

# TARTALOM

## *Irodalom, film, pszichoanalízis*

DANIEL DAYAN

A láthatóság kivívása, a láthatóság biztosítása.  
Láthatóságkeresők és a média szerepe 245

TARNAY LÁSZLÓ

Párhuzamos történetek: fenomenológia – film – pszichoanalízis.  
Az érzéki tapasztalat etikai dimenziója és az ellenőrzött lét  
Andrea Arnold *Red Road* című filmjében 264

DRAGON ZOLTÁN

Tanúvá válva. Julie Taymor *Titus* című filmjének  
traumatikus narratívája 288

ANDRÁS CSABA

„A káosz az úr”. Lars von Trier *Antikrisztus*ának  
pszichoanalitikus olvasata 301

*Műhely*

ALMÁSI ZSOLT

S/VV/W/B: *Hamlet* és az iniciálék 312

TÁBOR SÁRA

A selyemgyapotfa árnyékában.  
Az értékrendszer változása Chinua Achebe  
*Szétbulló világ* című művében 333

*Recenzió*

Hermia – Goncsarov hírvivője.  
Molnár Angelika, *Goncsarov bármaskönyve.*  
*Ivan Goncsarov regényei a XIX. századi irodalomban,*  
Budapest, Argumentum Kiadó, 2012. (Rőhrig Eszter) 354

Traumatikus találkozások  
Bényei Tamás, *Traumatikus találkozások.*  
*Elméleti és gyarmati variációk az interszubszejtivitas témájára,*  
Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011. (Bókay Antal) 357

Számunk szerzői 363

DANIEL DAYAN

## A láthatóság kivívása, a láthatóság biztosítása Láthatóságkeresők és a média szerepe<sup>1</sup>

A paradigmaváltások és új elméleti konstrukciók legalább kétféle okra vezethetők vissza. Az első típusba tartoznak azok, melyek a diskurzus világának „immanens” jellemzői. Az intellektuális világ határain belül történnek meg. Az váltja ki őket, hogy másik területeken új modellek jelennek meg, vagy új területeket választunk hivatkozási pontként. Ugyanazon szituációkat új megvilágításban látunk.

Az okok másik típusának történelmi gyökerei vannak. A tényleges világban lejátszódó igazolt átalakulásokból származnak. A média gyakorlatában tapasztalható hatalmas változásokkal szembesülve a kutatóknak két választásuk van: vagy nem vesznek tudomást róluk, vagy pedig az elméleti „aggiornamento” (modernizáció) eszközához folyamodnak. A jelen tanulmány egy ilyen aggiornamento. Ugyanakkor azzal, hogy rámutat két olyan narratíva felbuklására, amely felválthatja az arról szóló klasszikus történetet, hogy mit csinál a média, és mit akarnak a közemberek, néhány elméleti elkötelezettséget is átalakít.

Első történetem a médiatanulmányok sorsáról szól, miután a „hatások” modelljével és az ahhoz kapcsolódó „viktimizáció” narratívájával felhagyunk. Ezt nevezzük „Szabadság, Egyenlőség és Láthatóság”-nak. Második történetem bátorítás arra, hogy a média diskurzust egy performatív modell alapján közelítsük meg.

Belátom, hogy a két történet elmondása vagy túlságosan sok, vagy pedig nem elég. Vajon egymástól függetlenek ezek a történetek? Vagy átfedik egymást? Kölcsönhatásban vannak egymással? Kapcsolódnak más történetekhez? A kérdések megválaszolása során jó pár újabb narratívát lehetne szőni. Ugyanakkor általánosabban kellene tárgyalni a közszférában jelenleg zajló átalakulásokat, mivel véleményem szerint a közszféra modelljében sokkal befogadóbb otthonra lelnek az általam felvetett kérdések, mint a „kommunikációkutatásban” vagy a „kultúratudományban”. Most megelégszem azzal, hogy a jelen tanulmány konklúziójaként megállapítom, hogy a két történetem messze nem független egymástól, hanem kiegészítik egymást.

---

<sup>1</sup> A jelen tanulmány az *International Journal of Communications* 2013/7. számának *Communication as a Discipline: Views from Europe* című különiadásában jelent meg. Köszönet a különi szám szerkesztőinek: Russell Neumannnak (University of Michigan) és Klaus Bruhn Jensennek (University of Copenhagen).

## I. Szabadság, Egyenlőség és Láthatóság A viktimizáció narratívájától a megfosztás narratívájáig

Az első történetem a média és a közönség, a nézők vagy a közemberek kapcsolatáról szól, és a „hatások” problémája által uralt paradigmától a figyelem, a láthatóság kérdései által uralt paradigmához vezet el. Az egyik esetben a néző helyzetét viktimizációként vagy ellenállásként értelmezhetjük, a másik esetben pedig megfosztásként és hódításként. A viktimizáció tárgya és a hódítás célja: a láthatóság.

### *A viktimizáció narratívája*

Russell Neuman és Klaus Bruhn Jensen szavaival „A kommunikáció mint szakterület tanulmányozása [...] a 20. század közepén uralkodó fasiszta és kommunista propagandát követően, részben arra válaszul kezdődött el. A központi probléma [...] nem az volt, hogy a társadalmi kontroll és szerveződés túlságosan gyenge volt, hanem inkább az, hogy túlságosan erős, és hogy az állampolgárokat túlságosan könnyen befolyásolta a kifinomult politikai és üzleti propaganda. A »propaganda« terminus visszaszorult, de a médiahatások központi paradigmája és a médiahegemonia tanulmányozása talán nem” (JENSEN–NEUMAN 2011). Szerintem sem tűnt még el. Viszont többé már nem foglalja el a területet. A média és a közönség ma egy másik narratívában, a megfosztás narratívájában jelenik meg, melyben a közönség számára fontos új téma – a láthatóság – alapvető szerepet játszik.

A Neuman és Jensen által kiindulási pontként megnevezett paradigma nagyon korán megszületik, de paradigmatiszta státuszt csak az ötvenes években kap. Olyan narratívában fogalmazódik meg, amely megmutatja, hogy a médiahatások elnyomják, elidegenítik vagy leigázzák az egyént.

A viktimizáció e (tényleges, potenciális vagy cáfolt) narratívájának sok közös vonása van a Boltanski által tárgyalt szenvedés jelenségével (BOLTANSKI 1999). Ehhez a jelenséghez hasonlóan a javasolt narratíva is három fő szerepet különböztet meg: az elkövető, az áldozat és a megmentő szerepét. Van egy érzelmi változata is, a frankfurti iskola által kidolgozott változat. A tömegtársadalom tehetetlen tagja (egy éretlen gyermek) az osztály- és üzleti érdekeket támogató média áldozatává válik. Az értelmiségi (mint „fehér lovag”) feladata, hogy a megmentésére siessen. Érdekes, hogy ugyanezen narratíva (de pátoz nélkül) uralja a hatáskutatás legtöbb hagyományos ágát. A védtelen gyermek itt már szocializált felnőttként van meghatározva, akinek többé már nincs szüksége a fehér lovagok védelmére. A történet ugyanakkor továbbra is arról szól, hogy képesek vagy képtelenek vagyunk-e ellenállni a médiahatásoknak. Másképpen fogalmazva, akár hatalmasnak (Frankfurt), akár minimálisnak (Columbia) tekintjük a hatásokat, a forgatókönyv ugyanaz. Megint ugyanazon narratíváról van szó, mint amelyet a birminghami iskola kínál. Míg Lazarsfeld és Katz az (interperszonális kapcsolatok által védett) egyének „rugalmasságára” helyezte a hangsúlyt, a kultúratudomány azt vallja, hogy az egyé-

nek és csoportok (akik bizonyítottan képesek ellentétes ideológiákat mozgósítani) képesek „ellenállást” mutatni. Ugyanezen narratívának egy megint más változata fedezhető fel olyan habermasi témákban, mint az „életvilág” veszélyeztetése vagy a közszféra ismételt leigázása. Az áldozatok absztrakttá váltak; intézményesült lények, politikai entitások lettek. A szereposztás ugyanaz marad.

Másképpen fogalmazva, ugyanazt a narratívát használják a viktimizáció elméletének védelmezői és ellenzői is, és a narratíva egyaránt megtalálható a kvantitatív (Columbia) és a kvalitatív (Frankfurt, Birmingham) kutatásban. Ez a mindenütt jelen levő narratíva egy láthatatlan, ám közös terepet alkot olyan pozíciók számára, amelyek mélyen antagonisztikusak, de valójában nem igazán heterogének. Az utólagos bölcsesség ma már láthatóvá teszi, de azért is látható, mert egy új paradigma van kialakulóban. A „hatások” kanonikus paradigmájával és a hozzá tartozó narratívával szemben, amely szerint a média közönsége vagy védtelen „áldozat”, vagy pedig találékony „felhasználó”, itt van egy másik narratíva: a megfosztás és szenvedés narratívája; az elnyomottak éneke, akik megpróbálják bepótolni azt, amit elveszítettek.

A láthatóság vagy láthatatlanság politikai kérdéssé vált (VOIROL 2005). A láthatóság Bastille-ként tornyosul a közemberek fölé, amelyet meg kell ostromolni. Azok, akik úgy vélik, hogy őket „megfosztották a láthatóságtól”, a láthatóság meghódítását három jog révén látják megvalósíthatónak, melyeket szinte emberi jogokként fognak fel: 1. jog a láthatóságra, 2. jog a láthatóságra saját jogon, és 3. jog arra, hogy láthatósággal ruházzanak fel másokat.<sup>2</sup>

### *Láthatóságkeresők: a megfosztás narratívája*

Elméletileg a hatások paradigmája mellett, ha nem helyette, mára megjelent egy másik paradigma, amely a média hatását emeli ki a kollektív figyelem összehangolásában. Ezt nevezem a „láthatóság” paradigmájának. Narratív szempontból már nem a viktimizációról, elidegenítésről, veszélyeztetésről van szó. A történet itt a hiányról szól; megfosztásról, amelyet hódítás követ.

A láthatóságot sokáig bizonyos egyének kétségbevonhatatlan privilégiumának tekintették. A 20. század végén a láthatatlanságot már nem fogadjuk el megváltozhatatlan tényként, és a „láthatóság” már nem olyan állapot, amelyet öröklünk (tulajdonítás), vagy akár olyan állapot, amelyet megérdemlünk (teljesítmény).

---

<sup>2</sup> A jelen narratíva kidolgozásában nagy hatást gyakoroltak rám az Olivier Voirollal és Axel Honnethel lezajlott párizsi találkozások. Írásaik alapján tudatosult bennem a kapcsolat a *láthatóság* és az *elismerés* között, az a kapcsolat, amelyet a „*regard*” (figyelem/tisztelet) szó kettős jelentése olyan nagy erővel fejez ki (franciául és angolul).

Nem is olyan dolog, amelynek örülnünk kellene, ha egész életünkben csak néhány percig élvezzük, mint Warhol nevezetes kijelentésében. A névtelenség egyfajta stigmává, a láthatóság pedig joggá vált, melyet gyakran és néha nagyon erőszakosan követelünk meg magunknak; olyan joggá, amelyre mindenféle ember jogosultnak érzi magát. A kizárólagos láthatóságot, amelyet bizonyos egyénekre valamikor ráruháztak, a „névtelenek” igazságtalanságnak tekintik, amit orvosolni kell.

Hadd meséljem el először a tévénezők példáján keresztül ennek a megfosztásnak a történetét. A tévénezők láthatatlan lényként kezdik meg pályafutásukat. Csak akkor válnak láthatóvá (más nézők számára), amikor bizonyos (helyesen vagy helytelenül) nekik tulajdonított „ízlések” megjelennek a képernyőn. A televíziónezők ezután statisztikák vagy a befogadás elemzése által nyújtott komplex diszciplináris közvetítés révén tesznek szert bizonyos láthatóságra. Ám az így megszerzett láthatóság valójában nem az övék, hanem azoké a mesterséges tárgyaké, módszertani fikcióké, amelyeket az őket tanulmányozók hoztak létre. A televíziónezők időnként közvetlen láthatóságra is szert tehetnek (valóságshow-k szereplői, bizonyos show-műsorok közönsége saját személyükben látható). Ám a nekik juttatott láthatóság feltételekhez van kötve. Bármikor vissza lehet vonni, és gyakran nagy árat kell fizetni érte. Ez nem jog, hanem szívesség. Várakozásokat kelt, és csalódásokat okoz. A csalódások mély megbántottsághoz vezetnek, csatatérre változtatva a láthatóságot.

A csata legfontosabb szereplői (harcosai vagy hősei, ha úgy tetszik) sok szempontból hasonlóak azokhoz a nézőkhöz, akiket Jeffrey Ravel amerikai történész a 18. századi, néhány évvel a forradalom előtti francia színházról írt művében tanulmányozott (RAVEL 1999). Ravel könyve leginkább azokkal a nézőkkel foglalkozik – általában fiatalemberekkel –, akik nem ültek le, hanem egy csoportban állva névtelen tömeget alkottak a színház földszintnek vagy „parterre”-nek nevezett hátsó, legolcsóbb nézőtéri részén. A földszinti zsöllye folyamatos fenyegetést jelentett a hivatalosan szentesített előadások számára. A földszinti zsöllye nézői megengedték maguknak, hogy visszabeszéljenek a színpadon lévő színészeknek: leszólták a játékukat, kigúnyolták a stílusukat és az előadásmódjukat. Ez nem csupán arról szólt, hogy a színészek kárára jól érzézik magukat. A földszinti zsöllye nézői szó szerint ellopták az előadást annak felhatalmazott színészeitől és a felhatalmazást adó pártfogótól is. Ezt több volt mint heccelődés; ezek a nézők kivívták maguknak a láthatóságot. Ennek a hódításnak – amelyet hamarosan egy komoly felfordulás követett – megvannak a mai megfelelői (RAVEL 1999; DAYAN 2009).

Vegyük szemügyre a futballcsapatok szurkolóit. Nézzük meg a sáloikat, zászlóikat és összehangolt mozgásukat; az alaposan kidolgozott arcfestéseiket, melyek révén az arcuk heraldikus díszítéssel ellátott pajzsá vagy zászlóvá válik. Semmi kétség, szeretnének láthatóak lenni. Ezek a szurkolók állítólag más csapatok szurkolóit hívják ki párbajra. Ugyanakkor gyakori erőszakos cselekedeteik azokra a labdarúgókra is irányulnak, akiktől ellopják a show-t, és a meccsre magukra is, melyeket a nézőtéren keltett pánik és a környező utcákon folytatott verekedések kiprovokálása révén szándékosan háttérbe szorítanak (CAMPOLO

2011). Ahogyan Ehrenberg megjegyezte: „Nincsen semmi »archaikus« a futball-drukkerek erőszakosságában. Ők a »rendezői egy látványosságnak«, amely a láthatóság megszerzését szolgálja [...]. Erőszakos cselekményeik [...] egy individualista álmodást fejeznek ki, amelynek révén mindenki saját élete szereplője, és nem mások életének nézője lesz” (EHRENBURG 1986). Hasonló erőszak jellemzi a graffitiseket is, akiknek a vágya, hogy az ugyanazon városi tereket használók számára láthatóvá tegyék magukat, abban merül ki, hogy a mások által megszerzett láthatóságot megkérdőjelezzék és kitöröljék; valamint agresszív palimpszesztjeikkel kárt tegyenek a városi diskurzusban. Mint a földszinti zsöllye nézői és a futball-drukkerek, a graffitisek is arra kényszerítik polgártársaikat, hogy vegyék észre létezésüket.<sup>3</sup>

A láthatósággal kapcsolatos kérdések azt jelzik, hogy mélyreható változások érik a közsférát. A láthatóságot keresők között azonban nem mindenki akarja ellopni, megkaparintani vagy kiharcolni a láthatóságot. Vannak olyanok, akik készek hatalmas árat fizetni érte. Vegyük például a valóságshow-k névtelen jelöltjeit. Elismerésre vágynak. Az elismerést a televíziótól szeretnék megkapni. Egyfajta „potlatch-szertartás” részeseivé válnak. A sors iróniája, hogy az általuk keresett láthatóságért olyan pénznemben kell fizetniük, amely aláássa a láthatóság valódi jelentését. Úgy jelennek meg a képernyőn, mintha állatok lennének egy állatkertben, olyan kegyetlen bánásmódban részesülnek, mint amelyet társadalmunk a betegek, a tébolyultak vagy a börtönlakók számára tartogat, így le kell mondaniuk arról, hogy bármilyen befolyásuk legyen arra, ahogyan megjelennek a képernyőn. Az elismerés megfigyelésbe megy át. Arra hívják őket össze, hogy megmutassák a „színpad mögötti” arcukat (GOFFMAN 1959).

Axel Honneth segít megérteni, hogy a stigmatizáció összes kockázata ellenére az ilyen jelöltek miért olyan kitartóak. Ez nem más, mint kétségbeesett vágy a társadalmi elismerésre. Ez nem más, mint kérés: hogy ne legyen többé elhanyagolható, jelentéktelen (HONNETH 2005; VOIROL 2005). Ez nem más, mint vágy, melyet Woody Allen filmje, a *Kairó bíbor rózsája* olyan szépen fejez ki. Az egyik szereplő odamegy egy képernyőhöz, és hirtelen beleveti magát, mintha az egy úszómedence volna. Ezáltal sikerül elmerülnie a láthatóság előnyeit élvezők varázslatos birodalmában. Ez nem csupán rendezői fantázia szüleménye. Hátborzongató tettekhez ad jelentős inspirációt.

---

<sup>3</sup> Az internetes bejegyzések gyakran azt jelentik a médiafelületek számára, amit a graffitik jelentenek a városi terek számára. Az ilyen bejegyzésekkel meglévő képeket és szövegeket írnak át. Ezek a láthatóság korábbi formáinak kisajátításai és kitörlései. Ezeket a formákat azért sajátítják ki, mert „propozicionális tartalmuk” rendszerint megmarad. Azért törlik ki őket, mert az ilyen tartalmakat megformáló monstatív aktusokat más aktusok váltják fel.

Íme, egy friss történet egy montreali fiatalról, aki láthatóságra törekedett. Miután nem sikerült elismerést szereznie előadóként, majd pornósztárként, később egy valóságshow szereplőjelöltjeként, Luka Rocco Magnotta egy utolsó kísérletet tesz. Elhatározza, hogy megöl valakit, és a gyilkosságot áldozata testének különböző darabjaival reklámozza. Magnotta a kivégzést is felveszi, és közzéteszi az interneten. A láthatóság keresése csupán önmagában nem adhat magyarázatot Magnotta tetteinek borzalmas voltára. Az ember mégis elgondolkozik azon, vajon a video csupán egy mementó a gyilkosságról, vagy a gyilkosság oka. Azok, akik látták, rámutattak, hogy meglepő azonosságok vannak a gyilkosság és az *Elemi ösztön* című film forgatókönyve között. Magnotta nagyon is valóságos gyilkossága egy kép plágiumának tűnik, egyfajta karaokénak, melyben a fiatal kanadai egy filmbe kerül bele. Magnotta szó szerint eljátssza a *Kairó bíbor rózsája* fantáziadús cselekményét. Az elkövetett gyilkosság a láthatóság birodalmába vetíti bele a gyilkost.

### *Láthatóság kinek a jogán?*

A láthatóságtól megfosztottak azonban láthatóvá szeretnének válni. A láthatóságot „saját jogon” szeretnék megszerezni. Ez különösen igaz a terrorizmus esetében. A valamikor „tettek révén kifejtett propagandának” nevezett terrorizmus nagyrészt arról szól, hogy erőszakos eszközökkel bizonyos csoportokat, bizonyos problémákat és kérdéseket láthatóvá tesznek. A 20. század közepe óta a terrorizmus laboratóriumi terepként szolgált a láthatósággal kapcsolatos mindenféle stratégiai kísérletekhez, a terroristák és ellenfelek oldaláról egyaránt.

Az olasz Vörös Brigádokat például akkor sikerült elfojtani, amikor az olasz média közös döntése alapján kikapcsolták a kamerákat (MANCINI 2006). E döntéssel megvonták a militáns szervezettől a számukra olyan fontos láthatóságot. Ugyanakkor számos válasz is született erre a médiastratégiára. Az egyikben olyan videókat készítettek és terjesztettek, melyekben terroristák vagy öngyilkos merénylők saját maguk tették magukat láthatóvá, mielőtt felrobbantották volna magukat.

Ez a válasz fontos taktikai újítás volt. A média által biztosított láthatóság, bármennyire elégedett is volt saját magával, nem a megfelelő fajta láthatóság volt. Ezt a láthatóságot csak vonakodva adták meg a terroristáknak, megvetéssel teli diskurzus kíséretében, elítélő gesztusokba csomagolva. A terroristák elutasították ezt az erőszakolt, megengedő láthatóságot, és egy fontos problémát oldottak meg azzal, hogy megtanulták, hogyan lehet kikerülni a média intézményeit. Áldozatainak lelövése előtt a francia terrorista, Mohamed Merah megvásárolta az éppen elérhető legjobb nagy felbontású kamerát, és a testére erősítette. „Láthatóvá válik az összes gyilkosság. Kiváló szerkesztés után a videót a Koránból vett idézetekkel láttam el [...] A videót közzéteszem az interneten [...] A tévécsatornák is át fogják venni [...] A hozzád hasonlókat halálra fogja rémiszteni, és új testvéreket fog motiválni [...]” (BORREDON–CAZI 2012).



Roger Silverstone is foglalkozott a „nem megfelelő” láthatóság kérdésével, csak éppen etikai szempontból.<sup>4</sup> Silverstone szerint „a terrorizmusról közömbös, vagy inkább korrekt beszámolót kell adni a jelenkori terrorizált társadalomban [...]. Tényleg látjuk a terroristák arcát? Meghalljuk, mit akarnak mondani? Meghallgatjuk a terroristákat a saját jogukon?” Silverstone főként e mellett az utolsó pont mellett érvelt. Számára a média által biztosított láthatóságnak a „vendégszeretet” megnyilvánulásának kellene lennie, „hajlandóságnak arra, hogy [...] azoknak a teste és hangja, akik máskülönbén [...] háttérbe szorulnak [...] saját jogukon látható és hallható legyen” (SILVERSTONE 2006). A médiának olyan láthatóságot kellene biztosítania a terroristák számára, amilyenre szükségük van.<sup>5</sup>

Silverstone kérése vakmerő volt, és ő ezt tudta is. De nem választható el attól a kontextustól, amelyben úgy döntött, hogy megfogalmazza ezt az igényt. Amit Silverstone szükségesnek tart, az nem más, mint a jog arra, hogy mindenki (beleértve a terroristákat is) megválassza saját láthatóságát. Ezzel Silverstone abba a narratívába lép be, amelyet éppen próbálok kibontani. Silverstone feltétel nélküli láthatóságra való felhívása etikai szempontból írja elő azt a folyamatot, amelyet megpróbálok jellemezni.

A folyamatot sokkal banálisabb körülmények között is tetten érhetjük. Vegyük a Facebookot. A Facebook mindannyiunkat feljogosít arra, hogy saját láthatóságot fabrikáljunk magunknak. Lehetővé teszi, hogy saját jogunkon szervezzük meg a láthatóságunkat. Olyan énkultuszt teremt, amely látható énünk képeit és azoknak a képeit egyesíti, akik vállalják a kultuszunkhoz való csatlakozást, és ezért őket „barátoknak” nevezzük. Érdekes, hogy a felhasználók nyilvánvalóan nem bánják, hogy ellenőrzik, lehallgatják őket, vagy kémkednek utánuk. A Facebook „Damoklesz kardjának” nagyon kevés a közös vonása Foucault „ellenőrzésével”... Amitől a felhasználók valóban tartanak, az a láthatóság elvesztésének kockázata, hogy kevésbé lesznek láthatóak, hogy láthatatlanná válnak, eltűnnek (BUCHER 2011). A láthatóság azt bizonyítja, hogy figyelmet érdemelnek (HONNETH 2005). A láthatatlanság jelentéktelenségbe veti vissza őket.

---

<sup>4</sup> Roger Silverstone egy barátom volt, akivel sok közös gondolatunk volt, és aki halála előtt néhány héttel nagylelkűen közreműködött a *La terreur spectacle* című könyvem megírásában. Ám néha nem értettünk egyet, például abban, ahogyan Derrida „vendégszeretet” fogalmát értelmezte.

<sup>5</sup> Azért használom a *terrorista* kifejezést itt, mert Silverstone is használja, illetve azért is, hogy fellépjek a „hírbeszéd” ellen, mely szerint a „terrorizmus” nem létezik, és azokat, akiket „terroristáknak” nevezünk, inkább „harcosoknak”, „aktivistáknak” vagy „ellenállóknak” kellene hívni. Annak ellenére, hogy a tekintélyelvű rezsimok válogatás nélkül használják a „terrorista” szót ellenfeleikre, szerintem a „terrorizmus” kifejezés gyakran helyénvaló, és az eufemizmusok az eszköz (terrorizmus) és az eszközt szolgáló célok (például az ellenállás) egyesítésével összekeverik a problémákat. A terroristák harcosok, de nem minden harcos terrorista. Vannak olyan harcosok is, akik terrorista cselekedeteket követnek el. Mások a meggyőzéssel próbálkoznak.

### *A láthatóság „vállalkozói”*

Az „új individuum” tömeges (ön)kommunikációja (CASTELLS 2008) a láthatóság keresésének okaként (technológiai determinizmus) vagy tüneteként is felfogható (a technológiákat társadalmi igényekre válaszul találják fel – vagy legalábbis hozzák működésbe).<sup>6</sup> Az új média bármelyik esetben lehetővé teszi, hogy a láthatóság narratíváját egy lépéssel továbbvigyük.

Az újságírók valamikor a közzsféra papjai voltak. Ők gondoskodtak a társadalmi figyelem kivívásáról a láthatóság biztosításával. Ez ma már nem mindig van így. Az internetes média, a mobiltelefonok, a hordozható kamerák és ezek lehetséges kombinációi egyfajta átrendeződés eszközeivé válnak. Ezek a médiumok nem csupán arra adnak lehetőséget, hogy a közemberek láthatóságot szerezzenek maguknak, még-hozzá saját jogon, hanem arra is, hogy mások láthatóságát meghatározzák, hogy a láthatóság szervezőivé váljanak. Talán ez a legfontosabb pont az érvelésben. A láthatóság keresésén túl minden állampolgárnak lehetősége nyílik arra, hogy a „láthatóság vállalkozójává” váljon, és így olyan szerepet töltsön be, amit az újságírók feladatnak, de sokan mások kiváltságnak tekintenek. A láthatóság vállalkozói azzal igyekeznek versenyezni, amit az újságírók döntő képességének tartanak: a „láthatóság biztosításának” isteni képességével. E képesség, erő meghódítására ma tömeg-méreteken tesznek kísérletet.<sup>7</sup>

A láthatóság új biztosítói általában „premonstrációkra” (előzetes bemutatásra, amikor olyan képeket mutatnak be, melyeket reményeik szerint a fő média majd felkap) és „remonstrációkra” (ismételt bemutatásra, amikor a fő médiában megjelent képeket mutatják be újra, egy új megfogalmazásban, amely gyakran megkérdőjelezi az eredeti megfogalmazást) szakosodnak (DAYAN 2009). Nézzünk meg néhány eseményt, melyet a fő médiában mutatnak be. Amikor a széles körben terjesztés igazolja őket, amikor azzal, hogy rengeteg emberhez eljutottak, „valóságossá” váltak, ezeket az eseményeket felkaphatja és újra bemutathatja az új média. Így a szeptember 11-i események képeit olyan weboldalakon is bemutatták, ahol azt állították, hogy soha nem csapódott be gép a Pentagonba, vagy hogy az ikertorony elleni tá-

---

<sup>6</sup> Az általam eddig jellemzett hódításnak van egy egyéni dimenziója. Szinte valamennyi példám olyan egyénekről szól, akik saját láthatóságukat keresik. Még akkor is, amikor a láthatóságot látszólag kollektívan hódítják meg a futballdrukkerek, vannak olyan személyek, akiket „*capo tifosiónak*”, azaz vezérszurkolónak hívunk (BROMBERGER 1995). Ezt az egyéni dimenziót hangsúlyozza Ehrenberg és Castell megfogalmazása is.

<sup>7</sup> A francia terrorista, akiről korábban beszéltem, a „láthatóság vállalkozója” volt. Nemcsak terrorista volt, hanem egyfajta „kiborg” is. Egyszerre volt egyén, lemezstúdió és célzott műsorszórás végző ügynökség. A terrorizmust lehet tanulmányozni laboratóriumban, ahol a médiabeavatkozás új formáit találják fel, tesztelik, majd adják át kevésbé erőszakos és demokratikusabb hajlamú közönségnek (DAYAN 2006).

madást maga az Egyesült Államok tervelte ki.<sup>8</sup> Az intézményes média által „valóságosnak” konstruált láthatóság hamisnak lett beállítva. Másképpen fogalmazva, a mai újságírók azt találják, hogy „laikus” versenytársak által támasztott kihívásokkal kell megküzdeniük. A kihívás néha teljesen téves alapon nyugszik (például azon, hogy a szeptember 11-i terrortámadás soha nem is történt meg), máskor pedig indokoltnak tűnik. A láthatóság új vállalkozói mindkét esetben azt remélik, hogy vitát folytathatnak az intézményes médiával (a) a láthatóság lényegéről és (b) arról, hogy joguk van arra, hogy láthatósággal ruházzanak fel másokat.<sup>9</sup>

Az ilyen vitát el lehet utasítani, még akkor is, ha a kihívás teljesen ésszerűnek látszik.

Íme, egy kis „társadalmi dráma” (TURNER 1974), amelyben azt látjuk, hogyan reagált egy vezető francia tévécsatorna egy blogra, melyben egy hírrel kapcsolatos képeket vettek át, mutattak be és vitattak meg részletesen, majd el is ítélték, mert megrendezettnek tartották azokat. A csatorna a vita egyetlen formáját vállalta, amely a bíróságon zajlott le, ahol sok-sok tárgyalási forduló után a bíróság a bloggernek adott igazat, és az indoklásban kimondta, hogy a csatorna által bemutatott képek alapos okot adtak arra, hogy az állítólag megtörtént esemény reális voltát megkérdőjelezzék.<sup>10</sup>

Ezen a ponton egy petícióban, amelyet a vezető francia médiumok támogattak, kifogást emeltek a bírósági döntés ellen. Több mint ezer újságíró írta alá a beadványt. A fellebbviteli bíróság kijelentette, hogy azok, akik a tévécsatorna által bemutatott tényeket megkérdőjelezték, „a szabad kritika jogával éltek”, és nem lépték át

---

<sup>8</sup> Ilyen igényeket fogalmazott meg a „*Réseau Voltaire pour la liberté d'expression*”. Az 1994-ben alapított weboldal Thierry Meyssan szeptember 11-ről közzétett bejegyzései után került előtérbe. 2005-ben a weboldal címe „*Réseau Voltaire international*” lett. Miután áttelepült Bejrútba, a „réseau” 2007-ben, úgy tűnik, megszűnt.

<sup>9</sup> Néha a láthatóság új vállalkozói által kiadott nyilatkozatok pusztán érzéseket fogalmaznak meg, de gyakran állapítanak meg tényeket is. Ám még ebben az esetben is, az ilyen nyilatkozatok arra a sorsra jutnak, hogy a periférián terjednek tovább, és soha nem érik el a nyilvánosság színpadát. Ez olyan helyzethez vezet, melyben gyakran nem tudjuk, mi terjed „tényként” polgártársaink körében. Az ellentmondó ténytudások konfrontációhoz és vitához vezethetnek. A párhuzamos ténytudások a társadalom teljes csoportjait arra kárhoztatják, hogy egymás meggyőződését figyelmen kívül hagyva éljenek egymás mellett. Az ilyen meggyőződések a közzsféra peremén léteznek, és csak akkor kerülnek napvilágra, ha a véletlen vagy egy botrány felhívja rájuk a közfigyelmet. A láthatóságot biztosítók gyakran örömmel fogadják az ilyen botrányokat.

<sup>10</sup> A France Télévisions (France 2) az első tárgyaláson nyert (egy rágalmozási perben) a blog tulajdonosa ellen 2006. október 19-én. A párizsi fellebbviteli bíróság döntése 2008. május 21-én megváltoztatta az elsőfokú döntést. A jogvita ma már 11 éve tart, és még nem ért véget. Talán azért, mert a Közel-Kelet képeivel indult, ami különösen érzékeny téma a francia társadalomban. Itt nem az az érdekes, hogy mi váltotta ki a válságot, hanem a válság formája: a versengés a láthatóság kinevezett és improvizált biztosítói között.

a szólásszabadság határát. Ezzel ellentétben a petíció azt állította, hogy azok, akik kritikával illették a francia tévécsatornát, nem voltak illetékesek erre, mert „semmit sem tudtak az újságírói terepmunkáról, különösen nem egy konfliktuszónában végzett munkáról”. Emellett azzal érveltek a petícióban, hogy a bírósági döntés „jogot biztosított az újságírók rágalmozására”, valamint azzal, hogy „a jóhiszeműség, a szabad bíráló joga és a szólásszabadság ürügyén bárki megkérdőjelezheti az információkkal hivatásszerűen foglalkozó szakemberek tisztességét és hírnevét”.<sup>11</sup>

A petíció három ok miatt is fontos. Az egyik az újságírók nagy száma, akik a beadvány aláírásával eldöntötték, ki jogosult a „szabad bírálatra” és a „szólásszabadságra”. A beadvány kikötötte, hogy az ilyen jogokat meg kell tagadni az olyanoktól, akik a „jóhiszeműség” nevében „megkérdőjelezik az információkkal hivatásszerűen foglalkozó szakemberek tisztességét és hírnevét”. Másképpen fogalmazva, ne legyen szólásszabadság azok számára, akik megkérdőjelezik a vezető médiát. A beadványt aláíró újságírók nyilván nem voltak tisztában azzal, hogy a sajtószabadság nem más, mint az egyéni szabadságjogok kiterjesztése, amit ők korlátozni szeretnének (O’NEILL 2013).

A második ok az, hogy a beadvány határozottan elutasította annak lehetőségét, hogy vita alakuljon ki az „információ szakemberei” és az egyszerű állampolgárok között. A laikus polgárok „semmit sem tudnak az újságírói terepmunkáról, különösen egy konfliktuszónában végzett munkáról”. Ezért nincs joguk ahhoz, hogy a nekik bemutatott tényeket megvitassák. Az újságírók eleve bizalmat érdemelnek. Követve azt az elvet, amelyet katonai rendszerek gyakran használnak fel civil érdeklődés elutasítására, a „szakmai hozzáértés” pajzsaként szolgált a vita ellen.

A harmadik ok majdnem történelmi. Az itt bemutatott „társadalmi dráma” megmutatja, hogy a láthatósággal való felruházás bourdieui értelemben egy „térre” válik, azaz – szó szerint – csatatérre, olyan területre, ahol a törvényes lakosokat nemkívánatos betolakodók zavarják meg. A médiumok valaha a demokratikus hódítás eszközei voltak. Ez a példa azt mutatja, hogy ma erődökké alakulnak át.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> „Pour Charles Enderlin”, *Nouvel Observateur*, 2008. június 4. A beadványt a *Marianne* és (fizetett hirdetésben) a *Le Monde* is közölte.

<sup>12</sup> Az elmúlt néhány évszázad mindegyike hozott valamilyen fontos francia „affaire”-t, amely egy „szent” intézménnyel került konfliktusba. A 18. században a kérdéses „affaire” a „l’affaire du Chevalier de la Barre” volt, a szent intézmény pedig az egyház (amellyel Voltaire került konfliktusba). A 19.-ből a 20. századba való átmenet során az „affaire” a „l’affaire Dreyfus” volt, a szent intézmény pedig a hadsereg (amelyet Zola támadott meg). A 21. században az általam tárgyalt „affaire” új „szent intézménnyel” büszkélkedhet: a közszolgálati televízióval (amelyet blogok támadnak). Ez a „szent” státusz valószínűleg megmagyarázza, miért kellett több mint hét év és egy bírósági tiltó végzés a France 2-nek ahhoz, hogy bemutassa a gyorskópiát, amelyből a vitatott felvételeket kivették.

## II. A hír mint performatívum

Szenteljünk most egy kis figyelmet a médiadiskurzus pragmatikai státuszának. Van egy általában meg nem vitatott feltételezés, a legtöbb deontologikus diskurzus alapvető tétele: a média a világ *leírásait* adja. A médiadiskurzusról azt feltételezik, hogy a „konstatív” funkcióhoz tartozik. Szerintem ez a feltételezés nagymértékben félrevezető. A médiadiskurzust nem konstatív státusszal, hanem éppen ellenkezőleg, performatív dimenzióval lehet jellemezni, amit már Barthes és később, szélesebb értelemben, Lyotard is hangsúlyozott.

Sok-sok évvel ezelőtt Roland Barthes a „történelem diskurzusának performatív” dimenzióját emelte ki, azt a dimenziót, amelyet az olyan büszke egyéniségek által írt művek elemzésével illusztrált, akik – mint Jean Racine, a drámaíró – a „királyok történetíróiként” dolgoztak (BARTHES 1981). Az ilyen történetírók munkája nem az események leírásából, hanem kimondásából, a királyi hatalommal kompatibilis realitások létének kihirdetéséből állt. Ez valójában performatív hatalomgyakorlás volt. Barthes számára a performatív hatalom is a történelmet jellemzi, de az igazolására használt feltételek megváltoztak. A Történelem „szerencséje” annak eldöntésében, hogy mi tényszerű, és mi nem, többé már nem őfelsége vágyain vagy szeszélyein, hanem a tudományág ismervein múlik.

Bizonyos értelemben ez ugyanaz az elképzelés, mint amit Lyotard dolgoz ki, amikor arról a folyamatról elmélkedik, melynek során bizonyos történések elérik a többek által „megosztott tények” státuszát. Milyen mechanizmusok révén válnak ezek elismertté, tényként elfogadottá? „A realitás – írja Lyotard – a referens olyan státusza, amely a ténymegállapítások eljárásainak végrehajtásából származik.” Az ilyen eljárásokat kölcsönösen elfogadott protokollok határozzák meg, és végrehajtásukat speciális intézményekre bízják. Ezek a „tényteremtő intézmények” (LYOTARD 1988). Én inkább „realitáskijelentő intézményeknek” nevezném őket. Szerintem a médiumok fontos „ténykijelentő intézmények”, és – mint a történelem és a bíróságok – performatív hatalommal rendelkeznek. Ha komolyan vesszük ezt a hatalmat, néhány változtatást kell tennünk gondolkozási szokásainkban.

### *Információ vagy monstráció?*

Ha a hírközlő média szerepe az információszolgáltatás, a túlságosan sok kivétel és deviáns gyakorlat miatt a médiaelmélet szörszálhasogatássá válna. Ahelyett, hogy abból indulnék ki, amit a hivatás gyakorlóí állításuk – vagy vágyaik – szerint tesznek, én inkább azzal kezdeném, hogy megfigyelem, voltaképpen mit is csinálnak; felfüggesztem és zárójelbe teszem a hírközlő intézmények önmeghatározását; s a néprajzhoz fordulok.

A médiumok olyan intézmények, amelyek eseményeket, személyeket, csoportokat, vitákat, ellentéteket és narratívákat ruháznak fel láthatósággal. A média helyzeteket tesz láthatóvá. Nyersen fogalmazva, az újságírók olyan emberek,

akiket azért fizetnek, hogy dolgokat mutassanak meg. Bizonyos esetekben ezek a „dolgok” kiérdeklődnek az „információ” elnevezést. Néha viszont nem. Azt javasolom, hogy az „információ” kifejezés helyett használjunk egy sokkal alapvetőbb fogalmat: a „monstráció” fogalmát. Az információ vagy elérhető, vagy nem a „hírközlő médiában”. A láthatóság elkerülhetetlen (és nem tévesztendő össze a vizualitással, illetve nem korlátozható a vizualitásra). Arról van tehát szó, hogy azzal, hogy bemutatjuk, felhívjuk valamire a figyelmet. Miért mutatod ezt meg? Miért nekem mutatod ezt meg? Miért így mutatod ezt meg? Mi ez? Hol van a többi része? Mi az, amit nem mutatsz meg? Ezek naiv kérdések. Ezek a kulcsfontosságú kérdések. Lehetővé teszik, hogy a demokratikus elmélettől eltekintve adjunk leírást a tényleges médiagyakorlatról, amely az ilyen gyakorlatokhoz néha csak alibiként kapcsolódik. A média felfogható a kollektív figyelem felhatalmazott irányítójaként. A kollektív figyelmet monstráció révén irányítja.

A „monstráció” terminus a francia *montrer* (‘mutat’) igéből származik, és a gyakran használt „demonstráció” szóban fedezhető fel. A monstrációnak számos különböző formája van, látványos események szervezésétől egészen addig, amit a pszichoanalitikusok „interpretációnak” neveznek (tudattalan motívumok feltárása az elemzett személy diskurzusában). Hans Belting művészettörténész szerint minden kép mögött el kell képzelnünk egy testet, amely gesztikulál, a figyelmünket keresi (BELTING 2004). A monstrációt rendszerint egyének végzik. Ám gyakran vesznek részt benne csoportok, „morális” személyek, intézmények, például múzeumok, fesztiválok, emlékművek, mozik, galériák, állatkertek, világkiállítások, installációk és divatbemutatók. A velencei filmfesztivál így hívja magát: „La Mostra” (‘a monstráció’). Természetesen a monstráció elsősorban a média, a társadalom legfontosabb monstrációs intézményének a dolga.

Az austini „beszédaktusokra” utalva azt állítom, hogy egy helyzet vagy interakció bemutatása aktusként határozható meg (AUSTIN 1962). Néhány fontos kivételtől eltekintve mindig van valami értelme annak, hogy bemutatunk valamit. A monstatív aktusokat verbális eszközökkel, vizuális eszközökkel vagy a kettő kombinációjával tudjuk végrehajtani. Íme, egy példa, mely a „monstráció” néven ismert katolikus liturgiához kapcsolódik. Egy ilyen monstráció minden évben lezajlik az észak-franciaországi saint-quentini bazilikában.

1228-ban Quintinus (mártírhalált halt Kr. u. 300-ban) és két másik szent földi maradványait ereklyetartókba helyezték. Az évforduló napján „monstrációk” keretében ünnepélyesen bemutatják a földi maradványokat (SHORTELL 1999). A vallási monstrációk informatív dimenzióval rendelkeznek. Quintinus földi maradványai távoli eseményekről tesznek tanúságot. Azokat a körülményeket mondják el nekünk, amelyek mártírságához vezettek el. Ám ez az informatív dimenzió tulajdonképpen csak másodlagos. Aranyba és drágakövekbe foglalva, egy „óriási ereklyetartóvá” átalakult bazilikában a földi maradványok a „hódolat” kifejezését szolgálják. A hódolat kifejezése nem a Quintinus haláláról való megemlékezés valamilyen „ad hoc” kísérő eseménye. A hódolat kifejezése maga az ok, amiért a földi maradványokat bemutatják. Az információ csupán egy eleme annak

az előadásnak, melynek keretében a hódolatot bemutatják. Azt állítom, hogy a hódolat és az információ közötti kapcsolat olyan, mint amit John Langshaw Austin állított fel a „beszédaktus” (hódolat) és a „propozicionális tartalom” (információ) között. De a hódolatot itt nem beszédaktusok révén fejezik ki, hanem azzal, amit én „monstratív aktusnak” nevezek.

Másképpen fogalmazva, a „propozicionális tartalom” nagyrészt – ha nem kizárólag – arra szolgál, hogy a szándékolt monstratív aktust végre lehessen hajtani. A megadott információ úgy működik, mint egy talapzat vagy pillér. Újra lehet tervezni, hogy jobban megfeleljen a szándékolt gesztusnak. (Ezért van az, hogy a szentéletrajzi narratívák mindig mitikus konstrukciók.) A kérdésem tehát: Az információ és az előadás közötti kapcsolat radikálisan más a médiamonstrációk esetében?

Austin szóhasználatára utalva a hírközlő médiát úgy jellemezném, mint amely három „monstratív aktust” hajt végre. Az első monstratív aktust „exercitív aktusnak” nevezem. Ez annyit jelent, hogy valamit bemutatunk, vagy nem mutatunk be, valamint a kettő közötti összes lehetséges árnyalatot. Egy interakció bemutatásával kijelentjük, hogy az adott interakció értelmes. Ha nem mutatjuk be, azzal nemcsak elvetjük, hanem a benne lévő szereplőkkel kapcsolatban is érdektelenséget mutatunk. A második monstratív aktust „verdiktív aktusnak” nevezem. A verdiktív aktus révén ítéletet mondunk egy interakció szereplőjéről, jónak vagy rossznak, elkövetőnek vagy áldozatnak, csodálatra vagy megvetésre méltónak mutatjuk be. A harmadik monstratív aktus az, amelyet Austin „behabitív aktusnak” nevez. Az interakcióban szereplő személyeknek adott válaszokban jelennek meg elismerés/semmibevétel, tisztelet/tiszteletlenség, belenyugvás/kétségbevonás formájában. A válasz vagy közvetlenül magukból a médiumokból jön, vagy valamilyen harmadik féltől, akit a médiumok megbízottként használnak.

A reprezentáció médiája előtt álló talán legfontosabb döntés (ami nem igaz a koordináció médiájára) arról az egyszerű aktusról szól, hogy bemutasson vagy ne mutasson be. Egy esemény bemutatásával kijelentjük, hogy az esemény létezik. Ha nem mutatjuk be, kiírjuk a létezésből. A nem bemutatás a „hallgatás falaként” funkcionál. Elnémítjuk a róla szóló beszámolót, és megakadályozzuk a vitát. A hírközlő média gyakran használja az ilyen „hallgatás falát”. De a nagyítóüveggel is gyakran él. Képzeljünk el egy világtérképet, amelyen az országok vagy földrészek méretét az jelzi, hogy mekkora a médialefedettségük. Az eredmény nagyon árulkodó lenne (GALTUNG–RUGE 1965). Természetesen azon országok, amelyek médiája érintett, teljes nagyságban jelennének meg. Néhány ország viszont akkora lenne, mint egy gombostű feje. Piciny területek univerzális méreteket öltenének. Egész kontinensek tűnnének el... Egy Mexikóvárosnál nem nagyobb terület (amit a francia média „Proche-Orient”-nek nevez) nagyobb lenne, mint néhány kontinens. A monstratív lehetőségek tárháza, az apró részletek megmutatásától egészen a teljes láthatatlanságig, egyfajta szuverén – majdhogynem isteni – erőt mutat. Ezt nevezem én a média „forte piano” dimenziójának. Austin a média „exercitív” szerepéről beszélne. Az ilyen „exercitív” aktusokkal nehéz mit kezdeni. A „félrevezető információval” ellentétben, amelyet végül meg lehet kérdőjelezni, az „információ hiánya” eleve kizárja a vitát.

Ám nemcsak az „exercitív aktusok” olyan „monstratív aktusok”, amelyek kizárják a vitát. Valamennyi média-„monstráció” kész tényeket állít, meghozzá a következő módon: 1. adott interakciók létének kimondásával vagy tagadásával; 2. a szereplőikről alkotott ítéletekkel; és 3. az irántuk érzett tisztelet vagy tiszteletlenség kifejezésével.

Az „információ” helyett a „monstráció” fogalmának használatával jobban és pontosabban le tudjuk írni, hogy mit csinál a média. Ez nem azt jelenti, hogy le kellene mondani a hírközlő média információsolgáltatásban betöltött szerepéről, hanem azt, hogy az „információ” csupán egy nagyobb kép egyik eleme; a híreket nem lehet kizárólag a „propozicionális tartalom” szempontjából meghatározni.

Léteznek ilyen tartalmak, de néha csupán ürügyül szolgálnak a visszatérő gesztusokra. A közvéleménynek nyújtott monstrációk egyfajta fantazmagóriák. Szituációk metonimikus reprezentációit vegyítik különböző beszédaktusokkal, melyeken keresztül a szituációkat kimondjuk, a cselekedeteket megítéljük, és a szereplőiknek válaszokat adunk. Másképpen fogalmazva, a média képeinek konstatív dimenziója mindig gesztusokba csomagolva jut el hozzánk. Bizonyos értelemben ez az, amit Judith Butler mond Susan Sontag munkájával kapcsolatban, amikor kiemeli, hogy egy kép interpretálásakor azt interpretáljuk, ami már maga is interpretáció.<sup>13</sup> Vagy, Radcliffe-Brownt idézve, „Mindig egyfajta rituális kapcsolat áll fenn, amikor a társadalom egy adott tárgy iránt egy adott hozzáállást vár el a tagjaitól.” (RADCLIFFE-BROWN 1952.) Ebben az értelemben a média folyamatosan rituálékat végez.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> A performatív paradigma ellen felhozhatók normatív ellenvetések. A médiadiskurzus „konstatív” modelljének elvetése a posztmodern relativizmus elfogadását jelentené, és a média szavahihetőségének vagy pontosságának kérdését értelmetlenné tenné. A performatív szóhasználat valóban összeegyeztethetetlen az értékelés lehetőségével? Ricœur Hayden White-ről írt kritikáját és a fordítás művészetéről írt tanulmányait követve (RICŪEUR 2006) szerintem a performatív paradigma elfogadásáról kiderül, hogy inkább az értékelés feltétele, mintsem hogy akadályozná az értékelést, és a relativizmust mozdítaná elő. Mint az etnográfusok, a repertoárszínházak igazgatói, vagy a zongoraművészek, az újságírók „kulturális fordítók”. Monstrációik „lefordítják az egyik beszédközösség hozzáállását, ismereteit és aggodalmait egy másik közösség [...] érthető terminusaira (CAREY 1997). Viselkedéstörédekeket rögzítenek, és építőkövekként használnak elfogadható látszatok felépítéséhez. Az *elfogadható* kifejezés természetesen semmivel sem alapvetőbb itt, mint a *látszatok* szó. Az „elfogadható” azt jelenti, hogy minden látszat egyenértékű. De érdekes, hogy az „elfogadható” nem jelenti azt, hogy „tökéletes”. Ricœur megfogalmazásában: nincs tökéletes fordítás. Ezért van az, hogy ugyanazon szövegeket újra és újra lefordítják. De vannak jobb és gyengébb, gazdagabb vagy szegényesebb, relevánsabb vagy kevésbé releváns, átfogóbb vagy kevésbé átfogó fordítások. Mint minden más teljesítmény, a monstratív teljesítmények is megítélhetők.

<sup>14</sup> Ellen lehet állni az ilyen rituáléknak? A média performatív erejének hangsúlyozása azt a látszatot kelti, hogy a médiahatások nem csupán erőteljesek, hanem ellenállhatatlanok is. „Monstratív aktusai” révén a médiumok ellenállhatatlanul „elvégezik” a megjelölt szituációkkal kapcsolatos hozzáállásunkat. Ennek nem kellene szükségszerűen



### III. A jelen esszé „ízéről”

Néhány barátom, akik már olvasták ennek a tanulmánynak a vázlatos formáját, úgy vélték, hogy az első rész „hangulata” negatív attitűdöt sugall azoknak, akik a láthatóságot keresik. „Én az olcsó székekből akarom hallani” – mondta az egyik olvasóm. Ezért tisztázni kell az álláspontomat, mert én is az olcsó székekből akarom hallani.

