

PATAKI ÉVA

Emocionális nagyvárosi terek

Atmoszféra, bűvölet és fantazmagória Sunetra Gupta *The Glassblower's Breath* című regényében

New York – mondod – [...] holtversenyben a második kedvenc városom Kalkutta után [...] Milyen Kalkutta? – kérdi – [...] Pont, mint New York – válaszolod – [...] És melyik a kedvenc városod? Természetesen Párizs – feleled – ... Ha elunom Londont, Párizsba megyek [...] London – jegyzed meg – külön kategória. Mondhatni egyszerre gyűlölöm és szeretem, bár a kapcsolatunkat leginkább a közöny jellemzi.¹

A fenti idézet Sunetra Gupta *The Glassblower's Breath* (Az üvegfújó lehelete) című, 1993-ban publikált regényéből származik – részlet a névtelen főhősnő és barátja, Jonathan Sparrow beszélgetéséből, mely során feltárulnak a nagyvárosi terekhez fűződő emocionális kapcsolatok, illetve a transznacionális/transzlokális női írók műveire oly jellemző, az utazásokra és a célállomásokra helyezett különleges hangsúly. Akár a jobb jövő reményében, akár a *wanderlust* (vándorlási vágy) igézetében emigrálnak hősnőik, egy ponton – ideiglenesen vagy véglegesen – letelepednek, ezek a helyek pedig olyan érzelmeket generálnak, melyek meghatározzák kötődésük mértékét, és meglehetősen nagy hatással lehetnek az identitásukra.

A jelen tanulmány célja feltérképezni a Gupta-regény főhősnője és szeretett-gyűlölt városai közötti komplex pszichológiai és érzelmi kapcsolatot. A kutatás elsődleges terepe nem más, mint a nagyvárosi terek atmoszférájának irodalmi ábrázolása, mely felfedi az egyes terek úgynevezett affordanciáit, illetve – főként Londonnal kapcsolatosan – a nagyvárosi fantáziák létrejöttéért felelős érzelmi munkát, mely során a város lelkiállapota és a város, mint lelkiállapot egyaránt megmutatkozik. Gupta regényének értő olvasása segít felgöngyöltetni, miként kapcsolódik a bűvölet (*fascination*) fogalma az egyes karakterek és elsősorban a főhősnő érzelmi válaszaihoz: álmiaihoz, vágyaihoz, félelmeihez. Gernot Böhme szerint az atmoszférák elsősorban ontológiai státuszuk miatt annyira határozatlanok. Nem lehetünk például biztosak abban, hogy vajon azoknak a tárgyaknak, környezeteknek tulajdonítsuk ezeket, melyekből származnak, vagy az atmoszférákat megtapasztaló személyeknek. Ahogyan abban sem lehetünk sokkal bizonyosabbak, hogy pontosan hol is találhatóak ezek az atmoszférák: úgy tűnik, egyfajta

¹ Sunetra GUPTA, *The Glassblower's Breath*, London, Phoenix, 1999, 105–107. (A hivatkozott kiadásból vett idézeteket minden esetben saját fordításomban közlöm. A hivatkozások oldalszámait a továbbiakban a főszövegben, zárójelben adom meg. – P. É.)

ködös, fátyolos érzettel töltik be az egész teret.² Úgy vélem, hogy a regényben ábrázolt nagyvárosi terek atmoszférája egyszersmind a főhős nő érzelmi reakcióiban is manifesztálódik: lényegében a nő jelenléte és emlékei, érzelmi kapcsolatai és kozmopolita identitása konstruálja azokat. A tanulmány legfőbb tézise, hogy a nagyváros és a főhős nő identitása közötti kapcsolat többszörösen összetett és felbonthatatlan: mindkettő egyfajta fantazmagóriaként fogható fel, mely létrejöttéért egyaránt felelősek az érzelmek, az álmok és a bűvölet.

The Glassblower's Breath egy fiatal kozmopolita indiai nő egy napját meséli el: a test és a lélek útját különböző helyszínek között, melyeken a szerelem és a halál emlékei kísértenek. Mozgatórugója a kéjvágy és a késztetés, hogy újraírja sorsát, mely élete három különböző, ám időnként összefonódó területén bontakozik ki. A testi síkot a mészáros Daniel képviseli, akivel rövid, ám annál impulzívabb affért folytat; az érzelmi síkot unokatestvére és gyerekkori szerelme, Avishek testesíti meg; míg az intellektuális terület manifesztációja legjobb barátja, a „kóbor gyertyakészítő” Sparrow. (220.) A regény tragikus fináléjában a három férfi egyszerre bukkan fel és hal meg, a főhős nő és férje, az immunológus Alexander londoni házában. A történet második személyű narráció, fokalizátora pedig a főhős nő; a regény nagy részében a homodiegetikus narrátor (valószínűleg) a férj, aki „te” névmással nevezi és szólítja meg a főhős nőt, és „ő” névmással utal az összes férfi szereplőre, önmagát is beleértve.³ Ez azt jelenti, hogy a mottóként szolgáló fenti idézet gyakorlatilag azon kevés eset egyike, ahol a főhős nő „szóhoz jut”, azaz szavait és tapasztalatait nem közvetítik, így azok a nagyvárosi terekben megélt tapasztalatról közvetlenül vallanak.

A főhős nő története több helyszínen, városban játszódik. Kalkutta, Birmingham, New York, Párizs és London mind a kötődés és a valahová tartozás érzésének mértéke által definiálják őt, de egyben fel is szabadítják a többirányú utazásoknak köszönhetően. A főhős nő Kalkuttában, „a fájdalom városában” született, ahol „esténként sokáig üldögélt a tükörtelen, molyrágta trópusi sötétségben” (41, 43.), magányosan és a valóságtól elszigetelten a szülői ház márványos csarnokaiban. A Kalkuttára adott érzelmi válaszait ezen a ponton nem kimondottan a nagyvárosi tér, hanem inkább a privát térben tapasztalt unalom váltja ki. Mivel a város semmit sem tud nyújtani a főhős nő apjának, Birminghambe emigrálnak, mely utazás ily módon egyfajta menekülésként értelmezhető a „fekélyes” és „hanyatló város” (41, 225.) elől, hajtva a tudásvágytól és a vándorlási hajlamtól, mely

rákényszerített téged arra, hogy kiszakadj a kő és a verejték kötelékéből és meggondolatlanul az ismeretlenbe menekülj, attól tartva, hogy foglyul ejt a szégyen: többet tudsz, mint amennyit láttál. (42.)

