



VARGA ANIKÓ

## AZ EMLÉKIRATOK KÉPEI – A KÉPEK (EMLÉK)IRATAI

„Az ember, amióta csak létezik,  
látványul kínálkozik önmagának.  
Évezredek óta valójában nem is  
szemlélt mást, mint önmagát.”<sup>1</sup>

Teilhard de Chardin

Az *Emlékiratok* könyvének *Titkos örömünk éjszakai* című fejezetében a gyilkosság egyik bűnjeleként felmutatott, Gyllenberg által készített fényképben igyekszem rögzíteni azt a pontot, melyben megkapaszkodva végigpásztázom-végigfutom a mű szövegfolyamatát. „Rezenéstelen látással” nem rendelkezvén, a szöveg egészéből csak a pillantások által kiszakítható részek képi mozaikját rakosgatom, megkísérelve, hogy e darabok összefüggései által kimondhassak valamit az egészről. A választás egyik oka a Nádas-szövegben élő képiség, valamint, hogy e gyllenbergi fényképet a regény szövegtestéről készített kicsiny lenyomatként érzékelem, mely lehetőséget ad az összefüggések felfedésére. A megfejtés egyik kódjával a fent idézett Teilhard de Chardin-mondatot választottam, melyet Nádas is kiindulópontként használ. E mondat formája, iskolapéldája az áhított nádas-i tükörmondatoknak, melyek által valami módon a szöveg is önmagára/ba igyekszik pillantani, keresve a képi megvalósulás lehetőségét, megállítva és önmaga szimmetriájába határolva ezáltal a megállíthatatlan, mindenben átcsapó szövegfolyamatot.

Tehát az a szál, melyen ez az írás elindul, a kép teremtése a szöveg által, mely a regényben az antik faliképben és Gyllenberg fényképében teljesedik ki, valamint a kép keresése, mely során a szöveg önmaga felé fordul.

A nádas-i megközelítés az ösképekben, az ösképek képmásaiban és a képmások képmásaiban különíti el egymástól a képiség különböző létformáit. Az öskép az emlékezés azon formája, melyet nem a képek és fogalmak egymáshoz rendelése hív életre; ezek a képek „az öntudatlan történés idejébe” nyúlnak, abba a világba, „amelyben az anyagok és az energiák nem különülnek el nemük, tulajdonságaik, sőt belső szerkezetük szerint sem, és ezért lehetőségük van arra, hogy egymás formáit magukra öltve, vagy egymás belső szerkezetét magukba oltva, egymásba átváltozzanak. Ennek a világnak a tárgyai, lényei nem ragaszkodhatnak önnön adottságaikhoz, mert se az önmagukban, se a másokban megnyilvánuló egésznek, résznek, hasonlóságnak, különbözőségnek vagy azonosságnak nincsen se jelentése se jelentősége.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Az idézet Nádas Péter: *Az égi és a földi szerelemről* című művéből való. Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest 1991. 7. o.

<sup>2</sup> Nádas Péter: *Az égi és a földi szerelemről*. Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest 1991. 13. o.



A kép egyedüli formái ezek mindaddig, míg Narcissus meg nem pillantja önmagát a víztükörben. Ettől kezdve a kép és a fogalom összefonódása elfedi az emlékezés ősfelmé-  
ját, az ember már csak önmaga képmását szemléli és e képmás nélkül nem létezik.<sup>3</sup> Ezt az  
időt Nadas az öntudat történetének nevezi: „...azóta az egymás tükörképeként és vissz-  
hangjaként viselkedő képek és fogalmak mögött az emlékezete nem a vizet, hanem a víz  
képét, nem a tükröződés képét, hanem a tükröződés fogalmát őrzi.”<sup>4</sup>

Az őselmény története – melyben a fogalmi tükörkép megszerzésének élményét őrzi –,  
ez sem maga az élmény, hanem annak mása.

E mozdulatlan víztükörben/őstükörben megpillantott képmás táplálja a beteljesületlen  
vágyakozást, mely a képmást kutatva fogalmazza meg a kérdést: ki ő? A vágy kérdése tehát  
az eredetre, a magunkba vesztett önmagunkra kérdez rá. Itt, az *ősképek képmásai* között él  
a Nadas-szöveg, ahol az emberi beszéd még vállalható. Él, üzenve az ősképek felé, melyek-  
től nem az eredet megelégedését reméli, csak az öntudatlan átváltozás beemelését az öntudat-  
ba, és hírt adva a képmások képmásairól.<sup>5</sup>

A *képmások képmásai* a tudatosan vállalt tévedés képei, annak a választásnak az  
eredményei, mely során Narcissus önnön tükörképét önmagává fogadva valami mást önma-  
gaként nevez meg. A kép leválik, már nem az egész része, független identitásra lel, tudat-  
osan feledve az átváltozást, mely eredetét őrzi. A képiség e kimerevített formája megte-  
remti a birtokbavehetőség illúzióját. Egy kiragadott, tárgyiasított rész önálló teljességként  
fogadja magát a kimondhatatlan egészben.

