

Pintér Judit Nóra – Stöhr Lóránt

KIAZMUS A DZSUNGEL ÉS A SIVATAG TEREIBEN

Absztrakt

Tanulmányunkban azt vizsgáljuk, hogy a szélsőséges természeti tájak hogyan lépnek interakciókba a személyiséggel és ezt a találkozást nagyjátékfilmek történeteinek keretén keresztül elemezzük. A célunk azoknak a filmbeli utazásoknak a fenomenológiai-lélektani analízise, amelyekben az utazó rögzített cél nélkül indul el, vagy útközben elveszíti az irányérzékét. A vizsgált filmek szereplői akarva akaratlanul kisodródhatnak a számukra ismerős világ határain túlra, amelynek kitüntetett helyszínévé a sivatag és a dzsungel filmes alakzatát vizsgáljuk. A kérdésünk az, hogyan konstituálódik újra vagy esik szét a személyiség a navigáció elvesztése közben, és milyen kapcsolatba lép az utazó a természeti táj (sivatag / dzsungel) sajátos fenomenójával. Merleau-Ponty kiazmusfogalmát újraértelmezve emellett érvelünk, hogy az egzisztenciális határhelyzetek által előidézett módosult tudatállapotban a vadonnal való érintkezés kiazmatikus találkozássá válhat.

Kulcsszavak: Merleau-Ponty, kiazmus, egzisztenciális határhelyzet, módosult tudatállapot, utazás,

CHIASM IN THE SPACES OF THE JUNGLE AND THE DESERT

104

Abstract

In our study, we examine how extreme natural landscapes interact with personality and analyse this encounter through the stories of feature films. Our goal is to conduct a phenomenological-psychological analysis of journeys in films in which the traveller sets off without a fixed destination or loses the sense of direction en route. The characters in the films we examine are willingly or unwillingly drift beyond the boundaries of their familiar world, and we examine the cinematic representations of the desert and the jungle as prominent locations in this context. Our question is how personality is reconstituted or disintegrates during the loss of navigation, and how the traveller relates to the specific phenomena of the natural landscape (desert/jungle). Reinterpreting Merleau-Ponty's concept of chiasm, we argue that in the altered state of consciousness brought about by existential borderline situations, contact with the wilderness can become a chiasmic encounter.

Keywords: Merleau-Ponty, chiasm, existential borderline situation, altered state of consciousness, travel

Utazás, határállapotok, kiazmus

„Nem turistának tartotta magát, hanem utazónak. A kettő között részben az idő teszi a különbséget, magyarázgatta. Míg a turista általában néhány hét vagy hónap múlva sietve hazatér, az utazó egyik helyhez sem kötődik jobban, mint a másikhoz, lassan, évekig tartó szakaszokban halad a világ egyik részéről a másikra.” (Bowles, 1991, p. 10) Paul Bowles ezeket a mondatokat főszereplője, Port szájába adta az *Oltalmazó ég* című könyvében, és ezek a gondolatok némileg átalakítva megjelennek Bertolucci adaptációjának egyik párbeszédében is. Port és felesége, Kit azoknak az utazóknak a tipikus példái, akik mindig improvizálnak utazásuk során, és hagyják, hogy pillanatnyi impulzusaik vezessék őket a következő úti céljukhoz. Jelen tanulmányunk célja azoknak a filmbéli utazásoknak a fenomenológiai-lélektani analízise, amelyekben az utazó rögzített cél nélkül indul el, vagy útközben elveszíti az irányérzékét. Tanulmányunkban azt vizsgáljuk, hogyan konstituálódik újra vagy esik szét a személyiség, ha az utazás során az utazó elveszíti a navigációját, vagy eleve a nélkül indul útnak. Vizsgálódásunk terepe, a filmes narratívák által kedvelt, feltáratlan területek tipikus helyszínei közül a sivatag és a dzsungel.

