

STUDIA LITTERARIA

2011/1–2

XLIX. évfolyam

TESTINTERPRETÁCIÓK

TARTALOMJEGYZÉK

Köszöntő sorok 3

BÓDI KATALIN – D. TÓTH JUDIT: *Szerkesztői előszó* 4

TANULMÁNYOK

- D. TÓTH JUDIT: *A test ontológiája a halálban*
A halott test Nüsszai Szent Gergely teológiájában 5
- BÓDI KATALIN: *Fekvő testek a késő reneszánszban* 19
- LIKTOR ESZTER: *A test és az érzékek Alexandre Hardy két drámaszövegében* 31
- MOISE GABRIELLA: *A lét és a semmi határán – Mrs. Ramsay test-terei* 45
- LUKOVSZKI JUDIT: *A csak reménytelenül szenvedni tudó test Ionesco drámáiban* 61
- KALMÁR GYÖRGY: *A felsebzett szubjektum*
Az ember trópusának poszt-humán átírásai David Cronenberg Karambol című filmjében 72
- ÁFRA JÁNOS: *Elektronikus környezetbe vetett testünk* 88

RECENZIÓK

- BERTA ERZSÉBET: *A test a performativitás és medialitás határzónáján*
(Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933,
hrsg. Michael COWAN, Kai Marcel SICKS, Bielefeld, transcript, 2005) 99
- KOVÁCS EDIT: *Megvilágított testek*
(Körperästhetiken: Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit,
Hrsg. Dagmar HOFFMANN, Bielefeld, transcript, 2010) 106
- LAPIS JÓZSEF: *Kísérlet és kísértés*
(Borbély Szilárd, A testhez – Ódák & Legendák,
Kalligram, Pozsony, 2010) 110

Köszöntő sorok

A *Studia Litteraria* a Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének gondozásában jelenik meg immár közel fél évszázada. A hazai irodalomtudomány mértékadó fóruma 1963-ban létesült, s máig tartó folyamatos szellemi jelenlétét olyan elhivatott elődök szerkesztő munkájának köszönheti, mint Bán Imre, Barta János, Tamás Attila, Bitskey István és Imre László. A periodika elsődleges feladatának az egyes tanszékek kutatási eredményeinek rendszeres bemutatását tekintette, ugyanakkor számított a bölcsészkaron működő modern filológiai műhelyek, s más intézetek, valamint az országos kutatóműhelyek közreműködésére is. A *Studia Litteraria* az elmúlt időszakban évkönyv formájában jelent meg: az intézet tanszékei vetésforgószerűen kaptak lehetőséget az egyes számok összeállítására, jobbra egy-egy irodalomtörténeti korszak köré építve a tanulmányokat. Az évkönyv a humboldti egyetem szellemi igényeinek megfelelően betöltötte hivatását. Az egyetemen folyó oktatást a bevezetett bolognai rendszer gyökeresen átalakította, s a kutatás szervezeti keretei is alapvetően megváltoztak az intézeti tanszékek megszűnésével. Mindezek a változások, s a human tudományok szemléletében végbement kultúratudományi fordulat a lap szerepének újragondolására készítette az intézet tudományos közösségét.

2011-től a *Studia Litteraria* arculata megváltozik: az évkönyv folyóirattá alakul, amely évente két duplaszámmal jelentkezik. A folyóirat a továbbiakban főszerkesztővel és állandó szerkesztőbizottsággal működik, s elektronikus kiadványként is megjelenik, amely nyílt hozzáféréssel elérhető az interneten (<http://studia.lib.unideb.hu>). A külsejében is megújult *Studia Litteraria* az irodalom- és kultúratudományok időszerű kérdéseit szem előtt tartva szorosabb értelemben vett tematikus számok közlésére vállalkozik: első duplaszámunk a *Testinterpretációk*, amelyet az év második felében *A trauma alakzatai* követ. Az alkotógárda gerincét továbbra is intézetünk munkatársai adják majd, ám a rugalmasabb megjelenésnek és a kiterjedtebb szerkesztői folyamatnak köszönhetően más kutatóműhelyek képviselőit is szívesen látjuk szerzőink között.

A Szerkesztőbizottság

Szerkesztői előszó

A test témája az utóbbi évtizedek tudományos kutatásaiban, diskurzusaiban kiemelten fontos szerepet játszik, és aligha van olyan kortárs tudomány- és művészeti ág, amelynek ne volna határozott álláspontja a testről. A művészetekben és az irodalomban az ókortól napjainkig meglévő test-témák, -interpretációk és -reprezentációk körünk antropológiai és kultúratudományos fordulatainak következtében és a posztmodern diskurzusok elméleti alapjaira helyezve az egyik legizgalmasabb kérdéskörre váltak.

A tematikus számunkat koherenssé tévő elméleti és módszertani szempontjaink nem csupán illeszkednek a magyarországi kutatásokhoz, hanem több ponton ki is egészítik azokat. Néhány fontosabb előzményt azért hadd említsünk: a még évkönyv formában megjelent *Studia Litteraria Test – Tér – Tekintet* című, 2001-es számában kutatócsoportunk inkább válogatott tanulmánygyűjtemény formában közelített a kérdéskörhöz. A *Vulgo* (2003/3.) és a *Magyar Filozófiai Szemle* (2010/2.) írásai a testet elsősorban mint a filozófia egyik alapproblémáját járták körül (filozófiai antropológiai, fenomenológiai, analitikus filozófiai, politika-filozófiai, stb. megközelítésekben), A *Vörös Postakocsi* gender-száma (2009/tél) a társadalmi nemek elméletei, illetve a test biológiai és kulturális meghatározottságának antropológiai szempontjai alapján közelített a témához, a *Debreceni Disputa* (2005/7–8.) – a folyóirat jellegéből adódóan – a test fogalmának és szerepének sokféleségét mutatta fel. Legutóbb a *Helikon* (2011/1–2.) a test és a szöveg közötti multidimenzionális viszony körüljárására vállalkozott, tanulmányaival jóval túlmutatva a szűkebb értelemben vett témáján. Szót érdemel még a Domonkos Rend megújult folyóirata, a *Tanítvány* legutóbbi száma is (2011/1.), mely a testről való beszéd tapasztalatát, eme tapasztalat sokféleségét kívánja felmutatni, elsősorban a teológia és a szépirodalom horizontján. És akkor még nem is említettük a hazai történeti antropológiai, gender- és más szempontú kutatások gyarapodó számú publikációit.

Testinterpretációk című tematikus számunk tanulmányai elsősorban a történeti antropológia nézőpontjait érvényesítik, melyek a test (fogalmának) történetiségére és kulturalitására, a kulturális jelenségek rekonstrukciójára, a test-/emberképek, test-koncepciók, a testhez fűződő viszony történeti változására, a testnek a történelem során létrejövő különböző alakzataira figyelnek. A történeti antropológia felől a testet az emberi kultúra hordozójaként és a különféle eredetű hagyományok kifejezőjeként tekintjük. Tanulmányaink az antropológiai elvű test-kép poétikai, esztétikai (Moise Gabriella), képzőművészeti (Bódi Katalin), színházi-színpadi (Liktör Eszter, Lukovszki Judit), filmes (Kalmár György), vallási-teológiai (D. Tóth Judit), virtuális (Áfra János) reprezentációit vizsgálják, és az antropológiai elvű test-kutatás és a test-

ábrázolások mediális sokféleségét mutatják. A testről való diskurzus által megnyitott irányok közül írásainkban fontos szerepet kapnak a test térben való létezésének, reprezentálódásának problémái: a testet körül vevő (virtuális) tér, maga a test mint tér, mint téralkotó tényező.

A tanulmányok által felmutatott összefüggések hálózatát létrehozó szempontok sokszínűsége miatt nem törekedtünk kisebb tematikus egységek kialakítására: a tanulmányok a témák kronológiai rendjében követik egymást. A *Testinterpretációkat* három recenzió zárja, melyek esetében a két idegen nyelvű, Berta Erzsébet és Kovács Edit által recenzeált könyv esetében a bielefeldi transcript Verlag két kötetére esett a választás, mivel a német nyelvterület vezető kultúratudományos szakkiadója a test művészeti reprezentációit bemutató köteteivel, a performativitás jegyében formálta meg a kiadói profilját. Lapis József recenziója izgalmasan kapcsolódik Borbély Szilárd *A testhez* című kötetének már eddig is gazdag recepciójához.

BÓDI KATALIN – D. TÓTH JUDIT

D. TÓTH JUDIT

A test ontológiája a halálban

A halott test Nüsszai Szent Gergely teológiájában*

Az emberi létezés minden aspektusa a testhez kapcsolódik, és ennek az elemi emberi tapasztalatnak a keresztény teológiában is kitüntetett szerep jut: az üdvtörténet eseményei a teremtéstől a feltámadásig mindvégig a testtel és testben történnek, amely test nem pusztán a *szarx* anyagiságát, hanem a *szóma* bonyolultan működő egységét (is) jelenti. Az ember a teremtésben testi formát kap, a bűnbeesés eseménye a(z ártatlan) testhez kapcsolódik, a büntetést Isten a test állapotának megváltozásához kapcsolja (vö. Gen 3,21), de a bűntől való megváltás *locusa* is a test: a megtestesült Krisztusé, aki a bűn kivételével mindenben hasonlóvá lett az emberhez, és akinek a testben való feltámadása az ember erre vonatkozó reményének is a legfontosabb érvét adja. Az ember testiségének, testi létezésének ezen aspektusai a protológiától az eszkatológiáig a keresztény teológia egészét antropológiai vonatkozásúvá teszik.¹

Az antropológiai állandók egyike a halál, melynek testi megtapasztalása kívül esik a saját tapasztalati körén: a halál mindig a másik halála (habár a „saját halál” emberi tudatban való átélésének problematizálása megkérdőjelezheti állításunk második felét). Ez a tudás mit sem változott az elmúlt évezredek során, annál többet módosult viszont a róla való gondolkodásunk. A halálnak, az emberi létezés kitüntetett eseményének mint tudományos problémának a természete abban az értelemben nem különbözik az ember egyéb antropológiai meghatározottságainak (születés, szaporodás, kulturális tevékenységek) a természetétől, hogy valamennyi hozzátartozik az ember ember voltaához. Ezekről évezredek átívelő közös tapasztalatokkal rendelkezik, a rólu való beszéde pedig történetileg és kulturálisan meghatározott és változó.² A Római Birodalom *paideiájában* iskolázódott és nevelődött egyházatyák, köztük Nüsszai Szent Gergely,³ sem tudtak eltekinteni az eszkatológiai tanításokon belül felmerülő

* A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

¹ Mint ahogy a különböző tudományágak kérdésfelvetései is egyre inkább antropológiai szempontúak lettek a XX. században. „Antropológiai korban élünk.” – ahogy Nyíri Tamás katolikus teológus fogalmazott Heidegger és Gadamer nyomán. NYÍRI Tamás, *Az ember a világban*, Bp., Szent István Társulat, 1981, 17. Nyíri úgy látja, hogy a metafizika trónfosztása után a gondolkodás kopernikuszi fordulatát az antropológia hozta. *Uo.*, 18.

² Vö. többek között Christoph WULF, *Az antropológia rövid összefoglalása: Történet – Művelődés – Filozófia*, Bp., Enciklopédia Kiadó, 2007; *Antropológia az ember halála után*, szerk. Dietmar KAMPER, Christoph WULF, ford. BALOGH István, Bp., Jósöveg Műhely Kiadó, 1998 (Jósöveg könyvek).

³ Nüsszai Szent Gergely (Grégoriosz Nüsszész) (334/335–393/395) a kereszténység „aranykorának”, a IV. századnak a kiemelkedő gondolkodója, az úgynevezett kappadókiai atyák egyike. Testvérével, Nagy Szent Baszileiosszal (329/330–379) és közös barátjukkal, Nazianzoszi Szent Gergellyel (329/330–389/390) együtt – mint új-nikaiai teológusok – meghatározó szerepet játszottak a keleti keresztény gondolkodásban.

„végső dolgokról”, köztük a halálról való gondolkodás esetében a filozófiai és kulturális hagyományban problematizálódott kérdésektől, és ezeket teológiai, antropológiai, filozófiai (ontológiai) és részben esztétikai kérdések metszéspontjában vizsgálták, természetesen szigorúan a Szentírás kinyilatkoztatása alapján.

A továbbiakban azt kívánom számba venni, hogy Nüsszai Szent Gergely, az ókeresztény kor legjelentősebb antropológiai munkáinak szerzője,⁴ aki a halált és a halott testet – a keresztény tanításokkal összhangban – végső soron a feltámadás kontextusában vizsgálja, milyen kérdéseket állít ezzel kapcsolatban gondolkodásának középpontjába. Gergely a test fizikai pusztulásának hétköznapi, érzéki tapasztalata és a testben való feltámadás hite-reménye feszültségében gondolkodik a halott test sorsáról, mindvégig a szentírási kinyilatkoztatás tanításainak megfelelően, de integrálva a keresztény teológiába a filozófia megelőző hagyományait is. Tanulmányom – jelen esetben az egyes Gergely-művek diszkurzív keretének vizsgálatát háttérbe szorítva, sőt inkább elhagyva – megpróbál rövid összefoglalást adni arról, hogy a kappadókiai atya teológiájában és antropológiájában milyen a test ontológiai és biológiai státusza a halálban a halott testtől a feltámadt, üdvözült testig.⁵

A halott test (biológiai és ontológiai) státusza

A keresztények, így Nüsszai Gergely szerint is, Isten az embert eredetileg nem szánta halálra. A halál (*thanatosz*)⁶ mint létezésünk egyik adottsága az első emberpár bün-

⁴ Két antropológiai alapműve a keletkezési idejét tekintve egymáshoz közel álló *De hominis opificio* (Az ember teremtéséről; a továbbiakban *Op hom*) (Kr. u. 378/79) és a *De anima et resurrectione* (A lélekről és a feltámadásról; a továbbiakban *An et res*) (Kr. u. 379/81). A nüsszai püspök munkáinak Werner JAEGER által elindított és tanítványai által folytatott, lassan befejezéséhez közeledő kritikai kiadássorozatában (*Gregorii Nysseni Opera*, Leiden, Brill; a továbbiakban GNO kötet-, oldal- és sorszám) e két munka még nem jelent meg, ezért a továbbiakban – a nemzetközi gyakorlatnak megfelelően – a Jacques Paul MIGNÉ által kiadott *Patrologia Graeca* kötetire hivatkozom (a továbbiakban PG kötet- és hasábszám). Az idézett művek magyar szövegét VANYÓ László fordításában adom meg, és a könnyebb tájékozódás kedvéért zárójelben hozom a két mű fordításának fellelhetőségét is: *Az ember teremtéséről* = *Az isteni és az emberi természetről I-II: Görög egyházatyák*, szerk. és bev. FRENYÓ Zoltán, Bp., Atlantisz, 1994 (A kútnál) (a továbbiakban GE I, oldalszám); *A lélekről és a feltámadásról* = *A kappadókiai atyák* (Nagy Szent Baszileiosz, Nazianzoszi Szent Gergely, Nüsszai Szent Gergely és Ikonioni Amphilokhosz), ford. VANYÓ László, Bp., Szent István Társulat, 1983 (Ókeresztény írók 6) (a továbbiakban ÓÍ 6, oldalszám).

⁵ Ezekről a kérdésekről részletesebben ld. VANYÓ László, *Nüssza-i Szent Gergely teológiai antropológiája I-II*. Bp., 1972 (Kézirat). Kiadását ld. VANYÓ László, *Nüsszai Szent Gergely teológiai antropológiája*, kiadásra előkész., szerk., D. TÓTH Judit, Bp., Jel Kiadó, 2010, főleg 179–232. (a továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom); valamint [D.] TÓTH Judit, *Test és lélek: Antropológia és értelmezés Nüsszai Szent Gergely műveiben*, Bp., Kairosz Kiadó, 2006 (Catena. Monográfiák 8.), főleg 143–186.

⁶ Nüsszai Gergely a halállal a legkülönbözőbb szövegekben és kontextusban foglalkozik, a legterjedelmesebben a *Nagy kateketikus beszédben* (*Oratio catechetica*; a továbbiakban *Or cat*; GNO III, IV, 5–106 (ÓÍ 6, 503–572). Tanulmányom kulcsfogalmainak a Nüsszai Gergely műveiben való előfordulásához ld. F. MANN, *Lexikon Gregorianum. Wörterbuch zu den Schriften Gregors von Nyssa*, Leiden, Brill, 1999–

beesésének következménye, és az „állati bőr”, a „bőrruha” (*kitón dermatosz*) (Gen 3,21) felöltésével – mintegy büntetésként – társult az emberi természethez,⁷ más dolgokkal együtt, mint a nemzés, születés, táplálkozás, változás, romlás, öregedés, betegség. Ily módon a halál az ember természetének – ami a bűnbeesés következtében már nem az, ami az Isten képére és hasonlatosságára teremtett – szükségszerű következménye,⁸ természetes folyamat (*phüszikósz*), a teremtmény elkerülhetetlen sorsa. A halandóság benne van az anyagi testben, és minden, ami létrejött, fel is bomlik, ilyen módon a halálnak van bizonyos immanenciája az életben.⁹

Nüsszai Gergely teológiai és filozófiai antropológiájában a testnek – mint ezen események¹⁰ szereplőjének – a meghalásban, a halálban és a feltámadásban ugyanolyan kitüntetett szerep jut, mint az emberi létezés bármely más aspektusában. Az emberi tapasztalat számára a halott test az a – mai szóval élve – médium, amelyen keresztül a halál nyilvánvalóvá válik az élők számára, amelyen keresztül megragadható a halál ténye, és a mozdulatlan halott test képe az ontológiai értelemben már távol lévő jelenlétét hosszabbítja meg.¹¹ A halál már Gergely számára is elsődlegesen az emberi tapasztalás közegében jelent meg és itt vált megragadhatóvá: mint a test és az élet megszűnése, mint átalakulás. A test biológiai és ontológiai állapotának megváltozását a kappadókiai atya maga is mindenekelőtt a halál külső aspektusához kapcsolható és az élő emberek tapasztalásában megjelenő konkrét történésekhez köti: az ember a halálban nem látszik megélni a vele történő eseményeket, a halott test kommunikációja, a környezettel való kapcsolata teljességgel megszűnik, tehát az ember elveszíti a teste fölötti uralmat. A test csupán a lét – immár megtapasztalhatóan – módusában él tovább. Éppen ezért indul ki Gergely gyakran a halált leginkább kézzel foghatóvá tévő halott test (esztétikai) látványából, melyen legszembetűnőbb az élet, a mozgás megszűnt és a dekreáció, a test szétesésének, felbomlásának a kezdete: a test, az „elnyűtt eszköz” felbomlik, a hús megsemmisül, és csupán „a sírokban levő maradványok csúfsága”¹² szemlélhető.

2008; *The Brill Dictionary of Gregory of Nyssa*, eds. L. F. MATEO-SECO, G. MASPERO, Leiden, Brill, 2010 (Supplements to *Vigiliae Christianae* 99).

⁷ Mivel a halálnak csupán egyetlen oka van: a bűnbeesés, éppen ezért csak Krisztus válthat majd meg tőle. Vö. *In illud: Tunc et ipse filius (Arról, hogy „Akkor a Fiú is aláveti magát...”)* GNO III, II, 13,11 (ÓÍ 6, 756).

⁸ Vö. *De mortuis oratio (Beszéd az elhunytakról; a továbbiakban Mort)* GNO IX, I, 28,4 (ÓÍ 18, 59).

⁹ *Mort* GNO IX, I, 43,14 (ÓÍ 18, 70); *Mort* GNO IX, I, 58,1kk. (ÓÍ 18, 82); *An et res* PG 46, 20C (ÓÍ 6, 576); *An et res* PG 46, 128D (ÓÍ 6, 628). Vö. Hans Urs von BALTHASAR, *Presence and Thought: Essay on the Religious Philosophy of Gregory of Nyssa*, San Francisco, Ignatius Press, 1995, 83.

¹⁰ Véleményem szerint a keresztény teológiában (teológiai antropológiában) – a XX. századi történeti antropológia értelmezésével ellentétben – tekinthetünk úgy a halálra mint eseményre, amit az ember „átél”, és ami nem pusztán csak a mások ügye.

¹¹ Vö. CSEJTEI Dezső, *Filozófiai metszetek a halálról*, Bp., Pallas Stúdió – Attraktor Kiadó, 2002, passim; Uő, *Filozófiai etűdök a végességre: Schopenhauer, Kierkegaard és Nietzsche a halálról*, Veszprém, Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, 2001, 7–31. Továbbá Hans BELTING, *Kép-antropológia: Képtudományi vázlatok*, Bp., Kijárat Kiadó, 2003, 101–132.

¹² *In sanctum Pascha (vulgo In Christi resurrectionem oratio III) (A szent Húsvétra I; a továbbiakban Sanct Pasch)* GNO IX, I, 247, 4–10 (ÓÍ 18, 277). Vö. *Or cat* 8 GNO III, IV, 31–32 (ÓÍ 6, 503).

A test biológiai-ontológiai státuszának megváltozását a halál Gergely által metaforikusan értett pillanatában a test és a testet éltető lélek elválása eredményezi, megszüntetve, ám bizonyos értelemben továbbra is fenntartva a kettő dualizmusát. A keresztény egyházatyák többségének meggyőződése volt, hogy a második teremtéstörténet (Gen 2,4bkk) tanúsága ellenére Isten testben és lélekben *egyszerre* teremtette az embert, a test és a lélek (szellem) egymásra utaltsága pedig az anyagi-érzéki világban is nyilvánvaló: a test a lélek – különböző metaforákkal érzékeltetett – médiuma, ez utóbbi tehát nemcsak egyszerűen megeleveníti az előbbit, hanem nélküle nem is tudna megnyilvánulni.¹³ Gergely úgy véli, az egyik legalapvetőbb tapasztalat a halálról, hogy megszakad a kettő egysége: a test és a lélek elválik egymástól, nyilvánvalóvá válik a lélek nélküli, élettelen test felbomlása, látszólag a folytatás (a feltámadás) vigasza nélkül. A halálban szét szakad a test és a lélek egysége, és ami látható marad, az az élettelen test, így a halál definiálható úgy is, mint a lélek hiánya.¹⁴

A test és a lélek szétválása a halálban felveti a további, immár egymástól független sorsuk kérdését. Gergely meglátása szerint az éltető lélek hiányában bomlásnak indult test „azokra az elemekre bomlik szét, melyekből létrejött”: a föld, a levegő, a víz és az emberben lévő összes többi elem visszatérnek a velük rokon neműekhez,¹⁵ és ezt a törvényszerű folyamatot a halál neme sem befolyásolja. Gergely számára – aki egyébként élénken érdeklődött saját korának orvostudománya iránt is – a test tehetetlené válása és felbomlása a testnek mint biológiai organizmusnak az átalakulását mutatja: a test ontológiai változásainak csak a tapasztalati tudományok alapján hozzáférhető lényegét ragadja meg. Éppen ezért a halál fizikai mibenléte Gergelyt sem érdekli igazán, mert ez az ember jövője szempontjából jelentéktelennek tűnik fel. A halál fizikai oldala csupán másodlagos szerepet játszik teológiai gondolkodásában, közelebből eszkatológiájában.¹⁶

A lélek sorsa a halálban

Amit a halott test ontológiája a hátrahagyott anyagi-érzéki világ aspektusából hangsúlyossá tesz, az éppen a túlélés szellemi/spirituális oldala,¹⁷ amiről azonban (sem a

¹³ A fizikailag körülhatárolt anyagi test és az intelligibilis lélek/szellem kapcsolata, az utóbbi előbbiben való létezésének módja Nüsszai Gergely számára az egyik legizgalmasabb probléma volt: *Op hom* passim, de főleg a 10. caput város- és a 12. caput hangszermetaforája: PG 152Bkk (GE I, 188–190) és PG 161A–B (GE I, 195–196). Vö. S. WESSEL, *Reception of Greek Science in Gregory of Nyssa's De hominis opificio, Vigiliae Christianae*, 63 (2009), 24–46, főleg: 41–43.

¹⁴ *An et res* PG 46, 128B (ÓÍ 6, 628). Gergely a halál (*thanatosz*) szót szinte majdnem mindig a test halálára érti.

¹⁵ *Op hom* 26 (GE I, 240–241); *Or cat* 8 GNO III, IV, 30,20kk (ÓÍ 6, 520). A testi halál, mint az elemek elválása egymástól, nem jelenti a megsemmisülést, a nem létbe való távozást (*aphanizmosz*).

¹⁶ Vö. VANYÓ, *Nüsszai Szent Gergely... i. m.*, 179–187.

¹⁷ A feltámadás szempontjából viszont majd ismét a (feltámadt) test anyagsága (a halott test újbóli élővé válása) válik meghatározóvá.

test, sem a lélek vonatkozásában) nem lehetnek pontos ismereteink, amíg a testtel egységben vagyunk. Gergely az elemi emberi kételkedő attitűdnek ad hangot, amikor úgy fogalmaz, hogy a biztos tudás (*akribész episztémé*) és a remény (*elpisz*) hiánya az ember halál utáni sorsára vonatkozó kérdések tekintetében minden reménytelenségnek és fájdalomnak a legfontosabb oka.¹⁸

A test halandóságából – ahogy Gergely rámutat – egyrészt következtethetnénk az azt elhagyó lélek halandóságára, az egyén azonosságának teljes megszűnésére is, ami azonban ellentétes volna Istennek az ember üdvtörténetére vonatkozó kinyilatkoztatásával. Ezért a platonikus hagyomány lesz meghatározó a kappadókiai atya gondolkodásában is a léleknek a test elhagyását követő sorsa tekintetében.¹⁹ A platonikusok szemléletében az emberi élet célja a testtől és a sokféleségtől való megszabadulás volt: a léleknek meg kell szabadítania magát azoktól a kötelekektől, amelyek a testiséghez kapcsolják, attól az elidegenedett állapottól, amit a saját földi léte jelent. Így elképzelhetetlen volt számukra, hogy a hit igazi megalapozását a halálból való feltámadással éri el.²⁰ A lélek halál utáni sorsának platonikus hagyománya majd a keresztények számára is felveti a kérdést: ha az embert valójában a lelke jelenti, szükség van-e a test feltámadására; ha a halál megszabadulás, nem lesz-e a feltámadás a lélek ismételt bebörtönzése a testbe?²¹

Feltételezve a lélek halál utáni továbbélését, a halál és a feltámadás közötti időszak történései szempontjából Gergely számára is a lélek további sorsa lesz meghatározó. Ennek vizsgálatában kiindulópontja a lélek definíciója: „olyan szellemi lényeg, mely érzékelést és életerőt visz az eszközzerű testbe”.²² Ezért az első tisztázandó kérdés, hogy létezik-e a lélek, az *életadó* ok önmagában, mert csak ebben az esetben marad meg valóban a halál után is.²³ A *De anima et resurrectione* érvelésében a végső érv az, hogy ami testetlen és forma nélküli – mint például maga az isteni természet – az nem egyenlő a semmivel, mert ebben az esetben az emberi értelemnek is semmissé kellene tennie önmagát.²⁴ Ennek analógiájára az, hogy a lélek a látható életformából a láthatatlanba költözik, szintén nem jelenti azt, hogy kívül kerül a létezésen.²⁵

A lélek testetlen valóság, így természeténél fogva nincs szüksége arra, hogy valamilyen helyhez kapcsolódjék,²⁶ ami Gergely számára azt jelenti, hogy a halálban a lélek

¹⁸ *An et res* PG 46, 17A (ÓÍ 6, 575). Mindezek retorikájához lásd Henriette M. MEISSNER, *Rhetorik und Theologie: Der Dialog Gregors von Nyssa De anima et resurrectione*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris, Lang, 1991 (Patrologia. Beiträge zum Studium der Kirchenväter I). Vö. még Enrico PEROLI, *Gregory of Nyssa and the Neoplatonic Doctrine of the Soul*, Vigiliae Christianae, 51 (1997), 2, 117–139, itt: 117.

¹⁹ Annak megválaszolása, hogy mi a lélek sorsa a halál után, Nüsszai Gergely számára a feltámadás tanának megalapozása szempontjából válik döntővé. Ld. lentebb.

²⁰ PEROLI, *i. m.*, 118–119. Vö. PLATÓN, *Phaidón* 64c, 79c–d, 81c–d.

²¹ Vö. Morwenna LUDLOW, *Universal Salvation: Eschatology in the Thought of Gregory of Nyssa and Karl Rahner*, Oxford, University Press, 2000, itt: 66.

²² *An et res* PG 46, 48C (ÓÍ 6, 589–590).

²³ *An et res* PG 46, 16A–B (ÓÍ 6, 575).

²⁴ *An et res* PG 46, 41A (ÓÍ 6, 586).

²⁵ *An et res* PG 46, 73A (ÓÍ 6, 602).

²⁶ *An et res* PG 46, 69B (ÓÍ 6, 600).

továbbélése következtében a halott egy szellemi (*noerosz*) és testetlen (*aszómatosz*) életformába „távozik”.²⁷ A kappadókiai atya gondolkodásában a mitológiai Hadész is valójában egy bizonyos testetlen életállapotot, élethelyzetet jelent, amelyben a lélek él.²⁸ Ezt erősíti meg Gergely számára az is, hogy az alvilágról adott szentírási helyek nem értelmezhetőek szó szerint, hanem az erről mondottakat a szellemi szemlélődés értelmében kell felfogni.²⁹

Annak ellenére, hogy az emberi tapasztalat Gergely számára is egyértelművé teszi, hogy a halálban a lélek elszakad a testtől, néhány kontextusban mégis úgy fogalmaz, hogy bizonyos jelei (*szémeia*) mutatkoznak annak, hogy a kapcsolat továbbra is megmarad a kettő között.³⁰ Ugyanis a lélek szellemi természetének, amely testetlen és alakkal nem határolt (*aeidé*), nem jelent nehézséget az, hogy a szétbomló test elemeivel is együtt maradjon, egyformán jelen legyen a test elemeiben, amelyekkel egyszer már egyesült.³¹ Ebben az esetben a lélek a halál után sem szakad el a pusztulásnak induló földi testet alkotó elemektől: megismerő képessége révén (*té gnóosztiké dūnamei*) a sajátjával marad, és nem szakad el tőle, mert nem jelent gondot számára a saját és az idegen elemek megkülönböztetése.³² Gergely érve a léleknek azon a képességén alapul, amely felismeri a test valamennyi részét, annak ellenére, hogy el vannak egymástól választva, és a halál következtében visszatértek az ugyanazon elemek csoportjába. Gergely úgy írja le itt a lélek képességét, mint ami a testről való benső tudásának köszönhető – tulajdonképpen állandó kapcsolat van a lélek és a testrészek között. A lélek az elemekben marad, és képes majd őket a feltámadáskor újraegyesíteni. A halál tehát nem teljes szétválása a testnek és a léleknek.³³

Ebben az esetben viszont, ha a lélek a halál után is az elemekkel marad, a kappadókiai atya szerint az a kérdés, hogy „[h]ogyan követi a lélek a halál után azt, amit megismert (tudniillik a testet), ha az nem marad meg?” Valamennyi elemben

²⁷ *Mort* GNO IX, I, 28,7 (ÓÍ 18, 59). Metaforikusan a lélek „titkos lakhelyéről” beszél: *Sanct Pasch* GNO IX, I, 252, 12 (ÓÍ 18, 283).

²⁸ Vö. PLATÓN, *Phaidón* 107c–d, 248ekk., *Gorgiasz* 527akk. Lásd még John P. CAVARNOS, *St. Gregory of Nyssa on the Human Soul*, Belmont, Mass., Institute for Byzantine and Modern Greek Studies, 2000, itt: 51.

²⁹ *An et res* PG 46, 69C–72A (ÓÍ 6, 600–601). Jellegzetes példája a Fil 2,10, melyet allegorikusan értelmez.

³⁰ *Op hom* 27 PG 44, 225B–D (GE I, 241–242); *An et res* PG 46, 44C–D (ÓÍ 6, 587); *An et res* PG 46, 48C (ÓÍ 6, 589).

³¹ *An et res* PG 46, 45C (ÓÍ 6, 588–599). Vö. *An et res* PG 46, 88C (ÓÍ 6, 609).

³² *An et res* PG 46, 77B (ÓÍ 6, 604).

³³ Abban az esetben, ha a lélek az atomokban marad, vagy valamilyen módon kapcsolódik hozzájuk, a halál mibenléte szintén kérdésessé válik, mert nem mondhatjuk, hogy az a halál pillanata, amikor a lélek elhagyja a testet, másfelől viszont az atomok felbomlásának kezdete túlságosan késői ahhoz, hogy a halál pillanatainak nevezzük. Ebben implicite benne van az, hogy a lélek nem hagyja el a testet, hanem egyszerűen megszünik azt étellel megtölteni, de hogy ez pontosan mit jelent, azt Gergely nem teszi világossá. Vö. LUDLOW, *i. m.*, 71. Gergely gondolatmenete a modern antropológia és fenomenológia halálra vonatkozó azon megállapításának a korai problematizálásaként is értelmezhető, mely szerint a halálnak nem lehetséges fenomenológiája, vagyis a halál meta-fenomenológiai.

tovább él-e³⁴ vagy csak valamelyik elemmel egyesül és egyben él tovább?³⁵ A test felbomlása után a test alkotóelemei az elemek rendjének elve alapján természetük szerint visszatérnek egymáshoz, és elfoglalják saját, megfelelő helyüket (*oikeiosz toposz*). A lélek eszerint csak a testi elemek egyikéhez tudna csatlakozni, ahhoz, amely a legközelebb van hozzá.³⁶

A másik esetben, tudniillik amikor a halál pillanatában a lélek elhagyta ugyan a testet, de a feltámadás pillanatában majd ráismer, az válik problematikussá, hogy miután a halál következtében az emberi test a mindenség elemeire bomlott, a feltámadásban az ember azt kapja-e majd vissza az elemek közösségéből, ami korábban az övé volt.³⁷ Gergely szerint a lélek „bizonyos természetes vonzalma” és szeretete a test iránt „valamilyen titkos hajlamot”, „felismerő képességet” alakít ki a lélekben, amelynek következtében ráismer a test elemeire, „mintha azokon bizonyos természettől kapott ismertetőjegek lennének”,³⁸ így „a lélek magához vonzza azt, ami a sajátja.”³⁹

Gergely ezen feltételezései – legalábbis ebben a kontextusban – nem adnak feleletet a lélek „megismerő képességének” eredetére és mibenlétére, csupán működésére és eredményére,⁴⁰ bármennyire is igyekszik szemléletes példákkal (*hüpodeigma*) megvilágítani a problémát a filozófiailag és teológiailag kevésbé művelt keresztények számára is.⁴¹ Más összefüggésben azonban a kappadókiai atya világossá teszi, hogy a lélek felismerő képessége végső soron – hasonlóan más képességeihez – az istenképiségben van.⁴²

A lélek eidosza és a halott test (ember) identitása

Nüsszai Gergely számára a léleknek a halott test atomjaival/elemeivel való kapcsolattartása alapvető a feltámadás eseményének vonatkozásában problematizált identi-

³⁴ *An et res* PG 46, 48B–C (ÓÍ 6, 589).

³⁵ *Uo.* A sztoikus, epikureus érvek és az empiristák nézetei alapján megfogalmazva a léleknek két lehetősége van, amikor a halál után a testben egyesült összes elem a rokon elemhez tér vissza: vagy valamelyik elemmel egyesül, de ebben az esetben nem halhatatlan, vagy nem egyesül elemmel, de akkor sehol nincs. *Uo.*

³⁶ A *De anima et resurrectione*ban Makrina a kiterjedés nélkülség (*adiasztaton*) fogalmának bevezetésével próbálja meg megoldani a nehézséget: az intelligibilis lélek, eltérően a fizikai természettől, még akkor sincs alávetve az *oikeiosz toposz* (megfelelő hely) törvényének, amikor az érzékelhetőhöz kapcsolódik hozzá, így a lélek lokalizálásának problémája nem szignifikáns a lélekkel kapcsolatban: *An et res* PG 46, 48A (ÓÍ 6, 589). Vö. PEROLI, *i. m.*, 122.

³⁷ *Op hom* 27 PG 44, 225A–B (GE I, 241kk.)

³⁸ *Op hom* 27 PG 44, 225B (GE I, 241–242).

³⁹ *Op hom* 27 225B (GE I, 242).

⁴⁰ *An et res* PG 46, 73B–76B (ÓÍ 6, 602–603).

⁴¹ A színeket keverő és variáló festő, majd pedig a fazekas [*An et res* PG 46 77Bkk. (ÓÍ 6, 604–605)] és az állatsorda példáival [*Op hom* 27 (GE I, 241)].

⁴² Vö. BOROS István, *Mózes látta a láthatatlan Istent: Mózes teofániája Nüsszai Szent Gergely Mózes élete c. művében = A szent atyák nyomdokait követve: In memoriam Vanyó László*, szerk. BAÁN István, Bp., Bizantinológiai Intézeti Alapítvány, 2003, 55–69, főként 61–67.

tás/önazonosság kérdése szempontjából. A feltámadás előtti és utáni test viszonyának kérdései magukban foglalják az önazonosság megtartásának problémáját is a halál és a feltámadás után: ha nem ugyanaz a test támad fel, amelyik meghalt, akkor a feltámadott ember nem lesz azonos önmagával.⁴³

A feltámadás tana csak akkor fogadható el és adhat vigaszt a benne hívők számára, ha az olyan átalakulás lesz, amelyben az ember mint egyedi létező támad fel. „Mi köze hozzám a feltámadásnak, ha más valaki támad fel helyettem?” – teszi fel a kérdést Gergely.⁴⁴ A feltámadás nagyon is hangsúlyossá tett egzisztenciális tétje ugyanis az, hogy megmarad-e az ember önazonossága: a feltámadás reménye csak akkor vigasztaló, ha az egyén az önazonossága megtartásával támad fel.⁴⁵ Ez utóbbit a kappadókiai atya számára legjobban a szegény Lázár és a gazdag példázata bizonyítja az evangéliumból (Lk 16,19-31).⁴⁶

A feltámadás mikéntjének kérdésekor a halálban szétvált test és lélek újraegyesülése döntővé válik, mégpedig ugyanannak a testnek (embernek) a létrehozására, és pontosan ugyanazokkal az elemekkel,⁴⁷ mert ellenkező esetben nem feltámadásról, hanem új ember teremtéséről kellene beszélni.⁴⁸ A földi és a feltámadott test ugyanazon voltának gondolata viszont azt a nehézséget veti fel, hogy miképpen magyarázható meg a feltámadott test folyamatossága a földivel. Gergely mindkét alapvető antropológiai munkájában próbál megoldást adni, hangsúlyozva, hogy a földi és a feltámadt testeknek azonos részekből kell állnia. Csakhogy a test részei, amelyek szétszóródtak a felbomláskor, hogyan fognak ismét egyesülni egymással? Gergely válasza nemcsak Isten mindenhatóságán nyugszik, hanem a lélek és a test viszonyának az elemzésén, valamint a léleknek azon a már említett erején, képességén, hogy a test elemeit ismét össze tudja gyűjteni.⁴⁹

A halál utáni önazonosság megtartása Gergely számára a lélek halál utáni sorsának fentebb vázolt kétféle lehetséges módjához kapcsolódik: a lélek soha nem hagyta el a testet, így a személy önazonossága lényegében problémátlanak mondható; a lélek elhagyta ugyan a testet, de a feltámadás pillanatában majd ráismer. Bár ez utóbbi esetben – ahogy láttuk – a kappadókiai atya szerint a lélek felismerő képessége végső

⁴³ *An et res* PG 46, 137B kk. (ÓÍ 6, 632 kk.).

⁴⁴ *An et res* PG 46, 140C (ÓÍ 6, 634).

⁴⁵ Nüsszai Gergely feltámadásról vallott nézeteihez részletesebben lásd VANYÓ, *Nüsszai Szent Gergely...*, i. m., főleg 217–232; valamint [D.] ΤÓΤΗ, *Test és lélek...*, i. m., 143–210.

⁴⁶ Gergely számára ez a szentírási hely a személy önazonossága halál utáni megmaradásának legmeggyőzőbb példája: Lázár önazonosságának testi formája (*gnóriszma szómatosz*) van – ami egyben azt is mutatja, hogy a feltámadás testben fog bekövetkezni –, és így a földi ember az, aki jelen van a túlvilágon történő találkozásokor. *Op hom* 27 PG 44, 225C (GE I, 241); *Sanct Pasch* GNO IX, I 265,17kk. (ÓÍ 18, 294–295).

⁴⁷ *An et res* PG 46, 76B (ÓÍ 6, 603, 619).

⁴⁸ *An et res* PG 46, 76C (ÓÍ 6, 603–604).

⁴⁹ L. LUDLOW, i. m., 68–69.

son az istenképiségben van, a probléma kifejtéséhez a görög filozófia *eidosz* fogalmát integrálja a kinyilatkoztatás e tekintetben „hiányos” tanításaiba.⁵⁰

Az *eidosz* – amely Arisztotelésznél az egyedi dolgok, a szubsztanciák nem-anyagi „alkotórésze”⁵¹ – Gergelynél az ember Istentől kapott eredeti formáját, a változó emberben lévő állandó részt jelenti, amely minden testi változás ellenére is saját ismeretőjegyeivel jelenik meg. Az *eidosz* – amely pecsét lenyomataként jelöli meg a lelket – az emberi természetnek mint immanens lényeknek a „formája”, ami a bűn által elhomályosul,⁵² ugyanakkor mint a lélek formája, állandó marad.⁵³ A változó emberben lévő állandó részt nevezi tehát formának (*eidosz*), ami azt jelenti, hogy minden lélek az ő „saját” testében tartózkodik, és minden testnek megvan a „saját” lelke, az *eidosza*, formája.

Gergely – bár *expressis verbis* nem fogalmazza meg – tisztában van azzal, hogy az „egyedi” fogalma, ami valami állandót kell, hogy jelentsen az emberrel kapcsolatban, szembekerül az emberre a földi létezésben jellemző mozgással és változással. Ezt az el-lentmondást oldja fel azzal a kijelentésével, hogy emberi természetünk sem csupa változás és átalakulás, különben teljesen megragadhatatlan volna.⁵⁴ Az *eidosz* fogalma tehát nemcsak a test és a lélek/szellem együttes teremtésének és együttlétezésének gondolatában, hanem az emberiség szellemi és anyagi természetének egyidejűségéből adódó antropológiai paradoxonnak a feloldási kísérletében is szerepet kap.⁵⁵

A halott test önazonossága etikai kontextusban

Annak ellenére, hogy a halál fizikai ténye nem érdeklí különösebben Nüsszai Gergelyt, a halálban lejátszódó ontológiai folyamatok értelmezése több szempontból is

⁵⁰ Habár Gergely hangsúlyozza, hogy Isten mindenhatósága az, ami garantálja a feltámadást, mégis olyan magyarázatot is kíván adni, amely magát a kinyilatkoztatást filozófiailag is megalapozza, így az *eidoszt* az ember halála és feltámadása utáni önazonossága „biztosítékává” teszi: *Op hom 27 PG 44, 225D–C* (GE I, 242–243). Mind az *Op hom*, mind az *An et res* esetében az *eidosz* fogalmát használja az emberben lévő állandó, nem változó „valami” megjelölésére, amely alapja lesz tehát a halál előtti és a feltámadás utáni ember azonosságának. Részletesebben erről lásd korábbi tanulmányomat: D. TÓTH Judit, *Az eidosz fogalma Nüsszai Szent Gergelynél*, Theologiai Szemle, 50 (2007)/2, 75–81.

⁵¹ *Metafizika* 1032b1–2. Vö. még 987a–988a, 990a–993a, 1078b–1080a.

⁵² Vö. *An et res PG 46, 157D* (ÓI 6, 643). A büntől eltorzult életet élőknek a halál után meghatározott ideig tűz általi megtisztuláson kell keresztül menniük, hogy ők is felvehessék majd az eredetileg Istentől nekik adott formát (*eidosz*).

⁵³ „A forma (*eidosz*) azonban minden változás ellenére változatlan marad, nem veszíti el azokat a jegyeket (*szémeia*), amelyeket a természet (*phüszisz*) vésett bele, hanem minden testi változás ellenére is saját ismeretőjeleivel jelenik meg.” *Op hom 27 PG 44, 225D–228B* (GE I, 243). Azt, hogy mit ért itt a forma alatt Gergely, más szöveghelyekkel értelmezhetjük: ebben az esetben a forma a szellemet jelenti.

⁵⁴ *Op hom 27 PG 44, 225D* (GE I, 242).

⁵⁵ A többféle aspektus együtt jelenik meg a *De hominis opificio* egy részletében: *Op hom 27 PG 44, 228A–B* (GE I, 243).

eszkatológiájának a megalapozását adja. A halál, ami a bűnbeesés következménye az ember életében, éppen azt teszi lehetővé, hogy az ember elveszítse természetének azokat a jellemző tulajdonságait, amelyek az „állati bőr” felöltése (Gen 3,21) következtében a szenvedélyek függvényévé tették. A halott test ontológiája a teremtett és bűnbe esett test relációjában etikai vonatkozásokat kap: a halál lényege nemcsak az ember anyagi életére jellemző ellentétektől való megszabadulás,⁵⁶ hanem egy etikai dimenzióban megjelenő folyamatosság is, amelyben a halál eseménye a bűnbeesés következményként meglévő szenvedélyektől szabadít meg. A halálnak tehát csak annyiban van erkölcsi jelentése, hogy megszabadít ezektől a szenvedélyektől. A halál fizikai mibenléte mindezek ellenére az ember jövője szempontjából jelentéktelen. Ebben az összefüggésben Gergely nézetei azt mutatják, hogy bár a halál ontológiai határátlépés, az utána következő létezés egyben a földi élet folytatása is.

A kereszténységen belül az eszkatologikus nézetek fontos részét adta az a Nüsszai Gergelynél is hangsúlyosan jelenlévő elgondolás, hogy – éppen a halál utáni önazonosság megmaradása következtében – az ember földi élete nem más, mint a halál utáni létre való folyamatos előkészülés: „erényes”, „filozofikus” élet.⁵⁷ Ennek „prototípusát” a halálproblematika és a filozófia összefonódásának megfogalmazása adja Plátón *Phaidón*jában: „azok, akik helyes módon foglalkoznak a filozófiával, nem készülnek semmi másra, csupán arra, hogy meghalnak és halottak lesznek”.⁵⁸ Gergely a halált megelőző életet úgy tekinti, mint folyamatos fejlődést, melyben az ember mint atléta, mint jó harcos küzd, és amelynek végén átadja magát Istennek. Mivel az ember a halál után sem veszíti el önmagát, a keresztények folyamatos tökéletesedésében a földi és a túlvilági élet egyetlen, egymással összekapcsolódó és egymást kiegészítő, tökéletesedést mutató folyamatként jelenik meg, amely során a halál nem az élet vége, hanem ennek a kiemelkedő pillanata. Ily módon a megtisztulás evilági folyamata kapcsolatban van a túlvilági büntetés különböző fokaival is, amennyiben mintegy kiegészítik egymást. Amennyivel előbbre halad az ember az erényes életben ezen a világon, annyival rövidebb idejű megtisztulást (büntetést) kell elszednie a másvilágon. Az erények és a büntetés általi megtisztulás tehát alternatívaként jelenik meg az ember számára. A *katharszisz* ezen két fajtájának tehát ugyanaz a szerepe egyetlen fejlődé-

⁵⁶ *Mort* GNO IX, I, 34,20kk. (ÓÍ 18, 64 kk.).

⁵⁷ Az ezen alapelvek által irányított keresztény életformát (*biosz*) Nüsszai Gergely olyan nagy műveiben helyezi középpontba, mint a nővéréről írott életrajza (*De vita sanctae Macrinae*) (GNO VIII, I 370–414; ÓÍ 18, 497–527) és a Mózesről szóló misztikus műve (*De vita Moysis*) (GNO VII, I 1–145; ÓÍ 6, 645738). Ezekről részletesebben ld. D. TÓTH Judit, *Macrina jegyességei*, Studia Litteraria, Debrecen, 2006, 7–27. (Ugyanez: *Folyamatos vég: Tanulmányok és recenziók az apokaliptika és a szentek irodalmáról*, Bp., Nyíregyháza, Örökségünk Kiadó – Kairosz Kiadó, 2007, 143–169); D. TÓTH Judit, *Az erényes élet Nüsszai Szent Gergely Mózes élete című művében*, Műhely, (24) 2001/5, 22–27; BOROS István, *Mózes: az erény és a tökéletes élet példája = Lábjegyzetek Plátónhoz I: Az erény*, szerk. DÉKÁNY András, LACZKO Sándor, Szeged, Pro Philosophia Szegedi Alapítvány – Librarius, 2003, 174–186.