² Gernot BÖHME, *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*, Thesis Eleven, 1993, Vol. 36, 114.

³ Rolf REITAN, *Theorizing Second-Person Narratives: A Backwater Project? = Strange Voices in Narrative Fiction*, ed. Per Krogh HANSEN et al., Berlin, De Gruyter, 2011, 165.

A *wanderlust* fogalma a német romantika gyökértelen és nyugtalan, kóborló irodalmi hőseihez köthető. Mivel a gyökértelenség és a nyugtalanság a nyugati utazók-emigránsok és a James Clifford által utazó identitásoknak⁴ hívott szubjektumok jellemző vonásai is, a főhősnő tudatlanságtól való félelme arra utalhat, hogy felfedezésvágya nem csupán az új helyszínekre, hanem személyisége újabb aspektusaira is vonatkozik. Ily módon a tükörtelen családi otthon elhagyása lehetőséget kínál arra, hogy meglássa a tükörképét más helyzetekben, más kulturális terekben és másokhoz fűződő kapcsolataiban.

A vándorlási vágy és az utazás összefüggéseit tovább árnyalhatja egy másik lehetséges interpretáció, mely abból indul ki, hogy a főhősnő és édesapja *keleti* utazók-emigránsok: az indiai diaszpóra jómódú képviselői, akiknek módjukban áll messzi tájakon utazgatni és ideiglenesen letáborozni akár több nagyvárosi helyszínen is, ezáltal egyfajta utazó identitást konstruálva. Clifford értelmezésében az utazás és az utazó identitások feloldják a térbeli határokat, a társadalmi, politikai, illetve kulturális identitást pedig ötvözetként aposztrofálják.⁵ Az utazó vándorló jellegű helyváltoztatása a különböző helyek és terek között, illetve azokon belül egyszerre nyújtja a seho-va sem tartozás és a mindenüvé tartozás érzetét: lehetővé teszi a kozmopolita identitás és a mobil szubjektivitás formálódását. Ezek a szubjektumpozíciók megkövetelik, hogy újragondoljuk a valahová tartozás hagyományos módozatait és újradefiniáljuk az otthon fogalmát – annak az élménynek a segítségével, melyet Clifford az 'úton otthon lenni', 'otthon úton lenni' tapasztalatával jellemez.⁶ Mindez tehát egy adott helyhez fűződő, megváltozott kapcsolatot sugall, egy alternatívát a korábbi merev helyfel-fogás és hovatarozás-érzet helyett. Clifford véleménye szerint az utazó identitások, az utazás és az áttelepítés (*displacement*) fogalmai a (társadalmi) identitás fluiditását reprezentálják, egyfajta kozmopolita identitást, mely térbeli határok nélkül létezik és rációfól a „csak egyetlen állandó lakóhely lehetséges” tézis mindenhatóságára.⁷ Az utazó identitás lényegénél fogva ellentmondásban áll a *transzlokalitás* fogalmával, mely utóbbi a térbeli folyamatokat és identitásokat helyhez kötöttnek értelmezi, nem pedig kizárólagosan mobilnak, gyökértelennek vagy az úton otthon levőnek.⁸ Tekintettel Gupta főhősnőjének a különféle nagyvárosi terekhez fűződő érzelmi kötődésre, melyet a mottóként szolgáló idézet is demonstrált, a transzlokalitás fenti értelmezésével ellentétben az a hipotézisem, hogy a nő érzelmi kapcsolatai identitásának fontos részét képezik: nem helyhez kötött ugyan, de jelentősen befolyásolják a helyek és helyszínek.

⁴ James CLIFFORD, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard UP, 1997.

⁵ Vö. Neil SMITH, Cindi KATZ, *Grounding Metaphor: Towards a Spatialized Politics = Place and the Politics of Identity*, eds. Michael KEITH, Steve PILE, London – New York, Routledge, 1993, 76.

⁶ CLIFFORD, *i. m.*, 36.

⁷ SMITH, KATZ, *i. m.*, 77.

⁸ Tim OAKES, Louisa SCHEIN, *Translocal China: Linkages, Identities and the Reimagining of Space*, London, Routledge, 2006, 20.

A kozmopolitizmus és a transzlokalitás e különös elegye tehát hatással van a főhősnőnek a különböző nagyvárosokra adott érzelmi válaszaira és *vice versa*. A Birminghamben tapasztalt unalom és elszigeteltség után a főhősnő és édesapja visszatérnek Kalkutta „nehéz ölébe,” majd évekkel később, „a távoli földrész varázslatának vonzásában” a nő Amerikában megy egyetemre és egy ideig New York-ban lakik (38, 156.), a szünidőben pedig barátjával, Sparrow-val Londonba vagy Párizsba utazik turistaként. Ez utóbbi utazás egy gyerekkori látogatás rövidségét volt hivatott kompenzálni, mely során úgy érezte, „a kín, hogy ilyen közel járt ahhoz, hogy lássa Párizst és mégsem látta, ugyanolyan romantikus volt, mintha látta volna”. (107.) Hogy megértsük a helyzetet és az erre adott érzelmi választ, közelebbről is meg kell vizsgálnunk az első párizsi út történetét. Mielőtt emigrációjukból visszatértek volna Kalkuttába, a még gyerek főhősnőt édesapja vonattal elviszi Párizsba. Este érkeznek, egy drága hotelben bérelnek szobát, majd hajnalban az apa felébreszti lányát, mondván, hogy indulniuk kell, és már repülnek is vissza Birminghambe. Érdekes módon, csalódottság helyett a főhősnő romantikus kínokat áll ki és kijelenti, Párizs a kedvenc városa, annak ellenére, hogy a város hangulatát nem tapasztalhatta meg – az atmoszférát, melyet csupán a közvetlen fizikai érzékelés hív életre.

