

XIX KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



BENEDEK SZABOLCS
BLOS-JÁNI MELINDA
EGRI PETRA
FARKAS BOGLÁRKA
ANGÉLA
FERENCZ MELÁNIA
GYÖRGYJAKAB ENIKŐ
HATHÁZI REBEKA
KALMÁR GYÖRGY
KARÁCSONYI LÁSZLÓ
KASSAY RÉKA
KÁNYÁDI ANDRÁS
KILLYÉNI ANDRÁS
PÉTER
KOZMA GÁBOR VIKTOR
KUNSÁGI-ZSÓHÁR
ANIKÓ
NAGY MÁRTON
SÓS TIMOTHY
VIRGINÁS ANDREA
VISKY ÁBEL
VITA EMESE

9

TESTKÉPEK

III. FOLYAM
2025.
SZEPTEMBER



KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXXVI/9. • 2025. SZEPTEMBER

TARTALOM

KALMÁR GYÖRGY • A test jelentése és jelentősége az elbeszélő filmben	3
EGRI PETRA • Az idősödő női test reprezentációja a divatmédiában	11
KASSAY RÉKA • A női test ábrázolása Barbielanden innen és túl	19
KUNSÁGI-ZSOHÁR ANIKÓ • Otthonunk, a test	26
BLOS-JÁNI MELINDA • Testet öltő vágyak. A kép mint tárgy a romániai szocialista fotóklubok kiállítási gyakorlataiban	34
GYÖRGYJAKAB ENIKŐ • Hat szempont – a térben állás gyakorlata	43
KILLYÉNI ANDRÁS PÉTER • Somodi István – a magyar magasugrás reneszánsz embere	51

■ MŰ ÉS VILÁGA

VISKY ÁBEL • Testek találkozása a <i>Ne érints meg</i> című filmben	58
---	----

■ HISTÓRIA

SZIGYÁRTÓ ERIK • A Habsburg uralkodók utazási szokásai a 17–18. században	63
---	----

■ MŰHELY

KÁNYÁDI ANDRÁS • Testek büvkörében. Három Casanova-levél	71
A filmről való közös eszmecsere gyönyörűsége (<i>Virginás Andrea</i> bevezetője)	78
BENEDEK SZABOLCS • <i>Látom, amit látsz</i> : az azonosulás határai	79
FARKAS BOGLÁRKA ANGÉLA • <i>Műanyag égbolt</i> : hibrid testekbe kódolt ökomozsi	82
HATHÁZI REBEKA • Politikai megszorításból zöld filmezés. Reisz Gábor: <i>Magyarázat mindenre</i> (2023)	86
NAGY MÁRTON • <i>Elfogy a levegő</i> : valóság a vásznon	89
SÓS TIMOTHY • A <i>Hat hét</i> korlátai: örökbefogadás és feminista potenciál a magyar szociodrázában	91
VIRGINÁS ANDREA • Az előttünk járók otthonossága. Hajdu Szabolcs: <i>Kálmán-nap</i> (2023)	94





■ KÖZELKÉP

FERENCZ MELÁNIA • Kiút az evés- és testképzavar fogságából	101
KOZMA GÁBOR VIKTOR • A színészi kontroll és kontrollvesztés rétegei	106

■ TÉKA

DEMÉNY PÉTER • A nagy kontextus látcsöve (<i>Sasszé</i>)	111
VITA EMESE • Kiállítva	113
LÁSZLÓ ZSUZSA • Bőrben az igazság	117
FODOR JÁNOS • Történész a történészről	120

■ ABSTRACTS	123
-------------------	-----

■ KÉP

KARÁCSONYI LÁSZLÓ



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem)

■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom),

CSEKE PÉTER (médiatudomány), GYÖRFFY GÁBOR (társadalomtudományok), RIGÁN LÓRÁND (filozófia, a Korunk–Komp-Press Kiadó felelős szerkesztője)

■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT, BALÁZS JÚLIA (titkárság, tördelés), DEÁK SZIDÓNIA (korrektúra)

■ Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON

■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, HORKAY HÖRCHER FERENC, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS, ROMSICS IGNÁC, TÁNCZOS VILMOS, ZALÁN TIBOR

■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség.

A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a a Miniszterelnökség Nemzetpolitikai Államtitkársága, a Bethlen Gábor Alap, az Iskola Alapítvány, a bukaresti kulturális Minisztérium, a Nemzeti Kulturális Alap és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania

■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.

Telefon: 0264-375-035; 0742-061-613; ■ Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;

Internet: www.korunk.org; <http://epa.oszk.hu/00400/00458>; e-mail: korunk@gmail.com

■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 120 RON.

A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;

a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 06-303-539-724, illetve e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com

■ Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk

(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)

■ ISSN: 1222-8338

KALMÁR GYÖRGY

A TEST JELENTÉSE ÉS JELENTŐSÉGE AZ ELBESZÉLŐ FILMBEN

A test filmes ábrázolásának kutatása a filmtudomány egyik meghatározó kérdése. Az alapvető kutatási perspektíva akkor válik igazán érthetővé, ha belátjuk, hogy nem csupán kulturális reprezentációk elemzéséről van szó, hanem a test képének filmes előállításáról és használatáról, magyarul arról, ahogy a test bizonyos módokon megképzett, mediatizált képe bizonyos fajta emberek jelölőjévé válik. Ez a fajta kritikai gondolkodás ott kezdődik el, amikor egy filmen megjelenő test képét nézve nem csupán egy szereplőt látok, hanem e mögött észreveszem a filmes médium által összetett módokon jelölővé tett, jelölőként működő testet, illetve rákérdezek a test jelentőssé tételének a filmes médium működésében és a filmes jelentés létrehozatalában betöltött szerepére.

A diskurzus alapjait kialakító, leginkább meghatározó elméleti és kritikai szövegek a kilencvenes években jelentek meg,¹ jellemzően angol nyelven, de a magyar nyelvű tudományos recepció is számos színvonalas kötettel és tanulmánnyal járult hozzá a terület kutatásához.² A test és film kapcsolatáról való gondolkodást egyrészt az teszi különösen izgalmassá és szakmailag termékennyé, hogy összekapcsolja a vizualitás, a hatalom, az ideológia, az érzékelés és az identitás kérdéseit. A test ugyanis nem pusztán egy reprezentált tárgy a filmvásznon, hanem a jelentésképzés aktív hordozója, a társadalmi normák, vágyak és hatalmi viszonyok



**A filmen megjelenő
emberi testek képeit
néző szubjektum tehát
részben ebben az
aktusban formálódik
meg, ami felhívja a
figyelmet az ember-
test-kép viszonyok
összetett voltára.**

leképeződése. A filmen megjelenő test-kép megképződése emiatt kiváló alapja lehet a meglévő hatalmi viszonyok és szociokulturális normák elemzésének, ugyanakkor a helye lehet alternatív minták megképződésének, a meghatározó normák felforgatásának és átalakításának is. A test és film viszonyának emellett van egy absztrakt, filozófiai dimenziója is, hiszen a jelen tudományos konszenzus szerint az emberek plasztikus, alakuló lények, nem készen születnek, azaz részben épp olyan mediatizált kulturális interakciók révén válnak ilyen vagy olyan emberekké, mint a filmnézés. A filmen megjelenő emberi testek képeit néző szubjektum tehát részben ebben az aktusban formálódik meg, ami felhívja a figyelmet az ember-test-kép viszonyok összetett voltára, a szubjektum nyitott, plasztikus, alakulásban lévő mivoltára, illetve a mediatizált interakciókon keresztüli (ön)alakítás kritikai reflexiójának az etikai és politikai jelentőségére. A film médiuma ugyanakkor a maga sajátos módján képes a test határait is feszegetni, hiszen nemcsak jelentéseket, hanem érzéki tapasztalatokat is teremt, miközben a nézői testtel is interakcióba lép. A test a filmben tehát egyszerre jelenik meg mint fizikai entitás, kulturálisan kódolt jel és affektív tapasztalat – ez a komplexitás teszi a téma elméleti vizsgálatát különösen jelentőssé.

A terület elméleti kereteit többféle irányzat határozta meg az elmúlt évtizedekben. A pszichoanalitikus filmtudomány – különösen Laura Mulvey, Julia Kristeva vagy Barbara Creed munkái – a női test reprezentációjára, a tekintet hatalmi viszonyaira és az abjekció szerepére irányította a figyelmet. A feminista szerzők (például Teresa de Lauretis vagy Linda Williams vagy a test filozófiáját olykor filmek kapcsán fejtegető Judith Butler) a filmen feltűnő testeket a szexualitás, a társadalmi nem és az ezekben működő normatív patriarchális hatalmi rend kontextusában elemezték, különös hangsúlyt fektetve az olyan hangsúlyosan „testes” vagy „testi” műfajokra, mint a horror, a melodráma vagy a pornográfia. A harmadik meghatározó trend, a fenomenológiai megközelítések – például Vivian Sobchack vagy Laura Marks írásai – az érzékelés testi beágyazottságát, a néző testi reakcióit és az úgynevezett haptikus vizualitás jelenségét vizsgálták. Mindemellett az affektelmélet (például Brian Massumi és Steven Shaviro) és a poszthumanista gondolkodás (Donna Haraway, Rosi Braidotti, Paul B. Preciado) újabb lehetőségeket nyitottak a test intermediális, technológiai és poszt-antropocentrikus újraértelmezésére. Mint a későbbiekben kifejtem és a gyakorlatban is bemutatom, ezek az elméleti keretek és megközelítésmódok nem minden kérdésben jelentkeznek egymás alternatívájaként, hanem gyakran átfedésben vannak és kiegészítik egymást.

A jelen tanulmány e gazdag elméleti hagyományra támaszkodva kívánja röviden bemutatni a test és film problematikáját. Egy a különböző megközelítésmódokat legalább röviden illusztráló szöveget szerettem volna írni, amely ugyanakkor nem válik az egyes kritikai paradigmák, elméletek és szerzők összefoglalásának száraz felsorolásává. Ilyen jellegű, ismertető-összefoglaló szöveg egyébként is olvasható már magyar nyelven is.³ Ezért úgy határoztam, hogy egyetlen filmkép értelmezésen keresztül igyekszem megmutatni, hogy a test és film viszony különböző megközelítései mit is képesek feltárni a filmekben feltűnő testek működéséről, az emberi test képének jelentéssé és jelentőségteljessé válásáról.

Kiindulópont gyanánt egy viszonylag egyszerű, bár emlékezetes képet választottam Coralie Fargeat 2024-es *A szer* (*The Substance*) című testhorrorjából. A filmképeket persze nem önmagukban látjuk és értelmezzük, hanem az egész

film mozgó képeinek a kontextusában, és még egy sor (akár a végtelenségig bővíthető) más kontextusban és intertextusban, de erről majd később. Ezen a ponton elég annak belátása, hogy amennyiben az olvasó nem látta a filmet, érdemes pár szóban ismertetni annak alapvető cselekményét és motívumrendszerét, hiszen a néző is ennek ismeretében jut el az elemzésre választott, a film vége felé található képhez, más szóval az elemezni kívánt filmkép is közvetlenül ebben a kontextusban válik jelentéssé a számára. A *szer* tehát egy idősödő egykori filmsztár, Elizabeth Sparkle (Demi Moore) utolsó heteiről szól, aki filmes karrierje befejezése után egy televíziós fitneszműsort vezet, mígnem az 50. születésnapján az életkorára való hivatkozással váratlanul ki nem rúgják. Az egykori sztár sokkos állapotban indul haza a stúdióból és kisebb autóbalesetet szenved, ami után a kórházban egy titokzatos ápoló becsúsztatja a zsebébe „A szer” nevű illegális gyógyszer reklámanyagát, amely azt ígéri, hogy segít megteremteni ön maga szebb, jobb és tökéletesebb változatát. Amikor a kétségbeesett Elizabeth beadja az első injekciót a szerből, elájul, kettéhasad, és a hátán lévő szörnyű vágáson keresztül a beígért tökéletesség fiatal nőként megtestesülő változata, Sue (Margaret Qualley) bújik elő. A szer utasításai szerint a két én heti váltásban osztózik egyetlen életen: míg az egyik test éli az életét, addig a másik eszméletlenül fekszik a luxuslakásuk titkos szobájának padlóján, és intravénásan kapja a táplálékot. A két nő közötti kényes egyensúly azonban – nem meglepő módon – hamarosan felborul: Sue megkapja Elizabeth régi állását, televíziós szupersztárrá válik, megújítja a reggeli fitneszműsort (erotikus fétisorgiává alakítva azt), majd hamarosan megbízzák, hogy legyen a csatorna legnézettebb élő szilveszteri műsorának a házigazdája. Látványos sikere miatt Sue egyre több időt követel magának, nem tartja be a heti „műszakokat”, és kiszipolyozza Elizabethet. Minél tökéletesebbé válik Sue, annál gyorsabban és szörnyűbben öregszik és torzul Elizabeth. Minél inkább reflektorfénybe kerül Sue, annál inkább visszavonul a teste miatt szégyenkező Elizabeth. A film végkifejlete a testhorrorfilmes logikáját követi, feltárva a szuperszexi, superfit, de egyre inkább parazitászerű Sue és a fizikailag egyre inkább szörnyszerűvé váló, áldozatszerepbe került Elizabeth közötti eszkalálódó konfliktust, amely végül mindkettőjük pusztulásához vezet. A választott kép a film végső leszámolási jelenetéből vágtam ki, amikor is Sue szisztematikusan halálra veri a gyenge és gyakorlatilag magatehetetlen Elizabethet. A jelenetben a fürdőszobában állnak, ahol Sue épp a mosdó fölötti tükörbe veri Elizabeth fejét. Ekkor, két mozdulat közt egy pillanatra Sue megáll, és a tükörbe néz.



Kezdjük talán a kép legegyszerűbb, formális és szemiotikai elemzésével. A képen a két főszereplőt látjuk félközeli beállításban, szemből, balra az ekkorra már elég rossz bőrben lévő Elizabethet, jobbra pedig az őt épp elpusztítani kívánó Sue-t. Bár mindez evidensnek tűnhet, érdemes észrevenni, hogy csupán egy kép- és testértelmezési hagyomány automatikus, rutinszerű használata miatt evidens: valójában nem embereket látunk, hanem testekről készült képeket, amiket emberekként értelmezünk. Az embernek csupán a testi materialitása az, ami lefényképezhető, tükörben megnézhető, vizuális tárggyá tehető, az így előállított képet azonban megtanultuk egy adott ember képeként értelmezni. Hans Belting jegyzi meg *A test képe mint emberkép* című tanulmányában, hogy a képek mindig „testeket mutatnak, mégis embereket jelentenek”.⁴ A test tehát itt „mint szimbolizációra alkalmas kép”⁵ jelenik meg, ezek képpé és szimbolikus jelentésekké változtatott, vagy azokba öltöztetett testek.

A test képének jelölővé válása ebben a perspektívában egy az írott történelem hajnaláig visszavezethető kulturális tendencia, mely elválaszthatatlan a materiális és látható test másodlagosnak tételezésétől a privilegizált, jellemzően nem anyagszerűnek tételezett, láthatatlan lélekkel szemben. Bár ez a viszony nem pontosan ugyanúgy artikulálódik a különböző korokban és filozófiai szövegekben, a test kultúrtörténetét kutató szerzők túlnyomó többsége egyetért abban, hogy Platónig visszavezethető ez a fajta dualizmus, melyben elválaszthatónak tartjuk a testet és lelket, materiálisat és nem materiálisat, láthatót és láthatatlant, és az utóbbit (ahogy Platón mondja) előrébb valónak tételezzük az előzőnél.⁶ Ez a fajta idealista, metafizikai szemlélet érhető tetten a kereszténységben is, amikor a (mulandó és esendő) testet a (halhatatlan) lélek börtönének tekintjük.⁷ A Szerhez és a fenti filmképhez visszatérve megkockáztatható a kérdés, hogy vajon a testi öregedésnek kitett Elizabeth szörnyszerűként, alávetettnek és eltüntetni valóként bemutatását, másfelől a kulturális normák és szexuális fantáziák megtestesüléseként megjelenő Sue vágyott ideálként való ábrázolását, illetve kettejük viszonyának konfliktusként való reprezentációját mennyiben motiválja ez a hagyomány, illetve a test ezzel járó másodlagosnak tételezése, visszahúzó és korlátozó erőként bemutatása, és az emberi lényeg testetlen idealitásként való tételezése. Egy ilyen értelmezés nem lenne idegen Belting szemléletétől, aki szerint a test és kép viszonyában mindig megjelenik egy elvontabb harmadik elem is, az adott kultúra emberképe. Más szóval, abban, ahogyan a testről készült képeink embereket jelölnek mindig tetten érhető egyfajta emberkép hatása is, azaz az ember kulturálisan meghatározott definíciója és az ehhez az elképzeléshez kapcsolódó vágyak, fantáziák és félelmek is, melyek (általában kevésbé reflektált módon, de) alapvetően formálják a képi ábrázolást.

De térjünk vissza a fenti kép alapvető formai és szemiotikai elemzéséhez. A kép jelentésének létrehozásában nyilvánvalóan szerepet játszik, hogy a két testet egymás mellett, intim közelségben látjuk, mely kifejezheti testi és lelki összetartozásukat vagy sorsaik elválaszthatatlanságát. Ez azonban itt fenyegető is lehet, hiszen ez az a közelség, amiben az emberek fizikailag is ártani tudnak egymásnak, tehát ez nemcsak az összetartozás, de az erőszak tere is egyben. A szoros közelségben megjelenő erőszakot erősíti a bal oldali alak roncsolt arca, illetve az is, hogy a kép meghatározó színe a vérvörös. A steril, fürdőszobacsempekből álló, alaposan bevilágított környezet és a szereplőkkel szemben lévő, ebben a beállításban nem látszó tükör ugyanakkor a helyszín szimbolikus, teátrális jellegét erősíti. A hasonló csempekkal burkolt filmes fürdőszobák és kórházi

terek az erőszakos filmek kedvelt helyszínei, melyek hideg környezetében különösen kiszolgáltatottnak és törekénynek tűnik az emberi test, és különösen látványos vizuális hatással bír a vér vöröse. Az alapvető formai jegyek kapcsán fontos még kiemelni a két test ellentétét, az idős, roncsolt, vérző, szörnyű arc, illetve másfelől a fiatal, sminkelt, tökéletes hajú, szép arc kontrasztját, mely szimbolikus jelentések sorát hordozhatja. Ennek a testi jellegzetességek által hordozott vizuális ellentétnek fontos része az is, hogy a jobb oldali fiatal Sue szeme van nyitva, ő lát, érzékel és irányít, a kép őt mutatja a hatalom és erő birtokosának, ő fogja jobb kezével Elizabeth fejét, akinek a szeme csukva van, és talán már nincs is eszméleténél. A képnek ezek a formai jegyei még inkább jelentőségtelének tűnnek, ha figyelembe vesszük a film műfaji kontextusát: Sue esetében a szépség, szexuális vonzerő és brutalitás sokértelmű együttese a posztmodern horrorfilmek gyakori eleme, a száján elkenődött vér pedig akár a filmes vámpírok ikonográfiáját is felidézheti.

Ahogy fentebb a test és lélek dualizmusa kapcsán is jeleztem, a két összetartozó, egymással vetélkedő, egymást elpusztítással fenyegető nő egyetlen szoros félközeli komponált képe előhívhatja a hasadt én, a *double* vagy a *doppelgänger* szimbolikáját. A két test közelsége és kontrasztja a fenti képben tehát értelmezhető az emberi lény (nyugati kultúrában bevett) kettősségének drámai megmutatásaként is, a test materialításával kapcsolatos félelmeink és az idealizált testképekkel szembeni ellentmondásos érzéseink megjelenéseként is. Ez már a feminista és pszichoanalitikus filmelméletek területe. Julia Kristeva nyomán például értelmezhetjük a bal oldali véres arcot az abjekt megjelenéseként is, annak a szörnyű, horrorisztikus, ambivalens és érzékileg gazdag nemdolog képi visszatéréseként, amelynek a kitaszítása az emberi szubjektum működésének az alapfeltétele. Kristeva az abjekcióról szóló könyvében ugyanakkor világossá teszi azt is, hogy az abjekciót nem csupán a tisztátalanság látványa váltja ki, azaz a testi viszolygás mögött a szubjektum belső drámája sejlik fel. Ilyen értelemben a képen a bal oldali arc metaforikusan mindazt jelöli, ami megzavarja a rendezett, normatív identitást és a társadalom normatív rendjét, így jelentésében felismerhető mindaz az emberi szubjektumtól elválaszthatatlan fenyegető rendezetlenség, „ami nem tartja tiszteletben a határokat, a pozíciókat, a szabályokat; a köztes, a kétértelmű, az összetett.”⁸ Kristeva abjektelmélete alapján különösen jelentőségteljessé válik az, hogy a bal oldali arc képe elbizonytalanítja az emberi szubjektum megképződésében alapvető olyan fogalom-párokat, mint az élő és halott, nő és férfi, vagy az ember és szörny.

Barbara Creed nyomán továbbgondolva mindezt, tekinthetjük ezt a véres arcot a szörnyű nőiesség (monstrous feminine) megjelenéseként, mely a nőiséggel és női testtel kapcsolatos, a patriarchális berendezkedésben kulturálisan kódolt félelmeket, szorongásokat és elfojtásokat jeleníti meg. Egy ilyen értelmezés is kiemelné a testhatárok felbomlását, a testnedvek kicsordulását, illetve a kulturális ideálok által rendezett test mögötti formátlanság megjelenése fölött érzett borzalmat, izgalmat és felszabadultságot. A pszichoanalitikus szemlélet szerint ugyanis ez a formátlanság – mely a kulturális normák, erőszakos elfojtás és ödipalizáció eredményeként létrejött idealizált test(kép) felbomlását kíséri – egyszerre félelmetes és felszabadító, ez az érzelmi dinamika pedig a horrorfilm egyik alapvető jellegzetessége.

A pszichoanalitikus filmkritika szempontjából fontos mozzanat az is, hogy a két szereplő a tükör előtt áll. A lacani elmélet egyik jól ismert eleme a tükörfá-

zis, miszerint a szubjektum első konstrukciója egy vizuális identifikáció révén jön létre, akkor, amikor a gyermek a tükörben meglátva testének képét azonosul azzal, így a test képeinek egységessége alapján érti félre és rendezi koherens entitássá önmagát.⁹ A lacani elmélet fényében a fenti kép tehát az emberi szubjektum test-kép alapú önfélreértésének a kommentárja is egyben, mely a film jelentését összeköti a felnőtt emberré válás belső drámájával, a test-képeknek való kiszolgáltatottsággal, a tükörképben megjelenő tökéletlenségtől való félelmekkel, és a tökéletes (normatív, idealizált) képben rejlő kegyetlenséggel. Az elemzett kép esetében a szereplőkkel szemben lévő tükör térbeli helyzete folytán analóg viszonyba kerül a mozivászonnal vagy képernyővel, amelyen a filmet nézzük, így a két szereplő drámája metaforikus értelemben a néző belső drámájának színrevitelekként is értelmezhető. Sue tükörbe tekintése ilyen értelemben provokatív felhívás a nézői önreflexióra az életét és testi folyamatait az idealizáló normativitás értékrendje szerint uralni kívánó néző számára. A képen a női főszereplő egyszerre (idealizált, aktív) néző és (megvetett, passzív) nézett tárgy, egyszerre az erőszak gyakorlója és elszenvedője, a filmkép pedig egyszerre mutatja be az erőszakot és próbálja kiprovokálni az erőszakkal kapcsolatos (ön)reflexiót.

Talán már ezek a terjedelmi korlátok miatt igencsak rövidre fogott értelmezői megjegyzések is jelzik mindazokat a kérdésirányokat és értelmezési lehetőségeket, amelyeket a testet központi elemmé tevő elméletek megnyithatnak a fenti filmkép (és így *A szer* című film) elemzésében. Az ilyen jellegű belátások vezetnek számos kritikust arra, hogy a filmet egy társadalmilag elkötelezett, feminista orientáltságú, progresszív tethorrorként értelmezzék. Tanulmányom végén ugyanakkor szeretnék kitérni az affektuselméletre is, illetve az ez által beláthatóvá váló értelmezési szempontokra, melyek véleményem szerint összetettebbé és ellentmondásosabbá tehetik a fentieket. Az affektuselmélet kiindulópontja az a belátás, miszerint a test képei nem csupán szimbolikus jelentések hordozói és létrehozói, hanem egyben az érzékelés tárgyai is, melyek prekognitív, testi, szenzoriális, érzelmi és affektív válaszokat váltanak ki a nézőben. A test képeinek jelentése és hatása eszerint nem redukálható a testek által jelölt fiktív szereplőkre, a film által elbeszélte történetre vagy a fentiekhez hasonló absztrakt értelmezésekre. Az elemzett kép és *A szer* értelmezése kapcsán mindez azért is fontos, mert felhívja a figyelmet a szimbolikus (azaz fogalmilag leírható) jelentések és a látvány affektív hatása közötti esetleges feszültségekre. Míg az előzőek kapcsán – ahogy a fenti elemzői megjegyzései is jelezték – *A szer* értelmezhető például egy az elérhetetlen testi ideálokban rejlő kegyetlenséggel vagy az idősdő nők problémáival szembesítő pro feminista filmként, a testi affektusok szempontjából jelentőségteljessé válik, hogy az adott jelenetben hosszú percek át nézzük egy idős nő brutális bántalmazását, testének formátlan és élettelen húsmasszává alakítását. Más szóval a film élvezetes látvánnyá teszi egy nő testén elkövetett erőszakot. Bár szimbolikus szinten vagy filmszemiotikai szempontból mindez progresszív, pro feminista kérdések felvetéseként, kritikus tematizálásaként vagy a nézői önreflexió provokatív kiváltásának gesztusaként is olvasható, a filmnézés testi-affektív aspektusa szempontjából inkább az erőszak normalizálása, a nőkkel szembeni erőszak élvezetes látvánnyá tétele, és a szadisztikus örömök nézőnek való „megtanítása” tűnik hangsúlyosnak. Vivian Sobchack, Steven Shaviro vagy Laura U. Marks mind úgy látják, hogy a filmes jelölő az érzékelés testi meghatározottságának következményeképpen szükségszerűen ré-

tegzett, összetett és ellentmondásos, azaz a fenti értelmezések nem feltétlenül zárják ki egymást, hanem inkább egy különböző (például testi és kognitív, affektív és szimbolikus) hatások és jelentések heterogén rétegzettségként írhatók le. A testi-affektív dimenzió reflexiója felhívja a figyelmet *A szer* című film posztfeminista kontextusára, illetve a francia extrém mozival való kapcsolatára, így elvezethet a film jelentésének ellentmondásosságának a reflexiójához.

A fenti filmkép kapcsán tett elemzői megjegyzéseim reményeim szerint jelölték azokat az elméleti és kritikai irányokat, amelyek szerint a test filmen megjelenő képe a különböző testfókuszú filmelméletek alapján értelmezhetővé válik. A célom nem részletes értelmezés volt, hanem annak a megmutatása, ahogy egyes elméleti irányzatok miként problematizálják azt a folyamatot, ahogy a test képe a filmen az ember képévé válik, illetve annak demonstrálása, hogy ennek a folyamatnak a teoretikusan tudatos kritikai elemzése hogyan segíthet hozzá a filmek összetett értelmezéséhez.

■ JEGYZETEK

1. A pszichoanalitikus alapú feminista megközelítések közt mindenképpen meg kell említeni az alábbi munkákat: Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen 1975. 16 (3). 6–18.; Linda Williams: *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. Film Quarterly 1991. 44 (4). 2–13.; Mary Ann Doane: *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Indiana University Press, 1987; Barbara Creed: *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, 1993. A fenomenológiai és affekt-központú megközelítések közt fontos megemlíteni Vivian Sobchack: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press, 1992; Steven Shaviro: *The Cinematic Body*. University of Minnesota Press, 1993; Laura U. Marks: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press, 2000; illetve Jennifer M. Baker: *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. University of California Press, 2009. című munkáit. A test később újra központi kategóriává vált a poszthumanizmus kontextusában, lásd például Rosi Braidotti: *The Posthuman*. Polity Press, 2013. vagy Donna Haraway munkáit, melyek kimozdítják a test-film diskurzus hagyományos antropocentrikus látásmódját, és az emberi testeket egy sor különböző nem emberi test kontextusában definiálják újra.
2. A hazai kritikai recepció legfontosabb szövegei közt számos könyvterjedelmű publikációt találunk, lásd például Csabai Márta és Erős Ferenc szerkesztette *Test-beszédek. Köznapi és tudományos diskurzusok a testről*. Új Mandátum, Bp., 2002; Széplaky Gerda: *Az ember teste: Filozófiai írások* című könyve. Kalligram, 2011.; Kalmár György: *Testek a vásznon: Test, film, szubjektivitás* című könyvem. Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012.; Győri Zsolt – Kalmár György (szerk.): *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013.; Vincze Teréz: *A látható ember 2.0. A megtestesült filmértés és a filmi testek olvasása*. Kijárat, 2025. A test fontos szempontként jelenik meg *A férfiaság alakzatai a rendszerváltás utáni magyar rendezői filmben* című könyvemben, ahogy két hazai szerzőtől származó, de angolul publikált könyvben is, Dragon Zoltán: *The Spectral Body. Aspects of the Cinematic Oeuvre of István Szabó*. Cambridge Scholars Press, 2006. és Bátor Anna: *The Extreme Cinema of Eastern Europe: Rape, Art, (S)Exploitation*. Edinburgh University Press, 2023 című könyveiben is. Több tematikus folyóiratszám is foglalkozott kapcsolódó témákkal, többek között a *Studia litteraria* 2011/1-2 „Testinterpretációk” című száma, a *Korunk* 2018/1 „Test” témájú száma, illetve a *Vulgo* folyóirat szinte minden száma. A test mint elemzési szempont fontos szerepet kap számos hazai szerző filmes témájú, magyar és angol nyelvű tanulmányában, lásd például: Gelencsér Gábor: *A test filmje – Művészet és pornográfia*. Filmvilág, 2002. 45 (6). 25–28; Gelencsér Gábor: *Testi mesék: Johanna, Taxidermia, Fehér tenyér*. In: *Az eredendő máshol: Magyar filmes szövegek*. Gondolat, Bp., 2014. 302–307.; Király Hajnal: *The Alienated Body. Smell, Touch and Oculocentrism in Contemporary Hungarian Cinema*. In: Pethő Ágnes (szerk.): *The Cinema of Sensations*. Cambridge Scholars Publishing, 2015. 185–208; Strausz László: „Archaeology of Flesh. History and Body-Memory in Taxidermia.” *Jump Cut* 53. (2011); Vincze Teréz *Remembering bodies: picturing the body in Hungarian cinema after the fall of communism*. Studies in Eastern European Cinema, 2016 7(2). 153–167; Sággy Miklós: *XX. Századi magyar testek panoptikuma: Pálfi György: Taxidermia*. Filmkultúra 2012/7; de rendre megjelenik Ureczky Eszter kultúrorvostani szempontú filmelemzéseiben is, lásd például *Ageizmus és transzgenerációs gondoskodás Deák Kristóf Az unoka (2022) című filmjében*. Filológiai Közöny 2023. 69 (1). 57–80. A test és film újfajta, az

animal studies és a poszthumanizmus által keretezett megközelítése jellemzi László Borbála írásait, lásd például *Filmes Korcsosulás: Eb és ember mediális keveredése a Kutyám, Tulip című animációs filmben*. Apertúra 2022. 18 (1). A saját ilyen jellegű magyar nyelvű tanulmányaim az Apertúrában és a ZOOM könyvekben (Debreceni Egyetemi Kiadó) jelentek meg.

3. Ilyen jellegű elméleti bevezetéshez ajánlom Kérchy Anna: *Tapogatózások: A test elméleteinek alakzatai* című tanulmányát, Apertúra, 2009 tél; Vincze Teréz fent említett *A látható ember 2.0* című könyvének két bevezető fejezetét; valamint saját *Testek a vásznon* című könyvem két bevezető fejezetét.

4. Hans Belting: *A test képe mint emberkép*. Vulgo, 2003/2. 35.

5. Uo. 4.

6. Lásd például: Thomas Laqueur: *A testet öltött nem*. Új Mandátum, Bp., 2003.

7. A kérdéshez lásd Judith Butler: *Gender trouble*. Routledge, New York - London 1999. 172., illetve Michel Foucault: *Felügyelet és büntetés* és Thosam Laqueur: *A testet öltött nem* című könyveinek kulturálisan és történetileg kontextualizált elemzéseit.

8. Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Editions du Seuil, 1980. 12.

9. Lacan, Jacques: *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója*. Ford. Erdélyi Ildikó és Füzesséry Éva. Thalassa, 1993/2.



EGRI PETRA

AZ IDŐSÖDŐ NŐI TEST REPREZENTÁCIÓJA A DIVATMÉDIÁBAN

Joanne Entwistle *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory* című könyve a következő megállapítással indít: „A divat a testekről szól: testek állítják elő, népszerűsítik és viselik. A divat a testhez szól, és a test az, amelyet szinte minden társadalmi találkozáskor fel kell öltöztetni. (...) A divatos ruha pedig az, ami megtestesíti a legutolsó érvényben lévő esztétikát.”¹ Mindehhez hozzátehetnénk, hogy a divatipar kényszere és elvárása, hogy ez a felöltöztetett test maradjon nemcsak „divatos”, hanem egyúttal kortalan is. Tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy a divatipar által „ideálisként” reprezentált testkép problematikus természetére mutassak rá, különös tekintettel a divatmédiában reprezentált idősödő női testek vonatkozásában. Érvélemet egy esettanulmányon keresztül szemléltetem. Ahhoz azonban, hogy a divatipar által megalkotott „ideális test” problémáját közelebbről is górcső alá vehessük, vissza kell kanyarodnunk annak gyökereihez, vagyis az első (divat)babák és próbababák történetéhez.

Organikus és inorganikus: próbababa-, és manöken-testek a divattörténetben

■ Ann Hollander divat és test kapcsolódási pontjait vizsgálva abból indul ki, hogy az öltözködés megértéséhez elengedhetetlen az emberi test vizsgálata², Elizabeth Wilson is felismeri a test fontos szerepét az öltözködésben, gondolat-



A babák által közvetített testképek mellett a modern tömeggyártás is átírja a divatozó vásárlók éppen érvényben lévő testképtideálját, illetve a tervező és a kliens ruhákhoz való viszonyát, azok elkészítésének lehetőségeit és körülményeit.

menetét azonban már összekapcsolja az élettelen testek problematikájával, a divatkiállítások próbababáinak életteleniségével a múzeumokban, és határozottan megjegyzi, hogy az élettelen testen lógó, egykor még valaki által viselt öltözetek mint kiállított tárgyak nyugtalanságot árasztanak magukból, éppen abból a tényből kifolyóan, hogy egykor még egy élő ember testéhez tartoztak. Wilson azt is megfogalmazza, hogy „test nélkül a ruha nem nyújt teljességérzetet, és annak mozgása (az emberi testen) is érzékelhetetlen.”³ Juliette Peers amellet érvel, hogy az élettelen baba és az emberi test közötti határvonal ma egyre halványodni látszik.⁴

Az élettelenbaba- és próbababatestek és az élő manökenek szerepét a divattárgyak bemutatásában, terjesztésében és magában a divattörténetben már sokan és sokféleképpen lejegyezték. A legtöbb divattörténész egyetért abban, hogy a próbababa (franciául: mannequin) egy késő kapitalista eszköz, amelynek első (ki)használója Charles Frederick Worth volt. A divattárgyak bemutatása először élettelen tárgyakon, és nem élő emberi testeken keresztül kezdődik. Adam Geczy pontosan ebből a divattörténeti perspektívából kiindulva próbálja megérteni korunk divatfogyasztóit, akiknek „a (kortárs) vágyuk az, hogy Barbie babává váljanak.”⁵ Geczy a „technicizált test” fogalma felől közelít e témához, és kiegészíti Worth neve után a sort Coco Chanel és Paul Poiret neveivel, akik már mindketten élő divatmodelleket alkalmaztak – többnyire húszas éveikben járó hölgyeket – kollekcióik bemutatásához. Olyan testeket, amelyek látványosak voltak, és akiket az emberek „összegyűlnek megnézni” (a divatbemutatók alkalmával).⁶ A divatmodellek saját teste a divatipar számára „eszközzé válik”⁷ Gaby Wood az *Observer* hasábjain teszi fel a kérdést: „Vajon miért hívják a mai napig a divatmodelleket „manökeneknek”?”⁸

Caroline Evans írja le, hogy a divatmodellkedés csak az 1870-es években terjedt el, amikor a megrendelők már látogatást tehetnek a szabászatoknál⁹ és 1886-ig kell várni, hogy a divatmodellek feltűnhessenek a divatlapokban. Chanel lesz az a tervező, aki praktikus okokból ugyanolyan testi adottságokkal rendelkező élő modelleket alkalmaz,¹⁰ Paul Poiret szintén modelleket használ, és az első világháború előtt ruháit az egész világ előtt prezentálni szeretné, ennek céljából látványos turnékat rendez a világban modelljeivel. A második világháború után nehezen éled újjá a divatipar – az anyagihiány mellett még számos nehézséggel küzd –, így újra a divatbabák élettelen testein kénytelenek bemutatni kollekcióikat a tervezők egy vándorkiállítás alkalmával. 1945-ben indult útjára a *Théâtre de la Mode* elnevezésű vándorkiállítás. Ehhez Nina Ricci és tizenöt további divattervező, köztük Cristóbal Balenciaga, Pierre Balmain, Lucien Lelong, Elsa Schiaparelli és Hérmes kétszázharminchét figurát készített, amelyek mind az általuk tervezett ruhákat és kiegészítőket viselték. A próbababák 27,5 hüvelyk magasak voltak, és 15 szettben mutatták be őket. Magukat a divatbabákat is képzőművészek alkották meg. Jean Cocteau egyike volt ezeknek. Az élettelen babák nemcsak ruhákat viseltek, hanem miniatűr ékszereket és kiegészítőket is.

A babák által közvetített testképek mellett a modern tömeggyártás is átírja a divatozó vásárlók éppen érvényben lévő testképtideálját, illetve a tervező és a kliens ruhákhoz való viszonyát, azok elkészítésének lehetőségeit és körülményeit. Míg Charles Frederick Worth esetében a hangsúly az egyedi darabokon volt – amelyek arra is képesek voltak, hogy elrejtsek viselőjük előnytelen testalkatát is – addig a modern tömeggyártás következménye az volt, hogy már nem

volt szükség arra, hogy a tervező még a divattárgy elkészítése előtt pontosan szemügyre vegye a vásárlók testalkatát és méreteit.

1913-ban Doucet jegyzi le írásban a hús-vér divatmodellek optimális típusát, úgy, mint akinek „szépnek kell lennie. Se nem kövérnek, se nem soványnak.”¹¹ A test standardizációjának okát Caroline Evans az építészetben is megjelenő standardokkal állítja párhuzamba: „a modernista tervezés egy képzeletbeli ideáltípussal van összhangban”.¹² A máig is „ideális testként” aposztrofált Barbie-szerű női testkép csak a második világháború után terjed el. Ezt a testképet a hosszú lábak, kis derékbőség és – a plasztikai műtétek korszaka előtt – valószínűtlenül vízszintesen álló keblek jellemzik.¹³

A (próba)babák hatása a modern testképre

■ Joanne Entwistle a divat és test kapcsolatát vizsgálva kifejezetten a divatipar elnyomó természetét emeli ki, hangsúlyozva, hogy „a mindennapi életben az öltözködés társadalmi nyomás eredménye, és az a benyomás, amelyet a *ruhába öltözött test* alkot, szimbolikusan kifejezi annak társadalomban elfoglalt helyét is.”¹⁴ Nem szabad megfeledkeznünk ugyanakkor arról sem, hogy a testek (így a kijelölt testideálok is) mindig kultúraspecifikusak és az egyéni preferenciák/választások következményei is. „(a ruha) Mindig a test felé irányul, más szóval az öltözködés, a felöltözés eredménye.”¹⁵ Entwistle éppen ezért megkülönbözteti egymástól a *test mint társadalmilag konstituált és szituált tárgy* megértését célzó közelítéseket és a *ruházkodás mint testet öltött tapasztalat* megértését.¹⁶

Bár az eddig bemutatott divattörténeti keretek kijelölése óta évtizedek teltek el, mégis úgy tűnhet számunkra, hogy a divatteoretikusok (Evans, Entwistle, Hollander, Wilson) divatról és testről alkotott leírásainak a tekintetében a divatipar ma mit sem változott: továbbra is a sovány és fiatal test fetisizálásának mozgatórugója: egy olyan iparág, amely inkább eltüntetni igyekszik a test szépséghibáit és az öregedés jeleit. Jó példa erre Donatella Versace utolsó kollekciója, amelyben a 2025-ben ötvenegy éves Kate Moss (az egykori topmodell) testét a Versace mint luxusdivatház úgy állítja be, mintha mit sem változott volna az elmúlt húsz évben, s ehhez minden szabászati és egyéb vizuális cselt be is vet. Használó „divatos testképet” – és a biológiai kor letörlését/kitörlését az ideálisnak vélt női testről) – akar közvetíteni felénk az ismert *Szex és New York* televíziós sorozat hamvaiból újraéledt folytatása, az *És egyszer csak (And Just Like That)*. S bár az ismert karaktereket – Carrie Bradshaw, Charlotte York, Miranda Hobbes – ugyanazok a színészek játsszák mint 1998 és 2004 között, az operatőr (de a forgatókönyv írója és a stylist is) mégis igyekszik őket ugyanolyannak beállítani, mint harmincas éveikben.¹⁷ A divat, a média, illetve a filmipar összjátékának szempontjából is érdekes elemzési terep az *And Just Like That (És egyszer csak)* című sorozat, amely hajdani elődje dekonstruktív újrajátszása. Míg a *Szex és New York* sorozat egyértelmű kifejezése volt annak, hogy a fiatalság, a szex és divat összekapcsolása örök és sérthetetlen, az *És egyszer csak* már az időskor és a szexualitás lehetséges kapcsolódásait jelzi nagyrészt ugyanazon színészeket szerepeltetve a sorozatban, s szintén Sarah Jessica Parker főszereplésével, aki a sorozat (újra)indulásakor ötvenhat éves. Bár a divatmédia szerint a színésznő a sorozat indulásakor „harminchárom évesen már öregnek számított a hollywoodyi standardek szerint, amikor a *Szex és New York* forgatásai elkezdődtek.”¹⁸ Ez a ki-

jelentés szintén visszakapcsol minket az idealizált testek és a divatipar metszéspontjaihoz, azok problematikus természetéhez.

Idősödő celebtetek a divatmédiában

■ Julia Twigg divatszociológus szerint „a divatrendszer mint hegemon rend, egy idealizált világot mutat be, amelyben az életkor nem szerepel, vagy amelyben az életkor a látásmód beszűkülését, valaminek a romlását és kudarcát jelenti.”¹⁹ Azt állítja, hogy a divat és az öregség a divatmédia szemszögéből nézve mindenképpen egy oximoron: „úgy tűnik, hogy a divat és az öregedés szavak nem férnek meg egykönnyen egymás mellett.”²⁰ – írja a *Fashion Theory* folyóiratban. Twigg mindössze három évvel később megjelenő, *Fashion and Age: Dress, the Body, and Later Life* című nagyhatású könyve azonban már e két fogalom összebékítésén munkálkodik, s az idősek (itt az ötvenes éveiben járókra vonatkoztatja a fogalmat) változó társadalmi és kulturális helyét vizsgálja a kortárs fogyasztói kultúrában. Könyvében tovább árnyalja korábbi állítását: „A divat a fiatalos szépség, a fantázia, a képzelet, a csábítás világában él (...) az időskort ezzel szemben a szürkeség időszakaként érzékeljük, amelyet a magamutogatástól vagy az erotikától való visszavonulás (...) jellemez.”²¹ Susan Sontag az öregedés kérdéskörét *The Double Standard of Ageing* (1972) című tanulmányában tárgyalja. Sontag éleslátóan jegyzi meg, hogy „az öregedés sokkal inkább a társadalom ítélete és nem elsősorban biológiai esemény.”²² Abból indul ki, hogy az „időskori válság” a gazdag országokban élő nők esetében már 1972-ben is korábban kezdődött el, mint ahogy ezek a nők elérték volna a nyugdíjas korhatárt, s ezzel együtt e kérdés az egyén életében hosszabban el is húzódik. Sontag hetvenes évekbeli írása még leginkább nőket érintő problémaként ír az *ageing*ről, s írása inkább egy posztfeminista diskurzusba illeszkedik. Twigg Sontaghoz nagyon hasonló módon amellet érvel, hogy „az öregség képlékeny, kontextusfüggő és kulturális kategória, amely átfedésben van más kulturális és társadalmi struktúrákkal, amelyekkel egyúttal kereszteződik is.”²³

A divatipar perspektívájából kiindulva a divatot napjainkban egyre szükségesebb összekapcsolni egy magának újonnan helyet követelő vásárlóerővel. A demográfiai változásokat is figyelembe véve ma már a divat nem lehet többé kizárólag a fiatalság és a szépség metaforája. A *baby boomer* generáció (amely fiatal korában a miniszoknya viselésével lázadt) immár elérte a nyugdíjkorhatárt, és a luxusmárkáknak is szem előtt kell tartaniuk, hogy az idősebb korosztálynak komoly igénye lesz a jövőben is a divatra. Edmunds és Turner arra hívják fel a figyelmünket, hogy a *baby boomer* generáció esztétikailag, kulturálisan és szexuális szempontból is stratégiai generáció: az első generáció, aki átélte azt az időszakot, amelyben a tömeges fogyasztás forradalma átalakította a közízlést.²⁴ A divatipar maga pedig csakis a fogyasztás (napjainkra pedig leginkább a túlfogyasztás) felől értelmezhető.

Mindezek ellenére a fogyasztói kultúra még mindig az öregedéstől (az idealizált testkép elvesztésének a lehetőségétől) való félelmet erősíti fel az emberekben, és a „megelőzéséhez” vagy az „elfedéséhez” direkt reklámokat és eladható termékeket (ránctalanító krémek) vagy szolgáltatásokat köt (plasztikai beavatkozások). A divatteoretikus Pamela Church Gibson jegyzi meg, hogy „a celebkultúra korában méginkább felerősödött az a tendencia, hogy az öregedés hátrányos helyzetbe hozza az egyént.”²⁵ Olykor az „idealizált test” elvesztésének a lehető-

sége, máskor pedig már a ténylegesen bekövetkezett „veszteségnek” a kritikája – különösen a közösségi médiában – immár nemcsak a közember életét hatja át, hanem a celebritások mindennapjait is elkíséri.

„Tudom, hogy nézek ki. Nincs más választásom”

■ Sarah Jessica Parker idealizált celeb testének kritikája 2021 óta hatja át a divatmédiát, és a közösségi média irányából indult. Az *És Egyszer csak* sorozat feltűnésének apropóján (pontosabban egy lencsevégre kapott találkozó kapcsán: Sarah Jessica Parker smink nélkül jelent meg, ősz hajjal a szintén ősz hajú Andy Cohen mellett) a közönség élénk kritikával illette a közösségi médiában az akkor ötvenhat éves színésznő testét – egy olyan testképet, amely továbbra is vékony, sportos és rendezett megjelenésű –, Parker erre a következő módon reagált a *Vogue Amerika* hasábjain:

„A közösségi médiában mindenkinek van valami mondanivalója: ’túl sok ránc’ vagy éppen ’miért nem ráncos ez a nő?’ Olyan, mintha az emberek nem akarnák, hogy rendben legyünk saját magunkkal. Szinte élvezik, ha fájdalmat okoznak valakinek. Ha úgy döntünk, hogy természetes módon akarunk megöregedni, akkor az a baj, ha meg nem, akkor meg az. Mintha azt emberek azt akarnák, hogy nekünk igenis fájjon az, ahogy ennyi idősen kinézünk. Mindegy, hogy a természetes öregedést választjuk, és nem törekszünk a tökéletességre, vagy csinálunk valamit az arcunkkal, hogy jobban érezzük magunkat. Pontosan tudom, hogy nézek ki. Nincs választásom. Mit csináljak? Tűnjek el?”²⁶

Julia Twigg *Fashion and Age: Dress, Body and Later Life* című könyve világosan rámutat arra, hogy a *Vogue* mint divatmagazin mindig ellentmondásos viszonyt alakított ki az idős női testek szerepeltetésével szemben saját hasábjain. Twigg a brit *Vogue* 1990 és 2009 közötti lapszámainak vizuális- és tartalomelemzését végezte el. Három stratégiát azonosított, amelyek ez időben a brit *Vogue*-ot jellemezték az öregedés reprezentációja szempontjából: (1) a *lokalizáció*, amely a szerkesztők azon stratégiájára utal, hogy az idősebb nők a magazin bizonyos részeire korlátozódjanak. Így az idős testek jellemzően a szépségápolási oldalakon jelennek meg, ahol az öregedés küzdelme elleni eszközök és eljárások kaphatnak központi szerepet. Egy másik hatékonyan alkalmazott stratégia a (2) *felhígítás*, amit számos klasszikus újságírói technikával érhetnek el. Az első ezek közül az „*korosztályos megközelítés*”, amikor a húszas, harmincas, negyvenes stb. éveikben járók divatját együtt mutatják be. Egy másik klasszikus hígítási technika a „*generációk együtt szerepeltetése*” a magazinban. Ennek lényege, hogy az idősebb korosztályból kevesebb számú testet mutatunk be több fiatal test társaságában, miközben egy adott trend „kortalanságát” hangsúlyozzuk: ezt képmontázsokkal érik el, amelyekben az idősebb emberek képei kisebb méretűekre vannak szerkesztve a többinél. Egy másik hígítási stratégia a *stílusikonok vagy híres tervezők* „ifjúkorából” származó fotók együtt szerepeltetése időskori képeikkel együtt. A harmadik stratégia a (3) *perszonalizáció* stratégiája. Ekkor az idősebb nő kizárólag nevesített egyénként jelenik meg (és nem modellként), akinek az élete egy olyan „valódi élet”, amely távol áll a legtöbb ember, így a legtöbb *Vogue*-olvasó életének valóságától.²⁷

Napjaink divatmédiája ugyanezeket a Twigg által megfigyelt technikákat alkalmazza az idősebb generációról szóló tartalmak bemutatásához. Hasonló divatmédiatudósítási technikákat figyelhetünk meg a 2021 decemberi *Vogue Amerika* lapszámának az esetében is, ahol a címlapra „kortalan stílusikonként” az akkor ötvenhat éves Sarah Jessica Parker kerül. Ekkorra már messzire kerültünk attól, ami a brit *Vogue*-ot hacsak egy rövid időn át is – 1940-es évek végétől az 1960-as évek közepéig – de valamelyest jellemezte. Akkoriban a *Vogue* oldalainak állandó szereplője volt az 1949-ben már a hatvanas éveiben járó Mrs. Exeter, aki a magazin idősebb olvasóinak példaképe volt. Szezonális rovatai, szellemes megszólalásai egy új Vogue-közönséget mozgattak meg. A sikkes, korát nem szégyellő, határozottan felsőközéposztálybeli Exeter asszony egy „bizonyos korú» nő volt, aki köré ügyesen szőtték a történeteket és az árucikkeket, és a trendeket művészien tálták rajta keresztül.”²⁸ Mrs. Exeter 1948 és 1951-ben is a brit *Vogue* címlapján szerepelt, amelyet Cecil Beaton fotózott. A hatvanas évekre azonban a *Vogue* annyira fiatalságcentrikussá vált, hogy Mrs. Exeter teljesen eltűnt a hasábkorról. Ekkora már „a Vogue nem engedheti meg magának, hogy bármilyen módon úgy tűnjön, mintha idősebb nőknek szóló magazin lenne, mert az aláásná alapvető vonzerejét.”²⁹

Twigg azt állítja, hogy a „tágabb értelemben vett kultúra a fiatalságot értékeli, és nem meglepő, hogy a magazinok igyekeznek úgy pozicionálni magukat, hogy ezt az értékrendszert tükrözzék. Ezért van az, hogy a Vogue, más divatmagazinokkal összhangban, az idősebb nők fotóit – és az „idősebb” a Vogue esetében harminc év felettit jelent – csak a magazin bizonyos részeire korlátozza. A Vogue-ban az életkorral kapcsolatos anyagok bemutatása tehát a kortalan stílus olyan koncepcióján alapul, amely túllép az életkor elemein, és ezáltal hatékonyan el is tünteti azt. Ahogy Katz (2005), Kathy Woodward (1991, 2006) és mások megjegyezték, a modern fogyasztói kultúrában a sikeres öregedés az öregedésnek a látszatát sem keltő öregedés. A mainstream magazinok vizuális világa nemcsak támogatja ezt a törekvést, hanem fel is erősíti azt.”³⁰

A divatmagazinok nagy részének esetében a vizuális reprezentációban napjainkig megmaradt az a „fiatalságkultusz”, ami egykor kiszorította a brit Vogue hasábjairól a híres Mrs. Exetert. Azzal, hogy Sarah Jessica Parker ötvenhat éves teste 2021-ben a *Vogue Amerika* címlapjára kerül, még korántsem állíthatjuk, hogy az idősödő női testek saját igaz valójukban lennének ábrázolhatóak a divatmédiában. A címlapon szereplő színésznőt a fotós oldalsó pozícióból fényképezte, a kamera és a ruha – egy John Galliano által tervezett túllruha – is szándékosan takarja el testét. A címlapon a következő feliratot olvashatjuk: „És Egyszer csak, SJP visszatért”. A címlapfotó alatt nagykapitális betűkkel szedve megjelenik az „Ikonikus” szó is, amely szókapcsolatra már Julia Twigg is utalt egykor. A divatmédiá azon gyakorlatáról van tehát szó, amely kortalan stílusikonként mutatja be egy idősebb celeb-nő testét a nyilvánosságban.³¹ Az ilyenfajta címlapsztorikon és „borítókon egyáltalán nem látszanak a kor jelei a testen. A *Vogue* következetesen olyan idősebb nőket mutat be, akik ezáltal évtizedekkel fiatalabbnak tűnnek a koruknál, és ennek az állapotnak az elérését eszményképként értékelik. Itt a cél nem az, hogy kegyesen lépjünk át az élet következő szakaszába, mint Exeter asszony, hanem az, hogy tíz évvel fiatalabbnak tűnjünk, és aktívan integrálódjunk a megjelenés és a fogyasztás világába, tükrözve egy olyan kulturális ideált, amelyben a siker az öregedés, anélkül, hogy ennek vizuális jeleit mutatnánk.”³²

A Sarah Jessica Parkert (mint kortalan stílusikont) bemutató *Vogue* fotósorozaton (beleértve a *Vogue Amerika* címlapját is) a színésznő arca és teste végig ki van takarva, vagy kifejezetten oldalsó pozícióból ábrázolt. Az újságcikk első oldalán megjelenő fotón a színésznő madártollakkal feldíszített Valentino ruhát és kalapot visel. A következő oldalon egy színes, virágmintás Alexander McQueen ruhában láthatjuk, de a testét itt is teljesen befedi a stylist egy élénk kék színű kabáttal. A következő oldalon Chanel kabátot és Dior ruhát visel egy fekete-fehér fotón, a háttérben a New York-i Greenwich Village épületei rajzolódhatnak ki. A következő fotón szintén tetőtől talpig madártollak borítják a testét és egy haute couture Fendi ruhát visel. Ezt egy újabb fekete-fehér fotó követi, amiben már teljesen hátsó pozícióból veszi a kamera, tehát szintén semmit sem látunk a színésznő teljes testalkatából. A divatmédia szemszögéből úgy tűnik ilyen módon reprezentálható 2021-ben Sarah Jessica Parker.

Következtetések

■ Adam Geczy szerint „modern korunk paradoxona, hogy a természetesség retorikájának korszakában, mi, emberek magunk sohasem voltunk annál természetelenebbek, mint napjainkban.”³³ A divatteoretikus példája szintén az élettelen bábú és az élő emberi test ellentmondásos kapcsolódási pontjai felől válik érthetővé: Pinocchio történetéhez kanyarodik vissza, aki bábúként mindenáron igazi érző emberré akart válni. A poszthumanizmus korában szerinte éppen egy fordított dinamika lép működésbe, vagyis a tökéletes „testűnek” kifaragott báb mintáját akarjuk internalizálni, tehát mi magunk akarunk olyanná válni, mint egy élettelen figura. Következtetésképpen elmondható, hogy azáltal, hogy a divatipar által „életre keltett” – egykor a próbababák és hús-vér modellek egységesítő méretei alapján létrejött – „ideális testképpel” azonosulunk (vagy azt tartjuk magunk számára a mércének), egy élettelen és kortalan baba testével is azonosulunk. A divatipar fogyasztásorientált szemlélete saját működési mechanizmusa felől is támogatja egy torz testkép „ideálissá” válását. A *Vogue*-hoz hasonló divatmagazinnak pedig a demográfiai változások ellenére is tovább támogatják egy kortalan és egyenlő méretre szabott test univerzálisan elfogadottá válását. Erre példa az általam bemutatott esettanulmány is, amikor Sarah Jessica Parker ötvenhat éves testét sem teljes valójában reprezentálja a divatmédia, hanem egyértelműen használja azokat a fotózási, styling és újságírói technikákat, amelyek esszenciája éppen az „öregedésnek a látszatát sem keltő öregedés” bemutatása a magazin hasábjain és képi anyagában egyaránt.

