

Mohácsi Tamás

A *Psyché* szemiotikai, mítosztörténeti és eszmetörténeti elemzése

Szerző

Mohácsi Tamás 1956-ban született. 1981-ben végzett az ELTE Jogi Karán. A Magyar Televízió Filmszerkesztőségén szerkesztőként, majd a Nemzeti Filmirodában az art film bizottság koordinátoraként dolgozott. 2007-ben végzett az ELTE Művelődésszervező szakán. Jelenleg a Nemzeti Filmiroda külső munkatársa.

E-mail: tmohacsi@invitel.hu

A *Psyché* szemiotikai, mítosztörténeti és eszmetörténeti elemzése

Bevezetés

Bódy Gábor *Psyché* című filmje példátlan és kivételes alkotás a filmtörténetben. Nem csak a magyar, de az egyetemes filmtörténetben is. Példátlan, mert egyidejűleg látványos szuperprodukció és avantgárd, experimentális mű. Márpedig ez a két dolog látszólag kizárja egymást. Korábban azt szoktuk meg, hogy az experimentális film minimalista eszközökkel elkészített és kevesekhez szóló formanyelvi kísérlet, a látványfilm pedig a kommersz műfaj eszköztárát használó szórakoztató tömegtermék. Bódy egyedülálló kísérlete azonban megcáfolta ezt a tételt. A *Psyché* ugyanis amellet, hogy barokkosan burjánzó látványorgia, felhasználja a kísérleti film szinte teljes eszköztárát. Ezzel egyszerre elégti ki a tömegfilmtől és a művészfilmtől elvárt nézői igényeket. Bódy filmjét bárki megnézheti, a szó szoros értelmében minden igényt kielégít. Valamilyen értelemben mindenkire hat, senkit nem hagy hidegen. Ezt azonban csak úgy érheti el, hogy felrúgja a filmet „magas művészetként” legitimáló normarendszert, egyidejűleg pedig túlteljesíti a mozihoz kapcsolódó fogyasztói elvárásokat is. Mindenekelőtt úgy, hogy túlادagolja a mozi, tömegkultúra narkotikumát, a fikciót. Kivételes alkotás abban az értelemben, hogy enciklopédikus szerkezetű, univerzalizásra törekszik, és úgy egyesíti a műfajokat és stílusokat, mint egy polifonikus vizuális szimfónia. Két legfontosabb attribútuma a komplexitás és a szintézis. A természettudományos és szellemtudományos gondolkodásmód komplexitása, valamint a filmnyelvi eszközrendszer használatának szintézise, a szemiotikai, mítosztörténeti és eszmetörténeti struktúrák izomorf megfeleltetése. Bódy munkásságában a totalitásra törekvés, a világ holisztikus, egységben „látása”, a makrokozmosz és a mikrokozmosz összefüggéseinek keresése egyfajta különös totális művészet (gesamtkunst) megteremtését eredményezte. Az alaptörténetre, amely egy szerelmi háromszög-történet, mintegy koncentrikus körökben épülnek föl az elvontabb jelentéseket hordozó, kultúrhistoriai és történeti szempontból is dimenzionált rétegek:

A kultúrtörténeti réteg átfogja a kelet-európai polgári társadalmak karakterisztikumait, születésüktől (XVIII. század vége) voltaképpen bukásukig (XX. századból az I. világháború végéig). A mitikus réteg egy archetípus, a »Nárcisz«-tragédia vándorlása ezen a korszakon át és megtestesülése különböző parafrázisokban: a biedermeier Nárcisz, a romantikus-nacionalista Nárcisz, a tudós Nárcisz, a szecessziós Nárcisz, az avantgárd-prefasiszta

Nárcisz. Egy következő réteg az emberi test antropológiai értelmezése a XIX. századi orvostudománytól a szociálbiológiáig és a thanatológiáig. Az érzéki szféra, a szexualitás ábrázolásának naturalizmusa és bioradikalizmusa egy újabb rétege a filmnek. (1)

Az igazi művészet ábrázolásában mindig a totalitásra törekedett:

...a nyelvi művészetek zenévé és képpé szeretnének válni (túlhaladni a nyelven); a festészet hanggá és mozgássá (kinetikus szobrászat, fény-hang-szín-kompozíciók, filmművészet); a zene beszédhanggá, nyelvvé, és minden egyes művészeti ág, műfaj és műalkotás álma az összművészet (a wagneri Gesamtkunstwerk), amelyben minden határ és korlát megszűnik, és a művészeti ágak, műfajok eggyé olvadásában maga az élet és a művészet is eggyé válik. (2)

Bódy filmje e tekintetben is formabontó és rendhagyó vállalkozás, saját megfogalmazásában a *Psyché* a wagneri Gesamtkunst, a mejerholdi attrakció, a hiperfikcionalizmus és a hipernarrativitás komplex egysége. Tehát tipikusan posztmodern alkotás, amennyiben legfőbb jellemzője az eklekticizmus, dokumentum és fikció sajátos keveredése, a dekonstrukcióra való törekvés a narráció síkján, a szöveg lebontása és újraépítése a pseudoarchaikus nyelv használata során, valamint az önreflexivitás, a filmművészet eddig elért eredményeinek a leltárszerű számbavétele, az önironikus, mindent idézőjelbe tevő utalásrendszer, a vendégszövegek alkalmazása.

Az új narrativitás, amivel a filmes új érzékenységet szokás jellemezni, azt jelenti, hogy a leghagyományosabb narrációs formákban mesélik el a történetet, amely ezért ölt fantasztikus-misztikus színezetet. Az új irányultság tehát új érzékenységet (szenzibilitást) feltételez, amely mindenhez – a történelem, a kultúra, a másik személyiség valóságához – mindig az alkotó saját személyisége kitágításán, mitikus részletezésén és megsokszorozásán keresztül közelít. Ez az új érzékenység, amelynek tudatos vállalását képzőművészeti, zenei és irodalmi utalások egész serege érzékelteti a filmben (a kinematográfiai idézetekről már nem is szólva), lehetővé teszi a legheterogénebb történeti, kulturális anyagok, művészi megoldások, emberi sorsminták, szerepek, színhelyek – első pillantásra – eklektikus összekapcsolását. Ami ugyanis kívülről pusztán eklektikának tűnik, az belülről – az új érzékenység közegeiben – szemlélve közös vonatkoztatási pontot feltételez: magát az alkotó szubjektivitást, amelynek mitikus képe a film. Minden szerep, kellék, maszk, sorsminta, minden kulturális és történelmi asszociáció, a történelem, a mindennapiság, a kozmosz minden megnyilvánulása, minden sajátos közeg – zene, festmény, operarészlet, újhullámos produkció – ennek a szubjektivitásnak a „nyelvére” van lefordítva, a rendező saját mitológiájának részévé és értelmezésévé válik. Minderre lehetőséget adott Bódy számára Weöres verses regénye, amely maga is egyedülálló alkotás a magyar irodalomtörténetben.

Weöres költői nyelve a legkülönbözőbb nyelvhasználatok, a legellentétesebb nyelvek mesterséges nyelvi vegyületté való kikeverése, egyfajta stilizáló – ornamentikus, mesei – mitikus nyelvhasználat. Hol a szecessziós színpompa, hol a manierista túlzás, hol a primitív vagy az antik mitológia, hol a szürrealista groteszk, hol a misztikus líra nyelve

kerül előtérbe egy-egy költeményében. (3)

Szinte reménytelen próbálkozásnak tűnt e művet megfilmesíteni, Bódy filmje nem is erre tett kísérletet. Számára Weöres eposza – amelyben egy nő és egy férfi kapcsolatának mítoszát vélte felfedezni, és ezáltal jóval tágabb érvényűvé vált, mint a konkrét történet – csak kiindulási pontként szolgált ahhoz a nagyszabású elképzeléshez, amely

...egy műalkotásban összegzi a művészet azon feladatát, hogy a művészet hol a tudományban, hol a politikában, hol a nagy világvallásokban, hol az utópisztikusan karneváli módon értelmezett mindennapiságban, hol a kultúrában, mint új kollektív nyelvben, hol az öncélú esztétikumban találja meg saját vonatkoztatási rendszerét.(4)

Ehhez véleményem szerint a legideálisabb intellektuális háttérként Wilhelm Dilthey filozófiai iskolája, a szellemtörténet szolgálhat, ugyanis Bódy filmje a szellemtörténetet uraló gondolkodásmód tökéletes megtestesülése.

A szellemtörténet az egyes történelmi korszakok kulturális összképének a megrajzolásáratörekszik, olyan kultúrtörténeti szintézisre, amelyben a tudomány, a filozófia, a politika és aművészet egységben jelenik meg. Eszerint egy-egy történeti periódusban a korszellem és avilágnézet nyilvánul meg a művészetben. Azt vizsgálja, mi az individuum szerepe a társadalom és a történelem életében, tehát az egész történelmi életfolyamat megismerésének lehetősége a tét, amikor a szellemtudományok megalapozására vállalkozik, és ennek során bontakozik ki életfilozófiája, amit – a kanti mű analógiájára – „a történeti ész kritikájának” nevez. Dilthey hermeneutikus filozófiai gondolkodása azt fejezi ki, hogy a mítosz, a vallás, a művészet és az ideológia szimbólumai mind olyan üzeneteket hordoznak, amelyeket filozófiai interpretációval lehet megfejtetni, melynek segítségével átfogóan megragadható az embernek mint nyelvi cselekvőnek a világban való létezése. A *Psyché* több korszakon átívelő történelemábrázolását és világlátását pedig éppen ez a szellemtörténeti szemléletmód jellemzi, amely mintegy vezérmotívumként vonul végig az alkotáson, így képes összetartani a hihetetlenül szerteágazó eklektikus struktúrát és koherens egységes egészzé varázsolni a több szálon futó, bonyolult cselekményt. Voltaképpen egy pseudo-dokumentumszerű életrajzi filmről van szó, melynek fiktív hőse egy költő, aki a valóságban soha nem létezett, Weöres azonban zseniálisan, mint egy valaha élt, hús-vér alakot jeleníti meg verses eposzában, és még inkább így ábrázolja Bódy *Psyché* érzékiséggel átítatott alakját filmjében. Ez a monumentális, Gesamtkunst-jellegű, operaszerű filmfreskó, amely megteremti az intenzív és totális kifejezés lehetőségét, attraktivitása révén a mítosz formáját öltve, leginkább Wagner *Nibelung*-tetralógiájához hasonlítható, de míg Wagner *Ringje* a germán-kelta mitológiából merít, addig a *Psyché* az ókori klasszikus görög mitológiát használja olyan örök emberi kérdések jelzésére, mint a férfi-női, testi és szellemi princípiumok dualitása. Ezek a fogalmak a platóni filozófiától a kereszténységen át egészen napjainkig meghatározzák az ember gondolkodását és világszemléletét.

A film mint a világ ikonikus (képi) és szimbolikus (nyelvi) reprezentációja

Bódy filmes pályafutásának kezdetétől fogva a vizualitás és a nyelvi kifejezés, illetve a filozófia, a tudomány és a művészet egységében gondolkodott. A magyar neoavantgárd képviselői erősen kötődtek ahhoz az intellektuális tradícióhoz, amely a gondolkodás és a művészet nyelvi meghatározottságának képviseletével, a kultúra holisztikus felfogásának közvetítésével elmosta a nyelvet, a művészetet, a filozófia közötti különbségeket.

A létrehozott kép, a pillanatnyi kép mindig mint egy palimpszeszt legfelső rétege válik láthatóvá, akár egy átlátszó fólia, olyan jelzésekkel, melyek segítségével a korábbi – valóságos vagy irodalmi – képek válnak észlelhetővé.⁽⁵⁾

Ez az intertextualitás jelenségkörébe utalja Bódy filmjeit, és éppen azokat a vonásait emeli ki,

amelyek párhuzamba állíthatók Zsilka János nyelvszemléletének alapelveivel. Bódy a Bölcsészkaron egy éven át hallgatta Zsilka előadásait, amelyek egy organikus nyelvi rendszer körül forogtak. A Zsilkával és eszméivel való találkozás Bódy intellektuális fejlődésében ahhoz a fordulathoz köthető, amelyben a rendező érdeklődése a film nyelvi-poétikai megformáltságának kérdései felé irányult. Ez az érdeklődés rövidesen a film teoretikus megközelítésének lingvisztikai hullámával fonódott egybe. A lingvisztikai hullám arra az egyre jelentősebb szerepre utalt, amelyet a nyelvészet a kultúra nem nyelvi természetű jelenségeinek (film, öltözködés, képzőművészet, zene) leírásában töltött be, és amelyet a strukturalizmus térhódítása rövidesen szellemi divattá változtatott. Ebből a szempontból Bódy számára nem csak Zsilka munkássága volt figyelemre méltó, gyakran hivatkozott Christian Metz, Roland Barthes, Umberto Eco írásaira vagy Pier Paolo Pasolini ugyancsak nyelvészeti-nyelvkritikai ihletésű filmelméleti műveire is. Filmes és irodalmár tanítványainak munkáiban Zsilka gondolatai alapvetően a szerves és holisztikus, a világkép és a nyelv kölcsönös feltételezettségét sugalló humboldti kontextusba helyeződtek vissza.



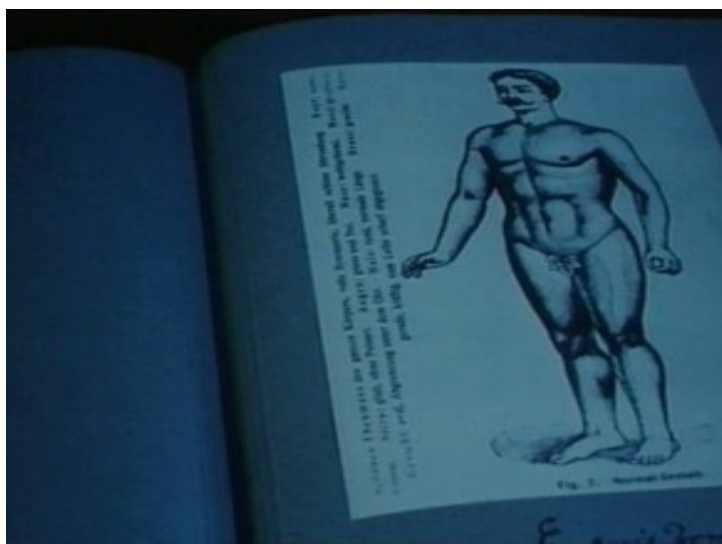
XVIII-XIX. századi természettudományos ábrázolások a Psychében

Bódyról és Zsilkáról beszélve nem hagyható említés nélkül a holisztikus világlátásnak a felvilágosodás és a preromantika univerzális tudományszemléletében betöltött szerepe sem. E korszak tudományeszményének reprezentatív formája a „göttingai paradigma”. Ennek lényege, hogy

...nem pusztán tudománytörténeti, s azon belül sem csupán természettudomány-történeti nézőpontból szemlélve jobban kivehető a természetnek (és a tudományoknak) az az egységes filozófiai szemlélete, melyben lényegét tekintve azonos módszerrel közelítettek a természet, a kultúra, a nyelv, a történelem, a jog, a fiziológia, a botanika tárgyához.⁽⁶⁾

Ez Dilthey szellemtudományos rendszerelméletének a lényege, amely a szellemtudományok és természettudományok közötti összefüggéseket kutatta. Bertalanffy szerint a világban három nagy terület vagy szint létezik: a fizikális, a biológiai és a szimbolikus. Ez utóbbit különbözőképpen lehet nevezni: kultúrának vagy nooszférának (noosz görögül azt jelenti, hogy értelem, szellem,

jelentés, gondolat). Szimbolikus rendszerek öntörvényeik következtében hatalmasabbakká válnak, mint alkotójuk, az ember. Szimbolikus lényegiségek az embert és viselkedését erősebben uralják, mint a biológiai realitás vagy az ösztönök. Szimbólumok és megnevezések révén, az élmények folyamából differenciálódnak a külvilág dolgai, a körülöttünk lévő emberek és a megélendő maga. Ezt a folyamatot az individuális fejlődésben lehet követni, de éppúgy az antropológiai fejlődésben is a mítosztól az „objektív” tudásig. Egy differenciálatlan stádiumtól a mitikus és mágikus világképeken át fejlődik végül is a Világ és az Én szétválása. A göttingaiként aposztrofált tudomány- és tudáseszmeny fontos szerepet játszik Weöres regényében (így például Ungvárnémeti Tóth László tanulmányaiban) és Bódy *Psyché*-adaptációjában is.



XVIII-XIX. századi természettudományos ábrázolások a Psychében

Az egyetemesnek és organikusnak feltételezett tudás lehetőséget teremt arra, hogy a rendező egységes keretben mutassa be a XIX. század elejének természettudományos, művészeti töprengéseit, sőt a korszakra jellemző filantróp törekvéseket is.