A teoretikus fókuszot kijelölő kiindulópontunk, hogy elsősorban olyan filmekben vizsgáljuk az utazó főhős és a táj kapcsolatát, amelyekben a hős utazása lélektani határállapotból, egzisztenciális vákuumból indul. Ezt a határállapotot számos hatás előidézheti: szerelmi szenvedély, trauma, gyász, depresszió, szorongás vagy bármilyen lelki hatóerő, amely a régi életből való menekülésre készíti az útnak induló hőst, aki válságából indulva végül akaratlanul is túllép megszokott világa határain. Ezek a határállapotok olyan módosult tudatállapotot eredményeznek, amelyekben, pszichológiai szóhasználatnál élve, fellazul a karakterek személyiségének burka, amitől pedig képessé válnak sokkal inkább kinyílni afelé, amivel érintkeznek: a másik emberrel, a tájjal, védtelenebbé, így nyitottabbá válnak a közegre, amelyben találják magukat, így mélyebb kapcsolatba lépnek vele. Krízislélektani megfigyelések alapján a lélektani krízisben lévő személy énje képlékennyé válik, korábbi keretei feloldódnak, szokásos megküzdési stratégiái, önvédelmi mechanizmusai nem működnek, addigi bevett reakciói helyére újak lépnek. Egy ilyen lélektani krízis állapotban könnyebben végbemegy az én újraformálódása, vagy ha nem sikerül megfelelő új ént kialakítani, akkor a személyiség széthullása.

Hogyan hathat maga a táj az egzisztenciális határhelyzet nyomán módosult tudatállapotba került utazóra? Tanulmányunkban a tájnak a tudatra gyakorolt hatását Merleau-Ponty fenomenológiája felől értelmezzük. *A látható és a láthatatlan* nyomán az észlelést, a látást a tapintás mintájára gondolhatjuk el, amelynek lényege, hogy „a néző nem maradhat kívül az általa nézett világon”. Az észlelő ugyanabból az anyagból van gyúrva, mint az őt körülvevő világ. Ennek metaforája Merleau-Pontynál a hús: a világ húsának és a tapasztaló húsának az egylényegűsége. „A hús a tárgyat és az alanyt egyszerre kiformaló közeg.” (Merleau-Ponty, 2006, p. 157–158) A hús tehát nem anyag, hanem ennek az összehuzalozottságnak a kifejeződése Merleau-Pontynál, a világ szövete, amelybe mindannyian bele vagyunk szöve. Ennyiben a

látásnak mindig vagy egy nárcisztikus jellege, amennyiben én és a világ szükségsegyen egymásban tükröződünk.

Hogyan tudjuk az általunk vizsgált utazók által megélt tapasztalatot, ezt a sajátos tudatállapotot Merleau-Ponty felől értelmezni? Ha az utazó tudatosan valamilyen célt követ, akkor a navigációra támaszkodik. A navigációhoz az utazó térképet, iránytűt használ és jelek után kutat a tájban, amelyek kijelölik az útját. Ha valaki tudatosan valamilyen célt követ, akar valamit, el akar jutni valahova, akkor a táj csupán a nyomok, a cél, az akarat, az intenciók háttérre, s mint ilyen, nincs önmagában az észlelés előterében. Mi történik azonban azokban a filmekben, amikor a tájban idegen utazó nem konkrét céllal érkezik, vagy egy idő után elengedi a tájjal kapcsolatos preconcepciót, határozott előzetes szándékait és hagyja, hogy a táj maga hasson rá? Ha a tapasztaló hős elengedi az tájjal kapcsolatos előzetes szándékait, átadja magát – Nádas Péter szavaival – a szenzualitásnak avagy – Merleau-Ponty nyomán – az erotikus vagy prereflektív megértésnek, akkor kinyílik, ezekben a művekben nem csupán a másakra, de a közegre is, amivel érintkezik. Ekkor képessé válhat kinyílni a tájra, ami azt a tapasztalati fordulatot hozza magával, hogy az észlelés számára megfordul a figura és a háttér viszonya: a vadon többé nem háttér, a navigáció számára szolgáló földrajzi jelek összessége, hanem előtérre válik a tapasztaló tudat számára. Az emberi civilizáció által nem megszelídített táj, a vadon mint idegen katalizálja az újólagos énkonstitúció irányait. Ha a módosult tudatállapotban utazóknak a tájjal való találkozását Merleau-Ponty kiazmusa felől értelmezzük, akkor azt mondhatjuk, hogy annak nyomán, hogy a szereplők egyre mélyebbre hatolnak a vadonba, a dzsungelbe vagy a sivatagba, fokozatosan igazodnak, hasonulnak az adott táj rendjéhez, látványához, természeti törvényszerűségeihez, mitológiájához/kultúrához, s ennek hatására jelentős személyiségváltozáson mennek keresztül. Különféle módon és mélységben egylényegűvé válnak a környezettel, ahová beléptek, és ez az egylényegűség az egyes szám első személyű tapasztalat számára is megjelenik, a külvilággal való kiazmus megélt személyes tapasztalattá válik.

