

METAMORPHOSES

Markó Anita: Átváltozások

1. személy: Hol a szerkesztő?

Itt vagyok.

1. sz: Ilyen nincs.

2. sz: Mi történt? Hol van a szerkesztő?

Itt vagyok, hé, figyeljetek.

1. sz: Ez ő.

2. sz: Ez ő? Ez egy írógép.

5 Csak álarc, tükör-én, „mi lenne ha tárgy lenne”-játék. Én vagyok.

1. sz: Tudom, de ez ő.

2. sz: Ilyen nincs. Hogy történt?

Átváltozás, metamorfózis, ahogy tetszik.
Figyeltek rám egyáltalán? Hát nem ez a titok?
Mindig másképp lenni, nem?

1. sz: Megtörtént. Megesik.

2. sz: Mit ír?

1. sz: Üres szóközőket.

Tessék? Ezt nem értem... Én írok. Tényleg. Nem látjátok?

2. sz: Jellemző.

1. sz: Ez ő.

Hiszen ez az egész csak most kezdődik...

METAMORPHOSES

Markó Anita: Mindennapi álarcunkat add meg nekünk ma

I. Bevezetés

„Mindennapi álarcunkat
add meg nekünk ma.”

6 Mottó és vezérelv a fenti, dolgozatom címeként is választott idézet nem csupán a farsang tárgyalásához, hanem a mindennapi élet szerepekkel teli világához is. A mondat Tom Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halott* című művéből való, melyről mindenképpen szeretnék néhány szót ejteni, mielőtt belefognék a karnevál metodológiájának és motívumvilágának ecsetelésébe.

Alábbi mű nem csupán azért képez érdekes viszonyítási pontot, mert remekül megfogott Hamlet-parafrázis tükrözve és ironizálva Beckett *Godot-ra* várva című közismert darabjának látásmódját. A színdarab pedig nem is a farsangról szól – ám annál inkább a szerepek és álarcok mögé kényszerített szereplők társas helyzetből adódó függéséről. A két főszereplő ugyanis Shakespeare művének két elsikkadó, tragikus halált haló szereplője, a soha megkülönböztetni nem tudott Rosencrantz és Guildenstern.

Két szerep – melyek működését a szereplők által meghatározott kontextus teremti meg; önmaguk és a helyzet értelmezése pedig hiábavaló kísérletként jelenik meg. A végkövetkeztetések egyike, hogy csupán egyetlen meghatározási pont működhet: a mindennapi álarc.

Az ok, amiért e művel kívántam előrevetíteni dolgozatom mibenlétét a szerep, az abból fakadó normák és normasértések kiemelése, melyeket legmeghatározóbbnak tartok a karnevál és motívumainak működési mechanizmusában. Munkám során be kívántam mutatni a farsang mint ünnep hagyományát és rendjét, felépítő motívumait, társadalmi és szociálpszichológiai vetületeit. Ezek után pedig egy-egy tetszőlegesen választott, általam transzparensnek és érdekesnek tartott példán keresztül kívántam bemutatni a motívumok továbbélését a művészetek különböző területén és napjainkban.

2. Karácsonytól nagyböjtig

„Ez a farsang csak karácsonytól nagyböjtig tart, ez

MARKÓ ANITA: MINDENNAPI ÁLARCVUNKAT

7

év hátralevő részének egyik felét az előzőre való emlékezés, a másikat pedig a következőre való várakozás tölti ki.”¹ Így emlékezik meg a karnevál mibenlétéről egy 1739-es torinói feljegyzés. Ez az egyetlen kurta mondat azonban rávilágít nem csupán az általam vizsgált hagyomány, hanem magának az ünnepnek a legfontosabb elemeire is. Abban az esetben ugyanis, ha a farsangról kívánunk beszélni, elkerülhetetlenül beleütközünk a hétköznapok és ünnepnapok különbségét meghatározó fogalmak tömkelegébe; hiszen a karneváli kavalkád maga az ünnepek ünnepe, a prototipikus nem-hétköznap.

Az ünnep szigorú meghatározással olyan naptári időtartam, amely valamilyen szempontból fontosabb eseménynek, személynek állít emléket és rendszeresen megünneplik. A hagyományos európai népi kultúrában a legfontosabb környezet volt az ünnep, kezdve a családi alkalmaktól egészen az európaiak többségét érintő évi ünnepekig, mint a húsvét, karácsony, farsang. Ezek olyan sajátos alkalmak

voltak, mikor az emberek ab-bahagyták a munkát, ettek, ittak, pénzt költöttek; tehát az ünnep mint a hétköznap ellentéte jelent meg. Tulajdonképpen ezek az alkalmak jelölték ki az év időstruktúráját is, egy francia szociológus szerint ugyanis a hagyományos társadalmakban az ember élete „az előző ünnepre való visszaemlékezésből, illetve a következőre való várakozásból áll.”² „A jelenvaló földi idő mérése és minősítése világszerte a hétköznapok és az ünnepnapok keretei között történik. Beszélünk munkaidőről és munkaszünetről, szabadságról és elfoglaltságtól, ünnepekről és hétköznapokról, éjszakákról és nappalokról, imahetekről és kirándulási napokról stb. Miközben pedig ilyen kifejezéseket használunk, a szokott beszédmód szerint vagy a hétköznapokra (műves napokra, munkás napokra) gondolunk, vagy a megkülönböztetett ünnepnapokra (ünnepekre), illetve az ünnepi időkre, amelyek keveredve is jelentkezhetnek bármely napon. Ezért ezeknek a határai között mozogva, igyekszünk áttekinteni az áttekinthetetlen idői valóság-

¹ Burke, Peter (1991), „A népi kultúra a kora újkori Európában” *Századvég.* 215.

² Burke (1991), 213.

METAMORPHOSES

8

got.”³ E kapcsán feltétlenül említeni szükséges a „rítus” fogalmát, mely nem haszonelvű, de jelentéssel bíró cselekvésként értelmezendő. A rítusok, hagyományozódások szerepe az ünnepek mechanizmusában külön téma lenne, mellyel a kulturális emlékezet fogalmán keresztül kellene foglalkozni. Itt csak annyiban utalnék erre, hogy az ünnepek változását és társadalomban való elhelyezkedését nagyban befolyásolja a rituális és textuális koherencia viszonya, ahogy ezt majd láthatjuk napjaink farsangjának vizsgálatakor.

A farsang, mint már említettem, az ünnep par excellence példája, az év legnagyobb ünnepének számított – különösen a dél-európai területeken. A farsang a vízkeresztől (január 6.) hamvazószerdáig, a nagyböjt kezdetéig tartó időszak elnevezése, amelyet hagyományosan a vidám lakomák, bálók, mulatságok, népünnepélyek jellemeznek. A farsang jellegzetessége, hogy a keresztény liturgikus naptárban nem kötődik hozzá jelentős vallási ünnep, alapvetően a gazdag néphagyományokra épül. Ál-

talában kultúren tartották – ez a jellegzetessége az, ami miatt főként a déli országokban vált nagy hagyománnyá. Az ünnepkör központi eleme a színjáték és a nyílt normaszegés volt, ezért is tölthetett be kiemelten fontos társadalmi funkciót.

A szociálanropológia kiemelten fontosnak tartja ezeket a társadalmi funkciókat, eltekintve attól, hogy a rítus résztvevői tudatában vannak-e ennek vagy sem. Az ünnep középpontjában a közösség áll, méghozzá olyan társadalmi közösség, mely működőképességéhez elengedhetetlenül szükséges bizonyos viselkedési szabályok, normák követése. A közösség tagjainak a normákat követni kell, máskülönben viselkedésük a társadalom többi tagja számára kiszámíthatatlanná válik, és ezáltal lehetetlenné válik az együttműködés. A norma megszegését mindig valamilyen szankció követi – legalábbis a hétköznapokon. A farsang azonban alkalmat adott arra, hogy a nonkonformitás utáni formális vagy informális szankciók bekövetkezzenek. Áthághatóak lettek a mindennapokon megszokásból követett társadalmi és nyelvhasználati normák: a tapintat, udvarias

³ Tőkés István (2004), *Hétköznapok – ünnepnapok*. Budapest, Neumann Kht.

MARKÓ ANITA: MINDENNAPI ÁLARCCUNKAT

9

figyelmetlenség és hasonló szabályok felrúgása ilyenkor nem járt megszegéyenüléssel, elutasítással. Sőt mitöbb: a farsang az erőszak, szexualitás és mértéktelenség szlogeneit harsogta. A fordított értékrend legalizálása a társadalmi ellenőrzés egy formájaként jelent meg. Ez az úgy nevezett biztonsági szelep-elmélet, miszerint a társadalmi egyenlőtlenségekből eredő felgyülemlett gőz csak bizonyos kontroll mellett szabadulhat ki: „A társadalom, melyben élnek, a maga anyagbeli, státuszbeli és hatalmi aránytalanságaival biztonsági szelep nélkül nem maradhat fenn.”⁴ A kontrollnak a kereteit adta meg ez az ünnep, ami lehetőséget nyújtott arra, hogy a szexualitás és az erőszak megnyilvánulási formái sztereotipizálódjanak. Egy angol utazó a 17. században ekképpen fogalmazta meg a ma már szociológiailag ismert jelenséget: „Mindezt azért engedik meg az olaszoknak, hogy kicsit szellőztessék az év közben megáporodott lelküket, hogy a búskomorság és a mélabú ne lehessen úrrá rajtuk.”⁵

⁴ Burke (1991), 239.

⁵ Burke (1991), 240.

3. Az álarc története

„Az álarc segített abban, hogy az emberek megszabadulhassanak mindennapi énjüktől, olyan szabadságérzéssel töltve el őket, mint a mesebeli köpeny, mely láthatatlanná tesz.”⁶

Persona – jelentése álarc. Etimológiailag ez az eredete az általunk használt személy szónak. Szemantikailag magában hordozza azt a tényt, hogy a személyiség szerepekből való konstrukció. Itt azonban nem szabad elfelejteni, hogy a szerep nem a mindennapi nyelvhasználat által ismert negatív konnotációval bíró megjátszás fogalmával egyenlő, hanem mint szociálpszichológiai alapfogalom kezelendő. A szerep tehát „sajátos reagálási mód, beidegzett, megszokott, automatikus és legtöbbször öntudatlanul zajló viselkedési lánc, amely jellemző szociális attitűdök, emóciók és énazonosulások közepette megy végbe.”⁷ A szerep társadalomtudományos értelmezése tehát mentes a tettetés, megjátszás,

⁶ Burke (1991), 240.

⁷ Buda Béla: A szerep fogalma a sep fogalma a szociálpszichológiában” In: Pataki Ferenc (szerk.), *Szociálpszichológia*. Budapest, Tankönyvkiadó 417-431.

METAMORPHOSES

10

hazudozás morális ítéleteitől. A farsang világának alapja pedig pontosan a szerepekkel való szabad játék, azon szerepelvárások felborítása, melyeket a más személyek igényei táplálnak, szankcionáló jelleggel rendelkeznek és mintegy kikényszerítik a megfelelő szerepviselkedést. A karnevál viszont maga volt a gigantikus színjáték: az emberek álarcot hordtak, volt aki hosszú orrot ragasztott magának, tetőtől talpig jelmezben jártak, a férfiak női, a nők férfiruhát viseltek. Az emberek nem csupán beöltöztek, hanem játszottak is. A 18. században így írnak egy angol karneválról: „a pápák, a kardinálisok, a szerzetesek, az ördögök, az udvaroncok, a harlekinnek és a jogászok egyetlen tarkabarka tömeggé olvadtak össze”.

