és túléltem ezeket.” A játék tehát olvasható úgy is, mint az emberi állapot szimbolikus drámája, melyben a játékos a horrorból ismert teremtmények által benépesített képzeletbeli világban tapasztalhatja meg a létezés terhét. Ennek enyhítésére a játék számos eszközt biztosít a játékos számára, miközben végighalad az ember technológiai evolúciójának egy bizonyos szegmensén. Így a világba való belevetettség egzisztencialista toposza már-már optimista színezetben reprezentálódik, amennyiben a túlélést az emberi leleményesség által létrehozott találmányok egész sora könnyíti. Sokkal nehezebb a dolga a játékosnak például egy „survival horror” műfajú játékban, amelyben többnyire egy zseblámpa (a bőkezűbb játékokban esetleg még egy kés) áll rendelkezésére a játékosnak ahhoz, hogy a játék világának szörnyűségei kihívásain felülkerekedjen.

Amint az látható, a két megközelítés a játék két különböző aspektusára fókuszál: a ludológus a szimulációra, és a játék által kínált cselekvések eszköztárára helyezi a hangsúlyt, míg a narratológus arra, hogy milyen narratíva jön létre a játékmenet során, és hogy ez a narratíva milyen elemekből építkezik. Azonban felhívnam a figyelmet arra, amire számtalan kutató rámutatott már a ludológia-narratológia vita kirobbanása óta: nevezetesen, hogy ez a két megközelítés inkább mint két aspektus funkcionál a videojátékban, így tehát nem zárják ki kölcsönösen egymást, azaz a két pozíciót lehetséges szintetizálni, vagy egyiket a másik céljainak alávetni. Így például az is elmondható a *Minecraft*-ről, hogy szimulációs eszközei (bizonytalanság, hatalmas tér és választási lehetőségek) narratív eszközökként is funkcionálnak. Ekképpen a barkácsolás folyamata ugyanannyira hozzátartozik a játék narratív eszköztárához, mint például az, hogy a játékos karaktere éhen tud halni a játékban, vagy például az, hogy a hatalmas játéktérnek köszönhetően lehetséges utazási történetet létrehozni a játék diegetikus világában.²⁵ Itt ugyancsak jó példa az Ender Dragon, a játék leghatalmasabb lénye, más szóval a játékos nemezise, akivel a játékos kénytelen egy eposzi harc keretein belül megvívni.

Az előző elemzésben azonban úgy tűnik, mintha a narratíva már mindig is játékmeneten alapulna, azaz a játékmenet elsőbbséget élvez a játék narratívájával szemben. Azonban érdemes megvizsgálni az ellenkező feltételezést is, azaz azt, hogy a játék narratív elemei vajon betölthetnek-e „ludikus” funkciókat, vagyis feltehetjük a kérdést, le-



²⁵ Uo., 137.

hetséges-e az, hogy a *Minecraft*ben létrejövő narratívák valamiképp hozzájárulnak a játék szimulációs aspektusához. Meglátásom szerint igen, sőt a narratív és ludikus elemek a *Minecraft*ben folyamatos kölcsönhatásban vannak egymással.

Vessünk egy pillantást például a játékszabályokra, pontosabban arra a folyamatra, amelynek révén a játékos megismerheti a *Minecraft* szabályait.²⁶ Ennek az általam vizsgált játék esetében két lehetséges módja létezik: a játékmeneten kívüli és a játékmeneten belüli szabályismeret-elsajátítás. Az előbbi kategóriába tartozik minden olyan a játékról szóló szöveg, amit a játékos az egyes játékmenetek között elolvas, például egy ismertető, vagy egy barkácsolási útmutató.²⁷ Az utóbbi módja a szabályok megismerésének egy ennél nehezebb, és sokszor fájdalmasabb módszer, hiszen ez a „próba-szerencse” mechanizmusán alapuló eljárás sokszor végződik azzal, hogy a játékos által irányított karakter meghal, vagy legalábbis valamiféle hátrányba kerül a játékos (például elfogynak az erőforrásai). Ebben a módszerben nagyon fontos szerepe van annak, hogy a játékos képes legyen a játékról korábban szerzett tudását kipótolni oly módon, hogy az hozzásegítse az új szabályok elsajátításához, és az e szabályok által biztosított cselekvések sikeres performálásához.

Ezen a ponton egyfajta párhuzam mutatkozik Donald Davidson úgynevezett „köztes elmélet” (*passing theory*) koncepciójával. E szerint egy kommunikáció akkor lehet sikeres, ha a hallgató korábban kialakított interpretációs szokásait („*prior theory*”) felhasználva képes oly módon interpretálni a beszélő szavait, hogy az interpretáció végeredménye többé-kevésbé az a jelentés legyen, amit a beszélő át szeretett volna adni.²⁸ Azonban effajta kommunikációval csupán játékmeneten kívül találkozhat a játékos a *Minecraft* esetében, a játékban ugyanis semmilyen magyarázat nem szerepel arra vonatkozóan, hogyan lehetséges a barkácsolás, vagy hogyan lehet élelmiszerhez jutni, hogy a karakterünk ne haljon éhen. Ezért a játékos bizonyos esetekben kénytelen a „próba-szerencse”

26 Jesper Juul, a ludológia egyik legfontosabb alakja 2005-ben megjelent könyvében részletesen vizsgálja a videojáték szabályai és fikcionalitása (a kivetített világa) közötti kapcsolatot, azonban a játék szabályait már mindig ismert szabályokként tételezi érvelésében. Habár tanulási folyamatként tekint a videojáték játszásának tapasztalatára, ez a tanulás nem a szabályok megtanulására vonatkozik, hanem a játék szabályai által lehetővé tett és megkövetelt játékbeli viselkedésformák begyakorlására. A következőkben kifejtett elméletem alapvetése ezzel szemben az, hogy a játékos a játék elején (legalábbis a *Minecraft* esetében) a játék szabályainak jócskán korlátozott ismeretével rendelkezik, így már a szabályok elsajátítása is tanulási folyamatot igényel a kezdeti játékelmény folyamán. Juul elméletéhez lásd Jesper JUUL, *Half-Real: Video Games Between Real Rules and Fictional Worlds*, Cambridge, MA, 2005, 55–120.

27 Lásd <http://www.minecraft-crafting.net/> [Letöltés ideje: 2014. november 26.] Véleményem szerint ez az egyik legjobb „crafting guide,” ugyanis a többivel ellentétben ezt az útmutatót egy könnyen kezelhető felületen lehet böngészni. Az ilyen útmutatók minden kombinációt tartalmaznak, amely a játékos számára elérhető a *Minecraft*ben. Ezen kombinációk száma több százra becsülhető, és számuk minden verziófrissítéssel növekszik.

28 Donald DAVIDSON, *A Nice Derangement of Epitaphs* = D. D., *The Essential Davidson*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 261.

elvére támaszkodni, és így felállítani a saját „közteselméleteit” a játék működéséről. Ehhez viszont szüksége lesz arra, hogy valamelyest narrativizálja a játék történéseit, majd interpretálja az így kapott mikronarratívákat oly módon, hogy az interpretáció végeredményeként „működőképes” performációk jöjjenek létre, amelyeket a játékos a későbbi játékmenet során felhasználhat.²⁹ A *Minecraft*-ben akkor működőképes egy performáció, ha az hozzájárul a játék eredeti céljához, azaz ahhoz, hogy a játékos minél több szkriptont konfigurálhasson meg a rendelkezésre álló textonokból. Ilyen módon tehát elengedhetetlen a játékmenetben az események narratív interpretációja ahhoz, hogy a játékos képes legyen elsajátítani a szabályokat, és ezáltal sikeresen túlélni a játék szimbolikus drámáját.