Gyllenborg fényképe valahol az ősképek képmása és a képmások képmása között  
egyensúlyoz, a rész-egész viszonyában, mint Gyllenborg tudatának mélyéből kivetített, ön-  
magává fogadott tükörkép, amely azonban a pata felületével érintkezik az ősképek képmá-  
sainak síkjával. A kép/szöveg nyújtotta tükröződés lehetőségében pedig, ahol végigjárja a  
rész-egész és egész-rész terét, formát nyer a pillantás.

Amikor e nádas szöveg által realizált képi vetület lehetősége a fénykép műfajában rö-  
gző, nem kerülhető meg az a minden eddigittől elkülönülő eljárás, mely során létrejön a kép.  
Ennek következtében ugyanis egészen új viszonyok teremődnek. Először is az alkotás  
folyamatának pillanatszerűsége, melyben a birtokbavétel természete más jelleget kap, mint  
a műalkotások korábbi formáinál, mert ezek a képek kiváltották a maguk idejét az emberi  
élet idejéből, ami folyamatszerűséget teremtett, beilleszkedve ezáltal az idővel megvál-  
tható emberi teremtésbe. Míg a fénykép létrehozásánál a mozdulat egyszerűsége és gyors-  
sága, mely egy pillanat alatt képi valóságot teremt, elfeledteti a gép jelenlétét. Ennek követ-  
kezményeként létrejön a teremtésnek az a látszata, melyben mintha az emberi szem  
rápillantott képei rögtön tárgyi valóságukban realizálódnának, létrehozva ezáltal az erőfe-  
szítés nélküli emberi teremtés és a világ szakaszolt képek általi birtokbavehetőségének  
illúzióját. Valójában azonban a gép ott van a két képi megnyilvánulás között, és a kép létre-  
jöttének folyamatát a gép belseje zárja magába. Amikor a fény behatol a lencsén keresztül

<sup>3</sup> Vö. uo. 8-9. o.

<sup>4</sup> Nadas Péter: *Az égi és a földi szerelemről*. Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest 1991. 9. o.

<sup>5</sup> Vö. uo. 14-15. o.

és nyomot hagy a film érzékeny szallagján, a gép bensőjében egy olyan képi állapot teremődik, mely a korábbi egészből leszakított és a majdani részletként létrejövő negatív tükröződése, melyben a fény árnyékként, az árnyék fényként rögzül. Tehát a behatoló fény-árnyék filmszalagra rögzült nyoma(i) adják meg a kép (elő)hívásának lehetőségét, és nem az emberi pillantás, mint ahogyan ezt a teremtés mindenhatóságának vágya sugallná. Hogy milyen szerep marad akkor az ember számára ebben a képi teremtésben? A láthatatlanságának biztonságából kívülrre és belülrre leső pozíciója.

Gyllenborg számára tökéletesnek tűnik ez a helyzeti lehetőség, melynek kettősségében szemlélni akarja magát: úgy is, mint a vágynak kiszolgáltatottat és úgy is, mint önuralmával rendelkező önszemlélt. Látni akarja magát egyszerre mindkét állapotban. Így kíván lenni kívül és belül, önmagaként és másként, személyesen és személytelenül. Külső világának közvetlen szereplőit állítja a gép elé, akik az érintés mind külső, mind belső formájában hozzá tartoznak. Ezeket a mozgó, élő testeket egy leválasztott pillanat formájába zárhatja, birtokba veheti és egyben önnön tükörképeként ki is sajátíthatja őket. Azt a gyllenborgi/nádasi lehetőséget, hogy a képi/írott formában megvalósuló harmadik nézőpont ellenőrizhetővé teheti a folyamatot, megkérdőjelezi a Nádas-regény, hiszen Gyllenborg személyét is magába rántja a kivetített képi viszony, melynek áldozatává válik.

A fényképen a figyelő állapotnak két fókusza van. Az egyik a hagyományos gép mögüli pillantás, mely egyszerre szemlél egy külső és egy belső képiséget. A másik pillantás, szembefordul a lencsével és egy fordított utat megtéve a kép nézőjébe hatol. A leskelődő tudatában e behatoló tekintet hasonló nyomokat teremt, mint a fény a filmszalagon, felszínre hozva ezáltal a tudatba rejtett képet, mely ily módon lelepleződve elkerülhetlenné teszi a szembesülést.