Az antropológiai vizsgálatok ugyanarra az egyetemes rendezőelvre irányulnak, amit Zedlitz báró távcsöve a csillagos égen kutat. A báró gyógyítja munkásait és falansztert épít, az antropológiailag átlagolt egyedek ideális társadalmának víziója úgy jelenik meg a filmben, mint a mozgófényképezés múlt századi úttörőinek felvételein a mérce előtt futó aktok. (7)

Weöres könyve, illetve Bódy filmje azonban nem egyforma módon reprezentálja az „egyetemes rendezőelv” eszményét. A regényben a természet és a kultúra holisztikus egysége szelíd iróniával jelenik meg az öreg Goethe jellemzésében, amelyet az őt meglátogató magyar költő emlékezeiseiben olvashatunk:

Az öreg úr nagy Lyricus, nagy Philosophus, nagy Anthropologus, nagy Botanicus, nagy Oeconomus, nagy nem tudom mi, akár egy degeszre tömött almáriom, a millyet mi-felén a szegény viselő jánkák hasára burittanak, hogy elvetéllyenek. Colossalis és kétségbe ejtő.

Az itt még csak enyhe iróniával ábrázolt univerzális tudáskereső groteszk-parodisztikus formája bontakozik ki ezzel szemben Tóth László nyelvi, teológiai, filozófiai, poétikai, orvostudományi stúdiumaiban, annál is inkább, mert itt már nem a tudás különféle tartományai közötti szerves egységről, hanem a karrierista jellem fejlődésének egymást követő szakaszairól van szó. Weöres regényéhez viszonyítva Bódy másféle jelentőséget tulajdonít ennek az összefüggésnek. A természetről és a szellemről alkotott tudás egységének legrepresentatívabb megjelenése a *Psyché*-film rendkívüli, a XVIII-XIX. századi természettudomány eszköztárát felvonultató tudományos ikonográfiája, emblematikai gazdagsága. Egy interjú alkalmával Bódy részletesen beszélt erről, és utalt arra is, hogy a filmben bemutatott tudományos embléma-, eszköz- és díszlethalmaz tudatos művészi döntés eredményeként lett enciklopédikus és antológia jellegű.

Az eklektika az enciklopédikus jellegből fakad. Stilárisan egyenértékűnek tekintjük az egyes kulturális szimbólumokat. A film egészét olyannak terveztem, mint a századfordulón, különösen a német kultúrterületeken, így nálunk is népszerű színes enciklopédikus összeállítások voltak, ilyen címekkel, hogy *Az ember és a világmindenség*. Ezen keresztül vissza is utal a film, jelöli a kort, a stílusokat, ezért megvan a maga önreflexiója, belső iróniája. (9)



XVIII-XIX. századi természettudományos ábrázolások a Psychében

Bódyval kapcsolatban mindenképpen említeni kell a holisztikus világfelfogásnak a mágiában betöltött szerepét is. A mágia képzetkörének hatása a rendező számos munkájában megfigyelhető, így az Agrippa von Nettesheim írásai alapján készített *De occulta philosophia* című videófilmjében, illetve a reneszánsz mágia korszakát idéző két forgatókönyv-töredékében is. A mágikus szemlélet holizmusa kimutatható Bódynak a vizualitáshoz közvetlenebbül kapcsolódó érdeklődésében is. Zsilka nyelvi rendszerének univerzalitás igénye lehetővé tette, hogy Bódyék a „vizualitás globális nyelvtanának” alapjaként tekintsenek rá.

Weöres *Psyché* című verses eposzának nyelvi ornamentikája

Weöres ornamentális lírai személyessége a meseszerű fantasztikum képzeletvilágában találja meg tárgyainak, alakjainak, formáinak jellegzetes motívumait. Ez a motívumkészlet ráadásul nem az egyéni fantázia leleménye, hanem a kollektív mitologikus vagy népi képzeletvilágból merít. A verssorok szinte üvegszerű áttetszősége, a hangokká, hangzássá és ritmussá oldott nyelvi anyag lebegése, érzékivé vált könnyűsége, éterisége, nyitottsága és szabadsága a tulajdonképpeni lírai tartalom. Az ornamentális lírai személyesség közegében minden lehetségessé válik. A valóságos léttől és a valóság nélküli léttől való elvonatkoztatás révén ugyanis minden tárgy, minden alak szüntelenül felbomolhat, egymásba mehet át, örökös keletkezésben van, és mindig anélkül, hogy maga a metamorfózis szenvedő lenne, anélkül, hogy az érzékiség a valóságos lét tárgyiassági formáinak megsemmisülését és keletkezését idézné fel. Az elvontság adott fokán nincs megsemmisülés, csupán átalakulás, nincs kötöttség, csak szabadság, nincs halál, csupán újjászületés és örökös körforgás. Az ornamentális lírai személyesség legfőbb esztétikai tartalma az érzéki felszabadítás. Ha a tárgyi mozzanatok mesei stilizáltságát, bizarrságát, groteszkjét kell érzékeltetni, a zenei képek mellett a metonimikus és metaforikus jelentésképeknek is jut bizonyos szerep. Találhatunk ilyen képet *A tündér* című versben: „szárnyat ígéz a malacra”. Az „ígézni” ige még ezt a groteszk képet is légiesíti, bájosá teszi, nyoma sincs benne igazi feszültségnek és disszonanciának. A lehetőség tündéri szabadságának birodalmában minden tisztává, derűssé, könnyűvé válik, az ornamentika világa elvarázsolt világ.



Zedlitz báró utópisztikus bányászkolóniája

A stilizálás minden díszítőművészet legfontosabb formai tendenciája. Egyébként Bódy ezt a szürreális víziót szenzációsan emeli át filmjébe. A Zedlitz báró által megvalósított utópisztikus, falanszterszerű bányászkolónián Psyché megpillantja, amint az óljából kiugró szárnyas malac kecsesen elrepül. Ebben az egyéniség, szabadság és képzelet nélküli világban Psyché varázslatos lény is már csak a malacra képes szárnyat ígézni. A fantasztikum síkján a legföldhözragadtabb állat is képes repülni. Érzékiségét csak a groteszk-fantasztikus (mesei, szürrealista, mitizáló) képszerkesztés tudja Weöres költészetében megőrizni. A groteszkben ugyanis a jelenség érzéki egyedisége közvetlenül megy át az általánosba, ami képpé formálva fantasztikumot eredményez. A groteszk képalkotásnak a modern költészetben rendkívül nagy szerepe van, s Weöres költészetének folytatásra és beteljesítésre váró formaalkotásai leginkább ehhez a fantasztikus-groteszk nyelvi fantáziához kapcsolódnak. A *Psyché* is ennek a hol előretörő, hol háttérbe szoruló groteszk látásmódnak köszönheti különös hatását, és főleg felfokozott érzéki felidéző ereje révén könnyen csúszik át naturalizmusba.



A szárnyas malac elrepül

A testi egyesülés a mindenség törvényeinek beteljesülésévé, közvetlenül kozmikus aktussá, a világrend allegóriájává tárgul költészetében. Itt a forrása a *Psyché*-ben megjelenő szerelmi élmény érzéki elvontságának, amely formailag a testi szerelem hol pornografikus ízű, hol a groteszk testfölfogást idéző részletezésében fejeződik ki. Igaz, hogy ez a lázadó, a férfiszerepet magának követelő nőszerelem egyoldalúságából következik. Hisz vitathatatlan, hogy a modern szerelemérzés története még mindig a férfiszerelem története, s hogy a női szerelem emancipációja előszörre aligha ölthet más formát ennél az egyoldalú – az aktivitást, önállóságot és uralkodást, fölényt hangsúlyozó – érzékiségnél. S ez a mozzanat valószínűsíti Psyché erősen a külső megjelenésben összpontosuló lírai személyességét.



Psyché és Zedlitz szeretkezése

Bódy filmjében Psyché és Zedlitz egyik szerelmi együttlétét úgy ábrázolja, hogy a szeretkező pár képét a végtelen kozmosz csillagóceánjába montírozza be, majd az aktus eredményeként a csillagközi térben úszkáló spermiumokat láthatunk. A szerelem – pillanatnyi halál (megszűnés a másikonban), és a halál – örökké tartó szerelem (végső és teljes egyesülés a mindenséggel). A

szerelmem azonban nemcsak a halállal, hanem a misztikus tapasztalattal is érintkezik. A misztikus és a szerelmes mindentől megszabadítva bensejét, a lélek ürességén át eljut a kegyelem állapotába. A kegyelem állapotának kéje abban áll, hogy az ember kívül van a világon és magán is. Az extázis szónak is ez a jelentése: kívül lenni (magán és a világon). A halál és a szerelem mellett a misztikus tapasztalat is egyike a kulcsoknak, amelyekkel Weöres szívesen nyitogatja az önmagába zárt személyiséget. A „mélyrétegekbe”, a „nemlétbe”, az „archaikumba” való alábocsátkozás azonban még sok más utat is ismer. Ilyen a különféle mítoszok szemléletmódja, amelyek a világot és embert még egyetlen egységnek mutatják. Weöres mindenütt az egység, az azonosság, az összeolvadás lehetőségeit keresi, és próbálja művészi képpé szervezni. Világképének középpontjában egy tágas és sokféleképpen értelmezhető életfilozófia s egy erősen rezignált, de sok bölcsességet is magában foglaló embereszmény áll. Tagadhatatlan, hogy e világkép kiérlelésében nyomatékos szerepe volt az egzisztencializmusból és a jungi mélylélektanból magába szívott nézeteknek, s más többé-kevésbé irracionális-misztikus, enyhén vallásos képzeteknek. Még a *Psyché*-ben is – ahol leginkább sikerült leküzdenie szereplőjének elvontságát – megfigyelhető bizonyos elvontság, amely többek között a nagyfokú stilizálásban és az érzéki részletek naturalisztikus-groteszk halmozásában jut kifejezésre (*Psyché* szerelmi kapcsolatai és szerelmi élete, Ungvárnémeti Tóth László haldoklása).



A csillagközi térben úszkáló spermiumok

A *Psyché* egy fiktivitásában is konkrét személyiség fejlődéstörténete. A mitikus-lírai módon megelevenedő alakok, cselekvések bizonyos fokig önállósulnak, áttörnek a példázatszerűség burkát, ami életet, vagyis emberi meghatározást visz az ábrázolásba. De még így is érezhető, hogy a mítosz nyelve csak stilizációs eszköz, maga a mítosz pedig forma és alkalom, amelyet allegorikusan rendeltek hozzá a bölcséleti eszméhez. Ez az eszme a maga logikáját követve bontakozik ki, lényegében függetlenül a megelevenített alakok, az eredeti mítoszi esemény immanens művészi értelmétől. A mitológikus fantasztikum meg van fosztva a maga létszerűen igaz, az emberi történelemben gyökerező jelentésétől. Weöres eposzi-mitikus próbálkozásai,

kitartó és felfokozott érdeklődése a régi mítoszok, mitológiai történetek, kozmogóniák, eposzok, a primitív és a vallásos-mitologikus gondolkodás iránt közvetlenül az „Abszolútumról”, a „Mindenségről” szólnak. Világnézete sok mindenben rokon a keleti filozófiákéval, Buddháéval, Platónéval. Ahogyan a „fényesség” képi motívumát a maga értékrendjére vonatkoztatja, ahogyan átalakítja, elmélyíti a kép allegorikus értelmét, jól mutatja, hogy ami a kép mögött áll – az „emberi lényeg” – transzcendens jellegű. Talán utolsó pillantást vethetünk költészetében nyelvünk archaikus tájaira. Szüntelenül alakot, nyelvet, modort, szemléletmódot cserél, egyik világból a másikba lép, mintha csak ruhát váltana. De a kis rigmusokban, lírai játékokban, mesékben, groteszk fantáziálásokban már nem órála van szó: a nyelv lépett különös személyisége helyére, a nyelv közös ihlete személyes ihlete helyére.

A történelmi idő mitizált fantasztikuma (az idő „időtlenítése”)

Minden kor azzal hivatkozik, hogy a lét egyik alapkérdésének, a szubjektum-objektum viszonynak megnyugtató és végleges filozófiai feldolgozását kínálja. Ringathatja is magát ebben a hitben egészen addig, míg minden más, rákövetkező kor babonának nem minősíti az előző korok magyarázatait és szubsztanciálisnak kikiáltva, kánonná nem merevíti a magáét. Bódyt nem különösebben érdeklik a dogmák, ha ő vizsgálja a lét alapkérdéseit, persze tudomásul veszi, hogyan vélekedtek az elmúlt korok önmagukról, de ezt a tapasztalatot csakis a saját – szintén egy adott történelmi-társadalmi periódus által meghatározott – világszemléletén átszűrve használja fel. Sajátos lét- illetve történetfilozófiai interpretációját nyújtja egyén és valóság koronként meghatározott, dialektikus viszonyának. Bódy képes egyazon pillanatban ábrázolni a dolgok magán-, illetve magáértvalóságának szétválaszthatatlan ontológiai konkrétságát. A *Psyché*ben egyén és valóság viszonya szinte mindig ilyen dialektikus módon ábrázolódik: megjelenik egyrészt az adott kor immanens valósága, másrészt a realitás megelevenítésének hiperbolisztikus jellege mindig a szereplők, illetve a rendező világhoz való viszonyának kifejeződése. Az ábrázolás egyik vezérmotívuma az, hogy a polgári egyéniség számára miként válik tragikussá a társadalmi lét ontológiai kettőssége. A polgári társadalom elidegenedési folyamatában az egyén egyre kevésbé tudja gyakorlati módon elsajátítani a valóságot, ahhoz csak kívülről, fogalmilag tud közelíteni, így a valóság visszatükröződése – éppen ontológiai különműsége miatt – az egyén számára egyre inkább önállósult létezővé válik, sőt az objektív valóság helyébe lép.



Fantasztikus, a valóságra nem jellemző színek és tájak

Bódy filmjében Ungvárnémeti Tóth László egész életútja ezt a tételt példázza, már csak ezért sem véletlen, hogy hol költőként, hol filozófusként, sőt ideológusként látjuk viszont. A polgári egyéniség tragikuma nemcsak abban manifesztálódik, hogy a szubjektum mint gondolattá változott lét szemben áll az objektummal, hanem abban is, hogy a tudat visszatükrözött tartalma – mint új tárgyiassági forma – nem adekvát a valósággal. A valóság nem elég készséges, hogy a benne rejlő objektív összefüggéseket is explicit módon tárja fel az egyén számára, aki éppen ezért sokszor utat téveszt, rosszul választ. De mégis harcol, hogy a hol alakíthatónak, hol mozdíthatatlanul szilárdnak mutakozó világhoz való viszonyát értelmessé tegye. A *Psyché*ben ez a dialektika határoz meg minden kockát. Ezért lehetséges, hogy a történelem egyszerre van jelen a maga objektív, kronologikus anyagszerűségében és mitizált fantasztikumában, ezért nem válik kérdésessé, hogy az idő a történelmi események egymásutániségének objektív hordozójává éppúgy lehet, mint a szubjektum által megélt pillanat kövületévé.



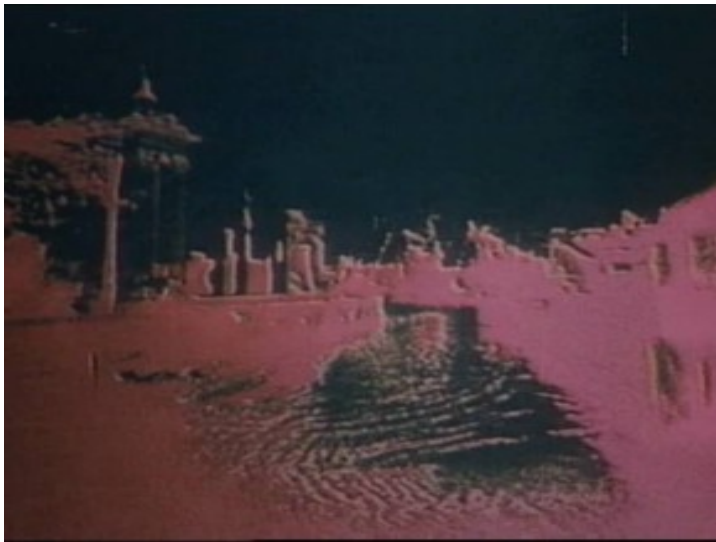
Fantasztikus, a valóságra nem jellemző színek és tájak

Weöres művében Psyché története egy hármas időprizmán lett kivetítve. Egyszer a történés ideje:

az 1810/20-as évek. Aztán egy visszaemlékezés dátuma: 1871. És azután az összefoglaló és a megjelenés dátuma: 1971. Ez a hármas időprizma ad egy egészen különös mozgást az időben. Úgy érezzük, mi is több kor tudatán át nézünk egy tájra, és úgy érezzük, ezek a korok is összenéznek egymással. Weöres erről a sajátos időértelmezésről a következőképpen vélekedett:

Az idő jelenti az őskornak a maradványait, jelenti a különböző történelmi stíluskorszakokat, jelenti a jelenkort, és jelenti a jövőt. Persze végeredményben csak jelen van. A múlt és a jövő – azok aktatáskáink. A múlt mindig csak volt, a jövő pedig csak lesz, a múlt az a táská, amiben a reményeink és félelmeink vannak. Ilyen módon jövő soha nincs, ahogy múlt sincs soha. Legfontosabb, hogy az ember törődjön azokkal a dolgokkal, amik az életét megelőzték, és az élete után jönnek. Tekintve, hogy az emberélet 60-70-80 év, nagyon ritka, kivételes esetben 100 év, és azt körülveszik azok az évmilliók, amikre az ember fizikai élete nem terjed ki. Ezt érzem a legfontosabbnak. Azokkal az évmilliókkal törődni, amikor nem vagyunk. Ha valaki akár hittel, akár hit nélkül elkezd törődni az élet-egésszel, akkor mindent át kell, hogy értékeljen.(10)

A XX. századtól Einstein relativitáselmélete egy új „időszámítás” kezdetét jelentette. Ettől kezdve már a relatív, azaz a megfigyelő pozíciójától függő időelképzelés uralkodik. Hasonlóképp érdekessé vált az idő átélés (szubjektív idő) kérdésköre is. Az „én” és a „világ” ideje közötti feszültséget nemcsak a tudományok vizsgálták, hanem művészi ábrázolása is figyelemreméltó. A fejlődés mai fokán az idő széles kapcsolatszövedék szimbólumává vált, igen magas szintű szimbolikus szintézis, amelynek segítségével a fizikai természeti történés, a társadalmi történés és az egyéni élet egymásutánjában különböző helyzetek hozhatók egymással kapcsolatba.