A láthatóság kivívásának bemutatása során sok olyan példát használtam, amely groteszk, beteges vagy ijesztő. Bemutatásukkal nem az volt a célom, hogy festői jeleneteket produkáljak, sem az, hogy lebecsüljem a láthatóság keresőinek aggodalmait. Éppen ellenkezőleg, a keresés kétségbeesett intenzitását akartam hangsúlyozni, melynek más, szelídebb kifejeződése egyre banálisabbak, szokványosabbak és egyre szélesebb körben elterjedtek.

Az általam jellemzett keresés akkor éri el a csúcspontját, amikor megjelennek azok, akik megpróbálnak jogot szerezni arra, hogy másokat láthatósággal ruházzanak fel, őket nevezem „a láthatóság vállalkozóinak”. A láthatóság vállalkozói már pusztá létükkel kétségbe vonják a vezető médiumok mint „tényállásokat létrehozó intézmények” által élvezett kiváltságokat (LYOTARD 1988). Mint régen a földszinti zsöllye nézői, ezek az újonnan érkezettek is demokratizációra hívnak fel. Ám amit megkérdőjeleznek, az nem kis dolog. Az maga a tényszerűséget adó folyamat.

Az ilyen intézmények kinyilatkoztatása kockázatos dolog. Ahelyett, hogy megkezdődne a vita, az eszmecsere ahhoz vezethet, amire Lyotard a „differend” (disszenzus)<sup>15</sup> kifejezést használta. A „disszenzus” akkor fordul elő, amikor egy adott konfliktussal foglalkozó eljárás vagy per az egyik fél kifejezésmódjában kerül megfogalmazásra, a másik fél állításai pedig nem fejezhetőek ki abban az idiómában, ezért ezt az álláspontot nem is lehet meghallgatni. A disputa akkor fordul elő, amikor egy

---

így lennie. Mint minden cselekvés, a monstatív aktusok is kudarcba fulladhatnak. Austin „helyénvaló” vagy „nem helyénvaló” performatívákra vonatkozó fejtegetését követve két okot látok a kudarcra. Az első ok akkor érhető tetten, amikor a performatív aktus nem felel meg annak a szituációnak, amelyre vonatkozik. A megfelelés hiányát észreveszik a nézők, akik tudnak valamit a szituációról, akár közvetlenül, akár a médián keresztül. A performatív kudarc másik oka (a „nem helyénvalóság”) akkor fordul elő, amikor a performatíva szerzője olyan kijelentést tesz, amire nincs feljogosítva. A média annyiban jogosult kijelentéseket tenni, amennyiben monstációit a közvélemény nézetének kifejezéseként fogadják el az emberek; amennyiben felvállalja a „vox populi” inherens legitimitását. De sok néző úgy véli, a média nem a közvélemény nézeteit közvetíti, hanem a köz csupán egy nagyon sajátos részének véleményét, legyen az akár mennyire elterjedt. Az ilyen „ellenkező” nézők számára (MORLEY 1980) a média kijelentései nem helyénvalóak.

<sup>15</sup> Lyotard terminusát a következőkben „disszenzus”-ként fordítjuk (Kulcsár Szabó Zoltán fordította így). Magyarabb, de talán kevésbé találó a „viszály”-ként fordítás (Kis Lajos András). A disszenzus egy olyan konfliktus, amelyben nincs a megegyezéshez közös alapot adó háttér, hanem az egyik viszálykodó fél elvei lépnek alkalmazásba.

adott műfajban tett kijelentéseket egy másik műfaj ismérvei alapján ítélnék meg, és a műfajok egyike egyszerre döntőbíró és érdekelt fél is (LYOTARD 1988).

A disszenzus kezdődhet pontosan ugyanúgy, mint bármilyen más peres eljárás. Egy peres eljárás akkor válik „disszenzussá”, amikor a peres felet „megfosztják [...] attól, hogy gondolatait vagy véleményét szabadon hangoztassa, vagy egyszerűen attól a jogától, hogy tanúsítsa a károkozást. A peres eljárás csupán egy panaszosról szól. A „disszenzusban” a panaszos szenved sérelmet és válik áldozattá. A panaszost „megfosztják attól az eszköztől, amellyel általában a többiek tudomására hozhatja [...] a sérelem tényét”. Az elhallgattatás esetleg még akkor is fennmarad, amikor formális lehetőség lenne a sérelem tanúsítására. Ez akkor következik be, amikor „a tanúsítás megtörténik, de megfosztják a hitelétől” (LYOTARD 1988, 5). Bizonyos megnyilatkozásokat lehet tehát tenni, de nem lehet meghallani őket [...] Egy „disszenzusban” – állapítja meg Lyotard –, „ami sérül, ami fenyegetésnek van kitéve, az maga a kifejezés, az expresszivitás”. Másképpen fogalmazva, a „disszenzus” léte maga egy demokratikus deficit szimptomája.

A jelen tanulmányt nagyrészt az inspirálta, hogy tudok olyan disszenzusos személyekről, akiket a vezető média „látvány-vállalkozónak” nevezett laikus személyekkel ellentétben. A korábban tárgyalt botrányos esetben az „információ” nyelvét az előbbi arra használta, hogy az utóbbit hallgatásra kényszerítse. A láthatóság vállalkozói fel tudnak sorakoztatni olyan érveket, amelyek elég szilárdak ahhoz, hogy megálljanak a bíróságon. Ám a benyújtott beadvány arra szolgált, hogy megfossa ezeket az érveket a hitelüktől.

Lyotard azt írta, hogy a filozófia gyakran arról szól, hogy „a disszenzus megkapja, ami jár neki”; hogy a helytelen cselekedet kifejezést nyerjen; az áldozatból normális felperes váljon. Ez nem csak a filozófiát kellene hogy érdekelje. A „disszenzusokat” iránytűként használtam fel arra, hogy megmutassam, a média mely aspektusait érdemes tanulmányozni. A médiát a „fájó helyeken” kell vizsgálni. Ezért amikor felvetem, hogy az *információ* fogalmát fel kellene váltani a *monstráció* fogalmával, arra teszek kísérletet, hogy beleavatkozzam az elhallgattatás folyamatába.

Ez azt jelenti, hogy a jelen tanulmányban felvetett két narratíva nem csupán két különböző történet, amelyeket egymás mellé helyeztem. A monstráció nyelve lehetővé teszi egy terület olyan meghatározását, melyben az elfogadott és a nem elfogadott szereplőket – az intézményes médiát és a láthatóság önjelölt vállalkozóit – össze lehet hasonlítani, ahelyett, hogy a második csoportot fegyelmi úton eltávolítanánk.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> A média területét tovább lehet egyesíteni. Nézzék a regényirodalmat! A film „argumentatív” megközelítései feltűnően eltérnek azoktól, amelyekre a *poétika* volt hatással. 1. Nem esnek bele abba a csapdába, hogy a munkát szisztematikus egésznek fogják fel: a részletekre is tudnak koncentrálni. 2. Nemcsak textuális értelmet keresnek, hanem a való világ tényleges szituációival is foglalkoznak. 3. A referenseket többé már nem törlik ki, vagy nem válnak egy autonóm diszkurzív világ jelöltjeivé. 4. A nézőket nem egy isteni alak által létrehozott különleges világ hálás haszonélvezőinek tekintjük. A filmkészítő

Az információ nyelve a „disszenzus” rossz oldalán csalta tőrbe a laikus láthatóságcsinálókat. „Hogy merészelsz információról beszélni?” – kérdezi az elfogadott média az állampolgároktól, akik tiltakoztak megjelenítésük miatt. Az információ olyasvalami, amiről nagyon keveset tudsz, és amit nem tudsz nyújtani. Sem szakértelmed, sem logisztikai infrastruktúrád nincs. Erre a mi kortárs „földszinti zsöllye nézőink”, a láthatóság hívatlan vállalkozói, így válaszolhatnak: „Az információ az, amiről azt állítod, hogy csinálod, de ez nem mindig van így. Valójában olyan vagy, mint mi. Amit nyújtasz, az nem más, mint »monstráció«. Az ilyen monstrációk vagy tartalmazznak információt, vagy nem. De ezek mondják ki a tényszerűséget!”

A hívatlan vállalkozók így azt kérdezik meg, ami szerintem az alapvető kérdés: Milyen feltételek mellett képesek a monstrációk helyesen kimondani a tényszerűséget? Ez annak a kérdése, hogy mi áll rendelkezésre? Vagy éppen ellenkezőleg, annak a kérdése, hogy milyen intézmény bocsátja rendelkezésre? Ez a valóság megismerésének a kérdése? Ez a performatív kimondás kérdése? A láthatóság hívatlan vállalkozóinak tömeges megjelenése arra késztet bennünket, hogy alaposabban szemügyre vegyük azt a tautológiát, mely szerint az „információ” az, amit az „információs média” csinál. Arra hív fel bennünket, hogy új elméleteket fogalmazzunk meg arról, hogy miről szól az újságírás mint tényeket bemutató iparág.

Bocz András fordítása

## Bibliográfia

- AUSTIN, John Langshaw (1962), *How to do things with words*, Cambridge, Harvard University Press.
- BARTHES, Roland (1981), *The Discourse of History*, translated by Stephen BANN, *Comparative Criticism*, 1981/3.
- BATESON, Gregory (1972, 2000), *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Chicago, University of Chicago Press.
- BELTING, Hans (2004), *Anthropologie de l'image*, *Cahiers du collège Iconique*, XV–I, Paris.

---

mellett ülve együtt néznek szembe ugyanazokkal a társadalmi realitásokkal. Másképpen fogalmazva, a Guillaume Soulez által javasolt „argumentatív” vagy „retorikai” megközelítés (SOULEZ 2011; CHALVON 2011) következtében átmenetileg megszűnik a valóság és a fikció képei közötti különbség. A képek mindkét halmazát *monstrációként* látjuk.

- BOLTANSKI, Luc (1999), *Distant Suffering: Morality, Media and Politics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BORREDON, Laurent–CAZI, Emeline (2012), Ce qu'a dit Mohamed Merah aux négociateurs, *Le Monde*, 2012. július 10.
- BROMBERGER, Christian (1995), *Le Match de football. Ethnologie d'une passion partisane*, Paris, MSH.
- BUCHER, Taina (2011), *Technicity of attention. Constructing Visibility in Social Networking Sites*, University of Oslo.
- CAMPOLO, Alexander (2011), *Monsters in the park. Extremist football publics and media visibility*, New York, NCSR, Spring.
- CAREY, James (1989, 1997), *Communication as Culture. Essays on Media and society*, New York Unwin & Hyman, 1989; Routledge, 1992, 1997.
- CASTELLS, Manuel (2008), Emergence des médias de masse individuels, *Le Monde diplomatique*, 2008. augusztus.
- DAYAN, Daniel (2006), *La terreur spectacle*, Paris, INA–de boek.
- DAYAN, Daniel (2007), On Morality, Distance and the Other. Roger Silverstone's Media and Morality, *International Journal of Communication*, 1 (2007).
- DAYAN, Daniel (2009), Sharing & showing, *Annals of the American Academy of social & Political Science*, special issue: *The end of television*.
- EHRENBERG, Alain (1986), *La rage de paraître*, in *L'amour Foot*, Paris, Autrement.
- FABIUS, Roxana (2011), *Pixação*, Tel Aviv University, Dept. of Film and Television, Nov. 2010–2011, [kiadatlan, Graduate Seminar „Media Witnessing”].
- GALTUNG, Johan–RUGE, Mari Holmboe (1965), The Structure of Foreign News. The Presentation of the Congo, Cuba and Cyprus Crises in Four Norwegian Newspapers, *Journal of Peace Research*, 1965/2, 64–91.
- GEERTZ, Clifford (1973), *The interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.
- GOFFMAN, Erwig (1959) *The Presentation of the Self in Everyday Life*, New York, Anchor Books.
- GOLDFARB, Jeffrey C. (2006), *The Politics of Small Things*, Chicago, University of Chicago Press.
- HONNETH, Axel (2005), Invisibilité: sur l'épistémologie de la “reconnaissance”, *Réseaux*, 2005/1–2 (n° 129–130).
- HONNETH, Axel (2006) *La société du mépris. Vers une nouvelle Théorie critique*, Paris, La Découverte.
- HOSKINS, Andrew–O'LOUGHLIN, Ben (2010), *War and media. The emergence of dif-fused war*, Cambridge, Polity.
- JENSEN, Klaus Bruhn–NEUMAN, W. Russell (2011), Introduction to the *Copenhagen Conversation*.
- JENSEN, Klaus Bruhn–NEUMAN, W. Russell (2013), Historical and Normative Foundations of Communication Research. Introduction to the special issue Communication as a Discipline: Views from Europe, *International Journal of Communication*, 2013/7.

- KITZINGER, Jenny (2000), *Media templates: Key events and the (re)construction of meaning*, *Media, Culture and Society*.
- LAHIRI, Jhumpa (1999), *The interpreter of Maladies*, New York, Houghton and Mifflin.
- LYOTARD, Jean-François (1983, 1988), *The differend, phrases in dispute*, U of Minnesota Press, translated from *Le Différend*, Paris, Minuit.
- MANCINI, Paolo (2006), *Incertitude et Globalisation: les leçons du 11 Septembre*, in Daniel DAYAN (éd.), *La terreur spectacle*, Bruxelles, INA—de boek.
- MORLEY, David (1980), *The nationwide audience*, London, BFI.
- NEILSON, Tai (2011), *On line Journalism and the strike against the Huffington Post*, New York, NCSR, Spring.
- O'NEILL, Onora (2013), *Media Freedoms and Media Standards*, in Nick COULDRY—Mirca MADIANOU—Amit PINCHEVSKY (eds.), *Ethics of Media*, London, Palgrave & Macmillan.
- PETERS, John Durham (2001), *Witnessing, Media, Culture Society*, 2001. november, vol. 23, no. 6, 707–723.
- RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald (1952), *Structure and function in primitive society*, London, Cohen and West.
- RAVEL, Jeffrey (1999), *The Contested Parterre, Public Theater and French Political Culture*, Ithaca, Cornell University Press.
- RICŒUR, Paul (2006), *On Translation*, trans. Eileen BRENNAN, London, Routledge.
- SHORTELL, E. M. (1999), *Le démembrement de Saint Quentin: architecture gothique et monstration des reliques, Saint-Quentin*.
- SILVERSTONE, Roger (2006), *Media & Morality*, Cambridge, Polity.
- SOULEZ, Guillaume (2011), *Quand le film nous parle*, Paris, PUF.
- TURNER, Victor (1974), *Social Dramas and Ritual Metaphors*, in *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, Cornell University Press.
- VOIROL, Olivier (2005), *Visibilité et invisibilité: une introduction*, *Réseaux*, 2005/1 (n° 129–130), 9–36.

TARNAY LÁSZLÓ

Párhuzamos történetek: fenomenológia – film – pszichoanalízis  
Az érzéki tapasztalat etikai dimenziója  
és az ellenőrzött lét Andrea Arnold *Red Road* című filmjében

*Bevezető*

Az alábbi írás célja, hogy bizonyos párhuzamosságokat, ideális esetben párhuzamos történetet vagy történeteket olvasson ki a pszichoanalízis, a fenomenológiai és a filmről való gondolkodás területein. A kiindulópontot a IV. Magyar Pszichoanalitikus Konferencia témafelhívása adta, a jelen szöveg az ott elhangzott előadás kibővítése, rendszerezése és összegzése. Valószínűleg lehetne más hasonló „hármás” rendszereket is kijelölni a párhuzamosság keresésére, a filmet helyettesíthetnénk más művészetekkel, az irodalommal, a képzőművészettel vagy akár a zenével, a fenomenológiát az egzisztencializmussal, a pszichoanalízist pedig más embertudománnyal, antropológiával, humán ökológiával vagy más kognitív tudománnyal, kognitív pszichológiával vagy akár neurobiológiával. Éppen ezért nem véletlen, hogy a jelen gondolatmenet is számos csatlakozási pontot tartalmaz, illetve vet föl az említett diszciplínákkal. Mégis az itt tárgyalt „hármasság” indoklásaképpen azt mondhatnánk, hogy egyfajta klasszikus hármasságról, etika, esztétika és erotika hármasságáról van szó. Eszerint a párhuzamos történetek az Ennek a Másikhoz való viszonyulás etikai, a mű befogadásának esztétikai, valamint a saját test érzékiségének erotikai dimenzióit szövik át. A jelen írásban természetesen e hármasság mélyebb és tágabb összefüggéseit nem vizsgálhatjuk, csupán utalhatunk egy egységes tárgyalási keret lehetőségére.

Vegyük előzetesen röviden sorra a három színterünket. A pszichoanalízis által elmesélt történet kiindulópontja a születés pillanatában elkezdődő, majd a továbbiakban fokozatosan megvalósuló *szeparáció*, először testi, majd lelki elkülönülés: „mindenki egy másik ember részeként születik meg, de azonnal el is válik tőle és egy önálló emberi lényként kezdi életét. [...] Ennek a paradoxonnak a feloldása, hogy képesek vagyunk egyszerre a világban élni és elkülönülni tőle, ami alapján megtapasztalhatjuk saját egyedülálló belső világunkat és közben képesek vagyunk magunkra objektíven tekinteni, mint egy emberre a többi ember között, egy dologra a többi dolog között. Ez [a paradoxon] [...] létrehoz egy mátrixot, amire az identitásunk épülhet.” (BACH 2012, 60.) E paradoxon könnyen hasadást okozhat a kialakuló Énben, ha nem sikerül egy olyan „köztes” vagy átmeneti teret kialakítani az anyával vagy az apával, ahol lehetővé válik a primer fantáziák, a belső valóság és a külső valóság „dualizmusának az elfogadása, amit a test-lélek és a kettő az egyben paradoxonjai követnek” (BACH 2012, 76). A belső és a külső

közti hasadás oda vezet, hogy nem alakul ki a tárgyállandóság, ami a szelf-állandóság bizonytalanságában a szimbolizációs képesség kialakulását is veszélyezteti, mely „elengedhetetlen feltétele annak, hogy valaki önmaga maradjon” (BACH 2012, 78). Az egészséges fejlődés tehát egy kettős viszonyulásnak a függvénye. Egyrészt az anyával, a másikkal való viszony működésétől, az átmeneti tér létrehozásától, másrészt a világhoz való viszonyulástól, egy egészes tárgy-felfogástól, tárgyállandóságtól függ.

A fenomenológia abban a formájában, ahogyan a jelen írásban felmerül, Merleau-Ponty észleléseleméletén alapszik. Szemben a pszichoanalitikus énejlődés diakronikus történetével itt egy szinkron leírást kapunk. Ennek lényege, hogy a nyelvi, a lacani pszichoanalízis szerint szimbolizációs stádiumot megelőzően<sup>1</sup> az Én egy *primordiális, strukturális izomorf* viszonyban áll a világgal, pontosabban a világ kommunikációra képes alkotóelemeivel. Merleau-Ponty szerint nagyjából az állatok és az emberek tartoznak ide. E nyelv ennek a viszonynak úgymond a megisméltése egy magasabb reflektív szinten. Az észlelés azért lehet fundamentális nála, mert a tárgyi világhoz való viszony a másikkal való viszonyon keresztül válik elérhetővé az Én számára. Az „én világom” és a „másik világa” egy közös világot tesz hozzáférhetővé azáltal, hogy nemcsak az Én és a Másik, hanem az észlelő és az észlelt tárgy „egymásba fordulnak”, más szóval kiazmatikus viszonyt alkotnak. Ez a *kettős kiazmus*, ahogy Merleau-Ponty nevezi (MERLEAU-PONTY 2006, 240), alkotja az észlelésnek az Én–Másik–tárgyi világ hármasságra vonatkozó négyosztatú struktúráját. Azért négyosztatú, mert az Én (A) számára a másik teste egyfelől mint észlelt tárgy (B) adódik, másfelől ugyanakkor a reverzibilitás alapján a másikkal mint észlelő tudatra (A') következtet, akinek viszont az Én jelenik meg észlelt tárgyként (B'). Én és Másik reverzibilitása tehát nem a nyelv miatt, nem annak következtében adódik, hanem fordítva, a nyelv származik ebből a reverzibilitásból, mely bele van írva az észlelés struktúrájába. Én és a Másik elkülönülése, kiazmusa Merleau-Ponty fenomenológiájában nem a tárgyállandóságot vonja maga után, vagyis azt, hogy a gyermek az eltávolodást helyettesítő szeretettárgyat keressen (vö. BACH 2012, 32), hanem magának a világnak az észlelését teszi lehetővé. A különbség jól látszik abban, hogy amíg a pszichoanalízis a szelfállandóságot a tárgyállandósághoz köti, Merleau-Pontynál a tárgyi észlelés az Én és a Másik nézőpontjainak és tudatállapotainak kölcsönös felcserélhetőségéből fakad. Ugyanakkor azt is láttuk, hogy a tárgyállandóság az átmeneti „köztes” tér megteremtésén is múlik, amihez mindenképpen szükség van a másikkal. Ez a köztes tér azonban voltaképpen *játéktér*, mely a pszichés struktúrában belül helyezhető el annak ellenére, hogy számos formában játszható el (*enactment*) a terapeutikus kezeléstől kezdve a gyermek/szülő vagy a szerelmesek közös játékában (vö. BACH 2012, 72). A perverz fantáziákkal és az ingatag tárgyrepresentációkkal szemben e köztes játéktér

---

<sup>1</sup> Itt nem időbeli előzetességről van szó, hanem egyfajta logikai előzetességről. Még akkor is, ha ez a primordiális szint akár antropológiai értelemben is értelmezhető lenne.

téren a fantáziák cseréje zajlik, „a szelf- és tárgyrepresentációk megerősítése az interakció és a folytonosság egy magasabb szintjének elérése érdekében” (BACH 2012, 75). E „köztes” játéktér lényege éppen az, hogy elkülönül a mindennapok világától, vagyis attól a tértől, ahol a fenomenológiai észlelés történik. Ez az *ontológiai* különbség azonban nem feledtetheti el velünk azt, hogy e játékban a nézőpontok nem semmisítik meg egymást, éppen ellenkezőleg, egyfajta kreatív kooperációban fonódnak össze, vagy ahogy Bach fogalmaz, felruházva a gyermek nézőponttal, a cselekedeteit szimbólumok sokaságával kapcsolja össze (vö. BACH 2012, 73).

A művészet, esetünkben a film, kétféleképpen is megjelenhet lehetséges harmadik szintéreként vagy „történetként”. Egyfelől a köztes tér pszichés szerepe veti fel azt a lehetőséget, hogy a fikciós művészeteket olyan szintérnek tekintsük, ahol a gyermek megfelelő helyettes tárgyakat találhat, amelyekkel szimbolikus cselekvéseket végezhet. Első megközelítésben e köztes szintér az interaktív művészettel állítható párhuzamba, s nem az olyan reprezentációs formákkal, mint az irodalom vagy a film, mivel a pszichoanalízis szerint a fantáziák „cseréje” egyszersmind a nézőpontok összeolvadása és megosztása, amikor az „enyém” és a „tied” a testrészek esetében is „miénk” lesz. Ugyanakkor a pszichoanalitikus leírás paradoxálisnak is tekinthető, amennyiben éppen a nézőpontok megosztottságával kívánja eljuttatni a páciens ahhoz a belátáshoz, hogy „a valóságra többféle nézőpontból tekintenek az emberek” (BACH 2012, 75). E belátás közel áll Merleau-Ponty reverzibilitás-fogalmához, azzal a lényeges különbséggel, hogy nála az Én és a Másik nézőpontjai mindig egy kiazmatikus viszonyon belül értelmezhetőek. A kiazma annyit jelent, hogy az Én és a Másik nézőpontjai sohasem válnak egymás tükörképeivé, vagy ahogy Merleau-Ponty fogalmaz: „a hozzá érkező üzenetek hozzám futnak be, a hozzám érkezők nála kötnek ki” (MERLEAU-PONTY 2006, 240). Vivian Sobchack éppen ezt a kiazmatikus struktúrát használja arra, hogy felvázolja a filmnéző és film között létesülő kommunikatív viszonyt. Hosszasan érvel amellett, hogy a filmnézés során egyáltalában nem beszélhetünk nézőpontokról vagy nézőponti váltásokról, csak „a látótér fokozatos elcsúszásairól” (vö. SOBCHACK 1992, 62), mivel „*a látótér, amit magam előtt látok, nem izomorf a testemet bennfoglaló térrel, abonnan látok*” (SOBCHACK 1992, 179). Ez utóbbit csak a Másik láthatja, csak a Másik látóterében jelenhetnek meg látottként. A megfordíthatóság a látó-látott viszonyra értelmezhető, de a testek térbeli elhelyezkedésére nem. Az utóbbira a kiazmus érvényes.

A művészet, ezen belül a film tehát a fenomenológia felől nézve a mindennapi vagy valóságos észleléssel analóg, nem pedig a pszichés tér szimbolikus tárgyrepresentációjával. Továbbá, amíg a pszichoanalízis szerint a szimbolikus „átmeneti” tér úgymond az egészséges mindennapi léthez szükséges szelf- és tárgyállandóság előszobája és feltétele, addig a film fenomenológiájában a mindennapi percepció szolgáltatja az apparátust, a vizuális struktúrát a szimbolikus világ észleléséhez. Mindkét esetben joggal merülhet fel a művészetnek mint párhuzamos történetnek a lehetősége. A kulcsmozzanat, hogy a pszichés fejlődés, az észlelés és a művészet befogadása, jelen esetben a filmnézés, a Másikkal való találkozás színtere. Ez tehát első hipotézisünk:



(A) A fenomenológia, a pszichoanalízis és a művészet közös nevezőre hozható, ha a filmélményt úgy tekintjük, mint ami a Másikkal való találkozás lehetőségét kínálja.

### *A filmélmény egzisztenciális és kommunikatív szerkezete*

Ha (A) mellett kívánunk érvelni, elsősorban a három szintér kommunikatív aspektusait kell szemügyre vennünk. Láttuk, hogy a fejlődépszichológiai és az észlelés-filozófiai leírások nem esnek messze egymástól. A művészet kérdését akkor tudjuk azokkal párhuzamosan kezelni, ha végrehajtjuk azt a sajátos fenomenológiai redukciót, melyet Vivian Sobchack javasol. Nevezetesen azt, hogy a szemünk előtt lepergő film esetében tegyük zárójelbe azt a hétköznapi tényt, hogy a filmet emberek hozták létre, emberek játszanak benne, stb., azaz azt, hogy intencionális produktum. Ehelyett a film vizuális megjelenését egy másik ember tudatában megjelenő látványként nézzük. Merleau-Ponty megtestesültség tanát és kommunikációs modelljét alkalmazva Sobchack szerint a filmnézés szituációja voltaképpen a mindennapi perceptuális kommunikáció inverze, amennyiben egy másik emberrel szembesülve mindig annak testét észlelem, a fenomenális, belső subjektív, vagy, ahogy fogalmaz, *introszeptív* élményeire csupán következtethetek (vö. SOBCHACK 1992, 137). A következtetés alapja a kettős kiazmus, mely szerint az észlelő és észlelt viszonya éppúgy reverzibilis, mint az Én és a Másik viszonya. A film esetében a két kiazmatikus viszony, mondhatnánk, maguk is kiazmatikus kapcsolatba kerülnek, amennyiben a másik tárgy egyszersmind észlelő testté is válik, s fordítva. A filmnézéskor azonban nem a másik testét látjuk, mely minket észlel, hanem azt látjuk, amit a másik lát, a benne létrejövő képet, miközben a másik testére, ez esetben a *film testére* csupán következtetünk. Sobchack szerint a film kivételes tulajdonsága az, hogy képes láthatóvá tenni az egyedi subjektív perceptuális élményt, mely a látás folyamán a szubjektum tudata előtt megjelenik.<sup>2</sup> Mivel azonban a mindennapi percepció során sohasem láthatjuk a másik belső introszeptív képeit, Sobchacknak szüksége van egy másik hipotézisre ahhoz, hogy a film különlegessége mellett érvelni tudjon. Ezt a hipotézist formálisan ugyan nem fogalmazza meg, de – elsősorban a kamerahasználattal kapcsolatos – elemzéseiből egyértelműen kiolvasható.

<sup>2</sup> E fenomenális élmény, mely a másik észlelő tudata számára elérhetetlen, azaz nem tehető intersubjektívvá, a filozófia története során általában a *qualiák* és specifikusan a szín problémájaként merült fel. Ha nincs két egyforma színérzet, beszélhetünk-e egyáltalában színekről a valóságban? Visszavezethető-e a színérzet és a fenomenális élmény az észlelés neurobiológiai folyamatára? A fenomenális élményfilozófiai és pszichológiai hátterét itt természetesen még futólag sem vizsgálhatjuk. Ha Sobchacknak igaza lenne, a film filozófiai értelemben is kitüntetett szerepe lehet, hiszen láthatóvá teszi a természete szerint láthatatlant.

(B) A szubjektum által a mindennapi percepció során átélt introszeptív vizuális élmény és a mozgóképek (film) között hasonlóság fedezhető fel.

(B) vagy ennek valamilyen változata több filmelméleti irányzatban megjelenik,<sup>3</sup> ami vélhetően a lacani tükörstádium hatását jelzi. Az, hogy a belső introszeptív vagy a kognitív elméletekben használatos fogalom szerint a *mentális* kép és a külső *fizikai* kép között hasonlóság áll fenn, a modern médiaelméletben is fontos szerepet játszik. A kapcsolat ott azonban nem abban áll, hogy az Én valamiképpen „magára ismer” a kivetített mozgóképekben, hanem e képek virtuális terében ideológiai, politikai és vallási hatalmát látja.<sup>4</sup> Sobchacknál (B) jelentőségét az a *kiazmatikus*

<sup>3</sup> Elsősorban a pszichoanalitikus és feminista elméletekre gondolhatunk, illetve egyik „forrásukra”, a Roger Odin által kezdeményezett varratelméletre. A sejtésünk azonban az, hogy az André Bazin és Sigfried Kracauer ontológiai és instrumentalista realizmusa is elképzelhetetlen lenne (B) módosított formája nélkül. Valójában minden képelmélet mögött a klasszikus görög hagyománytól (Zeusz és Parrhasiosz versenyétől kezdve) a fénykép ontológiájáig meghúzódik az a feltevés, hogy a látható *fizikai* kép és a szaruhártyán keletkező vagy a vizuális rendszerben kialakuló *mentális* kép között bizonyos mértékű strukturális hasonlóság áll fenn. E hasonlósági hipotézisnek egyik leg tisztább megfogalmazását a kognitív vagy ökológiai filmelmélet képviseli, mely J. J. Gibson ökológiai pszichológiájának nyomdokain a filmképet úgy tekinti, mint ami a mindennapi valóságos percepcióval megegyező, de ahhoz legalábbis strukturálisan hasonló bemenetként szolgál az emberi (nézői) észlelés számára. Más szóval, perceptuális rendszerünk önmagában nem tesz különbséget valóságos és filmi ingermintázat között. Természetesen másodlagosan tudatában lehetünk, s legtöbbször vagyunk is, hogy filmet vagy mozgóképet nézünk, de ez nem befolyásolja alapvetően mélység-, alak-, forma-, szín- és egyéb érzékelésünket. Egyszerűen azt, hogy a kétdimenziós felületben háromdimenziós jelenetet látunk. (Vö. ANDERSON 2003; ANDERSON–HODGINS 2005; CUTTING 2005.)

<sup>4</sup> Vö. BELTING (2008): „a belső és a külső reprezentáció, vagy a mentális és a fizikai képek egyazon érem két oldalának tekinthetőek”. A digitális technika megjelenésével a két képforma tovább „közeledik” egymáshoz, mivel a test eltűnőben van. „A digitális képek mentális képeket ihletnek, ugyanakkor a digitális képeket mentális képek, valamint azok szabad áramlása ihleti. A külső és belső reprezentációk összeolvadhatnak.” Ugyanakkor „az élő képekre irányuló megszállottság napjainkban” oda vezet, hogy a virtuális képeket virtuális testekkel, és e „mesterséges testeket saját, felsőbbrendű élettel ruházzuk fel az élő testekkel szemben”. Jól látható, hogy Belting a virtuális test fogalmát a számítógépes játékok avatár-fogalma felé mozdítja el, s nem a másikkal való mindennapi kommunikáció Merleau-Ponty-féle modelljén belül kívánja értelmezni, mint ahogyan Sobchack a filmképeket. S bár az avatár a játékos énjének projekciójaként is felfogható, nem válik az Én Másikjává, hanem sokkal inkább az Én interaktív előrsét vagy vezérhadát jeleníti meg a virtuális világban. A sobchacki fenomenológiában a saját test *prosztézise*ként, az Én perceptuális hatóköreinek kiterjesztéseként fogható fel. Az avatár virtuális világa az Énnek egyfajta politikai és vallási akcióttere, amit Beltingnek a képprombolásra vagy a spanyol hódításra vonatkozó elemzései is alátámasztanak.

lehetőség hordozza, hogy a filmképek „mögött” egy másik test, pontosabban egy másik megtestesült tudat nyilvánul meg. Az, hogy a film, pontosabban a filmnézés Én és Másik mindennapi életből ismert kiazmatikus viszonyát vezeti be, azonban azt is előfeltételezi, hogy a film mint megtestesült tudat az Én másikja, amellyel az Én eleve egy primordiális – tehát nyelv előtti – kommunikatív viszonyban van. (B)-t tehát ki kell egészítenünk két egymással összefüggő hipotézissel. Az egyik a megtestesültségre vonatkozik, a másik az úgynevezett kommunikációs hipotézis.

(C) A film (a kivetített mozgóképek) egy (másik) megtestesült tudat vizuális tapasztalata.

(D) A filmnézés során a nézői szubjektum egy másik szubjektummal (megtestesült tudattal) kerül kommunikációs viszonyba, akinek a film a belső introszeptív tapasztalata.

(C) a sobchacki fenomenológia leginkább kontraintuitív feltételezését mondja ki, mely szerint a filmi mozgóképek egy test által észlelt tapasztalatot alkotnak. Természetesen nem arról van szó, hogy a filmet emberi szubjektumnak vélnénk, hanem inkább arról, hogy a film mint audiovizuális élmény a nézői szubjektum számára úgy jelenik meg, mint a másikkal való találkozás élménye. A gondolat nem teljesen új, egyik legteljesebb kidolgozását Jauss (1997) nyújtja, aki az esztétikai élvezetet Freud önmagában élvező szubjektivitás fogalmával rokonítja. Freudnál az esztétikai élvezet egy „mélyebb” gyönyör felszabadítása (egyfajta földi anamnészis): az idegenné vált Ennel való szembesülés, azzal a lényeges különbséggel, hogy L. Geisz fenomenológiáját felhasználva kiegészíti egy interszubjektív-kommunikatív funkcióval. Eszerint „az esztétikai tárgyhoz való élvező viszonyulásban sokkal inkább szubjektum és objektum váltakozásának játékaról beszélhetünk”. Vagyis „az esztétikai élvezet állandóan a más élvezetében való önélvezet dialektikus viszonyában megy végbe” (JAUSS 1997, 171), az esztétikai viszony tehát a más, azaz a mű mint tárgy élvezete és a szubjektum önélvezete közötti távolságon alapszik, melyet a szubjektum hoz létre és mélyít ki, majd tart egyfajta „vibrálásban”, „ide-oda mozgásban”, mivel egyik pólusba sem zuhanhat bele. A későbbiekben látni fogjuk, hogy Sobchack nem azonosul ezzel a megközelítéssel, mégpedig azért, mert szerinte szubjektum és tárgy között nem egyszerűen egy belsőleg kivájt távolság van, hanem – és ezt már mi tesszük hozzá – olyan köztes szintér, ahol az Én anélkül találkozik a Másikkal, hogy benne önmagát élvezhetné.<sup>5</sup> Még abban az értelemben sem, ahogyan Freudot

<sup>5</sup> Sartre leírása nagyon közel esik a sobchacki fenomenológiához. Sartre-nál érdek nélküli érdeklődés imaginárius tárgyában az én mindig a mást (s ezáltal önmagát is) élvezzi, mintegy „lebeg” önmaga és a tárgy élvezete között. Másképpen mondva a szubjektum saját afficiált képességeinek működését élvezzi. A bor élvezetére adott reflexív reakció is idetartozhat. Ugyanakkor az önmaga és a más élvezete közti differencia ily módon nem megalapozható.

értelmezve „az elfojtott visszatérésének sokkoló esztétikai tapasztalata: a gyerek-játékok elvárásainak, kívánságainak újrafelfedezése” (JAUSS 1997, 173). Az esztétikai viszonyban az Én nem közvetlenül önmagával találkozik (szembe), hanem a radikális Másikkal. Sobchacknál teljes mértékben hiányzik a nézői azonosulás freudi feltételezése.<sup>6</sup> A film diegetikus világának megértése sohasem jelentheti azt, hogy a filmben a néző önmagát látná vagy értené meg. A néző és a film közti „esztétikai” távolság itt etikai jellegűvé válik: miközben az Én projektálja magát a filmi – virtuális – világba, magát a filmet, a film testét, ahogy fogalmaz, a nézői szubjektum sohasem uralhatja, de semmiképpen sem birtokolhatja.

### *A filmélmény egzisztenciális és kommunikatív szerkezete*

(A), (B) és (C) együtt tehát néző és film viszonyát az Én és a Másik kiazmatikus kommunikatív viszonyának eseteként határozza meg. A film fenomenológiája szerint *a filmélmény alapvetően egzisztenciális és kommunikatív szerkezetű*. A kommunikatív dimenziót az előző részekben érintettük, vizsgáljuk meg közelebbről az egzisztenciális dimenzió jelentését.

*A megtestesülés tana* Merleau-Ponty fenomenológiájában kétségtelenül a hetvenes évektől induló kognitív tudományok megtestesült tapasztalat (*embodied experience*) fogalmát vetíti előre. Persze a kognitív tudományok, elsősorban a kognitív nyelvészet és pszichológia jóval tovább megy annál, amire Merleau-Ponty a megtestesültséget alkalmazza. Amíg a modern kognitív tudományok a test szerepét hangsúlyozzák a gondolkodásban és a nyelvi megfogalmazásban, Merleau-Ponty a Heidegger-től kölcsönzött világban-való-bennelét fogalmából kiindulva írja le az észlelés (percepció) és a kommunikáció (expresszió) kettős folyamatát. Merleau-Pontynál az észlelés testisége három alapvető tulajdonsággal rendelkezik: *szinoptikus*, *szinergetikus* és *szinesztetikus*. A három kifejezésben szereplő görög 'syn-' (együtt) előtag a percepció, a test és a világ elválaszthatatlanságát fejezi ki, amire Merleau-Ponty általánosan a *hús* kifejezésével utal. Amikor a szubjektum észlel, a *testében* észlel, mely bele van szöve a világ húsába. Szinoptikus, amennyiben a percepció mindig a test itt és most-jához kötött, a mindenkori mozgásának függvénye. Szinergetikus, amennyiben az egész test észlel, nem a szem önmagában. Végül szinesztetikus, amennyiben az egyik érzéki modalitás egy másik érzékiség stimulációjának oka. Az érzékelések nem különül-

<sup>6</sup> Ehhez minimum a kamerával való azonosulás lehetőségére lenne szükség, ám Sobchack hosszasan érvel a szubjektív kamera ellen az *Asszony a tóban* című Montgomery-film kapcsán, mely a szubjektív kamera abszolutizálásának közismerten kudarcba fulladó kísérlete. Ugyanakkor a kudarc okát a különböző elméletek különbözőképpen magyarázzák. (Vö. SOBCHACK 1992, 234–248.)

nek el, nincs „tisztá” látás vagy hallás, hanem csak az érzékelések együttese.<sup>7</sup> A percepció ilyenén egészlegessége azonban nem önmagában érdekes, hanem azért, hogy az észlelő szubjektumot a világhoz, vagyis az általa észlelthez köti. Észlelő és észlelt viszonya nem a „minden tudat valaminek a tudata” elv alapján áll, hanem a megtestesültség tana szerint azt fejezi ki, hogy az észlelő test egyúttal ki is fejezi a percepcióját, mégpedig azért, hogy minden észlelési aktus fizikai elváltozást, reakciót vált ki a testben. Egy egyszerű példán érzékeltetve, egy kígyó látványa az emberben félelmet vált ki, mely adott esetben a bőrellenállás megváltozásában fejeződik ki. Vagy egy kutyában a gazda hazaérkezése örömet gerjeszt, ami a farkcsóválásban fejeződik ki. A percepció kifejeződése, expresszióvá alakulása viszont az észlelt másikkal kiazmatikus kapcsolatot teremt, hiszen a Másik immár az Én expresszált percepcióját észleli. A ragadozó észleli a potenciális zsákmány félelmét, a gazda a kutya örömét. A kiazmatikus viszonyban észlelőből észlelt, észleltből észlelő válik.

(E) A világban-való-bennelét primordiális sémája kommunikatív, amennyiben a *percepció* és az *expresszió* aktusai egymást feltételezik, és reverzibilisek.

Az akció/reakció séma fenti megfordíthatósága alapján a *látó és a látott viszonya* is a kölcsönösségen és a megfordíthatóságon alapul. Mivel a percepció és az expresszió kölcsönössége és reverzibilitása nem a tudatosságon, a reflexivitáson alapul, egy nyelv előtt primordiális szintet határoz meg. Ebben az értelemben mondhatjuk azt, hogy a percepció előzetes a nyelvhez képest, nem csupán az emberre, hanem tulajdonképpen minden organizmusra jellemző.

### *Én és Másik „tükrözöttsége” és a lacani tükröstádium*

Ahogy korábban is említettük, Merleau-Pontynál a nyelvi szint megjelenésével nem történik strukturális változás a primordiális szinthez képest: a szubjektum (episztemológiai) objektifikációja a szubjektivitás (ontológiai) objektívációján belül

<sup>7</sup> Érdemes itt megemlíteni, hogy Rudolf Arheim, aki az alaklélektan neves művészetpszichológiai képviselője volt, az alapján tett különbséget mindennapi és nem mindennapi, azaz a művészet percepciója között, hogy amíg a mindennapi életben a természetesen összetartozó érzetek, például a labda látványa és pattogása elválaszthatatlanok egymástól, a művészetben, filmben és irodalomban az érzetek *kifejezésbelileg*, s nem természetes értelemben kapcsolódhatnak össze. Így kapcsolódhat össze szinesztetikusan például a vörösbor színe és a cselló hangja. Merleau-Ponty nem megy ennyire messze, amikor a visszapattanó faág látványát és tapintható rugalmasságát hozza fel példának. Sobchack sem használja ki a szinesztéziában rejlő lehetőségeket, ami abból a szempontból érthető, hogy a filmélményt a mindennapi tapasztalás eseteként igyekszik bemutatni. Ahogy a későbbiekben látni fogjuk, az Én és a Másik perceptuális élményeinek hasonlósága vezet akkor is, amikor a kettő alapvető differenciája mellett érvel.

jelenik meg, ami a reflektív felismerése (*reconnaissance*) annak, hogy a szubjektív test látható kívülről és perceptuálisan megélhető belülről. Ezzel szemben Lacannál az imaginárius rendben az ego és a tükörképe között egyirányú a viszony. Az L-séma szerint az ego félreismeri (*méconnaissance*) a szimbolikus rend szubjektumát a tükörben lévő másikban, aki lehet saját tükörképe vagy valaki más, aki annak helyét foglalja el (például az anya).

Merleau-Ponty értelmében a tükörstádiumban voltaképpen a szimbolikus (nyelvi) rend valósul meg, mintegy előzetesen, prereflektív módon. E primordiális szinten egy sajátos jelölő rendszer konstituálódik, melyben az Én és a Másik, habár különböző testi pozíciókat foglalnak el, és a testükben egyedi intencionális élményeket élnek át, „egy anonim hasonlóság révén, azáltal, hogy mindketten a világban léteznek, úgy jelennek meg, mint sajátos létezési módok diakritikai jelölői. A nézői szubjektum, aki egyszerre lát és látott, azért látható más szubjektumok számára, mert megtestesült és közös a világa másokéival, s mert képes meghaladni, áthelyezni, sőt kiiktatni a nézőpontját az intencionális cselekvése során”<sup>8</sup> (SOBCHACK 1992, 128). Annak ellenére tehát, hogy én a másikat „soha nem láthatom színről színre, ez az Önmagáért való sohasem jelenhet meg tekintetem előtt”, a másik problémája nem más, mint a mások szimbolikájába és tipikájába való beavatás problémája, „ahol az *önmaga-számára-való-lét* és a *másik-számára-való-lét* reflexív variánsok, és nem lényegi formák”. Vagyis: „önmagam tudata és a másikról szóló mítoszom nem mondanak ellent egymásnak, hanem egymás színét és fonákját képezik” (MERLEAU-PONTY 2006, 97, 98, lj. Idézi: SOBCHACK 1992, 128).

A filmnézés voltaképpen analóg, azaz párhuzamos történetet alkot e primordiális tapasztalattal. Az, hogy a film is rendelkezik testtel, látó és látott egyszerre, annyit jelent, hogy „a másik teste, amit látok, a másik beszéde, amit hallok, miközben észlelési mezőmben közvetlenül adottak számomra, mégis *olyan dolgot jelenítenek meg a maguk módján, amely számomra soha nem fog a jelenben adódni, amely számomra mindig láthatatlan lesz, amelynek soha nem leszek közvetlen tanúja*” (MERLEAU-PONTY 2006, 98). Ez a leírás kétszeresen is igaz abban a kommunikációs modellben, melyet Sobchack Merleau-Ponty alapján, de az ő modelljét módosítva vázol fel. Eszerint, ahogy már kifejtettük, nem a film testét látjuk, hanem annak belső introszeptív képeit, amelyek a filmnézés nélkül ténylegesen és elvileg is láthatatlanok maradnának előttünk. Ennél is fontosabb azonban, hogy a film a lehetet lehetségessé tétele mellett, s azon túl, egy másfajta lehetetlenséget tesz jelenlévővé számunkra. Azt, hogy a másik láthatóvá vált introszeptív képei *különböznek*, és mindig különbözni fognak saját introszeptív képeinktől. Ez a differencia alkotja a filmnézés etikai dimenzióját.

<sup>8</sup> Vegyük észre a nézőpont folytonos áthelyeződésének fenti megfogalmazásban az alapvető feltételt, mely szerint a mozgás a percepció transzcendentális feltétele: nem a szemünkkel, hanem a testünkben lévő szemünkkel látunk.

*A filmnézés etikai jellege: „látens” reflexió az érzékelés során*

Mivel a mindennapi észlelés és kommunikáció során sohasem kerülhetünk olyan helyzetbe, hogy észleljük azt, amit a másik észlel, nem láthatjuk a másik percepcióját mint fenomenális élményét, a filmnézéskor különleges lehetőség nyílik meg számunkra. Az, hogy közvetlenül szembesülhetünk a másik radikálisan más élményével. Ezt azonban csak akkor tudjuk kihasználni, ha „fejlett (intellektuális) szenzualitással” rendelkezünk, ha képesek vagyunk a filmnézéstől függetlenül reflektálni a saját percepciónkra. Sobchack szerint ez történik akkor, ha egy jó vacsora közben reflektálunk például a bor ízére, vagyis saját érzékelésünkre. Ez az „önérintés” megvége Merleau-Ponty elhíresült metaforája szerint akkor, amikor két kezünket összekulcsoljuk. A lacani tükörstádiummal ellentétben ekkor érző önmagunkat érzékeljük. A filmnézéskor azonban Sobchack szerint az én úgy mond „visszaúton”, a filmi élményen keresztül közvetetten jut el önmagához. Az önérintésnek ez a „közvetett” formája különbözik attól az önérintéstől, amikor az intencionális irányultság ugyanazon tárgy felé halad, például „amikor a sírásunknak a sírásra való reflektálás vet véget”,<sup>9</sup> vagy amikor, ellentétes értelemben, a magányos maszturbálás szükségképpen egy másikra irányul, hogy „meggátolja a reflexivitást, amely megduplázódva tudatos szinten magára a szexuális vágyra irányulna” (SOBCHACK 2004, 35, l.). Amíg saját érző önmagam érzékelése gyengíti a tapasztalás érzékiségét, a filmen látottak érzékelése révén a saját testemben végbemenő, de egyébiránt csak részlegesen, „diffúz” módon átélt érzelmi folyamatok paradox értelemben „kiteljesednek”. Ez a jelenség, melyet Sobchack Jane Campion *Zongoralecke* című filmje kapcsán jár körbe, alátámaszthatja azt a törekvését, hogy a filmképek mögött a film testét feltételezze. Ha az Én és a Másik megtestesültségüknél fogva a világ „közös” húsába ágyazódnak, mégpedig egy kiazmatikus viszonyban, könnyen elképzelhető, hogy a látó/látott reverzibilitás nemcsak a szubjektumon belül megy végbe (vö. az összekulcsolt kéz metaforája), hanem az Én és a Másik között is, olyképpen, hogy az Én a másikat érzékelvén látens módon saját magát is érzékeli. Ha a vásznon például egy szerelmes simogatást látunk, ahogyan a férfi a szakadt ruhán keresztül hozzáér a szeretett nő, Ada bőréhez, saját ruhánk érintése iránt is érzékenyebbé válik a bőrünk. Sőt, tegyük hozzá, minél érzékibbek a látott filmképek, annál erőteljesebben válunk

---

<sup>9</sup> Érdeemes összevetni Sobchack példáját annak a kísérletnek az eredményével, melyben az újszülötteknek lejátszották más újszülöttek sírását, majd a saját korábbi sírásukat. Azt találták, hogy az újszülöttek elhallgattak, ha saját sírásukat hallották, de sírni kezdtek, ha másokat sírni hallottak. (Köszönet Lénárd Katának, hogy felhívta a kísérletre a figyelmet!)

érzékeny a szövetek, selymek tapintása iránt.<sup>10</sup> Az önérintésnek ez a „közvetett” reflektív formája azonban nem szükségképpen *reflexív*, nem feltétlenül gondolkodunk el saját testünkről filmnézés közben (vö. SOBCHACK 2004, 36). Ugyanakkor az érzékelés „intelligenciája” az Én és a Másik tapasztalatának differenciájában rejlik: a vizuális itt/ott kettős „diffúz” élményében, amikor: saját érzetemet *itt* a testemben, a filmen látott érzetét *ott* a vásznon érzem. Ez a differencia konstituálja az etikai tudatot, s ez már szükségképpen reflexív.<sup>11</sup>

### *A lacani szimbolikus érvényre juttatása a film imaginárius rendjében*

Vizsgáljuk meg most röviden a „másik” történetet, a lacani szimbolikus rend megjelenését a filmnézés során az etikai dimenzió felől. A lacani pszichoanalízis szerint a filmnézés tétje a szimbolikus rend érvényre juttatása lenne; az, hogy a másik át tudja-e vágni az imaginárius tengelyt, s meg tudja-e szólítani a beszéd tudattalan alanyát (áthúzott szubjektum). Ahhoz, hogy a szimbolikus megjelenessen a filmnézés során, a képnek egy „mögöttes” jelentést kell felmutatnia a láthatatlan, a nem megmutatható szférájában. Mégpedig egy olyan jelentést, mely egyszerre transzcendens a képben és olvasható a nézői szubjektum által. Ez az „igény” a művészettel szemben, hogy a megmutathatatlant kívánja megmutatni, a kifejezhetetlent kifejezni, számos formában megfogalmazódott. A film története során többször is megkísérelte a nem megmutatható megmutatását. A posztmodern megjelenéséig a film fő „feladatának”, fő csapásirányának a nyelvvé alakulása, nyelvvé „fejlődése” látszott. Ahhoz, hogy ténylegesen hetedik művészetnek lehessen tekinteni, vallották sokan, filmnyelvre van szükség. A nagyobb filmteoretikusok, mint Eisenstein, Balázs Béla, Bazin, Pasolini, Metz vagy Deleuze, a film nyelvét, a film „olvasáthatóságát” próbálták meghatározni. A történeti korszakokat tekintve az egyik legmarkánsabb

<sup>10</sup> Érdekes módon a képek érzékisége nem feltétlenül a látott jelenettől függ, sokkal inkább a képek vizuális megjelenésétől, például a szemcsézettségétől erősödhet fel. Ez viszont felveti azt a kérdést, hogy napjainkban egyre tökéletesebb számítógépes grafika nem képes-e a *Zongoraleckéhez* hasonló vagy annál erősebb érzéki élményt adni. Például a *Toy Story* kizárólag digitálisan készült, mégis – vagy éppen ezért – „arra készíti a nézőt, hogy új módon tekintszen a fizikai világ textúráira” (MULKEN 2005).