⁵⁸ PLATÓN, *Phaidón* 64a, ford. KERÉNYI Grácia. Vö. CSEJTEI, *i. m.*, 10–11.

si folyamaton belül, amelynek megismerő és akarati aspektusa egyaránt van, szellemi és morális növekedésként egyaránt megjelenik,⁵⁹ és amelynek fontos állomása a halál.

A halott test ontológiája a feltámadásban

Az ókeresztény egyházatyáknak, így Nüsszai Gergelynek is a halálról és a halott testről való gondolkodását Krisztus megváltó kereszthalálához kapcsolódóan alapvetően az Isten által a szentírási kinyilatkoztatásban közölt testben való feltámadás gondolata határozta meg, amely a keresztényeknek a testben való örökélet ígérését adta. A platonikus hagyományokon iskolázódott személyek számára viszont mindez olyan balgaság volt, amelyért már Pál apostolt is kinevették athéni térítő útján (vö. ApCsel 17,32).⁶⁰ A feltámadás tana (*to dogma tész anasztaszeóosz*), melyet Gergely szerint is a Szentírás ide vonatkoztatható kinyilatkoztatásai igazolnak,⁶¹ a legtöbb gondolkodó számára irracionális és filozófiailag tarthatatlan volt, hiszen empirikusan nem kontrollálható dolgot jelentett. A keresztények számára viszont a halál nemcsak hogy nem definitív vég, hanem egyenesen a feltámadás ontológiai előfeltétele, habár éppen az osztalásnak indult holttest látványa az, ami Gergely szerint erős kételyeket ébreszt a feltámadás tanának igazságát illetően.⁶²

Gergely szerint „a testek feltámadása a közösből való kiválás és az egyénibe való visszatérés által történik majd”, amikor is „minden egyes test ismét visszakapja a közösből azt, ami az övé volt”.⁶³ Miként Isten ismeri a teremtését, annak minden elemét, úgy a lélek is ismeri a testét,⁶⁴ és ez a képessége lehetővé teszi Nüsszai Gergely számára a testben való feltámadás kinyilatkoztatásának racionális megalapozását. A természetes ész számára elképzelhetetlen változás az isteni erő által fog bekövetkezni, és ezzel a megállapítással mintegy az apologetákhoz hasonló alapon védelmezi a test feltámadásának a tanát azzal, hogy Isten számára minden lehetséges.⁶⁵ A keresztények a

⁵⁹ Vö. LUDLOW, *i. m.*, 109. A folyamatosságot az ember mostani és eljövendő élete között az istenképesség koncepciója teszi lehetővé. Az ember számára a bűnös, szenvedélyekkel teli állapottól való szabadulás és az istenképesség teljességének visszanyerése az egész földi életet kitöltő feladattá válik, melynek eredménye majd az eszkatonban mutatkozik meg.

⁶⁰ A lélek halhatatlansága platóni elképzelésének és a testben való feltámadás keresztény tanának egymáshoz közelítése Nüsszai Gergely eszkatológiájában fontos szerepet játszik. Vö. CSEJTEI, *i. m.*, 18–19.

⁶¹ *An et res* PG 46, 129A–137A (ÓÍ 6, 628–632); *An et res* PG 46, 108A (ÓÍ 6, 618). A legfontosabb szentírási szöveghelyek, melyeket a dialógusban felsorakoztat: 103. és 117. Zsoltár; Ez 37,1; 1Kor 15; 1 Tessz 4,15–18. Vö. *An et res* PG 46, 129C kk. (ÓÍ 6, 629 kk.).

⁶² *Op hom* 25 PG 44,213Ckk. (GE I, 234kk.). Vö. Lázár feltámasztásának csodájával ugyanebben a fejezetben.

⁶³ *Op hom* 27 PG 44, 225B kk. (GE I, 241 kk.); *An et res* PG 46, 45A–45C, 77A (ÓÍ 6, 588–589, 604).

⁶⁴ *An et res* PG 46, 73B–76B (ÓÍ 6, 602–603).

⁶⁵ A kételkedők tévedése, hogy az isteni hatalmat is az emberi képességekhez mérten ítélik meg, és ami az emberek számára felfoghatatlan, azt az Isten számára is lehetetlennek tartják (Vö. Lk 18,27): *Op hom* 25–27 PG 44, 213C–229A, passim (GE I, 234–244, passim).

feltámadás elfogadásával ellentmondanak a *doxának*, annak a meggyőződésnek, véleménynek, amely a közönséges emberi tapasztalaton alapul, és így mintegy a *paradoxont*, azaz a véges ész tapasztalatával szembeni vélekedést teszik meg hermeneutikai elvükké a feltámadás értelmezésekor.

Teológiai probléma viszont, hogy a kappadókiai atya megnyilvánulásaiából nem világos, milyen módon tökéletesítése a feltámadt test a jelenleginek. A feltámadás után a test ontológiailag ismét átalakul, amire tekinthetünk úgy is, mint a lélek mozgásának következményére, amely először Istentől el, majd Isten felé viszi az embert.⁶⁶ A különböző bibliai szakaszok Gergely általi kommentálása megerősíti, hogy a feltámadt állapotot szellemi és fizikai tökéletességnek egyaránt látta, és arra is utalt, hogy ez kollektív, sőt még egyetemes is lesz.⁶⁷

A feltámadás mint testi átalakulás egyben újjászületés (*palingeneszia*) is, amely közben a jelenlegi halandó és romlandó test halhatatlanná és romolhatatlanná válik;⁶⁸ az isteni természet helyreállítja a test és a lélek egységét az emberi természetben belül. A feltámadás mint helyreállítás (*anasztoikheiószisz*) gondolata a válasz arra az alapvető kérdésre is, hogy ugyanazt a testet kapja-e vissza az ember a feltámadásban, amellyel a földi életben rendelkezett.⁶⁹ Az ember visszatér abba az életbe, amelyet az emberi természet birtokolt Isten képmásaként, mielőtt a rossz megrontotta az emberi természetet; helyreállított természetünk leveti a „bőrruhát” (Gen 3,21). „A feltámadás a természetünk helyreállítása eredeti állapotába”⁷⁰ gondolat jelzi, hogy a feltámadott test nem a földivel, hanem a bűnbeesés előtti, Isten képére és hasonlatosságára teremtett testtel lesz egyenlő.

Az újjászületésként (*palingeneszia*) értelmezett feltámadásban a jelenlegi és szétbomló test átváltozik halhatatlanná és szétbomlaszthatatlanná.⁷¹ A test tehát nemcsak a feltámadásban, hanem ezzel együtt az azt követő öröklétben is megtartja antropológiai szerepét, fontosságát, és amikor Gergely a jövőendő élettel kapcsolatban a kötöttségektől való megszabadulásról beszél, a szabadulás metaforát nem az Isten képmására teremtett ember testére, hanem a jelenlegi, azaz bűnbe esett emberi testhez kapcsolódó szenvedélyekre érti.⁷²

A feltámadás – melynek reménye következtében a halott test nem kerül a létezők ontológiai hierarchiájának aljára, az élettelenek közé – mint üdvtörténeti esemény megalapozza a halál utáni lét (az örökélet) antropológiáját. A feltámadt test tulajdonságainak megértetésére Gergely a jól ismert páli mag-hasonlatot (1Kor 15,35kk.) használja, az ember teremtésétől a feltámadott ember állapotáig mindent átfogó metaforikus kép-

⁶⁶ Vö. Andreas ANDREOPOULOS, *Eschatology and final restoration (apokatastasis) Origen, Gregory of Nyssa and Maximus the Confessor*, <http://www.romancatholicism.org/maximos-apokatastasis.htm>, 1–8, itt: 4.

⁶⁷ LUDLOW, *i. m.*, 73.

⁶⁸ Vö. VANYÓ, *Nüsszai Szent Gergely...*, *i. m.*, 226–232; továbbá CAVARNOS, *i. m.*, 48.

⁶⁹ *An et res* PG 46, 137B (ÓÍ 6, 632).

⁷⁰ *An et res* PG 46, 148A (ÓÍ 6, 637); *Or cat* 8 GNO III, IV, 29, 20–21 (ÓÍ 6, 519).

⁷¹ *An et res* PG 46 108A (ÓÍ 6, 618). Vö. CAVARNOS, *i. m.*, 51.

⁷² Vö. *Op hom* 18 PG 44, 196A (GE I, 219).

pé alakítva azt. A mag és a kalász példája azt jelenti a kappadóki atya számára, hogy előbb volt a kalász és utána a mag, így a kalász az Isten képmására teremtett ember, az első kalász pedig maga a bűnbeesés előtti Ádám. A mag a földi, állati bőrt öltött ember, amelyből ismét szárba szökken majd egy másik kalász, a jövőben megvalósuló képmás, azaz a feltámadott ember.⁷³

Figyelmen kívül hagyva most már a halott (és feltámadt) testről való ókeresztény gondolkodás – Nüsszai Gergely kérdésfeltevéseit és válaszait is meghatározó – hermeneutikai horizontját, azt mondhatjuk, hogy a test ontológiájának a halál történéseiben való nyomon követése a személy (és identitása) szempontjából nyeri el a jelentőségét. Az antik világ nem rendelkezett a személy modern koncepciójával, ennek felfedezése – többek véleménye szerint – a keresztény teológusok érdeme volt,⁷⁴ bár először nem az antropológia és az eszkatológia, hanem az ókeresztény kor szóhasználatának értelmében vett teológia (azaz szentháromságtan) területén vált hangsúlyossá, a Szentháromság személyeinek (*hüposztaszisz*) kérdéséhez kapcsolódva.⁷⁵ Magának a személynek az eszméjét a kereszténység filozófiai gondolkodáshoz való legnagyobb hozzájárulásának tartják,⁷⁶ a személy igazi dimenziója pedig a keresztények számára éppen a halálban válik láthatóvá, ami számukra csak abban az értelemben az emberi létezés tragédiája, hogy az emberiség bűnös állapotában gyökerezik. A személy feltámadása szűkegképpen a testének feltámadását is jelenti, így a személy legadekvátabb médiuma a haláltól a feltámadásig zajló ontológiai változásokban éppen maga a halott test.

The Ontology of the Body in Death

(The Dead Body in the Theology of Saint Gregory of Nyssa)

The contemplation on death in respect to the redeeming crucifixion of Christ in the thinking of the first Christian Church Fathers, the most prominent persons of their age, was basically

⁷³ *An et res* PG 46, 152D–157D (Óf 6, 640–643). „Mi is megváltunk a kalászformától, egyesülünk a földdel, aztán a feltámadáskor eredeti szépségünkben sarjadunk ki újra” [*An et res* PG 46, 157B (Óf 6, 642)]. Vö. [D.] TÓTH, *Test és lélek...*, i. m., 167–173.

⁷⁴ George C. STEAD, *Individual Personality in Origen and the Cappadocian Fathers = Arché e Telos: L'antropologia di Origene e di Gregorio di Nissa. Analisi storico-religiosa. Atti del Colloquio. Milano, 17–19, Maggio 1979*, ed. Ugo BIANCHI, Henri CROUZEL, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1981, 170–196, itt: 170. Stead utal arra a nehézségre, amelyet a modern nyugati gondolkodásban megteremtett fogalmak, köztük a „személyiség” (*personality*) használata jelent az antik és a keresztény korról kapcsolatban.

⁷⁵ Újabban ld. Johannes ZACHHUBER, *Human Nature in Gregory of Nyssa. Philosophical Background and Theological Significance*, Leiden, Brill, 2000; Lucian TURCESCU, „Person” versus „Individual”, and other modern misreadings of Gregory of Nyssa = *Re-Thinking of Gregory of Nyssa*, ed. Sarah COAKLEY, Oxford, Blackwell Publishing Ltd., 2003, 97–110; Uő., *Gregory of Nyssa and the Concept of Divine Persons*, Oxford, Oxford University Press, 2005; Morwenna LUDLOW, *Gregory of Nyssa. Ancient and (Post)modern*, Oxford, Oxford University Press, 2007, főleg 11kk. és 81kk.

⁷⁶ Georges V. FLOROVSKY, *Eschatologie in the Patristic Age: An Introduction*, *Studia Patristica*, 2 (1957), 235–250, itt: 249.

determined by the Biblical teaching concerning the resurrection of the body, with the promise of eternal corporal life for Christians. For those educated on Platonic writings the latter teaching was sheer stupidity. Even Paul the Apostle was ridiculed for it on his mission to Athens. The Church Fathers, educated in the *paideia*, the educational system of the Roman Empire, could not neglect the questions about death that had cropped up in the philosophical and cultural tradition. They had to investigate these questions in the junction of theological, anthropological, philosophical (ontological) and partly aesthetical problems.

In my study I try to investigate what questions are raised and how they are raised in the centre of thinking of Saint Gregory of Nyssa, who investigated death and the dead body in the context of resurrection. Living in the tension generated between everyday, ephemeral experience (the physical decay of the dead body) and belief-hope (resurrection in the body), Gregory tries to answer the questions of identity (what is the aim of resurrection, if it is not me who is resurrected) by integrating the tradition of Neoplatonic philosophy (especially the concept of *eidōs*) into Christian theology. My study, putting aside the discursive frame of Gregory's works, tries to give a summary on the ontology of the dead and the resurrected body in the theology and anthropology of the Cappadocian Father.

Fekvő testek a késő reneszánszban

Test és könny

A lamentáció aktusa kedvelt témája a festészetnek a késő középkortól egészen a barokkig, s ha egyszerűen csak az ábrázolt elbeszélés felől szemléljük ezeket a képeket, mindenekelőtt a halál miatt érzett fájdalmat látjuk a halott Krisztus felett, a feltámasztás ígéretében már sokkal inkább hinni kell. Az élettelen test kiváltotta kétségbeesésben mintha a siratók élnek újra a kiterített test szenvedéseit, megmutatva a szenvedélyesen kitörő rettenetet az átélt kínok miatt, ugyanakkor a lassan meglett nyugalmat is ebben a sajátta tett fájdalomban.¹ A keresztről való levétel utáni jelenet különös átmenet, olyan közties állapot, amikor Krisztust nem szavai, hanem csak és kizárólag a teste teszi jelenvalóvá. Persze ez a test nem néma, a stigmák – amelyek önmagukban nem mutatják a megfeszítés kegyetlenségét, hiszen feladatuk immár csak a Megváltó jelölése – sűrítik magukba az előtörténetét. A lamentáció intimitása adott, a jelenlévők gyengéden ölelik, vigasztalják, könnyekkel öntözik Krisztus testét, amelyet körbevesznek és védelmeznek, illetve bekereteznek és kiemelnek.

Bramantino *Siratása*² hasonló ikonográfiai elemekből építkezik, de mintha az intimitás hiányozna, festménye sokkal inkább szemlélődés, megmutatás és kitarulkozás, semmint vigasztalás. A nyolc mellékalakból hét Krisztus testéhez közel, tablószerűen helyezkedik el, két sorban: hátul négy egymás felé forduló férfialak, illetve bal szélén látható egy férfi feje,³ akik szomorúságukat osztják meg egybekapcsolódó tekintetükben,

¹ Lásd például: GIOTTO, *Siratás*, 1304–1306, freskó, 200 x 185 cm, Capella Scrovegni, Padova, http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/giotto/padova/3christ/scenes_4/chris20.html, Sandro BOTTICELLI, *A halott Krisztus siratása a szentekkel*, 1490 körül, tempera táblakép, 140 x 207 cm, Alte Pinakothek, München, <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/91late/01lament.html>, Albrecht DÜRER, *Krisztus siratása*, 1500–1503, olaj táblakép, 151 x 121 cm, Alte Pinakothek, München, <http://www.wga.hu/html/d/durer/1/03/2lament.html>

² BRAMANTINO, *Krisztus siratása*, 1520–1525, olaj, vászon, 174 x 158 cm, Civico Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco, Milánó, <http://www.wga.hu/html/b/bramanti/lamentat.html>

³ Az öt férfialak egyértelmű azonosítása nemigen lehetséges sajátos ikonográfiai attribútumaik vagy éppen azok hiánya miatt. A keresztről való levétel jeleneténél jellemzően Arimateai Józsefet és Nikodémust ábrázolják, akik eltemették Krisztust. A tanítványok közül Jánoson kívül Pétert, a későbbi római pápát is gyakran szerepeltetik, ez utóbbira utalhat Bramantino festményén a jobboldali férfialak bíbor palástja, azonban kopasz feje, fülbevalója és félmosolyra húzódo szája egészen különössé teszik alakját, ami elbizonytalanítja az azonosítás egyértelműségét. Felvethető annak lehetősége is, hogy ez a bíbor palástos alak éppen grandiózussága miatt esetlegesen a donátor személye, aki Bramantino esetében II. Francesco Sforza (1495–1535, uralkodása: 1521–1535) milánói herceg lehetett, hiszen 1525-ben a művészt bírta meg építé-

aminek nem utolsósorban a kompozíció egyensúlyba hozása a feladata, hiszen a bal oldalon álló alak és Krisztus általa megtámasztott felsőteste önmagában erősen megbontaná a harmóniát. Az előtérben, Krisztust közvetlenül övezve Mária, Mária Magdolna és Szent János evangélista láthatók, akik a testet átszellemülten érintik meg.

János a fehér lepelre fektetett testet a Pietà-festményekre általában jellemző módon könnyedén tartja, fejét Krisztus oldalra hanyatló feje felé hajtva, Mária a kecsesen kinyújtott sebes kezét szinte mosolyogva, átszellemülten simogatja, Mária Magdolna pedig a keresztbe vetett lábfejeket öleli. Lamentációjukban inkább a nyugalom érzékelhető és nem a siratás-képeken jellemző fájdalmas gesztusok, mozdulataik sokkal inkább a test szépségét hangsúlyozzák, mintha éppen a test szépségének megmutatása lenne feladatuk. Igazából csak a felsőtestet megtámasztó János arcán látható teljes bizonyossággal, hogy szemei nyitva vannak, s a halott arcát szemlélik, ráirányítva a kép nézőjének tekintetét Krisztus arcára és testére. Mária és a lábakat ölelő Mária Magdolna viszont mintha csukott (éppen akkor lecsukott) szemmel fordulnának kezéhez, illetve lábaihoz. Lehuny szemük a hit allegóriája: nincs szükségük a szemlélődésre ahhoz, hogy higgyenek a feltámadásban, ugyanakkor a kép nézőjének figyelmét éppen így irányítják a nem önmagától, hanem a siratás aktusában kitárulkozó test vizsgálatára.

Krisztus teste

A festmény, a kompozíció, az elbeszélés középpontja Krisztus, testének elhelyezkedése pedig nyilvánvalóan a kereszten való szenvedést, a kereszten látható testtartást idézi: a kétoldalt lehanyatló karok a bal kézen látható sebbel, a borda alatti dárdszúrás jelzészerű, a szenvedést látványosan nem hangsúlyozó nyílással, illetve a keresztbe fonott lábfejek a bal talpon alig észrevehető sebbel, valamint az oldalra hanyatló fejjel. A test egyszerre erőtlen és ernyed, a csukott szemek, az enyhén kicsavarodó felsőtest, a megtámasztás szükségessége a halál bizonyosságát erősítik. A nyugalmas arc, az elrendezett haj, az izmos, és nem utolsósorban vérrel teli erektektől duzzadó jobb kar, a hasizom megfeszülése és a jobb láb kifejezetten kecses tartása azonban nem mutatják a szenvedést és

szeti és festészeti munkákkal. Ám ez a feltételezés sem bizonyítható teljesen, hiszen az egyházi tárgyú műalkotásokon már az ókeresztény kortól ábrázolják a donátor személyét, vagyis az elkészítésre megbízást adó személy alakját, rendszerint kicsinyített méretben, így Bramantino festményén a donátor személye inkább azonosítható a bal oldalon éppen csak látható férfialakkal. Figurája valóban kicsinyített, a perspektíva szabályai szerint vagy sokkal hátrébb kellene állnia, de a mögötte lévő oszlopcsoport miatt ez nem lehetséges, vagy gyermeki alakot kellene benne látnunk: a donátorábrázolás hagyományai azonban kiiktatják ezt a perspektíva-problémát. Ráadásul egyedül az ő arca látható szemből, a többi arc profilból vagy félprofilból látható. Többek között ezért is érdemel figyelmet a négy férfialak nehezen megfeythető csoportosulása, akiknek profiljai az előtérben lévő alakok arcára rímelnek: hárman az előtérben lévő három alakhoz hasonlóan balra, egyikük pedig az előtérben lévő egyik alakhoz hasonlóan jobbra fordítja arcát, ám ők négyen a háttérben egymást nézik, egyikük sem szemléli a siratás jelenetét.

a test pusztulását. A fehér lepedő és a rajta fekvő test szinte világítanak, ugyanakkor ez a látszólagos azonosság a fényességben alapvető szemiotikai különbözőségüket jelzi: a lepel az öltözéket, az elfedést, míg a test a teljes kitarulkozást mutatja leplezetlenségében. A megemelkedő jobb comb – tehát a keresztre szögelés lábtartásának megőrzése – elfedi Jézus ágyékát, nemi szerve így ölének rejtekében marad, azonban, ha jobban megfigyeljük jobb csípőjét, azt nehezen észrevehető, egészen keskeny textilcsík övezi, amely a fenéktől a combok közé fut balról jobbra, enyhén fölfelé, s színe a bőrhöz hasonlatos. Az ágyékkötő szövete alig láthatóan mutatkozik meg a félig fedésben lévő bal csípőn is, szemérme tehát csak ebben a dupla rejtekben van jelen.

Jézus Krisztus nemisége korántsem tabu a reneszánsz festészetben, a gyermek Jézus genitáliái kedvelt témája a Madonnát és gyermekét, illetve a háromkirályokat ábrázoló festményeknek, utóbbiakon jellegzetes ikonográfiai elem a gyermek combjai közé irányuló határozott tekintet.⁴ Sok esetben az is ugyanilyen jellemző, hogy a nemi szerv csak a képbe foglalt vizsgálódó szem számára látható, a kép nézőjének azonban már láthatatlan, mert fedésben van: egy lepel vagy éppen a combok rejtekében. Daniel Arasse szerint éppen azért nem titok Jézus nemisége, mert „amikor Isten megtestesült, *minden testrésszel teljes, a férfit alkotó összes szervvel rendelkező testben* jelent meg, beleértve természetesen a nemi szervet is”.⁵

Férfiassága tehát annak bizonyítéka, hogy Isten emberré válása ténylegesen, teljes mértékben megtörtént. Vagyis Jézus Krisztus nemisége nem kérdés, hanem adott, a tabu sokkal inkább szexualitásának gyakorlására vonatkozik, amely a Bibliában még

⁴ Daniel ARASSE, *Egy fekete szem* = D. A., *Festménytalányok*, ford. SELÁF Levente, Bp., Typotex, 2010, 74–75. Kiemelés az eredetiben. Lásd még például: Fra Filippo LIPPI, *A Háromkirályok imádása*, 1445 körül, tempera, kerek fatábla, átmérő: 137 cm, National Gallery of Art, Washington, <http://www.wga.hu/html/l/lippi/filippo/1440/05adora.html>,

Giovanni BELLINI, *Madonna a Gyermekkel*, 1455 körül, tempera táblakép, 72 × 46 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, <http://www.wga.hu/html/b/bellini/giovanni/1459/012madon.html>,

Luca SIGNORELLI, *A Szent Család női szenttel*, 1490–1492, olaj, kerek fatábla, átmérő: 99 cm, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Firenze,

http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/s/signorel/various/4m_child.html&find=madonna,

MICHELANGELO, *A Szent Család a gyermek Keresztelő Szent Jánossal*, 1506 körül, kerek, tempera táblakép, átmérő: 120 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze,

<http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/m/michelan/2paintin/0doniton.html&find=holy+family>,

Andrea MANTEGNA, *Háromkirályok imádása*, 1460–1464, tempera, fatábla, 86 × 162 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze, <http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/m/mantegna/1/chapel1.html&find=adoration>,

Sandro BOTTICELLI, *Háromkirályok imádása*, 1465–1467, tempera táblakép, 50 × 136 cm, National Gallery, London, <http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/b/botticel/1early/05adora.html&find=adoration>,

Domenico GHIRLANDAIO, *Háromkirályok imádása*, 1487, tempera, kerek fatábla, átmérő: 171 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze,

<http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/g/ghirland/domenico/7panel/06tondo.html&find=adoration>

⁵ *Uo.*, 75. Kiemelés az eredetiben.

utalás szintjén sincs jelen. Így magától értetődő úgymond a gyermek ágyékának ábrázolása, hiszen a kifejletlen nemi szerv nem implikálhatja a nemi örömök kérdését, s ugyanilyen kockázatmentes a holttesten az eltakart ágyék megmutatása: „mert a halál ugyancsak elválasztotta a nemi szervet annak bármilyen használatától. [...] A képek érintenek olykor tabukat, de soha nem sértik meg őket.”⁶

Bramantino *Siratása* azonban mintha nem éppen közhelyesen ábrázolná Krisztus ölet, nem tud átsiklani rajta tekintetünk mint kötelező, értelmezést nem kívánó ikonográfiai elem, mint elhagyhatatlan attribútumon az arcszörzet, a hosszú haj vagy éppen a stigmák mellett. Nem elégedhetünk meg ugyanis azzal a közhellyel, hogy Bramantino a meztelen férfitest szépségét az elleplezéssel leleplezett szeméremmel hangsúlyozná. A nemi szerv ugyanis nemcsak fedettnek látszik, hanem mintha hiányozna is: nem arról van szó tehát, hogy nem látszik az ágyékkötő miatt, hanem arról, hogy egészen egyszerűen nem létezik. Krisztus ábrázolása a nemi szerv kiiktatásával, de a test szépségének a kép nézője felé forduló kitérő megmutatásával a test nemtől független szépségére és erotikájára képes utalni, ami legalábbis meggyengíti a kép kizárólagosan bibliai interpretációját. Bramantino Krisztusa a teológiai olvasaton felül a test szépségének ábrázolhatóságáról szól a keresztről való levétel témájával párhuzamosan, illetve annak ürügyén, mégpedig úgy, hogy véleményem szerint Giorgione *Alvó* (vagy *Drezdai Vénuszát*)⁷ idézi a hasonló testtartással.⁸ Giorgione *Vénusza*, amelyet végül Tiziano fejezett be 1510 körül a kép háttérének megfestésével, a meztelen nőalak új ideológiák mentén történő ábrázolásának kultuszát indítja el a velencei festészetben. Giorgione festményétől pedig nem választható el Tiziano *Urbinoi Vénusza*,⁹ hiszen az tagadhatatlanul mestere inspirációjára született.

A fekvő test motívuma már a középkortól fontos festészeti téma, a keresztény ikonográfia meghatározó eleme a keresztről való levételt, Krisztus siratását és a sírba tért tematizáló ábrázolásokon. A velencei fekvő aktok megjelenésével ez a testhelyzet egészen új kontextust és jelentést kap, de úgy vélem, hogy a teológiai kontextus által

⁶ HANS BELTING, *A hiteles kép: A képviták mint hitviták*, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2009, 154. Belting ebben a kijelentésében a reneszánsz festészetet emeli fókuszba, pontosítva Leo Steinberg gondolatmenetét (*The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, New York, Pantheon, 1983) a nemiség gyakorlásának tekintetében.

⁷ GIORGIONE: *Alvó* vagy *Drezdai Vénusz*, 1510 körül, olaj, vászon, 108 x 175 cm, Gemäldegalerie, Drezda, <http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/g/giorgion/various/venus.html&find=sleeping+venus>

⁸ A szépség mint olyan, a szépség mint nemtől független szépség nem csak Krisztus teste által reprezentált Bramantino festményén. A testet megtámasztó János és a lábakat ölelő Mária Magdolna azonosítását csakis az ikonográfiai hagyományok segítik: Krisztus Jánosnak, a szeretett tanítványnak a keblére hajtja a fejét a keresztről való levételkor, ahogy előző nap, Nagycsütörtökön még a tanítvány hajtotta fejét Jézusra, Mária Magdolna pedig hajával mossa bűnbánóan mind az élő, mind a halott Jézus Krisztus lábát. Bramantino képén ennek a két alaknak az esetében eldönthetetlen, hogy melyikük férfi és melyikük nő, nőként férfias, férfiként nőies az arcuk, mintha ugyanazt a nemtől független szépséget ismételnék, mint Krisztus arca.

⁹ TIZIANO Vecello: *Urbinoi Vénusz*, 1538 előtt, olaj, vászon, 119 x 165 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze, <http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/t/tiziano/08/08urbin.html&find=urbin>

adott jelentésréteg nem vagy csak nehezen iktatható ki. Ugyanakkor a fekvő Vénuszok szépsége és erotikája is bizonyosan visszahat a fekvő Krisztus-test értelmezésére: Bramantino Krisztusának alakjában Giorgione és Tiziano Vénuszai háttérbe vonják vagy legalábbis árnyalják a bibliai kontextus kizárólagosságát. Vagyis Bramantino festményén az akt hagyományai erősebbek mint a fekvő Krisztus-testé Giorgione és Tiziano aktjain. A fekvő test ábrázolásában szétválaszthatatlanul mosódik egybe a teológiai és a szekuláris tradíció, s a középpontba a test eszményi szépsége kerül – amely tehát az istenember tökéletességének és a női test vágykeltő erotikájának végpontjai között értelmezhető.¹⁰

A meztelen test jelentései

A reneszánsz képzőművészetben az akt sajátos képződmény, ugyanis két tradícióval küzd állandóan: az antikvitás örökségével és a keresztény tanításokkal. Panofsky világosan levezeti a kettős örökség vizuális megjelenítésének módozatait az antikvitás iránti vonzódást tárgyalva a korszak vonatkozásában: „a pogány istenségek, a klasszikus mítoszok vagy a görög és római történelem eseményének megjelenítései természetesen nagy számban léteznek, amelyek ikonográfiaiban legalábbis, nem tesznek tanúságot arról, hogy egy középkor utáni civilizáció alkotásai lennének.”¹¹

Az „ikonográfiaiban legalábbis” azt jelzi, hogy módszeresen valójában elválaszthatatlan az antikvitás tematizálása a reneszánsz jelenétől, vagyis hogy minden klasszikus téma reprezentációjában ott rejtőzik a keresztény hagyományvilág is mint (sokszor szükségképpen elsődleges) értelmezési keret. Ennek evidenciáját végeredményben Panofsky következő mondata megerősíti, de nem rögzíti pontosan, mit is jelent, hogyan is verbalizálható az a bizonyos szintézis, amely a két tradícióból jön létre: „Az orthodox kereszténység szempontjából még több és sokkal veszélyesebb volt az olyan mű, amelyben a reneszánsz szellem nem korlátozódott a klasszikus típusok visszaállítására a klasszikus szféra határain belül, hanem a pogány múlt és a keresztény jelen közötti vizuális és emocionális szintézisre törekedett.”¹²

Ugyanis mind az elkülönítés, mind a szintézis pontos meghatározása lehetetlen, még akkor is, ha bizonyos ábrázolások több-kevesebb fogódzót adnak ezeknek a létezésére. A nehézség az interpretációban rejlik, amely értelmetlenné teszi az elkülönítést és a szintézis elválasztását, s végeredményben csak a szintézist hagyja meg lehetőség-

¹⁰ A festmények megjelenési közege természetesen korlátozta az egymásra vonatkoztatás lehetőségét az értelmezésben. A keresztéről való levételt, a lamentációt és a sírba tételt ábrázoló Krisztus-képek jellemzően liturgikus térben kerültek elhelyezésre, templomok főoltárain, mellékoltárain vagy predelláin, a női aktok viszont szekuláris közegben, jellemzően főúri paloták magántereiben.

¹¹ Erwin PANOFSKY, *Idő Atya*, ford. LAZÚR Brigitta = *Az ikonológia elmélete*, szerk. PÁL József, Szeged, JATEPress, 1997 (Ikonológia és műértelmezés 1), 297.

¹² *Uo.*

ként: a két hagyományvilág együttes jelenléte az értelmezésben bizonyosan megkerülhetetlen. A megértésben ez sokszor okoz konfliktust, sőt, akár izgalmat is, ugyanis a különböző jelentések kibontásakor azzal is szembesülnünk kell, hogy az egyes értelmezések kölcsönösen kioltják, vagy legalábbis aláássák, gyengítik egymást.¹³ Jó példája lehet ennek Botticelli Vénusza¹⁴ és Madonnája,¹⁵ akik ugyanúgy félrebillentik fejüket s arcuk is ugyanolyan, mint ahogyan az általuk kifejezett azonos eszmeiség: a szépség, a tisztaság és a tökéletesség.¹⁶ Vénusz azonban meztelen, ami nem enged elvonatkoztatni az általa többek között reprezentált földi szerelem testiségétől.

A kettős tradíció együttes jelenléte és ütközése azért az aktokon a legfeltűnőbb, mert a meztelenség ábrázolásai a test széttartó jelentéseit implikálják: az antikvitás irányából az eszményi formát és a nemiség semleges vagy pozitív mivoltát, a kereszténység irányából a test bűnösségét és alacsonyabb rendűségét a lélekkel szemben, a nemiség (Jézus Krisztus esetében) semleges vagy bűnös mivoltát. A két jelentés, amely tehát alapvetően erkölcsi tézisek mentén különül el egymástól, azonban mindig együttesen és mindig konfliktusban van jelen, s nem csupán azért, mert a mögéjük ágyazódó, rendszerint könnyen megfejthető történetek ezt generálják, hanem azért is, mert a képek más képeket vagy szobrokat is idéznek. Panofsky Dürert idézi a reneszánsz asszimiláció gyakorlatát ismertetve: „A pogány emberek a mindenek felett álló szépséget a pogány Abbo istenüknek tulajdonították [...] így mi azt Krisztus Urunkhoz fogjuk mérni, aki a legszebb ember és éppúgy, ahogy Venust a legszebb nőként ábrázolták, mi tisztán ugyanezeket a tulajdonságokat fogjuk felfedezni a Szent Szűz, Isten anyja képében.”¹⁷

Az akt a klasszikus görögység által létrehozott művészi forma: „Meztelenül lenni azt jelenti, hogy meg vagyunk fosztva a ruházatunktól, és a szó valamelyest magában foglalja azt a zavart, amelyet többnyire ilyenkor érezni szoktunk. Az »akt« szónak ellenben a művelt nyelvhasználatban nincs kényelmetlen melléköngéje. Elménkben nem egy szégyenkező és védtelen test képzete dereng fel hallatán, hanem egy kiegyensúlyozott, viruló és magabiztos testé: az átlényegült testé.”¹⁸

A test meztelenségének ábrázolásában a klasszikus görög szobrászatból hagyományozódik az akt formakincse, amelynek kétségtelenül a kontraszt felfedezése a legfontosabb fordulata. A test építményszerű kompozíciójában ez a pozíció a csípő és a törzs találkozására irányítja a tekintetet, hiszen a csípő tartása nem egyenes, így a

¹³ Az antik formavilág adaptálásának sajátosságaira hozza példaként Panofsky „a Belvederei Apollón motívumait ismételtető Krisztusok és a Venusokat és Phaedrát mintázó szűzek” sorát. *Uo.*, 297–298.

¹⁴ Sandro BOTTICELLI, *Vénusz születése*, 1485 körül, tempera, vászon, 172,5 x 278,5 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze, <http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/b/botticel/5allegor/30birth.html&find=venus>

¹⁵ Sandro BOTTICELLI, *Gránátalmás Madonna*, 1487 körül, kör alakú, tempera táblakép, átmérő: 143,5 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze, <http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/b/botticel/22/40pomegr.html&find=madonna>

¹⁶ Georges DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus: Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999, 14.

¹⁷ PANOFSKY, *i. m.*, 298.

¹⁸ Kenneth CLARK, *Az akt: tanulmány az eszményi formáról*, ford. VÁRADY Szabolcs, Bp., Corvina, 1986, 15.

testsúly az egyik oldalra helyeződik, ami dinamizmust vagy éppen nyugalmat fejez ki természetességével, s nem utolsósorban hangsúlyozza a test leplezetlen nemiségében megragadható szépséget. A Kr. e. 480 tájékán keletkezett Kritiosz-ifjú az első ismert szobor, amely az emberi test tökéletességének elragadtató kultuszát mutatja a kont-rapozttal, azonban mivel csak a XIX. század második felében kerül elő az Akropolisz szomszédságából, közvetlen hatása nincs a reneszánsz képzőművészetre. Helyette az 1480 tájékán kiásott Belvederei Apolló az, amely hatást gyakorol a reneszánsz forma-művészetre a testábrázolásokban. Ez egy Kr. e. IV. századból származó bronzszobor Kr. u. II. századi márványmásolata, a feltárás körülményei ismeretlenek. Az Apolló-ábrázolás a test dinamizmusát erőteljesen hangsúlyozza a lépő bal lábbal, a széttárt karokkal, amelyek mintha éppen a törzs és a csípő harmonikus csatlakozására hívnák fel a figyelmet. Az aktban megjelenő átlényegült test a reneszánsz Krisztus-ábrázolások nem emberi testében elvileg ideálisan képes megjeleneni, tisztaságot és tökéletes-séget mutatva. Ennek az isteni szépségnek a vizuális megjelenítése azonban szükség-képpen utánozhatatlan büntelenségét bizonyítja az emberi test gyarlóságától való radikális elválasztottságában, amely az ember büntelenségének és feltámadásának lehetőséget kérdőjelezi meg. Mindemellett pedig a passióban és a halálban ábrázolt Isten-fü szenvedései nagyon is emberivé teszik megkínzott testét.¹⁹

Míg a férfiábrázolások ideológiai megalapozottsága mind az antikvitásban, mind a kereszténységben nyilvánvaló, addig a nőábrázolások hagyománya sokkal több kérdést vet fel, hiszen történetileg nehezebben válik kijelölhetővé a női aktok helye. A női test meztelenségének látványa az európai tradícióban egyáltalán nem nagy múltú, végeredményben a reneszánszszal kezdődően válik az akt egyik, majd idővel szinte ki-zárólagos tárgyává. A klasszikus görögséget megelőző században még egyáltalán nem készült nőt ábrázoló aktszobor, s a Kr. e. V. században is csak nagyon kevés. Kenneth Clark történeti áttekintésében kiemeli ennek vallási és társadalmi okait: Apollón isteni jellegéhez hozzátartozott a meztelenség, a keleti hagyományokat is továbbörökí-tő Aphrodité alakját viszont sokáig leplekbe burkolták az ősi rítushoz és tabuhoz iga-zodva. A férfitest meztelensége a közterületeken is látható volt, az amúgy is csak rövid köpenyt viselő férfiak a sportgyakorlatokhoz levetkőztek, míg a nők nem létező tár-sadalmi szerepük miatt alig-alig voltak jelen a nyilvánosságban, s az utcán csak testü-ket beburkolva jelenhettek meg.²⁰ A homoszexualitás kultusza is a férfitestet helyezte a látvány középpontjába, amelynek szemlélése sem volt önmagáért való. A férfiszere-lem megélése nem egyszerűen a nemi vágy kielégítését szolgálta, hanem szocializáci-

¹⁹ Az eszményítéstől a realiztikusság felé való ellépés klasszikus példái: ANTONELLO da Messina, *Angyalos Pietà (Halott Krisztus anyállal)*, 1475–1478, olaj táblakép, 74 x 51 cm, Museo del Prado, Madrid, http://www.wga.hu/html/a/antonell/dead_ch.html, vagy ifj. Hans HOLBEIN, *Halott Krisztus*, 1522, olaj, fatábla, 30,5 x 200 cm, Kunstmuseum, Öffentliche Kunstsammlung, Basel, http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/h/holbein/hans_y/1525/03deadch.html&find=christ

²⁰ CLARK, *i. m.*, 80.

ós szerepe volt azáltal, hogy a serdülő fiú (*erómenosz*) a felnőtt férfival (*erasztész*) való testi-lelki kapcsolatból társasági és politikai erényeket tanulhatott, illetve műveltség-beli tudásra tehetett szert. Így a meztelen férfitest ennek a tökéletes társadalmi szerepnek az ideáljaként is olvasandó, amelynek szexuális orientációja éppen ezért irreleváns lesz a későbbiekben.

A nőábrázolásokban ebben az időszakban még gyakoriak az úgynevezett drapériás aktok, amelyek a nőalakot deréktól vagy melltől lefelé elleplezve ábrázolják. A következő századra az elleplezésből mindössze a *Medici Vénusz* révén jól ismert „Venus pudica”-testtartás marad, vagyis a mellék és a szemérem kézzel történő elfedése. Az antik női aktszobrokon a kontraposzt által a test harmóniája mellett felerősödik a női test erotikája.²¹

Vénusz alakja a reneszánsz festészetben éppen Botticelli fent említett festményével születik meg, a már említett szoborszerű kontraposztban, amelyhez még sokáig hozzátartozik a teljes (mellék és szemérmek) vagy a részleges (csak a szemérmek kézzel vagy lepellettel fedő) pudica-testtartás. A női test meztelensége és minden más meztelenség a művészi ábrázolásokban elvileg sohasem önmagáért való, mert a testet levehetetlen ruhadarab borítja, egy különös, gondolkodói hagyományokból, irodalmi és mitológiai történetekből, eszményekből szőtt ruházat.²²

Heverésző Vénuszok

Kétségtelen azonban, hogy Giorgione *Alvó Vénusza* az antik istennőhöz rendelt eszmeiséget a vágyra és az erotikára koncentrálja azáltal, hogy a test látványa radikálisan megváltozik a tengely kilencven fokban történő elforgatásának köszönhetően. Ez a fényűző kelmén fekvő női test csupán már csak a címében hordozza a mitológiai történet kulturális ruháját, meztelensége sokkal inkább önmagáért való. Vénusz alakja az érett reneszánszban a nemiség ábrázolásának védhetőségét jelenti a pogány tradíciók ünneplésében, amely a pőreség legitimációja is. Az elnyúló testen a kontraposzt

²¹ „A pózt a férfialakok számára találták ki, de egy olyan szerencsés véletlen folytán, amelynek gyakran kísérik a lángész felfedezéseit, a női alak tartósabb hasznot húzott belőle; mert ez az egyensúlyi elrendezés önmagától kontrasztot teremtett az egyik csípőnek a mell gömbjéig felszökkenő íve és a nyugalomban lévő oldal hosszú, lágy hullámzása közt; és a női akt mindmáig ennek a gyönyörű formaegyensúlynak köszönheti plasztikai tekintélyét. A csípő hajlása, amit a franciák *déhanchement*-nek neveznek, különösen fontos motívum az emberi elme számára, mert egyetlen vonallal, azonnal felfoghatóan egyesíti és felfedi testzésünk két forrását. Csaknem geometrikus görbe; és mégis, mint a történelem további menete bizonyítja, eleven jelképe a váagnak.” (Kiemelés az eredetiben.) *Uo.*, 87. A francia *déhanchement* szó alapja a csípő (*hanche*), jelentése: csípőringatás.

²² Didi-Huberman Botticelli Vénusz-aktját (*Vénusz születése*) elemezve rögzíti azt a belátást, hogy az aktokon a testről mindig leválasztható saját (vulgárisan vágykeltő) meztelensége, hiszen szükségképpen határolja el a meztelen testet a kép nézőjétől az ideák bonyolult rendszeréből szőtt „kulturális” ruha. Így a test nem szemlélhető közvetlenül, csak szűrőkön, áttételeken keresztül. *DIDI-HUBERMAN, i. m.*, 18.

maradványai jól érzékelhetőek, hiszen a kép előterében a comb és a kép nézője felé fordított csípő vonala látható, s a kézzel elfedett szemérem adja meg a látvány közép-pontját. Innen indul ki egyrészt a felsőtest vonalának kecses íve a derék és a hát vonalán át a fej alá helyezett jobb karig, amely a kép nézőjével szembeforduló arcot keretezi. A lecsukott szemek nem csupán az alvásra utalnak, hanem a félrebillentett Madonna-arc áhítatosságát és szemérmességét is hangsúlyozzák. A másik irányba természetesen vezet a lábak vonala, amelyek összefonódása a csípőt fordítja a szemlélő felé. Az összekulcsolt lábak felidézik Bramantino *Siratásának* Krisztusát is, a passió testtartását, amelyben a szemérmesség mellett a szenvedés és a test statikusságának megtörése rögzül. Giorgione Venusa, ahogyan Tizianóé is a bal, vagyis a kép nézőjétől távolabbi combját teszi fölülre, ami a kitarulkozást, az odafordulást erősíti, Bramantino Krisztusának azonban a jobb lába van felül, ami az ágyék elfedését, a takarást szolgálja, ugyanakkor az ő csípője is a kép nézője felé fordul. Az egyenes ívű bal láb és a bal lábszár alá húzott jobb lábfej összezáródása Venusnál a szemérem és a kéz kapcsolódására irányítják a tekintetet, ami látványában természetesen a Venus Pudica kéztartását idézi, ám itt a takarást adó kézfej ujjai a combok közé mélyednek, megnyitják azt a szigorú zártsgot, amelyet például az álló Vénusz alakok reprezentálnak. A mozdulat az álom spontaneitásához tartozik, a nemi vágy önkéntelen és megmutatásában is eltemetett kifejezése.

Ez az akaratlanság változik meg Tiziano *Urbinoi Vénuszának* alakján, aki épített környezetben, ébren, nyílt tekintettel hever ugyanebben a pozícióban, így kézműdulata direkt jelentést hordoz, mégpedig a szexuális aktusra történő felhívást, a nő deszakralizálását és szexuális tárgyként történő bemutatását.²³ A háttér megváltozása is az alak meztelenségének jelentését módosítja: „Giorgionénál biztosan egy nimfáról vagy egy Vénuszról van szó: csak az istenek, a nimfák és a szatírok meztelenek a természetben. Tizianónál ellenben már nem lehet tudni, hogy ez a nőalak Vénusz vagy egy kurtizán. Szerintem kurtizán.”²⁴

A késő reneszánszban a meztelenség jelentése radikálisan látszik eltávolodni akár a kereszténység, akár az antikvitás eszmeiségétől, s a test szépségét önmagáért, a szemlélődés öröméért ábrázolja: „[...] az az ihletett eszme, hogy a meztelen szépség természetes jegye lehet a tájnak, nem volt időszerű többé. Tiziano megbízói nem idegenkedtek a meztelen nőktől, de a kellő helyükön akarták látni őket; és következett az ágyakon és díványokon elhanyagolt aktok sorozata, élén az Urbinoi Vénusszal.”²⁵

A festmény rendkívül bonyolult perspektivikus összetettségét vizsgálva Arasse arra a következtetésre jut, hogy Tiziano nőalakja nem a festmény terében (a palotabelsőben) helyezkedik el, hanem a festmény tere és a kép nézőjének tere között, vagyis (bármilyen egyszerűnek, hovatovább abszurdnak érezhető) a vászon felszí-

²³ Daniel ARASSE, *A nő a ládában* = D. A., i. m., 119.

²⁴ *Uo.*, 133.

²⁵ CLARK, i. m., 127.

nén, tehát semmiféle reálishan meghatározható térben.²⁶ Vénusz helye így a vágykeltő szemlélődés helyévé válik a képen, nem az antikvítás, nem a Biblia kontextusában, hanem csakis önmagáért a vágyért, amennyiben lehetséges egyáltalán ez a függetlenedés. Annyiban bizonyosan, hogy ez a kép már nem keres eszményi indokot a meztelenség megmutatására, csupán a cím jelöl meg egy lehetséges kapaszkodót az értelmezéshez. A festmény háttérét kettémetsző választóvonal (amely sem függőnyként, sem falként nem értelmezhető valójában) Vénusz csípőjét, kezét és szemérmét metszi, ami szintén a test meztelenségének vágykeltő jelentését hangsúlyozza.