*Nézzük akkor a Gyllenborg figyelőállásából rögzített nádasi képet:*

„A kép egész terét valójában nem a két bensőségesen ismerős test, hanem egy súlyosan aláomló ismeretlen drapéria uralta, melynek ráncolódásai a kép felső sarkaiból átlósan összetartva közelítettek az optikai középpont felé, ott pedig maga alá rejtve valami ülésre alkalmas műtermi hasábot vagy magasabb zsámolyt, könnyedén megcsavarodott a drapéria, s ráncaival e csavarodásból kibontakozva, ugyanúgy, átlósan tartva a kép két alsó sarka felé, hagyta el szép vonalaival a teret...”<sup>6</sup>

Szükséges a Nádas-szöveg látványa, mely a leírt képi kompozíciót nyelvi formában is leképezi, mondatalkazatával hűen követve a drapéria esésének vonalát. A fénykép tudatosan átgondolt elrendezettsége meghatározza az értelmezhetőség kiindulási pontját, mely a „lehetségesen teljes kép kiszakított részletként” a rész-egész viszonyában rögzül. Mindekelőtt a tér fogalmazódik meg a rész-egész viszonyában, különbségében – a játék tere. A tér középpontjában az Egynek/az isteninek örvényében sodródik a szöveg, és e szövegmozgásnak vonalát szigorú szabályrendszer határozza meg. A gondolkodás ilyen geometriai szerkezetében valósul meg a nyelvi forma, mellyel szimmetrikus ellentétként ütköznek a centrum felé tartó, bizonytalan vonatkozású mondatok, ahol az egész/az isteni csak hiányként mutatkozik. E szimmetrikus ellentéttel kivetített paradoxon rögzíti a szöveg je-

<sup>6</sup> Nádas Péter: *Emlékiratok könyve*. Jelenkor Kiadó, Pécs 1994. 150.o.



lentését. Úgy tűnik, hogy a Nádas-szöveg felismeri, hogy az általa közvetített képzetek/érzetek sem a szavakban, sem a képekben nem lelnek befogadásukhoz megfelelő formát. Mindenekelőtt azért, mert ezek elhibázhatják, elfedhetik őket, ezért a képzetek/érzetek megfoghatatlanságának, ellentmondásosságának tartalmi kivételése a paradoxon struktúrájában talál magára. Vállalva a talán, a valahol, a lehetséges bizonytalanságát, melynek nyughatatlansága mindent elemeire bont, hogy általuk ismételtlen körülakassza a csonkolás helyét – a hiányt, melynek pontjában jelen van mindaz, ami nincs benne. E nem-jelenlétben nyer teret a mozgás, melyet a hiány hív elő.

Hogy áttekinthessük e tér és mozgás jellegét, ismét a nádas fogalomrendszerhez kell fordulnunk, mert e szöveg teremtette tér definiálhatóságát elsősorban a nádas gondolatrendszeren belül kell keresni, hisz e tér teremtője különös gondot fordított erre. Fogalomrendszerében létezik a valóság egy olyan terének feltételezése, „...amelyben nem a rész mértéke ítél az egész szerint és nem az egész mértéke ítél a rész szerint, amennyiben mindkettő, akkor egyik sem.”<sup>7</sup> A mondat első felében felmerülhet annak lehetősége, hogy egy ilyen tökéletesített térben a két középpont, az érzés lélektanának és a tudás mértanának középpontja egybeessék, ahol lehetségessé válna az egyszerre tudás és érzés szerinti beszéd, melyben egységében szólhatna meg az érzés alkotta kép és a tudás alkotta fogalom. A mondat folytatásában Nádas megtagadja ezt a reményt, rámutatva, hogy egy lehetségesen tökéletes térben sem eshet egybe e két középpont, mert találkozásukban egymásban halnának el. Azonban e különállásban valósul meg a mozgás, melyet a hiány jelenléte hív elő, mely megszülvé a vágyakozást, a lélek dinamikájában mozdul tovább. Innen mérhetjük fel látásunk és beszédkészségünk terét annak tudásával együtt, hogy úgy is lehetne látni, ahogy nem látunk, és annak érzésével, hogy miként szólhatnánk, ha lenne szavunk rá. Hogyan lehet szólni a történés egészéről, melynek emberi befogadhatósága csak részleteiben valósulhat meg, ahol a történés jelenléte a hiány, mely ezáltal a végtelen felé mozdít? És hogyan beszélhetünk a kimondhatatlan-isteni-egészről a kimondható-emberi-rész által? Az erre vonatkozó nádas parancsolat: ne egymásból és egymás által, hanem az elkülönítés által és az elkülönítésben. Olyan, istenekre alkalmazott emberi szó-képpel, mely még nem hasonlat, hanem egy tovább már nem fokozható megszemélyesítés – mítikus szimbólum, egy önmagában mélyített tér.<sup>8</sup>