<sup>11</sup> A megtestesültség „negatív” evidenciája lehet a legújabban felfedezett és kísérletileg igazolt „testcsere” jelensége, amikor az alanyra egy kamerát helyeznek, mely a világot egy vele szemben elhelyezett bábu vagy egy másik ember nézőpontjából látatja vele. Amikor a bábu testét a kísérletet végző személy megérinti, az alany az érintést a saját testén érzékeli, vagy ha az alany a másik emberrel kezét ráz, úgy érzi, mintha saját magával rázna kezét. A szubjektum kivetíti saját testiségét az idegen testbe annak alapján, amit lát. A hangnak nem biztos, hogy van hasonló hatása. A testcsere azon alapszik, hogy a szubjektum nem érzékeli a különbséget saját teste és vizuális percepciója között.



kísérlet a modernista film törekvése, hogy olyan filozófiai és irodalmi fogalmakat ábrázoljon, mint az egzisztenciális magány, belső idő, az emlékezet, a Semmi, a tudatfolyam vagy éppen az intimitás.<sup>12</sup> Az elmúlt évek filmterméséből három konkrét példa lehet: Andrea Arnold: *Red Road* (2006), Jessica Hausner: *Lourdes* (2009) és Michael Haneke: *Szerelem (Amour)*, 2012) című filmjei, melyek lelki trauma és vívódás, a hit és a csoda, valamint a végtelen szeretet „láthatatlan” témáit kísérlik meg láthatóvá vagy „olvashatóvá” tenni.

Meglátásunk szerint az intelligens érzékiség a kép áthúzása, keresztezi az imagináriust, a felszín kedvéért, melyet „olvasni” kell. De vajon mennyiben szimbolikus ez a reflexió? A válasz nem egyértelmű: egyrészt szimbolikus, amennyiben a Másik felé tett gesztus, a nyelv, a beszéd megnyitása, másrészt nem szimbolikus, amennyiben az együttlétben, intimitásban megélt Másik, s nem az *objet petit a*, mely önmagam „túlzott” élvezete; sokkal inkább lehetne egy, a Valósba visszacsúszott Másik: a Másik vágynak a vágya.

Ebből a szempontból tanulságos megvizsgálni az élvezet fogalmát Lacannál. A *jouissance* Lacannál transzgresszió, egy többletjelentés létrehozása, mégpedig a szimbolikuson belül, vagy annak határmezsgyéjén az imagináriussal: *signifiance*.<sup>13</sup> Figyeljünk az írásmódra: ez Lévinas kifejezése is a Másik etikai jelentésének értelmében. Lacannál viszont a „női” változatának (*jouissance*) van csak köze a Másikhoz. Ugyanakkor a *sinthome* az élvezetnek (*fémínine jouissance*) olyan formája, mely nem a Másik felé fordul, hanem „a szubjektum annyiban élvezi (*jouit*) a tudattalant, amennyiben meghatározza őt” (EVANS 1996, 191). A *sinthome* a beszéd „többlete”, túlnövekedése, mely nem a Másik által megféjtendő szimptóma immár. A *sinthome* túl van az értelmen (*sens*), s ebben az értelemben párhuzamba állítható Merleau-Ponty „vad” jelentésével.<sup>14</sup>

Ha a filmre mint megtestesültségre tekintünk, másodlagos nyelvi szinten beszélő alanyként határozhatjuk meg. Igaz, a film fenomenológiáját kevésbé érdeklik a nyelvi struktúrák, ahogyan a filmi elbeszélés sem, beéri a film érzéki dimenzióival, a primordiális szinttel, melyet hallgatólagosan univerzálisnak

<sup>12</sup> A modernizmus és az egzisztenciális Semmi összefüggéséhez lásd Kovács András Bálint (2005) kötetét, mely nagy ívű vállalkozás a film „mögöttes” tartalmainak feltárására és kategorizálására.

<sup>13</sup> Érdeemes szembeállítani Lacan leírásait Barthes megkülönböztetésével. Eszerint kétféle élvezet létezik, a *plaisir*, mely affirmatív (közösségi), és a *jouissance*, mely negatív, kizökkentő (egyéni). Nyilvánvalóan csak az egyéni élvezet lehet képes kizökkenteni.

<sup>14</sup> Vö. James Joyce éppen azért akart kitalálni egy új nyelvhasználatot, hogy képessé váljon az élvezet strukturálására.

tekint.<sup>15</sup> A fenomenológia felől nézve e – tudattalanból származó – nyelvi jelentést Merleau-Pontynál a „vad” értelemmel azonosíthatjuk. „A születő értelmet vagy vad értelmet próbáljuk a filozófiában nyakon csípni tapasztalatnak a tapasztalat általi kifejezését, amely bevilágítja a nyelv tartományát is.” (MERLEAU-PONTY 2006, 176.) Vajon mi feleltethető meg Lacannál e „vad” értelemnek? Lacannál a metafora ellentételezi a jelentés spontán generálását: a szignifikáció csak a metafora révén lehetséges. Ugy tűnhet, hogy a metaforizáció voltaképpen a vadság „szublimációja”, mégpedig azért, mert a lacani Valós (*objet petit a*) a vágy „oka”, és kívül reked a szimbolikuson. A Valós az, amit lehetetlen elképzelni és mondani, fizikai-biológiai és traumatikus, e tárgyjal való találkozás elmaradása.

A kulcskérdés az, hogy e „vad” jelentésre tudunk-e egyáltalában reflektálni. Vagy a kívülről jövő sohasem tehető belsővé, mindig külső, a Másik marad? Merleau-Pontynál a „vad” jelentés a primordiális, prereflektív szinten áll elő. Ugyanakkor késői művében a „vad” értelem hordozója a másik, akit a beszéd sohasem meríthet ki, „ugyanakkor ő az, aki mindegyik jelben teljesen ott van. Mindig a befejezetlen megtestesülés közben, túl az objektív testen, mint ahogy a kép értelme is túl van a vásznon” (MERLEAU-PONTY 2006, 235; id. TENGELYI 1998, 128). A másik egy „*épp folyamatban lévő értelemképződésként* lepleződik le”, mindig „többletértelmet rejt magában” (TENGELYI 1998, 128). Emmanuel Lévinasnál, a francia fenomenológia másik lényeges képviselőjénél a trauma éppen a Másik betörése a szimbolikusba. De vajon lehet-e reflektálni rá? A „vad” jelentés ugyanis az expresszió oldala, mégpedig a megélt test preperszonális és anonim szintjén, „a létezés átható és differenciálatlan jelentése (*significance*), úgy, ahogy megéljük, s nem ahogy reflektálunk rá” (SOBCHACK 1991, 11). A film ennek a primordiális tapasztalatnak a kifejeződése (expressziója), mégpedig egy (másik) tapasztalat révén.

<sup>15</sup> Maga Sobchack is elismeri, hogy olyan elsődleges jelentésstruktúrákat keres a filmben, melyek a filmnézés percepciójához és expressziójához kötődnek, és a megélt tapasztalat következményei. Éppen ezért „innen” vannak a kultúrák „torzításain”, és sokkal inkább ez utóbbiak határozhatóak meg a primordiális jelentés által, mint fordítva. Ugyanakkor, s ez számos kritika forrása is egyben, melyek elsősorban a kultúrelméletek és feminista elméletek felől fogalmazódnak meg, Sobchack elhatárolódik attól, hogy e jelentések univerzálisak lennének. Nagyon hasonló ellenvetéssel él Olkowska (2007) Merleau-Ponty fenomenológiájával szemben. E szerint a mozgás objektívnek tűnő tapasztalatában mindig az észlelő szubjektum azon szándéka húzódik meg, hogy jelentést tulajdonítson saját helyzetének, amelyben találja magát. E jelentéstulajdonítás Olkowska érzésében egy preobjektív, *a priori* szervezőelv, melyben az intencionális tudat univerzális igénye tér vissza. Más szóval a szinoptikus, a test helyzetéhez kötött értelemadás párhuzamba állítható a kultúrák „torzító” és kisajátító jelentéstulajdonításával. Innen nézve minden „vad” jelentés kulturális. Ugyanebben a szellemben érvel Tengelyi László is, amikor Merleau-Pontynál azt hangsúlyozza, hogy „egy olyan értelemképződési folyamat képét vetíti elénk, mely a „rögzítettett» eleve egy átfogó egész keretei közé illeszti be” (TENGELYI 1998, 130).

Ha a pszichoanalízis, a fenomenológia és a filmélmény párhuzamos történetét szeretnénk megragadni, úgy véljük, a döntő mozzanat a két tapasztalat differenciájának *megélése*, amikor a néző egyszerre van optikailag *ott* a filmvászonon, a filmi diegetikus térben, miközben egzisztenciálisan *itt*, a vászon előtt foglal helyet. Az itt és ott kettőssége vagy differenciája párhuzamba állítható Lacannak a beszélő és gondolkodó én (*Cogito*) és a tudattalan alany (*Önmaga*) különbségére vonatkozó állításával. A tudattalan alany tehát nem tudja, hogy tud, sőt azt sem, hogy létezik. Léte csak a Másik előtt, a szimbolikus renden keresztül nyerhet elismerést. Tehát a beszélő egyén egy ilyen, a tudatos és tudattalan között lévő hasadás árán operálhat a tudattalanjával, mindig máshol hiszi magát, mint ahol van” (LACAN 1993, 2<sup>16</sup>). Lacannál azonban ez a különbség beleolvad a Valós fogalmába, mely már nyelvileg leírhatatlan, a nyelv és az imaginárius „mögötti” dimenzió. Merleau-Ponty filmre alkalmazott fenomenológiájában azonban „a nyelv közvetítő struktúrái” megkettőzik a primordiális létstruktúrát, olyképpen, hogy „a néző bizonyos mértékig mindig tudatában van a filmélmény kettős és reverzibilis természetének, azaz a percepciónak *mint* expresszióknak, mint a tudat világhoz való viszonyulását *közvetítő* folyamatnak” (vö. SOBCHACK 1992, 10). A nyelv nem kiiktatódik, hanem ellenkezőleg, beiktat egy nyelvi reflektív szintet, melyen megragadható lehet létaktusunk jeleinek és létaktusunknak a különbsége. Fenomenológia és pszichoanalízis közös nevezője az a Paul Ricœur lehet, akinek katakrézissel kapcsolatos felfogása Sobchack szerint visszaköszön a filmélményben. „A katakrézis az a nyelvnek, ami a kiazmus a megélt testnek: az egyesítés és különbség forrása, reverzibilis áthidalja és »feltölti« azt a hézagot, amely a nyelvi szimbólumok és a szó szerinti, megélt testi élményekben mutatkozik meg.” (SOBCHACK 2004, 39.) A katakrézis a filmélmény érzéki dimenzióiban közvetíti egymás felé és „egyesíti” a néző és a filmkészítő világhoz való viszonyát, azaz a világ húsban teremti meg közösségiségüket. Ricœur szerint a katakrézis nem szimbólum, hanem az érzékiség nyelvi közvetítése. Sobchack szerint pedig az a „viszsaút”, melyen a nézői szubjektum a filmbeli testet érzékeli, s „reflexszerűen visszatér magához” (SOBCHACK 2004, 38). Sobchack azonban nem használja ki teljesen azt a differenciát, mely a nézői én és a filmbeli test mint másik között nyílik. Egyrészt egyetért Ricœurrel, aki „akárcsak Lacan, úgy gondolja, hogy a szubjektum csak a Másikat megjárva érkezik el (vagy vissza) (ön)-magához”, akit az énen kívül tételezi. Másrészt nem veszi figyelembe azt, hogy „[a]z önmagától (je) elvált és önmagához (je) visszatérni kénytelen, de képtelen beszélő én (moi) reflexiója megjárja a Másikat, de üres kézzel tér vissza, pontosabban, tenyerében csupán a dialógus nyomaival” (HÁRS 2005).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Idézi HÁRS György Péter (2005), aki szerint ez a különbség „inherens, redukálhatatlan különbség a tudatosság és önmaga között”.

<sup>17</sup> Vö. az áthúzott szubjektum, kasztrált, nem teljes, hasadás utáni: a Másikból mindig hiányzik egy jelölő.

E differencia etikai természete jelenik meg a Lévinas-fenomenológián belül a Másik betörésében az Én belső szférájába, s okoz traumát. A traumát azonban nem egyszerűen a differencia okozza, nem az, hogy az Én félreismeri magát a „tükörben”, hanem hogy *nem ismer magára*. Ezért beszél Lévinas a Másik radikális másságáról az énhez képest. Ekkor az Én már nem „beszélni képtelen”, sokkal inkább beszélni kényszerülő, következésképpen *reflexív* én. Sobchack megáll az érzékiség katakretikus értelmezésénél, jóllehet figyelembe veszi a nézői én és a filmbeli másik test érzéki differenciáját.<sup>18</sup> De mivel a filmnézés fenomenológiáját kívánja leírni, a Másik által a nézői énben keltett reflexiót már nem tárgyalja. Lacannal szólva, habár a mozgókép mint reprezentáció általában véve az imaginárius rendjéhez kapcsolható, a Másik betörését a szimbolikussal a filmnézés esetében a reflexióval azonosíthatjuk. Érdeemes szembeállítani e filmélmény ilyen reflexív etikai természetét a kortárs digitális médiumok, elsősorban a számítógépes grafikán alapuló videojátékok fenomenológiájával.

#### *Az újmédiumok a fenomenológiai filmélmény tükrében*

A szimuláción alapuló újmédiumok (elsősorban a videojátékok, 3D film, az interaktív film) népszerűségét az adja, hogy a teljes bevonódás, az immerzivitást idézik elő és/vagy kívánják meg. Következésképpen kiiktatják a reflexiót arról, hogy a látott kép, a mozgóképi élmény érzékisége *eltér* a felhasználó érzéki élményétől. A katakrézis közvetítő munkája, mondhatni, túl tökéletesen valósul meg. A felhasználó által felépített avatár nem a differenciát, hanem az érzékelés teljes azonoságát, az immerzivitást hordozza. A felhasználó én és az avatár másikja nem a világ közös húsába ágyazódik be, hanem fedésbe kerülnek.<sup>19</sup> Az újmédiumoknak tehát kétféle hatásuk van. Egyrészt nem engedik sem a szimbolikus rend, sem a Másik betörését, másrészt kiiktatják a testi tapasztalatnak a fenomenológiában értelmezett kettős „diffúz” természetét a filmnézés során. A filmnézés mint kommunikációs struktúra nem válik megfordíthatóvá, s egyirányú marad: *az objet petit a* (a másik) – ha egyáltalán itt értelmezhető – a Valósba kerül, s nem teszi lehetővé a „vad” értelem megjelenését.

<sup>18</sup> Rövid megjegyzésként hozzátehetjük, hogy a lacani kétféle másik megfeleltethető lenne a kétféle intencionális tárggyal Sobchacknál: az egyik az énnek az önérítéssel megcélzott „önmagája”, a másik a Másik, amikor az önérítést a Másikra irányuló szándék váltja ki „visszúton” az énben.

<sup>19</sup> A napjainkban megjelenő újabb digitális interaktív műfajok, mint a Google szemüveg, az online érzéki élményeket kínáló kiberruha és kiberkesztyű, a mozgásszimulációs játékok vagy a telejelenlét, használó és játékszereplő azonosságát tovább „tökéletesíti”.

Az újmédiumok egy másik értelemben is eltávolodnak a film etikai lehetőségétől. Az immerzivitás felerősítésével gyengítik a voyeurizmus vonzerejét, helyette az exhibicionizmust, a feloldódást és az (inter)aktivitást kínálják. Másutt érveltünk amellet, hogy a kortárs képi kultúra evolúciótörténetileg az esőerdő-környezet felé, a vibráló, folyamatosan változó audiovizuális ingerkörnyezet felé visz vissza, ahol a látással szemben a hallásnak volt kitüntetett szerepe (vö. TARNAY 2012a). Ebben a környezetben a reakcióidő, az úgynevezett időablak még nagyon kicsi volt, éppen ezért a reflexiónak sem lehetett valós szerepe. Ezzel szemben a szavanna a látás felerősödéséhez, az időablak megnövekedéséhez és a gondolkodás szerepvállalásához vezetett. Az immerzivitás és interaktivitás tehát nem ad lehetőséget az intenzív és intelligens érzékelés számára. A Saját látás és az Idegen látás különbözősége és összenővése fel sem merülhet (vö. TENGELYI 1998, 126).<sup>20</sup>

Az immerzivitás egy sajátos, nem „intelligens” érzékiséget kínál: „Az érzékelés mostja sem az objektivitáshoz, sem a szubjektivitáshoz nem tartozik kizárólagosan, mivel mind a kettőhöz tartozik, és pedig szükségképpen. Az érzékelés során az érzékelő számára egyszerre körvonalazódik az én és a világ, az érzékelő átéli önmagát és a világot, önmagát a világban, önmagát a világgal együtt.” (STRAUS, 1935; id. WALDENFELS 1999.) Következésképpen az intelligens érzékiség (szenzuális fejlettség) is kiiktatódik, hiszen nem a saját test élménye válik intenzívvé, hanem az összeolvadás a (másik) világgal.

A szimulációs világot az imaginárius rend „megtestesüléseként” tekinthetjük. Eco szerint az imaginárius rendben nincsenek jelek, csak pseudojelek: „nem valódi jelek, mert virtuális képek, s így nem valami más *belyett* vagy *mint* valami más léteznek. Azaz egyenlők más dolgokkal, semmint hasonlóak lennének azokhoz” (SOBCHACK 1992, 105). Az ontológia felől érvelve Wolfgang Welsch (1999) szerint a virtuális világok esetében lényeg és jelenség egybeesik. Ily módon a szimbolikus lehetősége ki van zárva: a virtuális világban nincsenek jelek. Az avatár fogalma a lacani tükörképpel mutat rokonságot. Lacan az *objet petit a*-t látszatnak (*semblance*) nevezi, sőt az élvezet (*jouissance*) fogalmát is ennek alapján véli kidolgozhatónak. Az interaktivitás esetében az élvezet (*jouissance*) „maszkulin”, vagyis a vágy „oka” nem léphet be a szimbolikusba. A videojáték olyan ismétléskényszert vált ki, melynél elfelejtődött a kényszeres ok (Freud). Ha így van, az Én önmaga félreismerése és fel nem ismerése közti etikai különbség az újmédiumokkal tovább-

<sup>20</sup> Érdemes végiggondolni, hogy Merleau-Ponty „testközelségre”, az őseredeti névtelenségre, a köztes „vad létre” vonatkozó gondolata minden felszíni hasonlósága ellenére nem alkalmazható az esőerdő fülkéjében töltött evolúciós időszakokra. Ahogy Tengelyi László fogalmaz, a vad szellem „mindig egy folyamatban lévő értelemképződés színtere, amely a kimondott szavak alakját ölti, s így épp úton van egy befejezetlen megtestesülés felé”. „[V]égül is nem más, mint az interszubjektivitás »diakritikai rendszere«.” (TENGELYI 1998, 128–129.) A jelen tanulmány szellemében, habár a „vad” jelentés a köztes senki földjén táruul fel, megképződéséhez a reflexív, nyelvi-etikai szintre van szükség.

bi megerősítést nyerhet. Azonban az ismétlés Lacannál kétértelmű: (i) az A–S tengely mentén, a jelölő lánc megnyilvánulása a szimbolikusban van, s nem az a–a' mentén az imagináriusban, ugyanakkor (ii) szexuális eredetű: az örömeelv meghaladása az élvezetben, melyet a szimbolikusba belépve hátra kell hagyni. Az újmédiák használatában megfigyelhető függőség értelmezése a lacani és a fenomenológiai fogalmakkal további feladat lehet. Az egyik lényeges kérdésnek jelenleg az tűnik, hogy alkalmazható-e az itt és ott kettőssége bármilyen értelemben a játék felhasználója és őt a játékban képviselő avatar között. Átvihető-e végső soron az „intelligens” érzékiség jelensége a játék játszására? Ha magukat a játészó alanyokat kérdezzük, valószínűleg úgy válaszolnak, hogy semmiképpen sem azonosak az avatarjukkal. Vagyis a tudatos tudatukban megőrződik a klasszikus nézői szubjektum pozíciója. Másfelől az egyre „tökéletesebb” érzékelést közvetítő eszközök, mint a kiberruha vagy a teleprezencia apparátusa, szkeptikussá tesz afelől, hogy a távolság az alany mint ható ok és az avatar mint okozat között valóban testileg megélt élmény, ahogy ezt Sobchack kifejti a filmmel kapcsolatban. Vajon nem azért vonzó az interaktív játékok játszása, mert a nagyobb élvezet reményében eltávolítja vagy akár ki is iktatja a reflexiót? Persze „utólag” – *ex post facto* –, a játékból kilépve, a reflexió lehetősége ismét felmerülhet, de az fenomenológiailag egészen más természetű probléma.

*Egy esettanulmány:*

*A Red Road mint intermedialitás: a reprezentáció és a szimuláció között*<sup>21</sup>

Az alábbiakban a következő hipotézisünket igyekszünk igazolni Arnold filmjének részletes „közeli” olvasata révén:

(F) Andrea Arnold *Red Road* című filmjének képi világa és narratívája értelmezhető úgy, mint a klasszikus film és az újmédia befogadói pozícióinak köztes esete.

A film képlete pszichoanalitikus szempontból akár egyszerűnek is tűnhet, főképpen, ha figyelembe vesszük, hogy Jackie a „Város Szemének” nevezett felügyeleti központban dolgozik, ahová a kihelyezett ipari kamerák adatai összefutnak. Ennélfogva bármely városlakót kifigyelhet, vagy az életükbe bekukkanthat. E nélkül a lesekedő pozíció nélkül ördögi terve meg sem foganhatna benne. Jackie mindenkinél többet tudhat mindenkiről. Helyzetére a foucault-i felügyelet jellemző, amellyel folyamatosan visszaél vagy szeretne visszaélni. Jól ismeri a lakók gyengéit, szokásaikat, a kamera manipulálásával szinte bárhová képes behatolni. Ugyanakkor kezdetben tartózkodik a közvetlen „fizikai” kapcsolattól, vagy ha mégis ilyenbe bonyolódik,

<sup>21</sup> A film tartalmát a függelék ismerteti.

szenvtelenül éli meg. Élete szinte kizárólag a vizualitásban zajlik, mely távolságot teremt közte és a városlakók között. Paradox módon éppen az általa kiesztelt terv kényszeríti arra, hogy belépjen a hús-vér valóságba, s feladja leselkedő pozícióját, tegyük hozzá, a „gyógyulás” reményében. Azonban valami egészen mást kell meg tapasztalnia ahhoz képest, amire számított.

A *Red Road* közvetett bizonyítéka annak a folyamatnak, mely a mozgókép klasszikus filmi korszakából napjaink interaktív digitális mozgóképi világba vezet. A filmnézés klasszikus korszakában a néző Jackie-hez hasonlóan kukkoló pozícióban volt a szereplőkhöz képest, s ez a tény már önmagában utat engedett a pszichoanalitikus s más hasonló gyökerű érvelés és értelmezés számára. Ennek iskolapéldája Hitchcock *Hátsó ablak* című filmje volt, mely akár a *Red Road* közvetlen előzményének is tekinthető lenne. Arnold filmje azonban nem marad meg a leselkedésnél, hanem kivezet a „szabadba”, mi több, az utolsó képekben a közvetlen tapasztalatot emeli etikai érvényre. A film az interaktivitást is újraértelmezi, voltaképpen visszahelyezi „eredeti” státusába, amennyiben a képekkel való kommunikáció helyett a konkrét létező valóság megismerésére ösztönöz. Ezzel a gesztussal véleményem szerint kihúzza a talajt a pszichoanalitikus értelmezés alól, s egy másfajta, etikai és/vagy fenomenológiai szemlélet bevezetését sürgeti.

A képmozaikban megjelenő város virtuális világa szembeállítható a valóságos város, Glasgow világával. Jackie rendkívül otthontalanul mozog a valóságban, kapcsolatai üresnek tűnnek, különösen a film elején látható szeretkezése a kollégájával. Ezzel szemben a képeken megfigyelt emberekhez melegséggel viszonyul, mindent meg akar tudni róluk, miközben ez nem lenne a feladata. Olyan, mintha számára a Város Szeme egy videojáték lenne, egy virtuális világ, melyben otthon érezheti magát. Habár nem irányíthatja az „avatárjait”, de mindent tud róluk, igazi transzcendens nézői pozíciót foglal el hozzájuk képest. A látvány/nézés uralma együtt jár a többi érzékének leértékelődésével, ami az első „sétái” során a néző számára is nyilvánvalóvá válik. Ez az a pillanat, amikor először hatol be a valóságos világba, amikor maga is az ipari kamera látómezőjébe kerül. A kinti világban láthatóan nem érvényesül a Város Szeménél szerzett „tudása”, saját maga is az általa megfigyelt lakókhöz válik hasonlatossá.

Érdemes kitérni itt röviden a visszanézés problematikájára: Lacan szerint az ember saját képmását vetíti ki mindenre a körülötte lévő világban. A tükörképről (*image spéculaire*) adott leírása szerint az ego és a tükörkép között egyirányú viszony áll fenn. Ezzel szemben Paul Klee, Benjamin, Balázs Béla és mások szerint a tárgyak visszanéznek ránk, ha rájuk nézünk. „Az aura tapasztalata [...] abból ered, hogy az emberi társadalomra jellemző válaszreakciót kiterjesztjük az emberek és a szervesetlen tárgyak vagy a természet közti viszonyra. A személy, akire nézünk, vagy az, aki úgy érzi, ránéznek, visszanéz ránk. Egy általunk nézett jelenség aurájának megtapasztalása annyi, mint felruházni azt a visszanézés képességével.” (BENJAMIN 1980, idézi HANSEN 2008.) Ahhoz azonban, hogy a Másik tekintetét az Én felfoghassa, meg kellene nyitnia a szimbolikus rendjét, amire a szimuláció önmagában nem ad lehetőséget. Legalábbis nem a „játésszal” egyidejűleg.

A filmben a kétféle vizuális modell, a voyeurizmus és az immerzivitás keveredik az imaginárius renden belül. Azért nevezhetjük avatar nélküli szimulációnak az ipari vagy térfigyelő kamerák figyelését, mert a kamerák egyrészt lehetővé teszik a vizuális ellenőrzést, másrészt egy „avatar nélküli jelenléte” testesítenek meg, amennyiben a vizuális kontrollt közvetetten, de „interaktív” módon a rendőrségen keresztül lehet gyakorolni. Ugyanakkor a film szimbolikus rendjében Jackie egyfelől a filmnézőt reprezentálja, akinek a filmi elbeszélést „balladisztikusan”, vagy – André Bazinnal szólva – képesemények (*image-fait*), az elszigetelt és egymás mellé rendelt térfigyelőkamera-képek montírozásával kell megkonstruálnia. Jackie-t, akár csak a film nézőjét, nem látják a városlakók, de ő látja őket. Ám azt, hogy ő lát (másokat), nem élheti át, mert hiányzik a tekintetek kölcsönössége: a látás megfordíthatósága a nagy téridőbeli távolság miatt, mely néző és nézett között tátong. Másfelől azonban, amikor a kameraképeken meglátja Clyde-ot, interaktívan is manipulálni akarja a (látott) világot; be akar avatkozni Clyde életébe, ám ezt már nem tudja „szimulált” módon megtenni: egzisztenciális és szenzuális értelem-ben is be kell lépnie a világba.

Miféle testtapasztalatot enged meg a Város Szeme Jackie számára? Jackie teljes mértékben bele van mélyedve a város széttagolt képeibe, illetve eseményeibe. Úgy tűnik, semmi más nem érdekli, mint mások életének ellenőrzése. De ezt anélkül kívánja megvalósítani, hogy be- vagy kilépne a világukba a saját fizikai világából. Legalábbis a film elején így gondolja. Lassan azonban rájön arra, hogy a Város Szeménél szerzett tudását és hatalmát az emberek fölött akkor tudja igazán fel- és kihasználni, ha „objektív” tudását összekapcsolja a „szubjektív” interakciójával, azaz maga is behatol az általa ellenőrzött világba.

A Város Szemében az érzékelő és érzékelt hiátusa végtelenül kitolódik. Nem érvényes rá az, amit korábban a szimulációval kapcsolatban elmondtunk: az, hogy az érzékelő a világot és önmagát egyszerre éli át. Ugyanakkor Jackie-ben nem játszódhat le az önmagára vonatkozás sem, az a bizonyos „retúr”, amiről Sobchack beszél, mivel önmagát a világban nem tudja átélni (lásd első szeretkezés). Nem érintett a világban, sőt úgy is fogalmazhatnánk, egzisztenciálisan élőhalott, akár csak a szimulációba belesüppedő játékos. Habár néha mosolyog, máskor szomorú (a gyereke és férje halála miatt), az intim együttlétet képtelen megélni. Mintha az érzékelése és a teste között hiátus keletkezett volna, mégpedig abban az értelem-ben, ahogyan azt Waldenfels (2008) Michel Henryt értelmezve írja, az érzékelés nélküli test, testi állapotok és az afficiált, „érzéki” test között. A nem intencionális élményeket mint „önmagunk megélését és mint önérzékelést, mint tiszta önaffekciót” foghatjuk fel, „amikor az élet teljes immanenciában önmagánál tartózkodik”.<sup>22</sup> Ez az állapot, ha értelmes egyáltalában feltételezni, nem azonos a Sobchack

<sup>22</sup> Vö. Waldenfels idézi Michel Henry példáját, aki testi érintettségnek tekint mindent, amit egyetlen ember saját nevében kimondhat. Így például azt, hogy: „Szomorú vagyok” – mintha létezne érzékelés, érintettség, érzékelt megérintő nélkül, látás látott nélkül.



által leírt önérintéssel, még akkor sem, ha az intenció „egyazon tárgy felé”, azaz önmagunk felé halad. Jackie ez utóbbira képtelen, de szomorú az lehet anélkül, hogy a múltat a maga valóságában megélné vagy megélte volna. Még a férje szüleinek sem engedi meg, hogy végső búcsút vegyenek tőle.

Ebben a tetszhalott állapotban látja meg Clyde-ot, s habár a néző nem tudja, hogy miért kezd el annyira érdeklődni iránta, azt érezheti, hogy Clyde az az idegen, aki „kívülről” érkeve képes megérinteni, sőt kizökkenteni őt. Hiába mutat időnként az arca érzelmeket a városlakók képeit nézegetve, Jackie senkivel szemben nem mutat igazi (ti. e világi) érdeklődést, amit legtisztábban a film elején látott „alkalmi” szeretkezésének gépiessége jelez. A város, Glasgow mozaikképei, tökéletesen megfeleltethetők – anakronisztikusan – André Bazin kép-eseményeinek: „a képek csak a jelentést megelőző valóságtöredékek”, s „a nyers, rendkívül változatos és felemás valóság töredékeinek a jelentése az általunk más »eseményekkel« megteremtett kapcsolatrendszerből derül ki” (BAZIN 1995, 393). Bazin itt paradoxális mércével mér, ugyanis a kép-események közti kapcsolat meglátását, a történet felépítését egyrészt a nézőre bizza, másrészt viszont az így előállt történet tanulságát magából a valóságból eredezteti. A film nézőjének, de magának Jackie-nek is úgy kell eljárnia a Clyde-dal összefüggő „eseményekkel” kapcsolatban, hogy folyamatosan megkísérli felfűzni azokat egy szátra, anélkül, hogy megsértené az integritásukat. Minden más kép-esemény érdektelen marad a néző, de Jackie számára is. (Így történhetett meg, hogy például Jackie figyelmét elkerülte az iskolás kislányt ért támadás.) Persze ez az összefűzés nemcsak a filmben vagy a Város Szemében látott eseményekre vonatkozik, hanem Jackie múltjára is. (Az, hogy elkergette volna a férjét és kislányát otthonról, vagy hogy Clyde drogos állapotban vezetett, ugyanolyan „események”, mint amilyeneket a mozaikkivetítőn látunk. Jackie motivációját pontosan az adja, hogy sajátosan „olvassa össze” a kérdéses kép-eseményeket.

Mikor Jackie megpróbálja összeállítani Clyde „történetét” a mozaikok alapján – levinasi értelemben –, érzelmileg kiszolgáltatottá válik, habár ezt a megismerkedésük első időszakában még nem tudja. Nem tudja azt sem, hogy a kiszolgáltatottsága abból fakad, hogy kilép a Város Szeme felügyeleti központjából, s a valóságos érzékeit s ezáltal a felügyeleti hatalmát kockáztatva közvetlen kontaktust keres a férfival. Hiába tud mindent róla, rá kell jönnie arra, hogy egyáltalában nem ismeri. A kétféle állapot, a diszkurzív tudás és az imagináriusban megjelenő Idegen/Másik nem vágykeltő vágya (Clyde határozottan beleszeret) éles ellentétet képez a nőben. Jackie a végletekig próbálja Clyde-ot olyannak elképzelni, amilyenek a kamerán keresztül „tudja”, de a nézőnek az érzése az, hogy bizonyos helyzetekben a nem vágykeltő vágy vágykeltővé alakul benne anélkül, hogy ezért bármit is tenne.

Waldenfelsszel szólva Jackie-ben a valóságos világgal való érzéki kontaktus feletigényt támaszt, mely elsősorban abból látszik, ahogyan a különböző emberekre reagál, akik a férfit körbeveszik. A legerősebb igény persze Clyde felől érkezik. A film úgy mutatja meg ezt a belső változást, hogy *nem* vagy *alig* mutatja meg. Ebben a modernista hagyományt követi. Jelzésértékűek a kérdéses helyzetekben bevágott vágóképek és tárgyak, a madarak repülése, a vöröslő naplemente, a családi fény-

képek, a gyermeki ereklyék. A lehangsúlyosabb talán a film elején és végén megjelenő középkorú férfi, akit először a képmozaikon egy öreg, kövér és beteg kutyát sétáltat rendszeresen, majd a film végén, amikor Jackie végképp kilép a „valóságba”, ismét feltűnik, de immár egy másik, új, fiatal és fürgé kutyát sétáltat látható önfeledtséggel. Jackie erről a kutyáról már nem tudhat semmit. A film zárójelenetében lehajol hozzá, megsimogatja és megkérdezi: „Kan vagy szuka?” „Szuka” – válaszolja a férfi. (Az előző öreg és beteg kutyája kan volt. A nőben lejátszódó változásnak, íme, egy tárgyi megfelelője.) A változás a Város Szeme biztonságos világától a hús-vér valóság „idegenségéig” vezet. Igaz, Jackie egy ponton „elhagyja” Clyde-ot, mondhatni, nem válaszol a feleletigényre, de ez az a pillanat, amikor megtanul nem kisajátító módon viszonyulni. Jackie útja a nem vágykeltő vágytól vezetett a vágykeltő vágyhoz, s lévén, hogy a film klasszikus műfaj, melynek eleje, közepe és vége van, Jackie sorsa azzal, hogy megtanul kérdezni, vagy másképpen mondvá, megtanul válaszolni a feleletigényre, a filmben beteljesedik.

E tanulási folyamatot erősíti a „film a filmben” történet, mely a narratívát eloldja annak születési helyétől, a Város Szeme képmozaikjaitól, ahol Jackie a vizuális és episztemológiai rendben a hatalmat gyakorolta. Clyde képmozaikokból vizuálisan összeillesztett története *kilép a szimbolikus rendből, amikor Jackie végignézi Clyde és az őt addig kerülő lánya találkozását*. Ezen a képen Clyde úgy tűnik, hogy vágykeltő vággyal felel a lánya nem vágykeltő vágyára, vagyis szeretettel válaszol annak hidegségére, oly módon, hogy azt nem nevezhetjük „leleményesnek”.<sup>23</sup> A filmi narratíva Jackie leselkedő figyelmével veszi kezdetét, s a teljes kiszolgáltatottságával végződik. Ebből a szempontból lehet jelzés értékű az, hogy a film utolsó beállításában az utcát, a Red Roadot látjuk a Város Szemének egyik képmozaikja által elkeretezve. Azonban e látvány, mely egybeesik a filmkép keretével, már nem tartalmazza Jackie-t, mintha a leselkedő szubjektum nem pusztán privilegizált helyzetét veszítette volna el, hanem magából a képből, a képernyőből, az általunk nézett filmből is kihullott.

---

<sup>23</sup> A Másik vágyára való vágy illetően megközelítése könnyen visszacsaphat az erotika területére, melytől korábban már elkülönült. Az erész ugyanis képes arra, hogy bármit, ami nem vágykeltő, vágykeltővé tegyen. Tengelyi (1998) kiemeli, hogy a végső, Merleau-Ponty kifejezésével „vad” felelősség arra felel, ami a Másikban visszavonhatatlanul idegen marad. Ez azonban nem valamilyen teoretikus határként adódik, sokkal inkább a „leleményesség” elapadása. (Vö. TARNAY 2012b.)

## Függelék

A film tartalma: a *történet előzménye*: Egy reggel Jackie veszekedett férjével, és elzavarta a kislányával a házból. Ahogy a buszmegállóban álltak, Clyde, aki vélhetően kábítószerezett vagy ivott vezetés előtt, az autójával fölszalad a járdára, és elgázolja őket. Apa és lánya is meghal. Jackie a férfit vádolja szerettei haláláért. El is ítélik, de egy idő múlva szabadlábra helyezik.

A *megjelenített történet*: Jackie a város egyik szeme. A „Város Szemé”-nél dolgozik, abban a központban, ahová a városban elhelyezett térfelügyelő kamerák képei befutnak. Több munkatársával együtt egy-egy hatalmas mozaikkivetítőn figyeli az eseményeket. Lehetőségük van irányítani az ellenőrzött kamerákat, forgatni, és ráközelíteni az emberekre, tárgyra, s ha bármi gyanúsat észlelnek, forró dróton jelentik a rendőrségnek.

Egy férfival szexel a kamionjában. Láthatóan nem élvezi a dolgot. Majd a férje hűgának az esküvőjén látjuk, ahol találkozik az apósával. Nagyon feszült a viszonyuk, mert Jackie a baleset óta megszakította a kapcsolatát a férje szüleivel.

Egyszer Jackie meglátja Clyde-ot az egyik kamerán. Ettől kezdve igyekszik minél többet megtudni róla: hol él, kik a barátai. Egy alkalommal, amikor Jackie Clyde-ot figyeli, egy másik helyszínen megkéselnek egy lányt. Jackie-nek lelkiismeret-furdalása lesz, mert nem követte a térfelügyelő kamerával a lányt. Felszáll a buszra, mely a Red Roadon közlekedik, s leszáll Clyde lakásához közel. Immár a való világban követi a férfit.

Jackie szándékát sokáig nem ismerjük, mígnem egy házibulin, ahová hivatlanul érkezik, összehaverkodik a férfival, akiről köztudott, hogy nem veti meg a nőket. Majd ismét a térfelügyelő kamerákon követve a férfit látja, hogy a lányát várja az iskolánál, de a lány nem ismeri fel. Újra elmegy a lakására, de csak a férfi barátja és annak barátnője van otthon. A fiú tréfából kilógatja a barátnőjét az emeletről. A nő halálra rémül. Jackie nem várja meg, hogy Clyde hazaérjen, s a buszon veszi észre, hogy ellopták a tárcáját.

Később ismét elmegy a lakására, s hagyja, hogy lefektesse. Aztán az aktus után hirtelen el akar menni, pedig láthatóan élvezte az együttlétet a férfival. Kilopja az óvszert a fürdőszobába, és bekeni magát a férfi ondójával, azt a látszatot keltve, mintha megerőszkolta volna. Kirohan a házból, és felhívja a rendőrséget, de előtte belenéz az ott lévő térfelügyelő kamerába. Clyde-ot hamarosan le is csukják. Másnap reggel Clyde barátja rátámad a nőre az otthonában, hogy felelősségre vonja. Jackie elmondja neki, hogy Clyde megölte a kislányát.

Miután sokáig nézte, ahogy Clyde kislánya hiába keresi az apját, döntő lépésre szánja el magát: összepakolja a kislánya holmiját, és visszavonja a vádat Clyde ellen. Utána találkozik a férfival, hogy megtudja a baleset részleteit. A néző is ekkor értesül a történeésekről. „Mindennap történik valami. Ilyen az élet” – mondja Clyde. Elváláskor Jackie elmondja, hogy a férfit a lakására, a Red Roadon kereste a lánya.

Ezután Jackie elmegy a férje, John szüleihez. Vélhetően először a baleset óta szembesül újra a régi családi fotókkal. Az utcán sétál, s találkozik azokkal, akiket eddig csak a kamerán át nézett. Az utolsó képen egy rögzített ipari kamerában a Red Road mozgalmas képét látjuk.

## Bibliográfia

- ANDERSON, Joseph D. (1996), *The reality of illusion: an ecological approach to cognitive film theory*, Carbondale, Southern Illinois UP.
- ANDERSON, Joseph D. (2003), *Scene vs. Surface*, kézirat.
- ANDERSON, Joseph D.–HODGINS, J. K. (2005), Az emberi mozgás észlelése a számítógéppel előállított képekben, ford. TARNAY László, *Passim*, 7 (2005)2, 34–42.
- BACH, Sheldon (2012) [1994], *A perverzió nyelv és a perverzió nyelve*, Budapest, Oriold és Társai Kiadó.
- BENJAMIN, Walter (1980), *A fényképezés rövid története*, ford. PÓR Péter, in UÓ, *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Budapest, Magyar Helikon, 687–709.
- CUTTING, James (2005), *Perceiving Scenes in the Film and in the World*, in J. D. ANDERSON–B. ANDERSON (eds.), *Moving Image Theory: Ecological Consideration*, Carbondale, Southern Illinois UP, 9–27.
- HANSEN, Miriam Bratu (2008), Benjamin's aura, *Critical Inquiry*, 34, Winter, 336–375. <[http://criticalinquiry.uchicago.edu/uploads/pdf/Hansen,\\_Benjamins\\_Aura.pdf](http://criticalinquiry.uchicago.edu/uploads/pdf/Hansen,_Benjamins_Aura.pdf)>
- HÁRS György Péter (2005), *Pszichoanalízis – túl a modern tudományosság (öröm)elvén*. <<http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/1920/05hars.htm>>
- JAUSS, Hans Robert (1997) [1984], *Az esztétikai élvezet és a poieszisz, aisztheszisz és katharszisz alaptapasztalatai*, in UÓ, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest, Osiris, 158–177.
- KOVÁCS András Bálint (2005), *A modern film irányzatai*, Budapest, Palatinus.
- LACAN, Jacques (1993), Részletek a Hamlet-szemináriumából, *Tbalassa*, 1993/2.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2006) [1964], *A látható és a láthatatlan*, ford. FARKAS Henrik, SZABÓ Zsigmond, Budapest, L'Harmattan.
- MULKEN, Carolien van (2000), What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. A reading Report, *Senses of Cinema*, 2005/5. <<http://sensesofcinema.com/2000/5/fingers/>>
- SOBCHACK, Vivian (1992), *The address of the eye: a phenomenology of film experience*, Princeton, Princeton UP.
- SOBCHACK, Vivian (2004), Amit az ujjaim tudnak. A cinesztéziai szubjektum avagy a testi tekintet, ford. LISZKA Tamás, *Metropolis*, 8 (2004)3, 30–51.
- STRAUS, Erwin (1935), *Vom Sinn der Sinne. Az értelem értelméről – Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie. A pszichológia tudományának megalapozásához*, Berlin, Verlag von Julius Springer.
- TARNAY László (2012a), *Realism Reconsidered: On the Aesthetics of Visual Simulation in Games*, in Ágnes PETHŐ (ed.), *New Waves*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- TARNAY László (2012b), Azonosulás, hasadásesemény és az új médiumok, *Imago*, 2012/4, 5–25.
- TENGELYI László (1998), *Élettörténet és sorseseemény*, Budapest, Atlantisz.

- WALDENFELS, Bernard (2008) [1999], *Tést és corpus I. Megkettőzések*, ford. VÉCSEY Zoltán <<http://www.c3.hu/~prophil/profi993/WALDEN.html>>
- WELSCH, Wolfgang (1999), Mesterséges mennyországok – Gondolatok az elektronikus médiumok világaról és más világokról, ford. NÁDORI Lília, *Enigma*, 6 (1999)22, 53–73.

DRAGON ZOLTÁN

Tanúvá válva

Julie Taymor *Titus* című filmjének traumatikus narratívája

A William Shakespeare *Titus Andronicus* című színművéből Julie Taymor által készített filmváltozat<sup>1</sup> nyitójelenete világossá teszi, hogy ez az alkotás nem sorolható a klasszikus adaptációk közé, sokkal inkább az úgynevezett *up-daptation* trendjét követi. Az *up-daptation* azon filmadaptációkat jelöli, amelyek az irodalmi mű szövegét és cselekményét a jelenbe, de legalábbis az eredeti kontextushoz képest későbbi korszakba helyezik. A *Titus* elején egy fiút látunk, akinek az arcát maszk fedi, szeme egy asztal felé villan, amely az egyetlen látható díszlet: ételek és játék katonák sorakoznak rajta csata előtti csendben, amit a fiú vezéri kézmozdulata indít be. Pillanatokkal később, éppen, amikor a külső, jellemzően *beterodiegetikus* (a diegetikus valóságon kívüli) hangok már el-elyomnák a *homodiegetikus* (a diegézis valóságával azonos eredetű) hangokat, egy még erősebb kéz arra kényszeríti az „irányító kezét”, hogy felhagyjon parancsaival – ez a kéz ugyanis megragadja a fiút, és lecipeli a lépcsőn, ezzel mintegy kasztrálva jelképes hadúri hatalmát. A hangsáv heterodiegetikus minősége tehát egyszerre folyik át a homodiegetikus szintre azzal, ahogyan maga a fiú is akaratan kívül belevonódik a cselekménybe.

A füstön keresztül lépünk be a színre: egy rítus van folyamatban, a „közönség” egy erős testet éltet, amely a levegőbe emeli a fiút, akit immáron megfosztottak maszkjától. A film tehát egy test felfedésével kezdődik, amely mindazonáltal éppen egy maszkabál terében történik. Amikor a fiút felfedik, arcára félelem ül ki: játék katonái ugyanis, melyek közül korábban többen is az asztalon található csokoládé-tortába vagy éppen a tejbe fulladtak, sorra megelevenednek. Nehéz léptek zaja tölti be a teret, eleinte görcsös, töredezett mozdulatok fejlődnek folytonos mozgássá, miáltal a színtér (egyfajta) valósággá válik. Ez a valóság az ókori Róma, Mussolini Olaszországa, és a jelen furcsa elegyeként tűnik fel – mindez egy színpadon életre keltve.

Ez a jelenet talán a legmeghökkenőbb megjelenítési módja annak, amiként a modern néző (a folytonosan váltakozó képek és képzetek szubjektuma, befogadója és értelmezője, vagy a mozi elsötétített nézőtere által konstruált nézői szubjektuma, illetőleg a *camera obscura* eltakart-elfedett szubjektuma, aki abban a megnyugtató

---

<sup>1</sup> *Titus*, 1999, Hollywood Pictures.

fantáziában él, hogy nem részese a megjelenített vizuális térnek) posztmodern tanúvá válik (már eleve a látható tér uralma alá rendelve, amit hús-vér valóságként, tudatosan, belevonódva, a tér-kép részeseként él meg). Jelen tanulmány azt a folyamatot és mechanizmust igyekszik feltárni a *Titus* című film jelenetei alapján, amely beindítja és véghez is viszi ezt a fordulatot. E mechanizmus filmben történő feltérképezése egyben elmozdulást is jelent azon elméleti lehetőség felé, amelyet jobb híján a filmi tanúság poétikájának is nevezhetünk, egyfajta alternatívát kijelölve a kortárs nézői elméletek mellett.

### *A színpad mint dereális tér*

A *Titus* narratívája szó szerint és átvitt értelemben véve is bevonja a nézőt ebbe a színpadra sűrített világba, egészen pontosan egy római amfiteátrumba. A jelenet egy rituális áldozat bemutatásának atmoszféráját és reprezentációját idézi, melynek során a fiút egyfajta istennek ajánlott áldozatként emelik az ég felé. Amint azt Sigmund Freud a *Totem és tabu*-ban leírja, ez a teatralitás a tragédia keletkezéséhez vezethető vissza, ahol a hősnak meg kell szenvednie (pontosabban színre kell vinnie szenvedését) egy „tragikus bűnért” (azaz az ősjelenetért), hogy felmentse a kórust (saját társait) maga körül, valamint magát a közönséget is (FREUD 1995, 152–154). Philippe Lacoue-Labarthe szerint Freud – miközben kifejlesztette a pszichoanalízis technikáját – maga is „foglya maradt a nyugati típusú reprezentatív rendszernek vagy eszköztárnak – a görög-római scenográfiának, a klasszikus dramaturgiának” (LACOU-LABARTHE 1997, 54). Ez a meglátás egyrészt arra mutat rá, hogy a pszichoanalízis, „vagy az úgynevezett analitikus viszony egy rituális áldozat mintájára épül fel”, amint azt Jean-François Lyotard mondja, másrészt „azt is sejteti, hogy a jóvátétel műveletének helyt adó terek azonos természetűek: a templom, a színház, a hivatal, a fülke, melyeket Laplanche és Pontalis *dereális* tereknek nevez, olyan körülhatárolt helyek, ahol az ún. valóság törvényei nem érvényesek, ahol a vágy megnyilvánulhat ambivalenciájában; olyan régiók, ahol a vágy »tulajdonképpeni dolgai« helyébe eltűrt *szimulakrumok* lépnek, melyeket azonban nem fantáziaszüleményeknek tekintenek, hanem autentikus libidinális produktumoknak, csupán nem érvényes rájuk a realista cenzúra” (idézi LACOU-LABARTHE 1997, 54).

Az „analitikus szín” – ahogyan a film nyitó- és zárójeleneteit hívhatjuk – három *dereális* teret sűrít egyetlen képbe a film diegetikus valóságában. Ezekben és ezeken keresztül bontakozik ki a film narratívája, egy olyan struktúra, amely tehát egyenesen az ősi áldozati rítus képéből eredeztethető, ráadásul ugyanabban a dereális térben rögzíti a nézőt, mint amelybe a fiút viszik. Fordulhatnánk a *screen*-elmülethez<sup>2</sup> is

<sup>2</sup> A *screen*-elmélet kifejezés arra a – nem monolitikus – elméleti vonulatra használatos, amelynek jelentősebb írásai a brit *Screen* folyóirat hasábjain jelentek meg az 1970-es években. Főbb teoretikusai: Christian Metz, Jean-Louis Baudry, illetve Laura Mulvey.

annak érdekében, hogy a fenti jelenetet, amikor is a néző a képbe kerül, a varrat működési mechanizmusának megnyilvánulásaként (a *mise-en-scène* működésének egyfajta variációjaként) értelmezhezzük: a beállítás és az ellenbeállítás váltakozása eredményeként a néző beleéli magát a mindent látó befogadó fantáziájába, amelyben az isteni tekintethez<sup>3</sup> hasonló pozíciót tud elfoglalni, és így egy tökéletesen integrált szubjektumként tekinthet magára. Csakhogy, mint azt látni fogjuk, amit a klasszikus narratív film ily módon felépít, azt a *Titus* reprezentációs mechanizmusa éppenséggel dekonstruálja.