A fekvés története

Az eszményi test megmutatása a kompozíció harmóniájában magától értetődően jelenik meg a kontraposztban, amely a test arányait is természetességében képes megmutatni. A fekvő alak ábrázolása és látványának befogadása ezzel szemben sokkal bonyolultabb, hiszen ez a pozíció egyrészt korlátozza a látvány értelmezését: a fekvés többek között a vitalitás lehetőségét kérdőjelezi meg, mindenképpen passzivitásra utal azáltal, hogy az alvást, de legfőképpen a halált idézi fel a test elomlásával. Másrészt nehezebbé teszi a szemlélődést azáltal, hogy a testet nem vertikális szembe fordulásában, hagyományos hierarchikus kompozíciójában látjuk, amelyben a fej a szellem magasabb rendűségét is kifejezi, hanem horizontálisan, ami a fej, a törzs és a végtagok egyenrangúságát, végeredményben a test oszthatatlanságát sugallja. Míg a vertikális ábrázolásban automatikusan az arccal nézünk szembe, hiszen a tekintetet keressük, s ehhez rendeljük hozzá a test többi részét, addig a fekvő test ábrázolásában szükségképpen a csípő kerül a középpontba két végponttal, a fejjel és a lábakkal. A testarányok helyes megmutatása éppen ezért sokkal nehezebb, mert eltűnik a hagyományosan működtethető hierarchia.

A fekvő akt az antikvításban hagyományosan a fájdalom, a szenvedés és a vereség kifejezési módja,²⁷ amely így kiválóan illeszkedik a keresztény történeteknek formát és előzményeket kereső reneszánsz festészethez. A keresztény témát választó művészetben a meztelen test ábrázolása jellemzően a szenvedés tematizálásában volt engedélyezett, amelyből népszerűségét tekintve kiemelkedik a sírba tétel és a Pietà jelenete.²⁸ Ezek jel-

²⁶ Daniel ARASSE, *Manet-től Tizianóig* = D. A., *Festménytörténetek*, ford. VÁRI Erzsébet, VÁRI István, Bp., Typotex, 2007, 204.

²⁷ Kenneth Clark négy görög mitológiai történet antik ábrázolásait emeli ki, amelyek hatással voltak a reneszánsz művészetre a szenvedés reprezentációiban: Niobé gyermekeinek pusztulása, a hős – Hektór vagy Meleagrosz – halála (ezek többek között a fekvő test agóniáját mutatják, illetve utóbbi szarkofágmotívumként volt gyakori), az elbizakodott Marszüasz agóniája (amely a keresztre feszítést tárgyazó festményeken tér vissza), illetve Laokoón, az engedetlen pap végzete (akinek kicsavarodott teste a szenvedést megrázóan hitelesen érzékelteti, mind közül a legjobban). CLARK, *i. m.*, 217–219.

²⁸ *Uo.*, 229.

lemzően nem magányosan ábrázolják a halott Krisztus testét, amely a legtöbbször oldalról látható élettelen hanyatlásában, édesanyja, illetve más siratószemélyek ölelésében, esetleg a földre vagy valamilyen emelvényre terítve. Az antik téma átvételében tehát megerősödik az eredeti jelentés, s a fekvő pozíció így kerül át a reneszánsz festészet nem keresztény témát választó aktaiba. Ettől a (meghatározhatatlan) pillanattól kezdve viszont a meztelen fekvő test vágykeltő hatása visszahat a szenvedésábrázolásokra, s meggyengíti a képeknek a bibliai narratívában történő elhelyezését.

Bramantino *Siratásán*, amint már említettem, a test fájdalma radikálisan háttérbe szorul a szépség javára, amely ábrázolásában már nem függetleníthető a fekvő Vénuszok alakjától. A festmény kompozíciójában feltűnő a torzított perspektíva, amelynek egyetlen magyarázata Krisztus testének hangsúlyozása: Krisztus alsóteste és az őt támasztó, lepellel fedett kötömb, illetve a kötömb két síkja különböző nézetre van szerkesztve. Míg a csípő, a combok és a lábszár a néző tekintetére merőlegesek, addig a test alatt lévő, kifejezetten mértani tömbként ábrázolt tárgy el van forgatva. A hosszanti sík enyhén János evangélista irányába van fordítva, azonban a kötömb Mária Magdolna előtti felülete ehhez a kis mértékű elforgatáshoz képest sokkal nagyobb arányban látszik, mint ahogyan ezt a perspektíva szabályai megengednék. A kötömb János evangélista oldalra kitámasztott lábfejénél ér véget, s a férfi által megemelt felsőtest feltűnően lelóg erről az emelvényről, amelynek tehát a hosszúsága sem megfelelő a test kiterítéséhez. A felsőtest megtartása allegorikus értelmezésben természetesen a feltámadást ígérő test bemutatását jelenti,²⁹ a perspektívákat figyelembe véve viszont egy irracionális egyensúlyozást mutat a látvány: miközben Mária és Mária Magdolna Krisztust imádják, Jánosnak kell a kötömből oldalra, a kép előterébe lehányatlani készülő testet megtámasztania, mert a fekvő test harmóniát mutató látványa másként nem oldható meg ebben az épített környezetben. A kiterítéshez alkalmatlan kötömb tehát csak arra szolgál, hogy Krisztus teste elrendezhetővé váljék ennek a látványnak az eléréséhez. A perspektívák ütközését tovább erősíti a háttér centrális perspektívára szerkesztett oszloprendszere, de ez azért nem válik zavaróvá, mert világos, hogy a látvány középpontjában az előtérbe tolt tökéletes szépségű test található. A kép rétegei, amelyek különféle, a látványban össze nem egyeztethető perspektívákhoz igazodnak tehát (test, kötömb, oszlopcsarnok), a testet szemlélő néző interpretációs bizonytalanságának allegóriájává válhatnak, rákérdezve a test értelmezésének a nehézségeire.

Az L alakban elhelyezkedő romos antik oszlopcsarnok és a mögötte látható oszlopos ovális épület valamiféleképpen segítheti a kép, illetve legfőképpen a testábrázolás értelmezését, amennyiben sajátosan ötvözik az antik művészeti örökséget és a keresztény morális tanításokat, amelyben megmutatkozik a klasszikus formakincs adaptá-

²⁹ Ezt erősíti a Krisztus és János apostol fölött nyitott épületrom is, ami csak fölöttük nyitott. Az antik oszlopos és a mögötte lévő oszlopos épület egyben lehet a festő Bramantino önreprezentációja is, aki építészként is tevékenykedett.

lásának nehézsége. Panofsky az integrálás egyik módjaként írja le az ellentétet, ami mintegy megoldásként a két hagyományvilág ütközését szemlélteti bizonyos festményeken: „például, amikor a klasszikus szarkofágokat és romokat mutatják be »Krisztus születésének« ábrázolása kapcsán.”³⁰

Bramantino Krisztusa, illetve Giorgione és Tiziano Vénuszai tehát az antik és a keresztény formakincs keveredését mutatják és nehezen szétbogozható utalásrendszert tartalmaznak egymás idézésével, ami egyrészt izgalmasan ütközteti a különféle morális és esztétikai hagyományokat, másrészt ki is vonja a testet az ideológiák diskurzusából. Az akt ezeken a festményeken látványosan elválik az illusztráció és a narráció értelemadó közegétől, s a meztelenség mint olyan megmutatására tesz kísérletet, nem kevés paradox ikonográfiai megoldás létrehozásával.

Corps couchés dans la Renaissance tardive

Les peintures qui thématisent la lamentation de Jésus-Christ représentent généralement une scène intime dans laquelle la tristesse, la consolation et l'espoir prédominent pour renforcer la foi des croyants. Cependant sur la peinture de Bramantino la présentation du corps de Christ est tellement sans pudeur et intensive que l'importance de l'acte biblique est minimalisé au bénéfice de la beauté du corps dénudé. La figure de Christ évoque avant tout les traditions des nus antiques en se référant également aux nues de la peinture vénétienne, notamment aux Vénus couchées de Giorgione et de Titian. Ainsi la peinture de Bramantino exprime l'idée du corps idéal qui unifie et montre paradoxalement en même temps la beauté asexuelle du corps humaine et la sexualité féminine par les allusions au désir. Cette complexité des références expose également le mélange des différentes traditions dans la culture européenne, celle de l'antiquité et celle du christianisme.

³⁰ PANOFSKY, *i. m.*, 297.

LIKTOR ESZTER

A test és az érzékek Alexandre Hardy két drámaszövegében

Alexandre Hardyt (1570/1572[?]-1632) sokoldalú színházi emberként tartották számon a XVI–XVII. század fordulóján Franciaországban. Elsősorban persze drámaíróként, de bizonyos, hogy színészkedett is. Bár saját igazgatása alatt álló társulata nem volt, több társulatnál is dolgozott szerzőként, olyan direktorok mellett, mint Adrien Talmy, Valleran-Lecomte vagy a színészből társulatvezetővé lett Pierre le Messier, azaz Bellerose. Szerzőként legendásan termékeny volt. Saját állítása szerint hatszáznál is több drámát írt, amelyekből harmincnégy maradt fenn. Sok szempontból eredeti alkotó volt, drámaszövegei cselekményének vázát azonban szinte mindig kölcsönözte. Ilyen feszített munkatempó mellett nem is tehetett volna mást, mint hogy ókori történetíróknál vagy külföldi szerzőknél keressen fölhasználható alapanyagot. Kétségtelenül sajátos azonban az a nyelvezet és az a színházi formanyelv is, amelyet drámaszövegeiben alkalmaz. Előbbiért sok kritika érte a feltörekvő fiatal generáció részéről, amelynek tagjai nehézkesnek és zavaróan archaizálóknak tartották kifejezőmódját, annak ellenére, hogy színházi formanyelve mind a mai napig frissnek hat, főleg az Hardy után beköszöntő klasszicista színház esztétikai elveinek ismeretében.

Hardy ugyanis nem törődik a drámaszövegek szerkezetét szabályozó hármas egység elvével, vagy a színpadon ábrázolt akció milyenségére vonatkozó illendőség elvével, tehát az erőszakos vagy éppen sikamlós jelenetek ábrázolásának tilalmával. Ha morális problémákat tárgyal is, a didaktikai szándék közvetlensége hiányzik nála. Hozzáállása amorális, mégpedig azért, mert úgy gondolkodik a szenvedélyekről, mint a sztoikusok.¹ Érdeklí az emberi jellemek és viszonyrendszerek szerelmi vagy hatalmi érdektől, szenvedélytől vezérelt alakulása, de nem tartja fontosnak, hogy feltétlenül büntessen és jutalmazzon szövegvilágon kívüli, társadalmi normákon alapuló szempontrendszer szerint. Ahogyan kerüli azt is, hogy a néző vagy bárki más érzékenységére való tekintettel olyan pontokat hagyjon ki az átrendeződések folyamatából, mint a nemi erőszak vagy a gyilkosság. Jacques Scherer jegyzi meg a *Scédase avagy a meggyalázott vendégszeretet* című tragédia kapcsán, amelyben két lányt az apjuk távollétében két, hozzájuk vendégként betérő fiatalember megerőszakol és megöl, hogy a pusztító indulat és a szexuális gerjedelem problémáját ilyen nyíltsággal Hardy korán kívül csak a miénk meri kezelni.²

¹ *Littérature française III.: La renaissance, 1570–1624*, éd. Jacques MOREL, Paris, Arthaud, 1973, 93.

² *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. Jacques SCHERER, Paris, Gallimard, 1975 (Bibliothèque de la Pléiade), 1170.

Problémafelvetések a test és az érzékelés kérdéskörében

Úgy vélem, hogy Hardy modorosságát, de sokszor körültekintést is mellőző élet- és színházzsemléletének megértésében a testábrázolás vizsgálatának kulcsszerepe lehet. Egy amorális vagy legalábbis erkölcsi példát statuálni nem kívánó közegben ugyanis magára marad a test, hiszen amennyiben a rá ható erőket nem fogja össze más rendező elv, mint a feszültségkeltés szerzői intenciója és a szövegvilág létezőinek sokszor destruktív ösztönei, akkor nem élvezzi a szöveg feltételezett befogadótól induló elvárások vagy tiltások oltalmát. Ebben a közegben a testtel bármi megtörténhet, illetve a legkülönfélébb érzékelési aktusokon keresztül bármit megtapasztalhat.

A *vér ereje* című dráma alaptörténete szintén szexuális természetű problémát vet fel,³ akárcsak a tanulmányban szintén elemzésre kerülő *Scédase*. Rögtön az első jelenet a szöveg egészen végighúzódo általános testfelfogással kapcsolatos és az érzékelés természetét illető megfigyelésekre ad lehetőséget. A test már a legelső sorokban úgy tételeződik, mint teher vagy anyagság, illetve mint a szükségszerűen nem anyagi természetűnek a foglalata. Az emberi testre használt két metafora itt a „fátyol” és a „gazda”:⁴ bizonyos értelemben véve mindkettőt az elfedő bennfoglalás gesztusa veszi körül. Az ötödik sorban pedig már a test attribútuma lesz – az „alkalmatlan(kodó)” mellett – az, hogy nem csupán súllyal bír, de tömegszerűsége kifejezetten nyomasztó, gátló természetű.⁵

Az első jelenetben az előző éjjel látott álmát meséli el a hősnő apja, aki szerint – logikusan – éppen a testnek ezen anyagszerűségével függ össze az érzékszervekhez kötött észlelés tökéletlensége, amellyel szemben feltételeződik egy másfajta, kevésbé esetleges érzékelés. De hogyan gondolható el a nem érzékszervhez kötött érzékelés? Az álommal kapcsolatban fogalmazódik meg, hogy milyen a fizikai látás aktusán túlmutató vízió: az álomban olyan észlelet képződik meg, amely egyszerre tapasztalás és megértés, kogníció. Egy feltételezett aranykorban legalábbis így volt: akkor az álomban látottak olvasása közvetlenül történt, vagyis az észlelés és az értelmezés aktusa egy és ugyanaz volt.⁶ A drámaszöveg jelenében azonban az ember számára már nem adott ez a fajta tisztán látás. A hősnő apja szerint az erkölcsök azóta végbement romlása idézte elő,

³ A történet szerint egy toledói nemes úr elrabol egy fiatal lányt, aki éppen esti sétát tesz szüleivel. Az ájult lányt apja házába viszi és – kihasználva öntudatlan állapotát – magáévá teszi, majd, miután magához tért, útjára bocsátja. A meggyalázott lány kilenc hónap múlva egy kisfiúnak ad életet, akit hétéves korában egy véletlen találkozás alkalmával fölismerni vél apai nagyapja. Miután bebizonyosodik a vérségi kötelék, az erőszaktevő fiatalember, aki azóta megbánta tettét, készségesen beleegyezik, hogy szülei akaratának engedelmeskedve feleségül vegye gyermeke anyját. Az asszony maga is elégedett szégyenletesnek indult sorsa boldog kimenetelével.

⁴ A francia eredetiben „voile” és „hôte”. SCHERER, *i. m.*, 132.

⁵ Az eredetiben ez olvasható: „cet hôte importun en sa masse pesante”, vagyis „ez az alkalmatlankodó gazda a maga súlyos tömegével.” *Uo.*, 132. A drámaszövegekből vett idézetek a továbbiakban is saját fordításaim.

⁶ „Mert azóta a legjobb tükör kristályüvege / sem adja vissza jobban a különféle tárgyakat, / mint ahogy annak idején bárki a maga látható sorsát [melyet Morfeusz küldött] olvasta.” *Uo.*, 132.

hogyan az ember méltatlanná, és így alkalmatlanná vált az ilyen átfogó, tudati szinten is azonnal jelentéssé észlelésre. Az egyetlen, ami még megtapasztalható számára, az az érzéki észlelés és a megértés szétválásával létrejövő köztes állapot, a „présage”, vagyis az „előjel”, amikor is az embert a fizikai észlelésen, látáson túlmutatni képes impulzusok érik – még ha képtelen is interpretálni azokat. Homályos lesz a jövőre vonatkozó kép; egyfajta tudati kontúr jön létre csupán, amely kevés ahhoz, hogy – mint az apa jósló álma – a jelenre egyértelműen rávétehetővé és – mint a hősnő, Léocadie baljós előérzete – szavakkal megfogalmazhatóvá váljék.⁷

Az azonban, hogy az előjel észlelése nem az érzékszervek síkján történik, korántsem jelenti, hogy a testi szint el volna vágva ettől a jelenségtől, hiszen a test túlműködéssel reagál az előérzetre, így válván maga is jóslóvá. Amikor Évecipe-et, a *Scédase* címszereplőjének egyik, később megerőszkolt és megölt lányát apja magára hagyja, ő arról beszél, hogy égnek áll a haja és hevesen ver a szíve valami „halálos előjel vak esetétől”⁸ *Scédase* pedig maga is verítékben úszva, zihálva riad föl baljós előjelekkel terhes álmából.⁹

Ezen reakciók keresetlensége, ha úgy tetszik, őszintesége nem kérdőjeleződik meg, ahogyan az is magától értetődőnek látszik, hogy a test mint jelölő a legritkább esetben jelöli pusztán önmagát. Denotatív jelentése persze önmaga, ám ami a külsőről (legyen az az általános megjelenés, a szépség, a csúnyaság vagy éppen egy-egy gesztus) mint konnotáció leolvasható, az szükségképpen valaminek a kivetülése. Alphonse, *A vér erejének* lányrabló és erőszaktevő fiatalembere egy női portré láttán fejti ki, hogy lehetetlen szeretni bármit, ami csúnya, hiszen a szépség a maga tökéletességében benne foglalja az erkölcsök kifogástalanságát.¹⁰ Abból a tényből, hogy a test önmagán kívüli jelentéssel bővül, az következik, hogy könnyen válhat a színlelés, a megtévesztés helyévé is. Nem kerülheti el a figyelmet az a számos szöveghely, amely arról tanúskodik, hogy a test, pontosabban az arc és kifejezetten a homlok kitüntetett felület az – esetenként kifejezetten a megtévesztésre irányuló – tudati folyamatok észlelhetővé tételénél. Amikor a két lány illendőségből nem néz a fiatalemberek arcába (homlokára), akkor tulajdonképpen – még nem közvetlen veszélyérzetből, de elővigyázatosságból – azt szeretnék elkerülni, hogy a két férfi fokozatosan megnyilvánuló, erőszakkal fenyegető vágyainak deklarált tárgyai legyenek. Máshol az egyik fiatalember arra figyelmezteti a másikat, hogy a nők vágyainak arculata nem marad sokáig ugyanolyan, hiszen ezt a változékony nemet a Hold uralja, vagyis itt az arc egyrészt a szexuális hajlandóság, másrészt – általánosabb értelemben – a személy intencióinak észlelhető rajzolatát adja.

⁷ Léocadie ezt mondja, amikor hét év elteltével újra belépni készül abba a házba, amelyben erőszakot tetek rajta, de amelyet kívülről még nem ismer föl: „Ó, legfőbb mozgató, / add, hogy meghajoljon hangomnak [szavamnak] ez az okatlan, fekete előjel.” *Uo.*, 162.

⁸ L. a 327. sort. *Uo.*, 95.

⁹ Hazatérése előtt közvetlenül, tehát már leányai meggyilkolása után látja *Scédase* azt az álmot, melyből „iz-zadságtól átázva, ziháló tüdővel” riad föl. *Uo.*, 113.

¹⁰ L. az 1323–1324. sorokat. *Uo.*, 177.

Az esetek többségében azonban a homlok kifejezetten maszkként működik, vagyis mint olyan köztes réteg, amely sem az elemiségében végletesen őszinte, adott esetben síró, vérző testnek, sem a látszatkeltést elrendelő tudatnak nem sajátja. A maszk szükségszerűen elárulja saját maszk voltát, hiszen megkerülhetetlen a diszkrépancia a testi közlések közvetlensége és a tudati szándékoltság közt. Közvetítőként lehet hiteles, de nem szűnik meg közvetítő lenni, amit Scédase föl is panaszol abban a passzusban, amelyben elmarasztalja az embereket, akik hagyják, hogy maszkok zavarják meg másokról alkotott ítéletüket.¹¹

A test elsődleges attribútuma, a vágy

A vágy természetére – magától értetődően – mindkét szöveg reflektál, hiszen mindkettő a testhez kötött, egészen pontosan a szexuális vágy inspirálta tetteket problematizálja. A *vér erejében* Alphonse és barátai külön jelenetben cserélnék eszmét arról, hogy mire vágyik a fiatal férfi, és hogy a vágy tárgya mi módon szerezhető meg. A szexuális vágy metaforizálásával nem bajlódik sokat a szerző, a legtöbb helyen szomjúságnak vagy láznak nevezi, vagyis a test egyfajta hiányállapotával, illetve túlműködésével hozza párhuzamba.¹² A „szomj” nem csak a testből eredő és/vagy arra irányuló vágy megnevezésére szolgál, hiszen a kapzsiságra, az arany utáni vágyakozásra a „vízkóros szomjúság”¹³ kifejezést használja, vagyis az enyhülést (hiába) kereső szomjúság érzetén keresztül mind a másik test, mind a pénz iránti vágyódást a szerzés – erőszakos gesztusokhoz vezetni képes – szándékához kapcsolja.¹⁴ Ez a vágy pedig a magához hasonlót keresi, tárgya olyan, mint ő maga, vagyis testből való, és meg is nevezik húsként.¹⁵

Létjogosultsága azonban ettől még nem kérdőjeleződik meg, sőt, mitikus példával kerül alátámasztásra. Alphonse Jupitert említi, aki isteni alakját levetve, gyakran erőszakkal csábított el és fosztott meg ártatlanságuktól halandó nőket.¹⁶ A Scédase lányaira támadó két spártai ifjú egyike is azzal biztatja magát és társát, hogy Jupiter, aki maga is sokszor elkövette ezt a bűnt, azóta már „engedélyezte is” azt a szeretők-

¹¹ L. az 1055–1056. sorokat. *Uo.*, 119.

¹² Tűzként is utal rá, vagyis olyan metaforát használ, amely szokványossága által ad bizonyos földhözragadt jelleget a vágynak, amelyet leír.

¹³ L. a 17. sort. *Uo.*, 86.

¹⁴ A vágyra a „désir” mellett legtöbbször az „humeur” („kedv”) szót használja a szerző, amely a szöveg keletkezésének idején még bizonyára előhívta egy ma már kevésbé ismert jelentését, ugyanis a középkori orvoslásban a testnedvek összességét „les humeurs”-nek nevezték.

¹⁵ Alphonse, *A vér erejének* erőszaktevője beszél így saját vágyáról: „Kedv [humeur], mely viszont unja már a megszokott húsokat.” (*Uo.*, 136.)

¹⁶ L. a 125–128. sorokat. *Uo.*, 136.

nek.¹⁷ A mitikus sík önigazolásból történő beemelése – legalábbis eleinte – morális szempontból problémátlanak mutatja a testi vágy követelőzését, sőt magát az erőszakot is. A *Scédase* – tragédia lévén – messzebb megy ennek a fajta önkénynek a relativizálásában, mint a tragikomédia, *A vér ereje*. Utóbbiban a Jupiter példáját követő főszereplőnek kevés idő- és térbeli távolság elég ahhoz, hogy tettére visszagondolva erkölcsi aggályai támadjanak. Mérlegre teszi a testi természetű, a tárgyat annak méltóságától megfosztó vágyat, valamint a társadalmi, emberi felelősségvállalás nehézségét,¹⁸ és arra a belátásra jut, hogy a testi vágy inspirálta tettek nem ítéletképesek meg önmagukban, átesztétizált szempontok szerint, figyelmen kívül hagyva a morális aspektust.¹⁹ A *Scédase*-ban ezzel ellentétben az erőszakot az áldozatok ellenállásával (pontosabban a szerelmi közeledés „szemtelen semmibe vételével”²⁰) indokolják meg, ami az elkövetőket nem csupán fölmenti a morális felelősségvállalás alól, hanem magát a tettet emeli ki az erkölcsi megfontolások dimenziójából és tünteti föl esztétikai aktusként, a gyönyörködés végleteként. Természetesen csak a két tettes képes ezt a transzpozíciót elvégezni, és ennek ellenére nem marad kétségünk afelől – amint azt a velük utazó idős spártai, Iphicrate raisonneur-jellegű megszólalásai is világossá teszik –, hogy az erőszakot mindenképp, de már az odáig vezető nemi vágy követelőző természete is kifogásolható.

Ne feledjük azonban, hogy a vágy, noha morális szempontból sokszor kifogásolható attribútum és bűnös tettek eredője, tulajdonképpen mindkét szövegben a cselekmény mozgatórugója, az események elsődleges motorja. A *Scédase* esetében kifejezetten költőiek azok a passzusok, amelyekben a vágy egyfajta tiszta dinamikaként tétéleződik.²¹ Tiszta abban az értelemben, hogy sajátosan kettős természete van,²² és az ellentétes minőségek egymásnak feszülése által generált energia elegendőnek mutatkozik ahhoz, hogy cselekvéseket indítson el, összességében egy egész drámaszöveget animáljon.

Legalábbis ilyen a születő vágy, amely tehát egyetlen szempillantástól kielégítve érzi magát,²³ és amely nemes tettek végrehajtására inspirálja azt, akit megszállva

¹⁷ L. a 773–774. sorokat. *Uo.*, 110.

¹⁸ Alphonse a harmadik felvonás harmadik jelenetében, itáliai utazása során tekint vissza tetteire, és azt megbánva fölpanaszolja, hogy igazságtalan a végzet, amiért nem ad rá lehetőséget, hogy gaztettéért kárpótlásul az életét ajánlhassa fel a lánynak. L. a 720–724. sorokat. *Uo.*, 156.

¹⁹ Vö. például: „Ah! Micsoda tolatkvó zavar[odottság] ostromolja lelkiismeretem [...]” *Uo.*, 156.

²⁰ „Szerelmem begyűjtötte a szemérem eme bimbaját, / mely az imént még szemtelenné tett azzal [szerelmemmel] szemben téged, / És ne vádolj engem erőszakkal: / magad akartad így [...]” *Uo.*, 111.

²¹ A két spártai fiatalember egyike, Euribiade magyarázza idősebb kísérőjüknek, hogy „A dicső tettek leggyakoribb előcsalगतója, / és ami a legtöbb hőst győztessé teszi, / a szerelem, a nagylelkű szenvedély [...]” *Uo.*, 89.

²² Hol „szép börtön”-nek (*uo.*, 90.) nevezik a szerelmet, hol a vágy tárgyáról szólnak úgy, mint „szépség[ről], melyet hevesen [erőszakosan]” (*uo.*, 103.) szeretnek, vagy mint „két szűz lánytestvér kegyetlen [és] édes, szép szemei[ről]” (*uo.*, 87.).

²³ A szerelmi vágy veszélyeire figyelmeztető Iphicrate-ot igyekszik a két ifjú megnyugtatni, mondván, hogy nem gyötri őket semmilyen „gyógyíthatatlan, örült szenvedély”; egyik is, másik is „bőven kielégül

tart.²⁴ Azonban éppen a szemkontaktus lesz az – miként Iphicrate, az idős kísérő figyelmeztet –, ami a lelket megfertőzi, felgyújtja²⁵ és erőszakos tettekre ösztönzi, mégpedig annál inkább, minél tovább fönnáll az érzéklet.

Ez a folyamat – vagyis ahogyan a tudat az érzékelésből intenciót épít – zajlik le a második felvonás első jelenetében, noha maga az erőszakos tett csak később valósul meg. Onnan indul, hogy a később erőszaktevővé és gyilkossá váló egyik ifjú, Charilas, az imádott nő látványa után sóvárog,²⁶ egy olyan látvány után, amely betölt és kielégít,²⁷ és odáig ível, hogy fölértékelődik minden érzékelési aktus, amely az imádott lény jelenlétét be tudja fogni (a hallás, a fület megbűvölő beszéd éppen úgy, mint a látás²⁸). A folyamat játékba hozza a testi vágy birtokolni kívánó természetét, nevezetesen akkor, amikor Iphicrate az irigységről beszél, amely mindig mások tulajdonát látatja szépnek, és ekkor Hardy azt a szót („envie”) használja az irigységre, amely kedvet, vágyat is jelent.²⁹

A következő jelenet első két replikája pedig már minden kételyt eloszlat a vágy irányultságát és az általa gerjesztett tenni akarás szerzésre törekvő dinamikáját illetően. Charilas – aki, ha nem is megfontoltabb, de természeténél fogva óvatosabb, mint Euribiade – arról beszél, hogy az ő szegény lelkén már az is könnyít, ha csak megpillantja a lányokat, de társa számára a vágyott nőről, Théane-ról alkotott kép megelevenedik, követi őt, beszél hozzá, így vetítve előre egy másfajta, az érzékelés szempontjából többértékes kontaktus létesítésének igényét. Euribiade már szinte tapintani véli a lány finom arany hajfonatát, sőt leláncolva érzi magát általa, majd fölocsúdva megjegyzi, hogy ábrándképek helyett azok forrását kell keresni, részletező kivetítődés helyett az eredőt, miközben a testet félreérthetetlenül éppen a vágy tárgyaként nevezi meg: „Kettőzzük csak meg lépteinket, íme, túl sokat beszélünk, / és túl sokat futunk valódi test helyett az árnyék után.”³⁰

A nyomhordozó és újratermelő test

Az erőszakos birtoklásvágnak kitett test tehetetlen. Scédase két lánya ellenáll ugyan, de hogy milyen mértékben, arra a szöveg alig reflektál, hiszen erre vonatkozó szín-

a tekintet kegyeitől, s nem keres hatást [következményeket].” *Uo.*, 89.

²⁴ L. a 107–116. sorokat, *uo.*, 89.

²⁵ L. a 125–126. sorokat, *uo.*, 89.

²⁶ L. a 152–153. sorokat, *uo.*, 90.

²⁷ „A remény más, tiltott kegyet nem vár, / hanem kielégül, ha az ő szeméig eljut, amit én ajánlok.” *Uo.*, 91.

²⁸ L. azt a passzust, amelyben Euribiade szíve hölgyéről, Théane-ról beszél, és arról, hogyan vidítja föl az ő hangja a megbűvölt füleket, és lehel életet még a kősziklába is. L. a 189–196. sorokat, *uo.*, 91.

²⁹ „Úgy mondja egy hasznos és igaz mondás, / hogy az irigység, ez a mind közt utálatos bűn, / zavarával szemünkre száll, és azt mutatja nekünk, / mintha a szomszéd földje többet teremne.” *Uo.*, 91.

³⁰ L. a 363–364. sorokat, *uo.*, 96.

padi utasítás nincs, csupán Théane egyetlen replikájában olvashatunk arról, hogy támadója ellen készíti körmeit és fogait.³¹ Nagyrészt színpadi megvalósítás kérdése tehát, hogyan alakulnak a pillanatnyi erőviszonyok a birtokolni vágyó és a kizsákmányolt testek egymásnak feszülésében, ám a végkifejlet nem kétséges. *A vér erejében* a zsákmányul eső test nem csak a nemi erőszakkal szemben tehetetlen, a nő teste alapvetően passzívként tételeződik. Jól látszik ez már az emberrablás pillanatában, amikor a hősnő, Léocadie száját befogják, az édesanyja pedig eszméletét veszti. Az elragadott, illetve földre sújtott testek lecsukódó szemhéjai és befogott szája már a tehetlenség metaforái, de természetesen még hangsúlyosabb a passzivitás a hősnő esetében, az erőszakátétel pillanatában. A test ekkor nemcsak hogy passzív, de kifejezetten lélektelen, anyagszerű. Nem animált létező, hanem tömbszerűen anyagi, néma fatörzshöz és fagyos sziklához hasonló. Az őt ért hatásra érzéketlen, azt nem megtapasztalja, hanem elszenved, amint azt jól mutatja az „endurer” („kibír”, „eltűr”, „elszenved”) ige gyakori használata.

Léocadie testének fatörzshöz való hasonlítása természetesen nem csupán az emberi test és a természetben előforduló másik szerves anyag között kíván sokatmondó párhuzamot vonni, és nem is csak a nemi erőszakot elszenvedő nő kiszolgáltatottságát hivatott kifejezni, hanem nagyon fontos eleme a szereplő karakterrajzának. A lány – részben társadalmi helyzetéből, részben neméből adódóan – alapvetően sodródó, passzív, tehetetlen figura, aki valóban elképzelhető úgy, mint valami tömbként létező anyag, amely a rá mért csapások súlya alatt alakul, de belső erő nem formálja. Nyomok hordozójává válik, mint egy felület, melyet a kívülről érkező erők alakítanak, és amelyből nem áll ki semmi. Semmi, ami sebezne, szúrna, megakasztana, egyszóval, ami a cselekvő létmód eszköze volna. Léocadie csak az erőszak megtörténte után tud fenyegetőzni a fogakkal és a körmökkel, amelyeket használhatott volna támadója ellen. Valójában azonban csak akkor képes ezekhez folyamodni, amikor saját maga ellen fordítja őket, vagyis amikor szégyenében haját tépve, arcát marcangolva tér haza a szülői házba. A passzivitás tehát csak az önpusztításban fordul át cselekvőképességbe, és a fogak, körmök hegyessége, élessége lesz az (önmagának való) ártás metaforája. Ezért mondhatja a hazatérő, becsületétől megfosztott lánynak az édesanyja, hogy az anyai vigasztalás a kétségbeesés hegyének kicsorbítása, letompítása lesz.³²

Érdekes, hogy az eleinte kegyetlen haramiának nevezett (és persze valóban úgy is viselkedő) Alphonse már a dráma közepén gyötrő vízióként maga előtt látja az önmarcangoló Léocadie gesztusait. Újraéli tettét, amelynek szörnyű voltát immár föl tudja mérni, és amely képszerűen kísérteti kezdi.³³ Fölmérhetetlennek, rejtélyesnek, sőt természetfelettinak látja azt az erőt, amely „az érzékek boszorkányos kéjét” üvöltő orosz-

³¹ L. a 778. sort, *uo.*, 110.

³² L. a 458. sort, *uo.*, 147.

³³ Miután földézte tettét, meglátja két barátját, bűntársát, és megjegyzi, hogy az ő közeledtük „szemem elé hozza újra a bűn képét.” *Uo.*, 156.

lánná változtatja,³⁴ vagyis amely a vágyat erővé, majd erőszakká alakítja. Elszörnyed ettől az átmenettől, és az ötödik felvonásra nemcsak abban az értelemben szelídül kezes báránnyá, hogy készségesen aláveti magát szülei házasságot sürgető akarátának, hanem egészen hasonlóvá válik a kezdettől fogva törekenynek mondott Léocadie-hoz, akinek eszméletvesztése a szöveg visszatérő motívuma. Az utolsó jelenetben mindketten tehetetlenül esnek össze, ami Alphonse esetében is olvasható karakterrajként: képes ő is a megindulásra, az érzelmi feszültséggel terhelt helyzetek mély megélésére, sőt az azok súlya alatt való összeroppanásra, akárcsak Léocadie. Alphonse-zal kapcsolatban Jacques Scherer *A vér erejéhez* készített végjegyzetében megjegyzi, hogy szüleihez (és egyébként Léocadie szüleihez is) hasonlóan alapvetően a jóság jellemzi, noha a mű elején barátai unszolására és fiatalsága okán ostobaságot követ el. Alapvető érzékenysége, valamint a belátásra és a jóra való hajlama elengedhetetlenek ahhoz, hogy a szöveg tragikomédia lehessen (maradjon), hiszen az alapprobléma – erkölcsi és emberi értelemben vett súlyossága okán – önmagától nem futhatna ki boldog befejezésre, de valószínűleg a fabula szerencsés véletleneinek összjátéka is kevés volna ehhez. A testi gyengeség közös pillanata egyesíti a fiatalokat, hogy öntudatuk visszanyerése után, egy közös jelképes meghalásból³⁵ visszatérve immár teljes egyetértésük mellett, illetve egyfelé mutató szándékaik révén bekövetkezhessék a boldog vég.³⁶

Léocadie teste tehát mind a szereplő jelleméből, mind az őt ért erőszakos tett jellegeből fakadóan ellenkezésre képtelen, passzív hordozó. Maga a szereplő állapítja meg, kétségbeesetten, amikor visszatér a szülőházába, és szülei lábához térdel, hogy nem tagadhatja a „hajótörést”, és hogy „olvasni lehet ezen a homlokon a megtörtént szerencsétlenséget”.³⁷ A nyom azonban – bármennyire tagadhatatlanul jelen van – nem sérti a test egységét; az édesapa azzal igyekszik megnyugtatni a lányt, hogy legalább épségben maradt az őt ért támadás ellenére.

A test egységének kérdése azonban ennél összetettebb. Nemcsak arról van szó, hogy a test jelként magán hordozza a támadás emlékét mint idegenszerű minőséget, hanem arról is, hogy – amint hamar kiderül – az erőszakot elszenvedett nő testében valódi idegenség képződik meg azzal, hogy teherbe esik. Léocadie – akinek ismét egy testtel kapcsolatos megnyilvánulásából derül ki a saját magával szembeni értelmetlen ellenségessége, akárcsak a hajtépés esetében – első perctől saját, „kitapintható gaztettének”³⁸ nevezi a történetet, amikor pedig rájön, hogy várandós, azt mondja, nemso-

³⁴ L. a 703–704. sorokat, *uo.*, 156.

³⁵ Alphonse édesanyjának kétségbeesett replikájából tudjuk meg, hogy egy pillanatra halottnak hiszik mindkettőjüket: „Egyformán szenved érzéketlen testük, / mely nem is mutatja életnek semmi jelét.” *Uo.*, 181.

³⁶ Alphonse teljes mértékű önátadását fejezi ki ez a sor: „Akaratom az övét, mint bálványimádó, szívja magába [lélegzi be].” *Uo.*, 183.

³⁷ L. a 396–397. sorokat, *uo.*, 145.

³⁸ L. 421. sor, *uo.*, 146.

kára „szembe fog tűnni hatalmas galádsága”.³⁹ Mind a kitapinthatóság, mind a szembetűnés a testben nem kívánt többletként növekvő idegenségnek az érzéletes eszköze arra, hogy saját létét a külvilággal tudassa. Ez a lét a hordozásra kényszerített gazdatest számára teher, ezért tárgyként, egészen pontosan „szégyenteljes tárgyként”⁴⁰ tétéleződik. Sőt, Léocadie a „monument”, vagyis „emlékmű” szót használja rá,⁴¹ azaz súlyos, mozdíthatatlan járulékként értelmezi, amely pusztá jelenlétének megváltoztathatatlanásával előhívja mindazt, ami létrehozta, vagyis a nő testét hordozásra kényszerítő erőszakos aktust. Ezt a nyomot, vagyis magát a magzatot azonban az élő szövet jóval pozitívabb töltetű metaforáival is megnevezi a szöveg: a hősnő édesanyja, Estéfanie élő gyümölcsnek,⁴² Alphonse apja, Don Inigue pedig értékes szárból való kis hajtásnak nevezi.⁴³

A testen hagyott nyom kettős természete abban rejlik, hogy jelenléte egyfelől megmáshíthatatlan, másfelől viszont képes másképp is jelen lenni mint idegenség. Amíg egyiktől a másikig eljut, az nem más, mint a test egyfajta újratermelődésének folyamata, amely folyamat nem mentes az újratermelődő test, esetünkben Léocadie testének egyfajta belső átíródásától. A várandósság állapotának leírásakor a lány arról beszél, hogy „egy fájdalmas teher” gyöttri („dolgozza meg”) a testét, egészen a velejéig; nyomást és zuhanást érez, vagyis erőkifejtődésről és mozgásról beszél, melyeknek a gazdatest színtere, befogadója és egyben elszenvedője.⁴⁴ Egyszóval elsődleges felület, amely paradox módon egyrészt kényszerítve van arra, hogy a születő jelnek eredője legyen, másrészt képes azt eredendő, kényszeres idegenségétől is megszabadítani. Eredője valaminek, aminek – ha akarja, ha nem – formát kölcsönöz. Individuumként képződik meg benne valami, ami azonban mégsem teljesen más, mint ő maga. Ezt a folyamatot találóan az öntőformával történő öntvénykészítéshez hasonlítja Don Inigue, aki fia derekasságával kapcsolatban jegyzi meg büszkén, hogy „az öntőminta csak saját formájának lenyomatát képes befogni”.⁴⁵

Saját portréjának is nevezi a fiát, amivel egy később értelmet és fontosságot nyerő párhuzamot von a test genetikai és ábrázolás általi újratermelődése között. Portrénak nevezi véletlenül felismert unokáját, Ludovicot is, mégpedig élő portrénak, amely az ő fajtáját mutatja. De portréként és képként emlegetik azt a rézkarcot is, amely a bűntény helyszínének azonosítására szolgál és annak megtörténtét igazolja Alphonse szülei előtt. Ez a portré ráadásul nem mást ábrázol, mint a hős Herkulest gyermekként, akihez később – finom, de szándékolt áthallásként – Alphonse szülei többször hasonlítják frissen megismert unokájukat.

³⁹ L. 575. sor, *uo.*, 151.

⁴⁰ L. 576. sor, *uo.*

⁴¹ Egész pontosan: „szégyenemre emelt szomorú emlékmű” (594. sor, *uo.*, 152.)

⁴² L. 596. sor, *uo.*

⁴³ L. 907. sor, *uo.*, 163.

⁴⁴ L. 652–656. sor, *uo.*, 154.

⁴⁵ L. 516. sor, *uo.*, 149.

Ez a portré az egyetlen mozdítható tárgy, amely az erőszak helyszínéül szolgáló sötét szobában körbetapogatódzó Léocadie kezébe akad, noha a gazdag hímzéssel díszített ágyat, a drága bútorokat és a finom szőnyeget is megjegyzi. Ezekből következtet támadójának az övénél kedvezőbb társadalmi helyzetére. Innen ered továbbá az a szorongás is, amelyet a hely ismerős volta kelt benne, amikor Don Inigue házába belép, majd ebből következik, hogy fölismeri a szobát, ahol az erőszakot elszenvedte. A szerzőre jellemző feszültségteremtésről jegyzi meg Henry Carrington Lancaster, hogy Hardyt csak a drámai szituáció megteremtése és a várakozás megképződése, majd ezen helyzet feszültségének föloldása érdekli, a helyzetteremtés eszközeinek valószínűsége egyáltalán nem.⁴⁶ Így fordulhat elő, hogy Léocadie fölismeri azt a helyiséget, ahol mindössze egyetlen éjszakát töltött el, mégpedig hét évvel korábban, teljes sötétségben.

A szem és a vér

A lány útvesztőhöz hasonlítja a szobát, ahová elhurcolják, hiába tudja a szeme kivételével minden érzékszervét működtetni. Sőt azt is megjegyzi, hogy a sötétben tisztában kellene hallania, mégis képtelen tájékozódni és cselekvőképességét visszanyerni, tanácstalanul botorkál. Alphonse pedig – ismerve, hogy a látás képességének, a vizuális tértapasztalásnak a hiánya tudja az embert a legnagyobb testi tehetetlenségben tartani –, annak érdekében, hogy ezt az állapotot fönntartsa, beköti a lány szemét, fordul vele néhányat az éjszakai város utcáin, majd magára hagyja.

A szemmel való észlelésnek és a szemnek mint érzékszervnek kitüntetett szerepe van az igazságszolgáltatásban is, hiszen a Scédase panaszát meghallgató spártai tisztviselő szerint nem lehet szemtanúk nélkül ítéletet hozni, noha a szomszédok hallottak segélykérő kiáltásokat, és Scédase is közbeveti, hogy borzasztó zűrzavar volna az, ha csak a szemnek hinnénk. A szem továbbá nemcsak az érzékelés, a befogadás, és így a későbbi bizonyágtétel eszközeként értékelődik föl, hanem úgy is, mint cselekvések közvetlen eredője, mint egyfajta jeladás. Alphonse egyik barátja és cinkostársa azt javasolja, egy szempillantással adjanak majd jelet egymásnak, hogy ki tetszik meg Alphonse-nak, kit kellene elragadni,⁴⁷ és Don Inigue is azt tervezi, hogy egy ferde pillantással fogja majd figyelmeztetni fiát, ha az eleinte netán ellenkezne szülei házasságot sürgető akarásával.⁴⁸ De nemcsak a pillantások cselekvők, hanem a szem is a maga szervi valóságában, hiszen a kizsákmányolt, tehetetlenségbe kényszerített, fátörzshöz hasonlító testből – szó szerint – kiszakadó egyetlen reakció a sírás, az egyetlen pont, ahol a meggyalázott test cselekvő lesz, a „vég nélkül csepegő szem”.⁴⁹

⁴⁶ Henry Carrington LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century – The Pre-classical Period 1610–1634*, Paris, Les Presses Universitaires de France, I, 1929, 58.

⁴⁷ „Felismeri a szem, s aztán egy pillantás elég.” *Théâtre du XVII^e siècle*, i.m., 136.

⁴⁸ L. 1201. sor, *uo.*, 173.

⁴⁹ L. 564. sor, *uo.*, 151.

A könny mellett fontos szerephez jutó másik testnedv a vér, amely figyelmeztető, sőt jósló funkcióval bír. Scédase, mielőtt magukra hagyná lányait, emlékezteti őket, hogy szűzi hírukra mindenáron vigyázniuk kell, és hozzát teszi, hogy a szűzi erényt maga a vér táplálja beléjük, és édesanyjuk példája jelzőtűzként ragyog előttük. A vér tehát a rokonságnak valami semmi máshoz nem hasonlítható, elemi hordozója, amely nemcsak biológiai értelemben örökít, hanem a testi mellett egyéb síkokon is összeköt embereket: Scédase lányai számára viselkedésminta közvetítője, Don Inigue számára egy valószínűtlen felismerés láthatatlan garanciája.⁵⁰ Itt a tudati szint kap megerősítést a testitől. De a vér az, ami a testi vonzalomból születő és tudatos szerezeni akarást – feszítő testi tünetként – a sejtek szintjén is nyilvánvalóvá teszi. Charilas, a spártai ifjak egyike panaszkolja társának, hogy szerelmi vágyát úgy éli meg, mintha fortyogó kén bugyborékolna az ereiben. A vér tehát az elemi és a tudatos létmód közti kommunikáció csatornája, az a közeg, amelyben igazán szervessé lesznek bizonyos intenciók.

A színpadon látszó test és a rá vonatkozó instrukciók

A szereplői jellemfejlődés és a véletlenszerű vagy éppen valószínűtlen eseményekből kibontakozó szerencsés végkifejlet mellett az a tény is a tragikomédia műfaji keretei között tartja *A vér erejét*, hogy a szöveg a színpadi megjelenítés formanyelvén kívülre helyezi az erőszakos nemi aktust. A második felvonás már azzal kezdődik, hogy Alphonse azon töpreng, mit tegyen vágya kielégültével a lánnyal. Nem így a *Scédase*-ban, ahol mind az erőszakot, mind a gyilkosságot nyílt színen játszódnak.⁵¹ Marc Vuillermoz az 1625–1650-es évek francia színpadán megjelenő tárgyak rendszeréről írott könyvében megjegyzi Hardyval kapcsolatban, hogy – ellentétben az 1630-as évek fiatal drámaíró generációjával, amelynek fontos, hogy művei már szöveggé is rendelkezzenek színpadi dimenzióval – ritkaságszámba megy nála a színpadi utasítás. Ha netán mégis előfordul, akkor általában a színpadképre, vagyis a tárgyak és a szereplők egymáshoz viszonyított elhelyezkedésére utal (vagy éppen ezen viszonyrendszer pillanatnyi irrelevanciájára, amikor is azt jelzi, hogy egyedül van egy-egy szereplő, így például épp a *Scédase* első jelenetében Archidame spártai király). Nem mutat azonban a színpadon túli valóságra, így például a helyszínmegjelölések kifejezetten hiányoznak.⁵² Hardy gyakorlati feladatokhoz szokott színházi ember voltából is fakadhat, hogy szövegeit nem tereli egy-egy lehetséges színpadi megjelenítés felé, tisztában lévén azzal, hogy ez nem a drámaíró feladata.

⁵⁰ Amikor először találkozik a kislánnyal, akiről később kiderül, hogy az unokája, „a vér erejéből való családi ösztönről” beszél, amely vonzalmat ébreszt benne a gyermek iránt (uo., 160.).

⁵¹ Tekintsünk most el annak vizsgálatától, hogy mennyire provokatív gesztus ez a drámaíró részéről, hiszen hamar be kellene látnunk, hogy a szöveg keletkezésekor a szerző nem tekinthette még magára nézve kötelezőnek a klasszicista esztétika által később rögzített illendőségsszabályokat.

⁵² Marc VUILLERMOZ, *Le système des objets dans le théâtre français des années 1625–1650*, Genève, Librairie Droz S.A., 2000, 34.