Ha a farsang eredetét történetileg kívánjuk meghatározni, vissza kell mennünk egészen az ókori görögökig. A Dionüszosz (latin: Bacchus; bor és mámor istene) tiszteletére tartott színjátékok, baccanáliák, vad mulatozások a mai karnevál archetípusának tekinthetők. A tipikus európai farsang rekonstrukciója innen indul, és az itáliai városokból fennmaradt

forrásokon alapszik. Központi szervezőelem a már említett színjáték és az ellentétek kiéleződése. Kötetlen, szabadszervezésű színielőadások (commedia dell'arte, farce, bohózatok) folytak az utcán, tereken; a maszkírozott csoportok különböző versenyeken vettek részt. Megválasztották a „Rendtelenség Királyát”, a csúcspont pedig a Farsang és a Böjt csatája volt. E két allegorikus alak állította szembe a hétköznapiak és a farsang kifordított értékeit. A piros pozsgás, nagyivó, hordóhasú farsang azonban a társadalmi rendnek megfelelően a karnevál végeztekor alábbmaradt a sovány, aszkézist mintázó sápadt öregasszonnyal szemben, kivégzésével és eltemetésével vissza kellett állnia a mindennapok normakövetésének.

4. Étél, szex, erőszak – az „ördögök innepe”

Peter Burke azt írja a farsangról: „Ünnepnap volt, játék, önmagában vett cél, melyet nem kellett külön megmagyarázni vagy igazolni. Az ekstázis, a felszabadultság ideje volt.” Hogy mi köré szerveződött mindez? Három fő témacsoportot találni, mely meghatározza

MARKÓ ANITA: MINDENNAPI ÁLARCONKAT

a farsangi időszak és sémáinak motívumvilágát: az étel, a szex és az erőszak.

Maga a carne szó, mely a carnevale olasz kifejezés alapja, is húst jelent. Praktikusán a böjt előtti ivás-évéshez és az ünnep dramaturgiájához hozzátartozó általános mértéktelenséghez, pénzszerzéshez köthető ez a dimenzió. Ilyenkor rengeteg húst fogyasztottak, s felvonulásokon, öltözeteken is megjelentették az ételeket.

A hús szó azonban nagyon könnyen ad lehetőséget másféle asszociációkra is. Szimbolikusan ugyanis nem csupán az étel, hanem a szexualitás és testiség megtestesítője is volt. Fallikus utalások, hosszú orrú álarcok, a kolbász, a kakasok, disznók felvonultatása – mind-mind a bujaság és a szexualitás hirdetőivé váltak. A farsang álarc mögé bujtatott, szabaddosságot élvező túlfűtött bujasága máig hozzákapcsolódik az ünnepkör művészetekben való reprezentációjához.

A harmadik elem az agresszió, ami szintén szorosan fűződik a farsang test- és ösztönközpontúságához. A verbális agresszió, gúnydalok, káromkodás szabadjára engedése azonban csak egyik (ráadásul a leggyengébb) for-

mája volt az erőszakos cselekedeteknek. Ám a harcias játékok, ritualizált sémákban engedélyt nyerő állatkínzások mellett nem ritkán fordultak elő verekedések, sőt utcai gyilkosságok is.

E három motívum éltetése bizonyítja, hogy a farsang nem más volt, mint a fejre állított világ földi megvalósítása, a szerepek, értékrendek, normák kifordítása. Ám ez az attitűd mára csupán mint topikus utalásrendszer maradt meg, melyet a művészet közvetít felénk; a következőkben ezeket szeretném asszociációszerűen felhozott példákon bemutatni. A mai farsang aligha mondható ennyire radikális szembefordulásnak a hétköznapokhoz képest – bár ennek okaként feltételezhető, hogy a hétköznapok normái közeledtek a farsangéhoz.

5. Képzőművészet – Az archetípus: farsang és böjt csatája

A farsang legelemibb megjelenítése Pieter Bruegel híres, Farsang és böjt csatája című festménye. A 16. századi flamand festő képeinek többségében a paraszti kultúra világát igyekezett megragadni Világának telített szimbolikusságán jól látható Hieronymus Bosch

METAMORPHOSES

12

fordított világainak hatása. Az általam példaként említett kép az egyik farsangi sémákat legjobban reprezentáló képzőművészeti alkotás. A kép témája maga az ünnep kardinális mozzanata: a két ellentétes fél (ünnep – hétköznap; norma – dekadencia) küzdelme. A szituáció a középkori város forgatagát mutatja felülről lenéző perspektívából. A festmény jól láthatóan elválik a két fő alak, Farsang és Böjt követőinek világára. Az eddig tárgyalt motívumok és szimbólumok mind megtalálhatók Bruegel művén. A szokásrenddel egyezik a két főszereplő ikonográfiája is: Farsang boroshordón ülő, nagy hasú, vidám, középkorú férfialak, hosszú karddal, lába üstbe ér. Kísérői köcsög-dudázó, zenélő mulatozók, akik sajtot, ételeket cipelnek; megjelenik a bujaság motívuma, a disznó is. Böjt ezzel szemben sovány, fekete ruhájú vénasszony, körülvéve a halált, szegénységet, aszkézist ábrázoló alakokkal; kísérői templomból kiseregő fekete apácák. Az ő küzdelmük a karnevál végpontja, az ábrázolás pedig jól mutatja, hogy miként tekintett a festő saját korának tipikus motívumaira.

6. Irodalom – De Sade; Wilde és Dorottya

Az irodalomban használt karnevalizált toposzokat Mihail Bahtyin orosz irodalomtudós határozta meg. A karneváli sémák közül az alábbi példákat olyan érdekességként kívánom állítani, ahol nem didaktikus a farsang hangsúlyozása, ám az elemek mégis ebben a szimbólumvilágban gyökereznek. A szexualitás devianciájának talán legkiugróbb képviselője a 18. században élt De Sade márki, aki ismertebb erotomán-pszichopata személyiségéről, mint írói munkásságáról. Fordított világának alapeleme volt a már abszurdításba hajló szexualitás és agresszió. Két fő műve, a *Justine* és a *Szodoma százhusz napja* a szexuális szabadosság köré szerveződött, könyvtárak zárt osztályaira kerülve.

Az álarc és a szerepek jelentőségét, személyhez, énhöz való viszonyát Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regényén lehetne talán transzparensen bemutatni. Az erkölcsi rend felborítása egy álarc mögött – ez maga a farsang alapmotívuma.

Kedélyesebb és a farsangot a vidámság, humor oldaláról

MARKÓ ANITA: MINDENNAPI ÁLARCONKAT

13

bemutató mű a magyar irodalomban Csokonai Vitéz Mihály *Dorottya* című vígépősa. A rövidre nyúlt farsang ellen tiltakozó vénlányok, majd a hozzájuk csatlakozó asszonyserég harcát a férfiak ellen a hősi eposzok kötelező kellékeit használva meséli el Csokonai, beépítve művébe a karnevál, a jelmezes fölvonulás, a farsangolás falusi, kisvárosi rítusait: „Múlasd ki ott magadat; rakd le ott kritikuspálcádat, filozófus köpönyegedet, teológus süvegedet: és akkor szívesen lát, magában, a szálában, Dorottya és az egész fársangi kompánia. Magamat ajánlom!”

Irodalmi művek és a belőlük készült színházi vagy filmes adaptációk garmadáját lehetne még ezeken kívül például állítani, ha a karneváli motívumokat keressük. Rövid példáimmal tehát korántsem kívántam teljességre törekedni, csupán felviláncítani azt a szemléletmódot, mellyel kiolvashatók ezek a toposzjelenségek a legkülönbőlőbb irodalmi műveinkben.

7. A film világa – A farsang szerepében: Tim Burton

Előbbiekben láthatóvá vált, hogy miként használják különböző korok és különböző

művészeti ágak a farsangi szokásokból ránk öröklődött sémákat. Most a modern kor filmes világára szeretnék kitérni, hiszen az archetipikus farsang mára már csak ezen jelenetekben őrződött meg, tekintve, hogy a társadalom nagy része gyermekünnepnek tekinti az álarcos beöltözést. A filmtörténet sok alkotása szerepelhetne itt példaként: kezdve Mélies némafilmjeitől egészen Fellini *Casanovájáig*. Most azonban egy egész életművet idéznék ide, melynek legfőbb szervezőelemeként lehetne említeni a farsang szimbólumrendszerét: Tim Burton filmjeit. A rendező neve, filmjei egyaránt közismertek, elég olyan címeket említenem, mint a *Beetlejuice* [Kísértethistória], *Ollókezű Edward*, *Karácsonyi lidércnyomás*, *Batman visszatér*, *Az Álmosvölgy legendája*, *Nagy hal*, *Sweeney Todd*, *Alice Csodaországban* stb. Az említett filmek mind a rendező szürreális, kifordított világát tükrözik, karakterisztikus humorral. Érdeemes kiemelnünk a *Batman visszatér* karneváli-cirkuszi hangulatát idéző képi világot; a több filmben feltűnő álarcos bál jelenetét; a hétköznapiság és a normaszerű szerepekből mesei irányba

METAMORPHOSES

kiforduló karakterek ellentétét. Ezek alapján elmondható, hogy Burton filmjeinek alapvető szervezőeleme is magában a farsangi világban, a feje tetejére állított, örökké ellentételező univerzumban gyökerezik.

8. Farsang temetése – zárlat

14 „Az ünnep utolsó felvonásaként a farsangot bíróság elé állították, ahol tréfás vallo-mástétele és végrendelkezése mellett kivégzését is eljárt-szották.”⁸

Dolgozatom utolsó felvonásaként – nem kívánom a farsang kivégzését, épp ellenkezőleg. Habár ha megnézzük napjaink ünne-pi szokásait, azt láthatjuk,

hogy a karnevál hagyomá-nyának fontossága jócskán csökkent, társadalmi szerepe már korántsem tekinthe-tő olyan mérvűnek mint az a 16–17. századi itáliai for-rásokban tapasztalható. A februári időszak a gyerme-kek ünnepévé vált: óvodai, iskolai beöltözések, színes papírmaszkokban szaladgá-ló apróságok ünnepe, amiről az étel, szexualitás, erőszak hármas mottó már lemosó-dott. Hogy ez mivel magya-rázható? Talán azzal, hogy a farsang motívumai, a nor-maszegés, az előbb említett hármas jelszó nem szorul keretek közé. Ünnepnep helyett a hétköznapijaink ré-szévé vált.

Tóth Olivér István: Shit happens avagy a világ színeváltozása

*Nem volt véletlen a látogatás,
Ez bizonyosabb, mint bármí más.
Semmi sem merül fel véletlenül,
Ha nincs nyomós oka, elkerül.
(Balaton: Fojtsd vissza)*

1.

Gyakran mondunk olyano-kat, hogy „mindennek oka

van”, hogy „tudta, hogy mi vár rá”, „he had it coming” stb., és úgy vélekedünk, hogy a világ kiszámítható ok-oko-zati összefüggések láncolata, legfeljebb azok túlságosan sokrétűek és összetettek ah-hoz, hogy mi átlássuk őket. Ha minden információval

⁸Burke (1991), 221.

TÓTH OLIVÉR: SHIT HAPPENS

15

rendelkezni a világ jelenlegi állapotáról, akkor előre ismernék a világ lefolyását a végezetéig.