Ezen a ponton pedig a kérdés már valóban kezd a tyúk és a tojás problémájához hasonlítani: a narratív vagy a ludikus dimenzió élvez elsőbbséget? Az előző gondolatmenet alapján talán nem túlzás kijelenteni, hogy a szimuláció és a narratíva nemhogy nem összeegyeztethetetlenek, hanem az egyik tulajdonképpen levezethető a másikból. Ebből következően nem lehetséges, sőt nem is szükséges, hierarchiát felállítani a két aspektus között. Ez a fajta összefonódás meglátásom szerint igaz lehet a korábban tárgyalt vita két álláspontjának esetében is. Így tehát a ludológus megközelítés ellentmondásosnak tűnik, amennyiben elképzelésük azt sugallja, hogy a játékok szabályai, az interakció, a szimuláció mind nyelvi megnyilvánulásoktól független funkciókként léteznek a videojátékokban. Márpedig csakúgy, mint a játékok szabályai, maguk a játékprogramok is szövegformációk, és az, hogy egy-egy videojáték milyen struktúrák alapján épül fel, szintén narratívák formájában jut el a játékosokhoz. A ludológia egyfajta pozitivista szemlélettel reflektál a videojátékra, melyet azonban csak úgy tud szilárd alapokra helyezni, ha a premissza ellentmondásossága ellenére szétválaszthatóként tételezi a nyelvit és a nem nyelvit. Így tehát a szükségtelen distinkció „narrativizmus” és „ludológia” között olyan dichotómiákat hozott létre, amelyek a premissza fundamentális tévedését feloldatlanul hagyták. Ennek ellenére túlzás lenne kijelenteni, hogy a ludológia nem hasznos a videojáték-elemzés szempontjából, azonban levonható az a következtetés, miszerint a feltételezett vita a *game studies* diszciplínáján belül korántsem szembenálló elemzői megközelítésekből eredeztethető, hanem retrospektív elméletalkotás révén jött létre.

29 Véleményem szerint így jön létre a „játékos repertoárja” (*player repertoire*), melyről Juul szintén nagyon átfogóan és részletesen értekezik, azonban ezt is már mindig létezőként kezeli, és csupán azt vizsgálja, hogy a már létező repertoárt hogyan fejleszt(het)i a játékos. Lásd JUUL, *i. m.*, 95–96.

Máté Éva Gyöngy (1986) Salgótarján, Debrecen. A Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolájának doktorjelöltje, 2010 és 2013 között a Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézetének munkatársa. Jelenleg nemzetközi és kulturális menedzser a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen.

Christian Norberg-Schulz (1926-2000) Norvégia. Építész, író, pedagógus és építészet-teoretikus. Norberg-Schulz részese volt az építészetben lezajló modernizmusnak és az építészeti fenomenológia eszméihez is kapcsolódott.

Máté Éva Gyöngy szakfordítása

CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ

■ AZ ÉSZAKI [THE NORDIC]*

Észak és dél közismert fogalmak, melyek használatukor elsősorban nem égtájakra gondolunk, hanem karakterrel és identitással bíró területekre. Északról délre utazunk, hogy megtapasztaljuk a déli nap melegét és mindazt, amivel jár; délről pedig északra látogatunk, hogy – nos, épp ez itt a kérdés! Tulajdonképpen mit is találunk ott? Pontosan mitől is olyan más az északi világ?

Észak meglepetésszerűen köszönti az érkezőt, akit szinte azonnal más hangulat kerít hatalmába, bár talán még tudatában sincs annak, mi érte: a fény, a táj, az élővilág, netán az épített környezet az oka? Valószínűbb, hogy ezek együttállása. Itt, északon, a nap nem hág a zenitre, hanem rézsút épp csak érinti a dolgokat, majd feloldódik a fény és az árnyék játékában. A táj nem tisztán kivehető anyagi formák és világosan elváló terek összessége, inkább végtelenbe szórt, ismétlődő részek halmaza. A növényzet karaktere aligha írható le specifikus fajokkal, mint például a mandulafenyő vagy a ciprusfa, inkább összefonódások és bozótosság jellemzi. Éppígy az épületek is elvesztik figurális hatásukat, a házak elszórtan bújnak meg a tájban, mi több, nagyrészt a kőnél jóval kevésbé időt-

*A tanulmány a norvég építész és művészettörténész *Éjtájak – északi építészet* című könyvének bevezető fejezete. A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Christian NORBERG-SCHULZ, *Nightlands: Nordic Building*, trans. Thomas McQUILLAN, Cambridge – Massachusetts – London, MIT Press, 1996, 1–22.

A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése országos program című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

álló fából készülnek, aminek láttán méltán kiáltanak fel meglepetésükben a délről érkező látogatók: „nézzenek oda, itt fából vannak a házak!”

Annak tudatában, hogy északot számos különböző ország alkotja, talán értelmetlennek tűnik „északi világról” beszélni. Noha az egyes északi tájak valóban elkülöníthetők, az „észak” elnevezésben mégis összeérnek, hiszen a szó nyilvánvalóan több puszta gyűjtőnévvel: a régió identitását és karakterét foglalja magába. Talán akkor az elnevezés maga szolgálhat iránymutatással? Míg dél (*south*) etimológiailag a nappal (*sun*) rokonítható, addig észak eredete meglehetősen homályos. Közös törzsi eredet az alatt (*below*) és alul (*under*) kifejezésekkel, de vajon mit árul el ez számunkra? Dél olasz megfelelője *mezzogiorno*, „napközép”, és a tájak arra ennek megfelelően *il meridione*, a „nap tájai”. Észak, ezzel ellentétben, *mezzanotte*, „éjfél”, és a földjei a Nagymedve hét csillagáról – *il settentrione* – kapták nevüket. Ezek a fogalmak arról árulkodnak, hogy az égtájak elnevezései minőségbeli különbségek tapasztalatát közvetítik, és hogy a nappal és az éjszaka, a nap és a csillagok együttesen alakítják a környezet karakterét.¹ Ekképp dél és észak szükségszerűen különbözik egymástól. Északon „alant” vagyunk, amennyiben eltávolítjuk magunkat a fentről áradó fénytől, és az ég sem „magasodik” többé fölénk. A helybeliek és munkáik minderről környezetbe ágyazottságuk révén tesznek tanúságot. Feladatunk tehát épp ebben áll: megmutatni, milyen módon nyilvánul meg az építészetben egy adott környezet identitása.

Ám észak identitása mindeddig aligha ismert. A figyelem középpontjában jobbra dél, az Eszme és Forma bölcsője áll, szemben északkal, amely fehér foltként árválkodik a térképen, és még jóval az északi régió európai közösségbe integrálását követően is csaknem teljesen ismeretlen terep maradt. Ez persze nem azt jelenti, hogy bármikor is az európai közösségtől elszigetelten létezett volna. Dél sok szempontból igen jelentős hatást gyakorolt rá, és vált az északi lépték belső fokmérőjévé. Azaz, észak kifejezési formái nem annyira lokálisak, inkább a saját és a beáramló idegenség találkozásának eredményeként foghatók fel. Ekképp észak fogalmának megfejtéséhez szükségszerűen a déllel való összevetésen át vezet az út.

Az összehasonlítás kiindulópontjául az egy-egy térség jellegét leginkább meghatározó tényező vizsgálata szolgálhat: a fényé. Északi festmények egy 1982-83-as amerikai kiállítása az *Északi Fény*² címet kapta, utalva arra, hogy az északi világot a fény határozza meg, s hogy a dolgok a fénytől nyerik hangulatukat. A fény ébreszt rá bennünket egy szemvillanás alatt, hogy magunk mögött hagytuk a déli tájat; a fény az, amely áthatja és karakterrel telíti az északi világot. „A fény ad a dolgoknak jelenlétet” – mondta (az amerikai építész) Louis Kahn, s ezen nem azt értette, hogy a fény teremti meg a dolgokat,

1 W. HELLPACH, *Geopsyche: Die Menschenseele unter dem Einfluss von Wetter und Klima* (1911), Stuttgart, 1977.

2 K. VARNEDOE, *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880-1910*, Brooklyn, 1982.

hanem azt, hogy a fény határozza meg a dolgok megjelenésének módját: ebben a meghatározó erőben rejlik az északi fény sajátossága.³ Vagyis a fény tárja elénk azt a teret, amelyet a dolgok és az élet (be)laknak, s az északi fény ekként a hangulatok terét hozza létre. Északon örökön változó hangulatok árnyalatvilágát találjuk, nyughatatlan erők zajlását, akkor is, ha a fény csak visszavonultan, a borult ég felhői mögül szűrődik át.