Ez az ellentmondás azt sugallja, hogy gyerek létére a főhősnőnek már kialakult pre-konceptiója van a francia főváros úgynevezett „kínáló jelleme” és „hívogató jelleme”⁹ tekintetében – egy képzet, melyben Párizs a szeretnivaló város. Ebben az esetben Párizs valenciája, azaz érzelmi értéke nem tulajdonítható a környezet stimulusának, hanem inkább a metropolisz szimulákrumának¹⁰ köszönhető, mely olyan képzeletbeli atmoszférát teremt, ami újra és újra visszatérésre készíti majd:

Évekkel később [...] az ablakban ültél és a Notre Dame karfiolvirág támpillérjeit tanulmányoztad. Az emberek, mint színes papír fecnik lebegtek kellemesen körülötted. (106.)

A második látogatás tehát már eleve magában hordoz egy, a francia fővárosra adott korábbi érzelmi reakciót, mely egyúttal megerősíti, illetve indokolja is a közvetlen élményt. Mindez magyarázható Steve Pile azon elméletével, mely szerint a nagyvárosi élményeknek, tapasztalatoknak kognitív és emocionális aspektusai is vannak, beleértve a városi élet képzeletbeli vagy fantazmagórikus oldalát is.¹¹ Ennek alapján olvasatomban a főhősnő első „valós” tapasztalata a városról azt az érzetet keltheti, mintha egy álmom vált volna valóra. A körülötte „kellemesen” repkedő emberek látványa és érzete

⁹ Lewin elméletéből kiindulva Koffka értelmezéséért lásd: Kurt KOFFKA, *Principles Of Gestalt Psychology*, London, Routledge, 2013, 345.

¹⁰ Jean Baudrillard szimulákrum-elmélete szerint posztmodern világunkban nem vesznek már körül valós dolgok minket: a másolatok másolatának világában élünk. Jean BAUDRILLARD, *Simulacra and Simulation*, transl. Sheila Faria GLASER, Ann Arbor, Michigan UP, 2000.

¹¹ Lásd Steve PILE, *Real Cities: Modernity, Space and the Phantasmagorias of City Life*, London, SAGE, 2005.

az együttlétezés érzését hívja életre, mely egyrészt azt jelzi, hogy a térbeli környezet tapasztalatát *emocionális* részvétel jellemzi.¹² Másrészt viszont az együttlétezés élménye szintén a kozmopolita identitás fogalmára utal vissza: az egyénnek arra a képességére, hogy a világ bármely városában otthon érezze magát, s érzelmi kapcsolatot alakítson ki a nagyvárosi terekkel.

Érdekes módon, akárhányszor a főhősnő visszatér szülővárosába, Kalkuttába, úgy érzi, kapcsolata a várossal nem megfelelő. Ezen állítás értelmezéséhez érdemes közelebbről megvizsgálni a nő motivációját és tapasztalatait:

a következő nyáron visszatértél a városba, mely zsenge balsorsod alakította, színültig tele józan elhatározással, hajlíthatatlan vággyal, mely órákon át hajtott, vitte szandálba bújtatott lábad előre, a totális hőség sós levében pácolódva, elhatározta, megtapasztalod mindazt, mitől a nagyapai ház márványos csarnokai megóvtak téged. (14.)

A narrátor szavai azt sugallják, a főhősnő azzal a céllal érkezett Kalkuttába, hogy megismerje a várost és újra kapcsolatba lépjen a gyökereivel. A viselkedés leírása azonban nem az öslakos, hanem a turista alakját idézi fel: a rövid ott tartózkodás, a sétálva ismerkedés a várossal és a turista tekintete, mely mindig közvetve vetül a látnivalókra, valamely kereten, például a kamera lenszén keresztül. Érzelmi kötődés helyett tehát egy sokkal felszínebb kapcsolat jön létre, így a főhősnő mindig csalódottan tér haza gyalogtúráiról. De mi is az, ami valójában hátráltatja az érzelmi kötődés folyamatát?

A főhősnő turistaviselkedése egyrészt egyfajta érzelmi távolságtartást jelez attól a helytől, melyet otthonának hívhatna: méghozzá szándékos távolságtartást, hiszen azért, hogy a kamera lenszén át nézi és látja a várost, szükségszerűen lehetetlenné teszi a közvetlen, személyes tapasztalatszerzést, mely mind fizikailag, mind érzelmileg elkülönülést, közönyt eredményez. Ez azt jelentheti, hogy a főhősnő Kalkuttát egy korlátozott „atmoszférikus affordanciával”¹³ rendelkező városnak érzékeli. Tonino Grifféro terminusa egy érzelmi tónust jelöl, olyan üzeneteket, melyeket a különböző (esetünkben nagyvárosi) terek az egyének felé küldenek a velük kapcsolatos lehetséges tevékenységekről, alkalmazási lehetőségekről és funkciókról. Grifféro értelmezésében „az atmoszférikus affordanciára az egyén valójában nem feltétlenül egy bizonyos viselkedéssel reagál”, hanem „időnként egyfajta esztétikai távolságtartással is”: azaz, „egy atmoszférikus affordancia érzékelése látszólag különleges objektivitás követel meg”.¹⁴ Ebből az elméletből kiindulva véleményem szerint természetes viselkedésként értelmezhető, hogy a

¹² Vö. Jürgen HASSE, *Emotions in an Urban Environment: Embellishing the Cities from the Perspective of the Humanities = Cities and Fascination: Beyond the Surplus of Meaning*, eds. Heiko SCHMID, Wolf-Dietrich SAHR, John URRY, London – New York, Routledge, 2016, 49–74.

¹³ Tonino GRIFFERO, *Architectural Affordances: the Atmospheric Authority of Spaces = Architecture and Atmosphere*, ed. Philip TIDWELL, Espoo, Tapio Wirkkala-Rut Bryk Foundation, 2014, 18.

¹⁴ Uo.

főhős nő távolságot tart a várostól annak érdekében, hogy megtapasztalhassa, mit tud ajánlani számára. Ha azonban minden érzelmi kapcsolatot elnyom magában, az objektivitása által létrehozott atmoszféra nem teszi lehetővé a számára, hogy a nagyvárosi teret otthonaként érzékelje.