Fantasztikus, a valóságra nem jellemző színek és tájak

Történelem és idő sajátos dialektikája egyébként sarkalatos pontja Bódy filmjének is. Objektív és szubjektív idő különmeműségére épít. Ez annyiban igaz is, hogy a történések sorozata és ezzel a történelem menete az idő kérlelhetetlenül öncélúvá lett, szubjektumtól függetlenedett valós mozgásával vág egybe, ugyanakkor az egyén az idő múlását pillanattá sűrűsödött létként éli meg.

Bódy újítása abban áll, hogy az időt – akár objektív, akár szubjektív időről van szó – mindig a valós, gyakorlati lét attribútumaként kezeli, és meghagyva azok differenciált létmódját, az absztrakció szintjén egyneműsíti őket. A történelmi időt körülbelül egy és negyed századon keresztül követhetjük nyomon, miközben a film hősei nem öregsznek. Ezzel Bódy az objektív időt folyamatosságában végtelennek, a szubjektum által megélt időt pontszerűségében végesnek ábrázolva, egymásra vonatkozásukban mindkét kategóriát a fantasztikumba emeli, és tulajdonképpen időtleníti az időt. Ez az egyéni időkezelés ad alkalmat számára, hogy a különböző történelmi korokat mindig túlstilizált lényegük szerint mutassa be. Az ilyen sajátosan felfogott időkoordináták mentén a történelmi korok esszenciája is töményen, saját határain túlcsordulva jelenik meg. Ezért alkalmaz minduntalan fantasztikus, a valóságra nem jellemző színeket, szereplőit ezért dekorálja ki flitterekkel, arcukat ezért festi ezüstre. A különböző korok eszmeiségének megragadása ad alkalmat a rendezőnek arra, hogy az adott történelmi – társadalmi valóság szerkezetét feltárja. A fantasztikum párolt realitás és benne a külsőségeik szerint létező figurák az adott kor puszta formaként „tartalommal üresedett” lényegét jelenítik meg, és ezért a történelem legtöbbször esztétikailag ábrázolt ideológiává vagy korstílussá válik.



“Ezüstarcú” szereplők, flitterek

Bódy a történelmi korok stilizált esszenciasorában megtalálni véli a közöset. Ismeretelméleti koncepciója az, hogy a polgári világ történeti fejlődése során a valóság alapvető konfliktusai nem oldódnak meg, csak mindig újabb formákat öltenek. Ezért is helyezi a hangsúlyt a különböző korszakok lényegének esztétikai megjelenítésére. Hitelessé tudja tenni – a filmnyelv eszközeivel alátámasztva – azt a törekvését, hogy a polgári világ gondolati-ideológiai enciklopédiáját felvázolja a klasszika és romantika együttélésének periódusától a XX. század elejének irracionálisizmusáig. Először a romantika számára borult fel végletesen egyén és világ egyensúlya. A valóság prózaivá válása miatt az egyén magát, már nem mint a világ részét, hanem mint azzal szemben álló, önálló entitást tételezte. Önnön jelentőségét ily módon megnövelve azt hitte, hogy a világot képes gyakorlati módon megváltoztatni – ez az út vezet a forradalmakig -, vagy rezignáltan elfordult a valóságtól, és azt csak fogalmilag igyekezett elsajátítani, például a költészet útján.



“Ezüstarcú” szereplők, flitterek

Természetesen, az embernek a világhoz fűződő sajátos viszonyában az egyén sem maradhat önmagával azonos létező. Az egyén identitása az önmagával való azonosság és nem-azonosság egységévé válik. A személyiség meghasadt, egyszerre jelenti önmagát és valami mást is, de e két jelentés ismeretelméletileg mindig közös gyökérből fakad. Az egyének döntéseinek helyességét vagy helytelenségét nem csupán egymásra való vonatkozásuk határozza meg, hiszen választásaik sohasem lehetnek függetlenek a társadalmi-történelmi kortól. Ám hogy a történelem artikuláltan kinyilvánítja-e pregnáns lényegét, vagy transzcendens létezőként irányítja az ember életét, az megint egyén és kor viszonyának függvénye.



“Ezüstarcú” szereplők, flitterek

Zedlitz báró tudja és mondja is, hogy kell egy új világ. S az új világ rombolva, lángokkal, forradalmakkal közeledik, miközben Zedlitz és Psyché történelemtől, valós léttől látszólag leginkább függetleníthető és függetlenedő pillanataikat töltik egy fogadóban. Ám a lét e csupán látszólag különmemű szféráinak valódi összetartozását Bódy nagyszerű képi megfogalmazása teszi egyértelművé. Ahogy a forradalmak, háborúk ütegei a fogadóbéli ágy cizellált díszágyújának torkolattüzére felelnek, úgy szab új irányt Zedlitz és Psyché életének e találkozás. A történelem ebben az időszakban még nem avatkozott be olyan intenzíven az individuális sorsokba, s ezzel más keretet adott az érzéseknek is, a művészeteknek is. A személyes sorsképletek másképp szövődhettek.



“Ezüstarcú” szereplők, flitterek

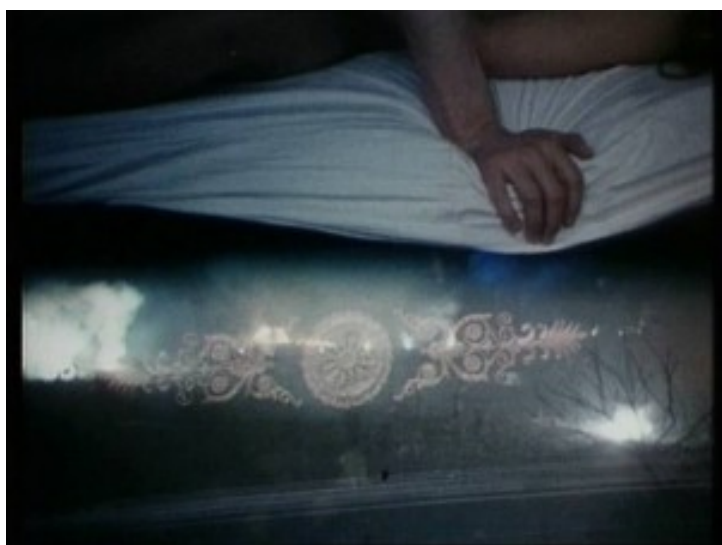
Érdekes módon Psychének a kora még békekorszaknak érzékelődik, holott az a napóleoni háborúk kora. Amikor Psyché 18-20-22 éves, akkor volt Napóleon birodalmának az óriási kiterjedése, majd jött Waterloo és Napóleon bukása. A napóleoni időszak problémái tehát beleszövődnek a történetbe, ha röviden is. A történelem – különösen Bódy időkezelése miatt – az

egyén számára mindig egyszerre jelenik meg testetlen, szublimált folyamatként és az adott pillanat röghöz kötött valóságaként. S ez a valóság egyszerre poétikusan légies és durván mocskos, szennyes és alantas.



A forradalmak, háborúk ütegei...

Innen ered a képi megfogalmazásban a naturalizmus és a szürrealizmus szüntelen egymást váltogatása. Ebben a világban az ember egyszerre esélyes arra, hogy életét úgy végezze, mint patkány a kanálisban, de arra is, hogy minden titkok tudójaként, glóriával a feje körül dicsőüljön a valóság fölé.



... a fogadóbéli ágy cizellált díszágyújának torkolattüzére felelnek

A Nácisz-mítosz eredete és filmbeli felhasználása. Ungvárnémeti Tóth László átlényegülése saját verses tragédiájának főhőisévé

A mítoszok és vallások szimbolikus rendszere az esztétikai, az etikai és a morális szféra részét

képezi. Ezek a rendszerek érzelmileg determinált világmagyarázó elvként működnek, sajátos céljuk abban van, hogy lehetővé tegyék a valóságos, de elfojtott érzelmek levezetését. Egyesek szerint mítoszaiban minden társadalom olyan alapvető és az egész emberiség számára közös érzelmeket fejez ki, amilyen a szerelem, a gyűlölet vagy a bosszúvágy. A mítosznak soha nincs egyetlen hiteles változata. Ahogy a körülményeink változnak, úgy kell a történeteinket mindig másképpen elmondani, hogy előtűnjék belőlük az örök igazság. A mítoszok és mágikus rítusok az önmagát ismétlő természetet fejezik ki. A szimbolikusnak a lényege egy olyan lét vagy történes, melyet éppen azért képzelnek el örökkévalónak, mert a szimbólum minden megismétlése azt újra megtörtént eseménnyé teszi. Kimeríthetlenség, végtelen megújulás, a jelentés állandósága nemcsak attribútuma minden szimbólumnak, hanem tulajdonképpen tartalma. A mitológia a fennálló lényegét, a körforgást, a sorsot, a világ uralmát igazságként tükrözte vissza a maga alakjaiban. Az emberek mindig is mítoszeremtő lények voltak. A mitológiának tehát az volt a szerepe, hogy segítsen megbirkóznunk az emberi állapot problematikájával, segítsen megtalálnunk helyünket és igazi célunkat a világban. A mitológia azt a veleszületett érzésünket fejezi ki, hogy az emberben és az anyagi világban több is van a láthatónál. A mítosz olyasmi, ami nem csak egyszer történt meg, hanem bizonyos értelemben mindig is történik, mert a történelmen túlmutatva az emberi lét időtlen aspektusáról szól, melynek segítségével kilábalhatunk a véletlenszerű események kaotikus sodrából, s megpillanthatjuk a valóság lényegét.

A mítosznak tulajdonított belső érték éppen abból származik, hogy az – állítólag az idő egy bizonyos pontján végbement – események egyúttal egy állandó struktúrát is alkotnak. És ez a struktúra egyszerre kapcsolódik a múlthoz, a jelenhez és a jövőhöz.(11)

A transzcendencia élménye mindig is hozzátartozott az emberi léthez, amely könnyebben megmagyarázható az istenek révén. Az extázis elérésének a vallás volt az egyik legközönségesebb módja, ám ha az emberek ma már ezt nem találják meg a templomokban, akkor másutt: a képzőművészetben, a zenében, a költészetben, a táncban keresik. A mitológia nem valamely primitív kísérlet a történetírásra, s nem is állítja, hogy meséi tényekről szólnának. A regényhez, az operához és a baletthez hasonlóan a mítosz is fikció, a mi töredezett, tragikus világunkat átalakító játék.

A mítosz a nyelv használatának szerves részét képezi, a beszéd folyamatában ismerjük meg, a beszédetől függ. Ha a mitikus gondolkodás sajátos jegyeit akarjuk számba venni, akkor mindenekelőtt meg kell állapítanunk, hogy a mítosz egyidejűleg nyelvi és nyelven kívüli tény. A mítosz szubsztanciája nem a stílusban, nem is az elbeszélésmódban van, hanem abban a történetben, amelyet elbeszél. A mítosz nyelvi rendszer, a nyelvi szférának van alárendelve, annak szerves részét képezi.(12)

A mitológiában ragaszkodunk egy elképzeléshez, azt rituálisan életre keltjük, aszerint cselekszünk, elgondolkodunk az életünkre kifejtett hatásán, s azt tapasztaljuk, hogy új bepillantást nyertünk életünk zavarba ejtő kirakós rejtvényébe.

A modernség előtti világban a mítosz még nélkülözhetetlen volt. Nem csak értelmet adott az ember életének, hanem hozzáférhetővé tette az emberi szellem egyébként megközelíthetetlen bugyrait is.

A mítoszok tanulmányozása ellentmondásos megállapításokhoz vezet bennünket. A mítoszban minden megtörténhet, úgy tűnik, az események egymásra következése nincsen alávetve semmiféle logikai vagy folyamatossági szabálynak, minden elképzelhető viszonylat lehetséges. És mégis, ezek a látszólag önkényes mítoszok a világ különböző tájain ugyanazokat a szereplőket, sőt gyakran ugyanazokat a részleteket ismétlik. S innen a probléma: ha a mítosz tartalma teljesen esetleges, mi a magyarázata annak, hogy a mítoszok szerte a földkerekségen annyira hasonlítanak egymásra?(13)

A mítosz volt a pszichológia előfutára. Amikor Freud és Jung elkezdte a lélek modern feltérképezését, ösztönösen a klasszikus mitológia példáival magyarázták megérzéseiket, s így az ősi mítoszoknak új értelmezést adtak. Jung szerint pontos jelentések lennének kapcsolhatók bizonyos mitológiai témákhoz, amelyeket ő archetípusoknak nevez. Az ember narcisztikus világképe három vereséget szenvedett az emberiség története folyamán. Az első vereséget a kopernikuszi heliocentrikus világkép jelentette, amely megrendítette az ember azon hitét, hogy a világegyetem középpontjában helyezkedik el. A második vereséget a darwini evolúció jelentette, amely a teremtés mítoszáat rengette meg. Végül a harmadik vereséget a freudi pszichoanalízis jelentette, amely a tudattalan szféra hangsúlyozásával az ember tudatosságba vetet hitét zilálta szét. Bódy kiterjesztette a Nárcisz mítoszt ennek az elméletnek az igazolására.

Weöres átemelte a *Psyche*-be Ungvárnémeti Tóth László verses tragédiáját, a *Nárciszt*, amely az ókori görög mitológiából ismert hős történetét örökölte meg. A 400 sorral megkurtított szöveg inkább a Psyché egyfajta „belső” kontextusaként működik. A Nárcisz-témának van egy különös, a 18-19. század fordulójának esztétikáihoz kapcsolható vonulata, amelynek korszakalakzatai valóban párhuzamba állíthatók az európai irodalom Nárcisz-parafrázisainak szentimentális-romantikus olvasásmódjaival. A Nárcisz-téma Európa újkori műveltségének egyik központi metaforája, az öntükrözés metaforája. Ungvárnémeti *Nárcisz*-tragédiája 1816-ban jelent meg.

Ungvárnémeti Tóth László Nárcisz-tragédiája alighanem a poétika átalakulását érintő, a 18-19. század fordulóján zajló történeti változások metaszoövege kívánt lenni.