Hogyan tudnak a helyszín részben valóságos, részben figurális, mitikus adottságai, a tér szervezése az énszerveződéséhez vagy az én széthullásához kapcsolódni? Hogyan formálódik a személyiség a tér sajátosságai mentén? A tanulmányban két szélsőséges tájnak: a sivatagnak és a dzsungelnek az utazó hősökkel való kapcsolataira fókuszálunk. A két természeti környezetben közös, hogy egyaránt komoly mentális és fizikai kihívások elé állítják a bennük mozgó embereket. Kulturális szempontból mind a sivatag, mind a dzsungel gyakran használt és jelentésekkel markánsan terhelt motívumoknak számítanak a művészetben. David Melbye szerint a vadon két alapvető kategóriája „a zord, kopár pusztaság” és a „civilizálatlan” dzsungel vagy erdő. A sivatag és a hasonló pusztaságok a mítoszok világában maradnak, mert annyira ellenállnak az emberi jelenlétnek”, míg a dzsungel sérülékenyebb, könnyebben kizsákmányolhatóak, ezért a kívülállók által hozzákapsolt mítoszok is rövidebb életűek (Melbye, 2011, p. 80). Ezek a „vad” tájak a kívülállók és az őslakosok szemében is mindenképpen átitatódnak jelentősen eltérő mitikus képzetekkel, s így amikor azt vizsgáljuk, miként tud a táj az utazó pszichéjére, tudatára hatni, akkor a

kölcsönhatás analízise során az utazást megelőző-kiváltó lélektani állapoton túl a tudatra ható képzeteket, mítoszokat is figyelembe kell vennünk.

A táj tapasztalata ugyanakkor nagyban függ a tájban utazó sajátos tekintetétől. A legáltalánosabban szólva kétféle optikáról beszélhetünk: az egyik a helyiek, vagy az őslakosok tekintete, ami sajátként tekint a környezetére, a másik a távolról érkezett emberé, aki idegenként tekint a közegre, amibe belép. A filmeket elemezve kidomborodik, hogy a saját “vadonba” lépve a viszony jellemzően a kapcsolódás, egyesülés, vágy, összehangolódás, tanulás, átlényegülés tapasztalataként mutatkozik. A dzsungel toposza több alkotásban a nagybetűs Másikkal való találkozásnak is megfeleltethető, ami lehet félelmetes, elpusztítandó, túlélendő, de lehet saját vagy belső másik: a tudattalan vagy a spiritualitás megnyilvánulása is. A vele való egylényegűség tere, ahol tapasztalattá válhat, hogy én és a világ húsa ugyanabból az anyagból vagyunk gyúrva. Az idegen tekintete számára azonban a dzsungel tipikusan a hódítás, a kolonizálás, a háború és a mély veszedelemben való túlélés színtere a filmes ábrázolásokban. A dzsungel olyasvalami, amit le kell győzni, amin túl kell jutni, amiből ki kell jutni. A dzsungelt ellenséges meghódítandó tartományként kezelő kolonialista tekintet filmes mintapéldája az *Aguirre, Isten haragja* (Aguirre, der Zorn Gottes, Werner Herzog, 1972), amelyben a főhős 16. századi konkvisztádorként a dzsungelre és annak őslakosaira arctalan, legyőzendő ellenséggként tekint. A dzsungellel idegenként való találkozás tipikus példái továbbá a vietnámi háborús filmek, ahol a dzsungel egyet jelent a háborúval. A számos játékfilmben megjelenő sivatag hasonlóképpen ellenséges terület a távolról oda érkező utazó számára, amelyen minél gyorsabban túl kell jutni. „A nyugati kultúra a sivatagot olyan területként érzékeli, ami nem arra van, hogy lakjunk benne, hanem arra, hogy belépünk, átkeljük és átutazzunk rajta.” (Barzegar & Gholami, 2024, p. 108) Míg a dzsungelben a látótávolság lecsökkenése, a kaotikus sűrűség, a sivatagban a határtalan tágasság, végtelen üresség miatt nincsenek tájékozódási pontok. A vakító napfény, a hőség és szomjúság az idegen számára egyszerre segíti elő vagy fokozza fel a módosult tudatállapotot, és keretezi túlélésre alkalmatlan tájként a sivatagot. A sivatagban játszódó filmekben szintén megjelennek a koloniális tekintet képviselő utazók, amilyen a *Sivatagi cápák* (*Three Kings*, David O. Russell, 1999) Öböl-háborúban harcoló, kalandozó amerikai katonái, vagy az *Arabiai Lawrence* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962) a sivatagban való túlélést elsajátító brit katonája, akit végig a szabadság nyugati eszménye vezet és semmit sem veszít tipikus angol mentalitásából, csak az öltözetét cseréli a sivataghoz illő köpenyre. Tanulmányunkban mi a hatalmi pozíciót megőrző, koloniális tekintet mellett a táj számára megnyíló karakterek változásaira vagyunk elsősorban kíváncsiak, akik számára ezzel együtt a táj maga is megnyílik, így sajátos kölcsönkapcsolatba lépnek egymással.