Másrészt viszont, mivel Kalkutta viszonylag ismeretlen tér a főhős nő számára, nem tud számára olyat nyújtani, melytől otthonának érezhetné. Így amikor a kamera mögé bújva a távolságtartó attitűdöt és személytelen tapasztalatot választja, mondhatni önmagát védi az elkerülhetetlennek vélt csalódástól: attól, hogy egy olyan várost szeressen, amely nem szereti őt viszont. A várossal kapcsolatos hiányos tudása és a hozzá fűződő ambivalens kapcsolata ily módon lehetetlenné teszi, hogy a város szerethető legyen, hogy a főhős nő megélhesse az oda tartozás érzését és otthonaként tekinthessen Kalkuttára. Gupta szavaival élve „a horgonyt nem vetett lélek, a gyökértelen lény, kit szülővárosa kivetett magából, agonizál” (40.), a szenvedés pedig hatással van az érzelmeire, testi reakcióira, viselkedésére és ítéleteire egyaránt.¹⁵ Az történik hát, hogy ez a „turista performansz” hozzájárul egy olyan atmoszféra létrejöttéhez,¹⁶ melyben Kalkutta nem lehet otthon, csupán egy kaotikus hely, tele mindenféle szaggal, hanggal és látvánnyal, mint például „a füstölt hal és használt dízelolaj avas gőze”, „a fazekas negyed munkás sziszegése”, „a Tollygunj Club steril zöldje” és „a bálványok agyagerdeje”. (39.) Kalkutta illetően leírása alátámaszthatja Böhme állítását, mely szerint egy város atmoszféráját elsősorban érzékeinken keresztül észleljük,¹⁷ és lényegében fizikálisan, testünkben érezzük, emocionális állapotunkban képez lenyomatot.¹⁸

Valóban, létezik az érzelmeknek egy másik aspektusa is itt, melyet érdemes figyelembe venni: egy olyan emóció, mely megmagyarázhatja a főhős nő attitűdjét a város atmoszférájához. Kalkuttai kirándulása során a főhős nőt az unokatestvére, Avishek iránt érzett beteljesületlen gyermekkori szerelem emléke kísérti. A narrátor szerint a nő a városhoz fűződő elégtelen kapcsolatát hibáztatja „e szerelem haláláért”. (14.) Amikor tehát hazalátogat az egyetemről, azt érzi, Avishek iránti szerelmét tönkretették. Ahogy ott áll „szemtől szemben a várossal, beismervén hogy sosem volt vér és nem volt moha” (38.), arra eszmél, hogy nincsenek gyökerei a városban. A helyhez való kötődés helyett a főhős nő fizikai és érzelmi reakciói egészen más kapocsról árulkodnak:

Ott álltál a város előtt, mely egykor ünnepelte szenvedélyed, [...] repedezett kövek és bétélköpet között, nyakad körül meleg, nedves szelek köröztek ott, ahol az ő ajkai érintették volna, ha merik, és a város veled együtt sírt, ami-

¹⁵ Az érzelmek fizikai megtestesülésével kapcsolatos elméletet Tonino GRIFFERO értelmezésében alkalmazom: *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*, London, Routledge, 2016.

¹⁶ GRIFFERO, *Architectural Affordances*, i. m., 18.

¹⁷ Gernot Böhme *Die Atmosphäre einer Stadt* című 1998-as tanulmányának angol nyelvű összefoglalását lásd: Nora PLESSKE, *The Intelligible Metropolis: Urban Mentality in Contemporary London Novels*, Bielefeld, Transcript, 2014, 160.

¹⁸ *Uo.*, 139.

kor ő elment. [...] Két évvel később, szenvedélyed elmúltával még egyszer bemerészkedtél e szelek közé, melyek nem táplálták benned a vágyat, és azt mondtad, kapcsolatot a várossal teljességgel elégtelen, [...] majd végig kutattad a várost a komor árnyak után, hátha mégis felébredne a vágy. A törött végtagok agyagdzsungelében a fényképezőgéped zárszerkezete elromlott, kegyetlen utolsó nyikorgása, mint üvegcserep hasított gyomrodba [...] és belehántad az ebédedet egy közeli kukába. Amikor visszanyerted az eszméletedet, tiszta ágyneműk között találtad magadat, mindenhol aggódó arcok vettek körül, a család kedves orvosa pumpálta épp a mellkasodat, és ami téged a láznál is jobban zavart, az egyfajta elidegenedésérzet volt, mely a betegséggeddel tetőződött be [...] és amely közvetlen metaforájává vált az elszigeteltségnek a várostól, amit úgy szerettél volna szeretni. (38–40.)

Ez a hosszú idézet több szempontból is elgondolkodtató. Először is, a város fizikai meg tapasztalását hangsúlyozza, mely szorosan összefonódik a beteljesületlen testi szerelemmel – mindkettő fájdalmas, de vágyott tapasztalat. E párhuzam következtében mintegy életre kel a város és a főhősnő negatív emócióinak visszhangja lesz, ahogy „együtt sírnak”. További érdekes aspektusa ennek a kapcsolatnak, hogy a városnak látszólag kettős szimbolikus funkciója van: fizikai szinten Avisheket szimbolizálja, az érzelmek szempontjából pedig a főhősnő tükörképévé válik. Másodsorban, a nő vágya, hogy Kalkuttába visszatérve újjáélessze ezt a szenvedélyt, illetve céltalan kóborlása a városban, melyeknek eredménye a betegség és a láz, egy olyan érzelmi állapotra utal, mely egyszerre vált ki fizikai és emocionális reakciót. A rosszullet nemcsak az elszigeteltségének metaforája lehet, hanem a nemtetszés, elutasítás, félelem fizikai manifesztációja is, ami arra utalhat, hogy a főhősnő jelenlétének és mozgásának érzelmi kontextusát a bűvölet szolgáltatja – egy pszichológiai kapcsolat közte és környezete között,¹⁹ mely egyszerre áll pozitív és negatív érzelmekből.