Ezzel szemben szoktunk olyanokat is mondani, hogy „nem a te hibád”, „ember tervez, Isten végez, „c'est la vie”, „shit happens” stb., és úgy gondoljuk, hogy az univerzum egy megismerhetetlen és kaotikus hely, ahol a dolgok legalábbis nehezen kiszámíthatóan történnek, a rossz minden különösebb látható ok nélkül jelenik meg a világban, emberi erőfeszítéseinket valamiféle irracionális faktor függvényében koronázza siker, vagy éppen csúfos bukás.

Azt hiszem, nem tévedek nagyot, ha azt gondolom, hogy a két felfogás egyszerre jellemzi a világhoz való hétköznapi viszonyunkat, azonban ez nem mindig volt így: a világról alkotott képünk nagy változáson ment át, amíg a világ titokzatos ábrázata az istenjelen keresztül élettelen anyagdarab lett. A továbbiakban azt szeretném elsőként bemutatni, hogy mikor vált elsőként konfliktusossá a két felfogás viszonya, majd hogy mivel jár a világ ilyen módon való két felfogása, végül pedig levonom a konzekvenciákat.

2.

Galileo Galileit, a nagy olasz csillagászt és fizikust két alkalommal, 1616-ban és 1632-ben is különböző indokokkal elítélte az inkvizíció. A népszerű kép ezzel kapcsolatban (amely jórészt az ennél jóval szofisztikáltabb Brecht-darabon alapul) az, hogy egyfelől áll Galilei, a tudomány hőse, aki a nyilvánvaló igazságot hangoztatja, miközben a másik oldalon a gonosz és begyöpösödött inkvizítorok különböző kínzóeszközökkel hadonásznak, és valamilyen ismeretlen okból életidegen marhaságok elfogadására akarják rávenni lánglelkű tudósunkat. A valóság természetesen más: itt valójában két szemléletmód, a világ két felfogása összeütközésének lehettünk tanúi, ahol a két felfogás képviselői kölcsönösen nem értették meg egymást.

Kölcsönösen nem értették meg egymást, annak ellenére, hogy jó barátok voltak. Galilei polemikus művét, az *Il Saggiatorét* amelyben a jezsuita arisztotelianusokat ostorozta, amiért azok azt állították, hogy az üstökösök létező csillagászati testek, nem pedig légköri fényjelenségek, a későbbi VIII. Orbán pápának ajánlotta, aki azt Galilei

METAMORPHOSES

későbbi inkvizítorai társaságában nagy élvezettel olvasta (és természetesen meg volt győződve Galilei igazáról). Ezzel együtt sem tudta megvédeni Galileit attól, hogy végül az inkvizíció elé idézzék és elítéljék, mivel elvi természetű volt az ellentét az egyház és a tudós között.

16 Kopernikusz híres művében, a *De Revolutionibus*ban még csak hipotetikusán állította, hogy a heliocentrikus világképpel jobban megmagyarázhatóak a jelenségek, mint a ptolemaioszi világképpel. Vagyis a bolygók mozgását jobban előre tudjuk jelezni egy olyan modell alapján végzett számításokkal, amelyben a Nap körül kering a Föld és nem fordítva. Azonban ez a gondolat semmit nem mond a Nap és a Föld valóságos viszonyáról.

Hogy mit értett Kopernikusz kora a valóságoson, az manapság egyáltalán nem triviális, mivel Kopernikusz körülbelül annyira tartotta a mai fogalmaink szerint „valóságosnak” elméletét, mint mi az evolúció, a gravitáció és a Római Birodalom létezését. Ezek ugyanis Kopernikusz szerint – és sok mai tudományfilozófus szerint is – minden emberi számítás szerint valóságos és érvényes ismeretek, amelyeket a

különböző szaktudományok szolgáltatnak nekünk. Azonban nem valóságosak abban az értelemben, hogy abszolút biztosak, amelyek ebben a korban a hitigazságok, mivel azokat a kinyilatkoztatásból eredeztették.

Akkor mit akarhatott Galilei többet annál, hogy elismerjék, minden lehető emberi számítás szerint a Föld körül kering a Nap körül? Azt, hogy elismerjék, a Föld abszolút bizonyossággal tudható módon kering a Nap körül, azaz hogy a tudományos igazságok a hitigazságok státuszára emelkedjenek. Vagyis: a fizikai törvények abszolút értelemben törvények. Ezzel Galilei egy régi demarkációs vonalat lépett át: hit és tudás különbekéjét. Kopernikusz tudta, hogy a Föld forog a Nap körül, ugyanakkor hitte, hogy a Nap forog a Föld körül. Galilei ellenben azt állította, hogy a hit tárgya tudományos megfigyelésekkel igazolható vagy cáfolható. Ezzel a szovjet úrhajós szellemi elődjévé vált, aki az űrbe kiérvén jelentette, ott bizony nincsen semmiféle Isten, be lehet fejezni a bohóckodást.

3.

Ezzel elindult egy olyan folyamat, amely a brit empi-

TÓTH OLIVÉR: SHIT HAPPENS

rizmusban gyökerezett, majd a francia felvilágosodásban teljesedett ki, és amely a világ titokzatos ábrázata helyét a világ megismerhető, leírható és osztályozható egészét látta. A világot egyszer csak olvashatónak látták, a világban törvényeket fedeztek fel, a világ kiszámítható lett.

17

Az anyag megszűnt szubsztanciának lenni, ehelyett fizikai és kémiai törvényekkel jól leírható részecskékből álló barátságos közeg lett. Az ember megszűnt forma és anyag egysége lenni, ehelyett egy megismerhető biológiai organizmus lett, amelynek különböző részei különböző funkciókat töltöttek be. Ez volt az a kor és az a szellemi irányzat, amelyik rácsodálkozott a „teremtés csodájára”, a világ sokszínűségére és célszerűségére (ne feledjük, ez a nagy felfedezések kora is). Hogy a madárnak éppen olyan csőre van, amivel ki tudja nyitni a magot, hogy az ember hüvelykujja éppen alkalmas a fogásra, és a majom farka a mászásra.

Ekkor tehát minden a nagy-szerű természet része lett, amely egy egységes kozmoszt, rendezett világegészt alkotott állandó és megismerhető törvényekkel. A vi-

lágot egy hatalmas gépezetnek látták, Istent pedig egy órásmesternek („A gép forog, az alkotó pihen”). Úgy gondolták, az induktív természettudományokkal megismerhetőek azok az alapvető törvényszerűségek, amelyeket Isten meghatározott a világ teremtésekor. Azonban csakhamar szembesülniük kellett azzal, hogy ha Istent be is tudták suvasztani a világ teremtésének pillanatába (hamarosan kiderült, ott sem maradt számára hely, így hát könnyes búcsút vettek tőle), két dologgal nem tudnak elszámolni: a szabad lélekkel és a világban meglévő irracionális rosszal. Ha tehát a világot úgy olvasom (de legalábbis úgy olvashatnám, ha minden természettörvényt és a világ egy állapotát teljes mértékben ismerném), mint egy könyvet, akkor a könyvben az is le van írva, hogy mi a jövőm, és az a jövő bizony nem egy habos torta.

4.

Legalábbis Spinozától kezdve ezzel a mozgalommal szemben bontakozott ki egy racionalista kritika, amely a klasszikus német idealizmusban érte el a maga teljességét. Ez az irányzat úgy gondolta, hogy abszurd azt

METAMORPHOSIS

18

gondolni, hogy a világ valószínű állapotát megismerhető lenne végtelen számú természettudományos kísérlet által, hiszen érzékeink megcsalhatnak bennünket (mindannyian ismerjük az optikai csalódás fogalmát). Szerintük tehát az embernek a megismerést csakis saját magából, a saját elméjéből kiindulva kell végrehajtania. Kis leegyszerűsítéssel élve: minden megismerés önmegismerés.

Kant szerint az, hogy a világot milyen módon érzékeljük, egy speciális minőség függvénye, ez a minőség pedig ember voltunk. Nem vagyunk képesek úgy nézni a világra, mintha kavicsok lennénk, csak úgy tudjuk a világot megismerni, ahogyan egy ember ismer meg – azaz térben és időben, okozati összefüggésekben gondolkodva stb., ebből azonban szerinte még hiba lenne levonni azt a következtetést, hogy ezek a viszonyok a világban is fennállnak.

Mindemellett egyesek (Spinoza, Schelling, Hegel) úgy gondolták, hogy ez a speciális minőség még egy plusz tulajdonsággal rendelkezik, mégpedig azzal, hogy az abszolútumra (=Isten) irányul. Azaz úgy vélték, hogy az em-

beri szellem minden szemlélete szükségképpen Isten szemlélete. Ezt az egyáltalán nem triviális következtetést az úgynevezett azonosságfilozófiából vezették le, miszerint az emberi lélek és a világ alapvetően egy („a természet a látható szellem, a szellem a láthatatlan természet”), és pedig ez az egy nem más, mint Isten. Vagyis, mivel az emberi lélek és a természet egysége azonos Istennel, ennek megfelelően a világot szemlélve saját magunkat, azaz Istent szemléljük. Kicsit meredek, de van benne ráció: a gondolat lényege az, hogy a világot megértjük, nem megismerjük; az események nem bejósolhatók, mivel azok az isteni akarat kifejeződései. Bár a szabad akaratral mindhárman minimum adósság maradtak, azonban ezzel az elmélettel sikerült megmagyarázniuk (de legalábbis tovább jutottak a magyarázatban, mint ellenfeleik) az irracionális rosszat és a lélek létezését.

5.

Adva van tehát a világ két felfogása. A világ materialista szemlélete, amely szerint a világot megismerjük, mert a világ egy nagy anyagdarab, amelyik megismerhető,

TÓTH OLIVÉR: SHIT HAPPENS

19

leírható és osztályozható. E szerint a szemlélet szerint tehát mindennek oka van, és ha bajom esik, csak magamat okolhatom, mert megismerésem nem volt kielégítő. Ez nem túl barátságos álláspont, főleg ha az ember slamasztikába kerül, ellenben megvan az az előnye, hogy a józan ész könnyen megbékél vele. Ugyanakkor az a magam, akít sikeremért vagy bukásomért okolhatok, nem szabadabb ágens, mint a karórám.

Ezzel szemben áll a világ idealista szemlélete, amely szerint a világot megértjük, mivel a világ alapvetően egy homályos szellemi szubsztancia kifejeződése (objektívációja), és ezen szubsztancia mozgása teremti a látható világot és bennünket is. Ugyan a dolgoknak e szerint a megközelítés szerint is van okuk, azonban ez a fizikai ok csak látszólagos, jelenség, a valóságos ok a szellem működése, az isteni akarat, hibáinkért nyugodtan hibáztathatjuk a világot („mert a jó sajátja, Míg bűne a koré, mely szülte őt.”). Ezen megközelítés rendkívül szimpatikus, amennyiben boldogságunk és jó életünk a földön nem csak a saját erőfeszítéseink függvénye, így

mindig reménykedhetünk valamilyen „földön túli” segítségben, hátránya azonban, hogy határozottan tényellenesnek tűnik, elvégre az embernek egy lámpaoszlopot bámulva nem az jut eszébe, hogy az abszolútumra tekint. Azonban nekem, aki nézem a lámpaoszlopot, legalább anynyi szabadságom van, hogy a világot jelnek tekinthetem.