Vitathatatlan, délnek is megvan a maga hangulata, ám az inkább stabilnak mondható: egyetlen hangulat jellemzi, mégpedig az, amit a napfény hív életre, amikor áthatja a teret és körülöleli a benne lévőket. Azonban félrevezető volna hangulatok világának nevezni a déli vidéket. Gabriele d'Annunzio híven ábrázolja ezt a hangulatváltozatoktól mentes környezetet *Meriggio* (Dél)⁴ című versében, amely leírja, miként szünetel minden egy pillanatra, amikor a nap delelőre hág, hogyan válik a környezet egységessé és végtelessé, az élet maga pedig „istenivé”. Innen a déli tér kiterjedése: napfénnel telített és homogén egység, melynek csupán a látóhatár és az ég boltozata szab határt. A tér a reggellel ébred, az estével vonul vissza, s a delelő nappal odafent mutatkozik meg teljes valójában.

Az északi minőségek árnyaltabb megértéséhez vizsgáljuk hát meg közelebbről, mit is jelent délen a tér az emberek és a dolgok számára. A „naptérben” minden saját formával és megkülönböztethető karakterrel, diszkrét entitásként létezik. Ezt ismerte fel Platón, amikor a dolog belső lényegét annak külső megjelenésében, az *eidos*ban látta. Hasonlóképpen, a görög mitológia voltaképpen nem más, mint egyedi, jól elkülöníthető „karakterek” közössége. Ha csak áttételesen is, a homogén tér eszméje Euklidész geometriájában találta meg a maga elméleti kifejtését. A görögöknek valójában nem volt szavuk a térre; magától értetődőnek tekintették, így külön elnevezésre sem volt szükségük. A déli naptér mindazonáltal mindig is a mediterrán építészet meghatározó elemeként működött, a tes-

ti jelenlét görög fogalmától a tér mint olyan római megjelenítéséig.⁵

Jelen kontextusban nincs szükség a déli környezet beható vizsgálatára, de meg kell jegyeznünk, hogy a tér homogenitása azt is feltételezi, hogy egy dolog eidosza nem kizárólag a határoló kontúrokból rejlik, hanem az adott dolog plasztikus-taktilis anyagiségében is. Délen a tárgyak testekként jelennek meg, az olaszok számára ezért a képzőművészet szükségszerűen „figurális”. Festészetük híven tükrözi a figurális iránti vágyat; akár reneszánsz, akár kortárs alkotást veszünk



3 R. S. WURMAN, *What Will Be Has Always Been: The Words of Louis I. Kahn*, New York, 1986, 216.

4 G. D'ANNUNZIO, *Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Ero*, Róma, 1933.

5 A nap-tér legnagyobb kifejezése Bernini Szent Péter tere.

szemügyre, diszkrét tárgyak népesítik be az egynemű teret.⁶ Hasonló vonásokat találunk más művészeti formákban is. A *bel canto* például könnyen felismerhető, nagyon is figurális dallamokon alapszik, az olasz opera pedig nem más, mint szereplők interakciója. Még a hétköznapi viselkedésmód is a *far figura* jegyében zajlik: célja egyfelől az én „megmutatása”, másfelől pedig az, hogy további magyarázat nélkül elfogadja azt, ami látványként adódik, s így válik a kifelé fordulás szabadságában az egyének társadalma a találkozás terévé.⁷ Így kaphat az egyén szabadságot az extrovertáltságra, a társadalom pedig találkozássá alakul.

Úgy foglalhatjuk össze, hogy a dél világos egységében minden elem tudja a maga szerepét. Azért nevezhetjük a délit klasszikus kultúrának, mert mintateremtő. Ezzel azonban nem állítjuk, hogy statikus vagy korlátozó volna, csupán annyit, hogy a színrevitel szabadságában a dolgok potenciális erőközpontokká válnak, mégpedig Arisztotelész *energeia* fogalmának értelmében. Talán d'Annunzio is erre gondolt, amikor az életet „isteninek” nevezte: az élet valami olyanban fejeződik ki, ami teljes és magától értetődő. Délen tehát a bibliai teremtés befejezettnek tűnik, hiszen minden dolog a maga adott, nemének megfelelő helyét foglalja el. A klasszikus építészet egynemű térként, karakteres plasztikusságként, jól kivehető *Gestalt*ként ábrázolja és őrzi a déli teret; hallgatólagosan adotttnak vett állandóságát a kő biztosítja.⁸

Ezen háttér ellenében mérlegelendő az északra látogató déliek reakciója, hiszen nem egy kész, hanem egy befejezetlen, töredékes világgal találkoznak. Ezzel persze korántsem azt állítjuk, hogy az északi tájból hiányozna az erő és a forma, mindössze azt, hogy ezek a minőségek ritkán kapcsolódnak össze lekerekített *Gestalt*ban. Az építészettörténész Sigfried Giedion így fogalmaz Finnországgal kapcsolatban: „A tavak és erdők hálózatával borított Finnország struktúráját tekintve a teremtés napját idézi, amikor víz és föld először vált szét.”⁹

Elméletileg kiterjeszthetnénk ezt a megállapítást az északi tájak egészére, hiszen ezek mintha mindig is a valamivé válás folyamatában léteznének, ennek a benyomásnak azonban semmi köze a geológiához vagy a mezőgazdasághoz, annál több viszont a tájformákat átható befejezetlenséghez. Még a „hegy-völgyekben szalagos”, „bájos” Dánia is mentes a tőle távolabb, délre húzódó vidék nagyszabású karakterjegyeket felvonultató kultúrtájaitól,¹⁰ de kétségtelenül Norvégia az, ahol az antiklasszikus környezet legerősebben érvényre jut. Elég csupán említést tenni a végeláthatatlan fennsíkokról, melyek között a norvég völgyek inkább tűnnek hirtelen feltáruló kiterjedésnek, mintsem határok közé szorított térnek.

6 Például Carlo Carrà 1920-as munkái.

7 A barokk *teatrum sacrum* része ennek a kontextusnak.

8 Dél ekképp kő-kultúra, Észak pedig fa-kultúra.

9 S. GIEDION, *Space, Time and Architecture* (1941), Cambridge, 1967, 622.

10 A dánok nemzeti dalából.

Az északi környezet karakterének általános jellemzése után térjünk rá az északi tér, formakincs és Gestalt rendszerezettebb vizsgálatára. Ha továbbra is fenntartjuk, hogy észak arculatának legmeghatározóbb eleme a fény, akkor ezzel a „klíma” fogalmát is minőségi kategóriaként értjük. A fény szorosan összetartozik az időjárással, s északon – dél stabil világával ellentétben – nagyobb jelentőséggel is bír, amit a mindennapi beszédaktusok mellett számos más nyelvi forma is felvillant. Mind a dán, mind norvég nyelv az *opp i været* (fent az időjárásban) kifejezéssel utal a „fent” jelentésére, ami remekül érzékelteti, milyen nagy hatással van a fordulékony időjárás a déli égre északon. Mi több, a norvég *vær* (időjárás) rokon az *å vær* létigével. Lenni tehát északon nem más, mint az örökös változás megjósolhatatlan, a stabil nézőpont biztonságát nélkülöző világába vetve lenni, amelyben képtelenség adottként fogadni a létezőt és szabadon cselekedni. Északon, az éj birodalmában efféle erők világához vagyunk odaláncolva. A napfény elhalványulásával a dolgok elvesztik eidoszukat, identitásukat; s a világ átalakul azzá, amit Eichendorff német költő úgy emlegetett: *Weltwimmel* és *Weltgewühl* (a világ nyüzsgése és kavargása).¹¹ Csapdába ejt az összefonódások szövedéke, a bozót, amihez az erdő kötődik. Alaphangoltságunk a rémület, de ez a rémület szabadságot is rejt, s természete szükségszerűen különbözik a déli szabadság tapasztalatától, amely az adott elfogadásán nyugszik.