Lacou-Labarthe szerint a fenti dereális terek tulajdonképpen az eredeti áldozat erőszakosságának pótalakulatai, amelyeknek az a céljuk, hogy tompítsák a traumatikus hatást, és ugyanezen gesztussal el is fedjék azt. Lyotard-ra hivatkozva úgy látja, hogy ez az elfedés, vagyis a derealizáció folyamata „eltűrhetővé, sőt kívánatosá teszi (odaig menően, hogy gyógyítólag hat) az áldozat és a gyilkolás e felidézését, a szenvedés kihívását” (LACOU-LABARTHE 1997, 57). Ezen túlmenően a megjelenési forma, amely mindebből kinő (például a színházi tragédia) hipnotikus és kábító erővel bír (LACOU-LABARTHE 1997, 57). Éppen ez az az erő, amely a vászon dereális terébe ragadja a nézőt, amely a cselekmény és a látvány részesévé teszi. A tragikus bűn vagy tett ennek következtében a néző pszichéjébe vésődik, aki ezt önkéntelenül örökli meg – pusztán a nézés aktusa által.

A trauma, illetve a titok (amelyet általában a proto-dráma rejt, és a színre csupán egy karakter közvetítésében kerül) önkéntelen öröksége tanúvá avatja a nézőt; éppen úgy, ahogyan a fiú sincs tisztában saját helyével, pozíciójával a színen, csupán csendesén követi az eseményeket, amelyek kibontakoznak a szeme előtt. Csak később derül fény kilétére: ő az ifjú Lucius (Osheen Jones), Titus (Anthony Hopkins) unokája. Titus éppen egy dicsőséges hadjáratról érkezik haza (illetve a színpadra), melyet a gótok ellen vívott. Fiai (Lucius, Quintus, Martius és Mutius) állnak mellette, szemben Tamorával (Jessica Lange), a gótok királynőjével és fiaival (Alarbus, Demetrius és Chiron). Két családot látunk: egyik anya nélkül, a másik apa nélkül, mindkettő egy olyan birodalom vérvonala, amely „fejtelten” (SHAKESPEARE 1988, 6). Titus családja a „civilizációt” jeleníti meg, amely győzelmeskedett a „barbár” gót családon, amit tovább erősít a női karakterek vizuális kontrasztja is: Titus lánya, Lavinia (Laura Fraser) és Tamora a szűz és a szajha sztereotípiáját testesíti meg.

A hazatérést követő első cselekedet kötelezően egy rituális gyakorlat, amellyel az istenek kegyeit keresik: Titus feláldozza Tamora legidősebb fiát, ami később a bosszú és elégtétel lavináját indítja el, amikor nem sokkal Alarbus kivégzését követően az új uralkodó, Saturninus (Alan Cumming) Lavinia helyett Tamorát választja nejeül. Hirtelen megváltoznak az erőviszonyok, és a Titus mellett állók sorra elhaláloznak. A *Titus* első áldozata tehát nem annak az erőszaknak az elfedése, amelyet fel kíván idézni, hanem további gyilkosságok és erőszak kiindulópontja.

<sup>3</sup> A varrat működésének szemiotikai diszkussziójához lásd SILVERMAN 1983, 194–236. A varratelméletről közöl összeállítást a *Metropolis* Varratelmélet (2005/01) száma.



A filmben Titus karakterének strukturális pozíciója enunciátorként, vagyis filmi kijelentéstevőként funkcionál: ez a karakter alapozza meg a másodlagos filmi azonosulást a néző számára.<sup>4</sup> Az enunciáció forrásának lokalizálása egyben a varrat működésének is alapvető feltétele. Ehhez képest azonban a nyitójelenet – és néhány azt követő szekvencia – Luciust teszi meg az események tanújává, az ő jelenléte, illetve nézőpontja az, ami a varratmechanizmus segítségével koherens narratívává szövi a történéseket. Ez azért rendhagyó megoldás, mert így a nézői azonosulás tradicionális narratív megoldása helyett egy újabb nézőpont válik azonosulási lehetőséggé, ami nem kedvez a klasszikus elbeszélés szabályai és strukturái fenntartásának. Lucius tanú jellegű strukturális helyzete így egy olyan filmi reprezentációt indukál, amely már eleve, a kezdetektől fogva magában foglalja, keretezi és egyben felül is írja az enunciáció működési elvét. Egy ponton azonban a kamera elmozdul attól, amit és ahogyan a fiú lát, látszólag annak direkt prezentációja felé, amit a karakterek (vagyis a fiú látásának tárgyai) éppen csinálnak. Ennek hatására a narratíva a látottat és a látás aktusát képek kollázsává változtatja: a néző úgy véli, többet lát, mint a fiú, vagyis a tanú láthat. Mindazonáltal a tanúnál „többet látás” képzetes potenciálja hamarosan aláásódik: a látott képek visszatérnek a fiúhoz még akkor is, ha nem tőle erednek – *szellemszerű*, vászon mögötti jelenlétéhez, mely a filmben megannyi más vászonnak – lepelnek vagy egyszerűen projektív felületnek (oszlop, ablak, ajtó, stb.) – feleltethető meg.

Pontosan ez a szellemszerű jelenlét, a pozíció (vagy diszpozíció) néző általi önkéntelen öröklése az, ami a nézőből tanút kreál. Míg a néző abban a fantáziában lubickol, hogy ő a látómező eredője, így nem részese annak, amit lát, „teljes mértékben a befogadó instancia oldalán” (METZ 1982, 42) található, addig a tanú tudatában van annak, hogy éppenséggel a látható kellős közepében van. A fikció világában való beágyazottsága ennek megfelelően nagyon hasonlatos ahhoz, amit Török Mária az „éppen fantáziálok” élményként ír le. Ebben a tudatos fantázia-élményben „valami történik az ego szokásos felügyeletén túl, és hirtelen *rátör* egy reprezentáció formájában” (ABRAHAM–TOROK 1994, 30). Megjelenésének jellegzetessége, hogy ez a fantázia önkéntelenül érkezik – éppen úgy, ahogyan a néző is tanúvá válik a *Titus* kapcsán. Ebben a tekintetben a tudatos fantáziaélmény sokkalta relevánsabb a közönségben helyet foglaló néző szituációját illetően, mint a filmnézés élményét a tudattalan fantáziához hasonlító analógiák esetében (ahogyan a *screen*-elmélet kezeli a helyzetet, főként Metz és Baudry). Ez abból adódik, hogy a néző tudatában van saját, a közönségben elfoglalt helyzetének

<sup>4</sup> Az elsődleges és másodlagos filmi azonosulás terminusai Christian Metzről származnak. Előbbi a néző kameratekintetével történő azonosulását jelenti; utóbbi egy karakter nézőpontjával történő azonosulásra utal (METZ 1982, 54–56).

<sup>5</sup> Vö. Lyotard dereális térről szóló meglátásait: a képek mint autentikus libidinális produktumok mentesülnek a valóságelv cenzor mechanizmusai alól. A fenti jelenetben említett libidinális energia egyébiránt az ifjú Luciustól a nézőre tevődik át, katektálódik.

(fizikai jelenlét, a kétkedés tudatos felfüggesztése, stb.), nem úgy, mint a tudatlan fantázia esetén, amikor is minden külső körülmény illékonyá válik, eltűnedezik.

A fentiek alapján azt mondhatjuk, hogy a tudatos fantáziáélmény és a szellem-szerű tanúpozíció elfoglalása együtt jelöli ki azt a posztmodern fordulatot, amelyet a *Titus* megvalósít. A mozi dereális tere önmagát tárgyiasult formában kezeli, mégpedig úgy, hogy az „analitikus színt” már eleve sűrített képében duplikálja (ez mintegy metanarratív keretként működik a filmben), ami így az önreflexió talajaként is szolgál. Pontosan ez az önreflexív gesztus mutat rá a nézői szubjektummal kapcsolatos posztstrukturalista leírások alapvető problematikájára, és távolítja el a diszkurzust az álomanalógia kérdéskörétől. A néző színrevitele a tanú születése.

### „Végtagok”: testek és megcsonkított testrészek

A *Titus* története – csakúgy, mint az eredeti Shakespeare-színműve – valójában a testrészek elvesztésének története is lehetne: a megcsonkított test reprezentációjáé. Így tulajdonképpen a „darabokban lévő test fantáziájának” (SILVERMAN 1996, 20–22) filmes reprezentációjaként is működhet. Ez a fantázia annak a szenzomotoros dezintegrációnak a megjelenése, amit a tükörstádium előtti gyermek él át a beszélő szubjektum kialakulásának lacani leírásában. A fantázia alapját az úgynevezett *proprioceptív ego* (ti. az adott organizmuson belül létrejövő stimulusokon keresztül érzékelhetővé váló ego) adja, amely a tükörstádium (valójában egy újabb „analitikus” szín) „drámájának” idején összekeveredik az *exteroceptív egóval* (ti. a tükörben látott ideális kép) (SILVERMAN 1996, 15). Annak érdekében, hogy a szubjektum „normális”, azaz nem patológiás életet tudjon élni, és jól funkcionáló tagja lehessen a társadalomnak, össze kell egyeztetnie e két (proprioceptív és exteroceptív) fantáziát egymással.

Az összeegyeztetés (vagy más szóval egyfajta „varrat”) problematikája Kaja Silverman szerint azonban abban áll, hogy „a testséma folyamatosan elveszíti bizonyos elemeit, mint például a széket, a körmöket, vagy a szőr- és hajszájakat, amelyek ezt követően továbbra is pszichológiai kapcsolatban maradnak a testtel” (SILVERMAN 1996, 21). Ez a meglátás Paul Schilder 1935-ben megjelent, *The Image and Appearance of the Human Body* című könyvéből származik: egy olyan kijelentés ez, amely a test legalább kétféle teoretikus megközelítését jelzi előre a pszichoanalízis területén. Az egyik, amint Silverman Schilder kapcsán megjegyzi, a lacani *objekt* a leírása, míg a másik (amit Silverman érdekes módon nem említ) Julia Kristeva *abjekció* fogalma. Schilder szerint a test efféle „dezintegrációja” a fejlődés, változás alapja: sokkal inkább jótékony folyamat, mint amennyire tragikusnak tűnhet. Kristevánál azonban ez a folyamat a rémület érzetét váltja ki a szubjektumból: az abjekt a szubjektum azon része, amely már kívül van a test határain, de még nem került a pszichés határain túlra. Az abjekt az „én” ellentéte, mégsem vált még le teljesen a testről: a szubjektum és a tárgy között található (KRISTEVA

1982, 1), amit alátámaszt a „fantom testrész” szindróma orvosi kórképe is, amely „egy olyan állapot, amiben a páciens fájdalmat érez az amputáció során eltávolított testrészben” (ABRAHAM–TOROK 1994, 137). Ez a jelenség folyamatosan fenyegeti az exteroceptív egót, vagyis az ideális tükörképet, és így, ezen keresztül a szubjektum integritását is.

Taymor *Titusa* meglehetősen sokat foglalkozik ezzel a jelenséggel.<sup>6</sup> Az abjekció már a nyitójelenetben előkerül, mégpedig a fiú játékában, a játék katonákkal, az étellel és az itallal kapcsolatban. A katonák ugyanis az ételben és italban lelik végzetüket – utóbbi nyilvánvalóan testnedveket szimbolizál, vért, tejet, stb. –, hogy pillanatokkal később egy dereális színtérben éledjenek újra, amely ennél fogva a konyhai asztal megfelelője. Ezen az asztalon győzi le Titus serege a gótokat, és az eltolás mechanizmusa révén válik a csata abjekt színe a színpaddá, ezáltal pedig a film diegetikus terévé. Így a film maga az abjekció színterévé alakul át.

A halott katonákat és a leszakadt testrészeket hamarosan megsiratják: Lavinia, Titus lánya hozza összegyűjtött könnyeit apjának a színre. Ezt követi az áldozat bemutatása, amikor is Tamora legidősebb fiát a római isteneknek ajánlják. Magát a kivégzést nem látjuk, csupán azt, amikor a Titus és Tamora arcával keretezett képben fellángoló tűzben megcsillan a testrészeken a vér. A tűz felemésztja a testet, majd őt magát kebelezi be vizuálisan a két keretező arc. Ezt a bekebelezési aktust a film több szinten is megismétli. Amikor például Titus két fiát kivégzik, azt mondja, „Róma felfalja a családom!”; majd azon a lakomán, ahol Titus egy karneváli séfként jelenik meg, a vendégek valójában Tamora fiának húsát fogyasztják el az egyes fogások gyanánt.<sup>7</sup>

Amint – a fentiek alapján – a film maga is abjektává válik, az önreflexív mechanizmusnak megfelelően többszörösen is ismétlődik az abjekció megjelenítése. Miután szerelmét, Bassianust (James Frain) megölik, Lavinia a gót hercegek előbb megerősözkölik, majd kivágják a nyelvét, levágják a kezeit, végül a mocsár közepén egy emelvényre állítják. Ezáltal a klasszikus hollywoodi mozi sztereotipikus nőképét (mint áldozat, fehérbe öltöztetve, egy póznához kötve), a férfi nézés objektumát abjektává változtatják: Lavinia teste immáron nem a szexuális különbséget és vágyat testesíti meg a diegézisben. Csakis az abjektet reprezentálhatja: amikor Marcus Andronicus rálel, és megpróbálja megtudni, mi történt, Lavinia szó szerint „vért beszél”. Elveszítve majdnem mindegyik fiát (Luciust, és unokáját, a gyermek Luciust kivéve), valamint lánya kezét, Titus amputálja saját bal kezét, és odaadja Aaronnak, a mórnak (aki önmagában is vizuális abjektként jelenik meg a diegetikus környezetben bőrszíne, de főként az arcát borító jelek okán), hogy vigye el azt az

<sup>6</sup> Érdemes megjegyezni a rendezői életművön belüli következő állomást: Taymor soron következő filmje, a *Frida* (2002), a híres mexikói festőnőről szól igen formabontó megoldásokat felvonultatva: egy olyan művészlőről, aki kifejezetten a test részeivel foglalkozott műveiben – a proprioceptív ego dezintegratív fantáziáját vászonra festve.

<sup>7</sup> Érdemes megjegyezni, hogy mindkét esetben Tamorát látjuk kannibalisztikus karakterként, hiszen ő maga Róma (amennyiben ő az uralkodónő).

uralkodónak. Az uralkodó azonban – neje tanácsára – visszaküldi a levágott kezét Titusnak, mellé pedig kivégzett fiai fejét. Amikor a család megmaradt tagjai beviszik a testrészeket a házba, Lavinia szájában viszi Titus levágott kezét (minthogy saját kezével nem tudja megfogni azt). Ez a momentum egy újabb eltolást jelöl: Lavinia „vérbeszéde” átadja helyét Titus „vérírásának”. A vér hangtalan nyelve immáron az abjekció nyelve (ami persze éppenséggel nem-nyelv).

Az abjekció a lakoma jelenetében teljeseedik ki igazán: Titus, a szakács, előkészíti a menüt, majd karneváli atmoszférát teremtve tálalja azt. A menü két fő eleme a bor (mint vér), illetve két húsos pite (amelyet a gót hercegek húsából készített). Az étkezés így kannibalizmussá válik, amit a „karnevál” szó eredete is igazol, amint arra Robert Stam rámutat, hiszen a „kannibalista» és a »karneváli« metaforákban van némi közös. Mindkettő az ellenállás orális rituáléira utal – az egyik szó szerint, a másik átvitt értelemben. Mindkettő az én határainak valamiféle eltűnését idézi az én és a másik fizikai vagy spirituális összekeveredésén keresztül” (STAM 1989, 126).

Lavinia jelenik meg a lakomán, aki gyászruháját viseli – mint később kiderül, önmagát gyászolja, minthogy apja megöli. A könnyek, melyek kizárólagos eledelét képezték traumáját követően, mostanra saját halála miatt hullajtott könnyekké válnak. Csupán a gyász aktusa tartotta az élők sorában. Miután végzett lányával, Titus Tamorához fordul, és egy villát dőf a nő nyakába – ezáltal vizuálisan mintha csak Tamora is feltálat fogássá válna. Az ezt követő felfordulásban Saturninus egy gyertyatartót dőf Titusba, mire Lucius egy kanalat nyom le az uralkodó torkán, majd arcába köp – ekkor a jelenet hirtelen megakad, a kép megáll. A felfüggesztett szekvenciában csak a két Lucius mozdul: apát és fiát egy *photofabrt* mozgás követi. Végül az idősebb Lucius előveszi pisztolyát, és egy lövés dördül. Ebben a pillanatban ismét a film elején látott színpadi térben találjuk magunkat.

### *Elhallgattatva: az elveszett hang traumája*

Lacan híres vágydiagramjában van egy vonal, amely a bal oldalon látható jelölőtől a jobb oldalon található hanghoz vezet (LACAN 1992, 306). Ez a vonal tulajdonképpen keresztülhágja azokat, amik a vágy útvonaltát hivatottak jelezni a jelölőláncban. Mladen Dolar szerint ez a diagramot áthágó vonal mindent a feje tetejére állít, amit a strukturalista nyelvészet és a fonológia tanít, hiszen a hang így meg van fosztva mind hipotetikus természetétől, mind pedig „mitikus eredetétől” (DOLAR 1996, 9). Vagy végeredmény, vagy maradvány – a jelölőlánc működésének hozadéka, amit Slavoj Žižek „traumatikus magnak” nevez (ŽIŽEK 1989, 43). Bizonyos értelemben ez látható a jelölőt a jelölttől, vagy a Valóst saját szimbolizációjától elválasztó vonalban – a traumatikus mag ennek megfelelően egy olyan lehetetlen nem-hely, amely ellenáll minden intergrációnak és feloldásnak is (ŽIŽEK 1989, 3).

Ez a traumatikus mag, amely a *Titus*ban a lacani értelemben vett *objet par excellence*, elveszett, amikor Lavinia nyelvét kivágták. *Phonē* halott, elhallgattatott. Furcsamód azonban, amint arra Dolar felhívja a figyelmet, a „hang” etimológiai gyökere nem

pusztán a *phonē*, hanem az elhallgatott (de legalábbis kevésbé emlegetett) *phonos* is – ami annyit tesz, 'gyilkosság'. A hang tehát saját meggyilkolását is posztulálja ebben a tekintetben. Lavinia esetében a hang elvesztése egyben a szignifikáció lehetséges lezárása is, hiszen a nyelv használata teljesen blokkolva van: nincs hang, de nincs kéz sem, amely írni tudna. Saját apja sem érti, csupán az ifjú tanú próbál segítségére lenni – mintha a gyermek Lucius saját hangját kölcsönözné neki. Lavinia pusztán a tekintetre hagyatkozhat, amely egyike a lacani négy alapvető késztetésnek (a hang mellett az egyik tárgy *mint olyan*). Könnyei kötik össze tekintetét és a hang hiányát, ezen keresztül pedig, furcsamód, ebben a kifordult szignifikációs praxisban éppen az abjekció tartja fenn az egységes én érzetét.

Furcsa azonban, hogy Lavinia torkát nem hagyja el egyetlen hang sem. Bár nyelve elvesztése nyilvánvalóan zavarja az artikulációt, teljes mértékben azonban nem blokkolhatja a hang „megszületését”. Ennek ellenére Titus lánya egyetlen hangot sem ad ki: helyette a vére (amikor rátalálnak) és a könnyei (amikor Titus próbál kommunikálni vele) „beszélnek”. Ez azt jelenti, hogy ő minden bizonnyal hallja saját magát beszélni (arcmimikája kommunikatív jelekről tanúskodik, melyeket azonban Titus nem ért), ami „a tudatos legalapvetőbb definíciója” (DOLAR 1996, 10). Ezért nincs teljes mértékben kizárva a szignifikáció folyamatából, csupán a kijelentéstétel szintjén. Ez azt is jelentheti, hogy bár Lavinia nem „beszélő szubjektum”, mégiscsak szubjektum: ez esetben ugyanis nem a kijelentés szintje, a beszélt, hangzó nyelv határozza meg a szubjektivitást. Ha visszautalunk a kristevai értelemben vett abjekció magyarázatára, akkor ez teljesen nyilvánvaló is, hiszen az abjekt a szemiotikus sajátja, ami azonban a szimbolikus modalitás, a nyelvi jelölőkkel is bíró szisztéma ellenképe (lásd KISS 2006).

Az önreflexióra, a *Titus* metanarratív gesztusára utalva ne feledjük egyébként, hogy maga a mozi is hang nélküli médiumként indult útjára. Csupán állóképek sorozata „mondta el” a történetet, nyilvánvalóan nem az időnként beszúrt feliratok, vagy később a szórványosan meg-megjelenő párbeszédfoszlányok, amelyek eleinte leginkább technológiai nézőcsalगतó jellegzetességként szerepeltek a filmekben. A színészek meglehetősen eltúlzott gesztikulációi helyettesítették a hangot: testükkel fejezték ki az érzelmeket, így „testesítették meg” a gondolatokat, lelkiállapotokat és persze magukat a párbeszédet is, vagyis a nyelvet és a kijelentéstételt is. Ez a koncentrált testbeszéd pszichoanalitikus kontextusban leginkább a hisztéria tüneteire emlékeztet. A korai mozi ebben a tekintetben kifejezetten „hisztérikus médiumnak” is tekinthető. Pontosán ez a mediális múlt az, amit Lavinia hangjának hiánya felidéz. Gesztusai és görcsös mozdulatai testesítik meg szó szerint mindazt, amit közölni akar (és annál jóval többet is adott esetben): amikor végül felfedi megbecstelenítői nevét, a betűk, amelyeket dühében a homokba vés, hisztérikus görcsök által formált alakzatokként jelennek meg. Ez az a pillanat, amikor az elfojtott könnyek felszínre törnek, ami – a könnyek szerepének korábbi taglalására visszautalva – azt is bizonyítja, hogy az írás magva a *Titus*ban maga az abjekció.

Lacanhhoz, illetve az ő elméleti meglátásait taglaló Žižekhez visszatérve azt mondhatjuk, hogy valami blokkolta Lavinia azon képességét, hogy hangot adjon

ki, és ez egészen bizonyosan nem a nyelv hiánya volt. Valami „a torkán akadt”: éppen maga a hang (*phoné*) mint tárgy az, ami megölte (*phonos*) saját magát keletkezése pillanatában. Žižek szerint „a hang *mint* tárgy példaértékű esete az a hang, amely csendben marad, vagyis amit *nem hallunk*” (ŽIŽEK 1992, 117). Valójában az erőszak és a csonkítás pillanatában felhangzó sikoly ölte meg a hangot: a hang *mint* tárgy, amely áthágta a vágy útvonaltát a jelölőláncban, aminek eredménye a kimondhatatlan trauma.

*A behúzott függöny: a tanúság működésének vázlatja*

Pontosan akkor, amikor a függönynek be kellene húzódnia, feljön a nap, bevilágítva az egész színpadot – a fény megvilágítja és leleplezi a kellékeket, a gépezetet és az egész színjátékot. Vajon miért történhetett így, miért húzta szét a függönyt a napfény a *Titus* zárójelenetében? Ez a mozzanat a megvilágosodás, netán a katarzis figuratív jelölője lenne a színtér kitágításában? Amikor a nap felkel, a fiatal Lucius lép a fénybe, hogy eltűnjön benne a mór csecsemővel együtt. Neve jelentése (latin *lux* 'fény') alapján azonban könnyen feltehetjük, hogy *ő maga válik* a fényvé, amely beragyogja a színteret. *Ő* válik a fényponttá a diegézis vizuális terében, ezzel felidézve Lacan híres diagramját, amellyel a látást magyarázva elkülöníti a nézés (*look*) és a tekintet (*gaze*) fogalmait. Lacan szerint a tekintet minden esetben már eleve megelőzi a nézés aktusát, vagyis amikor a szubjektum a vizuális tér kitüntetett pontjaként a teljes autonómia illúziójában ringatja magát (minthogy önnön pozícióját aktív, ellenőrző entitásként éli meg), már eleve a képben van, mégpedig a tekintet kontrollja alatt – azon tekintet kontrollja alatt, amely Lacan meghatározása szerint „elérhetetlen”, lehetetlen, önnön hiányán keresztül van jelen: éppoly lehetetlen entitásról van szó, akárcsak a hang *mint* tárgy esetében (LACAN 1998, 67–119).

Lucius (a néző kameraszeme a diegézis struktúrájában) a tanú fénybe olvadásával testetlen nézéssé válik: felveszi a tekintet pozícióját. Egy pillanatra még visszafordul felénk, amely gesztussal mi magunk is a vizuális tér szerkezetébe kerülünk, analóg módon azzal, ahogyan a színpadi struktúra lelepleződött néhány másodperccel korábban: a film részévé válunk, hiszen mi is a képbe kerülünk (lásd *mise-en-scène*). A Lucius által őrzött titok, illetve a titok által megszállt Lucius mind a fényben tűnik el. Lucius elviszi a csecsemőt, a titkot eltemeti-eltakítja a fény, mint ahogyan eltemeti a színpad tere is Aaront.

Amint Lucius, az apa (véltetően Róma újdonsült „feje”) felveszi a bíró szerepét, arra ítéli Aaront, „minden gyász szerzőjét”, hogy álláig a földbe temessék: „Éhezzen melléig a földbe ásva” (SHAKESPEARE 1988, 54). Aaron, a mór, az abjekt, a cselszövő, a *másik* élve eltemettetett, de nem „rendesen”, hanem úgy, hogy még holtában se leljen nyugalmat. Tamora is hasonló büntetést érdemel:

Ne kapjon szertartást, se siratót,  
 ne szóljon érte a lélekharang;  
 Vadak, madarak prédája legyen.  
 (SHAKESPEARE 1988, 54.)

Tamora testét tehát vadak falják fel, így megtagadják tőle a törvényes temetés jogát és lehetőségét. Ez némiképp párhuzamba állítható Aaron ítéletével, hiszen mindkettőjüket csupán félig-meddig temetik el (egyikük sem kap „rendes” sírkövet, és azt a rítust is megtagadják tőlük, mely garantálhatná, hogy holtukban meglelhessék békéjüket). Ez alapján azt gondolhatjuk, hogy élőholtakká válnak: nyilvánvaló, hogy visszatérhetnek kísérteni. Ennek okaként pontosan azt jelölhetjük meg, amiről nem esik szó: titkuk – mely egy gyermekben ölt testet –, valamint tetszalott helyzetük fájdalma élve van eltemetve (vagyis elhallgattatva). Egyrészt a kísértés egyik komponense az a tény, hogy kettejük szerelmének gyümölcse, a mór gyermek Luciusszal együtt tűnik el a fényben, beleolvadva a tekintet lehetetlenségébe. Minthogy a tekintet *mint* tárgy minden esetben saját hiányán keresztül van jelen, a hatás kísértetiessé válik. Mindazon kimondhatatlan titok, amely a gyermeket körülveszi – mind megszületését, vagyis eredetét, mind pedig eltűnését beleértve –, oly módon kerül elfojtásra, ami nem egyezik meg a dinamikus elfojtás leírásával (lásd Freud elméletében az „elfojtott visszatérése”). Ez a titok topografikusan zárolódik, vagyis megőrződik,<sup>8</sup> és az elfojtás egy *kriptát* hoz létre a szubjektum mentális topográfiájában, ami pedig egy *fantomot* szalajt, hogy kísértsen: a fájdalmas, kimondhatatlan titok hírnökét.<sup>9</sup>

Másrészt, a fentiekből következik, hogy egy ilyen erőteljes trauma kriptába zárása a színre vitelben fogható meg, más szóval a *mise-en-scène*-ben. Aaron és Tamora nem kapja meg a rendes temetést, hogy megszenvedjenek bűneikért. Ennek a szenvedésnek a leírhatatlan fájdalmát örökli a csecsemő. De, mint ahogy azt a film elég plasztikusan be is mutatja, a bűn szó szerint is a színpad közepén kerül eltemetésre, hiszen éppen ide temetik Aaront. Így a színpadba – a psziché mentális topográfiájának allegóriájaként – belehasít egy zárvány,<sup>10</sup> amely nem más,

<sup>8</sup> „A megőrző elfojtás leválasztja és levédi az individuum életének egy fájdalmas részét, hogy a kitörölt esemény traumatikus emlékművét elrejtse” (ABRAHAM–TOROK 1994, 18).

<sup>9</sup> „A fantom jelenléte valami olyannak a hatásait jelzi a leszármazottakon, ami a szülőkből okozott [...] katasztrófát.” (ÁBRAHÁM 2001, 68.) Ebben a tanulmányában Ábrahám felvázolja a fantom működését és a kimondhatatlan titkok transzgenerációs átörökítésében játszott szerepét. Szerinte ugyanis bizonyíthatóan előfordulnak olyan esetek, amikor a páciens tüneteit rajta kívül álló, korábbi generációban történt elfojtás okozza. A páciens csupán önkéntelenül megörökli ezt az elfojtást.

<sup>10</sup> A „zárvány” kifejezést Ábrahám és Török használja arra, hogy leírják a megőrző elfojtás eredményét (később pedig ezzel utalnak az inkorporáció fantáziájának eredményére is). (ABRAHAM–TOROK 1994, 135.)

mint egy vizuális kriptá, amelybe a mórt zárják. Az analitikus szín(pad) és a filmes diegézis közötti analógiára utalva azt mondhatjuk, hogy maga a reprezentáció mechanizmusa sem tesz mást, mint örökli ezt a zárványt már pusztán strukturális felépítése okán is, vagyis a kimondhatatlan fájdalom, illetve a szégyenletes bűn a film narratívájába, diegetikus valóságába is bevéődik.

Ez a fél temetés egyfajta fórum kellős közepén történik, egy olyan, térbe ékelt nyitott térben, „ahol a tárgyak és beszédek szabad cirkulációja folyhat” (DERRIDA 1986, xii). A fórumba/színbe ékelődő zárvány Jacques Derrida olvasatában egy újabb fórumként funkcionál, amely saját magába van zárva, „belsőleges önmagához képest, egy titkos belső a nyilvános térben, ami éppen ezért azonban rajta kívül is van, külső a belsőlegeshez képest. [...] A belső fórum tulajdonképpen egy széf, egy külső kiátkozott a belső belsejében” (DERRIDA 1986, xii–xiii). Žižek pontosan ezt a lehetetlen nem-helyet hívja traumatikus magnak – csakhogy e helyütt nem maga a mag áll ellen a szignifikáció potenciálisan végtelen játéknak, hanem az ezt őrző fantom. Ez a fantom az, aki a kriptába zárt titkot az örökös pszichéjébe, mentális topográfiájába csempészi.

Ez a folyamata annak, ahogyan a titok eljut a film nézésének legvégső keretéig, a nézőig. A fenti okfejtés alapján nyilvánvaló, hogy a *Titus* az elviselhetetlen trauma és fájdalom, halál és csend narratív megjelenítésére tesz kísérletet. Dori Laub szerint az, aki ilyesfajta traumanarratívával találkozik, különös helyzetben találja magát: „olyasvalamit keres hirtelen, ami nem létező; olyan feljegyzést, amit még nem írtak meg” (LAUB 1992, 57). Szerinte „a narratíva létrejötté az a folyamat és az a hely, amiben a megismerés, az esemény »ismerete« megszülethet” (LAUB 1992, 57). A tanúság ezen elmélete szerint a hallgató – vagy, mozirol lévén szó, a néző – nem csupán a narratíva része, hiszen maga válik „az üres vászonná, amire az esemény első alkalommal bevéődik” (LAUB 1992, 57).

Ez azt jelenti a moziban helyet foglaló néző számára, hogy „a traumatikus esemény társtulajdonosává válik: hallgatása [illetve nézése] révén részben maga is átéli a traumát” (LAUB 1992, 57). Ezt a tudattalan folyamatot persze elfedi a tudatos nézői tevékenység, a tudatos fantáziaélmény, amelyet a filmnézés szituációja létrehoz. Ez a tudatosság azt is implikálja, hogy a néző (aki immáron tanú is) „önálló emberi lény, aki saját kockázatainak és küzdelmeinek megélése mellett a trauma tanújának a tanújaként is funkcionál”. A néző így „szükségképpen a trauma tanújának, és önmagának tanúja is egyben” (LAUB 1992, 58). Mindez azt jelenti, hogy úgy veszünk részt a *Titus*ban, hogy annak vagyunk szó szerinti tanúi, aminek a diegézisben Lucius a tanúja, és úgy próbáljuk feldolgozni a traumatikus jeleneteket, hogy őt nézzük és hallgatjuk.

Ami a film zárójelenetében meglepő, az az, hogy a néző – a lacani sémának megfelelően – a tekintet tárgyává válik, miáltal a képbe (és így a színre) kerül. Következésképpen, azzal, hogy kvázi belép a diegézisbe, tanúvá is válik az ifjú Lucius megüresedett pozíciójának örököseként. Lucius kiviszi a csecsemőt a színről (a vászon látható területéről), de a kameraszem ott marad, leválva eddigi megtestesítőjéről. Tanúi vagyunk annak, amint Lucius pontosan abból a pontból



indulva tűnik el, ahová a „bűnt” temették (félig). Így a „frissen született tanú”, a korábbi néző örökli a színpad és a film minden kriptába zárt titkát. Valójában ez Julie Taymor *Titus*-adaptációjának kísérteties hatása: már nem tudjuk csak „nézni” a filmet, hiszen kénytelenek vagyunk magunkat nézni, ahogyan nézzük azt.

### Bibliográfia

- ABRAHAM, Nicolas–TOROK, Maria [Ábrahám Miklós–Török Mária] (1986), *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*, trans. Nicholas T. RAND, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- ABRAHAM, Nicolas–TOROK, Maria [Ábrahám Miklós–Török Mária] (1994), *The Shell and the Kernel*, ed., trans. Nicholas T. RAND, Chicago, The University of Chicago Press.
- ÁBRAHÁM Miklós [Nicolas Abraham] (2001), *Feljegyzések a fantomról – Freud meta-pszichológiájának kiegészítése*, ford. HÁRS György Péter, PÁNDY Gabi, in ERŐS Ferenc–RITTER Andrea (2001) (szerk.), *A megtalált nyelv. Válogatás magyar származású francia pszichoanalitikusok munkáiból*, Budapest, Új Mandátum.
- DERRIDA, Jacques (1986), *Fors: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Török*, trans. Barbara JOHNSON, in ABRAHAM–TOROK 1986, xi–xlviii.
- DOLAR, Mladen (1996), *The Object Voice*, in Renata SALECL–Slavoj ŽIŽEK (1996) (eds.), *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham, Duke University Press, 7–31.
- FREUD, Sigmund (1995), *Tömegpszichológia. Társadalompszichológiai írások*, ford. PÁRTOS Zoltán, SZALAI István, Budapest, Cserépfalvi.
- KISS Attila Atilla (2006), *Felületkezelés. A Crash szemiográfiája*, in FÜZI Izabella (szerk.), *Filmelméleti szöveggyűjtemény az Apertúra (www.apertura.hu) írásaiból*. Hozzáférés: [http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/index.php?option=com\\_tanelem&id\\_tanelem=930&tip=0](http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=930&tip=0) (Letöltés ideje: 2013. 06. 14.)
- KRISTEVA, Julia (1982), *Powers of Horror*, trans. Leon S. ROUDIEZ, New York, Columbia University Press.
- LACAN, Jacques (1992), *Écrits: A Selection*, trans. Alan SHERIDAN, London, Routledge.
- LACAN, Jacques (1998), *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trans. Alan SHERIDAN, London, Vintage.
- LACQUE-LABARTE, Philippe (1997), A színpad: ősi, ford. SIMON Vanda, *Thalassa*, 8 (1997)1, 52–71.
- LAUB, Dori (1992), *Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening*, in Shoshana FELMAN–Dori LAUB (1992), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London, Routledge, 57–74.
- METZ, Christian (1982), *Psychoanalysis and the Cinema*, trans. Celia BRITTON et al., London, Macmillan.
- SHAKESPEARE, William (1988), *Titus Andronicus*, ford. VAJDA Endre, Budapest, Európa.

SILVERMAN, Kaja (1983), *The Subject of Semiotics*, New York, Oxford University Press.

SILVERMAN, Kaja (1996), *The Threshold of the Visible World*, New York, Routledge.

STAM, Robert (1989), *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

ŽIŽEK, Slavoj (1989), *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso.

ŽIŽEK, Slavoj (1992), *Enjoy Your Symptom*, New York, Routledge.

ANDRÁS CSABA

„A káosz az úr”

Lars von Trier *Antikrisztus*ának pszichoanalitikus olvasata

### *Bevezetés*

Lars von Trier 2009-es botrányfilmje, az *Antikrisztus* egy meglehetősen enigmatikus, hermeneutikai szempontból ugyanakkor rendkívül nyitott mű, így számos különböző értelmezést kínál fel. Talán ennek is köszönhető, hogy komoly tanulmány még alig született róla, érdekes és használható kritika viszont annál több.

A kortárs irodalomtudományi diskurzusban három fő stratégia figyelhető meg az ilyen jellegű szövegek és filmek vizsgálatakor. Az első esetben az elemző egy lehetőleg koherens és érdekesítő olvasatot ír az adott műről. A második esetben az elemző felismeri, hogy az adott szöveghez nem lehet egyértelmű olvasatot rendelni, meta-szintre lép, lényegében a szöveg által állított „csapda” bemutatására törekszik, és azt elemzi, miért nem lehet az adott szöveget értelmezni. Végül – és ez lenne a harmadik lehetőség – az értelmező annak a bemutatására törekszik, hogy az adott műnek az értelmezhetetlensége miben más, mint más művek értelmezhetetlensége: nem megfejteni akarja, nem kijelenteni, hogy megfejthetetlen, hanem megfejteni, hogy miért megfejthetetlen, és valamiféle rendszert vinni a megfejthetetlenségbe. Az értelmezések így fokozatosan távolodnak magától az elemzett szövegtől, és az is egyértelművé válik, hogy a végtelen rekurzióban mindig van egy magasabb szint, amely ugyan a többi felett áll, de amely egyre inkább csak ugyanannak a belátásnak a monoton ismétlését tudja felmutatni.

Azt magam sem tudom, hogy melyik lépcsőn kell/érdemes megállni, azt viszont sejtem, hogy én melyiken próbálok: a harmadikon, vagyis azt fogom bemutatni, hogy az *Antikrisztus* című film – mint Paul de Man-i értelemben vett allegorikus, dekonstruktív narratíva (DE MAN 2006, 238–240) – hogyan játssza ki egymás ellen az általa előhívott különböző olvasásmódokat, hogyan „menekül a jelentés elől”, hogyan provokál önnön értelmezhetetlenségével, és ezzel milyen hatást vált ki a befogadóban. Az elemzés során elsősorban a dekonstrukció és a pszichoanalízis fontosabb elméleti belátásaira és a Lars von Trier eddigi munkásságáról megjelent – gyakran összegző jellegű – magyar szakirodalmakra támaszkodom, külön hangsúlyt fektetve a filmben megjelenő ember-természet viszony és a feminista kritika által is célba vett „a nő mint Antikrisztus” elgondolás megjelenítésének elemzésére.

### *Kulturális hagyományok*

Az *Antikrisztus* megfoghatatlanságával éles ellentétben áll egyértelmű, világos szerkezete, hiszen hat, jól elkülönülő szerkezeti egységből épül fel. A *Prolóógus* és az *Epilógus* keretezi a filmet, ezek a részek jóval stilizáltabbak, mint a közbűlső négy fejezet. Esztétikai szempontból a *Prolóógus* a film legvitatottabb része, sokan hatásvadásznak ítélték, mások pedig az utóbbi idők legzseniálisabb jelenetének tartják. Hogy a „hatásvadász” jelleget mennyire kell gyengéségnak vagy jellegzetesen posztmodern iróniának tekintenünk, azt nem könnyű eldönteni, az viszont biztos, hogy rendkívül alaposan megszerkesztett lírai jelenetsorról van szó.

A *Prolóógus* negyvenhét felvételének (*take/shot*) mindegyike párbeszédet folytat számos másikkal és a film későbbi részeivel is. Emellett a *Prolóógus* részei folyamatosan „rímelenek” egymásra. A Kisfiú lassított zuhanását például a Férfi és a Nő arcának képe követi, akik az aktus ütemes mozgása közben úgy jelennek meg a vásznon, mintha maguk is zuhannának. A „rím” viszont nem csak a mozgás párhuzamában, nem csak a képek szintjén jelenik meg, hisz itt a Férfi és a Nő épp a jouissance mélységeibe zuhan. A Kisfiú halálának képét ráadásul a Nő orgasmusának, vagyis a „petit mort”-nak, a „kis halál”-nak a képei követik. Trier a szexuális aktust először csak váll fölött, tipikusan hollywoodi módon ábrázolja, a következő beállítás viszont már egy olyan szuperközeli (*extreme close-up*), amely csak a genitáliákra koncentrál, ahogy az a pornófilmekben szokás. Ez a hirtelen váltás meghökkenti a nézőt, az *Antikrisztus* pedig már az első képekkel a filmes hagyomány több regiszterét is megidézi. A jelenet csaknem minden képén megjelenik a víz valamelyik halmazállapotában (folyékony állapotban, gőz vagy hó formájában), utóbbi az Andrej Tarkovszkij filmjeihez való viszony szempontjából lehet érdekes. A teljes jelenetsort Händel *Rinaldo* című operájának *Lascio Chi'o Pianga* című áriája kíséri, ezáltal a film bevonja értelmezési terébe a *Rinaldo* című operát és annak történetét. Angliában a *Rinaldo* első bemutatójának idején kezd „meginogni a kasztráltak Itáliában még intakt kultusza” (FODOR 2001, 28), ráadásul Fodor Géza zenetörténész szerint a *Rinaldo* bemutatójával kezd elterjedni az a gyakorlat, hogy a férfialt szerepeket alténekesnők éneklnek, vagyis az ária a férfi és a női szerepek számos, az *Antikrisztus* szempontjából is fontos kérdését felveti. Arról nem is beszélve, hogy ez az ária csendül fel Gérard Corbiau *A kasztráltak* (*Farinelli: il castrato*, 1994) című filmjének kasztrációjelenete alatt is, amely párhuzamba állítható az *Antikrisztus* két kasztrációt ábrázoló jelenetével.

A *Prolóógust* követő első három fejezet az adott fejezetben megjelenő három, kvázi mitologikus állatfigura nevét viseli. Ezek a nevek ráadásul egy-egy érzelmi állapotot is jelölnek: az első a *Grief* (bánat – őz), a második a *Pain* (fájdalom – róka), a harmadik a *Despair* (kétségbeesés – varjú). Az állatok filmbeli helyzete az adott érzelmi állapotot tükrözi: az őz – akár a főhős nő – elveszti a gidáját, a róka saját beleit tépkedi, a varjút élve eltemetik. Emellett a három állat a filmben csillagképként is megjelenik, ami ugyan a Férfi szerint nem létezik, a Nő szerint azonban csak arról van szó, hogy „nem használják”. Utóbbi párbeszéd a film kiemelt

pontján, közvetlenül a „finálé” előtt hangzik el, így a film (egyik) kulcsaként is értelmezhető: a csillagképek nem objektív, „adott” formák, épp annyira a nézőpont és a kulturális hagyomány következményei, mint az, ahogy a Férfi és a Nő értelmezi az eseményeket, és ahogy a néző értelmezi a filmet. A három állat nevét viselő fejezetet követő negyedik rész címe *A három koldus*, itt a korábban bemutatott három állatfigura egyszerre tűnik fel.

Már az utóbbi leírásból is látszik, hogy Trier az *Antikrisztus* esetében látványosan nem tartja magát a dogmafilmek filmnyelvének hagyományaihoz,<sup>1</sup> ez pedig már az első másodpercekben nyilvánvalóvá válik, hiszen a rendező neve hatalmas betűkkel szerepel a film első képein. Trier egyébként a filmet Andrej Tarkovszkijnak ajánlotta, akinek több jelenetben jól láthatóan párbeszédbe kezd egyes filmjeivel, különösen a *Tükörrel* (*Зеркало*, 1974). Ez a viszony már a cannes-i bemutató után központi kérdéssé vált a film kapcsán, holott Trier azt nyilatkozta, hogy ő ezzel pusztán tisztelegni akart a rá talán mindenkinél nagyobb hatást gyakorló rendező előtt. A riporterek további kérdéseit olyan viccesnek szánt válaszokkal üttötte el, mint hogy „ha nem ajánlottam volna neki, lopással vádoltak volna”, így „ha lopsz, hát akkor ajánlj”.<sup>2</sup> Utóbbi természetesen nem zárja ki, hogy a fenti viszony mélyebb vizsgálata termékeny lehetne, hisz Trier kedvelt stratégiája, hogy efféle humoros válaszokkal lehetetleníti el a fajsúlyosabb kérdéseket. Egyszer például egy hosszú és bonyolult, Nietzsche *Az Antikrisztus* című szövegéhez való viszonyát firtató kérdésre azt válaszolta, hogy a könyv régóta ott áll az éjjeliszekrényén, és lassan az is megeshet, hogy kinyitja (VACQUEZ 2009).

A számos filmes hagyomány (hollywoodi tömegfilm, pornó, horror, Tarkovszkij vagy Corbiau filmjei) mellett az *Antikrisztus* rengeteg egyéb kulturális kódot is érint. Felfedezhetőek például a görög, a római és a zsidó mitológia egyes alakjaival vonható párhuzamok: a Férfi átfúrt lába Oidipusz, a nőt a pokolból kivezetni akaró férfi toposza Orpheusz, a gyermeket gyilkoló, eredendően gonosz nő képe Lilith, a gonoszsgot elszabadító nő képe Pandora történetét idézi. Számos utalást találunk a Biblia szövegére is: a pár vidéki házát Édennek nevezik, a Krisztus születésekor érkező három király képét itt az egyszülött fiú elvesztése után érkező három koldus képe váltja fel, és természetesen az Antikrisztus is a Bibliában tűnik fel először. A film gyakran utal a boszorkányokkal kapcsolatos népi hagyományokra is, például a jégesőjelenettel és a film végén állított máglyával. Az *Antikrisztus* az európai kultúra legfontosabb nagy elbeszéléseinek metaforakincsére támaszkodik. Ezek a szövegek (a mitológiák, a Biblia, a feljegyzett babonák) egytől egyig a főhősnő olvasmányai lehettek, a Nő ugyanis a film szerint a nők megítéléséről, a nők ellen nemi okokból

<sup>1</sup> Ennek alapelveit a *Dogma 95 kiáltvány* és a *Tisztasági fogadalom* tartalmazza. *Metropolis*, 2006/2, 92–93.

<sup>2</sup> David Jenkins interjúja Lars von Trierrel a londoni *Time Out* magazinban. [http://www.timeout.com/film/features/show-feature/8262/Lars\\_Von\\_Trier\\_discusses-Antichrist.html](http://www.timeout.com/film/features/show-feature/8262/Lars_Von_Trier_discusses-Antichrist.html) (Letöltés ideje: 2013. 04. 13.)

elkövetett bűnökről írta a PhD-dolgozatát *Gynocide* (Nőirtás) címmel. A film tehát értelmezhető a Nő olvasmányai felől is. Ugyanakkor a különböző hagyományok kizárják egymást: a mitológia felől közelítő olvasatot bomlasztják a biblikus utalások, a teológiai olvasatot a babonák szerepeltetése, és így tovább. A számos megidézett kulturális hagyomány nem fér meg békésen egymás mellett, az *Antikrisztus* nem hagyja, hogy az értelmező szilárd talajt találjon, amelyen megvetheti a lábát.

### *Ember és természet*

Ez a stratégia, vagyis az, hogy az *Antikrisztus* mintha szándékosan csírájában elfojtana minden értelmezésére irányuló kísérletet, különösen látványosan jelenik meg a természet és a szereplők viszonyát középpontba állító jelenetek vizsgálatakor. Ahogy azt a Férfi a film egyik jelenetében ki is mondja, a természet egyszerre két értelemben van jelen: belső és külső természetként. Az *Antikrisztus* világában e kettő között kétirányú átjárás van, a film középpontjában egy kiazmatikus felcserélés (DE MAN 2006, 49–54) áll: a természet, a külső organikus világ a Nő belső világának tükörképévé válik, miközben a Nő úgy viselkedik, mintha belső világát teljes mértékben a külső, a természetben működő láthatatlan erők határoznák meg. Érdeemes ebből a szempontból megvizsgálni a film azon részeit, melyek az ember-természet viszonyra irányítják a befogadó figyelmét.

Az első ilyen jelenetre a film első fejezetében kerül sor. A jelenet során az egyébként folyamatosan mozgásban lévő kamera rövid időre stabilizálódik, a „zene” megváltozik, a kameratekintet pedig lassan ráközelít a kórházban fekvő Nő ágya mellett álló vázára. Ugyanez a technika később is megjelenik, közvetlenül azelőtt, mielőtt a Nő hipnotikus fantáziaképeit látjuk majd a vásznon, később tehát ez az eljárás azt jelöli, hogy az objektív kameratekintet szubjektívizálódik, hogy felvettük a Nő szubjektív nézőpontját. Itt azonban nem egy szubjektumra közelít rá a kamera, hanem egy váza zavaros vizére, így ez a technika a későbbi jelenet fényében meglehetősen nehezen értelmezhető. A Nő és a természet tükrös viszonya felől viszont értelmezhetővé válik: a váza valami természetes a mesterséges környezetben, épp úgy, ahogy a nő is valami élő a steril, élettelen környezetbe zárva, és a víz kapcsán felmerülő jelzők (nyugtalan, felkavarodott, zavaros) mind igazak a Nő lelkiállapotára is.

A Nő és a természet viszonya igazán az Édenhez vezető úton és az Édenben válik tükröző jellegűvé. Az első állatjelenetben a Férfi egy őzet (az első koldus) lát, amely elvesztette a gidáját, ahogy a Nő vesztette el a film elején a gyermekét. A második állatjelenetben a Férfi és a Nő látja, ahogy egy kismadár kiesik a fészkeből, ez a jelenet is a Nő traumáját visszhangozza. Később a Férfi és a Nő folyamatos kopogásra lesz figyelmes: makkok hullanak a kunyhójuk tetejére. A Nő itt egy hosszabb monológot mond el: „A tölgyfák több száz évig élnek. Elég százévente egyetlen utódot nemzeniük ahhoz, hogy elszaporodjanak. Neked banálisnak tűn-

het, de számomra nagy dolog volt ezt megérteni, amikor legutóbb itt voltam Nickkel. A makkok akkor is csak hullottak a tetőre, csak hullottak és hullottak, és haltak és haltak. És én megértettem, hogy minden, amit addig szépnek találtam az Édenben, talán undorító dolog. És így már képes voltam hallani azt, amit előtte nem. A halálra rendelt dolgok sírását.” Az egyébként pszichológus férj viszonylag csekély empatikus érzékről tesz tanúbizonyságot a válaszával: „Ez igazán meghatározó lenne, ha egy gyerekkönyvben olvasom. A makkok nem sírnak. Ezt olyan jól tudod te is, mint én.” E mondatok alapján nemcsak az a feltűnő, hogy a Férfinak viszonylag szokatlan elképzelései lehetnek a gyerekkönyvekről, hanem az is, hogy a Nő lírai elgondolásait a Férfi a racionalitásra hivatkozva utasítja el. A makkok kopogásának két értelmezésében viszont nem csak ez a különbség: a Férfi szemmel láthatólag úgy véli, hogy a nő értelmezése pillanatnyi betegségének tünete, valamilyen tévképzet vagy túlzottan melankolikus gondolat, mely gyermekük elvesztésének következménye. Eközben nem figyel arra, hogy a Nő az elbeszélését a múltba helyezi, mintha nem fiának halála miatt olvasná így az eseményeket, hanem mintha már korábban sugallta volna neki a külvilág a későbbi katasztrófát.