Ungvárnémeti leveleiben, a kötethez fűzött kommentárjaiban, hivatkozásaiban, jegyzeteiben szorgosan, de végül is sikertelenül dolgozott egy neoklasszicista indíttatású, romantikus költészetelméleti kontextusnak a megteremtésén. A Nárcisz-tragédia egyszerre mutatja a klasszika és a romantika jelképzési és olvasási stratégiájának

módozatait. Ezért van kitéve az értelmezés Ungvárnémeti által előre jelzett »veszélyeinek« a »Nárcisz vagy a gyilkos önn-szeretet« minden olvasója.(14)

Ungvárnémeti a német-francia neoklasszika és a Sturm und Drang esztétikájához kapcsolódik. A költői, művészi szerep romantikus allegóriájának, Nárcisz alakjának a valóságos és virtuális közösségtől való elhatároltsága, azaz egy esztétikailag irigyelt, de önveszélyesnek tartott magatartásminta az Ungvárnémeti-mű fő témája. A mű és annak nyelvisége a Nárcisz-mítosz tükörmetaforáinak mintájára viselkedik: mind a szerző, mind az olvasó a saját „arcát”, énjét, kreativitását vetíti rá a műre, olvasás közben önmagában gyönyörködik. A *Nárcisz* drámai dialógusaiban a lírai én átalakulásának allegorikus története jelenik meg. Az Ungvárnémeti-mű esetében a retorikai nárcizmusnak a szentimentalizmushoz és a romantikához köthető történeti jelenségét és a nárcisztikus pszichotípus tükörmetaforáit kell alaposabban szemügyre venni. Már Ovidiusnál sem a puszta önazonosság, autoreferencialitás áll a középpontban, hanem az átváltozás, a metamorfózis. A vak jós, Tiréziász szexuális identitása paradox jellegű: mögötte van az a mitológiai történet, amelyben az *én* a másik *nem* identitását nem egy másik *én*nel (és másik *nem* mel) kialakított viszonyban, hanem a saját testében volt képes megtapasztalni. Tiréziász *én*-képeinek ebben az értelemben nem koherens a története, viszont – a nővé válás és férfivá történt visszaváltozás – egyértelműsíti a helyzetet: Tiréziász identitása minden pillanatban csak egyféle lehet, vagy csak férfias, vagy csak nőies önazonossága van. Nárcisz virággá változása, a virág kettős nemisége miatt, ezt a döntéskényszert oldja fel metaforikusan, nemcsak a mítoszban vagy Ovidiusnál, de Ungvárnémetinél is. A virág porzója és bibéje a választásra képtelen főhős differenciálatlan nemiségének emblémája. Weöres megoldásában az olvasó figyelmét mindenekelőtt a jós alakjának férfiból nővé, nőből férfivá alakulása köti le. Weöres intenciója szerint a jós alakja a „Weöres Sándorból” „Lónyay Erzsébetté” változó elvont szerzői imágó párhuzamos története. Ungvárnémetinél másról van szó. A Nárciszért rajongó nők egyike az időn kívül élő Echo nimfa, aki míg át nem változik valamivé, addig őrzi örök fiatalságát, azonban valójában nem létezik más valaki nélkül, hiába van teste. Nárcisz elutasítja Echo nimfa szerelmes közeledését, mert csalódást okoz számára a leány szemérmetlenül leplezetlen szerelmi vágya. „Nem, nem vakítasz, – nem vakítasz meg soha Akárki légy is...”(14) – szól Nárcisz a csalódott Echohoz. A vakságmotívum a Tiréziással való párhuzamra, de magára a Nárciszra vonatkozó jóslatra is utalhat. Ha ugyanis Nárciszt elvakítja a testi szerelem, sosem fogja önmagát meglátni. Nárcisz a segítségül hívott Artemisz istennőhöz azért vonzódik, mert testi-lelki hibátlanságához csak az istennő mitikus szüzességét, tisztaságát tartja méltónak. Abban reménykedik, hogy találkozni fog az istennővel. Még a kútfontól látott arcot, a saját képmását is Artemisz arcának véli először. Ám hamarosan rátör a drámai felismerés, amint apjának tudtára adja végzetes szerelembe esését önmaga iránt:

Ott láttam a szép alakot, esedezem neki,/ Sírok, könyörgök, kérem, intem, bíztatom,/ Nem szól: nem ért, nem hall: nem, óh nem, mert siket,/ Vak, néma. Míg így küzködöm, rám kiált/ Egy ősz Öreg,/ s meg fedd, hogy a szép én vagyok.(16)

Nárcisz szerelme olthatatlan, hiszen ha szomjúságát valóban oltaná a vízzel, mozdulatával a képmást, a tükröt nyomban széjjelzúzná. A képmás semmire nem reagál, és ez a képtelenség csak egy esetben képzelhető el: ha Nárcisz minden egyes mozdulatát, rezdületét örökkévalónak látja, érzékeli, azaz a képmás reakciói egy pillanatra sem zökkentik ki alvajáráó éntudatából, és ha Ungvárnémeti számolt a Nárcisz-mítosz azon etimológiájával is, mely szerint a hős nevét a görög 'narkao' (megdermed, megkövül) igéből nyerte. Mi is az voltaképpen, ami elbűvöli Nárciszt? Az alak, a kép. A tiszta forrású, elnyugvó transzparencia. A testetlenség. Mint ahogy a szerelmes is végül, a testek összebékülésével, szerelmese arcában, a tekintetében találja meg légies otthonát, amely otthon Nárcisz számára sem Echo, sem senki más által nem kínálkozott; saját, megsebzett lelkű testisége minden más testtől viszolygott, és a kútban megpillantott arc hirtelenében elválaszthatta őt a saját testétől is. A transzparencia csapdája ez, amely viszont a transzcendenciát, mint az elérhetetlen, távoli abszolútumot sem hagyja érintetlenül. A transzparencia, illetve a transzcendens megpillantása és tekintetbevétele óhatatlanul tűz alá veszi a testet. Hatalmas próbát ró rá. A vízben önnön tükörképét sóvárogva bámuló ifjú lassú elsorvaszásba, elmúlásba torkolló epekedése közepette alaposan megismeri saját lelkét, öntudatát is. Az Ember, amióta csak létezik, látványul kínálkozik önmagának. Évezredek óta valóban nem is szemlél mást, mint önmagát. Az ego végletekig tágitása oda vezet, hogy ez az ego fel is oldódik az objektív létben. Amikor Nárcisz, aki addig figyelemre sem méltatta az utána sóvárgó fiatal nők és férfiak seregét, egészen átadja magát önmaga iránti csodálatának, a külvilág tényei megszűnnek számára, pontosabban minden már csak olyan objektum lehet, ami a szó eredeti értelmében „kivetett”: maga az ego válik világgá, ugyanakkor megszűnik tényként létezni. Nárcisz voltaképpen akkor kerül bajba, amikor átlépi saját eddigi világa határait, amikor egy számára idegen világba, a „Thessáliek” berekbe téved, ahonnan nem találja a kivezető utat. Ez az idegen, másik világ, a „zordon liget” az a hely, ahol a jelképzés és az értelmezés másképpen működik, mint abban a világban, ahonnan Nárcisz jött. Ez az a fiktív világ, ahol semmi sem az, aminek a főhős látja.

Éppen, mert nem elégséges a *Nárciszt* a klasszicista mítoszértelmezések mentén olvasni, alig vesszük észre, hogy a hős „tragédiája” sem kizárólag az előtörténetként előadott jóslat miatt következik be, sokkal inkább az Echo kérésére kegyetlen bosszút álló Aphrodité miatt. A szűz Artemiszre ácsingózó Nárciszt az érintetlennek aligha mondható Aphrodité öli meg. Végül is nem a jóslat, az önarckép feltárulása lesz Nárcisz halálának az oka, ez sokkal inkább a halál mikéntjére vonatkozik. Nárcisz bűnhődése amiatt a tragikainak talán mégsem nevezhető hübrisz miatt következik be, hogy a főhős a közösség által neki tulajdonított tökéletessége, szépsége, kiválósága miatt túl magasra vágyik, s csak egy istennőt tart magához méltónak. Nárcisz szépségének híre megelőzi a főhőst. A közösség által ünnepelt fiatal fiú a többiek róla mondott szavait már eleve valamiféle önarcképnek tekinti. A darab címében megjelenő *önszeretet* tehát kettős, egyszerre vonatkozik a többiekől való elkülönöződésre, a túlzó önértékelésre és az *én*hez, a saját testhez való, másokban félelmet és viszolygást keltő erotikus vágyra. Nárcisz „*tükörstádium*” előtti identitásának nem része a szexuális identitás, sem önmagával, sem barátjával, sem Echóval szemben. Nárcisz nem egészen férfi, illetve az a férfi, aki az önmagában levő nő-pólusba szeret

bele. Aki a nőt nem az életben jövő-menő leányokban találja meg, hanem önmagában és ezáltal van kudarcra ítélve. Nárcisz önmagába zárul, és ezzel a férfi nagy lehetőségeit kizárja magából. Bódy filmjében Zedlitz báró Ungvárnémetivel való találkozásakor megemlíti, hogy kozmológiai vizsgálódásai során is az emberi lélek titkainak megfejtése izgatja.

A férfi és a nő a természet rejtett vegyjeleit hordozzák. Valamilyen ismeretlen jel, vagy pólus után kutatok. /Idézet a filmből/

Ungvárnémeti utalva a mikro- és makrokozmosz egységére, így válaszol:

Nyilvánvalóan mindkét pólus bennünk van. Be vagyunk önmagunkba zárva. /Idézet a filmből/

Ungvárnémeti Tóth László pályáján belül megvolt mind a nárcisztikus mozzanat, amely *Nárcisz*-tragédiájában fejeződött ki, mind a metafizikai hajlam, amely nem csak a költészetéből, hanem a tudomány és a filozófia iránti vonzalmából is kitetszik.

A nem azonosított nemi szerepet hordozó szüzesség és az identikus cselekvésben megnyilvánuló szerelem megszemélyesítőinek (Artemisznek és Aphroditének) rejtve maradó összeütközése végső soron felülírja Nárcisz és Echo konfliktusát: a mű paradox logikája szerint van két isteni közbeavatkozónk, akik azonban mégsem jelennek meg a darabban. A másik homonimikus elem, a nemes/nemtelen szövegbéli fogalmi kettős a többiektől való elkülönböződésben az én határain belülre helyezi az értékek képzetét: ami idegen, az értéktelen. Nárcisz kiválósága, különosság-tudata, nagyra törése miatt utasítja el a nimfa, a menyasszonyként neki szánt leány és a kedves barát, Myrson közeledését. A darabnak ezekben a vonatkozásaiba kapaszkodhattak azok a korai és későbbi értelmezők, élükön Weöres is a *Psychében*, akik Ungvárnémeti nemi „eltévelyedéseiről”, önfertőző, homoszexuális életviteléről írtak. Ha Ungvárnémeti műve abban az értelemben nárcisztikus mű, hogy a főhősben saját magát írta meg, még igazak is lehetnek ezek a vádak. Nárcisz/Ungvárnémeti kiválasztottság-érzése is könnyen tűnhet gőgnek.⁽¹⁷⁾

Bódy filmjében Ungvárnémeti olyan szinten azonosul saját művének főhősével, hogy annak egyfajta megtestesülése, Nárcisz inkarnációja lesz. A Nárcisz-mítosz Echója helyébe pedig a Weöres által megálmodott Psyché lép, aki mindhiába ostromolja szerelmével fiatalkori barátját és költőtársát.

Én nagy szerelmem, mit szépítném, borzasztó önös vólt. Verses Tragoediáját, mellynek címe: Nárcisz, vagy a gyilkos önn-szeretet, más valaki nemis írhatta. Még Sáros-Patakon kezdte költeni, s Rhédeyéknél csiszolgatá, befejezé. Themája: az ifiú Nárcisz ennen magába szerelmes; bár neme fi, szépsége egyszerre fi is nő is, imádó s elérhetetlen imádott egy személben. Tanács-adója Tiréziász, a ki jányinak született, de férfiúvá át-

változék – e valánk mink, Klárcsa, Ágnes, meg a többi, legények módján udvarlánk őtet – de hasztalan, mert Nárцisz elhervad, belé hal a nem tellyesülhető önn-szerelembe. – Így lőn; jól ismeré magát”.(18)

Ungvárnémeti annyira narcisztikus lény, hogy ezzel kudarcra ítéli önmagát, hiába van tele nagy tervekkel és szándékokkal, ezeket már nem tudja megvalósítani, mert 32 évesen meghal. Bódy mitikus figurává növeli Ungvárnémeti alakját, aki ugyanolyan tragikus hőssé válik, mint Nárцisz.

Nem szól, nem hall, nem ért, mert néma, siket, hideg! Mert vízi tükröződés, üres és léte nincs!(19)

Ungvárnémeti Tóth László skizofrén személyisége

Ungvárnémeti Tóth László (1788 – 1820) éppolyan anakronisztikus jelenség volt a maga idejében, mint némelyik külföldi kortársa, például Hölderlin és Keats. Az 1800-as századfordulón a magyar irodalmi élet három nagy lírikusa Berzsenyi, Csokonai és Ungvárnémeti volt. Ungvárnémeti Tóth László a magyar irodalom jelentős, ám elfeledett alkotói közé tartozik. Életműve hányattatásainak történetén és munkásságának rendkívül sajátos hatástörténetén felismerhető az elfeledés és újrafelfedezés kálváriájának szinte valamennyi stációja. Költészete azonban még annak ellenére sem foglalta el jelentőségének megfelelő helyét a magyar irodalomban, hogy újrafelfedezőinek sikerült a figyelem középpontjába helyezniük alakját. Az Ungvárnémeti Tóth-irodalom mennyisége alapján meglehetősen jelentéktelen költőnek is gondolhatnánk a kistokaji születésű poétát. Fontosságát azonban saját művein kívül olyan megnyilvánulások is jelzik, mint a legnevesebb kortársak, Kazinczy és Kölcsey elismerése, illetve a kései utódok közül Weöres *Psyché* je, amely Ungvárnémeti Tóth alakjának költői átlényegítésével idézte meg a XIX. század elejének elfeledett alkotóját. Tóth László rövid, ám fordulatokban gazdag élete folyamán többször is „újraértelmezte” saját korábbi tevékenységét, és eközben részint megtagadta, részint kifejezetten elhallgatta, illetve átalakította életének, munkásságának eseményeit. Weöres azt az Ungvárnémeti-képet használta fel és írta tovább saját céljainak megfelelően műveiben, amelyet a medikussá lett költő magáról kialakítani akart, de amelyik több szempontból is eltér a valóságtól.

Nem vala kellemetes ember, többnyire rossz kedélyű. Folyton a betűket falta, főként Linguisticát, sok féle nyelvet tanúlt. Láz hajtotta, köz emberbűl nagygyá emelkedni, ezért a Poesis, a Studiumok, minden. Száguldás volt benne, akkor is, ha éppen vesztegelt – tellyes élte sebbel lobbol futás a vélt sikerre, s a véletlen korai halálra. Eggy felűl nagy Talentum: a Poetica, a Scientia olly könnyen lőn birtoka, hogy mit meg-tanúlt, már is taníthatá.(20)

Márványfaragású költészetét, szellemi arisztokratizmusát Weöres a *Psyché*-ben ezzel a Kazinczy-epigrammával világította meg:

Énekelsz, s hány érti magas dalod? Érti, nem érti, Az neked egy, de te szállsz, ahova szagat erőd. Szólj, meglelkesedett ifiú, s kapkodj-ki magunkból; Ím ez örök rekegést hallani el-únta fülünk.(21)

Tóth László szokatlan, merész kifejezéseivel a modern líra előfutára. A fiatal diákpoeéta valószínűleg 1810-ben, tanítóskodásának színhelyén, Eperjesen találkozott először a széphalmi költőfejedelemmel. Ungvárnémeti első Kazinczynak írt levele elveszett, s a választ sem ismerjük, amelyben a mester alighanem magyar nyelvű versek írását sürgette. Korai próbálkozásairól sohasem tett említést Kazinczynak, nemcsak leveleiben, de egyéb munkáiban sem említette a valóságnak megfelelően költői pályakezdését.

Tudható, hogy Kazinczy minden kecsegtető senge kezdetért ugyan úgy hevüle, mint a mennyire minden parlagias rigmus faragás ellen fortyana; Laczi elegant lyráját nagyon is ízlete és kedve szeréntinek ítélte, őt azon nyomban barátságára méltatá. Ha együtt vóltunk, Ficzkó be-mutatá újabb meg újabb verseit, telve classicus mythologiai figurákkal, s persze sarkalat nélküli kopár, anticus metrumokban, mellyekkel a hölgyeknek sorba hódola, kit Cythere, kit Minerva fölé emelvén. S a leg-nagyobb sensatio vala, amikor érkezett Kazinczy négy-soros Epigrammja, mellyben lelke és szíve tellyes hevével Ungvárnémetit, a magas dallú, szálló, meg-lelkesedett ifiút köszönté; e hajdan idvezlet áll jelen írásom homlokán Motto gyanánt.(22)

Ungvárnémeti Tóth szemmel láthatólag már pályája elején is tartott tőle, hogy belekeveredik a nyelvészek vitáiba, mint ahogy ez később meg is történt. S hogy elhárítsa a bármelyik irányzathoz, az ortológusokhoz vagy a neológusokhoz való csatlakozás vádját, nyelvhasználatának igazolására meg nem nevezett tekintélyekre hivatkozik. Talán Csokonai szomorú példája, a mellőzöttség, kivetettség, anyagi sikertelenség ösztönözhatték arra Tóth Lászlót, hogy minden hiúságát félretéve Kazinczyt próbálja megnyerni irodalmi tervei megvalósításának. Ehhez azonban követnie kellett nemcsak Kazinczy ízlését, hanem szeszélyeit is. Nem volt más választása, s ezért mindent eldobott magától, ami céljától eltávolította. Ungvárnémetit csak annyiban érdekelte a világ, amennyiben az beemelhető volt a poézisbe. Úgy hitte, a világot csak kívülről kerítheti hatalmába, csak annak művészi elsajátítása lehet a cél.

Tóth László alakjában annak a folyamatnak a torz logikáját fedezhetjük fel, ahogyan a romantika ellentmondásos személyiségkultusza eljut az egyén és a faj irracionális felsőbbrendűségének megfogalmazásáig. A politikai romanticizmus bűnéül róják fel a fajelmélet feltalálását, ahogyan más felelőtlen nézet feltalálásáért is vádolták és vádolhatják is. A romantika gátlás nélkül bálványozza a „személyiséget”. Egyéniségkultusza sohasem jelentett egyebet, mint hogy kinek-kinek jogában áll tulajdon ideológiáját megalkotni. A romantikára a személyiségbe mint önmagában vett végső célba vetett rendíthetetlen hit a jellemző. Bódy egyik legnagyobb leleménye, hogy Tóth László valóságos személyétől teljesen elrugaszkodva, alakjában több személyiséget olvaszt egybe és ez a filmben a legelképesztőbb átlényegülések, metamorfózisok

révén valósul meg.