Hogy melyik a helyes fölfogás, nem gondolom eldönthetőnek, csak arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy ez két teljes mértékben inkompatibilis nézőpont. Ha azt gondolom, hogy mindennek oka van, és a világ tökéletesen leírható és megismerhető, akkor egyfelől érdemes észben tartanom, hogy ez az én, aki ezt a világot megismerem, szükségszerűen cselekszem, szabad akaratomnak hűlt helye; másfelől nem kérdezek olyanokat, hogy „te hiszel a sorsban?”, és nem mondok olyanokat, hogy „ennek a harcnak értelme volt”, mivel azt gondolom, hogy a világ tökéletesen célszerűtlen és értelmetlen. Milliók halála csak statisztika, amely megismerhető.

Ha azonban azt gondolom, hogy a világnak értelme van, hogy számít az, hogy mit csinálok az életben, ak-

METAMORPHOSIS

kor ennek egyfelől megvan az előnye, hogy ha elromlik a kávéfőzőm, mondhatom, hogy „shit happens”, és nem kell fizikai-kémiai törvényekre redukálnom a bal-szerencsét, ellenben célszerű nem kinevetnem azt, aki fekete macskát látván egész nap félelemben és reszketésben él, hátha valami rossz történik vele, mivel a fekete macska nem kevésbé a világ megértésének tárgya, mint az elromlott kávéfőzőm. Egy ember halála tragédia, és bár talán elkerülhetetlen, de megérthető.

20

Öze Eszter: A tárgy átváltozása idegen közegben

Vajda Lajos Felmutató
ikonos önarcképe

Az önarcképfestés az énszeretet allegóriája, amely megmutatja, hogy mit is tud kezdeni a művész a benne élő Nárcissusszal. Mindez a XX. században gyökeresen átalakul. A modern énközpontú embert egy folyamatos, önmagával való meghasonlás kísérti, amikor a művész azt gondolja, hogy önnön művéből fogja megismerni saját magát.

Vajdánál az 1934 és 1937 között festett önarcképek már nem kifejezetten a „ki vagyok én” kérdésre keresik a választ, már nincs olyan szoros közük a nárcissuszi tükröképhez, sokkal inkább közös jellemvonásuk, hogy az egyén a képeken – így saját személye is – egy szimboli-

kus szerepet hivatott betölteni, a művész kinyilatkoztatásának közlöje lesz.

Vajda Lajos életében 54 önarcképet festett, ami azért is különlegesen nagy szám, mivel összesen 33 évet élt a festő. (1908. augusztus 6-tól 1941. szeptember. 7-ig.)

A *Felmutató ikonos önarckép* 1936-ban keletkezett. Vajda 1936-1937-ben festi a középkori ikonoktól inspirált képeit (a korszakot ikonokorszaknak is nevezik az életművében). Egyrészt Vajda gyermekkori szerbiai élményei voltak közvetlen hatással rá, másrészt az, hogy ebben az időben épp a még ortodox hatásokat őrző Szentendrén élt. A festőre azonban nem elsősorban a

ŐZE ESZTER: A TÁRGY ÁTVÁLTOZÁSA

21

szerb művészet hatott, hanem a sokkal korábbi bizánci kultúrkör. Ezen belül is legfőbb mintaképe talán az Athosz-hegyen élő szerzetes közösségek művészete lehetett, akik mind a mai napig megőrizték a bizánci tradíciót. Az innen magával hozott stabil, harmonikus arányrendszer pedig fontos elem a művésznél. A bizánci felfogás szerint a „festői ábrázolás nyújtja a leghatékonyabb lehetőséget az ember számára, hogy felemelkedhessen a láthatóból a láthatatlanba, az érzékelhetőből az érzék felettihez.”

Ebben az időben az Kelet és Nyugat ellentéte, annak keresztültüében élő emberiség helyzete, az egyén individualitása, a reménytelenség, a diszkrimináció foglalkoztatta Vajdát. Az ikonok azt a világnézetet is kifejezik, hogy az új emberkép nem alakulhat ki addig, amíg nem áll helyre az egyetemes-ségre való vágy magában az egyénben. A *Felmutató ikonok önarckép* ennek a korszaknak a végén született, s szinte ennek szintézisének lehet nevezni.

Fontos megemlíteni, hogy címét nem maga a festő adta neki, hanem halála után özvegye. A kép elemzői nem

minden esetben értenek egyet a címmel, megkérdőjelezve a felmutató gesztust, és magát a témát - az objektív, univerzális emberiség képet, melyet a cím, szerintük, nem ír le elég jól.

A Felmutató ikonos önarckép pasztell technikával készült, papírra, méretei 90*60 cm. A mű struktúrája kis színes pontokból, vonalakból épül fel. Ez az arany háttér, ahol minden egyes kis rész külön színvilág, a bizánci mozaikok rokona. A különbség az, hogy míg ott minden feloldódik ebben a háttérben, addig Vajdánál a háttér teremtőerővé lép elő, belőle sarjadnak ki az emberi alakok, formák. Formaképző elemmé válik maga a textúra.

A három azonnal szembeötlő elem a képen a két egymáson áttetsző alak, fejforma és az előtérben a hatalmasra nagyított kéz. A bal oldali, jobb felé tekintő fejen az eddigi önarcképek vizsgálata után a festő arcvonásait lehet felismerni. Ez előtt egy aranybarna tónusú, ikonszerű, de arc nélküli gömbfej látható. A gömb a teljesség szimbóluma, a tökéletes mértani test, így alkalmas arra, hogy az istenséget jelképezze. Ebbe az arctalan

METAMORPHOSES

22

testbe, formába hatol bele a személyes emberarc. A két fej egymásba metsződésénél jön létre a harmadik fej, arc a képen, az igazi ember. Ebben a hármasságban Vajda programjának több eleme összpontosul. Az ikonfej az ideál, a teljesség megtestesítője, ami a tradícióból táplálkozik, míg az önarcképfaj az individuum, a valóság. Így lesz egyszerre szentkép, és portrékép. Találkozik a tradíció, az univerzalitás és az individualitás, így jön létre a misztérium, amely Dosztojevskij szerint ott születhet meg, „ahol találkozik az efemer földi arc, és az örök igazság.” Vajda monográfusa, Mándy Stefánia¹ szerint ez a hármasság a Szentháromságra utal. Mindenesetre a kép elemzői mind hasonló megállapításra jutottak a gömb isteniségét illetően, és a kettősségből megszülető képmást tekintve.

Vajdát mindig is foglalkoztatta, hogy miként változik át egy tárgy, ha azt idegen objektumba helyezzük. Itt az ikon motívumai kerülnek bele az önarcképbe, az idegen objektumba. Hogyan találkozik idegen és saját téma, kultúrkör? Az idegen

(gömbfej) önnön teljességében, de a saját (önarckép) vonatkozásában teljesedik ki, ugyanakkor az idegen által a saját más megvilágításban válik láthatóvá és értelmezhetővé. Ha elfogadjuk a címet, a felmutató szót ennek fényében nemcsak a kéz mozdulatára vonatkoztatva lehet vizsgálni, hanem az önmagam megmutatására, a saját felmutatására irányuló gesztusként is.

A kép egy másik felvethető problémája a kéz szerepe. Mándy Stefánia szerint a kéz egy szakrális mozdulatot tesz, amelyet már ismerünk a bizánci és pravoszláv ikonokról. Ahogy egymás felé hajol a három ujj, az szintén a Szentháromság egységére utal. Tehát magát a kezét Krisztussal, illetve az ikonfejjel állítja szoros kapcsolatba. Az interpretáció érthető, a téma egészébe jól illeszthető, de felmerülnek problémák. Egyrészt a kéz színét, méretét illetően, mivel az nehezen társítható a gömbfejhez. Egy másik kérdés, hogy valóban a bizánci kultúrkörből való Pantokrátor tanító mozdulatát fedezhetjük-e fel benne. A bizánci kánon szerint a Krisztus felemelt keze mindig a jobb kéz, még itt egyértelműen a bal kézről

¹ Mándy Stefánia (1983), *Vajda Lajos*. Budapest, Corvina.

ŐZE ESZTER: A TÁRGY ÁTVÁLTOZÁSA

23

van szó. Valamint a kéz színe sötét. Az ikonokon a gesztust tévő kéz mindig világos színű, Vajdáé viszont kékeszöld, sötét tónusú. A tanító kéztartásban a hüvelykujj érintkezik a gyűrűs ujjal, a mutató- és középsőujj pedig szorosan összezárul, míg Vajdánál ez a két ujj szétnyílik, a gyűrűsujj pedig nem érinti a hüvelyket.

Karátson Gábor² a kezét az arcképhez rendeli, mivel méretében ahhoz illeszkedik, azonban színileg a gömbfejhez, ami, interpretációja szerint ismét a két szféra egybeolvadását jelzi. Szintén ő kérdez rá először magára a címadó gesztusra, vagyis, hogy mutat-e egyáltalán valahová a kéz. Leonardo *Keresztelő Szt. Jánosának* kezével hasonlítja össze, és megállapítja, hogy a kéz nem felfelé mutató mozdulatot tesz. Nincs meg benne ugyanaz a határozott mozdulat, ami a leonardoi képen, nem esik rá a fény sem, mintha a kéz egy árnyék lenne.

Eleve fényforrásról, ami kívülről világítana be, mint a párhuzamként említett képnél, nem beszélhetünk. Immanens fény világít meg

² Karátson Gábor (1975), *Hármaskép*. Budapest, Magvető.

mindent, de mivel nagyon tompa, semmit nem emel ki igazán, vagy alkot valaminek árnyat. Összesen három különösen fényes pont, folt fedezhető fel a képen, a szempár, ami a vajdai önarcképen túl a harmadik arc szeme is; az önarckép fejhez tartozó alak vállán a kendő, valamint a kéz körme.

Visszatérve a kéz problémájára, alaposan megnézve látható, hogy több helyen is át van húzva, hol határozott vonalakkal, hol egy teljes rostnyalábbal. Ez szimbolizálhatja azt a végső veszélyeztetettséget, amit az 1940-es évek eleje hordozott magában a zsidó származású Vajda számára. Vagy tanúskodhat a kéztartás tanácsalanságról az emberiség jövőjét illetően. Ha magát a kezét vizsgáljuk, akkor a kéz az, amely közelebb áll az anyagi világhoz, a kéz az, amely teremteni képes, ami végrehajtja azt, amit az agy elvégeztet vele. Éber Miklós³ úgy fogalmaz, Vajdánál a „kéz az emberi lény materiális oldalának szimbóluma”. Talán az nem tanít és nem is mutat felfelé, hanem önma-

³ Éber Miklós (2003), „Conditio Humana, Vajda Lajos: Felmutató ikonos önarckép” *Balkon* (6.)

METAMORPHOSES

24

gában teljes. Ez ismét a Vajdát akkoriban foglalkoztató emberi alapkérdésére, az emberiség kollektív helyzetére, megváltozott szerepére vezethető vissza. Ha mutat a kéz, akkor nem valamire, valakire mutat rá, hanem az a már említett, önmagát megmutató gesztus, utalás arra, hogy az új, biztosabb igazság magában az emberben jöhet létre. Talán a művész szerint ez az új emberkép is a már említett dosztojevszkiji misztérium által képes létrejönni,

ha a profán és szakrális öszszekapcsolódik, az önarckép a leplével szinte betakarja az ikont, az pedig láthatóvá teszi, kiemeli, ezáltal pedig megváltoztatja annak arcát.