■ JEGYZETEK

1. Joanne Entwistle: *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Polity Press, London, 2015. 1.
2. Ann Hollander: *Seeing Through Clothes*. University of California Press, Berkeley, 1993.
3. Joanne Entwistle – Elizabeth Wilson: *The Body Clothed: 100 Years of Art and Fashion*. Hayward Gallery, London, 1998. (s. f.)
4. Juliette Peers: *The Fashion Doll From Bébé Jumeau to Barbie*. Berg, Oxford and New York, 2004. 9.
5. Adam Geczy: *The Artificial Body in Fashion and Art: Marionettes, Models and Mannequins*. Bloomsbury, London and New York, 2017. 90.
6. Uo.
7. Caroline Evans: *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*. Yale University Press, New Haven and London, 2007. 165.
8. Gaby Wood: *Dolly Mixture*. The Observer Magazine, 27 February 2000. 36–41.

9. Charles Frederick Worth előtt a megrendelőhöz érkezett a szabász, tehát nem beszélhetünk még a mai értelemben vett intézményesült divatbemutatókról. Caroline Evans: *The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900-1929*. Yale University Press, New Haven and London, 2013. 36.
10. Geczy: i. m. 98.
11. Caroline Evans: *The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900-1929*. Yale University Press, New Haven and London, 2013. 3.
12. Uo. 192.
13. Uo.
14. Entwistle: i.m. 15. (s. f.)
15. Uo. 11 (s. f.)
16. Uo. 12.
17. A főszereplő, Carrie Bradshaw például az ötvenes éveinek utolsó felében is minden nap tűsarkút hord még a saját lakásában is. Ehhez lásd And Just Like That 3. évad 5. epizódja.
18. Jennifer Ong: *Here's Why Sarah Jessica Parker's Age Was Never An Issue for Sex And The City, The Things*, 2023.06.23. Web: <https://www.thethings.com/sarah-jessica-parker-age-in-satc/>
19. Julia Twigg: *Fashion and Age: Dress, the Body, and Later Life*. Bloomsbury, London–New York, 2013. 11.
20. Julia Twigg: *How does Vogue negotiate age? Fashion, the Body and the Older Woman*. Fashion Theory 2010/14. 471.
21. Twigg 2013, 1.
22. Susan Sontag: *The Double Standard of Aging*, The Saturday Review 1972.09.23. 29–38. (s. f.)
23. Twigg 2013, 36. (s. f.)
24. June Edmunds – Bryan S. Turner: *Generations, Culture and Society*, Open University, Buckingham, 2002.
25. Pamela Church Gibson: *Fashions, Fears and Ageing: Contradictions and Complexity across the Media*. In: Pamela Gibson-Church – Stella Bruzzi (eds.): *Fashion Culture Revisited. Theories, Explorations and Analysis*. Routledge, London, 2000. 684. (s. f.)
26. Naomi Fry: *Carried Away*. Vogue USA, 2021. 134 (s. f.)
27. Twigg 2013, 113–114.
28. Robin Muir: *Behind the Legend of Mrs Exeter, Vogue's First Gray-Haired Star*, Vogue 2000.09.13. Web: <https://www.vogue.co.uk/arts-and-lifestyle/article/mrs-exeter>. (s. f.)
29. Twigg 2010, 472. (s. f.)
30. Twigg 2013, 116. (s. f.)
31. Uo. 113. (s. f.)
32. Uo. 116. (s. f.)
33. Geczy: i. m. 1.

KASSAY RÉKA

A NŐI TEST ÁBRÁZOLÁSA BARBIELANDEN INNEN ÉS TÚL

Barbie témája már a baba megjelenése óta megosztja a tudományos és a hétköznapi diskurzusokat. A pszichológia, a neveléstudomány és az egészségügy leginkább a testképpel kapcsolatos félelmek miatt kezeli fenntartásokkal a jelenséget, de társadalomtudományos területen is bőven vannak viták, leginkább a Barbie által megtestesített feminista ideológiák körül. A Mattel 2023-as mozifilmje (Margot Robbie-val a főszerepben, aki a film producere is) ezen a sztereotipikus, ellentmondásos képen igyekezett javítani, sikerrel – amint a szakma és a közönség reakciója is jelezte. Az alábbi tanulmányban egyrészt áttekintem, hogy hogyan sikerült a filmnek a szatíra eszközeivel reflektálni a vele kapcsolatos sztereotípiákra, érzékenyítve ezáltal a női szerepek (és az ettől nem elválasztható testkép) témái iránt. Másrészt arra is kitérek, milyen határokat nem lépett át a film ilyen szempontból. Ezt az aspektust azért tartom hangsúlyosnak, mert a rendező (Greta Gerwig) korábbi filmjeiben egy kifejezetten érzékeny, komplex nőábrázolással találkozunk, amely sok szempontból kontrasztban áll Barbie megjelenítésével.

Eddigi kutatásaim Barbie-val kapcsolatban a női szerepek és azok filmes megjelenítése köré épültek, most hangsúlyosabban kitérek a test ábrázolására. Ezt azonban nem tudom leválasztani a karakterábrázolás egészéről, a test reprezentációja ugyanis a személyiség fizikai reprezentációja, mely által az egyénnek nemcsak a



Az egyik legkorábbi vád Barbie-val kapcsolatban a baba testalkatára vonatkozik, amely irreálisan eltúlozza a nyugati kultúra vékony-fiatal-hibátlan testképtideálját.

jellemvonásai, szerepei fejezhetők ki, hanem olyan szélesebb jelentésrétegek is, mint az őt körülvevő társadalmi és kulturális kontextus.

Előzmények. Barbie ellentmondásai baba korától a 2023-as mozifilmig

■ Az egyik legkorábbi vád Barbie-val kapcsolatban a baba testalkatára vonatkozik, amely irreálisan eltúlozza a nyugati kultúra vékony-fiatal-hibátlan testkép-ideálját. Ez a modell már önmagában is problémás: Naomi Wolf a nők fölött gyakorolt társadalmi kontroll eszközeként tekinti ezt a szépségideált, amely elvonja a figyelmet azokról a területekről, amelyeken a nőket hátrányos megkülönböztetések érik (pl. munka, társadalmi pozíció).¹ A testuralomnak olyan káros következményei vannak a nőkre nézve, mint a test átformálására való folyamatos törekvés (diéta, plasztikai műtétek), az ebből adódó testszorongás, ráadásul ez már a nők által is belsővé tett kulturális normává vált.² Ilyen megközelítésben a Barbie baba tökéletesen megtestesíti ezt az ideált, van azonban sok más aspektusa is. A fáma arról szól ugyanis (és ezzel indít a 2023-as Barbie-film is, egy Kubrick parafrázissal téve viccessé, reflexívvé és újszerűvé az amúgy már elég jól ismert történetet), hogy a Barbie baba azért született meg, hogy a kislányok ne csak anyukását játszva tudjanak babázni, játsszanak mást is, mint a hagyományos női szerepet. Ő ugyanis egy felnőtt nőt mintáz, akinek melle van, magas sarkú cipőhöz idomult a lába, a különböző stílusoknak és ruházatoknak köszönhetően pedig bármilyen szerepet betölthet a társadalomban – orvostól úrhajósig lehet bárki. Itt az egyénnek a fizikai reprezentációja első sorban a ruházaton keresztül nyilvánul meg. A kezdeti fázisban tehát a Barbie baba egyszerre testesít meg egy feminista ideológiát és egy olyan szépségideált, amely a nők társadalmi helyzetét inkább károsan befolyásolja.

A következő szakaszban különböző filmek készültek Barbie főszereplésével. Ezek főleg gyerekeknek szóló 3D-animációk, melyekben a szereplő már nemcsak a megjelenése által, hanem teljes személyisége és története által is jelentéseket közvetít. Ezek a filmek látványvilágukban egy rózsaszín, csillámporos, sztereotipikus világot jelenítenek meg, melyben hagyományos tündérmesék elevenednek meg kicsit modernebb külsőbe csomagolva, azonban sokkal érdekesebb, hogy az egyes szereplők hogyan helyezkednek el ezekben a történetekben. A filmek ugyanis leginkább a hagyományos male gaze³ kifordított változatai: itt ugyanis többnyire egyszerűen fel vannak cserélve a szerepek, a női hősök szemzőgén keresztül látjuk az eseményeket, és a férfi szereplők jelennek meg tárgyiasított díszletelemként a történetekben. Vagyis ezekben a történetekben nem egy valódi female gaze-ről⁴ beszélünk, annak ellenére, hogy Barbie, mint mesehős, sok szempontból újraértelmezi a klasszikus mesék nemi szerepeit. Összességében hasonló tendencia figyelhető meg itt is, mint a játékok esetében: a külső tulajdonságait tekintve Barbie egy hagyományos nőideált testesít meg (hosszú szőke haj, tökéletesen szabályos arc, magas, vékony testalkat, hibátlan test), és személyiségében is őrzi a klasszikus női szereplők vonásait (kedvesség, gondoskodás), szerepeiben azonban a hagyományos mesék férfi szereplőinek feleltethető meg inkább: ő az, aki aktívan irányítja az eseményeket, átéli a kalandokat, harcol és győz – és ő az, aki megmenti a segítségre szoruló férfi szereplőt.⁵

A női szerepek átértékelődésének tematizálására, és annak testi megnyilvánulására egyértelmű példa a *Barbie és a sellőkaland* című film, amelyben a fő-

szereplő a tenger alatt szirénként, halfarokkal hódítja meg a sellőbirodalmat, a felszínen azonban emberi alakban, szörfösként fut be karriert. A film végén felmerül, hogy választania kell a lábai és a halfarka között, de édesanyjával elmentében, aki annak idején a nőiesség szimbólumát, a sellőfarkat választotta, Barbie-nak sikerül megtartani az egyensúlyt a szerepei között – azaz mindig azt a testét használni, amelyikre épp szüksége van. Ezeket a filmeket, annak ellenére, hogy gyerekeknek készültek (vagyis a retorikájuk nem lehet túl bonyolult, elvont) szintén sok kritika érte, továbbra is leginkább a női szereplő fizikai ábrázolása, a feminista narratívák és a male gaze-be illeszkedő testrepresentáció miatt.

Ezt a paradoxont nagymértékben sikerült oldania Gerwig 2023-as filmjének azáltal, hogy megjeleníti ugyan a sztereotipikus Barbie-képet, ám arra szatirikusan reflektál, ráadásul pont a test változásain keresztül, több réteget is feltárva a jelenség kritikájának. Ez pedig több tudományterület képviselőjének véleményét hangolta pozitívabbra a testkép szakértőtől⁶ a pszichológuson⁷ át az egészségügyi intézmények⁸ képviselőiig.

Sztereotipikus Barbie.

A tökéletes test szimbolikus problémákkal

■ Greta Gerwig filmjében a Barbie lét és az emberi identitás ellentétének kérdései közvetlenül vagy közvetettebb módon a test változásaihoz, a szereplő fizikai reprezentációihoz kapcsolódnak. Egyrészt a test elemi változásai (lapos sarok, narancsbőr), és a halállal kapcsolatos gondolatok (amelyek szintén a testi lét behatároltságával állnak összefüggésben), másrészt viszont a Barbie-t körülvevő fizikai környezet megváltozása indítja el a cselekményt (fellép a gravitáció, megszűnik a sajátos fizikai törvényekkel működő mágikus világ). Barbieland és a Való világ (Real world) egymás ellentétéként jelenik meg, és van ugyan átjárás a kettő között, Barbie mégis csak jelzésértékkel szembesül a valódi problémákkal, külső megfigyelőként tekint azokra, a testi változásai inkább szimbolikusak. Kívülállóságát a szürke, hétköznapi világban élénk színű öltözete, extrém ruhadarabjai is jelzik, „mint aki egy filmből lépett ki”. Így is nevezik a filmben, hogy sztereotipikus Barbie, ami annyit tesz, hogy más Barbie babákhoz képest nincs semmilyen különlegessége, nincs szakmája, hobbija vagy bármilyen markáns megkülönböztető jegye. Egyedül azért kerül az események középpontjába, mert vele történnek ezek a szerencsétlen véletlenek – ha tehetné, maradna a megszokott, sztereotipikus életénél. A világok szétválasztásának eszközével a film reflektál arra a korábban említett ellentétre, ami a Barbie által közvetített jelentések között fennáll. Barbielandben a Mattel marketing ideálja uralkodik, miszerint „Barbie az összes nő, és az összes nő Barbie”, és ennek megfelelően szereplőnk abban a hiszemben keresi fel a vele játszó kislányt, hogy ő szabadította fel a nőt a patriarchátus elnyomásából.

Erre a sztereotípiára a film közvetlenül is reflektál, („legalábbis a Barbie-k ezt hiszik” – hangzik el a narrátor Ruth Handler, a Barbie megálmodója hangján), és poénosan utal arra is, hogy azért nem éppen az összes nő, a terhes Midge-t ugyanis visszavonták, mert az azért már nem fért bele. Azonban a kritika legpontosabban a Való világban élő szereplő, Sasha szájából hangzik el: „Te vagy a szimbóluma mindennek, ami tönkretette az énképünket. Egy műanyag baba, ami azt hazudta a lányoknak, hogy csak akkor értékesek, ha szépek és véko-

nyak.” Sasha és édesanyja, Gloria jó kontrasztot képez Barbie-val szemben, aki tökéletlenségében is tökéletesen szép, viszontagságai közepette is egy romantikus vígjáték hőse. Az anya-lánya páros ugyanis valóban megjeleníti azokat a típusú dilemmákat, konfliktusokat és empátiát, ami a női azonosulás, a female gaze alapja, ami Gerwig korábbi női karakterábrázolásában is megjelenik. Gloria monológja, a film egyik legikonikusabb jelenete emlékezetes ilyen szempontból, melyben a női szerepekkel kapcsolatos elvárások lehetetlenségéről beszél: „Legyünk vékonyak, de nem túl vékonyak. És nem mondhatjuk, hogy vékonyak akarunk lenni – azt kell mondanunk, hogy egészségesek akarunk lenni. De közben persze vékonyak is legyünk” (részlet) vagy „Maradjunk szépek – a férfiak miatt –, de ne legyünk túl szépek, mert az már veszélyes vagy fenyegető” (részlet).

A film egy másik szereplőn keresztül is reflektál a testkép mítoszára. Furcsa Barbie, a rongált baba, akinek a haja félre van nyírva, a ruhája hippie, a lába kicsavarva áll – nem tartozik teljesen a Barbie-k közé, elvonultan él, mégis ő az, akinél ott a mágikus tudás, mint a népmesében a bölcs öreganyónál. Ő egyfajta átmenetet képez a két világ között, mintha azáltal nyert volna beavatást a Való világ bölcsességébe, hogy elvesztette Barbie-testének sértetlenségét. A szatirikus reflexiókon kívül a film időnként drámai módon is tematizálja a testkép és identitás kérdését. Egyik jelenetben Barbie csalódottan ül egy padon, és könnyek folynak végig az arcán. Ez a szomorúság (szintén eddig ismeretlen érzélem a mindig boldog baba számára) testi megnyilvánulásának új tapasztalása. Mindez a mellette ülő ráncos, idős nő (Helen Mirren) jelenlétében történik, akinek Barbie a szépségét emeli ki. Ez pedig ritka példája a szépség sokszínűségének a fiatalság kultuszának szellemében játszódó, hasonló történetekben.

Végül a férfitest reprezentációjáról is szeretnék szót ejteni. A film ugyanis a maszkulinitást, a férfiszerepeket is tematizálja, azonban sokkal érzékenyebb módon, mint a korábbi barbie-s animációk. Bár Ken itt is kiegészítőként jelenik meg Barbie mellett (Ken is just Ken?), az ő szerepkeresése túlmutat a male gaze jegyében készült filmek invertált változatánál. Tökéletes, sőt túlstylizált teste ellentétben áll a maszkulinitása szerepvesztésével, ez azonban nem tűnik el-lentmondásnak, a férfitest filmes ábrázolása ugyanis sokkal inkább szociális megerősítés, mint esztétikum.

A továbbiakban Greta Gerwig két korábbi filmjére szeretnék kitérni, összehasonlításként a nemi szerepek testi megjelenítésének filmes ábrázolása terén.

Kisasszonyok. A test mint a társadalmi pozíció reprezentációja

■ Greta Gerwig 2019-es filmje Saoirse Ronannal a főszerepben nem kifejezetten egy testreprezentációt tematizáló alkotás, de szépen illeszkedik az összehasonlításba a female gaze filmek kontextusában, főleg amennyiben a női testet a különböző női modellek fizikai reprezentációjaként értelmezzük. A főszereplő Jo March, négy lánytestvér egyike, egy rendhagyó figura a 19. századi Amerika polgárháborús kontextusában. Abban a korban, amikor a nők egyetlen kilátása jól férjhez menni, Jo már attól rendkívüli, hogy írással foglalkozik. De ezenkívül is rebellis alkat, aki független életre vágyik, ugyanakkor szenved is a magánytól. A film nagyon őszintén mutatja be ezt a feloldhatatlan kettősséget, mint ahogy

Jo karakterét is árnyaltan kibontja: a hivatástudat, az érzékenység, a gondoskodás és az ambíció mellett a negatív jellemvonások is ugyanúgy teret kapnak. A hiúság, az indulatkezelési problémák, az irigység, a bűntudat mind emberközelibbé teszi a szereplőt, aki képes ezekre reflektálni, és az őszinteség, a jó önismeret segítségével válik képessé felülemelkedni ezeken. A filmben az öltözködés az egyik hangsúlyos kifejezője a személyiségnek és a társadalmi szerepeknek: a négy testvér ruházatát más-más stílus és színvilág jellemzi (egyikük esetében a vágyott, de túl drága ruha megvarratása is kulcsszerepet kap az anyagi problémákkal küzdő pár életében), Jo pedig ezen a téren is eltér a kor elvárásaitól a férfias öltözekeivel.

Ebben a filmben találkozunk az idealizált testnek egy másik ellenpontjával, a betegséggel, a testi szenvedéssel és elmúlással, ami egy szemléleti kontrasztot is jelent a Barbie-filmhez képest. Ez a női test ábrázolásának egy mélyebb rétegét mutatja meg, ugyanakkor a female gaze egy olyan aspektusát emeli ki, amely az intimitás, a sebezhetőség és a gondoskodás témáit is érinti.

A főszereplő ebben a filmben nem egy klasszikus szépség, azonban van egy sajátos sármja, ami különös személyiségét tükrözi. Az képi ábrázolásáról pedig elmondható, hogy a kamera itt is szakít a voyeurisztikus hagyománnyal, nem tárgyiasítja a szép ruhába öltöztetett női testet, nem fókuszál szexualizált testrészekre, nem pásztázza azokat. Ellenkezőleg, a nők gyakran mozgásban vannak, játszanak, szenvednek, a kamera pedig nem a látványra, hanem a belső megélésre koncentrál gyakori közelképekkel, amelyek segítik a női azonosulást. Vagyis a filmzés ebben a műben a female gaze alapelvét követi: a kamera a női szereplő szemszögéhez simul, nem pedig kívülről értelmezi őt.

***Lady Bird.* A változó tinédzsertest, mint a személyes fejlődés tere**

■ Gerwig korábbi filmje, ugyancsak Saoirse Ronannal a főszerepben, szintén nem egy testkép-film, viszont női reprezentációk kérdéseiben ez is jól illeszkedik a rendező későbbi filmjeihez, és itt a test reprezentációjának kérdései is hangsúlyosabban megjelennek.⁹ A film leginkább egy felnőtté válástörténet, amely hitelesen megjeleníti egy kamaszlány dilemmáit, beilleszkedési problémáit, komplex személyiségét. A főszereplő itt is árnyalt karakter, az indulat, az őszinteség és az igazságérzet, valamint fizikailag a sajátos szexepil nála is hangsúlyos vonás. Itt expliciten megjelennek a tinilányok testképpel kapcsolatos témái is: a folyamatos testszorongás, a diétázás, a mások testével való összehasonlítás. Újszerűen hat a filmben a fiatal nők szexualitásának, a maszturbálásnak a nyílt tematizálása is: egyik jelenetben Christine és barátja a testi örömről beszélgetnek felszabadultan, viccelődve.

A test sérülékenysége itt is megjelenik a főszereplő törött karja által, amely több jeleneten át megkülönböztető jegye marad a lánynak. Az anyával való el-lentmondásos viszony itt a leghangsúlyosabb: a film egyik fontos jelenetében Christine ruhát próbál az anyja társaságában. Itt a szimbolikus képek mellett (a tükör, mint a testkép közvetlen szimbóluma, a próbafülke mint az intimitás tere) kiemelkedik a kritikus anyai tekintet és visszajelzés a szereplő külsejével kapcsolatban. A film végén a test károsítása (Christine kórházba kerül a túlzott alkoholfogyasztás miatt) egy mélypontot jelent a fejlődéstörténetben, amelyen túllépve a lány eljut az önelfogadás egy újabb szintjére. A film végi jelenet, a sa-

ját aknés arcának vizslatása a kirakatüvegben szintén szimbolikus, ez a kép pedig ugyancsak fontos a testrepresentáció hiteles, empatikus, female gaze-es irányzatának szempontjából. A jelenség az egész filmben érzékelteti a hatását, mely által teret kap a valódi, nem tárgyiasított női test, amely ebben az esetben sem egy szépségprojekt, hanem a személyes fejlődés tere.

Összegzés

■ Tanulmányom a női testkép filmes ábrázolását vizsgálja, elsősorban a 2023-as nagy sikerű Barbie film kapcsán, mely jelentős mértékben tematizálta a témát. Ez a rendező egyéni megközelítésének köszönhető, a Barbie-ban érezhető Greta Gerwig korábbi female gaze filmjeinek hatása, ezért a *Kisasszonyok* és a *Lady Bird* női főszereplői jó összehasonlítási alapot jelentenek.

A női identitás, a női szerepek megjelenítése a test ábrázolásával összefüggésben jelenik meg, ezért azt vizsgáltam, hogyan tematizálja a Barbie a tökéletes női test mítoszát, és hogyan dekonstruálja az ezzel kapcsolatos sztereotípiákat. Barbie személye ugyanis már a kezdetektől megosztó és ellentmondásos, mivel amellet, hogy a női szerepek és személyiség tekintetében egy feminista narratívát testesít meg, közben egy tökéletes testképet közvetít, ami ellentétes a female gaze törekvéseivel. Ennek a testképnek a behatároltsága olyan más filmes reprezentációkkal párhuzamban válik igazán szembetűnővé, mint például az a nyers, valóságos, közvetlen testélmény, amivel a Lady Birben találkozunk, vagy az a ténylegesen véges, leépülő, szenvedő test, amit a *Kisasszonyok* ábrázol. Ezekhez képest a Barbie bizonyos konvenciók és keretek között marad, a testi problémái jelzésértékűek, miközben ábrázolása nem a személyiségét, és nem is a társadalmi pozícióját, hanem a sztereotipikus, tökéletes szépségideált jeleníti meg. Nem hagyhatjuk azonban figyelmen kívül, hogy ez a film egy Mattel-produkció, teljesen más indíttatásból készült, mint a korábbi, többé-kevésbé független filmek.

A keretek tehát nagymértékben limitáltak, és Gerwig ezt aknázza ki maximálisan: reflexívvé válik a saját ábrázolásával szemben. A satirikus hangvétel mellett bőven találunk filmtörténeti és kulturális utalásokat, így a végeredmény egy intertextuális vígjáték, amely azonban érzékenyen közelíti meg a komolyabb témákat, így a felszín alatt a mélyebb jelentésrétegeket is megmutatja. Mivel a Barbie-jelenség mindig is megosztó téma volt, sok indulatot és kritikát váltott ki, főleg a nőiséggel és a testképpel kapcsolatos diskurzusokban, ezzel a megközelítéssel Greta Gerwig Barbie filmje bőven túlszárnyalta az iránta támasztott elvárásokat.

■ JEGYZETEK

1. Naomi Wolf: *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*. Chatto & Windus, 1990.
 2. Susan Bordo: *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. University of California Press, 1993.
 3. A male gaze fogalmát Laura Mulvey vezette be 1975-ben, aki Freud és Lacan elméleteit vizsgálva bemutatja, hogyan tárgyiasítja a nőket a klasszikus hollywoodi kamera a férfitekintet szemszögéből ábrázolva őket, a voyeurizmus és a "to-be-looked-at-ness" mechanizmusok eszközeivel.
- Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen, 1975.
Ellen Rome: *Is Barbie Really Detrimental to Girls' Self-Esteem and Body Image?* Cleveland Clinic, 2024.

Web: https://consultqd.clevelandclinic.org/is-barbie-really-detrimental-to-girls-self-esteem-and-body-image?utm_source=chatgpt.com (2025. 07. 17.)

4. Ugyancsak Laura Mulvey vezette be a terminust, javasolva a sztereotípiák lebontását és egy új formanyelv létrehozását, amely nem a tekintetre, hanem a belső megélésre épít és empátiából fakad (Uo.)

5. Kassay Réka: *Pink Magic – Barbie Tales in Children's Everyday Lives*. Studia Universitatis Babes–Bolyai – Sociologia, 2013/2.

6. Zali Yager: *What a body image expert really thinks of the Barbie movie*. Women's Agenda, 2023. https://womensagenda.com.au/latest/what-a-body-image-expert-really-thinks-of-the-barbie-movie/?utm_source=chatgpt.com (2025. 07. 17.)

7. Charlotte Markey: *Body Image and Barbie Mania*. Psychology Today, 2023.

Web: https://www.psychologytoday.com/us/blog/smart-people-dont-diet/202307/barbie-mania?utm_source=chatgpt.com (2025. 07. 17.)

8. Rome: i. m.

9. Zeynep Aydin: *The Female Gaze & Feminist Film Theory on "Lady Bird"* (Greta Gerwig, 2017). Medium, 2021.



KUNSÁGI-ZSOHÁR ANIKÓ

OTTHONUNK, A TEST



**Ősrégi és fájdalmas
emberi tapasztalat,
hogy a titok elszigetel.
Az ellenpont:
a megoldozott
személyes történet
vállalása a segítő
szakmán belül is
egyre világosabb
igénynek tűnik.**

A testben megélt önazonossághoz való viszonyunk minden korban leplezetlen tükrre volt az, ahogyan a legkisebbekkel bántak. „Ezerszer ember: gyermek” – olvassuk Ady Endrénél.¹ „Úgyse fog rá emlékezni” – így a generációk kórusa által visszhangzott másik klasszikus. Gazdagon dokumentált evidencia, hogy ez utóbbi egyszerűen nem igaz. A testbe ágyazott lényünk tanú mindenre, ugyanakkor a végsőig hű társ a gyógyulásban. A cikk a test, az önazonosság, a trauma és az idegrendszeri sokszínűség sokrétű kapcsolódását tárja fel.

Az emberi test ismeretlen ismerős tulajdonsói számára. Az évszázadok kaleidoszkópjába tekintve egyszerre látható mint a Szentlélek temploma vagy szarzsák, gyönyörök sötét kútja, arany katedrális, ketrec és istenképmás. Az a megközelítés, hogy a test a szó legpraktikusabb és legintimebb vonatkozásában is az otthonunk, az elmúlt évtizedekben kezdett el igazán értelmet nyerni.

Az emberi testek közös biológiai-neurológiai öröksége épp annyira fontos, mint egyediségük. Megtapasztalásához szorosan hozzátartozik mindaz, amit a gerinces-emplős lét hajnaláról magunkkal hoztunk, a traumának jóval inkább kitett, cserébe igen kifinomult, sokféle variációban létező idegrendszerünk. Érdemes minden tényezőt egy óriási, nyüzsgő kép részeként látni, hiszen rajtuk keresztül tudunk megérkezni a saját emberi méltóságunk cent-

rumába és ráésmélni másokéra. A cikk további részeiben ezekről a tényezőkről lesz szó részletesebben.

Gerincesek, emlősök és predátorok öröksége

■ Távoli ősrünknek, a jelentéktelennek tűnő ősegernek többet köszönhetünk, mint gondolnánk: olyan újrarahuzalozott idegrendszeret cipelt apró koponyájában, amelyről a dinoszauruszok nem is álmodhattak. Az első gerincesek örökségeként az emlősök képesek veszély esetén bevetni a harcolj/menekülj stratégiát vagy a lefagyást. Újdonság, hogy a vegetatív idegrendszernek megjelent egy ága, amelynek hozzáférése van a két régebbihez és olyan fantasztikus szimfóniára is tudja készíteni őket, mint a játékká transzformált „harc” vagy a mozdulatlanságot lehetővé tevő intimitás.² Am erre csak a zsigeri módon átélt biztonság állapotában képe, ami nagyon különbözhet mindattól, amit a kultúránk aktuálisan képvisel. A társas bevonódásnak például sokkal több köze van hozzá, mint a fegyvereknek.

Vannak olyan feltételezések, melyek szerint a ragadozói léttel, a nagyobb test kifejlődésével párhuzamosan megjelenő sokkal komplexebb agyhoz köthető egy újfajta működés is, amely fokozta a vadászat hatékonyságát. Elmélete Peter Vermeulen kutató nevéhez fűződik. Eszerint az agy előrejelzésekkel dolgozik, amelyeket a szenzoros ingerek alapján frissít – így történik a tanulás. Predikciónk van a saját testünkről, az ételekről, a nyárról – gyakorlatilag mindenről.

Többek közt azért fontos ennyire közelről látnunk a test és az agy közti kapcsolódást, mert a közbeszédben és a kultúránkban még mindig gyakran hallunk az ész és a szív, avagy a test és a lélek közti „ellentétéről”, miközben életteli egészet alkotnak egymással.

Annak a ténynek, hogy a testünkön, az érzékszerveinken keresztül konstruálódik bennünk a világ, több köze van az identitásunkhoz, mint gondolnánk, ugyanis például a testképünket a traumahálózatunk, testérzeteink és pozitív emlékeink legalább annyira befolyásolják, mint külvilágból érkező ingerek. Testképzavarról akkor beszélünk, ha a materiális valóság, az észlelt és a vágyott testkép között túl nagy a szakadék.³ Hozzájuk szorosan kapcsolódhatnak az evészavarok, ilyen a bulimia és az anorexia nervosa, amelyek értelmezhetőek maladaptív érzelmszabályozási stratégiaként.

Kontextusokba ágyazottan – család és társadalom

■ Testben élni mélyen személyes élmény, mégis számtalan kontextusban formálódunk. Fogantatásunk pillanatához is számtalan találkozásra volt szükség, kezdettől fogva millió szálon kapcsolódunk: az édesanyánk testével, azzal a viszonyrendszerrel, amibe a családjunk révén beleszületünk, élő és elhunyt családtagjaink történetével, azzal a narratívával, amelyet a társadalmunk a férfiak és a nők testéről, méltóságáról sugalmaz és érvényesnek tart.

Az, hogy már nem tojásból kelünk ki, hanem egy másik test ölelésében fejlődünk, egyszerre kockázat és példátlan lehetőség. Induljunk ki egy megnyugtató forgatókönyvből: akartak és vártak minket. Együtt mehettünk bele a sorsfordító átalakulásba: a testünk emlékszik, hogy a megsemmisülés halálos szorításából kiküzdöttük magunkat a fényre, ahol a tengernyi újdonságot ismerős hangok, gyengéd érintések szelídítették meg számunkra. Kínzó szük-

ségeink betölthetőek lettek, néven nevezték és elismerték őket. Vagyis rajtuk keresztül bennünket.

Egy kisbaba elképesztő pontossággal „méri be” a környezete jelzéseit. Abból, ahogy pelenkázás közben hozzáérnek, reagálnak a sírására és a csillogó szemére, százezer apróság áll össze új univerzummá. Előrejelzések formálódnak, intenzív tanulási folyamatok zajlanak. Ahogy gyarapszik és ügyesedik az apró lény, rendkívüli dolgokra lesz képes: hasra fordul, süteményt morzsol, pohárból iszik, világgá megy a kertben. A kontextusok még inkább felizzanak körülötte: ha a teste lehet egyedi és igazi, maszatolhat és fára mászhat, a társszabályozás segítségével lassanként felismeri és sajátjaként hordozza erős érzeteit. A testen keresztül megtapasztalja a létezés vad örömét és békés nyugalmát, a hullámzó érzések játéka bejósolhatóvá válik a felnőttek támogatása révén, határait tiszteltben tartják. A felnőttek a kamaszkort, ezt a második, bio-pszicho-szociális-spirituális dimenzióban zajló születést is végigküzdik vele együtt, aki belőlük nőtt, de nem azonos egyikükkel sem. Ennek a forgatókönyvnek rengeteg variációja lehet. Sokféleképpen megteremthető egy gyermek számára a jó ingerekkel teli, biztonságos, szeretetteljes környezet. Erről akkor is létezik ösztönös tudásunk, ha mi nem élhettük meg. Tanú rá a tudattalanunk, a bennünk élő ősképek.

Kulcsfontosságú az is, hogy az adott társadalom milyen szemüvegen át szemléli az élet jelenségeit, például egy rendkívüli módon lesóványodott női testet. Kit lát: koplaló koldusasszonyt, éhezőművészt, a mérlegen túl könnyűnek találatott, tehát röpképes boszorkányt, modellt, balerinát, evészavarost?⁴ A válasz annak függvénye, ahogyan a kor embere vélekedett mindarról, amit ma traumatikus tapasztalatnak tartunk.

Töréspontok – a trauma (újra és újra)felfedezése

■ „A trauma az emberi szenvedés leginkább figyelmen kívül hagyott, eltagadott, félreértett és legkevésbé kezelt oka” – olvashatjuk Peter Levine-nél, aki napjaink egyik legfontosabb testorientált traumafeldolgozó módszerének, a Somatic Experiencingnek a kidolgozója.⁵

A háborúk végigkísérik az emberiség történelmét, így az a tény, hogy a harctérről nem ugyanaz a férfi jön vissza, aki annak idején odament, korán témává vált, az ókori irodalomban is bőséggel olvashatunk erről. A hétköznapi emberek pszichotraumatikus élményeinek első leírása a 17. századi londoni tűzvészhez kapcsolódóan született meg. Egy évszázaddal később már világossá vált, hogy akár fizikai, akár lelki ok húzódik a háttérben, van valami rejtélyes „betegség”, ami a katonáknál, balesetek túlélőinél, nőknél, gyerekeknél is megjelenik és nagyon nyomasztó tüneteket produkál.

A 19. században sok más kutató mellett ott találjuk többek közt Sigmund Freudot is, aki nőbetegeit tanulmányozva odáig merészkedett, hogy kijelentse: a hisztériás esetek gyökerei korai, ártalmas szexuális élményekig nyúlnak vissza. Elképzelhetjük, micsoda atombomba lehetett ez a tisztas bécsi polgárok és a tudóstársadalom számára. Freud viszonylag hamar felmérte, hogy a talaj túlságosan forró, annyira, hogy az ő bimbózó karrierjét is hamuvá égetheti. Visszavonta elméletét, hogy a fókusz immár arra terelődjön: miképpen bukkannak fel ilyen képek – a fantáziában. Oidipusz királyról meg a görög mitológiáról sokkal biztonságosabb volt diskurzust folytatni. A következő kulcshelyszín a nyolcvanas évek Amerikája, ahol vietnámi veteránok egy csoportja kívívta, hogy a

poszttraumás stressz saját jogú diagnózisként létezzen. Kutatások végre azt is bebizonyították, hogy nincs az a harcedzett hős (még a korszak jellemző figurája, Rambo sem!) aki ne roppanna bele a háborúba 200-240 bevetésen töltött nap után.⁶

Innentől kezdve felgyorsultak az események: felismerték az érzelemszabályozás jelentőségét, az aktív stresszválaszok mellett a lefagyás és a disszociáció („szétkapcsoltság”) is a figyelem középpontjába került. Mára dokumentált tény, hogy az ártalmas gyermekkori tapasztalatok jelentőségét (fizikai, érzelmi, szexuális bántalmazás, elhanyagolás, addikcióval élő családtag, válás, haláleset, börtön stb.) például tragikusan hosszú ideig alábecsülték. Világossá vált az is, hogy a gyógyszeres kezelés nem válasz mindenre.

Abban, hogy számunkra mi traumatikus esemény, nagyon különbözünk. Sok múlik azon, hogy hány évesek voltunk, milyen erőforrások és megküzdési stratégiák álltak a rendelkezésünkre, miféle támogató háló vett körül bennünket, mi vagy ki okozta a traumát (nem mindegy, hogy természeti katasztrófa vagy egy másik ember!) milyen az intellektusunk, az egészségi állapotunk, és még hosszan sorolhatnám.

„Tudtam, hogy az agy ösztönös részei lényegében egyformák az emberekben és az állatokban. Csak agyunk racionális része egyedi – az kizárólag az emberre jellemző. Azt is tudtam, hogy a vadon élő zsákmányállatok ritkán traumatizálódnak, noha állandó fenyegetettségben ének. Mintha velük született képességük volna, hogy szó szerint lerázzák magukról az életveszélyes élményeket” – írja Peter Levine.⁷ Arra a következtetésre jutott, hogy az embereknél a bent rekedt túlélési energia később iszonyatos szenvedést okoz: álmatlanságot, dühkitöréseket, emlékbetöréseket, alvászavarokat, csökkent energiaszintet, beszűkítheti az étletteret, „belefagyunk” a tehetetlenségbe. A test és az önazonosság közti komplex kapcsolódás is megszakad: nagy árat fizethetünk azért, hogy akkor és ott képes volt az idegrendszer az áramtalanításra. A gyógyító „állati” tudáshoz való visszatalálás került végül a munkássága középpontjába.

Peter Levine a gyermekkori szexuális erőszakot tartja a legnagyobb áruulásnak. Ma is rengetegen élnek köztünk, akik abúzustúlélők, de nincs a homlokukra írva. Sok esetben értelmiségi családból származnak, jó megjelenésűek, diplomások. A szegény, ami fojtogatja őket, valójában az elkövető, aki egy gyerek testét eleven temetővé tette. A háttérben pedig ott a család, ahol láthatatlan kislányok és kisfiúk növekszenek némán, nem sok vizet zavarva. Jól tanulnak, kis helyen is elférnek. Annál nagyobbat szól, mikor szanaszét esnek, és a darabkáik betérítik a szobát. De némi ordítás, pár jól irányzott pofon, aztán összeszedik magukat. Tudják, hogyan kell. Csak éppen kimarad a test, amivel többé nem biztonságos érezni – se örömet, se fájdalmat. Nélküle épül majd egy élet: a barátságok, a párkapcsolatok, a szülőség. Bejósolhatatlan, mikor villannak be látszólag összefüggéstelen részletek és kezd vijjogni a belső riasztó. A tudat, hogy romlottak és értéktelenek, akkor is gyökeret ereszt bennük, ha nincsenek konkrét emlékek. Így hát muszáj emigrálniuk önmagukból: önsértéssel, drogokkal, „fejben éléssel”, a test gondozásának megtagadásával, folyamatos éberséggel, mélységes tompasággal, elhomályosuló tükörképpel.

Ósrégi és fájdalmas emberi tapasztalat, hogy a titok elszigetel. Az ellenpont: a megdolgozott személyes történet vállalása a segítő szakmán belül is egyre világosabb igénynek tűnik. Peter Levine önéletrajzi könyvében írt saját érintettsé-

géről: erőszakból fogant és gyermekkori szexuális abúzus túlélője – a brooklyni maffia így akart „üzenni” a szüleinek, hogy ne ártsák bele magukat az ügyeikbe.⁸

A gyógyulás a testtel való biztonságos újrakapcsolódáson keresztül történik, ugyanakkor sűrű aknamező, amelyhez csak lassú és egyéni ritmusban szabad közeledni. A traumaterápiák első szakasza pont ezért a stabilizáció: különféle gyakorlatok segítségével válnak elhordozhatóvá és szabályozhatóvá az érzelmek. Alapigazság, hogy a traumában nincs választás, tehát a gyógyuláshoz a visszanyert kontroll döntő jelentőségű. Ennek birtokában az akkor és ott világában a mostani erőforrásokkal és horizonttal lépünk vissza, majd újra hazatérünk a biztonságos jelenbe. Az utolsó szakaszban a trauma a történetünk integrált részévé válik. A test megrendítően érzékeny tükre ezeknek a változásoknak.

Ezeknek a folyamatoknak a felelősségteljes szakmai kíséréséhez sokévnnyi tanulásra, aktualizált önismeretre, szupervízióra és tudatos öngondoskodásra van szükség. A segítő teljes személyiségével és testével van jelen, leképezve egy másik ember komplex realitását. Rendkívül fontos észrevennie, mikor és mit jelez a saját teste.

Nem lehet elmenni a tény mellett, hogy az a kivételes tudás, amely felhalmozódott a traumáról, a tudomány zárt világából kiszabadulva kezdi megtalálni az utat a hétköznapi emberek felé is. Ebben nyilván ott munkál az a bizonyosság, hogy sohasem lesz annyi terapeuta, amennyire szükség volna, viszont jól struktúráltan, olvasmányos stílusban, partneri attitűddel sokan megszólíthatóak. Jó példa erre Bessel van der Kolk és *A test mindent számon tart*, valamint az EMDR megálmodója, Francine Shapiro és a *Győzd le a múltad!* című műve. A magyar szerzők közül Mogyorósy-Révész Zsuzsanna remek könyvét emelném ki, melynek címe: *Érzelemszabályozás a gyakorlatban*. Társ szerzőként a *Kinek a sorsa?* című könyvben is értékes vezérfonalat kínál a mesék univerzumán keresztül. Olvasóját tisztelettel, mély empátiával, közérthető módon és rendkívül alapos tudással kalauzolja a traumák és érzelmek komplex birodalmában.

A neurodiverzitás jelentősége

■ „A traumánk kapcsolati jellegű, rendszerszintű és kulturális; azért következik be, mert elszakadunk önmagunktól, a többi embertől és a világtól” – írja Edith Shiro.⁹ Mindez úgy is megtörténhet, hogy idegrendszerünk egyedisége patológiaként értelmeződik. Megdöbbenő, de a neurodiverzitás mint fogalom csupán a kilencvenes évek óta létezik.

Napjainkra a multidimenzionális megközelítésnek köszönhetően körvonalazódik, hogy autizmus és az ADHD nem rendellenesség, hanem idegrendszeri sajátosság. Mindig éltek olyanok, akik kevésbé voltak szociálisak, viszont remekül ismerték fel a különböző nyomokat, válogatták ki az ehetséges bogyókat.¹⁰ Ők érzékelhették elsőként a közeledő vihar vagy rablótámadás jeleit. Találkozunk velük a művészek (például a rút kiskacsaéhoz hasonló tapasztalatokat első kézből szerző Hans Christian Andersen) köreiben¹¹ éppúgy, mint az elmeegógyintézetek világában vagy a nigériai boszorkánygyerekek közt. Ha a keresztény kultúrkört nézzük, az sem kizárt, hogy Keresztelő Szent János a tereken és korokon átvíló autista közösség értékes tagja lehetett.

Abban, hogy az autizmus diagnosztikája rengeteget finomodott, óriási szerepe van annak, hogy a hozzátartozók és az autisták aktív résztvevőivé váltak a róluk szóló diskurzusnak. Örömdetes, hogy végre magyar nyelven is megjelentek

olyan hiánypótló művek, mint Steve Silbermantól a *Neurotörzsek* vagy Mitzi Waltz *Az autizmus társadalmi és orvosi története* című műve.

A sztereotípiák tudományos lebontása egyértelműen összefügg a lassú, de visszafordíthatatlan paradigmaváltással. A deficitszemléletű medikális modell-től („Mi hibás, mi hiányzik?”) távolodva körvonalazódik, hogy a kép akkor teljes, ha a sajátosság és az érték éppúgy láthatóvá válik, mint a tünet és a valós támogatási szükséglet. A képesséprofilok ráadásul nagyon hullámzóak: átlagos vagy kiemelkedő intellektussal éppúgy lehet valaki autista, mint intellektuális képességgal.

Léteznek autisztikus sajátosságok, mint például a szenzoros reaktivitásbeli eltérés (például az illatokra, zajokra való fokozott érzékenység), ez összefügghet a testi folyamatok, illetve a környezet érzékelésének különbözőségével is. A részletgazdagabb belső modellek nehezebben frissülnek, az érzelmek, szándékok felismerése sok esetben tanult készség. Arra pedig, hogy micsoda extra potenciált jelenthet a hiperfókusz és a „dobozon kívüli” gondolkodás, tudósok és feltalálók életútját elnézve döbbenhetünk rá. Tünetté mindezek akkor válnak, amikor az életminőséget negatívan befolyásolják. Mára egyértelmű, hogy a genetikai faktor nagyon jelentős, továbbá bizonyos, hogy nem az oltások és/vagy a túlzott képernyőhasználat áll a háttérben.

Az, hogy a neurodiverzitásról való releváns tudás egyre nagyobb teret kapjon, a segítő szakmában különösen drámai szükséglet. Az autisták nagyjából 80 százaléknál diagnosztizálnak társult állapotokat, köztük depressziót, szorongást, személyiség- vagy evészavart. Az sem mellékes, hogy az autizmus és az ADHD 60–70 százalékbán fordulnak elő társult állapotokként. Ha a másik oldalról közelítünk, az is fel fog tűnni, hogy az evészavarral küzdők 30 százaléka diagnosztizált autista.¹² Szomorú tény, hogy a lányoknál a mai napig sokkal később merül fel az érintettség.

A sokféle átfedés minimum elgondolkodtató. Nézzünk egy példát. Ha figyelembe vesszük az eddig megismert háttértényezőket, nem olyan nehéz elképzelni, hogyan alakulhat például egy olyan lány – nevezzük Áginak – viszonya az evéshez és a saját testéhez, aki diagnosztizálatlan autistaként él. Mivel a genetikai meghatározottság nagyfokú, valószínű, hogy egyik vagy mindkét szülője szintén autista. Adott egy családi rendszer, ahol (számos gyógyulatlan transzgenerációs trauma nehéz örökségét is cipelve) magasak az elvárások, a határok kevésbé rugalmasak, a szociális interakciók bonyolult hieroglifáknak látszanak. Kiskorától tudja, hogy más, csak azt nem, hogy miért. Fél, hogy buta és alkalmatlan, pedig nagyon igyekszik. Ági rengeteget szorong, hiszen változó, elárasztó, rejtett szabályokra épülő világban próbál boldogulni. Az intenzív társas követés jó megoldásnak tűnhet – ha Ági olyan lesz, mint a „menő lányok”, talán nem fogják bántani.

Mire végre rutint szerez a túlélésben, berobban a kamaszkor. A hormonok hatására szétmállik az addig így-úgy stabilnak tekinthető testélmény. Áginak az evés eleve nem egyszerű: bizonyos színektől és állagoktól undorodik, az éhséget sem feltétlen érzékeli időben, az ételek íze és textúrája folyton változik (például a hűtő hatására). Retteg, nehogy leegye magát vagy fura hangokat adjon ki – kész káosz az egész. Az anorexia éhségköde ezt képes tompítani, ugyanakkor a visszaszerzett kontroll lehetőségét csillantja fel a precízen számolt kalóriákkal. Mire Ági 16 éves lesz, már fogalma sincs arról, hogy kicsoda ő, amikor nem másol valakit vagy nem kényszerül érzelmszabályozási stratégiaként bántani önmagát.

Nagyon fontos tudni arról, hogy az autista, ADHD-s emberek sokkal kiszolgáltatottabbak a traumáknak – valószínűleg ezért is került be diagnosztikai kritériumok közé az autizmus jellemzőjeként sok olyan tünet is, ami valójában traumalenyomat. Az értő környezet sokat tehet(ne) azért, hogy neurodivergensként ne kelljen például a hízélgés/behódolás nevű traumareakcióba ragadva eltölteni egy teljes életet, befeszült testtel és idegrendszerrel.¹³ Ahol pedig a test nem működhet önazonosan, ott az identitás sem lel otthonra.

Lezárás

■ Richard Schwartz zseniális módszere, a Belső Csalárendszer pontosan ebből, a darabokra hullott identitásélményből indul ki: modelljében a belső labirintusban bolyonganak traumatizált gyermeki részeink, akik közt megtalálhatók a száműzöttek és az őket kordában tartó tűzoltók és menedzserek is. Ez utóbbiakban közös, hogy koraérett védelmezőként – nem tudva különbséget tenni erő és erőszak között – az összes egykori agresszoruk programját képesek aktiválni. Mindannyian kimerültek és bizalomvesztettek.¹⁴

Ebben az értelmezési keretben nem meglepő, hogy a gyerekek miért váltanak ki elemi törődésvágyat és pusztító indulatokat. A szemükbe nézve halottnak hitt gyermeki részeinkkel, óceánként elborító érzéseinkkel találkozhatunk. Az már a mi felelősségünk, hogy miben működünk közre: az elnyomásban vagy a gyógyító kiteljesedésben.

Lezárásként egy kliensem – nevezzük Idának – történetét osztom meg, az ő engedélyével. Ida néhány hónapja elkötelezett önismereti munkába kezdett. Kislánya, aki most négyéves, nemrég a következő mondattal lepte meg: „Anyá, én szabad lélek vagyok!” És ami Idát különösen megérintette: „Az én testem, az én döntésem.” A kislány esélyei arra, hogy önazonos, a testével és énhatáraival bensőséges viszonyban lévő felnőtt nő lehessen belőle, igen jók. Ő már egy olyan generáció tagja, amelynek valódi hozzáférése lehet a traumatudatos és neuroaffirmatív szemlélethez. Mindkettőt messziről felismerjük, mikor azt tapasztaljuk, hogy a magunk egyediségében érzékelnek és szólítanak meg bennünket. A biztonságos, örömteli megtestesülésre, amely elbírja azt, hogy egyszerre lehetünk reziliensek és törékenyek, átélhetjük a poszttraumás növekedés megdolgozott csodáját, mégis maradhatnak PTSD-s epizódjaink.¹⁵ Élhetünk teljes életet, igent mondván a valóság összes dimenziójára.

■ JEGYZETEK

1. Ady Endre: *A gyermekiség elégiája*. web: <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00134/04371.htm>
2. Stephen Porges: *Útmutató a polivagális élelethez*. Ursus Libris, Bp., 2022. 55.
3. Leindler Milán: *Testünk képe*. Mindennapi Pszichológia, 2025/4. web: <https://mipszi.hu/cikk/240125-testunk-kepe>
4. Túry Ferenc – Szényei Gábor: *Az emberi test értékének változásai a 21. században*. Confessio, 2018/3. web: <http://confessio.reformatus.hu/v/az-emberi-test-ertekenek-valtozasa-a-21-szazadban/>
5. Peter Levine: *A trauma gyógyítása*. Kulcslyuk, Bp., 2021. 19.
6. Havelka Judit: *Traumaszemlével – EMDR workshop belső segédanyag*, 2022.
7. Levine: i. m. 49.
8. Sárosi Péter: *A megsebzett trauma-gyógyító: Peter A. Levine önéletrajza*. web: <https://drogriporter.444.hu/2024/07/04/a-megsebzett-trauma-gyogyito-peter-a-levine-oneletrajza>
9. Edith Shiro: *A trauma váratlan ajándéka*. HVG Könyvek, Bp., 2023. 90.
10. Mitzi Waltz: *Az autizmus társadalmi és orvosi története*. Fogyatékos Személyek Esélyegyenlőségéért Közhasznú Nonprofit, Bp., 2015. 17.

11. *Autizmus és művészet – Reed Zsuzsival beszélgettünk.* web: <https://tilos.hu/episode/special-defekt/2022/08/13>
12. Podcast: *ADHD, autizmus és evészavarok* – Véték Zsófia és Dr. Madarassy-Szücs Anna. web: <https://www.youtube.com/watch?v=YH0chAjGLTU&t=5403s>
13. <https://www.traumageek.com/blog/a-neurodiversity-paradigm-lens-on-polyvagal-theory>
14. *Introduction to IFS* – Presented by Richard Schwartz. web: <https://www.youtube.com/watch?v=8gC9NIQcKAw>
15. Shiro: i. m. 88–94.



BLOS-JÁNI MELINDA

TESTET ÖLTŐ VÁGYAK

A kép mint tárgy a romániai szocialista fotóklubok kiállítási gyakorlataiban



A szemlélő, elvégre, testével észleli a mediálisan testet öltő képet, ugyanakkor a kép is (pózoló, performatívan „képpé váló”) testeket közvetít.

E tanulmány szemléletét abból a kitüntetett figyelemből meríti, amely az utóbbi években a humán tudományok területén volt megfigyelhető az anyagszerűség és a test, a testi érzékelés irányába. A képek materialitásával való foglalkozás a képzőművészetek területén korábban megjelent ugyan, mégis, a poszt humán gondolkodás, a karteziánus dualizmust radikálisan átértékelő fenomenológia szemlélete új fényben láttatja a testet, és új keretet biztosít a képzőművészet és azon belül a tanulmány tárgyát képező fotográfia anyagszerűségéről való gondolkodásnak is. A fénykép anyagszerűségének, fizikai objektumként való jelenlétének a bevonása az értelmezésbe a fotótörténet számára is hasznos lehet, hiszen új forrás bevonásával, új (intézményes, társadalomtörténeti) kontextusok megteremtésével érhet fel. Jelen esetben egy napjainkig tartó, de a 20. század közepén induló gyakorlat kerül fókuszba az „anyagban való gondolkodás”¹ szellemében, és pedig a Románia-szerte az 1950-es években induló amatőr fotóköri, filmklubok előhívási és kiállítási gyakorlatát fogom megvizsgálni. A fényképnek, mint tárgynak a megformálása mögötti szándékokat, képzeteket keresem majd, amint az a laborálási gyakorlatokban és a képek nyilvános térben való elhelyezésében tetten érhető. A filmklubok teljes hálózatára nincs rálátásunk, hiszen a romániai fotótörténeti kutatás

A szerző műve a Magyar Művészeti Akadémia támogatásával, a köztestület Művészeti Ösztöndíjprogramjában jött létre.

még nem tart a szintézisek megfogalmazásánál, ezért saját, szűkebb keretben mozgó kutatásaimra támaszkodom, amelyeket a marosvásárhelyi fotóklub kapcsán végeztem. A 2003-tól Marx József Fotóklub nevet viselő civil társulás (1953–napjainkig) írott és szóbeli közlései, és Török Gáspár (1934–2019) átörökített hagyatéka szolgáltatja azt a reprezentatívnak tekinthető mintát, amelyben a képek körforgására, ország szintű és nemzetközi hálózatokra is ráláthatunk a szocializmus korszakából.

A fotográfia materialitásáról

■ Hans Belting fogalmazta meg markánsan azt, hogy szakítani kell azzal a diskurzussal, amelyik a képeket absztrakt értelemben, pusztán reprezentációként tárgyalta, mintha azok „médiám és test nélkül is léteznének”.² Egy olyan képfogalmat javasol, amelyiknek inherens része mind a külső, mind a belső kép, azaz a külvilágban elérhető, észlelhető objektumok és a mentális képek is. „Azok az értelemteremtő képek, amelyek artefaktumként töltik be helyüket a társadalmi terekben, mediális képekként látnak napvilágot. A hordozó médium aktuális jelentéssel és észlelési formával felruházott felületet biztosít számukra”³ (itt gondolhatunk például a negatívokon létező képekre, amelyeket többféleképpen „hívhatunk elő”: különböző formátumú, méretű fotópapírra, falra vagy albumba, vagy akár nagyon dinamikusán használható, digitális kópiaként használjuk fel a mediális térben). A szemlélő, elvégre, testével észleli a mediális testet öltő képet, ugyanakkor a kép is (pózoló, performatívan „képpé váló”) testeket közvetít.