Összefonódás a dzsungelben

Hogyan is reprezentálódik a dzsungelben, vadonban játszódó játékfilmekben a fent vázolt kétféle viszony, vagy a kétféle „hódítás”: az idegen és a saját meghódítása?

Ez nagyban függ a szándéktól. Az idegenként való hódítás tipikus példáit Werner Herzog filmjeiben találjuk. Itt a kolonizálás, a leigázás, a saját ráerőltetése jellemző a dzsungelhez való viszonyt. Amikor a Herzog-hősök a dzsungelre néznek, nem az erdőt önmagáért látják, hanem mint leigázandót, megkaparintandót, eszközt, akadályt. Aguirre és Fitzcarraldo két megszállott karakter, akik – mint korhű, nyugatias öltözködésük is hangsúlyozza – teljes mértékben közegidegenek a dzsungelben, csak rövid ideig mozognak magában az esőerdőben, inkább tutajon és hajón közlekednek a vadonon áthúzódnó folyókon. Aguirre-t a hódítási vágya hajtja, megtalálni Eldorádót, leigázni a bennszülötteket, keresztény hitre téríteni őket. Aguirre az arctalan őslakosokat azonosítja magával a dzsungellel: a mérgezett nyilak az erdő mélyéről kilőve repülnek a tutajon utazók felé, mire Aguirre magát a dzsungelt kezdi el ágyúval lövetni. A *Fitzcarraldóban* (Werner Herzog, 1982) már kulturális hódítást látunk. A hős kizárólag megalomán tervekben tud gondolkodni: operát építeni a dzsungelben, áthúzni egy hatalmas hajót egy hegyen át a folyó egyik ágából a másikba. Végül mindkét törekvés hiábavalónak bizonyul, a dzsungel erősebb, olyan akadály, amelyet európai ésszel, technikákkal, hozzáállással nem tudnak legyőzni.¹

Az idegen tekintet következő iránya az extrém sport filmek, ahol a vadon meghódítása, legyőzése szimbolikus is: megmászni, kibírni, levezni, extrém tájon, extrém időjárásban. Itt a hősöknek saját magukat is le kell győzniük, nem csak a hegyet, folyót stb. A klasszikus film a témában a *Gyilkos túra* (Deliverance, John Boorman, 1972). Bár itt a négy hős, a négy amerikai üzletember amerikai terepen marad, mégis hasonló idegen hódítási vágy vezeti őket és hasonló kulturális fölényrel közelednek a táj bennszülött lakóihoz is, mint a gyarmatosító filmekben. Négyőjüket David Melby könyvében „a nyugati perszóna megtestesítőiként” írja le: „az arrogáns, a közömbös, a racionális és a szabálykövető”. Ahogyan a két Herzog filmben, itt is a folyó a cselekmény narratív közege, a cél pedig egy, az ipar terjeszkedése miatt halálra ítélt, nehéz folyószakaszon való raftingolás. A hősök expliciten reflektálnak is arra, mekkora fába vágják fejszájukat: „néha magadat kell elveszítened, hogy bármit megtalálhass”. Mint általában, hőseink itt is eleinte mámorítónak élik meg a kalandot: „a felfedezők látták ilyennek”. A didaktikus polémia már az első izgalmasabb kihívás után megjelenik közöttük: „legyőztük a folyót” vs. „a folyót soha nem győzzük le”. A kalandtúra fokozatosan átalakul, és lassan már csak a túlélés lesz hőseink célja, mert a vadon lakói a táj sajátosságait nem ismerő betolakodóként tekintenek rájuk, megtámadják őket, vadászni kezdenek rájuk, amit csak akkor van esélyük túlélni, ha képesek alkalmazkodni a vadon törvényeihez, a másik emberre irányuló vadászathoz. A sziklás-zuhatagos folyó pedig nem alkalmas arra, hogy a civilizációból hozott eszközeikkel „legyőzzék”, ezért a „férfias erőpróbából” élet-halál küzdelem lesz, amelynek során a szereplők elvesztik biztonságérzetüket, hatalmi arroganciájukat és vélt erkölcsi fölényüket.