Ez után a jelenet után tűnik fel a második koldus: a Férfi az erdőben egy saját beleit tépkedő rókára bukkan, mely egyszer csak felemeli a fejét, a kamerába néz, majd mély, démoni hangon bejelenti, hogy „a káosz az úr”. A groteszk jelenet kapcsán több kritika és riport is említi, hogy a cannes-i ősbemutatón a mozi közönségének nagy része felnevetett. Trier azt nyilatkozta, hogy a rókaepizódot nem szánta humoros jelenetnek, mivel az utóbbi időben sokat foglalkozott a sámánizmussal, és a róka több hallucinációjában is megjelent, egyáltalán nem humoros körülmények között.<sup>3</sup> Ennek ellenére a róka ezen a ponton olyan brutálisan lép be a történetbe, hogy nehéz komolyan venni. Trier azt állítja, hogy sok olyan részt kivágott a filmből, amikor a róka beszélt, és sajnálja, ha a nézők nem veszik komolyan, hisz „the fox really meant what it said” (a róka tényleg azt akarta mondani, amit mondott / a róka tényleg azt jelentette, amit mondott).<sup>4</sup> A róka jelenete provokálja a nézőt, nem tudjuk eldönteni, hogy ne vessünk vagy sem, hogy ormótlanságát szándékosnak tekintsünk-e, vagy sem. A második koldus bejelenti, hogy a káosz az úr, és az értelmezésünkben úrrá lesz a káosz. Ráadásul ez az a pont, ahol a Férfi elkezd kételkedni abban, hogy képes diagnosztizálni a feleségét, hiszen a Nő tünetei egyre gyorsabban és egyre szokatlanabban változnak, ellentmondani látszanak minden lelki betegség természetének. Földényi F. László szerint Trier korábbi hősnői, Bess (*Hullámtörés/Breaking the Waves*, 1996), Karen (*Idióták/Idioterne*, 1998), Selma (*Táncos a sötétben/Dancer in the Dark*, 2000) és Grace (*Dogville*, 2003), mindannyian hisztérikusak (FÖLDÉNYI 2003), és ez a kórkép az *Antikrisztus* hősnőjére is illik. Mégis, a Nő neurózisa ennél jóval összetettebbnek

<sup>3</sup> Lars von Trier on ANTICHRIST, 7th International Conference for SCSMI, June 26, 2009, Copenhagen, <http://scsmi09.mef.ku.dk/uploads/AntichristTrier.pdf/> (Letöltés ideje: 2013. 04. 13.)

<sup>4</sup> Uo.

tűnik, hiszen ő csaknem mindegyik, a pszichoanalitikusok által alaposan vizsgált állapotot végigjárja: gyászmunka, neurotikus szorongás, melankólia, borderline személyiségzavar, hisztéria.

A róka jelenete a korábbi szempontjainkat tekintve azért fontos, mert az eddigi jól körülhatárolható kiazmatikus, tükröző szerkezet itt (részben) felbomlik. Eddig, akár a romantikus természetlira esetében (DE MAN 1996), az ember (a Nő) és a természet között analógia állt fenn. A róka „önmarcangolása” még lehet a Nő helyzetének metaforája, bár már ez sem olyan egyértelmű, mint a korábbi jelenetek esetében, melyek egytől egyig Nick halálát ismételték. Itt viszont a természet elkezd egyre kevésbé természetesen viselkedni, a róka megszólal, a természet (vissza)beszél.

Az utolsó állatjelenet esetében a varjú (a harmadik koldus) helyzete már inkább a Férfi helyzetével állítható párhuzamba: mindketten a föld alatt vannak, mindkettejük helyzete kilátástalan, mindkettejüknek az elpusztítására törnek, de életösztönüknek köszönhetően mindketten gyakorlatilag elpusztíthatatlanok. A varjú hangja vezeti a Nőt a bujkáló Férfi nyomára, az állatok itt tehát már a történet alakítójává válnak. A varjú cselekvése ugyanakkor itt még nem tűnik szándékosnak, legalábbis nem érezzük úgy, hogy a varjú több lenne, mint egy szokatlanul elpusztíthatatlan állat, amely rikácsolásával csak véletlenül szövődik bele az eseményekbe. A film utolsó részében ez is megváltozik. A *Prológus* előtti utolsó jelenetben a „három koldus” alakítójává válik az eseményeknek, a varjú hozza el a férfinak a csavarkulcsot, amellyel leveheti lábáról azt a súlyt, melyet a Nő odaerősített. A természet funkciója itt már egyértelműen nem a tükrözés, a három koldus állatokhoz mérten túlzottan is tudatosan beavatkozik a történetbe, már nemcsak „páciensként” van jelen, mint korábban a varjú, hanem „ágensként”.

A természet tehát eleinte a film középpontjában álló traumát visszahangozza, majd a „káosz az úr” bejelentésekor ez a séma látványosan felbomlik, megakadályozva ezzel, hogy az állatokat allegorikus alakoknak (őz – bánat, róka – fájdalom, varjú – kétségbeesés) tekintsük, vagy hogy megnyugtatóan tisztázzuk a szereplők és a természet viszonyát. A film során a tükröző szerepét elvesztő természet egyre inkább valami nyugtalanító, zavaros, meghatározhatatlan szándékú külső erővé válik.

### *A nő mint Antikrisztus*

Ha az *Antikrisztus* egy tipikus hollywoodi horrorfilm lenne, akkor nem lenne kérdéses, hogy az Antikrisztus valami külső, démonikus erő, amely fokozatosan átveszi a Nő fölött az irányítást. A Nő egyszer el akarja pusztítani a Férfit, majd kétségbeesetten ássa ki a földből, ahová eltemette, egyszer súlyt csavároz a lábához, majd fogalma sincs, hogy hol keresse azt a csavarkulcsot, mellyel leszedhetné, és amelyet korábban ő maga rejtett el. Ezek a jelenetek jól beilleszthetők a horrorfilmek „megszállásokat” bemutató történeteibe. Lars von Trier filmjei folyamatosan párbeszédet folytatnak a tömegfilmekkel, gyakran a musical (*Táncos*



a sötétben/*Dancer in the Dark*, 2000), a western (*Dogville*, 2003) vagy a filmsorozatok (*A Birodalom/Riget*, 1994) filmnyelvi megoldásait hasznosítják újra (BARTHA 2006). A horrorelemek ellenére ugyanakkor az *Antikrisztus* nem horrorfilm, bár horrorfilmként is olvasható.

Felmerül a kérdés, hogy ha az *Antikrisztus*ra nem horrorfilmként tekintünk, akkor ki vagy mi lehet a címben említett Antikrisztus. Az egyik lehetséges választ a film plakátja adja meg, ahol az „Antichrist” felirat második t-betűje a női nem jeléhez (♀) hasonlít. Ez egyszerre jelentheti azt, hogy az Antikrisztus a Nő (a konkrét szereplő, az eredetiben „She”), vagy azt, hogy az Antikrisztus a Nő (így, nagybetűvel, vagyis maga a női nem). A női nem és az Antikrisztus „egybeolvasásának” egyébként nagy kulturális hagyományai vannak. Ahogy korábban említettem, a film olvasható a Nő olvasmányai felől is, ezek egyike lehet például Tertullianus karthágói teológus munkássága. Tertullianus ugyanis azt írja *A nők rubázatáról* (*De cultu feminarum*) című művében, hogy a női nem „a pokol kapuja”.

A „nő mint Antikrisztus” képe mindenképpen felidéz egy Lars von Trier műveivel kapcsolódó korábbi elgondolást, a „női krisztusok” képét. Győri Hanna azt írja, hogy Trier hősnőinek története „nem pusztán körtörténet, hanem a megváltótörténet újraírása is” (GYŐRI 2006), Földényi F. László szerint pedig a rendező nőalakjai „krisztusi figurákként tűnnek fel” a filmjeiben (FÖLDÉNYI 2003). Ezek a megállapítások kétségkívül igazak az Aranyszív-trilógia (*Hullámtörés*, 1996; *Idióták*, 1998; *Táncos a sötétben*, 2000) és a mindmáig befejezetlen Amerika-trilógia (*Dogville*, 2003; *Manderlay*, 2005) filmjeire, az *Antikrisztus* viszont mintha ezek ellenpontjaként, tagadásaként jelenne meg: a krisztusi nőfigurát itt „a női nem mint Antikrisztus” elgondolása váltja fel.

Az *Antikrisztus* tehát Trier korábbi filmjeinek metaforikáját is tagadja. De pontosan hogyan is kapcsolható össze a bibliai Antikrisztus figurája az *Antikrisztus* nőképével? Károli bibliafordításában *János Apostolnak közönséges első levele* tartalmazza az Antikrisztusra vonatkozó legfontosabb információkat: „18. *Fiacskáim*, itt az utolsó óra; és amint hallottátok, hogy az antikrisztus eljő, így most *sok antikrisztus* támadt; ahonnan tudjuk, hogy itt az utolsó óra. 19. *Közülünk váltak ki*, de nem voltak közülünk valók; mert ha közülünk valók lettek volna, velünk maradtak volna [...] 22. Ki a hazug, ha nem az, aki tagadja, hogy a Jézus a Krisztus? Ez az antikrisztus, *aki tagadja az Atyát és a Fiút.*” (1 Ján 2, 18–19, 22; kiemelés tőlem – A. Cs.).<sup>5</sup> Az *Antikrisztus* három szereplője az apa (Férfi/He), az anya (Nő/She) és

<sup>5</sup> Károli fordítása a számunkra fontos részek esetében nem tér el az angol fordítástól (King James Biblia): „18. Little children, it is the last time: and as ye have heard that antichrist shall come, even now are there many antichrists; whereby we know that it is the last time. 19. They went out from us, but they were not of us; for if they had been of us, they would *no doubt* have continued with us: but *they went out*, that they might be made manifest that they were not all of us. [...] 22. Who is a liar but he that denieth that Jesus is the Christ? He is antichrist, that denieth the Father and the Son.” <http://www.king-jamesbibleonline.org/1-John-Chapter-2/> (Letöltés ideje: 2013. 04. 13.)

a fiú (Nick). Az alábbi idézet alapján ki más lenne az, „aki tagadja az Atyát és a Fiút”, mint a Nő? Ráadásul a fenti szövegrész többi részét is lehet úgy olvasni, hogy a női nemre vonatkozóan érezzük azokat, hisz „közülünk” (az emberiségből) „váltak ki” (az ősbűnnel) és többen vannak („sok antikrisztus támad”). Úgy tűnhet, hogy az *Antikrisztus* című film úgy olvassa a női nemet Antikrisztussá, úgy olvassa félre a Biblia szövegét, ahogy a Nő olvassa félre az olvasmányait. Ez az oka annak, hogy számos kritika a filmet nőgyűlölő, mizogin filmnek tartja (GRITTEN 2009, RAPHAEL 2009).

A kritikusok úgy látják, hogy az tükröződik a filmben, ami egyes korai keresztény szövegekben is, melyekben „a nő» a vágyak és szorongások szülte projekciók elsőrangú céltáblája lett” (KALMÁR 2011, 20). Ahogy Kalmár György is írja, „a nő» fogalma [...] a nyolcvanas évekre (a kulturális különbözőségek reflektálásának és a lényegelvű kategóriák dekonstrukciójának újabb lépéseként) átadja a helyét a nőknek, a társadalmi nemet meghatározó fogalom felszokszorozódik a kor, a osztály és faj kategóriái mentén, a nemiség bináris kategóriái helyén pedig a szexualizált identitáspozíciók sokasága jelenik meg”, „a nő» sok filozófiai és művészeti próbát megélt kategóriájára – az európai posztstrukturalista elmélet hatására – egyre többen tekintenek gyanakvással, mint egy lényegelvű, fallocentrikus metafizikai gondolkodás politikailag inkorrekt termékére” (KALMÁR 2011, 215). Az *Antikrisztus* metafizikus olvasata pedig épp ezt a politikailag inkorrekt elgondolást mutatja ki a filmben. Ezek az olvasatok azonban figyelmen kívül hagyják, hogy az *Antikrisztus* egy dekonstruktív narratíva, amely nyomban le is bontja azt, amit felépített, így önnön felfogásának kritikájaként is olvasható.

Paul de Man valószínűleg azt mondaná, hogy a „nő» „az azonosságok és különbségek megtévesztő játékát felváltó fogalmi metafora” (DE MAN 1996, 188), akár az „ember» Rousseau *Második értekezésében*. Lacan híres mondata szerint „a nő nem létezik”, utóbbi sokszor körbejárt megállapítást Kalmár György pedig úgy értelmezi, hogy „a »nő» (pláne a »Nő») mindig csupán fantázia, egy férfiak által teremtett fogalom, az Imaginárius terméke, a vágy által a vágy számára teremtett tárgy, olyasvalami, aminek nem sok köze van ahhoz a személyhez, akivel ugyanezek a férfiak teszem azt együtt élnek” (KALMÁR 2002, 12). Ha a „nő» a férfiak (által uralt diskurzus) konstrukciója, akkor az *Antikrisztus* úgy is értelmezhető, hogy az a férfiak által teremtett nőkép kritikája.

Nem biztos tehát, hogy a Nőt vagy akár a női nemet kell Antikrisztusnak tekintenünk, ahogy az sem biztos, hogy a filmben valóban csak a Nő szenved bizonyos fokú elmebetegségben. Ha feltesszük a kérdést, melyet Slavoj Žižek is feltesz kiváló filmelméleti filmjében, a *The Pervert's Guide to Cinema*-ban (Sophie Fiennes, 2006), vagyis hogy ha a film valakinek a fantáziája, akkor kié is lenne ez a fantázia, akkor a legkézenfekvőbb válasz az, hogy ez a Férfi (rém)álma. Ha figyelmesen nézzük a filmet, feltűnik, hogy az *Antikrisztus* csaknem minden irreális jelenetét kizárólag a Férfi látja. Ő látja a beszélő rókát, a három koldus is neki jelenik meg, és a koldusok szellemét is csak ő veszi észre. Így arra is következtethetünk, hogy a film a Férfi (avagy a férfiak) nézőpontját (és neurózisát) tükrözi. Ha

viszont a vonaton zajló hipnózisjelentből indulunk ki, akkor úgy is értelmezhetjük a filmet, hogy minden, amit látunk, a nő elméjében játszódik le, hisz ez a Nő rémálmának és félelmeinek terepe. Ebből a szempontból az egész film magának a kezelésnek az allegorikus elbeszélésévé válik. Nem világos, hogy amit látunk, az inkább a Férfihoz, inkább a Nőhöz, vagy leginkább egyikükhöz sem tartozik.

Kihez köthető tehát a (kamera)tekintet? Érdemes a kérdés szempontjából alaposabban szemügyre venni azt a jelenetet, amikor a Férfi és a Nő először érkezik meg az erdőben álló kunyhóhoz. A jelenet három beállítást tartalmaz: először (1.) a Férfi háta mögött áll a kamera, amely rálát a kunyhóra, majd (2.) oldalról, a félszer felől látjuk a Férfit, aki megáll a kunyhó előtt, és belenéz a kamerába, végül (3.) ismét a Férfi mögé kerül a kamera, és rálátunk arra a pontra, ahol az előző vágóképnél a kamerának kellett volna állnia. Ebben a jelenetben a filmes varrat<sup>6</sup> felbomlásáról van szó: a második beállítás megmarad egy idegen, egyetlen látható, jelen lévő szubjektum által sem birtokolt nézőpontnak. A varrat ilyen, Žižek által gyakran vizsgált felbomlása *kísérteties* (*unheimlich*) hatást kelt, nem véletlenül kedvelt eljárása ez a horrorfilmeknek. A technika miatt úgy tűnik, hogy a tekintetet egy ideig valami fantazmatikus, láthatatlan entitás birtokolta. A varrat felbontása itt a korábbiakban vizsgált kérdés szempontjából is nyugtalanító: a kameratekintet nem (mindig) a Férfi, és nem (mindig) a Nő perspektíváját tükrözi, hanem valakiét, akit nem láthatunk.

Mindemellett úgy tűnik, hogy a Freud által leírt „kísérteties” (*unheimlich*) a legfontosabb esztétikai hatás, amelyet a film kivált (FREUD 1998). Freud szerint kísérteties hatást válthat ki bármi, ami a belső *ismétlési kényszerre* vezethető vissza, a kísérteties érzés pedig legtöbbször a kasztrációs félelemmel áll kapcsolatban. Figyelembe véve Freud *Homokember*-elemzését, az *Antikrisztus* bővelkedik a kísérteties elemekben és eljárásokban, gondoljunk csak az ismétlésre építő szerkezetre (ismétlődő képek és eljárások), a három koldus visszatérésére a halálból, az arc nélküli nők megjelenítésére, a varrat-logika felbontására vagy a két kasztrációjelenetre. Emellett Freud *A kísérteties* című tanulmányával E. Jentsch megállapításait akarta kiegészíteni, aki úgy vélte, hogy a kísérteties hatás legfőbb forrása az intellektuális bizonytalanság. Ha az intellektuális bizonytalanságot is a kísérteties hatás forrásának tekintjük, akkor ez az esztétikai hatás még fontosabbá válik az *Antikrisztus* esetében.

<sup>6</sup> A varrat esetében arról van szó, „hogy egy beállítás, amely eleinte objektívnek tűnik, a következő ellenbeállítás folyamánaképpen szubjektivizálódik, vagyis egy, a diegetikus térben megjelenő karakter nézőpontjaként vésődik be a film szövegébe/szövetébe. Amíg ez a játék működik, addig a nézőnek eszébe sem jut az, hogy a tökéletesen felépített filmi valóság csupán illúzió” (DRAGON 2004).

*Olvasásmódok*

Az *Antikrisztus* két fő olvasásmódot kínál az értelmezőnek, egy szimbolizációra koncentráló és egy pszichologizáló megközelítést. Előbbi alapján a film metafizikus világdramának tűnik, utóbbi alapján pedig egy neurotikus fantázia leképeződésének, „a két olvasatnak közvetlen összeütközésbe kell kerülnie egymással, hiszen épp arról van szó, hogy az egyik olvasat tévedésnek ítéli és menthetetlenül érvényteleníti a másikat” (DE MAN 2006, 23).

Paul de Man felosztása alapján a metafizikus világdramaként olvasott (nézett) *Antikrisztus* esetében a figurativitás, a fantázia leképeződéseként olvasott (nézett) *Antikrisztus* esetében a referencialitás kerül az előtérbe. Ugyanakkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt sem, hogy de Man megállapításai (elsősorban) a nyelv médiumára vonatkoznak, hogy a film referenciális működésmódját tekintve különbözik a szövegtől. A figurativitást előtérbe helyező olvasatunkat így rögtön dekonstruálja a film hangsúlyosan referenciális jellege, Trier stílusa, a „nyers dokumentum-film jelleg” (STÓHR 2006), a referencialitást előtérbe helyező, pszichologizáló olvasat pedig szükségszerűen a személyesség alakzataihoz (figuráihoz) jut. Ez a történet szintjén is megjelenik, a figurativitásra koncentráló Nő és a referencialitásra koncentráló Férfi helyzetértékeléseinek, értelmezéseinek összeütközéseiben.

Az ellentét ugyanakkor nemcsak az olvasatok között, hanem magukban az olvasatokban is fennáll. A film szerkezete mindig felfeslik valahol, akár az érintett kulturális hagyományok, akár az ember-természet viszony felől közelítünk. Nem tudjuk eldönteni, hogy a film a Férfi vagy a Nő fantáziáját mutatja, ahogy azt sem tudjuk eldönteni, hogy a Nő (női nem) mint Antikrisztus képe a Nő vagy a Férfi (a férfi nem) teremtménye, esetleg ezek kritikája. Az *Antikrisztus* feloldhatatlan ellentétekre építő szerkezete miatt ellenáll az értelmezésnek, ellenáll annak, hogy egy bármilyen szempontú olvasata akár ideiglenesen is nyugvópontra jusson. Így az *Antikrisztus* – ha nem is az olvasás (vagy az olvashatlanság), de – az értelmezhetőség (vagy az értelmezhetetlenség) allegóriájává válik: öndekonstrukciójának allegorikus elbeszélésévé. Az *Antikrisztus* épp olyan tüntetően tér ki a nekiszegett kérdések elől, ahogy Lars von Trier teszi azt a vele készült riportokban. Legfontosabb stratégiája a provokáció, amely a legalapvetőbb szintektől (sokkoló képek) a legmagasabb szintekig (az olvasatok egymást kioltó dinamikája) működik. A film körül kialakult vita kulcskérdése, hogy ez a működésmód mennyire tekinthető szándékosnak. Úgy tűnik, hogy ez is egy újabb eldönthetetlen dilemma a számos megválaszolhatatlan kérdés között.

## Bibliográfia

- BARTHA Ildikó (2006), Műfaji kérdések Lars von Trier életművében, *Metropolis*, 2006/2, 20–38.
- DE MAN, Paul (1996), *A temporalitás retorikája*, in THOMKA Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei*, I, Pécs, Jelenkor–JPTE, 5–60.
- DE MAN, PAUL (2006), *Az olvasás allegóriái*, Budapest, Magvető.
- DRAGON Zoltán (2004), *Žižek szerint a világ: film, Elmélet, és azon túl*, *Filmkultúra*, <http://www.filmkultura.hu/regi/2004/articles/essays/zizek.hu.html> (Letöltés ideje: 2013. 04. 13.)
- FODOR Géza (2001), A csábítás trükkjei CD-n, *Muzsika*, 2001/2, 28.
- FÖLDÉNYI F. László (2003), Női krisztusok – Lars von Trier hősnői, *Filmvilág*, 2003/12, 4–6.
- FREUD, Sigmund (1998), *A kísérteties*, in BÓKAY Antal–ERŐS Ferenc (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Budapest, Filum, 65–82.
- GRITTEN, David (2009), Lars Von Trier: Antichrist? Or just anti-women?, *The Telegraph*, <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/5843594/Lars-Von-Trier-Antichrist-Or-just-anti-women.html> (Letöltés ideje: 2013. 04. 13.)
- GYÓRI Hanna (2006), Bukott megváltók, *Metropolis*, 2006/2, 60–72.
- KALMÁR György (2002), *Szöveg és vágy*, Budapest, Anonymus.
- KALMÁR György (2011), *A női test igazsága*, Pozsony, Kalligram.
- LACAN, Jacques (1977), *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, New York, Norton.
- NEMES Z. Márió (2010), Embertelen ideológia, *Prizma*, <http://prizmafolyoirat.com/2010/11/19/anti/> (Letöltés ideje: 2013. 04. 13.)
- RAPHAEL, Amy (2009), Antichrist or anti-woman? *The Guardian*, <http://www.guardian.co.uk/film/2009/jul/18/lars-von-trier-antichrist> (Letöltés ideje: 2013. 04. 13.)
- SILVERMAN, Kaja (1996), A tekintet, *Metropolis*, <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9902/silverman.htm> (Letöltés ideje: 2013. 04. 13.)
- STÓHR Lóránt (2006), Nincs alku – Lars von Trier melodramái, *Metropolis*, 2006/2, 40–59.
- VACQUEZ, Michael (2009), On Lars Von Trier’s Anti-Christ, *Huffington Post*, [http://www.huffingtonpost.com/michael-vazquez/on-lars-von-triers-anti-c\\_b\\_318748.html](http://www.huffingtonpost.com/michael-vazquez/on-lars-von-triers-anti-c_b_318748.html) (Letöltés ideje: 2013. 04. 13.)
- ŽIŽEK, Slavoj (2001), *The Fright of Real Tears – Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory*, London, British Film Institute.

Műhely

ALMÁSI ZSOLT

S/VV/W/B: *Hamlet* és az iniciálék<sup>1</sup>

*Digitális szövegbázisok és könyvtörténet*

A digitális világ, a web 2.0 a bölcsészetre, a régi művek kutatására is hatással van. A jelen tanulmány annak bemutatására vállalkozik, hogy a néhány, esetenként nyílt hozzáférésű, Shakespeare drámai műveit tartalmazó digitális szövegbázis (*textabase*) hogyan használható akár olyan típusú kérdések feltevésére, amelyekkel magyar kutatók a 21. század első évtizedének végéig aligha foglalkozhattak külföldi kutatói ösztöndíj segítségével nélkül. Ilyen kérdések például azok, amelyek a könyvtörténeti, esetleg olvasástörténeti kutatásokon alapulnak, azaz olyan kérdések, amelyek azzal foglalkoznak, hogy a könyv fizikai, materiális megvalósulása és annak körülményei hogyan befolyásolják a mű jelentését, milyen jelentésrétegeket alakítanak ki (vö. SHARPE–ZWICKER 2003, 5; lásd még SAENGER 2006, 6). Ezzel a kérdéskörrel párhuzamosan pedig az is felvetődik, hogy a szövegbázisok miképpen vannak hatással magukra a kérdésfeltevésekre, és hogy mennyiben befolyásolják a szövegről alkotott fogalmainkat. Jelen tanulmány a fenti kérdésekből kiindulva fogja szemügyre venni Shakespeare *Hamlet*jének 1640-ig Angliában megjelent nyomtatott kiadásában a drámai szöveg első betűjét, és amellet fogok érvelni, hogy a kezdőbetű együtt az általa lefedett szövegrész jelentésével befolyásolhatja az olvasásélményt.

A *Hamlet* első betűje által életre hívott történetek elmesélésével azt sugallom egyebek mellett, hogy csak egyetlen *Hamlet* létezik. Szigorú értelemben azonban, amikor a *Hamlet*re egyes számban utalok, akkor egy ideális létezőre gondolok, amely sohasem létezett. Ennek az ideális létezőnek, vagy nevezzük inkább határfeltételnek, esetleg ikonikus kulturális jelölőnek, nincsen megragadható léte, hanem csak a platóni ideák világában létezik, mintegy összességként és közös nevezőjeként annak a számtalan *Hamlet*nek, amelyekkel könyvekben, színházakban, filmekben és digitális adatbázisokban találkozhatunk. Ennek az ideának léteznek – még mindig csak elméleti lehetőségként – különböző variánsai, amelyek ilyen

---

<sup>1</sup> A cikk megjelenése az Európai Unió támogatásával, a TÁMOP 4.2.1. B-11/2/KMR-2011-0002 sz. (*A tudományos kutatások kibontakoztatása a PPKE-n c.*) projekt keretében valósult meg.

vagy olyan módszertani és technológiai eszközök révén nyerik el létüket. Ezt nevezük szövegnek, színházi előadásnak, vagy filmnek; azaz annak, amit valaki, valamilyen célból elképzelt, és megvalósítására kísérletet tett. Ilyen tevékenység eredményéről beszélünk, amikor szövegek tekintetében például első és sokadik kvartó kiadásra, vagy szerkesztett, esetleg kritikai kiadásra utalunk. Ezek azonban még mindig nem a kézzel fogható „dolgok”, csak az absztrakció következő szintjei. Amit ténylegesen megfoghatunk, nézhetünk, az nem más, mint ezeknek a szövegeknek az egyes verziói, azaz az egyes kiadások konkrét példányai. A példányok közötti különbségek mind a fizikai megvalósulás, mind a lét ismertetőjegyeit magukon viselik. A korai nyomtatványok esetében a nyomtatási szokásokból adódó különbségek, a későbbi sérülések, belefirkálások és jegyzetek mind-mind egyedi- vé és így különbözővé teszik az egyes példányokat.

A pontosság kedvéért még egy finomítással kell élnem, nevezetesen azzal, hogy ebben a dolgozatban nem magukat a korai nyomtatványokat fogom vizsgálni, hanem azoknak a digitálisan hozzáférhető verzióit. Szigorú értelemben ezeket a digitális verziókat nevezhetném megint csak megvalósulásoknak, hiszen ezek valójában digitális megvalósulásai egy bizonyos szövegpéldánynak. Azért tartózkodom mégis ettől a megkülönböztetéstől, mert a digitális verziókat nem egyediségükben, önmagukban vizsgálom, hanem egyelőre csak a nyomtatott kiadásra való vonatkozásukban. A kvartó kiadások tanulmányozásához a *The Shakespeare Quartos Archive*<sup>2</sup> adatbázist használtam, míg a fólió kiadásokhoz az *Early English Books Online*<sup>3</sup> és a *Meisei University Shakespeare Collection Database*<sup>4</sup> adatbázisait.

Amit tehát megvizsgálok, az hét korai nyomtatvány digitális verziójában megjelenő iniciálék különbözőségéből adódó változatosság és az ennek alapján kibontakozó szempontrendszer, mely képes megvilágítani, azaz jelentésképző erővel ellátni a művet. A hét kiadás közül három William Shakespeare életében jelent meg a kora modern könyvpiacra, míg négy már a halála után. A hét különböző kiadás a következő: az első kvartó (1603), a második kvartó (1604/1605), a harmadik kvartó (1611), majd a posztumusz kötetek: azaz az első fólió (1623), a negyedik kvartó (1625), a második fólió (1632) és az ötödik kvartó (1637). Azért erre a hét kiadásra szűkítem a vizsgálódást, mert színház- és kultúrtörténeti szempontból az 1640-es évekkel lezárul a Shakespeare-befogadástörténet első korszaka. Az angol polgári forradalommal ugyanis megszakad az angol színház és kultúra egy nyomvonalra, hiszen a Köztársaság idején bezárják az angol színházakat, a kultúrpolitika is radikálisan új irányokat vesz. Ez az első korszak éppen ezért megfelelően zárt rendszert alkot ahhoz, hogy bemutassam a könyv és a jelentés összefüggéseit mint lehetséges interdiszciplináris kutatási területet.

Ebben az összefüggésben fogok egyetlen betűvel, azaz a *Hamlet* című dráma első betűjével foglalkozni. Amellett fogok érvelni, hogy a dráma első betűje a figyel-

<sup>2</sup> [www.quartos.org](http://www.quartos.org).

<sup>3</sup> <http://eebo.chadwyck.com/home>.

<sup>4</sup> <http://shakes.meisei-u.ac.jp/e-index.html>.

mes olvasó számára sok vetületét magában hordozza a Shakespeare-művek nyomtatott könyvben való megtestesülésének. Ebben a kontextusban természetesen Shakespeare, a szerző szerepe valamelyest háttérbe szorul, hiszen a korabeli drámaíróknak nem igazán volt beleszólásuk abba, hogy milyen betűtípust használjon a nyomdász és a kiadó a mű szedésekor, már csak azért sem, mert egyes itt tárgyalandó kiadások a szerző halála után jelentek meg. Ennélfogva inkább arra a kérdésre keresem a választ, hogy hogyan alakít ki magának jelentésrétegeket egy mű egy bizonyos nyomdászati, kiadói kulturális környezetben. Nemcsak a „szerző halálát” hirdető beállítódás kap itt szerepet, miszerint az irodalmi mű értelmezési horizontját érintő legitim vitaszempontok között nincs kitüntetett szerepe a szerző esetleges szándékainak: vizsgálódásom inkább abból indul ki, hogy ha komolyan vesszük a művek materialitásának tételét, és a jelentés létrehozását az olvasási tapasztalathoz és aktushoz kötjük, akkor ebből szinte további magyarázat nélkül következik az a feltevés, hogy ez a diskurzus kialakítja – Steppat szavaival – „a textuális jelentést azon belül, amit logonomikus rendszereknek nevezünk függetlenül a szerzői szándékoktól”<sup>5</sup> (STEPPAT 2000, 73). Másodlagos célom az, hogy felhívjam olyan nyílt hozzáférésű internetes szövegbázisokra a figyelmet, ahol az ilyen jellegű kutatásokra lehetőség nyílik, és bemutassam, milyen típusú kérdések megválaszolására alkalmasak ezek a szövegbázisok, és mely kérdések mutatnak túl az illetőségi körükön.

A *Hamlet* című dráma iniciáléinak vizsgálatakor fel kell hívnom a figyelmet egy ellentmondásra, amelyet a jelen tanulmánnyal nem megoldani szeretnék, hanem megjeleníteni. Erre az ellentmondásra Steppat mutat rá már 2000-ben, a különböző historizáló szerkesztői elméletekről gondolkodva. Észrevétele így hangzik: „Az írásaink hajlamosak megalkotni és adott valóságként megjeleníteni az olvasóink preferenciáit a szerkesztett szöveg megközelítésekor. Minden ilyen esetben olyan argumentatív diskurzust hozunk valószínűleg létre, amellyel elkendőzzük a benne rejlő ellentmondásokat, és amellyel megakadályozzuk az olvasót abban, hogy felfedezze a jelenlétüket.” (STEPPAT 2000, 73.) Megszívvelve Steppat észrevételét, s ekként az ellentmondást nem elkendőzendő, hanem megjelenítendő, úgy fogalmazhatnék, hogy amikor könyv- és olvasástörténet szempontjából historizálok a könyvben, és csak a könyvben megjelenő szöveget, különös figyelmet fordítva a dekorációra, azaz a szöveg olyan elemére, amely nem játszik szerepet annak nyelvi szemantikájában, akkor olyan terepre kalauzolom az olvasót, amelynek létéről senki sem lehet meggyőződve. Más szóval, amikor arra hívom fel a figyelmet, hogy a dekoráció hozzájárult a jelentésképződéshez, akkor látszólag olyasmit állítok, hogy volt egy olyan olvasója a szövegnek, akit ez a dekoráció így, és nem máshogy befolyásolt, azaz olyasmit állítok, amit természetesen nem lehet bizonyítani. Bár bizonyos historizáló olvasatok talán erre utalnak, én mégsem szeretném

<sup>5</sup> Az angol nyelvű forrásokból származó idézetek esetében minden fordítás a sajátom, ha csak nem jelzem másként – A. Zs.



azt a látszatot kelteni, hogy tudom, hogyan olvashattak a 17. században, hanem a historizáló olvasatom csak azt a nagyon gyengített tézist szeretné javasolni, hogy hipotetikusán nem lehetetlen egy olyan olvasat, amely az olvasási aktus során ki van téve a nyelvi elemen kívül a nyomtatott oldal vizualitása általi befolyásoltságnak.

Ezt a hipotetikus lehetőséget látszik alátámasztani az a hozzávetőlegesen húsz éve egyre nagyobb elfogadottságnak örvendő beállítódás, amelynek egyik forrása az új historista iskola, másik az új bibliográfia modern változata. Az új historizmuson belül David Scott Kastan programadó írásában, *Shakespeare After Theory* (1999) című művében amellet érvel, hogy az új historistáknak mindaddig nem sikerült megvalósítaniuk a valódi interdiszciplinaritást. Erre sok más lehetőség közül akkor kínálkozik alkalom, érvel a szerző, ha „az irodalmi művet mint szöveget és mint tárgyat kezdik tanulmányozni”, azaz, amikor az irodalmi művet „mint verbális struktúrát, mint kulturális gesztust, mint materiális tárgyat, mint árucikket” (KASTAN 1999, 48) tekintjük. Ez a tárgy valódi interdiszciplinaris kutatást tesz lehetővé, hiszen az irodalomtudós és a történész együtt, egymást egyenrangúként kiegészítve veheti górcső alá az irodalmi művet. Ennek az irányzatnak egyik legjobb bemutatása magyar nyelven Kiséry András *Por se: a reneszánsz médiumai* című cikke (KISÉRY 2005). A vizsgálódás másik forrása az iskolává kevésbé rendeződő könyvtörténeti, olvasástörténeti beállítódás, amely azzal a móddal foglalkozik, ahogy egy szöveg testet ölt a nyomtatott könyv lapjain, és ahogy ez a testet öltöttség hatással lehet az olvasási tapasztalatra. Ez a megközelítés különleges figyelmet tulajdonít olyan jellegzetességeknek, mint a papír minősége, a kötés anyaga, a betűméret és betűtípus, a margó mérete és a könyv mérete. Ez a megközelítés nem önértéknek tekinti a bibliográfiai adatok gyűjtését az egyes könyvekről, hanem a könyveket és ezáltal a szövegeket a lehetőség szerinti egyik eszközkészlettel historizálja. Ahogy Blank érvel, „amikor a könyveket vagy kéziratokat csak egyszerűen szövegeknek tekintjük, nem tudjuk megérteni a múltat, ilyenkor ugyanis megfosztjuk az alkotást annak archeológiai jellemzőitől, amelyek történeti jelentéssel ruházzák fel” (BLAND 2010, 212).

A két megközelítés természetesen egymáshoz nagyon hasonló módon viszonyul az irodalmi művekhez. Bár esetenként egészen más premisszákból kiindulva, és másfajta következtetéseket levonva, de mindkét nézet arra hívja fel a figyelmet, hogy a szöveg elválasztása annak hordozójától olyan elméleti döntés, amely kiiktatja a történeti olvasat lehetőségét. Az egyik mára már klasszikusnak mondható megfogalmazása ennek a tételnek David Scott Kastan *Shakespeare and the Book* című könyvében így hangzik: „a materiális forma és a hely, ahol az írott szóval találkozunk, aktívan hozzájárul az olvasottak jelentéséhez” (KASTAN 2001, 2). Kastan arra utal, hogy a könyv mint tárgy és médium a szöveggel együttesen hordozza a jelentést, azaz amikor egy könyvet a kezünkbe veszünk, az olvasási stratégiánkat az is meghatározza, hogy mit „olvasunk ki” a könyv fizikai adottságaiból. Ez valószínűleg manapság is így működik, hiszen már a borító alapján elképzeljük, milyen műfajba sorolódik az adott könyv, mit is várhatunk tőle, és ez az elvárás majd vissza fog hatni az olvasási technikánkra is. Másodsorban pedig, és ez külö-

nösen igaz a kora modern angol könyvekre, egy könyv, bármennyire is erre szocializálódtunk, nem egyetlen szerző alkotása, hiszen sok embernek az együttes munkájából alakult ki végül is az a tárgy, amelyet a kezükben tartottak a korabeli olvasók. A szerző, a kiadó, a nyomdász mind részesei voltak a kiadvány megalkotásának, és döntéseiket nemcsak elvont esztétikai elvekhez, hanem ahhoz is igazították, amit az olvasók elvárásairól vagy a nyereségről gondoltak, mivel a könyv egyszersmind piaci portéka is volt. Ahogy Saenger érvel, a könyv egy bizonyos „mikrokultúrában” (SAENGER 2006, 10) jött létre, és abban is nyerte el jelentését.

A két irányból eredő, de sok szempontból hasonló kutatások a könyv történetének vizsgálatakor hasonló nézetre jutnak a kritikai kiadások szerkesztőjének szerepét illetően is. Tévesnek látják ugyanis azt a paradigmát, amely a korábbi historizáló irányzatot determinálta, azaz hogy a filológusnak az lenne a feladata, hogy megalkossa és közreadja úgy egy szerző munkáját, ahogy az a szerző elméjében ideálisan létezhetett. A szerkesztő munkája tehát az volt ezen a paradigmán belül – a *Hamletet* alapul véve –, hogy a rendelkezésre álló szövegvariánsok, jellemzően a kvartó és a fólió verziók közül kiválassza, melyik a megbízható, és melyik a megbízhatatlan. Ezután a megbízhatatlan szövegvariáns (rossz kvartó) felretéve, és a fennmaradó szövegvariánsokat alapul véve megalkotja az „igazi”, definitív szövegkiadást, amelyet aztán az igényes olvasóközönség kezébe lehet adni (vö. MCGANN 2001, 69–70).<sup>6</sup> Az így megalkotott szöveg azonban a szó szigorú értelmében sohasem létezett. Azt a paradigmát, amely eltekint a definitív szövegkiadás ideáljától, belátva ennek a feltételezésnek a határait, többek között Sharpe és Zwicker úgy határozza meg, mint a „szerzői” szövegtől az „olvasói” szöveg irányába történő elmozdulást.<sup>7</sup>

A definitív és könyvhöz kötött szövegalkotás egyik mellékterméke, sok egyéb ok közrejátszásával, az lett, hogy megszületett a modern szerző, ezzel együtt pedig a modern szerző fogalma visszairódott a kora modern viszonyokra. Úgy képzeljük el ezáltal a korai modern szerzőt, például Shakespeare-t, hogy létezett a fejében egy színmű, pontosabban tragédia, pontosabban a *Hamlet*, amelyet valószínűleg meg is írt vagy írhatott volna. Ez a szerző mindenképpen arra törekedett, hogy a szöveg nyomtatásban is megjelenjen, időtlen értéket képezve ezáltal, illetve múlhatatlan hírnevet és elismerést biztosítva alkotójának. Talán a modern szerzőt helyesen írja le ez a kép, de ez így, ebben a formában, semmiképpen sem volt igaz a kora modern Angliában, hiszen ha a szerző neve egyáltalán megjelent a kiadott művön, leginkább reklámfogásként működött. Ahogy Masten állítja: „Amikor a szerzők

<sup>6</sup> McGann a definitív kiadást a könyvformátum egyik következményének tartja.

<sup>7</sup> Vö. SHARPE–ZWICKER 2003, 25.: „Nem az egyetlen, kitüntetett narratíva irányába mutat, hanem az összes szereplő és a szövegek összes performatív eredete irányába, valamint arra az egyetlen pillanatra, melyben a jelentés történetileg kialakul. A múlttal történő alapos számvetésnek nemcsak tolerálnia kell az instabil szöveget és olvasóit, hanem fel kell hatalmaznia őket a történelem átírására.”

neve elkezdett megjelenni a kvartó címoldalakon, valójában megmaradtak egynek a sok egyéb megjelenített jellegzetesség között. Az író neve tipográfiaileg gyakran kisebb volt, mint a többi elem ezeken az oldalakon, és csak egy volt a többi marketingstratégia között” (MASTEN 1997, 115–116).<sup>8</sup> Különösen igaz ez Shakespeare-re, akinek a neve onnantól kezdett csak megjelenni drámai műveinek a kiadásain, amikor eléggé ismert volt már ahhoz, hogy csaliul szolgálhasson a könyvvásárlónak,<sup>9</sup> szemben a verses alkotásaival, ahol a név mindig is fontos szerepet játszott. Petersen meggyőzően érvel amellett, hogy a drámaírók esetében az „író, szerző” neve akkortól lett fontos, „amikor William Davenant megkapja a koszorús költő címet Ben Jonsontól 1637-ben” (PETERSEN 2010, 11). Vagy nem sokkal előbb, Jonson *Művei* (*Works*, 1616) és Shakespeare *Első fóliója* (1623) után (vö. MASTEN 1997, 115–116).

A definitív szövegkiadásnak nemcsak a szerzőre nézve voltak következményei, hanem a szövegvariánsok tekintetében is. A definitív szöveg igénye ugyanis azt sugallta, hogy a korai modern műveknek volt vagy legalábbis lehetett egy végső, egyetlen változata. Hogy megvilágítsam, miért is történetetlen ez az álláspont, hadd utaljak arra a nagyon összetett történeti és kulturális folyamatra, amely a szerzőtől a nyomtatott kiadásig vezetett a 16. és kora 17. századi Angliában. Ebben a folyamatban különleges, hogy bár a tulajdonjoggal a színtársulat rendelkezett, mégis előfordult, hogy ugyanazt a darabot több társulat is színre vihette, több helyszínen is előadta ugyanaz a társulat, nemcsak London színházszínhelyein, hanem vidéken vagy esetenként külföldön is (lásd PETERSEN 2010, 26–29). Azaz ugyanazt a színművet több társulatra és több helyszínen, különböző közönséghez igazítva kellett adaptálni. Ezt a szövegképződési sokszínűséget tovább bonyolítja, hogy ha egy társulat elő szeretett volna adni egy színművet, akkor azt először engedélyeztetnie és regisztráltatnia kellett, tehát a cenzúra is közrejátszott a szövegek könyv megszületésében. Ezért beszél Masten a szövegek könyv kialakulása tekintetében „polivokalitásról” (MASTEN 1997, 14). A játékszabályok úgy szóltak, hogy amit egyszer engedélyeztek, ahhoz már nem lehetett semmit hozzátenni. Ebben a helyzetben tehát érdemes volt egy olyan hosszú és minden lehetőséget magában foglaló szöveget elfogadtatni, amelyhez már nem kellett hozzátenni semmit, bármilyen is legyen a közönség, a hely, viszont el lehessen belőle venni, hogy alkalmazkodjon az adottságokhoz. Azaz elképzelhető, hogy létezett egy olyan szöveg is, amely a hivatalos ügyintézéshez kellett, de valójában azt úgy sohasem adták elő. Nem lehet figyelmen kívül hagyni azonban, hogy Shakespeare nemcsak színműíró volt, hanem saját társulatában színész és résztulajdonos is, tehát az adaptációs folyamatban az ő keze munkája is végig jelen lehetett, bár erre vonatkozólag írásos vagy egyéb bizonyítékkal nem rendelkezik a Shakespeare-kritika. A helyzetet to-

<sup>8</sup> A korai modern szerzőség fogalmának megértéséhez nagyon hasznos ez a könyv, különösen a 120–121. oldalak.

<sup>9</sup> Petersen elemzése szerint az 1594 és 1598 között megjelent nyolc kvartó kiadásán még nem szerepelt Shakespeare neve. Vö. PETERSEN 2010, 15.

vább bonyolítja a nyomtatott könyv szempontjából, hogy melyik színházi, hivatalos szövegvariáns milyen módon és melyik nyomdász kezébe jutott (vö. MURPHY 2003, 30).<sup>10</sup>

A szövegvariánsok mérlegelését tehát az indokolja, hogy a korabeli viszonyok között, szigorúan historizáló befogadástörténeti szempontból, a szövegalkotás folyamata sem nem független a médiumtól, sem nem jutott el addig, amit ma végleges szerzői szövegnek szeretnénk tekinteni. Az olvasói szöveg pedig szövegváltozatról szövegváltozatra másként fejtette ki a hatását. Ezt a változatosságot fogom bemutatni a következőkben a *Hamlet* szövegét indító iniciálé elemzésével. Három szempontot fogok végigvezetni, nevezetesen az iniciálé betűjét, méretét és azt, hogy hány sort fog át, azaz milyen szövegrésztrvon egységbe. A változatosság bemutatása nemcsak öncélú bemutatás, hanem annak kifejtése, hogyan alakítja a darab felütésének jelentését az iniciálé mint jelölő az általa átfogott sorok jelentésével együtt.

### *Első kvartó (1603)*

Az első kvartókiadás (SHAKESPEARE 1603)<sup>11</sup>a kezdő iniciáléja révén egyszerre sugall egy magabiztos katonai és egy önazonosságot üres térben hagyó világot. Az első szó a „Stand”, következőképpen az első betű az S lehet csak, amelyet semmilyen dekoráció sem díszít, nem kell silabizálni, kutatni, találgatni, vajon mi is az ornamentikában rejtőző első betű, mi is a mondatot pályára állító első szó. A „Stand, who is that” (B1r) felkiáltásban egy parancsolásban megtestesülő katonai, és ezért lehetőség szerint egy egyszerű, egy parancsokban és engedelmességben konstituálódó világ képe sejlik fel. Az S magabiztosan indítja a sort, és össze is köti a válasszal: „T is I.”, szinte helyet sem hagyva a kételynek. Ezt részben aláásandó, az iniciálé mintha magányosan állna a sorok elején, hiszen a „Stand” szóban a T is nagybetű, amit a következő sor megismétel, pontosan az első sor T betűje alatt. Mintha az S egyszerűségében komplexitást tükrözne: egyszerre része a sornak, másfelől pedig metaelem, amelynek funkciója van.

Az iniciálé szikársága nem magyarázható azzal, hogy az első kvartó „gyanús”<sup>12</sup> kvartó, azaz valószínűleg kalózkkiadás, ugyanis a következő kiadás sem lesz paradigm-

<sup>10</sup> Ahogy Murphy megfogalmazza: „Talán a legjobb – habár nem kielégítő – magyarázat az egymástól eltérő szövegekre az, hogy a drámának olyan különböző felfogásait adják ezek a szövegek, amelyeket különböző színházi és színházon kívüli történetek alakítottak ki, és hogy olyan különböző utakon jutottak el a nyomtatásig, amelyek nem közelelhetők meg egyetlen magyarázó narratívával.”

<sup>11</sup> Nincs releváns különbség az alábbi példányok között: British Library Shelfmark: C.34.k.1 és Huntington Shelfmark: 69304.

<sup>12</sup> Vö. MAGUIRE 1996, 325. A „rossz” jelző helyett a „gyanús” kifejezést használja, mert az első kvartóról azt állítja, hogy ez a „Hamlet egészét tekintve értelmes (jóllehet pongyola), de tartalmaz hamisan hangzó részeket is”.

matikusan kidolgozottabb. Amint azt Irace megjegyzi, nem beszélhetünk shakespeare-i revízióról ennek a szövegkiadásnak az esetében, hanem inkább egy olyan szövegvariánsról, amelyet a Marcellust alakító színész diktálhatott, és vagy ő maga játszott Voltemandot és Lucianust is, vagy az utóbbiakat alakító színész(ek) segítettek neki, ugyanis az első kvartót összevetve az első fólióval, az ő soraik felelnek meg egymásnak a legjobban, ha nem is egészen szó szerint (vö. IRACE 1994, 118–119). Mindezzel együtt maga a nyomtatott oldal szépen díszített, a tetején dekoratív fejléc (*headpiece*) található, nincs teletsúfolva az oldal, és valójában a „jó” kvartó kiadás lesz szebb.

A szikáran megjelenített parancs a katonai világ dinamizmusát izgalmas és így paradox módon meg is állítja, ki is merevíti, hiszen a teremtő szó kimondása pillanatában azonnal megállásra kényszeríti az érkező másikat, a mozgást befejezti, a dinamizmust visszafogja, lefojtja. Ezzel az önmagát aláadó retorikai szerkezettel alakítja ki, alkot teret az önreflexió lehetőségének, hiszen egyszerre teremt meg a parancsolás katonai világát és a mozgás megakadályozását. Az időt és teret kimerítő parancs ereje révén válik csak az önazonosság kérdése immár másodlagosan tematikai jellegzetességgé a műben. Az első fólió felől szemlélve, legalábbis statisztikailag, indokolhatónak tűnik, hogy a mű nem kérdéssel, hanem paranccsal indul, hiszen az első fólió harmincnégy drámai művéből direkt kérdéssel az ottani *Hamlet*en kívül összesen egyetlen mű kezdődik, a *Macbeth*, míg további öt színmű (*JK, II. R, IV. H 2, VI. H 3, JC*) kezdődik indirekt kérdéssel.