Erőltetettnek tűnhet ez a keresztény gondolkör egy ortodox zsidó hagyományokból táplálkozó festőnél, azonban az csak a humanista – a kollektív emberiséget, és nem csak az egyént tekintő – üzenetre hívja föl a figyelmet.

Farkas Tamás: Az ideológia eltűnése KISZ-retorika a BBS filmekben

„A nyelv [...] minden elemében az őt szülő társadalom gazdasági és társadalmi-politikai szerveződését tükrözi.”

Mihail Bahtyin: *A beszéd és a valóság*

„Engem a munkásság, parasztság, értelmiség nem érdekkel. De érdekel a szeplős, a nagyfülű, a pókhasú, a bajuszos, aki egyébként munkás paraszt vagy értelmiségi.”¹ Nádas Péter szavai kiválóan szemléltetik azt a társa-

dalmi-eszmetörténeti processzust, melyet írásomban szeretnék bemutatni. Az író szavai mögött ugyanis egy fontos, a társadalom mélystruktúráiban zajló változás jelei húzódnak meg; nevezetesen annak a folyamatnak a jelei, melynek során a központi hatalom által meghatározott ideológia, és annak tematizálási próbálkozásai (amelyek egyike például a társadalom önkényes felosztása munkásokra, parasztokra, értelmiségiekre – és természetesen a diktatúra ellenségeire) háttérbe szo-

¹ Idézi: Balassa Péter (1977), *Nádas Péter*. Kalligramm, Budapest, 51.

FARKAS TAMÁS: AZ IDEOLÓGIA ELTŰNÉSE

rulnak, érdektelenné válnak, és átadják a helyüket a mindennapok átlagos problémáinak.

A következőkben annak kimutatására próbálok kísérletet tenni, ahogy az 1970-es évek Magyarországa közfórumainak nyelvezte mögül eltűnnek a szilárd ideológiai referenciapontok, még-hozzá úgy, hogy sem maga a beszélt nyelv, sem pedig a nyelv használói nem reflektálnak erre a jelenségre. Állításom szerint ennek a nyelvnek a külső burka, felszíni strukturái lényegében azonosak akár 1919. akár 1949. hivatalos nyelvével, amely utóbbiak mögött azonban még ideológiailag rendkívül szilárd és biztos alapok álltak. A hetvenes évekre viszont a helyzet megváltozott: a politika alacsonyabb régióiból (párttaggyűlések, KISZ-gyűlések) valójában eltűntek az ideológiai felhangok, a magasan szárnyaló eszmék helyére hétköznapi gondok, feladatok kerültek, ám az ezek megvitatására és megoldására használt nyelv váza tulajdonképpen nem sokban változott az 50-es évekhez képest. Az eredmény tehát egy olyan „árnyék-ideológiával” terhelt nyelvrendszer, amely a megszokott mar-

xista terminológiát a lokális problémákra kívánja applikálni – ez pedig a nyelv (és ezzel a nyelvet használó intézmények) csődjéhez, működésképtelenségéhez vezet.

Hol lehet legjobban megragadni a fentebb említett folyamatok jeleit? A válasz meglehetősen egyértelműnek tűnik: a dokumentumfilmben, amely a „az egész társadalmi élet obszervatóriuma.”² Az 1970-es években a Balázs Béla Stúdióban készült dokumentumfilmek nyíltan vállalták a társadalmi folyamatok, tendenciák mozivásznon történő bemutatásának szükségességét. Az itt működő rendezők a dokumentumfilm egyik kutatási területének többek között „[A]z ideológiák és az ezeket hordozó szervezeti formák mozgását”³ jelölték meg. A 70-es évek dokumentumfilmje rendkívül érzékeny a társadalmi folyamatok iránt, ugyanakkor hagyja, hogy a feltárt életanyag önmagát leplezze le, és ezt a lelepleződést segíti, hogy a valóságos

² B. Nagy László (1974), *A látvány logikája*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó 526.

³ „Szociológiai filmsoportot!” (2005) In.: *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973-1984*. Budapest, MADE 133-134.

METAMORPHOSES

26

folyamatokat kiemeli és szituációba helyezi.⁴ Ezek a BBS filmek nem analizálnak, nem vonnak le következtetéseket és nem ajánlanak megoldási alternatívákat sem. Legnagyobb érdemük abban keresendő, hogy felmutatnak valamit. Társadalmi problémákra, visszasságokra hívják fel a figyelmet, és ebben pontosan közvetlenségük, „megrendezetlenségük” van leginkább segítségükre. Az, hogy egyszerűen csak rögzítik az eseményeket, csak tudósítanak arról, ami történik. Alávetik magukat az adott pillanatban érvényesülő társadalmi tendenciáknak, és megmutatják mi az, ami látható és hallható ezekből a tendenciákból. A dokumentumfilm ugyanis legalább olyan mértékben épül a „vizuálisan tettenérhető tényekre”⁵, mint az auditív tényekre. A filmek „sokszor túlságosan is kimerítő, aprólékos leírást adnak a folyamatokról, azok résztvevőikről, környezetvilágukról és

kelléktárukról.”⁶ Ez a kelléktár természetesen involválja a szereplők által használt nyelvet is, így válnak a BBS filmek alkalmassá a fentebb említett szempontok alapján végrehajtandó elemzéshez.

Analízisünk alapját és vezérfonalát az a tény jelenti, hogy a nyelvben (legyen az akár hivatalos, félhivatalos vagy privát használat) leképződik egy társadalmat, közösséget átható hatalmi politikai ideológia, így konkrét nyelvi elemzések segítségével eljuthatunk ezekhez az ideológiai alapokhoz.⁷ Szoros összefüggés van tehát a beszélt nyelv és az általa kifejezett ideológia között. A különféle ideológiák csak a nyelven keresztül érvényesülhetnek, ezért egy bizonyos eszmetörténeti irányzat mellett elköteleződött hatalmi csoport igyekszik a saját ideológiájával összhangban lévő nyelvi retorikát rákényszerí-

⁴ Gelencsér Gábor (2002), *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest, Osiris 16.

⁵ Dárday István (1980), „A magyar dokumentarizmus sajátosságai” *Filmkultúra*. (6.)

⁶ „A társadalmi folyamatok láthatóvá tétele. Beszélgetés a BBS vezetőségével” *Filmkultúra*. 1971 (5.) 21.

⁷ „A nyelvi szerkezet elemzésével tehát eljuthatunk a társadalmi cselekedetek alapját képző értékekhez, és a cselekvések legitimációját ellátó világképhez.” Gyeciczky Tamás (1989), *A szó veszélyes fegyver*. Budapest 8.

FARKAS TAMÁS: AZ IDEOLÓGIA ELTŰNÉSE

27

teni a társadalmára. Felfogásom szerint minden társadalmi berendezkedés mögött keresni kell egy világnézeti elkötelezettséget, amely az adott közösség legitimációját biztosítja. Ez a legitimáló ideológia hol nyíltan (a diktatúrák esetében) hol kevésbé nyíltan (a pluralisztikus liberális demokráciák esetében) próbálkozik uralma alá hajtani az állampolgárok nyelvi rendszerének minél nagyobb területét. A totalitárius rendszerek ezen irányú törekvései különösen szembeesők: a diktatúrák hatalmi elitje mindent megtesz a nyelvi mechanizmus feletti ellenőrzésért. A használt nyelv ugyanis már eleve determinálja, melyek azok a társadalmi, gazdasági, morális, intézményi problémák és azok megoldási lehetőségei, amelyek az adott rendszer keretei között egyáltalán felvethetők és problémává tematizálhatóak. A kádári diktatúra önkényuralmi jellegéből következően kizárta a különféle egymással versengő, eltérő megoldási javaslatok felvetésére alkalmas alternatív ideológiákat. A kérdéseket csak a marxista ideológia rendszerében és a marxista terminológia keretien belül lehetett felvetni

és megválaszolni.

Akad azonban itt egy súlyos nehézség: a hetvenes évek valóságának kérdései már nem állnak összhangban az a nyelvvel, melyen felvetik őket. A konszolidálódó Kádár-rendszer nagyvonalúan „eltekintett” attól, hogy polgárai nap mint nap azonosuljanak a szocializmus-kommunizmus eszmei alapjaival, ez pedig a magyar társadalom teljes „ideológiai közömbösségéhez”⁸ vezetett. Az ideológiai tartalom tehát kiveszőfélben volt az emberek mindennapi valóságából, ám a hivatalos fórumok (mely fórumok továbbra is igyekeztek az élet minél nagyobb területén irányítani elvtársaikat) nyelvhasználatáról nem vett tudomást. A meglévő nyelvi struktúrák akkor is képesek továbbélni, és továbbhagyományozódni, ha „a kijelentéseket elsődlegesen szerveződő ideológia már felbomlott.”⁹ Az egyének nagy része a hetvenes évek elejére már semmilyen formában nem reflektált az uralkodó értékekre, normákra, az ezeket megszabó világnézet nem vált belsővé bennük – így aztán ezeknek a normáknak a nyelvét sem

⁸ Gelencsér (2002), 34.

⁹ Gyekiczky (1989), 12.

METAMORPHOSIS

28

képesek megfelelően használni. Az ideológia iránti érdeklődés, és annak esetleges mélyebb ismerete egész egyszerűen eltűnt az emberek kollektív tudatából és tudásából. A „világtörténelmi és világforradalmi” távlatokat felváltották a hétköznapi problémái, ám a hetvenes évek közintézményeinek nyelve az előbbire volt kalibrálva, utóbbiak kifejezésére alkalmatlannak bizonyult. Ez a pseudo-ideológiával túlterhelt nyelv, ahol a nagy (jel)szavak és fogalmak eredete, mélyebb jelentése már senkit nem foglalkoztat különösebben, az átlagember számára használhatatlanná vált.

Ennek a használhatatlanságnak ékes bizonyítékát adják a számos BBS filmben rögzített hivatalos beszédek, monológok vagy éppen dialógusok. A régi retorika szerint működő beszédek képtelenek bármit is kezdeni az emberek konkrét problémáival. Az arnyék-ideológia rátelepedése ezekre a beszédhelyzetekre káoszhoz, bürokratizálódáshoz, üres jókívánságokhoz, végül pedig a nyelvet használó intézmény működéséhez, haszontalan voltának nyilvánvalóvá válásához vezet. „A szocializáló

jellegű intézmények, szervezetek pedig nem képesek értékek közvetítésére.”¹⁰ – sommázza a jelenséget Palotai János. A *Levél a kongresszushoz* felszólalói lányos zavarukon és tanácstalanságukon kívül a fiatalok konkrét kérdéseire semmilyen konstruktív választ nem képesek adni, sőt olybá tűnik, a problémákat se nagyon értették meg. A *Válogatásban* az ideologikus, nagypolitikai szempontokat (is) érvényesíteni akaró bürokratikus zsűri szinte megfojtja saját eredeti célkitűzését, vagyis a vállalati zenekar megválasztásának tervét. Legélesebben talán a *Küldöttválasztásban* jelentkezik az elavult nyelvi rendszert használó szervezet működésképtelensége; itt rendkívül világosan látszik az, hogy a KISZ, mint egész intézmény alkalmatlan a valódi problémák megtárgyalására, hiszen hiányzik hozzá a megfelelő nyelvi háttér. Ezt kitűnően jelzi az egyetlen „ünnepontó” szónok, aki érzi, hogy rengeteg a nehézség a szervezet működésével kapcsolatban, ám beszédében képtelen a problémákat a

¹⁰ Palotai János (1980), „Társadalomkép a hetvenes évek filmjeiben. Szociológiai jegyzetek” *Filmkultúra*. (2.) 12.