¹ Számos tanulmány foglalkozott a filmek által képviselt kolonialista nyugati szemléletmód kritikájával (lásd Melby, 2010), amire ebben a tanulmányban nem térünk ki.

A dzsungellel idegenként való találkozás harmadik tipikus mozgóképes példája a vietnámi háborús filmek, ahol a dzsungel egyet jelent a háborúval, a traumával, az iszonyattal. A dzsungel maga az ellenség. Az amerikai katonák elveszve, a rettegéstől és a traumatizációtól félig megháborodva bolyonganak a dzsungelben, amit semmilyen szinten nem sikerül kiismerniük. Minden nesz félelmetes, nem tudják megkülönböztetni, hogy ember vagy állat közelít, mindenre lőnek, izzadnak, szenvednek. A dzsungel a maga átláthatatlanságában, megközelíthetlenségében önmagában is a kiszámíthatatlan, előreláthatatlan veszély tere, ahol vadásznak rájuk, és aki benne van, annak is vadászni kell. A Vietnám-filmekben a dzsungel helyszínében összefolyik az esőerdő minden veszedelme és a háborús szcena miatti veszély, azaz, hogy nem csak az embert fenyegető természetes veszélyek lesnek a hősökre, hanem bármikor ellenséges katonák lephetik meg őket. *A szakasz* (Platoon, Oliver Stone, 1986) című filmben például machetével próbálnak utat vágni, iránytűvel sem találják az irányt, nincs látótávolság, kígyók, hullák, hangyák keserítik meg az életüket. „Ez a pokol” – mondja a Charlie Sheen által alakított főszereplő. A dzsungel tapasztalatának formatív eredője a szenvedések elviselésének megtanulásán túl a gyilkolás tökélyre fejlesztése, hogy az őserdei körülmények között is bármit és bárkit képes legyen a vadonba aláereszkedő katona megölni.

Ebben a zsánerben azonban átmenetet képez a dzsungellel való másfajta kapcsolódás felé az *Apokalipszis most* (Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979) című film, amely a tipikus vietnámi moziknál komplexebb viszonyt vázol fel a dzsungellel, követve az irodalmi kiindulópontot, Joseph Conrad *A sötétség mélyén* című kisregényét, amely alapvető toposzá formálta a nyugati dzsungelképzeteket. A dzsungel a tájnak megnyíló ember előtt saját másikká, a tudattalan vagy a spiritualitás megnyilvánulásává képes változni. Conrad úgy fogalmaz, hogy „az őserdő súlyos, néma bűvölete” ébresztette fel az „elfelejtett, állati ösztönöket”, ejtette végzetesen rabul az esőerdő titokzatos Nyugatról érkezett urát, az alárendeltjei által vallásos tisztelettel rajongott, különleges képességekkel felruházott Kurtzt, az őserdő varázsa „csalogatta törvényt nem ismerő lelkét a megengedett törekvések korlátain túlra”. A dzsungel tehát a civilizáció által elfojtott ösztönök, a pszichében szunnyadó szenvedélyek kiélésének helye. Az *Apokalipszis most* radikalizálja ezt az utazást a sötétség mélyére. Vietnám-filmről lévén szó, a dzsungel itt is expliciten, képileg, a cselekmény és a párbeszéd szintjén a trauma, a háború megfelelője, a horror helye. A traumatizált főhős folyamatosan szorong, mégsem tud másra gondolni, mint hogy vissza akar menni bevetésre, egyértelműen a poszttraumás ismétlési kényszer hajtja. A katonai küldetése, Kurtz ezredes (Marlon Brando) felkutatása és likvidálása azonban szembesíti azzal, hogy a rettegésen túl idomulni is lehet a dzsungelhez, mely adaptálódás számára legalább annyira rettenetes, mint maga a vadon. A dzsungel formáló ereje Kurtz ellentmondásos karakterében jelentkezik, aki az őslakosok és a vele maradt amerikai katonák szemében istenkirályként él a megközelíthetetlen dzsungel mélyén. Kurtz idomulása a dzsungelhez a civilizációt képviselő főhős tekintete számára nem más, mint megtébozódás: ő a legfőbb hadúr, a fővadász, aki mindenkit válogatás nélkül, öncélúan, értelmetlenül gyilkol, annak az istennek a