Álma nagy költőség s babér, keserves kinnal meg-közelíti; ekkor kijelenti, ő orvos tudós lesz. A poesisbűl pediglen ki-ábrándúlt, az csak lég falás, köd úszás, korunkban az Olympusiak nem a költést, hanem a tudást koszorúzzák. A távoli czélért esztendőkön által, vak buzgalommal, nyerő akarattal harczola, s ha el-éré: nem kell, más kell.(23)

A szellemi-lelki átalakulások során e skizofrén személyiség a legkülönbözőbb eszmék képviselőjévé válik.



Tóth László tükörképe

A pszichoanalízis mai állása szerint a skizofrénia mindenekelőtt narcisztikus rendellenesség. Fiatal költőként mint végletesen narcisztikus személyiség a mitológiai Nárцisz inkarnációja, aki beleszeret saját tükörképébe.

Ezt szimbolizálja a film minden tükörképe – a víz felszínén, Psyché szembogarán, Tóth László szobájának tükörfalán, a báltermek, kúriák vagy az orfeum tükrein. És ahogy a szabadkőműves jelvény visszatükrözi a fénysugarat, ez megmagyarázza – áttételesen – a film minden fényeffektusát: gyertyáit, fáklyáit, borszeszlángjait, naplementéit, összes optikai eszközeit. Kiváló alkalom arra, hogy Bódy felvillantsa a film, mint technikai médium előtörténetének állomásait és társművészeti kísérőit, az egri freskó laterna magicájától a klasszicista árnyképrajzolásig, a prizmatól az Eadweard Muybridge által feltalált kronotográfián(24)

át Moholy-Nagy László fotokinetikai, fotogram- és fénykollázs-kísérletéig. Alkalom arra, hogy magáról a fény természetéről értekezzen, amely a legfontosabb entitás az univerzumban, filozófiai, fizikai és metafizikai értelemben egyaránt.



Tóth László tükörképe

A fényről csupán belső tudásunk van, mert őt magát nem látjuk, csak általa látunk. A megszokott életet élve csak dadogni lehet róla, hiszen még a nyelv szerkezeteit is összeroppantja. A fény fizikai természetének értelmezésénél – Einstein speciális relativitáselmélete óta – tudjuk, hogy az egyetlen entitás az univerzumban, amely felett nincs hatalma az entrópiának, tehát a fény saját vonatkoztatási rendszerében a fotonok számára nem létezik az idő, mivel fénysebességnél az idő nem múlik többé. Filozófiai értelemben a Niels Bohr-i „komplementaritás-elv” szerint a fényt csak két, logikailag ellentmondó, de komplementer fogalommal lehet leírni: nevezetesen részecskeként és hullámként, vagyis a fény duális természete azt jelenti, hogy bizonyos feltételek mellett részecskeként viselkedik, más körülmények között hullámtermészetű.



Tóth László tükörképe

A Werner Heisenberg által kidolgozott határozatlansági reláció pedig kimondja, hogy a szubatomi részecske – és ilyen a fényt alkotó részecske, a foton is – helyzete és sebessége egy időben nem vizsgálható. Mivel szubatomi szinten a folyamatok indeterminisztikussá válnak, nem érvényesül az ok-okozatiság elve sem, tehát semmi remény nincs arra, hogy „objektív” módon mondjunk

bármit is a külső tárgyak bármely vonatkozásáról vagy tulajdonságáról. Ha viszont a fényt metafizikai aspektusból szemléljük, és transzcendens entitásként tételezzük, akkor a mítoszok szakrális szférájába jutunk. A megvilágosodásnak az isteni jóságból való eredeztetése azonban hiányérzetet kelt, mivel adós marad egy döntő szempont vizsgálatával. Nevezetesen azzal, hogy a megvilágosodás, a fény nemcsak életet ad, hanem pusztít is, sőt a kettő sokszor nem is választható el egymástól. A megvilágosodásnak az isteni jósággal való magyarázata tehát egyoldalú értelmezés. Az egyiptomiak szerint a villám atyja Seth volt, akinek héber neve: Sátán. A gonoszság ragyogást áraszt és fényt hordoz, a Sátán latin neve ezért Lucifer (fényt hozó).



Psyché kezében a prizma kivetíti a fény teljes színképspektrumát

Bódy kozmikus szemléletmódját jól jellemzi az, ahogyan egy Tóth László által írt epigrammát átültet a vizuális költészet formanyelvére. A filozofikus epigramma *Az Igazság* címen jelent meg:

Egy fényt, egy sugárt, s egy képet fest az igazság, Még is ezerképen tűnik előnkbe nekünk.
Nem csoda: mert a mint sűrű vagy ritka az elme, Úgy szegi a sugárt célja s iránya felé.(25)

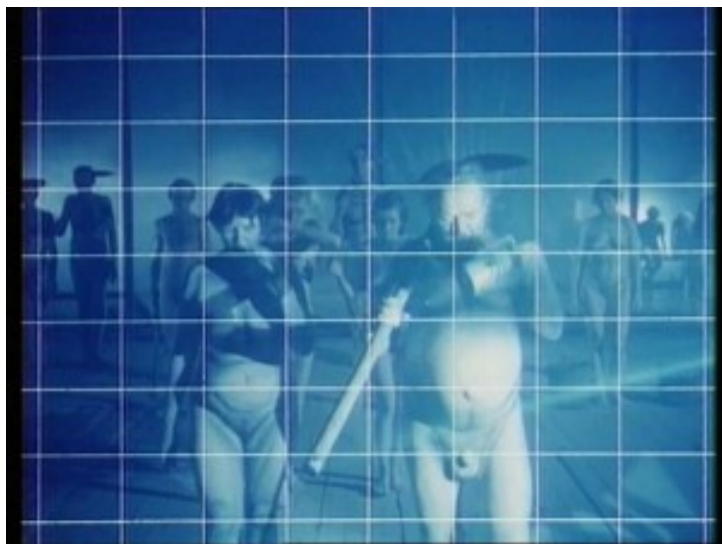
A filmben miközben Psyché felolvassa az epigrammát, egy Tóth Lászlótól kapott prizmát tart a kezében, amelyet a napfény felé fordít, és a prizma kivetíti a fény teljes színkép spektrumát. Medikusként Tóth László a racionális tudós archetípusát testesíti meg, akinek tudományos pályája

mintha már az egri líceum mennyezetfreskóinak nézegetése közben eldőlt volna, ahol többek között orvosi és optikai műszerek is láthatók. Mikor Psyché Pesten meglátogatja, szálláshelyén anatómiai ábrákat nézegetnek.(26)

A sok deformált test ábrája után egy – mai szemünk számára szintén – torz figurát látunk a „normál alak” példjaként. „Közös útjuk a kórház embrió-preparátumai, majd az iszonyatos operálószék felé vezet,” (27) ahol egy orvos elvégez Psychén egy nőgyógyászati műtétet. Psyché is érdeklődik a természettudományok iránt, amit Weöres precíz leírással jellemez, és valamiképp belecsempészi Einstein általános relativitáselméletének a geometriát érintő vonatkozásait,

miszerint a gravitációnak a téridő szerkezetét deformáló-torzító hatása van, és emiatt a távoli csillagokból érkező fény útja is módosul:

Nem volt az okoskodáshoz semmi kedvem, de Laczi nógatott, hát tanítgatám; ő csak ámuldozott a binomialis formákon, ettől speculatiom szárnyra lendült, s a két féle infinitus quantitással csudát mívelék: bármely távolság ennen magánál hosszabbnak is, rövidebbnek is mutatkozott; az egyenes magába vissza tért, mint a kerék, de görbület nélkül; a parallelák nem a végtelenben, hanem a határoltban metszék egymást; a szegletek a síkon a sphaericus trigonometriát követék; végül a tér valamelly hyper teret producált, s mind a téri testek hyper testeket, a mellyeknek ők csupán metszeteik: el-lazúlt az Universum s annak arithmetikai systemája, oda lőn minden bizonyosság. Meg-dőle a nyájás Euclides s a törvény tudó Aristoteles, helettők az Eleata Zeno árnya lebegett a feje tetején: míg Zeno a physicát czáfolá a geometriával, én ép fordítva, világunk normatív rendét a differentialis integrális numerusokkal. Az Imaginarius Világban, sőt az illy Világok bár meddig folytatható sokaságában fel lengve, a hová Laczó már alig bírt követni: ennen fegyverivel verém-meg ötöt, elibe tárván, hogy a sterilis theoretisálást no ha ő kedveli, több eszem hozzája nékem vagyon.(28)



Eltorzult proletártestek

Tébolyodott filozófusként Ungvárnémetit egy irracionális fajelmélet megalkotójaként láthatjuk, aki egy új ideológiát alapoz meg *Az egyén szerepe a sors tökélyében* című művében. Ebben kulturális-antropológiai vonatkozású rögeszméit fejti ki, miközben a filmben egy szociálbiológiai-antropometriai vizsgálat képei elevenednek meg. Eltorzult proletártestek láthatók, az antropológiailag átlagolt egyedek „ideális” társadalmának víziója úgy jelenik meg, mint a mozgásfényképezés múlt századi úttörőinek felvételein a mérce előtt futó aktok. A meztelenségükben kiszolgáltatott emberi testek deformáltságát a testfestés hangsúlyozza, és a jelenet szinte elégikusan vonultatja fel a technológiai-racionalista esztétikát, amely Leonardo da Vincitől és Dürertől a reprodukív technikák XX. századi mítoszáig terjed.

Egy napon a régóta bennem fészkelődő gondolat egyetlen óra alatt életem eszméjévé emelkedett. Megérkeztem a jövőbe. Én vagyok a végső láncszem, a legtökéletesebb egy genetikai sorban. Utánam csak a hanyatlás, a bomlás következhet. Ezért nekem folytatódnom nem szabad. El kell érnem mindent, amit elérnem rendeltetett. Én kívül állok az emberi nem szaporodó sokaságán. Fölsímlertem, hogy minden baj alap oka éppen e szaporodás kaotikus szabadságában gyökerezik. Az előző nemzedék átörökíti tökéletlenségét a következőre, mely újabb tökéletlenséget nemz. És a társadalmak a kiszámíthatatlan véletlenre bízzák a tökéletes rend születését. Az eszmék fönt szállnak, az emberiség pedig alant tántorog. Az én feladatom az, hogy megalkossam a rendszert, melynek bevezetésével az államok polgáraik életét végre a fejlődés egyenes irányába fordíthatják. Mert addig az emberiség csak nagy reményekre és keserű csalatkozásokra van ítélve. Végre megszűnik a hasogató kettősség. Tudós és művész lehetek egy személyben. /Idézet a filmből/



A torzulást testfestés hangsúlyozza

A romantika idealista hőstípusa így jut el a nietzschei „übermensch” eszme felsőbbrendűségi mítoszának áértelmezéséig. És életének ebben az utolsó szakaszában Tóth László Bódy felfogásában mintha Nietzsche megtestesülése lenne. Sorsuk alakulásában több párhuzamot is

felfedezhetünk. Az egyik ilyen párhuzam Nietzsche kapcsolata a Freud-tanítvány Lou Saloméval (Zarathustra tanácsa: „Ha nőhöz indulsz, ne feledd otthon a korbácsot!”), amely hasonlóan bizarr és ellentmondásos, mint ahogy Bódy ábrázolja filmjében Tóth László erotikamentes „viszonyát” Psychével. Nietzsche nagy hatást gyakorol Schopenhauer *A nemi szerelem metafizikája* című esszéje, melyben a férfi és a nő viszonyát szemléli: csalódások és öncsalások kusza szövedéke, látszatkép, a házasság nem egyéb, mint egy végtelen akarat szexuális ösztönben megnyilvánuló erőltetett, nemritkán gyötrelmes, rutinszerű funkciója, amely nem nyugalmat és boldogságot eredményez, hanem állandó fájdalmat és kellemetlenséget. Nietzsche itt találja meg a saját sötét életérzése filozófiai „elméleti” megerősítését és igazolását. Bizonyos lehetőségek segítségével azonban meg lehet menekülni az akarat állandóan gyötrő ösztöne elől; a művészet szemléletében az ember felszabadulhat e rabszolgaság alól. Nietzsche tudományos pályája korai szakaszában az ókori görög mitológiát tanulmányozza, és megírja *A tragédia születése* című művét, amelyben az apollóni-dionüszoszi ellentétpár fogalmát tisztázza. Apollón a művészet, míg Dionüszosz a termékenység istene. Az apollóni fogalma eszerint a harmónia, a dionüszoszi pedig az eredendő diszharmónia, az elragadtatás, a mámorban talált önfeledés jelképe. Nietzsche mindkettőt úgy fogja fel, mint a műalkotásban egyaránt szükséges, egymást kiegészítő, az ember természetében rejlő képességeket. Gondolkodásában együvé tartoznak, egymástól elválaszthatatlanok. Érett korszakának főműve az *Így szólott Zarathustra*, amely filozófiai gondolkodásának esszenciális összegzése. Végletesen szkeptikus, hiszen az igazságnak nemcsak a felismerhetőségében kételkedik, hanem végül létezésének tagadásáig is eljut. Nietzsche bebizonyítja, hogy örök érvényű igazságok nem léteznek, nem létezhetnek. Nem a megismerés, hanem az élet dönti el egy-egy állítás igaz vagy hamis voltát. Sem a művészet, sem a gondolkodás nem visz az igazság, a lényeg felé, mindkettő megreked a látszathoz. A látszatot és a lényegét ugyanolyan ellentétként fogja fel, mint az apollóni-dionüszoszi fogalompárt. Mindezek alapján egyértelműen irracionálisnak tűnik a nietzschei gondolatvilág. Számára a kutató szubjektum sem szilárd pont többé, hanem kérdésessé válik. Ezzel ugyan egyrészt engedményeket tesz a relativizmusnak, de ugyanakkor rációfól az olyan értelmezésekre, amelyek az embert abszolútként tételezik, mintegy elválasztják az objektív valóság egészétől. Hirdette, hogy az igazság nem létezik, mégis kereste. Olyan ellentétes szellemeket szabadított fel önnön tudatában, amelyeknek végül csak úgy tudott látszólag parancsolni – és itt érvényesül betegségének hatása gondolkodására –, hogy önmagát helyezte a paradoxonon kívüli, e paradoxon fölötti pontra. Amilyen mértékben romlott közérzete, általános egészségi állapota, olyan mértékben fokozódott önbizalma betegessé, kétségbeesett önimádattá, hogy végül önmagát kiáltsa ki a világ megváltására egyedül képes és egyedül hivatott Antikrisztussá. Ez a gondolkodás végletesen narcisztikus személyiséggé változtatta.



Tóth László az érzékszervek szerepéről beszél

Tóth László életművének hasonló íve bontakozik ki Bódy filmjében, hiszen az ókori görög mitológiából meríti verses tragédiájának, a *Nárcisznak* a témáját, megszállott prófétaként pedig *Az egyén szerepe a sors tőkelyében* című művében fejti ki zavaros filozófiai nézeteit. E művéből idéz szinte már tébolyult állapotban a riadt Psychének az érzékszervek szerepéről:

A szem egyik érzékszervünk. De vajon hihetünk-e neki? Amikor a valóságosan létező dolgokhoz hasonlatosan kivetíti elénk képzeletének képeit. Hol nyerhetünk egyáltalán bizonyosságot a körülöttünk lévő világban. A hallás a legmegbízhatóbb érzékszervünk, ám az elme fölfokozott állapotában képes arra, hogy a legapróbb részletekre is kiterjedő víziókat fessen, éppen ezért nem hihetünk semmiben sem. Semmi sem létezik, csak én és a gondolkodó agyam sejtjei. Nincsenek érzelmek, emlékek sincsenek. /Idézet a filmből/

Tóth Lászlónak szifilisz miatt megbomlik az elméje, és ekkor kezd el foglalkozni az általa konstruált fajelmélettel, amely paranoiás rögeszmévé válik. Mint művésznek kívül kellett volna maradnia a valóságon, ám ő belülről is szeretne volna leigázni a világot. Kudarcai azonban egyre távolabb sodorták eszményeitől. Ezért a világ totalitásával került szembe, s így jutott el a fajelmélet fasiszta örületéig, a világ gyakorlati átalakításának általa vélt feltételéig. Nietzsche vérbaja életének utolsó szakaszában annyira elhatalmasodott, hogy ez vezetett a filozófus elméje elborulásához. Már súlyos betegen írta az *Így szólott Zarathustra* című művét, egy ritmikus prózában írt „ kozmikus világkölteményt, amelyben az „emberfölötti ember” eszméjét alkotta meg, megalapozva ezzel az „übermensch” mítoszt.