FARKAS TAMÁS: AZ IDEOLÓGIA ELTŰNÉSE

maguk valódi, teljes súlyában felvetni, hiszen ő is bele van kényszerítve egy olyan nyelvjátékba és nyelvi nomenklatúrába, amely alkalmatlan erre.

29 Az ideológia a nyelvből és ezzel együtt a társadalomból (különösen annak alsóbb rétegeiből) való eltűnésének egy további aspektusát jelenti az a tény, hogy a magasröptű eszmei és teoretikus problémák helyére a mindennapok, és azokon belül is elsősorban a munkával – kisebb mértékben a szabadidő értelmes eltöltésével – kapcsolatos nehézségek kerültek. Egy nagyon fontos transzformációnak lehetünk itt tanúi: a társadalmi-politikai viszonyokkal való elégedetlenség a munka világában csapódik le és nyilvánul meg. Amikor a *Tagfelvétel* ifjú párttagját a belpolitikai helyzettel való elégedetlenségéről faggatják, csak munkaügyi igazságtalanságokról tud beszélni (az órabéresek nem dolgoznak olyan hévvel, mint a teljesítménybért kapók). A *Levél a kongresszushoz* KISZ-tagjai szintén abban látják saját jelenük legfőbb nehézségeit, hogy például sem a Párt, sem az ifjúsági szervezet nem segíti eléggé a „KISZ-fiatalok”

munkába állását, nem védi meg őket a vállalati vezetés önkényével szemben. Itt már ugyanakkor az is tetten érhető, hogy a becsületesen, jól végzett munka felér a politikai aktivitással, az elméleti szemináriumokra való jár-kálással. („Aki becsületesen dolgozik, az némán politizál. [...] A munka a legfontosabb politika [...] Inkább dolgozzon, mint szemináriumokra járjon.”) Ez a transzformáció arra (is) visszavezethető, hogy a politikai hatalomnak érdeke volt, hogy polgárai a rendszer alapvető elméleti fogyatékoságait feledve, egy jóval veszélytelenebb terepnumon vezessék le a felgyülemlett feszültségeket, elégedetlenségeket.¹¹

A BBS filmek kitűnően szemléltetnek egy további konstellációt is, amely az ideológia és az átlagember viszonyát jellemzik; ez pedig az uralkodó világnézet radikális vulgarizálódása. A *Tagfelvétel* ifjú jelöltje a kommunista célkitűzések frázisszerű, végletekig le-

¹¹ Ez megfeleltethető a diktatúrákra oly nagyon jellemző ún. erőltetett kommunikációnak, amikor az adott politikai elit csak az általa veszélytelennek nyilvánított témák tárgyalását engedélyezi. Vö.: Gyekiczky (1989), 10.

METAMORPHOSES

30

egyszerűsített definícióját képes csak adni. Elmondása szerint a kommunizmus megvalósításáért küzdő párt célja, hogy mindenki egyenlő legyen, hogy ugyanazt a cipőt az átlag munkás és az egyetemet végzett ember is meg tudja venni. Ennek a vulgarizálódásnak egy másik jól megfigyelhető jele a gyakorlati teendőkkel kapcsolatos óriási tanácstalanság. A filmek szereplői elé ez a leegyszerűsödött ideológia már nem képes nagyobb távlatokkal bíró feladatokat kitűzni. Ahogy a *Dózsa népe*-ben vitatkozó fiatalok némelyike megfogalmazza: a nagy történelmi célokat már elérték, nagyobb volumenű változások már nem lehetségesek. Mi marad akkor a hetvenes évek tettvágytól fűtött ifjú kommunistáinak? A *Tagfelvétel*, a *Levél a kongresszushoz*, a *Küldöttválasztás* fiataljai ugyanazt a választ adják: „Valamilyen társadalmi munka/feladat...” Hogy ezek a társadalmi feladatok, munkák pontosan mit is takarnak, az nem derül (és adott körülmények között nem is derülhet) ki.

Érdekes módon, ahogy vulgarizálódik a nyelvet és a társadalmat működtető ideológia, úgy válik egyre ért-

hetlenebbé maga a beszélt nyelv. A szilárd világnézeti támaszok eltűnése egy olyan nyelvhez vezet, amely elemezni nem, csak kijelenteni képes.¹² A *Küldöttválasztás* főszónoka szépen felsorolja a járási KISZ-szervezetek eredményeit (vagyis kijelent), az „ünneprontó” elvtárs pedig a problémák elemzésére tesz kísérletet, ám ezek artikulálására a nyelv alkalmatlan, meglehetősen zavaros, csapongó beszéde visszhang nélkül marad. A pseudoideológiával terhelt hivatalos nyelv végül a kommunikáció alapvető funkcióját szabotálja, amennyiben lehetetlenné teszi, hogy az emberek megértsék egymást. „Ha ezen a nyelven közölnek valamit az emberrel, akkor általában képtelen rá válaszolni, mert nem tudja megfejtteni a közlésnek látszó valami értelmét.”¹³ Ezt jól mutatják a *Tagfelvétel* monoton, mármár groteszk módon ismétlődő kérdései és válaszai. A beszélgetőpartnerek nyelvi- leg nem képesek dűlőre jutni egymással, hiszen a kérdezők („Mit tudna ő személy

¹² Császár István (1973), „Nem a tények, hanem az összefüggések erejével. Jegyzetek a BBS filmjeiről” *Filmkultúra*. (2.) 25.

¹³ Császár (1973), 25.

FARKAS TAMÁS: AZ IDEOLÓGIA ELTŰNÉSE

31

szerint tenni a Pártért?") valami konkrét választ várának a fiatalembertől, noha kérdéseikre semmilyen konkrét válasz nem adható.

Az ilyen keretek között folytatott hivatalos kommunikáció a társadalom javarészeinek tájékoztatlanságához, mind nyilvánvalóbb politikai elmaradásához vezet. A közgondolkodásból egyre jobban eltűnő régi marxista ideológia előre adott, az évek, évtizedek során mit sem változó definíciói akadályozó elemeként jelennek meg a hetvenes évek közintézményeinek diskurzusaiban,¹⁴ teljesen anakronisztikussá téve ezen intézmények és szervezetek nyelvezetét. Olyan nyelvezettel van itt dolgunk, amely alkalmatlan a felmerülő problémák tematizálására. A valódi ideológiai háttérüktől megfosztott tradicionális fogalmi sémák továbbélésének viszont van egy rendkívül lényeges hozadéka a politikai hatalom számára; az új jelen-

ségekre adott előre gyártott, sematikus magyarázatok mind a meglévő politikai status quót szolgálják. Példának okáért sem a *Levél a kongresszushoz*, sem a *Küldöttválasztás* megszólaló fiataljai nem vonják kétségbe a KISZ legitimitását. Sőt, azzal, hogy a szervezet által determinált fogalmi rendszerben próbálják felvetni a konkrét problémáikat, valójában konfirmálják az intézmény létjogosultságát és szükségességét. Ez pedig annak a paradox helyzetnek a megnyilvánulása, hogy a hetvenes évek Magyarországának közfórumainak nyelvhasználatát egy súlyát veszített, érdektelen ideológia uralta, ám mivel ez a világkép még egy jó ideig sikeresen kényszerítette rá az egyénekre a nyelvezetét, egészen a nyolcvanas évek legvégéig nem vetődik fel az egész rendszer eszmei alapjainak helytelen mivolta.

¹⁴ A régi ideológiai sémák kommunikációt akadályozó szerepéről lásd: Mueller, Claus (1978), „A kommunikatív viselkedés akadályozásáról” In.: *Kommunikáció II. Szöveggyűjtemény*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó 300. skk.

METAMORPHOSIS

Barta Tamás:

Nemzetek egymás közt A lengyel–ukrán viszonyról filmek, kiállítások, konferenciák kapcsán

32

„...*Én dolgozni akarok. Ele-
gendő
harc, hogy a multat be kell
vallani.*”
(József Attila: *A Dunánál*)

A Varsói Egyetem campusán figyeltem fel egy kiállításra (errefelé népszerűek az ilyenfajta, fotókkal gazdagon illusztrált, szabadtéri, ideiglenes kiállítások), amely, azt hiszem, nagyon jól jellemzi azt a különös kapcsolatot, mely a lengyeleket és az ukránokat összeköti. Azt hiszem, elmondható, hogy ez a sokrétű kapcsolat a rendszerváltás óta eltelt időben nagyon sok változáson, ha úgy tetszik, „metamorfózison” ment keresztül. A kiállítás maga a Lengyelországot újraszervező marsall, József Piłsudski és a legendás ukrán parancsnok, Szimon Petljura közötti együttműködésről szól.

Mint az ismeretes, a Lengyel Köztársaság 1795 és 1918 között teljesen eltűnt a térképről, területét felosztotta egymás között Oroszor-

szág, Poroszország (1871-től Németország) és a Habsburg Monarchia (1867-től Osztrák-Magyar Monarchia). 1918-ban, mikor az első világháborút követő zűrzavarnak és a különböző titkos lengyel katonai szervezetek együttműködésének köszönhetően sikerült újra kikiáltani Lengyelország önállóságát, a zseniális katonai vezető (egykor illegális szocialista szervezkedő) József Piłsudski állt az ország élére. Ezzel egy időben a történelem során kisebb-nagyobb önállósággal rendelkező, de végig lengyel, majd orosz függőségben élő ukránok is elérkezettnek látták az időt, hogy önálló államuk legyen. A két új állam aztán hamarosan egymásnak is esett a különböző kevert népességű és vitatott helyzetű területek (a „Vad Mezők” vagy „Keleti Végek”) miatt.

A háborúskodás 1919 nyáráig tartott, amikor az ukrán hadsereg főparancsnoka, Szimon Petljura atamán felajánlotta az együttmű-

BARTA TAMÁS: NEMZETEK EGYMÁS KÖZT

33

ködést Piłsudskinak a Bolsevik Oroszország ellen, és Piłsudski kapott az alkalmon. Így a lengyel és az ukrán sereg nagyrészt együtt szorította vissza a vörösöket, míg meg nem fordult a hadiszerencse, és az oroszok nem úzték vissza a szövetségeket egészen Varsóig. Ami ezután történt, arról sokan beszélnek úgy, mint a Visztula menti csodáról, Józef Piłsudski legnagyobb sikeréről, vagyis arról, hogy Varsó alatt újra fordítani tudott, és újból ő kergette vissza a bolsevikokat keletre. Kevesebb szó esik arról, hogy az ukránok számára ez tragédia volt, mivel a kifulladás lengyel sereg Ukrajna nagy részét már nem tudta felszabadítani, így az ország jelentős részben orosz megszállás alatt maradt.