A fotográfia fizikai hordozójának, észlelési formáinak a beírása a fotográfia fogalmába nem egy új keletű gesztus, és nagymértékben kapcsolódik ahhoz a reflexív fordulathoz, amelyet az 1970-es években lokalizált a fotográfia művészettörténeti recepciója. David Campany szóhasználatában: a „kép-generáció” (Pictures Generation⁴) egyaránt épített a mívesen megformált műtárgy 19. századi hagyományára, valamint a modernizmus kritikájaként is felfogható konceptuális művészetre, és felforgatták azt az elképzelést, hogy a kép nem más, mint „a látás élményének a pusztán eredménye (a fotográfia egy látásmód) vagy egy többé-kevésbé szisztematikus megfejtése a világnak.”⁵ Tehát, a képek megszerkesztettségén, esztétikáján túlmenően alkotásuk tárgyává tették a befogadás terének, kontextusának, az észlelésnek a kérdéskörét is, Chevrier fogalomhasználatával élve, „kép-tárgyakat” hoztak létre. A műviségüket felvállaló képek hibridként, komplex intermediális játékokat űzve egyszerre szólítják meg a nézőt a képen látható jelenettel és a kép-tárgy láthatóságával is. Jeff Wall fotói például egyszerre szólítanak meg a megkomponált jelenetek révén, és az installációs megoldásokkal is: nagy a méretük (a néző testéhez mérten), anyagiságuk szembeötlő (fénylő dobozok vagy festményként bekeretezett printek), a galéria fehér falán festményszerűen sorakoznak, – a kép-tárgy egyazon mediális konstrukciónak a része lesz, mint a megjelenített kép.

Meglátásom szerint a klasszikusabb képelfogás továbbélésének a formáival, gyakorlataival is foglalkoznunk kell, de a kortárs kép- és médiumfogalmaink felől olvasva azt, a neoformalista fotográfiával visszatérő tárgyszerűséget, vagy a kortárs poszt-humán szemlélet non-dualitását (ábrázolt kép és tárgyi hordozó egysége) is figyelembe véve.

A galériatérben zajló diszkurzivitás mellett figyelmet érdemel a különböző fényképfarmátumok materialista kultúrája is, amint azt Glenn Willumson kifejti egy fotóalbumról és egy sztereofotó-kiállításról szóló elemzésében.⁶ Willumson azt vizsgálja, hogy egy tájképeiről híres alkotó fotóit, aki mellesleg képeslap, valamint sztereoképkészítő is volt, hogyan idomították a múzeumi térben bevett képméret szabványokhoz, és azzal együtt törölték az eredeti farmátumok anyagságát, és a vele együtt járó képnézési konvenciók történetét is (sztereonézőre tervezett tájképeket nagyítottak fel 40 x 50 cm-es méretre, és falra függesztették az eredetileg kézbe vehető kartonokat). A múzeumok és archívumok újraírják, az aktuális kulturális értékrendhez igazítják a fotográfia anyagságába kódolt történeteket már a katalogizálás mozzanatában. Fényképek installálása nem semleges eszköz, a kiállítótér ideológiai és perceptuális következményekkel bír – így a befogadás nem csak látás útján történhet meg, ezért Willumson egy újfajta, megtestesült befogadásnak teret hagyó, érzéki kiállításp Praxis mellett teszi le voksát.⁷

Willumson kritikai megjegyzései a digitális képmegosztás és archiválás korszakában még nagyobb hangsúllyal érvényesek: mit nyerünk, és mit veszítünk a szabad felhasználású és dinamikusan megosztható képgyűjtemények korában? Végtelenül sokrétűen értelmezhető, használható adatbázisok korában élünk, amely a korábbi korszakok képkeretező, a fotografikus képet önmagában diszkurzívnak tartó felfogásaihoz képest, már-már forenzikusan irányítják rá figyelmünket a képen reprezentáltakra, a látható dimenzióra. Az online képgyűjtemények emellett törlik a képek anyagságát: sokszor nem jelzik a képméretet, retusálják a papírképek gyűrődéseit, kroppolják a képek eredetileg recésre vágott széleit, így a digitális térben a bélyegnyi igazolványkép és a poszterméretű fotó egyenértékűvé válik. A fotótárgyak tanulmányozása nemcsak a képeket, hanem a múlt társadalmi és kulturális gyakorlatait is hozzáférhetővé teheti – a következőkben ennek a reprezentációkritikán túlmutató, alternatív fotótörténetnek a szempontjai szerint mutatom be a szocialista fotóklubok materialista gyakorlatait.

Labor

■ Ha úgy vesszük, a képalkotás tapintáshoz, fizikai kontaktushoz kapcsolódik: a fotós munkája a fényképezőgép kézbentartásán és a rekesz zár érintésen alapuló kioldásán múlik – nem elég „látni”, a lenyomatkészítéshez a gép mechanikus (vagy digitális) részeit állítani kell, és meg is kell nyomni a kioldógombot (ha csak nem kameramentes fotográfiáról van szó). A fényképező ember és a kamerájának a viszonya, a rögzítés folyamatának a fizikai terhe vagy könnyedsége nehezen és ritkán adatolható része a képkészítésnek. A fotók készítéséről interjúhelyzetben elmesélt történetek csak nagyon különleges helyzetek kapcsán térnek ki a képrögzítés pillanatának manuális mozzanataira – ezek kevésbé tudatos gesztusok, a szem története a domináns. Az analóg képkészítésnek van egy olyan mozzanata azonban, amelyik jóval kutathatóbb, és egy komplex tárgyi kultúrában is manifestálódik: a negatívok előhívása és a képnagyítás. A több fázisra bontható, időbeli és sajátosan kialakított teret igénylő folyamat köznyelvben is elterjedt neve – a laborálás – nem véletlenül konnotálja a munka fogalmát. Az előhívás az a folyamat, amelyik során az elkattintott/lőtt képek kémiai vegyületek hatására anyagszerűvé válnak, testet öltenek egy átmeneti fázis után (a látens kép).

A szocializmus korszakában vagy – ha úgy tetszik – a műszaki-technikai tudás és a fotográfia domesztikációjának korszakában a laborálás mondhatni hétköznapi jelenség volt, a fényképezőgéppel rendelkező fotósok (romániai viszonylatokban legalábbis) nagy számban maguk hívták elő és nagyították képeiket az otthonukban berendezett sötétkamrában. A marosvásárhelyi fotóklub tagjai számára Szakszervezetek Közművelődési Háza rövid ideig közös fotólabort biztosított az épület alagsorába.⁸ Az állandó tagokra jellemző volt, hogy munkahelyükön (a laborálás számára kedvező gyári műhelyekben) és otthonukban dolgozták ki képeiket.⁹ Ezek gyakori helyszíne a fürdőszoba volt, amelyet fotós magazinok és lakberendező lapok is ajánlottak a fotósoknak: „a lakásokban a fotólabor célszerű helye a fürdőszoba. Kéznél van a folyóvíz, egyszerű a tisztántartás, s könnyebben oldható meg az elsötétítés is. Azonban a rendszerint szűk hely miatt, nehezebb a felszerelés elhelyezése.”¹⁰

Az általam vizsgált marosvásárhelyi amatőr fotós, Török Gáspár munkásságával egy hagyatékrendezési, archiválási projekt keretében foglalkoztam, amelynek eredményeként egy kiállítás készült a Maros Megyei Múzeumban *Átkeretezett hétköznapiak* címmel.¹¹ Eközben sok inspirációt és ismeretet szereztem a fotós fotólaborjában való kutakodás közben. Török Gáspár, számos korabeli társához hasonlóan, saját fürdőszobáját és annak lesötétíthető előszobáját rendezte be fotólabornak. A munkásságáról szóló sajtóanyagok is kitértek erre: „Gáspár a konyha és a hálószoba között „alkotta” életművét, a szűk átjáróban van az a falba épített szekrény, ahol a szakma kellékeit tartja, a fürdőszoba kis ablaka pedig bakacsínbevonatú: csukva csaknem tökéletes a setét. Mi egyéb kellene a fénnyel kacérkodónak?”¹²

A szocialista tömbház szűk tereinek változó funkciója proxemikai szempontból is izgalmas téma lehetne, jelen gondolatmenet számára azonban a berendezés materialista aspektusainál kell maradnunk. A család élettereinek ideiglenes, heti rutinszerű átalakításáról a fotós lánya, Török Katalin Réka számolt be, aki a fotólabor mellett Török Gáspár íróasztalának, irodahelyiségének a tárgypopulációját is kiemelte, mint a fotóval kapcsolatos felszerelések, alapanyagok helyét a családi lakásban. Így a szó szerint domesztikált, házasított fotográfia nemcsak a szovjet gyártmányú nagyítógép és az előhívás kellékei révén volt jelen a családot életterében, hanem az íróasztal fiókaiban rejlő retusáló felszerelések, különböző ceruzák, festékek, papírfajták, apróbb segédeszközök formájában is.

A fotólabor jelenleg egy magánház udvarán található, és azokat a tárgyakat tartalmazza, amelyekkel a fotós 1972 és 1996 között a panellakás fürdőszobájában és előszobájában rendezte be az ideiglenes laborját.¹³ A műhely jelenlegi elrendezését is a fotós alakította ki magának, a kellékek, eszközök, nyersanyagok a tömbház lakásból emelkedtek át, a falakat 1972 körül készült fotók eredeti nagyításai díszítették. Felleltároztam a laborban található papírdobozok, negatívdobozok gyártóit, típusait, mint olyan információforrásokat, melyek segíthetnek képet alkotni a fotós rendelkezésére álló infrastruktúráról, a kapcsolatairól, preferenciáiról. A laborjában fellelhető vegyszeres üvegek, dobozok, fényérzékeny papír dobozai nemcsak egy kort idéző dizájn-kultúra darabjai lehetnek, hanem egyben utalnak a laborálási praktikákra, térhasználatra, és a fotós alapanyagok beszerzési praktikáira is. A marosvásárhelyi fotóklub több évtizeden át együttműködött a fényérzékeny anyagokat gyártó Azomureș gyárral (1969–2003) – tesztelték termékeiket nyersanyag ellenében – Török Gáspár laborjában ezért zö-

mében helyi gyártású fotópapírok voltak a német Forte, Orwo és a cseh Foma mellett – a keleti blokk sajátos fényérzékeny papírai.

Az alapanyagok mellett több doboz is a fotós egykori kiállításainak eredeti nagyításait tartalmazta. Míg a kurátorcsapat Török Gáspár csaknem tízezer képből álló fotóhagyatékát vizsgálta, próbálta megszerezni digitális kópiák alapján (a teljes képanyag belső struktúrájára, logikájára volt kíváncsi), addig az eredeti printek más válogatást tettek lehetővé, hiszen a fotós önmagáról alkotott szemléletét tükrözték.¹⁴ A többnyire nagy méretű, 30 x 40 vagy 40 x 50 cm-es lenyomatok Török Gáspár fekete-fehér analóg fotográfia iránti elkötelezettségét jelezték, és a fotós laborálás iránti szenvedélyét is. Különböző eljárásokkal (pl. tónusbontás) kísérletezett, kedvelte az előhívás adta lehetőségeket a negatívok átalakítására: erős kontrasztokkal igyekezett grafikaivá tenni a képeket. A beavatkozások mértéke olykor oly nagy, hogy kérdésessé válik, hogy melyik kép tekintendő elsődlegesnek forrásnak: a negatív vagy a papírnagyítás?

A laborálási technikák mögött egy erőteljes műszaki műveltség, fotókémiai folyamatokra való alapos felkészültség figyelhető meg. Technika és téma egységét emelte ki a fotós erősségeként Erdélyi Lajos is, aki kritikát írt Török Gáspár *Ezüst fa* című fotójáról az *Új Élet* folyóirat számára: „A laboratóriumi keretek közt végrehajtott képmódosító eljárások divatját éljük. Sokan kutatják a tónusbontás, relieftéchnika által nyújtott, új kifejezési lehetőségeket, többségük azonban megreked a technikánál. [...] Az itt bemutatott kép szerzője, Török Gáspár ennél magasabbra emelte a mércét. Technika és téma nála zavartalanul harmonizál. A *Megéneklünk Románia* fesztivál keretében megrendezett kiállításon látható felvételei között jó néhány olyannal találkozunk, amelyet csakis így, tónusbontásos eljárással önthetett végleges formába. Ez – a tartalom és forma összhangja – a fotóművészetben is kötelező. *Ezüst fa* című kompozíciója érzésünk szerint falat borító-dekoráló, hatalmas méretű nagyításba kívánczik – esetleg éppen annak a fotópapír- és filmgyárnak a gyűléstermében, amelynek építését ezekben az években Török Gáspár építészmérnök is irányítja.”¹⁵

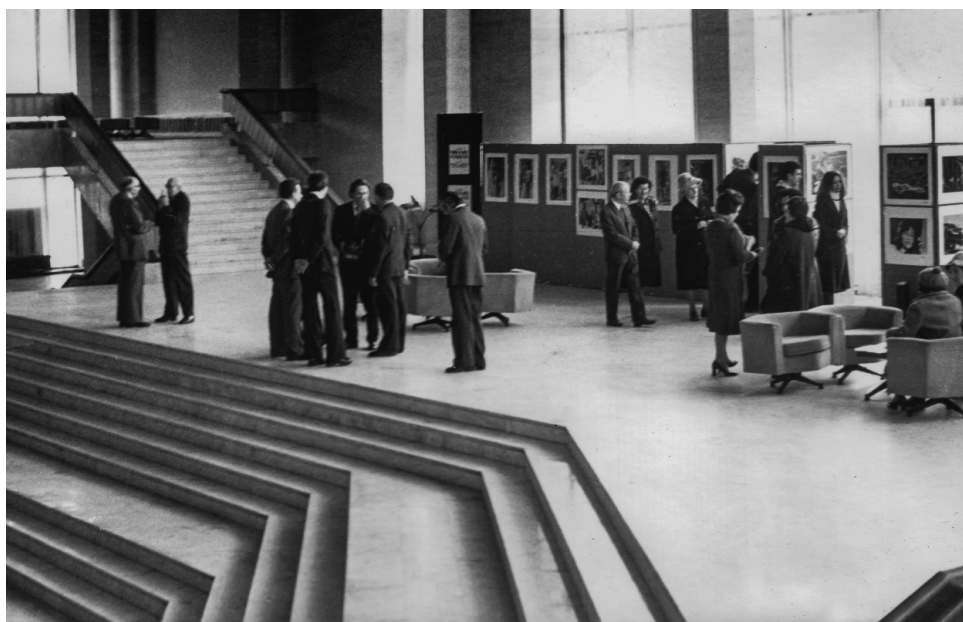
Erdélyi Lajos cikke a téma és technika egysége mellett egy másfajta egységről is tudósít: a fotós műszaki képzettsége, hivatása, valamint a laborálás materialista gyakorlata közötti szerves kapcsolatról. Török Gáspár épületgépészeti végzettsége¹⁶ révén gyárak építőttelepén dolgozott, építkezési anyagok, műszaki eszközök és rajzok közvetlen közelében töltötte hétköznapijait. A gyári, műszaki munkaeszközöknek és a fotólaboratóriumok felszerelésének formavilága valamint fémes textúrája, anyagiséga közt genealógiai kapcsolat van, ugyanakkor a technikai-ipari modernizmusnak a termékei. A laborálásra fordított figyelme, a képek technikai, fotókémiai úton való erőteljes alakítási vágya egy olyan kép-felfogást tükröznek, amelynek kevésbé célja világ ábrázolása, a reprezentáció, és kevésbé művészettörténeti hagyományokból építkezik (a festőiségre való törekvés olykor előbukkan), hanem inkább a világ új képe¹⁷ az előállítás laboratóriumi eszközök, folyamatok birtoklása, a modern „homo faber” által.

Kiállítás

■ A két világháború között szervezett erdélyi fotóversenyek, kiállítások képeslapnál alig nagyobb képméreteivel szemben (13 x 18, 16 x 21 cm), a szocialista korszak fotókiállításai a „bekeretezhető”, falra akasztva jól látható kiállítási méretet kedvelték. Amint azt fentebb is említettem, Török Gáspár papírképei alap-

ján a 40 x 50 cm-es méretet kedvelte a leginkább, amelyeket kartonra rögzített, vagy paszpartuval ellátott képkeretbe helyezett. Marx József fotóhagyatékának saját- és klub-kiállításokat dokumentáló darabjain láthatjuk, hogy ez nem egyéni ízlés kérdése, hanem a romániai fotóklubok, sőt a Nemzetközi Fotóművészeti Szövetség (FIAP) által kedvelt formátum volt.

Török Gáspár és a marosvásárhelyi fotóklub tagjai által készített nagyítások célja egyértelműen a kiállítás volt. A fotóklubok „kiállíthatóságra” törekvése meglátásom szerint az „egy képben” való gondolkodással járt együtt (talán ez jellegzetesebb, mint bármilyen képi stíluselem), amelynek fotótárgyként a helyi klubok kiállítóterének falán, keretbe helyezve kellett helyt állnia, illetve nemzetközi fotóversenyek, kiállítások felhívására, tárlataira kellett postai úton eljutnia.



Forrás: azopan.ro/Marx József örökösei. *A Nő a fotóművészetben* című kiállítás megnyitója Krajován

Az „egy kép” – a sorozatban gondolkodással¹⁸ szemben individualizálja, elszigeteli a képet a közvetlen kontextusától, a falon elhelyezett többi képtől és a kép kompozíciójára, annak belseje fele, centripetálisan irányítja a figyelmet, erre a paszpartu mélységet adó vonala még jobban ráerősít. Ennek következtében a fotóklub tagjai önmagukban értelmezhető, feszesen megkomponált képekre törekedtek, síkok, szögek, felületek leghatásosabb konstellációját keresték, amelyek erős jelentéshordozónak tűntek. Ennek a képi esztétikának a kiérlelésében a *Fotografia* című, amatőr fotósoknak szánt folyóirat is szerepet játszott, amelyik, Újvári Dorottya szerint¹⁹ az 1955-ben létrehozott Fotóművészek Egyesülete (Asociația Artiștilor Fotografi, AAF) égisze alatt meghatározó volt az országos szintű kreatív jellegű fotós tevékenységek működtetésében, és az 1970-es évektől kezdődően egyre kevésbé burkoltan a propaganda céljait szolgáltatta.

A marosvásárhelyi fotóklub tagjairól az 1980-as években készült egy csoportkép, amelyen a Szakszervezetek Művelődési Házában berendezett termükben körbeülnek egy nagy asztalt, rajta kiterítve a fotósok nagy méretű printjei, pózolnak:

„ebben a teremben tartottuk minden csütörtökön 6 órától a találkozót, és készítettük a kollekciókat nemzetközi vándorkiállításokhoz. Nem minden héten, de havonta két-három kollekció is elment a nagyvilágba.” (Bálint Zsigmond közlése, 2024. dec. 5.) Marx József és Haragos Zoltán, neves sajtófotósok révén a fotóklub tagjai, az országos Fotóművész Egyesület (AAF) támogatásával külföldi kiállításokról is kaptak értesítést, meghívót.²⁰ A csoportkép alapján Bálint Zsigmonddal készített interjúból derült fény arra, hogy a fotóklub tagjainak a klubteremben volt egy mappája, ahol az elküldhető, jónak tartott nagytárgyait tartotta.

Egy papírkép több kiállításon is megfordult, és Bálint Zsigmond elmondása szerint, a képméretet valójában a legnagyobb postázható boríték mérete is motiválta. Az „utazó képek” a fotós szervezeteket tömöríteni próbáló FIAP ernyőszervezetéhez tartozó klubok, társaságok kiállítótereiben rótták köreiket, minden részvétel vagy díj után pecsétekkel, matricákkal, feliratokkal jelölték a papírkép verzóján a részvételt. A digitális kópiákkal szemben, a papírképek „teste” tehát jelek, lenyomatok formájában jelzi ezt a határon túli körforgást, amelyet – a szűk utazási lehetőségek és a cenzúra éveiben – a klub tagjai privilégiumként, és szakmai elismerésként éltek meg. A képtárgyak hordozzák a nemzetközi fotós hálózat nyújtotta szimbolikus szakmai tőke történetét.

Továbbá, a képek kiállítása egy térben egy szimbolikus aktus, a galéria egy diszkurzív tér, amelyben sajátosan kereteződnék el a képek.²¹ A 19. századtól a kiállítási terek (múzeum, szalon, világkiállítás) diszkurzivitásának fontos része „a művészet bemutatásán kívül más célra nem használt, strukturálatlan fal.”²² A *kiállíthatóság*²³ önmagában a mű intézményes elfogadásával ért fel. A fotó 19. századi történetében is jelen volt a törekvés, hogy a kereskedelmi célú, alkalmazott fotográfia mellett a galériák „fehér falai” érvényesítsék a fotográfia egy fajtáját művészetként (ez a törekvés jelen volt a formai elvekben, a festészetet utánzó megoldásokban is). A képkészítés felhívások útján történő stimulálása, a festészeti kiállítások térbeli elrendezésének utánzása a fotó művészetként való elfogadtatásának fontos eszközévé vált Erdélyben is, és e gyakorlat napjainkig is tart.

A szocialista szakszervezeti filmklub kiállításai ambiciózusak voltak ugyan (előválogatás előzte meg, díjakat osztottak, sajtófigyelmet kaptak), a diszkurzív kiállítótereknek és a fotókritikának azonban híján voltak. Marx József fotóséletről, kiállításokról szóló privát képalbuma²⁴ gazdag forrásanyag lehet egy kiállítástechnika fókuszú, fotótörténeti megközelítés számára. Sikeres fotográfusként sok romániai városba meghívták kiállításait, és a fotóklub színeiben ő maga is szervezett tárlatokat, helyi, rajoni, szakszervezeti kontextusban.

Marx József fotóalbumában megfigyelhető, hogy a fehér, strukturálatlan fal ritkán fordul elő, a múzeumok, galériák is befogadták őket olykor, de sokkal jellemzőbb volt a fotókiállítások improvizatív installálása, a helyszínekhez való adaptálódás. A fehér fal helyett vászonnal bevont pannókon állítottak ki közművelődési intézmények előcsarnokaiban, színházak előterében, vagy a szakszervezeti ház folyosóján.²⁵ A képkeretek pannókra való felfüggesztése problémás lehetett, ezért igen gyakran képkeret nélkül, kartonra rögzítve, rajzszegekkel tűzték fel fotóikat a vászonra.

A szakszervezeti fotóklubok keretében létrejött képtárgyak ambivalens diszkurzusokat hordoznak: a képek technikai, formai igényessége, az autonóm képiségre törekvés a modernizmus fotópoétikájának egyféle örököse,²⁶ annak hatásáról, popularizációjáról tanúskodik, míg a képformátumok, kiállítási techni-

kák a fotót művészetként érvényesítő (klasszikus) diszkurzív terek iránti vágy kifejezői. A képek méretük, megmunkáltságuk révén a „fehér fal” szimbolikus tere iránti vágy megtestesítői, azonban a fotót intézményesítő diszkurzív terek (és iskolák) hiányában ez egy beteljesületlen vágy maradt.

■ JEGYZETEK

1. Eredetiben „thinking materially.” Elizabeth Edwards és Janice Hart szerkesztők használják ezt a kifejezést az új megközelítés megnevezésére a *Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images* c. kötet előszavában. Routledge, London és New York, 2004. 1.
2. Hans Belting: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Kijárat Kiadó, Bp., 2003. 23.
3. Uo. 22.
4. David Campany: *Traces and Pictures*, 2011. <https://davidcampany.com/traces-and-pictures/>. A kép-generáció tagjait űő és Jean-François Chevrier is felsorolja tanumányában.
5. “They have already set their sights, if you will, beyond the image as the simple result of an experience of vision (photography as a way of seeing) or as a more or less systematic deciphering of the world.” Lásd Jean-François Chevrier: *The Adventures of the Picture Form in the History of Photography* (1989, trans. Michael Gilson). In: Douglas Fogle (szerk.): *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960–1982*. Walker Art Center, Minneapolis, 2003. 113–128.
6. Glenn Willumson: *Making Meaning: Displaced materiality in the library and art museum*. In: Elizabeth Edwards and Janice Hart eds.: *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. Routledge, London and New York, 2004. 62–80.
7. Uo. 77.
8. A második világháború után a fényképezés iránt érdeklődők Marx József fotóriporter köré szerveződtek, és 1953-ban fotókört hoztak létre a Szakszervezetek Művelődési Házában A rendszerváltást követően a legtöbb romániai fotóklub megszűnt, de a marosvásárhelyi klubot 1991-től jogi személyként működik tovább.
9. „Volt egy fotólabor a pincében, és akinek nem volt odahaza lehetősége, elkérte a kulcsot, és lent a pincében laborált. Rövid ideig volt meg a laboratórium. Marx Jóska bácsinak és Gyurinak az *Új Élet* székházának a pincéjében volt a laboratóriuma, Gheorghe Deák és Deák András a fotógyárban dolgozták ki a képeiket, és a többiek odahaza.” (Bálint Zsigmond közlése, Marosvásárhely, 2024. dec. 5.)
10. n. n.: *Fotólabor a fürdőkádban*. Ezermester 1965. márc. 1. 20.
11. Időszak: 2024. dec. 12. – 2025 ápr. 13. Kurátorok: Blos-Jáni Melinda, Mira Marincás, Újvári Dorottya. Helyszín, szervező: Maros Megyei Múzeum, Történeti Osztály (marosvásárhelyi vár).
12. Bölöni Domokos: Einstein portfóliója. *Népújság* 1999. júl. 19. 5.
13. A kiállítás harmadik termében felépítettük a panellakás fürdőszobájában és folyosóján kialakított fotólabor mását.
14. A kiállításba beválogatott képek két teremben is a fotós önmagáról alkotott repertoárjából származtak, egy teremben azonban felvállaltan a kurátori szempontok szerint szelektáltunk.
15. Erdélyi Lajos: Téma és technika egysége. *Új Élet* 1978. nov. 10. 21.
16. Török Gáspár 1952-ben érettségizett, családjától kapta első fényképezőgépét 1953-ban, a sikeres érettségi után. Előbb a képzőművészeti, grafika szakra jelentkezett, ahonnan az „admis fără loc” (bejutott, de hely nélkül) megjegyzéssel zárták ki (Török Réka közlése, 2024. szeptember 6). 1957-ig a Bukaresti Építészeti Egyetem épületgépészeti hallgatója volt, de származása miatt nem szerzett diplomát.
17. Távolabbi referenciaként ennek a látásmódnak a teoretikusaként Kepes György magyar nyelven is publikált művét lehet megemlíteni (*A világ új képe a művészetben és a tudományban*. Corvina Kiadó, Bp., 1979), melyben az új technikai eszközökkel megteremtődő láthatóság (pl. mikroszkóp, röntgen, stb.) és a művészeti formák összefüggéseit vizsgálja.
18. Szeriális egymásutánosság esetén a képek között, az egyes fotók keretein kívül keressük az összefüggéseket, a variációkat. A képek egyféle egymásrautaltságban értendők, akárcsak egy kollázsban.
19. Az *Átkeretezett hétköznapiak* kiállítás fotóklubokkal foglalkozó termének főszövegében foglalkozott az amatőr fotósok romániai intézményeivel, annak a térnek ő volt a fő kurátora.
20. Lásd Bálint Zsigmond: *50 év a fényképezés szolgálatában*. In: *50 éves a Marosvásárhelyi Fotóklub 1953–2003*. Lyra Kiadó, Marosvásárhely, 2003. 6–12.
21. Lásd Rosalind Krauss: *Photography's Discursive Spaces: Landscape/View*. Art Journal 1982. 42 (4). 311–319.

22. „The space of exhibition was constituted in part by the continuous surface of wall, a wall increasingly unstructured for any purpose other than the display of art.” Krauss 1982. 312.
23. Eredeti nyelven: *exhibitionality*. Krauss 1982. 312.
24. Az *Azopan* fotóarchívumban található a teljes képanyag: [#](https://www.azopan.ro/talalatok?filter=marx%20%C3%B3zsef|||||)
25. Idézet Hölszky Gábor kiállítás beszámolójából: „El kell ismerni, a szakszervezeti fotóklub nagy munkát fektet egy ilyen kiállításba. Több száz felvétel értékelése nemcsak művészi ízlést igényel, hanem fáradtságot is jelent. Ezért elismerés jár a zsűri tagjainak. Azt viszont nem értem, miért kell a tartományi fotókiállítást folyosón megrendezni? A mostani kiállítás színvonala túl-nőtt egy házi kiállítás keretein.” Fotóamatőrök kiállítása. *Vörös Zászló* 1967. nov. 9. Egy bő évtizeddel később Ajtay László felsorolja mindazokat a helyeket, ahol a fotóklub kiállításokat szervezhetne (fényképészeti szaküzlet fala, Diákművelődési Ház, kültéri pannók, színház előcsarnoka, iskolák, egy leendő fényképészeti múzeum). Lásd: Több megértést, bátorítást a „fényvel rajzolóknak”! *Vörös Zászló* 1979. márc. 16.
26. A fotóklub esztétikájának és Török Gáspár képeinek modernizmushoz való viszonyának elemzését egy további tanulmányban tervezem elvégezni.



GYÖRGYJAKAB ENIKŐ

HAT SZEMPONT – A TÉRBEN ÁLLÁS GYAKORLATA

■ „Ha egy táncos vagy egy színész, aki tudatosan viszonyul az érzékeléshez, simán csak áll, érzed izmainak hullámlását, meleg és folyékony vérének áramlását.”¹

Minden színpadi cselekvés – mozdulat, mozdulatlanság, tekintet, beszéd vagy hallgatás – a test által valósul meg. Jacques Copeau már a 20. század elején így fogalmazott: „...a színész problémája alapvetően testi probléma: a színész egy színpadon áll.”²

Mestyán Ádám *Kis szomaesztétika* című írásában rámutat: „az előadó-művészetekben a test *kiállítása* az, ami közös. A test, mint a színész teste, a test, mint a táncos teste (...)”³ Mestyán szerint a posztdramatikus színház és más kortárs előadó-művészetek szakítanak a test/elme dichotómiával, és előtérbe helyezik a fizikai jelenlét reflexív és kutató jellegét, hangsúlyozva, hogy a színész teste – akárcsak a táncosé – az érzéki és kognitív tapasztalás komplex médiuma.

Mary Overlie *Six Viewpoints*⁴ rendszere a posztdramatikus világlátás egyik kiemelkedő példája. Overlie a színészt (és a táncost) kérdező jelenlétként határozza meg. Munkásságának egyik legfontosabb felismerése, hogy az előadói jelenlét nem a test „kifejezőképességéből” fakad, hanem abból a mély, érzéki kapcsolatból, amelyet a test a környezetével – észlelés révén – kialakít. Írásomban ennek a testközpontú rendszernek az alapvető fogalmait és felépítését ismertetem, különös tekintettel arra, hogyan



A rendszer pedagógiai aspektusa a gyakorlatok révén bontakozik ki, amelyek az észlelés és figyelem tudatosítását célozzák.

gondolja újra a test szerepét a színházi jelenlétben és a színészképzés gyakorlásában. Kitérek a rendszer alkalmazott változatára is, a *Nine Viewpoints*ra, amely Anne Bogart és a SITI Társulat munkássága révén vált ismertté.

Overlie pályája és a Six Viewpoints formálódása

■ Mary Overlie (1946–2020) táncos, koreográfus, gondolkodó és pedagógus volt – olyan alkotó, akinek munkássága nézőpontváltást kínált a testtel, érzékeléssel és jelenléttel való munka számára. Tevékenysége hátterében egy mély, személyes tapasztalatokra épülő szemlélet húzódik meg, amely egyszerre gyökerezik a posztmodern művészet szellemiségében, a mozgásművészet technikai sokféleségében, valamint a megfigyelés és részvétel elmélyült vizsgálatában. Saját megfogalmazása szerint alkotói látásmódját erősen meghatározta származási helye: Montana tágas tájai, ahol a tér, a csend és a távolság nem elvont fogalmak, hanem fizikai tapasztalatok.⁵ Szerinte a montanai táj tette lehetővé, hogy a perspektívát kutatási eszközként használja. További fontos hatásként említi szüleitől, valamint művészi értelemben vett szüleitől kapott neveltetést: „...megtanítottak arra, hogy milyen örömet jelent a körülöttem lévő dolgok vizsgálata, hogy érdeklődjek a saját tapasztalataim iránt, hogy használjam a saját logikámat, hogy vállaltam a felelősséget az ötleteimért, és hogy találjam meg a nyelvet, amelyen másokkal is közölhetem azokat.”⁶

A tánc iránti érdeklődése korán megjelent: kilencévesen kezdett balett- és improvizációs órákat venni Bozemanban. Később Kaliforniába utazott, ahol Graham, Cunningham, Limon tánctechnikákban képezte magát. Emellett transzcendentális meditációt is tanult – később oktatta is –, ami a Six Viewpoints filozófiai alapjainak egyik fontos forrásává vált. Tánctechnikai tudása a későbbi évek során tovább bővült: kontakt improvizációval, Body-Mind Centeringgel, valamint Hamilton Floor Barre-ral is foglalkozott. New Yorkba Barbara Dilleyvel való együttműködés révén került, ahol előbb a Natural History of the American Dancer nevű társulathoz, majd a Judy Padow Dance Companyhoz csatlakozott. 1978 és 1985 között saját társulatot vezetett (Mary Overlie Dance Company), ezt követően szabadúszó koreográfusként dolgozott. Együttműködő partnerei között olyan alkotók szerepelnek, akik meghatározó figurái az amerikai posztmodern művészetnek: Yvonne Rainer, Steve Paxton, Wendell Beavers, Paul Legrand, Nancy Stark Smith, Anne Bogart, Lee Breuer, Barbara Dilley, Laurie Anderson – hogy csak néhányat említsünk. 1974-ben Barbara Dilleyvel és Larry Faginnal létrehozták a Danspace Projectet, majd 1978-ban Overlie társalapítója lett a School for Movement Research & Construction (ma: Movement Research) nonprofit szervezetnek, amely New York művészei számára táncórákat, workshopokat, kutatási és alkotói lehetőségeket biztosított.

1977-ben Overlie elfogadta Ron Argelander meghívását, és az elsők között kezdett tanítani a New York University Tisch School of the Arts Experimental Theatre Wing (ETW) programjában, amely – megítélése szerint – olyan képzési struktúrát tudott kialakítani, amely a posztmodern művészet filozófiáját tükrözte. 1985 és 1987 között Overlie az ETW párizsi programját vezette, amelynek célja az volt, hogy aktív kapcsolatot teremtsen az amerikai hallgatók és az európai színházi élet között. Már 1984-től tanárként és alkotóként jelen volt különböző európai felsőoktatási és művészeti intézményekben – többek között Hollandiában, Dániában és Bécsben. 1994-ben a bécsi International Tanz Wochen

és az osztrák kormány megbízásából egy négyéves tánc- és egy kétéves tanárképző programot dolgozott ki, amely bár végül nem került megvalósításra, jól mutatja, hogy nemcsak oktatóként, hanem koncepcióalkotóként is részt vett a képzési struktúrák formálásában. 2006-ban a Tisch Művészeti Iskolán belül megalapította a Six Viewpoints Studiot, majd húszévnnyi előkészítés után – 2016-ban – kiadta *Standing in Space* című könyvét, amelyben összefoglalja rendszerének filozófiai és pedagógiai alapjait.

A Six Viewpoints – amelyet Overlie a posztmodern művészet alapvető és funkcionális szemléletének és gyakorlatának⁷⁷ nevez – letisztultságán jól érzékelhető nemcsak az a több évtizedes oktatói és kutatói háttér, amelyből született, hanem az a sokféle, művészi és pedagógiai dialógus is, amely alakította és formálta a rendszer végleges megfogalmazását.

Six Viewpoints – a hat szempont

■ Overlie könyve három fő szerkezeti egységén keresztül vezeti be az olvasót be abba a fogalmi hálóbba, amely lehetőséget teremt az alkotói munka új perspektívájának megértésére.

I. Az anyagok (Materials: The SSTEMS)

■ A Six Viewpoints első egysége azokkal az alapvető elemekkel foglalkozik, amelyekre Overlie szerint minden színházi alkotás dekonstruálható. Ezeket „anyagoknak” (*materials*) nevezi, és hat kategóriába sorolja: tér (*space*), forma (*shape*), idő (*time*), érzelem (*emotion*), mozgás (*movement*) és történet (*story*). Overlie hangsúlyozza: az anyagok horizontális szemléletben értendők – egyik elem sem fontosabb a másiknál, nincs közöttük sorrendiség vagy elsődlegesség. Ez a hozzáállás lebontja a hagyományos színházi struktúrákra jellemző hierarchiákat, és lehetővé teszi, hogy az előadó bármelyik elemhez szabadon kapcsolódhasson, mint figyelmi vagy érzékelési terephez. Az anyagok az úgynevezett „térben állás” (*standing in space*) tapasztalatából bontakoznak ki – abból az egyszerű, de kiemelt jelentőségű helyzetből, amikor a művész fizikailag jelen van a térben, és tudatos figyelemmel fordul az őt körülvevő környezet felé. Innen indul az észlelés gyakorlata, amelyen keresztül a hat kategória megjelenik:

1. Tér: a fizikai kapcsolat észlelésének és látásának képessége
2. Forma: a fizikai forma észlelésének és látásának képessége
3. Idő: észlelési képesség, amely az időtartammal kapcsolatos tapasztalatokra vonatkozik
4. Érzelem: észlelési képesség, amely a létállapotok megtapasztalására vonatkozik
5. Mozgás: észlelési képesség, amely a kinetikus érzékelés megtapasztalására vonatkozik
6. Történet: logikai rendszereknek mint elrendezett információhalmaznak észlelési képessége⁸

II. A híd (The Bridge)

■ A Six Viewpoints második nagy egységét Overlie „A Híd” (*The Bridge*) néven foglalja össze. Ez a szakasz kilenc olyan szemléleti laboratóriumot javasol, amelyek lehetővé teszik a hat anyag mélyebb vizsgálatát és értelmezését. A „laboratórium” kifejezés itt egyfajta kísérleti teret jelöl: minden egyes laboratórium egy

gondolkodási keret, amely egy-egy megközelítést javasol a színházi anyagokkal való munkához.

1. A különbség művészetének laboratóriuma (*A News/The Art of a Difference Laboratory*)

Ennek a laboratóriumnak a lényege, hogy a részt vevő az egyes anyagok tanulmányozása során különbséget tesz egyes részletek között – észleli a részletek közötti különbséget. „Mentális és fizikai gyakorlat, amely fejleszti az észlelési/érzékelési képességet és megerősíti a realitás felületeivel való kapcsolatot.”⁹

2. A dekonstrukció laboratóriuma (*Deconstruction Laboratory*)

Ez a laboratórium arra hívja a gyakorlót, hogy a színház alapelemeit egymástól függetlenül, önálló egységként vizsgálja. A dekonstrukció célja nem az egész lerombolása, hanem épp ellenkezőleg: az elemek ideiglenes szétválasztása annak érdekében, hogy azok önmagukban is megfigyelhetők legyenek – anélkül, hogy a rendszer, mint lehetséges egész megszűnne. Overlie ezt a folyamatot ahhoz hasonlítja, amikor egy inget a varrás mentén bontunk szét, hogy tanulmányozni tudjuk az egyes darabokat¹⁰

3. A horizontális laboratórium (*The Horizontal Laboratory*)

Ez a laboratórium azt a szemléletet képviseli, amelyben a színház alapelemei – az anyagok – nem hierarchikus, hanem heterarchikus viszonyban állnak egymással. Egyik sem alárendeltje a másiknak: az elemek szabadon mozognak egymáshoz képest, és ezáltal folyamatosan új, ideiglenes struktúrák jöhetnek létre. A horizontális gondolkodás lehetővé teszi, hogy az előadó rugalmasan váltson fókuszra, és ne egy előre rögzített rend mentén közelítse meg az alkotás folyamatait.

4. A posztmodern laboratóriuma (*Postmodernism Laboratory*)

Ez a laboratórium a Híd központi eleme, mivel a Six Viewpoints rendszerének egészét a posztmodern gondolkodás hatja át. A rendszer nem kínál egyetlen helyes utat, hanem az utak egyre bővülő sokaságában gondolkodik.

5. A reifikáció laboratóriuma (*Reification Laboratory*)

Ez a laboratórium azt a folyamatot írja le, amelyben a művész az Ismeretlenből hoz át felfedezéseket az ismert világba – és megnevezi őket, hogy másokkal is megoszthatók legyenek. A reifikáció ebben az értelemben egy alkotói művelet, amely gondolatokat, formákat és észleléseket fordít át a tudható nyelvére. Amit ismerünk, az reifikált; amit nem tudunk megnevezni, az az Ismeretlen része.

6. A zongora laboratóriuma (*The Piano Laboratory*)

Ez a laboratórium a művész és a néző közötti viszony tudatosítására irányítja a figyelmet. A Six Viewpoints szemléletében a figyelem köre nem zárul le a művésznél: magába foglalja a néző tekintetét is. Overlie szerint amit a művész tesz, az mindig valaki „szeme” előtt történik – ezért a nézőt egy zongorához hasonlítja, amelyen az előadó játszik. A néző jelenléte tehát nem passzív, hanem aktívan alakító tényezője az eseménynek.

7. A mátrix laboratóriuma (*The Matrix Laboratory*)

Ez a laboratórium a fókuszváltás képességét helyezi a középpontba. A Six Viewpoints anyagai – tér, forma, idő, érzélem, mozgás és történet – nem elszigetelten működnek, hanem egymással mátrixszerű kapcsolatban állnak. Az előadó feladata, hogy ezek között a szempontok között szabadon, tudatosan és folyamatosan tudjon váltani – anélkül, hogy megszakítaná a már elindított cselekvést.

8. A szükségtelen tett laboratóriuma (*Doing the Unnecessary Laboratory*)

Ez a laboratóriumnak a kiindulópontja az a felismerés, hogy a jó művészet nem lehet teljes mértékben megtervezett: váratlanságot, meglepetést hordoz. Egy adott ponton a művésznek el kell engednie a megszerzett tudást és technikát – hogy átléphessen a kiszámítható működésből a kiszámíthatatlanba. A „szélsőségesen tett” tehát a tudás tudatos felfüggesztése, amely által a művész új szinten válhat hatékonyvá.

9. Az eredeti anarchista laboratóriuma (*The Original Anarchist Laboratory*)

Az „eredeti anarchista” Overlie értelmezésében az, „...aki a helyes cselekedetet hajtja végre szabályok útmutatása nélkül.”¹¹ A kifejezést nem politikai értelemben használja, hanem arra a mély, ösztönös kapcsolatra utal, amelyben a művész már nem külső szabályok mentén működik, hanem a természetes rend részeként, belső érzékelésére hagyatkozva cselekszik. Overlie művészideálja nem a szabályokat tagadó, hanem azokon túllépő alkotó: az, aki az alapanyagok tanulmányozása során fokozatosan megtanulja érzékelni a teret, a formát, képes dolgozni az idővel, átlátja a logika szerveződését, és dialógusban van az érzelmekkel. Ez az intim kapcsolat a környezettel és az elemekkel lehetővé teszi számára, hogy a rendszer szerves részeként, belső irányítottsággal hozzon létre érvényes művészi cselekvést.

III. A gyakorlatok szerepe a rendszerben

■ A Six Viewpoints elméleti vagy filozófiai rendszerének működőképessége a gyakorlati alkalmazáson keresztül válik érzékelhetővé. A rendszer pedagógiai aspektusa a gyakorlatok révén bontakozik ki, amelyek az észlelés és figyelem tudatosítását célozzák. A *Standing in Space* harmadik egysége olyan feladatokat ismertet, amelyeket Overlie 1983-tól kezdve alkalmazott oktatói munkájában, ezért hosszú idő alatt csiszolódtak végső formájukra. A gyakorlatok mindegyike egy-egy alapanyag (tér, forma, idő, érzelem, mozgás, történet) önálló vizsgálatát helyezi a középpontba, és tudatosan kerüli ezek kombinációját. Céljuk, hogy a résztvevő az adott anyaggal való közvetlen tapasztalaton keresztül finomítsa észlelési készségeit. Overlie minden feladat végén hangsúlyozza, hogy az adott gyakorlat milyen konkrét tapasztalati hozadékot kínál. Ezek a reflexiók világosan jelzik, hogy a Six Viewpoints nem elvont színházelméleti modell, hanem a színészképzés egy tudatosan felépített, gyakorlatorientált megközelítése.

Anne Bogart és a Nine Viewpoints: a rendszer alkalmazott változata

■ A Six Viewpoints rendszerének kidolgozása Overlie nevéhez fűződik, ám a Viewpoints elnevezés szélesebb körben Anne Bogart rendező révén vált ismertté. Bár Bogart az eredeti koncepció alapján dolgozott, saját munkája során jelentős átalakításokat hajtott végre, melyek nyomán egy új, alkalmazott szemlélet alakult ki – a Nine Viewpoints.

Anne Bogart (1951–) amerikai rendező, akit fiatal alkotóként gyakran emlegettek a „downtown színházak királynőjeként”.¹² A *The Collective Theater*nek adott interjújában elmondja, hogy nagyapja tengernagyként kiváló stratégia volt, aki kivételesen jól delegált feladatokat. Bogart szerint a stratégiai gondolkodás az ő öröksége is¹³, és úgy véli, éppen ez vonzotta a Viewpoints rendszeréhez, amely a színész nagyfokú önállóságát támogatja. Bogart 1979-ben találkozott

először Overlie-vel és a Six Viewpoints rendszerével a New York-i Tisch School of the Artsban. A találkozás meghatározó hatással volt rendezői szemléletére, és elindította azt a gondolkodási folyamatot, amely később saját változatának, a Nine Viewpoints-nak a kidolgozásához vezetett.

A Nine Viewpoints további formálódásában kulcsszerepet játszott Tina Landauval való találkozása, akivel Bogart 1987-ben, egy közös munka során ismerkedett meg. Kettejük együttműködését közös kritikai látásmód alapozta meg: mindketten problémaként azonosították az amerikai színházi kultúrában a rendszeres tréning hiányát, valamint a Sztanyiszlavszkij-módszer félreértelmezett alkalmazását és az „akárom” ige túlhangsúlyozását. A Viewpointsban olyan gyakorlati eszközt láttak, amely új alapokra helyezheti a színészképzést és az alkotói munkát.

2005-ben, (majd 2014-ben) Bogart és Landau közösen adták ki *The Viewpoints Book* című könyvüket, amely egy gyakorlatorientált kézikönyv formájában először mutatja be a Viewpointsot az amerikai színházi kultúrában. A bevezetőben a szerzők hangsúlyozzák, hogy ez a könyv elsősorban gyakorlati kézikönyv kíván lenni mindazok számára, akik kapcsolatba kerültek ezzel a módszerrel. Összegző jellegű munka, amely elsősorban praktikus célokat szolgál: „...nem elméleti könyv, a munka szakaszait és alkalmazási lehetőségeit tárgyaló gyakorlati útmutató.”¹⁴, amely nem egy világnézet megértését tűzi ki célul, hanem hasznos eszköz kíván lenni tréning vagy próbafolyam keretében¹⁵.

1992-ben Tadashi Suzuki, Anne Bogart és „egy csapat hasonlóan gondolkodó művész”¹⁶ megalakítja a SITI Társulatot, aminek Bogart társvezetője és állandó rendezője lesz. A SITI Társulat művészei a folyamatos tréning mellett köteleződnek el. Tréningjükben két olyan egymást kiegészítő módszert alkalmaznak, amelyeket nem ők dolgoztak ki¹⁷: a Tadashi Suzuki és társulata által létrehozott Suzuki-módszert, valamint a posztmodern táncból kinövő Viewpoints-ot, amelyet Bogart „Mary Overlie-től adaptált”.¹⁸ Bogart szerint a két technika kombinációja „...az erő, a koncentráció, a rugalmasság és a spontaneitás olyan elképesztő demonstrációjához vezetett.”¹⁹, amely ritka az amerikai színházban. A SITI Társulat munkájában a tréning nemcsak a próbafolyamatok szerves része volt, hanem erőteljesen megjelent a pedagógiai gyakorlatban is: a társulat működését áthatotta az elkötelezettség a tréning továbbadása iránt. Tagjai az általuk alkalmazott módszert több amerikai felsőoktatási intézményben is oktatták – például a UCLA-n, a Columbián, az NYU-n vagy az Atlantic Theatre Acting Schoolban²⁰ –, és ezáltal széles körben népszerűsítették. A SITI Társulat művészeinek elmondása szerint a társulat tréningje egyaránt használja Bogart és Landau gyakorlatát, valamint az utolsó években igyekeztek visszavezetni a Viewpoints-ot Overlie elgondolásaihoz.”²¹

A Viewpoints elterjedése és a szerzőség kérdése

■ Annak ellenére, hogy a Six Viewpoints egyik alappillére a Horizontális Laboratórium, a rendszer mégis a hagyományos, hierarchikusan építkező, a színházi világban otthonos minta szerint: egy rendező neve által lett ismert. Bár Overlie rendszere az amerikai kultúrában az ETW-s tanítványain keresztül (pl. Moises Kaufman – Tectonic Theatre Project) is jelen van, a Viewpoints elnevezés elterjedése mégis, Bogart és a SITI Társulat népszerűsítő tevékenységének köszönhető – írja Perucci²².

A 2000-es évek elején a Viewpoints eredetét és tartalmi kereteit illetően jelentős bizonytalanság övezte a szakmai diskurzust.²³ Ezt a helyzetet később mind Overlie, mind Bogart igyekezett tisztázni.²⁴ A „Beszélgetések Anne-nal” című programsorozat keretében, a 2006. november 6-i nyilvános beszélgetésen Bogart úgy mutatja be a közönségnek Overlie-t, mint a Viewpoints feltalálóját, és megjegyzi, hogy több mint húsz éven át próbálta hangsúlyozni és láthatóvá tenni, hogy nem ő, hanem Overlie a módszer eredeti megalkotója.²⁵ A beszélgetésben világosan körvonalazódik a Viewpoints „kettéválásának” története. Röviden összefoglalva: az 1979-es ETW-n végzett pedagógiai munkájuk és későbbi együttműködések (Artouist – 1984, South Pacific – 1986) során Overlie elképzelései nagy hatással voltak Anne Bogatra, mivel egy újfajta együttműködést tettek lehetővé színész és rendező között: kiemelték a színészt a hagyományos, rendezőt kiszolgáló szerepkörből, és lehetővé tették számára az önálló alkotómunkát. Fontos megjegyezni, hogy Bogart nem tanulta vagy gyakorolta Overlie rendszerét²⁶, csupán a közös munkák során ismerkedett meg vele. Amikor Overlie később Európába távozott, Bogart saját bevallása szerint már nem is emlékezett pontosan a hat alapanyagra – és tévesen úgy gondolta, hogy az érzelem²⁷ nem lehet része a rendszernek, mivel az általa erősen kritizált amerikai Sztanyiszlavszkij-értelmezés kulcseleme volt. Így a saját változatából elhagyta azt.

Mire Overlie hosszú évek kísérletezése nyomán letisztázta és rendszerezte saját szemléletét, addigra Bogart már önálló irányban fejlesztette tovább azt, amit ő Viewpointsnak vélt. Az ő (és a SITÍ) munkájából tulajdonképpen megszületett egy másik rendszer, amely tartalmazza Overlie rendszerének bizonyos elemeit, de alapvetően más jellegű. Tony Perucci, a Mary Overlie Hagyaték Projekt vezetője úgy véli, hogy a különbség olyan mértékű, hogy Bogart valójában nem a rendszert, hanem csak annak nevét vette át.

■ JEGYZETEK

1. Mary Overlie: *Standing in Space: The Six Viewpoints Theory & Practice*. Fallon Press, Billings, 2016. 38. „When a dancer or actor who is aware of sensation merely stands, you feel their muscles ripple and sense their blood, warm and fluid.” (s. f.)
2. Jacques Copeau-t idézi Robert Gordon: *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective*. University of Michigan Press, Ann Arbor 2006. 139. „...the problem of the actor is basically a corporeal one: the actor is standing on a stage.” (s. f.)
3. Mestyán Ádám: „Kis szomaesztétika”. In: Mestyán Ádám – Horváth Eszter (szerk.): *Látvány/színház, performativitás, műfaj, test*. Budapest, L'Harmattan, 2006. 53.
4. A Viewpoints rendszerével 2016-ban találkoztam először gyakorlati közegben. A rendszer vizsgálata fontos helyet kap doktori kutatásomban, amely a mozgásktatás testközpontú újrarendelését tematizálja. A témához kapcsolódó, *Az én szempontjaim. Színészi és kutatási reflexiók* című írásom a Korunk 2024. májusi számában jelent meg.
5. Mary Overlie: *The Project*. Web: <https://www.sixviewpoints.com/theproject>. (2025. 06. 23)
6. Uo. „...taught me the joys of investigating what was around me, to be interested in my own experiences, to use my own logic, to take responsibility for my ideas and to find a language to communicate them to others.” (s. f.)
7. Mary Overlie: *Mary by Mary*. Web: <https://www.sixviewpoints.com/mary-by-mary>. (2025. 06. 23)
8. *The Six Viewpoints*. <https://www.sixviewpoints.com/the-six-viewpoints>. (2025. 06. 23)
9. *The Bridge*. <https://www.sixviewpoints.com/the-bridge>. (2025. 06. 23). „This is a mental and physical practice that develops your senses and strengthens interaction with the surfaces of reality.” (s. f.)
10. Mary Overlie: *Standing in Space: The Six Viewpoints Theory & Practice*. 77.
11. *The Bridge*. <https://www.sixviewpoints.com/the-bridge>. (2025. 06. 23). „...one who performs the right action without the guidance of rules.” (s. f.)
12. Barbara Lanciers: *Egy amerikai klasszikus: Anne Bogart*. *Színház* 41. évf., 7. sz., 2008. 48–52.

13. Anne Bogart, interjú a The Collective Theatre YouTube-csatornáján, 2:10 perc. Web: <https://www.youtube.com/watch?v=I8blFF5O4xs>. (2025. 06. 23.)
14. Anne Bogart – Tina Landau: *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Theatre Communications Group, New York, 2005. ix. „...is not a book on theory, but a practical how- to guide through the stages and applications of the work.” (s. f.)
15. Uo. x.
16. *About – SITi Company*. <https://siti.org/about/>. (2025. 06. 23) „...a group of like-minded artists...” (s. f.)
17. Kozma Gábor Viktor: *A színészténingek felé I-II.*, Presa Universitară Clujeană, Kvár, 2024. 129.
18. *SITI: Why We Train – A Conversation Between Anne Bogart and the SITi Company*, compiled by Will Bond. In: Nicole Potter (ed.): *Movement for Actors*, Bloomsbury Methuen Drama, New York, 2002. 243–252.
19. Uo. 244. „...led to an astonishing demonstration of strength, focus, flexibility, and spontaneity.” (s. f.)
20. Kozma: i. m. 130.
21. Uo.
22. Tony Perucci: *On Stealing Viewpoints*. Performance Research, 22, no. 5, 2017. 113–124.
23. A Viewpoints ismertsége sok esetben Bogart névéhez kapcsolódik, különösen az amerikai színházi diskurzusban. Joan Herrington egy 2000-es színházi folyóiratcikkében például Bogartot nevezi meg a módszer kidolgozójaként, noha utal rá, hogy egyes alkotók közvetlenül Mary Overlie-től tanulták a rendszert. Írása Bogart verzióját mutatja be, és a könyv megjelenését hiánypótlónak tekinti. Hasonlóan, Barbara Lancier egy 1999-es cikkében Overlie-t a Viewpoints korai alkalmazójaként említi, de a részletes bemutatás már Bogart színészképzési gyakorlatára összpontosít.
24. Anne Bogart: *Conversations with Anne: Twenty-Four Interviews*. Theatre Communications Group, New York, 2012. 471. 481.
25. Uo. 471. (s. f.)
26. Uo. 482.
27. Uo. 486.



KILLYÉNI ANDRÁS PÉTER

SOMODI ISTVÁN – A MAGYAR MAGASUGRÁS RENEZÁNSZ EMBERE

Renezánsz ember az, aki sokoldalúan művelt, és számos különböző területen kimagasló tudással vagy tehetséggel rendelkezik. A modernkori olimpiai mozgalom kibontakozásának időszakában ez számos sportolóra elmondható volt, a magyar olimpiai résztvevők körében is bőven találunk olyanokat, akik szakmájukban és a sport különböző ágaiban is egyidejűleg tehetségesek voltak. Elég csak az első olimpiai bajnokunkra, Hajós Alfrédra, a kiváló úszó és építészre gondolnunk.

Ha Kolozsvár szemszögéből vizsgáljuk az első világháborút megelőző sporteredményeket, kimagaslik Somodi István alakja. Kiváló atléta és gyorskorcsolyázó, a sport számos ágát űzte, ezzel egy időben oklevelet szerzett a kolozsvári tudományegyetem jogi karán, ahol jog- és államtudományi doktori címet szerzett.