Kalkuttához hasonlóan jelenlegi lakóhelye, London is ellentétes érzelmeket vált ki a hősnőből: egyszerre szereti, utálja, és viseltetik közönnyel iránta. Ezt a komplex érzelmi kapcsolatot tovább bonyolítják a bűvölet különböző módjai, illetve a főhősnőhöz és Londonhoz kapcsolódó különféle fantáziák. A narrátor a következőképp idézi fel a főhősnő utazását, melynek végső (?) állomása London:

Hosszú utat tettél meg, szerelmem, távol az otthontól, míg eljutottál e tükörökkel teli házba, melyek mindegyike máshogy meséli el a történeted, mint te tennéd, ha nem milliárdnyi tükröződésükben, hanem magadba nézve kerestéd a végzeted. (42–43.)

¹⁹ A *fascination* fogalmának különböző értelmezéseit foglalja össze Heiko SCHMID, Wolf-Dietrich SAHR, John URRY, *Cities and Fascination: Beyond the Surplus of Meaning = Cities and Fascination*, i. m., 52–57.

E milliárdnyi tükröződés szimbolizálhatja azokat a különböző képzeteket, melyeket az életben többé-kevésbé fontos szerepet játszó férfiak alkotnak róla. De jelezheti az egyes férfiak vágyát is, hogy ők formálhassák annak a nőnek a sorsát, aki egyfelől nem hajlandó átadni az irányítást a sorsnak, másfelől pedig nem merevedik bele identitása egyetlen lehetséges értelmezésébe sem. Ily módon a tükröződések sokasága nem csupán a többszörösen összetett identitás metaforájaként értelmezhető, hanem úgy is, mint a férfiak szemében tükröződő különböző éneinek összessége. Mindemellett fontos aspektusa a hősnő és a férfiak különleges kapcsolatának az is, hogy látszólag ezen érzelmi kapcsolatok szintje és mértéke befolyásolja leginkább a nő Londonnal kapcsolatos hozzáállását és érzelmi válaszait, melyek azt sugallják, hogy (Kalkuttához hasonlatosan) mind a negatív, mind a pozitív érzelmi állapot és fizikális érzékelés kulcsfontosságú faktor a város egyedi atmoszférájának létrejöttében.²⁰

Gupta regénye viszonylag kevés leíró részt tartalmaz London látványáról és építészetről, ezért a metropolisz atmoszférájának érzékeléséhez az olvasónak a karakterek véleményére kell támaszkodnia. A szereplők szavaival élve London „a hatalmas zsarnoki város”, a „semmibe vett város”, a „Leid-Stadt, a Fájdalom Városa” (57, 22, 237.) – ez utóbbi utalás Rilke szenvedő városára, ahol a fájdalom az öröm álarca mögé bújlik. Az emocionális kontextus, melyet ezek a felfogások jeleznek, egy olyasfajta bűvöletre utalnak, mely Heiko Schmid, Wolf-Dietrich Sahr és John Urry szerint „elegyíti a fetisizmust, a preferenciát, de szintúgy az ellenszenvet, elutasítást és félelmet is”.²¹ Valóban, a fenti leírások fényében London nem túl vonzó: zord, zsarnoki és fájdalmas. Ha azonban Steve Pile azon állításából indulunk ki, mely szerint a város saját tudatállapottal, azaz saját érzékenységgel, hozzáállással, én-érzettel és hangulattal bír,²² akkor látszik, hogy egészen más arcát mutatja Gupta főhősnőjének.

Az előbb említett negatív imázst igencsak árnyalják a nő Londonnal kapcsolatos attitűdjei és emóciói. Amikor – Sparrow kíséretében, amerikai egyetemi éve alatt, a tavaszi szünetben – először látogat a szigetországba, London teljességgel megigézi. A narrátor úgy írja le ezt a bűvös állapotot, hogy Londont „közös álmaitok városaként” jellemzi, ahol a főhősnő „alétan hevert Nagy-Britannia földjén”. (10.) Ez a látszólag pozitív, Londonra adott emocionális és fizikai válasz (mely valószínűleg megelőzte a tényleges fizikai tapasztalatot) véleményem szerint bűvöletre utal abban a klasszikus, ókori értelemben, melyben az egyént a mágia vagy boszorkányság fogva tartja.²³ Mindemellett a fogalom 20. századi interpretációja – a bűvölet, mint a „mindenféle dolgok és események vonzereje”²⁴ – is alkalmazható erre a szituációra. Gupta portréja Londonról mint megbűvölő helyről, egyéb gondolatébresztő aspektussal is rendelkezik: amikor a történet szerint a főhősnő az unokatestvérével, Avishekkal kirándul a városban, vagy

²⁰ GRIFFERO, *Architectural Affordances*, i. m., 14.

²¹ SCHMID, SAHR, URRY, i. m., 7.

²² PILE, i. m., 2.

²³ Vö. SCHMID, SAHR, URRY, i. m., 2.

²⁴ Hahnemann és Weyand definícióját angolul lásd *Uo.*, 3.

Daniellel rója a város utcáit, a narrátor elsősorban turisztalátványosságokat említ meg az őket körülvevő nagyvárosi tájból, mint például a Primrose Hillt, a Charing Cross Roadot és a Trafalgar teret. E tény fényében a főhős nő „utazása” Londonban inkább értelmezhető városnézésnek, mint egyszerű helyváltoztatásnak a megszokott terepen, míg a nagyvárosi térhez való „nem-ragaszkodása” és „oda nem tartozása” tulajdonképpen turistaként pozicionálja őt saját lakóhelyén – megbűvölt turistaként, aki a metropoliszt álomvilágként észleli és tapasztalja meg.