Tehát erről, a lengyel-ukrán háborúról, majd látványos szövetségről szólt ez az itteni kiállítás. Mindezt azért látom jellemzőnek, mert egy új szakaszt jelzi a lengyelek és az ukránok közös történelméről való párbeszédének. Azt hiszem, ez a párbeszéd Jerzy Hoffman 1997-ben forgatott *Tűzzel-vassal* című filmje kapcsán indult meg. Ez a film Henryk Sienkiewicz klasszikus történelmi regényének

adaptációja, amely az 1648-ban kezdődött lengyelelles kozák felkelésről szól, persze egy romantikus szerelmi történet ürügyén. Aki olvasta az eredeti regényt, az tudja, hogy Sienkiewicz nem éppen a legkedvezőbbben mutatja be a kozákokat és az oldalukra állt ruszin parasztfelkelőket. Részeges, bunkó fosztogatókként, gyűjtogatókként, erőszaktevőkként vannak ábrázolva. (Annál pozitívabb hős a kozák gyökerekkel rendelkező, de lengyellé lett, ellenfeleivel meghökkenítő kegyetlenséggel leszámoló ruszin vajda, Jeremi Wiśniowiecki.)

Mit látunk ehelyett a filmen? A kozákok fővezére, Bohdan Hmelnickij egy hosszú (és elég meggyőző) monológban fejti ki mindazokat az igazságtalanságokat, amelyek miatt fegyvert kellett fognia. Ráadásul Hmelnickijt az ukrán sztárszínesszel, Bohdan Sztupkával játszották el, de más ukrán és orosz színészek és egyéb munkatársak is helyet kaptak a stábben. Ezenkívül a film során elég szép betekintést kapunk a kozákok és ruszinok gazdag folklórjába, dalaikba, táncaikba, a filmnek szinte a felében csak ukránul beszélnek stb. Szóval korántsem egyoldalú

METAMORPHOSIS

34

a dolgok bemutatása! A film Lengyelországban és Ukrajnában egyként népszerű lett, a közönség imádja.

Azóta egyre több közös történelmi konferencia kezdett foglalkozni a Hmelnickij-felkeléssel, a közös múlttal, a kölcsönös sérelmek feldolgozásával. Szinte ezzel párhuzamosan lehet látni mennyire népszerű lesz az ukrán folklór (elsősorban a népzene) a lengyelek körében. Azután pedig, hogy a két nemzet történései kísérletet tettek a viharos, háborús múlt feldolgozására, egyre több szó esik a történelemben időről-időre felbukkanó együttműködési kísérletekről. Többek között Piłsudski és Petljura szövetségéről, vagy a felkelést lezárni hivatott 1658-ban kötött, Hadziaczi/Hagyacsi Unió néven híressé vált megállapodásról, amely az addigi Két Nemzet Köztársaságát, azaz a Lengyel-Litván Államszövetséget a Három Nemzet Köztársaságává, Lengyel-Litván-Kozák Államszövetséggé alakította volna át. (A megegyezés dokumentumát egyes lengyel történészek jókora túlzással úgy tartják számon, mint az Európai Unió szellemiségének előfutárát! Annak ellenére, hogy ez a XVII. századi Unió

nem volt tartós: hamarosan kiújultak a háborúskodások, ami később is Ukrajna felosztásához vezetett a Lengyel-Litván Köztársaság és Oroszország között.) Ezeket a történelmi kapcsolatokat persze elsősorban az ukrán lengyelek hangsúlyozzák, akiknek célja elsősorban az egészszel az, hogy az anyaország támogassa Ukrajna felvételét az EU-ba, mivel ebben nagy lehetőséget látnak saját helyzetük javítására.

Ha didaktikus akarnék lenni, azt mondhatnám, hogy érdemes ezekre a párbeszédre odafigyelni, mert Lengyelország és Ukrajna nagyban példát mutat nekünk is abban, hogyan lehet történelmi-kulturális alapon elősegíteni, hogy két „szomszédnemzetben” az egymásról kialakított kép pozitív irányba változzon. Mint Kiss Gy. Csaba professzor úr többször rámutatott előadásában, a magyar-szlovák és a magyar-román történelmi-nemzeti sztereotípiák elég nagy hasonlóságot mutatnak a lengyelek és az ukránok egymásról kialakított képével. (Ahogyan ő nevezi a „nemes nemzet” és „parasztnemzet” sémája fedezhető fel itt is.)

De mikor juthatunk el odá-

MACHÓ ZSÓFIA: ARIANNA SÍRÁSA

ig, hogy akár ilyen közös munkával készített filmek, akár csak az egyetemeken ilyen, a közös történelem pozitív példáival foglalkozó ki-

állítások nálunk is megvalósulhassanak? A kérdés még nyitott, és korántsem csak történészeknek szól.

Machó Zsófia: Metamorfózis és önfegyelem az *Arianna sírása* című Zrínyi-versben

35

Zrínyi Miklós az irodalomban *A szigeti veszedelem* alkotójaként ismert, de emellett politikus volt, hadvezér, nagybirtokos, főnemes és költő.

Kevés annyira tudatos szerzőt ismerünk a régi magyar irodalomból, mint amilyen Zrínyi Miklós volt. Az asztalfióknak rímeltető, versificator nemesurak közül kitűnt kialakult költői programjával: párhuzamosan vezérelte a művészi érték létrehozásának szándéka, és egyfajta célelvőség. Próza munkái hadtudományos írások voltak, eposzát politikai eszközként használta, s kora nemesi társadalmát kívánta öntudatra ébreszteni (amellett, hogy dédapja heroikus tettének is emléket akart állítani). Hadászati munkái és hősi eposza mellett szerelmi költészete jóformán ismeretlen maradt, pedig az *Adriai tengernelk syrenaiá* kötet tar-

talmaz lírai verseket is, amelyek az eposzt körülölelik.

Szerelmes verseit is ez a célelvőség jellemzi: a választott hölgy kezét kívánta elnyerni velük, s ezért hajlandó volt akár kobozkísérettel el is énekelni a dalokat. 1639-ben megkérte Draskovich Mária Eusebia kezét, aki nem igazán hajlott a Zrínyivel való házasságra. Hatévnyi udvarlás (és versek sokasága) volt szükséges ahhoz, hogy beadja a derekát. 1645-ben Zrínyi jegyese lesz, és még abban az évben összeházasodnak. Erre az időszakra, de még a házasság elé datálható az *Arianna sírása* című vers, amellyel elemzésemben foglalkozni fogok, s amely alapján bizonyítani szeretném, hogy Zrínyi lírai költészete is van olyan színvonalú, hogy méltán kaphatna helyet a magyar irodalmi kánonban.

Az *Arianna sírása* kiemelt helyet foglal el a *Syrena-*

METAMORPHOSES

kötet kompozíciójában, az eposzt követő lírai versek közül ez az első.

A vers vázául szolgáló görög mondát feltehetőleg mindenki ismeri, de azért felidézném: Minosz krétai királynak torzszülött fia született, akit egy labirintusba záratott. Minosz azt követelte az athéniaktól, hogy kilencévente hét fiút és lányt áldozzanak a szörnynek. A hét ifjú között volt Theseus athéni királyfi is, akibe beleszeretett Ariadné, Minosz lánya. Theseus a Minótauroszt legyőzésére érkezett a szigetre, tehát a feladata volt megtalálni a helyes utat a labirintus közepéig, ahol szembe kellett néznie a szörnyeteggel, le kellett győznie, majd ki kellett találnia az útvesztőből. Ariadné adott neki egy gombolyag fonalat a bejáratnál, aminek a segítségével visszatálhat. Theseus, miután legyőzte a szörnyet, megígérte, hogy hazaviszi és feleségül veszi a lányt, ám útközben kikötöttek Naxosz szigetén, hogy ott töltsék az éjszakát, s reggelre Theseus egész kíséretével elhajózott – ennek az elhajózásnak az oka számos változatban él a mitológiában. A kétségbeesett, szerelmes Ariadné felébredvén átkot küldött

Teseusra, majd – a legelfogadottabb mítoszváltozat szerint – az éppen akkor a szigetre érkező Dionüszosz felesége lett.

Zrínyi tudatosan eltér a mondától. Közvetlen elődjének egyébként sem a mitológiai történet, hanem Ovidius *Ariadne Theseushoz* című költeménye tekinthető – amelyet szintén nem lemásol, hanem feldolgoz, újraértelmez. Nála egészen kimarad a dionüszoszi szál, s Theseus látszólag váratlanul, minden valóságos ok nélkül megy el. („De nem ragadt el senki, Theseus, téged, / Csak az te mondhatatlan hitetlenséged.”) A szerelmes Arianna magyarázat nélkül marad egyedül, ami csak növeli mértéktelen fájdalmát. Dühösen átkot vet Teseusra, majd (feltehetőleg) a tengerbe veti magát. Mind a Theseus–Ariadné-történetet, mind az elhagyott, becsapott, szerelmes nő fájdalmát sokan, sokféleképpen megjelentették már a művészetben – Zrínyi az irodalom oldaláról közelítette meg.

Zrínyi költői tudatosságát nehéz volna megkérdőjelezni, verseinek szerkezete komoly kompozíciós munkára vall – elég csak a *Szigeti veszedelemre* gondolni, ami pontosan 1566 versszakból

MACHÓ ZSÓFIA: ARIANNA SÍRÁSA

áll, amely szám megegyezik a szigetvári ostrom évszámával. Minden téren tudatos szerkesztést mutat az *Arianna sírása* felépítése is: mind a nyelv-, kép- és eszközhasználat terén, mind a beszélői szerepek alkalmazásában.

37

Az első öt versszak lírai énje szinte teljesen azonosítható a biográfiai szerzővel: az Adriai-tengerrel kezdi a verset, Zrínyi pedig önmagát az *Adriai tengernek syrenáiaként* nevezte meg, majd elmeséli, hogy Cupidó, a szerelem istene már több nagy harcban legyőzte őt, s így Márshoz, a *Szigeti veszedelem* megírásába menekült előle. Ám szerelmi sebe minduntalan ki-kiújult, s csak az mentheti meg, ha leírja Teseus kegyetlenségét.

A hatodik versszak több szempontból is különleges. Megjelenik benne Viola, akit az olvasó már ismer a kötet elejéről, az *Idiliumokból*. Párja a bukolikus hős, Titirus, egyfajta naiv vadász-költő, aki a Viola-ciklusban Zrínyi alteregójaként tekinthető. Szereplőt és szerepet váltott tehát Zrínyi, és tulajdonképpen egy szinttel távolabb helyezte magától a konfliktust. A szereplőváltás helye nem határozható meg pontosan: a versben hirtelen átváltozá-

sok helyett inkább folyamatoszerű átalakulásokról beszélhetünk.

Az ötödik versszakban ki van jelölve egy egyfajta gyógyító szerep, amelyet a hatodik versszakban megcáfolni látszik a beszélő: itt Titirus az ötödik versszakban még *kegyelemként* felfogott irodalmi ihletet, ötletet, tehát azt, hogy Teseusról írjon, *büntetésnek* tekinti. A mitológiai téma helyett, amelyet később allegóriaként kellene értelmezni, szívesebben írna konkrétan, Viola kegyetlenségéről. Tehát nem akar belemenni ebbe a kettős eltávolításba, ahol az életrajzi szerzőből Titirus válik, belőle pedig – tulajdonképpen – Arianna. Titirus itt voltaképpen saját szerzői szándékának korlátozására kényszerül, és öncenzúraként, büntetésként éli meg az allegorikus történetmesélést.