Sporteredményeit tekintve Somodi korának igen sikeres atlétája volt. Az 1908-as londoni olimpiai játékokon ezüstérmet szerzett a magasugrás versenyében, emellett számos nemzetközi és hazai versenyen ért el győzelmet – többször megjavítva a magasugrás országos rekordját. Az első világháború után Somodinak lehetősége nyílt a magyar fővárosba költözni, ahol fényes karrier állt előtte. De a fiatal ügyvéd szülővárosában maradt, ahol tisztviselőként dolgozott, emellett délutánonként és szabadidejében atlétikaedzőként a helyi tehetségeket készítette fel. A szakirodalom Románia első atlétika szakedzőjeként tartja számon, tanítványai 49 ro-



**Az edzéseket
a Sétatéren rögtönzött
„edzőpályán” tartották,
a különböző
technikákat pedig
a fővárosból hozott
szakkönyvek alapján
próbálták elsajátítani.**

mán, illetve magyar bajnoki címet szereztek, emellett 35-ször javítottak országos rekordot.

A világlátott ember, aki a testedzés összes válfajaiban otthonos

■ Ekképp jellemezte Somodit a Sport-Világ 1908. augusztus 9-i száma: „Ifj. Somody¹ István dr., aki feltűnést keltő eredményt ért el a magasugrásban, egyike legrégebbi munkatársunknak. – A testnevelés terén terjesztett elveink törhetetlen, hű hirdetője és követője. Egyike azoknak, aki legjobban ismeri és tudja azt, hogy a nemzeti erő művelésének legfőbb alapelve a harmonikus testképzés, mely az atlétika és tornászat egyesített kultuszában csúcsonylik ki. Somody maga mint világlátott ember a testedzés összes válfajaiban otthonos. Jelenleg legkiválóbb atlétánk, aki a szabadtéri sportok összes neveit űzi.”

Somodi István sportkarrierje minden szempontból atipikus. A Monarchia egyik távoli városából, Kolozsvárról indulva ért el világraszóló sikereket abban az időszakban, amikor elutazni a fővárosba is komoly kihívást jelentett. De életének érdekessége, hogy tudatosan formálta önmagát: rengeteget olvasva állandóan kereste és kipróbálta az új technikákat – mi sem igazolja őt jobban, mint hogy az 1912-es, illetve 1968-as magasugró olimpiai bajnokok is hasonló technikával ugrottak. Így lett Somodi a magyar magasugrás nemcsak úttörője, de megújítója is. Ugyanakkor figyelmet szentelt testére: követte a korabeli szakemberek munkáit, tudatosan étkezett és pihent, így növelve erejét. Ezzel a szemlélettel és testének, erejének ismeretével megelőzte korát, példát mutatott társainak, így nem meglepő, hogy 1910 körül a legjobb magyar atlétaként tartották számon, aki képes volt sikeresen felvenni a versenyt az amerikai, angol, francia és német ellenfeleivel.

Somodi 1885. augusztus 22-én született Kolozsváron. Középiskolás diákként kezdett sportolni, s hamarosan a város legjobbja lett. Később így emlékezett vissza erre az időszakra: „Engem, mint középiskolás diákot, Székács Jóska alföldi diáktársam „vadított bele” a sportba, ő kedveltette meg velem az atlétikát és én az - ugrásokat választottam. Magas- és távolugró lettem. A kolozsvári református kollégium udvarán treníroztuk, zsineges mércével. Deszka dobantóról 172 centimétert értem el akkor.”² 1903-ban tett sikeres érettségije után beiratkozott a kolozsvári tudományegyetem jogi karára, s ezzel egyidőben a Kolozsvári Egyetemi Atlétikai Club (KEAC), majd a Budapesti Egyetemi Atlétikai Club (KEAC) versenyzője lett.

Somodi két versenyszámban ért el kiemelkedő eredményeket ekkoriban: magasugrás és távolugrás. 1904-re magasugrásban sorozatosan 170 cm körül ugrott, távolugrásban pedig 632 cm-es egyéni rekorddal rendelkezett, bár edzésen sikerült meghaladnia a 650 centimétert is. Elsősorban az ő sikereinek köszönhetően a KEAC-ot 1904-ben a vidék harmadik legeredményesebb klubjaként rangsorolták.

Ennek ellenére a kolozsvári atléták nehéz körülmények között készültek, megfelelő atlétikapálya és edző nélkül. Az edzéseket a Sétatéren rögtönzött „edzőpályán” tartották, a különböző technikákat pedig a fővárosból hozott szakönyvek alapján próbálták elsajátítani. Somodi számos magyar és nemzetközi kiadványt szerzett be, s már ez időben képezte magát – ez segítette hozzá, hogy az első világháborút követően edzői karrierjét is sikeresen elindíthassa.

1904 és 1906 között a Budapesti Egyetemi Atlétikai Club színeiben versenyzett, ekkor kötött barátságot a kiváló magasugróval, Gönczy Lajossal. Ez is hoz-

zárjárt ahhoz, hogy a távolugrásban is remekelő Somodi végül a magasugrást választotta fő versenyszámaiként. Ebben az időszakban a magyar magasugrók az úgynevezett magyar technikával ugrottak: szemből futottak neki és a lécfölött homorítva mentek át. Ez a stílus nem a technikára, hanem az erőre tette a hangsúlyt. Gönczy kiváló nemzetközi eredményeket ért el, az 1900-as párizsi olimpián harmadik, az 1904-es St. Louis-i olimpián pedig negyedik helyet szerzett, az 1906-ban Athénben rendezett hellén olimpián (Interim Olympics) második lett magasugrásban, mindhárom nemzetközi versenyén 175 centimétert ugrott. Ennek ellenére megállapítható, hogy Gönczy sohasem volt versenyben a győzelemért az amerikai ellenfeleivel szemben.

1906-ban rendezték görög javaslatra, a görög király védnöksége alatt, az athéni interim olimpiát. Bár a felkészülést, az utazást és a versenyt is a szerény körülmények jellemezték, Somodi vállalta, hogy több próbában is indul. A rossz minőségű ivóvíz miatt nem versenyezhetett élete formájában, eredményei viszont így is figyelemre méltóak voltak: távolugrásban a döntőben 8. lett 645 cm-es ugrásával, míg a helyből távolugrás versenyében (akkor még rendeztek ilyen) az előkelő 6. helyen végzett.

Az athéni verseny után Somodi visszatért Kolozsvárra, és a KEAC atlétájaként versenyzett tovább. Távolugrásban egyre ritkábban indult, a magasugrásra fektette a hangsúlyt, ugrótechnikáját javítva. Ehhez szükség volt a rendszeres edzésre – ez pedig sokszor nem várt akadályokba ütközött. „Incze Gerő főgondnok engedelmével a monostori református templom udvarán készítettünk magunknak tréning pályát. Gedő felügyelőnek húsz korona „fájdalomdíjat” fizettünk, mert a gypet elkoptattuk és lovának nem jutott fű. Az öltözködés is körülményes volt. Ha a ló „otthon volt”, akkor a faskamrában vetkeztünk, egyébként a tágasabb istállóban. Kora tavasszal eltakarítottuk már a havat s az azóta elhunyt Manouschek Ottóval, a magasugró Szegedy Gézával, a diszkoszvető Veres Lajossal, az ugyancsak magasugró Halusinszkyvel és öcsémmel, Andrással keményen treníroztunk. Mert akkor bizony közülünk senki sem volt olyan kényes „vattaatléta”, mint sokan ma. Boldogok voltunk, hogy a huzatos istálló volt az öltözőnk és nem panaszkodtunk, hogy nincs meleg zuhanyunk. Itt, ezen a templom udvaron készültem a londoni olimpiára és továbbra is ott készültem a magyar bajnoki és nemzetközi versenyekre, egészen addig, míg 1911-ben felépült a sétátéri sporttelep...

A református iskola tanítójának sehogyan sem tetszett a mi tréningünk és a kolozsvári lapokban támadó cikkeket íratott ellenünk: »Félmeztelen alakok száguldoznak a templom udvarán» – írták a lapban. Kolozsváry Bálint, az akkori főgondnok megrémült a „közbotránytól”, és betiltotta a templomudvar használatát. Ravasz László mostani dunántúli püspök volt akkor a püspöki titkár, neki panaszkodtam el, hogy a drezdai verseny előtt a tréning megszakítása végzetes lehet számomra. Nyomban kihallgatásra vitt Kenessey püspökhöz, aki mosolyogva adta meg az engedélyt.«³

Egy új edzésmódszer kidolgozója

■ Somodi belátta, hogy a sikeres felkészüléshez és versenyzéshez szükség van egy teljesen új koncepcióra. Változtatott addigi ugróstílusán és technikáján egyaránt, elsőként próbálkozott a lécfölötti vízszintes elfekvéssel úgy, hogy az ugrást szemből és nem oldalról indította. Somodi újítása volt, hogy továbbfejleszt-

tette a magyar technikát, és a lécz fölött majdnem vízszintesen ment át.⁴ Az edzéseken elért kiemelkedő eredményeket 1907 őszétől a versenyeken is megismételte, s nagyon hamar sikerült a 180 centiméteres határt meghaladnia.

Saját tapasztalata alapján alakította életstílusát és edzéseit, ennek kiindulópontját az athéni versenyen észlelt eljárások, technikák jelentették, melyeket a versenyen induló magasugrók alkalmaztak. Első lépésben Somodi megváltoztatta életmódját: sokat pihent, napi 9-10 órát aludt. Étkezését elsősorban a frissen sült húsokra, a tojásra és a gyümölcsökre alapozta, de édességet is evett, kerülve viszont a meghízást. A szeszes italok fogyasztását teljesen kizárta életéből.

Edzéseit egy-két rövid sprinttel (20 méter) kezdte, melyeket lassú, de szökdelő tempóban végzett. Ezután kezdte az ugrásokat alacsony magasságon (130-140 cm), rövid, 2-3 lépéses rohammal. Addig ugrott, amíg a léczet leverte, ekkor növelte a roham lépésszámát. Ilyen formán 160 centimétert négy lépéses, a 170 centiméteres magasságot pedig 6 lépéses rohammal ugrotta át. Ezen edzéstechnikának több előnyét észlelte: segítette a roham maximális kihasználását, javította az ugrás stílusát, illetve maximálisan kihasználta a levegőben történő kar- és derékmunkát. Emellett a versenyeken nagyobb rohammal könnyedén ugrotta a magasságot. Versenyek előtt, illetve kéthetente egyszer próbálkozott a maximális magasság teljesítésével is. Az edzés végén 2-3 szökdeléses sprint következett a bokaízületek erősítésére, végül pedig egy, erős sprint. Az edzést a lábizmok masszírozása és egy séta zárta. Hetente egyszer, többnyire, mikor a rossz idő nem tette lehetővé az ugrást, az edzésen Somodi csak sprinteket végzett.⁵

Új stílusának és edzésének eredményeként ugrásainak magassága 10 cm-rel emelkedett, emellett ugrásai biztosabbak lettek. „Bámulatos könnyedségével, kitűnő stílusával méltón ejtette csodálatba a közönséget”⁶ – jegyezte fel a sajtó egy győzelme után. Stílusa és első eredményei sejtették, hogy hamarosan sikerül megdönteni Gönczy Lajos 182 centiméteres rekordját. Ezt az 1907. szeptember 29-én rendezett versenyen érte el, ekkor 183 cm-re javította a magyar országos magasugró rekordot. A verseny érdekessége, hogy Somodi már 175 cm-nél megnyerte a versenyt, ekkor viszont rekord javítási kísérletet tett 183 cm-en, amely sikerült.

Az 1908-as évet a londoni olimpia határozta meg. A versenyre való felkészülés jól sikerült, hiszen az olimpia előtti bajnoki viadalon ismét országos rekordot, 184 centimétert ugrott.⁷

„Itt tulajdonképpen nemcsak maga az eredmény, hanem a stílus, a készség és biztonság az, amely annyira imponál” – jegyezte fel eredményéről és ugrásainak stílusáról a Nemzeti Sport cikkírója. „Úgy látszik, hogy Somodi még nincs formája tetőpontján s a londoni olimpiáig még nagy javulás várható”⁸ – reménykedtek a szakértők. Mindezek ellenére Somodi nem számított az olimpiai érem esélyesei közé.

Az álom valóra vált: a londoni olimpia

■ Az 1908-as londoni olimpiára való kvalifikáció nem csak sportsikert jelentett Somodi számára, hanem az edzősmódszere is beigazolódott. A szakértők felfigyeltek Somodira, hiszen nem csak újítást jelentett ugrásmódja, de így senki sem ugrott még világversenyen. Somodi szembe ugrotta a magasságot anélkül, hogy átfordulást alkalmazott volna. Stílusa nagyon hasonlított ahhoz, ahogyan a híres amerikai magasugró, George Horine ugrott 1912-ben. Horine stílusát így

jellemezte a magyar sportsajtó: „A földről való elugrás utáni pillanatban, teste mintegy párhuzamosan van a földdel. Egy erőyes mozdulat átdobja lábait a lécen és csak azután következik a felső test. Somodi István stílusa nagyban hasonlít ehhez.”⁹



Somodi István ugrása az 1908-as olimpián

A magyar sportsajtó is értékelte Somodi egyéni teljesítményét. A budapesti újságírók elsősorban eredményéért lelkesedtek, a kolozsváriak pedig büszkeségüknek adtak hangot. A londoni világversenyen a magasugrást 1908. július 21-én rendezték az olimpiai stadionban. Délelőtt zajlott a selejtező, délután pedig a döntő a legjobb nyolc eredményt elérő sportolóval. A verseny érdekessége az volt, hogy a délelőtti selejtező során két versenyző, a francia Georges André, valamint az ír Con Leahy egyaránt 188 cm-t értek el, viszont a délutáni döntőben ezt az eredményt nem tudták megismételni. A délutáni döntőben viszont Somodinak sikerült 188 cm-t ugrani. Mivel ekkor még nem létezett a többszöri kísérlet szabálya, valamint a két forduló eredményeit összesítették, így a három sportolót egyaránt ezüstéremmel jutalmazták és holtversenyt hirdettek. A versenyt az amerikai Porter nyerte 190½ cm-es ugrásával.

A korabeli magyar sportsajtó szerint:

„Hajszálon múltott, hogy előzetesen, a 1'88 méterről 1'90½ méterre felemelt magasságot át nem vitte. A magasugró világbajnokság egy pillanatra Magyarországra felé hajlott. A magyarok kis tábora óriási izgalmakat állott ki, de nem csak mi »drukkoltunk« Somody mellett, hanem az angol publikum is. Valahányszor Somody ugráshoz felállott, a publikum hatalmas tapsviharban részesítette őt, sikeres ugrás esetén meg pláne ünnepelte őt. Meg kell vallanunk azonban, hogy az az ováció nem csak Somody személyének szólt, hanem nagyrészt az angolok amerikaellenes hangulatának megnyilvánulása volt. Az angolok ugyanis sokért nem adták volna, ha Somody legyőzte volna Portert, a yankeet. Hisz még arról is megfélemedtek, hogy a kedvencük, az öreg (legalább 35 éves), de elpusztíthatatlan C. Leahy is a megverték között volna! De eltekintve minden anglo-american riválizálástól, Somodyról az angolok a legnagyobb elismeréssel

nyilatkoznak, a »The Sporting Life«, a legnagyobb angol lap így említi Somodyt: »the wonderfull jumper from Hungary«¹⁰

Somodi sikerét egy egész ország ünnepelte. „Az az erőfeszítő munka, amit egész nap produkált, mindenkinek felkeltette bámulatát”¹¹ – dicsérte a fővárosi sajtó. Kolozsvár polgárai is nagy szeretettel várták haza bajnokukat. „Somodi István győzelve a mi dicsőségünk is s éppen ezért annak szerzőjét első sorban is nekünk kell ünnepelni”¹² – vallották a kolozsvári egyetemisták.

A londoni siker utóélete

■ Kolozsvárra érkezésekor Somodit nagyszámú közönség várta éjjel a pályaudvaron, ahol a polgármester-helyettes és az egyetem képviselői üdvözölték. Sikere elsősorban az egyetemistákat ösztönözte, akik nagyszámba iratkoztak be a Kolozsvári Egyetemi Atlétikai Clubba. Az egyesület 1914-ig meghatározó szerepet játszott a magyar sportéletben.

A londoni sikert követően Somodi István visszatért Kolozsvárra, ahol a hangsúlyt tanulmányaira helyezte. Kevesebbet versenyzett a fővárosban, a két város közötti távolság, illetve az utazással járó magas költségek miatt. Csak a nagy versenyekre utazott, ahol mindig fényes győzelmet aratott. Mivel az Atlétikai Szövetség szabályai szerint országos rekordnak csak az az eredmény számított, melyet az ország területén értek el, ezért az 1909. évi BEAC évzáró viadalán elért 186 cm-es ugrása lett az új magyar csúcs. Ezt az eredményt látva a szakértők sejtették, hogy már csak idő kérdése volt, hogy a kolozsvári versenyző megismételje londoni eredményét. Ez meg is történt 1910-ben, amikor Somodinak sikerült ismét 188 centimétert ugrania a BEAC évzáró viadalán.¹³

„De viszont érthetőnek tartjuk, és méltányolni tudjuk Somodinak azt az álláspontját is, hogy csak nagy ritkán jelenik meg a porondon, de akkor azután képességének teljességében mutatkozik be. Pillanatnyi apró-cseprő, kétes értékű dicsőségek nem csábítják őt arra, hogy előbb jelenjék meg a nagy nyilvánosság előtt, mielőtt még önmagához méltót tudna produkálni. Azt a nagy energiát, törekedő ambíciót pedig, a mellyel a nagy napra készül, egyenesen csodálni tudjuk! Távol a fejlett sportéletet élő fővárostól, szinte teljesen magára hagyatva, társ nélkül, valami rossz kis udvaron csendben dolgozik a mi Somodink a maga és a magyar sport dicsőségére! A magyar sporttársadalom legteljesebb elismerése illeti meg ezt az ideális magyar sportférfit.”¹⁴

Somodi sikerein felbuzdulva a város vezetősége belátta, hogy Kolozsvárnak szüksége van egy modern, Európa-színvonalú sporttelepre, ahol a labdarúgók, atléták, teniszezők, tornászok egyaránt edzhetnek és versenyezhetnek. A tervek 1911-re készültek el, a sporttelepet Kovács Gyula városi főmérnök a Ferencváros budapesti pályája alapján készítette el, a sétatér végén épült fel.

A kolozsvári atlétikai iskola megteremtője

■ 1912-ben Somodi az ügyvédi vizsgájára készült, ezért versenyek sorát, majd pedig az olimpiát is kihagyta. Az első világháború, melyet, mint katona végigharcolt, végképp lezárta kiemelkedő sportolói karrierjét.

A háború utáni fejletlen politikai időszakban Somodi számára lehetőség nyílt a magyar fővárosba költözni, ahol fényes karrier állt előtte. De a fiatal ügyvéd szülővárosában maradt, ahol tisztviselőként dolgozott, emellett délutánonként

és szabadidejében atlétikaedzőként a helyi tehetségeket készítette fel. Újraszervezte a helyi magyar sportéletet annak ellenére, hogy a helyi román közigazgatás rengeteg nehézséget állított útjába. Munkájának köszönhetően a kolozsvári atléták óriási sikereket értek el a húszas és harmincas évek országos versenyein, s ez első sorban dr. Somodi lelkes munkásságának az eredménye.

A második világháború után dr. Somodi Istvánt a kommunista rendszer ki zárta a sportéletből. Törvénytelenül kizsákmányolónak titulálta, emiatt még a nyugdíját is elvették, és kitiltották a sportpályákról. Mindezek ellenére élete végéig támogatta a kolozsvári magyar atlétákat. Tanácsaira, véleményére edzők és sportolók egyaránt odafigyeltek. 1963. július 8-án hunyt el nagy szegénységben, a kolozsvári Házsongárdi temetőben helyezték örök nyugalomra.

■ JEGYZETEK

1. Nevét többször Somody formában írták, tévesen.
2. Keleti Újság, 1940. március 24.
3. Uo.
4. Ezt a technikát módosította és alkalmazta Richard Fosbury 1968-ban, félkörívben való neki-futással a levegőben teljes hátfordítással, behajlított térdrel hanyatt vetődött át a lécen. A flop nevű technikával 1968 telén érte el első sikereit, majd olimpiai aranyat nyert 224 centiméteres ugrásával.
5. Sport-Világ, 1908. április 27.
6. Nemzeti Sport, 1909. november 13.
7. „A 181 czm.-t Somody ismét játszva ugorja. Most 184 czm.-re magasra teszik a léczet; első kísérletre oldalával lesorolja, de másodszor már gyönyörűen sikerül a rekordugrás és a közönség tomboló lelkesedéssel tapsol a kitűnő kolozsvári atlétának.” Az Ujság, 1908. június 23.
8. Nemzeti Sport, 1908. június 27.
9. Sport-Világ, 1912. július 8.
10. Sport-Világ, 1908. augusztus 2.
11. Nemzeti Sport, 1908. augusztus 1.
12. Ellenzék, 1908. augusztus 3.
13. „A verseny szenzációját azonban Somody István dr. indulása illetőleg rekordjavítása képezte. Kivételes klasszisú magasugrónk óriási formában van. Könnyedén, gyönyörű stílusban javította meg a tavaly ugyancsak a B.E.A.C. versenyén felállított 1.86 méteres rekordját...” Az Ujság, 1910. október 4.
14. Sport Hírlap, 1910. október 10.

ISKY ÁBEL

TESTEK TALÁLKOZÁSA A NE ÉRINTS MEG¹ CÍMŰ FILMBEN

■ Az elmúlt évtized román filmművészetében valószínűleg egyetlen alkotás sem tematizálta olyan újszerű és formabontó módon a testiség kérdéskörét, mint Adina Pintilie 2018-as filmje, a *Ne érints meg*. A film elnyerte a nagy presztízsű Berlini Filmfesztivál fődíját, így nemzetközi szinten is jelentős visszhangot váltott ki.

Pintilie elmondása szerint a *Ne érints meg* a valóság és fikció sajátos keveréke, melyben ez utóbbi az alkotói folyamat során egyfajta biztonsági hálóként funkcionált: a testiségüket az átlagostól eltérően megélő, saját keresztnévük alatt játszó főszereplők bátran kísérletezhettek a megszokott határaikon kívül eső helyzetekkel, mivel a fikciós forma felszabadította őket a személyes életükben kialakult kötöttségek korlátozó ereje alól.² A *Ne érints meg* sajátos műfaji hibridje tudatosan összemossa a dokumentumfilmek és fikciós filmek szereplőire vonatkozó hagyományos konvenciókat. A dokumentumfilm esetében a szereplők bizonyos értelemben a saját valódi személyiségük és életük rabjai: nem mutathatnak mást magukból, mint amit nap mint nap megélnek, és eleve hozzátartozik az életükhöz, történetükhöz. A fikció esetében az előre megírt fiktív történet és karakter jelenti a béklyót: el kell jutni egy eleve kitalált, jelentéssel bíró történet végére, a szereplő pedig nem térhet el ettől a szereptől, mert egyébként sérül a közvetíteni kívánt tartalom. Itt viszont az alkotói folyamat szülte a narratívát úgy, hogy közben a szereplők szabadon egyensúlyozhattak a saját valós életük valóban megtörtént élményei és a fantáziáikban létező vágyott vagy rettegett események között.

A cselekmény ívét a három főszereplő között kialakuló viszony sajátos dinamikája határozza meg. Laurának (Laura Benson angol-francia színésznő) nagyon neheze ére esik a testi érintés és fizikai kapcsolódás megtapasztalása, így különféle szexuálterapeuták segítségével próbál a gátló beidegződéseit változtatni. Időnként meglátogatja teljesen leépült, kommunikációképtelen apját egy kórházi kórteremben. Ugyanebben az épületben működik egy érintéssel dolgozó terápiás csoport, amelynek többek között a súlyos izomsorvadása (SMA) miatt szinte teljesen mozgásképtelen Christian (Christian Bayerlein német webfejlesztő és politikai aktivista) és egy sajátos rendellenesség miatt testszórzet nélkül élő Tómas (Tómas Lemarquis izlandi színész) is tagjai. Kapcsolatukat meghatározza a személyiségükből és testi adottságaikból fakadó különös ellentét: míg a súlyos izomsorvadásban szenvedő Christian nagyon harmonikus viszonyban van a saját testével, és rendkívül szabadon tud bánni az érzéseivel, addig a fizikailag egészséges Tómas nagyon nehezen tud intim kapcsolatba lépni egy másik emberrel. Egy nap Laura észreveszi őket, és valamilyen beazonosíthatatlan ok miatt követni kezdi Tómost, akivel végül a film lezárásában találkoznak: a férfi nyitottsága és őszinte kíváncsisága vezet oda, hogy Laura is képes legyőzni az őt megbénító önvédelmi mechanizmusait.

A film dramaturgiai és audiovizuális megoldásai egyaránt a testiség kérdéskörének komplex megjelenítését szolgálják. A központi téma a párbeszéd-, illetve interjú-helyzetekben is egyértelműen megjelenik. A film egy pontján Laura a kamera – és a kamera mögött ülő rendező – irányába fordulva így fogalmaz: „*Minden nap a testemmel élek. De nem hiszem, hogy igazán ismer-ném.*” A rendező erre reagálva fogalmazza meg a *Ne érints meg* egyik kulcsmondatát: „*Az én szemszögemből te a saját tested vagy.*” A Pintilie filmje által tételezett valóságban a fizikailag megélt szabadság a belső szabadság záloga, szereplői pedig ezt a sajátos tapasztalatot keresik az alkotók által felkínált eszközökkel.

Egyik ilyen módszer a már említett, csoportban zajló érintésterápia. A foglalkozások mögött rejlő alkotói koncepcióval kapcsolatban a rendező egy interjúban elmeséli, hogy az eredeti terápiás módszert hogyan adaptálták a filmhez: megtartották annak szabályait, a szereplőket pedig behelyezték ezekbe a terápiás helyzetekbe, és az így kialakuló interakciókat valós időben rögzítették.³ A foglalkozás vezetője valódi terapeuta, aki egyik jelenet során így instruálja az egymás arcformáját érintésen keresztül felfedező résztvevőket: „*Minden ujjbegy egy kis szem, ami felfedezi ezt az új tájat*”. Tómasból viszont ellenállást vált ki a feladat: „*Az arc a legintimebb része a testnek. – ... – Az érintés intimitása annyira intenzív, hogy el akarok menni, ki akarok lépni a helyzetből*” – mondja, amikor sor kerül az élmény interpretációjára.

Egy másik helyzetben az SMA-val élő Christian így vall Tómasnak saját testtudatának fejlődéséről: „*Gyerekként azt éreztem, hogy egy test nélküli agy vagyok. Ez így volt, amíg meg nem tapasztaltam a szexualitás örömét.*” Terápiás partnere kérdésére válaszolva a saját testének azon részeiről beszél, amelyek örömet okoznak neki. A szeméről, hajáról, bőréről, nemi szervéről szóló személyes meglátásait a következő mondatokkal zárja: „*Végso soron azt gondolom, hogy a testem úgy, ahogy van, egy ajándék. És az élet egy utazás, amely során megtapasztalhatod ezt az ajándékot.*”

A *Ne érints meg* alaphelyzetének paradoxona, hogy a testben létezés öröme leginkább a fizikai mozgásában szinte teljesen korlátozott Christian képes átélni. A valódi belső gyógyulásra a testileg egészséges Laurának és Tómasnak van szüksége: ők a filmkészítés során megélt tapasztalatokon keresztül tanulják meg az intim helyzetek által kiváltott félelmeik adekvát kezelését. A film zárószekvenciájában Laura – meztelenséggel kapcsolatos szorongásaival tudatosan szembeszögülve – levetkőzik Tómas előtt, és arra kéri a férfit, hogy nézze őt. A nő eltakarja a tekintetét, testtartásából érződik, hogy erős szégyenérzet gyötri. Szorongását Tómas figyelmes jelenléte és támogató szavai oldják: „*Nézelek. Nézem a testedet*” – mondja. Ezt követően mindketten meztelenre vetkőzve fekszenek egymás mellett, és egy intim párbeszédben felidézik gyermekkoruk biztonságot adó altatódalait. Az utolsó képsorban pedig azt látjuk, hogy a gátlásait leküzdő Laura felszabadultan, meztelenül táncol otthona nappalijában.

A film erőteljesen épít a forma és tartalom szokatlan ellentmondásosságára. Az alkotók egy rendkívül részletesen kidolgozott, minden elemében kontrollálható és a narratívát szolgáló filmnyelvvel operálnak, amely ugyanakkor megfelelően rugalmas keretet tud biztosítani a kamera előtt zajló, néha kiszámíthatatlan események rögzítésére.

A képek általában nagyon kis mélységélességűek, ezzel is érzékeltetve a szereplők zárt, nehezen kinyíló belső világát. Az élesen fényképezett arcok, testek így leválnak a homályos körvonalú környezetükről: olyan, mintha mindentől, ami körülveszi őket, lényegileg idegenek lennének. Ugyanakkor a kis mélységélesség a szereplők tekintetének, személyes kisugárzásának hangsú-

lyozására is szolgál. Ami igazán fontos a filmben, az a szereplők arca, teste, és az a belső világ, ami ezeken a felületeken átsugárzik: akár egymás, akár a kamera irányába.

A testiség, mint központi téma már a film első beállításában egyértelművé válik. Szuperközeli képkivágatban egy meztelen férfitesten pásztázik végig a kamera, csupán egy keskeny sávban megtartva az élességet, kiemelve a szőrszálakat és a bőr sajátos mintázatait. Olyan ez, mintha az emberi test egy absztrakt tájképként jelenne meg. Jól érzékelteti ez a megoldás azt a kettősséget, ami a szerzői attitűdöt jellemzi: egyrészt a felszín, a bőrfelület mögötti komplex lelki valóságot igyekszik érzékelhetővé tenni, másrészt a testet, mint ennek a valóságnak a rendkívül érzékeny és összetett hordozóját mutatja meg. A beállítás olyan intim közelségbe hozza a nézőt, ami már a kényelmetlenség határát súrolja. Az intimitásnak az a foka lehet ez, ami már az eltávolodás igényét ébresztheti fel a nézőben: pontosan azt az érzést, ami Laura és Tómas érintéssel kapcsolatos viszonyát meghatározza.

A jelenetek plánozása tudatos alkotói döntésekre utal: a képkivágat mindig az adott kép dramaturgiai és emocionális tartalmának megfelelően lett meghatározva. Számos közeli vagy félközeli beállítást látunk, amely a tekinteten keresztül érzékelhető lélek ábrázolásának legfontosabb eszköze. Ilyen közelségből nézve a szereplők eszköztelen arcjátéka nagyon sok mindent elárul a bennük zajló, gyakran elfojtott, ugyanakkor nagyon intenzív érzelmi folyamatokról. A film leggyakrabban alkalmazott plánjai a szűkebb és tágabb szekondok: ezekben a deréktájt vagy mellközépnél vágott képekben még tud érvényesülni az arc, de a testbeszéd is fontos szerephez jut. A film központi motívuma, az érintés, a két szereplő közötti testi kontaktus ezekben a plánokban tud leginkább érvényre jutni. Bizonyos jelenetekből jól látszik, hogy az alkotók több kamerával forgattak: ilyenkor a testbeszédet pontosabban közvetítő tágabb plánok pontosan és folyamatos időben illeszkednek az arcra fókuszáló közelihez. A kistotalok⁴ és nagytotalok⁵ nagyon ritkák, de amikor megjelennek, akkor nem csupán az a funkciójuk, hogy elhelyezzék a szereplőket a térben, hanem fontos atmoszférikus töltettel is bírnak. A tér ilyenkor a maga steril berendezésével, éles, geometrikus vonalaival erősen aláhúzza a jelenetek sajátosan rideg hangulatát, vagy éppen kontrasztként szolgál egy mély és intim beszélgetéshez. A film egyik emlékezetes beállításában oldalról látjuk a kórház épületét, melynek ablakában Christian és Tómas beszélgetnek. A kép szinte teljes felületét egy lapos, fehér, a kamera szögére merőleges fal tölti be, és a laza rácsszerkezetű fémkerettel körbezárt nagy ablakfelületen keresztül látjuk a két férfit. Pontosán halljuk a közöttük zajló dialógust, mintha mi is bent lennénk velük: Tómas arról a traumáról beszél, hogy tizenhárom évesen hogyan vesztette el a szőrzetét, míg a tolószékben levő Christian figyelmesen hallgatja és kérdezi őt. A nagy fehér felület és a rácsszerű ablakkeretek fémes csillogása rideg és szenvtelen közeget teremt egy őszinte és mélyen emberi pillanathoz. Az így megszülető hatás a forma és tartalom ellentmondásosságát tükrözi: a közeg távolságtartó hűvössége, és az őszinte, sérülékenységet egyszerűen és egyenesen vállaló emberi hang melegsége egyszerre, egymást kiegészítve érvényesül.

A hangdizájn ugyancsak nagyon tudatos tervezettségre utal: a szív hangos dobogása, egy felerősített lélegzetvétel, az érintések és súrlódások hangjai, a kórházi közeg gépeinek monoton zaja vagy egy beazonosíthatatlan eredetű indusztriális hang egyaránt a szereplők testi érzékelésének átélhetőségét erősítik. Olyan, mintha mindent rendkívül közlő, vagy belülről hallanánk. A szereplők rendkívüli érzékenysége és önmagukba zártsága egyszerre érzékelhető ezekben a megoldásokban. A párbeszéd akkor is közlő hallatsza-

nak, ha valamelyik szereplő a kamerától távol áll, ellentétben azzal a klasszikus realista konvencióval, mely szerint a szereplők kamerától való távolsága meghatározza a mondataik hangerejét. Van egyfajta belső feszültség ebben a megoldásban is: a szereplők közötti szükségszerű távolság és a vágyott, de nehezen elérhető közelség válik így egyidejűleg érzékelhetővé.

Ezt a felfokozott szubjektivitást közvetíti a zene is, ami gyakran az atmoszféra felerősített zajaiból épül fel, és különös elegye a rideg, helyenként szinte fülsértő indusztriális-elektronikus zenének és egy változó, többnyire artikulálatlan, de erős érzelmi töltettel bíró emberi hangnak. Ez az emberi hang időnként inkább női karakterű, időnként férfias, de a forrása soha nem köthető egyértelműen egyik karakterhez sem: inkább a film általános alapérzetét hivatott több oldalról is érzékelteni. Helyenként egy csendes dúdoló hangban, máshol egy folyamatosan erősödő, szaggatott kiáltásban válik érzékelhetővé a szereplők szubjektív világa.

A film nagyrészt három, a téma szempontjából szimbolikus helyszínen játszódik: Laura lakásában, a kórházban és egy szexklubban. A lakás és a kórház tereiben nagyon kevés a szín, a domináns fehérret csak egy-két növény zöldje és az egyszínű ruhák pasztelljei törnek meg – olyan, mintha teljesen hiányozna ezekből a terekből a szabadon pulzáló életenergia. Semmilyen esetlegesség, rendetlenség nem látszik, ami bármiféle lazaságra, szabadságra, vagy spontaneitásra utalna. Bizonyos értelemben ezek ellentéte a villódzó fényekben fényképezett, primér szexualitást árasztó éjszakai szexklub, amelyben a vörös, a fekete és a meztelen testek bőrszíne a legdominánsabb színek. Ugyanakkor a valódi intimitás hiányát tekintve nincs különbség a dominánsan sötét és vörös szexklub, illetve a sterilen fehér otthon és kórházi belső között.

A film fontos vállalása, hogy a rendező nem csupán külső irányítóként és megfigyelőként van jelen, hanem szereplőként is. A film elején azt látjuk, ahogy a velünk szemben levő kamera elé két férfi felszerel egy kijelzőszerű fényáteresztő üveget, amelyben a rendezőnő tükröződik, majd a hangját is meghalljuk, amint az édesanyjához szól. Később megértjük, hogy a vele való ambivalens kapcsolat nagyban hozzájárulhatott azokhoz a belső konfliktusokhoz, amelyekből a film született. A kamera nyilvánvaló jelenléte tudatosítja a nézőben, hogy egy forgatás során rögzített anyagot lát, amelyben valós szereplők betekintést engednek a saját személyes életükbe: bármennyire is erősek a fikciós filmeket idéző megoldások, a néző nem engedheti meg magának, hogy egyszerűen fikcióként lássa a jeleneteket. Ilyen értelemben tehát az elidegenítés hagyományos eszköze valójában a közel hozás eszközüvé válik, hiszen a kényelmes távolságtartást megengedő fikciós formát valódi, személyes téttel ruházza fel.

A film egyik jelenetében a rendezőnő Laurával beszélget egy kanapén, és elmondja neki egy nagyon személyes álmát, amelyben az anyja jelenléte lehetlenné tette szerelmével való szexuális együttlétet. Adina Pintilie a saját történetét és intimitással kapcsolatos bizonytalanságainak hátterét is beemeli a filmbe, hitelesítve ez által a témához és a szereplőkhöz való viszonyát, a nélkül azonban, hogy saját személyének túlzott exponálásával elvonná róluk a figyelmet.

A *Ne érints meg* kétségtelenül eredeti alkotói módszerrel közelíti meg a testiség és intimitás komplex kérdéskörét. A rendezőnek van egy valódi téttel bíró, személyes kérdése, ami megoldásra vár – a válasz megtalálására pedig a filmet mint kutatásra és megosztásra alkalmas médiumot hívja segítségül. Olyan alkotótársakat keres, akiknek a személyes életében hasonlóan központi szerepet tölt be az általa megfogalmazott kérdés, és hajlandóak megnyitni magukat egymás előtt, hogy aztán ennek a nyitásnak a sajátos filmnyelvi eszköztárral rögzített eredményét megoszthassák a közönséggel is.

■ JEGYZETEK

1. Nemzetközi címe: Touch Me Not. Írta és rendezte: Adina Pintilie. Román–német–cseh–bolgár–francia koprodukció. Gyártó cég: Manekino Film, Rohfilm, Pink Productions. Gyártási év: 2018.
2. Abbey Bender: *Defining the Cinematic Language of Intimacy: Adina Pintilie on 'Touch Me Not'*. No Filmschool, 2019. január 15. web: <https://nofilmschool.com/touch-me-not-directing-1#>
3. Zoe Aiano: Adina Pintilie on Touch Me Not. East European Film Bulletin, 2018. május.
4. A kistotál az emberi testet teljes alakban mutató képkivágat.
5. A nagytotál a szereplőket tágabb környezetük kontextusában mutató képkivágat.



SZIGYÁRTÓ ERIK

A HABSBURG URALKODÓK UTAZÁSI SZOKÁSAI A 17–18. SZÁZADBAN

■ A Habsburg-házi uralkodók 17–18. századi utazásairól alapos történeti kutatásokat végzett Kulcsár Krisztina, aki többek között, II. József birodalmi utazásait elemezte. Ugyancsak e témakörben vizsgálódott Manhercz Orsolya, aki Ferenc József magyarországi és erdélyi utazásainak politikai hátterét tárgyalta különféle kontextusba helyezve. Ilyen körülmények között, Manhercz Orsolya, a témát politika-, sajtó-, mentalitás-, művelődés- és művészettörténeti szempontból vizsgálta. A szerző átfogó képet ad arról, hogy az osztrák császár utazásai során hogyan-miképpen próbált illeszkedni az akkori politikai atmoszférába. Következésképp ebben az értelemben az utazás több mint egy protokolláris eljárás. Az osztrák és orosz politikai elit utazásait nagy részletességgel tárgyalta Ring Éva és Dinnyés Patrik. Az ő kutatásaik leginkább a Habsburg Monarchia és Orosz Birodalom balkáni politikáját célozták, valamint a két birodalom hosszú évekig tartó szövetségi kapcsolatrendszerét. Vér Virág Eszter tanulmányai nagyban segítettek megérteni Erzsébet királyné mitizált és heroikus alakját, rávilágítva arra a félig tényként kezelt dologra, hogy „Sissi” mintegy a magyar nép sorstársaként lép színre. Az 1860-as évek elején mutatkozott politikai közhangulat elriasztotta a királynét Magyarországtól, majd pedig a kiegyezést követően a magyarok patrónusaként jelenik meg.¹

Utazási szokások I. Lipóttól Mária Teréziáig

■ A Habsburg Birodalomban regnáló uralkodók a 17–18. században látványos és igen sokrétű utakat tettek meg. A Habsburg-ház utazásai szokásait évek óta nagymértékű figyelem övezi a kutatók részéről. Az eddigi eredmények alapján a következő utazási típusokat sorolhatjuk fel: udvari utazás – *Hofreise*, az udvari hivatalos utak – *Hoflager*, kirándulások – *Lustreise*, vadászatok alkalmával rendezett utak – *Jagdreise*, végül pedig az inkognitóutakról beszélhetünk – *Reisen al incognito*. Ez utóbbi utazástípus meglehetősen újszerűnek hatott a birodalomban, ahol az uralkodók utazásait, hivatalos bevonulásait költséges ceremóniák övezték.²

A *Hofreise*, vagyis az udvari utazás során politikai célokból indultak útnak az uralkodók az udvartartással együtt. Ezen utaknak igencsak kötött programjuk volt. Ide soroljuk a koronázásokat, országgyűléseket, menyegzőket, keresztelőket stb.³ A szakirodalom alapján megállapítható, hogy a Habsburg-uralkodók egyáltalán nem kedvelték az utazásokkal járó nehézségeket, egyrészt az útviszonyok, másrészt a közlekedési eszközök kényelmetlensége miatt.⁴ III. Károly a fárasztó utak helyett inkább a karlsbadi fürdőbe pihent, lánya is inkább a rövidebb és egyszerűbb úti célokat választotta. A feljegyzések szerint inkább a környező kastélyaikban időzött, Scholzhofba vagy Holicsba.⁵ Ezen túlmenően előszeretettel rendeztek vadászattal egybekötött utazásokat. Ilyen jellegű utazásokat indítványozott I. Lipót fia, a későbbi III. Károly, valamint veje Lotharingiai Ferenc. A többi utazáshoz képest ezek kevésbé voltak körülményesek, és anyagilag sem terhelte annyira a kincstárát.⁶ Ennél puritánabb

utazási típus az ún. inkognitó út volt, amelyet már- már védjegyszerűen II. Józsefhez kötnek, ami csak részben volt igaz, ugyanis birodalmába német-római császárként, később Magyarország koronázatlan királyaként érkezett. Azonban, az inkognitó utakat nem tekinthetjük Habsburg-„találmánynak”, hisz ez a 18. század közepétől már létező jelenség volt, gondolok itt elsősorban I. Frigyes Vilmosra és fiára II. Frigyesre.⁷

Ezeket az utakat nagyon alapos és precíz szervezés előzte meg. Az utazások megszervezését jellemzően a főudvarmester végezte. Komoly logisztikai feladat volt feltérképezni a 17–18. században, hogy mely útvonalakat érdemes bejelölni. Ugyanis ezen utazások során számolni kellett a „vadregényes tájak” kihívásaival, mint például: időjárás, útviszonyok, megfelelő szálláshelyek kiválasztása stb. A főudvarmester az udvari konferenciák alkalmával bocsjátotta az udvartartás elé az utazásokkal kapcsolatos felmerülő problémákat, kihívásokat. Ezeken a konferenciákon részt vett az Udvari Kamara elnöke, az udvari és államkancellár, a főistállómester és a főpostamester. Az udvari konferencián dőlt el, hogy milyen kellékekre van szüksége az udvartartásnak ezeken az utazásokon. Miután megtárgyalták az utazásokkal kapcsolatos kérdéseket, a konferenciát vezető főudvarmester az itineráriumot továbbította az uralkodónak.⁸

II. Józsefet tartják az utazó császárnak, azonban I. Lipót is igen sokat utazott hivatalos ügyek intézése végett, ő azonban nem vetette meg a tiszteletére rendezett ünnepélyeket sem. Több mint 40 éves uralma alatt 39 alkalommal kelt útra.⁹ Az első nagy hivatalos útjára Lipótnak német-római császárrá koronázásakor került sor, amikor 1658-ban Frankfurtba utazott. Újabb ilyen jellegű útja Augsburgba vezetett fia császárrá koronázásakor.¹⁰

Lipót utazásaihoz adalékul szolgálhat az 1668-as pottendorfi látogatása. Pottendorfi útjára viszonylag kis létszámú udvari kísérettel érkezett, ami ebben az esetben 28 lovaskocsinyi embert jelentett. A császárt, Nádasdy III. Ferenc hívta meg a birtokára, annak érdekében invitálta meg a császárt, hogy az országot érintő ügyekbe nagyobb teret nyerjen, emellett összekötötte őket az oszmánkérdés. Nádasdy III. Ferenc gazdag műkincs gyűjteménnyel rendelkezett, mecénási programjának egyik sarokköve az oszmánellenes propaganda volt. A császárnak szimpatikus volt Nádasdy efféle programja, arra azonban maga sem számított, hogy később az országbíró is szerves részét képezni annak az összefogásnak, amely uralmát kívánta megdönteni.¹¹

Lipót pottendorfi tartózkodását a történeti munkák többféleképpen próbálták magyarázni. A látogatást illetően konkrét eredményre nem jutottak, annyi biztos, hogy a magyar király e látogatása megalapozhatta az uralkodó elleni összehangolt merényletet. Nádasdy III. Ferenc többek között Lipót kegyeit szerette volna elnyerni, annak érdekében, hogy Wesselényi után őt helyezze nádori pozícióba. Azonban az országbíró minden nemű próbálkozása kudarcot vallott, mert a nádori tisztség betöltésére nem kapott lehetőséget. Így, aztán Nádasdy két jó okot is talált arra, hogy fellépjen a király ellen.¹² Lipót pottendorfi látogatása rávilágított arra, hogy rendszere mennyire összeférhetetlen azokkal az elképzelésekkel, amelyet a magyar politikai elit tűzött ki céljául. Ugyanakkor az oszmánellenes propaganda mégis összeköti Lipótot és az országbírót.

III. Károly esetében is csak politikai jellegű utazásokkal találkozunk. Ezt leszámítva a korábban említett *Jagdreise*, vagyis a vadászattal egybekötött eseményeken jelent meg. A király utazásainak minimalizálását vélhetően az országban uralkodó pénzhiány okozhatta. Ezért, csak akkor vonta össze az udvartartást, és szerveztek nagy lélegzetű utakat, amikor az indokoltá vált.

Károly került a felesleges ceremóniákat, elsősorban az ország és a nép feletti atyáskodásra tett esküt, és az ünnepélyeket is ehhez mértén alakították ki. III. Károly inkább a birodalmon kívül tett *Lustreisé*kat, vagyis kedvtelésből fakadó utazásokat, Laxenburgha, illetve feleségével többször elzarándokolt Mariazelbe.¹³

Mária Teréziát sem sorolhatnánk az utazó uralkodók közé, ugyanis birodalmi és birodalmon kívüli utazásai meglehetősen csekély számúak. Egyszerűen a körülmények nem tették lehetővé, hogy a királynő többször útra keljen. Uralkodásának nagy részét az állandó gyermekszülés és a sorozatos hadiesemények tarkították.¹⁴ Hatalomra kerülése előtt 1738–1739-ben Toszkánába utazott férjével, Lotharingiai Ferencsel, ahol három hónapot töltöttek. Fia azonban kompenzálta az eddigi Habsburg-uralkodók utazási itineráriumának számát. II. József birodalmi utazásait, tisztségének megfelelően szervezték meg.¹⁵ Társuralkodóként elsősorban a hadsereg állandó ellenőrzése volt a feladata, emellett többször foglalkozott kül- és belpolitikai kérdésekkel. 1780-tól igyekezett minden olyan rendeletét törvényerőre emelni, amit társuralkodóként nem tehetett meg, mivel anyja jelentős mértékben korlátozta őt ebben. Így, utazásait is ennek jegyében valósította meg.¹⁶

II. József utazásai Magyarországon és Erdélyben

■ Mária Terézia 1741. március 13-án adott életet negyedik gyermekének, Józsefnek. A korai beszámolók szerint József érkezését nagy lelkesedés és ünnep kísérte. A trónörökös tiszteletére a lakóházakat ünnepi díszbe öltöztették, majd fáklýás felvonulás és zenés ünnepségek követték.¹⁷ Nagy öröm volt a negyedik gyermek világra jötte, hisz megszületett a régóta várt fiúörökös. Nevét Szent Józsefről kapta, akihez oly sokat imádkozott anyja azért, hogy egészséges gyermeket hozzon a világra.¹⁸

József már egészen kis korában makacsságáról tett tanúbizonyságot. József és testvéreinek a nevelésére gondosan odafigyeltek, hogy méltó trónörökösök faragjanak belőlük. A jó modor és a megfelelő viselkedés példamutatás érdekében Mária Terézia előszeretettel rendezett színdarabokat, ahol a gyermekei voltak a szereplők. A „szereposztás” mögött az említett erények és a jó modor elsajátítása állt.¹⁹

József katonáskodásra való nevelését igen korán elkezdték, melynek egy katonai ezred kiállítása lett az eredménye. Az új parancsnok apja és nevelője kíséretében üdvözölte seregét.²⁰ Hatásos volt József ebbéli nevelése, ugyanis később társuralkodóként a Habsburg Birodalom hadseregének állandó felügyeletét bízta rá anyja. Birodalmi utazásait is ennek jegyében indította, ahol a hadsereg, a védművek és a közigazgatás hatékonyságát vizsgálta.²¹

II. József elszántságát és szünni nem akaró buzgóságát nagyban meghatározta a társuralkodói címe. Józsefet 1765-ben német-római császárrá koronázták. Apja halálát követően a császár is részt vett a birodalom ügyeit illető döntésekben.²² Feladatait igyekezett nagyon alaposan és precízen elvégezni, amelynek útjába olykor saját anyja állt. Újító politikájának homlokterében a szemleutak álltak, amelynek értelmében az uralkodó maga tapasztalja meg a helyi viszonyokat.²³

II. József, utazásai során feltérképezte Európa valamennyi országát, Kelet-Európától Nyugat-Európáig, Anglia kivételével a kor minden virágzó államában megfordult. Utazásai során alapos leírásokat készített, amit vagy ő maga, vagy az általa megbízott személyek rögzítettek.²⁴ Külföldi utazásai során jellemzően inkognitóban utazott, álnevet használva. Birodalmi utazásai során mellőzte az álnév használatát, ilyenkor mint német-római császár utazott. Nagyon fontos volt számára, hogy társadalmi és közigazgatási szinten is alapo-

san megismerje a birodalom tartományait. József közvetlenségéről volt híres, aki szívesen elbeszélgetett a birodalom tartományainak lakosaival, bízva abban, hogy így nagyobb eséllyel talál hatékony megoldást a fennálló helyi problémákra.²⁵

Az első jelentősebb „kimozdulása” egy családi utazással kezdődött, amikor anyjával, apjával és testvéreivel 1764-ben a pozsonyi országgyűlésre látogatnak, amelyet a bányavárosok feltérképezésével kötöttek egybe. 1768-ban Magyarország, Szlavóniában és a Bánátban tart szemleutat. Ugyancsak ebben az évben látogat el a Pest katonai táborába. Majd 1770-ben indította meg a legnagyobb birodalmi útját, amikor Soprontól Temesvárig a közbeeső városokat tekinti meg. Több állomásos útvjáról hazatérve 1771-ben ismét Pest katonai táborában tesz látogatást. 1773-ben újra Bánátban és Erdélyben tartózkodik a császár. Innen hazatérve, a Habsburg-kormányzat elé terjesztette Erdély közigazgatási rendszerének az újjászervezését.²⁶

A fent megemlített években nemcsak a birodalom tartományaiban fordult meg, hanem Európa több országában is. 1769-ben II. Lipóttal utazik Rómába, ahol a pápaválasztó konklávét nézték meg.²⁷ 1775-ben ismét Itáliába utazik, ahol öccsével tesznek nagyobb lélegzetű körutat a fejedelemségekben. Erről az itáliai körútról nagy részletességgel számol be anyjának. A levélből az is kiderül, hogyan álcázta magát és milyen nevezetességeket látogattak meg. „Madame! A nagyherceg és én pár nappal ezelőtt érkezünk meg Velenczébe, a következő éjszakán megjött Ferdinánd főherceg Milánóból, s végül legkisebb öcsém is. Itt létünk, minden utazásom programja szerint, incognito, Falkenstein gróf neve alatt néztem meg ebben a híres városban mindent, az idegenforgalom, a dogénak az adriai tengerrel való közeli eljegyzése miatt, rendkívül nagy. Megtekintettem a köztársaság világszerte ismert fegyvergyűteményét, a melynek a kerülete harmadfél olasz mérföld, öcsém és Párma hercegeinek társaságában jelen voltunk egy regattán, meglátogattam különböző színházakat, egy nobilt, és Felségednek itteni követét, Durazzo marchesét.”²⁸

II. József számára kellő inspirációt nyújtottak I. Frigyes Vilmos és II. Frigyes porosz király úttervei. I. Frigyes Vilmos utódjának II. Frigyesnek is a szívére kötötte, hogy politikai ügyekben ne hozzon úgy döntéseket, hogy nem utazott el személyesen, és nem tapasztalta meg a kialakult viszonyokat. I. Frigyes szerint az uralkodó és a lakosság személyes kapcsolatba lépése csak növelheti az uralkodó presztízsét.²⁹ Az utazásokkal együtt járó ünnepélyes ceremóniák eltörlését később maga II. Frigyes is rendeletbe foglalta. A későbbiekben, József is előszeretettel igazodott e szabályokhoz, és igyekezett a lakosságot is efelé terelni.³⁰

A birodalmi szemleút összeállítására az 1760-as években került sor. II. József első körben Cseh- és Morvaországot kívánta meglátogatni, majd 1768-ban Bánságba és Szlavóniába látogatott el. 1769 és 1773 között Erdélyt és a Magyar Királyságot állt szándékában felkeresni.³¹ A császár útítársa sógora, Albert szász-tescheni herceg volt, aki a közös út során feljegyezte mindazt, amit tapasztalt. Albert és Mária Krisztina házasságából adódóan Mária Terézia Albertet Magyarország főkapitányává nevezte ki. Albert annak érdekében, hogy jobban megismerkedjen Magyarországgal és Erdéllyel, II. József mellé szegődött, és amolyan tanulmányút keretében kísérte a császárt.³²

Az 1766–1773 közötti időszakban a birodalom tartományaiban állomásozó hadsereg és hadvédelem korszerűsítésére fókuszált Mária Terézia. Nagy hangsúly került a déli tartományok katonai tisztségviselők és létesítmények felülvizsgálatára. Ennek érdekében, Mária Terézia katonai felügyelőket nevezett ki. A Habsburg Birodalom egyik főfelügyelője Franz Moritz von Lacy gróf

lett, tisztségének német megnevezése General-Inspektor der Armee volt.³³ A katonai létesítményeken belüli komoly vizsgálatok és korszerűsítések hátterében a hétéves háború állt. Az általános vélekedés szerint ugyanis a hadsereg korszerűtlensége miatt vesztették el a háborút a poroszok ellen. Ezt tetőzte Szilézia sikertelen visszaszerzése, ami komoly hadügyi tisztoztatásokhoz és újjászervezésekhez vezetett.³⁴ Ilyen körülmények között, II. József 1768–1773-as utazásai nagyrészt a hadsereg és a védművek vizsgálatai miatt történtek. Természetesen, emellett más szempontok is érvényesültek, ha mondjuk az útjavításokra és az 1773-as erdélyi közigazgatási reformokra gondolunk.³⁵

A 18. század második felében nemcsak a hétéves háború kudarcai ébresztették rá a királynőt és fiát, hogy komoly hadügyi változásokat kell eszközölniük, hanem az 1768. évi orosz–török háború is. Noha a Habsburg Birodalom katonailag nem avatkozott be ebbe a háborúba, mégis komoly vizsgálatokat rendelt el a déli védműveknél.³⁶ Így az 1760-as évek végén a déli határörvidéken található erődítmények korszerűsítése került napirendre. Az erődítmények vizsgálatát II. József végezte, aki naplójában alaposan rögzítette az erődítmények építésének fázisait.³⁷

József Nagyszebenben személyesen részt vett a különböző gyűléseken, ahol első kézből értesülhetett a tartománnyal kapcsolatos teendőkről. A császárnak nem tetszett a hivatalnokok önkényes kinevezése, ezért alaposan megvizsgálta az ügyet.³⁸ A hivatali posztok betöltését jól láthatóan a vallási megosztottság határozta meg ekkoriban, amire a császárnak gyors megoldást kellett találnia. Ilyen körülmények között, Józsefet nem a vallási hovatartozás, hanem a rátermettség érdekelte. A hivatalnokjelöltekben a rátermettséget kereste.³⁹ Ezek olyan kérdések voltak, amelyek a problémamegoldó készséget vizsgálták. Minden hivatalnoknak más-más kérdéssor jutott. A császár által kidolgozott kérdések a következők voltak: „Milyen a kapcsolata a kincstartóságnak és a Guberniumnak? Milyen az ügyvitel? Hogyan lehetne ezen javítani? Milyen állapotban van az igazságszolgáltatás, és hogyan lehetne jobbá tenni?” A kérdésekre kapott válaszokat szintén jegyzőkönyvbe vették, amit a császár Bécsbe visszatérve az Államtanács elé terjesztett, a javaslatok között szerepelt: a sószállítás, a parasztság terheinek a könnyítése, a Szamos hajózhatóvá tétele, a bányák helyzete, valamint az erdők állapota.⁴⁰

1774. július elsején kiadott józsefi rendelet értelmében leváltották a korábbi hivatalnokokat. A császár hosszú listát készített azon személyekről, akik nem állják meg a helyüket a nekik kirendelt pozícióban, ezeket használhatatlannak, betegnek, öregnek vagy haladásellenesnek ítélte.⁴¹ Ilyen volt Teleki László guberniumi tanácsos, akit a császár így jellemzett: „Idős ember, aki teljesen a nemzeti előítéletek rabja. Van némi gyakorlata az ügyintézésben, a reformátusoknak mondhatni ő a pápa. Minden nemű újítás esküdt ellensége, különösen a szászoké [...]”⁴² Ezzel szemben a tehetséges, „becsületes és a feladatra termett erdélyi előkelőségeknek további bizalmat szavazott”. Nemes János országos főbiztost rátermettnek érezte az általa kiszabott feladatra, de becsületesnek semmiképp, róla így írt a császár: „Amenynyire kiismerhettem, semmilyen vonatkozásban nem leltem nála őszinte indulatra. Minden megnyilatkozása többértelmű, csavaros volt [...]”⁴³ A császár nagyra becsülte emberileg Bethlen Miklóst, de semmiképp nem tartotta rátermettnek a feladatra. II. József alapos jellemzést adott Bethlenről, amelybe belefoglalta, hogy jó ember, de irányításra képtelen. Vélekedése szerint sem írni, sem beszélni nem tudott, a rászabott munkákat egy Strohmayer nevű titkár végezte.⁴⁴ Végül Kendeffy Elek nyerte el az uralkodó kegyeit, akit szintén nem kímélt jellemzése során, azonban kiemelte, hogy a tartomány ügyeit ő ismeri a legjobban, a meghallgatottak közül.⁴⁵

II. József miután visszatért Bécsbe, azzal a tervszel állt az Államtanács elé, hogy vonják össze a partiumi vármegyéket, Máramaros vármegyét és a Bánságot, melynek központjául Nagyváradot tette volna. Tervezetét azonnal elutasították, mivel a bécsi tanácsosok úgy gondolták, hogy mindhárom térségben eltérő törvények és kiváltságjogok vannak érvényben, amelyek felborítása társadalmi elégedetlenséget váltana ki. A császár úgy vélte, csak egy ilyen jellegű központosított kormányzat tudna markáns változást eredményezni Erdély belpolitikájában.⁴⁶

III. Józsefnek időközben nemcsak a katonai erődtítmények és köztisztviselők szelektálásával kellett szembenézni, hanem az egyes tartományokban uralkodó korrupcióval és rendeletek megsértésével. A fő problémát a haszon-talan útépitések jelentették. Korábban, 1768-ban a Temesi Bánságban szembe-sült azzal a ténnyel, miszerint hivatalnokai ellentmondanak a császár rendeleteinek. Később, a császár halálát követően is egyre intenzívebbé válnak a felkelések a térségben.⁴⁷ A rendeletek semmibevétele az 1770. évi Baranya, Tolna és Veszprém vármegyékben eszközölt útjavítások során nyilvánult meg. Ekkor a korábbiaknál is nagyobb mértékű szabályszegéseket vélt felfedezni. A császár feljegyzései szerint szükséges volt az utak javítására, de nem oly mértékben, mint amit tapasztalt. A problémát a kincstár által biztosított anyagi források el nem számolása, valamint több ezer jobbágy önkényes kivezénylése okozta.⁴⁸

A császár olyan szemleutakat is tett, amelyek nem kimondottan egy-egy tartomány központját célozták meg, hanem a birodalom határait. II. József leginkább a déli Határőrvidékre fókuszált. A császár a déli Határőrvidéket fokozott figyelemmel követte a Balkán-félszigeten kialakult helyzet láttán. Évente több utat is megtett azért, hogy felmérje a tartományok helyzetét.⁴⁹ Uralkodásának utolsó szakaszát a birodalmi központtól távol töltötte, ugyanis az 1787-ban kirobbant orosz–osztrák–török háború lekötötte a figyelmét.⁵⁰

Végezetül elmondhatjuk, hogy az I. Lipót korától Mária Terézia idejéig terjedő időszak utazásait a dinasztiaán belül kiépülő szokásrend alapozta meg, kisebb nagyobb eltéréssel. Ezt a szokásrendet II. József szemleútjai nagyban átfomálták. A következő évszázad mozgalmas évtizedeinek derekán hatalomra kerülő Ferenc József ezt a kettős magatartást tanúsította a birodalmi körútjai alatt. Azt láthatjuk, hogy az 1848–49. évi események, és az ezt követő neoabszolutizmus kora, olyan ellenszenvet váltott ki a magyarokból, amely sorozatosan azt követelte, hogy különféle eszközökkel fogadtassa el a magyarsággal az új rendszert. Ezzel szemben II. József utazásaiból azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a császár a tartományok jobbá tételét szerette volna elérni mindenféle külszíntől mentesen. II. József megpróbált közvetlen kapcsolatot ápolni a birodalom lakosaival, társadalmi besorolástól függetlenül. Birodalmi körútjai során komolyan vette társuralkodói feladatát, az általa vélt problémákra azonnali megoldást szeretett volna, azonban anyja és Kaunitz kancellár nem minden esetben adtak szabad kezét neki. Ennek véget vetve 1780 után azon munkálkodott, hogy lehetősége szerint senki ne gátolja őt „munkájában”. Nemcsak a „belpolitikai stabilitást” próbálta elérni, hanem igen komoly szerepet vállalt Közép-Kelet-Európa politikai egyensúlyának a fenntartásában, ami Poroszországot, a Habsburg Birodalmat és Oroszországot illeti.