Minden kultúra eszmékből épül föl, s közülük egyesek uralkodóvá válnak, mások feledésbe merülnek. Tehát a gondolatok, az eszmék, különösen az alapeszmék – mint a kultúra alapjait alkotó nagy erkölcsi, vallási és metafizikai tanítások – rendezik a tapasztalatokat. Tehetik ezt mélyen vagy felszínesen, jó vagy gonosz szándékkal. Nem minden eszme humánus; egyik-másik alapeszme veszélyes, aljas és destruktív. Éppen azért kell megtanulnunk okosan bánni a

gondolatokkal, az eszmékkel, mert némelyikük kegyetlen vagy halálos veszélyt rejt magában. Az eszmék révén beleláthatunk mások gondolataiba, megismerhetjük tapasztalataikat. Semmi sem lehet veszélyesebb, mint egy eszme, már ha valakinek csak az az egy van belőle. Nietzsche eszméit utóbb teljesen más kontextusba helyezve használták fel ördögi célok érdekében a náci ideológusok. Tanítása szerint a hagyományos erkölcsöt el kell vetni, mert az életellenes. Legfőbb problémája az Én részeként felfogott történelem és kultúrtörténet szubjektivizálása és képzeleti felszabadítása. Ennek a folyamatnak kizárólagos központja az Én. Az Én – ellentétben a világgal – az egyetlen bizonyosság. De az Én nem egyszerűen az egyedüli valóság, az egyedüli létező, hanem valóságon túli létező. Az Énben nem elkezdődik, hanem végződik a világ. Mindez nagy lendületet adott a századvég Én-kultuszának, később – az eredeti eszme eltorzításával – a német nép nemzetek fölötti kiválasztottságát hirdető hitleri eszméjének. Erre éppen Tóth László eltorzult személyisége szolgál példaként, aki Bódy filmjében megalkotja saját magánmítoszát, zavaros eszmék egybegyűrésével próbálva létrehozni az új „rendet”. Azonban rend már sem a múlt – a hagyomány –, sem a jövő – a remény – felől tekintve nem létezik. A hagyomány éppúgy törmelék, mint a jövő. A két évszázad óta tartó széthullást, rendetlenséget nem értelmezheti többé semmiféle ideális valóság. A történelem széthullásának, a kultúra törmelékességének alapélménye most teljesebben ki igazán. A törmelékesség végállapotnak tűnik. Ugyanabban a fejben a legellentétesebb szellemi álláspontok, egymástól évezrednyi távolságban levő kultúrák és erkölcsök, ítéletek és előítéletek férnek meg egymás mellett anélkül, hogy a legkisebb konfliktust idéznék benne elő. Nietzsche gondolkodásában a kifinomult esztétizmus és a barbárság szinte mágikus együvé tartozása a legmegdöbbentőbb. Az élet-szellem ellentétpár dialektikus egységét mereven szétszakító felfogás, amely az esztétizmus jegyében megtagadja a szellemet az élet vad erőinek a javára, tulajdonképpen kapunyitás a felelősség nélküli cselekvés, az antihumánus cselekvés számára, akkor is, ha ezt a félelmetes közelséget a XIX. század végén még nem látták, nem érezték, nem féltek tőle. Thomas Mann szerint Nietzsche a polgári álerkölc ellen küzdött, de ezt az esztétizmus jegyében tette, amely azonban a polgári kor sajátja. E kor túlhaladása pedig azt jelenti, hogy egy esztétikai korszakból egy morális korszakba lépünk át. Nietzsche eszméi mind esztétikai, mind morális vonatkozásban kudarcot szenvedtek. Egyrészt azért, mert a náci ideológusok a saját elképzeléseik szerint átértelmezték, másrészt korunk tömegtársadalmában a globalizált tömegkultúra totális uralma éppen az ember szellemi felemelkedése ellenében hat. Személyes sorsa és tragédiája tulajdonképpen ezt a tényt szimbolizálja.

A Wilhelm Dilthey által megalapozott szellemtörténet hatása Bódy történelemábrázolására

Bódy filmjének története átíveli a teljes XIX. századot és a XX. század első harmadát. A kelet-európai országok számára ez a korszak a forradalmi változásoknak, a polgári társadalmak kibontakozásának és a megkésett ipari forradalomnak a kora. A művészetek területén a felfokozott érzelmek szabad áramlásának utat nyitó romantika kora. A politika területén a nacionalizmus

eszmei térnyerésének, a nemzetállamok kialakulásának, a nemzeti függetlenségi törekvéseknek a viharos időszaka. Kelet-Európa legkülönbözőbb történelmi régióiban találkozott egymással egy konzerválódott feudális állam és a polgári racionalitás eszmeisége. Ennek a történelmi „találkozásnak” az eredménye az lett, hogy a polgári racionalizmus politikai, kulturális, erkölcsi követelményei semmisültek meg, és a polgári észben rejlő démonalitás nem a gazdasági szféra mozgásában valósult meg, hanem a politikai-ideológiai szférában. A posztkartézianus korszakra az irracionalitás térhódítása jellemző, a logosszal szemben ismét a mítosz kerül előtérbe. A romantika a racionalizmussal szemben a vallásos hit és a művészet egységét hirdette meg, amely megnyitotta az utat a mitologizálás irányába.

Oswald Spengler szerint a történelem mozgatója az ösztönös akarat, benne nincs fejlődés, csak változás, ahogy a végzet meghatározza. A történelmet a sors irracionális ereje irányítja. Bódy arra tett kísérletet, hogy a *Psyché*-ben megjelenítse 120 év történelmi, irodalomtörténeti, filozófiai, esztétikátörténeti, művészettörténeti vonatkozásainak esszenciális sűrítmenyét, visszatükrözve a XIX. század különös, dekadens szellemiségét és megidézve a magyarországi reformkor szellemi pezsgését. Ehhez egy sajátos történetfilozófiai szemléletmód alkalmazása szükséges, amely komplex módon közelít az eseményekhez, és egyfajta szintézisre törekszik. Az európai civilizációban mindig is érvényesült bizonyos történeti gondolkodás. A görög filozófia, amikor a megismerés elméletéről szólt, akkor ezen a matematikai megismerés elméletét értette. Azóta két nagy konstruktív korszaka volt az európai történelemnek. A középkorban a gondolkodás központi problémái a teológiához kapcsolódtak, Isten és az ember viszonyával foglalkoztak. A XVI. századtól a XIX. századig főleg a természettudomány gondolati megalapozására törekedtek, a filozófia pedig az emberi szellem – mint szubjektum – és az őt térben körülvevő természeti világ – mint objektum – viszonyát tekintette fő témájának. Az emberek természetesen ez idő alatt történetileg is gondolkodtak, de történeti gondolkodásuk mindig viszonylag egyszerű vagy éppen kezdetleges volt, és sohasem kényszerült önreflexióra. De a XVIII. században, amikor az emberek már megtanulták, hogy kritikusan gondolkodjanak a kívüllágról, a történelemről is kritikusan kezdtek gondolkodni, mivel ráébredtek, hogy ez sajátos gondolkodási forma, amely bizonyos mértékig különbözik a matematikától, a teológiától vagy a természettudománytól. E felismerés eredményeképpen már nem volt kielégítő egy olyan ismeretelmélet, amely feltételezi, hogy a matematika, a teológia vagy a természettudomány, vagy e három együtt kimerítheti a megismerés általános problémáit. A történeti gondolkodásnak megvan a maga önálló sajátosságokkal bíró tárgya. A tér- és időbeli, nem most zajló különös eseményekből álló múltat nem ragadhatja meg a matematikai gondolkodás, mert ez térben és időben sajátos helyzettel nem rendelkező tárgyakkal foglalkozik, amelyeket éppen a sajátos tér- és időbeli helyzetnek ez a hiánya tesz megismerhetővé. Nem ragadhatja meg a teológiai gondolkodás sem, mert e gondolkodásmódnak egyetlen végtelen tárgya van, a történeti események pedig végesek és sokfélék. Végül nem ragadhatja meg a természettudományos gondolkodás sem, mivel a természettudomány által feltárt igazságokat azért ismerjük el igaznak, mert megfigyeléssel és kísérlettel nyerték őket abból, amit valóban észlelünk, a múlt viszont már eltűnt, s a róla szóló gondolatok sohasem igazolhatók úgy, mint a természettudományos hipotézisek. A matematikai, teológiai és természettudományos tudás

magyarázatát célzó ismeretelméletek így nem érintik a történeti megismerés speciális problémáit, és ha a megismerés kimerítő magyarázataként lépnek fel, ezzel kimondatlanul is a történeti megismerés lehetetlenségét állítják. Ez mindaddig nem okozott gondot, amíg a történeti megismerés be nem tört a filozófusok tudatába azzal, hogy speciális nehézségekbe ütközött, és megoldásukra speciális technikát alakított ki. De amikor ez a XIX. században bekövetkezett, olyan helyzet állt elő, hogy a meglevő ismeretelméletek a természettudomány speciális problémáira irányultak, s a matematikai és teológiai tanulmányokon alapuló hagyományt örökölték, erre az új, mindenfelől jelentkező történeti módszerre pedig nem akadt magyarázat. Speciális vizsgálódásra volt tehát szükség, melynek feladata ennek az új problémának vagy problémacsoportnak, a szervezett és rendszerezett történeti kutatás meglétéből adódó filozófiai problémáknak a tanulmányozása. Ez az új vizsgálódás pedig joggal tarthatott igényt a történetfilozófia címre.

A XIX. században kibontakozik a történetfilozófia speciális területeként a szellemtörténeti gondolkodás, amelynek megalapozója Wilhelm Dilthey (1833-1911) német filozófus és történész, aki elsősorban történelemelméleti és szellemtudományi írásairól ismert, de a hermeneutika, a fenomenológia, az irodalomkritika és a társadalomtudományok metodológiájának fejlődésére is jelentős hatással volt. Hatása egészen a jelenkorig érezhető. Személyes útja a pozitivizmustól egy irracionális „élet- és történelem megértés” felé haladt, s ebben a XIX. század fejlődése tükröződik. Dilthey munkássága tehát három területre osztható fel: a szellemtudományok elméletével, illetve a természettudományok és a szellemtudományok elhatárolásával foglalkozó stúdiumok; vizsgálódások az emberrel, a társadalommal és az állammal foglalkozó tudományok történetéről; fáradozások egy olyan pszichológia létrehozásáért, amelyben az „ember egész ténye” bemutatható. A tudományelméleti, a tudománytörténeti és a hermeneutikai vizsgálódások állandóan áthatják és átfedik egymást. Mindez a pszichológiában összegződik, amelynek az életet a maga történeti fejlődés- és hatásösszefüggésében kell megértenie, mint azt a módot, ahogyan az ember *van*, mint lehetséges tárgyát a szellemtudományoknak, s mint gyökerét e tudományoknak egyszersmind. Nem véletlen, hogy a freudi és jungi pszichoanalitikus irányzat az életfilozófiából bontakozott ki. Dilthey három, visszatérő világnézeti típust különböztet meg a nyugati filozófiában, vallásban és művészetben: a naturalizmust (Hume), a szabadság idealizmusát (Kant) és az objektív idealizmust (Hegel).



A mosodában működő ördögi mókuskerek...

A szellemtörténeti gondolkodásmód végigvonul Bódy filmjén. Kétségkívül a XIX. századi német életfilozófiát megalapozó Dilthey, Schopenhauer és Nietzsche eszmeisége hatott leginkább szemléletmódjára. A történelmet egyszerre ábrázolja konkrét és elvont síkon, objektív ésszubjektív valóságként, érzékileg átélt és absztrakt vonatkozásban. Ugyanakkor időnként ironikus távolságtartással is. Az ipari forradalom technicista szemléletét több bizzar szerkezet bemutatása reprezentálja a filmben. Ilyen a pozsonyi országgyűlés termében forgó hatalmas szélkerék, vagy az Ungvárnémeti pesti szállásának udvarán működő mosoda ördögi mókuserőszerű konstrukciója, amelyet egy elgyötört gyermek munkája működtet. A technika kezd az ember fölé nőni, akiidegen és félénk lesz egy olyan világban, amit saját technikájával hozott létre. A technikának pedig éppen az lenne a fő feladata, hogy visszahozza az élet autonóm jellegzetességeit a kultúrába, amelyezek nélkül nem lesz képes túlélni azokat a romboló és irracionális erőket, amelyek az emberi tevékenység technikai eredményeiből keletkeztek. A XVIII. századtól kezdődően még sokan azt gondolták, hogy lehetséges és kívánatos a múlt minden jelét letörölni, és ily módon egy sokféle ősi természeti és emberi forrásból eredő, szerves kultúrát egyfajta korszerűen összeeszkábált pótlékkal helyettesíteni, amiből hiányoznak az esztétikai, etikai vagy vallási értékek és mindensajátos emberi tulajdonság, kivéve azokat, amelyek a gépeket szolgálják. A német nyelv kultúrán azintellektuális és tudományos haladást érti, és szívesen választja el mindenféle társadalmikontextustól, a civilizáció szóval pedig egész egyszerűen az emberi élet anyagi oldalát jelöli. Thomas Mann számára a kultúra egyenlő az igazi szellemiséggel, míg a civilizáció gépesítést jelent. Az embernek nem lenne szabad megengednie, hogy a civilizáció lerombolja a kultúrát és a technika az embert. A forradalmak és társadalmi átalakulások révén a XVIII. század drámaian egybeolvadt a XIX.-kel, és e századtól kezdődően a haladás már nem humanizálást jelentett, hanem mechanizálást, ennek megfelelően, ebben a felfogásban a testi erőfeszítések mindinkább fölöslegessé váltak. A gépek ugyanannak az eredeti mítosznak a termékei, amelyek egyemberekből álló szervezetnek vagy uralkodónak egyfajta abszolút tekintélyt adnak. Ez lett az ipari forradalom mindent elsőprő eredménye. Így nem meglepő, hogy Ungvárnémeti Psychének írtlevelében megfogalmazza egy lehetséges környezeti katasztrófa vízióját:

A fák már rég lehámlottak és izzad az elpiszkolt föld is. Mintha mindent ki akarna verejtezni magából, amit a gyárak és bányák még el nem vettek tőle. Valami végleg romlásnak indult ezen a tájon, amiről csak azok hiszik, hogy épülés, akik hasznot szereznek belőle. /Idézet a filmből/



... amelyet egy kisgyerek működtet

A kelet-európai polgárosodás ellentmondásos folyamatát, az arisztokrácia agóniáját, a mindent átható dekadens életérzést, az irracionális eszmék térhódítását Bódy hangsúlyosan ábrázolja. Magyarország azért is volt sajátos helyzetben, mert nemzeti életünk kifejezetlensége, társadalmi gyakorlatunk elvontsága a polgári nemzetté válás kísérletétől, 1848-tól kezdve, szinte megkettőzte történelmünket, és a nemzet nem létező társadalmi gyakorlata helyett megteremtette az önmagába forduló szellem illuzórikus gyakorlatát, az irodalmat. Mivel a belső szociális, etikai, politikai, individuális ellentmondások elvontak maradtak, mivel a belső társadalmi mozgás sohasem belső erőből jutott el végkifejletéig, az elszigetelt értelmiségi nézőpontjából vagy reménytelennek látszott minden változás, vagy az egyén belső megváltozásának és megváltásának perspektívája maradt az egyetlen esély. E különös nemzeti nyomorúság kifejeződése az értelmiség egy széles rétegének tudatában a polgári világrend általános nyomorúságát is megjelenítette, azt a nyomorúságot, amely a rohamos kiüresedés, elidegenedés „negatív dialektikájában”, az egydimenzióssá szűkülő társadalmi világban, a manipulációban, a totalitárius tendenciákban fejeződött ki. Az egyéniség „megváltásának” különös perspektívája (az „énnek” a világból való kitörlése) a különös nemzeti viszonyokon át elsősorban ezt az általános világrendet jelenítette meg.



Az előadás bizarr koreográfiája a náci testkultuszt idézi

Psyché, Ungvárnémeti és Zedlitz különböző eszmék megtestesítői, szimbolikus és mégis konkrét figurák, időn kívüli mitikus archetípusok és egyidejűleg egy adott történelmi korszakba ágyazott, átélhető sorssal felruházott személyiségek. Psyché a női sorsképlet megtestesítője, aki állandóan lázad a fennálló hagyományokkal és konvenciókkal szemben, és egész élete e konvenciók széttörésének kísérletét példázza. Megpróbál részesévé válni a reformkori történelmi eseményeknek és folyamatoknak. Mivel sorozatos kudarcok érik, frusztrált személyiséggé válik. Ungvárnémeti Tóth László rövid élete során sok mindennel megpróbálkozik a költészettől a medicinán át egészen a filozófusi szerep betöltéséig. Lelki-szellemi átváltozásai, zavaros szexuális identitása, nárcisztikus személyisége kaotikussá fokozzák életét és egy szellemileg, testileg leépült, szálnalmas roncsként agonizálva távozik a világból. Amikor halála után előadják *Nárcisz* című művét, az avantgárd előadás hűen tükrözi Ungvárnémeti ellentmondásos személyiségének esszenciáját, a történelemtől és az emberről vallott sajátos nézeteit.