A tér vonatkozásában ez annyit tesz, hogy a délre jellemző egynemű környezet itt megannyi, különböző részre hasad. Talán tiszta kék még az ég az egyik irányban, de a másikban már sötét felhők komorulnak, mialatt a zenit egyre csak kavarog. A folytonos alakulás közepette egyetlen mértékünk az évszakok egyenletes váltakozásának ritmusa. Sosem tudhatjuk előre, mit hoz a nap, csak azt, hogy eljön a tavasz, maga az üdvözlendő „magyarázat”. Hirtelen csillogni kezd a talaj; a fény, amely délen elárasztja a teret, itt magukból a dolgokból látszik áradni. A tárgyak megigézve izzanak fel a fehér nyári éjben, miközben minden kézzelfogható feloldódik a rejtélyes csillámlásban. Az éj átveszi a nap szerepét, s a dolgok felfedik valódi lényegük. Szentivánéjt máglyával és tánccal ünnepeľjük, mert ekkor érezzük a természet erőit a legnyájasabbnak. Már majdnem visszavonult a veszedelmes sötétség, már majdnem kivehetők a dolgok a nyári éjszaka szórt fényű derengésénél. De télen is szemtanúi lehetünk valami hasonlónak. Északon csakis téli éjszakákon válik tágas egésszé az ég, amikor jellegzetes, „sötét fénnel” átítatott boltozata ráborul a hófödte tájra. Egyszerre kupola és alapzat: s e nagyobb rend kiválásánál megértjük, hogy észak világa valóban az éjféle.¹²

Ilyen hát az északi tér: helyek felmérhetetlen sokasága és sokrétűsége, rögzített határok vagy világos geometriai forma nélkül. Csak az éjszaka képes ezt a sokféleséget egybegyűjteni, vagy netán akad más összetartó erő is? A „háló” és „bozót” ezt sugallja, s az állapotot, ahol a dolgok nem jelenhetnek meg egyediségükben, csakis összefonódásokban,

11 O. F. BOLLNOW, *Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter*, Stuttgart, 1953, 234.

12 Olavus MAGNUS *Észak története* című munkájának német kiadása *Historien der Mitternächtigen Länder* (Basel, 1596) címet kapta.

méltán nevezhetjük antiklasszikusnak. Egy ilyen helyen nem az eidosz számít igazán, hanem a dolgok közti finom szövésű viszonyrendszer. Ekképp az erdő lehet az északi világ leghívebb leképezése. Mélységében és áthatolhatatlanságában elveszítjük tájékozódási képességünket. Tere szoros, ám határtalan, hangulatát a hajnaltól szürkületig tartó átmenet rítusa jellemzi. Az erdő szabadsága a kitaposott ösvény elhagyásának szabadsága, a bujdosásé, így az ösvény maga is találó szimbóluma az északi létezésnek.¹³ Fűvek és mohák között vezet mindig tovább; miközben egyfelől elfeledteti velünk a külvilágot és a célt, ami felé tartunk, másrészt közelebb visz a dolgokhoz, így fel is tárja a tájékat. Ez az út maga a felfedezés; következésképpen nem az adottak elfogadásában, hanem az örökös kutatásban és felfedezés iránti vágyban rejlik valójában az északi létezés lényege.

Mindebből magától értetődően adódhatna a következtetés, hogy észak világa felfoghatatlan, és hiányoznak belőle az érzékelhető formák. Mégis tudjuk, hogy ez nem így van, hiszen a nyelvi formulák is megerősítik, hogy itt is felismerhető és felidézhető formaként létezik a „völgy”, „hegy”, „lejtő” vagy „síkság”. Egyszerűen arról van szó, hogy ezek a formák nemigen teljesednek ki önmagukban, hanem inkább annak a kontinuumnak a részét képezik, amit „hálónak” neveztünk el. Ahhoz azonban, hogy megvethessük lábunkat ebben a szövődékben, először tisztást kell vágnunk a bozótba; ami azt illeti, a norvég *rom* szó (tér, hely) a *rydning* (tisztás) kifejezésből ered. Északon a tér ennek megfelelően nem folyamatos és mindent átfogó, hanem apertúra, amit az emberek vágtak az áthatolhatatlanba. E tér válhat aztán otthonná, minthogy az otthon maga nem más, mint ismerős lakhely az ismeretlen világban. Saint-Exupéry szavaival: „Nagy igazságot fedeztem fel: az ember lakozik.”¹⁴ Kétségtől a sivatagi hajlék szükségességéről szól itt, de éppen a lakozás iránti igényben egyesülnek a végletek: mind az erdő, mind a sivatag a tér lehatárolhatatlanságát követeli meg. Kizárólag az európai délen adódik önmagában a tér; ekképp az olaszoknak nincs is szavuk az „otthonra”.

Amikor az isteni jelleg és a korporeálitás helyét átveszi a hangulat és hálózatosság, a dolgok feloldódnak. Anyagtalanná és folyékonnyá, vagy épp semmilyen fajba nem sorolható, meghatározhatatlan lénnyé, *troll*á válnak. A görögök a helyet a hozzá tartozó mitikus istennel azonosították,¹⁵ míg az északi *genius loci* a *nisse* vagy a svéd *tomt* néven ismeretes, ami viszont helyet (*site*) is jelent.¹⁶ A troll és a nisse természeti erőket testesít meg – nem a napvilágnál előbújó, jól körülírható karakterek, hanem az éj sötétjéből előbukkanó lények formájában; ezért porladnak szét, ha napfény éri őket.

Mindez a *Kalevalában*, a finn nemzeti eposzban jut legerősebben kifejezésre. Természeti erők összefonódása, isteni megnyilatkozás és az emberek szerepe ebben a teljes,

13 Heidegger Holzweg-nek nevezi az ösvényt, s ezt írja: „Holz lautet ein alter Name für Wald. Im Holz sind Wege, die Meist verwachsen jah im Unbegangenen aufhören. Sie heissen Holzwege”. M. HEIDEGGER, *Holzwege*, Frankfurt am Main, 1950.

14 A. SAINT-EXUPÉRY, *Citadelle*, Párizs, 1948.

15 V. SCULLY, *The Earth, The Temple and The Gods*, New Haven, 1962.

16 U. ECHRENSCHWÄRD, *Den Svenska Tomten*, Stockholm, 1979.

működő világban a 19. századi megjelenésétől fogva egy egész népnek adta meg az önér-
tés lehetőségét. A vén bölcs Väinämöinen és az ifjú racionalista Joukahainen erőpróbája
jól érzékelteti ezt. Félrevezető volna azt állítani, hogy Joukahainen a déli, logikus men-
talitás megtestesítője: inkább bemutatja, mi történik, ha valóság délre jellemző konkrét
megragadását az északira vonatkoztatjuk: egyoldalú és felszínes kategorizálást eredmé-
nyez:¹⁷

Szóla ifjú Joukahainen:

„Érték én s nem is kevéshez!

Tudom teljes tisztasággal...

„Források hegyen fakadnak,

tűznek égből lőn esése,

vasnak rozsdá volt az apja,

réznek szikla volt szülője.

„Zsombikosban zsündül élet,

fűzfa minden fának őse;

gyökerek *tövén tanyáztak,*

kövön *főztek, nem fazékban.*”

Ám Väinämöinen válaszol:

„Dallj örök dolgokrul inkább,

teremtő szavakra térve!”

De Joukahainen kudarcot vall, és kardot ránt. És aztán

Vén Väinämöinen dalára

föld *rëngött, tavak kicsaptak,*

rézhasú hegyek remégtek,

sziklaszálak *mëghasadtak,*

szikla-bércék szétszakadtak,

parti szirtok porladoztak.

A mocsárba süllyedő Joukahainen kénytelen az életéért könyörögni. A történet a kuta-
tás és felfedezés északi jelentőségét mutatja be, amely nem létrehozza a dolgot magát,
hanem közvetlen kapcsolatba lép vele, a háló részeként nyeri ki a megértés számára.
Väinämöinen dalolása nyomán a világ maga a közvetlenségben megtapasztalt jelenlét,

17 Szente Imre fordításában.

a logikus rend pedig az ingoványban végzi. Észak pontosan ilyen prekognitív megértést követel meg. A *Kalevala* Väinämöinen halálával ér véget:

Kantéléjit hátrahagyta
finneknek finom zenéül,
népének örök örömul,
gyermékeinek gyönyörül.