Az önazonosság, önazonosítás másodlagos szerepe különösen érdekesnek mutatkozik az első kvartó iniciáléjének környezetében. Az önazonosság kérdése ugyanis magának az olvasónak is a kérdése, hiszen ő is szeretné tudni a funkción kívül azt is, kik azok, akik képzeletünk színpadára fellépnek, mert a drámai, elmondandó szöveg előtt csak annyit tudunk a jelenet szereplőiről, hogy őrkök (*sentinels*). A kimondott mondatok előtt pedig csak szám különbözteti meg az őrköket. A kérdés következőképpen ott lóg a levegőben, de mégsem a kérdésre tevődik a hangsúly, hanem a haladás megakadályozásának parancsára. Olyannyira így van ez, hogy az olvasót is érintő önazonosítás nem is jön létre, hiszen a mindenki vagy bárki által kijelenthető tautologikus „én” jelenik meg válaszként, ami egy személynévvel nem folytatott kijelentésben semmiképpen sem különbözteti meg a válaszoló identitását a világ, fikció világának másik szubjektumától. Ezen a nehéz helyzeten mit sem változtat Stallybrassnak az a megfigyelése, amely egy másik szempontból nagyon is ideillik, miszerint a korai modern nyomtatványokban a szereplők nevei nem egy szereplőre utaltak, hanem csak „a minden pozitívum nélküli különbségek rendszerére; a különbségek rendszere, legegyszerűbb formájában, úgy jelöli a dialógust, mint két pozíció eltérését, anélkül, hogy e pozíciók bármelyikét egy személyben rögzítene” (STALLYBRASS 2000, 122). Azaz a szereplők identitása itt nem ontológiai, hanem pragmatikus különbözőséget jelöl: nem annyiban fontosak, hogy pontosan kik, hanem inkább a vélemények különbözőségének funkcióját jelenítik meg.

Az önazonosság kérdése, mely másodlagos szerepet tölt be, és elvarratlanul marad, hiszen nem derül ki egyelőre, valójában kik is beszélnek, nem szükségszerűen

magyarázható a gyanús kvartó kiadás elméletéből származó elkapkodottság érvével. Könnyen elképzelhető ugyanis, hogy a mű kiadói, annak ellenére, hogy nem volt joguk kiadni a darabot, olyan mértékű profitban reménykedtek, amely ellensúlyozhatta volna a kalózkidadás miatti bírságot. Számíthattak a bírságra, hiszen nem valószínű, hogy ne tudtak volna arról, hogy az előző évben, 1602-ben, egy másik kiadó már bejegyeztette a Könyvkiadók Társaságánál (Stationers' Company) a megjelentetés jogát. Vakmerőségüket csak az magyarázhatja, hogy a *Hamlet* olyan sikeres lehetett a színpadon, hogy komoly profitra számíthattak a megjelentetésével. Az sem valószínű, hogy a szedő esetleg elfelejtette a szereplők nevét, hiszen később, a drámai szövegben felbukkannak a nevek is. A nevek hiányának egyik lehetséges magyarázata, hogy nem volt nagy szükség a megjelenítésükre az elmondott mondatok előtt, hiszen az olvasó képzeletének színpadára nem idegen, hanem még emlékeiben élő, színészek által megjelenített szereplők léphetek fel. Ezt támaszthatja alá a cím melletti egyéb reklámszöveg, ti. „ahogy őfelsége szolgálai számos alkalommal játszották Londonban, és Cambridge s Oxford egyetemlein, illetve máshol is”, hiszen ez az egyetlen szövegkiadás, amely a színházi előadást használja reklámfogásként.

Az első kvartó első iniciáléja és az általa átfogott mondatok jelentése együttesen utal a parancsolásban megtestesülő katonai világra, valamint a másodlagosságra kárhoztatott önazonosság megoldatlanságára. Az iniciálé szikársága, a mondatok egyszerűsége és világos nyíltsága felerősíti azt a képzetet, hogy az első oldalon megnyíló világ egyszerre tételeződik a katonai lét egyértelműségének és az identitás problematikájának dinamizmusában. Ez a dinamizmus, amely ellentmondás-ként is lenne értelmezhető, mégis egységben marad, ha nem is kifejezett harmóniában, és a befejezetlenséget, esetleg a színházra utaltságot erősíti.

#### *Második (1604/1605) és harmadik (1611) kvartó*

Az 1604/1605-ös második kvartó (SHAKESPEARE 1604)<sup>13</sup> és az 1611-es harmadik kvartó (SHAKESPEARE 1611)<sup>14</sup> kiadások a jelen vizsgálódás szempontjából teljesen azonosak, ezért együtt tárgyalom őket. Kezdbetűjük megjelenésében nem, csak tartalmában hoznak jelentősen újat, pedig a „jó” kvartótól, a jó kiadástól többet várnánk – igazából tévesen. A könyvtörténész szempontjából a változás nem paradigmátikus. Ugyan megváltozik a betű, hiszen S-ből VV lesz, egy kicsit meg is nő-

<sup>13</sup> Nincs releváns különbség az alábbi példányok között: Folger Shelfmark: STC 22276, Huntington Shelfmark: 69305 és az 1605-ös British Library Shelfmark: C.34.k.2.

<sup>14</sup> Nincs releváns különbség az alábbi példányok között: British Library Shelfmark: C.34.k.4, British Library Shelfmark: C.71.b.2, Bodleian Shelfmark: Arch. G e.13, Edinburgh Shelfmark: JA 3734, Folger Shelfmark: STC 22277 Copies 1–3, Huntington Shelfmark: 69306, Huntington Shelfmark: 69307.

vekszik, hiszen itt már szűken három sort fog át, mégis megmarad a magány légkörében, amely egyben jól is illeszkedik ehhez a szóhoz, mondathoz, hiszen a H, azaz a második betű is kapitális marad. A VV betű, hasonlóan az első kvartó S-éhez, egyértelmű, világos vonalvezetésű; dekorációt és ornamentikát nélkülöz.

Erre a nem paradigmaticus változásra talán magyarázatot adhat a második kvartó megjelenésének rekonstrukciója. Sokáig az tűnt elfogadható magyarázatnak, hogy az első kvartóra mint kalózkidásra és rossz verzióra reakcióként, a helyzetet javítandó, Shakespeare színtársulata gyorsan megjelentette a jó verziót. Egan azonban felhívja a figyelmet arra, hogy a jó verziót előbb megvehette egy könyvkiadó, James Roberts, hiszen már 1602-ben bejegyeztette a *Hamletet* a Könyvkereskedők Társaságánál. Továbbá figyelembe veendő tényező, hogy az 1603-as kiadás kiadói lesznek az 1604-es jó kvartó kiadásnak is a kiadói, és Roberts lesz a nyomdász. Egan ebből Lukas Erne hasonló kutatásai alapján arra következtet, hogy „Roberts úgy döntött, hogy ahelyett, hogy beperelné a Ling and Trundellt a társaság szabályainak megszegéséért, inkább arra kötelezi őket, hogy vegyék meg tőle a jó kéziratot, majd pedig fizessenek neki a nyomtatásért” (EGAN 2010, 217–218). A színtársulat tehát a jelek szerint nem javítani akart azon a helyzeten, hogy egy rossz minőségű mű jelent meg, amely hosszabb távon a szerző hírnevének rontásával is együtt járt volna. Nem valószínű ez, hiszen a színtársulat eddigre már lemondott a műről mint saját tulajdonáról. Inkább egy nyomdász profittal kecsegtető vállalkozásának, annak látszólagos elrontásának, majd kétszeres profittal történő javításának története jelenik itt meg, amely történet azonban érdektelen az iniciálé vizsgálata szempontjából, csak magyarázza a paradigmaticus változás elmaradását.

Az első kvartó kötelező érvényű, parancsszóra történő önazonosításhoz képest („Stand”) a „Ki” („Who”) (B1r) kérdőszó hangsúlyozása egy jóval bizonytalanabb világot varázsol elénk a második kvartóban. A parancs erőt és tekintélyt sugárzó, látszólagos magabiztossága helyett a második kvartó kérdése éppen a bizonytalanságra helyezi a hangsúlyt. Ennek a kiadásnak a világa a bizonytalanság közegeiben építkezik, melyben éppen az önazonosság keresése, annak problematikája jelenik meg. Az a világ teremődik meg, ahol a szubjektum magánya, félelmei, és a belátás nagyon is korlátozott volta válik központi témává. A szubjektum magányos, ugyanis bár megjelenik másvalaki is a színpadon, mégis a szubjektumnak, az őrnek egyedül kell feltennie a kérdést, nincs mellette senki, aki segítőt kezet nyújthatna neki. A jelen levő másik ezt a magányt csak fokozza, hiszen kiismerhetetlenségében csak jelzésszerűen, és nem teljes valójában képviselteti magát, azaz nem valóságos jelenléttel, hanem funkcióval rendelkezik. A másik ugyanis csak annyiban van jelen, hogy feltűnik, de annyiban már nem, hogy fel- és meg is lehessen ismerni, jelenléte tehát csak a szubjektum magányát, kiszolgáltatottságát teszi nyilvánvalóvá. A magány mellett a félelem kérdése is ez, hiszen a későbbiekben kiderül, hogy a beszélő fél, mégpedig éppen egy számára értelmezhetetlen létezőtől, ti. a Szellemtől való félelem uralja a szívét. Az izolált, magányos szubjektumot, a másiktól éppen annak kiismerhetetlensége miatt tartó egyént jeleníti meg az első mondat. Az iniciálé

nemcsak egy mondatot, a darab nyitó sorát indítja el, hanem mérete révén egy nagyobb egységet is tétel.

A műnek az iniciálé által lefedett első egysége újfajta feszültséget teremt. Amíg az első kvartó iniciáléja két sort fedett le, addig a második és a harmadik kvartó néhány milliméterrel többet, egy harmadik sort is belevonva így az egységbe. A közeledő kilétének felfedése nem is olyan veszélyesen izgalmas, hiszen az olvasó tudja, ki kérdez, és hogy ki jön, az iniciálé előtt ugyanis a neveket már elolvashatta. Az első három sort összekötő iniciálé miatt úgy tűnik, hogy az önazonosság nem egészen azonos a névvel a *Hamlet*nek ebben a világában. Hiszen a válasz, amely az első kérdezőtől származik, nem a név megadása lesz, hanem a jelszó, „Long live the King!” („Sokáig éljen a király!”). Ezáltal az önazonosság problémájára megfogalmazható megoldásban immár nemcsak a név fog szerepet játszani, hanem a hovatartozás is. Különösen fontos ez az önazonosság meghatározása szempontjából, hiszen a hamleti feladat éppen az lesz, hogy az apai elmúlással, jelenléttel, feladattal és örökséggel együtt és annak ellenében tudja megalkotni magát, hiszen apját és őt is ugyanazzal a névvel illeték, mint ahogy a norvég uralkodóháznak is hasonló lesz a problémája.

### *Első fólió (1623)*

A *Hamlet* következő kiadása már nem kvartó, azaz egyetlen színművet tartalmazó könyv, hanem a híres első fólió (SHAKESPEARE 1623), azaz az első gyűjteményes kötet, amely majdnem az összes színművet tartalmazza. A szakirodalomban sokáig tartotta magát az az elképzelés, hogy két, egymással szorosan összefüggő szempontból is mérföldkőnek számít ez a kiadvány. Először is azért, mert a gyűjteményes kiadvány az egyik legfontosabb kifejeződése annak, hogy a shakespeare-i színműveknek elkezdődött a kanonizációja. Azaz hasonlóan Sidney-éhez, Spenseréhez, de leginkább Ben Jonsonéhoz, csak az irodalmi inspirációval rendelkező kötetek jelentek meg ebben a formában. Ezzel a szemponttal párhuzamos az a nézet is, amely szerint a kanonizáció egyik ismérve, hogy szép és drága kiadásban jelenik meg a gyűjtemény. Mintha a kiadók azt a nézetet osztották volna, hogy a szerző nevével fémjelezve egy nagyobb, drágább kötet is eladható lesz. A két nézet közül az elsőről azt gondolom, hogy még mindig megállja a helyét, míg a másodikról a szakirodalom manapság árnyaltabb képet rajzol. Mindkét jellegzetességet érdemes bővebben is kifejteni.

A kanonizáció kérdésköre két gondolat: a szerzőség és a műnem köre csoportosul. Egy gyűjteményes kötet azért jelenik meg, hogy a szerző műveit egy kötetben gyűjtse össze; a szerző neve ez esetben már nemcsak primer módon piaci érdeket szolgál mint reklám – persze azt is –, hanem mint egy életmű megalkotója is megjelenik. Emellett érvel Kastan, amikor azt állítja, hogy „a Shakespeare-fólió nyilvánvalóan azzal a céllal jött létre, hogy Shakespeare-t mint önálló (és egyedi) szerzőt teremtsen meg, nem pedig mint egy másokkal együtt dolgozó színműírót” (KASTAN 2001, 68). Az önálló szerző megteremtésének aktusa következik abból is,



hogy ebben a kiadásban a szerző nemcsak szövegkorpuszának összegyűjtöttségében jelenik meg, hanem képe is részét képezi a műnek ([pi]A1 + 1r). A szerző így nemcsak a drámákban megtestesülő munkássága révén létezik itt, hanem a kép által személyességében is. A kanonizáció mint a szerző egyfajta fogalmának eredője és következménye, mindenképpen megjelenik tehát az első fólió tekintetében.

A műnem jelentősége abban áll, hogy a reneszánsz Angliában a kortárs drámai művek nem tartoztak szorosan ahhoz a szórakoztatási formához, amelyet magas irodalomnak neveznénk, amely elképzelést aláasni igyekszik a fólió formátum. A legekleatásabb példa erre a mai napig létező oxfordi könyvtár, a Bodleian Library alapítójának, Thomas Bodley-nak a kérése, hogy az általa alapítandó és finanszírozott könyvgyűjteménybe bármit meg lehetett vásárolni, kivéve kortárs drámákat.<sup>15</sup> Ezen a nézetten az sem változtat, hogy sok drámai mű jelent meg akkoriban nyomtatásban, hiszen a könyvpiacot nem esztétikai elvek, hanem vásárlói igények mozgatták. A korabeli színház iparos munkatempója és ebből következő munkamorálja is alátámasztani látszik ezt az elképzelést. Az esztétikai elveket támogatta még a puritán városatyák és szónokok drámaellenessége is. A dráma tehát nem örvendett nagy népszerűségnek a korabeli kultúraformálók retorikájában, és amíg még az egyes darabok kvartó kiadásai jelentek meg, ez az elképzelés rögzült is. A fólió kiadás azonban mérete és ezzel összefüggő bruttó magasabb ára (egy olcsóbb kötésben az ára 1 font lehetett<sup>16</sup>) azonban már egy magára valamit adó közönséget célzott meg, és a kiadások mennyiségéből és minőségéből látszott, hogy nem lehet egyszerűen kultúrszemétre gondolni az adott szerző esetében.

A kanonizációs folyamat illetően fordulatából azonban nem következik, hogy az első fólió esetében nagyon drága kiadványról lenne szó. Még annak ellenére sem, hogy a kortársak közül néhányan megjegyezték, szörnyűséges, hogy Shakespeare jobb minőségű papíron jelenik meg, mint a Biblia néhány kiadása (MURPHY 2003, 43);<sup>17</sup> a mai, revizionista szakirodalom „szükségyszerű és gazdaságos” (GALBRAITH 2010, 64–66) kiadványként jelöli meg az első fóliót. Ez az érvelés arra alapoz, hogy így összegyűjtve sokkal olcsóbb volt megvenni az összes művet, mint egyenként,

---

<sup>15</sup> Erről a jelenségről részletekbe menően elmélkedik STALLYBRASS–CHARTIER 2007, 38. Ehhez még hozzátesszük azt a nagyon fontos különbségtételt is, hogy a kulturális értéket jelölte az a tény is, hogy hogyan került piacra az egyes művek nyomtatott változata. Pavier tíz Shakespeare-színművének gyűjteménye előtt (1619) ugyanis Shakespeare művei kötetlen kiadásban jutottak el az olvasókhoz, ezzel is kiemelve átmeneti jellegüket (STALLYBRASS–CHARTIER 2007, 40–42).

<sup>16</sup> Lásd MURPHY 2003, 51, aki összehasonlításként azt állítja, hogy ez az összeg a korabeli viszonyok között 45 kg kenyér árának felelt meg.

<sup>17</sup> Murphy idézi Pryne *Histrío-Mastix*ából, a „To the Christian Reader” részből: „Shakespeare színműveit a legjobb »Crown« papírra nyomtatták, sokkal jobb minőségűre, mint a legtöbb Bibliát”. Murphy azt is hozzátesszi ehhez a részhez, hogy Pryne valószínűleg a második fólióra céloz, és nem az elsőre (419. o., 31. lj.).

kvartó kiadásban, különösen, mert tizenhét színmű 1623-ig nem is jelent meg önállóan. Másfelől pedig, ha gyűjteményes kiadás, akkor a kvartó méret lehetetlen lett volna (lásd KASTAN 2001, 53), több kötetben pedig nem érte volna meg kiadni a műveket, tehát a fólió tekinthető szükségyszerű kényszermegoldásnak. A gazdaságos jelzöt pedig az indokolja, hogy a többi, hasonló fólió kiadáshoz képest a kéthasábos megoldás, a kis betűméret, a keskeny margó, az üres oldalak hiánya mind arról árulkodik, hogy nem csak a gazdag réteg lehetett a célközönség (vö. SHARPE–ZWICKER 2003, 7).

Ennél a pontnál érdemes még elidőzni azzal, hogy összevetjük Shakespeare első fólióját és Ben Jonson *Works*-ét (JONSON 1616) a kiadás szempontjából. Ugyan mindkettőt fólió kiadásnak nevezzük, és ezért összemérhetőnek tekintjük, azonban egészen más típusú könyvekről van szó. Először is, míg Shakespeare első fóliója csak színműveket tartalmaz, addig Ben Jonsoné verseket is. Ez azt jelenti, hogy míg Ben Jonsonnál valóban beszélhetünk összegyűjtött művekről, addig Shakespeare-nél csak a drámai életműről, azaz míg Ben Jonson *Works*-e tényleg az irodalmi aspirációt tükrözi, azaz a drámai művek egy szintre kerülnek a költeményekkel, és ezáltal nyerik el az irodalmi státuszt, addig Shakespeare-nél csak annyi történik, hogy összegyűjtik a műveit, tehát az irodalmi státusz nem kerül feltétlenül előtérbe.<sup>18</sup> Másfelől igaz ugyan, hogy Ben Jonson esetében nem két hasábban jelennek meg a drámai művek, ami a takarékos kiadványokat jellemzi, ugyanakkor korántsem hasonló méretű oldalakról van szó. Fontos ugyanis, hogy a fólió és kvartó felezési arányokat és nem méreteket jelöl. Ugyanis amíg Shakespeare első fóliójában az oldal 320 × 202 mm-es (vö. RASMUSSEN–WEST 2012, 727), addig Jonsonnál 253 × 165 mm-es, azaz a teljes oldal egyharmadával kisebb, vagyis míg Shakespeare első fóliója extra nagy kiadványnak számít, addig Jonsoné kicsinek, hiszen ezzel az oldalmérettel lehetne szinte kvartó kiadás is. Onnan lehet tudni, hogy Jonsoné mégis fólió, hogy a vízjel a könyv kötésénél található. A nyomdai íven ugyanis a vízjelet az ív egyik felének a közepére tették, és ha egyszer hajtották félbe, azaz fóliót készítettek, akkor a fólió oldal közepére került a vízjel. Ha kétszer hajtották félbe a nyomdai ívet, azaz kvartót készítettek, akkor értelemszerűen a kötéshez került a vízjel. Azaz, mivel Jonsonnál az oldal közepén található a vízjel, függetlenül az oldal méretétől, ezért ebben az esetben fólió kiadványról kell beszélni. Mindebből pedig az következik, hogy kisebb oldalon egészen máshogy hatna a kéthasábos megoldás, mint a nagy shakespeare-i fólión.

Az első fólió *Hamlet*-jének első oldala is arról a kettőségről tanúskodik, amely az egész kiadványt jellemzi: kanonizációs igény és közben „szükségyszerű” „gazdaságos” kiadás. A lehetséges irodalmi státusz iránti vágyat tükrözi, hogy a szerkesztők a klasszikus drámákat tartják szem előtt bizonyos fokig. A kvartó kiadásokban a

<sup>18</sup> Nagyon fontos itt megjegyezni, hogy míg Kastan egyszerre érvel a szerző és az irodalmiság mellett Ben Jonson *Works*-ét is említve (KASTAN 2001, 50–78), magam nem vagyok meggyőződve az irodalmi státusz elérése tekintetében.

drámákat nem strukturálta a felvonásokra és jelenetekre történő beosztás, míg az első fólióban felvonásokra tagolódik a mű, de ez a felosztás nem érvényesül a teljes drámában, csak az első két felvonásban. A klasszikus minta követése, úgy tűnik, a mai értelemben vett harmadik felvonástól mintha kimerült volna. Az iniciálé is szép, díszes, különösen, ha az előzőekkel vetjük össze.

Az iniciálé ebben az esetben már nem VV, hanem a mai írásmóddhoz közelebbi W. A mérete is nagyobb, mint az előző kiadványokéban volt, hiszen itt négy sort is átölel. Ez azért is fontos, mert egy teljes szövegegységet lefed, hiszen a kérdéstől („Who’s there?”) eljutunk a névhez, ugyan csak a kérdező névéhez. A név egyelőre azonban kérdés formájában fogalmazódik meg („Barnardo?”), tehát ebben az egységben tovább erősödik a kétségek jelenléte a darabban. Még inkább kiemeli a bizonytalanságot, hogy a többi kiadásban, még néhány utána következőben is, ponttal zárul a sor. A fólióban a név kérdésként történő említése csak felerősíti azt a képzetet, hogy a mű alapmotívumainak egyike az, hogy a szereplők kétségek és félelmek közt vergődnek. Ezt a kétségességet, magányt látszik igazolni az iniciálé helyzete. Ahogy a képzeletünk színpadán találkozó szereplők is magányosak, hiszen nem tudják felismerni egymást, úgy az iniciálé is elkülönül a darab szövegétől. Nemcsak annyiban tart távolságot, amennyiben az előző iniciálékhoz hasonlóan a következő betű is nagybetű, hanem annyiban, hogy a szöveg metaadatain kívül helyezkedik el, azaz a második sortól a szereplők szövege és az iniciálé közé beékelődnek a szereplők nevei.

Három további érv szólhat amellet, hogy gazdaságos kiadvány az első fólió. Először talán az, hogy a szedő nem tudta beledolgozni a szövegbe az iniciálét, újabb érv lehet amellet, hogy a fólió esetében nem minden tekintetben drága luxuskiadványról van szó. A második érv, hogy az adott korban ez nem számít különleges iniciálénak. A könyvtörténetnek ez a korszaka még vissza-visszatekintett a kódexekre, így előszeretettel használta az iniciálékat, amelyeknek leggyakrabban előforduló típusai az ebben a kiadásban található és ehhez hasonló növényi ornamentikára (*fleuron*) épülő iniciálék voltak. Tehát maga a díszes iniciálé önmagában nem különlegesség. Különösen azért nem, mert fojtogatóan beszorul a szöveg és a margót kijelölő vonal közé. A harmadik érv pedig, hogy – arányaiban tekintve – a mérete is meglehetősen kicsi, különösen, ha összevetjük például a Ben Jonson összegyűjtött műveiben található díszes kezdőbetűk méretével. Míg Ben Jonsonnál egy iniciálé  $47 \times 47$  mm, azaz  $2209$  mm<sup>2</sup>, addig az első fólió *Hamlet*-jében az iniciálé csak  $18 \times 18$  mm, azaz  $324$  mm<sup>2</sup>, más szóval a fólió iniciáléja közel hetedrésze a másikkal. Még szembetűnőbb ez akkor, amikor Ben Jonsonnál a lap mérete  $253 \times 165$  mm, míg az első fólióban  $320 \times 220$  mm, azaz Ben Jonson oldalmérete 1,7-e a fólióénak. Az eleve hétszer nagyobb iniciálé tehát még nagyobbak tűnik, még meghatározóbb, ha hozzávetőlegesen feleakkora oldalon helyezkedik el. Az iniciálé elhelyezkedése, jelenléte és relatív mérete mind arról tanúskodik tehát, hogy a fólió esetében a kanonizációnak, egy irodalmi szerző születésének egyelőre csak egyik első, szükségszerű és gazdaságos lépésének lehetünk tanúi. Ez a markáns és egyszerre tétova lépés tükröződik talán a kérdéstől a

kérdésig keretezett első részben is, ahol az azonosság fájó kétségein marad a hangsúly, ahelyett, hogy véglegesen megoldódna az azonosságot illető kételey.

#### *Negyedik kvartó (1625)*

A negyedik kvartó kiadásán (SHAKESPEARE 1625),<sup>19</sup> amely valószínűleg 1625-ben jelent meg – azért valószínűleg, mert a kiadásán nincs évszám –, látszik a kanonizáció igénye. Nem is meglepő ez, hiszen két évvel az első fólió után a kiadó jó befektetésnek tartotta, hogy újra megjelentesse a *Hamletet* önálló kötetben, és az első fólió színvonalát nem adhatta lejjebb. Az első oldalon (A2r) az iniciálé díszítettsége, az iniciálét körülölelő feszes rend, az oldalon az iniciálét követő egyetlen sor, az oldal többi részét kitöltő mívés fejléc és a mű címe mind arról árulkodik, hogy a kiadó megadta a módját a mű újbóli megjelentetésének.

Az iniciálé három szempontból is követi az első fólió megkezdte hagyományt némi továbbfejlesztéssel. A díszes iniciálé immár követelmény, itt is természeti ornamentika található, de jóval tartalmasabb és kidolgozottabb, mint a fólióban. Ez a kiadás megtartja az előző jó gyakorlatát, azaz W-t használ a korábbi kiadványok VV-je helyett. Az iniciálét ugyan itt is nagybetű követi, mégis itt sikerült jobban a szöveg részévé tenni a díszítést, hiszen a nevek nem ékelődnek az iniciálé és a szöveg közé, előbbi organikusan épül bele a szövegbe, olyan módon, hogy a nevek megelőzik, majd utána következik a díszítés és a főszöveg. A lap tagoltsága ettől sokkal logikusabbnak, feszesebbnek hat, megtartva az emelkedettséget a díszítés révén. Az iniciálé mérete a szöveghez mért arányaiban is hasonlít a fólióéhoz, s ezért a lefedett egység is megegyezik a nagy előddel. Ami a fóliónál az önazonosság és annak megadásának jelentőségét kiemelte, megőrződik tehát ebben a kiadásban is.

Az elrendezés logikájával és feszségével összhangban ez a kiadás azonban visszavonja a fólió önazonosság kérdésében jellemző bizonytalanságot. A fólióban ugyanis az iniciáléval egységbe vont rész végén Francisco rákérdez a névre („Barnardo?”), míg ebben a kiadásban állítja: „Barnardo.”, hasonlóan az első fóliót megelőző kiadások szöveg-hagyományához. Az állítás ennél fogva, a fólióval összehasonlítva, a megnyugvás hangján szól, amit Barnardo csak megerősíteni tud a maga „Hee”-jével, amivel le is zárul az első oldal, hiszen a nyugvópontra eljutottunk.

A negyedik kvartó kiadás tehát magán viseli és tovább is viszi a kanonizáció igényéből következő hagyományt. A szépen és átgondoltan megszerkesztett kvartó kiadás az iniciálé díszítettségében és elhelyezésében a fólió teremtette kontextusban nyeri el értelmét, megőrizve és tovább is lépve a megkezdett hagyományon.

<sup>19</sup> Nincs releváns különbség az alábbi példányok között: British Library Shelfmark: C.34.k.3, British Library Shelfmark: C.12.h.14, Bodleian Shelfmark: Arch. G d.41, Folger Shelfmark: STC 22278, Folger Shelfmark: STC 22278, Folger Shelfmark: STC 22278, Huntington Shelfmark: 69308.

Ez a feszes esztétikum pedig összhangban van azzal a változtatással, amely visszalép a fóliót megelőző szöveg hagyományhoz a központozás tekintetében, hiszen ezáltal a mű felütése a mondatot lezáró pont révén kiemeli és egyszerre meg is oldja az önazonosság problematikáját.

### *Második fólió (1632)*

1632-ben jelenik meg a második fólió kiadás (SHAKESPEARE 1632), amely a jelen összefüggésben az első fólió teremtette hagyományra épít, ugyanakkor két szempontból módosítja azt. A második fólióban a *Hamlet* első betűje ugyanaz, mint az első fólióban, azaz megtartja a W-t (A2r), és hasonlóan a nagy elődhöz, az iniciálét itt sem sikerült a szövegbe beledolgozni. Ez az iniciálé ugyanakkor jóval kisebb, mint az első fólióé, hiszen itt csak két megszólalást fed le, mintha az első fólióhoz képest még gazdaságosabb kiadványt tartana kezében az olvasó. Az iniciálé díszítése ismét növényi ornamentika, ez a díszítés mégis más, mint az első fólióé volt: nagyon cirkalmas, tekergőző szárat és leveleket találunk a kép szélén sötét tónussal, míg befele haladva már csak vonalak jelzik a növényeket.

Az iniciálé kijelölte egység csak az identitás problémájának felvetéséig jut, a megoldás már kívül esik a hatókörén. Azaz a kisebb, de kidolgozottabb iniciálé mintha felerősítené az önazonosság problematikáját a mű felütésében. Az identitást problémává tevő kérdésre a kijelölt egységen belül nem jön meg a válasz, csak a válaszadás visszautasítása, és annak parafrázis megismétlése parancs formájában. A probléma mintegy belefagy a kérdés és a kérdést megismétlő parancs dinamikájába, és így egyetlen érzésnek, a kétségnek biztosít helyet, hiszen a kérdés és a parancs is ugyanahhoz a megoldatlansághoz vezet. Ezt a megoldatlanságot erősíti, hogy a díszes iniciálé kijelölte egység utáni megnyilvánulás az 1625-ös kvartó kiadás név utáni pontja helyett visszatér az első fólió kérdőjeléhez. Itt az előző kiadástól eltérően a név állítása helyett az első fólióban szereplő név kérdésére kerül sor. A név, az iniciálé hatókörén kívül is, csak kérdés marad, a megnyugtató megoldást későbbre tartogatva.

### *Ötödik kvartó (1637)*

Az 1637-es ötödik kvartó kiadás (SHAKESPEARE 1637)<sup>20</sup> paradigmátikus változást hoz az előzőekhez képest. Először is visszatér a korábbi kvartó kiadások gyakorlatához annyiban, hogy csínján bánik a papírral, a cím kis helyet foglal el, ezért sok

<sup>20</sup> Nincs releváns különbség az alábbi példányok között: British Library Shelfmark: C.34.k.5, Bodleian Shelfmark: Arch. G d.40, Bodleian Shelfmark: 4° Z 3(6), Edinburgh Shelfmark: JA 3735, Folger Shelfmark: STC 22279 (1–5. példány), Huntington Shelfmark: 69309, National Library of Scotland Shelfmark: Bute.476.

hely marad a szövegnek, azaz a dráma szövege dominálja az oldalt. Az iniciálé mérete megtartja azt a gyakorlatot, amelyet az első fólió alakított ki, azaz négy sort fed le a kérdéstől a név elhangzásáig. A díszítés azonban egészen más lesz, mint az előzőeknél láttuk, ugyanis míg ott a növényi ornamentika volt jellemző, leginkább száraz és levelek formájában, addig itt sokkal stilizáltabb a díszítés, ha növény, akkor is sokkal absztraktabb. Absztraktságával összhangban maga az iniciálé is eltávolodik a drámai szövegtől, és áttereli a figyelmet a szereplőre. Ebben a kiadásban az iniciálé már nem a W-nek valamelyik variációja, hanem B, azaz Barnardo nevének kezdőbetűje. Mintha a szövegről átkerülne a hangsúly a metaszövegre, az elmondott szövegről a szereplőre. Ezzel a módosítással végleg elkerülte a nyomdász, hogy az iniciálé elválassza a beszélő nevét a szövegtől, és hogy a díszes kezdőbetű tördelési nehézségeket okozzon. Ez a rendre való szigorú törekvés teszi még nyilvánvalóbbá a szöveg sugallta bizonytalanságot: látszólag minden rendben van, a paratextus logikus és átlátható viszonyba került a textussal, ugyanakkor visszatér ez a kiadás a fólió teremtette hagyományhoz, azaz ahhoz, hogy Francisco nem állítja, hanem csak kérdezi Barnardo nevét. Az iniciálé feldíszített magabiztossága és szövegélményt uraló jelenléte szembehelyezkedik az általa lefedett szövegrész Barnardót jelölő bizonytalanságával.

Ez az ellentét egy újabb történet kialakulását indukálja, amennyiben abból a perspektívából nézzük, ahonnan a nyomtatott kiadás elindul. Az első kvartóban az örök neve nem jelenik meg, számok jelölik csak a különböző szereplőket, a hangsúly pedig a drámai szövegen van, ahol a metatextuális elemek vizuálisan másodrendű szerepet kapnak. A díszítéssel csak még inkább kiemelődik a szöveg, tovább folytatva a metatextuális elemek marginalizációját. A későbbi szövegkiadásokban az egyes szereplők nevesülnek ugyan, de a nevek maradnak a drámaszövegen kívül elhelyezett metaelemek, hiszen az iniciálé a neveket vizuálisan legalábbis elválasztja a drámaszövegtől. Ezen a helyzeten, mint láttuk, csak az ötödik kvartó változtat, ahol az egyik metatextuális elem, azaz a szereplőt jelölő név emelkedik ki az iniciálé által a szövegből, textuális elemmé emelve szinte a metatextuális jelölőt. A szereplőknek ez a textuális nevesülése mintha arra a kultúrtörténeti pillanatra utalna, amikor már elkezdene érvényét veszteni Stallybrass észrevétele, miszerint a megszólalásokhoz kapcsolódó nevek nem a karakterre utaltak, hanem a minden pozitívumot nélkülöző különbségek rendszerére (vö. STALLYBRASS 2000, 122). A textusba beemelt név immár karakterképző erővel bír.

A szereplők nevének vizuális beleilleszkedése a drámaszövegbe ezzel összhangban a szöveg színházról történő leválásának is lehet a következménye. A drámai művek, Shakespeare drámai művei, különös tekintettel a kvartó kiadásokra általában, a színházi előadás sikerének hullámát szerették volna meglovagolni. Ebből következően a szereplők neve esetleg nem is feltétlenül bírt olyan nagy jelentőséggel, hiszen ha a nyomtatott könyv a színházra utalásában konstituálódik, az olvasó elméletileg visszaidézhetette, hogy ki játszotta azt a bizonyos szerepet, és így a szereplő neve a színész nevével, játékaival asszociálódott. Az ötödik kvartó azonban már mintha a nyomtatott könyv színházról történő leválásának pillanatát jelölné

ki, amikor nincs asszociatív és emlékezésbeli kapcsolat a mű színházi és könyvben megjelenő megtestesülése között. Ebben a helyzetben nem a színész az, aki a szereplőt azonosítja, hanem a szereplőnek a színháztól elválasztva önálló jelölőként kell identitást teremtenie. Ebben az utóbbi esetben tehát talán a shakespeare-i színház, a Király Embereinek társulata már nem jelentheti az autenticitás egyik forrását, hiszen maga a szerző már meghalt, a társulat és így az előadások sem ugyanazok, tehát, mondhatjuk, a könyv elkezdett leválni a színházról már a színházak 1642-es bezárása előtt, még ha ez a folyamat csak a nyomtatott könyvlap elemeinek átrendeződésében jelent is meg.

*S/VV/W/B: a digitális szövegadatbázisok és határai*

Áttekintve az 1640-ig tartó, azaz a színháztörténeti szempontból első korszak könyvbeli *Hamlet*jeit, talán sikerült bemutatni, hogy egy historizáló olvasat nem vonatkoztathatja el a szöveget annak könyvbeli materializációjától. Emellett talán azt is sikerült bemutatni, hogy miképpen befolyásolhatja a nyomtatott könyv első betűjének megtestesülése a mű olvasatát. Talán még az a következtetés is megállja a helyét, hogy az így felidézett történeti megközelítés fordulópontokat is bemutat a shakespeare-i szövegek befogadástörténetében, egyetlen példán keresztül pozicionálva, hogyan viszonyult a korai modern Angliában a színdarabok megjelenése a színházi előadásokhoz. Az is világos továbbá, hogy ez a kutatás nem jöhetett volna létre a digitális szövegadatbázisok 21. századi technológiája nélkül. Nemcsak azért, mert eleddig megfelelő ösztöndíjak kellett volna az ilyen jellegű kutatáshoz – már csak azért is, mert a megtekintett példányok Japántól az Egyesült Államokon keresztül Angliáig szét vannak szórva a világon –, hanem leginkább azért, mert a digitális verziók jó minőségűek, szabadon manipulálhatóak. Például könnyebb bizonyos részletekre figyelni, és így egyes jellegzetességekre felhívni a figyelmet, ha nagyon egyszerűen felnagyíthatók bizonyos részletek, a képfájlok szabadon vághatóak, sorba rendezhetőek. Ebből a szempontból tehát a digitális szövegadatbázisok mindenképpen segítik, segíthetik a szövegeket historizálni vágyó kutatói munkát.

Mindezen előnyök mellett nem szabad azonban elfeledkezni arról, hogy az eddig elért eredmények nem egészen vezethetők le csak a digitális verziókból. Több ízben is utaltam méretbeli jellegzetességekre, oldalméreteket hasonlítottam össze, és az aránybeli különbségekből vontam le következtetéseket. Ezeket a méreten alapuló komparatív észrevételeket nem a digitális verziók alapján tettem, hanem azért, mert a kiadványokat kézbe vehettem külföldi kutatásaim során. Az eddig jó fényben feltüntetett lehetőségek, például a nagyíthatóság, felelősek azért, hogy nem lehet tudni a könyvek valós méreteit, hiszen a képernyőn megjelenő verzió nem olyan értelemben dologiasítható, mint egy fizikai aspektusokkal rendelkező, kézzel megfogható könyv, a kijelző mérete, felbontási adottságai, a számítógép grafikai és egyéb jellemzői ugyanis eleve befolyásolják a képfájl megjelenését. Ezt

a helyzetet tovább bonyolítja, hogy a nagyíthatóság azért lehetséges, mert méretekről eleve nem lehet adottságként beszélni. Azaz nem lehet egy digitális verzió vizuális megjelenése alapján viszonyítási pontokra alapozni komparatív elemzéseket, hiszen a kijelzőn megjelenő képeknek nincs a megjelenítő eszköztől független vizuális létük. Az adott megtekintett kép ott és akkor jön létre. A megjelenítő eszköztől függő képek összehasonlításához éppen ezért nem tételeződik egy külső szempontrendszer, így a képek méreteik alapján összemérhetetlenek maradnak. Különösen igaz ez akkor, ha két digitalizált könyvet két egymástól független csapat digitalizál, hiszen a digitalizálás a fényképezéshez hasonlóan nem objektív rögzítés, hanem különböző eszközök, különböző formátumban, különböző célok révén létrejövő értelmezési nyomtatott könyveknek.

Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy külföldre kellene eljutni minden összehasonlítási elemzéshez, hiszen számos esetben metaadatok formájában a szövegadatbázisok készítői megadják a digitális verzió alapjául szolgáló nyomtatott példány fizikai jellemzőit vagy egy külön felületen, ablakban, vagy pedig a képfájl nyelvi elemeit megjelenítő xml fájlba beépítve. E bibliográfiai metaadatok között azonban egyelőre nem szerepel a kezdőiniciálé mérete és egyéb jellegzetességei, legfeljebb a jelölés, hogy egy adott betű az alapul szolgáló nyomtatványban iniciálé, továbbá nem tesznek említést a digitális verzió alapjául szolgáló nyomtatvány papírjának minőségéről sem. Mindezért csak digitális adatbázisokra építve egyelőre lehetetlen a komparatív szempontokat érvényesíteni, amelyek nélkül azonban könnyen téves következtetéseket vonhat le a kutató. A fenti elemzésben különösen fontos volt ez az első fólió *Hamletjének* és Ben Jonson *Worksének* összehasonlító elemzése során. A digitális szövegadatbázisok tehát mindenképpen hatással vannak a kutatásokra, hiszen lehetővé tesznek befogadásközpontú, olvasás- és könyvtörténeti elemzéseket, ugyanakkor egyelőre kizárólag rájuk hagyatkozni az általuk lehetővé tett kérdések megválaszolásakor még nem teljesen veszélytelen.

### Bibliográfia

- BLAND, Mark (2010), *A Guide to Early Printed Books and Manuscripts*, Chichester, U. K.–Malden, MA, Wiley–Blackwell.
- EGAN, Gabriel (2010), *The Struggle for Shakespeare's Text. Twentieth-Century Editorial Theory and Practice*, Cambridge, UK–New York, Cambridge University Press.
- GALBRAITH, Steven K. (2010), *English Literary Folios 1593–1623. Studying Shifts of Format*, in *Tudor Books and Readers. Materiality and the Construction of Meaning*, ed. John N. KING, Cambridge UK–New York, Cambridge University Press, 46–67.
- IRACE, Kathleen O. (1994), *Reforming the Bad Quartos. Performance and Provenance of Six Shakespearean First Editions*, Newark–London–Toronto, University of Delaware Press–Associated University Presses.



- JONSON, Ben (1616), *The Workes of Beniamin Jonson: neque me vt miretur turba, laboro: Contentus paucis lectoribus*, London, William Stansby, Notre Dame, Hesburgh Library Special Coll. Rare Books Large (PR 2600 1616).
- KASTAN, David Scott (1999), *Shakespeare After Theory*, New York, Routledge.
- KASTAN, David Scott (2001), *Shakespeare and the Book*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KISÉRY András (2005), „Por se: a reneszánsz médiumai”, *Jelenkor*, 48 (2005)11. <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=889> (Letöltés ideje: 2012. 06. 20.)
- MAGUIRE, Laurie E. (1996), *Shakespearean Suspect Texts. The „Bad” Quartos and their Contexts*, Cambridge–New York, Cambridge University Press.
- MASTEN, Jeffrey (1997), *Textual Intercourse. Collaboration, Authorship and Sexualities in Renaissance Drama*, Cambridge–New York, Cambridge University Press.
- MCGANN, Jerome J. (2001), *Radiant Textuality. Literature after the World Wide Web*, New York, Palgrave.
- MURPHY, Andrew (2003), *Shakespeare in Print. A History and Chronology of Shakespeare Publishing*, Cambridge, UK–New York, Cambridge University Press.
- PETERSEN, Lene B. (2010), *Shakespeare’s Errant Texts. Textual Form and Linguistic Style in Shakespearean „Bad” Quartos and Co-authored Plays*, Cambridge–New York, Cambridge University Press.
- RASMUSSEN, Eric–WEST, Anthony James (eds.) (2012), *The Shakespeare First Folios. A Descriptive Catalogue*, Houndsmills, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- SAENGER, Michael (2006), *The Commodification of Textual Engagements in the English Renaissance*, Aldershot, England–Burlington, VT, Ashgate Publications.
- SHAKESPEARE, William (1603), *The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmarke by William Shake-peare. As it hath beene diuerse times acted by his highnesse seruants in the Cittie of London: As also in the two vniuersities of Cambridge and Oxford, and elsewhere*, London, Valentine Simmes for Nicholas Ling (British Library Shelfmark: C.34.k.1 és Huntington Shelfmark: 69304).
- SHAKESPEARE, William (1604), *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke. By William Shakespeare. Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, according to the true and perfect coppie*, London, James Robert for Nicholas Ling (Folger Shelfmark: STC 22276, Huntington Shelfmark: 69305 és 1605 British Library Shelfmark: C.34.k.2.).
- SHAKESPEARE, William (1611), *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmarke. By William Shakespeare. Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, according to the true and perfect copy*, London, Valentine Simmes for John Smethwicke (British Library Shelfmarks: C.34.k.4, C.71.b.2, Bodleian Shelfmark: Arch. G e.13, Edinburgh Shelfmark: JA 3734, Folger Shelfmark: STC 22277, Huntington Shelfmarks: 69306, 69307).
- SHAKESPEARE, William (1623), *VVilliam Shakespeares comedies, histories, & tragedies: published according to the true originall copies*, London, Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount (*Horace Howard Furness Memorial {Shakespeare} Library*). University

- of Pennsylvania Folio PR2751 .A1.) <http://sceti.library.upenn.edu/sceti/printedbooksNew/index.cfm?TextID=firstfolio&PagePosition=1> (Letöltés ideje: 2012. 06. 14.)
- SHAKESPEARE, William (1625), *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmarke. Newly imprinted and enlarged, according to the true and perfect copy lastly printed*, London, William Sansby for John Smethwicke (British Library: C.34.k.3, British Library: C.12.h.14, Bodleian Shelfmark: Arch. G d.41, Folger Shelfmark: STC 22278, Folger Shelfmark: STC 22278, Folger Shelfmark: STC 22278, Huntington Shelfmark: 69308).
- SHAKESPEARE, William (1632), *Mr. William Shakespeares comedies, histories, and tragedies. Published according to the true originall coppies. The second impression*, London, Thomas Cotes, for John Smethwick, William Aspley, Richard Hawkins, Richard Meighen, and Robert Allot.
- SHAKESPEARE, William (1637), *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark. Newly imprinted and enlarged, according to the true and perfect copy last printed*, London, R. Young for John Smethwicke (British Library Shelfmark: C.34.k.5, Bodleian Shelfmark: Arch. G d.40, Bodleian Shelfmark: 4° Z 3(6), Edinburgh Shelfmark: JA 3735, Folger Shelfmark: STC 22279 [1–5. példány], Huntington Shelfmark: 69309, National Library of Scotland Shelfmark: Bute. 476.)
- SHARPE, Kevin–ZWICKER, Steven N. (2003), *Introduction. Discovering the Early Modern Reader*, in *Reading, Society and Politics in Early Modern England*, eds. Kevin SHARPE, Steven N. ZWICKER, Cambridge UK–New York, Cambridge University Press, 1–37.
- STALLYBRASS, Peter (2000), *Naming, Renaming and Unnaming in the Shakespearean Quartos and Folio*, in *The Renaissance Text. Theory, Editing, Textuality*, ed. Andrew MURPHY, Manchester–New York, Manchester University Press, 108–134.
- STALLYBRASS, Peter–CHARTIER, Roger (2007), *Reading and Authorship: The Circulation of Shakespeare 1590–1619*, in *A Concise Companion to Shakespeare and the Text*, eds. Andrew MURPHY, Malden MA–Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 35–56.
- STEPPAT, Michael (2000), *(Un)Editing and Textual Theory. Positioning the Reader*, in *The Renaissance Text. Theory, Editing, Textuality*, ed. Andrew MURPHY, Manchester–New York, Manchester University Press, 73–90.

TÁBOR SÁRA

## A selyemgyapotfa árnyékában

Az értékrendszer változása Chinua Achebe *Széthulló világ* című művében

### *Hét év távol Umuofiatól*

Fekete-Afrika belseje több ezer évig szinte teljesen megközelíthetetlen volt a kívül-állók számára, csupán néhány utazónak és felfedezőnek sikerült behatolnia az ismeretlen földrész mélyére. A 19–20. századi európai hódítás megszüntette elszigeteltségét, és lehetőséget adott a különböző kultúrák találkozására, amelyek máig is keverednek, és párbeszédet folytatnak egymással. A 20. századi afrikai irodalom magán hordozza a korszak történelmi fordulatainak jegyeit, a gyarmatosítás tapasztalatait, majd a függetlenség elnyerése kikerülhetetlenné tette a múlttal való számvetést. Igen sok szerző művében – rejtettebben vagy egyértelműbben – felmerül a kérdés, hogy milyen kulturális, társadalmi örökséggel rendelkeznek az Afrikában élő népek, és mit sikerült a gyarmatosítás során megőrizniük a hagyományos gondolkodásmódból. Chinua Achebe a nigériai ibo közösség szemszögéből mutatja be az európaiak megjelenésével járó változásokat; első regénye, a *Széthulló világ* 1958-ban jelent meg a Heinemann London kiadásában.

David Whittaker és Mpalive-Hangson Msiska *Chinua Achebe's Thing Fall Apart* című könyvében megállapítja, hogy az ötvenes évek Nigériában a gazdasági fellendülés és a függetlenségi mozgalmak korszaka volt; mindeközben egy új értelmiségi generáció nőtt fel, akik már nem Nagy-Britanniában, hanem Nigériában jártak egyetemre, és elutasítva a keresztény kultúra felsőbbrendűségét, a „nyugati” típusú tudás megszerzése mellett a törzsi tradíciók felé fordult az érdeklődésük. Achebe is közéjük tartozott, az egyetemen ismerkedett meg Joseph Conrad és Joyce Cary Afrikáról szóló műveivel, és mivel hiteltelennek találta a leírtakat (Conradot később rasszistának bélyegezte), ez inspirálta arra, hogy megírja saját, Afrikát afrikai szemszögéből bemutató regényét. Achebe művének címe idézet W. B. Yeats *The Second Coming* (*A második eljövétel*) című költeményéből. Whittaker és Msiska értelmezése szerint Yeats körkörösen, korszakok váltakozásaként fogja fel a nyugati történelmet: a görög-római kort a kereszténység váltja fel; az I. világháború, valamint az orosz forradalom erőszakos vérfürdője ennek a korszaknak a végét jelzi, immár a kereszténység ellentéte következik be. Achebe Yeats eurocentrikus látomását kisajátítva és kiforgatva egy olyan afrikai civilizációt ír le, amelyet pont az európai keresztény gyarmatosítók megjelenése dül fel (WHITTAKER–MSISKA 2007, 18–21, 26).

A hagyományos afrikai társadalmak működése jelentősen különbözött az európai formáktól, ennek következtében az ibóknak a gyarmatosítás során sok újdön-

ságot kellett felfedezniük és beépíteniük saját értékrendszerükbe, ezzel egy időben bizonyos tradicionális értékek elavulttá váltak. Achebe Okonkwo tragédiáján keresztül mutatja be azt az összetett folyamatot, amely során a törzs feldolgozza az első találkozásokat az addig ismeretlen civilizációval.

A *Szétbulló világ* társadalmában nem a származás az elsődleges, azonban Okonkwo a regény során végig apja, Unuka emlékével küzd. A generációs ellentétek jelképezik a társadalmi ellentéteket, és megmutatják, hogy a közösségen belül milyen szélsőséges viselkedés számít még elfogadhatónak, meddig lehet elmenni úgy, hogy az ember a társadalom tagjának, és ne kívülállónak érezhesse magát. (Az ibók esetében ennek különös jelentősége van, hiszen az érinthetetleneknek [osuknak] külön kasztja van, és bár ők származásuk folytán kerültek kirekesztett helyzetbe, de kasztjukat a társadalom egyéb tagjaival való érintkezés korlátai definiálják.) Okonkwo és Unuka személyisége homlokegyenest különbözik, de közös tulajdonságuk, hogy – más-más oldalról – mindketten feszegetik a közösség értékrendszerének határait.