A regény mindössze három londoni helyet jellemez részletesebben: Alexander házát az egyik királyi kerületben, a tanácsi lakásokat, ahol Daniel él és a „fiatal kék hotelt” (185.), ahol a hősnő és a mészáros rövid szexuális kapcsolata beteljesül. „Tükrös halljával”, „a gipszkarton cukormáz káprázatával” a londoni ház egy „giccspalota”, egy „készsóvár vendégfogadó”, „a viktoriánus pompa barokkos paródiája, mely kitölti létezésed merev tereit” (67.) – egyszerre káprázatos, mint egy elvarázsolt kastély és minden, csak nem otthonos, sőt maga a freudi „kísérteties” (*uncanny, unhomely*)²⁵ megtestesülése. A ház vizuális gazdagsága szöges ellentétben áll a tanácsi lakások „kegyetlen póreségével”: a „hosszú, meztelen folyosó, a csapdosó mosott ruhák fala” és a „karmazsinvörös ajtó” (150.) képe egyrészt utal az ott lakók szegénységére, másrészt a halállal és a szexualitással kapcsolatos további asszociációkat kelt. A főhős nő és Daniel testi kapcsolata egy hotelben realizálódik, mely igazi érzéki kavalkádként jelenik meg a narrátor jellemzésében: van ott „finom neonfény girland” és „édesfa ajtó”, „rikító *foyer*”, „sötétkék bársony falak” (185.) és egy zöld szoba, ahol a szeretők a délutánt töltik. Érdekes módon, míg a viktoriánus ház és a tanácsi lakás elsősorban látnivalóként, azaz szemmel érzékelt térként jelenik meg, a hotel sokkal inkább komplex tér hatását kelti, mely a színek, a tapintások és ízek komplex, több érzékszervet is igénylő megtapasztalására, és ezáltal mélyebb fenomenológiai percepcióra invitál.

Értelmezésemben az imént említett három helyben az a közös, hogy mindhárom képes megbűvölni az oda látogatót, méghozzá abban a Schmid, Sahr és Urry által használt értelemben, mely szerint a bűvölet emocionális attitűdökben – a negatív oldalon a félelemben, elutasításban, és ellenszenvben; a pozitív oldalon pedig az ellazulásban, a kényelemben és vonzalomban – nyilvánul meg.²⁶ A bűvölet összetett tapasztalata tehát megmagyarázhatja a távolságtartás és a vonzódás, a félelem és a vágy dichotómiáját, melyet a főhős nő érez ezeken a helyeken, illetve segíthet megérteni, miért állítja azt, hogy egyszerre szereti és gyűlöli Londont. Ez a két alapvető, ellentétes érzélem véleményem szerint inherens része a bűvölet állapotának és szükségszerűen együtt vannak jelen a brit nagyváros tapasztalatában. Mindemellett, amikor a főhős nő Londonban sétál Daniellel, a várossal kapcsolatos bűvölet érzése valamilyen módon összefonódik a mészáros iránt érzett egyre növekvő testi vágyával. Ez a fogalom egy harmadik ér-

²⁵ Vö. Sigmund FREUD, *The Uncanny* (1919), transl. David McLINTOCK = S. F., *The Uncanny*, Harmondsworth, Penguin, 2003, 124–134.

²⁶ SCHMID, SAHR, URRY, *i. m.*, 2.

telmezésére utalhat, mely szerint a bűvölet „a kölcsönös erotikus elbűvölés varázslatos állapota”²⁷

Mindezek az értelmezések azt a benyomást keltik, hogy a város tényleges vagy tényyszerű leírása sokkal kevésbé lényeges, mint azok a lelkiállapotok és emóciók, melyeket London generál, és melyek által maga is különleges atmoszféraként konstruálódik. Ha elfogadjuk Schmid, Sahr és Urry állítását, mely szerint „az atmoszféra egy térbeli tulajdonsággal rendelkező emóció”,²⁸ akkor London atmoszférája Gupta regényében kétféleképpen jön létre. Egyrészt a főhősnőnek a városhoz fűződő ambivalens érzelmei, illetve a férfiakhoz fűződő érzelmi kapcsolatainak különböző szintjei hozzák létre: elsősorban a testi vágy, a halálvágy és a végzet utáni vágyakozás. Másrészt London különleges atmoszférájának létrejöttében elengedhetetlen szerepet játszanak az említett férfiak a főhősnővel kapcsolatos percepciói és érzelmei.

Alexander számára a hősnő „megbízhatatlan fantáziájának koholmánya”, „egy szökevény álom”, „egy gyönyörűséges káprázat, egy hátrahagyott mítosz”, akit vagy „mérhetetlen vággyal” imád és csókol, vagy „tisztelettel, mely határtalan, tisztelettel, mely csupán a fantáziának jár ki, csupán a test képzetének és sosem valóban a testnek”. (45.) A férj szavaiból kiindulva a főhősnő nem más, mint fantazmagória, egy valós vagy képzeletbeli kép, melyet mintha álomban látna. A fantazmagória fogalmát Walter Benjamin alkalmazta először a nagyvárosi tér vizsgálatában,²⁹ és egyaránt alkalmazható minden olyan élő vagy élettelen dologra, mely Pile szavaival élve „túlmutat az azonnal láthatón és tapinthatón”, azaz egy olyan álom, melynek az alapjául szolgáló folyamatok nem érzékelhetőek.³⁰ A fenti jellemzésben az a leginkább figyelemreméltó, hogy a hősnőt egyszerre láttatja-értelmezi kívánatos és szellemszerű lényként, olyan ellentmondásos érzelmeket sugallva ezzel, mint a tisztelet és az irányítási vágy, a félelem és a testi vágy.

A legjobb barát, Sparrow szemében a főhősnő hasonlóképp ambivalens és illuzórikus alak:

[...] azt mondta neked, hogy benned az élőhalottak tulajdonságait látja, egy olyan lélekét, mely mérhetetlen időfolyamon át utazott, összegyűjtve mindazt a tudást, melyet nincs már kívül megosztania; egy vándorló vámpír – az lehetnél, ha létezésed nem befolyásolná a tér és idő szokványos tényezői, és ezt te igen rossznéven vetted, mert olyan képet festett rólad, amely ellentmondott a gyakori kényszerednek, hogy mártírként viselkedj. (117–118.)

Bár Sparrow jellemzésében a hősnő újfent pusztán fantáziaszüleménynek tetszik, ebben az álomban nem szellem, hanem vámpír, veszélyes és ellenállhatatlan. Pile szerint a vámpír kulcsfigura, a nagyvárosokban és a szellemekhez hasonlóan „egyszerre felfedi

²⁷ Peter Sloterdijk megfogalmazását angolra fordítva alkalmazza SCHMID, SAHR, URRY, *i. m.*, 4.

²⁸ *Uo.*, 58.

²⁹ Lásd Walter BENJAMIN, *The Arcades Project*, ed. Rolf TIEDEMANN, Cambridge, Belknap, 1999.