A *Kalevala* zenére gyakorolt nagy hatása ezek fényében cseppet sem meglepő. Jean Sibelius legjelentősebb munkáit mindenekelőtt ez az északi zeneművészetet meghatározó nemzeti eposz inspirálta. Sibelius nemcsak képes az élet és a természeti erők megteremtésére a hang médiumában, hanem egyenesen térbeli struktúrákat megidéző zenét alkot. Munkáiban a figurális témák nem kiindulási pontok, ezért nem is törekszik a klasszikus zenére jellemző szereplők előhívására. Sibelius zenéjében a karakterek kibontatlanok maradnak, töredékek válnak ki, majd vonulnak vissza, darabkák tűnnek elő a fényben majd lesznek semmivé megint. A főszerep a ritmusként (*Harmadik szimfónia*) vagy hangulatként (*Tapiola*)¹⁸ megjelenő hangoltságé. És noha a karakterek rejtve maradnak, létezésük kifejezésre jut, hiszen csak az rejtőzhet el, ami *van*.

A zene kifejezőereje ellenére talán a nemzeti karakterjegyekre is érzékeny festészet képes a legközvetlenebb módon visszaadni az északi világ jellegét. A természeti adottságokból fakadóan a tájfestészet vívta ki magának a legelőkelőbb rangot az északi országokban, s ez legalább annyira igaz a drámai erejű Norvégiára, mint a bájos Dániára. (Valóban, a természet a kezdetektől fogva jelen van az ornamentikában.) Ahogyan pedig arról már korábban is szó volt, az északi festészet elsőszámú témája a fényből eredő hangulatiság.

Annak felderítését, hogyan is ábrázolható mindez a festészet eszközeivel, kézenfekvő Norvégiával kezdeni, ahol talán a természet a legelementárisabbnak és legközvetlenebbnek tűnik. A norvég tájfestészetben Harald Sohlberg munkái közvetítik leginkább ezt az intenzitást. A *Téli este Rondane-ban* című kép páratlan kifejezése az északi tél sötétén ragyogó fényének. A feltáruló világot ő maga az „igaz és kifürkészhetetlen” jelzőkkel illeti:

«Álltam a derengő fényben és misztikus árnyakban fürdő végtelen fennsíkon. Végignézttem a torz, csavart törzsű, kitépett gyökerű fák, néma jelein a természet felfoghatatlan erőivel szembeni kiszolgáltatottságnak a vihar mindenható tombolásában. Aztán minden megnyugodott és mozdulatlaná vált: a halál mozdulatlansága. Hallottam a saját szapora lélegzetem. Előttem a távolban hegyvonulatok húzódtak, káprázatosak és méltóságteljesek, mint megkövült óriások a holdfényben. A legfenségesebb jelenetet, amit valaha tapasztaltam, fantasztikus nyugalom hatotta át. Az északi tél fehér kontúrja

18 A *Tapiola* szimfonikus költemény az erdő istenségéről. *Tapio*, Op. 112, 1926.

fölött ívelő ég végtelen boltozatát pislákoló csillagok pettyezték. Szentségteljes szertartás egy fenséges katedrálisban.”¹⁹

De Sohlberg a nyári éjszaka misztériumát is hasonló érzékletességgel képes ábrázolni: a *Virágzó rét északon* (1905) című munkájában a képi elemekből áradó fény hozza létre a mindent belengő hangulatot, hogy a felsejlések igéző erejével vonja a természet kifürkészhetetlen bűvkörébe a szemlélőt.

Intenzív empátiával mutatja be a természet jelentőségét észak lakói számára Halfdan Egedius, aki rövid élete során nagy hatást gyakorolt élet és hely északon tapasztalt összetartozásának érzékeltetési módjaira. Mind a *Tánc a pajtában* (1895), mind a *Játék és tánc* (1896) című alkotásában a cselekmény a sötétségen tetszik át. Ezeken a képeken nem a testbeszédnek van jelentősége, hanem valami máskülönben meghatározhatatlan, rejtőzködő fantasztikus megvillanásainak. Egedius mindkettőben azt kísérli meg tudtunkra adni, hogy az élet középpontjában mindig ott a sötétség, ezt ünnepli ijesztő intenzitással. Az előbbi festményen ezt a tavaszi nap távoli háttere mutatta meg, s most ismét felfénylik a sötétség.²⁰

Egy századfordulós finn festményen a hangulatokban rejtőző erők még közvetlenebb ábrázolást nyernek. Albert Edelfeldt *Kaukola gerinc alkonyatkor* (1889) című festményén a víz az uralkodó elem, miként az „az ezer tó országától” várható. Ám a mélység helyett a víz az eget tükrözi és vibráló feszültségtől telve egyesíti egymással a fentet és a lentet. Akseli Gallén-Kallela erdő-képei ugyanezt a töltetet fatörzsek és ágak hálózatának ábrázolásával jelenítik meg. A *Kalevalához* készített illusztrációi pedig antiklasszikus brutalitással személyesítik meg a természet erőit. A *Lemminkäinen anyja* (1897) című festményén a Tuonela folyó alvilági sötétségének és a fentről érkező, absztrakt napsugarak kontrasztja ellenpontozza az alakokat, és elmélyíti a kép tartalmát: fény és sötét északi konfliktusát. A kép valóságábrázolása színlelt, igazsága megfejtetlen marad.²¹

A Balti-tenger másik partján, a Svédország központi régiójának számító Svealandon, minden enyhébbnek tűnik. A Mälár-tó körül húzódó termékeny oázisok felől az erdő mélye távolinak hat, az ég pedig magasabbnak. Prince Eugen *A felhők* című alkotásában gomolyfelhő hordozza észak nyári fényét. A festő szavaiból megtudjuk, hogyan gyöngül el a mindenható nap itt, északon: „Eleinte úgy véltem, a fényhatást, amit a kép közepén kellett elérnem, a nap segítségével fogom, de ez a forma igen hamar túl kicsinek bizonyult. Nagy korongnak indult, de végül felhő lett belőle.”²²

Ám Prince Eugen munkáiban észak sötétebb tónusai is ott rezonálnak. Az *erdő* (1892) a bozotos határtalanságának és a sötét fény valóságosságának érzékletes leké-

19 R. NASGAARD, *The Mystic North*, Toronto, 1984, 110.

20 Ø. PARMANN, *Halfdan Egedius*, Oslo, 1979, 69.

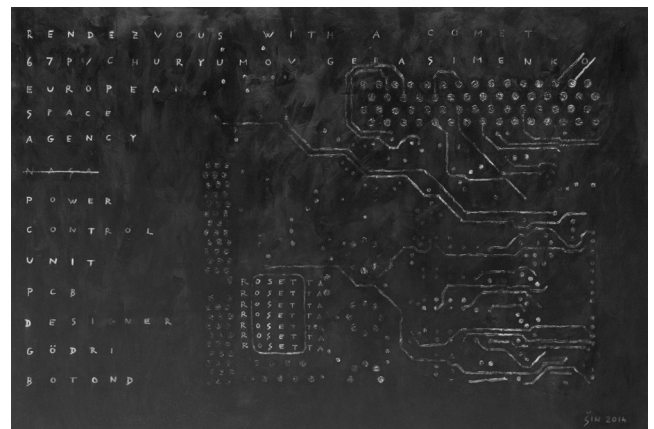
21 T. MARTIN, D. SIVÉN, *Akseli Gallén-Kallela*, Helsinki, 1985.