Okonkwo büszke arra, hogy híres birkózó és félelmetes harcos, ugyanakkor a fizikai erő mellett a tekintély is nagy szerepet játszik az életében. Apjával szemben fontos számára, hogy minél több rangot vegyen fel, és hogy a faluban meghatározó személyiséggé váljon, valamint hogy csűrje mindig tele legyen jamgyökérrel. Unuka nem a harcban, hanem a zenében tűnt ki, került az erőszakos helyzeteket. Amikor Ikemefunát, az Okonkwo családjával élő túsz fiút ki kell végezni, Okonkwo, félve attól, hogy apjára hasonlít, lekaszabolja a már szinte nevelt gyermekének számító fiatalembert. Bár ez az esemény bátorságát hivatott bizonyítani, mégis inkább a gyávasága kerekedik felül. Ketten is nemtetszésüket fejezik ki az eseménnyel kapcsolatban. A rangidős öreg, Ezeudo, a gyilkosság előtt figyelmezteti, hogy ne legyen benne részt, Obierika pedig a kivégzés után fejezi ki értetlenségét. Abiola Irele megállapítása szerint Okonkwo annyira kompenzálni akarja, hogy apja nem felelt meg a társadalmi normáknak, míg végül a megfelelni vágyásának túlzásba vitele az értéket gyengességgé változtatja (IRELE 1979, 11).

C. L. Innes találoán jellemzi Okonkwo apját: „Habár Unuka egy kevésbé jelentős szereplő, [...] kontextusban van ábrázolva, szociális és természeti környezetben, gyerekkori emlékekkel, régmúlt fesztiválok és évszakok emlékeivel, a ragyogó ég képével, a lebegő kányával, népmesék és anekdoták részleteivel, és az időjárásról, valamint a falu ügyeiről szóló mindennapi beszélgetésekkel. Ennek köszönhetően nem archetipikus szereplő, hanem realiztikus, nem egy gyökér nélküli szabad lélek, hanem egy hiteles emberi lény, inkább fokozatokban, mint lényegileg tér el saját társadalma és más közösségek normáitól.” (INNES 1990, 27.)

Okonkwo hiába próbál mértéket tartani, sokszor nem képes indulatos természetén uralkodni, sőt, időnként csak utólag érti meg, hogy miért lett volna szükség rá. Példa erre, amikor a Béke Hete alatt megveri feleségét. Bár tudja, hogy az erőszak ekkor tilos, úgy gondolja, felesége megérdemelte a verést, és ezt sokáig magyarázza az őt látogató papnak is. Okonkwo ösztönös fizikai oldala felülkerekedik a lelkin. Apjával ketten alkotnak egy egészet, és mintha törvényszerűen következne ebből, hogy legidősebb fia, Nwoye, a nagypapjára fog hasonlítani. Mint

ahogy Abiola Irele is rámutat, a három szereplő, ezáltal a három generáció összekapcsolódása meghatározza a regény időbeli tengelyét (IRELE 2000, 9).

Okonkwo saját lelke ellen, vagy inkább saját lelki erejéért küzdve apja értékei ellen is harcol. A lelki erő birtoklását Unuka élehetetlen természetével tartja egyenlőnek, ezt apja emlékével szembeni ellenállása mutatja. Számára minden Unukához kapcsolható tulajdonság negatív előjelű. Megfigyelhető, hogy Okonkwo saját társadalmánál szigorúbban ítélkezik a lelki dolgokról, kevésbé tartja őket hasznosnak, mint törzse többi tagja. Irele szerint Okonkwo saját magával szembeni szigorúsága negatívan befolyásolja emberi kapcsolatait, ami másokkal, különösen Nwoyéval szembeni türelmetlenségében nyilvánul meg (IRELE 1979, 11).

Unuka és Okonkwo személyisége a közösség két határköve: megjelölik azokat a pontokat, amelyeket még éppen tolerál a társadalmuk, legyen az végtelen, méla szelídség, vagy éppen túlzott, agresszív törtetés. Megrajzolják közösségük értékrendszerének határait, ez azonban nem jelenti azt, hogy a regény egy üres körvonalat vázol fel. A többi szereplő viselkedésével, személyiségével kitölti a „térkép” belsejét, néha bizonyos cselekedetek át is hágják a határokat (például a szent óriáskígyó megölése), esetenként még Okonkwo is: a rá kimért büntetések súlyossága, a törzs tagjainak reakciói még pontosabban segítenek felmérni az általánosan elfogadott értékeket.

Bár személyiségük külön-külön a többiektől való eltérést, hiányosságokat mutatja, az emberek hozzáállása kettejükhez együttevén mégis a teljességet szimbolizálja, ahogy a szomszéd falvakhoz való viszonyuk is illusztrálja. Unuka zenész volt, és szívesen látták a nagy ünnepek alkalmával a környéken. Okonkwótól viszont mindenki retteg, és amikor egy esetleges háború ügyében tárgyalni megy Mbainóba, ott gyorsan beleegyeznek, hogy inkább tűszokat adjanak Umuofiának. Ketten együtt pozitív és negatív reakciókat váltanak ki. Ugyanígy Unuka nagyon népszerű volt a száraz évszak idején a faluban rendezett vendégségeken, Okonkwo pedig, aki nem szereti a tétlenséget, a munkájával vívja ki a megbecsülést. Ketten együtt adják ki az ember szórakozni szerető és dolgozó felét.

A társadalom összetettségét jelzi, hogy nem feltétlenül ítélik el Unuka viselkedését. Annak ellenére, hogy soha nem fizette vissza a kölcsönöket, mindig adtak neki újabbakat, és a zenéjét is szerették; Okonkwót ugyanilyen toleránsan fogadják be a száműzetésből hazatérve. Az viszont már nem mindegy Okonkwónak, hogy megérkezése után milyen pozíciót foglalhat el a faluban, mennyire számít majd meghatározó személyiségnek. Szakadás van a rangosak és a rangtalanok értékrendszere között, Okonkwo és apja szembenállása valójában a társadalom két különböző rétegének az ellentéte. Okonkwo saját erejéből küzdötte fel magát, és ezt a helyzetét semmiképpen sem akarja elveszíteni. Unukát a társadalmi státusz különösebben soha nem foglalkoztatta. A rangtalan férfiakat ugyanazon a néven illetik, ahogy az asszonyokat, tehát a többiek lenézik őket, ők pedig igyekeznek nem törődni az ellenvetésekkel.

Két különböző értékrendszerről van szó, amely a regény elején még csak Okonkwo és Unuka ellentétében nyilvánul meg, a második és a harmadik részben

viszont kiterjedtebbé válik. A fehér hittérítők vallása először az osuk (az érinthetetlenek), az asszonyok és a rangtalanok körében hódít. Majd egy-két rangos férfi is csatlakozik hozzájuk, őket különös megbecsüléssel fogadják, hiszen még az európaiak is tudják, hogy a társadalom elismerésének kivívásához a minél tekintélyesebbeket kell megnyerniük. Összességében véve azonban az eddig elnyomottak, a céljukat a hagyományos keretek között nem találók veszik fel az új vallást, ők, ahogy Nwoye is, kerülnek be először a fehérek iskoláiba, így majd ők lehetnek az európaiak uralma alatt a vezető réteg. Nemcsak a gyarmatosításhoz való alkalmazkodásnak köszönhető, hogy később mi számít majd érénynek vagy éppen gyengeségnek, ezek az értékek már korábban is jelen voltak a társadalomban, de képviselőik nem jutottak kulcspozícióba. Az európai uralom eszerint nem kizárólag egy idegen megszállást, eddig ismeretlen rendszert jelent, inkább egyfajta lehetőséget a másképpen gondolkodóknak. Más kérdés, hogy mennyire alkalmas ez az életszemlélet arra, hogy a társadalom alapköve lehessen. A *Széthulló világ* folytatása, az *Örökké nyugtalanul* főhőse Nwoye fia, aki már Európában jár iskolába, a fővárosban tisztviselő lesz, és az egész falu reménységének számít. Apa és fiú konfliktusa tehát egy társadalmi konfliktus kivetítése, amely a jövőben fog igazán kibontakozni, és nemcsak a falu, hanem a későbbi Nigéria sorsába szól bele.

Okonkwo indulatos természetének köszönhetően időről időre szembekerül a társadalom értékrendjével. Ez az ellentét egyrészt verbális szinten érhető tetten, Whittaker és Msiska megállapítása szerint Okonkwo ugyan az ibo társadalom férfiideálját testesíti meg, fizikailag erős, gazdag és bátor, de az Umuofiában nagyra tartott szóbeli kultúrát nem tudja magáévá tenni. Dadogása az elidegenedésnek szimbóluma (WHITTAKER–MSISKA 2007, 8–9). Ehhez a gondolatmenethez kapcsolható az a történet is, amikor Ezinma iyi-uwáját keresik, és Okonkwo állandóan rászól a lányára. A varázsló figyelmezteti, hogy bízsa csak rá a dolgot, de az esetnek különösebb következménye nem lesz. Míg a dadogás csak a másságát mutatja, Okonkwo verbális közbeavatkozása egy szakrálisan fontos szituációban már konkrét ellentétet jelez közte és a közösség rendjét megtestesítő személy között. Ez a szembekerülés tettelegességig fajuló formát is ölt, amikor Okonkwo a Béke Hete alatt megveri a feleségét. Abiola Irele értelmezése szerint Okonkwo társadalomhoz való alkalmazkodása egyfajta perverzió. A férfiasság jelentéséhez az erőszakot kapcsolja, oly mértékben, hogy veszélyt jelent a közösségre. Irele szerint a rendőrfőnök megölése, azaz a végső bukása is annak a következménye, hogy túlzásba viszi társadalmának védelmét, amellyel már elvesztette a kapcsolatot (IRELE 1979, 12, 14). A közte és a többiek között lévő nézetkülönbséget jól példázza, hogy a gyilkosság után egyedül marad, senki sem tart vele.

Mindennek ellenére Okonkwo nem megy szándékosan szembe a társadalmával, kezdetben köztisztületnek örvend, és az egwugwuk, az őseiket megtestesítő álarcos férfiak közé tartozik. Nem kivételeznek vele, ha hibát követ el, a törvények rá is vonatkoznak, ha Agbala papnője egy éjszakára elkéri a lányát, oda kell adnia, és amikor véletlenül gyilkosságot követ el, száműzetésbe kell vonulnia. Okonkwo elfogadja a rá rótt próbákat és büntetéseket, ezek nem jelentenek szakadást a férfi és

a közösség viszonyában. Végzete tehát nem szándékos cselekedetek eredménye, Okonkwo nem egy társadalmat megváltoztató hős, bukása értékek ellen való lázadás nélkül megy végbe. Személyes kudarcának az oka a közte és a népe között fellelhető diszharmónia, amely – rejtve vagy nyilvánvalóbban – egész életét végigkíséri.

Achebe leírásában a harmónia hiánya kezdettől fogva a társadalom meghatározó eleme, a közösség egyik legfőbb célja a rend helyreállítása. Egbeke Aja a hagyományos ibo jogrendszert bemutató tanulmányából kiderül, hogy az ibóknál annak nincs önmagában jelentősége, hogy mit cselekszik az egyén, csak az számít, hogy tette milyen hatással van a közösségre, és hogyan befolyásolja a túlélést biztosító természeti erőket (AJA 1997, 354). Habár Aja írása szerint az ibo törvényeknek a harmónia az alapja (AJA 1997, 353), Achebe regényében bizonyos tradíciók az ember és a világ közti feszültséget jelképezik. A cél a beállt állapot leplezése, a felborult egyensúly helyreállítása.

Ez két módon történhet: vagy megpróbálják helyrehozni a hibát, vagy kizárják a „vétkes” egyedet a közösségből. Az első esetre példa a papok közbenjárása áldozatokkal: Okonkwónak a Béke Hetében elkövetett bűnéért szó szerint meg kell fizetnie. Idetartoznak az egwugwuk által hozott ítéletek: Uzowulu visszakapja megvert feleségét, de a verést elítélik. Bizonyos szituációkra azonban nincs orvosság, ilyenkor a Gonosz Erdőbe viszik a társadalom tagjait. Az ikerszülés szerencsétlenséget jelent, az ikreket mindig kirakják az erdőbe, egy bizonyos végzetes betegségben szenvedőket sem hagynak a faluban meghalni, nehogy beszennyezzék a földet. Okonkwónak is el kell hagynia hazáját, amikor gyilkosságot követ el, de hét év után visszatérhet.

A tradicionális ítélkezés bizonyos kisebb bűnöket mintegy védelmébe vesz, és a mindennapi élet részeként tekint rájuk, más főbenjáró bűnöket viszont nem tud megoldani, erre való a Gonosz Erdő. Ez a szimbolikus terület minden olyan rossz megtestesítője, amellyel az emberek nem képesek megbirkózni. A kirekesztés azt mutatja, hogy a társadalom „helyreállító funkciója” bizonyos esetekben kudarcot vall, a bukás „bele van kódolva” a működésébe, ami eszerint nemcsak Okonkwo természetéből fakad, hanem a közösség szabályaiból is. Okonkwo bukása részben a rendszer terméke, hiszen az elleplezésnek nem az a legfőbb célja, hogy Okonkwo belső fejlődésének segítségével tartsa fenn a rendet, inkább az, hogy kiküszöbölje őt.

A regényben ugyan nincsen szó halálbüntetésről, azonban előfordult az ibóknál. Egbeke Aja tanulmányából kiderül, hogy a halálbüntetést például nagy értékű lopásoknál alkalmazták, vagy szándékos gyilkosság esetében. Aja azt is leírja, hogy a halálbüntetés is egyfajta kirekesztésnek számított, a bűnös nem lehetett tovább tagja az élőknek, azaz a társadalomnak, valamint a gyilkoságnál bizonyos esetekben a halálbüntetés és a száműzetés egymás alternatívái voltak. Ha valakinek az életét elvették, az olyan volt, mintha „egy fogaskerék egyik fogát letörték volna. A rendszer egésze nem működik zökkenőmentesen, mert egy lyuk keletkezik a hagyományos pókhálószerű kapcsolatban. Bármi, ami a tradicionális társadalom egy tagját érinti, az az egész csoportot befolyásolja. Ezért semmilyen árat nem tartá-

nak súlyosnak, hogy helyreállítsák a csoport ontológiai egyensúlyát” (AJA 1997, 356, 358–359). Azzal, hogy valakit „kizártak” ebből a rendszerből, mintegy újraalkották azt, „törölve” a „hibás” egyedet. Aja azt állítja, hogy az osuk kasztjának létrejötte is annak köszönhető, hogy egy súlyos bűnt elkövető személy valamely szentség védelmébe menekült, ezzel sérthetlenné vált az emberek számára, ugyanakkor érinthetetlen is lett (AJA 1997, 359).

Mivel a regény fikció, így a világa nem teljesen egyezik az ibo kultúrával, Achebe úgy alkotta meg a művét, hogy nagyobb szerepet kap a kirekesztés, hiszen halálbüntetésről alig esik szó. Irele felhívja a figyelmet arra a tényre, hogy a *Szétbulló világ* és az *Istenek nyilai* a szó szoros értelmében véve nem történelmi regények, mivel nem valóságos szereplőkkel nem konkrét eseményeket beszélnek el. Ennek ellenére a műveknek pont a történelemmel való szoros viszonyát emeli ki: „A konkrét esetben a két regény a történelem lényegét nagy jelentőségű események összekapcsolódásaként fogja fel, amelyek előre megjósolhatatlanul, de a végén döntően változtatják meg a kollektív sorsot.” (IRELE 2000, 25–26.)

A nyugati szokások szerint a halálbüntetés megfélemlője sokszor a börtönbüntetés. Mind a regényből, mind Aja tanulmányából az derül ki, hogy az ibóknál a bezárás ismeretlen. A *Szétbulló világ*ban a jogrendszer is megváltozik a fehérek érkezésével, az egwugwuk támadása után addig példátlan módon börtönbe zárják a falu vezetőit, amit nagy megaláztatásként fognak fel.

Okonkwo hétéves száműzetése már nem váltható ki anyagi áldozattal, ugyanakkor nem jár végleges eltávolodással a közösségtől, az anyja falujába költözhet, nem egy elátkozott helyen kell töltenie az időt. A férfi légüres térbe kerül, semmi jelentős nem történik vele ez alatt a hét év alatt. Ez az idő azonban pont elegendő ahhoz, hogy otthon elfelejtsék, hazatérése nem vált ki különösebb érzelmeket a szülőfalujában élők közül. A hétévnyi száműzetés döntően és véglegesen befolyásolja az életét, ő is egyfajta kirekesztés „áldozata” lesz.

Okonkwo először kisebb, anyagi áldozatokkal megváltható bűnöket követ el, később súlyosabb, kirekesztéssel járó büntetésekben részesül. A száműzetés megelőlegezi öngyilkosságát. Miután Okonkwo felakasztotta magát, csak idegenek temethetik el. Mivel Achebe nem részletezi Okonkwo félelmeit az élet elvesztésétől, nem a fizikai és a lelki szenvedése a hangsúlyos, hanem az esemény társadalmi vetülete. Irele nem véletlenül emeli ki Achebe drámai oldalát, a társadalmi konfliktus ábrázolásáért méltatja (IRELE 1979, 14–15). Ez különösen érzékelhető a főszereplő és Ikemefuma halálának összehasonlításakor, utóbbi esetben ugyanis Achebe belső fokalizációt használva mutatja be a végzetes útján járó fiú gondolatait, míg Okonkwónál még az öngyilkosság leírása is kimarad, tettéről is csak utólagosan értesül az olvasó.

A férfi újra és újra próbára teszi a kialakult rendet, az elleplező funkciónak egyre nagyobb energiákat kell mozgósítania ahhoz, hogy Okonkwo a társadalom tagja maradhasson. Egyre nő a szakadék közte és az emberek között, míg elsőre kisebb bűneiért csak áldozatokkal kellett fizetnie, addig a gyilkosságért egy időre kiveti magából a társadalom, birtokát lerombolják, ezzel engesztelve ki az istene-



ket. Ekkor tehát már mind a két fajta büntetés előfordul. Végül öngyilkos lesz, ezáltal egyrészt megszűnik az élők világának a tagja lenni, másrészt még csak el sem temethetik a barátai, akiknek szintén áldozatokot kell bemutatniuk a föld megtisztításáért, de ekkor már egyértelműen a kirekesztésen, nem pedig a vagyoni veszteségen van a hangsúly. Okonkwo büntetéseinek alakulása azt a folyamatot mutatja be, ahogy a férfi fokozatosan eltávolodik népétől, ennek oka a törzs értékbeli változása, korábban harcos természete pozitívum volt, de mikorra hazatér, a megfontoltság nagyobb szerepet kap.

Okonkwo sokáig a határon egyensúlyozik, száműzetése alatt veszít lelkesedéséből, felveszi azt a szokást, hogy néha elbórkodik napközben. Minden megpróbáltatása ellenére visszatér a hazájába, és lehetőséget kap az újrakezdesre. Okonkwo azonban nem újrakezdeni, hanem folytatni akarja az életét, de távolléte alatt túl sok változás történt, ezért ez lehetetlennek bizonyul.

A regény ibo közösségének értékrendszerében beállt változások nemcsak belső, társadalmi folyamatok eredményei, formálódásában az európai kultúra megjelenése és térnyerése is szerepet játszik. Az afrikaiak először a keresztény hittérítők megérkezésekor kerülnek kapcsolatba a másik kontinens lakóival, az új vallás képviselői nézeteiket kezdetben nem erőszakos úton terjesztik, a lakosok többsége mégis fenyegetésnek fogja fel jelenlétüket. A keresztény térítők kerülnek a fizikai konfrontációt, és határozottan kiállnak saját értékeik mellett. Nem engednek az elveikből, ha időnként kisebb kudarcok érik is őket, lassan, de biztosan egyre több embert győznek meg az igazukról. Hozzájárul ehhez az is, hogy a gyarmatosító hatalom, ha nem is irányítja, de támogatja a hittérítőket. A korabeli európai társadalom értékrendszerében a keresztény vallás meghatározó volt. Ha a hivatalnokokat személyes érzelmeik nem is befolyásolták, gondolhatták úgy, hogy könnyebb dolguk lesz a lakosság irányításában és a velük való kapcsolatfenntartásban, ha hitük azonos alapon nyugszik.

Kritikus pont a falu életében, amikor az egwugwuk lerombolják a templomot. Ezt az a jelenet előzi meg, hogy Enoch leveszi az egyik egwugwu maszkját, ezzel „megöli” az egyik őst. Michael Valdez Moses szerint Enoch a vérrokonság fontosságát kérdőjelezi meg, hiszen az egwugwuk az ősök szellemeit testesítik meg, akik fontos alkotóelemei az ibók vallásának. Ezzel szemben a keresztényeknél a „testvériség” nem jelent biológiai kötődést, így Enoch tette szimbolikusan is értelmezhető, egy új társadalmi felépítésre utal (VALDEZ MOSES 1995, 125).

Ugyan Okonkwo halálának közvetlen oka az, hogy a többiek nem állnak készen vele a fehérek elleni harcra, és tettét nem „megváltásnak”, hanem erőszakos cselekedetnek tartják, de az események a templom elpusztításával vesznek döntő fordulatot. Az emberek ezt nem is sejtik, bár a rombolást követően a férfiak két napig felfegyverkezve járnak, viszont annak nem tulajdonítanak nagy jelentőséget, hogy a fehér misszionárius meglátogatja a kerületi kormányzót. Nyílt harcra számítanak, de az előkelő férfiakat a rendőrfőnök segítségével törbe csalják, fegyvereiket csellel elveszik. A társadalom egy új, „hasznosabb” értékkel szembesül, a ravaszsággal, valamint a hagyományos hierarchia megbontásával, hiszen a törzs

vezetőit alantas módon fogságba vetik. A forrófejű Okonkwót végül azért sem támogatják a küzdelemben, mert megérik, hogy tradicionális módon nem győzhetnek, alkalmazkodniuk kell az új értékekhez. Amikor a rendőrfőnök meghal, a cselekvés hiánya nemcsak a konkrét helyzetnek szól, hanem az emberek zavartottságának, egyszerre tárul szemük elé hősi múltjuk jelképe és a jövőben követendő példa. Az egwugwuk pusztítását megtorolták, most már tudják, hogy a régi világnak vége, a pillanat annak a történelmi folyamatnak a leképezése, amelynek során Okonkwótól, aki megmarad hagyományos értékeinél, végleg eltávolodik a társadalom. Mindennek ellenére az eltávolodás a hagyományos kirekesztő funkcióban nyilvánul meg, jelezve, hogy a közösség nem homogén, még nem állt teljesen át egy új értékrendszerre.

A szabad akarat kérdése is felvetődik a regény folyamán, szoros összefüggésben a szellemek világának hatalmával. Ahogy Achebe írja, az ibók hite szerint minden ember annyira erős, amennyire a chije, azaz a védőszelleme az. A vének úgy tartják, ha az ember „igent mond, chije is igent mond”. Okonkwo esetében chije is a határon mozog. Bár tekintélyes vagyona tesz szert, ezért igencsak meg kell szenvednie. Mikor a véletlenül felrobbanó puskája egy fiú halálát okozza, egyértelmű, hogy szerencsétlenség szakad rá. Chije nem mindig segíti.

A regény során nem derül ki egyértelműen, hogy az ember uralni tudja-e a sorsát. A gyilkosság baleset következménye, azonban Ekwefi, Okonkwo második felesége is megjegyzi, hogy a férfinak sosincs sikere a vadászatban. Okonkwo sosem talál, a baleset különös balszerencsének tűnik, mintha természetfeletti erők uralkodnának a férfi életében. A szabad akarat mint az egyén mozgatórugója megkérdőjeleződik, ugyanakkor teljesen nem cáfolódik meg, példa erre Unuka is. A férfi földje nem terem eleget, ezért meglátogatja Agbala papnőjét. Azzal érvel, hogy mindig bőséges áldozatot mutat be, de csak azt a választ kapja, hogy dolgozzon rendesen. Austin J. Shelton megemlíti, hogy a regény „nem magyarázza meg teljesen az isteni erők alapját, melyek igyekeznek egészen befolyásolni a szereplőket”. Shelton úgy gondolja, hogy ezen keresztül Achebe esetleg azt akarja hangsúlyozni, hogy egy angolul beszélő, ám kívülálló (nem ibo) olvasó a közös nyelv ellenére nem értheti meg tökéletesen az angol, ám ibo szerzők által írt műveket (WHITTAKER–MSISKA 2007, 48).

A *Szétbulló világ* idevonatkozó gondolatait az a mindig racionális Obierika foglalja össze, akit nemcsak az értelmezők tartanak Okonkwo alteregójának, hanem Biodun Jeyifo Achebével készített interjújában Achebe is beismerte, hogy részben saját magára hasonlít (WHITTAKER–MSISKA 2007, 96–97). Obierika eltöpreng a bűnök megtorlásán: „[ú]gy rendelte a Föld, hogy vétkek vannak a világon, és el kell őket pusztítani”. Tehát a vétkek létezése már önmagában sorsszerű, és az sem számít, hogy ki követte el őket, valaki úgyis megteszi. Ebben az esetben azonban nem lenne igaz, hogy az ember sorsát saját akarata határozza meg, hiszen ki az, aki készakarva követ el vétkeket? Márpedig pontosan ez történik bizonyos esetekben, és erre nem is mindig van büntetés. Amikor Okonkwo anyja falujában egy megtért osu buzgóságból megöli a szent óriáskígyót, Achebe ezt írja: „Annak, aki

szántszándékkal ölte meg az óriáskígyót, nem volt előírva büntetés. Senki sem képzelte, hogy valaha is megtörténhet ilyen eset.” A törzs ítélete kiközösítés, a súlyosabb büntetést választja. A hitvilágban a szabad akarat kérdését tekintve olyan ellentmondás található, amelyre nincs válasz.

Okonkwo is hasonlóan reagál a bűneire, hiába tudja, hogy lobbanékony természete bajba sodorhatja, nem tud uralkodni rajta. Száműzetésével kapcsolatban azt gondolja, hogy ő hiába mond igent, ha a chije nemet mond. A szándékos bűnelkövetést általában nem tartja elképzelhetőnek, harcoss természete is ezt támasztja alá. Nem nézi, hogy ki az áldozat, mintha csak a vétkek elkerülhetetlen megtestesítője volna. Részben ezért is csatlakozik Ikemefuna gyilkosaihoz, hiszen az istenek rendelték azt, hogy meg kell ölni a fiút. Ugyanakkor utána napokig nem tud aludni, ő maga sem érti, de a lelke mélyén kétségek gyötrik, a felsőbb hatalmak általi rendelkezésben való hit és a felelősségvállaló hozzáállás között nem tud választani. Bukása részben ennek az eredménye: tudja, hogy a tradíciók úgy kívánják, hogy a nemzetség döntése legyen érvényes, és látja, hogy az nem áll ki mellette, a harcot elutasítja, a szerinte helyes viselkedést öntörvényű túlzásnak tartja.

Valdez Moses szerint „Okonkwo hősiessége és nemessége csak a törzse kulturális, politikai és vallási kontextusában értelmezhető”. Amikor a többiek elutasítják a harcot, a férfi elveszti azt a közösséget, amelynek keretei között kialakította a személyes identitását, ezáltal a törzs segítségével megalkotott értékrendszere is megszűnik, a hősiességének nem lesz számára többet semmi jelentősége (VALDEZ MOSES 1995, 132). Másrészt viszont a történetek felfoghatóak úgy is, hogy Okonkwo saját álláspontját helyesnek érzi, ám ezt nem képes a közösséggel elfogadtatni. Ebben az esetben – Valdez Moses véleményével szemben – nem saját magával, saját addigi életével kerül ellentmondásba, hanem a többiekkel. Nem tartja érvénytelennek a hősiességét, csak mert az emberek elfordulnak tőle, de az európaiak jelenléte oly nagy mértékben befolyásolja a törzs értékrendszerét, hogy szülőfaluja nem vállal közösséget vele. Cselekedetét szinte mindenki megkérdőjelezi, néhányan el is ítélik: Okonkwót ez lehetetlen helyzetbe hozza, visszakozni nem tud (nem is akarna), harc pedig nem várható, ebből a tehetetlenségből számára egy kiút van, az öngyilkosság.

Az igazság mind a hagyományos tradíciókat követő társadalomban, mind az új vallás által közvetített értékek között megtalálható. A kettő azonban nem esik egybe, sőt, konfliktusokat szül. Amikor Umuofiában egy földdarab körül vita támad, a fehérek nem a hagyományok szerint járnak el, hanem annak adják a használati jogot, aki előzőleg pénzt adott nekik. Amikor a döntésen a sértett fél felháborodik, és veszekedés közben megöli vitapartnerét, majd a hagyományok szerint száműzetésbe vonul, a fehérek elfogatják a férfit, és felakasztják. Nem az igazság értéke vagy a büntetés léte kérdőjeleződik meg, hanem a megközelítése és az arányok változnak, a fehér ember szerint a földre a másik fél jogosult, aki pénzt adott neki és a tolmácsának. A gyilkosságot nem a szokások szerint bünteti, hanem saját törvényeit követve.

Az igazság már a szituáció felmérésében elveszik, hiszen a tolmács és a rendőrök megvesztegethetők, ezért a fehérekhez el sem jut minden információ. Ez a kom-

munikációs zavar torzulást okoz, amelyet azonban nem a fehérek észlelnek, hanem a helyiek, és emiatt történnek a „rendbontások” (például az egwugwuk támadása a templom ellen), amelyek viszont pont az ősi rend helyreállítását célozzák meg. A fehérek így aztán halmozottan kapják vissza a problémákat, amelyre – az ő logikájuk szerint – a dolgok még erőteljesebb „helyreállításával” válaszolnak, ezzel tovább növelik a szakadékot köztük és az őslakosok között. A megoldás az lehetne, hogy a fehérek olyan embereket alkalmaznak, akik egyszerre mindkét társadalomnak a tagjai. Az *Örökké nyugtalanul* című művében Achebe Nwoye fiát állítja középpontba, aki Angliában jár egyetemre, és utána az európai mintára működtetett független kormány alkalmazottja lesz. Ő azonban nem találja a helyét, a két különböző világ csak összezavarja, Angliából hazajövet megismer egy osu lányt, akit (immár keresztény) családja tiltakozása ellenére feleségül szeretne venni. Közben a fővárosban dolgozva korrupcióba keveredik, a barátnője elhagyja. Később a vesztegetés kiderül, bíróság elé kell állnia, faluja előtt megszégyenül, ebbe anyja belehal. Nincs végső válasz arra, hogy a különbségeket hogyan lehetne áthidalni.

### *Ani, a föld istennője*

A termékenység kiemelkedő szerepet játszik az ibo emberek életében. A regény szövege szerint „[a]z életkort [Okonkwo] népe nagyon tisztelte, de a teljesítményt még inkább becsülték”. A termékenység mind a családok felépítésére, mind a megélhetésért végzett munka formájára nagy hatást gyakorol. Okonkwo nemcsak a harcban jeleskedik, hanem gazdag földműves lesz, három felesége, valamint számtalan gyermeke is van. A tekintélyes férfiak minél több nőt vesznek el. Okonkwo apja, Unuka mindössze egyszer házasodott (fia nem is tartotta sokra). Ekwefi életét szintén az keseríti meg, hogy a gyerekei fiatalon meghalnak.

Ha a törzsbeli férfiak valamelyik rangot készülnek felvenni, ahhoz minden földművelésből szerzett pénzükre szükség van. Achebe azt írja, hogy ha valaki a semmiből akart vagyont teremteni, azt csak részes aratással tehetta meg, azaz a kölcsönkapott vetni való termésnek csak a harmadát tarthatta meg. A keresztények megérkezéssel azonban dől a pénz Umuofiába, a kereskedelem megélénkül. Ez az elsősorban mezőgazdaságra épülő társadalom végét is jelzi, amelynek szerepét átveszi egy újfajta modell. A piac a regény folyamán általában negatívan van ábrázolva, a kereskedelemhez rossz emlékek társulnak. Obierika az umuikai piacra küldi rokonát, hogy lánya kérőinek egy kecskét vásároljon. A lánykérést megelőző beszélgetés során szó esik arról, hogy bár a piacon nagy lehetőségek rejlenek, de sok rossz embert, tolvajt is odavonz, akik mindenfajta gonosz varázslatokat is bevetnek. Amikor Abamében meggyilkolnak egy fehér hittérítőt, a helyiek vesztét is az okozza, hogy a piacon állnak bosszút a lakosokon, és szinte mindenki áldozatul esik a mézszárlásnak. Ráadásul Okonkwo szerint saját hibájukból történt az eset, mivel az emberek nem voltak felfegyverkezve. A kereskedelem megérkezése így egy hősi korszak lezárulását is szimbolizálja.

A földistennő kultusza meghatározó a társadalomban. A Béke Hete alatt is a földistennőt ünneplik, valamint az Új Jam Ünnepekor is a megújulás, a termékenység feletti öröm nyilvánul meg. Erre az alkalomra az obikat felújítják, az asszonyok kifestik magukat, és sok vendéget hívnak. Douglas Killam szerint Okonkwo és a földistennő között nincs összhang, a férfi három bűnt követ el a föld ellen. A Béke Hete alatt megveri a feleségét, aztán megöli Ikemefunát, aki apjának szólítja őt, végül pedig a szándékolatlan emberöléssel tetőzi be bűneit (KILLAM 2004, 23). Okonkwo eképpen kezdettől fogva megszegi a tradíciókat.

A termőfölddel ellentétben áll a Gonosz Erdő, amely minden faluban megtalálható. Ide rakják ki az ikreket; a felpuffedt betegeket, mint Unukát is, ide viszik meghalni, hogy ne szennyezzék be a földet. Néhány faluban a Béke Hete alatt meghaltakat is erre a helyre rakják ki. A Gonosz Erdő a termékenységgel ellentétben a terméketlenséget vagy a rossz fajta termékenységet (ikrek születése) szimbolizálja. Éppen ezért, amikor Mbantában a hittérítők földet kérnek, hogy templomot építhessenek, a Gonosz Erdőben adnak nekik helyet, és várják, hogy kudarcra végződjön a küldetésük. A templom azonban sikeresen működik, a fehér embernek semmi baja nem lesz. Ez is egy új korszak megjelenését jelzi: a terméketlen földre már nemcsak balszerencsés, hanem maradandót lehet építeni. Nwoye története is ezt erősíti. Amikor a hittérítők megkezdik tevékenységüket, Achebe a következőket írja Nwoyéről: „He felt a relief within, as the hymn poured into his parched soul. The words of the hymn were like the drops of frozen rain melting on the dry plate of the planting earth.” („Megkönnyebbülést érzett, amikor a himnusz kiégett lelkébe áradt. Olyanok voltak a himnusz szavai, mint a lihegő föld kiszáradt testén megolvadó fagyott esőcseppek.”) Egy új fajta termékenységgépzet teremtődik meg, amely az addig elhanyagolt, terméketlenek hitt területeket is felvirágoztatja, nemcsak szó szerinti, hanem átvitt értelemben is.

Innes szerint a költészethez, a mitológiához és a fikcióhoz kapcsolódik a szellemi, a szent, a női és a belső, kimondatlan világ. Innes Nwoyé mellett Unukát is megemlíti, aki „zenész volt, [...] mély érzésű, a hangulata pedig mindig a boldogság és a szenvedés szélsőségei között ingadozott” (INNES 1990, 40–41). Unukának és rajta keresztül a művészetnek, az érzések kifejezésének azonban az Innes által írtnál nagyobb szerep jut, hiszen az aratás utáni időszakban az emberek élvezték a tehetőségét, még más falvakból is meghívták zenélni. Az egész társadalom (beleértve a férfiakat is) magáévá tette az érzelmek kifejezésének, a művészetnek az értékeit, ez legfeljebb nem mindig kerül előtérbe. Okonkwo azonban elhatárolódik ezektől, így az Innes említette kapcsolatok főleg Okonkwo, de nem a törzs véleményét tükrözik. Ezt támasztja alá Whittaker és Msiska fentebb már tárgyalt állítása, miszerint Okonkwo az Umuofíában nagyra tartott szóbeli kultúrát nem tudta elsajátítani.

A fához tartozó képzetek is megváltoznak a hittérítők megjelenésével. Az első részben Achebe a piactéri öreg selyemgyapotfáról ír; jó gyerekek szellemei laknak benne, és szívesen üldögélnek alatta a gyermekre vágyó nők. Amikor a második részben az első fehér ember megérkezik Abaméba, „vaslovát” az ottani selyemgyapotfához köti. Bár a falusiak a férfit megölik, a kerékpárjához nem nyúlnak;

az Abame elleni támadás előtt arra járó európaiak alaposan megszemlélrik a kikötött járművet. A selyemgyapotfa már nem a termékenységhez, hanem ellenkezőleg, a halál képéhez társul. A harmadik részben Obierika az utolsó, végzetes gyűlésen a békepárti, Okonkwo által asszonyosnak nevezett Egonwannét a selyemgyapotfa alatt pillantja meg, amely ezáltal már az új, tradíciókat elsorvasztó, eljövendő renndhez kapcsolódik.

A fa a harmadik részben a keresztény hittérítő és Akunna beszélgetésében is szerepet kap. Akunna azzal érvel, hogy a fát is Chukwu, a legfőbb isten teremtette, ezért is imádják a belőle készült szobrokat. Mr. Brown azonban csak egy élettelen anyagot lát, amely már messze van az első rész termékenységi jelképétől; az új vallás új alapokra helyezi a termékenység fogalmát. A regény végén Okonkwo is egy fára akasztja fel magát; a fa az elmúlásnak, egy hősi időszak végének a szimbólumává válik.

A termékenység regényen végigvonuló motívuma egy korszak lezárulását mutatja be. A hagyományos, térhez kötött életszemlélet helyett a nem kézzelfogható értékek válnak dominánssá. A fizikai pólusok megszűnnek, feloldódnak: a lokális, régi szabályok által körülhatárolt kapcsolatok, társadalomban elfoglalt pozíciók helyét átveszi a piac mindent magába olvasztó forgataga; a fehérek bejöttével idegenek (beleértve az eddig távol élő afrikaiakat) költöznek a falvakba, a Gonosz Erdő térszerzésével a jó és a rossz harca szellemi síkra tevődik át.

A vallás területén is érzékelhetőek ugyanezek a változások. A mindennapi élet nyelvére lefordított törzsi rituálék szerepét átveszik a szimbolikus keresztény vallási szokások (jó példa erre Ogbuefi Ugonna, aki elsőként részesül az Úrvacsorában – mivel az ibo ünnepeken mindig nagy lakomákat rendeznek, a férfi magával viszi a templomba az ivókürtjét is). A „bálványimádatot” felváltja az egyistenhit, az idekapcsolódó részből azonban kiderül, hogy az afrikaiak számára a faszobrok fizikai megtestesülése valójában egy komplex, szellemi alapokon nyugvó hagyománynak a megnyilvánulása. A hittérítők ezt nem látják, holott a keresztény vallásnak is fontos eleme a megfogható anyag felhasználása (templomépítés), amit viszont a helyiek nem fognak fel: a templom felégetésének (és ezzel a létezésének) éppoly kevés jelentőséget tulajdonítanak, mint Mr. Brown a fából készült szobroknak.

A fizikailag közvetlenül érzékelhető értékek helyett az elvontabbak kerülnek fókuszba, de ezzel párhuzamosan nem szűnnek meg a kézzelfoghatóak sem, hiszen – az afrikaiakhoz hasonlóan – a gyarmatosító európaiakat legalább annyira motiválják az anyagi érdekek, mint a vallásiak. Amíg korábban a szellemi alapokat a mindennapokba, a természetbe illeszkedő rituálékkal közelítették meg, a keresztények megjelenésével elvont vallási és kereskedelmi rendszeren keresztül vezet az út az anyagi boldogulás felé, tehát egy ellenkező irányú folyamat történik. Az új rend egyre inkább kiiktatja a termékenységet az alapvető értékek közül, mind a vagyonszerzésben, mind a társadalmi felépítésben csökken a központi szerepe.

A férfi és női szerepek élesen elválaszthatóak az ibo közösségben; Achebe nemcsak a mindennapi élet során előforduló feladatokban mutatkozó eltéréseket részletezi, hanem a különböző korú és társadalmi pozíciójú asszonyok és lányok meg-

jelenítésével a nők lehetőségeit ábrázolja, és női életutakat is felvillant. Legtöbbit Ekwefiről, Okonkwo második feleségéről, és az ő egyetlen lányáról, Ezinmáról esik szó. A lányok legfőbb célja, hogy férjhez menjenek és gyerekeket szüljenek, de ahogy Chielónak, Agbala papnőjének példájából látszik, magas pozíciót is betölthetnek a társadalomban. Ha valaki a hétköznapiak során találkozott Chielóval, nem gondolta volna, hogy ugyanarról a személyről van szó, aki Agbala nevében jövendöléseket mond. A papnő jelentősége azonban tulajdonítható az isteni akaratot közvetítő szerepének. Míg a férfiak társadalmi rangjukat saját erejüknek, kitartásuknak és szorgalmuknak köszönhetik, a regényben a nők vagy termékenységük, vagy férfi rokonuk státusza folytán, esetleg egy mindenható erő képviselőjeként, de sohasem önérejükől tehetnek szert tekintélyre és hatalomra. Okonkwo is sajnálja, hogy Ezinma nem fiúnak született, mivel lányként a jó tulajdonságait nem tudja kamatoztatni, pedig fiúként növelhetné családjának hírnevét.

A szerepek közötti különbség a felnőtté válás küszöbén nyeri el igazi jelentőségét. A fiúkat és a lányokat még nem kezelik egymástól különösebben eltérően, mindannyian anyjuk mellett nőnek fel. Valójában nem a lányokat rekesztik ki a megszokott mindennapi életből, hanem a fiúknál következik be egy „leválás”; ha már idősebbek és erősebbek, rájuk bízzák a ház körüli nehezebb munkákat, aminek következtében egyre több időt töltenek az apjukkal. Ezt a „leválást” jól érzékelteti, hogy amikor Okonkwo szerint a fiai már túl nagyok ahhoz, hogy anyjuk meséit hallgassák, akkor inkább ő mond nekik vérontással teli történeteket. Nwoye nem lelkesedik a háborús elbeszélésekért, anyja meséit titokban jobban kedveli.

A társadalom nőkhöz való viszonyát jelzi, hogy az *agbala* nemcsak az asszonyok másik neve, hanem a rang nélküli férfiakat is ekképpen hívják. A társadalom két ellentétes pólusa tehát férfi–nem férfi, ez utóbbiba beletartoznak a gyerekek és a rangtalanok is. Az elismerésért a férfiaknak újabb és újabb rangok felvételével ismételten végre kell hajtaniuk a „leválást”. Ezzel nemcsak alkalmasságukat és gazdagságukat bizonyítják a falu közössége előtt, hanem szimbolikus módon a férfiasságukat hangsúlyozzák, elhatárolódva a kiszolgáltatott, „asszonyias” helyzettől, amelynek egyik főbb jellemzője, hogy az illető önérejéből nem ér vagy éppen nem érhet el nagy célokat. A férfiasság része a poligámia is, habár Okonkwo és Ekwefi szerelmesek egymásba, Okonkwónak már a regény elején van harmadik felesége, és száműzetéséből hazatérve még két másikat is szándékozik elvenni. Érdekes módon a feleségek nem féltékenyek egymásra; a regény végigkíséri a nők életének jelentős mozzanatait, de erről egyáltalán nem esik szó. Nwoye anyja újabb gyerekének születésekor Ekwefi vigasztalhatatlan, hiszen mindegyik gyermeke fiatalon meghalt, és visszahúzódó magatartását az újdonsült anya féltékenységnek veszi. Achebe azonban a félreértések elkerülése végett leszögezi, hogy Ekwefi a saját chije miatt búsul, nem pedig a másik szerencsésjét irigyli.

A férfiak és a nők közötti viszonyt nemi szerepük határozza meg. A regényben nincs példa arra, hogy egy feleség származásánál vagy vagyoni helyzeténél fogva uralkodjon a férje felett, mindig a ház uránál van a hatalom. A családon belüli erőszak a mindennapi élet része, a törzsi szabályok kimondottan nem büntetik, az em-

berek elfogadottnak tartják. Okonkwo sokszor megveri feleségeit, rossz kedvében néha még mondvacsinált okból is. A közösség ugyan nem kérdőjelezi meg az ilyen jellegű erőszaknak a törvényességét, de érezteti, hogy nem tartja pozitív értéknek. Uzowulu, a feleségét verő férfi ügyében ítélező egwugwuk kijelentik, hogy „[n]em vall bátorságra, ha egy férfi asszonnyal verekszik”. A tradicionális vallás papjai lehetnek nők is (ez az egyetlen helyzet, amikor a nők a férfiak felett hatalmat gyakorolhatnak), az egwugwuk viszont mind férfiak. A nők félnek tőlük, még ha titokban sejtik is, hogy ismerőseik vagy rokonaik testesítik meg a szellemeket. Nem is közelíthetik meg őket, a kunyhójukat kívülről díszítő asszonyokat szigorú felügyelet alatt tartják, nehogy beleshessenek a házba.

Achebe feminista bírálója, Florence Stratton szerint a nők hallgatásra vannak ítélve a műben, azok a kevesek pedig, akik hatalommal rendelkeznek, zsarnokinak vannak lefestve. Stratton azt állítja, hogy Achebe a nőket ugyanúgy a Másikként ábrázolja, ahogy a kolonialista regény a bennszülötteket (WHITTAKER–MSISKA 2007, 65). Stratton erősen kritizálja a regényt: úgy véli, hogy a férfiak a nőket szinte birtokolandó tárgyként kezelik, és az asszonyok ebből a helyzetből csak úgy menekülhetnek meg, hogy túlélnek férjüket, mint Chielo. Fontosnak tartja leszögezni, hogy „a mű Nigéria függetlenségének elnyerését megelőző években íródott, [...] ebben az időszakban adták át hatalmukat a gyarmatosítók Nigéria férfiaktól álló elitjének”. Stratton úgy gondolja, hogy a regény a tradicionális ibo társadalom bemutatásán keresztül a posztkolonialista férfiak hatalmát legitímálta, amelyből a nők ki voltak zárva (WHITTAKER–MSISKA 2007, 107–109).

Strattonnal ellentétben Ato Quayson azt állítja, hogy a nők verziója is gyakran előtérbe kerül, csak másképpen. Umuofia és Okonkwo történetének elmesélése mellett, amely egymáshoz kapcsolódó részleteivel az ibo valóság egy metonimikus szintjét képviseli, egy másik, metaforikus/szimbolikus szinten a kétértelműség, az ellentmondás, az ironia és a paradoxon is megtalálható, és ezek a formák egy, a metonimikus szinttel ellentétes álláspontra utalnak, amelyen keresztül a nők is „szóhoz juthatnak”. Quayson példája szerint, míg Umuofia szimbolikus rendszerében a női és a férfioldal egyensúlyban van (Ani földistennőnek papja van, Agbalának, a férfi istennek papnője), addig az általa „ethno-text”-ben (minden olyan verbális vagy nem verbális jelenséget összefoglalóan „ethno-text”-nek nevez, amely a tradicionális kulturális gyakorlatot jelzi a műben) egyértelműen férfidominancia van (például vének tanácsa, egwugwuk). Amikor pedig az egwugwuk megjelennek, a nők gondosan magukban tartják, ha véletlenül felismerni vélik köztük Okonkwót. „Ez a »gondos hallgatás« a mindennél fontosabb férfias intézmény előtt ironikus.” (QUAYSON 1994, 125–128.)

Fentebb már esett szó a szóbeli kultúra jelentőségéről, a verbális kommunikáció a férfiak és nők közötti hatalmi viszonyokat illetően is meghatározó. Uzowulu felesége nem védheti meg magát az egwugwuk előtt, fivéreinek kell helyette beszélniük. Az egwugwuk az egész közösség nevében mondanak ítéletet, ám ők mind férfiak, a „tárgyalás” során nő nem szólalhat meg. A „bírók” ugyan szóban helytelenítik az erőszakot, de Okonkwo is köztük van, akiről közismert, hogy nem min-



dig képes uralkodni az indulatain (ez az eset a Quayson által említett paradoxonra és iróniára példa). A nők között egyedül Chielónak van hasonló befolyása, még Okonkwo is kénytelen alávetni magát az akaratának. A verbális kommunikációnak van azonban egy másik formája: Ekwefi nem tudja megállni, hogy megjegyzést ne tegyen Okonkwóra és a puskájára; a félelmetes Chielo pedig „civilben” nagyon barátságos beszélgetéseket tud folytatni. A nők, bár hivatalosan meglehetősen korlátozva van a szóláshoz való joguk, jelzik a véleményüket egy-két elejtett megjegyzéssel, valamint a férfiakhoz hasonlóan kommunikálnak egymással. Ezek az informális jellegű verbális megnyilvánulások éppolyan fontos szerepet játszanak a társadalom összetartásában, mint a hatalom agresszív, ellentmondást nem tűrő megnyilatkozásai.

A regényben kétszer fordul elő, hogy a nők nem elégedettek sorsukkal, és emiatt megszöknek. Okonkwo – bár birkózóbajnok volt – vagyontalannak számított, így nem vehette felségül Ekwefit. A nőt másnak adták, de évek múlva otthagya férjét, és új életet kezdett Okonkwóval. Achebe nem részletezi, hogy a társadalom és a hagyományok mit szóltak ehhez, és hogy a férjnek mi lett a sorsa. A másik eset Mbantában történik: egy mindig ikreket szülő asszony a hittérítőkhöz szöki a férjétől. A férfi családja ezt egyáltalán nem bánja, véleményük szerint a nő úgyis mindig csak bajt hozott rájuk. Míg Ekwefi a férfiasságot, a hatalmat, az erőt megtestesítő Okonkwóhoz fordul menedéért, később a mbantai asszonynak az új hit lesz a mentsvára, nem fizikai, hanem szellemi erejénél fogva. Ahogy Okonkwo bukása, úgy a „gyengébbek” lázadása is bele van kódolva a társadalom működésébe. Amikor Ekwefi úgy dönt, hogy elhagyja első férjét, még nyoma sincs a gyarmatosításnak, viszont a fehérek bejövetelel a menekülő asszonyoknak már nem a tradicionális, férfiak által megszemélyesített erő nyújt védelmet, hanem egy újfajta, a hagyományos nemi jellegtől megfosztott rendszer, amely ezáltal megkérdőjelezi a régi uralmat. Az *agbalák* hatalomra kerülése előrevetíti a nők önállóságát; Clara, az *Örökké nyugtalanul* női főszereplője már Angliában tanult, szakmával rendelkezik, saját keresete van, és nincs rászorulva sem Obi, sem férfi rokonai, sem az egyház gondoskodására, és a véleményét bármikor szabadon kifejezheti.

Bár Okonkwo nem kérdőjelezi meg a nők szerepét a társadalomban, de a férfiakénál alacsonyabb rendűnek tartja, ami közrejátszik a vesztében. Nem képes elfogadni, hogy a „nőies” értékek is ugyanannyira számítanak, mint a „férfiasak”. Sehogyan sem tud belenyugodni abba, hogy hét évet kell anyja falujában száműzetésben töltenie. Amikor ezt nagybátyja, Uchendu meglátja, összehívja a ház népét, és elmagyarázza nekik, hogy az egyik leggyakoribb név a *Nneka*, 'az anya a legfontosabb'. Bár a családfő az apa, de ha megveri a gyereket, ő utána az anyjához fordul vigasztalásért. Épp így a férfiaknak is az apjuk szülőföldje a hazájuk, de ha rosszul mennek a dolgok, anyjuk falujába menekülnek. Achebe nem ír arról, hogy Okonkwo felfogta-e a magyarázatot, de átérezni nem tudta: ugyan első Mbantában született gyereket *Nnekának* nevezte el, de a második neve *Nwofia* ('aki a vadonban fogant') lett. Ahogy Lloyd Brown írja (akit Florence Stratton idéz): Achebénél „fontos különbség van az anyaság mindenekfölöttiségének mitikus fogalma és a nő korlá-

tozott helyzete között, akinek napról napra férje parancsait kell teljesítenie” (WHITTAKER–MSISKA 2007, 111).