³⁰ PILE, *i. m.*, 3, 19.

és eltitkolja a vágyakat és a szorongásokat”, egy „intenzíven ambivalens figura” és „egy álomszerű alkotóeleme a modern városi élet fantazmagóriáinak”.³¹ Annak ellenére, hogy mind a szellemet, mind a vámpírt elsősorban a félelemmel és a veszéllyel szokás azonosítani, a hősnő esetében a vágy és a bűvölet, amit generál, sokkal hangsúlyosabb érzelmi attribútumai fantazmagorikus karakterének. Mindebből számomra az következik, hogy Alexander és Sparrow bűvölet iránti vágya valójában egyfajta „lebilincselés iránti vágy, melyben a bűvölet alanya egyszerre érzi magát foglyul ejtve és felizgatva”.³²

Egy harmadik interpretáció szerint, melyet a titokzatos narrátor szolgáltat, Gupta hőse egy olyan nő, aki „élvezi a fantáziát” és „vágyja a végzetet”. Ennek köszönhetően úgy tűnik például, hogy „Daniel elkülönült létezésének egyetlen rendeltetése van: hogy pár órára felkorbácsolja érzékszerveidet” (93.), bár végül „e sóvárgás teljessége [...] kettéhasítja életed, mely eddig csupán az álmok szintjén volt meghasadva”. (161.) A végzetre és a nemi vágyra helyezett hangsúly, illetve az a tény, hogy a regény végénél három férfit (Avisheket, Sparrowt and Danielt) brutálisan meggyilkolják, azaz utoléri őket az elkerülhetetlen végzet, arra utal, hogy a hősnő mint *femme fatale* is fantazmagóriává válik. A *femme fatale* alakját a *film noir* területén vizsgálva Slavoj Žižek a következőképp érvel:

A *femme fatale* tönkreteszi a férfiak életét és ezzel párhuzamosan a saját élvezet iránti vágya áldozatává is válik; a hatalomvágy megszállottja, aki vég nélkül manipulálja partnereit és egyúttal rabszolgája egy harmadik, homályos alaknak. [...] Sosem lehetünk biztosak abban, hogy vajon valóban élvez vagy szenved, manipulál vagy önmaga is manipuláció áldozatává válik.³³

Meglátásom szerint Žižek definíciója magyarázattal szolgálhat arra vonatkozóan, hogy a férfiak miért érzékelik a hősnőt veszélyesen vonzónak, illetve arra is, hogy ő maga miért állítja azt, kényszerűen érez a mártíromságra. A regény során mindvégig úgy tűnik, a hősnő szabadon dönthet tetteiről és szabadon választhatja meg az irányt, mégis minden döntését és választását a végzettel magyarázza: egy leküzdhetetlen vággyal, mely irányítja őt, és egy végzetes sóvárgással, mely a káosz és a rend közötti törékeny egyensúly megszűnésén tartja, ahonnan végzete végül visszavonhatatlanul „az üvegfüjő lehelete felé” sodorja. Ezáltal a hősnő egyszerre válik a bűvölet „királynőjévé” és áldozatává, ez pedig kétféle értelmezést is lehetővé tesz. Először is, a bűvölet értelmezhető „esztétikai élményként, mely belső nyugalanságon alapszik”,³⁴ és „magában foglal vonzalmat, vágyat, misztifikációt éppúgy, mint rettegést és félelmet”.³⁵ Másodsorban a bűvölet halálos

³¹ *Uo.*, 21, 97.

³² SCHMID, SAHR, URRY, *i. m.*, 6.

³³ Slavoj ŽIŽEK, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, Cambridge, MIT, 1991, 65.

³⁴ Hahnemann és Weyand megközelítése angol fordításban szerepel itt: SCHMID, SAHR, URRY, *i. m.*, 5.

³⁵ *Uo.*

vonzalomként is interpretálható, miként Žižek is magyarázza: „ami igazán veszélyes a femme fatale-ban az nem az, hogy a *férfiak* számára halálos, hanem hogy »vegytiszta«, nem patológiai eset, aki teljességgel magára vállalja *önnön végzetét*.”³⁶

Számomra a femme fatale alakjának két fontos implikációja van: az egyik, hogy a nemiség által erőteljesen meghatározott alakról van szó, aki Sibylle Baumbach szavaival élve „elsősorban a férfiaknak a hatalomtól való megfosztás és az elnőiesítés iránti féltékenység kivételéből származik”, azaz a női nem démonizálásának kísérletére utal.³⁷ Másodsorban Baumbach azt is hangsúlyozza, hogy a férfiak is rendelkezhetnek a bűvölet erejével – gondoljunk csak a byroni hős vagy az *homme fatale* alakjára, aki „fortélyos, cinikus, kifinomult, titokzatos, magnetikus, csábító, de gyakran önkritikus karakter is”.³⁸ Daniel, a mészáros alakja többször is úgy jelenik meg a regényben, mint a férfi, aki halált hoz a hősnőre a nemi vágynak köszönhetően, amit kivált belőle. Emellett „immunis a hús megcsonkítására” (96.), és – miként azt a hősnő megfogalmazza – „ő az én utolsó találkozásom a végzettel [...], a sors méltóságának végső megtapasztalása”. (155.) Daniel azonban minden, csak nem szofisztikált és titokzatos. Baumbach jellemzése az homme fatale-ról leginkább Alexanderre illik – olvasatomban ő az a homályos személy, akinek a hősnő a rabszolgája (és ezzel el is árultam, ki lesz féltékenységében a férfiak gyilkosa).