22 K. VARNEDOE, *Nordisk gullalderkunst*, Oslo, 1987, 72.

pezése. Eugen vízióját az erdőről Eugène Jansson urbánus térre vonatkoztatva gondolja újra az *Österlånggatan*-ban (1904), bemutatva természet és épített környezet kölcsönhatását északon. Mindenekelőtt azonban a dán művész, Vilhelm Hammershøi munkái ábrázolják leghitelesebben fény, környezet és épített formák egységét. Alkotásaiban a norvég, finn, de bizonyos mértékig még a svéd festményekre is jellemző belső dráma teljesen eltűnik. Minden tompább, mozdulatlan, bensőséges, és a világ a szürke finom árnyalataiba burkolódik. Ugyanakkor a dolgok pontos és világos identitással léteznek, de nélkülözik a *Gegenstand* eidoszformáló árnyait, vagyis a délre jellemző plasztikusságban megragadható jelenlétet. „A fény kísérteties könnyűséggel magasztalja fel a dolgokat”, és a háttérbeli alak, számos Hammershøi képnek sajátja, az egyszerűséget palástoló üresség szórt terére szegezi tekintetét.²³

Érdekes megjegyezni, hogy a német költő, Rainer Maria Rilke nagy csodálója volt Hammershøi munkásságának, és látogatást tett nála Koppenhágában, azzal a szándékkal, hogy művészetéről írjon. Érdeklődésének mélyén a megértés és értelmezés utáni csillapíthatatlan vágya munkált, hiszen, ahogy írja „a bennünk szunnyadó külső dolgokban ébred újra”.²⁴ Ez az állítás az északon ismeretes élet és dolog egységének képzetével rokon panteisztikus hozzáállást hirdet. Amikor az északi ember elregéli vagy megénekli a világot, miként Väinämöinen, akkor az a dolgok belső és külső viszonyainak megértéséért teszi, nem egyediségük ábrázolásáért. Rilke ezzel a kérdéssel fejezi be a *Kilencedik elégiát*: „S nem ezt akarod-e, Föld? azt, hogy újraszüless bennünk/ immár láthatlanul?”²⁵ Hammershøi munkáiban a „föld” látható és láthatatlan határán emelkedik fel újból. Az északi földdel találkozunk itt, dán öltözetben, ahol minden bensőséges, mozdulatlan és egyszerű, ugyanakkor végtelen: mint Hammershøi *Napeső* (1903) és *Tájkép* (1895) című munkáin.

A festészet közelebb hoz minket az északi világhoz, és átvezet az északi építészet tanulmányozásához. Alátámasztja, hogy az északi tér egyszerre zárt és határtalan, ahogyan azt az erdők és szirtek között tapasztaljuk, és hogy az északi forma inkább feszültség, mint karakter megtestesítője. Végül megmutatja, hogy ez az egység mindig hangulatban jut kifejezésre. Ennek eredményeként északon a megértés nem logikai kategóriákon alapszik, hanem az összjáték dinamikájának érzékelésén. Északon dolgok között, nem pedig a dolgok ellenében élünk.



23 P. VAD, *Hammershøi*, Koppenhága, 1990, 200.

24 O. BOLLNOW, *Rilke*, Stuttgart, 1951, 108.

25 SZABÓ Ede fordításában.

Empátiánk nem bensőséges, elfogadó azonosulás, hanem a fürkésző merengés belemerülése, mint Egedius *Az álmodóján* (1895).

A tárgyalt példákon keresztül láthattuk, mit kezd az irodalom, a zene és a festészet az északi világgal, mi rejlik az „észak” kifejezésben, ha környezetként, életformaként értjük. De ezt a környezetet, ahol „teret kap az élet”, nem elég szavakkal, tónusokkal, színekkel bemutatni: fel is kell építeni. Ahhoz, hogy az ott élőkben valóban kialakulhasson a kötődés és a tartós odatartozás érzete, az építészet erejére is szükség van. A „tartós” kifejezés itt kulcsfontosságú, hiszen az élet zajlását jelző átalakulások csakis valamiféle állandósághoz viszonyítva kapnak értelmet. És ez mindenekelőtt a *hely* [place] maradandósága. Innen ered a *stabilitas loci* iránti alapvető igényünk. Ahhoz, hogy a hely az átváltozások folyamatában önidentikus maradjon, szükség van a *genius loci* bizonyos mértékű konzerválására. Minden hely, minden régió fontos, és a mi feladatunk, hogy megértsük, tiszteljük ezt. Csakis ezután állíthatjuk, hogy *lakozunk*, a szó mélyebb értelmében. A tiszteletet és megértést pedig láthatóvá is kell tennünk: egyszóval, építés és lakozás elválaszthatatlanok egymástól.

Az építészet feladata a lakozás lehetőségének megteremtése, és ez akkor teljesülhet, ha az építés az adott hellyel összhangban történik. Az építés következeképpen a hely megértésével kezdődik, noha ez nem tévesztendő össze valamiféle szűklátókörű, lokális perspektíva kizárólagosságával. A más kultúráktól kölcsönzött szempontok mértékként, eszköz gyanánt szolgálhatják a helyi adottságok jobb megértését. A soron következő fejezetek a saját és kölcsönzött jellemzők találkozását vizsgálják az északi építészetben, de a javaslatok megalapozásához szükségeszerű előjáróban magáról az építészetéről általánosságban is szót ejtenünk.

A költőről, Hebelről írt rövid lélegzetű könyvében Martin Heidegger így értekezik az építészetéről: „Az épületek hozzák közel a földet mint lakott tájat az emberhez, a lakozás jószomszédi közelségét rögzítve a tágas ég alatt.”²⁶ Az „épületek” szó itt egyúttal a „ház”, „város” és „belváros” értelmében is tekintendő, és Heidegger később pontosítja, hogy a „lakott táj” egybeesik a sokrétűséggel, amelyhez az ember tartozik. „Lakott tájként közel hozni a földet az emberhez” nem más, mint a hely térként, formaként, Gestaltként való láthatóvá tétele. Legyünk bárhol, a tér célja, hogy helyet adjon a cselekvésnek, míg az épített forma az ott végbemenő élet vonatkozásában volna hivatott kifejezni a hely milyenségét. A „Gestalt” szóval jelöljük azokat a motívumokat, amelyek azonosítják a helyet, amelyeket felismerünk és visszaidézünk. Amikor Heidegger úgy fogalmaz, hogy egy hajlék „a tágas ég alatt kap helyet”, ez azt jelenti, hogy minden helyhez tartozik ég is, amit az építészet hivatott összekötni azzal, ami alant van. A hely vizuális felidézése kétféleképpen mehet végbe: az adott körülmények építészeti ábrázolása révén, illetve az abból hiányzó elemek építészeti pótlásával. A két mód mindig együtt fejti ki hatását, de a mondottakból

26 HEIDEGGER, *Hebel und Hausfreund*, Pfullingen, 1957, 13.

láthatjuk, hogy észak befejezetlenségével ellentétben dél kevésbé szorul kiegészítésre.²⁷ A feladatunk tehát abban áll, hogy felderítsük, hogyan fordítja le az építészet az északi környezetet a vizualitás nyelvére.

Azt feltételeztük, hogy az északi tér inkább tisztásként fogható fel, mint euklideszi értelemben vett egészként. A tisztás fogalma azonban előfeltételez egy kontextust, ami-ben megnyílhat, s ezt hangulatok tereként jellemeztük, ami arra enged következtetni, hogy az északi tér alapvető rendje nem geometrikus, sokkal inkább topologikus. Az északi települések pedig ebből adódóan a délihez képest formailag kevésbé szabályosak. A figurativitás hiányát ellensúlyozza a terjeszkedés folyamatát elősegítő, kapcsolódó formák változatos ismétlődése. A nyitott ismétlődésben testesül meg az északi környezet elemi minősége, mely a tisztással kiegészülve válik teljessé, s alkalmassá a lakozásra.

Az északi építészet egyformán támaszkodik az ábrázolásra és a kiegészítésre. A természet összefonódásait anti-plasztikus csontvázszerkezetek és ornamentika jeleníti meg, melynek elsődleges kifejezőeleme a tetőfedésben és a léctechikában megmutatkozó vonal. A hálózatoság másik megnyilvánulási formája a rönkfa-rakás, azzal együtt, hogy célja egy, a külső tisztással harmonizáló, barlangszerű belső tér kialakítása. Amikor Norvégiában egy ilyen enteriört a 18. századra jellemző tradicionális virágdíszítéssel, „rózsafestéssel” dekorálnak, a tél túlélésért és a tavasz megidézéséért teszik; azaz a hiánypótlásért. A kő északon csak elvétve használatos, és alapvetően nem plasztikusan, hanem kőomlást idéző, ruszticizáló jelleggel.²⁸

Ebből adódóan az északi Gestaltban nincs meg a déli „egész” formai lekerekítettsége. Az antiklasszikus oromzat és csúcs helyettesíti az árkádot és kupolát (ami azt illeti, az orom kifejezésnek nincs is olasz megfelelője). Az északi gestaltot gyakran a dekompozíció jellemzi, olyannyira, hogy körvonalai elmosódottá válnak és elmozdulnak, ezért általánosságban az északi házak a valamivé válás folyamatában megrekedt befejezetlenség érzetét keltik.