■ JEGYZETEK

1. Vér Virág Eszter: *Erzsébet. Mítosz és valóság a magyarok királynéképében*. In: *A múlt feltárása – előítéletek nélkül*. ELTE BTK, Bp., 2006. 2.
2. Kulcsár Krisztina: *II. József utazásai Magyarországon, Erdélyben, Szlavóniában és a Temesi Bánságban 1768–1773*. (Doktori Mestermunkák) Bp., 2004. 32

3. Kulcsár Krisztina: *Ha főurak útra keltek 18. századi főúri utazástípusok Albert szász-tescheni herceg és Mária Krisztina főhercegnő közös utazásai alapján*. Aetas 34. évf. (2019) 3. sz. 20–21.
4. Pál Judit: *A Habsburg Monarchia története 1526–1848*. Mega, Kvár, 2014. 298–299.
5. Uo.
6. Ifj. Barta János: *A tizennyolcadik század története*. Pannonica Kiadó, Bp., 2000. 26–103.
7. Kulcsár: II. József utazásai... 32.
8. Uo.
9. Acsády Ignác: *Magyarország története I. Lipót és I. József korában (1657–1711)*. Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Társulat, Bp., 1898. 119.
10. Kulcsár: II. József utazásai... 33.
11. Toma Katalin: *Gróf Nádasdy III Ferenc mecénási működése társadalmi, anyagi és szellemi háttere*. Századok 144. évf. (2010) 4. sz. 854–857.
12. Toma Katalin: *Egy császári látogatás utóélete. I. Lipót Pottendorfban*. Fons: forráskutatás és történeti segédtudományok 9. évf. (2002) 1–3. sz. 345–358.
13. Kulcsár: II. József utazásai... 38–39.
14. Ifj. Barta János: *Mária Terézia*. Magyar História, Bp., 1988. 80.
15. Hahner Péter: *A régi rend alkonya*. Panem Kiadó, Bp., 2006. 212.
16. Uo. 39–41.
17. Molitor Ferenc: *II. József, a császári Don Quijote*. Gondolat Kiadó, Bp., 1987. 11.
18. Uo. 12.
19. Molitor: II. József... 36–37.
20. Uo. 38–41.
21. Tóth István György: *Magyarország a 18. században*. In: Uő (szerk.): *Milleniumi Magyar Történet Magyarország története a honfoglalástól napjainkig*. Osiris Kiadó, Bp., 2002. 309.
22. Ifj. Barta: *A tizennyolcadik... 140*.
23. Hajdu Lajos: *II. József igazgatási reformjai Magyarországon*. Levéltári Közlemények 53. évf. (1982) 1. sz. 133–134.
24. Molitor: II. József... 103.
25. Pál: *A Habsburg Monarchia... 298*.
26. Manhercz Orsolya: *Magas rangú hivatalos utazások Magyarországon a Bach-korszakban. Ferenc József látogatásai 1849–1859 között*. Diktóri Disszertáció. Eötvös Loránd Tudományegyetem. Bölcsészettudományi Kar. 26–27.
27. Gianone András: *II. József és Péter Lipót toszkánai nagyherceg levelezése 1781–1790. Két felvilágosult uralkodó kapcsolata levelezésük tükrében*. Eötvös Lóránd Tudományegyetem. (Szakdolgozat) 1995. 17.
28. Supka Géza (ford.): *II. József válogatott levelei*. Franklin Társulat, Bp., 1913. 18.
29. Illés Eszter: *II. Frigyes szerepe a fuvolairodalomban, a kultúra-mecenatúra jelentősége a porosz királyi udvarban*. Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola, 2022. 11. (Doktori Szakdolgozat)
30. Kulcsár: II. József utazásai... 55.
31. Ifj. Barta János: *A kalapos király emlékezete. II. József és Magyarország*. Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2012. 37.
32. Uo. 197–198.
33. Gonda Imre – Niederhauser Emil: *A Habsburgok*. Pannonica Kiadó, Bp., 1998. 119.
34. Kulcsár: II. József utazásai... 205.
35. Uo.
36. Barbara Jelavich: *A Balkán története 18–19. század*. Osiris Kiadó, Bp., 1996. 137.
37. Kulcsár: II. József utazásai... 206–207.
38. Uo. 458.
39. Molitor: II. József... 94.
40. Kulcsár Krisztina: *II. József erdélyi látogatása 1773-ban, és utazásának hatása a közigazgatásra*. In: Egyed Emese – Pakó László – Sófalvi Emese (szerk.): *Certamen VII. Nyelv-, irodalom-, néprajz-, színház-, film- és zenetudomány, történelem*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2020. 459.
41. Molitor: II. József... 130.
42. Kulcsár: II. József erdélyi látogatása... 460.
43. Uo.

44. Köpeczi Béla (főszerk.): *Erdély rövid története*. Akadémia Kiadó, Bp., 1989. (<https://mek.oszk.hu/02100/02109/html/346.html#352>) megtekintés ideje: 2024. 08. 06.
45. Kulcsár: II. József erdélyi látogatása... 461.
46. Uo. 463.
47. Ifj. Barta: A tizennyolcadik... 219.
48. Kulcsár: II. József erdélyi látogatása... 329.
49. Jelavich: A Balkán... 104–137.
50. Manhercz: Magas rangú hivatalos utazások... 28.



KÁNYÁDI ANDRÁS

TESTEK BÜVKÖRÉBEN

Három Casanova–levél

■ Köztudott, hogy minden idők egyik legnevezetesebb nőcsábásza a velencei Giacomo Casanova, nem utolsósorban kitűnően megírt *Emlékiratainak* következtében, melyben az irodalmi olvasmányélmények szerencsésen keverednek a valósággal és ahol a testiség kulcsszerepet játszik. Jóval kevésbé ismert viszont a szerző tudományok iránti fogékonysága, melynek szintén számos testi vonzata szélesebb érdeklődésre tarthat számot, különösen az idén, a velencei születésének háromszázadik évében. A *Kriterion Téka* sorozatába tervezett, kiterjedt levelezéséből készült válogatásból három, kémiai, matematikai és filozófiai ismeretekről árulkodó levél fordítását közöljük, rövid felvezetés kíséretében. Mindhárom levél közös nevezője a testeket érintő változás.

(tökéletes test)

■ A franciául írott levélre a Bastille bevételekor bukkantak rá 1789 júliusában, ahol húsz évvel korábban címzettje, Karl Ernst von Bühren (1728–1801), Kurföld hercege és notórius szabadkőműves raboskodott adósságai miatt. A „hírhedt Jacques Casanova kalandor” levelét a szenzációhajhász *Journal de Paris* 1790-ben közölte, a csalás elrettentő példájaként. Bár az eredeti levél elveszett, a sarlatanizmustól sem idegenkedő Giacomo az aranycsinálás csalihatatlan receptjét közli benne olvasójával, busás haszon reményében. A „nagy mű” előállítása kissé sablonszerű: a férfi és női princípium nélkülözhetetlen vegyülését négylyukú kemence, valamint különféle csőrös és hólyagos edények érzékeltetik. A receptíró technikai felkészültsége mindenképp figyelemreméltó, noha a magyar kristály jelentését homály fedi – mérvadó geológusok szerint az antimonitról van szó. A tökéletes test pedig éppúgy lehet a bölcsek köve, mint a Paracelsus által elképzelt nagyerejű alkimista oldószer, az *alkahest*.

Károlyhoz, Kurföld hercegéhez

Riga, 1764. december közepén

Uram,

E levelet elolvasása után égesse el Felséged, vagy tartsa tárcájában a lehető legnagyobb becsben. Szerintem jobb, ha elégeti, de ha mégis meg szeretné őrizni, uram, az Önnek küldött kivételes formulát, másolja le számokba kódolva; így ha elveszti is, vagy ellopják Öntől, semmit sem fognak belőle érteni. Az Ön iránt érzett ragaszkodásom, uram, nem kizárólagos mozgatórugója cselekedetemnek; őszintén bevallom, saját érdekem éppúgy közrejátszik. Hadd példálózzak az ellenkezőjével. Ha felséges uram vonzódik hozzám, és személyem csekély erőnei ellenére oltalmába vesz, e számomra végtelenül hízalgó ok nem óv meg a hercegekre annyira jellemző állhatatlanságtól. Elnézést, uram, ha szemrehányásaim túl merésznek tűnnek. Felséges uramnak feltétel nélkül a rendelkezésemre kell állnia, tekintve hogy egyedül én vagyok birtokában az Ön számára nélkülözhetetlen anyag gyarapításának. Ha nem lenne születésétől fogva bőkezű, módot kellene találni meggazdagodására,

hogy ezt az Istentől kapott erényét legyen mivel táplálnia; az pedig csak az emberiség javát szolgálja, ha az Önhöz hasonlóak részesülnek benne.

Tegnap Felséged azt mondta, elutazásom előtt szeretne próbát tenni a nevezett fémmel. Válaszul most érthetően és megbízhatóan részletezem a műveletet. Meglátja, uram, az anyag könnyen beszerezhető, de sem idő, sem hely, sem kemence nem áll rendelkezésünkre, amely pedig nélkülözhetetlen ehhez a végtelenül kényes eljáráshoz, ahol a legapróbb hiba is súlyos következményekkel jár.

A réz művelete egyszerű és mechanikus, emezé azonban mindenesztül filozófiai, és biztosíthatom, uram, hogy amint aranya gyarapodásnak indul, olyan tökéletes minőségű lesz, mint az, amelyből a velencei zecchinókat¹ verik.

Gondolja meg, uram, olyan helyzetet teremtek Ön számára, hogy nélkülem is elboldogul, mi több, életem és szabadságom mindenesztül az Ön kezébe helyezem; nagylelkű cselekedetemmel örökre el szeretném nyerni Felséged jóindulatát, így le kell győznie az előítéletet, amellyel a kémikusok tevékenységét szokták sújtani. Bántja önérzetem, ha Felséged nem különböztet meg az átlagembertől. Egy szívességet azonban szeretnék Öntől kérni: ne hajtsa végre ezt a műveletet visszatérésem előtt. Nem dolgozhat, uram, egyedül. Ugyan kire bízhatná magát? Az Isten szerelmére, ne érezzen kísértést nélkülem dolgozni, mert ha a művelet sikerülne is, segédje rájönne a titkunkra. Zárójelben megjegyzem Felségednek, hogy Párizsban Pont-Carré márkinénál² higany és nitrát hozzáadásával épp ezekkel az összetevőkkel alkottam meg a nevezetes Diana fáját³. Ez a csodás növényzet Anhalt-Zerbst hercegnő⁴ talizmánja volt. Mérhetetlenül vagyonos lennék mára, ha egy herceg állt volna rendelkezésemre, vagy egy olyan hercegben bízhattam volna, akinek pénzverde van birtokában. Ebben a boldogságban csak most lett részem és repesek az örömtől, mert jósága, uram, elosztja életem és szabadságom miatt érzett jogos félelmeim.

Vegyünk négy uncia jóféle ezüstöt, és oldjuk fel savban, rézlemezzel kavarjuk fel annak rendje és módja szerint, utána pedig mossuk meg jól langyos vízben, hogy minden savtól megtisztuljon, majd szárítsuk meg alaposan. Mikor már jó száraz, keverjük el fél uncia szalmiáksóval, és tegyük retortába. Ez a retorta lesz a desztillálóedény. Az előkészületek után vegyünk egy font vasas timsót, egy font magyar kristályt, négy uncia rézpatinát, négy uncia cinóbert és két uncia élénk ként. Törjük apróra, majd keverjük jól össze, utána tegyük úgy a kukurbitába, hogy a keverék csak félig töltsse meg. Helyezzük ezt a kukurbitát négylyukú kemencére, a tüzet ugyanis a negyedik fokig kell szítanunk.

A főzést lassú tűzön kezdjük, ami csak a nyirkot vagy vizenyős részeket oldja ki, s amikor a szellemek feltűnedeznek, tegyük az edényt oda, ahol a hold és az ammónia van. A nyílásokat el kell tömíteni és mihelyt a szellemek elillannak, állítsuk a tüzet hármas fokozatra, amikor pedig látszik, hogy elkezdődött a szublimáció, nyissuk meg bátran a negyedik lángot is, nincs mitől félni, bár azért vigyázzunk, hogy a szublimált anyag ne menjen át az edénybe, vagyis a retortába, ahol a hold található. Ezután az egészet hagyjuk kihűlni. Miután kihűlt, az edényt elvesszük a hold alól, a csőrért belevezetjük egy hólyag alakú edénybe, elzárjuk egy háromszoros bélelésű, ég felé mutató hólyaggal; a lassú tüzet huszonnégy órán keresztül tápláljuk, utána levesszük a hólyagot, a retortát középre fordítva, hogy a gőz belegyűljön.

A tüzet felszítjuk, hogy a teljes kiszáradásig a masszában található szellemeket leszűrje. A művelet háromszori elvégzése után válik az arany a retortában láthatóvá. Ekkor kivesszük és tökéletes test hozzáadásával feloldjuk. Két uncia arannyal feloldva, majd vízzel elegyítve négy uncia kifogástalan minőségű arany keletkezik, tökéletes súlyú, képlékeny, csak halvány színű.

Íme, uram, egy pénztárcájának való kincsesbánya, melynek köszönhetően egy igazgató négy segéddel heti ezer dukátnyi jövedelmet hozhat Önnek, illetve a dupláját vagy négyszeresét, amennyiben Felsőged a munkások és a kemencék számát növelni óhajtja. Ennek igazgatását kérném Öntől és biztosíthatom, uram, hogy a magam számára csak arra az anyagra tartok igényt, amelyet Felsőged jónak lát nekem juttatni, olyan helyszínen veretve, melynek kijelölésével engem tisztel meg.

Ne feledje, uram, államtitokról van szó. Ön herceg, ami önmagáért beszél, megérti e szónak súlyát. Égesse el ezt a levelet, s ha Felsőged előre meg kíván jutalmazni, nem kérek tőle mást, mint az Önt imádó személyem iránti gyengéd ragaszkodását. Boldogság tölt el arra a hízgelgő gondolatra, hogy jötevéim barátommá válik.

Életemet, uram, melyet e levéllel ezennel a hatalmába adok, kész lennék az Ön szolgálatára áldozni, és nem esne nehezemre végezni magammal, ha egyszer megbánást kellene amiatt éreznem, amit most fenséges uramra bíztam, kinek nagy megtiszteltetéssel vagyok mindhalálíg elkötelezett szolgálja,

Casanova

(kockatest)

■ Casanovát zsenge ifjúkora óta foglalkoztatta a déloszi problémaként elhíresült ókori geometriai feladvány, mely egy olyan kocka élének megszerkesztését tűzte ki célul, amelynek térfogata a duplája az adott kocka térfogatának. Az antikvitástól a felvilágosodásig kudarcot vallottak vele a matematikusok, a velenceinek azonban a csehek földjén bőven jut ideje rajta töprengeni. Megoldásában annyira biztos, hogy 1789 őszétől fél éven át több jelentős európai matematikusnak is elküldi tervezetét. A csillagásznak is kiváló Jean Sylvain Bailly (1736–1793), a Francia Akadémia és a Nemzetgyűlés tagja, nem mellesleg Párizs polgármestere, szintén levélben értesül róla. Casanova nem rejti véka alá a francia forradalom iránti leplezetlen ellenszenvét, de Leibniz is megkapja a magáét. A déloszi probléma legendája a delphoi jósa kocka alakú oltárának bővítéséhez fűződik, ezért a camarinai párhuzam, Püthagorasz jelentősége pedig megduplázódik: egyrészt a szabályos testek – így a kocka – felfedezése, másrészt a lélekvándorlás tana fűződik hozzá. Nem az átfogó bizonyítás, a teremő emlékezet következtében lesz a kockatest kristálytisztá.

Jean Sylvain Baillyhoz

1790 nyara

Elnök úr,

Egyiptomban voltam, Püthagorasz testében, amikor elkezdtem a hexaéder kettőzésén töprengeni. Befogadóm megszakította a műveletet, melyet hiába folytattam Platónban és másokban kétezer éven keresztül, mert mindegyikük elhunyt, mielőtt munkámat befejezhettem volna. Munkám természete nagyobb mértékben függ az időtől, mint a szellemtől. Ez olyannyira igaz, elnök úr, hogy Leibniz egyik mértani bizonyításának köszönhetően a tökéletesség határán jártam, ám ez a rendkívüli elme holmi agyrémekre fecsérte idejét. Monádjai³, végtelen kohéziói és számtani görbéi, melyek az arcvonásokat festőnél ékeesebben voltak hivatottak bizonyítani, fölöslegesen kimerítettek és kénytelen voltam továbbállni, mert elhalálozott.

Jelen pillanatban a csehországi Duxban, egy velencei fejében tartózkodom, aki mindazt lehetségesnek tartja, amit egy axióma nem nyilvánított lehetetlennek. Olyan szerencsésen bánt velem, hogy egy átfogónak köszönhetően rájött a kockakettőzés nyitjára, melyet a mértantudósok figyelmen kívül hagytak, mióta a világ világ.

Bátorkodom, elnök úr, az újjászületett Franciaország elé tární e hőstettet; arra vágyom, hogy egy olyan korszakkal forrjon össze, mely az összes évszázadban emlékezetes marad és felfedezésemmel rokonítható, bár utóbbi egy igen lényeges tekintetben fölötte áll. Hívja csak fel, uram, a tekintetes nemzetgyűlés figyelmét, hogy jómagam nagyobb tettet hajtottam végre, mivel úgy valósítottam meg a kockakettőzést, hogy megkíméltem Camarinát.⁶ Anélkül, hogy bemocskoltam volna, az egész világ számára láthatóvá tettem a 128-as számot, 64-ből kiindulva, az 512 felé vezető úton.

Maradok a legnagyobb tisztelettel, elnök úr, a legalázatosabb hív szolgája,
Casanova de Seingalt.

(fátyoltest)

■ Elisabeth Charlotte Konstanzia von der Recke (1756–1833) grófnőt, a naplóíró költőnőt, a kurfürldi herceg sógornőjét Casanova utolsó hónapjainak megédesítőjeként tartják számon. A hölgy 1797 áprilisában azzal a kéréssel fordul levélben az idős, ám szellemileg rendkívül élénk duxi könyvtárhoz, hogy írjon neki valami találó verses idézetet olaszul, mely a lélek halhatatlanságáról vallott, számos versében kifejtett felfogását méltóképpen kifejezhetné. Giacomo nem marad adós a válasszal és – minden sztoicizmusa ellenére – elismeréssel nyilatkozik a platonizmusról, Petrarca költészetét tekintve modellértékűnek, azét a Petrarcaét, akiről egyik filozófiai fejtegetésében bebizonyította, hogy szerelmes verseit nem kizárólag platói érzések fűtötték. A görög filozófiai irányzat eszméit a velencei egyébként az asztrológiával kacérkodó Marsilio Ficino közvetítésével tanulmányozta: az emberi lélek ereje a szellemen keresztül jut el a test különböző részeibe, feltámadáskor pedig test és lélek újra egyesül. A *bel velo* ugyanakkor vigaszul szolgál az előnytelen külsejéről nevezetes kékharisnyának: arca romló földi mását borítsa inkább fátyol.

Elisa von der Recke-hez

Dux, 1797. április 17

Asszonyom,

Folyó hó negyedikén küldött megtisztelő felszólítása mindennap foglalkoztatott. Semmi, ami pennám alól kikerült, nem nyerte el tetszésemet, ezért semmi Önhöz méltót nem tudok bemutatni. Prózában írt remek szövege, melynek a lényegét kellene megragadnom, egy platói óda fenséges témája, és mivel eleve lényeglátó, nincs laboratóriumomban olyan lombik, amely alkalmas lenne a lényeg lényegének lepárolására. Képmása alá illő, az olvasót a gondolatvilágáról eligazító felirat, asszonyom, csakis Platónról kölcsönzött szentencia lehet, s ha nem kér a görögből, akkor egy híres platonikus jöhet szóba, latin vagy olasz, amennyiben az olasz nyelvet szereti. Petrarca három csodálatos soráról lenne szó, melyet Laura szájából hallunk, ki halála után a harmadik mennybe jutott vissza, ahonnan elindult közénk megszületni. Biztosan úgy gondolja, asszonyom, lehetetlen, hogy az Ön lelke előzetes létezés nélkül halhatatlan legyen, és biztosíthatom, hogy bár nem az én rendszeremről van szó, mert én az identitást képtelenségnek, az érzékeket pedig az érzékszervektől elválaszthatatlannak tekintem, csodálattal adózom előtte és tisztetem azokat a mély szellemeket, akik magukénak vallották, és volt erejük követni.

Biztos lévén abban, hogy semmilyen létezőt nem lehet megsemmisíteni, megesküszöm, ha lelkem énelőttem létezett volna, utánam is létezni fog, mert nem lehetett velem korábban, mint ahogy az anyag kialakította testem. Íme hát, asszonyom, a kettőnk közötti különbség. Ön lélekben halhatatlannak

hiszi magát, és Szókratész szerint már azzá is lett, hiszen a jövőnek él. Én testben halandónak hiszem magam, az is vagyok, és minden elismerésem a lelkemnek, amennyiben valós szubsztanciaként halhatatlan, ugyanakkor sajnálom, hogy halhatatlanságának nem lehetek tanúja, mivel érzékeim maradtak talanul testemhez vannak láncolva, mely minden pillanatban enyészik, mígnem a halál, *ultima linea rerum*⁷, hatalmába keríti.

Egyik levelében Seneca szemére veti bölcs barátjának kegyetlenségét, amellyel kiábrándította a lélek halhatatlanságából, amelyről azt hitte, a halál utáni érzékelő képességnek felel meg.⁸ Arról panaszkodik, hogy megfosztotta attól a reménytől, amelyet *mentis dulcissimus error*-nak nevez.⁹ Könörgöm, asszonyom, ne higgye, hogy Seneca barátját szeretném utánozni; Isten ments, hogy megpróbáljam kiábrándítani, kivált, hogy előfordulhat, én vagyok tévedésben. Bevallom, semmit sem tudok erről; ha pedig halhatatlanságom csak halálom árán derülne ki, nem sürgöt ennek az igazságnak a megismerése. Túl drága az olyan igazság, mely életünkbe kerül; de ha halálom után is érezni fogok, elismerem, hogy soha nem halok meg. Önnek, asszonyom csak gratulálni tudok metafizikájához, mert erényei híján nem verhetett volna gyökeret elméjében, és csupán amazok gyarapodását eredményezheti; de megbocsátja, ha nem óhajtom kívánságai beteljesülését, amennyiben oly boldogságra áhítozik, melyet csak a halál hozhat el. Utálom ezt a szörnyeteget, mivel csak arra való, hogy elmém elpusztítsa, melyet főképp amiatt kell dédelgetnem, mert nélküle nem ismertem volna meg az Ön érdemeinek jelentős részét.

Következzen tehát három csodálatos verssor, amelyet a legnagyobb olasz platonista, Petrarca illeszt a halott Laura szájába, kinek lelke már visszatért szférájába. Ekként szól a költőhöz:

Mio ben non cape in intelletto umano;	Üdvöm nem éri fel emberi elme,
Te sol qui aspetto, e quel che tanto amasti,	Rád várok itt, s mit úgy szerettél régen
E là giusto è rimasto, il mio bel velo.	Ott lenn maradt, szépséges földi fátylam.

E három sor után a nagy szerelmes költő a következőképpen zárja istennője halála után komponált szonettjei legszebbikét. Figyelje csak meg, asszonyom, látomásában úgy tűnt, hogy Laura beszéd közben a kezét fogja:

Deh! perchè tacque, ed allargò la mano?	Mért némult el, kezét rólam lefejtve ?
Che al suon di detti sì pietosi e costì	Kegyes szűzi beszéde bűvkörében
Poco mancò che non rimasi in cielo.	Örökre odafenn maradni vágytam. ¹⁰

Figyelje meg, asszonyom, hogy a szép Laura testének feltámadását vallotta, melynek lelkével kellett egyesülnie, a hölgy reményeinek megfelelően. *Dialmenetében* a holttestről beszélve olyan sort alkotott, melynek érzése és isteni harmóniája sokszor csalt könnyet a szemembe, midőn az ifjúság testemben még érzelemből fakadó nedveket táplált. Íme az isteni verssor: „Morte bella pareva suo bel viso”.¹¹

Egy másik bájos szonettjében így szól:

O delle donne altero, e raro mostro!	büszke, ritka csoda te női sorban,
Or negli occhi di lui che tutto vede	a Mindentudónak tekintetében
Vede il mio amore, e quella pura fede,	ládd most szerelmem és igaz hűségem,
Per cui tanto versai lacrime, e inchiostro.	ezért folyik könny s tinta áradatban ¹²

Tisztelettel és csodálattal maradok, asszonyom, az Ön legalázatosabb és leghívebb szolgálja,

Casanova



Teremtés, lélekvándorlás, feltámadás: a három levélben fölsejlik, hogy a casanovai megismerés középpontjában a testek változása áll. E határozott érdeklődés két okra vezethető vissza. Az első biológiai: remek adottságainak köszönhetően Giacomo ellenállhatatlan partner, élete során pedig mindig kiemelt figyelemmel kíséri a test legapróbb rezdüléseit, az ölekezéstől a táplálkozásig. A második esztétikai: libertinus-materialista világnézetét klasszikus olvasmányélmények formálják, Vergilius mezőgazdasági tanácsai éppúgy meghatározóak számára, mint Ovidius mitikus átváltozásai. Nem meglepő, hogy tudományos ismereteit összefoglaló, Prágában kiadott regénye, az *Icosameron*¹³ címodalán a hatvanhárom éves szerző portréja látható, az alábbi jelmondat társaságában:

Altera nunc rerum facies;
me quero, nec adsum:
Non sum qui fueram,
non putor esse: fui.

Más most a dolgok arculata;
panaszlom hiányom:
Nem vagyok az, ki valék,
létem csak ábránd már.

A disztichont többen Ovidius sorainak hitték, holott Casanova saját szerzeménye, mely – bár keserűen összegzi az óhatatlan földi elmúlást, ahogy a metszet is a testi változás hű tükre – az ovidiusi *opus magnum* epilógusával folytat párbeszédet. Idézzük hát mi is a konstancai száműzöttet: „Jöjjön a nap, mely csak testem tudhatja jogául,/hogy befejezze bizonytalan éveimet, mikor óhajt:/ jobb részemmel amúgyis föl, föl a csillagos égre/ érek, örök léthez, s a nevem soha el nem enyészhet”.¹⁴ A nagy mű valóban bevégeztetett.

■ JEGYZETEK

1. Zecchino: aranyból vert pénz, velencei dukátnak is nevezik.
2. Jeanne Camus de Pontcarré (1705–1775): Louis Christophe de Laroche foucauld-Langeac, d'Urfé márkí felesége, Casanova alkímista csalásának legnevezetesebb áldozata.
3. Diána fája, vagy Bölcsesség fája: az alkímisták által higannyal vegyített ezüst-nitrát oldatból előidézett kristályosodás.
4. Johanna Elisabeth d'Anhalt-Zerbst herceggasszony (1721–1760): Nagy Katalin cárnő anyja.
5. Utalás a *Monadológiára*, Gottfried Wilhelm Leibniz 1714-ben franciául írt, az elemi részecskéken, ún. monádokon alapuló metafizikai értekezésére.
6. Camarina: város Szicíliában, lakói Apollónhoz fordultak, hogy megtudják, lecsapolhatják-e a várost körülvevő, pestist okozó mocsarat, mire az orákulum azt jósolta: ha hozzányúlnak, a város elesik. A lecsapolás után megszűnt a pestis, de a védtelen várost elfoglalta az ellenség.
7. Helyesen: *Mors ultima linea rerum est*, A halál a dolgok utolsó állomása. Horatius, *Episztolák*, I. 16. Bede Anna fordításában: A halál véget vet a kinnak.
8. Seneca, *Erkölcsei levelek*, a 102. Luciliushoz írt levél.
9. Helyesen: Et demptus per vim mentis gratissimus error. Horatius, *Episztolák*, II. 2: „s lelkem leggyönyörűbb nyavalyáját irtja ki durván”. (Kőrös Imre fordítása)
10. Petrarca, *Daloskönyv*, 302. vers (s. f.)
11. A szép ábrázat szép halált sugárzott. Petrarca *A halál diadalmenete*, I. utolsó sor. (Hárs Ernő fordítása)
12. Petrarca, *Daloskönyv*, 347. vers (Weöres Sándor fordítása).

13. *Icosameron ou Histoire d'Edouard et d'Elisabeth qui passèrent vingt ans chez les Mégamicres habitants aborigènes du Protocosme dans l'intérieur de notre globe* (Eduárd és Erzsébet története, akik húsz évet töltöttek földünk belsejében a megamikroszoknál, Protokozmosz őslakóinál), Prága, 1788. A metszet a cseh Jan Berka munkája.

14. Ovidius, *Átváltozások*, XV. könyv, Devecseri Gábor fordítása.



A FILMRŐL VALÓ KÖZÖS ESZMECSERE GYÖNYÖRŰSÉGE

■ A 2023-as év folyamán bemutatott hat magyar játékfilmről szólnak a következő esszék, és se a filmek, se az esszék nem véletlenszerűen kerültek együvé. Az Európai Egyetemi Filmdíj (EUIF)¹ mintájára szervezett Magyar Egyetemi Filmdíj edukációs programot a 2020–21-es tanév tavaszi félévében indította a Magyar Filmtudományi Társaság Pócsik Andrea kultúrakutató vezetésével, „a jelenkori magyar filmművészettel kapcsolatos ismeretek növelése és aktivitások erősítése” céljából.² Akárcsak a mintául szolgáló EUIF programban, a magyar változatban is egy előzsűri által kiválasztott hat film kerül szinkron megbeszélésre a programban részt vevő magyar nyelvű médiaképzések óráin, amelyből aztán a csoportos szavazások és a programot záró workshop alkalmával kiválasztják a hallgatók a díjat kiérdemlő alkotást. Néhol kötetlen filmklub, néhol tananyaghoz is kapcsolódó tevékenység, néhol pedig a kettő közötti hibrid műfaj a M(agyar) E(gyetemi) F(ilmdíj), és a Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Karán a 2025–2026-os tanévben az utóbbi állt fenn. Ugyanis abban a szerencsés helyzetben találtuk magunkat, hogy karunk magyar doktoranduszai közül ketten is dolgoztak a MEF-válogatásban szereplő filmekben – mégpedig Hatházi Rebeka a *Magyarázat mindenre* (r. Reisz Gábor), Nagy Márton pedig az *Elfogy a levegő* (r. Moldovai Katalin) címűekben – és egy további film, a *Műanyag égbolt* (r. Bánóczki Tibor és Szabó Sarolta) kapcsán Farkas Boglárka-Angéla kutatási interjút készített.³ Azt jelentette mindez, hogy a filmek vetítésének bevezetését és azt követő beszélgetés moderálását megoszthattuk magunk között, bevonva, doktori kutatási témáik mentén, Benedek Szabolcs és Sós Timothy doktoranduszokat is. Így alakult ki a klasszikus filmklub, mini filmfesztivál és részben tanórákhoz is (Zágoni Balázs kreatív írásórái és Hatházi Rebeka látványtervezésórái) kapcsolódó oktatási tevékenység hibridje.

Minekutána pedig kiderült, hogy a bevezető kiselőadásokat a doktoranduszok a lehető legnagyobb komolysággal dolgozták ki, a megfigyelések pedig sok ponton találkoztak, adta magát a gondolat, hogy érdemes lenne a 2024–2025-ös tanév második félévi közös film- és beszélgetésműhelyt rögzíteni valamilyen formában. Nagy örömkünkre a *Korunk* folyóirat és Gyórfy Gábor szerkesztő otthont kínáltak nekünk, amelyért köszönettel tartozunk. Reményeink szerint a következő oldalakon olvasható, egymást folytató, egymással beszélgető esszéfolym lenyomatát kínálja a BBTE Színház és Film doktori iskolájában folyó izgalmas párbeszédnek, hírét viszi a Magyar Egyetemi Filmdíj kezdeményezésnek, és bizonyosága a minden körülmények között kreatív magyar film kortárs irányvonalainak.

Virginás Andrea, MEF-programfelelős
(BBTE Magyar Film és Színházi Intézet),
Kolozsvár, 2025 július.

Látom, amit látsz: az azonosulás határai

■ A magyar filmtörténetről nem mondható el, hogy gazdag lenne science-fiction filmekben, de az utóbbi évtizedben ez a trend mindenképp változóban van. Ennek az egyik jele lehet az is, hogy a MEF filmklubban megnézett hat alkotás közül kettő is ebbe a műfajba sorolható: a *White Plastic Sky*, és jelen írás tárgya, a *Látom, amit látsz*. De a műfaj felvirágzására egyéb közelmúltbeli példák is hozhatók: *Zanox* (2022, Baranyi Benő), *Úrpiknik* (2021, Badits Ákos), *Hurok, Átjáróház* (2016 illetve 2022, Madarász Isti). Azonban míg ezeknek világos műfaji vagy tematikai célkitűzései vannak, a Szabó Mátyás által jegyzett *Látom, amit látsz* esetében egy jóval szerzőibb, személyesebb, és ezzel együtt zavarosabb filmmel van dolgunk.

A film főszereplője Ábel (Vilmányi Benett), akinek különleges adottsága van: egy szerkezet segítségével képes rácsatlakozni más emberek vizuális perspektívájára, ezáltal pontosan azt látva, amit ők. A képesség neve „szubjektálás”, és a célalany hangját tartalmazó magnókazetta visszajátszása szükséges hozzá. Ábel egy szolgáltatásszerűség keretében eltűnt gyerek felkutatására használja a szubjektálást, Fellegi professzor (Lukács Andor) vezetésével, aki egyúttal a gép feltalálója is, és az első szubjektátor. A kis csapat tagja még Mituka néni (Nagy Mari), aki amolyan asszisztens és Ábel gondozója, illetve Marián, a professzor fia, aki a gyerekek tényleges felkutatásáért és visszahozásáért felel.

A felütésből akár úgy is tűnhet, mintha egy krimi vagy thriller expozícióját látnánk, azonban a történet teljesen más irányba kanyarodik. Fellegi professzor hirtelen kórházba kerül, így Ábel szigorú felügyelet nélkül marad, és kíváncsiságának köszönhetően több, a professzor fiókjába rejtett régi kazettát hallgat meg. Végül rászubjektál egy Vera (Hartai Petra) nevű, mára már felnőtt lányra, akit később fel is keres a munkahelyén, egy halakat és rovarokat árusító üzletben. Kissé megmagyarázhatatlan módon rögvést meghitt és költői metaforákban gazdag beszélgetésbe kezdenek többek között a botsákról, magányról és bezártságról. A romantikus viszony alakulásának rövid ideig az szab gátat, hogy Ábel elmondja Verának: rászubjektált, betekintett az intim szférájába, és (többek között) emiatt is tetszett meg neki. Vera ezt első körben megrökönyödéssel fogadja, később azonban, szintén megmagyarázhatatlan okokból, kiderül, hogy tulajdonképpen jó érzés, amikor Ábel az ő szubjektív-jében van, és ez értelemszerűen Ábelnek is jó. A kapcsolati életműködésük egy fontos eleme lesz az a játék, hogy Ábel hosszú ideig Vera perspektívájában marad: a világot és önmagát is a lány szemén keresztül szemléli, akárha furcsa módon sérült volna a látása. Ilyenkor Vera segít neki tájékozódni. Ábel ezalatt elhanyagolja a gyerekfelkutatási kötelezettségeit, és Fellegi professzor is hazatér a kórházból: Ábel rossz teljesítménye láttán úgy dönt, hogy lecseréli őt egy másik szubjektátorra. Először nehezen fogadja a döntést, végül azonban úgy határoz, hogy össze akar költözni Verával, és végleg az ő szubjektív-jében akar maradni. Ennek érdekében megpróbálják ellopni a szerkezetet, azonban a professzor rajtakapja őket. Az eddig vaknak hitt Fellegi elmeséli, hogy ő is ugyanígy járt el, szörnyű következményekkel: a szerelme szubjektív-jében ragadt, aki később elhagyta őt, így kénytelen volt végignézni az életét nélküle, az új szerelmével, boldogságával, és a mai napig látja őt. Ábel ennek ellenére mégis végigviszi a tervét: Vera és a fiú boldogan fényképezkednek egy sárga virágokkal borított mezőn.

A filmet a magyar filmtörténetben nehéz kontextualizálni, de tágítva a kört azért találunk olyan alkotásokat, amik hasonló ötlettel operálnak. Említhető például az 1983-as *Brainstorm* (Douglas Trumbull), ahol egy eszköz segítségével képesek rögzíteni egy ember teljes érzékszervi élményét (beleértve a hallást, szaglást, tapintást), és azt továbbítani más embereknek. Andrew Niccol *Anon* (2018) című sci-fijében is hasonló látunk, itt az emberekbe ültetett chippek segítségével képes a rendőrség belenézni a gyanúsítottak és érintettek szemszögébe, és hekkerek képesek kicserélni az emberek perspektíváját. De említhető a „The Entire History of You” című *Black Mirror*-epizód is, vagy a *Perfect Sense* (2011, David Mackenzie), ahol az emberek érzékszervei kezdik el felmondani a szolgálatot. A *Látom, amit látsz* viszont valamelyest kilóg a sorból: az expozíció egy feszes műfajfilm ígéretével kecsegtet, a játékidő előrehaladtával azonban egy kissé visszafogott, a szerzőiség és a műfajiság közé rekedt filmkészítménnyel lesz dolgunk. Ez a fajta kettősség több szempontból is jellemző a filmre: sci-fi és romantikus történet, retro és futurisztikus, költői-metaforikus és narratív egyszerre. Kérdés csupán az, hogy e sok szék közül sikerül-e valamelyikre ráülnie.

A rövid cselekményleírásból jól látható, hogy a *Látom, amit látsz* a témák és értelmezések végtelen spektrumát vonultatja fel, és nagyon nehéz kitapogatni a film fókuszát. Ez egyrészt annak is betudható, ami általában a szerzői hajlamú, high-concept filmek sajátossága: az érdekes ötlet minél több vetületet akarja megmutatni, hisz valóban, minden ötletből származó lehetséges történet vagy cselekmény érdekes és potens. A szubjektálást eltűnt gyerekek felkutatására használni, és ezáltal egy bűnügyi történetet kezdeni épp annyira csábító, mind az egymás szemszögében rekedő szerelmesek viszonyát boncolgatni. Ugyanígy, a professzor története és helyzete szintén izgalmas (talán még izgalmasabb, mint az Ábel és Vera esete), és annak ellenére, hogy értelmezhető úgy, mint a szerelmespár sorsának előrevetítése, sokkal inkább tűnik egy kényszeres gesztusnak: a film minden magában rejlő lehetőséget be akar lebegtetni, mintegy bizonyítva a high-concept ötlet eredetiségét. A probléma ilyen esetekben nyilván az, hogy a sok lehetőség közül egyik sem kerül érdemben és részletesen kidolgozásra, és nézőként gyakran érezzük azt, hogy a film (illetve a rendező) nem tisztázta magával a szándékát. Vélhetően a különböző elemek költői-metaforikus-asszociatív összeállása volt a cél, de a MEF filmklubban tapasztalt reakciók alapján is ez csupán felemás módon sikerült: sokkal inkább kínos kérdések feszültek bennünk, mintsem a saját értelmezéseinkben való elmerülés lehetőségének felszabadító érzése.

Ilyen kérdés volt például az, hogy miért ragaszkodnak mindketten, szinte fetisiztikus módon, a szubjektáláshoz? A világ más szemszögből való szemlélésének kuriózuma Ábel esetében érthető, viszont nagyon problematikusává válik az, hogy tulajdonképpen az idő nagyrésztében önmagát nézi a lány szemszögén keresztül. Látens nárcizmus? Lacan tükörstádiumának egy furán kifordított megjelenítési módozata? Nehéz megmondani, és a film se ad rá választ. Önmagunk szemlélése valamilyen vizuális médiumon keresztül mindenképp a kortárs léttapasztalat és identitásépítés része, azonban ebben az irányba sem tesz lépéseket a film. Fontos motívum a bezártság és a szökés: eltűnt gyerekek, akik valami elől menekülnek valahová. Ez érdekes értelmezési keretet nyújthatna a filmnek, de sajnos ezen gyerekek körülményeiről is olyan keveset tudunk meg, hogy sorsuk egyszerűen súlytalanná válik. Innen nézve azonban Ábel fixációja valamelyest érthető: a Fellegi professzor és Mituka néni által létrehozott zárt, kissé fullasztó légkörből olyannyira ki akar szabadulni, hogy egy másik ember szubjektív perspektívája lesz elég csak. Vagy másképp fogalmazva: a saját életének szemszögből akar kilépni. Az sem mellékes, hogy Ve-

ra maga is elszökött gyerekkorában, így a kettejük románcának egyfajta alapzata lehet a közös otthonatlanság élménye, valami, amiben egymásra találnak. Vera esetében viszont még kevésbé érthető, hogy miért okoz élvezetet az, ha Ábel az ő szubjektívjében garázdálkodik: talán az élmények ilyen szintű közössé tétele tölti el örömmel, talán konkrétan fizikai élvezetet okoz, nem tudni. Paradox módon a film, ami egy két ember közötti teljes azonosulást jelenít meg, pont a nézői azonosulást gátolja azáltal, hogy elrejtje ezeket az információkat. Nehéz megérteni, hogy mire épült a viszonyuk, hisz az is kérdésként merül fel, hogy az egész szerelem nem több-e, mint a szubjektálás furcsa mellékhatása? Hisz már az elején erőteljesen egymásra hangolódnak, és Vera karaktere gyakran viselkedik úgy a filmben, mintha az lenne az egyetlen dolga, hogy tetszen neki Ábel, Ábel meg pont a képessége révén kerül közel Verához. Mindenképp egy izgalmas viszony megrajzolására vállalkozik a film, és helyenként nyújt némi lebegő, költői élményt az emberi kapcsolatok ellentmondásos jellegéről, azonban túlságosan titkolózó ahhoz, hogy igazán, egzisztenciálisan zavarba hozzon.

Egy másik fontos szempont lehet a már említett mediatizáció, hisz a médiumoknak fontos szerepe van a filmben: kezdve attól, hogy a szubjektálás létrejötte csak egy magnószalagra rögzített hang meghallgatása után lehetséges, egész addig, hogy a képesség által tulajdonképpen az emberi szemszög, így maga az ember válik médiummá: mintha Vera szemszöge egy folyamatos élő közvetítés lenne, amire Ábel rá tud csatlakozni, mi több, önmagát nézheti ezen keresztül. A mediatizáció természetéről elmélkedve Berger Viktor Alfred Schütz ama gondolatából indul ki, hogy a társadalmi élet egyik alapvető feltétele az, hogy a cselekvők előfeltételezzék a nézőpontok kölcsönösségének generáltizációját. Így folytatja: „A szubjektumok tudják, hogy mivel mások „máshol állnak” – azaz eltérő élettörténettel rendelkeznek, más kontextusokban ténykednek és eltérő relevanciáik vannak –, eltérő a nézőpontjuk, tehát másként értékelik és érzékelik a dolgokat. A nézőpontok kölcsönösségére vonatkozó idealizációjuk alapján azonban a cselekvők eközben azt is feltételezik, hogy ha abban a pozícióban lennének, mint a másik, ők is ugyanúgy látnák a dolgokat, mint amaz. A cselekvők eme idealizációja révén válik egyáltalán lehetségessé a másik megértése, és így a társadalmi cselekvés. A mély mediatizációs folyamatok hatására az életvilág hagyományos időszerkezete jelentősen átalakult, ami a társadalmi világ egyre több területén megnehezíti a cselekvők számára a nézőpontok kölcsönösségére vonatkozó idealizációjuk fenntartását.”⁴

A *Látom, amit látsz* szubjektálási képessége mintha pontosan ezt a paradoxont oldaná fel: úgy jelenít meg egy erőteljes, mélymediatizációs folyamatot, hogy közben lehetővé teszi a teljes azonosulást, egy másik szubjektum nézőpontjának tökéletes felvételét. Míg egy videófelvétel nézése közben egy többszörösen szűrt és közvetített képet látunk, addig Ábel vegytisztán, jelen időben látja azt, amit más lát, így kiküszöböli azokat a tényezőket, amik egyébként zavaróak lehetnek egy megszokott mediatizációs helyzetben. Mi több, egy másik problémát is kiküszöböli, amit Berger Viktor Nick Couldry és Andreas Hepp nyomán állapít meg: „A jelenlét érzésének online terekre való áttevődésével különféle területeken találkozhatunk, így például a mediatizált munkahelyek és a magánéleti kapcsolatok területén is. Közös az ilyen szituációkban, hogy a nézőpontok felcserélhetőségének generáltizációja sok esetben problematikussá válik az online szférában, hiszen csak akkor lehet a másik nézőpontját megérteni, ha egyáltalán látszik, hogy „hol” áll, ami a mediatizált kommunikációk kapcsán nem feltétlenül adott.”⁵

A „hol” kérdése hatványozottan fontos a filmben, hisz a gyerekek felkutatása esetén is ez az első kérdés, továbbá Ábel külön gyakorlatokat folytat annak érdekében, hogy minél pontosabb leírásokat tudjon nyújtani az alanyok által látott terekről. De a Verával való viszonyában is hangsúlyos lesz, hisz a „játék” során folyamatosan koordinálják egymást, ezáltal pontosan tisztában vannak azzal, hogy épp ki hol áll az adott térben.

Láthatóan izgalmas területekre evez a film, akárha szerelmi történetként, akárha a mediatiszációra való reflexióként tekintünk rá, azonban utóbbi esetben is kihagyott lehetőségnek érződik az empátia kérdésével való foglalkozás, hisz amit látunk Vera és Ábel között, az sokkal inkább tűnik egyfajta mániának, fixációnak, vagy fétisnek, semmint a másik megértésre tett őszinte kísérletnek. Nem beszélve arról, hogy a magánszféra ilyen szintű megsértése nem-hogy nem tűnik problematikusnak a film kontextusában, hanem romantizálva lesz. Az igaz, hogy másokon keresztül, a társas interakciók során tanulunk magunkról valamit és építünk identitást, de Ábel esetében ebből a folyamatból alig látunk valamit, talán épp csak a kezdetét. Mindezzel együtt egy tehetséges rendezőről és egy ravasz filmről van szó, amit talán jelzőkkel a legkönnyebb megfogni: óvatos, visszafogott, érzéki, érzékeny, metaforikus, helyenként költői, formailag igényes, emellett sejtelmes, rejtelmes, és mindenekelőtt talán titkolózó. Ezek a jelzők helyenként erősítik, helyenként gyengítik a filmet. A különböző minőségek és műfajok keverésének kiegyensúlyozatlansága, a narratív szerkezet aránytalansága és a világos alkotói koncepció hiányának köszönhetően pedig könnyen felmerülhet a nézőben a kérdés, hogy valóban láttunk-e ezt a filmet, vagy a nézői szubjektálás élménye elmaradt.

FARKAS BOGLÁRKA ANGÉLA

Műanyag égbolt: Hibrid testekbe kódolt ökomoz

■ A Magyar Egyetemi Filmdíj programjában ugyan kiemelt szerepük van a filmesztétikai elemzéseknek és a kezdeményezés határozott célja, hogy a részt vevő diákokkal közelebbről megismertesse a kortárs magyar filmtermést (kontextust nyújtva a magyar filmipar működéséhez is), a programban rejlő potenciált nem kizárólag a filmkészítés, a média vagy éppen a művészetelmélet szakterületein tevékenykedő hallgatók és oktatók aknázhathatják ki. Nem is egyszerűen arról van szó, hogy a programban való részvétel hozzáépít ahhoz a balladai homályba burkolózó tudáshalmazhoz, amire „általános műveltségként” szoktunk hivatkozni. Ehelyett inkább amellett érvelnék – hónom alatt Bánóczki Tibor és Szabó Sarolta 2023-as animációs filmjével – hogy a program filmjei adott esetben olyan pedagógiai lehetőségeket kínálhatnak, amelyek túlmutatnak a (film)esztétika szakterületén.

Ehhez mérten a *Műanyag égbolt* nemcsak alkotásként értelmezhető, hanem olyan pedagógiai segédeszközként, amely kitűnően szemlélteti a környezeti humántudományok⁶ pár alapvető fogalmát a diákok számára. Persze felmerülhet a kérdés, hogy egyáltalán mi lehet a relevanciája ennek a – 21. században szárnyra kapó – fiatal tudományágnak, amely a klímakrízisek közepette egyre bővülni látszik? Noha a környezeti humán tudományok nyitottak az interdiszciplináris perspektívákra – a természettudományok irányába is – a környezettudósok (kvantitatív) megközelítéseihez képest ez a szakterület az ökológiai válságot alapvetően a társadalmi-gazdasági egyenlőtlenségek, a kulturális különbségek, valamint az eltérő történelmek, értékek és etikai keret-

rendszerek összefüggéseiben képzelet el.⁷ A természettudományos megközelítésekkel szemben a környezeti humántudományok tehát nem a szennyezettségek mértékét, a fajok veszélyeztetettségét vagy az ezekre adható ökotudatos reakciókat vizsgálják, hanem többek között azt, hogy milyen (ember alkotta) preconcepciók és értékítéletek vezették el fajunkat ahhoz a példátlan (ön)romboláshoz, amelyet kollektív végzünk. A logika nyelvére fordítva a környezeti humán tudományok az okozatok mögött megbúvó okokra fókuszálnak, meggyőzően érvelve amellet, hogy ezek megértése segíthet a folyamatban lévő és előttünk álló (bioszféránkat érintő) krízisek kezelésében.

Megelőlegezve a *Műanyag égbolt* kapcsolatát a környezeti humán tudományokhoz, érdemes röviden felvázolni a rendezőpáros science fiction filmjének narratív kiindulópontját. A 2123-ban játszódó történet egy hatalmas üvegkupa alá került, futurisztikus Budapesten veszi kezdetét. A posztapokaliptikus Földön ekkor már nincs sem flóra, sem fauna, az üvegburát így csak az élettelen pusztaság határolja. Ahhoz, hogy az itt élő emberek elkerüljék az éhhalált, Budapest törvényeihez kell alkalmazkodniuk. Ebben a disztópikus városállamban minden 50. évét betöltött polgár fel kell áldozza testét. Az életkoralapú, élelmészeti tartalékokat optimáló genocídium során magot ültetnek az alanyokba, melynek végeredményeként fa-ember hibridekké változnak. A hibridek leveleit pedig később addig zselésítik és ízesítik, ameddig fogyaszthatókká nem válnak a fiatalabb polgártársak számára. Ebben a rendszerben él (vagy inkább túlél) a történet főszereplő házaspárja, a pszichológusként dolgozó Stefán (Keresztes Tamás) és felesége, Nóra (Szamosi Zsófia). Azonban ez a házaspár nemcsak a bioszféra halálából adódó nehézségekkel kell, hogy megküzdjön, hanem saját gyermekük halálával is, akit a film jelenet meggyőzően veszítettek el. Nem látva depressziójából a kiutat, Nóra önkéntes beültetésre megy – dacára annak, hogy majdnem két évtized választja el őt a kötelezően felvállalendő dátumtól. Stefán viszont nem hajlandó elfogadni Nóra elvesztését, így mindent megpróbál elkövetni annak érdekében, hogy kiműtethessék feleségéből a hibridizáló magot. Ez a felütés teszi lehetővé, hogy a film további részében megismerhessük e posztapokaliptikus világ fővárosán kívüli helyszíneit (ld. Miskolc, Balaton vagy a Tatra hegység) és e világ „működtetőit” (tudósokat, a hibrideket kezelő Telep alkalmazottjait), akik java-részt ez eddigi status quo megtartására törekednek.