Daniel karaktere inkább magával a halállal azonosítható: „hullazöld szemöldöke”, „szemei, mint a sötétség távoli spazmusai” és „a mosolyba gyűrődő beesett arca” a hősnőben azt az érzetet keltik, mintha „mosolya görbéje a létezés enigmája lenne. [...] Milyen régóta kerested már ezt a mosolyt, mely most megtelik értelemmel – nincs se hang, se téboly”. (65.) Ezek a költői képek arra a meglepő tényre utalhatnak, hogy a hősnő tulajdonképpen vágyja a halált – húga egy évvel korábban bekövetkezett halála óta semmi másra nem gondol, másról nem álmodik; „legyőzni és birtokolni” (195.) kívánja a halált, de ezt csak úgy érheti el, ha hagyja, hogy „a zürzavar uralma, a jogfosztó káosz” (201.) átjárja őt és az álomszerű várost:

Tegnap éjjel a hold [...] ledobta ruháit az utcán, én pedig jelnek vettem és elkezdtem énekelni, *fel*felé esve az égbolt kelyhébe. A kehely eltörik. Minden zuhan mindenfelé. Nincs mit tenni. De itt az új uralom, szerelmem: törd össze a borospoharat, hagyd, hogy a szilánkok elnyeljék tenyered, ess, ess most lágyan, lefelé az idő zöld csúszdáján, az üvegfüjő lehelete felé. (155–156. – kiemelés az eredetiben)

Amit a narrátor leír itt, az nem pusztán áthágás, hanem szubverzió, elsősorban felforgatás. Értelmezésében az új uralom álma az álomból való kitörés vágynak a megtestesülése, de kísérlete ellentétes hatást vált ki: ahelyett, hogy szembeszállna a halállal,

³⁶ ŽIŽEK, *i. m.*, 66. (kiemelés az eredetiben)

³⁷ Lásd Sibylle BAUMBACH, *Literature and Fascination*, New York, Palgrave, 2015, 43.

³⁸ *Uo.*, 44.

a főhős nő maga lesz a halál; azáltal, hogy felforgatja a gravitáció törvényét – azaz a patriarchális társadalom szabályait – véglegesen femme fatale lesz belőle, aki felelős a három férfi haláláért. A hős nő végérvényesen belemerevedik saját fantazmagórikus imázsába és foglyul ejti London is, maga lesz a megélt fantazmagória, a femme fatale térbeli manifesztációja. Így válhat véleményem szerint a város egy lelkiállapottá: amikor minden álomnak vagy káprázatnak tűnik, akkor a fantazmagória lesz az egyetlen ismert valóság, a város pedig „az emlékek és kívánságok álomszerű helyszínévé” válik, bővülettel a felszínen és a „szemünk elől elrejtett kísértő jelenésekkel”.³⁹ Ezek pedig mélyen és fájdalmasan érződnek, mint a freudi teljes szeretet, mely egyszerre áll szeretetből és gyűlöletből.⁴⁰ Ha viszont a szeretet és gyűlölet is fáj, ha az áthágás és a behódolás is csapdába zár, akkor mi az egyetlen kiút? A válasz a kérdésre talán épp a közöny.

Miután Gupta hős nője rájön arra, hogy húga halála csak „egy tükörben tovasuhanó kép volt”, egy olyan valóság, melyet el tud fogadni, és amivel együtt tud élni, lelkiállapota és attitűdje megváltozik: „A halál nem csillapította a fájdalom utáni vágyad; vaskos száraz nevetés töltötte ki lényed csigaházát, mely nem volt más, mint az univerzum közönye.” (185–186.) A közöny blazírt magatartást jelent, egyfajta érzelmi visszahúzódat, ahelyett, hogy – esetünkben – a hős nő elnyomná azt, amit lehetetlenség kívánni és tovább érezni. A közöny úgy is értelmezhető, mint „a gyűlölet speciális esete”,⁴¹ a végső bosszú és a túlélés eszköze, a teljes szeretet ellentéte és merev elutasítása.

Akár ölelésben, akár elutasításban részesülnek, a regényben ábrázolt nagyvárosi teretek olyan atmoszférával rendelkeznek, melyek mind megtestesítik a főhős nő érzelmi válaszait és kapcsolatait, tapasztalatait és emlékeit, szerelmét és veszteségét, mind általában konstruálódnak. Olvasatomban a regény egy szerelmi vallomás a hős nő szeretett és „szeretni vágyott” városaihoz (40.): városokhoz, melyek hagyták, hogy szeresse őket és városokhoz, melyek elutasították. Walter Benjamin szerint a modern városban az emberek alva járnak egész életükben, képtelenek felébredni, hogy megvalósíthassák vágyaikat.⁴² Ezzel szemben Gupta hős nőjét a vágyai kényszerítik arra, hogy felébredjen és rájőjön: ő maga is csak álom, fantazmagória. Akár szellemként, akár vámpírként vagy femme fatale-ként értelmezik identitását, minden esetben a férfiakban generált bővület az, ami összeköti alakját a veszélyes vágyakkal, melyekkel végső soron azonosítják. Az egyes karakterek percepcióira, és legfőképp a főhős nő megélt tapasztalataira, álmaira és érzelmeire hasonló hatással van London is, kibogozhatatlan szálakat hozva létre a metropolisz és a nő között – mint fantazmagória, egyik sem kelhetne életre, vagy álmodhatna a másik nélkül.

³⁹ PILE, *i. m.*, 57, 8.

⁴⁰ Lásd Sigmund FREUD, *Instincts and their Vicissitudes* (1915) = S. F., James STRACHEY, Joseph BREUER, Angela RICHARDS, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, London, Hogarth Press, 1971, 109–140.

⁴¹ John O'NEILL, *Freud and the Passions*, University Park, Pennsylvania State UP, 1996, 118.

⁴² Vö. PILE, *i. m.*, 20.

ÉVA PATAKI

Atmospheres, Fascination and Phantasmagoria in Sunetra Gupta's The Glassblower's Breath

Investigating the literary representation of urban spaces and identities, my paper untangles the complex psychological and emotional relationship between the heroine and her beloved and hated cities in Sunetra Gupta's *The Glassblower's Breath* (1993). Drawing on Gernot Böhme's (1993) theory of the atmospheric qualities of space, Steve Pile's psychogeographical approach to reading cities, Walter Benjamin's concept of phantasmagoria and various interpretations of fascination, the paper explores the creation of atmospheres in the novel and the role of fascination in the perception of London and Gupta's female protagonist as phantasmagorias. I argue that – as urban imaginaries – the emotional fabric and atmosphere of the cities portrayed are as much created by their spaces and places, their inhabitants and visitors, as are manifested and formulated in emotional states of being, whether real or fictional, phantasmagoric or imaginary.