A rész-egész kérdése előhívja a szöveg korábbi képének – az antik faliképnek látványát, mert e képi párhuzam válaszokat sugall. Mindenekelőtt azt kell megvizsgálni, hogy milyen valójában a Nádas-szöveg képiségen keresztül közvetített egész és rész.

Az antik falikép „jegyzetek közé csúsztatott másolata” is a háttér leírásának körvonalával – mely a „gyengéden szép”, „lágyan emelkedő”, „végtelenbe hullámzó” táj – és a mértani középpont rögzítésével – ami maga Pán isten, a mindenség szimbóluma – vázolja a teret, mely itt a végtelenbe illeszkedő egész, ahol minden rész önmagában teljes. S mindez az átváltozás pillanatában a vég és a kezdet határán, a történés előtt van. A képet úgy

<sup>7</sup> Nádas Péter: *Mélabú*, in: *Játéktér*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1988. 66.o.

<sup>8</sup> Vö. Nádas Péter: *Földből csinálj nekem oltárt*, in: *Játéktér*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1988. 39-41. o.

uralja a mozdulatlanság, mint egy mély lélegzetvétel, melyből újra elindul a mozgás ritmikussága, mint mikor Eros előlép, és a vágy elmozdít *az erdő, a másik felé*.

A pillanatot, ami az önmagából kiszakadó formát megelőzi, a melankólia létállapota uralja, mely az azonosulás és kiválás ellentmondásának feloldhatatlanságába süllyed. A falikép terében a kezdet és a vég pontjának pillanata rögzül, ahonnan újra indulhat a létezés természetes, ciklikus folyamata, középpontjában az állandó istenivel. Valahogy így rajzolód-  
nak ki az egésznek nádas körvonalai az antik faliképen.

A fénykép egészen más teret ural: „a lehetségesen teljes kép esetlegesen kiszakított részletét”, melynek háttérében egy ismeretlen, súlyosan alóomló drapéria átlósan hagyja el a teret. A kép optikai középpontját is e drapéria megcsavarodó örvénye rögzíti. De érzékelhető még egy koncentrikus körökben szűkülő középpont: a férfi figura – a két comb keretébe foglalt patás kezét felmutató női alak – a patás kéz – a mosoly. E tétovázás, melyben a középpont dimenziót nyer, kettős jelentésű: jelöli egyrészt a hiány/a csonkolás helyét, melyben az egyetlen állandó maga a rögzíthetetlen változó. Ebben a térben ez az egyedül lehetséges jelenlét. Jelöli továbbá azt is, hogy a képi rész a középpont e síkbeli kiterjesztése által igyekszik dimenzionálni önmagát, mivel az egészben nincs érzékelhető helye. Valahol minden felcserélődött a képen, és magából az elrendezésből nyeri a kép pornográf jellegét. Nem az ösztön, a természetesség erotikája sugárzik a képből, hanem egy mesterkéltan teremtett, alattomosan megmutatott/felmutatott természetellenes testiség. A beállítás, a figurák elhelyezése egyértelműen a vágy jelenlétére utal. Valójában a képen senki nem fordul egymás felé, nem érinti meg egymást, és utalás sincs arra, hogy az érintés meg kívánna történni. Talán ez a magány készítője annak, hogy a kép készítőjének beállítása következtében ezek az elszigeteltségükben álló testek *a test* részeként érintkezzenek. Mindez olyan elvegyült testiségben, melyben minden a helyére állított, mégis mindenki helyét vesztett, önmagára/önmagában hagyott. A fénykép négyzetébe zárt résznek az egészről leszakadt elszigeteltségét nyomatékosítja e kompozíció által gondosan összerakosgatott egész, mely figuráinak illesztésével mondja ki magát *a testet*:

„...a szobainas vad haját babérkoszorú ékítette, széttárt combokkal, merevre feszített mellizmokkal ült a kép középpontjában, két lapátnyi göbös kezét a térdére fektette, de nem szembe nézett, miként a teste, hanem valamiként a drapéria ráncainak vonalát követve hangsúlyosan kinézett a képből, Stollberg kisasszony feje fölött nézett ki, aki fél térdre ereszkedve úgy helyezkedett el előtte, hogy szép, meztelen nyakán meghajtott fejével mintegy eltakarta a szobainas ágyékát, ugyanakkor ama kegyes kegyetlenség élvetegségével mosolygó arcát a két hatalmasan szétvetett comb és a maguk alá hajló erős lábszárak vonták természetes keretbe....csak hogy a kisasszony ezen a képen, s legyen a kép alkotójának dicséretére mondva, egészséges ujjait a tenyerébe hajtva be, szörnyű, megduplázott pataszerű ujját emelte maga elé...csak ezt az iszonytató formában végződő tagot fogadta volna be kegyetlen mosolyával...”<sup>9</sup>

A képi teremtésű test a vágy tárgya is, ennél fogva itt már a narcissusi viszony területén járunk, ahol a képiség látszatára irányuló vágy a megérintheletlenségtől, a szerelem tárgyá-

<sup>9</sup> Nádas Péter: *Emlékiratok könyve*. Jelenkor Kiadó, Pécs 1994. 150-151. o.



nak birtokolhatatlanságától szenved. A játék itt csak a kép részeire bontott elemeivel történhet, a jelekkel, melyek megfejtésének eredményében önmagára ismerhet az öntudat. Mivel e képiség teremtette test belső kivetülés, ezért a vágy énbe hajló önreflexió is, mely a belső tér szépségére irányul. Mindez elvezethet a pata jelének, mint mitikus szimbólumnak útmutatásaként, egy olyan értelmezéshez, mely nyomán e belső térben is rátalálunk az Egyre/az istenire, aki egyszerre „...a szeretet tárgya és a szeretet, önmagába szerelmes, mivelhogy szépségét nem mástól kapja, hanem önmagától és önmagában szép.”<sup>10</sup> Mikor a belső térben ily módon Narcissusként felismerhetővé válik az Egy/az isteni, feloldozást nyer az Én önreflexív, önmagát tükröző tere is.

A testnek/testeknek a mozdulat pózába merevített görcse nem találna feloldódást, ha a kép középpontjából kinéző kegyetlenkedő mosoly meg nem nyitná a teret a kép szemlélője felé. E mosoly áthatóságát a szabálytalanság birtoklásából nyeri, mely megválthatja e teret, mert egyedül e torzulás szülheti meg a vágnak azt a formáját, ami a tudatba hatolva kilép e kimódolt térből és létrehozza az átváltozást. Ez már nem az antik faliképen őrzött, az ősi rendbe illeszkedő, a kezdet és vég pontjából induló ciklikus átváltozás. Az átváltozás e formája esetleges és bár teret nyit az ösképek képmásai felé, önmagában álló rész marad, mely leszakadt az egésztől. E részekből újrakosgatott egész csak egy véletlenszerű játék, egy olyan torzó állapot, melyben a csonkolt egész és rész illeszt(get)ése csak szabálytalan, torzult formában teljesezhető ki. E tér a hiány beismerésével az egésznek csak a paródiáját képes magába fogadni.

Egyetlen valós formai jegye a szabálytalanság, mely a pata jele által felmutatott. Ez a jel a faliképen az elrejtett, megsejtett jel, a fényképen pedig a felmutatott, megkerülhetetlen jel. A faliképen általa sejtethető meg Pán isten, a teljesség jelenléte, a fényképen pedig rajta keresztül lepleződik le a hiány és a torzulás teljessége.

A torzó állapot szabálytalansága először a szemlélői pillantást ejti rabul, majd a torzulás által kiváltott döbbenet megtörve a szemlélődés felületen átsikló vonalát a szabálytalan pontjában rögzíti, mely ezután az ismeretlen/ismerős torzói egésztől a részek összefüggéseibe mélyül. E részeket vizsgálva nem szabad elfeledkeznünk a perspektíva kettősségéről, mely a látószöveget a szereplő (a szobainas, Stollberg kisasszony) és Gyllenborg szemszögéből is bemutatja.

A fénykép kompozíció teremtette teste két emberi alakra bontható: a szétnyitott combú férfi és a patás nő alakjára. A beállítás értelmében a férfi figura egyértelműen női jelként szerepel, míg a patás kezét felmutató nő ismételt phallikus jelet hordoz: a két comb között elhelyezett figura és a felmutatott patás kéz. Így mélyítve ismétlés által a jelet. A férfi alakját, ahogyan mintegy a lencse/a szemlélő pillantását kerülve kinéz a képből, birtokba veszi, elnyeli a gép pillantása, kiszolgáltatva így az őt figyelőnek. A női figura szembefordul a kamerával és meglesi, tetten éri a leskelődőt. Ez a pillantás is egy kameraállás, mellyel találkozási bizonyossá válik, hogy lelepleződünk. Ettől kezdve már nem a képre, hanem önmagunkba figyelünk és felismerjük e torzult mosoly magunkban hordott pillanatképet.