Amennyiben feltételezzük, hogy a vers három szintje (Zrínyi történetet helyez Titirus történetébe, amely később még további történeteket idéz fel az olvasóban) összekapcsolódik, ugyanannak az elemkészletnek kell ismétlődnie a versben. Úgy gondolom, hogy Zrínyi a szerepek váltogatásával tudatosan hozott létre egy önmagát

METAMORPHOSES

38

rekurzívan ismétlődő szerkezetet, melynek központi eleme a csalódott szerelmes fájdalma. Az önmagát újabb és újabb (egyre elvontabb és elvontabb) szinteken ismétlődő struktúra a krétai labirintushoz hasonló rekurzív spirálalakot hoz létre. Nem jelenthetjük ki teljes bizonyossággal, hogy ennek a tulajdonképpeni labirintusnak a létrehozása egy Ariadne-mitológiát feldolgozó szöveg szerkezetében tudatos szerzői szándék eredménye, de az effajta játékoság nem lenne idegen sem a barokktól, sem Zrínyitől.

A hetedik és a nyolcadik versszakok tekinthetők egyfajta negatív költői hitvallásnak. A vadász-költő Titirus az irodalmi működés, az alkotás értelmetlenségéről ír. A hetedik versszakban kétszer is elhangzó *könny* szó enyhén rájátszik a korban még létező 'könny' – 'könyv' homonimiára, a nyolcadik versszak Parnasszusa pedig Apollón, Dionüszosz és a múzsák lakhelye. A „szület fogtam, pénzt gyűjtöttem álmomban” sor viszont azt fejezi ki, hogy az eddigi irodalmi próbálkozásai Viola meghódítására szinte sikertelenek voltak. Talán éppen azért „vállalja el” Titirus az

allegória megírását mégis, annak ellenére, hogy nehéznek érzi az eltávolítást: meg akarja cáfolni ezt a tételt.

A kilencedik és tizedik versszak beszélője ugyanúgy Titirus marad, mégis nézőpontváltás figyelhető meg: az egyes szám második személyű megszólítással mintegy bevonja a női szereplőt (Violát) a versbe. A kilencedik versszakig úgy tűnik, hogy a beszélő és a női szereplő közti konfliktus ugyanaz, mint az *Idilium*okban volt: a nőt nem hatja meg a férfi szakadatlan udvarlása, így annak csak visszautasításban van része.

A tizedik versszak különösen érdekes: „Halljad meg most Téseus hitetlenségét, / És annak magadra vegyed értelmét, / Halljad Ariannának siralmas versét, / S nagyobbnak véljed háládatlan éltedet.” Kijelöli az értelmezés további irányát, és megakasztja az olvasót. Az egyes szám második személyű megszólítás ugyanis vonatkozhat a kilencedik versszakban már megszólított Violára, de lehet önfelszólítás is.

Ha Violának kell Teseus hitetlenségét hallania, s magára vennie annak értelmét, jelentheti azt, hogy ha az életrajzi Eusébia (*idiliumi*

MACHÓ ZSÓFIA: ARIANNA SÍRÁSA

39

Viola) nem változtat a viselkedésén, úgy járhat, mint a példázatban Arianna, és ott hagyja Teseus. Ezt az olvasatot igazolja az az életrajzi mozzanat is, hogy fennmaradt egy levél Zrínyitől a vers keletkezésének idejéből, melynek tanúsága szerint Vencébe szándékozott utazni, s a dózse szolgálatába állni.

De az ötödik-hatodik versszak alapján feltételezhető az is, hogy az Arianna-vers nem példázat, hanem a csalódott szerelmes öngyógyítása. A tanácsadó Cupido szerint van valami az Ariadné-történetben, amely segít Titirusnak feldolgozni a szerelmi csalódást. Talán ebben az esetben az életrajzi Eusébia (*idiliumi* Viola) viselkedése hasonlít Teseuséra, ami olyan hatást gyakorol a beszélőre, mint Ariadnéra gyakorolt Teseus távozása.

Míg a példázatnál Viola lenne behelyettesíthető Ariadné szerepébe, addig a terápiás célú versnél Titirus, s így maga Zrínyi.

De érdekes megvizsgálni azt a lehetőséget is, hogy a megszólítás („halljad”) ismétlése nem egyszerű ismétlés, hanem a megszólítás tárgyának a váltása: tehát a versszak első felének Viola a megszólítottja, a máso-

dik felének viszont önmaga, Titirus. Ezt alátámasztja, hogy az „annak magadra vegyed értelmét” szórendje fókuszpozícióba helyezi a hangsúlyos névmást, s ezzel véleményem szerint annyira eltávolítja a felszólítást, hogy nem vonatkozhat Titirusra. A versszak második fele viszont könnyen alkalmazható Titirusra: hallgasd meg, hogy sír Arianna, s akkor talán neked sem fog annyira fájni a sorsod.

A tizenegyedik versszaktól teljesen belelépteti Zrínyi az olvasót a harmadik lírai szintbe, Teseus és Ariadné történetébe. Az elbeszélés mód teljesen megváltozik, a korábbi, gyorsan váltakozó beszédszálak helyét egy statikus, stabil, egységes mesélői hang veszi át.

Ezt követően a költő három versszakban felvázolja az alaphelyzetet: a mitológiai háttérrel tudottnak és adottnak veszi, csak erre az egy jelenetre, Arianna ébredésére koncentrál. Mintha mesét mondana, úgy kezdi: „Tebrus vize mentiben szép Arianna / Nyugszik vala kegyessen felvont sátorba”. Az által, hogy Arianna Thészeusszal álmodik, újabb réteg épül az eddigiekre: az allegóriasorozat fölé egy álomréteg bolto-

METAMORPHOSES

40

zódik, amely ellentétben áll a valósággal, és így kirobantja a kezdeti feszültséget. Arianna észreveszi, hogy Teseus nincs mellette, s a 14. versszakban szinte vihar-ként robban a dráma: „Akkor mintha menykü szörnyü szelletivel / Esztelenitette volna keménységgel”. Vigasztalást nem várhat senkitől, mivel egyedül van a szigeten. Csak az Echótól, aki viszont kineveti: „Mert ha ő panaszol, szól az kűszikláknak / Echo bús választtal nevet bánatjának.” A kinevetés módját elrejtí a költő: Arianna „Teseus! Teseus!” kiáltása nem kerül soha rímhelyzetbe, s így kevésbé hangsúlyos és nyilvánvaló a gúnyos Echo-válasz: ússz! A düh, harag leírása világirodalmi színvonalú: Zrínyi aprólékosan, minden részletre kiterjedően festi le az első pillanatok keserű eszmélését, s a királylány fékevesztett tombolását. A külső környezetet csak néhány szóval vázolja, itt csak Arianna a fontos: ahogy „üti feje melljét szaggatja szép haját”, amint „körömszeli körmével kegyes orcáját”. Az alliterációval kiegészített *figura etimologica* k-i kegyetlenül, keményen koppannak a parti sziklákon.

Amennyiben azt fogadjuk

el, hogy a versbeli vers vigaszul szolgál a versbeli vers beszélőjének, Titirusnak, megtaláljuk, mi adja az *Arianna sírásának* egyedülálló voltát: az irodalomban máig szokatlan, de akkor egyenesen kirívó módon Zrínyi itt tulajdonképpen női lírai énbe bújva, női maszk mögött kesereg. Mintha eleinte maga is ódzkodott volna ettől a módszertől (s jobb szerette volna inkább a vádásznak Viola miatt érzett bűjét szavakba önteni, amely egész egyszerűen kevesebb átlényegülést, kisebb érzelmi energiabefektetést kívánt volna tőle), ám valami belső erő (a versben Cupido, aki ugye külső) nem hagyta addig nyugodni, míg szavakba nem önti Teseus kegyetlenségét – s erre ez a megoldás látszott a legkézenfekvőbbnek. Zrínyi ezt az átváltozást korábbi mitológiai metamorfózisokkal színesíti: az ovidiusi *Átváltozások* több metamorfózisát mintegy felsorolja Arianna verszáró átkában.

Úgy érzem, hogy itt egy kettős szerepátvételtől van szó. A korábban már vázoltak alapján sem Arianna, sem Teseus szerepe nem lehet kizárólagos: a kettő egymás nélkül, önmagában ér-

MACHÓ ZSÓFIA: ARIANNA SÍRÁSA

41

telmetlen, a megcsaló és a megcsalt, az elhagyott és az elhagyó szerepe szétválaszthatatlanul összetartozik. A fájdalom érzése mindkét szereplőben közös. Az emberi lélek bonyolultsága nem teszi lehetővé, hogy a szerelem e két örök szereplője önmagában működhessen; a vadász, s rajta keresztül Zrínyi kesereg szerelmes, csalódott Ariannaként, de ugyanő az, aki Teseusként elhagyná kedvesét, s új vizekre hajózna, kalandot keresvén. S ami az egyiknek vigasz, a másiknak talán lehet példázat, ezek nem zárják ki egymást.

Arianna őrjöngése lecsillapodik, mihelyst Teseus hajója eltűnik a láthatáron. Kiáll a tengerpartra, s a távolba kiáltja panaszát. A huszonkettedik versszakban Ariadne válik az egyes szám első személyű beszélővé. Teseus szemére veti, hogy önmagától ment el, annak ellenére, hogy vállalkozása sikerét nem a saját okosságának, ügyességének köszönheti, hanem csak neki, Ariánnának. Először úgy tűnik, hogy végül elkeseredésében az istenekhez fordul, s tőlük várja sérelme megbosszulását, illetve, ez értelmezés kérdése, megátkozza Teseust.

Am jobban megnézve az utolsó három versszakot, azokat semmiképp nem mondhatja Ariadné! Nem feltételezhetjük Zrínyiről, hogy pusztán figyelmetlenségéből keverte a Kr. e. második évezredre datált görög mitológiai hős, Ariadné átkába a Kr. e. 1. évezred körül élt zsidó uralkodót, Salamon királyt. Ez anakronizmus volna. Tehát az utolsó három versszakot újból Titirusnak kell mondania, (vagy Titirusnak és az első négy versszak beszélőjének közösen), s így a címzett nem a megfoghatatlan Teseus többé – kikerül a mitológiai szintből, ahol a szerepek elmosódnak – hanem Eusébia, vagy alteregója, Viola. Újra a versindító elbeszélő jelenik meg tehát, ha burkoltan is: talán a vers végére megkapta azt a feloldozást, a megnyugvást, amit keresett, és kijutott a vers szimbolikus labirintusából. Mégis működik tehát a vers célzatossága, ha nem is a másra (a vágyott nőre) gyakorolt hatásban, hanem egy öngyógyító szerepben. Az alkotás segített az alkotónak feldolgozni, amit egyébként nehezen tudott volna.

Bár tudom, hogy ez az életműből kiragadott egyetlen vers nem elég a nyitó állí-

METAMORPHOSIS

42

tásom bizonyítására, s önmagában nem mérhető össze (nincs összehasonlítási alapja) a monumentális *Szigeti veszedelemmel*, dolgozatom terjedelmi korlátai nem tették lehetővé Zrínyi más lírai-szerelmes verseinek mélyreható vizsgálatát. Amennyiben mégis szeretnék következtetéseket levonni: az *Arianna sírása* kidolgozottsága, szerkezetének cizelláltsága, s az érzelemáb-

rázolás módja révén felemelhető költészeti szempontból – amennyiben mindenképp összehasonlítást akarunk végezni, s amennyiben az összehasonlítás egyáltalán lehetséges – az eposz mellé. Ha terjedelmileg kisebb is Zrínyi életműve lírikusként, mint próza- és eposzíróként, ez semmiképpen nem tekinthető és nem tekintendő értékítéletnek.

Paksa Rudolf: Méltónak lenni...

A lehúzás