A fa-ember hibrid mint a *Műanyag égbolt* meghatározó vizuális eleme, alkalmas arra, hogy „felkavarjuk” a (nyugati) civilizáció egyik központi dualizmusát, amely ember és természet kapcsolatát bináris oppozícióként látja.⁸ A képlet szerint egyrészt mindkét fogalom független, élesen körülhatárolható, másrészt olyan erőviszonyok mentén helyeződnek el, amely az embert aktívként, kontrollt gyakorlóként pozicionálja a passzív, kontrollált természettel szemben. Ehhez képest a fa-ember hibridek pusztaság létükkel összekeverik az „összekeverhetlent,” bizonytalanná téve úgy az ember, mind a természet fogalmának határait. A *Műanyag égbolt* hibridjei egyszerre nem emberiek (*nonhuman* angol fordításban) – hiszen faalakjuk van, gyökerekkel rendelkeznek, fotoszintetizálnak – és egyszerre poszthumánok, mivel emberi eredetük ellenére már nem tartoznak a Homo sapiensek közé. Az így létrejött hibrid test ember és természet kibogozhatatlan fúzióját eredményezi. Megjegyzendő, hogy ebben a testben radikálisan lecsökkentve jelenik meg az antropomorf jelleg, ehhez mérten a fa-ember hibridek emberi komponensét (külső szemlélődőként) csupán a leveleiken körvonalazódó ujjlenyomatokban ismerhetjük fel. És feltételezhető, hogy az emberi komponens látens volta szoros kapcsolatban áll azzal, ahogy e fiktív világ emberi alakjai – letagadva a hibridek jelentette ontológiai feszültségeket – természetként definiálják a fa-

embereket, megismételve azokat az elnyomó gyakorlatokat, melyeket felmenők is elkövettek a természet rovására.

A *Műanyag égbolt* ellenben nem moralizál, és a humán környezettudományok szemszögéből nézve sem azért kiemelkedő, mert imperatívuszokat fogalmazna meg a természet pusztításával kapcsolatban. Bánóczki és Szabó animációs filmje még egy lépést tesz hátra, hogy feltegye a kérdést: egyáltalán milyen alapon állíthatná az ember, hogy az ő túlélése minden más faj túlélésénél fontosabb? Nem kell mizantrópia se hajtson minket ahhoz, hogy megértsük a kivagyiság vádját. Ennek a kényelmetlen kérdésfelvetésnek a jelenlétét a film recepciójában is nyomon követhetjük – magyar és angol nyelvű kritikákban egyaránt⁹ –, Gyenge Zsolt egyenesen azzal a felütéssel indítja szövegét, miszerint „általában hajlamosak vagyunk hinni emberi mivoltunk magas- vagy felsőbbrendűségében.”¹⁰ Amit az ehhez hasonló filmkritikák körülírnak, azt nevezi a szakirodalom humán kivételezettségnek (angolul: *human exceptionalism*). Ahogy az elnevezés sugallja, a nézet alapfelvetése, hogy az ember minden más fajnál értékesebb – e tekintetben gyakran a kultúra és tudomány vívmányai is támogató érvként szerepelnek – épp ezért pedig az emberi faj túlélése is prioritást élvez. A humán kivételezettség további fontos jellemzője, hogy tagadja az emberi társadalom ökoszisztémától való függését¹¹ és ezen a ponton szorosan kapcsolódik a szakterület egy másik fogalmához, amit magyarra úgy fordíthatnánk, mint a technológiai megoldhatóság elve (angolul: *techno-solutionism*). Ezen elgondolás szerint a civilizáció problémáira – legyen az egészségügyi, oktatásügyi vagy éppen ökológiai – a technológia adhat kielégítő választ. Más szóval ezen elv mentén eltolódik a hangsúly a bioszféra védelméről a bioszféra (technológiába ágyazott) helyettesítésére és olyan egyéb megoldásokra, amelyek nem mozdítják ki a fogyasztói társadalmat komfortzónájából. Azok számára, akiknek a *techno-solutionism* járható utat kínál, úgy gondolhatják, hogy a hó hiányára a hóágyú a tökéletes megoldás, ugyanúgy, ahogy a műanyagszennyezésre a biodegradális műanyag – holott lényegi változást (környezeti rehabilitációt) az emberi életforma újragondolása nyújthatna.

A humán kivételezettség és a technológiai megoldhatóság elvei erősen összpontosulnak Paulik professzorban (Hegedűs D. Géza), aki egyszerre mérszárosa és megmentője a *Műanyag égbolt* összezsugorodott emberiségének. Ő a kiötlője annak a disztópikus rendszernek – a fa-ember hibridekkel együtt – melynek Stefán és Nóra is részesei, noha pusztán életkora (87 éves a történet jelenében) rámutat a rendszerrel szembeni képmutatására. Ennek dacára Paulik nem válik a film „főgonoszává,” hiszen hibriddé változtatott lánya és veje (szó szerinti) árnyékában ő is áldozata ennek a posztapokaliptikus világ-nak. Tragédiája, hogy megcsorbíthatatlan elkötelezettséget érez az emberi faj iránt, egy olyan faj iránt, melynek megmaradt képviselői már nem is élnek, csak túlélnek, „mesterséges lélegeztetésre” kárhóztatva.

Paulik professzor igazságához hozzátartozik az is, hogy a hibridek virágai mérgezőek az emberi faj számára. A sors sanyarú fintoraként a fa-ember hibridek tehát nemcsak kötelező elemei a túlélésnek, de – amennyiben kontrollálatlan körülmények között gyökeret eresztenek – az utolsó döfést is magukban hordozzák, amely akár végleg eltüntetheti az embert a Föld felszínéről. Ehhez mérten Paulik leégeti a kertjében található két hibrid (lánya és veje) virágkezdeményeit, folyamatosan szenvedésnek kitéve őket – és ezáltal mintegy jelezve azt, hogy az emberi faj túlélését a szerettei jóléténél (vagyis más fajok jóléténél is) fontosabbnak tartja. Az átváltozás folyamatát megkezdő Nóra és férje, Stefán, azonban máshogy látják mindezt. Nóra jelenléte megsokszorozza a hibridek bimbóit, Stefán pedig úgy dönt, hogy nem fogja őket kínozni.

Paulik kétségbeesetten próbálja meggyőzni a férfit, aki viszont úgy véli, hogy egy új evolúció kezdődhetne a hibridek révén. „Csak hogy abban [az evolúcióban] nekünk már nincs helyünk! Fogja már fel! Eltűnne minden, amit az emberi faj létrehozott: tudomány, kultúra, civilizáció. Így is csak egy maréknyit tudtam megmenteni mindebből!” (1:31:20-1:31:37) – válaszolja Paulik professzor Stefánnak. A tudós replikája egyrészt tűpontosan visszaadja a humán kivételezettségbe vetett hitét, másrészt aláhúzza, hogy a „megmentés” a technológiai megoldhatóság elvének szüleménye.

Viszont ugyanebben a vitában két típusú értékítélet is megmutatkozik a természettel szemben – már amennyiben a hibridek természeti komponensét helyezzük előtérbe. Paulik professzor megnyilvánulásai azt emelik ki, amit a szakirodalom instrumentális értéktulajdonításnak (*instrumental value attribution*) nevez. Ennek értelmében a természet attól válik értékessé, hogy hasznos az ember számára. Ahogy azt Chris Pak kiemeli, az ember természetéhez való viszonya alapvetően az instrumentalizmus felé tendál, ahol a természet a civilizáció erőforrásaként és háttereként működik.¹² Ehhez képest a belső értéktulajdonítás (*intrinsic value attribution*) – ezt képviseli a *Műanyag égbolt* házaspárja – a természet minden elemét, élőlényét értékesnek tartja, függetlenül attól, hogy rendelkezik-e haszonnal az emberi faj számára. Utóbbit képviseli a mélyökológia hetvenes években indult ökofilozófiai irányzata is, és itt érdemes a fogalom megalkotójának, Arne Næss-nek a gondolatát beemelni. Mint írja: „(a)z ökológiai terepmunkás számára az élethez és a virágzáshoz való egyenlő jog intuitívan világos és nyilvánvaló értékaxióma. Az emberekre való korlátozása antropocentrizmus, amely káros hatással van maguknak az embereknek az életminőségére is.”¹³ A *Műanyag égboltra* vonatkoztatva Næss sorait egyrészt azt láthatjuk, hogy a virágzás szó szerinti értelemben az élethez való jog kulcskérdésévé válik Bánóczy és Szabó animációs filmjében, másrészt viszont – a történet belső logikája szerint – ez a virágzás az általunk ismert emberi faj végét jelentheti, ezzel együtt pedig egy provokatív ígéretet egy hibrid faj térhódítására.

A *Műanyag égbolt* erőssége (film)esztétikai értékein túl tehát abban rejlik, hogy képes kapcsolódni a humán környezettudományok égisze alatt megjelenő diskurzusokhoz,¹⁴ levetve magáról a moralizáló hangnemet. Paulik professzor nem szent és nem gonosz, mindössze logikus következménye azoknak a gyakorlatoknak, amelyek a mi világunkat is javarészt mozgatják. Ugyanígy Nóra és Stefán sem hősök, és nem is az emberi faj halálának angyalai, csupán egy többszörösen traumatizált házaspár, amelyik megváltást keres.

Visszatalálva a kortárs magyar filmipar és filmesztétika talajára, a *Műanyag égbolt* már önmagában arra utal, hogy magyar nyelvterületen is megfogalmazódott a szükség arra nézvést, hogy ember és természet viszonyát újragondoljuk vagy egyáltalán tematizáljuk a klímakrízis korában. 2023-ban a *Műanyag égbolt* mellett egy másik egész estés animációs film, a *Kojot négy lelke* (Gauder Áron rendezésében) az indián teremtésmítoszt mesélte el ökológiai perspektívától, filmkutatói oldalról pedig egyre több olyan szerzőt fedezhetünk fel, akiket hasonló kérdések mozgatnak, Hódosy Annamária ökokritikai kötetétől¹⁵ Deák Anita doktori kutatásáig.¹⁶ A Magyar Egyetemi Filmdíj kurátori és facilitátor minőségében szintén hozzátett ahhoz, hogy ember és természet viszonyának kérdései terítékre kerüljenek, ezáltal kimondottan egyetemista hallgatók körében. Nem csekély eredmény ez, de remélhetőleg a következőkben még több egyetemista és középiskolás diák láthatja a *Műanyag égboltot*, egy-egy nyitott oktató jóvoltából. Hiszen ha valami látszik – akár a lakásunk ablakából is – az az, hogy nem csak a „két kezünkkel” formáljuk a termész-

tet, hanem elsősorban azáltal, hogy mit gondolunk róla és hozzá képest hogyan látjuk önmagunkat.

HATHÁZI REBEKA

Politikai megszorításból zöld filmezés

Reisz Gábor: *Magyarázat mindenre* (2023)

■ Amikor eldőlt, hogy a Magyar Egyetemi Filmdíj program kapcsán dr. Virginás Andrea vezetői közreműködésével a BBTE Színház és Film Kar doktorandusz hallgatói közül páran közös publikációra adjuk fejünket, biztosan tudtam, hogy a nekem kijutó *Magyarázat mindenre* (2023) című filmről nem fogok kritikát írni. Hogyan is írhatnék, mikor a film jelmeztervezője és egyik szereplője voltam, mikor a 2022 nyarán forgatott alkotás életem első nagyjátékfilm forgatási tapasztalata – ez által (is) egyik legemlékezetesebb munkáim közé tartozik. Esszémben ezért a Reisz Gábor harmadik nagyjátékfilmjének vizuális világáról – főképp jelmezeiről – ennek gyakorlati megvalósításáról és környezetkímélő, zöld forgatási stílusáról fogok írni.

Amióta nézők elé került a film,¹⁷ olyan kérdéseken, alkotói döntéseken kezdtem el gondolkodni, melyeken akkor, a forgatás hevében – összesen tizenhét ember forgatta húsz nap alatt a két és fél órás filmet – sem időm, sem mentális kapacitásom nem volt. A tény, hogy állami támogatás nélkül, nagyon alacsony költségvetésből dolgoztunk, alapvetően változtatta meg a stáb hozzáállását, egyértelművé téve nagyon sok döntéshelyzetet.¹⁸ Elsősorban Reisz olyan forgatókönyvet állított össze (társforgatókönyvíró Schulze Éva), mely realiztikus filmnyelvet és képi világot alkalmaz, jelentősen leegyszerűsítve a produkciós folyamatot. A történet 2022-ben, Magyarországon játszódik, Trem Ábel (Adonyi-Walsh Gáspár) megbukik a történelem érettségén és azt hazudja apjának (Znamenák István), hogy mindez a kokárda miatt történt, melyet a zakóján felejtett. A média segítségével az eset országos botrányba torkollik. A film vizuális világa sok szempontból a román újhullám filmjeinek hangulatát idézi:¹⁹ kézikamera-használata (operatőr Becsey Kristóf), kizárólag természetes fények vagy a helyszíneken levő világítóeszközök alkalmazása, kamera-mozgató eszközök nélkülsége – az egyetlen „eszköz” egy kerekesszék volt, mely a kocsisíneket helyettesítette –, szereplők közti folyamatos svenkelés, 4:3-as képarány. A dokumentumfilm-szerű stílus az összeverbuvált szűk csaptnak is köszönhető, mely ugyancsak az alacsony költségvetés és az egyszerűsége való törekvés miatt volt szükséges. Ez a szempont számos környezetbarát megoldáshoz vezetett.

Az elmúlt években a *fenntarthatóság* témája egyre nagyobb figyelmet kap olyan művészeti területeken is, mint a média, színház vagy látványtervezés – környezetbarát díszletek, *ökoszcenográfia*²⁰ –, alkotóit komolyabb tudatosságra ösztönözve. A fenntarthatóság területén végzett munkájáról ismert Margaret Robertson azt hangsúlyozza, hogy a különböző fenntartható rendszerek és folyamatok minél elterjedtebb alkalmazása tulajdonképpen a hosszú távú, jövőben való fennmaradásunkat jelentik.²¹ A *Magyarázat mindenre* forgatása mérföldkőnek számít látványtervezői karrieremben, hiszen elsősorban a forgatás tapasztalatai indítottak el az addig tanult és alkalmazott tervezői folyamat újragondolásában. Másodéves látványtervező hallgató voltam, mikor először tapasztaltam színpalak mögött, mennyi értelmetlen hulladékot képes egy előadás látványa termelni – újan gyártott óriási díszletek, ru-

hák tömkelege, miközben a raktárak csordultig tele, igaz poros, de attól még használható látványelemekkel. Jó esetben az előadást több, mint egy évadon keresztül játsszák. Jó esetben. A film sem különb, bár maga a produktum a színházénál jóval hosszabb távú élvezetet képes nyújtani, a fizikai, konkrét elemek (díszletek, kellékek, jelmezek) a forgatás befejeztével ugyanúgy hulladékká válnak. Annak ellenére, hogy költségvetési megszorítások a tervezőket újrahazsnosításra sarkallnak, úgy gondolom ennél sokkal tudatosabb változásra van szükségünk. Meg kell tanulnunk már az elején – iskolákban, egyetemeken – másképp gondolkodni, vagyis nem kell feltétlenül mindent nulláról tervezni és legyártatni.

Ahogy – jóval a forgatás befejeztével – utána néztem, a fenntarthatóság érdekében szakemberek több környezettudatos filmgyártási irányelvet javasolnak, melyek nagyon sok szempontból megegyeznek a *Magyarázat mindenre* forgatási stílusával.²² Elsősorban a teljes munkafolyamat során ajánlott minél inkább digitalizálni (forgatókönyv, gyártási terv, napi diszpó stb.), ezzel is redukálva a papírhulladékot. Amennyiben lehet tömegközlekedést, közös járművet használni – a forgatásunk során többen biciklivel közlekedtek. Ahogy említettem, nem használtunk világítást, kameramozgató eszközeink se voltak. Mivel a teljes preprodukción és forgatás alatt mindenki Budapesten tartózkodott, nem volt szükség szállásra. Az ételt egy kisebb vendéglő biztosította, de költségvetés híján olyan napok is voltak, mikor a rendező felesége és anyósa, vagy a producer (Berkes Júlia) édesanyja főztek a stábnak. A pazarlásmentes forgatás szintén fontos területe a díszlet- és jelmeztervezés, két olyan részleg, ahol szinte nulla hulladék keletkezett forgatásunk során. A *Magyarázat mindenre* összes helyszíne talált – közterületek, iskola, kávézó, barátok otthonai, rendező saját lakása –, melyek a látványtervező (Tasnádi Zsófia) és két asszisztense (Angelus Maya, Lukács Blanka) által minimális, a kameramozgás és snittelés szempontjából optimalizált, átalakításon mentek keresztül – például átrendeztek bútorokat, vagy plusz kellékeket, díszítőelemeket hoztak (legtöbbször otthonról). A jelmezekkel hasonlóképpen jártam el.

A 2010-es évek elején olyan jelmeztervezők és akadémiai kutatók, mint Sofia Pantouvaki, Donatella Barbieri, Aoife Monks vagy Rachel Hann eltűnődtek azon, hogy miért beszélnek akadémiai körökben olyan keveset a jelmezek szerepéről, miközben a terület kulcsfontossága nyilvánvaló.²³ Alapgondolatuk, hogy a jelmezek kapcsán is szükség van egyfajta kritikai szemléletre, új interdiszciplináris megközelítést és kutatási platformot hozva létre, melynek a *Critical Costume* (jelmezkritika) nevet adták. Ez figyelembe veszi a jelmezek holisztikus természetét, hiszen azok nem csupán illusztratívák, hanem tükröztetve az esztétikán, aktív elemekként vesznek részt az adott előadásban, performanszban, filmben, hozzájárulva társadalmi, politikai és identitásbeli kérdések ábrázolásához. A jelmeztervezés, a ruhával és divattal ellentétben egy több tudományágat – színház, performansz, divat, tánc, képzőművészet, művészettörténet, szociológia, pszichológia, antropológia – összekötő tevékenység. A jelmeztervezés történetmesélés, melynek Deborah Nadoolman Landis, amerikai jelmeztervező szerint két egyenrangú feladata van: (1) narratív: a történet alátámasztása hiteles, valóság-hű karakterek megalkotásával; (2) esztétikai: a vizuális egyensúly megteremtése szín, textúra, szabásvonal segítségével.²⁴

Amikor felkértek, hogy legyek a szóban forgó film jelmeztervezője – pontosabban mondván, foglalkozzak a jelmezekkel – elejétől fogva tudtam, hogy a költségvetés szűkössége miatt főként a színészek saját ruháiból kell válogatnom. A teljes jelmezrészlegre 135 000 forint állt rendelkezésemre (kb. 330 euró). A munkafolyamat úgy nézett ki, hogy a gyártási terv és a forgatókönyv

alapján összeszámoltam kinek hány ruhára lesz szüksége, majd a rendezővel való egyeztetés után felvettem a színészekkel a kapcsolatot, moodboardot, képeket, színpalettát, referenciaanyagot küldtem és megkértem, készítsenek fotót saját ruháikról, melyek az elküldött anyaghoz hasonlóak. A rendezővel ezekből válogattunk. A módszer különböző színészeknél eltérően működött, a főszereplő például lefényképezte a teljes ruhatárát, és feltöltötte egy Google Drive mappába, de voltak olyan színészek is, akik egyáltalán nem küldtek képet, csak megjelentek egy ruhában. Rugalmasnak kellett lennem. Többször előfordult, hogy hiányzott egy bizonyos ruhadarab, ilyenkor barátokhoz, rokonokhoz, a stábhoz fordultam segítségért és ha úgy se működött, akkor – lehetőleg second-handból – megvettem. Ezzel a módszerrel a forgatás végén nulla hulladék keletkezett, mivel a megvásárolt ruhákat is elajándékoztuk, legtöbbször a színészek maguk tartották meg. Haj- és sminktermékeket nem használtunk, én voltam a „tervező”, kivitelező és öltöztető egy személyben – ez azt jelentette, hogy a jeleneteim között folyamatosan vasaltam és ruhákat rendeztem, egyeztettem.

A jelmeztervezés fenntarthatósága és ehhez kapcsolódó etikai kérdések szintén visszatérő témái a *Critical Costume* szervezetnek. Céljuk többek között a környezet- és társadalombarát gyakorlatok népszerűsítése. A jelmeztervezés fenntarthatósága túlmutat az anyagok felhasználásán, magába foglalja a tervezési folyamatokat, különböző etikai kérdéseket felvetve, közösségi együttműködést kreálva. Olyan stratégiákat javasolnak, melyeknek mind ideológiai, mind gyakorlati vonatkozásai vannak, hiszen a gondolat elmélyülésével a gyakorlati kérdések is összetettebbé válnak.²⁵ A civil ruhák jelmezkénti alkalmazása egyáltalán nem új gondolat, hiszen a színház kezdetektől fogva, akár a középkori vagy reneszánsz színházakban, a *commedia dell'arte*-ban vagy Shakespeare Globe Színházában, a jelmezeket a gazdagok által már nem viselt ruhákból állították össze. Ugyanakkor a környezettudatosság mellett pozitív hozadéka volt ennek a módszernek a karakterek mélyítése, illetve a színészek magabiztossága. A realista filmnyelvből kifolyólag az esztétikán túl a jelmezek is az életet próbálják utánozni. Nadoolman Landist idézve: „Mindannyian ötvözzük a régi kedvenceket és az újonnan vásárolt ruhákat, a vett és kölcsönzött darabokat, valamint az örökölt és ajándékba kapott kiegészítőket. Minden egyes ruhadarabnak megvan a maga története.”²⁶ E mellett szintén pozitívumként éltem meg, hogy egy színésznek sem volt problémája a ruhájával. A jelmeztervezés szintén fontos aspektusa, hogy a színész jól érezze magát a bőrén, tudjon mozogni – esetenként természetesen ellene lehet ennek menni, de csakis tudatosan. Minden tervezői folyamat alatt össztűzésbe lehet kerülni színészekkel, akik nem érzik jól magukat bizonyos színekben, fazonokban, stílusokban, ezzel szabotálva a tervezést. Jelen helyzetben mindenki kényelmesen és jól érezte magát a bőrén, hiszen saját ruháját viselte.

Nem gondolom, hogy ezekkel a módszerekkel bármely film létrehozható, azonban úgy vélem, sokkal több ehhez hasonló mentalitású produkcióra lenne szüksége társadalmunknak és főképp környezetünknek. Évszázadokon keresztül az Alberti-féle²⁷ szemlélet jelentette a vizuális művészeti alkotások lényegét. A 19. században megjelent fényképezőgép gyökeres változásnak indította az addigi nézőpontot, a művészek elkezdtek a fizikai valóság mögötti realitást keresni. Jelen pillanatban túl Duchamp *piszoárján*, Warhol *Brillo-dobozán*, Kossuth *székén*, Catellan *banánján*,²⁸ a mesterséges intelligenciával karöltve a 21. század második negyedének művészete véleményem szerint nemcsak esztétikáról, valóság mögötti keresésről, konceptualitásról, megbotránkoztatásról kell szólnon, hanem olyan metódusok kereséséről is, melyek figyelembe veszik környezetünk folyamatos kizsákmányolását, túlterheltségét.

Évezredek során a művészettörténet bebizonyította, hogy egy alkotás sikere nem ennek költségvetésén múlik. Ugyanakkor, főleg a legdrágább művészeti ágban, a filmiparban, ettől képtelenség elvonatkoztatni. A *Magyarázat mindenre* forgatása csodálatos élmény volt minden stábtagnak és ekkora sikerekre legmerészebb álmainkban sem gondoltunk. 2025 januárjában Orbán Viktor miniszterelnök a Nemzeti Filmintézet új fóti filmstúdiójának átadó ünnepségén cinikusan megjegyezte, hogy végre „állami támogatás nélkül készülnek saját lábukon megálló filmek”.²⁹ A politikai megszorítások valóban nagyon motiválóak és inspirálóak lehetnek, de meg kell értsük, hogy hosszú távon ez nem egy életképes modell. Nem kreatív szempontból, hanem anyagilag – a legtöbb ember ugyanis nagyon kevés pénzért vagy pro bono dolgozott és dolgozik hasonló alkotásokon. A kis költségvetésű, mondhatni no-budget filmek problémája elsősorban nem ezek kreatív kivitelezése, hanem a munkaerő tisztességes megfizetése. Itt térnek vissza a jövő generációjára. Reisz Gábor: *Magyarázat mindenre* című filmje a 2025-ös Magyar Egyetemi Filmdíj programjának harmadik helyezettje lett. A húszas éveik elején járó (nem csak) filmes diákok az alkotás gátlástalan szókimondását, az alkotói szabadságra való ösztönzését díjazták, hogy érzékeny betekintést nyújt különböző ideológiai nézetekbe. „Mindenkinek tud valami újat mutatni”³⁰ – írják. Én pedig azt írom, hogy kezdjünk el környezettudatosabban alkotni, hogy minél több ideig tudjon, minél több alkotás, minél több fiatalnak (és nem csak) újat mutatni.

NAGY MÁRTON

Elfogy a levegő: valóság a vásznon

■ Moldovai Katalin első nagyjátékfilmje, az *Elfogy a levegő* egy számomra meghatározó és személyes alkotás, legfőképpen azért, mert volt megtiszteltetésem ennek produkciójában technikai stábtagnaként részt venni. Pontosabban, a forgatás nagy részén, pár jelenet kivételével, jelen voltam, és a „camera trainee” szerepét mondhattam magaménak, mely, ahogy a neve is sugallja, a kameracsapatban való besegítésből állt, bármire is lenne szükség. Leggyakrabban a csapó szerepe illetett, de átállások alatt a kamera elhelyezése, az objektívek cseréje, a rendezői monitor beüzemeltetése, de pár esetben világításban való tevékenység is jutott, sok más kisebb-nagyobb teendő mellett. Azt is érdemes megemlítenem, hogy az első, ekkora kaliberű forgatási élményemként is leírható az *Elfogy a levegő* produkciója, és ebben a tekintetben a kapcsolatam a nemzetközi sikert aratott³¹ alkotással gyökeresen különbözik az átlag filmnézőétől. Hogy mennyire is, arra a MEF keretén belül tartott vetítés ébresztett rá, ahol észlelhettem, mennyire eltérő a filmről alkotott véleményem és ennek értelmezése egy hosszas beszélgetés során kollégáimmal. Ezen okokból számomra ellehetetlenítődik egy kritika megfogalmazása, szövegem inkább a film más aspektusairól fog szólni, megemlítve a pontokat, amelyek elhangzottak a MEF vetítés keretein belül, meg reflektálva helyenként a film forgatása alatt átélt személyes tapasztalataimra is.

Az *Elfogy a levegő* egy valós történetet dolgoz fel, amely 2017-ben Erdélyben történt. Adela Stan, a tordai Mihai Viteazul Főgimnázium egyik irodalomtanára egy tanóra keretén belül tizedik osztályos diákjainak megtekintésre ajánlotta az Agnieszka Holland által rendezett *Teljes napfogyatkozás* (1995) című filmet. Az önéletrajzi filmben Arthur Rimbaud és Paul Verlaine francia költők komplex párkapcsolata van előtérbe helyezve. A homoszexuális pár-

kapcsolatot ábrázoló film diákoknak való ajánlása egy szülői panaszt váltott ki Adela Stan tanárnővel szemben, aki emiatt megrovásban részesült, majd később felmondott.³²

Ez a történet ihlette Moldovai Katalint, aki 2020-ban az akkor még *Teljes napfogyatkozás* munkacímével rendelkező filmtervével bekerült az NFI elsőfilmeseeknek szóló Inkubátor Programjának öt nyertes pályázója közé. A munkacím egyértelművé teszi az inspiráció forrását, amit Katalin többszörösen is megismételt,³³ a film története viszont több szempontból is határozottan eltér a valós eseményektől, bevezetve több, teljes mértékben fiktív elemet is a narratívába, ami amúgy egyáltalán nem meglepő egy mozivászonra adaptált történet esetében. Bauch Ana (Krasznahorkai Ágnes) diákjai körében közkedvelt irodalomtanárnő, aki egy órán ajánlott film következményeképp feljelentést kap egyik diákja apjától, aki szerint a pedagógus által ajánlott alkotás nem való egy iskolai környezetbe. Kezdetben nincs nagyobb hangsúly fektetve az ügyre, de idővel egyre jobban elfajul, több ponton egyszerűen azért, mert Ana próbál kiállni magáért, tisztán látva a helyzet abszurditását. Egy megrovásból gyorsan etikai bizottsági gyűlés lesz, majd az ügy annyira kinövi magát, hogy riporterek sorakoznak az iskola előtt (akik közül egy kamera-technikust volt szerencsém eljátszani). Mindezek mellett Ana magánügyi problémákkal is kénytelen küzdeni, édesanyja (Lőrincz Ágnes) beteg, és Angliában élő párjával (Bokor Barna) való távkapcsolata is ingadozik. Idővel az ügy minden mást elkezd beárnyékolni, és több emberi kapcsolatot és karriert is tönkretesz, sőt egy diák életét is veszti a botrány hatására – ez amúgy az egyik legjobb példa a valós történés mellé beékelte fiktív elemekre.

A film egyik erőssége karakterei felépítésében rejlik, számos karaktert megismerünk, mindnek tisztán körvonalazódik a motivációja és személyisége, az esetleges fejlődési ívek és változások, esetleg átpártolások bizonyos szereplők esetében tisztán értelmezhetőek. A gimnázium szinte teljes tanári karát van lehetőségünk megismerni, bár változó mértékben, ezek közül kimagasló szerepet Éva (Skovrán Tünde), az igazgatónő kap, aki kezdetben támogatni próbálja, majd lecsillapítani, végső soron meg látszólag tisztán csak bosszút állni Anán, aki Éva szemszögéből makacsságával mindössze a gimnázium hírnevének megrontását éri el. Ezentúl vannak olyan személyek az intézményen belül akik Anát pártolják, mint például Réka (Tompai Eszter) vagy Márk (Dimény Áron) – aki fel is mond tanári pozíciójából, miután szembesül az Anával szembeni igazságtalansággal.

A főszereplő Ana mellett egy másik karakter is kiemelt szerepet kap, Viktor (Sándor Soma), aki a feljelentést benyújtó felháborodott szülő, Ákos (Bölgnyei Zsolt) fia. Látszólag melankolikus, visszahúzó és érzékeny kamasz, ráadásul tehetséges költő. Kapcsolata jó Anával, akinek a javaslatára csatlakozik a gimnázium drámaköréhez, amivel fociedzéseit helyettesíti, apja tudta nélkül. Ezt végül az apa is megtudja, és tisztán értelmezhető, hogy Viktor érzékenysége és érdeklődései konfliktusban vannak apja elképzeléséről arról, hogy fia milyen kéne legyen. Ez jelzésként is működhet a tekintetben, hogyan értelmezzük mindazt, ami Viktorral történik a film utolsó felében: őt utoljára egy tömbház tetején látjuk egyedül, majd a gimnázium évfordulói ünnepségén – amire a tanári kar és a diákok egyaránt készültek a film alatt – Viktor egyik saját versét hallhatjuk egy diktafonon keresztül, miközben a jelenlevők könnybe lábadt tekintetét láthatjuk. Ezzel párhuzamosan Ana elhagyja a gimnáziumot, majd a film záróképében autóban utazik, nem tudjuk merre tart, de feltételezhetjük, hogy maga mögött hagyja a környezetet, amelyben mélyen csalódott.

A film szinte minden aspektusában is érezhető egy gyengéd visszafogottság, őszinteség, és legfőképpen realitásra törekvés. Mindezek a jelzők a film képi világára is jellemzőek, amire hangsúlyosabban kitérnék a produkción belüli technikai stábtagnak szerzett tapasztalataim alapján. A hangulatvilágát kellően kiegészíti letisztult és megfontolt vizuális világa, amely egyszerű, határozott térbeli kameramozgásokkal, centrális képkompozíciókkal és a legtöbb esetben természetes fény használatával éri el jellegzetes képi identitását, ami a maga szimplicitásában különül el a kortárs mozi nagy részétől. A megalkotott képek igyekeznek minél kevésbé elvenni a néző figyelmét,³⁴ nem próbálkozik a szükségesen túlmenően látványos lenni, és kerülni a dokumentarista stílust. Ez utóbbival kapcsolatban a film operatőre, Táborosi András említette, hogy sok párhuzam vonható az *Elfogy a levegő* és a román új hullám jellegzetes filmjei közt, viszont vizuálisan egyáltalán nem akartak ezekre hasonlítani,⁵ talán azért sem, mert túl sok aspektusban egyeztek volna. Világítás szempontjából egy lámpaarzenál helyett leginkább a napfényt használták fel fő világosító eszközként, amit molinókkal, derítőkkel, vagy fényzáró lapokkal, ún. *flagekkel* irányítottak és formáltak. Emiatt többször is megtörtént, hogy a teljes stáb arra várt, hogy a nap bújjon elő a felhők mögül, vagy ennek az ellenkezőjére. A természetes fény előtérbe helyezése, további fényforrások bevezetése nélkül, egy különleges realizmusérzetet hoz létre, ami kihat a képi világra.

Egy másik kortárs alkotás, amely hasonló témákat dolgoz fel és szintén részese volt az idei MEF-válogatásnak, a Reisz Gábor által rendezett *Magyarázat mindenre* gyakran kerül párhuzamba az *Elfogy a levegő*vel.³⁵ Bár témájukban hasonlóak – ahogyan arról Hatházi Rebeka esszéjében is olvashatunk jelen válogatásban – a kivitelezési módban aligha lehetnének eltérőbbek egymástól. A *Magyarázat mindenre* magában hordozza a Reisz Gábortól már megszokhatott stílári elemeket, ritmusos, elkápráztató és merész film. Ezzel szemben az *Elfogy a levegő* letisztult realizmusával, bensőséges hangvételével és őszinteségével válik kimagaslóan értékes alkotássá.

SÓS TIMOTHY

A *Hat hét* korlátai: Örökbefogadás és feminista potenciál a magyar szociodrámban

■ Az örökbefogadás filmes tematizálása egy olyan jelentős társadalmi diskurzus, amely valóban ritkán kerül vászonra, ennek következtében egyetértek azokkal a véleményekkel, amelyek szerint Szakonyi Noémi Veronika 2022-es alkotása, a *Hat hét* egy olyan film lehet, amire szükség van,³⁶ vagy szükség lehet. Azonban semmiképp sem tekinthetünk el attól a szemponttól, hogy a jelen esetben nem egy társadalmi problémáról, hanem elsősorban egy filmről beszélünk, amelynek bármennyire is szent a témája, ahhoz, hogy valóban értékes alkotásként tekinthessünk rá, számos más médiumbeli jellegzetessége is kiemelkedő kell, hogy legyen. A *Hat hét* a magyarországi jogrendszerben valóban létező hathetes örökbefogadási időszakot használja fel a narratív szerkezet egy részeként, ezen belül pedig egyszerre igyekszik vizsgálni a női döntéshozatalt, az anyaságot, és a lokális környezetbe helyezett társadalmi kiszolgáltatottság kérdéseit, a főszereplő nézőpontján keresztül. A narratíva Zsófi (Román Katalin), egy fiatal lány életébe enged betekintést, aki teherbe esik, és el kell döntenie, hogy megtartja, vagy inkább örökbe adja a születendő gyermekét.

A Hat hét helye a globális és a magyar diskurzusban

■ Amennyiben a rendező által választott témát megpróbáljuk kortárs európai kontextusba helyezni, eszünkbe juthat a Stephen Frears által rendezett, 2013-as *Philomena*, amely többek között ugyancsak az örökbefogadás folyamatának érzelmi terheit jeleníti meg, közben pedig ugyancsak a saját lokális környezetéből merítve ábrázolja az ír katolikus társadalom patriarchális vonásait. Amerikai kontextusban, az előzőeknél némiképp könnyedebb megközelítésmódot alkalmazva, az utóbbi húsz évből leginkább a Jason Reitman által rendezett 2007-es *Juno* című független filmet említhetjük meg,³⁷ amely szintén egy tinédzser terhességének női perspektívájú bemutatására alapoz. Amennyiben pedig kizárólag a magyar filmtörténet alkotásaiban vizsgáljuk az adott téma népszerűségét, leginkább Mészáros Márta *Örökbefogadás* című 1975-ös munkája jöhetne szóba, amelynek narratívája szintén erőteljesen építkezik a női szubjektivitás és a patriarchális társadalom elleni lázadás ábrázolásából. Tehát amint az előzőek folyamán is elhangzott, az adott diskurzus filmes tematizálása valóban ritka, a magyar jogrendszer hathetes döntéshozatali időtartama pedig tudomásom szerint a *Hat hét*ben jelenik meg először. A filmben ábrázolt magyar posztkommunista társadalom különböző gazdasági és társadalmi problémái, és az azokra való éles narratív és esztétikai fókuszáltság tovább igyekezik mélyíteni az eleve drámai hangvételi tematizáltságot, ezzel pedig sikeresen teremtenek meg egy lokális kontextust egy globális téma kibontakoztatása érdekében.

Az eddigiekben felsorolt példák alapján egyértelműen kijelenthető, hogy az örökbefogadást tematizáló filmek általánosságban a szubjektív női nézőpontok és a patriarchális társadalmi normák közötti feszültségeket szinte kivétel nélkül igyekeznek megjeleníteni a dramaturgiai felépítésük folyamán.³⁸ A *Hat hét* esetében az adott hathetes időszak által keretezett szerkezetben a női autonómia és döntéshozatal nehézsége kerül ábrázolásra a narratívában, azonban véleményem szerint a film nem aknázza ki teljesen azt a potenciált, amellyel rendelkezhetne, hiszen mivel a cselekményszál a végletekig a főszereplő egyéni megéléseire támaszkodik, számos, a témában és film világában nélkülözhetetlen szempont és szereplő nem kap elég hangsúlyt. Ilyenek például az örökbe fogadó szülők vagy a magyar valóság társadalmi kontextusa, amely ugyan drámaian és konfliktusosan kerül bemutatásra, ám épp ebből fakadóan válik már-már kliséssé és túlproblematizálttá. Ezen narratív egyoldalúság meglátásom szerint nagyban képes csökkenteni is a film globális relevanciáját, főleg ha olyan, a témát kiemelkedő mélységgel megjelenítő alkotásokkal hasonlítjuk össze, mint például Cristian Mungiu *4 hónap, 3 hét, 2 nap* című 2007-es munkája, amely nem pusztán egy túlproblematizált társadalom egydimenziós eszköztárral festett traumáját ábrázolja a maga felületes módján, hanem egészen egyedi és komplex módon mutatja be a női testet övező diskurzusokat a román kommunista rendszer erőteljes politikai és etikai dilemmáinak kontextusában. Meglátásaim alapján a *Hat hét* leginkább egy feminista nézőpont alkalmazására tesz kísérletet, ez a nézőpont viszont a jellegzetesen magyar szociodráma³⁹ műfaji korlátai következtében nem tud teljes mértékben kiteljesedni, ezáltal pedig az örökbefogadás folyamatának társadalmi mélysége sem lesz teljes mértékben feltárva.

4 hónap, 3 hét, 2 nap

■ Úgy gondolom, hogy a *Hat hét* bizonyos mértékben, tudatosan vagy tudatalanul, de már a címében is utalást tesz Cristian Mungiu-nak az előzőekben emlegetett filmjére, amely a román újhullám egyik csúcspontjának tekinthető, és amelynek tematikájával számos ponton összecseng, a megvalósításuk

módja viszont egészen eltérő. Egyértelműen kijelenthető, hogy mindkét film a női test és döntéshozatal autonómiáját helyezi középpontba a dramaturgiája folyamán, a két különböző patriarchális struktúra és történelmi kontextus környezetében. Továbbá mindkét film egyfajta realista esztétikát is alkalmaz, és minimalista narratív jegyek érzékelhetőek bennük, viszont amíg Mungiu filmje Románia kommunista rendszerének környezetében helyezi bele a női testet, ahol az abortusz illegális mibenléte erőteljes szimbólumává válik a korabeli női döntéshozatal elnyomásának, addig a *Hat hét*ben megjelenített posztkommunista magyar valóságban a gazdasági kiszolgáltatottság és az általános szegénység válik azon fősaspektussá, amely korlátozza a főszereplő lehetőségeit. Ugyanakkor mindkét film igyekszik elkerülni a melodramatikus túlzásokat, azonban meglátásom szerint a *Hat hét* által ábrázolt magyar valóság környezete önmagában hordoz egy olyan, halmozottan hátrányosnak nevezhető elemekkel teletűzdelt eszköztárat, amely mintha csakis azért jelenne meg a filmben, hogy a főszereplőnek a társadalom összes létező problémájával szembe kelljen néznie, ezzel együtt pedig a film a nézőből igyekszik kicsikarni a sajnálatot.

Számos különbséget is felfedezhetünk a két alkotást összehasonlítva. Mungiu filmjében az irányzat jellegzetességeihez tartozó feszült, minimalista narratívával és hosszú beállításokkal⁴⁰ találkozunk, amelyek képesek kidomborítani a kommunista rendszer által kiszolgáltatott szereplők élethelyzetét. Ezzel szemben a *Hat hét* egy viszonylagosan redundáns cselekményszállal dolgozik, és a film lassú tempója és számos, csendekkel teli jelenete nem a drámai feszültséget fokozzák, hanem meglátásaim alapján inkább minősülnek önkényes és felszínes dramaturgiai döntések eredményeinek, amelyek akár alá is áshatják a narratíva intenzitását. Szakonyi filmjében a főszereplő nem mélységet kap, hanem csak csendeket, és azok a csendek nem képesek tartalommal és komplexitással megtelítődni, így üresen maradnak. A film, bár megjelenít egy társadalmi kontextust, mégis kihagyja azon kontextus politikai dimenzióit, ellentétben Mungiuval, aki pont, hogy a román kommunista állam elnyomásának szimbólumaként ábrázolja a női testet az adott korban.⁴¹

A magyar szociodráma hagyománya és korlátai

■ A *Hat hét* tökéletesen illeszkedik a magyar kisrealista szociodráma műfaji hagyományaiba, amely nem feltétlenül tekinthető pozitívumnak. A filmben megjelenített posztkommunista társadalmi problémák, mint az általános kollektív szegénység, marginalizáció, olyan korábbi nagy sikerű alkotásokban is gyökerezhetnek, mint Jancsó Miklós *Csillagosok, katonák* (1967), Mészáros Márta *Napló gyermekeimnek* (1984) vagy Tarr Béla *Sátántangó* (1994) című munkái, amelyek intenzív és radikális módon jelenítették meg a lokális környezetben fellépő társadalmi kiszolgáltatottságot. A *Hat hét*hez hasonló kortárs szociodráma azonban már nem képesek elérni azt az őszinte és valóban jelentőséggel teli kifejezőmódot, talán az alkotók megelégedésének hiánya, talán a felszínes önsajnáltatás attitűdjének folyamatos erőltetése miatt. Ennek értelmében ezek a filmek nagyon gyakran esnek bele az egydimenziós és indokolatlanul depresszív ábrázolásmód csapdájába, amely következtében minden szereplőt halmozottan hátrányos helyzetűként mutatnak be, és minden adott környezeti elemet azért helyeznek bele a narratívába, hogy az tovább nehezítse a szereplők életét. Ez a végletes megközelítés a magyar valóságot egy javíthatatlanul nyomorúságos világként mutatja be, amely nyilvánvalóan az általában realistának szánt narratíva hitelességét is csökkenti, hiszen nem mutatja be a megjelenített társadalom valós komplexitását.

Meglátásaim szerint a magyar film kultúrfilozófiai stagnálása pontosan itt érhető nyomon. A *Hat hét*hez hasonló szociodrámák és kommersz vígjátékok (például a Csupó Gábor által rendezett 2017-es *Pappa Pia*) polarizációja lehetetleníti el a magyar alkotások dramaturgiai előrelépését, hiszen képtelenek túllépni olyan műfaji kliséken, mint a szürke színek, kézikamerás realitásábrázolások, vagy sablonos társadalmi helyzetek egysíkú ábrázolásmódjai, amelyek elszigetelik a filmeket más kortárs európai szerzői filmek innovatív megközelítéseitől, mint például Thomas Vinterberg, Paolo Sorrentino vagy Yorgos Lanthimos alkotásai. A *Hat hét* esetében lett volna esély az újításra, hiszen Szakonyi Noémi Veronika rendelkezik egy dokumentumfilmes háttérrel, ennek ellenére az első fikciós nagyjátékfilmjében meg sem próbál újító perspektívát hozni, következésképpen nem a magyar szociodráma műfaját erősíti meg, hanem annak a korlátait. A filmben megjelenített női testkép ugyanezen narratív korlátok mentén a társadalmi és gazdasági kiszolgáltatottság szimbóluma, és áldozataként kerül ábrázolásra. A túlzott minimalizmus, a karakterek karaktermentessége, a terek és a csendek statikus jellegtelensége nagy mértékben gyengítik a film mélységének kibontakozását, így annak radikálisan feminista potenciálja is mindvégig kiaknáztatlan marad.

Az eddigi elemzéseim alapján kijelenthető, hogy a *Hat hét* beleragad a kortárs magyar szociodráma műfajának kliséibe, ennek következtében pedig nem képes felhasználni azokat a lehetőségeket, amelyek rendelkezésére álltak volna egy kevésbé korlátozott és kreatívabb megközelítés esetében. A film által erőszakosan képviselt posztkommunista esztétika és narratíva hiteltelenné teszi a potenciális mélységeket, és bár egyértelmű, hogy a film által képviselt mondanivaló hasznos és szükség van rá, úgy gondolom, hogy más dramaturgiai és vizuális eszköztárral elkészíteni a filmet sokkal hasznosabb lett volna, mert akkor megtarthatta volna a hitelességét.

VIRGINÁS ANDREA

Az előttünk járók otthonossága

Hajdu Szabolcs: *Kálmán-nap* (2023)

■ Ez a film első látásra kilóg a Magyar Egyetemi Filmdíjra jelölhető kategóriából, hisz köze nincs az egyetemista, fiatal korú felnőttek mindennapjaihoz, célkitűzéseikhez vagy gondjaihoz, és készítői sem sorolhatóak ebbe a korcsoportba. Mégis, nemcsak, hogy benne volt a 2025-ös MEF-re jelölt filmek csoportjában, hanem az ezévi kiadás fődíjazott filmje lett, maga mögé utasítva olyan, a fiatal felnőtt, egyetemista korosztályról szóló alkotásokat, mint a *Hat hét* vagy *Magyarázat mindenre*, a második és harmadik helyen befutókat. Mit tud tehát a *Kálmán-nap*, amit egyik további jelölt film se tudott – az említeteken kívül a *Látom, amit látsz*, a *Műanyag égbolt*, és az *Elfogy a levegő* – és amire a Budapesten tartott május végi döntőn⁴² a zömmel alig húszéves diákzsűri oly pozitívan reagált? Esszémet erre a kérdésre válaszolva kezdem szőni, expliciten felvállalva, hogy személyes érintettségem – életkorom, szakmám, és életmódom okán – a Hajdu Szabolcs rendezte film esetében tagadhatatlan. Ez az egybeesés egyben kínos, avagy kérdőjeleket is felvet: merthát mit is jelenthet az, hogy középkorú, heteroszexuális házasságban élő értelmiségi(-szerű) emberek problémáiról szóló film, a maga innovatívnak kevésbé nevezhető narratív-formális-stilisztikai módszereivel inkább megszólítja a gyerekekként is szituálható, filmről és médiáról tanuló egyetemistákat, mint (az)

olyan filmek, amelyek a saját korosztályukat mutatják be, a saját korosztály(uk)ra jellemző ábrázolási, jellemzési módszereket használva fel?

Bő másfél méteres magasságból szemlélünk egy kifejezetten jó ízléssel, továbbá kreatívan berendezett, gazdagon texturált nappali szobát: házimozi-rendszer, pianínó, figuratív festmények a faborítású falakon, beszélgetésre kialakított üldögélő sziget, s ráadásnak élénkzöld, ritkán látott, túlbujrázó szobanövények. Bárki is lakik itt, nemcsak anyagi, de kulturális és munkabeli ráfordítást se sajnál az élettere kialakításakor, a kényelmet harmóniával és látvánnyal ily módon ötvözni mestermunka – legalábbis az átlag kelet-európai lakótelepi avagy kisház-tapasztalattal összevetve. A kamera diszkrét, de öntudatos a *Kálmán- nap* ezen bevezető szekvenciája alatt, mintegy belső ablakként keretezi számunkra a fentiekben leírt látványt: szereplőt akkor látunk, ha besétál, behajol vagy beül a látótérbe. A tér és az anyagi valóság legalább akkora, ha nem fontosabb létsíkon helyezkednek el ebben a magyar filmben, mint az emberek és a köztük lezajló, párbeszédektől kísért interakciók. És ahogy ezt a felállás csöppet se kényelmetlen a film legkezdetén, úgy nem válik ez a fordított hierarchia nyomasztóvá a továbbiakban sem. Nem, mert a tárgyak, bútorok, növények, enni- és innivalók szemet gyönyörködtetőek, sajátosak, figyelmet érdemlőek, és a kamera szeme, pozíciója és (nem-)mozgása a legplasztikusabb módon dolgozik alá annak, hogy a sült padlizsán, a vajdasági birsalmapálinka, az art deco bőrkanaapé, a sárga mintás esőköpeny, a mívés kávéscsészék és a fehér babakrizantém létezésük teljes erejét átsugározhassák a filmvásznon.

Ez az emberen túli, emberen előtti, de mindenképp az embert háttérbe szorító világkonstrukció – amely tehát nemcsak a *Kálmán- nap* első néhány percét jellemzi, hanem az alkotás minden pórúsán átfolyik az utolsó beállításig, ahol a cserben hagyott élettárs sárga pulóveréről a közlekedő dísz tárgyai-ra, a meleg hangulatú faborításra és a sebtében felszerelt húzózkodó rúdra vándorol a kamera – a mostani filmművészeti iránt érdeklődő ifjú generáció számára szimpatikus, és jobban érdekli őket, mint az olyan (mágikus) kisrealista alkotások, ahol a saját korosztályukat tipizáló karakterek és testek töltenek be minden egyes képkockát, és ahol a tér és a tárgyak elmosódottan alkotják a háttérrel. Hihetetlenül megnyugtató, természetesen, a szépen, mívésen és nívósan megélt élet kellékeit, tárgyait és nyomait stabil, letisztult kameratekinteten keresztül szemlélni, akárha kinézve a tágas, szellős ablakokon a pompásan otthonos, természetből kiszakított növényi környezetre. És ez a benyomás nemcsak önmagában érvényes: annál is inkább relevanciát követel magának, minél több emberi szereplővel ismerkedünk meg, akik ebben a térben mozognak, élnek, vagy épp látogatnak. Mert a humán összetevő bizony szembemegy mindazzal, amit a térről, a tárgyokról és az élet kellékeiről mond a kamera a *Kálmán- nap* című filmben.

Kezdjük mindjárt a negyvenedik másodpercben a léptei és a hangja révén a világba bekúszó Olgával (Tóth Orsolya): határozott, gyors és célirányos nő benyomását kelti, s mint ilyen nehezen illeszthető a dekoratív elemekkel és rétegezett textúrákkal gazdag házbelsőbe. Idegen lenne a saját otthonában és életében? A nézőnek hátat fordítva, átlósan vág át az akkor már szinte egy perce szemlélt nappali szoba terén, semleges farmere és kék inge kissé kontrasztot alkot piros sportcipőjével, de teljes összhangban húzza alá előfeltevéseinket a hatékony nőről, s most már valóban meggyőződhetünk gyors mozgásáról is, ahogyan hajlongva rámolni kezdi a szerteszét heverő ruhákat, szemetet, oda nem illő, de mégis elől heverő tárgyakat. Ha nem is idegen a saját házában és életterében, Olga mégse uralja azt, hanem alá van annak rendelve: a házimunka révén kapcsolódóként jelenik meg a színpadon – és a film

előtörténetét ismerve ez még csak nem is metaforikus megfogalmazás, hisz Hajdu Szabolcs életközepi filmtrilógiájának⁴³ köztudottan (lakás)színházi előadások a kiindulópontjai, amelyekben gyakorlatilag ugyanazok a színészek játszanak, mint a filmekben, beleértve magát a rendezőt is. Olga a továbbiakban elmegy bevásárolni, és hazahozza a tejet meg a doboz élelmiszert, elkezd főzni, tovább gyűjtögeti a szennyest, majd kávé tölts két csészébe – miközben a házimunka mellett az oly fontos, általában nők által végzett, további tevékenységekbe bonyolódik, mint az érzelmi házimunka és a társasági networkolás: ugyanis mindvégig mobiltelefonon beszél egy meg nem nevezett, de hangja alapján hasonló korú, jóval közlékenyebb (barát)nővel, aki látogatóba készül hozzájuk, mintegy értelmet adva a film címének: Kálmán nap(ját készülünk ünnepelni). Túl a harmadik percen, mindezek forgatagában, adódik alkalmunk arra, hogy Olgát szemügyre vegyük, amikor néhány tizedmásodpercig lekuporodik a kamerához közel.



Filigrán, sminkmentes, s tán manírmentes negyvenes nő Olga, akinek érzékeny mimikájú arca érdekes kapcsolatban áll kisportolt, ruganyos, élet-szerűen viselt testével – s ez utóbbi jelzőcsokor párja, élettársa, a címbeli Kálmánnal (Hajdu Szabolcs) összevetve válik csak igazán kiugróvá. Olga komplex tevékenységi körei alatt ugyanis Kálmán mindvégig jelen van, mozdulatlanul, s bár nem láthatatlanul, de nehezen kivehető módon hever a hátsó kanapén, betakarózva. A pillanat, amikor ráismerünk arra, hogy a mindaddig tárgyiasított, bár otthonos és vonzó térben egy humán alak helyezkedik el, a legfurcsábbak egyike ebben a helyenként délutáni sitcomra emlékeztető filmben: nem vagyunk egyedül, mindvégig figyeltek, az ember is egy lelökött ruhahalmaz valójában, és mennyiben vagyunk másak, mint a családban közösen használt teveszór takaró? Mindezek és sok további gondolat végigcikázhat a fejünkön akkor, amikor Kálmán rákérdez arra, hogy Olga kivel beszélt telefonon, majd megmozdul, félig kitakarózik, s ezzel a kameraélességet és tekintetet is magára, magához vonzza – hogy aztán gyakorlatilag el se engedje a film hetven percén keresztül. Borzos, elhanyagolt, már-már jelentéktelen férfi bukkan elő a délutáni szunyókálásból, akinek azonban kikristályosodott véleménye van mindenről, noha elnyűtt pólója és slendrián mikrókörnyezete ezt semmiképp nem támasztja alá. Olga és Kálmán szombat délutáni kontrasztja – a nő rendezget, készül, mikrómenedzsel, a férfi pihen – mindannyiunk számára jól ismert élethelyzetet idézhet meg, otthonosságában pedig nemcsak a fiatal egyetemista korosztály ismerheti fel az előtte járó (szülő)-generációt, hanem mi negyvenes-ötvenesek szemlélhetjük (alaposan) a magunk kompromisszumait, feszültségeit és fásultságait.