Ehhez képest a *Scédase*-ről azt mondhatni, hogy bővelkedik instrukciókban.⁵³ A tragédia szövegében előforduló tizenegy utasításból négy vonatkozik a szereplők közötti kommunikációs viszonyrendszerre (ki kihez beszél, illetve ki van egyedül), egy utal a szereplő helyváltoztatására, ám ez utóbbi funkciója inkább az, hogy az ott elhangzó dikció megtalálja a helyét a darab logikájában.⁵⁴ A fennmaradó hat utasítás ilyen vagy olyan módon mind a szöveg központi problémájára, a testen tett erőszakra és annak következményeire vonatkozik. Legalább annyira igaz ez a legutolsó, *Scédase* öngyilkosságát elrendelő színpadi utasításra, mint azokra, amelyek a két lánnyal kapcsolatosak. Először segítségért kiáltanak, de mindössze két replikával később már az szerepel a szerzői utasításban, hogy Euribiade megöli Théane-t, majd nem sokkal később Charilas megöli Évexipe-et.⁵⁵

Hamarosan az is kiderül, hogy az Euribiade megszólalásában szereplő „nyirkos sírhely” nem más, mint egy kút, amelybe a holttesteket dobják, itt találja ugyanis meg azokat a színpadi utasítás szerint az utolsó felvonás elején *Scédase* egyik szomszédja. Vajon miért tartja az instrukciókat egyébként alig használó Hardy fontosnak, hogy külön jelezze a lányok halálát, illetve két utasítást is szenteljen a holttesteknek? (Az egyik szerint megtalálják, a másik szerint kiemelik őket.) A szerzőt láthatóan foglalkoztatja a halál mint bekövetkező esemény és mint állapot is. A két lány erőszakos halála egyrészt a végpontja az elkövetőkben lezajló folyamatnak, melynek során dominószerűen borulnak föl rendező elvnek hitt, erkölcsi természetű megfontolások és rendeződnek át a „megengedhető” és a „megengedhetetlen” kategóriái, másrészt kiindulópontja mindannak, ami az utolsó két felvonásban történik, vagyis *Scédase* megrendülésének, kétségbeesésének és az igazságszolgáltatás – hiába történő – keresésének. Az ilyen fordulópont jelzése fontosabb lehet még az erőszaktétnél is, amelyre egyébként nem vonatkozik színpadi utasítás, csupán megtörtént voltára utalnak mind az elkövetők, mind az áldozatok replikái. (Előbbiek lecsillapult lázról beszélnek, utóbbiak kizsákmányolt becsületről és rabló szentségtörésről.)

A holttestekre vonatkozó két utasítás és a szereplők replikáiból kirajzolódó diskurzus jól mutatja, hogy a halál mint végletes változás lényege (és tragikumja) az, hogy visszafordíthatatlanul eltárgyasítja a testet. A lányok testét a kútban megtaláló szomszéd így mutat rájuk: „Íme a szép, ártatlan pár, akit a halál megdermesztett.”⁵⁶ Az itt használt megdermeszt (transir) ige múlt idejű alakja (transi) főnévként is használ-

⁵³ A *vér erejében* mindössze egy utalás van arra, hogy az Itáliából hazatérő Alphonse egyedül találja magát szülei házában előcsarnokában.

⁵⁴ Az utasítás arról szól, hogy *Scédase* megérkezik saját háza elé. Innentől azzal folytatódik hosszúra nyúló megszólalása, hogy az otthon védő istenségeket kéri, ne engedjék valóra válni az előző éjszaka látott és a hazaút során földézett baljós álmot. (Lásd *Théâtre du XVII^e siècle*, 113.)

⁵⁵ Semmi kétség tehát afelől, hogy a gyilkosságok nyílt színen történnek, noha feltételezhető, hogy valamelyest a színpadi tér oldalsó határa felé eltolva, Charilas ugyanis közvetlenül az erőszaktétnél előtt félrehívja Évexipe-et, hogy elmondja neki: hasztalan ellenállnia.

⁵⁶ L. 988. sor, *uo.*, 117.

latos, és szarkofágyszobrot jelent, mégpedig olyan szarkofágyszobrot, amely az elhunyt szokványos fekvő helyzetben ábrázolja ugyan, de nem üdvözült arckifejezéssel, díszes öltözetben, a halált – testi értelemben is vett – megnyugvásnak idealizálva, hanem a bomlás egy-egy fázisának realitásában. A holttest problémája tehát nem más, mint az, hogy nincs meg benne többé az a nem testi jellegű szubsztancia, amely némileg elemelné az emberi testet saját anyagi voltától. A halállal elkülönül tőle az, amit Ponocrate, a testeket megtaláló szomszéd boldog árnyak nevez és valami meg nem nevezett másik síkon képzel el létezni,⁵⁷ Scédase pedig „lelküktől megözvegyült” testekről beszél,⁵⁸ amelyeket a vízből kiemelve a tűznek kell adni, vagyis amelyeknek az elemekkel való kapcsolata szervessé lesz. Ismét foglalatként tételeződik a test, akár csak *A vér erejének lelegején*, de ezúttal üres foglalatként, amely, noha „valaha kellemmel telt lakhelye volt az erényeknek”, immár csak „teher”,⁵⁹ amelyen megcsillan még valami könnyekre fakasztó szépség,⁶⁰ de alapvető sajátja a hiány mint minőség.⁶¹

A temetési szertartásról nem esik szó, csupán az egyik szomszéd ajánlja föl egy kétsoros replikában, hogy segít az élettelen testeket sírba helyezni. Maguk a testek tehát semmiképp sem kerülnek közszemlére úgy, ahogyan Hardy néhány más tragédiájában (*Akhilleusz halála*, *Dáriusz halála*, *Alexandrosz halála*) a meggyilkolt királyok holttestei, amelyek a ravatalt körülvevő, gyászoló alattvalókból egyszerre váltanak ki a személy halála okozta fájdalmat, sajnálatot, szánalmat („pitié”) és az elhunyt jelképezte intézmény iránti vallásos, buzgó tiszteletet („piété”), így téve a „jámbor szánalom” vehikulumává a magasrangú személy holttestét.⁶² Természetesen ilyesmiről Scédase lányai esetében nem lehet szó, hiszen – a későbbi klasszicista esztétikába egyébként be nem emelhető módon – apjukhoz hasonlóan ők maguk sem nemesek, testük csak önmagával azonos (nem intézményesül), haláluk személyes tragédia, és ennek megfelelően a sírhelyük inkább házi oltár mintsem nyilvános kegyhely. A kétségbeesett apa gyásza a veszteség miatti fájdalom tekintetében természetesen hasonlít az alattvalókéra, de az áhítat („piété”) hiányzik belőle. Egyrészt éppen a hatalomgyakorlás struktúráiból, az uralkodói igazságosságból ábrándult ki, másrészt az istenek iránti bizalma is megrendült. Noha formálisan, inkább csak mint hagyományos szófordulatot, nekik címzi a spártaiakra szórt végső átkot, mélységes tiszteletet feltételező buzgóságról nincs szó. A személy halála miatti sajnálat („pitié”) is átfordul va-

⁵⁷ L. 988. sor, *uo.*, 118.

⁵⁸ L. 1017. sor, *uo.*, 118.

⁵⁹ Scédase szomszédja, aki a testeket a kútból kiemeli, megkéri a többieket, hogy „Segítsetek egyik s másik oldalról tartani e terhet, / amely valaha kellemmel telt lakhelye volt az erényeknek.” (*Uo.*, 119.)

⁶⁰ „Halálukban is látni még egy fénysugárnyi szépet [...]” (*Uo.*, 119.).

⁶¹ Ezek a testek meg vannak fosztva az animálótól, azaz lélekkel eltöltő energiától, ezért nevezik őket „élettelen testek”-nek („ces corps désanimés”) (*Uo.*, 121.).

⁶² L. Fabien CAVAILLÉ, *Pitié, piété et ironie dans trois tragédies d'Alexandre Hardy = Corps sanglants, souffrants et macabres – XVI^e–XVII^e siècle*, éd. Charlotte BOUTEILLE-MEISTER, Kjerstin AUKRUST, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, 303–314.

lami másba. Az elkészült sírnál állva nincsenek a szeme előtt, azaz közvetlenül nem működnek szánalomhelyként a holttestek, amelyeket egyébként mint szűzi testeket meg is szólít, és amelyeknek áldozati bárányként följánlja saját magát. Épp ez a följánlás az, ami transzponálja a gyászból eredő és a tárgyá redukált emberi test kiváltotta szánalomérzést, önsajnálattá és azzal járó tehetetlen bosszúvággá hangolva át azt az apa tudatában.

Úgy gondolom, mindezek tükrében kijelenthetjük, hogy Hardy drámaszövegeinek olvasásakor nem csak akkor releváns szempont a testábrázolás mikéntjének végig-követése, ha a szövegek valamely egyéb – szerkezeti, esztétikai vagy eszmeiségbeli – sajátosságának vizsgálatát szeretnénk gazdagítani. A test alakulás- illetve esetenként szenvedéstörténete ugyanis elemi, nem pedig illusztráló textusréteg, a testi természetű interakciók pedig, melyeknek kitüntetett alfaját képezik a különféle érzékelésaktusok, önmagukban is olvasható rajzolatát adják a drámakonfliktus- és konfliktusfeloldás rendszerének.

Le corps et les sens dans deux textes dramatiques d' Alexandre Hardy

L'œuvre dramatique d'Alexandre Hardy ne se distingue pas seulement par son rôle (esthétiquement et chronologiquement évident) de »pont« entre le théâtre de la renaissance et celui du classicisme. Elle se distingue en affichant un intérêt particulier à tout ce qui relève directement du corps en tant que problématique ou en tant que motivation.

En me concentrant sur deux textes dramatiques de Hardy (notamment, *Scédase ou l'hospitalité violée* et *La force du sang*) qui ont pour sujet des viols et des meurtres, j'examine le corps en tant que foyer de diverses tendances textuelles qui mènent toutes vers une incarnation scénique peu commune. Je procède par un inventaire minutieux des lieux textuels d'où le corps tirait une importance quelconque. J'essaie de »lire« en n'ajoutant au texte rien qui se trouverait »au-delà« de lui, tout en considérant quand même sa dimension scénique, en examinant par exemple les didascalies relatives au corps.

L'intérêt principal de ce travail est de mettre en valeur le corps en tant que clef véritable pour la compréhension de la »malséance« de ce théâtre. Hardy s'intéresse à la façon dont la passion (d'amour ou de pouvoir) provoque des changements intra- et interpersonnels. Cependant, il n'a pas l'intention de formuler un jugement moral explicite sur les actes même criminels engendrés par cette passion. Ce manque de l'intention didactique rend le corps proie au désir, et ce désir anime l'écriture dramatique de Hardy. Le corps se construit par et en dedans du texte, selon une idéologie de »subir«, d'être »porteur de traces«, comme une masse, un support matériel passif. Il revendique une incarnation radicalement »réelle« (des femmes effectivement violées sur scène). Si réelle qu'elle se fait bannir de la scène classiciste au nom de la bienséance.

A lét és a semmi határán – Mrs. Ramsay test-terei*

Mrs. Ramsay mint ablak

Virginia Woolfnak *A világítótorony* című regénye már a fordításban kissé megkurtított címében¹ is térbeliséget sejtető erővonalakat vázol fel. Az itt-lét és az ott-lét közötti szakadék, valamint az ennek következtében megtapasztalt kívül rekedés érzete számos szinten feszíti szét a narratívát. Avrom Fleishman az önéletrajzi regény sajátosságaként említi az időbeli és térbeli eltávolítás szerzői szándékát,² ugyanakkor a szereplők egymástól való társadalmi, kulturális és érzelmi-pszichológiai elkülönbözödése, valamint a szerkezeti szinten mutatkozó hármas osztatás is – melyet Woolf „két tömböt összekötő folyosóként” ábrázol jegyzeteiben³ – széttartó erővonalak együtállásaként határozza meg a regény kompozícióját.

Ennek a szerkezeti modellnek a legkézzelfoghatóbb megtestesülése Mrs. Ramsay, a regény központi alakja. Mrs. Ramsay eredendően két egymásnak feszülő térbeliséget jelenít meg azzal, hogy alakját visszatérően – a kint és a bent, a társasági és a privát, a természeti és a társadalmi közeg határait hangsúlyos módon kijelölő – ablak motívum keretezi (24, 43, 46, 59, 97, 146, 147.).⁴ A keret egyben kép kivágásként, festői témaként is megkülönbözteti őt a többi szereplőtől – pillantásaik, csodálatuk, kíváncsiságuk tárgyává merevítve Mrs. Ramsayt. Térbeli elhelyezkedésének további elmentmondásosságot kölcsönöz az a tény, hogy míg távolba meredő fürkész tekintete alapvetően a ház bensőséges teréből kitekintő, abból inkább elvágyódó szándékot tükröz, addig fizikailag szinte alig hagyja el a nyári lak körvonalazta határokat, illetve a ház közvetlen környezetét jelentő szigetet. Elkülönülését, elszigeteltségét tovább mélyíti a festményekkel – vagy azok parergonalitását hangsúlyozó alkotóeleme-

* A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

¹ Eredetiben a regény címe *To the Lighthouse*, azaz *A világítótoronyhoz*. A különbség csekélynek tetszik, és nyilvánvalóan kevésbé költői, mint a fordítás todalékmentes alakja, véleményem szerint ugyanakkor a regényt számos szinten mozgó hiány jelölője maradt le, mely a harmadik rész cselekményszálainak kiterjedésében nyer kézzelfogható értelmet, de mozgatórugója az egész első fejezetnek, míg a *Műlik az idő* című rész valósággal a hiány, a nem-lét, az új leképeződése.

² Vö. AVROM FLEISHMAN, *‘To Return to St. Ives’: Woolf’s Autobiographical Writings*, *English Literary History*, 1981/3, 609.

³ Idézi: Hermione LEE, *Introduction = To the Lighthouse*, ed. Stella McNICHOL, London, Penguin, 2000, xiv. [Ahol külön nem jelölöm, az angol szöveg fordítása a saját munkám, M. G.]

⁴ Vö. VIRGINIA WOOLF, *A világítótorony*, ford. TANDORI Dezső, Bp., Európa, 2006. A továbbiakban ezen kiadás oldalszámaira hivatkozom.

ivel – való együttállása: „mozdulatlan volt, mögötte Viktória királynő kék térdszalagrendes képe” (20.); „fejét valószínűtlenül kiemelte az arany keret, s a zöld kendő, melyet a hitelesített Michelangelo-mestermű sarkára hajított” (39.).

Míg az első jelenet, képszerűségén túl, a viktoriánus kor ikonikus anya-uralkodóméhkirálynő szerepeit is megjeleníti, addig az utóbbi egyértelmű párhuzamot von Mrs. Ramsay és a kép között. A zöld kendő, mely az arany képkerettel immár megkettőzve írja elő Mrs. Ramsay helyét a narratíva szövedékében, később is feltűnik, visszaulva a festmény és a keret funkcióira. Mrs. Ramsay alakja képiségeben és rögzítettségében is a figyelem, az odafordulás tárgyává válik, a szereplők és az események köréje csoportosulnak, miközben ő mindvégig láthatatlan, megfejtethetlen és áthatolhatatlan marad.

„a sötétség ék alakú magva”: a sartré-i lét-tér fenomenológiája

A világtótorony mint a modernista esztétika és poétika iskolapéldája – a tematikus és szerkezeti szinten is megjelenő vizualitásának köszönhetően – festészetelméleti elemzések egész sorát inspirálta. Ugyanakkor a regény hangsúlyos térbeliségét – értem ez alatt az építészeti, testi és festészeti, esztétikai tereket egyaránt – a modernista társadalompolitikai és kultúrszociológiai kereteken kívül alig, vagy csak érintőlegesen vizsgálták, mivel a *Jacob szobája* (*Jacob's Room*, 1922), *A felvonások között* (*Between the Acts*, 1941) vagy a *Saját szoba* (*A Room of One's Own*, 1929) sokkal kézzelfoghatóbb módon tematizálja a tér jelentésképző státuszát.⁵ Test és tér fenomenológiai összefüggéseinek elemzésére még kevesebben vállalkoztak.⁶ Woolf műveivel kapcsolatban többen hivatkoznak Maurice Merleau-Ponty fenomenológiai elképzeléseire, ám leginkább festészetelmélete és a cézanne-i vizualitás esztétikájából építkező testtapasztalati észrevételei okán teszik:⁷ testek és terek kapcsolatának ontológiai vonatkozását legtöbbször figyelmen kívül hagyják. Saját kutatásomban *A világtótorony* posztimpreszionista jegyeit is elsősorban térképző és testeket körvonalazó sajátságként értelmezem, melyek – összhang-

⁵ Itt elsősorban Chiara Briganti és Kathy Mezei tanulmányára gondolok, melyeket a későbbiek folyamán jelen tanulmányban is idézek. Egy másik, hasonlóan nemrégiben megjelent antológia kifejezetten a woolfi terek társadalompolitikai vonzatára koncentrálna: *Locating Woolf: The Politics of Space and Place*, eds. Anna SNAITH, Michael H. WHITWORTH, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

⁶ A regény kizárólag fenomenológiai alapú feltárására Laura DOYLE tanulmányán kívül – *“These Emotions of the Body”*: *Intercorporeal Narrative in To the Lighthouse*, *Twentieth Century Literature*, 1994/40.1, 42–71. – Alison ROWLEY vállalkozik, aki egy egész fejezetet szentel *A világtótorony* merleau-ponty-i értelmezésének *Helen Frankenthaler: Painting History, Writing Painting* című könyvében, London, I. B. Tauris, 2007.

⁷ Ide sorolhatóak: William R. HANDLEY, *The Housemaid and the Kitchen Table: Incorporating the Frame in To the Lighthouse*, *Twentieth Century Literature*, 1994/40.1, 15–41.; Jack F. STEWART, *A “Need of Distance and Blue”*: *Space, Color, and Creativity in To the Lighthouse*, *Twentieth Century Literature*, 2000/46.1, 78–99.; Randi KOPPEN, *Embodied Form: Art and Life in Virginia Woolf's To the Lighthouse*, *New Literary History*, 2001/32.2, 375–389.; Yuko ROJAS, *Proustian Reminiscence in To the Lighthouse*, *Studies in the Novel*, 2009/41.4, 451–467.

ban Sartre, Lévinas és Merleau-Ponty egzisztencialista test-tér elméleteivel – a szubjektum konstituálódását eredményezik. A regény szövedékében játékos sokszínűséggel megjelenő testek és terek kölcsönössége szabad átjárást biztosít korporeális alakzatok és architekturális formák között, ezzel pedig a kint és bent, a természet és kultúra, a jelenvalóság és hiány dichotómiáit oldja fel.

Mrs. Ramsay térbelisége a két világ közé ékelődő ablak, küszöb, átjáró metaforák segítségével ragadható meg leginkább. Maga is térszervező elem, viszonyítási pont, távolságot kijelölő tényező. Mrs. Ramsay térbeli és architekturális alakzatokkal közösséget vállaló hangsúlyos testi jelenléte, valamint a kint és a bent, az én és a nem-én hagyományosan egymást kölcsönösen kioltó kategóriáinak együtt-léte Sartre egzisztencialista fenomenológiáját idézi meg. Különösen igaz ez a regény első részére: *Az ablak* című fejezet ugyanis mind tematikusan, mind térbeli konstrukcióit tekintve Mrs. Ramsay és a vele számos ponton azonosítható Ramsay-ház köré szerveződik.⁸ Mrs. Ramsay ambivalens test-tér alakzata párhuzamot mutat a sartre-i testi-térbeli viszonyrendszerben konstituálódó, önmagát tagadó testi való létezésével. A sartre-i én létrejöttét, világba lépését az önmagát meghaladás kényszere feltételezi, az én testi valójából történő kilépés, kiáramlás, eltávolodás aktusa. Sartre lételmélete térbeli kiterjedések és testi tapasztalások metszéspontjában, a világ és a benne elhelyezkedő test viszonyulásának keretein belül nyer értelmet. Sartre a következőképpen fogalmazza meg a lét és a távolság egzisztenciális viszonyát: „Az ember és a világ relatív lét, s létük elve viszonyulás. Ebből pedig az következik, hogy az elsődleges viszony az emberi-valóságnak a világhoz való viszonyából ered: felbukkanni annyit jelent számomra, mint távolságot teremteni a dolgoktól, s pontosan ezzel elérni, hogy dolgok legyenek. [...] Az emberi valóság számára lenni annyit jelent, mint itt-lenni [...]”⁹

Az én létrejöttének mozzanata egyfajta kívülről mutatást feltételez, az én megjelenésének pillanatában a másoktól való elkülönülés nyomán keletkező szakadék az én itt-létének viszonylatában a dolgok ott-lévőségét eredményezi. A Ramsay-házba évről évre meghívott vendégek Mrs. Ramsaytól való távolságuk fenntartásával határozzák meg magukat énként, sokkal inkább a sartre-i „világgal-szembe-lét”¹⁰ módjára

⁸ *A Múlik az idő* a már címében is jelzett linearításával cezúraként függeszti fel a térbeli rendet, amelyet a regény harmadik része állít majd helyre. A zárlatot adó fejezet ugyanakkor, egyfelől Mrs. Ramsay testi valójának hiánya okán, másrészt a művészeti alkotó folyamat kiteljesedésének köszönhetően, az architekturális tereket meghaladva, Lily vásznának művészeti, piktorialis terében teljesedik ki. A festő testi alapú tapasztalata és a vizualitás térnyerése Merleau-Ponty fenomenológiáját hívja elő. Ebben az elméleti keretben Mrs. Ramsay absztrakt formaként jelenik meg, a formalista esztétikai tapasztalatot feltételező architektonikus alakzatként.

⁹ Jean-Paul SARTRE, *A lét és a semmi: Egy fenomenológiai ontológia vázlatja*, ford. SEREGI Tamás, Bp., L'Harmattan, 2006, 374–375.

¹⁰ Marjorie GRENE, *The Aesthetic Dialogue of Sartre and Merleau-Ponty = The Merleau-Ponty Aesthetic Reader: Philosophy and Painting*, ed. A. Johnson GALEN, Evanston, Northwestern University Press, 1993, 218. Sartre és Merleau-Ponty az én világhoz fűződő testi-térbeli kapcsolatáról alkotott koncepcióját Grene Heidegger „világban-benne-létének” viszonyában fogalmazza meg, miszerint „Heidegger világban-benne-

ra, semmint Mrs. Ramsay szünni nem akaró egyesítő törekvéseinek eredményeként. „Történt egyszerre mindőjünkkel valami változás, mintha ez valóság lenne, ez a törté-
nés mind, s mind tudták is így, hogy üregben estélyeznek, szigeten; ahol közös ügyük,
hogy a kintről rájuk törő ár ellen védekezzenek.” (117.)

A társaság kollektív énként is képes meghatározni magát, ezúttal a kint káoszának ellenében. Ezt hangsúlyozza az üregben létezésük, a sziget és azon belül a ház bensősége adta elkülönülés időleges biztonsága. Bár egyesülésüket Mrs. Ramsay ténykedésének köszönhetik, a vacsora végeztével és Mrs. Ramsay távozásával a társaság azon nyomban szétszóródik (133.), nem képesek fenntartani az egységet. Az egyetlen meghatározó tényező, amely jellemzi őket, a távolság, köztük és Mrs. Ramsay között.

Sartre az én konstituálódását a másiktól való eltávolodásban látja beteljesülni, melynek nyomán egyfajta űr, szakadék keletkezik én és nem-én között. A másik eltaszítása, megtagadása, meghaladása árán „bukkan fel” az én. Az én „itt-léte”, az abból fakadó rámutathatóság szavatolja ugyanakkor az én saját térbeli, testi létezését is. Ez a testi alapú létforma – a test világgal való azonossága és a világba vetettsége révén – az ént ismételt meghaladásra és eltaszításra készíti.

„[T]esttel rendelkezni annyi, mint saját semmink alapján lenni, saját létünknek azonban nem; annyiban *vagyok* saját testem, amennyiben *vagyok*; annyiban nem az *vagyok*, amennyiben nem az vagyok, ami; saját semmitésemmel távolodom el tőle. Ezzel azonban nem csinállok tárgyat belőle: hiszen mindig attól távolodom el, ami *vagyok*. S másrészt a test szükségszerű, amennyiben meghaladandó akadály ahhoz, hogy a világban legyünk, vagyis mint az az akadály, ami saját magamnak vagyok.”¹¹

Ez a folytonos meghaladás biztosítja az önmagáért létező számára a testi-térbeli eltávolodás lehetőségét, a test megtagadását az én előhívásának mozzanatában. A világban való létünk és a világ dolgaival való térbeli viszonyrendszerünk a kint és a bent fogalmainak képlékeny váltakozását eredményezi. Mindazonáltal az önmagában-létező viszonya a világhoz és ezzel párhuzamosan az önmagáért-létező viszonya az önmagában-létezőhöz nem ismeri az egymást kölcsönösen kizáró kint és bent kategóriáit. Térbeli viszonyaik rendszerében az önmagában-létező nem más, mint egy újabb betüremkedés/fodrozódás a világ szövedékében, amelyik maga is szüntelen változásban van. Sartre így elejét veszi olyan dichotómiák rögzülésének, mint test és tudat, kint és bent.

A regény első részét a szét- és összetartó erővonalak adta dinamizmusból, valamint a külső és a belső terek játékos egybeolvadásából és felcserélődéséből fakadó szerkezeti és tematikus plasztikusság jellemzi. „Igen, szinte végtelennek érezte a láthatárát. [...] A sötétségnek ez a magva eljuthat bárhová, hiszen senki se látja. Fel-

léte Sartre számára nem annyira benne, mint inkább világgal-szembe-lét; egyfajta konfrontáció, semmint együttlétezés, én a másik *ellenében*.” (218.)

¹¹ SARTRE, *i. m.*, 395.

tarthatatlan, gondolta ujjongva. Szabadság ez így, béke, s ami a legpompásabb benne, íme, önmagunk összegzése, pihenő az állandóság állapotában.” (77.)

Ahogy Mrs. Ramsay a napi teendőket bevégezve visszavonul, kettős felismerésre ébred. Önmagává zsugorodik, „a sötétség ék alakú magvává” (76.), melynek sűrítő, egyetlen pontban összpontosuló stabilitása és rögzítettsége párhuzamba állítható az általa megélt „összegző”, „pihenő” és az „állandósult állapot” cselekménymozzanataival. Ezzel egyidejűleg ellenkező irányú és töltetű erők is mozgatják Mrs. Ramsayt: a látóhatár végtelensége, a kiáradás, a korlátok nélküli áramlás. Míg mások számára megőrzi az elérhetőség és megközelíthetőség látszatát, a sötétség ék alakú magvaként a fürkész tekinteteknek láthatatlan, számukra rejtett szférába vonul vissza: a fizikai, testi, térbeli jelenvalóságán túli állapotba.

Mrs. Ramsay önmagává zsugorodó énje a semmihez, a nem-lét ürességéhez fogható állapot, melyet Sartre *A lét és a semmi* konklúziójában „mint egy lét-lyuk[at] [lát] a Lét belsejében”,¹² saját önmagáért-létezőségének kifejeződéseként. Eközben mások számára az otthon, a benne-lakás, az én-teremtő tér szerepét tölti be, mások önmagában-létezője, melyet azok szükségszerűen meghaladnak, átlépnek, eltávolítanak maguktól. Önmagáért-létezője kizár mindent, „aminek kiterjedése, fénye, hangja van” (76.), a létezés mozzanatai, tettei mind továtűnnek. A mindenütt jelenvaló és a sehol nem létező szféráinak metszéspontján helyezkedik el, kiáradó és testetlen semmivé alakul át, hiszen „lenni, létezni [...] a nemlétezés maga”,¹³ ahogyan a sartre-i lét fogalmának velejét Richard E. Aquila – kissé talán leegyszerűsítő módon – összegzi. „Sartre szerint az én nem pusztán elszigetelődik másoktól, hanem egyenesen azok tagadásából keletkezik, miközben azokkal szoros kapcsolatban, egyfajta folytonosságban létezik. Így tulajdonképpen létrejött a létezésről, s mint ilyen, önmagáról való kényszerű leválasztódásának eredménye.”¹⁴

Ez az állapot az én testi mivoltának tagadását jelenti, melyet Mrs. Ramsay „a sötétség ék alakú magvaként” (76.) tapasztal meg. Brian D. Elwood olvasatában a sartre-i én „maga a tudat létezése, [...] melyben egyszerre van jelen az ember múltja és jövője, de kizárólag a tagadás létformájában.”¹⁵

Elemi lakozás – A ház bachelard-i minimalizmusa

Mrs. Ramsay emblematikus testtartása („egyenes derékkal ült”, 76.) a látóhatár végtelenségében szétáradó jellemvonását egy ellentétes irányú minőséggel ruházza fel. Ezt

¹² *Uo.*, 723.

¹³ Richard E. AQUILA, *Two Problems of Being and Nothingness in Sartre's Being and Nothingness*, *Philosophy and Phenomenological Research*, 1977/2, 167.

¹⁴ GRENE, *i. m.*, 229.

¹⁵ Brian D. ELWOOD, *The Problem of the Self in the Later Nishida and in Sartre*, *Philosophy East and West*, 1994/2, 310.

a horizontálisok és vertikálisok kijelölte mintázatot a Woolf által felvázolt szerkesztési elv is megelőlegezi. Gaston Bachelard a vertikális fogalmát az ember térbeli létformájának alapvető elemeként szemléli, ahol a térbeliség a ház, az otthon körvonalazta belső teret jelenti. „A házat mint függőleges létezőt képzeljük el. Felfelé törekszik. Vertikalitása az, ami minden mástól megkülönbözteti.”¹⁶

Ez a motívum a világítótorony jelenlétével felerősödik a regényben, különösen Mrs. Ramsay testi-térbeli alapú szubjektumára való tekintettel, melynek egyik alappillére épp a világítótoronnyal való azonossága.¹⁷ A világítótorony elsődleges szerepe vertikálitásából adódik, hiszen magasodó formája viszonyítási pontot jelent, irányt mutat az utazónak. Ahogyan a világítótorony a maga végtelen egyszerűségében „egy teniszpálya méretű sziklán” (9.) helyezkedik el, minimalizmusával, helyhez kötöttségével és meredtségében Mrs. Ramsay attribútumain túl, Bachelard „remete lakát” is megeleveníti.

Bachelard szerint a remete kunyhója „a lakozás legegyszerűbb formája, amely létezéséhez nem igényel semmiféle további kiterjedést”.¹⁸ Ezt az elemi lakhelyet egyfajta „összpontosuló magányosságként”¹⁹ definiálja, melynek ablakaiban örökdő fények gyűlnak. Bachelard antropomorf tulajdonságokkal ruhazza fel a kunyhót és minden további lakóhelyül szolgáló építményt: „ablakaikban lámpával [akár] a ház szeme [...]. Pusztán az ablakokból áradó fények által a ház emberszerűvé válik. Úgy néz, mint egy ember. Ablaka az éjszakát néző szem.”²⁰ A sötétben szétáradó fény – hívogató szándékán túl – a ház bensőségéről, egy megélt és belakott térről is árulkodik. Paul Rayleyt látomászerű élmény keríti hatalmába, közvetlenül a tengerparton tett sétát, illetve a Mrs. Ramsay ösztökélésre beteljesített leánykérését követően.

„Megy Mrs. Ramsayhez, de egyenest, mert valahogy úgy érezte, ő tehet róla, hogy ez történt, igen. [...] S hogy ott volt már a házhoz vezető ösvény, Paul láthatta, világos az emelet. [...] Az egész ház ki volt világítva, és a sötétség után a fények a teljesség érzetét adták a szemnek, s ő gyermeketegesen azt mondta magában, egyre csak egyre a kocsi feljárom, hogy Fények, fények, fények, így értek a házba, s még bódultan ismételtette akkor is, Fények, fények, fények s merev arccal körülnézett. Hanem hát, szent ég, mondta magában rögvest, keze a nyakkendőjén, bolondot ne csináljak még itt magamból.” (94–95.)

A ház egyetlen ragyogó fényességgé alakul, ami elkápráztatja és elvakítja Rayleyt, ez a kápráztató fényár valósággal bekebelezi őt. A fények forrása, legalábbis az első fénylő pont, amelyik elsődlegesen mutatja Rayley számára az utat, az emeleti abla-

¹⁶ Gaston BACHELARD, *The Poetics of Space*, Boston, Beacon, 1969, 17.

¹⁷ Ezt az azonosságot maga Mrs. Ramsay is vallja: „és ahogy itt kicsit elidőzött, kitekintett, és találkozott szeme a világítótorony fénysugarával, azzal a hosszú, mozdulatlan sugárral, mely az ő sugara volt [...] ez a mozdulatlan sugár az ő fénysugara.” (77.)

¹⁸ BACHELARD, *i. m.*, 31.

¹⁹ *Uo.*, 32.

²⁰ *Uo.*, 34–35.

kokban felgyúló lámpák sora. Különös szerepet kap az emeleti lakótér, mert ez az a hely, amelyik egyfelől befogadja Mrs. Ramsayt, amikor a vacsorát követően visszavonul, másfelől a gyerekek hálószobái is itt helyezkednek el. Ezáltal az emelet, a visszavonulás és felülemelkedés terén túl, Mrs. Ramsay anyai szerepének kiteljesedéseként is szolgál, s így kétszeresen is vele azonosítható.

Befogadás és elkülönülés – a bensőségesség ökonómiája

A nyári lak egészét is az anyaság és a nőiség jellemzi, leginkább Mrs. Ramsay oltalmazó jelenlétének köszönhetően, bár paradox módon a ház eközben fokozatos leépülésnek és oszlásnak van kitéve. Chiara Briganti és Kathy Mezei a házat mint a családi lét megtestesülését elemzik a két világháború közötti időszak irodalmában. Meghaladva „az anya-mint-otthon általánosan elfogadott modelljét”, azt állítják, hogy „a ház maga az anya megtestesülése, ahogyan azt Mrs. Ramsay alakja [...] mindennél kézzelfoghatóbban példázza.”²¹ A nyári lak védelmező, gondoskodó, esetenként tápláló szerepet is betölt. Charles Tansley egyenesen akadémikus pályájának fellendülését reméli a nyaralástól, míg James szívszorító vágyakozása a világítótoronyhoz az egész első rész tematikáját uralja. A vendégek valósággal megszállják a házat, amely menedékkül szolgál számukra. Számos szereplő dédelgeti álmait a ház falain belül, mintegy attól vagy az abban eltöltött időtől remélve a megoldást. Mrs. Ramsay szerepe képlékeny: egyszerre nyújt biztonságot és gondoskodást, már-már rögeszmésen őrködik a családtagjai és a vendégek között – nem kis nehézség árán – megteremtett kohézió fölött, ezzel egyidejűleg a társaság nyüzsgésétől távol „mint a sötétség éle, éke” (77.) lel nyugalmat. Ez a kettősség újabb kapcsolódási pont közte és a fokozatos elenyészésében is oltalmat, menedéket nyújtó ház között.

Mrs. Ramsay lakhelyet, én-teremtő, egzisztenciális teret kínál, miközben maga is szoros azonosságot mutat térbeli konstrukciókkal.

„Bölcsesség volt ez? Tudás? [...] Vagy esetleg oly titkot rejteget magában Mrs. Ramsay, amilyenre, gondolta Lily Briscoe, mindenkinek szüksége volna, hogy a világ – világa – egyáltalán létezzék? [...] elképzelte, hogy akit most így ölel, ennek a nőnek a *szívében, mint a királysírok kincseskamráiban*, szent feliratokkal táblácskák állnak, s ha ezeket bárki is el tudná olvasni, mindenre magyarázat adódna, csak hát sosem kerülnek a világ szeme elé, feltáratlan maradnak. [...] Elérhet-e ilyet a test vagy a lélek, finoman járva az *agy tekervényes útvesztőit?* vagy a szívét, ugyanilyenképp? [...] mert nem tudásra vágyott ő, hanem egyesülésre, nem táblácskák felirataira, egyáltalán semmire, ami bármi emberismerte nyelven közölhető, csak végső, bizalmas ösz-

²¹ Chiara BRIGANTI, Kathy MEZEI, *House Haunting: The Domestic Novel of the Inter-war Years*, Home Cultures, 2004/2, 155.

szertartozásra, ami úgy már maga a tudás, gondolta akkor, Mrs. Ramsay térdére hajtva a fejét.” (63–64.)²²

Ezek az architekturális formák, olyan térbeli alakzatokkal, mint Mrs. Ramsay „magasztos kupola-alakja” (64.) vagy az elméjében felbukkanó „lepecsételt edény” (79.), mélységet tárnak fel, további belső tereket nyitnak meg Mrs. Ramsay és a ház viszonyában. Ezzel nem csak test és tér analógiáját erősítik, de megsokszorozzák a kint és bent dichotómiájának viszonylagosságát is. Michael Levenson a modernizmus életterét „a szerzőség fizikai értelemben vett terének”²³ tartja, mellyel a ház belső elrendezését, valamint a szobát az alkotóerő forrásaként definiálja. Levenson fejtegetésében az Eliottól kölcsönzött „konstitúció” fogalmára helyezi a hangsúlyt: „egy én, egy lélek, egy névmás törekeny és nehéz konstitúciója a szoba nyújtotta burokbán, [...] amelyik körülölel, és menedéket biztosít a világtól, de ugyanakkor a fojtogató bezártság érzetével eltemeti az ént.”²⁴ Levenson ellentétes töltetű tér-metaforája – a menedék hívogató oltalma és a visszavonulás eredményezte elszigetelődés kétfősségével – párhuzamba állítható a Ramsayk nyári lakának, valamint Mrs. Ramsay test-tereinek ambiguitásával.

Intim, elzárt, rejtett kulturális és testi alapú terek egész sora konstituálja Mrs. Ramsayt, melyek egyben a világról és az abban lakozó szubjektumról alkotott tudástartalmakkal is összefüggésbe hozhatóak. A „titok” vagy a „szent feliratú táblácskák” az énről megszerezhető tudást, az én-teremtés folyamatában felhalmozott ismereteket is jelölik. Ezek a tartalmak a Lily Briscoe és Mrs. Ramsay példázta testi-térbeli együttállásban és együtt-létben, a karteziánus gondolkodás normáival ütköztetve, hozzáférhetetlenek maradnak, ellenállnak a nyelvi szintű értelmezhetőség és kommunikálhatóság feltételeinek. Lily tapasztalásában a bölcsesség és tudás látszólagos elérhetetlensége magyarázza a testek és terek közösségből fakadó intimitást, bensőséget, mélységet. Lily maga is utal rá, hogy Mrs. Ramsay megismerésének módja a „bizalmas összetartozás” (64.), a világban létező testekkel, dolgokkal való sartré-i folytonosság, amelyet aztán szükségszerűen meghaladunk. A test és a szív együttállása kiegészül „az agy tekervényes útvesztőivel” (63.), így a kogníció hagyományos, testiség ellenében meghatározott minősége fenomenológiai dimenzióval gazdagszik. Az elme térbeliséget nyer, vizualizálhatóvá válik, hagyományosan anyagtalan, testetlen és láthatatlan minősége tapintható és bejárható lesz, akárcsak egy szoba, melyet Levenson „egyszemélyes, önmagában létezőként [...] az agy foglalataként”²⁵ ír le. Levenson a szoba-motívum esszenciáját egymásból nyíló terek végtelen sorozataként látja, ahol a szoba „a test teste, a rákövetkező rekesz a bőr felületén túl, [...] egyfajta

²² Kiemelés tőlem, M. G.

²³ Michael LEVENSON, *From the Closed Room to an Opening Sky: Vectors of Space in Eliot, Woolf, and Lewis*, *Critical Quarterly*, 2007/4, 4.

²⁴ *Uo.*, 5.

²⁵ *Uo.*

saját-tér.”²⁶ Az a tény, hogy Lily kérdésként fogalmazza meg revelációját, nem ássa alá felfedezésének erejét, hiszen végül maga erősíti meg, hogy „végső, bizalmas összetartozásra [vágott], ami úgy már maga a tudás.” (64.)

A tudás és a befogadó térbeliség kapcsolata Lévinas olyan alapfogalmait hívja elő, mint az „ökonomikus létezés”, a „behúzódás”, „az ön felé haladás”, a világtól való elkülönülésből származtatott létezés, vagy „a világ otthonossága.”²⁷ „A bensőségességébe fogadó Másik nem az arc *ugyanaz-a*, aki egy dimenzióban, a fenségben feltárulkozik, hanem éppen hogy az otthonosság *te-je*: tanítás nélküli, csendes nyelv, szavak nélküli értés, a titokban való kifejeződés. [...] [E] jelenlét diszkréciója magában foglalja a másikkal való transzcendens viszony összes lehetőségét.”²⁸ Lévinas „csendes nyelve” egyfajta szintézisét adja annak, amit Mrs. Ramsay a következőképpen fogalmaz meg: „Szabad-ság ez így, béke, [...] önmagunk összegzése, pihenő az állandóság állapotában.” (77.)

Lily Mrs. Ramsayvel kialakított testi intimitása is a lévinasi megértés fogalmával rokonítható. Az én felé haladás tapasztalatának megragadására tett valamennyi lehetséges megközelítés a nyelv számára ismeretlen kategóriaként létezik. Olyan kifejezőmód ez, amelyik a test, a bensőségesség, az otthonosság, a közelség értő-érző megragadásában realizálódik. Ez a nyelv az entitások együtt létezéséből keletkezik, egy olyan szintézisből fakad, mely nem ismeri a hierarchia fogalmát, a jelentésképzés önkényét. Az ént körülvevő entitásokkal közösen megtapasztalt otthonosság, a kéz értő megragadása nyomán valósítható meg, az én és a másik közötti testi kapcsolat révén, mely egyben „az abszolút értelemben vett különbözőség egy bizonyos megnyilvánulása is.”²⁹

Lévinas alteritás fogalmának elemzésekor Sharon Todd megjegyzi, hogy „az elkülönülés a létezés esszenciája [...]. A szubjektum el sem képzelhető e különbözőség, elkülönülődés nélkül.”³⁰ A lévinasi transzcendencia az én és a más közötti kapcsolatból ered, melyet Todd a „tátongó nyitottság”³¹ képességén keresztül ragad meg. Ez az állapot ugyanakkor nem veszélyezteti a szubjektum integritását. Sokkal inkább interszjektív együtt-létezésről van itt szó, melyet nem a megismerés kognitív alapokon nyugvó vágya vezérel, hanem „a tudatosságot megelőző állapotban, a másikkal szembeni elhelyezkedés, »kítárulkozás« jellem[ez].”³² A Ramsay-lak e tátongó nyitottságot és kítárulkozást jeleníti meg, ahogyan a gyerekek és a vendégek Mrs. Ramsay legnagyobb bosszúságára „minden ajtót örökké, módszeresen nyitva

²⁶ *Uo.*

²⁷ Emmanuel LÉVINAS, *Teljesség és végtelen: Tanulmány a külsőről*, ford. TARNAY László, Pécs, Jelenkor, 1999, 126, 127.

²⁸ *Uo.*, 127.

²⁹ Sharon TODD, *On Not Knowing the Other, or Learning from Levinas = Philosophy of Education Yearbook*, ed. Suzanne RICE, Illinois, Philosophy of Education Society, 2001, 69., <http://www.ed.uiuc.edu/EPS/PES-Yearbook/2001/2001toc.htm>, a letöltés ideje: 2010. 01. 22.

³⁰ *Uo.*

³¹ *Uo.*, 70.

³² *Uo.*

hagynak [...]. A szalon ajtaja nyitva; a hall ajtaja nyitva; s úgy hallatszott, a hálósobák ajtajai is nyitva vannak; és nyilván a lépcsőfordulón az az ablak, az is nyitva [...]" (36.). Mrs. Ramsay esdeklő kiáltásai, melyekkel szeretné zárva tudni a ház összes ajtaját, a kérés közvetlen tartalmán túl, a nyelvi aktusban kiteljesedő én hatalmi pozícióját hívatott megteremteni. Kérése ugyanakkor süket fülekre talál, a nyelv eszközével a legkisebb hatást sem sikerül elérnie, sem a ház lakóin, sem a házon magán, mely tulajdonképpen a korábban már említett azonosságuk okán Mrs. Ramsay fenomenológiaiailag konstituálódó énje. Ezt a teret és közvetetten Mrs. Ramsay énjét igyekszik Lily megközelíteni, elsődlegesen a testi intimitás közelségében, ahogyan „a padlón ülve a lehető legszorosabban ölel[i] Mrs. Ramsay térdét" (36.).

Együttálló heterogenitás

A testek kötése egzisztenciális szükségszerűségként jelenik meg. Ez kiegészül az egysülés, egység kényszerével is, mely egyben a regény állandósult narratív és esztétikai szervező erőinek egyike is. A kollektív rendet legkézenfekvőbbben a Rayleyn egybekelése reprezentálja, ahol rend alatt nem egy homogén egészet kell érteni, sokkal inkább az alkotóelemek sokszínű együttállását.

„Mindez újraéled Paul és Minta életében; »Rayleyék« – próbálgatta az új meghatározást; és érezte, ahogy keze ott volt már a gyerekszobakilincsen, mi is ez a többiekhez fűző, érzelmekből fakadó közösség, mely úgy elvékonyítja [...] a válaszfalakat, hogy minden egyetlen folyammá válik, és a székek, asztalok, térképek,³³ minden, ami az övé, az övék is, oly mindegy, mi épp kié, Paul és Minta ezt mind őrzi majd, mikor ő már rég nem él." (135.)

A szerelmeseket egybefűző kötelék, az egység, valamint a közös rend fogalmi két szinten is megjelennek. Egyfelől kettejük egymás iránt érzett szerelmének köszönhetően, az érzés egyetemessége a társadalmi és kulturális válaszfalak elvékonyodását, majd végső soron azok leomlását eredményezi. Másodsorban, az érzelmi közösségen túl, kettejük kötése fenomenológiai értelemben egyesíti világuk valamennyi entitását. A hétköznapi valóság tárgyai – székek, asztalok, térképek – nem egyszerűen evilági létük

³³ A ház említett berendezési tárgyai szembetűnő hasonlóságot mutatnak a mindennapi életet bemutató, 17. századi németalföldi festők – Pieter de Hooch, Nicolaes Maes, Johannes Vermeer, hogy csak néhányukat említsem – kedvelt festői kellékeivel. Ezek a ház bensőségességét, az egymásból nyíló terek adta mélységet hívatottak ábrázolni, áttételesen pedig a festői narratívát gördítik előre, ha nem is lineárisan, de megőrizve egyfajta kontinuitást. Mindezeket túl az ember testi-térbeli létmódjára reflektálnak. Wolfgang KEMP *A festők terei* című művében külön fejezetet szentel a holland festők enteriőrjeinek és az azokat benépesítő jelentés- és mélységképző tárgyakkal. Vö. Wolfgang KEMP, *A ház kronotoposza a németalföldiekénél* = W. K., *A festők terei: A képi elbeszélés Giotto óta*, ford. KÉKESI Zoltán, Bp., Kijárat, 2003, 99–115.

megannyi kelléke. Természeteszerűleg magukban hordozzák az egyesülés mozzanatát, miközben tárgyyszerűségükben megőrzik egyéni sajátosságukat.

Lily is hasonlóra törekszik művészetében: festményével az egyesülést, a bensőségességet és a tudást célozza. Egység és rend ugyanakkor Lily esztétikájában sem jelenti a komponensek homogén egybeolvadását. Ez a látszólag paradox feltételrendszer uralja a modernista poétikát, amelyekben az „elkülönülő elemek kompozícióvá érnek.”³⁴ Roger Fry *Cézanne* (1927) című monográfiájában a festő vásznaira jellemző vibráló plaszticitás vizsgálatakor hasonló ellentmondást fogalmaz meg. „Minél tovább szemléljük, annál jobban kezdenek ezek a különálló jegyek eggyé válni, a látszólagos zűrzavar ütemes szólamok együttesében szólal meg, hogy aztán lenyűgöző és letisztult architekturális alakzatként jelenjen meg végül szemünk előtt, amelyik annál megindítóbb, minél nagyobb káoszról tűnik elő.”³⁵

A különálló alkotóelemek vagy tömbök – ahogyan Fry egy korábbi munkájában³⁶ utal rájuk – helyi értéküket elkülönböződésükben nyerik el, míg ritmikus szólamaik egy szigorú rend letisztult formájává szilárdulnak, ekként felidézve a világítótorony, illetve Bachelard remetelakának mértéktartó egyszerűségét, miközben eredeti jegyeiket mindvégig megőrzik. Új rend születik: a káosz rendje. Lily saját helyét és egyben a megismeréshez vezető módot keresi a Mrs. Ramsayval való együtt-létben, mindeközben maga is a regény szövedékében felbukkanó mintázatok, formák, foltok egyikévé lényegül át, melyet saját vásznának kinagyított alternatívájaként is szemlélhetünk. Következésképpen a káosz rendjének konstruktív logikája egyben a verbális és a vizuális művészetek közötti átjárhatóságot is megelőlegezi.