Az előadás bizarr koreográfiája a náci testkultuszt idézi

Az előadás bizarr koreográfiája a náci testkultuszt idézi, a produkció közben a darab rendezője,

mint narrátor mondja fel a démonikus tartalmú szöveget:

Ne figyeld a másikat, az is te vagy. Cselekszel, és eltűnik benned a parancs. Győzől, mert a másik is te vagy. Nem szégyenkezel, mert a cselekvés megelőz téged. Előtted lebeg a világ szégyene, és te túllépsz rajta. Akaratod, mint a kutya, hűséggel követ. A másik követ téged. A másik a te elhatározásod. /Idézet a filmből/

Az előadás végül egy dekadens hangulatú orgiába fullad. A performance rendezője ironikusan jegyzi meg Psychének:

A célt az ember koronként, sőt naponta más-más eszközökkel érheti el. Most már az egyszerű emberek kora következik. Az embereknek együtt kell lélegezniük, és meggyőződéseim, jobban teszik, ha ezt a művészet, vagy a vallás, és nem a politika területén teszik. /Idézet a filmből/

Zedlitz utópista álmodozóként egy darabig még hisz a világ jobbá tételének lehetőségében. Ezért folytat birtokán karitatív tevékenységet, és ezért épít a munkások számára kolóniát, amely azonban minden jó szándéka ellenére, a racionális mérnöki munka eredményeként rideg és embertelen. A falanszter készen van, csak az ember természete nincs készen a falanszterhez.

A Platón által megidézett mítosz a férfi, női és androgün princípiumokról és ennek megtestesülése Psyché, Ungvárnémeti Tóth László és Zedlitz báró alakjában

Bódy filmjének képlete egy szabályos szerelmi háromszög képletére egyszerűsíthető. A költői ambíciókkal megáldott Lónyay Erzsébet (Psyché) Ungvárnémeti Tóth László iránt érzett, mindvégig beteljesületlen szerelme szövődik egybe az arisztokrata, báró Maximilien von Zedlitz Psyché iránti reménytelen szerelmével, amely a báró kitartó udvarlásának köszönhetően házassággal végződik. Hármójuk hányatott sorsának alakulását, egymásba fonódását és egymástól távolodását kronológiába rendezve, a lineáris cselekménykezelés szabályainak megfelelően, hagyományos drámai szerkezetben tagolja a film. E háromszög bonyolult viszonyrendszere a mítosz-logosz, az apollóni-dionüszoszi, a szent-profán és az anima-animus ellentétpárokon keresztül képezhető le szemléletesen. Ezek az ellentétpárok átszövik egymást, összefüggnek egymással. Az ember élete feloldhatatlan ellentétek szövevényéből áll. Lényegét tekintve a primitív gondolkodásnak is ugyanaz a struktúrája, mint a modern, tudományos gondolkodásnak, mert mindkettő ellentétek, ellentétpárok felismerésén és feloldásán át jut el a szintézishez. A kérdés az, vajon a szintézis elképzelhető-e úgy, hogy az ellentétpárok tagjai nem semmisítik meg egymást, nem tagadják egymás jogosultságát? Jung egymást kiegészítő ellentétpárok formájában képzelte el a tudatos és a tudattalan psziché közötti viszonyt. A kollektív tudattalanban ősök tapasztalatai és élményei halmozódnak fel, tipikus emberi sorsokat sűrítve magukba. Az

archetípusok az általános kultúra több korban és kultúrában közös sztenderdizált tartalmait, amelyek „végtelen hálót” képeznek. Az archetípus a tulajdonságok, motívumok, funkciók olyan rögzült kapcsolatának tekintjük, amely átlépi a korok és kultúrák határait. Az archetipikus tudat őseredeti formája a mágikus gondolkodás, rendszerezése a mítosz. Az archetipikus tudat a „szent” szférájából csúszott le, a tipizáló gondolkodás a profán közegben jött létre. Az ember az archaikus korszakokban még nem látott metafizikai szakadékot a szent és a profán között. A mítosz a „költői” korszak uralkodó szellemi formája. A görög felvilágosodás óta a tudomány és a művészet hozza létre az új jelenségeket.

A miszticizmus, a mítosz és a misztérium szavak egyaránt a görög *muszteion*ból erednek, ami a szem vagy a száj becsukását jelenti. Ezek mind homályos, megfoghatatlan dolgokra utalnak, melyek túl vannak a szavakon, s inkább a belső, mintsem a külső világra vonatkoznak. Platón elképzelését az örök eszmékről egy ősi mítosz, az isteni archetípusok (melyeknek a földi dolgok csupán halovány árnyképei) filozófiai változatának is láthatjuk. Ám Platón szemében a szeretet, szépség, igazság és jóság eszméit nem lehet felfogni, de még csak megsejteni sem a mítosz vagy a rítus segítségével, ehhez a tiszta észre van szükség. Sem a mítosz, sem a logosz nem bizonyíthatja Isten létezését, ahogyan ezt Platón elmagyarázta. A filozófia szakadást idézett elő az egymást kiegészítő mítosz és logosz között. Az ógörögök logosznak hívták azt a logikus, gyakorlatias és tudományos gondolkodásmódot, amelynek segítségével helytállhattak a világban és magyarázni tudták a természeti törvényeket. A logosz merőben különbözik a mitikus gondolkodástól. A mítosszal ellentétben a logosznak pontosan meg kell felelnie a konkrét tényeknek. Míg a mítosz a szent archetípus vagy az elveszett paradicsom képzelt világára tekint vissza, a logosz előre néz: mindig valami újat akar fölfedezni. Görögországban a tengelykorszak hajtóereje a logosz volt, ami más szellemi szinten hatott, mint a mítosz. Maga a mítosz csupán valamiféle rituális mimézis segítségével nyerhet értelmet, a logosz viszont olyan alapos vizsgálódással keresi az igazságot, amely csakis a kritikus szellemhez szólhat. A mítosz világképe szerint a történelem és a profán világ lényege a valaha egységet alkotott ég és föld, eszmény és valóság, isten és ember elszakadásában áll. A nyugati gondolkodásban keletkezett emiatt egy ellentmondás. A görög logosz mintha szemben állt volna a mitológiával, a filozófusok mégis tovább támaszkodtak a mítosza. Platón ugyan értetlenül állt a mítoszok előtt, de fontos szerepet juttatott nekik mindazon fogalmak magyarázatánál, melyek a filozófiai nyelven túl léteznek.

Platón *A lakoma* című művében megidézi az ismert mítoszt a nemi princípiumokról.

Arisztophanész, a vígjátékiró mondja el, miszerint hajdan háromféle ember élt, a nő, a férfi és az androgün, amely férfi-nő volt. Az emberek zavara és boldogtalansága pedig azzal kezdődött, hogy az istenek megirigyelték harmonikus kerektségüket, kettévágták és összekeverték őket. A felek azóta keresik párjukat.

Így hát csupán külső jel szerint egész ember mindegyikünk, mert ketté vagyunk vágva. Kettő lett egyből, s most szüntelenül keresi ki-ki a maga másik felét. Azok a férfiak mármost, akik az egykori androgünnek nevezett kétneműről lettek lehasítva, a nőket

szeretik; a legtöbb parázna ebből a fajtából kerül ki, mint ahogy a nők között is a férfiszeretők és a házasságtörők. Azok a nők ellenben, akik az egykori nő kettévágásából erednek, nem nagyon gondolnak a férfiakkal, hanem inkább a nők felé fordulnak, s ezekből lesznek a leszboszi szeretők. Akik pedig az egykori férfi kettévágásából erednek, azok a férfinemet keresik; amíg gyerekek, minthogy az egykori férfi darabkái, a férfiakat szeretik, s örülnek, ha együtt hálhatnak velük és megölelhetik a férfiakat.

Platón műve a férfi világának fölényét hirdeti. E finom dialógusban Erósz lényegéről, jelenségéről és hatásáról esik szó, de ez már a férfiak közötti megértés és kölcsönös vonzalom világában történik. Itt minden „nőies” mintha jelentéktelen és idegenszerű lenne. Erósz pedig nem isten, hanem démon, tehát olyan lény, amely isten és ember között mintegy félúton leledzik.

Alkibiádész beszédet tart Szókratészről, ám közönségének rá kell döbbernienie, hogy a Szókratészről zengett himnusz egyszersmind Erósz leírása is. Alkibiádész világossá teszi, hogy Erósz, akiről a lakoma során olyan élénken vitatkoztak, testi mivoltában köztük van – mégpedig Szókratész alakjában: aki maga ugyancsak démoni közötte lény, afféle isten és ember közötti létező; külsőre csúf, belül azonban szép; állandóan a szépséget és a szép embereket kutatja, akiket beszédével vonz magához, hogy aztán messzire vezesse őket önmaguktól – az igazság és a szeretet kutatásához, a filozófiához. A lakomán szintén résztvevő Szókratész pedig egy jósnőtől hallott „isteni ihletésű” elbeszélést idéz fel annak bizonyítására, hogy az igazi szerelemnek semmi köze nincs a testiséghez, hanem a „szép” megpillantásából és megismeréséből áll, nem érzéki indítású tehát, hanem erkölcsi-gondolati tartalmú bizonyosság. Szókratésznál az értelem szorítja ki az érzelmeket, a racionális a mitikusát, a logosz a mítoszt.



Zedlitz báró

Bódy filmjében a Platón által jellemzett három „nem” képeződik le Psyché, Ungvárnémeti Tóth László és Zedlitz báró alakjában. A három főszereplő a mitikus archetípusok megtestesülése. Életük különböző szakaszaiban felváltva képviselik a mítosz és a logosz világát. Ungvárnémeti Tóth László költőként a mítosz világához tartozik, majd medikusként mint racionális gondolkodó a logosz világának megtestesítője, végül filozófusként az irracionális eszmék megszállottjaként újra

a mítosz világába zuhan vissza. Zedlitz mint mérnök és amatőr csillagász a logosz világát képviseli, a birtokán a munkásai számára létesített utópisztikus falanszter-kolónia megálmodójaként átcsúszik a mítosz világába, majd a kiábrándulás, illúzióvesztés és rezignáció állapota ismét a logosz világának irányába tolja.



Psyché

Psyché költőnőként még a mítosz világához tartozik, ám nála is bekövetkezik az illúzióvesztés és megreked a logosz világában. Alakjában feloldódni látszik a világ létmódjának dualisztikus ellentmondása. Ő benne él a valóságban, méghozzá ösztönös módon, annak ingatag törvényei szerint. A világban nincsenek egyértelmű eligazodási pontok, s Psyché sem hisz igazán semmiben. Tudja, hogy lehet bárónőként paloták lakója, s cigány kalandornőként országutak számkivetettje. Vezérlő elve, a szabadság tartalom nélküli öncéllá válik, mert Tóth László, akiért szabad maradhatna, nem lehet az övé, s vele Psyché amúgy sem az értelmes életet választaná. De Zedlitz báróval sem azt választja. Neki ez az elviselhetetlen nyugalom, ez a tétlen eseménytelenség egyenlő a lét tagadásával. Psyché persze ösztönös lény, de mégis az élet, a vitalitás megtestesítője, s torz választásainak az is oka, hogy a valóság igazi lehetőséget alig kínál neki. Akármibe kezd, mindenütt kudarcot vall, minden tette, minden szándéka kudarcba fullad. Feltehetőleg ugyanilyen módon kudarcba fulladna más korokban is, mert Psyché egész magatartása nonkonformista. Származása szerint nem tartozik sem ide, sem oda. Illetve egyszerre tartozik a társadalom legelőkelőbb és legszámkivetettebb, társadalmon kívüli rétegéhez, ami magatartásán állandóan kiütözik. Egyszerre cigánynő és ugyanakkor grófnő is. Őbenne magában is megvan az a kettősség, ami a forradalmas szándékait eleve kudarcra ítéli. Egy ilyen nonkonformista magatartással végigbotladozhatna az egész történelmen, akár napjainkig is, és akkor sem találná helyét. Psyché alakja – a Tóth Lászlóhoz és Zedlitz báróhoz, vagyis a *férfő*hoz fűződő kapcsolata – mitikussá növekszik. Bódy érdeme, hogy a filmben ábrázolt hősök, mint konkrét egyediségek, kibontják a bennük levő általánost, vagyis a mítoszt. Mind Weöres műve, mind Bódy filmje azzal okoz igazi meglepetést, hogy olyan életteli érzékiséggel ábrázolja Psychét, mintha valóságosan létező személy lett volna, Ungvárnémeti Tóth László elvont-mitikus figurája viszont úgy jelenik

meg, mintha az alkotói fantázia szülte volna.



Ungvárnémeti Tóth László

Ahogy Weöres Ungvárnémeti mellé komponálja Psychét, ezzel Tóth Lászlót még teljesebbé teszi az abszolút nőiség attribútumait viselő Psyché szerelmével, az Ungvárnémeti-Psyché életrajz szálainak egybefonásával.

Az archetipikus kollektív tapasztalatok összekapcsolnak bennünket minden előddel. A mítoszokká kidolgozott archetipikus képek a lélek önlelképezései a szellem világában. Platón ősképei legkívül vannak, s nincs náluk távolibb, Jung ősképei legbelül vannak és nincs náluk közelebb. A lélek nemcsak az emberiség, hanem a kozmosz történetét is modellálja, s az archetipikus élmény önmagába mélyedve keresi a tudást a létről. Az emberi „eposz” első fejezete a harc az énért, a lélek koherenciájáért, egységéért és életöröméért. A második fejezet a rivalitás története, a harc a társért és ennek eredménye a boldogság és teljesítmény képessége. Ezt írja le Freud. A harmadik fejezet a harc a tudatosságért, az élet értelméért. Ez Jung vizsgálódásainak tárgya. Ősidőktől az embert meghatározó megoldhatatlan alapkonfliktusok, a test és a lélek konfliktusa, vagy a férfi és nő szorongása, amelyet egymásban keltenek.(30)

A „psyché” szó jelentése a görögben lélek, de mindenképpen a lélek erotikus aspektusát jelenti. Psyché alakja alig képzelhető el Ámor, a szerelem istene nélkül. Tehát Psyché nemcsak lélek, hanem a szerelemtől érintett női lélek.

Az értelem, a logosz a lélek »tulajdona«, s azon belül van; ám ugyanez a logosz mégis oly tág és határtalan, hogy a lelket, mint végtelen, kívülről fogja körbe. A lélekhez közeledve megfoghatatlanná válik a logosz, amely nélkül a lélek sem ismerhető meg; a logoszhoz közeledve viszont a lélek tűnik végtelenül távolinak, márpedig nélküle nincs semmiféle ismeret. A logosszal érintkeznek a legfolytonosabban az emberek, naponta belebotlanak ugyan, mégis mintha idegen lenne nekik. A lélekben lakozik ugyan a logosz, de rajta kívül

is: minden egyébben is, amihez a lélek csak közeledni tud. A legközelebbi tárgyban éppúgy ott lappang s azt éppúgy áthatja, mint a legtávolabbi sejtést. A lélek nem tudja megragadni a logoszt, mert az benne magában is ott van; a meghatározandó a meghatározóval azonos. Önmagából kellene kilépnie ahhoz, hogy a logoszhoz »kívülről« közeledhessen – de még ekkor sem érné el célját: ha a logosz mindenben ott van, akkor vélhetően nemcsak az önmagából kilépő, de még a halott lelket is áthatja. A logosz mindenben felfedezhető, de mint egyetlen, mindent felül is múl: bárhol próbálja határok közé zárni a gondolat, egyből másutt, a határon túl tűnik fel. Határtalan a logosz; neki köszönheti az ember, hogy bárhol és bármikor a határtalanság élményében részesülhet.(31)