<sup>10</sup> *Ennéades*, VI, 8, 15., ld. az idézett magyar fordítás 315. oldalát. Az idézet Julia Kristeva: *Narcisz: az újfajta téboly* című tanulmányából való. in: *Café Babel, Tükör*. 1995. 4. szám







A férfi alakja, mely a kép rendszerében női kontextusba helyezett, domináns jelétől megfosztva a csonkolt, az önmagát vállalni nem tudó szerepébe kerül, a kihasználta, a kiszolgáltatott, majd a *megvetett*<sup>11</sup> jelének hordozója lesz, bár valójában a testiség duzzadó erejét hivatott ábrázolni. Az ellentmondás egyrészt a szereplő külső és belső összhangtalanságának képi kivételése, valamint megtestesül benne Gyllenborg felettes énjének megvetettje, e testben kifejezett vágy, mely a hiány jelöltje – maga az *önmegvetés*.

A szobainas figurája a játékba került test, melynek minden szépségét, minden gyönyörét birtokolják, és amely kiszolgáltatottja a belőle csiholt gyönyör sodrásának, míg énjének többi része játékon kívül reked és tagadja annak szabályait. Az én elhatárolódik a testtől és szembefordul a gyönyörnek szolgálóval. *Megvetéssel* sújtja, mely a belülről fakadó *önmegvetés*, kitesztetés/kiszakítás, szabadulás a megvetett résztől. A teljes elutasítás választása, mellyel megtagadja a testiség minden kihívását – a kasztráció. Azonban a jeltől megfosztottnál már nem jelenthet megoldást az öncsonkítás, mert személye már nem teljes. Az agresszió gesztusa ennél a szereplőnél több, mint a megvetendő rész leválasztása, ugyanakkora hangsúlya van az elveszített jel keresésének is. Gyllenborg torkának átvágásával – a nyak mint a phallus szimbóluma – bekövetkezik a kasztráció, és kísérlet történik a hiányzó rész újbóli birtokbavételére, de az egész már csak a pusztítás teljességében, a halálban nyerhet formát. Ennek következménye a test azon állapota, ahol a megvetettség eléri végső határát, a halott test – a hulla formájában.<sup>12</sup>

Gyllenborg felettes énjéből kirekesztett rész, a megvetett, mint szembekerült *összeroskadt tárgy*<sup>13</sup> egészen kívüli területre került, ahol a rend, a szabály az értelem már nem uralja, nem befolyásolja a teret; itt megszűnik az egyértelműség. Az én elfordulva ettől a tárgytól, a test felé irányuló vágyat önmagából kiszakítva kifejezhetőségre – beszédre, képre – cseréli. De a kívülre helyezett, megvetett dolog visszauzen, összetörve magát a szubjektumot, ráébresztve arra, hogy hiábavaló az önkeresése. Ez, elismerve létének lehetetlenségét, eljut az *önmegvetés*ig, és felismeri, hogy megvetése nem más, mint a mindenkit, az értelmet, a nyelvet vagy a vágyat megteremtő hiány elismerése.<sup>14</sup> A hiány az elindítója annak a keresésnek, mely által, „...amikor keresek (magamat), elvesztek (magamat) vagy élvezek, akkor az én heterogén és az ellene forduló lázadás foglal keretbe egy teret, amin belül előbukkannak a jelek és tárgyak.”<sup>15</sup> Ezt a megvetés által kijelölt teret birtokolhatom, ennek határaitra kérdezhetek rá, a lét kérdése helyett. A megvetett kapcsán létrejön a jel, mely elvezet az öselfojtáshoz, szembesítve a nem-én-nel, az ösztönökkel, a halállal. Ezen keresztül egy új értelmet közvetítve. Gyllenborg, mikor a szobainas személyét kisajátítja és az általa kijelölt viszonyok közé helyezi, valójában megvetett énjének élő-mozgó formáját teremti meg, amely cselekvőképessé válva megsemmisíti.

<sup>11</sup> A továbbiakban a *megvetés*, a *megvetett*, az *önmegvetés* fogalmakat Julia Kristeva értelmezése szerint használom. Ld. Julia Krsteva: *Bevezetés a megalázottsághoz. Café Babel: Test*, 1996. 2. szám

<sup>12</sup> Vö. Julia Kristeva: *Bevezetés a megalázottsághoz. Café Babel: Test*, 1996. 2. szám 170. o.