A semmiben létezés tere – Mrs. Ramsay mint chóra

Mrs. Ramsay metaforikus építészeti alakzatainak köszönhetően maga is közvetítő közeg, „királysírok kincseskamráiként” a földi és a túlvilági szférák közötti hidat képez. „[M]agasztos; kupola-alakot” idéző formája Lily észleletében először mint egy természeti alakzat jelenik meg, „kupola alakú kaptárként” (64.). Az organikus forma először Mrs. Ramsay test-metaforájává, egy további szinten pedig, egyfelől kulturális

³⁴ David DOWLING, *Bloomsbury Aesthetics: The Novels of Forster and Woolf*, London, Macmillan, 1985, 8.

³⁵ Roger FRY, *Cézanne: A Study of his Development*, New York, The Noonday Press, 1958, 79. Fry nyelvezetének játékosága Cézanne vásznainak elevenségét rekonstruálja. Az „architekturális alakzat” szilárd és biztos alapokon nyugvó képzete megindító, azaz érzelmeinkre hat, cselekvésre, elmozdulásra készítet, az affektus maga. Ezt hívja Clive Bell „esztétikai érzésnek”, mely „ismeretlen és titokzatos szabályok szerint elrendezett és összekapcsolt formák” együttállásából fakad. (Clive BELL, *Az esztétikai hipotézis*, ford. REMÉNYI Édua, Laokoón, 2008, 46., http://laokoön.c3.hu/szamok/5.html#remenyi_bell_ford, a letöltés ideje: 2011. 02. 06.) Ugyanakkor utal a Cézanne sajátosságos színsémájából fakadó kromatikus elevenségre, mozgalmasságra is. Ez utóbbi szerkesztési elvet Woolf maga is alkalmazza prózájában.

³⁶ Roger FRY, *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*, New York, Brentano, 1926.

tartalmat és funkciót közvetítő, másfelől metafizikus minőséget hordozó motívum-má alakul át. Mrs. Ramsay ezáltal összekapcsolja a két – konvencionális keretek között – egymásnak feszülő természeti és kulturális közeget. A „lepecsételt edény [Mrs. Ramsay] agyában” (79.) ugyanakkor leképezi az emberi test konstrukcióját, mint egy egymásból a végtelenségig megnyíló elrendeződések sorozatát, ezzel megkettőzve a test saját elhelyezkedését a világban, amelynek szövedékében maga is egy, a testen belüli betüremkedéshez hasonlatos redő. Ilyen értelemben véve az ember testi valója a világ és a testek közötti viszony mise en abyme-jaként is értelmezhető.

A regény hármasszoros szerkezetén belül az egymásba nyíló terek (a szigeten mint a természeti környezet külsőségében található nyaraló; a teniszpálya nagyságú szigeten a világitótorony; a ház bizonyos szférái, melyek magukba zárják Mrs. Ramsay testét) Mrs. Ramsay alakján keresztül bonthatók ki. A kint és bent fogalmi következképpen relatívvá válnak. A képlekeny határt a két dimenzió között a ház és Mrs. Ramsay teste jeleníti meg, melyek azonos szerkezetű térbeli struktúrák. Lévinas a lakozás elengedhetetlen jellemzőjének tartja e kettősséget. „Egyidejűleg kint és bent lévén, [az ember] egy bensőségességből kiindulva kifelé halad. Másfelől viszont a bensőségesség egy házban nyílik meg, mely e kintben helyezkedik el. A lakhely mint épület valóban a világ tárgyai közé tartozik.”³⁷

A kint és bent többszörösen összetett modellje megerősíti a lakozás testi megalapozottságát. A világ külső felszíne mintegy önmagába türemkedik vissza, ezzel az egykor a kintben elhelyezkedő a bensőségességben lel új lakhelyre. Míg Lévinas fenntartja test és architektúra kettősségét, addig Sartre, a ház köztes kategóriájának hiányában, eltörli a kettő közötti különbséget. Sartre a világ és a szubjektum együttállóságát, kettejük térbeli együtt-létezését és kölcsönösségüket hangsúlyozza. „Világban-benne létem tehát pusztán abból a tényből adódóan, hogy megvalósít egy világot, a világgal, amit megvalósít, világ-közegében-létként jelezteti magát, s ez nem is lehet másként, hiszen nincs más lehetőségünk arra, hogy a világgal kapcsolatba kerüljünk azon kívül, hogy a világból valók vagyunk. [...] Ebben az értelemben a testem a világban mindenhol ott van [...]”³⁸

A test-mint-világ és világ-mint-test kölcsönössége, valamint Mrs. Ramsay világban való megmerítkezése az egyidejűleg világba vetett és a világ dolgaitól távolságot tartó szemlélő pozícióján keresztül ragadható meg leginkább. Mrs. Ramsay testi alapú énje a regény egészére vonatkozóan, az összes szereplő számára a tulajdonképeni tér, ahol a test egyben dolog is, élő és élettelen szabadon felcserélhető szerepeiben. Test és dolog ugyanakkor a világ szövedékével azonos, attól el nem különböző. A sartre-i ontológia keretein belül ez a kölcsönösség a szubjektum létrejöttének alapfeltétele. „S még mindig ez tart, merengett Mrs. Ramsay, és ott suhant, kísértetként, annak a szalonnak a bútorai közt, a Temze partján, ahol ezelőtt; de most tényleg kísértetként járt csak ott [...]” (105.)

³⁷ LÉVINAS, *i. m.*, 124.

³⁸ SARTRE, *i. m.*, 385–386.

Mrs. Ramsay felülemelkedik az időbeli, valamint az ahhoz szorosan kapcsolódó térbeli síkokon, a múlt és a jelen közötti szakadék kibékíthetlenségén, és nem egymást követő egységekként, hanem szimultán létezőkként kezeli azokat. Kitölti ugyanakkor a testek és a dolgok közötti űrt is, miközben mindent összeköt, amit csak megérint. Kísértet mivolta megerősíti liminalitását és mindenütt jelenvalóságát, ahogyan korábban az ablakban festményszerűen vagy éppen membránként kifeszítve jelent meg a kint és bent, kiszolgáltatottság és oltalom, profán és szent, valamint a természeti és kulturális terek határán. A köztes-létezést testének hangsúlyos vertikálitása is kifejeződésre juttatja, olyan architektúrális alakzatokon keresztül, mint a kaptár, a kupola, a piramisok, nem utolsó sorban pedig a világítótorony.

Mrs. Ramsay képlékeny liminalitása különféle természetű terek és architektúrális alakzatok egész sorával való azonosulásában manifesztálódik, s mint ilyen, a Platón *Timaios*zában taglalt *chóra* fogalmát eleveníti meg. Emanuela Bianchi kísérletet tesz arra, hogy a Platón által „harmadik fajtának”³⁹ nevezett fogalmat újra meghonosítsa a kortárs kritikában, elkerülve annak erőteljes egybefonódását az anyaságot és a női entitást jegyző passzív-befogadó szerepkörével. Bianchi elemzésében három különböző terminust vizsgál, melyek közül az első kettő (*hypodoché* és *ekmageion*) nem lép túl az edény- és öntőformaszerű alakzat befogadás és bensőségesség képzetét keltő jellegén. „[M]inden keletkezésnek ő a befogadója, mintegy dajkája [...] láthatatlan, alaktalan fajtának nevezzük, mely mindent befogad, kikutathatatlan módon részesül a gondolati létezőben, s nehezen fogható fel.”⁴⁰

Mrs. Ramsay számos, korábban bemutatott sajátsága megvalósítja a világ születésének folyamatában résztvevő „harmadik fajta” platóni térelem esszenciális jegyét. Bianchi értelmezésében az anyaméh és az anyaság befogadó gesztusán túl hangsúlyozza a platóni fogalom hívogató, lakozást is magában foglaló jellegét. Az emberi/női testet és a házat következésképpen azonos mechanizmusok mozgatják: mindkettő a bensőségesség, a behúzódás, az otthonosság (mind lévinasi fogalmak) érzetét kelti, táplálnak és védelmeznek. Bianchi, Luce Irigaray *chóra*-interpretációjának bemutatásakor a következőképpen írja le a platóni fogalmat: „meghatározhatatlan állapot, nem szilárd és nem folyékony, illetve egyszerre szilárd és folyékony, [...] instabil és képlékeny.”⁴¹

Platón „harmadik fajtája” liminális, köztes teret képez, melynek teremtő képességét épp közbenső mivolta szavatolja, s ezzel mintegy példázza a „bekebelezés és szét-szóródás elemi kiazmusát.”⁴² A Ramsayk háza és annak térbeli betüremkedése, nevezetesen Mrs. Ramsay teste, maga is cselekszi a kint és bent, befogadás és kiáramlás egybefonódását.

³⁹ PLATÓN, *Timaios* 52b, ford. KÖVENDI Dénes.

⁴⁰ *Uo.*, 49b, 51a–b.

⁴¹ Emanuela BIANCHI, *Receptacle/Chōra: Figuring the Errant Feminine in Plato's Timaeus*, *Hypatia*, 2006/4, 128.

⁴² *Uo.*, 135.

A ház az állandósult nyitottság állapotába merevedik, a természeti közeg flórájával és faunájával teret követel magának a ház bensőjéből,⁴³ melyet ellenpontos Mrs. Ramsay bensőségességének, fényének, teremtő erejének szüntelen kiáramlása és a ház belső tereivel való összeolvadása.

„Így egyenesedett fel megint az esemény sokkhatása után, és meglehetősen furcsa módon, jószerén öntudatlanul a kinti szilfa ágaiba fogózott, hogy biztosabban álljon. Az ő világa változik: ezeké itt nem. Az esemény mozgás érzetét keltette benne. Ezt neki meg kell ítélnie, s hogy miként legyen, és gondolattalanul is a fák csendjének méltóságát helyeselte, meg azt a fenséges szökkenést, fel, fel a magasba [...] a szilfaágakat, ahogyan a szél beléjük kap. Mert szeles idő volt (egy pillanatra megállt, hogy kinézzen).” (134.)

A nagy horderejű „esemény” a társaság együttlétét megkoronázó vacsora, melyet még Mr. Bankes is megtisztel a jelenlétével, aki ugyan visszatérő vendége a Ramsayháznak, de ritkán tölti a családdal az estétet, inkább saját szállására vonul vissza. A vacsora szervezésével járó aggodalmak teljes mértékben lekötik Mrs. Ramsay figyelmét és így rajta keresztül a regény egyik központi cselekményévé lép elő az esemény, annál is inkább, mivel egyesítő, a kusza érzelmi és társasági szálakat összefogó szándéka itt válik leginkább tapinthatóvá. Elsődlegesen az asztaltársaság ülésrendjének gondosan megtervezett kompozíciója, valamint ennek kicsinyített másaként az asztaldíszként szolgáló gyümölcstál⁴⁴ csendéletszerű megszerkesztettsége közvetíti Mrs. Ramsay, később pedig Lily Briscoe rendjét, a káoszból építkező egységet. Ahogyan Mrs. Ramsay elhagyja a társaságot, amelyik pedig oly sokat jelentett neki, képlékenyen válik a természeti közeg és a saját testi tudata közötti határvonal. A lépcsőkorlátért nyúl, de a kinti szilfák ágaiba kapaszkodik, az emeleti hálósobák felé veszi az irányt, de a szilfaágak „fenséges szökkenését” tapasztalja meg saját felemelkedésével. Többszörösen is két szféra közé ékelődik, hiszen a kint és bent határain kívül a fent és lent kiterjedéseit is összeköti, ahogyan maga mögött hagyja a társaság entrópiikus szétszóródását. Ezzel a pozícióval Mrs. Ramsay a Bianchi által platóni tér-fogalom

⁴³ Ez utóbbiért elsődlegesen a gyerekek felelősek, akik „[behordják] a parti homokot” (35.) és ezen felül minden elképzelhető élő és élettelen dolgot. „A rákokat túrnie kellett, hát ha Andrew tényleg boncolni akarja őket, s ha Jasper szerint leves főzhető a tengeri moszatokból, mit tegyen; vagy Rose gyűjtésével – kagylók, nádak, kövek [...] És ennek az eredménye az, hogy minden, de minden [...] egyre nyúttebb és kopottasabb lesz évről évre; [...] Kifakulnak a szőnyegek; a tapéta lóg és hámlik. Ember meg nem mondaná, hogy valaha rózsaminták voltak rajta.” (35–36.) Ahogyan a tengerparti élővilág szép lassan otthonra lel a ház falain belül, az egyre inkább elveszíteni látszik a társadalmi lét teremtette jegyeket: a lakást díszítő berendezési tárgyak elszíneződnek és alakjukat veszítik, végső soron megszűnnek azok lenni, amik eredeti rendeltetésük szerint voltak.

⁴⁴ „Tekintete ott járt a gyümölcsök alakján, hajlatain, nyugtázta a fürtök nap-érlette bíborát, a héj bütykös keményét, s összevetette a sárgát a lilással, az ívet a gömbbel [...]” (129.)

harmadik szintjeként emlegetett *chóra* szerepét tölti be. Ez a fogalom meghaladja a korábbi *hypodochét* és *ekmageiont* uraló bensőségességet, s mint ilyen, a nőiség és az anyaság esszenciális jegyeit is. Miközben megtartja ezek alaki változatosságát, egyben tovább gazdagítja azt egy újabb kiterjedés feltárásával. „A *chóra* fogalma olyan térbeliséget jelöl, melyet leginkább a kintlévőség, a kitárulkozás, a tér-nyitás, dimenzió, mélység és kiterjedés alakzataival lehet megragadni, másfelől pedig a hozzá szorosán kapcsolódó *chórizó* gondolata is társul, mely az elkülönítés, megosztás, megkülönböztetés és szétválasztás jegyeit hangsúlyozza.”⁴⁵

Mrs. Ramsay térbeli megtestesülései – a ház és annak belső terei, valamint elképzelt, metaforikus architektúrák, melyek elsősorban a bensőségesség képzetét kelteik – újabb jelentésréteggel gazdagszanak a regény legmarkánsabb alakzatával, a világitótoronnyal vállalt azonosságában. Ezt a testi-térbeli egyezést megelőlegezi Az *ablak* fejezet, de igazán csak a harmadik, A *világitótorony* című részben teljeseedik ki. Mrs. Ramsay hiánya – akinek halálhíréről egy távirati stílusú zárójeles megjegyzésben értesül az olvasó a középső fejezetben – kétszeresen is helyettesítődik: egyrészt a világitótorony még hangsúlyosabb jelenlétének, másfelől Lily festményének köszönhetően. A világitótorony viszonyítási pontként a perspektivikus látásmód eszköze is, mélységet, itt-lét és ott-lét, közelség és távolság dimenzióit jelöli ki, végső soron pedig egy egzisztenciális tér tárul fel segítségével. Világitótorony és test „egyszerre nézőpont és kiindulópont: egy nézőpont, egy kiindulópont, ami én vagyok, de amin ugyanakkor túllépek afelé, aminek lennem kell.”⁴⁶ Mrs. Ramsay a többi szereplő ontológiai feltétele, a tulajdonképpeni tér, amellyel az én folytonossági viszonyban áll, míg azt szükségszerűen meg is haladja, interszjektív szövedék, mely párhuzamot mutat Elisabeth Grosz *chóra*-értelmezésével. Eszerint a *chóra*: „kevésbé valaminek a megerősíthető jelenvalósága, semmint egyfajta feneketlen mélység, egy hézag, a létezés és a létrejövetel közötti pusztá különbözőség, az a tér, amelyik a dolgok egymástól való elkülönböződését segíti elő, következésképpen együtt-létezésüket és kölcsönösségüket is.”⁴⁷

Grosz szerint a *chóra* önnön liminalitását is megtestesíti. A kettősséggel bíró téralakzatok, valamint az általuk betöltött szerepek és állapotok egész sora a regény textuális, vizuális és térbeli struktúráinak *chórájaként* definiálják Mrs. Ramsayt.

A fentiekben elemzett viszonyokra a testi alapú architekturalitás jellemző, melynek alapját és feltételét tematikus, szerkezeti és poétikai szinten is Mrs. Ramsay képezi. Az én testi-térbeli egzisztenciális folyamatai ugyanakkor a narratíva keretét adó fejezetekben (Az *ablak* és A *világitótorony*) egyaránt jelen vannak. Míg az első fejezetben az én létrejöttének lételemét jelentő, Mrs. Ramsay alakjában megtestesülő

⁴⁵ BIANCHI, *i. m.*, 131.

⁴⁶ SARTRE, *i. m.*, 395.

⁴⁷ Elizabeth GROSZ, *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, London, Routledge, 1995, 116.

tér mint építészeti konstrukció kap domináns szerepet, addig a zárlatot adó harmadik részt, Mrs. Ramsay testi valójának hiánya okán is, inkább az őt nem-jelenvalóságában is megjeleníteni szándékozó művészi és esztétikai tér uralja, melyet Lily vászna testesít meg. A festmény vizuális terében teljesedik ki Mrs. Ramsay egyesítő, összefogó szándéka, melyet paradox módon épp nem-léte biztosít. Lily vászna átveszi Mrs. Ramsay szerepét, annak elválasztó, liminális attribútuma nélkül. A bevezetőben már említett, sartré-i konfrontálódó, „világgal-szembe-lét” helyett a regény zárlatában Merleau-Ponty heideggeri „világban-benne-léte” bontakozik ki és nyer teret, melynek szellemében test és művészet azonossága jut érvényre.

In-between Being and Nothingness—Mrs. Ramsay’s spatio-corporeality

The structural plasticity of Virginia Woolf’s *To the Lighthouse* defines the figure of Mrs. Ramsay, one of the central characters of the novel, as a spatio-corporeal entity. She occupies a transitory space in the texture of the novel, frequently being associated with the window, a trope of mediation and liminality itself. The ambiguity of her status rests in her incessant inclination to unite the family members and guests and to create stability and order while she herself withdraws into her “wedge-shaped core of darkness” remaining inaccessible and invisible for others. Mrs. Ramsay’s bodily presence appears analogous with a whole series of literal and imaginary architectural constituents and architectonic forms (windows, stairs, the drawing room steps, the lighthouse, the dome-shaped hive, the tombs of kings, a cathedral-like space) primarily, through her identification with the Ramsays’ summer cottage, with the interiority of its domestic milieu. This, however, is expanded by her subsequent identification with the Lighthouse, a minimalist, emphatically vertical and guiding architectural design of the novel. Thus, Mrs. Ramsay emerges as an existential referential point in Sartre’s term. For Sartre,—as he argues in his *Being and Nothingness*— the upsurge of the self rests on the demarcation of an existential distance from the things of the world and the surpassing of one’s own body as yet another necessary obstacle. Mrs. Ramsay, as the basis of the spatio-corporeal existence, serves as space proper for the others: simultaneously, offering the potential for spatial embeddedness, as well as the delineation of corporeal distances within the network of things and bodies.

LUKOVSZKI JUDIT

A csak reménytelenül szenvedni tudó test Ionesco drámáiban

A posztdramatikus színház érájából visszatekintve érdekes megfigyeléseket tehetünk Ionesco drámáinak írásművészetével kapcsolatban. Itt – egy kis kitérővel – sietünk leszögezni az általunk gerjesztett konfúzió eloszlátása érdekében, hogy jelen tanulmány tárgya és korpusza a dráma műfajába tartozó irodalmi szöveg, így minden, a Ionesco-korabeli színházra tett kitekintést kerülni fogunk. A mai színházi állapotokból visszatekintve azt láthatjuk, hogy a XX. század ötvenes éveinek legelején Ionesco egyike volt azoknak a szerzőknek, akik a dráma jövőjét annak meghaladásában látták. A Lehmann által idézett Richard Schechner Genet és Ionesco dráma művészetének minősítésére a „posztdramatikus dráma” paradoxont használja,¹ ami azt jelenti, hogy – amint a posztdramatikus színházban – Ionesco szövegeiben sem a történet alkotja a generatív mátrixot, hanem az, amit Schechner „játéknak” nevezett. A Schechnert idéző Lehmann ugyanitt fűzi hozzá, hogy a francia Új Színház (melyet szokás neo-avantgárdnak, vagy abszurdnak is nevezni) hagyományokat felforgató szerzői, köztük Ionesco, azért megmaradnak a színpadi fikció és szituáció dramatikus struktúrájának keretein belül. De meg is fordíthatjuk: a posztdramatikus színház genealógiája szempontjából is érdekes az Új Színház tanulmányozása. Azzal, hogy ez a dramaturgia elveti a cselekményvezetés értelemszerűségét, még akkor is, ha ragaszkodik a dráma klasszikus egységeihez, mindenképp a posztdramatikus színházi koncepció előkészítésének tekintendő. Ám a döntő lépést a posztdramatikus színház felé az jelenti, hogy a nyelven túli színházi eszközök egyenrangúvá válnak a szöveggel, sőt nyelv nélkül is működőképesek lesznek.

Ionesco még az európai színházi tradícióval radikálisan szakító írásművészetével is távol van ettől. Önkritikusan magát „beszédese alkat”²-nak tartja. Nemcsak figurái diszkurálnak néha feltartóztathatatlan módon, de számos önelemző, önfeltáró észszeje is megjelent, melyekben megrázó és felemelő személyes tapasztalatait osztja meg olvasóival, vagy testi-lelki működésének már-már klinikai leírásait adja.³ Életére visszatekintve ezek miatt az idősödő szerző vádolta is magát. „Hibákat követtem el. A helyett, hogy nem létező dolgokról meséltem volna, magamról meséltem, vagy kiálltam

¹ Idézi Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZC ZSUZSA, SCHEIN GÁBOR, Bp., Balassi, 2009, 22.

² Eugène IONESCO, *Un homme en question*, Paris, Gallimard, 1979, 8.

³ Eugène IONESCO, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, Uő, *Ecrire*, Paris, 1966 (Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault, 53), 31–32., Uő, *Quelques fleurs pour des amis*, Paris, Société Internationale d'Art, 1966, Uő, *Découverte*, Genève, Skira, 1969, Uő, *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977, Uő, *Un homme... i. m.*, Uő, *Le Blanc et le Noir*, Paris, Gallimard, 1985, Uő, *Non*, Paris, Gallimard, 1986, Uő, *La quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1986, Uő, *La main peinte*, Saint Gall, Erker, 1987.

bizonyos nézőpontok, bizonyos eszmék mellett. Olyannyira, hogy azt hiszem, emiatt egész irodalmi kalandomat elpuskáztam. Most meg már késő újra kezdeni.” – írja az *Un homme en question* című esszékötetben.⁴

Ionesco egy olyan időszakban kapcsolódott be az európai művészeti életbe, amikor lezajlott már a folyamat, melynek során a percepcióval kapcsolatos alapvető tudományos felismerések következtében a testünkről alkotott felfogás is átformálódott. Átalakult az öltözködési kultúra, divatja lett a testedzésnek, a vegetáriusságnak, az absztinenciának. A különböző kényszerektől így felszabadított test a szabad stílusú táncban autentikus kifejezőmódra talált (Loie Fuller, Isadora Duncan, Dienes Valéria): „[...] a mozgó test alkalmassá vált arra, hogy a lélek nyelvivé váljon” – írja Fischer-Lichte.⁵ A nyelv tehát a színházban kiszorul addigi, csaknem kizárólagos pozíciójából a lelki-szellemi dimenziók közvetítésében. Vagyis az a nyelvi válság, amely Ionescót még a század második felében is nyomasztotta, minden kiváltójával és tünetével kimutatható már az első évtizedekben. Egyrészt a nyelv jelentős funkciókat engedett át más médiumoknak: a testbeszédnek, a festészetnek, a filmnek. Másrészt a nyelv kríziséhez hozzájárult az is, hogy elszaporodtak a szaknyelvek. A színház, mint a mindenkori kultúra egyik megjelenítője, tükrözi ezeket a változásokat. A hosszú átalakulási folyamatnak, amely a polgári színház logocentrikus világából a nyelv üzenetközvetítő tehetetlenségét is tükröző *posztmodern* színházig vezet, jelentős állomása Ionesco dramaturgiája. Az általános tendencia, hogy még a szó legszorosabb értelmében vett irodalom (írott költészet, regény) művelői is vonzódnak az ősi gyökökhez (a hangzó szöveghez) Ionescóra is érvényes olyan értelemben, hogy szívesen állt szövegeivel olvasói/nézői elé. Ugyanis a XX. század második felére divatba jöttek a felolvasó estek, ahol a közönség élénk érdeklődéssel figyeli, hogy az írott szöveg hogyan szól az alkotója hangján. Ionesco tehát érzékenyen reagált az átalakulási folyamatra, a performance jelentőségének a felerősödésére is, és az általános tendenciákat saját alkotóerejével, karakterével befolyásolta.

A keresztény hagyományból ismert *teremtő* nyelvet kereste a legkülönfélébb, nyelvvél végzett kísérletek útján. Az a tény, hogy a keresés eredményével egy élet munkája után sem lehetett elégedett, a XX. századi ember isteni gyökereitől való elszakíttóságával magyarázható. Ezt a helyzetet Ionesco nem csak az értelmével látta világosan, de egész lényével meg is élte. Ebből adódnak szorongásai, betegségei, melyek egész életén át kínozták, és melyeknek nyoma mindenütt jelen van a műveiben.

A nyelvvél való kísérletezésnek része az is, hogy a szavak közötti csendek jelentőségét felismertesse. Az elhallgatásnak, a csendben maradásnak igen nagy spirituális jelentőséget tulajdonít, hiszen a végső kérdésekhez szeretne eljutni. Ennek pedig a csend a feltétele. A csend igénye paradox módon – hiszen a színház ekkor beszédre

⁴ IONESCO, *Un homme...*, i. m., 9. – A továbbiakban, ha azt külön nem jelzem, az idézeteket saját fordításomban adom meg.

⁵ Erika FISCHER-LICHTE, *The show and the gaze of theatre*, Iowa, University Press, 1997, 269.

épülő művészet volt – Ionesco drámai életművében is megnyilvánul. Eljárását Martin Esslin a *Ionesco contre le conformisme* („Ionesco a megalkuvással szemben”) című tanulmányában a természettudományokéhoz hasonló felfedező tevékenységnek tartja, lélekállapotok és hangulatok feltárásának, amely: „[...] egyfajta negatív teológiába torkollik, kizárván annak a lehetőségét, hogy meghatározzuk és meglássuk Istent. Ez az eljárás be kell érje azzal, hogy megmondja, mi nem Isten. A szavak közötti csendekben, a képek misztikus hullámzásában találhat rá egyszer-egyszer az ember az abszolútum közvetlen megértéséből fakadó pillanatnyi megvilágosodáshoz vezető kapcsolatra és módra, ami a szó legtágabb értelmében vett vallásos tapasztalás.”⁶

Ionesco drámai életművében talán az egyik leggyakoribb szerzői utasítás éppen erre vonatkozik. A *Kopasz énekesnő*ben külön figyelmet szentel annak, hogy a csendet előíró instrukciói változatosak legyenek. Mint: „szünet”; „újabb rövid csend”; „Csend. A falióra egyet sem üt.”; „hosszú szünet”; „rövid ideig csend”; stb.

A nyelvvel igen széles skálán próbált meg bánni, merész kísérletekkel igyekezett a nyelvet olyan eszközzé tenni, hogy az képes legyen a maga metafizikai dilemmáit, igazságnak vélt meglátásait a közönséghez eljuttatni. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy nála a nyelv elsősorban a színház nyelve, s a hiteles hang keresése egyúttal a színház megújítását is célozta. Ionesco nyelvezete, mely sok esetben nélkülözi a hagyományos történetmondó színház dialógusain nevelkedett közönség által elvárt logikát, helyenként olyan ráolvasó-kántáló erővel rendelkezik, hogy az szövegeit egy rituálé forgatókönyvéhez közelíti. Nála a beszéd nyelve is felruházható azokkal a minőségekkel (tónus, ritmus stb.), melyek elsősorban a fülnek jelentenek élményt. Ezen az érzékszerven keresztül jön létre az a már-már vallásos természetű, transz szerű állapot, melyet az intellektus uralmával és csődjével jellemezhető nyugati civilizációban újító módon felkínál.⁷ Több példát is hozhatnánk Ionescótól az e célnak a szolgálatában is álló, mondókaszerű versbetétekre. Vegyük példának Az *ingyenlő* Házmesternőjének II. felvonásbeli versikéjét:

„Ha hideg van, nincsen meleg
Ha meleg van, az is hideg.
Ha hideg van, hideg van-e?
Ha meleg van, hideg van-e?
És mi van, ha hideg van épp?”⁸

⁶ *Ionesco: Situation et perspectives. Actes du Colloque de Cerisy*, dir. Marie-France IONESCO, Paul VERNOS, Paris, Belfond, 1980, 50–51.

⁷ Ezen az úton járt Ionesco teoretikus elődje, Artaud is: „Igaz, a zűrzavar korát éljük. De a zűrzavart annak tulajdonítom, hogy szakadék tátong a dolgok és a dolgokat képviselő szavak, fogalmak és jelek között.” – írja a *Le théâtre et son double* előszavában. Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház*, szerk. VINKÓ József, ford. BETLEN János, Bp., Gondolat, 1985, 9.

⁸ Eugène IONESCO, *Drámák*, ford. BOGNÁR Róbert, Bp., Európa, 1990, 268.

Ez az újszerű, a nyelv hagyományos alkalmazását átalakító közlésmód, amely magával hozta az egész színházi nyelvezet (színészi megoldások, látvány, zene, fényeffektek stb.) átalakulását, stílust teremtett. Az Új Színház olyan eltérő alkatú írókat egyesít abban a közös törekvésben, hogy művészetük valódi üzenetek hiteles hordozója legyen, mint Ionesco, Beckett, Adamov, Genet. Ők és a neo-avantgárd más képviselői is, teljesen elfordulnak az Európában akkor még uralkodó arisztotelészi típusú, polgári színház eszméjétől: ki-ki az alkatának legmegfelelőbb utat választva. Ionesco drámafelfogása egy költői-onirikus színház megteremtéséhez vezet, melyben az ember fizikai léte gyakorta képezi egy szimbolikus jelháló alkotóelemét.

„*A parlêtre imádja testét, mert hisz abban, hogy van*”⁹

Szükségesnek éreztük, hogy szóljunk Ionescónak a nyelvvel kialakított ellentmondásos, paradoxonon nyugvó viszonyáról, de ebben a dolgozatban nem ezzel a nyelvezettel fogunk elsősorban foglalkozni. Visszatekintve az emberi testet az érdeklődés középpontjába helyező posztdramatikus színház platformjára, azt próbáljuk meg kimutatni, hogy a nyelvi közlés (időnként mértéktelenségig burjánzó beszéd) milyen *testek* attribútuma Ionesco színházában. S hogy a beszéd időnként mindent eluralkó aktusát létrehozó testrészt, a száj, milyen szerepekkel ruházódik fel ebben a miszticizmusra hajló, de materiálisan nagyon jól definiált drámai közegben. Igyekszünk figyelembe venni Lehmann posztdramatikus színházra vonatkozó megállapítását, miszerint: „bármennyire próbáljuk is a test kifejező képességét logikai, grammatikai és retorikai rendszerekbe foglalni, a testi jelenlét aurája a színházban mindig is olyan pont marad, ahol a jelentés elhalványul és átadja helyét az értelemmentes vonzalomnak, a színészi »jelenlétnak«, a karizmának vagy a »kisugárzásnak«.”¹⁰ Vagyis megpróbálunk ráatalálni azokra a szövegelemekre, melyek révén a testnek e kiválasztott táján, a szájon ezt a képességet is felfedezhetjük.

Általánosságban Ionesco alakjairól megállapíthatjuk, hogy nemben és korban meghatározott, antropomorf, mindenképpen a „normális” emberi testet megidéző drámai energia-sűrítmények. Tekintsünk el azoktól az esetektől, amikor az alakok nem őrzik meg eredeti alkatukat, hanem valami csodás beavatkozás folytán átminősülnek (emberből rinocéroszá, öregből fiatalá stb.). Természetesen nem történeti és pszichológiai mélységekkel bíró képződményekről van itt szó, a neo-avantgárd a mimézist mint szempontot figyelmen kívül hagyja. Ionesco azonban kitüntet bizonyos valóságos test-funkciókat, és ezek megrögzötten visszatérnek az egész életműben. Először – nem tekintve csak a választott szervet, a száját – megpróbáljuk kü-

⁹ „Le parlêtre adore son corps parce qu’il croit qu’il l’a.” Jacques LACAN, *Séminaire XXIII, Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005, 66.

¹⁰ LEHMANN, *i. m.*, 111.

lönböző korszakaiból származó példákon megmutatni, milyen jelentések hordozója, esetleg milyen hatások kiváltója lehet a száj működése.

A táplálékától megfosztott emberi test

A kopasz énekesnő (1950) jól ismert szövege hat ember alakú drámai erőhelyet tartalmaz. Mr és Mrs Smith nemük és koruk által meghatározott alakok, de különösebb egyénítő tulajdonságaik, például Martinékhez képest, nincsenek. A cselédlány és a tűzoltó – túl az említett alap-meghatározottságokon – implikálnak bizonyos, a társadalomban betöltött, a szereplőlista által meghatározott szerepből adódó tulajdonságokat, erősen karikírozva. De a hat drámai erőhelynek azonos a szájjal kapcsolatos működési logikája. Ionesco mindkét házaspár testi állapotát – többek között – a meg nem valósított étkezés negatív akciójával jellemzi. Hiába kezdődik az „ellenszínmű” egy elfogyasztott vacsora részleteinek aprólékos taglalásával (s ebben az esetben a száj egy másik funkciója dominál, a beszéd és az azt helyettesítő nyelvcsettintgetése), mert a cselédlány hazaérkeztekor minden ezzel kapcsolatban elhangzott információ negatívba fordul. „[...] megvacsoráztunk nélkülük. Egész nap koplaltunk.”¹¹ – mondja Mrs Smith. De nem kerül sor evésre Martinékkel sem, pedig vacsorára várták őket: „Egész nap egy falatot sem ettünk. Négy órája várunk. Mért késtek ennyit?”¹² – esik neki vendégeinek a házigazda. A Tűzoltót sem kínálják meg semmivel, hiába is tölti Mary a konyhában az időt. Hasonló a helyzet a jóval későbbi *Rinocéroszok* (1960)¹³ elején is, ahol, dél közeldtén, Bérenger két pastist rendel, aperitif gyanánt. Pedig az alakok között van a Fűszeres, akinek az a dolga, hogy élelmiszerral töltsse meg a Háziasszony kosarát, de ebből sem lesz ebéd a rinocéroszok miatt. Mint ahogy nem étkezhetnek a darab végén sem a szereplők, hiába hoz Daisy egy kosárnyi elemózsiát. Mert akkor már az átváltozási folyamatban lévő Dudard inkább füvet legelne, és Bérenger, kettesben maradv Daisyvel, nem gondol evésre. Mint ahogy a szintén Bérenger-nek nevezett, haldokló király (*Haldoklik a király*, 1962¹⁴) is étvágytalan. De hozhatnánk példát a még későbbi *Ingyenölőből* (1972)¹⁵ is, ahol a szintén Bérenger-nak nevezett főszereplő „Hozzá sem nyúl a poharához”, és szendvicsét az asztalon hagyva kétségbeesetten elrohan.¹⁶ Ebben a szövegben, egyfajta groteszk realizmusra törekvés jegyében még azt is pontosan tudjuk, hogy mi is az az el nem fogyasztott étel (burgundit kapnak, és „Isteni nyúlpastétomunk van, szintiszta disznóhús.” – pontosít a Tulaj¹⁷).

¹¹ IONESCO, *Drámák, i. m.*, ford. GERA György, 12.

¹² *Uo.*, 18.

¹³ IONESCO, *Drámák, i. m.*, ford. MÉSZÖLY Dezső, 335.

¹⁴ *Uo.*, ford. BOGNÁR Róbert, 439–501.

¹⁵ *Uo.*, ford. BOGNÁR Róbert, 231–332.

¹⁶ *Uo.*, 263.

¹⁷ *Uo.*, 262.

Mint a példából kiderül, az önként vállalt megfosztottság állapota ez, mert a táplálék elfogyasztásának valami megfoghatatlan akadályja van. Ez a misztikus Ionesco saját, személyes tapasztalata. „Jó ideje [...] a megnevezhetetlent, a kimondhatatlant keresem, azt, akinek számtalan neve van, és akit mi Istennek hívunk. Az Abszolútumot keresem. Lehetetlen kaland, lehetetlen keresés. Volt idő, mikor azt hittem, hogy rátalálhatok Krisztus által. De a gnosztikusok megzavartak [...]”¹⁸ Ezzel Ionesco, a forradalmi újító – a maga paradoxonokkal teljes lényében – egy misztikus szöveghagyomány öntudatlan (?) követője lett. Elég csak Mme Guyont, a XVII. századi kvietista hitterjesztőt említeni, akinek minden erőfeszítése az volt, hogy megtanítsa környezetét az ima helyes módjaira. *Moyen court* című módszertani könyvecskéje tele van az étkezés szemantikai mezejébe tartozó szavakkal, kifejezésekkel. Álljon itt egyetlen példa a meditációs szövegolvasással kapcsolatos tanácsaira: „Egyszerre csak két-három sort olvassatok, hogy megemészthessétek és megízlelhessétek, s próbáljátok kinyerni a levét.”¹⁹

Ebbe a fejezetbe kívánczok, de negatív előjellel Choubert példája *A kötelesség ol-tárán* című daraból,²⁰ melyet 1953-ban mutattak be a Théâtre du Quartier Latinben. A Ionesco által *pszeudo-dráma* műfaji megjelöléssel kiadott szöveg egy rituális és kudarcba fulladó folyamatnak a leírása. A szerencsétlen főszereplőnek vissza kellene emlékeznie egy semmiségre (bizonyos Mallot nevének a helyesírására), melyet az egyre agresszívabban követelődző Rendőr „élet-halál kérdésnek” nevez, sőt azt állítja, hogy Choubert felelőssége hatalmas: „A te kezdedben van az emberiség sorsa.”²¹

A Rendőr mellé felsorakozott feleség, Madeleine szerint a kudarcot úgy lehetne elkerülni, ha Choubert-t sikerülne feltáplálni. Visszatérő replikája ennek az alaknak, hogy „Le vagy gyengülve, fel kellene táplálni téged.”²² A Rendőr „[j]ókora darab kenyeret vesz elő az aktatáskájából, nyújtja Choubert-nak”, aki tiltakozik a táplálás ellen. Erőszaknak engedelmességgel beleharap, de csak nagy unszolásra rág és nyel, míg a jelenetben szereplő többi alak a színház megújításának lehetőségeiről folytat szakavatott eszmecsere. Itt is megjelenik a testi kín, a fájdalom, mely a potenciális nézőre a verbális közlésnél elementárisabb hatást gyakorol. A fogak, az állkapocs konkrét megnevezésével a szenvedő test kíméletlenül részletező leírását kapjuk. „Beletörök a fogam, vérzik az ínyem” – panasolja a megvilágosodásra eredménytelenül kényszerített főhős. Majd pár replikával később a „[c]supa seb a szájpadról, felszakadt a nyelvem”²³ panaszszavak után már csak sírva jajgat. Amint azt *A különóra* elemzésében is megfigyelhetjük majd, a gyermeki regresszió tüneteként felesége után kiabál, „visszasüllyedt egy kétéves

¹⁸ IONESCO, *La main peinte*, i. m., 16.

¹⁹ Mme GUYON, *Moyen court et autres récits*, éd. Marie-Louise GONDAL, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1995, 66. (kiemelés tőlem, L. J.)

²⁰ IONESCO, *Drámák*, i. m., ford. BOGNÁR Róbert, 151–201.

²¹ *Uo.*, 178.

²² *Uo.*, például 186, 187.

²³ *Uo.*, 192.

gyerek szellemi színvonalára; zokogva, teli szájjal: Mama-mama-madeleeeine!”²⁴ Kiss Attila Atilla, aki párhuzamokra világít rá az angol kora modern tragédiák és a posztmodern drámák megjelenítési eljárásaiban, így fogalmaz: „A karakter-integritás és a test abjektálása, a testiség tematizálása megfosztja a befogadót az elvárt, rögzült, stabil identitás-pozíciótól.”²⁵

Úgy véli, hogy az ilyesfajta teljes hatásra törekvő technikák mögött ismeretelméleti válság húzódik meg, mely egyaránt jellemzi a modern és a posztmodern időszakot is. Ionesco, mint az biografikus írásaiból is kitűnik, a valóság megismerése és ábrázolása szempontjából válságperiódusként éli meg saját korát. Innen a dramaturgiájában fellelhető számos példa a sérült, beteg, öregségében leépült, torz emberi testek bemutatására.

A száj és a „psziché” viszonya

Ugyanakkor Ionesco figuráinak, színpadra képzelt emberalakjainak reakciói, gesztusaik bizonyos mélylélektani törvényszerűségeket is felidéznek. Drámai világa a mentális-intellektuális struktúrák felől az intenzív testiség felé mozdul el, és ebben a testben jelennek meg a valós emberi lények lelki motivációi, többek között az Eros és Thanatos nevével azonosítható erotikus és halálvágyó ösztönök. A jelenség szövegszerű nyomat meggyőző módon mutatja ki Jean-Yves Debreuil a *Különóra* (1951)²⁶ interpretációjában. Tanulmányában azt a folyamatot elemzi, amelyben a Tanár kezében lévő képzeletbeli és szimbolikus közbeiktatásával a fellációnak induló aktus gyilkosságba vált át.

„[...] az egyébként kibontakozni nem tudó, a helyzet által kanalizált (hisz egy ideális tanár nemtelen) erotikus pulzió, közvetett megnyilvánításra kényszerül – ezt hívja a pszichoanalízis *átválásnak* – és átfordul önmaga ellenkezőjébe, ugyanarra a tárgyra irányuló halálösztonné válik. Kielégítését, ahogy ez általában lenni szokott, erős önmarcangolás, majd az anya-névvel ellátott, Marie nevű szolgáló irányába megnyilvánuló infantilis regresszió követi.”²⁷

Ennek a szövegnek vannak tehát olyan elemei, melyek a száját, mint kitüntetett testét kiemelt dramaturgiai szerephez juttatják. A fentebb említett felláción kívül mennyiségileg meghatározóbb a beszéd mint gesztus (nem pedig mint szokványos kommunikációs eszköz). A két főszereplő folyamatosan ontja magából a szavakat, s a drá-

²⁴ *Uo.*, 193.

²⁵ Kiss Attila Atilla, *Szó vagy kép? Reprezentációs technikák szemioográfiája a kora modern és posztmodern drámában = Szó és kép*, szerk. Kiss Attila Atilla, SZŐNYI György Endre, Szeged, JATEPress, 2003 (Ikonológia és Műértelmezés 9), 23.

²⁶ IONESCO, *Drámák, i. m.*, ford. VINKÓ József, 41–72.

²⁷ Jean-Yves DEBREUILLE, *Eros et Thanatos dans le théâtre de Ionesco, Semen*, 1999/11, URL: <http://semen.revues.org/2879>, a letöltés ideje: 2011. január 19. Kiemelés az eredetiben.

mai fikció szerint ennek valamiféle tudás megszerzése lenne a célja. Egy erre utaló kérdés a Tanártól: „[...] de ha még az alapelemeket sem érti meg, akkor hogyan akarja kiszámítani – márpedig ezt még egy közepes mérnöktől is elvárhatja az ember –, megnyit tesz, példának okáért: hárommilliárd hétszázötvenötmillió kilencszázkilencvennyolcezer kétszázötvenegy szorozva ötmilliárd százhatvankét millió háromszázháromezer ötszáznyolccal?”²⁸

Intellektuális erőfeszítéseinkbe vetett bizalmának teljes elvesztését sugallja a szerző, a Ionesco által annyira kedvelt proliferáció eszközével. Ugyanezen az elven működik a szöveg következő szekvenciája, melyben a Tanár kivág néhány értelmetlen tirádát az új-spanyol nyelvekről, majd elérkezik a hangképzésről szóló, szempontunkból igen érdekes pontig: „[...] amikor ön hangképzésre szánja el magát, ajánlatos a lehető legjobban kinyújtani a nyakát, előre szegezni az állat, lábujjhegyre emelkedni, így [...]”²⁹ A leírt és bemutatott testhelyzet az ég felé sóvárgó emberi lény gesztusa. De ez a gesztus következetesen ellentétbe van állítva az értelem lehetőségeivel, mert „azok a hangalakzatok, melyek pusztán a véletlen folytán kapcsolódtak össze, és semmit nem jelentenek, sőt már-már irracionálisak, azok szárnyalnak a legmagasabban.”³⁰

De az életműben arra is találunk példát, hogy a szabályos lélegzetvétel mint testi alapműködés helyett egyfajta diszfunkciót ír le, ugyanezekkel a testrészekkel. Az 1957-ben bemutatott *Új lakó*³¹ Házmesternője például az első megnyilvánulásai gyanánt csak csuklik. Ennek a szabálytalan testi jelenségnek úgy ad hangsúlyt a drámaíró, hogy kevéssel később szövegesen is kommentáltatja a jelenséget: „Elmúlt a csuklás, túl vagyok az ijedségen.” – mondja a Házmesternő.³² Más szövegekben is megesik, hogy alakjai a szájhoz kapcsolódó elementáris, nyers testi gesztusokra való utalással fejezik ki mondanójukat, mint például *A kötelesség oltárán* címűben a Rendőr: „Köpök rá, engem nem ezért fizetnek.”³³ akiből ezt a brutális reakciót Choubert fiúi szeretetről szóló lamentálása váltja ki. Az említett szövegek azt bizonyítják, bárhonnan vesszük is a példát Ionesco drámaírói oeuvre-jéből, hogy az értelmes szavak kapcsolatteremtő erejében nem tudott hinni. „[...] sem a szívem, sem a lelke már nem az irodalomé [...]” – írja jóval később.³⁴ Egy korszak lezárulásának kifejezése ez 1980-ban, melynek gazdag termését a bravúros nyelvi (nyelven túli) kísérletekre, majd a klasszikus, vagy posztmodern szépirói erőfeszítésekre épített életmű adja.

Visszatérve a *Különóra* alakjainak testi lényegére, a hangképző szervek (száj) éppen az elemzett „filológia” lecke alkalmával válnak témává.

²⁸ IONESCO, *Drámák, i. m.*, ford. VINKÓ József, 55.

²⁹ *Uo.*, 58.

³⁰ *Uo.*

³¹ IONESCO, *Drámák, i. m.*, ford. BOGNÁR Róbert, 203–229.

³² *Uo.*, 207.

³³ *Uo.*, 174.

³⁴ Ionesco: *Situation..., i. m.*, 21.

„Azt tudnia kell, hogy a szavak, a hangok [...] kibocsátása céljából könyörtelenül ki kell préselnünk a levegőt a tüdőből, aztán óvatosan úgy kell irányítani, hogy a levegő megrezegtesse a hangszálakat, amelyek [...] megremegnek, megrezdülnek, vibrálni, vibrálni, vibrálni kezdenek vagy susognak, vagy raccsolnak, vagy csikorognak vagy sípolnak, sípolnak és mozgásba hoznak mindent: nyelvcsapot, szájpadrást, nyelvet, a fogakat [...]”³⁵

Anatómiai pontossággal írja le az értelmes emberi beszéd hangjainak keletkezési mechanizmusát, groteszk örömet lelve a szaknyelvi terminológia folyamban. Ál-szak-szerű fonetikai előadás ez, melynek idézetéből most a költői hasonlatokat kihagytuk. Karikatúrája az ember helyett anatómiai ábrát látó szakmaiságnak.