Abiola Irele szerint Okonkwo a férfiasságot testesíti meg, amelyet egy antik tragédia mintájára legyőznek a fúriák (WHITTAKER–MSISKA 2007, 10). Innes a férfi és nőies értékek egyensúlyát Ikemefunában véli megtalálni. A fiú egyszerre jó vadász és zenész, Nwoyét férfiassá viselkedésre biztatja, de ugyanakkor együtt érző típus. Innes álláspontja szerint Ikemefuna meggyilkolása jelképesen is értelmezhető: „a törzs képtelen harmonikus egyensúlyt találni a férfi és női értékek között” (INNES 1990, 29).

Okonkwónak nehézségei akadnak bizonyos alapvető társadalmi elvárásokkal kapcsolatban. A verbális kultúra elsajátítása, a föld istennőjének tisztelete, a művészet jelentőségének megértése egyaránt problémát jelent számára, akkor érzi magát elemében, ha harccal vagy kemény fizikai munkával bizonyíthatja a férfiasságát. A közösséget nem összetett egészként fogja fel, működésében nem látja meg a különböző elemek fontosságát, csak a saját szerepére, az általa képviselt értékek fontosságára koncentrál. Ennek következtében nehezen tud lépést tartani a hirtelen beálló változásokkal, az eddig létező, de háttérbe szorított csoportok térnyerésével. Hozzáállása érvényét veszti, hiszen lassan az *agbalák* is beleszóllhatnak a dolgok menetébe. David Carroll szerint Okonkwo bukását az okozza, hogy mereven ragaszkodik egy tradicionális értékrendszerhez, míg a törzs sokkal rugalmasabbnak bizonyul (CARROLL 1990, 41). Hogy Okonkwo nem képes a megváltozott helyzethez alkalmazkodni, azt anyja szülőföldjétől való idegenkedése is szimbolizálja. A fizikai határok elmosódása a jövő (ahogy a keresztény templomot is a Gonosz Erdőben virágoztatják fel a hívek), Okonkwo mégis ragaszkodik a fizikai határokhoz. A mindennapokat is egyre nehezebben lehet férfi és női „oldalra” felosztani; a nemi szerepek fokozatosan egyre kevésbé körülhatárolttá és kevésbé egyértelművé válnak.

### *Agbalák*

A kereszténységről és az európai gyarmatosítókról a regény első harmadában egyáltalán nem esik szó, a fehér embert először csak a nyolcadik fejezetben említik az ibók, létezésüket szinte kétségbe vonják, és inkább népmesei vagy éppen mitológiai csodás lénynek tartják őket. Újabb hét fejezetnek kell eltelnie ahhoz, hogy a hittérítők immár valóságos, hús-vér emberekként lépjenek színre. A főszereplő, Okonkwo, végig elhatárolódik tőlük, ellenségnek tekinti őket, ennél fogva személyes kapcsolatot egyáltalán nem alakít ki velük, még fiát is elkergeti, amikor közösséget vállal a keresztényekkel. Mivel a regény cselekménye Okonkwót helyezi a középpontba, ezért igazán részletesen és sokoldalúan ábrázolt európai karakter nem található a műben, a papok a keresztény térítés egy-egy álláspontjának, a gyarmatosítás egyes fázisainak a megszemélyesítői. Ennek következtében leginkább a hittérítők társadalomra gyakorolt hatása kerül előtérbe, aminek során az egyház átveszi a kisebb közösségek, egyes esetekben a család szerepét.

Whittaker és Msiska a kereszténységet megjelenésekor a „női” jegyek megtestesítőjének tartja, toleránsnak, szeretőnek, megbocsátónak és könyörületesnek festve le. Később a fehéreknek köszönhetően elkezd pénz áramlani a faluba, ekképpen az új valláshoz már olyan hagyományosan „férfias” értékek kapcsolódnak, mint a gazdagság és a nyereség utáni vágy. Ezzel egy időben Mr. Brownt James Smith váltja fel az umuofiai egyház élén, aki sokkal keményebben lép fel a „hitetlenekkel” szemben. A harmadik részben a férfiak a keresztények sorsáról határozva végül elutasítják az ellenük való háborút, így a női jegyek a kereszténységről áttevéődnek a törzsi kultúrára, amely ezáltal elveszíti férfias jegyeit (WHITTAKER–MSISKA 2007, 12–14).

A hagyományok felbomlását jelzi, hogy amikor Nwoyét apja megtámadja a templomba járás miatt, a fiú otthagyja, de nem az anyjánál keres menedéket, hanem az egyháznál; az egyház ekképpen női szerepkörbe kerül. Ennek ellenére a fehér hittérítők mind férfiak. Az erdőbe kitett ikreket is felneveli a gyülekezet, mint ahogy az anyja a gyermekét, ugyanakkor az állandóan ikreket szülő nőt befogadják, aki a férjét hagyja ott miattuk: az ő életében a férfit helyettesítik. Míg a tradicionális vallásra a jól körülhatárolt férfi- és női szerepek a jellemzőek, addig a kereszténység az afrikaiaknak szokatlan módon androgünnek tűnhet. A Szentháromság fogalma is ezt erősíti bennük. A falusiak nem értik, hogyan fordulhat elő, hogy Istennek csak fia van, de felesége nincsen. Tapasztalataik szerint ez nem lehetséges, a nemek határainak összemosódásaként élik meg.

Whittaker és Msiska szerint az afrikaiak paradoxonnal kerülnek szembe: a saját törvényeik tiltják, hogy az új rendszer hívein bosszút álljanak, mivel azok a társadalom tagjai maradnak (WHITTAKER–MSISKA 2007, 12). Ez azonban csak részben igaz, hiszen kiközösítéssel, a regényben előforduló súlyosabb büntetéssel sújtják őket, amely attól függetlenül negatív hatással van az elítéltekre, hogy hivatalosan már elhagyták őseik hitét. Amikor Obierika Umuofiában összetalálkozik a keresztény Nwoyéval, és Okonkwóról érdeklődik, a fiú *boldogtalanul* mondja, hogy a férfi nem az apja többé.

Nwoye egy olyan vallást keres, amely a benne felmerülő kérdésekre választ ad, nem az elleplezéssel és a kirekesztéssel próbálja a bonyolult helyzeteket megoldani. Ezért hagyja el ősi hitét, ám kezdetben az új vallás is átítatódik a régi hagyományokkal. A gyülekezetben az egyik korai/első probléma, hogy a hívők nem akarják az osukat, az érinthetetleneket befogadni. A kirekesztés mélyen beleivódott az emberek lelkébe, az európai hittérítők csak kemény munkával tudják (legalább látszólag) függetleníteni közösségük értékrendszerét a törzsi szokásoktól.

Az egyházzal kapcsolatban mind Mbantában, mind Umuofiában eltérnek az álláspontok. Egyesek, mint Okonkwo, rögtön férfias módon harcolnának ellenük, míg mások türelemre intik az embereket. Az afrikaiak nem tudják eldönteni, hogy férfi vagy női partnerként kezeljék az egyházat. Amikor Mbantában egy hívő megöl egy szent óriáskígyót, szankciókat kell alkalmazni, és ennek következményeképpen végül kiközösítik a keresztényeket. Azt a büntetést alkalmazzák, amelyet a megoldhatatlan szituációkban, emberi ésszel felfoghatatlan tettekkel kapcsolat-

ban szoktak használni. A törzs egyik legfőbb problémája, hogy nem tudja, rivális „férfiként” vagy nem ellenséges szándékú, a fennálló hatalomra nem veszélyes „nőként” kezelje az új vallást.

A változások ugyan nem erőszak hatására következnek be, de a kereszténység térnyerését nem lehet megállítani. A kirekesztés elleni küzdelem is ezt mutatja; kezdetben a papok elfogadják, hogy az emberek többsége nem örül az osuk jelenlétének a közösségben, de később a látványos megkülönböztetést sikerül megszüntetniük. (Az ellenérzések rejtve tovább élnek: az *Örökké nyugtalanul* című műben Obi családja nem igazán tudja elfogadni, hogy a fiú egy osut készül elvenni feleségül.) A hagyományok felbomlásának következménye, hogy a társadalom alapjaiban átszerveződik, a családi, törzsi kötelékekkel szemben előtérbe kerül az egyházhoz való tartozás. Szó esett már Valdez Moses megállapításáról, aki szerint Enoch a vérrokonság fontosságát kérdőjelezi meg azzal, hogy leveszi az egyik egwugwu maszkját, és így „megöli” az egyik őst (VALDEZ MOSES 1995, 125). A keresztény közösséget nem a biológiai rokonság határozza meg, a társadalomban betöltött szerepek nemi jellegének fontossága csökken, a hatalmon lévő csoport összetétele megváltozik, a rangosabb férfiaknak el kell tűrniük, hogy az eddig háttérbe szorítottak egyre nagyobb részt kérnek a vezetésben. A gyülekezet tagjai erejüket nemcsak az új szellemi háttérnek köszönhetik, a keresztény, európai gyarmatosítók jól jövedelmező gazdasági kapcsolatokat biztosítanak a hozzájuk csatlakozóknak. A törzs fennmaradása, valamint saját jövőjük érdekében az emberek többsége úgy látja jónak, hogy alkalmazkodik az új viszonyokhoz, és nem folytat nyílt küzdelmet a gyarmatosítók és a megtértek ellen.

A gyarmatosítás folyamata alatt jelentős változások álltak be az afrikai társadalmak értékrendszerében, a *Szétbulló világ* ibo közössége felismerte, hogy az ellenállás helyett az új értékek elsajátítása jelenti számukra a jövő kulcsát. A hagyományos értékrend változatlan formában immár nem biztosítja többé azokat az előnyöket, amelyek segítségével az európaiak bejövetele előtt még érvényesülni lehetett. Okonkwo megalkuvás nélkül ragaszkodik a tradíciókhoz, ennél fogva bukása elkerülhetetlen. Ehhez hozzájárul az is, hogy a férfi és saját törzse között sem teljes az összhang, nemcsak a fehér emberrel, hanem a népével is feloldhatatlan konfliktusba kerül.

A közösségben bekövetkező változások részben az ibo társadalom felépítésében és működésében gyökereznek. Az elleplező funkció és a kirekesztés egyaránt azt mutatja, hogy nem minden felmerülő problémára találják meg a választ a törzs tagjai. A fennálló rendet, az egységet veszélyeztető motívumok bele vannak kódolva a társadalom működésébe, a kirekesztés már önmagában a megoldás hiányára utal, de a nők esetenkénti „lázadása” is ugyanennek a diszharmonianak a megnyilvánulása. Szakadék húzódik a rangosok és az *agbalák* között, a két csoportot nemcsak státuszuk, hanem hozzáállásuk is elválasztja. Mindig is léteztek „másként” gondolkodók, az *agbalák* háttérbe szorított pozíciójuk mellett egyfajta élethez való hozzáállást is képviselnek, sokuknak kevésbé számítanak az előkelők által fontosnak tartott értékek, mint a termékenység vagy a hatalom.

Míg korábban a meghatározó társadalmi normák elleni lázadásnak nem volt bázisa, a hittérítők külső támogatást adnak az *agbaláknak*. Meghatározó az ideológiai háttér, a keresztények egyik legfőbb küldetésüknek tekintik a kirekesztés elleni küzdelmet, ezáltal nemcsak az elesetteket karolják fel, hanem a hagyományos társadalom működésének alapjait kérdőjelezzik meg. A hittérítők sikerének meghatározó eleme a közösségszervező tevékenységük. Az egymástól elszigetelten élő emberekből gyülekezetet alkotnak, amelynek tagjait összeköti a közös eszme, és a mindennapi életben egymásért kiálló közösséget hoznak létre. Az egyház emellett átveszi a törzs, esetleg a családtagok szerepét is, szociális biztonságot adva a híveknek. A keresztény hittérítők és a hozzájuk csatlakozók a helyzetükből fakadó gazdasági előnyöket is kihasználják, és az európaiak ügyelnek arra, hogy ne csak az alsóbb néprétegeket vonzzák magukhoz, megbecsülik a tekintélyesebb és gazdagabb támogatóikat.

Mindezek egybeesése azt eredményezi, hogy a hagyományos, „férfias” tulajdonságokon alapuló értékek helyébe olyanok lépnek, amelyekhez nincs kifejezetten szükség a férfiaságra. A nyers erőt és a bátorságot a ravaszság, a földművelést a kereskedelem, a harcot a tolmácsolás (verbalitás) váltja fel. A fizikai pólusok felbomlanak, a termékenység a korábban terméketlennek tartott földet is felvirágoztatja, a piac megjelenésével megindul az emberek áramlása, ezzel párhuzamosan a régi, jól körvonalazott társadalmi pozíciók és kapcsolatok jelentősége csökken. A hagyományos nemi szerepek elkülönülése egyre kevésbé hangsúlyos, ezáltal a nőknek is nagyobb lehetőségük nyílik egy önálló, független életre.

Az új értékrendszer nem elsajátíthatatlan a rangos férfiak számára sem, sőt az európaiaknak szükségük is van az előkelőkre, hogy általuk legitimálják a hatalmukat, ők biztosítják a folytonosságot a régi és az új világ között. A két kultúra igen sokban hasonlít is egymásra: a vallás mindkét esetben meghatározó, mind a gyarmatosítóknak, mind az ibóknak fontos az elismertség, az anyagi haszon, és emellett az igazságon alapuló kormányzást, valamint egy jól működő közösség létezését is elengedhetetlennek tartják. A *Széthulló világ* ibo társadalmában nem tűnik kizártnak, hogy a két kultúra együtt éljen, viszont kérdés, hogy mennyire tudják az afrikaiak és az európaiak elfogadni és megérteni egymást, hogy ne csak üres, groteszk, néha fenyegető rituálénak lássák a másik szokásait.

A regény főhőse, Okonkwo nem képes lépést tartani a változásokkal. A férfi kezdettől fogva nehezen tudja elsajátítani a törzs által megkívánt viselkedést, bár mindent megtesz ennek érdekében. Bukása nem a társadalom értékei ellen való szándékos lázadás következménye, hanem a közte és népe között lévő távolság megnövekedésének eredménye. Okonkwo öngyilkossága egyrészt a kirekesztődés megnyilvánulása, a rendszer nem tudja máshogy elleplezni a különbség okozta diszharmóniát, másrészt hozzájárul az is, hogy törzse értékrendszere megváltozik, de ő kitart a hagyományok mellett.

Okonkwo nem tud a felsőbb rendelkezések (mint a vallási és törzsi érdekek) és a felelősségvállaló hozzáállás között választani. Mindig a szabályok szerint igyekszik eljárni, de lelke mélyén kétségei vannak, hogy valóban a helyes utat követi-e.

A helyzetét bonyolítja, hogy nem mindig eldönthető, mi a felsőbb rendelkezés, és mi számít önkényeskedésnek, ahogy ezt a rendőrfőnök meggyilkolása is mutatja. A feloldhatatlan szituációból nincs más kiút számára, csak az öngyilkosság.

A férfi bukásában része van megalkuvást nem tűrő természetének is. Nem kifejezetten toleráns az emberekkel szemben, agresszív hozzáállása növeli a diszharmóniából származó feszültséget. Ugyan nem kérdőjelezi meg a nők szerepét a közösségben, de a férfiakét felsőbbrendűnek tarja, ezzel együtt elutasítja a nem hagyományosan férfias értékek jelentőségét is. Míg mások, még ha ellenérzéseik vannak is az új renddel szemben, a maguk hasznára tudják fordítani, addig Okonkwónak rugalmatlansága és elzárkózása miatt erre esélye sincsen, igaz, hogy egyéb tulajdonságai sem teszik erre alkalmassá: a verbalitás soha nem volt az erőssége, a ravaszság helyett pedig bátorság és fizikai erő jellemzi. A férfi megtestesíti a hagyományos értékeket, de kudarca személyes jellegű is: nemcsak Nwoyét veszíti el, de másik két idősebb fia sem vált ki különösebb feltűnést hazatértükkor. Ironikus módon Okonkwónak a jövőben pont az a gyermeke szerezne meg az elismerést és a hatalmat, amelyikről hallani sem akar.

Felmerül a kérdés, hogy a változásokért mennyiben felelős a fehér hittérítők megjelenése. Amikor Okonkwo a Béke Hete alatt megveri feleségét, csak anyagi áldozatokat kell Aninak vinnie. Ogbuefi Ezeudo azonban elmeséli, hogy régebben a békét megszegőket addig vonszolták keresztül a falun, amíg bele nem haltak. Ez a jelenet is azt mutatja, hogy a szokások állandóan változnak, Okonkwo tragédiáját nem csak az európaiak megjelenése okozza. A gyarmatosítás nélkül a változások azonban feltehetően nem egy ember életében, vagy legalábbis nem egyszerre történének. Az európaiak felbukkanása felgyorsítja a társadalmi folyamatokat, amelyeknek következtében a közösség működése és értékrendszere alapjaiban átalakul. Ehhez hozzájárul Okonkwo nehéz természete, személyes kudarcai, a közösség elutasítása – ezek az elemek külön-külön is egy tragédia lehetőségét rejtik magukban, együtt pedig Okonkwo végzetét elkerülhetetlenné teszik.

### Bibliográfia

- ACHEBE, Chinua (1983), *Széthulló világ*, ford. BÉRES Mária, TANDORI Dezső, Budapest, Európa.
- ACHEBE, Chinua (2001), *Things Fall Apart*, London, Penguin Books in association with Heinemann African Writers Series.
- AJA, Egbeke (1997), Crime and punishment: an indigenous African experience, *The Journal of Value Inquiry*, Volume 31, Issue 3, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, Hollandia, 353–368.
- INNES, C. L. (1990), *Chinua Achebe*, Cambridge, Cambridge University Press.
- IRELE, F. Abiola (1979), The Tragic Conflict in the Novels of Chinua Achebe, *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, eds. C. L. INNES, Bernth LINDFORS, Fakenham, Norfolk, Heinemann London, 10–21.

- IRELE, F. Abiola (2000), 'The Crisis of Cultural Memory in Chinua Achebe's 'Things Fall Apart'', *African Studies Quarterly*, Volume 4, Issue 3, University of Florida. <http://www.africa.ufl.edu/asq/v4/v4i3.htm> (Letöltés ideje: 2013. 09. 05.)
- KILLAM, Douglas (2004), *Literature of Africa*, Westport, Connecticut–London, Greenwood Press.
- QUAYSON, Ato (1994), 'Realism, Criticism, and the Disguises of Both: A Reading of Chinua Achebe's *Things Fall Apart* with an Evaluation of the Criticism Relating to It', *Research in African Literatures*, Volume 25, Number 4, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 117–136.
- VALDEZ MOSES, Michael (1995), *The Novel and the Globalization of Culture*, New York, Oxford University Press.
- WHITTAKER, David–MSISKA, Mpalive-Hangson (2007), *Chinua Achebe's Things Fall Apart*, Abingdon, Oxon–New York, Routledge.

## Recenzió

### Hermia – Goncsarov hírvivője

Molnár Angelika, *Goncsarov hármaskönyve.*

*Ivan Goncsarov regényei a XIX. századi irodalomban,*

Budapest, Argumentum Kiadó, 2012, 342 oldal.

Molnár Angelika Ivan Alekszandrovic Goncsarov tetemesnek nem mondható, ám annál jelentősebb életművének monografikus összegzését kínálja a honi és a nemzetközi orosz filológia számára. Közismert, hogy az író, Dosztojevszkij, Tolsztoj, Turgenyev kortársa, sosem kapott elegendő figyelmet az irodalomkutatásban. E mű megjelenése egybeesett Ivan Alekszandrovic születésének 200. évfordulójával, és ezúttal az ő jelentőségéhez méltó és jelentős szakmunka látott napvilágot. Természetesen létezik Goncsarov-recepció, és van mit elolvasnia a témával foglalkozónak, de az a fajta kutatói alaposág és ethosz, amely e könyv olvastán kibontakozik előttünk, egyedülálló és önmagán túlmutató.

Molnár Angelika tudományos módszere a *diszkurzív poétika* diszciplínáin nyugszik, melynek elméleti alapjait hazánkban Kovács Árpád professzor dolgozta ki. A diszkurzív poétika dinamikus egységnek tekinti a szöveget, melynek befogadása során az olvasó a szövegképzés, sőt a regényi hős önmegértési folyamatába avatódik bele, és az elemző munka ezt a folyamatot kíséri nyomon, egyfajta sajátos dekódoló eszköztárat alkalmazva. Molnár Angelika a diszkurzív poétikát a gyakorlatba ültetve, tehát Goncsarov regényeinek elemzésével tárja az olvasó elé. A könyve címében rejlt jelzős szóösszetétel világosan utal az elemző szemléletére: egyetlen entitásnak tekinti a *Hétköznapi történet*, az *Oblomov* és a *Szakadék* című regényeket, amelyek között távolról sem valami primer kapcsolatot (például fejlődésvonalat) bont ki, hanem egy merőben és alapvetően új megközelítésben világítja meg a művészproblematika háromféle megjelenési formáját. Napjaink tudományos nyelvében jelen lévő fogalmi elvontság itt transzparens nyelven jelenik meg, és konzekvensen, logikusan felépített szöveget hoz létre a szerző, amelyben sosem engedi ellankadni az olvasó figyelmét, mert többször is jelzi, hol tart a gondolatmenetben, s minden fejezet végén utal arra, miként építi tovább mondandóját, mi lesz elemzése tárgya. Fogalomrendszerét világosan bontja ki, minden elemét definiálja – csak ezen elvont, de dekódolt fogalmak ismeretében válik követhetővé bármely tudományos szakszöveg, még a kompetens olvasó számára is.

A szerző tudományos látásmódjában a goncsarovi próza az orosz és a világirodalom szerves részét alkotja. Csak látszólag evidens ez a kijelentésünk. Goncsarov besorolhatatlan és hírneves *Oblomov*ja jobb híján a *főlösleges ember* mindig is vitatott ka-



tegoriájába gyömöszölve sínylódott évszázadokon át. Molnár a hazai kutatásban *minőségileg* elsőként emeli méltó helyére Goncsarovot, és rámutat arra, hogy regényei a folklór, az orosz irodalom, az elődök (például Gogol, Puskin) és a kortársak (Dosztojevszkij) *hozzátartozói*, amit az intertextualitás hangsúlyozása nélkül, pusztán az elemzési folyamat révén meggyőzőnek érzünk. Másfelől a világirodalmi kontextusra is: a francia fejlődésregény (Balzac *Elveszett illúziók* és a *Hétköznapi történet* összefüggésében), illetve a német romantika művészetfilozófiai problematikájára is kiterjednek az elemzései. Goncsarov a kutató értelmezésében nem pusztán része az orosz folklórnak és magas irodalomnak, valamint a világirodalmi tradíciónak, hanem megújítója is. Molnár Angelika óriási ismeret- és műveltséganyagot épít bele a munkájába, mitológiai, folklór, nyelvészeti, narratológiai tájékozottsága lenyűgöző, s ezenfelül a Goncsarovról szóló szakirodalom minden szerzőjét betéve tudja értelmezni, és alkotó módon építi tovább az általuk megfogalmazott gondolatokat. Azt a ritka tudósi attitűdöt képviseli, amely nem él a bíráló eszközeivel, mindenkitől igyekszik csak a jót átvenni, és minden tekintetben szintézisre törekszik. A más olvasatban egymásnak ellentmondó kutatók az ő szövegeiben békés egyetértésben találhatnak egymásra.

Molnár Angelika azonban nem pusztán a párját ritkítóan felkészült és humanista tudósi ethoszt képviseli, hanem, mint már írásunk elején említettük, a diszkurzív poétika formanyelvén új megközelítésben, új értelmezésben tárja elénk Goncsarov három nagyregényét. A szójelentésből, más néven a szó belső formájából (etymon) kisugárzó és állandó változásban, alakulásban lévő jelentés *értelmezése révén* az egész műre, sőt az elődök, a többi vagy más művekre is kiterjedő összefüggésháló jön létre. Ezt nemcsak „megszőni”, de felfejteni sem könnyű. Nehéz ez az olvasmány, mégis, minden szellemi erőfeszítést megér, mert magajándékoz a megértéssel. Csak azé e jutalom, aki hajlandó megérinteni a jelentést közvetítő Hermia kezét, és engedi vezetni magát a megértés felé vivő úton.

Számunkra a legizgalmasabb kérdés az volt, mit gondol, mit tart Molnár Angelika a Goncsarov-regények fő üzenetének. Értelmezése számunkra revelatív. A *Hétköznapi történet*ben (de a két másik regényben is) a város-vidék, a hagyomány és újítás, a beilleszkedés és az enteremtés, az írói ambíció és az attól való elállás antinómiáit járja körül a szerző. A látenszen jelentkező művészi létkifejezés az *Oblomov*ban tovább épül, s a tétlenség-passzivitás életstratégia mögött a megnyilvánuló (álom, levélírás), de értékelhető alkotássá nem tárgyasuló művészi tehetség pusztul el a főhős inadekvát tetteivel és folyamatos leépülésével. A *Szakadék*ban a művészproblematika expressis verbis kerül a regény középpontjába: „Főhőse, amely a csábítót és a művészt egy alakban egyesíti és Don Juanként cselekszik, a nőalakok megértésével elsősorban önmaga művészlétét igyekszik meghatározni” (303) – írja a szerző. Valójában – a mi értelmezésünk szerint – nem szét-eső vagy nem sikerült regénynek minősül (mint írták többen korábban) Goncsarov utolsó, legkedvesebb műve, amelyen húsz évig dolgozott. Arról van szó – és a szerző is ezt fejtegeti a maga kutatói eszközrendszerével –, hogy a mű sosem valósul meg véglegesen, nincsen lezárt szöveg. Molnár Angelika elemzési módszerét her-

metikusnak tekintjük. E módszer és az általa kibontott gondolat mélyen kompatibilis: Molnár a nyelv cserépszilánkjából (például szógyök, szótag, fonikus elemek, etimológiai derivációk) a puzzle-kirakó türelmével egész jelentésképet rak ki. E jelentésképben kirajzolódik előttünk az alkotással vívódó művész, és a sohasem tökéletes és az örökké formálódásban lévő és értelmezésre váró mű. A mindenféle szövegen kívüli (történeti, aktualizáló, ideologizáló és biográfiai) megközelítéstől megtisztított Goncsarov-regények végre transzparens olvasatban állnak előttünk.

*Coda:* Molnár Angelikát Ivan Goncsarov szellemi hagyatékának méltó kutatójaként az Oroszországi Írószövetség és az uljanovszki területi kormányzat által 2006-ban alapított Ivan Goncsarov-díjjal tüntették ki 2012. június 18-án, az író születésnapján, szülővárosában, az egykori Szimbirszkben.

*Róbrig Eszter*

Traumatikus találkozások

Bényei Tamás, *Traumatikus találkozások.*

*Elméleti és gyarmati variációk az interszubszejektivitás témájára,*

Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011, 431 oldal.

Bényei Tamás könyve olyan írás, amiről sose gondoltam volna, hogy Magyarországon, magyar szerző tollából megszülethet. A könyv látszólag, vagy ténylegesen is, Rudyard Kipling, a viktoriánus kor angol birodalmi világának szerzőjéről, illetve a nálunk kevésbé ismert, de valójában zseniális novelláiról, valamint E. M. Forster 1924-es regényéről szól, mégsem irodalomtörténet, hanem egy abszolút színvonalas, a nemzetközi szakirodalom élvonalába sorolható elméleti munka a posztkolonialitásról. De mit (vagy főleg: miért) tudhat, írhat egy magyarországi kutató a posztkolonialitásról, miért lehet ez fontos nekünk, akik (legalábbis így tűnhet) sose voltunk gyarmatok közelében, „vajon mi közünk lehet a posztkolonialis kritikához?“, kérdezi maga a szerző is. A válasz a posztkolonialis kritika kettősháttér-pozícióját állítja: egyrészt azt, hogy világunk kulturális önkonstrukciójának, a modernitásnak a kategóriái a gyarmati hódítás időszakában, a mássággal való intenzív találkozás korában jönnek létre, másrészt azt, hogy a gyarmatok világa a modernitás komoly, de elfojtott, eltagadott gazdasági erőforrásaként a nyugati világban mindenütt jelen volt és jelen is van, még hozzá egy olykor sokkal nehezebben kezelhető, követelőzőbb eltagadott Másik, felejtendő, primitív formájában. A könyv állítása szerint a posztkolonialitás így sokkal átfogóbb, valójában egy alapvető kultúra-, sőt identitásmeghatározó jelentőségű folyamat még olyan országokban is, amelyek nem vettek részt kolonialis hódításban. Némiképp persze túlzásnak tűnik, de könnyen igazat mondhat az a Young-idézet, mely szerint „közvetlen vagy közvetett módon, de minden nyugati tudás a gyarmati diszkurzus valamely formájának tekinthető” (11).

Saját kérdésem, a könyvbe nyilván nem férhetett bele, de érdekes lenne egy olyan modernitásváltozatot, például a magyar modernség (és kapcsolható szövegeinek) megformálódását is megvizsgálni, amelynek állama teljesen kimaradt a gyarmatosításból és így a gyarmati emberrel való elkerülhetetlen, intenzív találkozásból. Valószínű, hogy az ilyen esetekben még több és még komplexebb jelentés- és elfojtásréteget lehet találni például az olyan művek multikulturális szemléletében (vagy e szemlélet döbbenetes torzulásaiban), mint az *Egri csillagok* világa, vagy például abban, hogy a századforduló korának monarchiás középosztálya a valcerben és Straussban afrikai ördöngösséget, elszabadult érzékiséget, misztikát, azaz valamiféle veszélyes faji különbséget sejtett.

Bényei Tamás korábbi munkáinak is karakteres sajátja az a módszer, amelyet itt is követ, az, hogy „a végső soron tematikus indíttatású olvasatokban a legnagyobb figyelmet mégis a szövegek jelentésközlő eljárásainak, formai, narratív, intertextuális és retorikai sajátosságainak vizsgálatára fordít”-ja (19). A módszer egyik igen fontos és nagyon is pozitív jellemzője az, hogy elsődlegesen szövegértelmezésekre épít, sem nem tiszta elméletet ír, és nem is elméletet illusztrál irodalmi szövegekkel. A szövegértelmezések következményei azonban olyan elméleti eredményekhez, együttállásokhoz, következtetésekhez vezetnek, amelyek a jelenkori irodalomtudomány legkorszerűbb eljárásait, problémaköreit idézik. Nagyon nehezen tudnék olyan nevet mondani, és lehetetlen olyan irányzatot említeni, amelyet e munka kihagyott volna látóköréből. Kétségtelen, hogy centrális szerepe van benne Homi Bhabhának és az általa képviselt, vezető posztmodern elméletekre építő posztkoloniális gondolkodás szerzőinek. Nekem, mivel szűkebb szakterületemhez tartozik, különösen jólesett a pszichoanalízis rendkívül szerteágazó és elmélyült használata.

A könyv szerkezete világos, jól áttekinthető. Igazából négy jelentős, a grammatikai szubjektivitás konstrukcióját/dekonstrukcióját tárgyaló elméleti probléma köré épül. Az első az úr-szolga viszony, a második a mimikri, a harmadik a fétis, a negyedik pedig a grammatikai interszubjektivitás traumatikus megjelenésének figuratív, nyelvi retorikus karaktere.

A posztkoloniális szubjektivitás elgondolásának kidolgozása első lépésben az úr-szolga jelenet elemzésével kezdődik. Bényei Tamás ezzel a gesztussal teoretikus-filozófiai építkezését nemcsak a jelenlegi szubjektumelméletekhez köti, hanem felnyitja azt a szubjektumról szóló filozófiai hagyomány egyik legfontosabb, Hegeltől, sőt Rousseau-tól kezdődő irányára felé is. Az úr-szolga viszony a szubjektum belsőleg elmentmondásos, a személyes és a közösségi határán történő megszületésének allegóriájaként olvasható, és mint Bényei Tamás jelzi, a 20. századi szubjektumelméletek egyik meghatározó mozzanatává válik. Fontos tehát e szelfteremtő és közösségteremtő viszony elemzése, és a posztkoloniális szubjektivitás kiképződésében megformálódó változat sajátos karakterének a megadása. Ez bizonyos mértékben már az első lépésben, a kiindulóponton megtörténik, hiszen az úr-szolga probléma Kipling *Kelet és Nyugat balladája* című művének értelmezésével vetődik fel.

A fejezet megállapítása szerint az „öntudat hegeli narratívájának sajátosságai és paradox vonásai között négy olyan van, amely különösen relevánsnak tűnik a grammatikai fantáziaszín szerepének értelmezésében” (61). Ezek közül az első a viszony alapjelentése, az „(inter)szubjektivitás alapvető paradoxona”, lényegi egyenlőtlensége, ez döntően az úr-szolga viszony. A második az, hogy a jelenet egyszerre „prezociális fantáziaszín és a szocium legelső (alapító) színe” (61). A harmadik az úr-szolga viszonyban bennfoglalt, vagy legalábbis beleírható „antropológiai horizont”, a szubjektivitás megteremtődésének ezen az allegórián keresztül történő antropológiai (talán politikai) konstrukciója, a negyedik pedig az, hogy „az úr-szolga viszony hegeli története az *ember* meghatározására tett kísérletként is olvasható” (62).

A következő fejezetben (*Az elismerés paradoxonai*) a hegeli úr-szolga gondolat elemzését kapjuk, kiemelve ennek a paradox fogalom párnak a modern gondolko-

dásban betöltött szerepét. A kiindulás meghatározó pontja Hegel öntudatfogalma, mely valóban egy alapvetően kettős törekvésre, az öntudat magán- és magáértvalóságára épül. Az öntudat első szinten mint élet, mint meglévő, önmagáról tudó létező tételeződik, második szinten, a dialektika párviszonyában viszont minden vágy azon természetéből következően, hogy valami másra irányul, önmagát azáltal tudja elfogadni, hogy egy másik elismerése által konstituálódik. A könyv szellemesen jelzi, hogy a magyar kifejezés, „a másik elismerése” kettős jelentésű, egyrészt azt jelenti, hogy a másik ember elismer engem, másrészt ugyanebben a kifejezésben, megkülönböztethetetlenül tartalmazza azt, hogy én elismerem a másikat. A másik felől érkező elismerést, az öntudat magáért való formában történő realizálását persze ki kell kényszeríteni. A hegeli modellt egyfajta „egzisztenciális zsákutcába” vezet (a dolgozat ezt a kifejezést Kojève-től idézi), hisz az úr-szolga viszony kialakulása egyben megvilágítja annak paradox voltát: ha az elismerés forrása szintben alsóbbrendű, azaz szolga, akkor elismerése már közel sem ér annyit, hogy a magáért való úrlétezt biztosítani, bizonyítani tudja.

Ennek az úr-szolga problémának folytatása a következő fejezet (*Úr, szolga, ember*), mely, mint a cím mutatja, egy újabb, a posztkoloniális szituációban is fontos komponenst épít be a rendszerbe: az ember fogalmát. Itt vetődik fel a történelem kérdése, vagyis az a kérdés, hogy az úr-szolga viszony milyen értelemben vehető pusztán fantáziakonstrukciónak, és mennyiben értelmezhető úgy, mint valóságos történelem, sőt történelmet generáló folyamat. Az elemzés ebben a fázisban kimutatja Hegel (illetve Kojève nagy hatású Hegel-interpretációjának) kettős logikájú emberfogalmát, ahol az egyik az embert mint szüntelen belső hiánnyal űzött önellentmondásos lényt, a másik pedig az embert mint entelekhiát, mint olyan szabad individuumot határozza meg, aki ráerőszakolja saját létét a többi létezőre.

E kettősség kulcsának állítja a könyv azt, hogy egy ilyen kontextusban a szolga ember volta kétségessé válik, és ha a szolga nem ember, akkor elismerése sem ér annyit, hogy az úr úr voltát megnyugtatóan bizonyossá tegye. Egy igen érdekes (Hegelre és Kojève-re építő) állítás következik ebből: „Az »emberi« kétféle meghatározása az európai »rasszista humanizmus« különös kettősségével áll kapcsolatban [...] ami azzal a burkolt következménnyel is jár, hogy a humanisták feladata »emberebbé« tenni mindazokat, akik még nem eléggé emberek; a bennszülöttek humanista antropológiai meghatározása ekként úgy hangzik, hogy emberek, amennyiben rendelkeznek a valódi emberré válás képességével – vagyis bizonyos szempontból mégsem emberek.” (77.) Az úr-szolga viszony posztkoloniális relevanciáját sejtethetjük tehát itt, ezt tovább erősíti a könyv levezetése: „a jelen értekezés szempontjából kulcsfontosságú mozzanatra irányítja a figyelmet: a szolga ember voltának kérdésessége (másként fogalmazva a tőle érkező elismerés kérdésessége) az úr számára is traumatikus helyzetet teremt, még akkor is – vagy talán épp akkor –, amikor minden hatalom az ő kezében van.” (77.)

Itt is felmerül a könyv egyik meghatározó fogalma, a „trauma”, mely első szinten nyilván a szubjektumképzés belső, megoldatlan problematikusságát, törésre, heterogenitásra épülő természetét jelzi. Olvasóként erről a fogalomról általában és

a posztgyarmati szituáció értelmezése szempontjából is szívesen hallanék sokkal többet. Nem véletlen, hogy a trauma mindegyik elméletileg igen alaposan kidolgozott fogalom (a mimikri, az úr-szolga viszony és a gyarmati figurativitás) kapcsán, peremén és persze a könyv címében is megjelenik. A trauma az identitásteremtés, a másikon keresztül önmegképződés meghatározó fogalma, eleve jelzi azt, hogy illúzió a koherensen létrehozható és tudatosítható én, hogy a szelf mindig heterogén és teljességében visszanyomozhatatlan előzetességek következménye.

Az úr-szolga probléma utolsó elméleti részfejezete a *Fantáziaszínék* címet viseli, és azt a (lehet, hogy végső soron megoldhatatlan, de mindig valamilyen irányba megoldott, vagy legalábbis lezárt) alternatívát tárgyalja, hogy „az úr-szolga szcenárió egyrészt mint valamely történelmi folyamat megjelenítése kínálja fel magát, másrészt viszont időtlen, mitikus státussal bír” (82). Ez a kérdés első szinten mint a történelmi versus történelem előtti vetődik fel, de sokkal érdekesebbnek, megalapozóbbnak tűnik a történelmi versus egyéni pár kérdése. Kétségtelenül feltehető a kérdés, hogy a hegeli úr-szolga viszony tényleges urak és szolgák társadalmi folyamatot teremtő kapcsolata vagy – ahogy ezt a szerző Jean Hyppolite Hegel-elemzéséből idézi – „Hegel műve nem a történelmet, hanem a »konkrét egyéni tudat fejlődését« beszéli el” (83). A kérdésnek érdekes pszichoanalitikus vetülete is van: Freud a *Totem és tabu*ban már tett egy kísérletet, amelyben az egyéni szubjektivitás (sőt talán a valós emberi szelf) keletkezését egy elképzelt ősjelenetre, az ősapa megölésére és az ennek kapcsán keletkező bűntudatra építette. Nem világos, hogy az a bizonyos jelenet tényleg megtörtént, vagy csak a fiak fantáziájában játszódott le, de még így is jelentős pszichés hatással épült be az emberi személyiségbe. A fejezet tárgyalja is ezt a kérdést, amikor az úr-szolga viszony legismertebb pszichoanalitikus alkalmazójához, újragondolójához, Jacques Lacanhoz fordul. Pontosan ezért nem mindegy, hogy az úr-szolga viszony az imagináriushoz vagy a szimbolikushoz kapcsolható. Ha az imagináriushoz köthető, akkor nyilván fantáziaszínről van szó, ha a szimbolikushoz, akkor elvileg történelmi-politikai és ezzel együtt etikai relevanciája is lehet. Az imaginárius ugyanis ismétlődésre épül, időn kívüli, míg a szimbolikus már nyelvet és történetet teremt, tehát benne áll az időben.

Az úr-szolga jelenet elméleti kifejtését egy újabb értelmezés követi, Kipling *Morroby Jukes különös vágója* című novellájáé. Az interpretáció kitűnő, minden tekintetben megvilágító érvényű az úr-szolga viszony bonyolult gyarmati lehetőségei kapcsán. A fejezet az interpretációt a következőképpen foglalja össze: „Az úr-szolga jelenet szívós jelenléte az angol birodalmi képzeletben arra utal, hogy a gyarmati uralom szimbolikus valósága számára ilyen szerepet játszik úr és solga hegeli szcenáriója: a gyarmati hatalom titkolt, obszcén szennyfoltja, amely az uralomban rejlő élvezet forrását, a fizikai erőszakot mint a szimbolikus rend elvesztett, de szükséges konstituáló hiányát viszi színre. Mint láttuk, Jukes történetének tanúsága szerint nemcsak az erőszak a hatalom szupplementuma, hanem az élvezet is.”(116.) Ez nyilván vonatkozik számos mai politikai hatalomgyakorlóra is.

Ha az úr-szolga viszony a szelf és az élet narrativitásának meghatározó fogalma, akkor a következő két elméleti rész, melyek címükben témaként jelzik a mimikri

fogalmát, döntően a szubjektivitást, interszubjektivitást teremtő posztkoloniális episztemológia, reprezentáció centrális kérdését tárgyalják.

Hasonlóan az előbbi fejezetekhez, Bényei Tamás itt is egy átfogó, a könyv közvetlen témáját jelentősen meghaladó spektrumú áttekintést ad a mimikri fogalmáról, korábbi alkalmazásáról. Ezeknek célja, eszméje „a gyarmati interszubjektivitásnak a mimikri alapján való olvasása” volt, egy olyan megközelítés, amely szerint a „mimikri-lét nem egyszerűen alsóbbrendűvé tesz, de egyenesen ember-mivoltától fosztja meg az utánczat-létezésre kényszerülőket” (119). A mimikri persze biológiai fogalom, bizonyos élőlények környezetükhöz való materiális (testi, tárgyi) hasonulását, illetve az ehhez a folyamathoz hasonló, komplexebb vagy éppen megfoghatatlanabb környezetleképezéseket jelenti. Bényei Tamás értelmezése szerint a mimikri három gondolkodástörténeti hagyományból származtatható, kapcsolható az európai gondolkodás fővonalát megalapozó platóni ismeretelmélethez, a mimézis platóni gondolatához (mint rossz mimézis), elgondolható antropológiai fogalomként, vagyis úgy, mint az ember mint mimetikus lény. Harmadikként pedig elgondolható a freudi–lacani hagyomány keretén belül, mint a látás szelfképző gesztusa. Szellemes példa a mimikrire a merev szoborként álló utcai mutattványos, aki ezzel egy olyan másságot, materialitást jelez, amely kizárja az ábrázolt lényegi természetét, élő voltát, és ezzel különös, ijesztő, kísérteties hatást hoz létre. Az ilyen emberszobor nem utánozni akar, hanem valami akar lenni, az élő helyébe a tárgyiast, a holtat teszi, így valamiféle ellen-Galatea-lehetőséget villant fel. Valószínű, itt mutatható meg világosan a mimikri és a gyarmati szubjektum kapcsolata, ahogy a szobor mimikri megvonja az életszerűséget, az ember voltot, a gyarmati mimikri úgy vonja el a bennszülött ember voltát.

A mimikri fejezet centruma természetesen a Homi Bhabhához kapcsolódó fejezet, hiszen itt kötődik ez a bonyolult, ellentmondásos, de rendkívül termékeny fogalom a posztkoloniális szubjektivitás kérdéséhez. A könyv részletes értelmezéssel kimutatja, hogy Bhabha (elsősorban Jacques Lacan és Samuel Weber nyomán) a mimikrit mint rossz mimézist definiálja és használja a gyarmati szubjektivitás kiképződési folyamatának leírására. A gyarmati reprezentáció e sajátos eseményét a következő fejezetek Bhabha nyomán és az ő elképzeléseit analizálva olyan fogalmi kontextusba helyezik, amely egy nagyon precízen kidolgozott pszichoanalitikus háttérű értelmezést tesz lehetővé. Elsősorban a fétis és az ellenállás problémájára gondolok. A pszichoanalitikus fogalmi háttér azonban sohasem indukál pszichológizáló levezetést (ez nyilván a legnagyobb veszélye e fantasztikus diszciplína alkalmazásának), mert a pszichoanalízis szexualitásra, nemi különbségre és az ehhez kapcsolódó vágyra vonatkozását következetesen a faji különbség és az ezzel kapcsolatos szorongás, vágy, hatalom elemzése váltja ki, és így a szubjektivitáskonstrukció sajátos retorikai-figuratív formáit vázolja. A mimikri elméleti kérdésének kiteljesítése a kapcsolódó interpretációkban jelenik meg. Az első Kipling *A város falán* című novellája, a második, mely inkább a fetiszizmus kérdéséhez kapcsolódik, a *Krisna Mulvaney megtestesülése* címet viseli. A fétis, mely egyszerre volt két klasszikus, Marx és Freud fontos terminusa, egy olyan tárgyat, tárgyrendszert jelent,

amelynek szubjektív, heterogén indulati tartalma (szubjektív fontossága) egy másik eredeti, adekvát relációból származik, az eredeti indulat és realizálódás eltolódik, mintegy metonimikusan leképeződik valami másra. Marx a csereérték, a pénz kapcsán beszél a fétisről, Freud pedig perverzióként a szexualitás elrejtő ártevédeként értelmezi. A gyarmati világ kolonializáló, illetve kolonializált szereplői egymás tárgyaiban találják meg a fétis karakterét. Krisna Mulvaney, az angol hadserreg ír katonája egy talált, szerzett királynői gyaloghintót vált be pénzre (sörre).

Az utolsó, *Gyarmati hangzavar* című fejezet témájából következően más logikát követ, mint az előző részek. Ez a rész ugyanis E. M. Forster *Út Indiába* című regényének értelmezésébe építi be a gyarmati szubjektivitás elvi kérdéseinek tárgyalását, nincs tehát külön elméleti bevezetés, amelyet egy továbbfűző értelmezés követne. Ennek nyilvánvaló oka, hogy e fejezet centrális kérdése a nyelv, pontosabban a posztkoloniális nyelv önnön figurativitásán keresztül megnyilvánuló bizonytalanná válása és ebből következő sajátos szubjektumteremtése. A szerző szavaival arról van szó, hogy „a gyarmati találkozás traumatikusságát dramatizáló regény alapvető kapcsolatot tételez a figurativitás és a politika – a nyelvhasználat politikuma – között, [...] a regényben éppen a nyelvhasználat, közelebbről a figurativitás kapcsolja össze a politikai és a metafizikai dimenziókat” (249). Jóval a posztkoloniális szubjektivitás példáján túli érvénnyel olvashatunk olyan mintaszerű értelmezéseket, amelyek bemutatják a metafora, a megszemélyesítés, az aposztrófia, az allegória és a leírás nyelvi alapú szubjektumteremtő folyamatait.

A *Traumatikus találkozások* hosszú utat jár be, mintaszerű példája egy koherens elméleti megközelítésnek, az elmélyült interpretációnak, professzionális irodalomtudományi munka. De haszonnal forgathatja bárki, aki úgy gondolja, hogy a kultúra, irodalom az esztétikai funkción túl bonyolult, olykor igencsak ellentmondásos hírt ad a modern individuum, az Én és a Másik viszonyáról, végső soron a zűrés világba vetett önmagunkról.

*Bókay Antal*



## Számunk szerzői

ALMÁSI ZSOLT (1970) a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Angol–Amerikai Intézetének egyetemi docense, a Magyar Anglisztikai Társaság alelnöke, a Magyar Shakespeare Bizottság ügyvezető titkára. Kutatási területe a Tudor-kor irodalma, filozófiája, valamint William Shakespeare digitális befogadása. Szerzője a *The Problematics of Custom as Exemplified in Key Texts of the Late English Renaissance* (The Edwin Mellen Press, 2004) című monográfiának, társszerkesztője a *Humanism versus Barbarism in Tudor England* (Cambridge Scholars Press, 2008), illetve a *New Perspectives on Tudor Culture* (Cambridge Scholars Press, 2012) című köteteknek, továbbá alapító társszerkesztője az *e-Colloquia: 16th-Century English Culture* című digitális folyóiratnak.

ANDRÁS CSABA (1989) a PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának másodéves hallgatója, a Kerényi Károly Szakkollégium és a pécsi Sensus csoport tagja. Írásai a *Prae*, az *Opus*, az *Irodalmi Párboly* és az *Imágó* folyóiratban jelentek meg. Főleg a narratológia, a retorika és a ludológia elméleti kérdései érdeklik. Előadója volt a 2012-es pécsi Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferenciának.

BÓKAY ANTAL egyetemi tanár, a Pécsi Tudományegyetem Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékének és az Elméleti Pszichoanalízis Doktori Programnak az oktatója. Kutatási területe a modern poétika, a pszichoanalízis és a humán tudományok kapcsolata és a posztmodern irodalomelméletek világa.

DANIEL DAYAN a Marcel Mauss Institute (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris) és a Levinas European Institute munkatársa, korábban a CNRS-Paris professzora, rendszeres vendégprofesszora a Sciences-Po, The New School for Social Research, illetve a stanfordi, a genfi és az oslói egyetemnek. Jelenleg a médiáról, a láthatóságról és a közfigyelem irányításáról szóló könyvön dolgozik. Az International Communication Associationtól 2010-ben Fellows Award-díjban részesült. Meghívott plenáris előadója volt a 2012-es pécsi Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferenciának.

DRAGON ZOLTÁN a Szegedi Tudományegyetem Amerikanisztika Tanszékének oktatója, valamint a Digitális Kultúra és Elméletek Kutatócsoport vezetője. Kutatási területei a digitális kultúra és elmélet, a filmelmélet, a filmadaptáció és a pszichoanalízis. Az *AMERICANA – E-Journal of American Studies in Hungary* folyóirat és az *AMERICANA eBooks* alapító szerkesztője. Előadója volt a 2012-es pécsi Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferenciának.

RÓHRIG ESZTER (1954) irodalomtörténész, kritikus, műfordító. Kutatási területe a 19. századi francia és orosz irodalom, ezen belül Gustave Flaubert és Ivan Goncsarov munkássága. Tanulmányai a győri *Műhelyben*, a *Helikonban*, a *Kritikában*, a *Magyar Szemlében*, a *Revue d'Études Françaises*-ben és a *Kalligramban*, valamint a *Műút* internetes portálon és a [www.librarius.hu](http://www.librarius.hu)-n jelentek meg.

TÁBOR SÁRA (1981) 2011-ben diplomázott az ELTE BTK magyar nyelv és irodalom, valamint összehasonlító irodalomtudomány szakjain. Jelenleg az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola Összehasonlító Irodalomtudomány Programjának hallgatója, kutatási területe az anglofón és a frankofón fekete-afrikai regény.

TARNAY LÁSZLÓ (1955) a Pécsi Tudományegyetem Filmtudományi és Vizuális Tanulmányok Tanszékének vezetője, egyetemi docens. Kutatási területei: esztétika, fenomenológia, kognitív tudományok. Pólya Tamással közösen írt könyve *Specificity recognition and social cognition* címmel 2004-ben jelent meg a Peter Lang kiadónál. Előadója volt a 2012-es pécsi Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferenciának.

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója  
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda  
A borítót tervezte Szák András  
Tördelte Szele Éva