<sup>13</sup> Julia Kristevánál használt kifejezés. Ld. uo. 169. o.

<sup>14</sup> Vö. uo. 174-175. o.

<sup>15</sup> Uo. 175. o.



A női figura a jel viselője. E jel értelmezhetősége több irányba indít el. Először, mint a képi kompozíció testének phallus jele, mely a pata és az azt birtokló mosoly együttesében teljeseedik ki, maga alá rendelve és újraértelmezve annak minden egyéb vonását. Birtokba veszi a kép középpontját, rögzítve ezáltal a részek képi viszonyának jelentését. Jelenléte kisajátítja a kép egészét, birtokolva annak minden egyéb jegyét, majd túllépve terét, a szemlélő/leskelődő tudatába hatol, és véglegesíti a beavatást. A phallikus jel által ejtett seb, az érintetlen megérintése, az ártatlanság elvesztésének sebe.

A pata jele jelentkezhethet még a bélyeg, az elkülönülés jeleként. Már a képi kompozícióban hangsúlyos a jel szembenállása a fénykép egészével, ahol a gondosan kimódolt, végső-kigiegyensúlyozott arányokkal, a klasszikus esztétikum szabályaival megszerkesztett kép középpontjában történik meg a szabálytalanság felmutatása. A megbélyegzettel szembeni elhatárolódás, a jel/a bélyeg köré vont határvonal, amivel a szabálytalant illetik, a szabályos határán túlra helyezve nézhető, de nem érinthető távolságban. Az érintés mégis megtörténik, a torzulás jele által, és e testbe írt jel a beavatás jelévé válik. A beavatott a szabálytalanság szépségének ismerőjévé lesz. Ez elhatároltság, de egy belső teljesség is egyben.

A pata motívikus ismétlődése, mint az antik falikép elrejtett, s a fénykép felmutatott jele ismét megteremti a párhuzamot, melyben a kiteszítottságból fakadó elkülönülés szférája felidézi az antikvitas teljességének és tökéletességének minden későbbitől elkülönülő burokját, melyből, mint az anyaméhből, kilökődött az ember, és azóta sem képes megidézni az őt körülölelő egészet. A méhbeli állapot és a születés felidézhetetlen, az embernek az öselfolyás területén elhelyezett élménye, a levés előtti állapot, melyben mint „én” nem vagyok, s a kiszakítás/kiszakadás pillanata, mikor egy test kilöki önmagából a másikat. Ez a kiszakadás jelenti a születést, a magárahagyottság pillanatát, melyben az én heterogén állapotának elviselhetetlensége ellenében teremődik meg egy elhatárolt tér, mely már az enyém.<sup>16</sup>

A bélyeg viselőjének elszigeteltségéből fakadó belső teljességben is létrejön ez a pillanat, mely egyben az önszülés/önmagába szülés állapotaként is értelmezhető, mint visszatérés a burokba.

Lehetséges még a patának mint mítikus szimbólumnak, isteni jelnek az értelmezése, melyben a kimondhatalan jeleként szerepel, mint egy ittfelejtett töredéke az egésznek, a mindenségnek, Pán istennek. A pata által a testbe írt jelen keresztül az isteni üzen az emberi felé, kikövetelve az alázatot, mely megilleti a teljességet a résszel szemben. De a pata csak torzó jel, s az általa teremtett teljesség hamis, mert maga is csak töredék, ami kiteljesedésre vágyik, ezért nem elégíti ki az alázat, megaláztatást kér. Beismeri ezáltal a hiányt, mint minden létnek, minden nyelvnek, minden értelemnek, minden vágnak alapját.<sup>17</sup>

A gyllenborgi fénykép képiségében a kívülre-belülre figyelő bár keresi a megváltás lehetőségét, nem tudja feloldani a nárcisztikus tekintetet, amely itt nem talál rá a magába

<sup>16</sup> Vö. Julia Kristeva: *Bevezetés a megalázottsághoz. Café Babel: Test*, 1996. 2.szám 176. o.