A XVI. századtól az emberek Európában elkezdtek létrehozni egy olyan civilizációt, melynek következtében az élet egyszer s mindenkorra megváltozott, és eredménye a mitológia halála volt. A nyugati modernizáció a logosz gyermeke volt. Ez a kultúra nem a múltba nézett, mint a korábbiak, hanem előre tekintett. A modernizáció hosszú folyamata, amely Európában mintegy három évszázadot vett igénybe, egy sor alapvető változással járt: az iparosodással, politikai és társadalmi forradalmakkal, melyek a társadalmat az új körülményekhez igazították, valamint egy szellemi „felvilágosodással”, amely a mítoszt haszontalannak, hamisnak, korszerűtlennek nyilvánította. Vannak dolgok, így a világegyetem keletkezése vagy az istenek születése, melyek mintha a vak véletlennek lennének alávetve, ezért olyannyira áthatja őket az irracionális, hogy észérvekkel ki sem fejthetők. A modern kor előtt a legtöbb ember tudta, hogy a mítosz és a ráció kiegészíti egymást, mindkettőnek megvan a maga szférája, működési területe, s az embernek mindkettőre szüksége van. Az életnek a mítosz adott értelmet, az foglalta keretbe, ám ahogy a modernizáció haladt előre, és a logosz oly látványos eredményeket produkált, a mitológia egyre veszített a nimbuszából. Már a XV. századtól egyre több jelét láthatjuk az elharapózó kétségbeesésnek, a szellem futótűzként terjedő bénulatának, a tehetetlen düh érzésének, amint a gondolkodás régi, mitikus módja összeomlott, a helyére viszont nem lépett semmi. Az ember olyan szimbólumrendszereket tud konstruálni, mint a vallások, a mítoszok, a tudomány, a művészet vagy a nyelv. Ezek a szimbólumrendszerek védelmet jelentenek az ember számára, mert azt az illúziót keltik, hogy segítségükkel legyőzhető az entrópia, vagyis a káosz. A szimbólumrendszerek virtuális burokként védik az embert, lelki támaszt jelentenek számára az irracionális félelmekkel szemben. A szimbolikus szférák megsérülése esetén spirituális és társadalmi válság alakulhat ki. Az emberiség történetében több paradigmaváltás is volt, például a politeizmus felváltása a monoteizmussal, a geocentrikus világképet felváltó heliocentrikus világkép vagy a darwini evolúcióelmélet, amely a teremtéselméletet kérdőjelezte meg. A monoteista világvallások azt a tudatot alakították ki az emberben, hogy a Föld az univerzum középpontja, így az ember uralkodhat az egész világon. Az ember csak földi léptékben, saját magát kivetítve a világra, antropomorf módon tudott gondolkodni. A zsidó-keresztény kultúra két évezreden át alapvető alkotóeleme volt a nyugati civilizációnak, ezért ezt az időszakot tekinthetjük a vallási világállapot korszakának, amikor az emberek gondolkodását a vallásos világkép uralta. Ez a világállapot egészen a modernitásig tartott, és elkezdődött egy egészen napjainkig húzódó szekularizációs folyamat, amellyel radikálisan átalakult az ember gondolkodása a világról. A

modernizáció hősei a logosz műszaki vagy tudományos zsenijei voltak, nem a mítosz szellemóriásai. Ez azzal járt együtt, hogy a gondolkodás intuitív, mitikus módszereit elhanyagolták a tudományos ésszerűség pragmatikus, logikus szellemének kedvéért, tehát a tudományos logosz összeegyeztethetlenné vált a mítosszal. Mivel pedig a legtöbb ember már nem támaszkodott a mítoszra, sokan már azt is elfelejtették, egyáltalán mi az. A XIX. század végére bekövetkezett a logosz és a mítosz teljes szétválása. Nietzsche Zarathustrájának sugallata valóra vált, hiszen a mítosz, a kultusz, a rítus és az erkölcsös életmód híján a szentség meghal. Amikor a modern ember Istent elvont igazsággá minősítette át, akit csupán kritikus elmével közelíthetünk meg, akkor a maga számára meg is ölte. A mítoszokat azonban nem lehet csupán logosszal ellensúlyozni, hiszen a tiszta ész nem tud mit kezdeni a mélyen gyökerező, kiüzetlen félelmekkel, vágyakkal, neurózisokkal. Ez egy erkölcsiség és szellemiség vezérelte mitológia feladata. Ezért Jung szerint szükségünk van mítoszokra, mert segítségükkel azonosulhatunk embertársainkkal. Szükségünk van mítoszokra, hogy kellőképpen értékeljük az együttérzés fontosságát, amit a mi pragmatikus, racionális világunkban nem mindig tartanak eléggé célravezetőnek. Szükségünk van mítoszokra, hogy legyen szellemi tartásunk, hogy lássunk túl az azonnali szükségleteinken, s megtapasztaljuk azt a transzcendens értéket, amely megkérdőjelezi önzésünket. A mítosz a kollektív tudattalan alkotása, s így vissza lehet következtetni belőle az egyetemes psziché sajátságaira. Az ember alapvetően rítusképző, szimbólumteremtő, nyelveket kimunkáló, önmagát szervező, mítoszoktól ösztönzött, istenkereső lény, kollektív és egyéni őstörténete kísértetiesen ér össze, születésünkkor a kollektív tudattalanból felmerülve érkezünk meg ebbe a világba, távozva pedig esszenciánk mintha ugyanebbe a láthatatlan lelki ősóceánba térne vissza.

Mircea Eliade *A szent és a profán* című művében szintén a modernitás emberének nagy dilemmájával foglalkozik, aki a szakralitás világától egyre távolodva a szekularizált világ foglyává válik, és már csak önmagára számíthat. Junggal ellentétben Eliade azt állítja, hogy az ember önmegvalósítására, szabadságára csak az ad lehetőséget, ha megszabadul mindenféle mítosztól. Tehát a logosz világát választja. Ez a szellemi-lelki küzdelem végigkíséri Bódy filmjében a három főhős életét. Jung foglalkozott az anima-animus kettősség – a női jelleg megszemélyesítése a férfi tudattalanjában és a férfi jellegé a nő tudattalanjában – lélektani vonatkozásaival is. Lélektanilag ugyanis magunkban hordozzuk a másik nem jobbra kisebbségben levő pszichológiáját is – ami genetikai adottságainknak is megfelel -, különben férfi és nő végképp nem tudná megérteni egymást.

Minden férfi kezdettől fogva magában hordja a nőnek egy bizonyos képét. Ez a kép alapjában véve tudattalan, ősidőktől származó s az élő rendszerbe bevésődött örökletes anyag (archetípus), az ősök sorának a női lényről szerzett összes tapasztalata nyomán. Ugyanez mondható a nőről, benne is veleszületett kép lakik a férfiról. A tapasztalat arra tanít, hogy pontosabban azt kellene mondanunk: a férfiakról nyert kép, míg a férfinál inkább a nő képéről van szó. Mivel ez a kép tudattalan, mindig tudattalanul vetül rá a szeretett alakra, s a szenvedélyes vonzódásnak és ellentétének ez egyik leglényegesebb oka. Az animus (valamint az anima) természetes funkciója abban áll, hogy összeköttetést

teremtsen az egyéni tudat és a kollektív tudattalan között. Az animusnak és az animának az egyetemes tudattalan képeihez vezető hídként vagy kapuként kellene funkcionálnia. A férfi az értelem segítségével birkózik meg az élettel, ám az élet az anima révén él benne. A nő titka pedig az, hogy az élet az animus szellemi alakjában jön hozzá. Ő az erősz segítségével birkózik meg az élettel, ám a valóságos élet hozzá az értelem révén jön, melyet benne az animus testesít meg. Az anima/animus elég erősen a konkrét személy csökevényes pszichológiai funkcióját képviseli; ugyanakkor mindkét nem lélektani kiegészülésre is vágyik, hogy világuk kikerekedjék.(32)

Ezek a gondolatok harmonizálnak a Platón által megidézett mítosszal a nemi princípiumokról. Psyché figurájában is megvan ez a kettősség. Miközben az abszolút nő benyomását kelti, hordoz magában férfias vonásokat is. Emancipációs törekvései révén még a házasságában is kívív magának bizonyos függetlenséget. Ungvárnémeti Tóth László pedig, nárcisztikus személyiségéből következően, leginkább az androgün princípium hordozója, benne több a feminin vonás, mint a maskulin jelleg. Így az ő személyisége és szexuális identitása még bonyolultabb és komplexebb, mint a Psychéé. Nietzsche *A tragédia születése* című művében elemezte az *apollóni-dionüszoszi* ellentétpár szerepét az ember életében.

Sokat nyer vele az esztétikai tudomány, ha nem csupán logikailag látjuk be, hanem a szemlélet közvetlen bizonyosságával is felismerjük, hogy a művészet fejlődése az apollóni és a dionüszoszi kettősséghez kötődik: hasonlóan, amiként a nemzedékek is a nemek kettősségétől, szakadatlan harcuktól és csak időközönkénti összebékülésüktől függnék. E neveket a görögöktől kölcsönözzük, akik művészetszemléletük mély értelmű titkos tanait nem fogalmilag, hanem istenviláguk hangsúlyosan beszédes alakjai révén adják értésünkre. Az ő két művészet-istenségük Apollón és Dionüszosz. Hogy közelebb férközhessünk e két törekvéshez, elsőbben is képzeljük el őket úgy, mint az álom és a mámor egymástól elkülönített művészi világát; e két, más-más fiziológiai jelenségben ismerhetjük fel az apollóni és a dionüszoszi ellentét megfelelőit is.(33)

Apollónnak kezdettől meg kellett osztania hatalmát Dionüszossal: miként a fény a lenti homállyal, a ragyogás pedig a fortyogó rothadással keveredett, úgy az értelemnek is teret kellett engednie a mámor előtt. Az ember lesz az ellentétek metszéspontja. Eldönthetetlen, hogy a mértéket vagy a mértéktelenséget, a fényt vagy a homályt, Apollónt vagy Dionüszoszt válassza: képtelen mérlegelni az okokat; a cselekedeteket és következményeiket még gondolatban sem tudja szétválasztani, megkülönböztetni. Válasszunk tehát: vagy a poétikusan emelkedett boldogtalanság bonyolult és édes kínjai, vagy az öntudatlan lét giccsbe forduló, rózsaszín boldogsága. Vagy a kitaszítottságban fogant individuum gögje, vagy az azonosulásban, mámorban feloldódott egyén erkölcsi infantilizmusa. A választás gyötrelmével szembesül Bódy filmjének mindhárom főhőse. Psychének mint költőnőnek az apollóni életfelfogást kellene választania, de ő habzsolja az életet, és inkább a dionüszoszi mámor rabjává válik, míg férjhez nem megy Zedlitz báróhoz. Ekkor felhagy a költészettel, de a kicsapongó életformával is. Tóth László halála után minden illúzióját

elvesztve a rezignáció állapotába süllyed. Ungvárnémeti Tóth László költőként egyértelműen az apollóni, álmodozó életfelfogást képviseli, medikusként ösztönei parancsának engedelmeskedve el akarja csábítani Psychét, filozófusként vívódik, mert felismeri a szellemi és anyagi világ közötti választás lehetetlenségét, és már patológikus, tébolyult elmével átcsúszik az irracionális dionüszoszi világba. Psychének írt levelében a következő gondolatokat fogalmazza meg:

Tudatom Önnel, hogy nemnormális állapot lett úrrá rajtam. Miféle anyag az ember, gyötörtem magam, hogy ennyire törekszik önnön pusztulására. /Idézet a filmből/

Zedlitz báró életét Psyché iránti vágyakozása tölti ki, amikor azonban rádöbben, hogy házasságuk sem hozza meg számára a remélt boldogságot, saját maga által konstruált zavaros utópiákba menekül. Ha már ő nem lehet boldog, legalább mások számára szeretne egy „szép új világot” teremteni. Ám az idea egy embertelen, rémálomszerű falanszterfalu felépítésében merül ki, amely Zedlitz meggyőződése szerint:

Alkalmasabb egy új életforma kialakítására. Legfontosabb az, hogy a kolónia elrendezése megszünteti az ellenőrizhetetlen egyedüllét teremtette szorongást. /Idézet a filmből/

Birtokolni szeretné Psychét, aki azonban házasságában is ragaszkodik függetlenségéhez.

Zedlitzben a birtoklási vágy legyőzi a szeretetet, a benne forrongó indulatok pusztítóvá válnak, és különös módon végez hitvesével, hintójával áthajt rajta egy apokaliptikus hajnalon. Baleset volt, vagy a féltékeny férfi tette, nem derült ki sohasem. Három év múlva utána halt ő is – zárja le a narrátor a történetet.(34)

Összefoglalás

Psyché, Ungvárnémeti és Zedlitz sorsában számos vonatkozásban párhuzamot fedezhetünk fel a XIX. század legnagyobb filozófusainak sorsával: Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard.

Illúzióvesztés, szorongás, rezignáció, nihilizmus. Ők is egész életükben a választás kényszerétől szenvedtek. Nietzsche úgy fogja fel az apollóni-dionüszoszi ellentétpárt, mint az ember egymást kiegészítő hajlamait, képességeit, orientációit, mégis inkább vonzzák a dionüszoszi irracionális erők, mint az apollóni racionalitás. Ő az apollóni felfogás szellemében élt, és a dionüszoszi felfogás szellemében gondolkodott. Amikor Dionüszosz kísérőjét, Szilénoszt elfogja Midász király, megkérdezi őt, mi a legjobb és a legelőnyösebb az embernek. Szilénosz harsány nevetésben tör ki, és így szól:

„...a legjobb neked meg nem születni, nem lenni, semminek lenni. A másodsorban legjobb azonban neked – mielőbb meghalni.(35)

Nietzsche „túl jön és rosszon”, megtagadva korábbi legkedvesebb barátját, Wagnert is, eljut a teljes

rezignáció állapotába. Kierkegaard szerint három életviteli lehetőség vagy másként stádium van, amelyen átmehet az ember. Egyik az esztétikai stádium, egzisztenciális megvalósulási formája a szerelem. Másik az etikai, megvalósulási formája a házasság. A harmadik a vallás, megvalósulási formája az Isten-szeretet. Ezek a választási lehetőségek, ezen belül valósulhat meg az ember szabadsága. Belenézve a szubjektum mélységeibe, a választások nehézségeibe, elborzad, szorong, kétségbeesik. Véleménye szerint a kor, melyben él tragikus és komikus is egyúttal: tragikus, mert pusztulásban van, komikus, mert fennáll. Kierkegaard nem éli az életét, hanem írja.

Házasodj meg, meg fogod bánni; ne házasodj meg, azt is meg fogod bánni; házasodj vagy ne házasodj, mindkettőt meg fogod bánni; vagy megházasodsz, vagy nem, mindkettőt megbánod. Nevezz a világ ostobaságain, meg fogod bánni; sirasd el, azt is meg fogod bánni; nevezd a világ ostobaságain vagy sirasd el, mindkettőt meg fogod bánni; vagy nevetsz a világ ostobaságain, vagy elszírod őket, mindkettőt megbánod. Bízzál egy lányban, meg fogod bánni; ne bízzál benne, azt is meg fogod bánni; bízzál egy lányban, vagy ne bízzál benne, mindkettőt meg fogod bánni; vagy bízol egy lányban, vagy nem, mindkettőt meg fogod bánni. Akaszd fel magad, meg fogod bánni; ne akaszd fel magad, azt is meg fogod bánni; akaszd fel magad, vagy ne akaszd fel magad, mindkettőt megfogod bánni; vagy felakasztod magad, vagy nem, mindkettőt megfogod bánni. Ez, uraim, minden életbölcseesség foglalata.(36)

Kierkegaard *Vagy-vagy* című művének gondolatait felhasználva készítette el Bódy *Vagy-vagy a Chinatownban* című filmjét. Schopenhauer felteszi a kérdést: van-e szabad akarat?

A szabadság transzcendens fogalma csak a magánvaló akaratot illeti meg, amely felülemelkedik az emberi megismerés szűk korlátain, az idő, tér és okság formáin. Az akarat mint magánvaló nem tartozik az okság törvénye alá és ez az akarat szabadságának metafizikai alapja. Amennyiben valamely dolog jelenség, annyiban nem szabad; amennyiben azonban minden dolognak a magánvaló az alapja, annyiban szabad. Ily értelemben az ember egyszerre szabad is, nem is.(37)

Tehát determinizmus vagy indeterminizmus. Relativitáselmélet vagy kvantumelmélet. Einstein vagy Heisenberg. Mítosz vagy logosz. Apollóni vagy dionüszoszi. Szent vagy profán. Élet vagy halál. Bódy Gábor személyes sorsa. *Vagy-vagy?*

Irodalomjegyzék

- Beke László: Bódy Gábor kapcsolatai. In Beke László-Peternák Miklós (szerk.): *Bódy Gábor* (Katalógus). Műcsarnok, Budapest, 1987. 134.
- Békés Vera: *A hiányzó paradigma*. Latin Betűk, Debrecen, 1997.
- Bódy Gábor: Beszélgetés Weöres Sándorral. *Filmvilág*, 1978. április, 9. o.; május, 15.

- Bódy Gábor: Kedves Mr. Dauman. In Beke László-Peternák Miklós (szerk.): *Bódy Gábor* (Katalógus). Műcsarnok, Budapest, 1987. 128.
- Földényi F. László: *A medúza pillantása*. Lánchíd Kiadó, Budapest, 1990.
- Hermann Zoltán: „Hol semmi jelt nem láthatok...” In Ungvárnémeti Tóth László: *Nárcisz vagy a gyilkos önn-szeretet*. Ráció Kiadó, Budapest, 2005. 110.
- Jung, C. G.: *Emlékek, álmok, gondolatok*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006.
- Kierkegaard, Soren: *Vagy-vagy*. Osiris-Századvég, Budapest, 1994.
- Király Jenő: *Mágikus mozi - Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában*. Korona Kiadó, Budapest, 1998.
- Lévi-Strauss, Claude: A mítoszok struktúrája. In Hankiss Elemér (szerk.): *Strukturalizmus*. Első kötet. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1971. 137.
- Nietzsche, Friedrich: *A tragédia születése*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986.
- Platón: A lakoma. In *Platón összes művei*. Első kötet. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984.
- Preikschat, Wolfgang: Olyan korban... In Beke László-Peternák Miklós (szerk.): *Bódy Gábor* (Katalógus). Műcsarnok, Budapest, 1987. 40 - 41.
- Schopenhauer, Arthur: *Az akarat szabadságáról*. Hatágú Síp Alapítvány, Budapest, 1991.
- Szilágyi Ákos: *Nem vagyok kritikus*. Magvető Kiadó, Budapest, 1984.
- Weöres Sándor: *Psyché - Egy hajdani költőné írásai*. Magvető, Budapest, 1977.
- Zsugán István: A filmnyelvi kísérletektől az új-narrativitásig. In Beke László-Peternák Miklós (szerk.): *Bódy Gábor* (Katalógus). Műcsarnok, Budapest, 1987. 131.

Filmográfia

- *Psyché* (Bódy Gábor, 1980)

© Apertúra, 2008. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2008/tel/mohacsi-a-psyche-szemiotikai-mitosztorteneti-es-eszmetorteneti-elemzese/>