A halandó fájdalmas teste

A Tanár körmondata hasonló hangnemben folytatódik a fonetika terminológiájának a felhasználásával, ellenben az idézett replika végén a tanítvány minden tiltás ellenére megszólal: „Fáj a fogam.”³⁶ s ezt a replikát, és csak ezt a replikát, kisebb-nagyobb változtatásokkal a szöveg végéig (harmincnyolc alkalommal) ismételtetni fogja. Utolsó megszólalásaiban már egy egész testére kisugárzó, generális fájdalomról beszél. Egy szerzői utasításból megtudjuk, hogy fájdalmat kifejező fintor is kíséri a kijelentést. Azaz a hagyományos értelemben vett imitáció elve érvényesül, hiszen a legtradicionálisabb színház is megengedi azokat a mimikai megnyilvánulásokat, melyek a testi-lelki tartalmak megmutatására alkalmasak. Azzal vagyunk egy lépéssel közelebb a posztdramatikus színházhoz, hogy a beszéd mindent eluraló és sokszor értelmetlen jelenléte mellett megjelenik egy intenzív testi élmény, melynek felidézése ugyan szöveggel történik, de hatása inkább a testi együttérés kiváltása, mint a reflexióra való felszólítás.

A fogak máshol is szerepet játszanak a kellemetlen testi élmények felidézésekor. A *székek*³⁷ mesélő Öregembere visszaemlékezik egy nevezetes napra, amikor „vacogott a fülünk, a lábunk, a térdünk, az orrunk, a fogunk”³⁸ A szájban lévő fogak által keltett testi élmény ebben a szövegelemben is kiterjed szokatlan testi részletekre (az egész lényre), és az így keletkező gesztus a maga abszurditásában vonja hatása alá a fiktív szituáció résztvevőjét és vélhetően az olvasót/nézőt is.

A fájdalom, mint a fiktív drámai alak által átélt, szuggesztív élmény más szövegekben is megjelenik. A *Haldoklik a királyban* a lumbágó, a fájós láb és derék mellett még étvágytalanságról is szó van, amit a Király feltételezése szerint „eldugult mája” okoz.

³⁵ IONESCO, *Drámák, i. m.*, ford. VINKÓ József, 59.

³⁶ Uo.

³⁷ IONESCO, *Drámák, i. m.*, ford. GERA György, 105–150.

³⁸ Uo., 109.

Kínjainak ellenőriztetésére „[k]inyújtja nyelvét az Orvosnak”.³⁹ Itt tehát a szájban lévő nyelv, mint egy indikátor jelenik meg. Hely, ahonnan az okokra nézve információt nyerhetünk. Az ok pedig nem más, mint az, hogy az ember halandó. „Az Orvos: Igen, Felség: meg fog halni. Nem éri meg a holnapi reggelit. Már a ma esti vacsorát sem. A szakács eloltotta a gázégőt. Leveszi a kötényét. Elteszi a terítőket és a szalvétákat a szekrénybe, az örökkévalóságig ott maradnak.”⁴⁰

Ezzel nevet kap az emberi létnek az a mozzanata, mely az európai modernségben nevelkedett ember számára reménytelenül szorongást és fájdalmat keltő és elkerülhetetlen, és amely Ionesco belső gyöttrődésének egyik kulcsproblémája. Idézetünk egyúttal azt is mutatja, hogy a szájhoz kötődő étkezés vitális szükséglete ebben a gondolkörben milyen szorosan kapcsolódik a halál megértésének és elfogadásának spirituális feladatához. Halottá is akkor nyilvánítja Margit Berengár (Bérenger) királyt, mikor ez a szerve nem működik többé: „Jól van. Nem tudsz beszélni, most már fölöslegesen lélegzik a tüdőd.”⁴¹ Ionesco vallástörténész-antropológus barátja, a szintén román származású Mircea Eliade, akitől a halál fogalmával kapcsolatban igen sokat tanult, azt írja egy helyen: „Nincs a miénken kívül egy másik olyan kultúra, ahol egy halál-rítus közepén meg lehetne állni és megállapodni egy nyilvánvalóan kilátástalan helyzetben. A kiút ugyanis a rítus befejezése, egy magasabb szintre lépés annak tudatosítása által, hogy egy új létmódba kerültünk.”⁴²

A modern európai ember a halál tényét nem tudja átváltozásként felfogni. A rítusban odáig jut el, hogy elfogja a kétségbeesés, s ebből az állapotból nem tud kilábalni. Egyik utolsó drámaszövegében – melynek bizarr alcíme, az „önéletrajzi spektakulum” sokat elárul a szöveg tematikájáról –, a *Voyage chez les morts* („Utazás a halottak földjén”, 1980) onirikus közegében elhangzó mondatot nemcsak szimbolikus jelentésében, hanem szó szerint is érthetjük: „Ezek bizonyára olyan könyvek, melyekben meg van írva, hogy mit kell tenni, amikor éppen meghalunk, vagy amikor már halottak vagyunk, de vajon, ami ide van írva, igaz-e még? [...] Mindenesetre nem értem, elfelejtetem ezt a nyelvet.”⁴³

A misztikus irodalmakban elrejtett tudás teljes mélységében szinte dekódolhatatlan a modern európai ember számára. A halál beavatás-átváltozás jellege általában idegen számára, de vannak európai elmék, akik ezen az úton haladva messzire el tudnak jutni. Ionesco egy ezek közül. Drámai életművének jelentős állomásai, mint a *Tibeti Halottas Könyv* alapos ismeretéről tanúskodó *Haldoklik a király*, felfedik spirituális tudását, felkészültségét. És elárulják azt is, hogy a szerző tapasztalata szerint a fájdalom kiűszöbölhetetlen.

³⁹ IONESCO, *Drámák, i. m.*, ford. BOGNÁR Róbert, 450.

⁴⁰ *Uo.*, 452.

⁴¹ *Uo.*, 501.

⁴² Mircea ELIADE, *Mythes, rêves et mystère*, Paris, Gallimard, 1957, 74.

⁴³ Eugène IONESCO, *Théâtre complet*, éd. Emanuel JACQUART, Paris, Gallimard, 1991, 1308.

Emanuel Jacquart, a drámai életmű összkiadásának szerkesztője, előszavában a következőket írja Ionescóról: „A nyelv metafizikájának visszatérő gondolata mellett gyakran beszél az ellentétek egybeeséséről. Ezzel Ionesco azon az úton indul el, mely *A kötelesség oltárán*ban a honfitársa, Lupasco által hirdetett ellentétek logikáját, az ellentmondások pszichológiáját teremti meg.”⁴⁴

Arról a Lupascóról van szó, aki a valóság leírásában nem tudja nélkülözni a beillesztett harmadik logikáját, mely lehetővé teszi, hogy újszerű módon közelítsük meg a paradoxonok kérdését. Ezt a harmadikat éppen a kettősségre alapozott logika zárja ki, melyet pedig a mindennapjainkban folytonosan alkalmazunk az igaz/hamis tengely meghatározására. Ionesco ezt a tanítást követi, mikor tükörképei, hősei a definíciója szerint *elérhetetlen* cél elérése miatt testükben-lelkükben összetörten, a csak futó derűs és megvilágosodott pillanatok ígéretében választják az életet.

Du corps qui ne peut que souffrir dans la dramaturgie d'Ionesco

Dans le Nouveau Théâtre et notamment dans les pièces d'Ionesco, nous voyons défiler les semblants d'êtres humains qui, en pleine préoccupation métaphysique endurent des souffrances corporelles de diverses sortes. Tout en cherchant les motifs de ce fait, nous nous proposons d'analyser plusieurs textes d'Ionesco où l'organe de la parole; de la nutrition et d'autres plaisirs oraux: la bouche, aurait un rôle particulier et demanderait un effort d'interprétation accentué.

⁴⁴ *Uo*, XXXII.

KALMÁR GYÖRGY

A felsebzett szubjektum

Az ember trópusának poszt-humán átírásai
David Cronenberg *Karambol* című filmjében*

*The blood and body of humans made cinema –
that would be the ultimate thing.*
(David Cronenberg)

Filmkritikai és filmelméleti szempontból David Cronenberg kétségkívül az egyik leginspirálóbb kortárs filmrendező. Egyszerre tartják őt számon műfajfilmek (konkrétan a „body horror”) rendezőjeként és művész-rendezőként is. A legjobban sikerült alkotásai azonban éppoly megfoghatatlanok, mint amilyen izgalmasak és inspirálóak. Ennek oka véleményem szerint abban keresendő, hogy ezek a filmek egyszerre koncepciózusak és kidolgozottak (intellektuálisan, stilisztikailag, szimbolikájukban), ugyanakkor az ember-lét határterületeit kutatják: az ember és test, ember és technika, ember és nem ember viszonyának azon határterületeit, amelyekre nem nagyon vannak szavaink. Cronenberg filmjei az ember-lét margóján játszódnak, egy afféle senki földjén, ahol sem a jelentés nem működik úgy, mint „normális” esetekben, sem a lét-rejövő szubjektum-konstrukciók nem hasonlítanak a megszokottakra. Így aztán ezen filmek elemzése és értelmezése éppen annyira kihívás, mint amennyire új kritikai-elméleti belátásokkal kecsegtető.

Úgy vélem, Cronenberg *Karambol* (*Crash*, 1996) című filmje iskolapéldája lehet a humanista test- és emberábrázolási hagyomány ezredvégen történő átalakulásának, annak a rezsignifikációs folyamatnak, mely szinte programszerűen mozdítja ki a mimetikus és fantasztikus, látható és láthatatlan, testi és szellemi fogalmainak az ember vizuális reprezentációiban betöltött, platóni gyökerekig visszavezethető viszonyait. A *Karambol*ban ugyanis nemcsak autók ütköznek, hanem különböző reprezentációs modellek is. Nemcsak a vezetők zökkennek ki hétköznapi életükből, hanem a mozinéző is, akit bizony könnyen félre vezethet a film, s persze amikor észbe kapunk és rájövünk, hogy nem éppen abban a sávban haladunk, amelyikben gondoltuk, akkor már túl késő... Jelen tanulmány kiindulópontja az a feltevés, miszerint a *Karambol* másként próbál filmes jelentést létrehozni, mint azt a (mind az európai művészfilmet, mind az amerikai típusú műfajfilmet jellemző) humanista hagyományban meg-

* A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. (A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg. A jelen szöveg kiindulópontját alkotó korábbi, rövidebb verzió *A hely-telen szubjektum* címmel jelent meg *A mondat becsülete* c. kötetben, szerk. BÉNYEI Tamás, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010, 336–348.

szokhattuk. Más ez a filmnyelv, más jelentéseket hoz létre, ez a „másfajta jelentés” pedig az ember eltűnésével áll összefüggésben. Az „ember” ebben a kontextusban nemcsak tematikus elem, hanem a jelentés mestertrópusa, egy mélyre nyúló filozófiai, világképi és ideológiai gyökerekkel rendelkező jelentésalkotási- és értelmezési séma neve is. Ennek fényében az alábbiakban azt kívánom megvizsgálni, hogy a film hogyan, mely stratégiák alkalmazásával téríti ki a humanista emberábrázolási hagyományt a megszokott kerékvágásból, és miként konstruál meg az ödipalizáció mint zárt alakzat terén kívüli, de legalábbis annak margóján lévő szubjektivitást.

A *Karambol* térképről levivő, félre-vezető voltát – mint arra kiváló tanulmányában Terry Harpold is rámutat¹ – mi sem példazza jobban, mint a Cannes-ban kavart botrány, mely akár szimptomatikusnak is tekinthető. Volt egy jegyzett rendezőtől származó „művészfilm”, melyben a jelenetek egyik fele szex, a másik pedig autóbalesetekből, illetve ezek nézéséből, megbeszéléséből, a rájuk való készüléskből áll. A felháborodás oka azonban talán ennél több volt: Cronenberg kilépett a műfaji keretből, felrúgta a (művész)filmkészítés íratlan szabályait. Nem csak az erotikus és pornográf közötti határt hágtá át, de a realisztikus és fantasztikus, valamint a művészi és populáris közöttit is. Filmje nem arról az emberről szól, akinek lelki vívódásairól egy európai művészfilmnek szólnia kell, az általa létrehozott reprezentációs rendben a test képe nem úgy válik az ember képévé, ahogy azt hagyományosan (mondjuk a reneszánsz festészet óta) megszokhattuk. Személy szerint *ez utóbbi* határsértéseket sokkal radikálisabbnak tartom. A *légy* című film esetében mindenki tudta, hogy ez egy horror, így nem csodálkoztunk, amikor hősünk fokozatosan rovarszerű szörnyé változott. A *Meztelen ebédre* azt mondják, hogy sci-fi, hisz egy utópikus sosem volt világban játszódik, ráadásul főszereplője drogfüggő, úgyhogy a képeket megint csak távolból nézzük, lazán kezelve referenciális státuszukat. A *Dead Ringers* esetében a főszereplő ikerpárról hamar sejteni lehet, hogy lenne mit mesélniük a pszichológusuknak, ám a körülöttük lévő világ normális marad, ezért drogfüggésbe, majd rituális öngyilkosságba vezető sorsukat megint csak a „normális” emberek biztonságos távlatából nézzük. Ezek a filmek tehát úgy hajtanak végre határsértéseket, hogy a néző közben nem dezorientálódik (végzetesen), esélye van arra, hogy tudja, mikor hajtott át a szembejövő sávba, azaz mi valós és mi nem, mi testi-fizikai valóság és mi fantázia, delírium, álom vagy hallucináció. Rendszerint tudjuk, hol van a felezővonal, így a határ megsértése egyben a határ (és az általa megalkotott kettősség) megerősítéseként is funkcionál. Tudjuk, hogy ez egy „beteg” film, de mi magunk nem leszünk nagyon betegek tőle.

A *Karambol* esetében azonban más a helyzet. A maga módján talán ez Cronenberg legradikálisabb filmje. A jelenben játszódik, a képeken a jól ismert Észak-Amerika látható, szereplői nem szurkálják magukat nagy injekciós tűkkel, nincsenek hallucinációik, elvégzik a munkájukat, a történet pedig első látásra a realisztikus filmkészítés szabályait követi: nincsenek speciális effektek, szenzációs testi metamorfózisok, gyurmás je-

¹ Terry HARPOLD, *Dry Leatherette: Cronenberg's Crash*, PMC, 1997/3, 3.

lenetek vagy CG. Gyakorlatilag az egész filmet Cronenberg otthonának pár mérföldes körzetében vették fel. És mégis, az az érzésünk, hogy a film lépcsőről lépésre átvezet valahova *máshová*. Vagy pontosabban fogalmazva: bár úgy tűnhet, hogy szereplőink (a történet szintjén) lépcsőről lépésre hagyják el a jól ismert világot, a nézőnek az a kísérteties (*unheimlich*) érzése támadhat, mintha az első képkockáktól kezdve egy ismeretlen, furcsa világban járna. Ez a mi világunk, ezek az emberek mi is lehetnénk... és valami mégis más. A karambolokban egyre egyértelműbbé válik a referenciális valóság töredezettsége, és a réseken beszivárog valami más, valami láthatatlan dolog, amit akár a fantasztikum szóval is jelölhetnénk, ha ezt a szót nem értenénk szükségképpen a valóságos vagy létező ellentétéként. Rájövünk, hogy a dolgok nem azok, amiknek látszanak. Hőseink nem változnak léggé, nem használnak kemény drogokat, a mise en scène végig az észak-amerikai technikai civilizáció jól ismert elemeiből építkezik. Mégis, a film első megtekintése során a legtöbb néző émelyegni kezd, rosszul van, beleszédül, belebetegszik az élménybe. Véleményem szerint ennek épp az embert illető (és létrehozó) reprezentációs modellek kimozdítása az oka.

A *Karambol* kivezet bennünket a humanista emberábrázolási hagyományból, le a jól ismert térképről. Az alábbi elemzés arra tesz kísérletet, hogy vázlatosan feltérképezze, milyen módszerekkel, milyen frontokon is történik meg ez az átváltozás, azaz hogyan is működik a filmben egy poszt-humanista reprezentációs modell és filmnyelv. Az ábrázolási hagyomány kimozdítása és a „másfajta” filmnyelv működtetése ugyanis nyilvánvalóan elválaszthatatlan egy másfajta szubjektivitás létrehozásától. Ahogy a *Karambol* nem azt a filmnyelvet beszéli, mint a közönségfilm, úgy szereplői sem úgy emberek, ahogy mi („normális”, ödipalizált, karambolokat nem élvező emberek) rendszerint magunkat elképzeljük, és a nézőben megszülető jelentés is valószínűleg más jellegű, mint amihez hozzászoktunk. Úgy vélem, ez a három dolog – a filmnyelv (illetve reprezentációs modell), a megkonstruált szubjektivitás és a jelentés fennálló rendjeivel (a szimbolikus renddel, a Logossal) való viszony – elválaszthatatlan egymástól, és a filmet ebben az összefüggésrendszerben van esélyünk a maga összetettségében megérteni.

A szex mint karambol

Haladjunk talán a látványosabb vagy szembeszökőbb jellegzetességektől a nehezebben észrevehetőbbek, illetve a háttérben munkáló működésmódok felé. Az első és legszembetűnőbb vonás valószínűleg a szexualitás normatív szabályrendjének átágása, valamint az emberi és nem emberi közötti határ kimozdítása. Ez utóbbi, a Cronenberg-életművön átívelő motívum ezúttal az emberi test és technika közötti határok átrajzolásából áll. Ennek megértéséhez hasznos lehet emlékezetünkbe idézni a film híres, méltán szimptomatikusnak nevezhető nyitójeleneteit.

A *Karambol* első jelenetében egy reptéri hangárt látunk kis sportrepülőkkel, majd a gépek közt lassan mozgó, azok fényes, fémszerű felszínén elidőző kamera egyszerre egy gép mellett álló, lassan vetkőző szőke nőt mutat (a szőkeség, mint látni fogjuk, nem mellékes). A nő – ahogy a vágás utáni oldalirányú félközeli mutatja – a gép szárnyának dől, lassan leveszi a blúzát, majd a melltartóból kivett mellét kéjesen a hideg gépfelszínhez érinti. Szó nélkül mögé lép egy férfi, felhúzza a szoknyáját, majd hamarosan letérdel, hogy szájával, arcával érintse a nő fenekét, miközben az a repülő testére dől. Egyetlen szót sem szólnak, nem tudjuk meg, kik ők, milyen az „emberi” viszonyuk. Fémes, hideg, visszhangosított, ürességet sugárzó elektromos gitárhangok, precíz, lassú kameramozgások, tökéletes testek, lassú mozdulatok, hideg kéz és polírozott gépfelszínnek jellemzik ezt a pantomimszerű nyitójelenetet.

A második jelenetben egy stúdióban vagyunk, ahol mintha egy karambolos jelenet előkészítése zajlana. A „Camera room” nevet viselő helyiségben egy nő kezének közelképét látjuk, amint egy vélhetően kamerák szállítására használt nagy fémdobozba kapaszkodik. A zihálásból sejthető, hogy itt is szexuális aktus zajlik. Vágás, és látjuk, hogy négykézláb áll a dobozon. Pucér fenéke mögül hamarosan feltűnik második főhősünk – James – némileg vörös feje is, aki valami nagyon hasonló dolgot művelhetett, mint az első jelenet férfi szereplője. Kikiabál az ajtón kívül őt váró munkatársának, majd némi biztatásra hátulról magáévá teszi a nőt.

A harmadik jelenetben az első jelenet tökéletes testű szőke nője sokemeletes bérházi otthonuk erkélyén áll, a második jelenet férfinja mögötte, az ajtóban. A nő keze az erkély fém korlátját simogatja, miközben a ház előtti autópályát nézi. Halkan mesélnek egymásnak aznapi kalandjaikról. A nő lassan felhúzza szoknyáját, a férfi mögéje lép, beszélgetés közben lassú mozdulatokkal közösül vele.

A film tehát három egymást követő szexjelenettel indul, nyilvánvalóan durván sértve ezzel a „művészfilm” szabályrendjét. (Ilyen, mint arra Harpold is rámutat, csak egy pornófilmben történhet.) A szexualitás ebben a formában történő bemutatása persze nem öncélú, ez azonban csak lassan válik világossá, amint felismerjük a filmben az ismétlések jelentőségét. Az első jelenetekből csupán azt szűrhetjük le, hogy főszereplőink (Catherine és James) nem éppen a hagyományos polgári erkölcs gyakorlói. Lassan kiderül, hogy a főszereplő házaspár másokkal megélt hűtlenkedéseik elmesélésével és eljátszásával izgatják otthon magukat. A világuk azonban hideg, üres, apatikus. A szemekben nem lobban szenvedély, az arcokon a vérbőségnek semmi jele. Minden halott, hideg és beteg.

A *Karambol*ban a szexualitás fontos szerepet játszik a hagyományos emberkép átírásában. Nem csak arról van szó, hogy a nemi élvezetet nem korlátozza a patriarchális berendezkedés monogámiát preferáló és az élvezetet korlátok közé szorító szabályrendje. Ennél talán még fontosabb a szexualitás elszakítása a személyesség és az individualitás kultúránkban megszokott koncepcióitól. Mindhárom fenti jelenetben hátulról történik a behatolás, az arcok ugyanabba az irányba néznek, a tekintetek nem

találkoznak, nincs jelen az arc (lévínasi értelemben vett) transzcendenciája: a személyiség hiányzik a képből. Az arc hiányában a szex mechanikussá válik, az élvezet elszakad a másiktól mint személytől, ahogy a test is a szubjektivitástól. Ez azonban nem minden. Észrevehetjük, hogy valójában a fenti szexjeleneteknek nem két, hanem három szereplője van: a nők mindhárom esetben egy technikai tárgy felé néznek, illetve azt érintik. Közelképek emelik ki a repülő hideg felszínéhez érő hegyes női mellét (az első jelenetben), a technikai felszerelés szállítására szolgáló fémládába kapaszkodó operátornő kezét (a másodikban), és Catherine-nek az erkély fém korlátjára támaszkodó kezét, amint fentről az autót nézi. Az arcok mindhárom jelenetben technikai konstrukciók, fém tárgyak felé néznek, mintha onnan nyernének inspirációt, mintha maga a technológia is erotikus tárgy lenne. A film történetében előre haladva a technika egyre nyilvánvalóbb módon válik a nemiség hajtómotorjává, ami egyszerre inspirálja az életet és rajzolja át a testeket.

James a film tizedik perce körül karambolt szenved. A vele frontálisan ütköző autóból egy nő néz rá a törött szélvédőn át. Amikor a nő letépi magáról a biztonsági övet, kinyílik ruhája, és láthatóvá válik (szintén izgatott) melle. A filmben ekkor kapcsolódik először explicit módon össze a karambol és a nemiség. James teste nem csak az autóhoz kerül közelebb, mint a legtöbben vágyának rá, de ezután az orvosi műszerekhez is. A kamera lassan pásztáz végig a lábán, melynek felszínét lépten-nyomon átszúrja, áthágja a rögzítésre használt fém. A testen új nyílások keletkeznek, sebek, varratok, a technika behatol a testbe, James élete pedig lassan új irányt vesz. Hősünk itt, a kórházban találkozik újra a szemben lévő autóból kimentett Helennel (akivel hamarosan szeretők lesznek), és ismerősével, Vaughannal, aki láthatóan érzéki izgatottsággal mustrálja sebeit. Mint később kiderül, Vaughan szenvedélye híres autóbaleseteket megismétlése, illetve az ezekben való részvétel.

Talán már mindezen példákban is nyilvánvaló, hogy a *Karambol*-ban a szexualitás másként működik, és másfajta élvezeteket termel, mint azt megszokhattuk. Nem kötődik egyetlen partnerhez, a szexből kimarad a személyes vagy érzelmi tényező, a testek leválnak a szubjektumról, az örömeik részévé válik a fájdalom és a (gyakran a saját testen elkövetett) erőszak, a technikai tárgyak pedig fokozatosan maguk is vágytárgyakká válnak. Úgy vélem, mindez radikálisan átrajzolja a test-szubjektum-évezet „normális” (azaz ödipalizált) képletét.

Leo Bersani a *The Freudian Body* című könyvében Freud egyes szövegeinek dekonstruktív (ár elleni) olvasata során a szexualitásnak egy olyan koncepcióját vezet le, mely nagy segítségünkre lehet az élvezet és szubjektivitás *Karambol*-béli ökonómiájának megértésében. Bersani úgy véli, hogy amikor Freud a *Három esszé a szexualitásról*-ban egy lineáris, célvű elbeszélés fonálára fűzi fel a gyermekkori (nemenitális, „perverz”) szexuális szokásokat, és a genitális, ödipalizált szexualitáshoz vezető lépcsőkként kezeli őket, akkor valójában az emberi szexualitás sokféleségét homogenizáló normatív elbeszélést igyekszik létrehozni. Mint tudjuk, Freud (többé-ke-

vésbé) patológikus szexualitású felnőttek pszichoanalízisén keresztül jutott el a gyermekkori szexualitás különböző stádiumainak elméletéhez.² Ezen szexuális viselkedésformák „kinőni valónak” tételezése a szexuális fejlődés genitalitáshoz vezető útján, vagy „patológikusnak” és „abnormálisnak” bélyegzése felnőtt korban, illetve az előjátékok címszó alá sorolása a „normális” felnőttkori nemiségben mind-mind egy normalizáló törekvés részei, melyek mintha elfojtani igyekeznének a szexualitás sokféle-ségét. Bersani úgy véli, hogy amikor Freud megkülönbözteti az előjátékok elő-örömeit és a beteljesülés vég-örömeit, akkor (akaratlanul is) „a szexualitás két jól elkülönülő ontológiáját” teremti meg.³ A *Három esszé*ben, mint arra Bersani rámutat, fellelhető a szexualitásnak egy olyan általánosabb és a genitális, ödipalizált nemiség normatív, cél-elvű struktúráin túlmutató meghatározása, mely szerint minden olyan érzéki benyomás, mely meghalad egy bizonyos intenzitási szintet, még a fájdalmasak is, óhatatlanul szexuális színezetet nyernek.⁴ Mindez Bersani szerint azt jelenti, hogy „Freud egy olyan pozíció felé halad, mely szerint a szexuális izgalom örömteli kinnal járó feszültsége akkor jelenik meg, amikor a testi érzékelés »normális« intenzitási szintjét meghaladó impulzusok jelentkeznek, és a lelki készülék teherbírását meghaladó érzéki vagy affektív folyamatok megzavarják a személyiség (*self*) szervezettségét.”⁵ Ez azt jelenti, hogy „a szexualitás az, amit a strukturált személyiség nem tud elviselni”.⁶ A nemiség célja eszerint a strukturált, ödipalizált, megszelídített személyiség időleges széthullása és bomlasztása egyfajta mazochisztikus (mert önromboló) élvezetben.

Mint láthatjuk, Bersani Freud-értelmezésének kulcsfontosságú momentum a szexualitás bomlasztó, szubverzív, destruktív és dekonstruktív erőként való felfogása, amely kimozdítja a jelentés és a személyiség ödipális struktúráit. Úgy vélem, a *Karambol* szexualitásában (és itt nemcsak a szereplők nemiségére gondolok, hanem a film képeinek erotizált jellegére is) egy ehhez hasonló, a személyiséget alapstruktúráiban kimozdító működést ismerhetünk fel. Bersani Freud-olvasata felhívja a figyelmünket arra, hogy a *Karambol* tétje a szubjektum mint strukturált, jelentéses, a (lacani értelemben vett) Atyai Rendnek alávetett lény felsebzése, kizökentése vagy (esetleges) elpusztítása. A film autóbaleseteket előidéző és megismétlő szereplői nem feltétlenül meghalni szeretnének: céljuk nem a (fenomenológiai értelemben vett) élő test elpusztítása, hanem a személyiség és a testiség „hagyományos” konstrukcióinak a felszámolása. Nem egyszerű szuicid hajlam ülteti őket autóba, hanem az ödipalizált szubjektum összezúzásának gyöngyöre: a karambolok célja ugyanaz az összezúzódás-élmény (*shattering experience*), melyet Bersani a szexualitás lényegének tart.⁷

² Leo BERSANI, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, New York, Columbia UP, 1986, 32.

³ *Uo.*, 33.

⁴ *Uo.*, 37–38.

⁵ *Uo.*

⁶ *Uo.*

⁷ *Uo.*, 40.

A felnyitott szubjektum

A *Karambolban* Vaughan az új vallás örült papja, ő vezeti be világába az új szenvedélyre rákapott szereplőket. Vaughan szerint a karambol „inkább megtermékenyítő hatású, mintsem romboló esemény, a szexuális energia felszabadítása, mely összeköt azok nemi energiájával, akik meghaltak, méghozzá olyan intenzitással, mely semmi más módon nem érhető el.” Ennek a megélése Vaughan „projektje,” melyben úgy merülnek el szereplőink, mint egy új kábítószer élvezetében. A filmben egyre-másra tárulnak szemünk elé zavaró képek balesetekről, sérült testrészekről, halottakról és roncsokról, de mindezt James szemszögéből látjuk, aki lassan megtanulja erotikus tárgyakként látni ezeket. Helennel autókban közösjenek, rendszerint hátulról, szennelvélyel vagy anélkül, de mindig személytelenül. A nemiség energetikai problémává válik, gépekből származó energiáknak a testen való átvezetésévé, melynek semmi szüksége a testekben élő személyiségekre, sőt, lassan át is alakítja, fel is morzsolja azokat.

Az út, amelyet a film szereplői, valamint a nézők bejárnak a szubjektum végső karamboloztatásáig, leírható a lacani pszichoanalízis fogalmaival, a másik fokozatos dezanthropomorfizálásaként is. A filmben ugyanis a (lacani) másik (a vágy tárgya, az *objet a*) fokozatosan elveszíti antropomorf jellegét. A néző számára fokozatosan világozóssá válik, hogy a film szereplői nem egymásra vágynak, a közösjeléseket nem egy emberi másik iránti vágy mozgatja.⁸ Persze a film éles szemű nézője észreveheti, hogy ez a motívum már a filmet nyitó szexjelenetekben is jelen volt, ahogy a pszichoanalízis éles szemű olvasója is megjegyzné, hogy a másik személyessége talán már mindig egy utólagos egységesítő folyamat eredménye. Ahogy azt a (már Freudnál megjelenő, majd a Klein-iskola által kidolgozott) részlettárgyak elmélete kifejti, a csecsemő számára az anya először nem egységes személyként jelenik meg, hanem mint mell, kéz, hang vagy arc, melyekről csak később érti meg, hogy egyetlen emberhez tartoznak.⁹ Az „ember” ebben a kontextusban nyilvánvalóan egy egységesítő alakzat neve, mely metaforikus egységbe fogja a test külön-külön (is) örömet adó részeit. Ezt az egységesítést, valamint az emberi lény énnel való felruházását, mint köztudott, Lacan a tükör-fázisról szóló tanulmányában egyfajta konstruktív-konstitutív félreértésként (*méconnaissance*) teoretizálta.¹⁰ Ez az a konstrukció, amely darabokra hull a film karamboljaiban. A film lassan lebontja a szubjektivitás hagyományos – a vágyat egy egységesnek tételezett ember alakzatával „humanizáló” – konstrukcióit. Így elmond-

⁸ Erre utal Cronenberg is, amikor a hátulról történő behatolások kapcsán elmondja, az érdekelte, „hogyan is lehet úgy közösjülni, hogy nem egymással közösjülnünk?” David CRONENBERG, *Cronenberg on Cronenberg*, ed. CHRIS RODLEY, Boston, Faber and Faber, 1997, 198.

⁹ Vö. Jean LAPLANCHE, Jean-Bertrand PONTALIS, *A pszichoanalízis szótára*, ford. ALBERT Sándor et al., Bp., Akadémiai, 1994, 422–423.

¹⁰ Jacques LACAN, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója*, ford. ERDÉLYI Ildikó, FÜZESSÉRY Éva, Thalassa, 1993/2, 10.

ható, hogy a film poszt-humán, kiborg-szerű szereplői a személyiség egy korai, nyitottabb, szervezetlenebb állapota és működése felé haladnak.

Érdemes emlékeznünk, hogy Lacannál a tükörben meglátott kép (a test vizuálisan egységes képe, mely az én első számú azonosulási pontja lesz) egyben a belső és a külvilág (*Innenwelt* és *Umwelt*) viszonyainak is szervezőelvévé válik.¹¹ A test képének jól körülhatárolható jellege az alapja annak a személyiségkonstrukciónak, mely az ént szembe helyezi a világgal, és a kettő viszonyát az elválasztás, a különbözőség és a függetlenség viszonyrendjében írja le. A tükör-fázisban megszülető, majd a nyelvre való belépéssel megerősödő és új formát nyerő identitás (mint arra a kortárs fenomenológia rámutat) nem az élő test és a világ érzéki összekapcsolódását hangsúlyozza, hanem egy olyan imaginárius és szimbolikus elemekből álló világképet teremt, melyben egymástól jól elkülöníthető (szimbolikusan megjelölt és nevük által önállóított) *dolgok* vannak. A nyugati kultúra (logocentrikus, fallocentrikus, ödipalizált, humanista) rendje a *dolgok* rendje, azaz egy a jelenségeket *dologként* értő, a dolgok rendjét pedig az értelem (Logosz) hatalmának alávető rend, mely a megértés aktusában mindig előnyben részesíti a zárt, egységesítő, totalizáló, metaforikus alakzatokat. Lacan szerint:

„A tükör-stádium [egy olyan] dráma [...] [mely] mozgósítja a térbeli azonosulás ámitásába esett alany fantáziáit, amelyek a darabjaira széthullott test képétől totalitásának ama formájáig terjednek, amelyet ortopédikusnak (orthopédique) nevezek, s végül az elidegenedett identitásnak ama magára öltött páncélzatáig, amely merev struktúrájával meghatározza majd az alany egész szellemi fejlődését. Tehát az *Innenwelt* és az *Umwelt* körének megszakadásából következik, hogy az ego (moi) ki-meríthetetlenül igazolásra törekszik: saját »négyzögesítésére« (quadrature).”¹²

Úgy vélem, a *Karambol* nem csupán a szexualitás nem-genitális, dezantropomorfizáló ökonómiájával bontja meg a humanista szubjektumnak az én (ego) mint imaginárius gravitációs középpont által összetartott struktúráit, hanem a tükör-fázisban megszülető azonosulások áthelyezésével is, például a kint és bent viszonyrendszerének az átalakításával. A film egyik leggyakrabban szem elé kerülő motívuma a testhatárok átrajzolása: az emberi testek a karambolokban felnyílnak, találkoznak, „összszecsókolóznak” a technikával. Az autók vértől és ondótól ragadnak, az emberi testeket sebek és zúzódások tarkítják, és fém protézisek tartják össze. Mintha a film hősei szisztematikus támadást akarnának végrehajtani a bent és kint viszonyait létrehozó és fenntartó határok ellen. Szexualitásukban is ezek a határok izgatják őket: a szexjelenetek visszatérő motívuma egymás sebeinek, varratainak és zúzódásainak a vizsgálata, nyalogatása és csókolgatása. (A film alapjául szolgáló Ballard-regényben

¹¹ Uo., 7.

¹² Uo., 8.

ezek a sebek néha a fallikus behatolás helyeivé is válnak.) Más szóval a film lebontja „a térbeli azonosulás ámitásába esett alany fantáziáit”, mintha csak visszafelé akarná bejárni a Lacan által elemzett utat, azaz el akarná vezetni mind a szereplőket, mind a nézőt a személyiség „totális”, „elidegenedett” formáitól a „darabjaira széthullott testig” (*corps morcelé*). A *Karambol* hősei a nem-emberi másikkal való összecsókolózásokkal szaggatják fel a test és a szubjektivitás hagyományos határait, fokozatosan számolva fel ezzel az ödipalizált, dologiasított, elidegenedett szubjektumot. Felnyitják a testet, hogy megnyílhassanak a (nem-emberi) másik felé.

A kint és bent elkülönülésének a tükör-fázisban megszülető rendje együtt jár az én és a világ közötti „szakadással”,¹³ amely – lacani értelemben – a „normális” szubjektum konstitutív eleme. Ugyanez a – karambolokban felszámolt – különbség Derrida szerint a logocentrikus metafizika egyik alapeleme: az a hely vagy határ, ahol (egy „logocentrikus elfojtás” eredményeképpen) elkülönül egymástól a saját és a más(ik), a hang és az írás, a jelölő és a jelölt. A (fallogocentrikus) Rendben ezen elkülönülések a garanciái a jelentés tisztán tartásának és az (ezen atyai rendnek alávetett) szubjektum önazonosságának. A másik beengedése a sajátba (*propre*), az önazonosság első alapját képező zárt testbe így egyben a megfelelő, helyes (*propre*) jelentés aláírása, azaz a Logosz ellehetetlenítése is, a saját azon ökonómiájának a (destruktív és dekonstruktív) kibillentése, melyet az „önuralom, a helyénvalóság, a magántulajdon [és] a tisztaság” fogalmi jellemeznek.¹⁴ A *Karambol*ról így elmondható, hogy a kint és bent viszonyainak átrajzolásával, az *ön* uralma alól kiszabaduló, nem épp „helyénvaló” nemi gyakorlatokat űző szereplőivel, a saját és másik viszonyrendszerét kimozdító eljárásaival nem csak a totalizáló, ödipalizált szubjektivitás alternatíváját keresi, de egyben más-fajta jelentések létrehozását is.

Mindebben elsőrendű szerepet játszanak a saját és másik, ember és gép közötti határok, a szubjektivitás és jelentés létrejöttében konstitutív felszínek. A *Karambol*ban szembeszökő az a figyelem, amit a szereplők és a kamera a különböző felszíneknek szentel. Lassú, pásztázó, elidőző kameramunka, révült tekintetek és erotikus érintések jellemzik mind az autók és technikai tárgyak felszínének, mind a szereplők testfelszínének a bemutatását. Úgy vélem, a fényes-fémes felszínek a filmben a lacani tükör-fázis tükrének helyettesítőjeként is működnek, olyan reflexív felszínekként, melyben a szubjektum *másként* ismerhet magára. A megkarcolt, „meghúzott”, roncsolt autók karamboloktól feltépett felszínében a benne magukat megigézve bámuló összetört szereplők teste már nem egységes, totális képként jelentkezik: ezek a roncsolt felszínek maguk is egy töredezett, darabjaira széthullott test-képet mutatnak; szereplőink, ahogy a néző is, a test, a képek és a személyiség szétesését reflektálhatják

¹³ Uo.

¹⁴ Jacques DERRIDA, *Of Grammatology*, ford. Gayatri Chakravorty SPIVAK, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, 1976, 26.

bennük.¹⁵ Az autó így nem csupán az a másik, akivel karambolozva felszaggathatók a test és a (test egységes képére alapozott) személyiség határvonalai, hanem a gyermekkori tükör-fázis reflexív felszíneinek az áthelyező ismétlése, átírása, mely médiummá válik, képet ad a testről, egy olyan új képet, mely egy új (*non-propre*, nem-saját, nem-jólnevelt, nem-tiszta) (nem-)szubjektivitás alapjául szolgál.

Az undor tárgya

A határsértések kitüntetett szerepe közvetlenül vezet el az abjekt fogalmához, mely a film recepciójának egyik legkitüntetettebb fogalma. Mint ismeretes, Kristevánál az *abject* az undor, a kitaszítás tárgya, az a tárgy, amely a szubjektumot (és az őt konstruáló szimbolikus rendet) összeomlással fenyegeti. Az abjekt azt jelöli, amit a jelölés rendjének léteért el kellett fojtani, azt, ami nem szabad, hogy legyen, hogy az értelemmel bíró, rendezett világ lehessen. Az abjekt (mint kitaszított dolog) léte együtt jár a (szimbolikus) renddel és rendezettséggel,¹⁶ folytonos fenyegetést jelent a rend és a tisztán tartott saját (*propre*) személyiség számára.¹⁷ Az abjekt mindig a határok áthágásával, a rend felborulásával és így a (szimbolikus, logocentrikus) jelentés összeomlásával fenyeget. Kristeva szerint a szubjektum határai soha nem olyan stabilak, mint azt konstitutív fantáziái (és – tegyük hozzá – a radikális konstruktivista elméletek) sugallják; az abjekt (és a főbikus, neurotikus vagy horrorisztikus narratívák, melyekben gyakran megjelenik,) ezen határok elkerülhetetlen bizonytalanságára mutat.¹⁸

Kiváló tanulmányában Kiss Attila Atilla is az abjekt és a határsértés fogalmai mentén értelmezi a *Karambolt*:

„Az abjekt az az élmény, amellyel szemben nem képződik meg jelentés, következésképpen nem alakul ki a szubjektum identitás-pozíciója, a szubjektivitás bástyái meginognak, a szubjektum »beájul«. Ebből a nézőpontból tekintve az abjekt mindezekelőtt olyan kétértelműség, hibriditás vagy heterogenitás, amely lehetetlenné teszi a szerkezet, a biztos határvonalak által kijelölt struktúra felállítását. Ebből következik, hogy a szubjektum identitásrendszerére az abjekt leginkább a felületeknek, azaz a struktúrákat elválasztó határvonalaknak, a belső és a külső érintkezési pontjának megsértésével tud hatást gyakorolni, mégpedig olyan hatást, amelynek eredményeképpen a szubjektum »visszacsatolódik« a szimbolikus előtti szemiotikus motilitásba.

¹⁵ A technológia Baudrillard szerint a regényben is a test tükrévé válik (bár a tükör-fázisra nem hivatkozik): „the technology in Crash is shining, seductive, or dull and innocent. Seductive because denuded of meaning, and because it is the simple mirror of torn-up bodies.” Jean BAUDRILLARD, *Simulacra and Simulation*, ford. Sheila Faria GLASER, University of Michigan Press, 1994, 112.

¹⁶ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 79.

¹⁷ *Uo.*, 80.

¹⁸ *Uo.*, 78.

[...] Meglátásom szerint ezeket a felületeket és az ilyesfajta felületeknek az áthágását tematizálja Cronenberg a *Crash* című filmben.”¹⁹

Kiss Attila Atilla a filmben az autót (az Egyesült Államokban őt ért kulturális „sokk”, egy baráti ütközés hatására) az emberi test (totemizált) meghosszabbítása-ként, egyfajta protézisként értelmezi, és úgy véli, a filmben az ember testhatárainak az autó felszínéig való kitolása történik meg, más szóval az autó ütközője, karosszériája válik a benne ülők testhatárává. Én ezzel szemben inkább Jean Baudrillard-ral értek egyet, aki a *Simulacra and Simulation*ben a film alapját képező Ballard-regény kapcsán amellet érvel, hogy a *Crash* nem ezen klasszikus paradigma szerint működik, tehát a technika nem a test meghosszabbítása, hanem inkább annak dekonstrukciója, erotizálva felsebzője és rombolója, a halál eszköze.²⁰ Az előzőekben magam is egy olyan értelmezés mellett próbáltam érvelni, mely szerint a film a szubjektum felsebzését, a (technikai) másik felé való megnyitását, a humanista emberábrázolási modellek átírását és az ember-test-kép háromszög reszignifikációját hajtja végre. Ebben szerintem is fontos szerepet játszik az abjekt, ugyanakkor úgy vélem, hogy amikor Kiss Attila Atilla az ember testhatárainak az autó határáig történő kitolása mellett érvel, ezzel azt kockáztatja, hogy átsiklik a „projekt” (legalábbis számomra) legizgalmasabb pontja fölött, ami talán a film fő problémája is: az ember és gép találkozásán, azon, hogy *miként* is történik meg a szubjektum bevett határainak az átírása, *hogyan* is történik meg az abjekt-élmény a filmben, *hogyan* (milyen pszicho-szexuális folyamatokon és filmnyelvi megoldásokon keresztül) jön létre egy másfajta szubjektivitás és másfajta jelentés.

Úgy vélem, hogy ebben a folyamatban a fentebb tárgyalt stratégiák mellett kulcsfontosságú a vágy tárgyának (*objet*) az undor tárgyával (*abject*) való ütköztetése, azaz összemosása a karambolban. Ha van a *Karambol*nak lineáris narratívája, az véleményem szerint azt meséli el, hogy miként lesz az abjektból objekt, az undor tárgyából a vágy tárgya, és ez a reszignifikáció mit is tesz a szubjektummal. A film azt mutatja be, hogy James és Catherine hogyan tanulja el, veszi át Vaughan vágyait és élvezeteit (aki így azt a szerepet tölti be, amit René Girard közvetítőnek nevezett), azaz hogyan lesznek azok a cselekvések és tárgyak a vágy tárgyaivá, amelyek minden „normális” ember számára az undor és rettegés tárgyai. Más szóval a film során a szereplők (és a néző) egy olyan „átnevelésen” esnek át, melynek során megtanul(hat)ják erotikusan izgalmasnak találni az undor tárgyait. (Vélhetően ez a folyamat, az abjektnek való megnyílás vezet a néző fizikai rosszulletéhez, mely szerény – egyetemisták körében végzett – felméréseim szerint általános tapasztalat.) Persze mindez a szubjektum erőszakos átrendezése, de a filmben maga ez az erőszak, sőt *az erőszak maga* is vágyott, az élvezet tárgya.

¹⁹ Kiss Attila Atilla, *Felületkezelés: A Crash szemiográfiája*, Apertura, 2006/ősz, <http://apertura.hu/2006/osz/kissat>, 21. (a hivatkozások a bekezdésszámra vonatkoznak)

²⁰ BAUDRILLARD, *i. m.*, 111.

A szubjektum határainak áthágása, a másinak és az abjektnek való kiszolgáltatása, a test (gyakran újszerű) felnyitása olyan erőszakos műveletek, melyek részben épp erőszakosságuk által válnak izgalmassá, erotikussá. Emlékezzünk Bersani fentebb említett szexualitás-értelmezésére: szexuális töltetű minden dolog, amely intenzitása folytán „elviselhetetlen a strukturált személyiség számára”.²¹ Bersani szerint a szex lényege épp a határsértésben és a (szimbolikus renden elkövetett) erőszakban keresendő, és nem is valódi szexualitás az, amely nem visz véghez ilyet.

Úgy vélem, az abjekt működésének megértése a filmben lényegi momentum, mivel segíthet elkerülni a kritika szélsőségeit. Véleményem szerint ilyen szélsőséges álláspontot képvisel például Baudrillard, aki egy ember utáni dimenzióban helyezi el a film alapját képező regényt, mely világ *teljesen* más, mint az ödipalizált szubjektum világa; másfelől Kiss Attila Atilla, amikor az emberi test kiterjesztéseként értelmezi az autót, ezzel a film jelentéseinek egy klasszikus, humanista modellbe való visszaíródását kockáztatja. Úgy vélem, mindkét értelmezés izgalmas, de egyik sem tudja megvilágítani a film különbözőségét, a jelentés és a szubjektivitás filmbéli másságának specifikumait, mivel ezt csak a jelentés és szubjektivitás ismert rendjeivel történő összehasonlítása, a különbségek és hasonlóságok együttes vizsgálata teheti meg.

Az abjekt pszichoanalitikus fogalma épp ezen köztes területre visz el: oda, ami nem a „normális emberi”, de mégis kapcsolatban van azzal. Kristeva *A melankolikus képzelet* című tanulmányában²² egy olyan lelki ökonómia működését vázolja fel az abjekt és a melankólia kontextusában, mely a film működését számos ponton megvilágíthatja. A két fogalmat a pre-ödipális anya figurája kapcsolja össze, de ennek megértéséhez látnunk kell a melankólia szerepét. A szándékosan előidézett autóbalesetekben magukat össze-vissza törő szereplők kapcsán minden pszichoanalitikus érzékenységet mutató nézőnek feltűnik az önrombolás örömeinek motívuma. Ez a motívum, melyet fentebb a zárt, humanista, ödipalizált szubjektumpozícióból való kiszabadulásként elemeztem, nyilvánvalóan értelmezhető egy alapvetően melankolikus, depresszív alkat reakciójaként, hiszen pszichoanalitikus értelemben a melankolikus az a lelki beállítódás, amely örömet leli a halálban, vagy annak gondolatában.²³ Ezt a „melankolikus epifániát” Browning is a film egyik alapvető tonális jellegzetességének tartja.²⁴ Ahogyan Kristeva is rámutat, a melankolikus hős értelmezhető olyan szubjektumként is, aki (például valamilyen narcisztikus sérülés miatt) nem tud örülni az atyai (szimbolikus) világnak, hanem visszavágyik a szubjektivitás és nemi különbözőség előtti pre-ödipális világba, az anya-gyermek világába.²⁵ Ennek fényében a *Ka-*

²¹ BERSANI, *i. m.*, 78.