A vendégül érkező Zita (Földeáki Nóra) és Levente (Szabó Domokos) önmaguk fontosságának kevésbé vannak tudatában, tán egy fokkal kevésbé képzetek és vagyonosak, mint a házigazdák – de a családon belüli dinamika, és a női-férfi sztereotipikus viselkedésmódok hasonló skáláját építik ki a rejtett feszültségbe, veszekedésbe, majd szinte tragédiába torkolló kedélyes névnapozás során. Remekbe szabott kamaradarabhoz híven Hajdú életközép-trilógiájának második része egy látszólag kevésbé jelentős, mégis szimbolikussá nővő tárgy köré gyűrődik fel, híven poszthumanista poétikai alapozásához.⁴⁴ Nem más ez, mint az ajándék, amelyet Zitáék hoznak a Kálmán köszöntése végett, és amely a korosodással járó testi hanyatlásnak próbálna gátat állítani: egy húzódzkodó rúdról van szó, amelyet két fal közé beszorítva lehet a kar- és a vállizomzatot fejleszteni. Egyszerre vicces elgondolni, hogy a slampos, pálinkaivásban élen járó Kálmán majd hirtelen sportfanatikussá válva próbál lépést tartani csinos feleségével, és szomorú konstatálni, hogy ezen párok tagjai nagyon messzire sodródtak attól az egykori közös nevezőtől, amelynek máig tárgyi bizonyítéka például a csodálatos közös otthon, és amelynek nyomát se találjuk replikáikban és játszmáikban, és amely hiányt a záró közös tánc pótolni nem, csak elfedni tudhat, ideig-óráig. Se Kálmán, se Levente nem bír azzal a szakértelemmel, amely egy mégoly egyszerű rúdfelszerelést lehetővé tenné, s Ernő (Gelányi Imre), a ház körüli munkás-mindenes szükséges ahhoz, hogy a test formálásra irányuló középosztálybeli ajándék, a megfelelő helyre kerülve, részévé válhasson a középosztálybéli férfi rutinjának. Persze, a kérdés az átabotában felszerelt rúd utolsó snittjével együtt marad velünk, ifjú és korosodó nézőkkel: Ernő jól-rosszul kipótolja a két fal közti távolsághoz képest túl rövid rudat, de mivel pótolják ki az elmúlt órában látott és hallott emberek a hűtlenséget, az érzéketlenséget, a figyelmetlenséget, ez empátiahiányt? Van-e mivel gyógyítani a fásultságot, a kiégést, a motivációhiányt, és végső soron a magányt, az emberi lény magányát a tárgyak, a növények és a takarók tömkelegében?

Az elhangzott gördülékeny dialógusok, az étellel teli környezet, a diszkrétén figyelmet követelő, elforduló, fókuszváltó kamera, a szinte érthetetlenül realisztikus színészi alakítások egy percre se térnek el a *Kálmán-nap* vállalásától: a tér és a matéria által leuralt emberről beszélünk, és ez talán jól is van így, hisz ezek az ember-karakterek pont azon a helyen vannak (kezelve), ahol érdemeik szerint őket kezelni kell. A saját hely(ünk) és a másik helyének a tudása⁴⁵: ezzel ajándékozhat meg bennünket az életközép időszaka, s tán ez a luciditás tetszhet a következő nemzedéknek is. Különösen, ha ezt hetven percben, ragyogó sárga foltokkal és törődött emberi testekkel sikerül megfogalmazni.



■ JEGYZETEK

1. A 2025–2026-os egyetemi tanévben tizedik kiadásához érkezett nemzetközi filmedukációs programról itt lehet bővebben olvasni: <https://www.eufa.org/> (2025. 07. 21.). Az EUFA néhány éve az Európai Filmakadémia égisze alatt is működik, a Hamburg Filmfest és a NECS-European Network for Cinema and Media Studies alapítói közreműködése mellett. Lényegét tekintve az azévi Európai Filmdíjakra jelölt filmek közül ötöt tesz elérhetővé, szinkrón megbeszélés végett, a programhoz csatlakozott huszonhat (országokénti egy egyetem) hallgatói és oktatói számára, és csoportos szavazás valamint egy záró workshop során a hallgatók ezek közül választják ki az azévi EUFA díjazottat. A legutóbbi kiadás során épp a román *Trei kilometri până la capătul lumii* című (r. Emanuel Părvu) nyerte el az EUFA díjat, és a program romániai résztvevője a Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Kara, azon belül is pedig Virginás Andrea tanórái.
2. A MEF program leírása itt olvasható: <https://www.filmtudomanyitarsasag.hu/oktatas/magyar-egyetemi-filmdij/> (2025. 07. 07.)
3. A *Cultural Traumas in Contemporary European Small National Cinemas* című kutatási program keretében (bővebben: <https://teatrufilm.ubbcluj.ro/cercetare/proiecte/>), Virginás Andrea kutatásvezetővel közösen.
4. Berger Viktor: *Az életvilág mediatisálódása*. L'Harmattan, Bp., 2023. 48.
5. Uo. 51.
6. A környezeti humán tudományok fogalma (angolul: *environmental humanities*) különböző tudományágakat összefogó gyűjtőnév, melynek alegységét képezi többek között az ökofilozófia, az ökokritika, az ökofeminizmus vagy a környezettörténet, egyéb szakterületek mellett.
7. Ursula K. Heise: *Introduction: planet, species, justice – and the stories we tell about them*. In: Ursula K. Heise – Jon Christensen – Michelle Niemann (szerk.): *The Routledge Companion to the Environmental Humanities*. Routledge, London – New York, 2017. 2.
8. Ez az elgondolás a feminista ökokritikának is évtizedek óta fontos kiindulópontja, ld. Val Plumwood: *Feminism and the Mastery of Nature*. Routledge, London – New York, 1993.
9. Ld. Deák Dániel: *Berlin, 2023 – Budapest 2123*. Filmtett: Erdélyi Filmes Portál, 2023, február 21. web: <https://filmtett.ro/cikk/berlin-2023-budapest-2123-muanyag-egbolt-kritika> (2025.07.05); Farkas Boglárka Angéla: *Érkezés a poszthumánba*. Helikon, 2024, február 5. web: <https://www.helikon.ro/bejegyzesek/erkezes-a-poszthumanba> (2025.07.05); Robert Daniels: *KVIFF 2023: White Plastic Sky, Inside the Yellow Cocoon Shell, In Camera*. RogerEbert.com, 2023, július 3. web: <https://www.rogerebert.com/festivals/kviff-2023-white-plastic-sky-in-camera> (2025. 07. 05).
10. Gyenge Zsolt: *Fából faragott szerelem*. Revizor, 2023, február 18. web: <https://revizoronline.com/banoczki-tibor-szabo-sarolta-muanyag-egbolt-berlinale-2023/> (2025.07.05).
11. Joan J. H. Kim – Nicole Betz – Brian Helmuth – John D. Coley: *Conceptualizing Human-Nature Relationships: Implications of Human Exceptionalist Thinking for Sustainability and Conservation*. Topics in Cognitive Science, 2023, 15(3), 358. web: <https://doi.org/10.1111/tops.12653> (2025. 07. 05).
12. Chris Pak: *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*. Liverpool University Press, Liverpool, 2016. 25.
13. Arne Næss: *The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement: A Summary*. Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy, 1973. 16(1–4). 96 (s. f., dőlt betű eredetiben).
14. A fent tárgyalt szakterminusokról bővebben – és a traumafeldolgozás szemszögéből – lehet olvasni egy korábban megjelent tanulmányomban is, ld. Farkas Boglárka Angéla: *Healing in the Anthropocene: Trauma and Interspecies Communication in White Plastic Sky*. In: Denisa-Adriana Oprea – Liri-Alienor Chapelan (szerk.): *Patterns of Miscommunication in Contemporary East-Central European Cinema*. Comunicare.ro, Bukarest, 2024. 243–259.
15. Hódosy Annamária: *Biomozzi – Ökokritika és populáris film*. Tiszatáj, Szeged, 2018.
16. Deák Anita doktoranduszi kutatásának egyik esettanulmánya tanulmányként elérhető, ld. Deák Anita: *Természet- és állatábrázolás a János vitéz című animációs filmben*. ME.DOK, 2023. 18 (4). 77–94. web: <https://doi.org/10.59392/medok.1341> (2025. 07. 07).
17. A *Magyarázat mindenre* ösbemutatója a 80. Nemzetközi Velencei Filmfesztiválon volt, ahol elvitte szekciója (Orizzonti) fődíját.

18. A film teljes költségvetése összesen 53 millió HUF – ebből 18 000 000 HUF szlovák támogatás.
19. Ld. Cristian Mungiu, Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, Radu Jude és sokan mások.
20. Az *ökoszcenográfia* (ecoscenography) kifejezést Tanja Beer ausztrál látványtervező vezette be, felhívva a figyelmet arra, hogy a díszlettervezés esztétikai, valamint dramaturgiai értékein túl figyelembe kell venni, hogy milyen kapcsolatban áll és milyen hatással van színházon kívüli – társadalmi, környezeti, gazdasági és politikai – rendszerekre. L. Tanja Beer: *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance*. Palgrave Macmillan, Singapore, 2021.
21. L. Margaret Robertson: *Sustainability. Principles and Practice*. Routledge, New York, 2017.
22. L. Marta Lopera-Mármol – Manel Jiménez-Morales: *Green Shooting: Media Sustainability, A New Trend*. 2021. web: <https://www.mdpi.com/2071-1050/13/6/3001> (2025. 06. 01.)
23. Rachel Hann: *Debating critical costume: negotiating ideologies of appearance, performance and disciplinarity*. 2017. web: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14682761.2017.1333831> (2025. 04. 19.)
24. L. Deborah Nadoolman Landis: *Costume design*. Ilex, East Sussex, 2012.
25. L. Sofia Pantouvaki – Ingvill Fossheim – Susanna Suurla: *Costume and Sustainability. From Past Practice to Future Strategies for an Ecological Costume Praxis*. 2022. web: <https://tidsskrift.dk/peripeti/article/view/135192> (2025. 06. 07)
26. Nadoolman Landis: i. m. 10. (s. f.)
27. Leon Battista Alberti, reneszánsz művész úgy vélte, a művészet lényege az utánzás. Szerinte vizuális szempontból nem szabadna különbséget tenni egy festmény szemlélése és az ablakon való kitekintés között – amin keresztül a festményen ábrázolt tájat látjuk.
28. Marcel Duchamp (1917) *Forrás*; Andy Warhol (1964) *Brillo-doboz*; Joseph Kossuth (1965) *Egy és három szék*; Maurizio Cattelan (2019) *Komédiás*.
29. A teljes beszéd megtalálható Orbán Viktor Youtube csatornáján. web: <https://www.youtube.com/watch?v=TO0WlU5l5MU> (2025. 07. 09)
30. Magyar Filmtudományi Társaság honlapja: *A 2025-ös Magyar Egyetemi Filmdíj nyertese*. 2025.06.02. web: <https://www.filmtudomanyitarsasag.hu/hirek/a-2025-os-magyar-egyetemi-filmdij-nyertese/1617/> (2025. 07. 10.)
31. Bővebben: <https://index.hu/kultur/2023/10/31/moldovai-katalin-interju-elfogy-a-levego-magyar-film-lmbtq-nfi/>
32. Bővebben: <https://cluj24.ro/cazul-profesoarei-din-turda-care-a-renuntat-la-invata-mant-din-cauza-plangerii-unui-parinte-subiect-de-film-196970.html>
33. Lásd https://nfi.hu/a-filmintezetrol/hirek/ime-az-inkubator-program-nyertesei.html?fbclid=IwY2xjawLnWyNleHRUA2FlbQIxMABicmlkETE2d01sbXhhTFQzd0dSVjl3AR7DLwxQVvCPZepZK-Dpqqo1ci3pheYGrMP7ntHHjfwHC17Gu9JLx1fxj8zYHDA_aem_C3BR41aQFjW76Nst29vTew
34. Lásd <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/elfogy-a-levego-az-igazsagerzetrol-szol-toronto-vilagpremier.html>
35. Lásd <https://filmtett.ro/cikk/tarsadalmi-fulladasveszely-elfogy-a-levego-kritika>
36. Varga Zsófia: *Egy film, amire szükség van – Interjú Szakonyi Noémi Veronikával és Vincze Mátéval, a Hat hét alkotóival*. Kultúra, 2023.03.23. web: <http://kultura.hu/egy-film-amire-szuksege-van-interju-szakonyi-noemi-veronikaval-es-vincze-mateval-a-hat-het-alkotoival/> (2025.07.17.)
37. Rácz Viktória: *A ká-európai Juno. Szakonyi Noémi Veronika: Hat hét*. Filmtett, 2022.09.17. web: <https://filmtett.ro/cikk/a-ka-europai-juno-hat-het-kritika> (2025. 07. 17.)
38. Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen 1975. 16 (3). 6–18.
39. Péter Zsombor: *Hat hét – Kritika*. Puliwood, 2023. 04. 04. <https://www.puliwood.hu/kritikak/hat-het-kritika-324461.html> (2025. 07. 17.)
40. Nasta Dominique: *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*. Wallflower Press, 2013. 181–182.
41. Anca Parvulescu: *The Reproductive Politics of 4 Months, 3 Weeks and 2 Days*. Feminist Media Studies 2009. 9(3). 305–320.
42. Bővebben a 2025-ös MEF kiadást lezáró eseményről a BBTE Magyar Film és Média Intézet hírfolyamában: <https://hu.teatrufilm.ubbcluj.ro/magyar-egyetemi-filmdij-zaro-workshop-budapesten/> (2025. 07. 07)
43. Ernellák Farkaséknál, 2016, *Kálmán-nap*, 2023, *Egy százalék indián*, 2024.

44. A poszthumanizmus komplex filozófiai-kultúrkritikai irányzattá nőtte ki magát az elmúlt évtizedekben, ezen *Kálmán-napról* szóló gondolatmenetben talán elegendő Bruno Latour összegzését felvillantani. A 2017-es *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime* [Nyolc előadás az új éghajlati rendszerről] művében a francia filozófus-antropológus megállapítja, hogy „ahogyan az egyik rossz hírt a másik után halljuk, úgy érezhetjük, hogy a pusztító ökológiai válságból átváltottunk abba, amit inkább a világhoz való viszonyunk mélyreható mutációjának kellene neveznünk” (8). A motiváló elem abban, amit Latour „mélyreható mutációnak” tart, és amit az embert maga mögött hagyó – poszthumanista – világkép egyik érzékletes megragadásának vélek, „a »természet« mint olyan fogalom vége, amely lehetővé tenné számunkra, hogy a világhoz való viszonyunkat összegezzük és pacifikáljuk” (36). (Bruno Latour: *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Trans. By Catherine Porter. Polity Press, Cambridge, Malden, 2017 (s. f.)
45. Pierre Bourdieu osztályelméletének fontos fogalompárja a „saját hely” és „a másik helyének a tudása” (Pierre Bourdieu: *What Makes a Social Class? On the Theoretical and Practical Existence of Groups*. Berkeley Journal of Sociology. 1987. 32 1–17. (s. f.)



FERENCZ MELÁNIA

KIÚT AZ EVÉS- ÉS TESTKÉPZAVAR FOGSÁGÁBÓL

■ A tükörcémem felé araszoltam, de kerültem a tekintetemet. Nem tetszett a látvány, úgy éreztem, felszedtem néhány kilót a távollétem alatt, pufókabbnak tűnt az arcom, sőt a felkarom is veszített a feszségéből. „Vajon észreveszik a régi ismerősök? Ki fogja először szóvá tenni?” Csupán ezt a két kérdést suttogtam magam elé, a többit sikerült elfojtanom. Néhány éve egy végeláthatatlan monológgal rukkoltam volna elő egy hasonló helyzetben, de mostanra elfogadóbb lettem önmagammal.

Négy évtizeden át számos címkét aggattak rám, és én sem voltam kíméletes azzal a lánnyal, nővel szemben, akit nap mint nap láttam a tükörben. Mert elhittem, hogy csak akkor leszek elfogadható, szerethető, ha tökéletesre formálom magam. Pedig voltak igazán jó pillanataim is: gyerekkoromban egy évig tornáztam, megtanultam cigánykerekeznit és szaltóznit, egy-két év múlva belekóstoltam a néptáncba, majd négy évig kézilabdáztam.

Tíz-tizenegy évesen, egy táncos műsor hatására kezdtem ábrándozni arról, hogy egyszer én is felszabadultan, csodás ruhakölteményekben fogok bécsi keringőzni a parketten, a valóság azonban visszarántott a földre. Bosszankodtam a magasságom miatt, lány létemre az első voltam a tornasorban, és hamarosan én lettem a mamut. Így becéztek ötödikben. Utána minden egyes nap behúztam a nyakam, össze akartam zsugorodni, hogy ne lássanak, ne bántsanak.

Az arcomat sem szerettem, pufóknak látszott, nemegyszer hátrébb húztam rajta a bőrt, hogy legalább legyen elképzelésem arról, hogyan nézne ki „normálisan”. Sőt a bokám és vádlím is vastagabbnak tűnt az átlagosnál, ezért néhány hónapig számtalanszor álltam lábujjhegyre, abban reménykedve, hogy eltűnik a fölösleg. A lábméretem is zavart, hisz már harmadikban harminckilences cipőt kellett viselnem, ráadásul a bal lábam fél számmal nagyobb, mint a jobb. Emellett a combomból is lefaragtam volna, évekig menekültem a feszülő nadrágoktól, ugyanis nem álltak volna jól egy „töltött galambon” (ezt a jelzőt már én akasztottam magamra).

Közben az is visszhangzott a fülemben, hogy fiús alkatom van, mivel széles a vállam és keskeny a csípőm, tehát messze állok az ideálisnak tartott homokóraalkattól. Pedig gyakran álmodoztam arról, hogy egyszer – valami csoda folytán – nádszálcarsú lesz a derekam.

Az étellel is megromlott a viszonyom, kezdtem úgy tekinteni rá, mintha az ellenségem lenne, olyasvalaki, aki akadályokat gördít elém a vágyott alakom felé vezető úton. Középiskolás diákként egy évig nem ettem 18 óra után, figyelmen kívül hagyva, hogy hétköznapiakon hajnali 5-kor keltem, majd 17 óra körül értem haza, ugyanis ingáztam a szülőfalum és a megyeszékhely között. Mindössze két kiflit reggeliztem, majd estefelé ebédeltem, utána egyetlen falatot sem voltam hajlandó lenyelni; még a nagyobb családi összejöveteleken is dacosan kitartottam.

Mindezek ellenére nem javult a helyzet – én legalábbis úgy éreztem –, meg voltam győződve arról, hogy XXL-es méretem van, az üzletekben is azon a

részlegen keresgéltem, és csak később döbbsentem rá, hogy például az M-es, sőt néha az S-es blúzok is jók rám.

Évek teltek el a különféle címkék és az önsanyargatás keresztüztüzeiben, nem láttam a történet pozitív végkifejletét. Huszonegy évesen valóra váltottam a gyerekkori álmomat, versenytáncolni kezdtem, ami kiváló alakformálónak bizonyult, ennek ellenére egy pufók, fiús testalkatú nőt láttam a tükörben. Még néhány évvel később, 2014-ben is, amikor először nyaraltam Görögországban. Ódzkodtam a fürdőruhától, mert úgy éreztem, hogy minden egyes hiányosságom közszemlére kerül, sőt az ínycsiklandó ételeknek is ellenálltam néhány napig, mert nem akartam gyarapítani a súlyomat. Kizárólag salátát voltam hajlandó enni.

Bár akkoriban nem érzékeltem, lefogytam jó néhány kilót, ami újabb megjegyzéseket vetett fel az ismerőseim részéről. „Eszel te rendesen?” „Túl vékony vagy, mi lesz akkor, ha lebetegedsz?” Akkor szembesültem azzal, hogy bármi is változik rajtam, mindig lesznek olyanok, akik kéretlenül megosztják velem a véleményüket.

Szerencsére a magasságomat kezdtem elfogadni, amiben rengeteget segített a tánc, egyre gyakrabban húztam ki magam, már nem akartam elbújni mások elől. A testsúlyom miatt továbbra is aggódtam, szükséges rosszként tekintettem az ételre, aztán az egyik koplalós napon ráébredtem arra, hogy nem normális, amit művelek magammal. Kutakodni kezdtem az interneten, és rábukkantam az evés- és testképzavar kifejezésre. Lélegzet-visszafojtva bámultam a képernyőt, legalább volt neve annak, ami hosszú évek óta kínozta.

A keresőben felbukkanó cikkek egyikében olvastam dr. Lukács Liza krízistanácsadó szakpszichológusról, aki főként evési zavarokkal, elhízással, illetve a kötődés pszichológiájával foglalkozik, sőt könyvek is fűződnek a nevéhez. Az egyiknek *Az éhes lélek gyógyítása* címet adta, és az ajánlóban egyebek között így fogalmazott: „Ez a könyv Neked szól, aki már hosszú ideje vívod harcodat a túlsúlyoddal vagy az evészavaroddal. Abban szeretnék segíteni, hogy az eddigi meddő próbálkozások után olyan útra léphess, amely valódi eredményekhez vezet. [...] Nem mondom meg, mit tegyél, ehelyett arra biztatlak, hogy a könyvben felsorolt szempontok és példák segítségével próbálj rájönni, hogy a Te életedben vajon milyen célt szolgálhat a túlsúly, az anorexia vagy a bulimia. Ez az első lépés a tartós fogyás vagy a gyógyulás felé vezető úton.”¹

Rövidesen beszereztem a könyvet, csodaszerként tekintettem rá, de amikor beleolvastam, egy-két oldal után feladtam. Olyan dolgokkal szembesített, amelyekre még nem volt felkészülve. Néhány hónap múlva a második nekifutás is kudarcba fulladt, harmadszorra viszont sikerült végigolvasnom... a kétéves születésnapomon készített, engem ábrázoló fénykép társaságában. A könyvnek köszönhetően egy csendes délutánon, könnyekkel átitatott békét kötöttem önmagammal, bocsánatot kértem az évek során sértegetett testrészeimtől, és bátortalanul rámosolyogtam a tükörképemre. Megfogadtam, hogy soha többé nem aggatok címkéket magamra, és másoknak sem engedem meg azt, amit korábban ellenkezés nélkül eltűrtem. Az egyik barátnőmmel például összeveszttem, mert ő hóbortnak tartotta, ami bennem zajlott, hiába meséltem neki arról, hogy évek óta küszködöm ezzel a problémával.

Végre hallgattam a belső hangra, és tétován elindultam a békésebb mindennapok felé vezető úton. Többek között az önegyüttérzés és az önfogadás is bekerült a szótáramba, ízlelgettem az addig csak hallomásból ismert fogalmakat, amelyek kulcsfontosságú segítőtársaimmá váltak.

Persze nem volt könnyű folyamat, néha megpróbáltam teljesen kikapcsolni, így bukkantam rá – a gyerekkori, torna iránti szenvedélyemet is felizzítva – a 2015-ös Full Out (Korlátok nélkül) című filmre, amely a kaliforniai tor-

nász, Ariana Berlin igaz történetét dolgozta fel². A szereplők között felfigyeltem a UCLA nőitornász-csapatát edző, görög származású, Miss Valként emlegetett Valorie Kondos Fieldre, akiről később megtudtam, hogy vezetőedzőként hét egyetemi bajnokságot nyert meg 1991 és 2019 között. Ráadásul *Life Is Short Don't Wait To Dance* (Az élet rövid, ne várj a tánccal!) címmel – Steeve Cooperrel együtt – írt egy könyvet, amelyben egy elgondolkodtató, szórakoztató utazásra kalauzolja el az olvasót a kimagasló karrierjének történeteinek keresztül, kitérve arra is, hogyan sikerült legyőznie a rákot.³

A (balett-)táncos/koreográfusból lett sikeredző a könyvben mesélt egy kedves tanítványáról, Katelyn Ohashiról, akinek az egyik talajgyakorlata 2019. január 19. óta virálissá vált a YouTube-on (a cikk írásakor 250.128.874 megtekintése volt).⁴ A mosolygós arc nem is sejtette azokat a családásokat, fájdalmakat, amelyek megakasztották a tornászlány pályafutását. Pedig reményteljes jövő állt előtte, 2013-ban például az immár hétszeres olimpiai bajnok Simone Bilest is legyőzte az American Cup egyéni összetett versenyén, tehát jó esélye volt arra, hogy a világ egyik legjobbja legyen. Azonban sorozatos bántások keresztüztüzebe került a testsúlya miatt, fokozatosan romlott az egészségi állapota, és végül kénytelen volt feladni az elit versenyzést súlyos hát- és vállsérülésekre, illetve mentális problémákra hivatkozva.

Az egyik interjúban így mesélt arról az időszakról: „Senki sem tudta, mivel kell megküzdenem, és lehetőségem sem volt arra, hogy bárkinek is elmondjam. Azt mondták, valójában örülök annak, hogy sérült vagyok. És azt is kiemelték, szégyenletes, milyen dagadtra híztam. Olyan madárhoz hasonlítottak, aki képtelen repülni. A torna az életem volt. De gyűlöltem Valnek.” A mélypontról az amerikai egyetemi bajnokságban (NCAA) – Miss Valnek és a csapatának köszönhetően – sikerült felállnia, egy olyan közegben, amely bár kőkemény gyakorlást követel meg a tornászoktól, jelentős teret ad a szórakozásnak és a szórakoztatásnak.

Egy másik tornászfilm ugyancsak mély nyomot hagyott bennem; nem igaz történet, de akár az is lehetne. Az 1997-es *Perfect Body* (*Tökéletes test*) című film⁵ főszereplője Andie Bradley, aki sikert sikerre halmozott, és amikor felvilágotlították előtte a lehetőséget, hogy kijuthat az olimpiára, az édesanyjával együtt egy másik városba költözött. Az edzője már a legelső napon kényelmetlen helyzetbe hozta őt a tornászok által beavatási megalázásnak nevezett mérlegelésnél; noha látszólag egy milligrammnyi súlyfölösleg sem volt a 150 centiméter magas lányon, azt az utasítást kapta, hogy fogyjon le négy kilót. Ezután kezdődött Andie harca az étellel és a kalóriákkal, legtöbbször csak vizet ivott, az éjszaka közepén pedig kőkeményen gyakorolt, hogy elérje az edzője által elvárt súlyt. Brenda, az egyik másodedző – „részállásban ápoló, tréner és agyturkász” – észrevette, hogy valami nincs rendben a tanítványával, és megpróbálta őt észhez téríteni: „Mit csinálsz? Nem eszel semmit? Vagy teletömöd magad, és mindent kihányasz? Sok lánynál láttam, különösen amikor erre a versenyszintre értek. Tudom, mert én is csináltam. Csak az győzhet, aki vékony. Vékonynak kell lenned, és gyorsabbnak mindenkinél, és azt hiszed, hogy jobb vagy. De valójában nem, mert a tested nem bírja. Máris gyengül az erőd. Végül elveszítesz mindent, amiért olyan keményen dolgoztál. Amit csinálsz, az veszélyes és szükségtelen.”

A történet végét nem árurom el, inkább rátérek egy sorsfordító hirdetésre, amellyel 2020 márciusában, a karantén legelején találkoztam a Facebook-hírfolyamban. A Body Groove nevű, szórakoztató táncos edzésbe pillanthattam bele általa, de első látásra hihetetlennek tűnt a látvány. Mosolygó, más-más testalkatú és életkorú nők, illetve férfiak táncoltak összevissza a teremben egy pofonegyszerű koreográfiára, miközben egy rokonszenves, talán negyvenes

éveiben járó nő adott nekik útbaigazítást a következő lépésekről, felhívva a figyelmüket arra, hogy ne másolják le túpontosan a mozdulatait, hanem próbáljanak meg a saját stílusukban, a belső hangjukra hallgatva táncolni. Később, az egyik videóból kiderült, hogy ő nem más mint az alapító, Misty Tripoli, aki évtizedekig küszködött a bulimiával, miközben mindenki meg volt győződve arról, hogy tökéletes az élete. Az általa kitalált, öt alapigazságra épülő Groove-módszernek köszönhetően javult az önképe, ugyanakkor számtalan nőnek segített az önellfogadás felé vezető úton.⁶

Az említett alapigazságokat – magyarra fordítva – szeretném megosztani az olvasóval, ugyanis a mindennapokba is beépíthetők. 1. „Senkit nem érdekel, hogyan nézel ki/táncolsz. És ha mégis, az az ő baja.” 2. „Nem lehet helytelenül táncolni. Keresd meg a saját stílusodat!” 3. „Senki nem teheti meg helyetted. Te vagy a felelős az egészségedért és a boldogságodért.” 4. „Egyedi vagy, és természetesen másként nézel ki, mint a többiek. Próbáld meg önmagad lenni!” 5. „Addig nem értesz meg valamit, amíg nem alkalmazod.”

Misty Tripoli mindegyik alapigazságot kifejtette a 2019-ben megjelent, *Stop Losing Sleep Over The Size of Your Butt* (Ne legyenek álmatlan éjszakáid a feneked mérete miatt!) című könyvében, amelynek ajánlójában így szólt az olvasóhoz: „Én is voltam már ott. Talán pont azon a helyen, ahol te most vagy. Diétázol. [...] Negatívan beszélsz magaddal. Álmatlan éjszakáid vannak a fenékméreted miatt. Nem erre születtél! Nem azért születtél erre a bolygóra, hogy gyűlöld a tested.”⁷

A háttértörténet megérintett, egyrészt ezért is jelentkeztem 2020 májusában arra az online képzésre, amely során jövődóbeli facilitátorokkal ismertették meg a Groove-módszert. Életem egyik legjobb döntése volt, az oklevellal öt éve, szeptember 15-én kaptam meg, és azóta olyan könnyedséget életem átmozgás közben, amilyenről nem is álmodtam volna. Az elmúlt években Romániában, Magyarországon, illetve Svájcban, tizenkilenc településen tartottam Groove-alkalmakat (ebből közel százat Temesváron), és úgy érzem, sikerült átadnom a módszer lényegét; ritkán láttam olyan sok mosolygós arcot, mint egy-egy órán. Közben Londonba és Zürichbe is eljutottam, ahol már-már családtagként fogadtak az ottani facilitátorok; előbbi helyszínen Misty Tripolival is találkoztam. Idén belevágtam a Groove Kids nevű képzésbe, amelynek a befejezése után gyerekekkel, illetve szülőkkel is megismertethetem majd a világ egyik legkreatívabb táncos edzését.

Visszautazom az időben 2024 áprilisáig, amikor összefogtam a vajdasági Csókán élő táplálkozási szakemberrel és életmód-tanácsadóval, Dupák Evelinnel (The Holistic Nutritionist), aki Temesváron is bemutatkozott⁸ Így született meg az Érezd jól magad a bőrödben! elnevezésű programunk. „Az alkalom első felében rávilágítottam a holisztikus életmód mindegyik elemére, és azok minőségének javítására dolgoztunk ki együtt stratégiát. Mert a tényleges testi-lelki-szellemi egység, illetve az egészség nemcsak egy, hanem több tényezőn múlik” – összegezte az előadással egybekötött műhelymunka lényegét Evelin. A második felvonásban a Groove-módszerrel ismerkedtek meg a résztvevők, akik könnyedén átadták magukat a zenének és a táncnak.

A közeljövőben szeretnék hasonló programokat tartani, mivel úgy érzem, szükség van az összefogásra, illetve egy-egy útmutatóra, példaértékű történetre ahhoz, hogy egyre jobban érezzük magunkat a bőrünkben.

Ahhoz, hogy az eddiginél is hatékonyabban haladhassak a vágyott cél(ok) felé, idén nyáron, Budapesten belevágtam egy nyolcalkalmas intenzív, táncal ötvöztött egyéni önismereti programba, amely során a komplex művészeti terapeuta, az idén négyéves OneSpirit Studio megálmodója, Farkas Renáta egyengeti az utamat⁹. Elárulta, hogy szigorú környezetben nőtt fel, és a nőisége sohasem bontakozhatott volna ki, ha nem talál rá a tánc.

„A művészetterápia és a meseterápia tánccal ötvözve nagyon szép kombináció, leteheti az alapokat egy nagyon erőteljes önismereti úton, illetve elmélyítheti azt, ha valaki már évekkal ezelőtt útnak indult, ugyanis egy gyengéd, de erőteljes módszer. Hiszen a hitvallásom az, hogy a testünk mindent megmutat, a mozdulataink árulkodnak rólunk, mégsem fordítunk kellő figyelmet rájuk. Gyakran találkoztam olyan hölgyekkel, akik nagyon férfias mozdulatokat mutattak meg, és olyankor mindig igyekeztem beállítani náluk a harmóniát, tehát a maszkulin energia működtetése mellett a feminin energiát is kezdtük működtetni. Mert az is fontos, hogy a hölgnél jelen legyen az erő, a gyorsaság, a hirtelenség – ami egy férfienergia, maszkulin minőség –, ugyanakkor legyen ott a légység, a befogadás, illetve a saját hangjának a használata is. Nem biztos, hogy kell egy egyéves terápia valakinek, mert a testével és a hangjával is olyan változásokat képes felszínre hozni, amelyek nemegyszer hatásosabbak, mintha egy évig beszélnénk a problémáról” – fejtette ki a módszer lényegét az általam Reniként emlegetett Farkas Renáta.

A közös munka során feltört egy emlék: három éve végignéztam a 2014-es görögországi nyaraláson készült képeket, és rádöbbsentem arra, hogy egyáltalán nem voltam annyira „kövér”, mint amilyennek akkor láttam magam a tükörben, sőt... talán sohasem voltam olyan karcsú. Mintha évtizedekig egy torzító szemüvegen keresztül néztem volna a testemre.

Néhány hónapja előkerestem a kétéves születnapomon készült fotómat, és azóta akárhányszor éreztem késztetést az önostorozásra egy-két felszaladt ki-ló miatt, ránéztem a csupamosoly kislányra, és megkérdeztem magamtól: „Vajon őt bántanám?” Biztosan nem! Mert megérdemli, hogy tiszta szívből, feltétel nélkül elfogadjam és szeressem őt, a felnőttkori önmagammal együtt. Nemcsak a békés időszakokban, hanem a mélypontokon is.

■ JEGYZETEK

1. Lukács Liza: *Az éhes lélek gyógyítása*. Kulcslyuk Kiadó Kft., Bp., 2015.
2. Full Out, rendezte Sean Cisterna, 2015.
3. Valorie Kondos Field – Steve Cooper: *Life Is Short, Don't Wait to Dance*. Center Street, Nashville, 2018.
4. Katelyn Ohashi virális tornagyakorlata: <https://www.youtube.com/watch?v=4ic7RNS4Dfo>.
5. Perfect Body, rendezte Douglas Barr, 1997.
6. A Body Groove és a Groove-mozgalom: <https://www.bodygroove.com>, <https://theworldgroovemovement.com>.
7. Misty Tripoli: *Stop Losing Sleep Over The Size of Your Butt*. Body Groove, 2019.
8. Dupák Evelin honlapja: <https://evelinnutritionist.hu/>
9. Farkas Renáta honlapja: <https://www.farkasrenata.com>.

KOZMA GÁBOR VIKTOR

A SZÍNÉSZI KONTROLL ÉS KONTROLLVESZTÉS RÉTEGEI

■ Egy színházi szerep létrehozása összetett folyamat. A hagyományos munkafolyamatban az író, rendező és a dramaturg közös munkája alapján létrejön egy szövegkönyv, amely rögzíti a szerep mondatait. A látványtervező(k) létrehozza a teret, a jelmezt és egyéb vizuális jeleket hoz(nak), amelyek meghatározzák a szerep környezetét. A zeneszerző megalkotja az auditív teret, amely hol közvetlenül a szerep valóságához kapcsolódik (diegetikus zene), hol közvetetten, atmoszférikusan járul hozzá a szerep megképződéséhez. A koreográfus segíti kidolgozni a karakter mozgás- és táncrendszerét. A fénytervező az egész színházi alkotás élményét és hangsúlyát újrakeretezi. A színész jelenlétével és játékával összeköti a többi alkotó munkáját, és végül a néző befogadja mindezt és létrejön benne a szerep képe: egy fiktív identitás, amelyet a jelenlétképződés folyamatában a színész teste jelképez.

Mindeközben a színész tapasztalata konkrét: megéli a szerep érzelmi és gondolati impulzusait; érzi a kimondott szó rezonanciáját; az izommunkát, ami ahhoz szükséges, hogy felsétáljon a díszlet lépcsőjén átizzadt, műbőr jelmezdzsekijében; együtt rezeg a mélynyomókból lüktető basszussal; izomláza van a szteptáncbetétől; és elvakítja a fejjép, ami a karzatról szemébe világít. A színész valós teste – amit sorozatos döntések szabályoznak – teszi tapasztalhatóvá a színházi fikciót. Ezekbe a döntésekbe a színésznek változó mértékben van beleszólása.

Ebben az írásban azt vizsgálom, hogy az alkotófolyamat során milyen szinteken adja át a színész a kontrollt saját teste fölött, és ennek milyen vetületei vannak. Írásom gondolati keretét elsősorban a (poszt)fenomenológia és buddhista filozófia adja. Ezek alapján három testelme-koncepciót mutatok be.

Három testelme-koncepció

■ Test és elme nem szétválasztható egységet képeznek. Bár az európai kultúra – a keresztény-zsidó kultúrkör testábrázolása¹ és a kartéziánus² gondolkodás hatására – évszázadokon keresztül elválasztotta egymástól a testet és az elmét, mára a test-elme dichotómia fölötti diskurzus értelmét veszítette.

A 20. század test felé fordulása, a Körperkultur, a távolkeleti, transzcendens diszciplínákon – jóga, harcművészetek, meditációs technikák stb. – keresztül beszűrődő holisztikus emberkép, valamint a kognitív tudományok kutatási eredményei olyannyira formálták át az emberről alkotott általános képet, hogy a testelme [bodymind] szemlélet létjogosultságát nem tekintem vita tárgyának. „A »pszichofizikalitás« és a »testelme« fogalmi ma már ugyanazt a helyet foglalják el, mint a tudattalan, a jelrendszer és a társadalmi osztályszerkezet az emberi tudás más területein (...)»³

(I.) A fenomenológia korábbi elméletei alapján⁴ Philip Zarrilli a színész munkáját vizsgálva négy testkoncepciót különböztet meg:⁵

(1) Önkívületi test: az érzékszervi szinten megélt test, ami által kapcsolatba lépünk a világgal.

(2) Lappangó test: A belső, zsigeri test, ami a bőrfelszín alatt, a szervek által dolgozik az egész test funkcionalitásáért és egészségéért.

(3) Esztétikus, belső testelme: egy pszichofizikai diszciplína (jóga, színházi tréningek, meditáció, harcművészetek) gyakorlásán keresztül felébreszthető, egyre finomodó, nem hétköznapi testelme.

(4) Esztétikus, külső test: látható, külső test, ami a színész esetében nem csak az előadó testének tárgyi valósága, hanem a karakter konstruált teste is.

A négy testkoncepció folyamatos kereszteződésben és kölcsönhatásban áll egymással. Valójában egy egységes testi tapasztalat különböző területei, amelyek folyamatosan hatnak egymásra és újradefiniálják egymást.

Frank Camilleri szerint a testelme önmagában nem, csak a környezettel való folyamatos együtt hatásában értelmezhető. „Hogyan lehet például a világról szerzett tapasztalatom »teljesen emberi«, ha azt a ruhák és a szemüvegek közvetítik, amelyeket viselek; a klimatizált tér, ahol edzek és fellépek; a felszerelések és tárgyak, amelyeket használok; a többnyire feldolgozott ételek és italok, amelyeket elfogyasztok; a levegő, amelyet belélegzek, és a hangok, amelyeket hallok, különösen a városi környezetben?»⁶ Camilleri arra irányítja a figyelmet, hogy az emberi tapasztalat csak a környezet viszonyában és az azzal való kapcsolódásban jön létre, amelyet „testvilágnak” [bodyworld] nevez.⁷

(II.) A buddhizmusban, a jógácsára (yogācāra) filozófiai iskolája nyolc alapvető tudatformát különböztet meg.⁸

(1-5) Öt érzékszervhez kötött tudatot (pañca vijñāna), amik a látás, hallás, tapintás, szaglás és ízlelés információit dolgozzák fel.

(6) A fogalomalkotásért, értékítéletért és elemzésért felelős tudatot (mano-vijñāna), aminek az elsődleges tapasztalása a gondolkodás.

(7) Az énkötő tudatot (manas), ami reflexión keresztül hozza létre az én-képet (ahamkāra).

(8) A tárház tudatot (ālaya-vijñāna), vagy tudattalant, ami a test és szellem (testelme) minden tapasztalatát, vagy lenyomatát tárolja.

(III) Saját meglátásom, hogy a színész figyelmét három testtudati szinten érdemes edzeni:

(1) Képes tudatosan irányítani a testét. Ez a készségfejlesztés szintje, ahol a színész motorikus és koordinációs készséget gyakorol. Ekkor a propriocepción keresztül érzékeli és irányítja testét.

(2) A színész tapasztalja saját testét és annak külvilággal való kapcsolódását. Ezen a szinten a tudat elsősorban tapasztaló és nem irányító funkciót lát el.

(3) A színész testének saját, belső tudatához kapcsolódik.⁹ Ezen a szinten a színész saját testének rejtett, ösztönszintű, tudatalatti tudásához kapcsolódik, és az alapján vesz rész a munkában.

A szintek, csakúgy, mint a fenomenológiai testkoncepciók folyamatos kereszteződésben és egymásra hatásban állnak egymással: a szétválasztás nem a testelme, vagy testvilág széttagolását célozza, csak segíti az elemzés mélyebb rétegeit megérteni.

A kontrollátadás különböző rétegei

■ A színész, amikor instrukciót hajt végre, mindig összetett tudatszint-változásokat él meg, ezért a kontrollról való lemondása is több rétegben jelenik meg. Egy egyszerű példán keresztül: a rendező megkéri a színészt, hogy emeljen fel egy almát az asztalról, harapjon bele, majd mondja ki, hogy „Lenni vagy nem lenni...”. A színész beleegyezik és megteszi.

Zarrilli kategóriái szerint (I./1) a színész önkívületi teste kapcsolatba lép az alma tárgyi valóságával: látja az alma színét, érzi a hőmérsékletét, az alma héjának viaszos felszínét, keménységét és szagát stb. A színész a rendező uta-

sításait közvetíti saját testének, ami reagál: az almát szájához emeli, beleharap, hallja az alma roppanó hangját, érzi annak lédús ízét, az alma pedig eltűnik a nyelés aktusában. A színész érzékszervei által éli át az instrukciót. (I./2) A színész lappangó teste reagál az alma elfogyasztására, elkezd emésztetni a gyümölcsöt, ami majd részévé válik: jó esetben egészséges funkciókat támogat, negatív esetben, ha például az alma nem volt megmosva esetleges diszfunkciót – hányást vagy hasmenést – hoz létre. (I./3) A színész mindeközben felébreszti belső esztétikus testelméjének tanult tapasztalatát. Miközben elvégzi a cselekvést, figyel mozdulatainak milyenségére, az ebből kapott érzetekre, légzése által kapcsolódik a mozgáshoz, tudatosítja az alma ízét, a színpadon elfoglalt helyét, a fényeket, a jelmezét, és ezek összetett tapasztalatát saját érzékenységén átszűrve kimondja a mondatot. A rendezői instrukció ebben az esetben nem elemző támpontot ad számára, hanem számtalan tapasztalható információt rögzít a cselekvés és színpadi tér-idő adottsága által. Ezeket a színész bevonja a közlési helyzetbe. (I./4) A színész mindeközben valamilyen látszatot kelt: látjuk testét mind esztétikai, mind szemiotikai értelemben. A színész kinézete mellett a néző azt is észleli, hogy ez a szerep és ez a színész olyan, amelyik almát eszik. A cselekvés hozzáadódik a testképhez. A példában is kirajzolódik a testvilág teljessége: a színész tapasztalata nem önmagában létező, hanem az adott térben és időben tapasztalt kapcsolat alapján jön létre, aminek egyenlő alkotóelemei a színész testelméje, a tér, az alma, a jelmez és utána a kimondott szöveg.

A jógácsára tudatszintjei szerint színészünk hasonlóképpen tapasztalja érzékei által az alma valóságát, és tudatát betölti ennek élménye (pañca vijñāna, II./1-5). A színész azzal, hogy elfogadja a rendező ajánlatát, arra az időre elfogadja annak értékítéletét (az almát megenni ebben a helyzetben rendben való) és elemzését (a szerep viszonyát az almához) is, amelyek már más tudatszinten hatnak (mano-vijñāna, II./6). Mindemellett a színész kettős tudatossággal van jelen (manas, II./7): egyrészt tudja, hogy ő egy színész, másrészt megtestesít egy karaktert, akinek más énalakító elemei (gondolatai, érzései, viszonyai) vannak, mint a színésznek. A színész, mielőtt beleharapott az almába, elfogadta, hogy a játék logikája szerint saját énképe háttérbe szorul, hogy több alkotói akarat eredményeként egy másik én képe jöhessen létre a színházi szituációban. Végül a színész *minden* átélt tapasztalata vele marad és lényének részévé válik (ālaya-vijñāna, II./8): az ő hasa fog menni, ha az almát nem mosták meg, ő lesz az a közönség szemében az, aki ezt a szerepet játszotta, és ő hordozza tovább az érzelmi és pszichikai intenzitás szomatizált hatásait. A színész ezen a szinten elfogadta az összes nem látható következményt, bármit is hoz a próbafolyamat, vagy az előadás.

Saját megközelítem szerint a színész meghallotta az utasítást, elfogadta, utasítást adott a testének (III./1): beleharapott az almába, majd kimondta a mondatot. Mindeközben a színész megtapasztalta a cselekvések sokszínű érzetét (III./2), és ez folyamatosan visszahatott a cselekvés milyenségére: az alma íze meghatározta a következő levegővételét és a mondat milyenségét. A színész az instrukció által elfogadta az alma élményét is. Mindezek mögött ösztönvilága, testének saját tudata (III./3) folyamatos biokémiai jelzéseket küldött, ami szintén meghatározta mind cselekvését (1), mind annak tapasztalatát (2). Ezáltal a színész elfogadta, hogy nemcsak egy jelen lévő almába harap bele, hanem asszociatív szinten számtalan más almába való beleharapás élményét is rekonstruálja.

Szándékosan választottam az alma egyszerű példáját, ami a hétköznapiasága miatt banálisnak tűnhet. Mi történik akkor, ha a rendező instrukciója ehelyett az, hogy a színész vetkőzzön meztelenre és intenzíven csókolja meg a

partnerét? Az elemzést követve a színész teljes pszichofizikai tapasztalata átéli a csók aktusát; a csók biokémiai anyagcserét indít be; a színész mélyen együtt rezeg az intim gesztussal; ő lesz az a színész, akit már láttak mezetenül, és az a szerep, aki meztelen volt a jelenetben; neki kell elfogadni a meztelenség helyénvalóságát, megküzdnie az összes ehhez tapadó korábbi tapasztalat lenyomatával, és kezelnie szemérmességének és szakmai elkötelezettségének esetlegesen felbukkanó konfliktusát; együttélnie a nyilvános intimitás tudatos és tudatalatti hullámvásárlásaival stb. A színész nem önmagában végrehajt vagy nem hajt végre egy cselekvést a színpadon, hanem a megélés által teljes belső (fiziológiai), személyes (pszichológiai), valamint külső (szociális) tapasztalatának részévé teszi, és következményeit a felelősséggel együtt a továbbiakban ő tapasztalja.

A kontrollátadás vetületei a színész szempontjából

■ A színész, amikor kipróbál egy ajánlatot, részlegesen vagy teljesen lemond az irányításról. Tapasztalja és átéli az instrukció tudatilag nem megérthető rétegeit, és ezeket saját pszichofizikumán keresztül játékba hozza. A rendező ötletéből a színész számára testesített tapasztalat jön létre. Olyan, mintha az alkotókkal közösen egy hullámvásárlat építenének, amire végül csak a színész ül fel. A hullámvásárlat számomra azért is kifejező analógia, mert egyszerre izgalmas, stresszes, meglepő, ijesztő és mindemellett biztonságos. Csak arra a hullámvásárlatra ül fel az ember, amit biztonságosnak ítél meg. A színész bizalmat szavaz az alkotóközösségnek, hogy élménye „biztonságos”, még akkor is, ha az kétségbeesítő, izgalmas és felforgató. Ilyen szempontból a kontrollátadás fontos vetületének tekintem a folyamat etikai vonatkozását és a felelősség kérdését. A felfedezés öröme, kíváncsisága, valamint a szakmai elvárások iránti megfelelés mellett is fontos, hogy a színész tudatában legyen, minden tapasztalata egyedül az övé marad, ezért a határok felállítása is az ő felelőssége, akkor is, ha ez sokszor nem egyszerű.

A kontrollvesztés érzése gyakran összekapcsolódik a kiszolgáltatottsággal. Mivel minden tapasztalat előidéz az ahhoz fűződő korábbi tapasztalatok asszociációját, így a kontroll átadása aktivizálhatja a kiszolgáltatottság tapasztalatának archetipikus rétegét, azaz a gyermeként. Annak felismerése, hogy gyermekénének reflexei bekapcsolhatnak, segíthet, hogy tudatosítsa ennek munkára gyakorolt hatásait: a kontrollról való lemondás nem csak önátadást hozhat létre, hanem lázadást vagy behódolást is. A tudatosuló minták segíthetnek, hogy a színész ne hozzon létre sem akarattalan ellenállást, és olyan tapasztalatnak se adja át magát, amely számára már nem integrálható, vagy (újra)traumatizáló. A kontroll átadása mellett fontos mentális gesztusnak tekintem a kontroll érzetének fenntartását (lehetné az almat) és későbbi visszavételét (tudatosan kilépni az irányított szerepből). Ilyen szempontból szeretném felhívni a figyelmet a belépési technikák (tréning) és kilépési technikák (levezetés) fontosságára.

A színész paradox módon nem csak tapasztalója, hanem irányítója a folyamatnak. Habár a szerep eljátszása során lemond saját akaratának egy részéről – nem azt teszi, amit éppen szeretne, hanem azt, ami éppen szükséges – és teljes lényének tapasztalatává integrálja mind a próbát, mind az előadást, mégis szabadságának kiteljesítésén dolgozik. A színész megengedi magának, hogy lemondjon hétköznapi énjének akaratáról, és ebben a fenomenológiai transzformációban más tapasztalatok felé nyissa meg magát. A folyamat során tudatosan jelen lévő színész ebben a pillanatban *szabad*: tehetne mást, de nem teszi meg.

■ JEGYZETEK

1. A test és szellem hierarchikusan szétválasztott. Pl.: a test a földhöz, a bűnbeeséshez kapcsolódik és az aszkézis tárgyává válhat a szellem nemesedése érdekében.
2. René Descartes francia filozófus. Meghatározó gondolata: „(G)ondolkozom, tehát vagyok. (...) az az én, azaz a lélek, mely által az vagyok, ami vagyok, egészen más valami, mint a test (...)”. René Descartes: *Értekezés a módszerről*. Fordította Zemplén Jolán. web: <https://mek.oszk.hu/01300/01321/01321.htm> (2025. 07. 27.)
3. Frank Camilleri: „*Habitational action*»: *beyond inner and outer action*”. Theatre, Dance and Performance Training, 2013. 4 (1). 30–51.
4. Merleau-Ponty, Noë, Leder
5. Phillip Zarrilli: *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski*. Routledge, London–New York, 2009. 50–60.
6. Frank Camilleri: *Performer Training Reconfigured*. Methuen Drama, London–New York–Oxford–New Delhi–Sydney, 2020. 61.
7. Uo. 62.
8. Dan Lusthaus: *Buddhist Phenomenology*. Routledge Curzon, London–New York, 2002. 52–83.
9. Több transzcendens diszciplína hangsúlyozza ennek fontosságát, valamint a modern idegtudomány is kutatja az bélrendszer összetett ideghálózatát, ami önálló működéssel és akarattal bír: ez a bél-agy, vagy második agy. Michael D. Gershon: *The Second Brain*. HarperCollinsPublishers, New York, 1998.



DEMÉNY PÉTER

A NAGY KONTEXTUS LÁTCSÖVE

Fried István: *Jókai Mór életrajzai és más furcsaságok*

■ Nem kell ecsetelnem, mennyire szeretem Nádasdy Ádámot. Merészsége, őszintesége, műveltsége és a tény, hogy mindig szembemegy a konvenciókkal, egyik kedvencemmé teszi, nem is szólva a költészetéről, amelyet csodálatosan bensőségesnek érzek. Éppen ezért döbbsentem meg annyira, amikor egy *Jókai fölött, azt hiszem, elment az idő* című komáromi beszélgetésben (l. itt: [https:// youtube/wA7r0GJCmk?si=Tk4CGwbTlKjGbozn](https://youtube/wA7r0GJCmk?si=Tk4CGwbTlKjGbozn)) kétszer is azt mondja az íróval kapcsolatban: „ha egyszer nem olvassák...” Holott pontosan egy olyan tanárnak, amilyennek Nádasdyt képzelem, kellene szembeszállni az olvasói kényelemmel: „Olvassátok, mert...” – talán ez lehetne a jelmondata.

Fried István új Jókai-könyve viszont ezt kísérli meg. Nem pedagógiai szempontból és lendülettel, azaz nem mondja, hogy „én most meg akarlak győzni arról, hogy Jókai érdekes író”, de mégis lendületesen, széles látóköri, folyamatos árnyalással – ez egyébként szinte ellentmondás: aki lendületes, az ritkán árnyal, hiszen a zárójelezés megtöri az örvényt, Friednek mégis sikerül egyben tartania a szövegeket.

A tanulmányok pedig pompásak, szerintem az is meginog, akinek szent meggyőződése, hogy Jókai egy Kemény Zsigmond nyomában kullógó grafomán. Fried ugyanis, akitől a *Tíz híres regényt* olvastam először, s már abban lenyűgözött végtelen műveltsége és perspektívája, ebben a kö-

tetben még több is ennél, mert filológusi erőit is megcsillogtatja. Ugyan ki más írta Jókainak az „ifjú Dumas Sándor” könyve alapján írt novellájáról, ha nem egy olyan filológus, aki amellettt igyekszik érvelni, hogy Jókai modern, pontosabban erre a kérdésre próbál válaszolni? Elvégre ő maga szögezi le: „Hozzá kell tennem, hogy a modern nem értékkategória. A *párizsi Notre-Dame*-ről nem tudom, hogy modern-e, a *Nyomorultak*ról még kevésbé tudom, ennek ellenére állítom, hogy e két regény nélkül meglehetősen hézagos lenne az európai regénytörténet, hatástörténetük a 20. századra nyúlik át.” (10.)

Talán még érdekesebb a *Szép Mihály* alapos, mondhatni aprólékos elemzése – az olvasót az a kétely emészt, hogy csak akkor lehet igazán élvezni Jókait, ha mindent tudunk azokról a forrásokról, amelyeket felhasznál a könyveihez. Fried pedig mindent tud, ehhez kétség sem fér.

De hát filológusnak lenni mégiscsak ezt jelenti: ha nem tudunk mindent, akkor is utána nézhetünk mindennek, és akkor már úgy jelenhetünk meg a világ előtt, mintha mindent tudnánk. Ha tehát az ember Jókai-olvasó – és itt mondom ellent én is magamnak, hiszen előbb a *szenvedély* kell, aztán jön csak a kutatás –, akkor fogja magát, és Jókairól jegyzetel és cédulázik, s ezeket a cédulákat foglalja egybe, bármiről is ír.

A kötetben különben az a jó, hogy nemcsak a *Rab Rábyról*, *A kőszívű*

ember fiairól, Az arany emberről, magyarán: nemcsak a közismert remekművekről van benne szó, hanem olyan művekről is, amelyek a legkevésbé sem közismertek. Én ugyan valamilyen képregényből emlékszem a Szép Mihálra, de például A kaméliás hölgy átírására már nagyon nem. A Fried-opus minden oldalán szembejön valami, amit nem ismer az, akinek a számára Jókai alig több iskolai/egyetemi tananyagnál.

Az egyik kérdés, felvetés tehát az: ne ítélj meg egy olyan író, akit nem is ismersz, pontosabban alig ismersz, házi olvasmányokból és tanárok ömlengéseiből, s ez kevesebb, mintha egyáltalán nem ismernéd! Jókai nem az az „ibolyaszemű”, akiről Ady írt, Jókai valódi mesterember, aki ugyan szelíd, de agyafúrt, és ez az agyafúrt-ság olvasói gyönyöröket szerezhet. Jókai Gauthier Margitja kemény öklű amazon, aki nagyon is megszabja szerelmi együttléte árát – tehát nem is a Verdi romantikája ez, ahol hosszú áriákban szenved a hősnő, nagyon is sajátos romantika ez.

Az is jó Friednél – és ez visszavezet a Tíz híres regényhez –, hogy Victor Hugo is szóba kerül Jókai kapcsán vagy Dickens: nincs bezárva abba a szűk kontextusba, amelyre Kundera annyira haragudott, „ki van víve a világba”, hogy ott méretkezzen meg. Az idézett passzusban már látuk, hogy Hugo legnépszerűbb regényei hogyan kerülnek termékeny párhuzamba a Jókai-oeuvre-vel, s a tanulmányok címei – l. például Jókai Mór, a kupléíró (126–151.) vagy Egy Jókai-regény újragondolása. Megjegyzések a Szép Mihál-hoz (238–261.) – egyaránt azt mutatják, hogy Fried mindig más tekintettel próbál látni,

mint a szokványos – ez pedig minden jó tanulmány előfeltétele.