<sup>17</sup> Vö. uo.

visszahajló vágyra, mely elcsitulhatna a belső magányban, ahol „...a tekintet belső égése, az egyik és a másik összekeveredése, nem látó, de nem is látott, nem alany, de nem is tárgy.”<sup>18</sup> Csak a női/anyai jel, mint a szülésben/születésben létrejövő örök ismétlés, csak ez hozhatna feloldódást. Azonban a fényképen a női figura a phallikus jel viselője, és ezzel visszafordíthatatlanná válik az értelmezés. A gyllenborgi fénykép egészében nézve férfi/phallus jelként szerepel. Ennek kapcsán ismét párhuzamba hozható az antik faliképpel, amely a maga teljességében, az antik sorsszerűség törvényének alávetve, mozgásának véget nem érő ciklikusságában, az önmagába forduló női/anyai jel. A nádas fénykép töredék voltában kiválik/kiszakad az egésznek menedéket jelentő, de az individualitást elnyomó burokból. A fénykép rögzítette merev tekintet irányítottsága nem keresi a beteljesülés feloldódását, talán mert fél az azt követő befelé forduló magány fájdmától. A képiség ebben a formában csak sebet üt, és átszakítva az önmagába forduló ciklikusság örökkévalóságát, elhal a vágy mozgásában.<sup>19</sup>

A hiány nyelvén megszólaló Nádas-szöveg jelenlévővé teszi mindazt, ami nincs jelen. Ezáltal elindít egy állandó mozgást, melyben minden elemeire bomlik, és a közéjük lépő Erósz, mint a mozgás megszemélyesítője, a kimondhatóság struktúrájának szabálytalanságában/aránytalanságában és ellentmondásosságában teremti meg az értelmezés bizonytalanságát. Itt minduntalan elmozdul a már formát nyert kimondott, és módosul a megértett. A végső nyelvet, a beteljesülést tagadva meg ezáltal, a kimondható és kimondhatatlan kettősségét választva, melyben teret nyer az újraértelmezhető/érezhető lehetősége, a viszonyok állandó játéka, az örökké nyitott forma.

Az önmagát szemlélő vágyának tétovázása ez, mely nem tudja eldönteni, hogy közeledjen-e a másik felé, túllépve ezzel saját megismert határait. Igazolt a tétováság, amit a biztonság elvesztése táplál, mert a nádas értelmezésben a szerelem nyelve a halál nyelve is.<sup>20</sup> A mozdulat, mely a másik test megérintéséhez vezet, védtelenné tesz, és a másik test megérintésével újra kell fogalmazni a kimondhatóságot.

Az ismeretlen állapot állandósításával az önmagát figyelő tekintete mindig azon a ponton törik meg, melyben már-már megpillanthatta volna önmagát. A mozgásnak ez a formája a közeledés és eltérülés megszakíthatatlan állandóságában birtokolja a teret, mely a hiány/a csonkolás tere, ahol a formavágy a formátlanságtól remél megváltást.

<sup>18</sup> Julia Kristeva: *Nárcisz: az újfajta téboly*. in: *Café Babel, Tükör*, 1995. 4. szám 55. o.

<sup>19</sup> Vö. Julia Kristeva: *A szeretet eretnetikája*. in: *Helikon*, 1994. 4. szám 507-509. o.

<sup>20</sup> Ld. Nádas Péter: *Hazatérés*, in: *Játéktér*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1988. 10-12. o.



FELHASZNÁLT IRODALOM

- André Chastel: *Lorenzo de' Medici melankóliája*, in: *Fabulák, formák, figurák*. Gondolat, Budapest, 1984.
- David Freedberg: *Az ábrázolás hatalma válasz és elfojtás*, in: *Athenaeum: Kép – Képiség*. 1993. 4. füzet
- Georg Simmel: *A kacérság lélektana*. Atlantisz Kiadó, Budapest, 1990.
- Gottfried Boehm: *A kép hermeneutikájához*, in: *Athenaeum: Kép – Képiség*. 1993. 4. füzet
- Julia Kristeva: *Bevezetés a megalázottsághoz*, in: *Café Babel: Test*. 1996. 2. szám
- Julia Kristeva: *A szeretet eretnetikája*, in: *Helikon*, 1994. 4.szám
- Julia Kristeva: *Nárcisz: az újfajta téboly*, in: *Café Babel, Tükör*. 1995. 4. szám
- Julia Kristeva: *Az azonosítás és a valós*, in: *Hétvilág* 5. 1992.
- Kalmár Melinda: *A lehetséges harmadik – Az erotika geometriája*, in: *Nappali ház*. 1993. 1. szám
- Massimo Cacciari: *A törvény ikonjai*, in: *Athenaeum: Kép – Képiség*. 1993. 4. füzet
- Nádas Péter: *Emlékiratok könyve*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994.
- Nádas Péter: *Játéktér*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1988.
- Nádas Péter: *Az égi és a földi szerelemről*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1991.
- Susan Sontag: *A fényképezésről*. Európa Könyvkiadó, Debrecen, 1981.
- Thomka Beáta: *Homíliak az Emlékiratok könyvéhez*, in: *Esszéterek, regényterek*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1988.