²² Julia KRISTEVA, *A melankolikus képzelet*, Thalassa, 2007/2–3., 29–50.

²³ *Uo.*, 36. A Kristeva által idézett Nerval-szöveg több ponton is rokonítható a *Karambolla*: „Meghalni, egek! Miért kísért engem ez a gondolat állandóan, mintha a halálom lenne az egyetlen dolog, ami felér azzal a boldogsággal, amit te ígérsz nekem.”

²⁴ Mark BROWNING, *David Cronenberg: Author or Film-Maker?*, Bristol, Chicago, Intellect, 2007, 149.

²⁵ KRISTEVA, *A melankolikus... i. m.*, 34–35.

rambol nem csak poszt-humán, de a szubjektivitás utáni is; apatikus, üres, emberségük szétzúzásán hideg szenvedéllyel ügyködő szereplőit pedig láthatjuk olyan lényekként is, akik a kasztráció emberi teréből megpróbálnak visszatérni a formátlan anyai, az abjektként létező formátlanság és a halál felé. Ők azok, akik soha nem találtak otthonra a szimbolikusban, ezért a szalagkorlátot átszakítva átmennek a szembe jövő sávba, hogy visszatérhessenek oda, ahonnan jöttek.

Peter Morris filmtörténész felhívja a figyelmet arra, hogy Cronenberg rendezői karrierje kezdetétől fogva folyamatosan dolgozik egy olyan filmnyelven, mely vizuális dialektikát teremt a szereplők, valamint az őket befogadó-körülvevő tér között.²⁶ Úgy vélem, a *Karambolban* a mise en scène, különösen a technikai környezet darabjai, valamint az embert és technikát egy keretbe komponáló precíz, már-már perverz módon kimért kameramunka különösen sokatmondó. Az az érzésünk, mintha hőseink nem egészen emberi térben mozognának. Ez a nem egészen emberi tér és a benne létrejövő nem egészen emberi szubjektivitás éppoly nehezen értelmezhető vagy verbalizálható, mint amennyire jelentésteli, ugyanakkor a szubjektum elpusztítva meghaladásának fenti projektje szempontjából mégis értelmet nyerhet. A térben, az ember és technika viszonyában mintha mindig jelen lenne valamiféle „precíz, de néma jelentés”,²⁷ olyasvalami közlésének a megszállott keresése, melyet talán a film vagy a szereplők sem érthetnek igazán.²⁸

A tér és szubjektivitás illetén viszonyának működését talán még jobban érthetjük, ha felfigyelünk a film pszichoanalitikus szempontból egy másik szembeszökő tematikus jellegzetességére, az anya hiányára. Nemcsak a szereplők szüleiéről nem tudunk semmit, de nincs is olyan szereplőnk, aki bármilyen módon anyai szerepet tölthetne be: hőseink szó szerint elanyátlanodva kóborolnak ebben a fényesre polírozottan sivár világban. Hogy lehet az, hogy az Atya Nevének fennhatósága alóli kiszabadulás történetében nem jelenik meg az anya? Úgy vélem, a fentebb elemzett nyitójelenetek beszédek lehetnek e szempontból: elképzelhetőnek tartok egy olyan értelmezést, mely szerint a *Karambolban* a technikai környezet tölti be az anya szerepét. A szereplőket körülvevő technikai tér, az utak, az autók, a közlekedési rendszerek és a gépek alkotják azt a mátrixot, amely az anyaméh (*matrice*) szimbolikus helyettesítője.²⁹ Mint láttuk, a szexjelenetek egyértelművé teszik, hogy az érzékiség forrása nem az emberi test, hanem a technika, illetve az emberi testnek a technikával való találkozása. Ez az az anyai instancia, mely már mindig is felsebezte a melankolikus szub-

²⁶ Vö. Darell VARGA, *The Deleuzean Experience of Cronenberg's Crash and Wenders' The End of Violence = Screening the City*, eds. Mark SHIEL, Tony FITZMURICE, London, New York, Verso, 2003, 263.

²⁷ William BEARD, *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2006, 381.

²⁸ Vö: *uo.*, 382.

²⁹ A *Karambol* ilyen szempontból erősen emlékeztet az *Aliens* abjekt-szörnyek lakta belső tereihez, melyek tudatosan egy test belső tereit idézik. A tér mindkét esetben egy kiismerhetetlen működésű abjektált, anyai, testi térként jelenik meg, melyben a szubjektum elveszíti testi egységét és identitását.

jektumot, és az ezzel való (a szubjektum feloldódását, elpusztulását jelentő) közösülés vagy eggyé válás lesz a karambolok szimbolikus motiválója. Így az ütközés egyszerre a szubjektum pre-szimbolikus formátlanságba való visszatérésének, valamint a kasztrált, melankolikus, elidegenedett szubjektum gyönyörteli elpusztításának is az afirmációja.

A *Karambol*ban a szereplőket körülvevő, velük némán kommunikáló anyai tér azonban nem a teljesség tere. A technika abjekt anyja, egyszerre élő és halott, aki, amikor magához hívja gyermekeit, egyben a halálba is hívja őket. A tér és a szenvedély hidegsége, a (jórészt anális) szex arcnélkülisége egyértelművé teszi, hogy az emberi rend kihüléséből és a melankolikus szubjektum kiüresedéséből nem lehet visszatérni egy édeni világba: szereplőink nem a szerető anyával, hanem a világot halottként (is) belakó, kísértő abjekt-anyával egyesülnek.

Célelvű történet helyett ismétlés

Az emberi világ és emberi szubjektivitás kizökkentésének következő módja az ismétlés, mely ellehetetleníti a kronologikus időbeliséget, az identitás hagyományos (emberi, oppozicionális logikán alapuló) rendjét pedig az azonosságot és különbözőséget összemósó szimulakrum-szerű hiperrealitással cseréli fel. Sinclair szerint a *Karambol*-nak „nincs eleje és nincs vége. Vég nélkül folytatódik, megoldás nélkül [...]” és „ami egyszer megtörtént, az meg fog történni újra”.³⁰

Mint láttuk, James és Catherine Vaughant utánozzák, az ő élvezetét ismétlik, Vaughanná akarnak válni. Nem *olyanná*, mint ő, hanem *azonossá* vele. Ugyanígy a karambolozás és a közösülés sem csak párhuzamos cselekvések, nem csupán ismétlik egymást: mozgatójuk a másikkal való azonosság vágya (mely egyben az *ön* [*propre*] uralmának a feladása is). Az ismétlések átszövik a cselekmény minden szintjét: Catherine és James már a film elején is másokkal megélt szexuális kalandjaikat ismétlik, játsszák kettesben újra. Helen és James először frontálisan ütközött, első közösülésük is frontális. Vaughan hatalmas Lincolnjával hátulról toszogatja Catherine csinos kis Porschéját, az eset után hazaérve pedig James és Catherine is ilyen elrendezésben közösülnek, miközben Vaughanról (autójáról, nemi szervéről és spermájáról) fantáziálnak. James autóbalesete után pontosan ugyanolyan autót vesz, mint amilyenben kis híján életét veszttette, szereplőink legfontosabb szenvedélye pedig (Vaughant utánozva-ismételve) régi híres autóbalesetek megismétlése, újrajátszása lesz. A listát még sokáig folytathatnánk: szinte nincs a filmnek olyan jelenete, motívuma, beállítása, mely valamilyen módon ne lenne egy előzőnek az ismétlése. A szereplők egyik leginkább tünet-értékű mondata a filmet szinte keretező *maybe the next one*, a „talán a következő”: ezt mondja James Catherine-nek a film harmadik (már

³⁰ Iain SINCLAR, *Crash*, London, BFI Modern Classics, 1999, 45, 82.

említett erkély-) jelenetében, amikor kiderül, hogy a reptéri hangárban aznap nem volt orgazmusa (nem tudott *elmenni*), és a film végén is, amikor Catherine túléli azt a szándékosan okozott autóbalesetet (azaz nem tud *elmenni*), melyben James a már halott Vaughan Lincolnjával toltta le a (járt) útról. Az ismétlések mintha nemcsak a saját és önazonos (*propre*) világát ásnák alá, de kapcsolatban lennének a „perverz,” „helytelen” (*impropre*) nemiséggel és a halállal is.

Az ismétlések nemcsak végigkísérik a filmet, de egyszerre válnak szervezőelvvé és a norma kimozdításának újabb forrásává is. Az ismétlés szervezőelvvé válása a jelentéstermelés alapvető szintjein mozdítja ki a filmet, hiszen a lineáris történetmesélés mellett egy atemporális világot hoz létre, melyben a régi események újraélhetőek. Ám nem csak egy közösülés élhető újra egy másik emberrel egy másik közösülésben, nem csak annak az energiáit lehet átvinni egy másik aktusba, de egy autóbaleset is megismételhető egy másikban, vagy két test egymásba hatolása útján. (Itt érdemes észrevenni a *crash*, *bump* és *bump into* kifejezések többértelműségét az angol nyelvben.) A múlt újra megtörténik a jelenben, az én belép a másik helyébe és megéli annak élvezetét, az események lineáris cselekménystruktúrákban való elrendezettsége és helyhez kötöttsége átadja a helyét egy ismétlés-alapú, átjárhatóságot feltételező, másfajta (pszichés és narratív) ökonómia hely-telenségének.

Az ismétlést, mint tudjuk, Freud a halálöszttönnel hozta összefüggésbe. A végtelen ismétlésben szerinte az élet megkísérli a visszatérést az időn kívülbe, a kilépést a fejlődés, növekedés és gyarapodás lineáris időbeliségbe ágyazott világából. A *Karambolban* – úgy vélem – az ismétlés nagyon is freudi módon működik. Jó példa lehet erre a James Dean-baleset újrajátszása. Ebben a jelenetben Vaughan és barátja, Seagrave James Dean híres, halálos autóbalesetét játsszák újra közönség előtt, a teljes autenticitásra törekedve, az eredetiekkel azonos járművekkel. Vaughan az akció felkonferálásában jól megfogalmazza az ismétlés által az időben okozott rövidzárlatot: „*The year: 1955, the day: September 30th, the time: now.*” Ebben a performanszban nemcsak a jelen és a múlt, az eljátszott és eljátszó szereplők pozíciói mosódnak össze a karambol valós fizikalitása által, hanem a valóság és művészet, mélység és felszín, saját identitás és szerep viszonyai is. Így a James Dean-balesetben nemcsak autók ütköznek autókkal, emberek gépekkel, múlt a jelennel, hanem az identitás és az önazonosság különböző modelljei is.

Vaughan egyszer a filmben úgy hivatkozik Jamesre és a hozzá hasonlókra, mint potenciális partnereire a pszichopatólogiában. A technikával való közösülés, a test ezáltal megtörténő átalakulása és az ismétlések egy sosem látott pszichopatólogia, egy másfajta szubjektivitás, valamint a test-kép-ember viszonyrendet más módokon működtető reprezentációs működés felé terelnek. A *Karambol* érdekessége az, hogy ezek az átrendeződések nemcsak a szereplők életének szintjén (azaz tartalmilag) történnek meg, hanem az egész film mint vizuális jelrendszer szintjén is. A már említett technikák mellett – mint a perverz szexualitás bemutatása, az ismétlés, az időbe-

liség összetörése, a jelentés és önazonosság konstitutív határvonalainak a szisztematikus kimozdítása és az abjekt vágy tárgyá tevése – mindenképp meg kell említeni a bábszerűségre és az érzelmi töltet minimálisan tartására törekvő színészi munkát, a nem-emberi, kiborg-szerű színésztetteket (a legjobb példa erre a tökéletes testű, szőke Catherine-t alakító Deborah Unger), a felszíneken sokáig időző kamerát, valamint a hosszú csendeket, melyek szintén a (szimbolikus) jelentés terén kívülre invitálnak. Cronenberg hasonlóan hivatkozhat nézőire, mint Vaughan Jamesre: a film előre haladtával (hacsak nem vagyunk *nagyon* ellenállók), mi nézők is társak leszünk ebben a pszichopatológiában. Ismétlődnek a beállítások, a jelenetek, a motívumok, a koreográfiák, összerosódik az én és a másik, a múlt és a jelen, és sok kis és nagy halál közepette összeomlik a *propre* rendje. Az emberi testek képei egyre kevésbé jelölnek olyan lényeket, akiket embernek neveznénk, a humanista emberkép átadja a helyét a gépekkel közösülő kiborg-szerű lények élvhajszoló halálkultuszának, a lineáris történetmondás az ismétlések perverz és hátorzongató erejének, a szimbolikus rendben lokalizálható, struktúrákba kötött, tisztán tartott [*propre*] szubjektum pedig a „helytelen” szexuális gyakorlatoktól lassan eljut a teljes kiközöklésig, a határokat mozgásba hozó hely-telenségig: a humanista hagyomány, az ödipalizált nemiség és alanyiség és a logocentrikus rend margójára.

The wounded subject

(Post-human rewritings of the figure of man in David Cronenberg's *Crash*)

The article analyses David Cronenberg's *Crash* (1996) from a complex theoretical perspective. My starting point is the idea that human subjectivity is open, never finished, in process, something that is always negotiated through a number of signifying practices, such as language, images, and film; therefore different signifying economies produce different kinds of subjectivities. In this article I investigate the ways *Crash* rewrites some of the fundamental characteristics of humanistic systems of meaning to produce different subjects. I argue that the film produces a post-human world in which meaning is different, the use of the body is different, the forms of subjectivity are different, just like their relation to what Lacan calls the 'paternal metaphor.' I think that *Crash* owes its radicalism (as well as its scandalous reputation) to this displacement of the humanist subject, and it is precisely this displacement that I attempt to investigate. The main focus points of my analysis are the following: the relationship between the body, its image, and subjectivity; non-normative practices of sexuality; violence; repetition; abjection; the relationship between technology and the human body; and the disintegration of the Oedipal subject.

Elektronikus környezetbe vetett testünk

Kísérletek a távolság felszámolására

Már a legegyszerűbb organizmusok is – saját feltételeikhez és szükségleteikhez mérten – a testi meghatározottságuk által adott távolságok legkisebb energiakifejtés általi leküzdésére töreksenek. A természetes tapasztalati térhez mért mozgás mint a lét fenntartásának eszköze mutatkozik meg a szubjektum számára, ám paradox módon a szervezet lassú felszámolását is jelenti. Az eleve adott biológiai működések, vagy a tartalékok pótlása érdekében választott mozgások révén a test saját felélt energiáit csak újabb mozgásokkal képes pótolni. A természeti környezetből önreflexív képessége által elkülönböződő ember saját szubjektumának kiterjesztésére, valamint a térbeli korlátok leküzdésére tett civilizációs kísérletei azt bizonyítják, hogy az előbb említett biológiai meghatározottságnak a társadalmi szintű reflexiója sajátos hajtóerővé lényegül át, és az organikus tényezőkön túllépő technikai eszközökben talál megvalósulási csatornát.

Hannes Böhringer szerint az emberek a technicizálódást már-már „elkerülhetetlen végzetnek tekintik, mintha e folyamat természeti eseménnyé önállósult volna. [...] Mivel az egyes ember egyre kevésbé képes átlátni a technizálás komplex folyamatát, viszonya a technikához mágikussá válik, miként korábban a természethez fűződő kapcsolat”,¹ ezért tehetetlenül néz szembe a változással. Hans Belting ezzel egybehangzóan állítja, hogy a természetes médiumok elevensége a technikai hordozókon való megjelenítés következtében veszendőbe megy, ezért animációra, lelkesítésre, vagyis a beleélés általi újra elevenné tétel mágikus gyakorlatára van szükség a befogadásban.²

Az elektronikus környezetek utóbbi évtizedekre felgyorsult fejlesztése talán éppen egy kulturális antropológiai meghatározottságnak tudható be, melyből eredően az emberi faj megpróbálja a teret szimbolikus közegeként uralma alá hajtani, valamint a saját korára jellemző rítusok révén belakni, saját tudati szintjén feltérképezni. A közlekedési eszközök folyamatos fejlesztése ugyanis csak részben mutatkozott ergonómiailag hatékony módszernek a tapasztalati tér meghonosítására; a bolygó meghódítása után a gyarmatosítási folyamat megtorpan, mégpedig az univerzum leküzdhetetlennek látszó távolságai miatt.³ Bár néhány évtizeddel ezelőtt a sci-fi irodalom – és talán még a futu-

¹ Hannes BÖHRINGER, *Kemény pad* = H. B., *Daidalosz vagy Diogenész: Építész- és művészetfilozófiai trászok*, ford. A. TILLMANN József, Bp., TERC, 2009, 21.

² Hans BELTING, *Test-kép-médium* = H. B., *Kép-antropológia: Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Bp., Kijárat, 2003, 37.

³ Lényegében a hálózati valóságban, vagyis az interneten talált magának megvalósulási lehetőséget. Vö. NYÜSTI Szilvia, *Az internetes valóság „gyarmatosítása” = Interdiszciplináris Kutatás a Debreceni Egyetem Regionális Tehetségpontjában*, szerk. MÜNNICH Ákos, MEZŐ Ferenc, Debrecen, Debreceni Egyetemi Ki-

rológia is – a kozmosz feltárulásának közelségét, az első idegen bolygókra telepedő földi kolóniák megjelenését várta az ezredfordulótól, az emberi test esélytelennek bizonyult az idővel folytatott térbeli harcban.

Az elektronikus környezeteket generáló szerkezetek⁴ azonban a közlekedési eszközökkel ellentétben képessé váltak csökkenteni – sőt, szinte megszüntetni – az érzékelhető távolságokat, és új közeget teremtettek, amelyben lehetőség nyílt a természetes tapasztalati tér imaginárius meghosszabbítására, mechanikus felsokszorozására, az átértelmeződő távolság minimalizálására.

Az internetes szupersztráda által felkínált sebesség és a netközösségség⁵ a testtudat részleges áthelyeződésével, továbbá – a test fizikai rögzítettségéből adódóan – az érzékelés fókuszált leszűkítésével jár együtt: ez pedig fiziológiai adottságainkkal, valamint mozgás- és térigényünkkel nem, vagy csak időlegesen egyeztethető össze. Még ha generációról generációra természetesebbé is válik, hogy életünk jelentős részét a számítógép előtt görnyedve töltjük el, képzetesen beleszövődve a hipertext⁶ és a technikai kép hipermediális univerzumába,⁷ testi ellenreakcióink megakadályozzák az elektronikus környezetben való jelenlétélmény kiteljesedését.

Az interneten való elmerülést gátló fiziológiai fal egy másik technológia által viszont megkerülhetőnek látszik. A virtuális valóságok interaktivitás igényükkel ugyanis épp az audiovizuális-haptikus tapasztalat teljességélményét igyekeznek megteremteni a befogadóban, ez a közeg viszont jelenleg még épp azzal a térbeli korlátokat minimalizáló világszintű hálózatisággal nem korrelál kellő mértékben, ami az internet lényegi hajtóerejét jelenti.

Bizonyára csak idő kérdése, hogy az egymástól egyelőre függetlenül működtetett virtuális környezeteket a fejlesztők megpróbálják az internethez hasonló volumenű hálózatra kapcsolni,⁸ vagy még valószínűbb, hogy a virtuális valóságok élményszerűségét igyekeznek az internet organizmusára applikálni, és joggal érezhetjük úgy, hogy ez a folyamat a WebGL fejlesztésekkel gyakorlatilag kezdetét is vette, még ha csak a vizualitás szintjén is.⁹

adó, 2010, 85–96.

⁴ Itt elektronikus környezetnek tekintjük a 3D-s számítógépes rendszereket, az internet felhasználói felületeit és a virtuális valóságokat egyaránt, a jellemzők említésekor pedig arra apellálunk, hogy a fejlesztések egy konvergens folyamat eredményeképpen a különböző területek egybeérésével folytatódnak majd a jövőben.

⁵ A netközösség fogalma alatt itt az interneten létező kommunikációs csoportok hálózatát értjük.

⁶ Vö. NAGY Balázs, *Behálózott szövegek: Értelemkeresés a virtuális textusok világában*, A Vörös Postakocsi, 2008/tavaszi, 61–65.

⁷ Vö. KAPPANYOS András, *Hipertext: „A számítógép és a humán tudományok”*, Helikon, 2004/3, 299–312.

⁸ Valójában 2006 végén már felröppent a hír, hogy egy magánszervezet kísérletezik egy Neuronet névre keresztelt VR hálózat létrehozásával, amely az Internettől teljesen függetlenül működött volna, ám az eredmények elmaradása azoknak a véleményét igazolta, akik úgy érezték, hogy csakis kacsaról lehet szó. Stephen SHANKLAND, *Virtual reality to get its own network?*, Cnet News, 2006. december 29., http://news.cnet.com/2100-1033_3-6146339.html (letöltés ideje: 2011. március 2.).

⁹ A felhasználók a Mozilla Firefox böngészőre váltással már 2009-ben kipróbálhatták a grafikus kártyák képességét kihasználó hardveres gyorsítást a web böngészőjükön. STING, *Elfogadták a WebGL-t – jöhet a*

Ezeket a kísérleteket a hálózati alapon működő virtuális valóságok felé tett újabb lépésnek tekinthetjük, de érdemes lehet tisztázni, hogy egyáltalán milyen közegben válik fontossá egy ilyen WEB 3.0-ás és az azt követő, sokadik fejlesztési sávban megvalósítható technológia, ahol virtuális környezetek hálózatai válnak bejárhatóvá, alakíthatóvá és talán modulárisan átrendezhetővé is.

Az újraértett környezet

A számítógép elé rögzülő test érezhetően ki van rekesztve az internet által megteremtett hálózati térből, alárendelődik az interfészeknek, amelyek az érintkezési felületet biztosítják két funkcionális egység között. Janez Strehovec egy analógiára építve mondja azt, hogy a kurzor úgy vándorol az interneten a linkek között, mint a test a virtuális valóságban, ezzel önkéntelenül is jelzi a két közeg különbözőségét, amit mi is hangsúlyozni próbálunk. A web-irodalom tárgyalásakor a következő – kritikával kezelendő, de mindenképpen tanulságos – megfogalmazást alkalmazza: „A kiber-irodalom a szöveget virtuális valóságként tétélezi, ám nem az »akadályozott« virtuális valóság értelmében, kesztyűvel és sisakkal felfegyverkezve (ez az úgynevezett google-and-glove rendszere), hanem »akadálymentesített« változatban, mely az olvasó-felhasználónak a kurzorral való azonosulásán alapul.”¹⁰

Az internet felhasználója választott nicknevek mögé bújva gyakorlatilag korlátlan mennyiségű avatárt hozhat létre az online tér különböző portáljain. Az avatár lehetőséget biztosít olyan alteregók megkonstruálására, melyek mögött nagyon ritkán lehet csak azonosítani magát a fizikai személyt. A fórumok kéretlen hozzászólói például szívesen élnek a nettársadalomban való homályba burkolózás lehetőségével, ez a fajta rögzíthetlenség azonban bizonyára nem képes létrehozni a hétköznapi tapasztalati térből ismert szociális mintákhoz hasonló rendszert. Az internetes ismeretségi hálózatok, vagyis a közösségi oldalak 1995-től való fokozatos elterjedése szükségessé tette, hogy a nettársadalom lakói önmagukat egységként reprezentálva netközösségekbe szerveződjenek, erre pedig a valós társadalmi sémákra alapuló profilok adtak lehetőséget, melyek többnyire egyértelműen azonosíthatóvá teszik a primer, fizikai személyt.

Az MMORPG-kben (Massively Multiplayer Online Role-Playing Game), vagyis az online szerepjátékokban feltűnő irányított karakterek szintén alternatív társadalmakká szerveződnek, amihez sajátos szokásrend is társul a játéktérben. A közösségi cselekvésből kirekesztett biológiai test aktivitásának leszűkítését a karakter képességeinek kiterjesztése pótolja az imaginárius szintjén, és ez a felhasználók körét minden jel szerint képes kielégíteni, de csak időlegesen, ezért kezd a teljes test aktiválására való törekvés a játékkonzol-fejlesztők megkerülhetetlen céljává válni.

3D-s web, Prog.hu, 2009. december 11., <http://prog.hu/hirek/2272/Elfogadtak+a+WebGL-t-johet+a+3D-s+web.html> (letöltés ideje: 2010. november 13.).

¹⁰ Janez STREHOVEC, *A szöveg mint virtuális valóság: Techno-esztétika és web-irodalom*, ford. KROMMER Balázs, Symposium, 2006/0047–0049, 63.

Bár a virtuális valóságokban is közvetítőkön keresztül képződik meg a valóság az egyén számára, a test már mégsem csak szimbolikusan van jelen – a kurzor, a játékkarakter, esetleg az avatár vagy egy profil formájában –, ahogyan az interneten, hanem ő maga, a saját valósidejű természetes tapasztalati térben végzett mozgásai révén idézi elő egyéni helyváltozását a virtuális környezetben, miközben teste szenzorosan folyamatosan visszacsatolást kap.

Ráadásul nem szükségszerű, hogy a biológiai test mozgása valósidejű vagy a szokotthoz mérten elvárt változásokat eredményezzen a virtuális környezetben, mindez a közvetítők kifinomultságától, a mozgásérzékelők szabadságfokától, a különféle részegységek összehangoltságától is függ. McLuhan még arról beszélt, hogy a médiumok a test protézisei, vagyis kiterjesztései, Anne-Marie Bonnet kimódolt megfogalmazása szerint viszont ma már inkább „úgy tűnik, mintha az ember válna a gépek protézisévé”.¹¹ A virtuális valóságokban ugyanis az interfészek alkalmazásával megkérdőjeleződik az objektum-szubsjektum dichotómia. Világosan látszik, ahogy kitolódnak az egyén határai és átértelmeződnek a tér hagyományos koordinátái.

Az interneten megnyilvánuló komplexitásnak is szigorú szerkezete van, a világháló pedig hasonlóná vált az élő szervezetekhez,¹² és mi közvetítő egységeken keresztül vezéreljük ennek az „organizmusnak” a folyamatos fejlődését. Miközben tehát a nettársadalomban, pontosabban a netközösségekben pozicionáljuk magunkat, testünk észrevétlenül rendelődik alá ennek a numerikusan kódolt interfészeken keresztül megközelíthető rendszernek. De vajon mi motiválja az embert a tér hagyományos fogalmának felülírására, illetve egy radikálisan más tapasztalati közeg megteremtésére?

Az egyik lehetséges választ már említettük: ugyanaz, mint ami a közlekedési eszközök kifejlesztésére sarkallta, tehát a saját világ kiterjesztésére, egyben a távolságok imaginárius megszelídítésére való törekvés. A másik lehetséges válasz a Janez Strehovec által homo aestheticusként emlegetett embertípus, akinek a lehető legtöbb ingerre van szüksége a legrövidebb idő alatt, a lehető legváltozatosabb formában.¹³ Semmi kétség, egyre több (technikai) stimulánst igényel és alkalmaz az ember, ez az ingeréhség pedig éppenséggel azzal lehet kapcsolatban, hogy a szubsjektum keresi a fizikai test – rögzíthetetlené vált – határait. A felgyorsult információcsere újfajta gondolkodási sémát, új térmetaforát termelt ki, és saját tudásformánk szerveződését is egyre gyakrabban írjuk le hálóként.

Ráadásul az elektronikus territóriumok kialakításával ismét kielégíthetővé válik a leszűkült élettér kiterjesztésének ösztöne. Hiszen felfedezetlen tájak tárulnak fel előttünk ebben a közegben, a természetes életvilág kiterjesztései, amelyeket sajátunkká tehetünk: blogokat hozhatunk létre; közösségi portálokon élhetünk netközösségi éle-

¹¹ Anne-Marie BONNET, *Kép-test / test-kép: A művészettörténet mint agglegénygépezet?*, ford. NAGY Edina = *A kép a médiaművészet korában*, szerk. NAGY Edina, Bp., L'Harmattan, 2006, 98.

¹² Vö. BARABÁSI Albert-László, *Behálózva: A hálózatok új tudománya*, ford. VICSEK Mária, Magyar Könyvklub, Bp., 2003, főleg 87, 91, 122.

¹³ STREHOVEC, *i. m.*, 64.

tet, feledtetve ezzel társadalmi létünk beszűkülését. Fórumokon hagyhatunk nyomokat, nicknevek mögé bújva pedig alternatív pseudo-szobjektumokat konstruálhatunk a narratívák szintjén, rendszerbe rendezhetjük őket, s épp így járhatunk el a játékkarakterekkel is. Ezek a lehetőségek nem lehetnek függetlenek a Csányi Vilmos által leírt viselkedési mintáktól, ami azt mutatja, hogy a társadalomban fokozatosan csökken a biológiai kötődés szerepe. A természetes csoportok akciótéere annyira összeszűkül a populációnövekedés hatására, hogy létszámuk egyetlen személyre csökkent, vagyis egytagú csoportok jöttek létre, amelyek csak saját függetlenségüket szem előtt tartva lépnek kapcsolatba más egytagú csoportokkal.¹⁴ Ez a beszűkülés valójában a mozgástér csökkenésével hozható összefüggésbe, az internet pedig éppen arra ad lehetőséget, hogy az egyén territóriumát az imaginárius szintjén kiterjessze. Amellett, hogy az itt végzett kapcsolatteremtés jóval kisebb energiabefektetést igényel, az érintkezési pontok is felsokszorozódnak. Az internetes valóság közösségi oldalai, hálózati online játékaik stb. feltehetően egyenes vonalon vezetnek el minket a hálózati elven működő virtuális valósághoz, ahol is a hálózaton való „jelenlétet” egyre magával ragadóbb térillúzió kíséri majd. Jelenleg azonban még a legalapvetőbb terminusok használati köre sem stabilizálódott, ezért kényszerülünk az alapvető fogalomhasználatbeli következetlenségek tisztázására. Így kerülhetünk közelebb az elektronikus környezetbe vetett test paradigmájához is.

A meghatározó közeg

A témakör kutatásához szükséges – interdiszciplináris átjárásokat is lehetővé tevő – nyelvi bázis kialakításával a test helyzetének megértéséhez is közelebb kerülhetünk. Ezután a hálózati környezetből kívül rekedt anyagként tekintünk a felhasználó fizikai tere, míg az elektronikus környezetbe való belevetettséggel szembesülő befogadóról azt feltételezzük, hogy számára a virtuális valóság eleve mint megkerülhetetlen viszonyítási tér jelentkezik. A befogadó/felhasználó teste az imaginárius terephez képest ismeri ki új karakterét, ám a hagyományos fizikai mozgások tapasztalatait használva fel.

A szakirodalomban és a közbeszédben egyaránt az internetes és a virtuális valóság fogalmának visszatérő keverése jelenti a legfeltűnőbb problémát, amely vélhetően a rendszerek egymáshoz való viszonyának köztudatban megnyilatkozó bizonytalanságára vezethető vissza. Mind a publicisztikában, mind pedig a különféle szaktudományos írásokban használják a „virtuális valóság” terminust 3D-s számítógépes szimulációk leírására, internetes felhasználói felületek megnevezésére, azon belül is inkább az internetes MMORPG-k rendszereire, ám véleményem szerint alaptalanul, ugyanis a jövőben várhatóan kialakuló (interfészeket és/vagy holografikus eszközöket alkalmazó) hálózati virtuális valóság megszületéséig nem beszélhetünk kiterjedt térillúzióról a világhálón.

¹⁴ Ld. Csányi Vilmos, *Az egyszemélyes csoportok* = Cs. V., *Az emberi viselkedés*, Bp., Sanoma, 2006, 213–219.

Funkcionális alapon szerveződő fogalomhasználatunk szerint összetett halmazként tekinthetünk a lehetséges valóságok rendszerére, így nem tarthatjuk fenn a hétköznapi valóság kontra mesterséges valóságok dichotómiát sem, ehelyett a természetes tapasztalati térre, vagyis a hétköznapi valóságra úgy gondolhatunk, mint ami összefogó közegként biztosít lehetőséget a mesterséges valóságok létrehozása által a belemerülés élményére, tehát az immerzióra. Vagyis önmaga egy multiverzum értékű stabil váz, ami a képzetes szintjén kiterjeszhetőnek látszik.

Mesterséges valóság alatt olyan struktúrákat értünk, amelyek a befogadás aktusában jelekkel teremtenek meg egy asszociatív mezőt, vagy a folytonosság érzetével váltanak ki imaginárius tapasztalatot. Az őskori barlangrajzoktól kezdve, a legarchaikusabb narratív szövegeken át a legmodernebb gépek által generált virtuális valóságokig valamennyi médium funkcionálhat mesterséges valóságként. Ez a tapasztalat tehát eredendően testi élményként adódik, ám mentális folyamatként reprezentálódik.

Az emberi elme által (re)konstruált mesterséges valóságok végeláthatatlan rendszerén belül csak különálló, mert egymástól egyelőre függetlenül működtetett virtuális valóságokról beszélhetünk, amelyek közül egyre több igyekszik az audiovizuális-haptikus tapasztalat teljességélményét megteremteni a befogadóban. A mindennapjaink részévé lett internetes valóság¹⁵ azonban nem részesít bennünket ilyen összetett, egész testünket mozgásba hozó tapasztalatban. A különböző érzékszervekre ható alkalmazások ugyanis nem kapcsolódnak össze szerves egésszé a befogadás folyamatában, inkább csak párhuzamosan, egymás mellett vannak jelen.¹⁶

Ezért van, hogy a virtuális környezetekben mozgó egyénekre befogadóként, a világháló közösségi és online hálózati játékdalainak látogatóira pedig inkább felhasználóként gondolunk. Míg az interneten böngészők esetén evidens, hogy felhasználóról és az őt alteregókként a hálózaton reprezentáló avatárokról beszélünk, addig a várható hálózati virtuális valóság alkalmazói esetén egyaránt fontossá válik a befogadás és a felhasználva továbbkötés interaktív aktusa. Idővel érdemes lesz külön kategóriát alkotni az ott reprezentált teremtő befogadó megnevezésére is. Az internet organizmusának rendkívüli növekedése a dimenzionális terjeszkedés igényét, míg a virtuális valóságok fejlesztése a hálózatiság lehetőségét vetette fel. Ennek a konvergens folyamat-

¹⁵ A virtuális valóságokkal ellentétben a hálózati tér megnevezése esetén érdemesebb az egyes számú alapot használni, hiszen összefüggő rendszerről van szó.

¹⁶ Ha McLuhan nyomán a forró (hot) médiumok vagy hűvös/hideg (cold) médiumok kategóriájának valamelyikébe szeretnénk besorolni a virtuális valóságot generáló rendszereket és az internetezést lehetővé tevő számítógéprendszereket, csak esetleges eredményre juthatnánk, mert elsőre ugyan nyilvánvalónak tűnik, hogy a virtuális valóságok juttatnak kiterjedtebb testi tapasztalathoz, de a számítógépes játékok képessége egyelőre sokkal jobb, mint a virtuális valóságoké. A forró médiumokra jellemző passzivitás mégsem teljesebb ki bennük, mert a befogadót folyamatos inger visszacsatolás éri, akár csak az interneten böngésző felhasználót, aki szintén állandó választásoknak van kitéve a linkek közötti vándorlás során. A kategorizálást tehát nagyban befolyásolja a befogadói attitűd és az értelmezői feltételrendszer, amelyet McLuhan nem rögzített szigorúan. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw Hill, 1964, 30–35.

nak az eredményeképpen pedig elképzelhetővé válhat a társadalmunkban egyre elidegenedettebbnek mutató egytagú csoportok¹⁷ alternatív közösségiségének létrejötte a hálózati virtuális valóságban.

A virtuális valóságok pedig máris radikálisan új viszonyt hoztak létre befogadó és kép között, hiszen oly mértékben lecsökken a fejre rögzített monitor és a szem közötti távolság, hogy a szemlélő úgy érezheti, hogy teljes testi valójával a reprezentációs térben van. Az interfész adott időben történő visszacsatolásakor a befogadó saját testét mintegy skizofrén állapotában tapasztalja meg, hiszen egyszerre két térben van jelen,¹⁸ és bennük ugyanaz a mozgás különböző következményekkel járhat. Amikor például a fejre erősített – monitorral és hangszórókkal ellátott – sisak nyújtotta információk alapján a befogadó egy tárgyat érzékel és azt meg akarja fogni, az adatkesztyűk szabadságfokainak automatizmusai és a különböző interfészek (a monitor és a szenzoros adatkesztyű) beállításai lehetővé teszik, hogy a látott adatok visszaigazolást nyerjenek a befogadó testében. Az is előfordulhat azonban, hogy nem várt fizikai akadályba ütközik a mozgó test, miközben a virtuális környezetben tapasztalt imaginárius tárgyat próbálja megragadni.

Már az úgynevezett „képi fordulat” (*iconic turn, pictorial turn*) 90-es évekbeli diszkurzusának kialakulása, majd a később jelentkező „topográfiai fordulat” (*topographical turn*) gondolatának megjelenése is rávilágított a technikai képek, valamint az újmédia által numerikusan kódolt egyéb információstruktúrák újszerű megközelítésének, illetve a térérzékelés újragondolásának igényére. Ahogy előbbi példánk is igazolja, ennek a szempontrendszernek a továbbértése az internetes és virtuális valóságok kutatásával kapcsolatban különösen sürgetővé válik,¹⁹ hiszen az elektronikus környezetek például a kortárs képzőművészet alapvető bázisául is szolgálnak, sokszor pedig maga az újmédia művészet hat inspirálóan a technológiák finomodására.²⁰

A virtuális valóság terminus angol megfelelője (*Virtual Reality, VR*) Jaron Lanier-től származik, aki kutatócsoportjával a 80-as évek végén számos – a virtuális valóságokban való elmerülést segítő – eszközt elsőként hozott létre. Lanier tehát kifejezetten a térillúzióban való immerzióra alkalmas környezetekre alkalmazta a fogalmat.²¹ Ezért indokolt, hogy annak magyar megfelelőjét mi is egy multimediális elmélyülésre alkalmas mesterséges környezetre használjuk, és ne a számítógépekkel létrehozott, egyszerű monitoron megjelenített 3D-s térmodellekre, még kevésbé magára az internetre. Ez

¹⁷ Ld. CSÁNYI, *i. m.*, 213–219.

¹⁸ EIFERT Anna, *A kép az eltűnés esztétikájában: Interaktív Environment mint kinesztetikus tapasztalati tér = Kép, fenomen, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 387–388.

¹⁹ „[A] művészetnek olyan térrel kell rendelkezni, mely lehetővé teszi többdimenziós, folyékony, valamint paradox összefüggések képződését.” Ana-Maria RABE, *A világ hálója*, ford. TILLMANN J. A., Heliikon, 2010/1–2, 104.

²⁰ Ld. pl. SZEGEDY-MASZÁK Zoltán, *Mesterséges valóságok: Interfész és illúzió az interaktív művészetben*, Alföld, 2010/03, 56–64.

²¹ SIKNÉ DR. LÁNYI Cecília, *Virtuális valóság és alkalmazásai (maya)*, Veszprémi Egyetem, Veszprém, 2003, 5., <http://www.knt.vein.hu/Tantargyak/VirtualisValosag/jegyzetek/VR-MAYA-jegyzet.pdf> (letöltés ideje: 2010. okt. 7.).

nem jelenti azt, hogy metaforikus kiterjesztéssel ne alkalmazhatnánk a „virtuális” jelzőt egyéb jelenségekre, pl. a 3D-s számítógépes játékokra, vagy akár a hipertextre is, ahogy azt Kappanyos András teszi, arra hivatkozva, hogy ezeknek „az információt tartalmazó elemeknek nincs súlya, kiterjedése, tehetetlensége”.²²

Nem szeretnénk éles határokat vonni tehát a különböző rendszerek között, mégis érdemes lehet megkülönböztetni fogalmi síkon a virtuális valóságoktól a kevert vagy augmented valóságokat (*Augmented Reality / Mixed Reality*), ahol a befogadó nem teljes egészében számítógéppel előállított látványt tapasztal. Így egy interfész (például videó-megjelenítő szemüveg) viselésével a természetes tapasztalati tér virtuális elemekkel való kiegészíthetősége valósul meg.²³ Valójában ilyen augmented valóság megtapasztalására alkalmas eszköznek tekinthetjük akár a 3D-s mozgást lehetővé tevő, legújabb generációs képernyőre kapcsolható videójáték-konzolokat (Nintendo Wii, Playstation Move, Xbox360 Kinect) is, melyek ultrahangos érzékelőkkel közvetítő eszközök nélkül képesek követni és a monitoron megjeleníteni a játékos mozdulatait. Sokan a virtuális valóságokat belemerítő (*immersive*) és nem belemerítő (*non-immersive*), vagyis asztali típusokra bontják, azonban meglátásunk szerint az immerzió mértéke nem határozható meg ilyen szélsőségesen, sokkal inkább egy skála mentén írható le, ami ráadásul sokszor szubjektívnek mutatkozik.²⁴

A kibertér fogalmával kapcsolatos bizonytalanság a legnagyobb. Vannak, akik a világháló szinonimájaként használják, de eredetileg William Gibson 1982-es *Burning Chrome* című novellájában, majd két évvel később *Neurománc* című regényében a fogalom angol megfelelőjét (*cyberspace*) a hústér (*meatspace*) ellentétéként alkalmazta. Már a két kifejezés szembenállása is jelzi, hogy a fogalom az internet helyett sokkal inkább egy olyan rendszerre lenne használható, ahol a felhasználók szinte csak adatai mivoltukban, teljesen a rendszerbe merülve nyilatkoznak meg. Azonban mi akkor sem erre gondolunk, amikor egy jövőbeli hálózati virtuális valóságról, vagyis egyfajta másodlagos valóságról beszélünk: nem egy, a hétköznapi valóságról mentálisan leválasztó rendszerre, hanem egy sokkal realisabb dologra, amely a világháló fokozatos virtualizálódásával egyre kiterjedtebb testi részvételt tesz majd lehetővé.

A valóságtípusok határára sodort test

A virtuális valóságok esetén a „rögzített nézőpont” helyébe a „rögzített környezet” koncepciója lépett, amelyből azonban a hálózati virtuális környezet megszületése után egy folyamatosan változó, átalakításában megtapasztalható, lényegénél fogva di-

²² KAPPANYOS, *i. m.*, 307.

²³ VÖ. SZEGEDY-MASZÁK Zoltán, *Művészet mint kutatás: experimentalizmus a médiaművészetben = Művészet mint kutatás*, szerk. KÜRTI Emese, Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2007, 168–195.

²⁴ SIKNÉ, *i. m.*, 16. Meglátásom szerint valójában az immerzió mértéke nem határozható meg ilyen szélsőségesen, sokkal inkább egy skála mentén írható le, ami ráadásul nagyban függ a befogadótól.

namikus rendszer épülhet majd ki. Az alkotó befogadó ugyanis a valós természeti környezet néhány négyzetméterére szűkülve is képes lesz egy végeláthatatlan hálózati tér megtapasztalására. Ráadásul az immerzió élményében megkonstruálódó imaginárius világban a rendszer aktív továbbalakítására is lehetőség nyílik, így pedig nem csak a térről, de a térbe vetett testről való gondolkodás is metaszintre léphet.

Ahogy Hans Belting is állítja, a virtuális valóságban megszabadulhatunk a saját test tapasztalatától, ezzel pedig a végéhez közelít a kép és a test régi dualizmusa, az újfajta képek eleve testszerűen jönnek majd létre, és ez nemcsak képi, hanem „antropológiai forradalmat” is jelenthet.²⁵ Azonban ez a „forradalom” valószínűleg csak hálózatelvű virtuális környezet megszületésével és a testről való gondolkodás radikális újraértékelésével teljesebbé válhat, már ha az „előrehaladó fejlődés” – hipotézisének(?) / mítoszának(?) – engedve alárendeljük magunkat az új közegek által adódó lehetőségek predesztinációs erejének, és tovább haladunk a technológia humanizálásának, valamint az emberi test dehumanizálásának útján.

Azt azonban nem szabad elfelejtenünk, hogy az új térstruktúrák éppen, hogy az emberi civilizáció által létesülnek és terjednek ki, így hogyha a folyamatban való kritikátlan elmerülést hangsúlyoznánk, az körbeforgó érveléshez vezetne, vagy rosszabb esetben egyfajta „technolátriához”.²⁶ A robotika, a mesterséges intelligencia, a virtuális valóságok kutatói, de még a kortárs képzőművészek is hajlamosak megfedkezni erről a nemcsak morális, hanem logikai következetlenségekkel is fenyegető csúsztatásról.

A kritikai szempontok radikális figyelmen kívül hagyása mégis önkéntelenül motorjává válhat a problémás kérdések mielőbbi felismerésének. Ha ezt egy konkrét példán szeretnénk érzékeltetni, egy ausztrál performer, Stelarc (eredeti nevén: Stelios Arcadiou) művészete érdekes lehet számunkra, aki sebészeti beavatkozásokkal módosította saját fiziológiai tulajdonságait, például egy harmadik „fület” operáltatott az alkarjára, hogy a test futurisztikus kiterjeszhetőségének lehetőségeit szemléltesse. Egy másik projektben teste belső járatait mint üres, architektonikus teret véve alapul, egy mikrosebészeti eszközöket előállító szakemberrel közösen hozta létre dinamikus, hangozó, mozgó, fénylő szobrát (*Stomach Sculpture – Gyomorszobor*), amit a gyomrában helyeztek el. Egyik performansa pedig arra adott lehetőséget tőle távol lévő embereknek, hogy programozzák a mozgását egy vezérlőegység és egy, a testére szerelt izmokat stimuláló interfész segítségével (*Fractal Flesh – Fraktálhús*). Stelarc technológiát testbe importáló munkáit azonban például Paul Virilo a test szakrális terének megsértéseként értékelte,²⁷ s talán nem is egészen alaptalanul.

²⁵ Vö. Hans BELTING, *Valódi képek, hamis testek – tévedések az ember jövőjével kapcsolatban*, ford. NÁDOR LÍDIA = *A kép a médiaművészet korában*, szerk. NAGY Edina, Bp., L'Harmattan, 2006, 43–58.

²⁶ A „textolátria” szövegimádást jelent, ám annak a képességnek a hiányára is utal, hogy a betűkből fogalmakat olvassunk össze. A „technolátria” ezzel analóg szóösszetétel, amely a technikaimádásra utal, egyben azonban annak a reflexiónak a hiányára is, amely alapján felismerjük a technológiák médiumtermészetét, így tévesen primer konstrukcióként viszonyulunk hozzájuk.

²⁷ *A test a világ összetettségét fejezi ki: STELARC és Jozef CSERES beszélgetése*, ford. HEGEDŰS Orsolya, Balcon, 2009/9, 7–10.

A virtualizálódási folyamat tehát nemcsak a természetes tapasztalati tér meghosszabbításaként működő internetes és virtuális valóságok elterjedésében, hanem a természetes test anatómiai architektúrájának felülírhatóságában is megmutatkozik. Így logikusnak látszik, hogy Stelarc „a technológiák révén a világgal, illetve más testekkel történő hatékony kapcsolat módjának”²⁸ tekinti az emberi testet, ami egyfajta szűrőrendszerként működik. Látszólag szembe megy az egyirányú fejlődés elvével, amikor azt mondja, „előfordulhat, hogy újból be kell építenünk az állatok és a rovarok percepciósi rendszerét a sajátunkba, és el kell gondolkodnunk azon, hogyan kapjuk vissza testünk azon részeit és képességeit, amelyeket az evolúció során elvesztettünk”,²⁹ a technológiai lehetőségek testbe épülését mégis az előrehaladás képzetéhez kapcsolja.

Stelarc elgondolása szembe megy Beltingével, aki szerint „a technikai médiumoktól való függőség [...] válságba sodorja a testtudatot”.³⁰ Pedig ez utóbbi állítás látszik igazolódni – hiszen az elektronikus környezetbe vetett testtudatnak egy flexibilis „nagyságrendbe” kerülve kellene működnie, ám a rögzíthetlenség miatt elbizonytalanodik, így a kulturális változásoknak alárendelt észlelés átrendeződésének folyamatában valóban válságba kerül. Napjainkban, amikor mindenki „paradigmaváltásról” – képi, topográfiai, antropológiai stb. fordulatról – beszél, érdemes elgondolkodni azon, hogy nincs-e egy nézőpont, ahonnan beláthatóvá válik, hogy lényegében egyetlen változásról, mégpedig a technológiai civilizációban létező szubjektum percepciósi mintázatainak átalakulásáról van szó.