Az északi építészet története jól illusztrálja ezen alapjegyek meglétét, amelyek maguk is bizonyítják, hogy az építésnek valóban létezik jellegzetesen északi művészete. Azt is állíthatnánk, hogy talán – az Európán belüli periférikus helyzetéből adódóan – a helyi jellegnek erősebb a jelenléte, mint más kulturális területeken. Így válhatott az északi építés az „új regionalizmus” úttörőjévé a háború utáni években.²⁹ A helyben gyökerező építészet reakciónak is tekinthető a háborúk közötti időszakot átható nemzetközi behatások ellen, amely hozzájárult környezetünk fokozatos karaktervesztéséhez és névtelenségéhez, ekképp óhatatlanul szükség van az északi építőművészet mélyebb megértésére.

27 A „reprezentáció” a görög *mimézis* fogalmával rokon, míg a „kiegészítés” kreatív, „romantikus” tevékenység.

28 Ezért hívta Serlio a ruszticizált falat *opera di natura*-nak.

29 S. GIEDION, *Über den neuen Regionalismus = Architektur und Gemeinschaft*, Hamburg, 1956, 84.

Mindezidáig észak és dél viszonyára koncentráltunk, és átsiklottunk a köztes területeken – az országokon, amelyek eltérő mértékben ötvözik az északi és klasszikus karakterjegyeket. Franciaország vegyítésa példája ennek a szimbiózisnak, talán mert ez az egyetlen vidék, amely egyformán határos az Északi-tengerrel és a mediterrán régióval. A gótikus a par excellence északi stílus, de a klasszikus ráció nélkül befogadhatatlan lenne a hálózatoságra és erővonalakra építő kifejezőmódja.³⁰ Németországban közvetlenebb az északi jelenléte, de a német expresszionizmus tükrözi a délre jellemző tudatos előrelépés vágyát. Azonban a barokk meggyőző szintézisbe hozta az északi mozgást és a klasszikus rendet.³¹ Végül, meg kell jegyeznünk, hogy az angol törekvések az északi hangoltságot és a klasszikus karaktert a „fenségesben” igyekeztek egyesíteni.

Általánosságban elmondható, hogy az antiklasszikus északi formák előfeltételezik a klasszikusakat. Alapvetően a klasszicizmus az alapnyelv, amelyhez képest minden lokális és időbeli forma kimérődik, hiszen regionális eredetétől függetlenül a dél természet- és emberértelmezése alapjelentőségű. Dél napvilági terében az archetipikus teljességében lép elő, míg az északi sötétségben csak villanásokra fedi fel magát. Az északi művészek délre utaztak, hogy a kompozíció mesterségéről tanuljanak – hogy elsajátítsák az eszköztárat észak kibogozhatatlan hálózatának ábrázolásához és megragadásához. Ám nem szabad megfeledkeznünk róla, hogy a cél nem a klasszikus átvétele, hanem annak e világi átültetése. A kifejezés, *antiklasszikus*, tehát itt nem a klasszikus teljes elvetését, hanem annak az északi leképezését takarja. Említettük, hogy ez végbemehet *dematerializáció* és *fragmentáció* révén, amihez hozzátehetjük a *deformáció* és *metamorfózis* fogalmakat is. Az északi építészetben oszlop és pilaszter túlnő az emberi léptékeken, a homlokzat megtörik és a részletek bizarr, értelmetlen csoportosulásokat képeznek.³² S éppen azáltal, hogy ellenében foglalnak állást, idéződik fel ezen formákban a klasszikus jelleg.

Habár nem célunk az északi és a klasszikus összefonódását magukon a tájakon szemléltetni, szükséges szót ejtenünk észak közvetlen szomszédaihoz fűződő viszonyáról. Az égtájak minőségi különbségéből és Észak északi, illetve déli régiókra bontásából adódóan az alapvető észak-déli kontraszt mellett jelentős a kelet-nyugati is. Norvégia és Svédország egy félszigetet alkot ugyan, de hátat fordít egymásnak. Nemcsak a mindkét ország határát jelző hegygerinc miatt, hanem azért, mert korábban a kommunikáció elsősorban a tengeren zajlott. Norvégia így az Északi-tengert körbefogó földek közé tartozik, míg Svédország és Finnország a Balti-tenger tájaihoz kötődnek. Ekképp egy nagy hatású ér-

30 W. WORRINGER, *Formprobleme der Gotik*, München, 1907; Uő., *Griechtum und Gotik*, München, 1928.

31 Említést tehetünk itt a német-ausztriai klasszikus zenéről, a német filozófiáról, melyek hasonló szintézist reprezentálnak.

32 Lásd BERNINI híres kritikáját Borromini „északi” épületeiről mint „szörnyek építésze”. *Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich* (20. 10. 1665), München, 1919, 354.

tekezés Svédországról mint balti országról beszél, miközben Norvégiát atlantinak tekinti inkább: „Az Åland-tenger és a Botteni-öböl inkább kapcsoltak össze Finnországgal mint választottak el tőle.”³³ Dánia kapocs-szerepe és Koppenhága jelentős történelmi jelenléte ugyancsak hangsúlyos. Végül említést kell tennünk az orosz és finn erdőségek között húzódó végtelen átjáróról is.

Az északi környezeten erősen érződik a kelet-nyugati tájoltság és a kontinenshez fűződő meglehetősen aránytalan kapcsolat hatása is. Ha például valaki Oslóból Stockholmba utazik, nem kell nagy utat megtennie Svédországban a keleti karakterjegyek felbukkanásáig. Ez egyformán köszönhető a tájnak és az építészetnek, egy újabb hangulatnak. Finnországban még markánsabbak a keleti vonások, és hamar ráeszmélünk, hogy ennek a balti sajátosságnak az oka a különböző karakterek találkozásában keresendő: az északi, déli, keleti és nyugati minőségek elegyéből áll össze észak Balti-tenger környékére jellemző, térségi változata. Ez a téma még annyira sem feldolgozott, bár a svéd származású művészettörténész, Johnny Roosval már 1923-ban „balti-norvég művészeti régióról”³⁴ beszélt. Az átfogó tájegységen belül is azonosíthatunk további specifikus találkozási pontokat, mint például Gotland vagy Skåne; ezek alátámasztják az állítást, miszerint a múltban a tenger elsősorban összekötő, semmint szétválasztó szerepet töltött be. Dánia kulturális rokonsága Észak-Németországgal és Hollandiával nem szorul magyarázatra, azonban Svédország Északkelet-Közép-Európához fűződő viszonya már nem ennyire magától értetődő, noha az építészeti tradíció közös jegyeiben ez egyértelműen megmutatkozik. A keleti hatás még Norvégiában is Trondheimtől északra válik uralkodóvá, miközben a déli területeken inkább a dán befolyás érezhető.

De miben áll a szóban forgó keleti karakter? A kelet-nyugati tengely más, mint az észak-déli, mert keresztezés vagy letérés helyett követi a nap pályáját. Következésképp nem felfedés feszül a rejtőzködésnek, hanem kezdet a végnek. Ami Keleten jön világra és Délen nyeri el teljes formai kiteljesedését, Nyugaton pusztul el. Akárcsak a keleti tájkép: végtelen, meghatározhatatlan kiterjedés, a föld és víz szétválasztottságának ellenére is. Keleten még az ősi erők is szunnyadnak, míg nyugaton minden a tengerbe süllyed. Észak szerepe így lesz egyedi az égtájak között; itt nem eredetről vagy végről beszélünk, nem kibontakozásról, hanem a déli világ ellenpólusáról. Északot az ősi erők uralják, akkor is, ha a déli felvilágosodás hatására az emberek valamennyire meg is szelídítették őket. Ami-



33 H. W. AHLMANN, *Sveriges förhållande til omvärlden = Sverige, land och folk*, Stockholm, 1954, 1.

34 J. ROOSVAL, *Den baltiska Nordens kyrkor*, Uppsala, 1923.

kor kelet felé fordulunk, mindezt elfátyolozva tapasztaljuk, amit nem fejez ki sem a hálózatoság, sem az eidetikus Gestalt, csak valamiféle festői felsejlés, aminek a naptérre van szüksége identitásának elnyeréséhez.³⁵ Amikor ez a kifejezési forma az északival találkozik, az északi formákon áttetsző vagy azokat befedő lágyabb motívumok elhomályosítják az ősi erőket; ez a szimbiózis jellemző a Baltikumra.