Említettem az árnyalást. Szinte véletlenül kiválasztok egy bekezdést: „(Jókainak) Nem erőssége az évszámok megbízhatósága, ezért Gyulai Pál többször megróta. A magam részéről mégsem rónám meg írónkat »nagyvonalú«-ságáért, még kevésbé feledékenységéért vagy (Gyulai Pálhoz igazodva) felelőtlenségéért. Azt sem vetném ellene, hogy emlékidézései meglehetősen célzatosak, de nemegyszer következetlenek, sőt alá vannak rendelve (nem minden esetben) egy, a feltárulkozásból kitetszhető, kiolvasható konvenciónak, olykor öngazolásnak, olykor terapeutikus szándék-nak. A legtöbb esetben azonban vagy érvényesül az elbeszélések (melyekről nem mindig állítható, hogy novellaformában nyilvánulnak meg) »logiká«-ja, vagy az elbeszélés minden úgynevezett adattevésztése ellenére képes a megjelenített, színre hozott, újraláthatóvá/olvashatóvá tett emlékből valamit, a korszakra, az elő-idézett esemény kontextusára nagyon jellemzőt, nagyon fontosat hírül adni.” (51.) Azt hiszem, végül is arról van szó, hogy előbb tájékozódjunk, sőt, próbáljuk meg megérteni ezt a nagy álmodozót, aki Jókai Mór volt, csak az után ítélkezzünk szigorúan. Ugyan mit számít a valóság, ha a mű „megvédi”, igazolja önmagát?! S Fried körültekintése, zárójelei, pontosításai mind azt a valódi látszatot teremtik meg, hogy ő maga nagyon alaposan olvas, miközben szemlátomást egyik kedvence szövegeit elemzi.

A Jókai Mór életrajzai és más furcsaságok nagyon szép kötet, ajánlom minden fanyalgónak és minden rajongónak egyaránt.

KIÁLLÍTVA

Őze Eszter: *A dolgozó testek múzeuma*¹

■ Őze Eszter kultúrtörténeti szempontból vizsgálja az egészség- és nevelésügyi céllal létrehozott múzeumi tereket és ezeken belül a test reprezentációit, elsősorban a budapesti Társadalmi Múzeum példáján keresztül, amely 1901 és 1945 között működött, ám mára szinte teljesen eltűnt. A 19. század végén Európában több olyan múzeum jött létre, amelyek célja a népegészségügy, a higiénia és az egészséggel kapcsolatos közjóléti kérdések bemutatása. Ezek közé tartoztak a társadalmi múzeumok hálózatai, közöttük a budapesti mellett említésre érdemes a frankfurti és párizsi társadalmi múzeum, valamint a higiéniai és orvostörténeti múzeumok, melyek közül napjainkban már csak a drezdai és a szentpétervári intézmény folytatja eredeti küldetését. A könyvből egy olyan intézmény története tárul az olvasó elé, amelyen keresztül az emberi faj biológiai tulajdonságai a hatalomgyakorlási stratégiák eszközeként értelmezhetők, és amely a népesség kollektív testére irányuló gondoskodás alapvetéseit mutatta be.

A 19. század végén, illetve a századfordulón megjelenő társadalmi múzeumok, így a Kereskedelemügyi Minisztérium által alapított budapesti Társadalmi Múzeum is, azzal a céllal létesült, hogy „a közneveléshez kapcsolódó emancipatórikus feladatokat” lásson el, amelyeken keresztül egyszersmind megvalósult a hatalom reprezentációja és legitimációja.² A nevelési cél egy jól meghatározott társadalmi osztályra, a munkásságra irányult, az erkölcsi és szellemi felzárkóztatás szándékával. Az iparosodás, különösen a nehézipar fejlődésével jelentkező összetett társadalmi és szociális problémák kezelése

komplex megközelítést igényelt, aminek munkásmozgalmi vonatkozásai is ismeretesek. A problémák kiterjedtsége – mint a tömeges elszegényedés, betegségek és járványok – valamint ezek szoros összefüggései miatt a kérdés politizálódott, és a társadalmi múzeum olyan intézményként jelent meg, amely teret adott e kérdések tematizálására. A munkástelek mellett hangsúlyosan jelentek meg az adott társadalmi csoporthoz köthető problémák és devianciák, mint a városi szegénység, a nem megfelelő egészségügyi állapot vagy a beteg test, amelyek reprezentációja korábban láthatatlan maradt. A munkás testek bemutatásának eme új gyakorlata nemcsak a munkásmozgalmak erősödésével állt összefüggésben, de azzal a hatalmi szándékkal is, hogy ezeket a csoportosulásokat intézményes szinten pacifikálja és felügyelje. Így a munkásosztály egyszerre jelent meg látogatóként és felmutatásra alkalmas „tárgyként” a múzeum terében.

Őze Eszter művészettörténeti, muzeológiai és kortárs kurátori tapasztalata lehetővé teszi, hogy az elemzői interdiszciplináris szemléletmód érvényesítésével, tudományos alapossággal, ugyanakkor gördülékeny olvassmányossággal (re)konstruálja a megsemmisült múzeum történetét, melyet hét szerkezeti egységben tárgyal. Jelen ismertető a társadalmi kontroll és a biopolitikai mechanizmusokról szóló fejezet, a test és munkaerő múzeumi megjelenítése, továbbá az eugenika és orvostudomány kapcsolatáról szóló részek bemutatását tűzte ki célul.

A múzeumok konkrét történetének ismertetése mellett, a szerző külön fejezetben mutatja be a társadalmi múzeumok és világkiállítások kapcsolatát, azokra a kérdésekre ke-

resve a választ, hogy miképpen és miért alakult ki a 19. század közepétől kezdve az a kiállítási reprezentációs gyakorlat, amelynek célja a polgári egyetemesség ideológiájának bemutatása; miként formálódott a világkiállítások reprezentációs logikája, és ez milyen hatást gyakorolt a múzeumi bemutatási módozatokra. A világkiállításokon elsősorban a termelés eredményeit mutatták be „univerzális kulturális termékeként”³, a társadalmi múzeumokban pedig az ipari kapitalizmus tárgyai és találmányai mellett a hozzájuk kapcsolódó testek, betegségek, a tökéletes test működése, valamint a saját nemzet munkásainak testére vonatkozó normák is a nézők elé tárultak, a hatalom által szabályozott módon.

A budapesti társadalmi múzeum története összefonódott az orvosszervezetek tevékenységével, ennek megfelelően egyes korszakokban a higiénia, a balesetvédelem, az ipari egészségügy és a népesedéspolitika kérdéseivel is foglalkoztak. A statisztikai adatok vizualizálásának szintén kiemelt szerep jutott, mindezekről a *Kizsákmányolás és gondoskodás* c. fejezetben olvashatunk. A 19. sz. elején megjelenő újfajta hatalomgyakorlási mechanizmus, a foucault-i biopolitika fogalmán keresztül, a szerző rámutat a demográfia, a termékenység és halálozások szabályozásának kiemelt szerepére. Az ipari kapitalizmusban a megfigyelésen, megelőzésen alapuló népességszabályozás és ellenőrzés a hatalomgyakorlás fontos technikai eszközévé vált. A kapitalista termelési gépezet igényelte a növekvő, termelőképes, egészséges, erős, használható, valamint fokozatosan engedelmességet, a biopolitika révén pedig az államnak lehetőségében állt a veszélyesnek tekintett társadalmi csoportok túlnépesedését szabályozni.⁴ Őze vizsgálatai szerint a társadalmi múzeumokban előszeretettel használták a statisztikai adatfelvételeket, adattáblákat, tablókat és értelmezéseket, megjelenítve az urbanizációval járó zsú-

foltságot, a lakások számát, a csecsemőhalandóságot. Az egyes eltéréseket pl. a koporsók változó méretén keresztül mutatták be. A kiállítások jelentős részét alkotó statisztikai részlegek az általános életfolyamatokat mutatták be, a hangsúlyt nem az egyénekre, hanem a népesség jellemzőire helyezve. A demográfiai előrejelzések mellett a népesség vizsgálatához tartozott két fontos eszköztár: az általánostól eltérő „degeneráció” továbbá a munkavédelem és gondoskodási intézményrendszer. Miután a cselekvőképes népességet elemezték és számoltak velük, a társadalom fizikai erőnléte és erkölcsi tisztaságának biztosítása vált céljá, mely összekapcsolódott az eugenikai diskurzussal, középpontjában a közösség egészségével. A munkaképesség hordozójaként megjelenő test, valamint a munkaerő és a társadalombiztosítás kapcsolatának elemzése során a szerző kitér a testtel foglalkozó kritikai elméletekre, megemlítve, hogy a konkrét, létező testek nem csupán biológiai adottságok, hanem történetileg kialakult társadalmi képződmények. Ebben az értelemben a test társadalmi és gazdasági konstrukcióként jelenik meg, amelyet a kapitalista munkamegosztás és kizsákmányolási mechanizmusai alakítanak. Akik munkaképtelenné válnak – például betegség, sérülés, mentális vagy fizikai rokkantság, árvaság stb. következtében –, és ezért már nem képesek változó tőkeként működni, a „tartáléksereghez” kerülnek. A változó tőke körforgása határozza meg, ki számít foglalkoztatottnak és ki munkanélkülinek, így a társadalmat bennfentésekre és kívülállóakra osztja.⁵

Magyarországi viszonylatban a központi intézkedések különválasztják a gondoskodásra „érdemes”, bér munkát végző munkások csoportját és a kriminalizált szegények rétegét. Az állami gondoskodás feltétele a munkavégzés, vagyis a szervezett termelésben való részvétel. Az ipari kapitalizmusban a munka morális értékévé vált, a munka világa pedig a

társadalmi integráció elsődleges eszközévé. A közegészségügy és közoktatás fejlesztése alapvetően a szociális problémákra adott választ, de egyúttal politikai eszközként szolgált, melyen keresztül be lehetett avatkozni a munkásosztály közösségi életébe: az iskolák az ipari fegyelem és a nemzeti értékek közvetítésére szolgáltak, a jótékonyági szervezetek és szakértők a helyes életmód normáinak terjesztői.

A modern orvostudomány és a biopolitika összefonódásából megszülető biomedicina koncepciója nemcsak a betegségek kezelését jelenti, de a társadalmi kontroll új formáit is létrehozza azáltal, hogy normaként állítja be az elvárt, megfelelőnek tekintett életmódot és viselkedést. A népesség egészségének és jólétének szabályozására irányuló biomedicina szorosan kapcsolódik az állami politikákhoz és társadalmi normákhoz. Tekintettel erre a társadalmi múzeum nem csupán a szociális problémák bemutatóhelyeként szolgált, hanem a látogatók – különösen a városi munkásság – viselkedésének formálására is törekedett, normalizálva a megfelelő életmódot.

A test és munkaerejének múzeumi bemutatása c. fejezet a test és munka kapcsolatát a Nemzetközi Balesetügyi és Munkásjóléti Kiállítás példáján keresztül vizsgálja, rámutatva, hogy az állam és az ipari vállalatok közös érdeke a munkások testének védelme, mivel az közvetlen hatással bír a termelésre és a profitszerzésre. A kiállítás célja az volt, hogy tudatosítsa a munkásokban testük megóvásának fontosságát – lévén, hogy a munkásság testének értéke a munkaerejében rejlik – és bemutassa: a munkabalesetek nem a dolgozók hibájából, hanem az iparegészségügyi eszközök hiányából fakadnak. A munkások a kiállításon szembesültek saját testük társadalmi megítélésével, rossz szokásaikkal (pl. alkoholizmus, higiéniai hiányosságok), miközben a gyárak által idealizált, egészséges testképet is megismerték. A kiállítások ilyen értelemben a testhasználat uralkodó nor-

máinak közvetítőiként működtek, a munkásságot rávezetve arra, hogy saját testüket ezeknek az elvárásoknak megfelelően értelmezzék.

Az 1915-ös kiállításon, mely a rossz(nak ítélt) szokásokat és testgyakorlatokat helyezte fókuszba, megjelenik az alkoholizmus, mint iparegészségügyi probléma és a hatások örökletességének kérdése is felmerül. Az öröklődéssel kapcsolatosan tárgyalják a csecsemőhalandóság és a gyermekegészségügy problémáját. A gyermekek, mint a jövő garanciái, és a gyermekegészségügy szerepe azért válik kiemeltté, mert a munkaerő utánpótlásának biztosításán keresztül közvetlenül kapcsolódik a gazdasági termelés rendszeréhez. Az anya- és csecsemővédelem köré szerveződő diskurzus a jövő generációjában rejlő társadalmi fejlődési potenciált hangsúlyozta, a gyermeknevelés felelősségét pedig kizárólag a nőkhöz és a női testhez kötötte. A gyermek egészségét szorosan az anya egészségi állapotához kötötték. A háborús emberveszteségek következtében a születésszám és a gyermekhalandóság csökkentése kiemelt társadalmi és egészségpolitikai témává vált, alátámasztva az anyák védelmének fontosságát. A női testhez így nemcsak a fizikai munkaerő, hanem a biológiai reprodukció képessége is hozzárendelődött, azonban a produktív munkához hasonlóan, gyakran láthatatlan maradt. A reprodukív munka nem került elismerésre önálló munkaként, a munkásbiztosítás csupán négyheti gyermekágyi segélyt nyújtott, ami a munkába való mielőbbi visszatérést szolgált, nem a reprodukciós tevékenység elismerését. A nők munkavédelmi biztosítása is csak a következő generáció védelme érdekében vált fontossá, akkor ha a nők várandósok voltak.

A 20. század elejének domináns biopolitikai irányait tárgyaló fejezet a két világháború közötti múzeumi kiállításokon keresztül arra keresi a választ, hogyan jelentek meg a munkásság tes-

tére vonatkozó szabályozások esetében újabb, domináns biopolitika-irányok. A szerző két fő tematikus egységben tárgyalja a kiállításokat: a múzeumot vizsgálja, mint az intézményesülő közegészségügy reprezentációs terét, bemutatva a hivatalos és népi gyógyászat eszköztárát; illetve az eugenikai gondolkodás megjelenését az I. világháború előtt és után. Az elemzés kitér arra is, hogy miként kapcsolódott össze a jóléti állam eszméje a fegyvelméssel, a munkaerő szabályozásával és a munkás testek fölötti társadalmi kontrollal.

Az 1928-as „kuruzslás elleni” tematikus év keretében az orvosszakma és a Népjóléti Minisztérium kiemelten foglalkozott mindazzal, ami az akadémikus orvosláson kívül esett – a laikus gyógyítással, kuruzslással, babonákkal, népi gyógymódokkal és a homeopátiával. A 19. század második felében Magyarországon jelentős változás történt a közegészségügyi törvényhozásban: egységesítették az orvoscépzést, és jogilag elhatárolták az orvosi hivatás gyakorlóit a kuruzslóktól és népi gyógyítóktól. Az 1920-as évek végén kiéleződő szakmai és társadalmi feszültségek következtében újra élesült a kuruzslás fogalmi vitája, a hivatalos orvoslástól eltérő gyakorlatok megjelölésére szolgáló „mozgó vád” lett, aminek elsődleges célja nem a gyógyítók tevékenységének minősítése, hanem az orvostársadalomhoz tartozó akadémikusok hatalmi pozíciójának erősítése. A kuruzslás elleni kiállítás és annak recepciója a szakmán belüli „kenyérharc”, valamint a nők és zsidó származású orvosok elleni diszkrimináció kontextusában értelmezhető, akiknek egyetemi felvételét igyekeztek korlátozni.⁶ A Magyar Orvosok Nemzeti Egyesülete, fajvédel-

mi ideológiák mentén, a parasztságot minősítette az „ideális” genetikai típusba, közben a népi gyógyítók háttérbe szorításával és a városi lakossággal szembeni ellenérzésekkel is operált. A népi gyógymódok elutasítása nemcsak szakmai határhúzásról szólt, hanem összefonódott a munkaerő fegyvelmezésének és ellenőrzésének kapitalista logikájával, ugyanis a népi gyógyítók kiszorítása a munkaerő gazdasági hasznosíthatóságának jegyében zajlott.

A kötet végéhez érve világossá válik, hogy Őze Eszter nemcsak egy elfeledett intézménytörténet feltárását tűzte ki célul, hanem azt is, hogy megvilágítsa, miként fonódott össze a testekről való tudás, a hatalomgyakorlás, a társadalmi normák és a múzeumi reprezentációk rendszere a 20. század eleji Magyarországon. A *Társadalmi Múzeum* működése példázza, hogy a múzeum nem csupán a tudás, hanem a társadalmi rend és a normalizáció eszköze is: a testek bemutatása, osztályozása, megítélése révén a hatalom kézzelfogható módon beépült a látogatók tapasztalataiba, gondolkodásába.

A *Dolgozó testek múzeuma* olyan elemző munka, amely egy letűnt korszak hatalmi technikáit segít újraértelmezni a jelen társadalmi és intézményi működései felől. Hiánypótló kultúrtörténeti tanulmány, provokatív társadalomkritika, amely a test és hatalom viszonyának kérdéseit a múzeumi reprezentációkon keresztül teszi újra láthatóvá és megvitatásra éreztet. Nemcsak történeti rekonstrukció, de kritikus tükör is, ami figyelmeztet arra, hogy a testek feletti tudás és szabályozás mechanizmusai ma is aktívak, bár más formában és más intézmények révén.

Vita Emese

■ JEGYZETEK

1. Őze Eszter: *A dolgozó testek múzeuma. Társadalmi múzeum (1901–1945): test és munka, gondoskodás és fegyvelmezés*. Napvilág Kiadó, Bp., 2025.
2. Uo. 126.
3. Uo. 56.
4. Melegh Attila: *On the East/West Slope. Globalisation, nationalism, racism and discourses on Eastern Europe*. CEU Press, Bp. 2006. Idézi Őze: i. m. 103.
5. Őze: i. m. 115–117.
6. Uo. 166.

BŐRBEN AZ IGAZSÁG

Han Kang: *Görög leckék*

■ Az irodalmi Nobel-díj körül állandósulni látszanak a vitás álláspontok: hamis kanonizációs folyamatokat indít-e el, politikai vagy esztétikai szempontok kellene-e hogy irányítsák a döntést, s mindezek mellett mit kezdünk a díj átadása utáni piaci folyamatokkal (vagy azt megelőzően a fogadóirodák által közzétett listákkal) és könyvkiadói stratégiákkal? Ezeket a kérdéseket mellőzve igyekeztem kézbe venni Han Kang legújabb, magyarul megjelent kötetét, a *Görög leckéket* (bár egy utolsó, kissé fanyar félmosolyt még megengedek magamnak annak kapcsán, hogy a Jelenkor a tervezett 2025-ös megjelenés helyett a Svéd Akadémia nyilatkozatát követően már 2024-ben kiadta). Míg a nemzetközi Man Booker-díjjal is kitüntetett *Növényevő* annak az ábrázolása, hogy egy hétköznapi nő szervezete hogyan reagál a patriarchális, heteronormatív uralom ellen, hogyan jelez pszichoszomatikus szinten is a kiszolgáltatottságáról, addig a nyelvileg már sokkal igényesebb *Nemes teremtmények* egy látszólag partikuláris eseményt, a kvangdzsui mészárlás traumatikus eseményeit közvetíti olyan technikával, hogy az a veszteség, megbocsátás, büntület és a (kétségbe vonható) feldolgozás egyetemes foglalatává váljon. Az erőszak különböző formáira különböző módon reagáló életmű frissen fordított szelete a már megszólaltatott feltevések-válaszlehetőségek új derivációja: a *mit jelent embernek lenni?* kérdésre adott (ön)definíciós kísérletek mindegyre kudarcba fulladnak, ezúttal mintha maga a felvetés szeretne mélyebbre látni, a tét ezúttal az, hogy hogyan lehet emberként létezni ebben a világban.

Két név és kitüntetett identitás nélküli (és ezért is sérülékeny) főszereplő, egy férfi és egy nő, vagy a férfi és a nő (aki valószínűleg tiltakozna – nem szóval, hanem kétségbeesett tekintettel – az ellen, hogy protagonistának nevezzük, hiszen ez túl nagy helyet foglal el egy történetben). Egy örökletes szembetegség következtében a látását fokozatosan elvesztő, élete felét Németországban leélő ógörögnyelvtanár és a hirtelen meg-némult költőnő, aki abban a reményben iratkozik be, hogy az idegen hangzású nyelvvel együtt beszédképességét s ezzel párhuzamosan fia felügyeleti jogát is visszaszerezheti. Han Kang esetén ezúttal is tétje van annak, hogy ki beszél el a történetet, a narrációs technika az események percepciók pluralitását fókuszban tartva nem evidenciaként, hanem művészi döntésként gondolkodik arról, hogy hány irányból közelítve lehet ugyanazt elmondani. Az arcél nélküli férfi E/1-ben narrál, olykor azonban átlép a valakinek (testvérnek, egykori barátának és szerelemnek) mesélés szituációjába, ezzel is magányát igyekezve csökkenteni, ám épp a megszólítások medializáltsága mutatja meg a valódi távolságo(ka)t, melyek kevésbé mérhetőek kilométerben – inkább fényévekben. (Ez a személyes beszédhelyzet néhol saját korlátaiba ütközik, logikai botlásokat hozva létre: egy alkalommal például a professzor testvérének mesél közös történetükről nem is annyira nosztalgiaival, sokkal inkább az új információt közlő örömmel.) A nő szólama külső szemszöggel íródik, de a kezdetben jól elkülönülő perspektívaváltások olykor felgyorsulnak és elliptikussá válnak olyannyira,

hogy eldönthetetlen lesz, melyikük nézőpontja érvényesül (nyilván ez a koreai nyelv grammatikai nemnélküliségéből is fakad, melyet a magyar fordítás szépen vissza tud adni), a legizgalmasabb pedig ebben a játékban, hogy bármelyik szereplőt is emeljük fókuszátorrá, a bekezdések igazságtartalma nem változik. Ez a típusú kontingencia mintegy narratív-poétikai-antropolóiai elgondolásként a regény valamennyi szintjén érvényesül: az emberi lét törékény, az a prioriként adottnak tűnő kapaszkodókról újra és újra kiderül, talán mégsem annyira maguktól értetődőek.

A tartalom két, ige nélküli mondatban is összefoglalható (ez makrostrukturális szinten a passzív igemódok, névszói állítmányok használatán keresztül érződik), mintha cselekmény és szereplők szubsztanciális tényezők helyett csupán attribútumai lennének a kötetnek. A be-, és adott esetben túljáratott klasszikus prózai elemek háttérbe szorulása hangsúlyeltolódásokhoz, a nyelv és a testi érzékelés, illetve a kettő közötti feszes-feszült viszony centralizált pozíciójához vezet. A hipertextusként beépülő és dialogicitásnak teret nyitó borgesi penge találó világirodalmi analógia a férfi főhős helyzetére, az önreferencialitás lehetősége, de demarkációs vonal is a szubjektum és a világ között, akárcsak a vonallá préselődött ajkak. A penge intertextualitása és formai hasonlósága mellett azt a kezdetben rejtett, majd egyre inkább artikulálódó erőszakot is jelöli, ami leleplezi: Han Kang szereplői nincsenek jól és jóban a testükkel/ben, olyasmit keresnek helyette, amit nem lehet büntető-jutalmazó kulturális módszerekkel szabályozni. A kegyetlen, taszító világból érkező, lépésről lépésre interiorizálódó abjekt-érzés (mely végül radikális elhatárolódásokhoz, a különböző szereplehetőségek redukciójához, fosztóképzőkhöz vezet: a nő többé nem anya, a férfi akadémiai karrierjén kívül szinte minden más identitáskomponenst elveszít) iránya meg-

fordul, a belsővé tett külső agresszió válaszlehetőséget kínál, a sarokba szorítottság kétségbeesésével explodál, a még kiszolgáltatottabbat veszi kereszttűz alá: „Minden egyes betűt át tudna szűrni. Ha erővel lenyomná a ceruzahegyet majd megrántaná, egy egész szót, nem, egy egész mondatot ki tudna szakítani. Némán vizsgálja a durva, szürke papíron jól látható, apró, fekete betűket, a felpúposodott és kinyújtott hátú rovarokra emlékeztető diakritikus jeleket.” (54.) A hideget, szúrást, csípést, fájdalmat kifejező igék és képek sűrű motívumhálává szövődésén keresztül az önmagától elidegenedett test klausztrófób, magányába csukódó, rémálmoktól terhes zárványtérre szűkül. A hó, vér, szilánk, jég és könny ugyan jelentéstől túlterhelt toposzok, a szerző mégis úgy képes beépíteni ezeket a hozott-szerzett-öröklött képeket a próza működtetésébe, hogy egyszerre használja a negatív és pozitív (ebből érezhetően kevesebb) asszociációs öszert is: „Bárcsak térképet rajzolt, készített volna könnyei egykori útvonaláról. Bárcsak tűszúrásokkal, vagy legalább apró vérfoltokkal jelölte volna ki az utat, ahol hajdanán a szavai hömpölyögték.” (20.) Az így felstilizált elemek végső soron egymás vonatkozásában válnak lényegivé, a mindinkább plasztikussá és töredékessé váló nyelv pointíroz, olyan egymástól elválasztott kategóriákat kapcsol össze, mint humán és nonhumán, színesztéziává mosva össze olfaktív, vizuális és taktilis benyomásokat. A kezdetben feszesre húzott, letisztult prózanyelv mintha önmagát számolná fel, lírába oldódik. A kifejezésmódok ilyen árnyalt használata a regény egyik legnagyobb erőssége, érzésem szerint Kiss Marcell, a szöveg fordítója ezt nagyszerűen vissza is tudja adni, ezért annyira kirívó az a néhány stílári kibicsaklást eredményező elütési, szerkesztési és akár szóválasztásokban megnyilvánuló fordítási hiba.

A számos, fluiditás képzetét konnotáló kép használata nemcsak a te-

rek megjelenítésében, de a mű testtel kapcsolatos, a karteziánus hagyománynak ellentmondó elgondolásában is jelentésképző szereppel bír. Innen válik izgalmas olvasati lehetőséggé az erőteljes korporeális és a testpoétikai kérdések számbavétele, a primér testi tapasztalatok feltérképezése: a test tér is, üregek, tartályok, helyek elrendeződése, befelé végtelen, üres, tehát vágyik valamire, ami kitölti, de könnyen túl is csordulhat. Testi kiterjedéssel rendelkezik minden: a szónak, ami egyszerre fundamentális szükséglet és nélkülözhető ceremonialitás, nemcsak hangzása, de matériája, körvonala, alakja és formája van: világlátást tükröz, koordináta-rendszert biztosít az eligazodáshoz. Megtöri a némaságot, helyet és létjogot követel magának abban a csendben, ami maga is sűrű és ragyogó, törékeny, az emberben leledzik és a világ által meg nem tűrt — ezért sem véletlen a nem kívánt gyermekként született nő beszédképtelensége. Ennek ellenére a szöveg kerüli a redundanciához vezető pszichologizálást és intellektualizálást, nem könnyen megmagyarázható ok-okozati összefüggéseket vagy nyelvfilozófiai válaszokat keres: a szó kudarcos kísérlet a másik megértésére, a pszichoterapeuta unásig ismételt megértemje és a svájci idegennel folytatott beszélgetés egyaránt azt mutatják, újra kell gondolni az (ön)megértési folyamatokat, valami többet és másabbat érdemes keresni. Ha pedig nem a ráción keresztül vezet az út, ha nem az irodalom és nem is a filozófia biztosítják a találkozás lehetőségét, akkor ontológiai és episztemológiai kérdésként fogalmazódik meg, hogy nyílik-e meg olyan horizont, ami találkozási (nem)-helyként (pontosabban menhelyként) adódhat a világ- és nyelvvesztés folyamatában. A kötet egyik legnagyobb bravúrja a két főhős egyre inkább be-

felé forduló mozgásának lekövetése, a szubjektumot körvonalázó érzések és érzetek expanziója. Kísérleti ez a szöveg, hiszen feltételezi, hogy van egy mélyebb, igazibb tudás, egy nyelv előtti preegzisztenciális állapot, melyet paradox módon mégiscsak a nyelven keresztül lehet megragadni. Ebben az érzékek mentén újraosztódó, apályként visszahúzódó világban a kapcsolódás legvalódibb, egy közös, interszubejektív teret létrehozó lehetősége végső soron a bőr lesz. Aminek bizonyos értelemben nincs kiterjedése, ami érint és érinteni engedi magát, nemcsak a nagybetűs Másik, de az önnön érzékelésem kulcsa is: „Szeretném, hogy valaki végismítsa a könyv minden sorát, minden betűjét. Az olyan... igazi kapcsolódás lenne, igazi érintés” (103.). A két, állandó helykeresésben és pozicionálásban levő főszereplő egy kölcsönösen sérülékeny és sebezhető, erős drámai érzéssel megkomponált pillanatban talál egymásra. Nem véletlen hát, hogy a regény lélektani mozgatórugóját éppen azon szubverzív és rezonzív figyelemgyakorlatok képezik, melyek révén a hasonló alakzatokat rajzoló, izolált életutak metszik egymást.

Nem könnyű együtt haladni Han Kan regényével, ami intenzív testi tapasztalatok gyűjteménye: a filozófia őszinte nyelve a líra, ami lassan bontja meg és absztrahálja az amúgy is részekre tördelt egységeket. Átnemeresztő membránnak tűnik: nem lehet gyorsan, sietve olvasni, végigfutni rajta, ledarálni – koncentrált figyelem, mediatív olvasás kell ahhoz, hogy rá lehessen csatlakozni a szövegre. Olvasóként le kell számolni a kész válaszok igényével, inkább továbbgondolásra invitál: lehet reménykedni és lehet borúlátónak lenni a vékifejletet tekintve. Az istenek azonban mindvégig megmaradnak néző lényeknek.

László Zsuzsa

TÖRTÉNÉS A TÖRTÉNÉSZRŐL

Romsics Ignác: *Kosáry Domokos*

■ Romsics Ignác legutóbbi (és nagyon remélem, hogy egyúttal nem utolsó, ahogyan ezt az előszóban közli) könyve történeti biográfia, amely Kosáry Domokos, egykori neves akadémikus-történészről, az MTA rendszerváltás kori elnökéről szól. A kötet szerzője számára egyáltalán nem ismeretlen a biográfiaírás, ellenkezőleg, egyik nagymestere a műfajnak, minthogy fiatal kutatóként írt politikai biográfiája tette közzismertté,¹ melyet több hosszabb-rövidebb életrajzi munka is követett.² Azonban, amíg az első, Bethlen Istvánról írt politikai biográfiát egy több éves, alapos és módszeres kutatómunka előzte meg, a most bemutatandó Kosáry Domokosról szóló életrajznak 2023-ban, a kötet főszerzőjének századik születési évfordulóján látott neki, amely munka, adatgyűjtéssel, írással, szerkesztéssel együtt eltöltött mintegy másfél éven belül, 2025. május végén meg is jelent a Helikon Kiadó jóvoltából. A két példa közötti különbséget nem csupán a technológiai fejlődés (immár számítógépen és nem írógépen születnek az írások), illetve az idők során tökéletesített történeti módszertan rövidítette le, hanem Romsics Ignác rutinja is. Minőségében és alaposágában egy rendkívül olvasmányos történeti életrajz született, amelyet minden bizonnyal hasonló élvezettel olvashat laikus, de különösképp a céhbéli kolléga.

Ami a kötet szerkezetét illeti, Romsics Ignác monumentális munkája Kosáry Domokos életútját mutatja be nemcsak kronologikus pontossággal, hanem szellemi mélységgel és történeti kontextusba ágyazva. Kosáry Domokos a 20. századi ma-

gyar történetírás egyik legjelentősebb alakja volt, aki kivételes életpályájával és munkásságával egyszerre testesítette meg a magyar értelmiség sorsát, lehetőségeit és megpróbáltatásait. Élete több éles törésponttal tagolt pályáiv, amelyet a politika, a tudomány és a személyes integritás feszültsége határozott meg.

A kilenc fejezetre osztott könyv első részében részletesen bemutatja Kosáry gyermek- és ifjúkorát, amelyet szülőhelyén, a történelmi Felvidéken, Selmechányán töltött. Itt multikulturális környezetben nőtt fel: családja magyar, szlovák és német hatásokat egyaránt magába olvasztott, és már fiatalon mély humán műveltségre, a művészetek – különösen a zene és irodalom – szeretetére nevelték. Apja földrajz- és zenetanár, anyja pedig sikeres író és műfordító volt, aki feminista eszméket is vallott, és aktív szereplője volt a helyi közéletnek. A szülők rendkívüli szellemi örökséget hagytak fiukra, akinek tehetsége korán megmutatkozott: már kisgyermekként olvasott, írt, számolt és zongorázott. Tanulmányait Budapesten, a Trefort utcai „Mintagimnáziumban” folytatta, majd az Eötvös Collegium ifjú titánjaként, Szekfű Gyula pártfogoltjaként került az egyetem bölcsészkarára, ahol történelem–latin szakon végzett. Külföldi tanulmányútjai – különösen a párizsi és londoni szemeszterek – mélyen befolyásolták formálódó szemléletét: a magyar történetírás provinciális jellegén túllépve európai kontextusban kezdett gondolkodni. Fiatal kutatóként hamar a szakma ígéretes tehetségévé vált. 1940-es évekbeli londoni és amerikai kapcsolatai révén nemzetközi reputációra

tett szert, és már ekkor világossá vált számára a történetírás közéleti és nemzeti jelentősége. A háború alatt és után aktívan részt vett az új tudományos struktúrák kiépítésében, tanácsadóként dolgozott, és történészi munkássága mellett jelentős szerepet vállalt a háború utáni rövid időszak szellemi újjáépítésben is.

Ebben a 1945 és 1949 közötti rövid demokratikus átmeneti illúziókat is tápláló időszak alatt Kosáry, fiatal-kora ellenére, a történetírás egyik kulcsfigurájává vált, ám a kommunista hatalomátvétel után tudatosan perifériára szorították. 1950-ben eltávolították minden vezetői pozíciójából, reménnyel mindössze a Nagy Imre kormányának időszakában tapasztalt enyhülés következtében töltődött fel. Azonban az 1956-os forradalom (amelyben aktívan részt vett véleményformáló történészként, illetve majdhogynem ENSZ küldöttségi tagként) leverése ismét visszavetette a szakma perifériájára: 1957-ben letartóztatták és koncepciós perben elítélték. Börtönévei alatt is megőrizte méltóságát, és szabadulása után hosszú időre a könyvtári munka világába húzódott vissza. A perifériára szorulva is rendkívüli munkát végzett: nevéhez fűződik a magyar történeti bibliográfia tudományos rendszerének kidolgozása, valamint több fontos forrásfeltáró és ismeretterjesztő munka. A huszadik századi történelem eme sötét évtizedeiben sok pályatársával ellentétben nem vállalta, hogy az állambiztonsággal együttműködve kollégái, barátai ellen terhelő jelentéseket tegyen. A hatvanas évek végétől kezdve fokozatosan rehabilitálták, és visszatért a történetírás fősodrába. Publikációi és tudományos fellépései újra tekintélyt szereztek számára, és a hetvenes-nyolcvanas években már ismét a magyar történetírási közélet egyik vezető figurája lett. Életpályájának ezen felemelkedő szakaszán nagyon érdekes megtapasztalni azt a jelenséget, hogy egy-

kori ellenlábasai (az immár szinte teljesen mellőzött Andics Erzsébet vagy egykoron szorosan köréhez kapcsolható, ámbar még befolyással bíró Pach Zsigmond Pál stb.) hogyan próbálták békülékeny módon bizalmi körébe férkőzni, a kizárólagosan szakmai érdemei alapján élre törő történésznek. Minden kétséget kizáróan az elismerés későre ugyan, de megérkezett: a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagjává választották, majd a rendszerváltás időszakában, 1990-ben az MTA elnöke lett. Bár a politikai pártok egy része saját szövetségesének szerette volna látni, Kosáry mindig távol tartotta magát a napi politizálástól, és elsősorban a tudomány szolgálatának szentelte tevékenységét.

A rendszerváltás után visszavonulása mellett is aktív maradt: írt, előadásokat tartott, mentorált, és képviselte a történetírás emberközpontú, etikailag megalapozott iskoláját. Már fiatal történészként is, de a rendszerváltás utáni időszakban Kosáry hasonlóan fontos szerepet szánt a tudomány-népszerűsítésnek, illetve felvette a kesztyűt az áltudományos történeti értelmezésekkel, mítoszgyárakkal. Életének utolsó éveiben már „doyenként”, a magyar szellemi élet tekintélyes alakjaként tartották számon. Bár ebben az időszakban is számos fájó (és sokszor igazságtalan) kritika érte, különösen az 1956-os forradalom 50. évfordulója keretében betöltött szervezői szerepe kapcsán, ezeket is méltósággal viselte. Munkássága túlmutat önmagán: példája megmutatja, hogy az értelmiségi lét és a tudományos pálya nem pusztán szakmai, hanem erkölcsi vállalkozás is. Kosáry Domokos életútja arra tanít, hogy a nehéz korszakokban is lehet méltósággal, hivatástudattal és következetes elvekkel élni – és dolgozni. Romsics Ignác könyve méltó emléket állít egy olyan történésznek, akinek pályája összefonódik a 20. századi magyar történelem legfontosabb fordulópontjaival,

és aki e történelmet nemcsak kutatta, hanem személyes sorsán keresztül is átélte.

Ugyanakkor, mit üzen ez az élet-pálya azoknak az erdélyi vagy romániai magyar olvasóknak, akik esetleg kíváncsiak a szülőföldjükkel vonatkozású tartalomra? Két dolgot talán. Az egyik rövidebb, ugyanis ritkán, talán egyszer kirándulás alkalmával járt a történelmi Erdély határában, munkásságával azonban többször is érintette: több írása született a számára példaértékű erdélyi fejedelmekről, továbbá az 1930-as évek végén védelmébe vette a magyar történetírást Nicolae Iorga vezette csoport nacionalista kritikáitól. Illetve akadémikusként, az 1980-as évek végén, nemzetközi szakmai fórumokon szót emelt az erdélyi magyar kisebbségi jogok terén történő visszaélések kapcsán, illetve a román kultúrpolitika túlkapásai ellen. A másik, az a teljes életmű üzenete által fogalmazódik meg: Kosárynak számtalan lehetősége lett volna kortársaihoz hasonlóan külföldre emigrálva kitérni a huszadik századi sajátos sorsfordulók elől, amelyek oly sok törést, újrakezdést okoztak életében. De nem tette, mivel egyrészt „kozmpolitikaként elsősorban hazafi volt,” illetve ahogyan Romsics fogalmazott, világfi volt, és nagyon szeretett „messze tornyokat” sorba látogatni, azonban „föl-földbott kőként” Adyhoz hasonlóan vé-

gül mindig visszatért azok közé, akikkel tartozónak érezte magát, és akikkel egy volt a sorsa.”³ Így minden bizonnyal sok elvesztegetett év telt el számára „székláb-faragással,” de mindent saját hazájában, sorstársaival osztva tette és abban a szerencsés helyzetben volt, hogy kitartó és hosszú munka árán élete utolsó évtizedeiben megtalálta az a megbecsülés és érdem, amelyre vágyott, és amely járt volna korábban is érdemei és tehetsége alapján.

Kosáry történetírói munkásságának egyik központi kérdése az volt, hogyan lehet megőrizni a történész autonómiáját politikai rendszerektől függetlenül, és miként lehet a történelmet úgy írni, hogy az egyszerre legyen tárgyilagos és morálisan is vállalható. E gondolkodás központi eleme volt a forrásokkal szembeni szigorú kritikai attitűd, valamint a történész felelősségtudata saját korával szemben.

Ahogy Rainer M. János fogalmazott, „nem tudhatjuk pontosan, Kosáry Domokos milyen egótörténelmet képzelhetett el magának. Romsics Ignác Kosáry Domokosa azonban, úgy érzem, bizonyos értelemben egy végső akarat hív végrehajtása is, miközben persze ez Romsics Kosáry-története.”⁴ Igazából Romsics méltó főhajtása egykori kollégája, tudóstársa előtt.

Fodor János

■ JEGYZETEK

1. Romsics Ignác: *Bethlen István*. Politikai életrajz. Bp., 1991.
2. Romsics Ignác: *Szabó István életútja Nánudvartól Nádudvarig*. Osiris Kiadó, Bp., 2012; Uő: *Honmentők / honvesztők*. Helikon Kiadó, Bp., 2021; Uő: *Hetven év. Egótörténelem 1951–2021*. I–II. Helikon Kiadó, Bp., 2022–2023.
3. Romsics Ignác: *Kosáry Domokos*. Helikon Kiadó, Bp., 2025. 224.
4. Rainer M. János: *A történetíró és hőse a történelemben*. <https://www.es.hu/cikk/2025-06-20/rainer-m-janos/a-tortenetiro-es-hose-a-tortenelemben-.html> (Letöltve: 2025. 07. 03.)

ABSTRACTS

Szabolcs Benedek

■ ***Seeing What You See: The Limits of Identification***

Keywords: *science fiction, Hungarian cinema, poetic film, mediatization*

This article is a review of the Hungarian film *Seeing What You See* (*Látom, amit látsz*, Mátyás Szabó, 2023). The film is a blend of sci-fi and romance, with a metaphorical and poetic approach. The review offers possible interpretations, primarily focusing on character motivation and the relationships between them in the context of a vague plot, discussing these along the themes of loneliness, isolation, self-image, and mediatization.

Melinda Blos-Jáni

■ ***Embodied Desires: The Image as Object in the Exhibition Practices of Romanian Socialist Photo Clubs***

Keywords: *photography, exhibition, communist era, Romania, photo laboratory*

Drawing on the materiality of photographs may prove to be a useful tool for the history of photography. Specifically, I examine the laboratory and exhibition practices of amateur photography clubs that emerged throughout Romania in the 1950s. The written and oral communications of the civil association known since 2003 as the József Marx Photo Club (1953–present), along with the bequeathed legacy of Gáspár Török (1934–2019), provide a representative sample that offers insight into the circulation of images and the national and international photo club networks of the socialist era.

Petra Egri

■ ***The Representation of the Ageing Female Body in Fashion Media***

Keywords: *fashion studies, body, ageism, fashion media, Sarah Jessica Parker*

In my paper, I highlight the problematic nature of the idealised body image promoted by the fashion industry, particularly regarding older women's bodies as depicted in fashion media. I illustrate my argument through a case study of Sarah Jessica Parker's body representation in *Vogue America*. To take a closer look at the "ideal body" constructed by the fashion industry, however, we must revisit its roots: the history of fashion dolls and mannequins.

Angéla Boglárka Farkas

■ ***White Plastic Sky: Eco-cinema Encoded in Hybrid Bodies***

Keywords: *science fiction, animation, Eastern European cinema, environmental humanities, pedagogy*

This article presents *White Plastic Sky* (*Műanyag égbolt*, Tibor Bánóczki and Sarolta Szabó, 2023) – a Hungarian–Slovak science fiction animated film – as a pedagogical tool that can introduce university students to the multidisciplinary field of environmental humanities, thereby raising awareness of ecological responsibility in a time marked by climate crises.

Melánia Ferencz

■ ***A Way Out of the Prison of Eating and Body Image Disorders***

Keywords: *imperfect body, labeling, learning, dance, self-acceptance*

For four decades, I was repeatedly labeled, and I wasn't kind to the girl – the woman – I saw in the mirror every day. I believed I would only be acceptable and lovable if I made myself perfect. There was hardly any part of my body I was happy with, and I also struggled with eating. Then, as an adult woman, I realized that what I was doing to myself was not normal, so I started searching the internet and came across the term *eating and body image disorder*. Finally, there was a name for what had tormented me for many years. I took the first uncertain steps on the

path to recovery, slowly making peace with my body. Books, films, conversations helped me – and a fun dance class, in which I have been one of the Romanian representatives for five years now. It's not an easy process, but it's worth it. For me.

Enikő Györgyjakab

■ ***Six Viewpoints – The Practice of Standing in Space***

Keywords: *Six Viewpoints*, *embodiment*, *postmodern performance*, *actor training*, *authorship*

This article introduces *Six Viewpoints*, a postmodern, body-centered actor training system developed by Mary Overlie. It outlines Overlie's professional path and presents the conceptual structure of her method as articulated in her book *Standing in Space*. Emphasizing perceptual awareness and physical presence, *Six Viewpoints* challenges traditional hierarchies of theatre-making. The paper also discusses the adapted version, known as *Nine Viewpoints*, developed by Anne Bogart and the SITI Company, and addresses issues of authorship and the divergence between Overlie's original approach and Bogart's reinterpretation.

Rebeka Hatházi

■ ***From Political Austerity to Green Shooting: Gábor Reisz – Explanation for Everything (2023)***

Keywords: *Gábor Reisz*, *Hungarian independent filmmaking*, *sustainability*, *behind-the-scenes*, *costume design*

This essay reflects on the process of creating the Hungarian–Slovak co-production *Explanation for Everything* (2023), directed by Gábor Reisz, from the perspective of its costume designer. It was written in conjunction with the 2025 edition of the Hungarian University Film Award to promote environmentally and socially responsible practices in costume design.

György Kalmár

■ ***The Meaning and Significance of the Body in Narrative Film***

Keywords: *cinema*, *narrative film*, *film theory*, *bodily representation*, *visual culture*

This article investigates the complex significance and cinematic construction of the human body in narrative film, positioning the body not merely as a representational object but as an active site of meaning production and ideological contestation. Drawing on major strands of body-oriented film theory – including psychoanalytic, feminist, phenomenological, affect theory, and posthumanist approaches – it explores how film renders the body visible and meaningful within broader cultural, social, and political frameworks. Using a still image from Coralie Fargeat's *The Substance* (2024) as a case study, the article analyses how visual and bodily codes express meanings tied to gender, abjection, violence, and fantasy.

Réka Kassay

■ ***Representations of the Female Body in Barbieland and Beyond***

Keywords: *Barbie*, *body representation*, *female gaze*, *gender roles*, *feminist film theory*

This study explores the representation of the female body in the 2023 *Barbie* film directed by Greta Gerwig, focusing on its satirical reflection on beauty standards and gender stereotypes. The analysis draws comparisons with Gerwig's earlier films *Little Women* and *Lady Bird*, highlighting the female gaze and the physical expression of identity. While *Barbie* critiques idealized femininity, it also remains constrained by its commercial origins. The study argues that Gerwig's reflexive approach brings complexity to a controversial cultural icon.

András Kányádi

■ ***Under the Spell of Bodies: Three Casanova Letters***

Keywords: *body, chemistry, gold making, Casanova, letter*

Casanova was not only attracted to female bodies but also to the sciences. On the 300th anniversary of his birth, we publish a translation of three letters from his extensive correspondence, planned for the *Kriterion Téka* series, revealing his knowledge of chemistry, mathematics, and philosophy. The common denominator of these letters is the change affecting bodies, related to the issues of gold making, the Delian problem, and Neoplatonism.

András Péter Killyéni

■ ***István Somodi – A Renaissance Sportsman from Transylvania***

Keywords: *sports, athletics, high jump, Olympics, Cluj/Kolozsvár*

In the early 1900s, István Somodi excelled both as an athlete and as an accomplished intellectual. Born in Cluj/Kolozsvár, he shone as a high jumper and speed skater, capturing the silver medal in high jump at the 1908 London Olympics while also earning a doctorate in law. After World War I he turned down career opportunities in Budapest to remain in his hometown, where he worked as a civil servant and, in his free time, coached athletics. Recognized as Romania's first specialized track and field coach, Somodi guided his protégés to 49 Romanian and Hungarian national titles and 35 national records.

Gábor Viktor Kozma

■ ***Layers of Acting Control and Loss of Control***

Keywords: *control and surrender in acting, (post)phenomenology, body-world, bodymind and Yogācāra, ethical aspects, freedom*

This study explores the layered dynamics of control and surrender in the actor's work, focusing on how the performer relinquishes corporeal autonomy within the creative process. Drawing on phenomenology, postphenomenology, and Yogācāra Buddhist philosophy, and based on seemingly simple stage actions – such as eating an apple or performing a kiss – the paper reveals how physical, psychological, and ethical dimensions intertwine in the actor's experience. The actor's body becomes both the surface and medium of transformation, where control is not lost but consciously restructured. Ultimately, the essay argues that surrendering control can paradoxically lead to a deeper artistic freedom.

Anikó Kunsági-Zsohár

■ ***The Body, Our Home***

Keywords: *identity, neurodiversity, trauma, body image, eating disorders*
In this article, I present the connections and relationships between bodily identity, trauma, and neurodiversity. Developing a neuro-affirmative and trauma-informed attitude can be fundamentally important in forming a healthy body image and preventing eating disorders. The article aims to contribute to this process through examples and correlations.

Márton Nagy

■ ***Without Air: Reality on the Silver Screen***

Keywords: *realism, pedagogy, same-sex relationship, censorship, Eastern European cinema*

This article presents Katalin Moldovai's debut 2023 feature film *Without Air* through the eyes of a former crew member involved in the film's production, touching on the real inspiration behind the film, its

core themes, and some distinctive features of its visual world.

Timothy Sós

■ ***The Limitations of Six Weeks* (Noémi Veronika Szakonyi, 2022)**

Keywords: *Six Weeks*, *adoption*, *female autonomy*, *Hungarian socio-drama*, *post-communist society*

This essay analyses Noémi Veronika Szakonyi's 2022 Hungarian socio-drama, *Six Weeks*, focusing on its exploration of adoption within the context of Hungary's six-week adoption decision period. The analysis situates the film within global and Hungarian cinematic discourses, comparing it to works like Cristian Mungiu's *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (2007) and Márta Mészáros's *Adoption* (1975). It employs feminist and socio-realist frameworks to critique the film's portrayal of female autonomy, decision-making, and societal constraints in a post-communist Hungarian setting. The argument highlights that while *Six Weeks* addresses a vital social issue, its reliance on clichéd socio-drama conventions and a one-dimensional narrative focus limits its feminist potential and global relevance.

Erik Szigyártó

■ ***Travel Habits of the Habsburg Monarchs in the 17th and 18th Centuries***

Keywords: *Habsburg monarchs*, *travel habits*, *17th–18th centuries*

The travel practices of the Habsburg monarchs in the 17th and 18th centuries exhibited considerable variation. Leopold I journeyed frequently across the empire, often accompanied by ceremonial grandeur. His successors – Charles III and Maria Theresa – undertook fewer travels, primarily for political or religious purposes. Maria Theresa's mobility was further constrained by her role as both a mother and a wartime

sovereign. In contrast, Joseph II deeply influenced by Enlightenment ideals, adopted a markedly different approach. He traveled extensively, frequently in disguise as “Count Falkenstein”, to observe conditions firsthand and implement reforms. His itineraries, inspired by the practices of the Prussian kings, were meticulously planned to minimize pomp and emphasize inspection. Joseph toured Hungary and Transylvania, reviewed fortresses and administrative institutions, and issued decrees aimed at curtailing court ceremonial. His objective was to foster direct contact with all social strata and to enhance governance. However, his ambitious initiatives often encountered resistance, including from within his own court. Nevertheless, Joseph II ultimately redefined the Habsburg tradition of imperial travel.

Andrea Virginás

■ ***Those Preceding Us – Kálmán's Day* (Szabolcs Hajdu, 2023)**

Keywords: *Kálmán's Day*, *Szabolcs Hajdu*, *visual poetics*, *character analysis*, *posthumanism*

This essay examines Hungarian director Szabolcs Hajdu's 2023 dramedy *Kálmán's Day*, which won the main prize at the 2025 Magyar Egyetemi Filmdíj (Hungarian University Film Award). The analysis of the film's visual poetics is combined with character analysis within an interpretative framework that draws on posthumanist and social class theory, referencing Bruno Latour and Pierre Bourdieu. The argument suggests that the university student cohort studying film and media in the 2024–2025 academic year valued the film's lucid portrayal of mid-life crisis and petty compromises – elements they might find familiar as characteristic of their parents' generation.

Ábel Visky

■ *Bodily Encounters in the Film Touch Me Not*

Keywords: *corporeality, intimacy, inner liberation, therapeutic filmmaking, documentary/fiction hybrid*

Probably no other film in Romanian cinema of the last decade has explored the theme of corporeality as novelly as Adina Pintilie's 2018 Golden Bear winner *Touch Me Not*. The director places the protagonists,

who face conflicts about their physicality, in a highly detailed fictional setting. The mise-en-scène, use of depth of field, sound design, music, set, and costume design all serve to express the specific bodily experiences of the characters starring in *Touch Me Not*. This study examines the dramaturgical and audiovisual devices through which the filmmakers achieve this very specific creative goal.



XK KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

alapítási év:

1926

A Kárpát-medence egyik legrégebbi alapítású magyar nyelvű folyóirata
értelmiségi fórum – kisebbségi szemle – nemzetiségi intézmény
az erdélyi és európai hagyományok ötvözete
híd az erdélyi és egyetemes magyar tudománypublikálás,
irodalom és művészet között

**KORUNK – KORUNK AKADEÉMIA
KOMP-PRESS – KORUNK STÚDIÓGALÉRIA**

**TÁMOGASSA A KORUNK FOLYÓÍRATOT
ÉS INTÉZMÉNYRENDSZERÉT**

Anyagi támogatása lehetséges módozatairól a korunk@gmail.com email címen,
a (0040) 264-375-035 és (0040) 742-061-613 telefonszámokon, konkrét felvilágosítást nyújtunk.

www.korunk.org
<http://epa.oszk.hu/00400/00458>

*Segítségével a KORUNK
és intézményrendszere
életben maradásához járul
hozzá. Köszönjük!*

SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette:
Györfly Gábor

Benedek Szabolcs (1991) – doktorandus, BBTE, Kolozsvár
Blos-Jáni Melinda (1980) – film- és fotó-kutató, PhD, egyetemi adjunktus, Sapientia EMTE, Kolozsvár
Demény Péter (1972) – költő, főszerkesztő, Matca, Bukarest
Egri Petra (1990) – tanszékvezető adjunktus, PhD, PTE, Pécs; tudományos munkatárs, MMA MMKI, Budapest
Farkas Boglárka Angéla (1997) – doktorandus, kutatási munkatárs, BBTE, Kolozsvár
Ferencz Melánia (1985) – szabadúszó újságíró, alapító, szövegkövacs, táncos, a Groove-mozgalmak facilitátora, Budapest
Fodor János (1989) – történész, PhD, egyetemi adjunktus, BBTE, Kolozsvár
Györgyjakab Enikő (1982) – színész, egyetemi adjunktus, PhD, BBTE, Magyar Színházi Intézet, Kolozsvár
Hatházi Rebeka (1996) – látványtervező, Csíki Játékszín, Csíkszereda; illusztrátor, doktorandus, BBTE, Kolozsvár
Kalmár György (1973) – egyetemi docens, PhD, Debreceni Egyetem, Brit Kultúra Tanszék, Debrecen
Karácsonyi László (1976) – festőművész, Budapest
Kassay Réka (1984) – egyetemi adjunktus, PhD, Sapientia EMTE, Kolozsvár
Kányádi András (1971) – egyetemi tanár, PhD, Inalco, Párizs
Killyéni András Péter (1979) – sporttörténész, PhD, a Magyar Olimpiai Akadémia tanácsának tagja, Kolozsvár
Kozma Gábor Viktor (1990) – színház-csináló, egyetemi adjunktus, PhD, BBTE, Kolozsvár
Kunsági-Zsuhár Anikó (1981) – mentálhigiénés szakember, Martonvásár
László Zsuzsa (2002) – mesterképzős hallgató, BBTE, Kolozsvár
Nagy Márton (1998) – doktorandus, BBTE, Kolozsvár
Sós Timothy (1997) – doktorandus, BBTE, Színház és Film Kar, Kolozsvár
Szigyártó Erik (2000) – történelemtanár, MA, Zilah
Virginás Andrea (1976) – egyetemi docens, PhD, BBTE, Színház és Film Kar, Kolozsvár
Visky Ábel (1987) – filmrendező, DLA, egyetemi adjunktus, BBTE, Magyar Film és Média Intézet, Kolozsvár
Vita Emese (1989) – szociológus, SciLink Foundation, Budapest

TÁMOGATÓK



Nemzeti
Kulturális
Alap



MINISTERUL
CULTURII



Hungarian-American
Coeditions



iskola
alapítvány

„Testben élni mélyen személyes élmény, mégis számtalan kontextusban formálódunk. Fogantatásunk pillanatához is számtalan találkozásra volt szükség, kezdettől fogva millió szálon kapcsolódunk: az édesanyánk testével, azzal a viszonyrendszerrel, amibe a családjunk révén beleszületünk, élő és elhunyt családtagjaink történetével, azzal a narratívával, amelyet a társadalmunk a férfiak és a nők testéről, méltóságáról sugalmaz és érvényesnek tart.”

(Kunsági-Zsuhár Anikó)

ISSN 1222 8338



10 LEJ
950 FT

IMAGINILE CORPULUI
BODY IMAGES