Thrust into electronic environments: Body and Virtuality

Humankind, differentiated from nature, has always strived to extend the body and to overcome spatial boundaries. These civilizational attempts have been achieved by means of technological inventions and developments recently. The continuous technological development could, however, qualify only partially as an energy-effective means for establishing experimental spaces. The instinctive “colonization process” has been able to unfold in electronic environments.

The bodily fixation and the narrow scope of attention are qualities of Internet use which cannot create the experience of full-body immersion. In contrast, Virtual Reality (VR) attempts to create a sense of full audiovisual-haptic experience in the recipient by aspiring for interactivity. However, this field does not correlate with global networks which would minimize spatial constraints and which, speaking about the Internet, are the essential sources of popularity and dynamism.

Certainly, it is just a matter of time before developers attempt to integrate these currently disconnected virtual environments in a giant Internet-like fashion. What

²⁸ Uo., 8.

²⁹ Uo.

³⁰ BELTING, *Test-kép-médium...*, i. m., 31.

is even more likely is that sensational qualities and features of virtual reality will be assigned to the organism of the Internet. In the case of virtual reality the fixation of view was replaced by the fixation of environment, a concept that will be abandoned and followed by a constantly changing, dynamic system after the setting up of a network virtual reality.

A test a performativitás és medialitás határzónáján*

Széljegyzetek a transcript két újabb testkötetéhez

Helmut Plessner filozófiai antropológiájának ontológiai alaptézise közhellyé vált napjainkra, de az elhíresült teoréma – a közhely eredeti értelmében – ma is közös helye (*commonplace*) a németországi testdiskurzusoknak. A test-szellem, objektum-szubjektum metafizikai dichotómiájának antropológiai hagyományát ellentételezni kívánó plessneri elmélet szerint az emberi létezés a test kettős aspektusa teszi sajátyszerűvé: a test egyrészt létmód (testként léteünk), másrészt tárgy (a testünk a miénk) – amit a német gondolkodási hagyományban a *Leib(sein)* és a *Körper(haben)* nyelvpragmatikai interferenciája tett különösen plauzibilissé. Sajátságos, hogy Plessner antropológiájának hagyományozódása során nem a két aspektus egymásrautaltságára helyeződött a hangsúly, hanem oppozíciójára, s amint egyre inkább csak arról volt szó, hogy a birtok(olható) test (*Körper*) a szubsztanciális test (*Leib*) eltárgyasítása, azzal volta-képp a test-szellem metafizikai gondolatalakzata íródott vissza a *Körper-Leib* fenomenológiai konstrukciójába. A szubsztanciális test és a materiális test ellentétesnek láttott/láttatott viszonya kultúrakritikai viták terepe is lett ezzel: annak kritikája, hogy a civilizatórikus modernizáció jobbra csak a „*testünk van*” (*Körper haben*) kulturális gyakorlatait (az esztétizálást, a felügyeletet) intézményesítette, a technika intervenciója pedig a készülékkel (*protézis*) pótolta és/vagy alkatrésszé (*support*) tett test hibrid formációivá változtatta a testet mint eleven organizmust (*life-Leib*). Ebben a kultúrakritikai perspektívában írja nemrég megjelent munkájában Gernot Böhme azt, hogy testként lenni (*Leibsein*) a modern ember számára már nem természeti adottság, hanem pragmatikai – és hermeneutikai – feladat (Gernot BÖHME, *Leibsein als Aufgabe: Leibphilosophie in pragmatischer Hinsicht*, Kusterdingen, Die Graue Edition, 2003.). A *Leibsein* mint hermetikai feladat persze annak belátását is feltételezi, hogy a szubsztanciális testről csak a materiális test által, a test materialitásának mibenlétére és módozataira reflektálva beszélhetünk, mert azt, hogy testként miképpen vagyunk, az mutatja meg, miként birtokoljuk a testünket.

Azt is jelenti ez, hogy a *Leib-Körper* kettős antropológiai perspektívája egyszerűs mind a fenomenalitás (*Leib*) és a medialitás (*Körper*) tartalmait is hordozza; ez pedig olyan aspektus, mely az eredetében antropológiai koncepciót az újabb szemioti-

* A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

kák és médiumelméletek számára is produktív gondolkodási segédalakzattá teszi. A performativitas-formációk kutatására irányuló kortárs német színháztudomány ennek belátása jegyében fogalmazta meg a megtestesülés/megtestesítés (*Verkörperung, embodiment*) sajátosan színházzsemiotikai (de általánosabb jelentéseméleti relevanciával is felruházott) koncepcióját. Eszerint a színpadi *Verkörperung*, a színész játéka-ként élénk állított értelemképzés épp a *Leib* történéseként fogható fel: a színész nem az előadás transzcendens jelöltjét (tudniillik a drámaszövegben megképzett figurát) testesíti meg, hanem – legalábbis a színház performatív felfogásával összefüggő játékmódban – saját testét hozza létre figuraként, egy olyan jelet (és jelölést) teremtve ezzel, amelyik nem létezik ezen a megtestesülésen kívül (Erika FISCHER-LICHTE, *Was verkörpert der Körper des Schauspielers? = Performativität und Medialität*, Hrsg. Sybille KRÄMER, München, Wilhelm Fink, 2004, 141–162.).

A *Leib-Körper* antropológia látens szemiotikai tartalmaira korábban bizonyos diskurzusanalitikus korszaktanulmányok is reflektáltak már. A *Leibhafter Sinn* (testies értelem) teorémájával Georg Braungart a nyelvszkepszis uralta esztétikai modernség „másik” diskurzusaként láttatta azt a testbizalmat, melyet a mozdulat heurisztikus tanai és lelkesült művészeti gyakorlatai alkottak meg a huszadik század első évtizedeiben. Ekkor főként a szabad tánc volt képes új perspektívába helyezni nem csak a testfelfogást, de a kulturális szemiózis koncepcióit is. Hiszen a tánc, amint az önmagából mozgó test heurisztikus tapasztalatát kínálta, azt tette felismerhetővé, hogy a táncos teste – mely egyszerre eredete (alkotója) és eredménye (produkta) a táncnak – olyan eleven és autonóm jel (*chiffre*), mellyel – mintegy a jelenlét evidenciatapasztalatának jegyében – túl lehet lépni a nyelvi szemiózis eredendő aporetikusságán. A nyelvi jelölés válságának közegében az önértés megújításának feladata elé állított nyelvi művészetek számára ezért is lett modell (és/vagy példázat) a múlt század elején a mozdulatművészet s mindazon művészetek vagy teóriák, melyek a test fenomenalitásán alapulnak. (Georg BRAUNGART, *Leibhafter Sinn: Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1995.)

Abban a sajátos jelentésképzésben, melyet ezek a teóriák a *Verkörperung (embodiment)* fogalmával írtak le, a mozdulat a test mozdulata, nem pedig transzcendens (pl. a szubjektum felől érkező) energia, ami a testet mint tárgyat mozgatja. Illetve: nem olyan médium a test, amely valamit megtestesít, hanem olyan esemény, ahol valami megtestesül – ami azt is jelenti, hogy nem a reprezentáció, hanem a rítus szemiotikája (és kulturális gyakorlata) kínálja azt a perspektívát, ahonnan átlátható, hogy a *Leib-Körper* antropológiában gyökerező performativitas *versus* medialitás milyen módon érvényesül a művészeti szemiózisban.

A németországi tudományosság élénk teóriamozgásainak lenyomataként is értelmezhető, hogy ezek a teorémák, melyek vagy a médium-test, vagy a fenomenális (élő) test – s a velük összefüggő szemiotikák – teoretikus hatékonyságát vonják kétségbe, folytonosan újrakonfigurálódnak. Eminens példája ennek, ahogyan az 1980-as évek színházelméletét meghatározó szemiotika már az 1990-es évekre átalakult a

performativitásra fókuszáló fenomenológiai színházkoncepcióvá; s ezt a fordulatot nemcsak a pragmatikai nyelvelméletek s az avantgarde játékkformák tanulmányozása, hanem (s főként) a *plessneri* test-felfogás recepciója mozgatta. E performatív fordulatnak is nevezett teóriamozgás centrumában, ahogy fentebb is idéztem, a jelfelületként (tehát *Körper*ként) értett színész-test eseményként (tehát *Leib*-ként) való felfogása áll, amely azt is tartalmazza – Fischer-Lichte megfogalmazásában *expressis verbis* –, hogy ez a test (sőt: általában a test!) médiumként (illetve a medialitás fogalmak jegyében) nem értelmezhető.

A szemléletváltást azt teszi igazán radikális fordulattá, hogy Németországban mindkét elméletnek ugyanazon színháztudós (ti. Erika Fischer-Lichte) volt a kidolgozója és intézményesítője. A testkoncepcióhoz kötődő performativitás *versus* medialitás fogalmainak meghatározásában mutatkozó permanens szemléletmódosulás a filozófus Sybille Krämer médiumelméletében még inkább szembetűnő. A szemiozisz folyamatát, az értelem (*Sinn*) keletkezésének módoszatait vizsgálva Krämer alig néhány év leforgása alatt kontroverz pozíciókat foglalt el. Előbb – összhangban a performatív színháztudomány testfelfogásával – a rítusban tapasztalható megtestesülést (*Verkörperung*) látta annak a határzónának (*Nachtstelle*), ahol az értelem (az értelmet nélkülöző jelenségekből) létrejön (Sybille KRÄMER, *Sprache, Stimme, Schrift. Sieben Gedanken über Performativität als Medialität = Performanz*, Hrsg. Uwe WRIGHT, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, 323–346.), később viszont a médiumot értelmezte a jelentéltetésülés határvonalaként, egyfajta varratként. Újabb koncepciója ugyanis nem a medialitás és performativitás elválasztásán, hanem összekapcsolásán munkálkodik, mégpedig olyan médiumfogalom jegyében, amely szerint a médium nem más, mint „szimbolikus cselekvéseink performativitásának történetileg változó grammatikája” – ahogy azt a „performativitás mint medialitás” teorémaként is elénk állítja tanulmányaiban (Sybille KRÄMER, *Von der sprachkritischen zur medienkritischen Wende? Ein Kommentar zur Mediendebatte in sieben Thesen*, <http://www.wmg-seminar.de/html/texte/sk/von-der-sprachkritischen-zur-medienkritischen-wende.htm>).

A német nyelvterület vezető kultúratudományos szakkiadója, a bielefeldi *transcript* is a performativitás jegyében alakította ki a kiadói profilját. Az 1990-es évek végén alapított, nyomtatott és digitális médiumként is működő fórum az innovatív tudásformák „esemény-tereként” (*Happening Place*) határozza meg önmagát, s a szövegkiadást az aktuális tudományos viták és teóriamozgások színreviteleként értelmezi. E program felől nézve nem meglepő, hogy a testértelmezéssel (is) összefüggő performativitás és/vagy medialitás koncepcióinak formálódásához a *transcript* is sokszor adott artikulációs teret. Amint bizonyos az sem véletlen, hogy a kiadó mintegy hetven transzdiszciplináris sorozatának egyik tematikus csomópontja épp a test, mégpedig olyan felfogásban, mely a róla szóló – s az egyben őt megalkotó – diskurzust ma is a *Körper/Leib* gondolkodási hagyományába helyezi.

Speciálisnak és különleges jelentőségűnek nevezhető a testkutatás a modernség újabb diskurzusaiban. A „kultúratudományi fordulat” égisze alatt, az 1990-es évek

közepe óta sorjáznak azok a munkák, melyek épp testkritikai narratíváik révén tudják és kívánják ellenpontozni (és/vagy kiegészíteni) a különféle diszciplínákban sokáig kizárólag a nyelvkritika horizontján megalkotott modernség-elbeszéléseket. Sőt: napjainkban – a *transcript* tematikus sorozatait figyelve föltétlenül elmondható ez – a kultúratudományi orientációjú modernség-diskurzus dominánsan mint speciális test-diskurzus áll előttünk.

Vágyott és megvetett testek

Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933,
hrsg. Michael COWAN, Kai Marcel SICKS, Bielefeld, transcript, 2005.

A Michael Cowan és Kai Marcel Sicks szerkesztésében 2005-ben megjelent *Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933* (A testies modernség: A test a művészetben és a tömegműedimokban 1918–1933 között) című terjedelmes tanulmánygyűjtemény is úgy alkotja meg a poetológia perspektívájában későmodernségként, a történettudomány horizontján a Weimari Köztársaság korszakaként elbeszélte időintervallum képét, hogy esettanulmányokban mutatja be, milyen volt az a test, melyet a huszadik század húszas éveit jegyző mediális paradigmaváltás jegyében szépnek és egészségesnek, vagy épp fogyatékosnak és betegnek láttak. Bár az egybegyűjtött tanulmányok vizsgálati tárgyspektruma roppant széles – a korabeli kozmetika, versenysport, divatrevü és konfekcióipar éppúgy helyet kap benne, mint a szabad testkultúra mozgalma, a filmelméleti fiziognómia, az orvosi diagnosztika vagy az Amerika-kultusz, az etnikai, a szociális és a *gender* diszkrimináció stb. –, az írások elméleti premisszái és módszertani gyakorlatai révén mégis meglehetősen egynemű az a kép, melyet a testértés és testtechnikák perspektívájából a modernség egyik alakzataként élénk rajzol a kötet. Az emberképként értett testkép antropológiai alapvetése, bizonyos médiumelméleti belátások s a diskurzusanalitikai módszertan – mondhatni tehát, hogy a kultúratudományok antihermeneutikai perspektívája – jelentik azt a teoretikus pozíciót, ahonnan a tanulmányok megformálódtak. Ez magyarázza azonos kérdésfeltevéseiket: azt, ahogyan mind a huszonegy tanulmány azt kérdezi, hogy milyen médiumok vitték színre egyfelől az ideális, másfelől az elutasított testet; hogy melyek voltak azok az ideológiák, intézmények és technikák, melyek a test fegyelmezésének és normalizálásának feladatát látták el, s hogy milyen szerepet játszottak a művészetek e testképek előállításában. A kötet írásai a testet – *expressis verbis* a *Körper*-fogalom jegyében – olyan jelfelületeként fogják fel, mely kulturális gyakorlatokban (a művészetet is magukba foglaló intézményi struktúrák közegében) termelődik, s olyan médiumként, mely kulturális jeleket (kollektív képzeteket, vágyakat, értékeket) kódol.

Mindennek remek képi intonációjaként olvasható a kötet címlapja *A száguldó riporterrel* (*Der rasende Reporter*), Otto Umbehr 1926-os fotómontázsának reproduk-

ciójával. A cím által riporterként aposztrofált figura voltaképp cyborg, akinek csak feje és keze antropomorf, egyébként valamennyi testrésze és érzékszerve gépalkatrész – írógép-billentyűzet a mellkasa, autókerék a lábfeje, gramofontölcsér a füle, fényképezőgép-lencse a szeme. Ezt a hibrid testű poszthumán emberalakot valamiféle óriáslépés lendületében látjuk a képen, aki – miközben a modernség metonimikus téralakzataként számon tartott magasház-architektúrát gépi protéziseivel könnyedén átlépi – mintegy legyőzi a gravitáció törvényeit. Amint pedig látó- és hallókészülékei által mindent lát és mindent hall, ledönti a természetes érzékelés számára adott észleleti univerzum határait is. A *support*-test avagy a *protézis*-test így egyfajta technikai eufória képi reprezentációjaként s egyben a húszas évek testdiskurzusát is meghatározó technikai utópia narratívájának ikonjaként is olvasható.

A kötet tanulmányainak egy része nyelvi szöveggént is ezt a narratívát beszéli el, illetve dokumentálja egy-egy eset (festmény, sporttudósítás, sportteljesítmény, irodalmi esszé stb.) analízisével. A teljesítmény-test (*Leistungskörper*) találó metaforájával összekapcsolt esetelemzések metszéspontja az a belátás, hogy a huszadik század elején a technika nagy *boomja* egyszerre volt megalapozója és eredménye azoknak az érzékelésmódoknak, nyelveknek és képzeteknek, melyek a testdiskurzust (is) átalakították. A testideál új technológiai metaforái – a hatékonyság (*efficiencia*), a teljesítmény, az energia, a koncentráltóság fogalmaival összekapcsolt testképek – azt tanúsítják, hogy a test a motorizált gépekre és a profitorientált termelésre vonatkoztatva nyert ekkor alakot, egyszersmind értéket. Ezt az ideális testként tételezett *efficiens* testet többféle intézmény is előállította, többféle nyelv is elbeszélte a háború utáni Németországban. Egyik közeg a sport új intézménye, a stadionba telepített, nyilvános tömegszínházként szcenírozott versenysport volt. A rekord- és győzelemorientált, egyszersmind teátralizált versenysport különböző test-vonatkozásait, performatív és mediális aspektusait ennek a belátásnak a jegyében taglalják a tanulmányok, attraktív példákat hozva mind kompenzációs kódjairól (a háborúvesztés szimbolikus terápiája), mind gender-specifikus tartalmairól (a „modern nő” sztereotípiája a maskulin testként megformált sportoló alakjában), mind képi reprezentációinak ikonográfiájáról (montázs technika és mozgásreprezentáció összetartozása).

Az *efficiens* test másik kitermelőjét és médiumát a húszas évek Németországában a termékstandardra alapozott ipari sorozatgyártás képviselte. A fogyasztói társadalom sikerességének feltételeként a termékre és a termelőre egyaránt kiterjesztett standardizálás és szerializálás – lévén, hogy az eljárás nemcsak profitnövelő gyártástechnológiaként, hanem kulturális kódrendszerként is működött –, a testképet mint emberképet sem hagyta érintetlenül. Közgazdasági technológia és kulturális jeltermelés ilyen metszéspontjának látszik az ekkor kialakult konfekciós divatipar, mely egyfelől a test idealizáló méretezésén alapult, másfelől – kulturális jelentéseiben – a test sajátos felügyeletként értelmezhető normalizálásra irányult. A „normalizált test” (*normierte Körper*) metaforája jegyében ennek a kulturális kontrollnak az eseteit analizálják a kötet második fejezetének írásai, példákat hozva mind a korabeli női, mind

a férfidivat utilitarista testkódjaira, mind a szabásminta, a kirakati baba, a divatfotó közegeben megjelenő androgün testmintázatokra. Különös, hogy ezt a haszonelvűből leegyszerűsített testet, melynek arányait ipari szabvány átlagolta, mozdulatait futószalag mechanizálta és automata optimalizálta, a revütánc populáris médiuma a vágy testeként is színre vitte. A divatrevü (*Ausstattungsrevü*) gépies táncgimnasztikája a fogyasztást kívánatosá tevő termék-show-k része volt a húszas évek Németországában, összefüggésben azzal is, hogy a vágyat immár nem a szoborszerűen mozdulatlan test kódolta, hanem a dinamikus, a vitális energiák által ritmizált mobil test; összefüggésben a táncnak azzal az új diskurzusával is, mely a mozdulat geometriájából kiindulva jutott el a testhez. E módosult táncfelfogás szerint (amilyen a meyerholdi biomechanika, a Bauhaus-beli triadikus balett, stb. volt) a tánc absztrakt térgeometria, nem artefaktuma a testnek, hanem eredete – mondhatni, *archéja* –, ahonnan identitása is levezethető. A ritmikus test (*rythmisierte Körper*) fogalmához rendeltlen ilyen testfelfogások eseteit tárja az olvasó elé a kötet negyedik tematikus blokkja – exkluzív példákat hozva a proletár-identitást megerősíteni hivatott tömegtánc mozgalmairól, a fekete test táncának egzotizáló értelmezéséről, mozgásfolyamatok fotografikus ábrázolásának testtörténetileg még nem értelmezett kísérletéről Moholy-Nagynál stb.

A tanulmányok azt sugallják, hogy a húszas évek testdiskurzusában az ideális testet e három testmetafora – a teljesítmény-test, a normalizált és a dinamizált test – teremtetten meg és beszélte el. Alternatív – vagy opponáló – diskurzusként jelen volt azonban még a szecesszió antikapitalista életreform mozgalmaihoz kapcsolódó természetes test (*natürliche Körper*) narratívája is. A természetességnek ez a narratívája továbbra is igényt tartott a szubjektum individualitására, s azt – amint ezt a „szabad testkultúra” és a body building divatjáról értekező tanulmányok is mutatják – épp a test sematizálhatatlan egyediségében, az euritmia mértékével dinamizált mozgásában vélte fellelhetőnek. A kötet utolsó blokkjának írásai azt mutatják meg, hogy e diszkurzív térben, mely a húszas évek Németországában a test imaginárius centruma körül létesült, korántsem néma diskurzusként volt jelen az elutasított, a fogyatékosnak ítélt (*disability*) test beszéde sem. A hadirokkantak hazatérésével a megcsontított test mindennapi tapasztalat volt a nyilvánosság terein. A képi diagnosztika (mikroszkóp, röntgen) elterjedése a patológiában, a film alkalmazása a klinikai didaktikumban ugyancsak a beteg test képeinek széleskörű nyilvánosságát tette lehetővé. Ahogyan pedig a fogyatékos test a populáris film, az irodalmi és rajzolt karikatúra médiumaiban a marginalizált társadalmi rétegek (proletár) és etnikai csoportok (zsidó) képével is összekapcsolódott, a groteszk test (*groteske Körper*) sajátos ikonográfiája is megeremtetődött.

A *Leibhaftige Moderne...* a testdiskurzus jegyében újra elbeszélte modernség nem új, inkább megerősítő elbeszélése már ismert modernség-narratíváknak. De olyan elbeszélése, melyet izgalmas, jó és könnyű olvasni és hasznos elolvasni. Hasznos elolvasni, mert – főként a más kulturális tájról érkezőnek – egészen exkluzív anyaggal

dolgozik, s érzékletes (mondhatni, kézi kamerás) esetelemzéseinek révén elevevességgel tölti fel a kihűlt gondolatsémákat is. Hasznos annak megtapasztalása is, amit a tanulmányok tárgyváltása és retorikája performál: a tudás, a tudás-disszemináció és a tudományos szövegolvassás egy bizonyos felfogását. Mert a könyvtest a *Verkörperung* értelmében is színre visz egy – önnön olvasshatóságával összefüggő – tudáskonceptiót: az exkluzivitásával figyelmet keltő, a retorikai szabványosítás és tömörítés által könnyen fogyaszthatóvá tett tudás efficienciáját, mint a jelenkori tudástermelés (és fogyasztás) egyik stratégiáját. Az efficiens test diskurzusa az efficiens szöveg retorikájával szólal meg a könyvben, s az is (nem kevésbé groteszk) öntükrözés, hogy maguk a szövegek is a standardizálás, a fegyelmezés, a konfekció-elv jegyében formálódtak (egyformán rövid terjedelem, terminológiai azonosság, premissza-következtetés-konklúzió ismétlődő szövegszerkezete stb.), ami egy tudományos ipar előírásai szerint formalizálta a teljesítményt.

KOVÁCS EDIT

Megvilágított testek

Körperästhetiken: Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit,

Hrsg. Dagmar HOFFMANN, Bielefeld, transcript, 2010.

A film – hasonlóan a színházhoz és a tánchoz – az úgynevezett testmédiumok egyike, tehát olyan művészeti ág, amelynek a testek reprezentációjához, performanciájához és konstrukciójához lényegi köze van. Hasonlóan, és persze mégis egészen más-képp, hiszen a filmbeli testek és nézőjük között ott az „apparátus” (Walter Benjamin), amelynek működése döntő irányt szab az érzékelés és az értelmezés számára. Ez az egyszerű belátás – talán éppen evidens volta miatt – ugyan sehol sem szerepel ebben a tanulmánygyűjteményben, ugyanakkor a kötet írásai valójában mégis ennek az apparátusnak a működésmódjai körül forognak, amikor a legkülönbözőbb aspektusokból igyekeznek megvilágítani a testek ábrázolásának és recepciójának feltételeit, előfeltevéseit és következményeit.

A kötet rövid előszava sajnos csak az anekdotázás és a köszönetnyilvánítás kötelező köreit futja be, s szinte teljes egészében a tanulmányok címére bízva, hogy eligazítsák az olvasót, ami egy ilyen terjedelmű és ennyire szétágazó gyűjtemény esetében nem szerencsés. Viszont az első tanulmányt Dagmar Hoffmann, a kötet szerkesztője jegyzi, s ez a szöveg – bár nem utal az egyes írásokra – egyfajta előszóként olvasható. Hoffmann a kortárs tudományokat, főleg a szociológiát szem előtt tartva többek között a test tematizálásának deficitjeit mutatja fel. A jelenséget arra vezeti vissza, hogy a testtel kapcsolatban nehezen alakítható ki a tudományosságra jellemző reflexív distancia: éppen ezért – úgy tűnik – mintha azt is számon kérné az elemzők, hogy saját testük történetét, a testre irányuló vágyaikat kódolt vagy kódolatlan textusként írják bele értelmezésükbe. Az a gondolati minta, hogy a testünk egyszerre túl közel és túl távol van tőlünk, a mai (nyugati) kultúráról felállított diagnózis szélesebb összefüggésében is felbukkan ebben az írásban, mint ahogy a kötet több más pontján is. A tanulmányok egyik közös kiindulópontja, hogy a kortárs filmek testesztetikája olyan kulturális közegben formálódik, amelyben a felfokozott testkultusz és a testtől való soha nem látott mértékű elidegenedés egyszerre van jelen. Az elidegenedés diagnózisa azonban nem csupán azokban a hétköznapi és némileg közhelyessé vált elképzelésekben releváns, miszerint szociális aktivitásunk nagy részét immár nem testek interakciójaként, hanem virtuális világokban bonyolítjuk, vagy idegenül tekintünk saját öregedő testünkre, hanem leírja az elméleti megközelítések és az értelmezési gyakorlat hiányosságait is. A *body turn* arra hívja fel a figyelmet, hogy immár tarthatatlan a test tematizálásának kiszorítása a racionalitást, a világos határokat és az interszubsztivitást preferáló nyugati tudományosságból. A filmek vizsgálatára vonatkoztatva ez többek között azt is jelenti, hogy a filmes testhez nem csupán a vász-

non (képernyőn) látható test, hanem a nézőé is hozzátartozik. Az elemzésnek mindazokat a nehezen verbalizálható (szenzuális) tapasztalatokat is tekintetbe kell venni tehát, amelyek kétségtelenül döntő mértékben befolyásolják a filmek recepcióját.

A kötet szervező elvei világos döntések nyomán jöttek létre, amelyeknek megvannak az előnyei és a hátrányai is. Az egyik ilyen döntés következménye, hogy a tanulmányok kizárólag úgynevezett közönségfilmek értelmezésére vállalkoznak, ezek a filmek szinte kivétel nélkül amerikai filmek, és legnagyobb részük az utóbbi tizenöt évben keletkezett. A legfrissebbek közé tartozik a *Transamerica*, a *Million Dollar Baby* és a *300* (2005–2006), a legrégebbi pedig a *Terminator 2* (1991), de érdekes módon nagyon sok 1999-es film képezi a vizsgálat tárgyát, mintha a tanulmányok keletkezésekor éppen tízéves filmek már kiállták volna az idő próbáját. Az ilyen típusú filmek elemzésének nyilvánvaló hozadéka lehet, hogy közvetlenül visszacsatolhatók a társadalmi jelenségek és a kulturális tendenciák szociológiai súlypontú vizsgálatához. Általuk megtudhatjuk, hogy mit mondanak el a filmbeli testek a társadalom állapotáról, félelmeiről, vágyairól, s megfordítva, feltehetjük azt a kérdést is, hogy vajon mekkora szerepet játszanak a tömegfilmek sztereotípiáink, testsémáink, előítéleteink, szolidaritásérzéseink stb. kialakulásában. Úgy tűnik, ez a szociológiai megközelítés a kötet szerzőinek többségéhez közel áll – ez Robert Gugutzer könyvének (*Soziologie des Körpers*, Bielefeld, transcript, 2004) gyakori citálásából is kiviláglik –, így tehát érthető, hogy nem európai rétegfilmek képezik a vizsgálat tárgyát. Ugyanakkor meglepő, hogy a német szerzők ilyen ignoranciával kezelik a német populáris filmet, amely az utóbbi tíz-tizenöt évben nagy sikereket ért el, többek között éppen a test performativitásának tematizálása révén. (Egyedül Dieter Wiedemann tanulmánya foglalkozik német filmekkel, de itt az NDK-s filmgyártás meztelenséghez és erotikához való viszonya a téma.)

Mint említettem, a szerzők az utóbbi másfél évtized filmes terméséből válogatnak. Ezzel az alapelvvel nem volna baj, problematikussá amiatt válik ez a feltétlen aktualitás, mert a kultúra- és filmtörténeti távlat hiányát eredményezi. Egyfelől éppen az úgynevezett alapigazságok, konszenzuálisnak vélt kijelentések esetében (miszerint a mai kor embere soha nem látott mértékben hódolna a test kultuszának), másfelől pedig az egyes filmek értelmezésekor is bizonyára differenciáltabb megfogalmazásokra lehetett volna jutni filmtörténeti összehasonlítások révén. Csak egyetlen példát említek: Gerald Trimmel – egyébként színvonalas és érdekes – tanulmányában éppen, hogy csak utal a *Terminator* elődeire, *Frankenstein* teremtményére és a *Gólemre* (Paul Wegener filmjéből), hogy aztán egy hirtelen ugrással olyan következtetést vonjon le a műfaj jelenlegi végpontjáról, amelyet akár a *Metropolis* (1927) hús-vér nőnek látszó gépemberével kapcsolatban is el lehetett volna mondani (37.). Ebből a szempontból kivételt képez Martina Schuegraf írása a *Girl, Interrupted* (1999) című filmről, amely fontos tanulságokat von le a pszichiátria-filmek rövid történeti áttekintéséből, valamint Michael Wedel tanulmánya, amelyben a szerző számos példát említ a háborús film mint *body genre* műfaj történetéből. Összességében tehát itt is felvethe-

tó az a kérdés, hogy a művészi reprezentáció tendenciái, a „korszellem” és az elmélet érzékenysége közötti kétségtelen összefüggések szükségszerűen jelentik-e azt, hogy a friss elmélet a friss produktumok vizsgálatában a legtermékenyebb. Ez a kötet – talán nem túl helytállóan – mintha éppen ezt sugallná.

Film és testiség specifikus viszonyának megközelítésére nagy vonalakban két különböző lehetőség adódik: vagy azt vizsgáljuk, hogy milyen filmes eljárások léteznek az emberi test ábrázolására és inszcenírozására, vagy azt, hogy a film hogyan viszonyul a néző testéhez, amely elsődlegesen érzékszerveivel fogadja be az alkotást. A kettő kizamusában alakult ki az újabban gyakorta használt „kinematográfiai test” (Steven Shaviro) fogalma, illetve korábban „a film teste” fordulat (Vivian Sobchack). Michael Wedel tanulmánya a kinematográfiai test fogalmának jegyében foglalkozik a háborús filmekkel, és úgy véli, hogy ha a műfajok „a nézők érzelmeinek kiváltására létrehozott szimulációs programok” (80.), akkor az egyes filmek műfaji hozzárendelése sem elsőrendűen tematikus vagy narrációs jegyek alapján kellene, hogy történjen. Wedel az úgynevezett *body genre*-hez sorolja a háborús filmet (a melodrámaival, a horrorfilm-mel és a pornóval egyetemben), amelyre a szereplők testi excesszusa és eksztázisa, valamint a nézők szomatikus reakciói közötti határsáv bejárása jellemző (95.).

Sabina Misoch írása (101–120.) a *Matrix* (1999) című filmről – Bryan S. Turner gondolatából („...the body is the most potent metaphor of society...”) kiindulva – a posztmodern társadalomba ágyazott test három fő jelentésszintjét (testkoncepcióját) nevezi meg, s ezek mentén vizsgálja a film szimbolikus tartalmait. Először is, hogyan számolódik fel a test mint az én utolsó menedéke („Refugium des Selbst”); másodszor – Foucault nyomán – hogyan válik a test a kontroll eszközévé a hatalom kezében; harmadszor pedig, miként tematizálja a *Matrix* a test *Körperre* és *Leibra* való feloszthatóságát (Hellmuth Plessnernek a 70-es évek filozófiai antropológiájából származó terminológiája alapján, amely szerint a *Leib* az érzékelés, a külvilág ingereire való reakció helye, a „belső” test, míg a *Körper* már a reflexió tárgya, a birtokolható, alakítható „külső” test).

Martina Schuegraf a test performativitásának elméleti belátását alkalmazza a már említett *Girl, Interrupted* című pszichiátria-filmre (167–188.). A performativitás – Austin, Butler és a német Sybille Krämer nyomán – azt jelenti, hogy a test diszkurzív folyamatok állandóan változásban lévő produktuma. Schuegraf azt vizsgálja, hogyan alakulnak a testek a médium és a néző interakciójában, hogyan reflektál a film a testek társadalmi konstrukciójára, és hogyan válik a pszichiátria mint intézmény a hatalom és az autoritás fegyelmező eszközévé. Érdemes itt utalni még egy tanulmányra, mégpedig Hendrik Wahl képelméleti megközelítésére (241–266.). Wahl szerint a képelméleti viták mindezülig elhanyagolták a testkép fogalmát, s a napjainkban tömegesen előállított képek nagy része már nem közelíthető meg a művészettörténet hagyományos kontextusában: jövőbe mutatónak az észleléseleméleti megközelítést, illetve a „produktív képfolyamatoknak,” azaz a képek előállításának a vizsgálatát tartja (249.). Számos egyéb elméleti problémát érintve (képnek tekinthetők-e egyáltalán

a filmek; hogyan lehetséges a képi szimbólumok nyelvi modellálása) főleg az imént említett két szempontból vizsgálja az úgynevezett pszeudo-dokumentumfilmeket, a *Blair Witch Projectet* (1999) és a *Cloverfieldet* (2008), amelyekben a szubjektív kamera radikális használata révén „szenzomotorikus interakció” (256.) jön létre a film és a nézője között.

Amilyen sokrétű és kimerítő az utóbbi tanulmány elméleti felvezetése, olyan kevés a hozadéka a film szorosabb elemzésében. Ez az elmarasztalás nem csupán Wahl cikket illetheti, hanem a kötetben szereplő más, egyébként színvonalas, megalapozott, széles tájékozottságról tanúskodó írásokat is, amelyeknek szerény értelmezésbeli hozadékát a rendkívüli fogalmi apparátus használata sem fedheti el. A hiba alighanem a heurisztikus eljárásban van: minden tanulmány arra a sémára íródott, amely szerint legelőször az úgynevezett elméleti kereteket kell rögzíteni, aztán a fogalmi apparátussal elvégezni az elemzést, majd a végén jöhet az eredmények összefoglalása. Egyetlen olyan írás sem szerepel a kötetben, amelyik megfordította volna a sorrendet, és egy adott filmalkotás által felvetett kérdésre próbálta volna megtalálni a választ (és a válaszcadás eszközeit). Ez nyilván a tudományosság specifikus hagyományaival is összefügg, ellentétben azzal a mulasztással, amelyet a kötet lektorálásakor követtek el. Több rossz, sőt egy kritikus nyelvi minőségű szöveget is tartalmaz a könyv. Egy tartalmilag igényes, tudományosan jelentős és ráadásul helyenként kifejezetten olvasmányos kötet esetében ez komoly hiba. A tanulmánygyűjtemény vitathatatlan érdeme azonban, hogy szemléletesen és meggyőzően mutatja be, milyen lehetőségek rejlenek a kultúratudományok interdiszciplinaritásában, ha azt magas szinten és elméletileg megalapozottan művelik. A médiatudományok, az irodalom-, a sport- és a filmszociológia, a filozófia, a neveléstudomány és a *gender studies* – sokszor egy íráson belül is megfigyelhető – produktív keveredése és perspektívaváltásai kimondottan izgalmas és inspiráló olvasmánnyá teszik a kötetet.

LAPIS JÓZSEF

Kísérlet és kísértés

Borbély Szilárd, *A testhez – Ódák & Legendák*, Kalligram, Pozsony, 2010.

Megmutatkozhat-e a test anyagszerűsége a vers anyagszerűségében? E kérdéssel jelölhetjük ki Borbély Szilárd legutóbbi verseskötetének egyik poétikai tétjét: mit értethet meg a testről a költészet nyelve, és hogyan járulhat hozzá a testiség mint közvetítésre váró tapasztalat a mai líra öndefiniálásához. A kötet eddigi recepciója e problémakörre is igyekszik reflektálni, nem kis részben azért, mert úgy érzékelhetjük, a testtapasztalat megjelenítése a kortárs magyar költészet egyik fő érdeklődési körévé vált. Kulcsár-Szabó Zoltán írja: „Egy ideje már megfigyelhető, hogy a kortárs poézis egyre gyakrabban – mintha csak valamiféle jelenlét- és/vagy performanciadeficitet kompenzáló – a test, hús, érzékek materialitásában keres és/vagy talál kihívásokat, illetve új forrásokat a költőiség alapvető tényezőinek újraértelmezésére (a szubjektivitástól a nyelv szenzibilitásáig)” (*Válasz a Műút körkérdésére*, Műút, 2011023, 60–62., itt: 61.). Olyan, egymástól radikálisan eltérő költői kísérleteket jelző, szintén 2010-es gyűjteményeket említhetünk ezzel kapcsolatban, mint Takács Zsuzsa *A test imádása – India* című könyve vagy Nemes Z. Márió *Bauxit* című kötete.

E művekben a test konceptusa különböző módokon válik költői reflexió tárgyává. Borbélynál és Takácsnál a test-alakzat számos hagyománya közül a keresztény, illetve a szakrális kontextus kiemelt jelentőséggel bír (ezzel kapcsolatban vedd össze: LOVAS Anett Csilla, *Szövegtestek, test-szövegek*, Tanítvány, 2011/1, 56–63.), míg Nemes Z.-nél a mechanikus, szétszerelhető, részekből álló gép-test válik fő interpretánssá. Utóbbinál a test nem témaként kerül elő, hanem a világmegértés elsőrendű kondicionálójaként sejthető. A test-morál szabályai, szabálytalanságai szervezik írásait, s a szövegek nem értelmezhetőek anti-beszédként. Nem beszél a humanitás, a feminista látásmód vagy egyéb kulturális praxisok ellen, ám monológjai, be- és kijelentései (például a megjelenés óta eltelt rövid idő alatt szállóigévé vált „A tánc egy zsiros gép.”) kikényszerítik a rákérdezést modern szocializációnk finommechanikájára és kulturális rögeszméink alapjaira. Vári György ugyanakkor Borbélynál is hasonló eredményeket hangsúlyoz: „A test, amelyről a legendák szólnak, és amelyhez ódák zengenek, esendő, pusztulásba tartó és megkínzott; nem a lélek porhüvelye, hanem lélektől idegen pusztá matéria. Állandó metaforái a mechanikusan működő és alkalomadtán fenyegető gép egyrészt, a közömbös dolog, a tárgy másrészt. Ez a beszéd megkísérli újra komolyan venni, mintegy önmagával szemben, a kereszténység legfőbb tapasztalatát, a testben szenvedő Istenét.” (*Idő kerül a Szóba*, Magyar Narancs, 2010/30.) Kétségtelen, hogy „test” és jelentés viszonyát a kortárs lírában Borbély Szilárd költeményei teszik a legösszetettebb és legreflektáltabb módon problémává, bölcséleti és poétikai szempontból egyaránt. Míg Takács Zsuzsa költészete a testről való gondolkodás el-

sősorban egy kiemelt hagyományrendszerének közvetítését végzi el, addig Borbély (a *Halotti Pompa* kötet óta) a különféle hagyományrendszerek (időnként szinkretikus jellegűnek tűnő) dialogicitását teremti meg.

Herczeg Ákos szerint, bár a kötetben „sokszor talán pontosabb fogalmat kapunk a szavak költői működésének titkáról, mint magáról a testről, sikeresen elkerüli az erről szóló diskurzusok kitaposott ösvényeiben rejlő veszélyeket, anélkül, hogy közben önkényesen negligálna a kérdéskör vallási-történeti vagy konkrét fiziológiai, élettapasztalatbeli vonatkozásait.” (*A test grammatikája*, Alföld, 2011/9, megjelenés előtt.) Borbély Szilárd lírai paradigmáját adja a könyvben bizonyos formáknak – a Test, a Gondolat, a Lélek nem is fogalomként, képzetként, hanem sokkal inkább *ige*-ként bukkan fel a szövegekben, melyeket a versek ragoznak végig. Más-más vers más-képp cselekedtetni ezeket a szavakat, más-más odafordulás részeként. *A Testhez* cím aposztrophikus jelzése talán épp ezt jelenti: nem testdefiníciókat vagy -reprezentációkat kapunk, hanem elsősorban prezentációkat: az odafordulásokként értett versek különféle módokon állítják elő (többek között) a testhez való viszonyulást is. „Talán nem véletlen, hogy a test szubsztanciáját övező költői vizsgálódás nemcsak nehezen vagy alig felfejthető metaforizált, szokatlan hasonlításokat, azonosításokat felmutató nyelvezete, de az óda műfaji hagyományát tudományos, köznapi, helyenként vulgáris elemekkel újraíró *valakihez fordulás* retorikai felépítettsége is az *unio mystica* vallási tapasztalatával rezonál: miképp Istenhez az ima, úgy a *testhez* történő beszéd lesz az a gesztus, ami, ha nem is a megértés [...], hanem az érintkezés, az ismeretlen felé való közeledés lehetséges útjaként értelmeződik.” – írja Herczeg Ákos.

A kötet „Legendák” alá sorolható szövegei mindenekelőtt női sorsokat juttatnak szóhoz – e monológok vagy a Holokauszt eseményeihez kapcsolódnak, vagy az anyaság (gyakran abortuszhoz és vetéléshez kötődő) történeteit beszélik el. A 23. *A szemeteskosár* című szöveg magánbeszéde úgy épül föl, hogy a személyragok rendre lemaradnak, nagyon különösen szórva széjjel a vonatkozathatóságot („Végig / kontrollálatlanul remegte. Átmosott vért kaphatta. Végül / vittek mütöbe. Aztán heteken át savószerű folyadék szivárog / belőle.”). E módszer mindenekelőtt a vers szubjektumszerkezetére van hatással – a nyelvtani jelek megléte és hiánya szubverzív módon viszonyul a magánbeszédként értett költemény antropológiai karakteréhez: nem eltörölni, rombolni kívánja azt, s így nem is írja ki a szövegből az emberi tényezők által felkínált etikai kérdezmódot, ám grammatikai alapokon *megnehezíti* egy jól körülhatárolható beszélővel mint személyiséggel történő problémátlan azonosulást. Nem állítja (elő) ugyanakkor az azonosuló vagy akár az empatikus magatartás lehetetlenségét – a történő elhasonulások a másik arcának *rutinszerű* megalkotását akadályozzák. Ezzel egyszersmind rá is mutatnak a másikkal történő szembenézés, a másik megteremtésének nem magától értetődő, felelősségteljes aktusára. Ha a felelősséget mint (morális) konstrukciót szövegekben hagyományozódó alakzatként (is) értjük, akkor úgy vélem, a Borbély-versek fontos tétje lehet az, hogy mennyire képesek eme alakzat újraértését elvégezni. Ez a fajta szövegépítkezés mindemellett egy olyan olva-

sásmódnak is teret adhat, mely grammatika és testgrammatika között észlel analóg viszonyt: a beszélő szubjektumhoz kapcsolt nyelvhasználat „sebei” az elvetelő anya (testi-lelki) sérüléseivel állnak kapcsolatban. Ez a jelentésátvitel azért is válik lehetségessé, mert a vers (f)elolvasása a befogadót testi létében sem hagyja érintetlenül – e mű esetében sem túlzás a líra katartikus természetű hatásának fiziológiai tüneteiről, érzéki hatásáról beszélni.

Mivel Borbély Szilárd szépírói gyakorlatában (egyre inkább) fontosnak tartja a társadalmi kondíciók reflexióit, s több szövegének jól kivehető intenciója a társadalmi és kulturális gondolkodás (és praxis) formálása, úgy vélem, azon művei válhatnak leginkább termékeny hatásúvá, melyek a válaszok kialakításában nagyobb mértékben támaszkodnak az olvasó konstruktív együttműködésére és aktív munkájára. Mindezek miatt lehet talán – e nézőpontból – kétellyel illetni a *Legendák* több darabját, melyekben az ideológiai hatóerő túlzottan is látványosan van jelen ahhoz, hogy az olvasó rá legyen kényszerítve eme hatásmechanizmusok *elfogadáson vagy elutasításon* túli átértelmezésére. A szenvedő női testek hanghoz juttatása természetesen önmagában is értékelhető fontos gesztusként, ám ez nem szükségképp jár együtt a világhoz való odafordulásunk megváltozásának hatásával. A *tízezer* című vers például nem feltétlenül képes a költemény mögött tetten érhető konkrét társadalmi jelenség – az arra adott közösségi reakciók, az úgy többféle értelmezettsége stb. – összetettebb megértésére, ám elérheti az erőszakot elszenvedett nő narratívájának elfogadását, a vele történő együtt érző hozzáállást. A versnyelv erőteljesen agrammatikus volta – mely effektust van, aki szociálisan kódolt nyelvhasználatként, más lélektani motívumként, illetve a történet elbeszélhetőségének jelölt nehézségeként érti – ez esetben nem szükségképpen lép túl a jelentésátvitel célirányosságát segítő nyelvi eszköz szintjén. Azaz inkább allegorikus funkcióval bír, semmint az értelmezés pluralizálódását lehetővé tevő retorikai alakzatként szolgál. Ez esetben a jelentéstöbblet, úgy vélem, leginkább mennyiségi, emfatikus, s nem kvalitatív többletként érthető. Mindezt azért is fontos szóba hozni, mert a kötet versei hangsúlyozottan ráirányítják a figyelmet arra, hogy a költői szöveg egyszerre érthető (és a lírai olvasás tradíciói miatt értendő is) beszédszerűségként, egy (vagy több) beszélő megnyilatkozásaként, illetve különféle befogadási módok szerint szerveződő nyelvi anyagként.

A versekben az anyagszerűség mindig (legalább) kétféle értelemben szerepel: nyelvi és történeti anyagként. A *17. Az Anyaghoz* című vers két része (*17.1 A piszkozat* és *17.2 A tisztázat*) egy téma két variációjaként is fölfogható. Az allegorikus költemény a világot alkotó Anyaghoz szól: emberi testhez és égitesthez – ahhoz az anyaghoz, amely nehézkedik. És amely nehézkedés már a léleké is – talán az *égi* testé. „A húr, / amelyen függ a súly, ahogy a szemháj // elnehezül a látvány fölött.”, olvassuk a piszkozatban, és ahogy felel rá a tisztázat („A szemre vékony hég terül, / s mint húr vezet a testbe // az égbolt.”), már tudjuk, hogy legalább annyira a nyelvi matéria áll a figyelem középpontjában. A *37.1. De Sade lilioma* című versben például az fölöttebb elbizonytalanító az értelemképzés szempontjából, hogy nem egyértelműek benne a

referenciák. Az egy hosszú mondatként fellépő szöveg alábbi strófájában nem tudjuk eldönteni, hogy előbb az „amely”, de kiváltképp az „e” vonatkozó szócska mire utal vissza (a nyelvre vagy a létezésre, illetve a nyelvre vagy a testre – avagy mindkettőre): „a nyelvet, mint a létezést / amely a test beszéde, / e furcsa gép csak tettetés / és pusztulás a léte”. A 15.2 *A súlyponthoz* című vers izgalmasan játszik el egy térmetaforával: a súlypont fogalmának különböző, akár eltérő materiális létmódú példák (egy virág, az idő, egy gyümölcsvágó olló, a bumeráng, az angyalok) történő megalkotása fölveti a vers retorikai súlypontjainak problematikáját is.

A kötet versei nem pusztán tematikus értelemben kerülnek kapcsolatba a testi-séggel, hanem a (vers)nyelv különféle dimenziói (grammatika, retorika, tropológia) is fölteszik maguknak a fizikalitás kérdéseit. Az odafordulás különböző kísérletei az olvasó megkísértései is egyben: így is lehet látni, gondolkodni, érzékelni. Borbély Szilárd verseivel kapcsolatban ezúttal e performatív teljesítményt hangsúlyoznám: nyelvi tettekként maguk is a szokottnál hathatósabban cselekedtetnek.