Vagyis az északi karaktert kutató kérdéseinkre a válaszuk átmenetileg Európa „mitikus földrajzának”³⁶ vázlatával ér véget. Noha ez túl spekulatívnak és leegyszerűsítettnek tűnhet, a leírt struktúrát évszázadok során lepárlott minőségi különbségekre alapoztuk. Ebben a tekintetben ugyanannyira állja meg a helyét, mint a modern természettudományos belátások; csak a célja más. Nem mérhető mennyiségeket akarunk meghatározni, hanem az emberek számára megragadhatóval foglalkozunk, ami voltaképpen megélt világunk alapja. Csak így juthatunk közelebb az északihoz – mint esszenciához és kifejezőmódhoz.

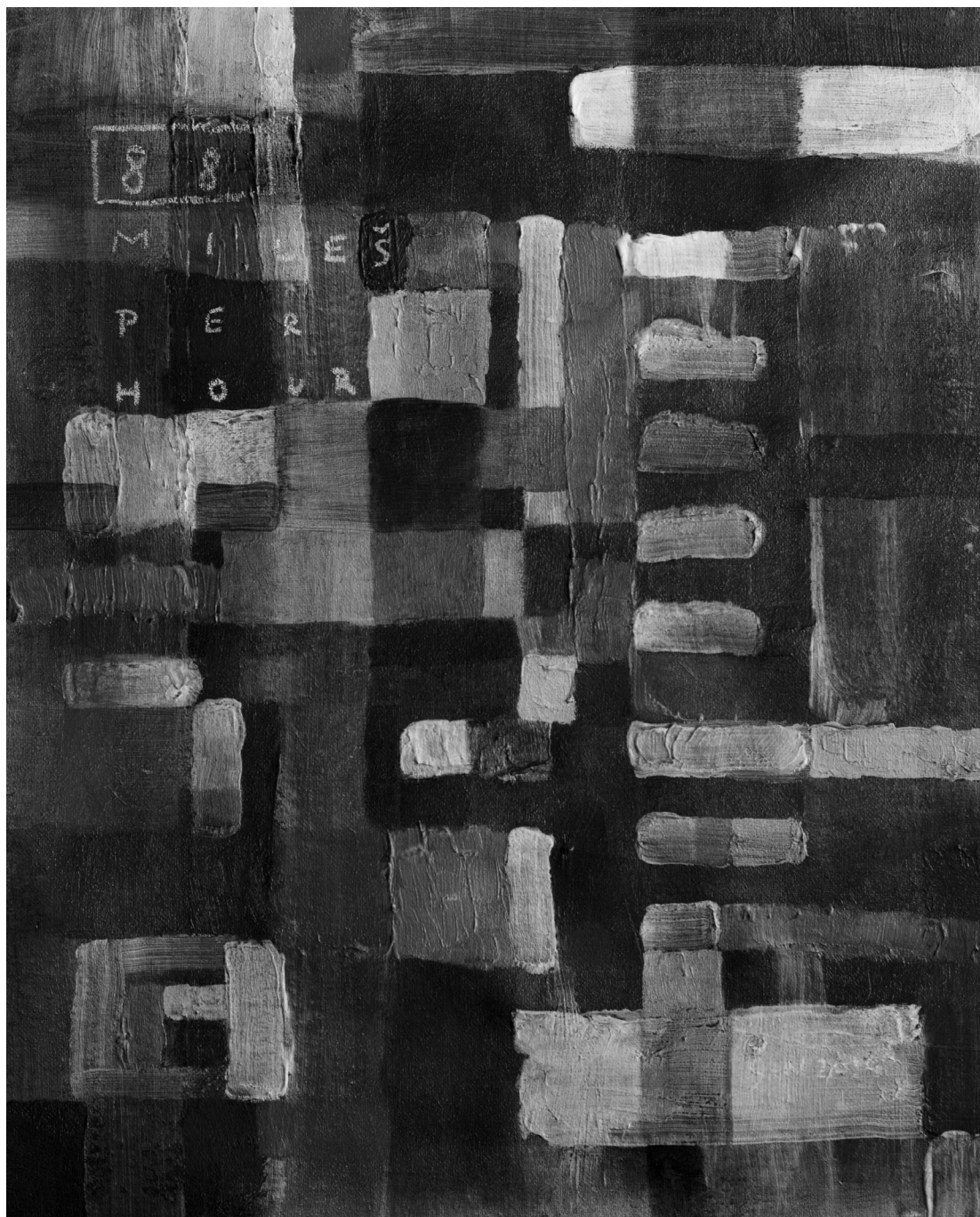
Az északi mibenléte utáni kutatásunk talán nem tűnik másnak, mint a minőségi különbségek jelenkori elmosódására adott nosztalgikus reakciónak. Valóban az, ám éppen emiatt vált a nosztalgia égetően szükségessé – nem a visszavágyódás, hanem a régi új formában való megőrzésének igénye miatt. Hívhatjuk a törekvést akár „kreatív konzerválásnak” is, és az eko-krízis biztosíték a megközelítés létjogosultságára. Természetesen még mindig lehet új értelmezésekre bukkanni, amelyek továbbra is alátámasztják az északi mint minőség valóságát. Másága napjainkban is érezhető: elég, ha csak megérkezünk Koppenhága Kastrup repülőterére, ahol Vilhelm Lauritzen nagy csarnokában az élmény azonnali. A méretei ellenére is intim, meleg térben a lokális otthonossága fogad. Az utazó skandinávok számára Kastrup maga a hazatérés. Kitértünk rá, hogy az otthon fogalma kulcsfontosságú az északi megértéséhez, hiszen itt nem a piazzán, hanem az otthon intimitásában és melegében zajlik az élet, s ezek a minőségek fontosabbak mindennemű reprezentatív grandiózusságnál. Kastrupban mindez megmutatkozhat a dimenzionálásnak, anyaghasználatnak és a fényviszonyoknak köszönhetően. A modern csarnokon egyszerre érvényesül a dán és az északi hatás. Észak tehát több egy égtájnál, még ebben az űrkorban is.

Amikor folytatjuk utunkat észak földjein, a világ, amelynek előzetes, általános ábrázolását adtuk, bezárul. Mert a látogató számára, aki megtanulta érzékelni a hely szellemét, az utazás gazdag és kifürkészhetetlen, talán elviselhetetlenül új felismerésekhez vezethet. És ebből a felismerésből fakadhat természet, élet, és építészet eloldhatatlan összefonódásának megértése.

35 Ez a festőiség tipikus jellemzője az orosz építészetnek. H. FAENSEN, V. IVANOV, *Early Russian Architecture*, London, 1972.

36 E. CASSIRER, *Philosophie der Symbolischen Formen* II, Berlin, 1923-1929.

ACETAMINOACETOPHENONE OXIMES
+ BECKMANN MIXTURE



SZERKESZTŐI ÜZENET ■

Az ingyenesen terjesztett *Szkhion* 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 (szkhion@gmail.com). A közlésben előnyt jelenthet, ha a szerkesztőséggel levélben előre megbeszélt témában érkezik a szöveg! Bármilyen kérdést, észrevételt, javaslatot is szívesen és köszönettel fogadunk!

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

[HTTP://WWW.SZKHION.UNIDEB.HU](http://www.szkhion.unideb.hu)

SZÁMUNK TÁMOGATÓI:

DE BTK HALLGATÓI ÖNKORMÁNYZAT

DEBRECENI EGYETEM TEHETSÉGGONDOZÓ PROGRAM