mintájára, akire ő ráébredni vélt a dzsungelben. Kurtz azonban több ennél, megnyilvánulásaiban, karakterében a háború tapasztalatától megváltozott hős, aki új életfilozófiára, bölcsességre tett szert, amit a dzsungel tapasztalatából párolt le. Karaktere hasonult a dzsungelhez, az őserdő vált az otthonává, a bennszülöttek pedig a népévé, magáévá tette a dzsungelbeli életformát, amelyet az örök vadászat és harc törvényeként értelmezett.

Most pedig evezzünk át a vadonnal való találkozás másik típusára! Hogyan lehet *saját* erdőbe lépni, mit jelent megnyílni az erdő, a vadon másságára? Hogyan válik a dzsungel az összefonódás, a vágó, az átlényegülés, a másikkal való találkozás, egybeolvadás színhelyévé? Ahogyan a bevezetőben már szó volt róla, a tájra történő megnyílás előfeltétele a filmekben jellemzően valamilyen módosult tudatállapot, amikor a személyiség fellazul egy kiazmatikus találkozásra. A krízisben, legyen ez akár gyász, trauma, szerelmi szenvedély, a lélektan megfigyelései alapján fellazul a személyiségünk burka, nem működnek a bevett elhárító mechanizmusaink, kinyílunk a másikkra, általában magára a tapasztalatszerzésre, így jobban be tudjuk engedni a közeget is, amivel érintkezünk. A vadonba hatolás kiazmatikus-erotikus tapasztalatát fogalmazza meg Nádas Péter *Az emlékiratok könyvében*:

Mélyzöld homály. [...] amíg hallod lépteid alatt a roppanó ágakat, s úgy érzed, minden roppanás a te csöndedet bántja, addig nem vagy még egészen itt.

Még valahová [...] akarsz elérni, [...] míg nem engeded, hogy az előtted nyíló járások önkénye vezessen, nem vagy egészen itt.

[...] Míg szépnak látod. [...]

Míg őrödsz a magad mögött hagyott csapások leágazásait, [...] hogy visszajuthass oda, ahonnan kiváltál, [...] utad jelzéseinek nézed e növényeket, [...] tulajdonságokat nézel beléjük, [...] addig nem vagy még egészen itt.

Még akkor sem vagy egészen itt, ha már tudod, hogy nem vagy egyedül velük.

Mikor már nem érzed magad [...]. És álltál, nem tudtad, hogy állsz, és néztél valamit, de nem tudtad, hogy mit nézel, és valamiért szét van tárva két karod, akárha magad is fa lennél.

[...] Hogy érezni tudod, amit a fa minden valószínűség szerint nem érez.

És hallottad a súrlódásokat, ezt az örökös neszezést, de nem tudtad, hogy hallod.

Amikor még tudod, hogy benne vagy, de nem tudod, hogy mikor kerültél belé.

Amíg azonban figyelsz, míg elveszett jelekre emlékezel, addig nem vagy egészen itt [...].

És ha két fa között átsuhan, eltűnik, zöldben a kék. [...] Míg különbséget teszel a fák és a színek között, míg nevek jelzéseit morzsolgatod, még mindig nem vagy egészen itt...

Amíg dönteni akarsz, amíg gondolkodol, addig nem, mindig el fognak tűnni előled [...].

Még mindig gondolatokkal helyettesítéd magad, míg meg akarod tanulni, addig nem vagy egészen itt. Míg magadnak akarsz találni, csendes marad az erdő. (Nádas, 1994, p. 37–39)

Nádas szövege szerint amíg valaki nem adja fel a reflexív énjét, addig nincs egészen az erdőben. De mit jelent vajon, és miért akarna valaki egészen ott lenni az erdőben? Tényleg „egészen ott” akarunk-e lenni? Eggyé válni vele, átlényegülni belé? Nádas szövegében az erdővel való kiazmatikus egybeolvadásnak van egy erotikus rétege is. A szerelmi, szenzuális egymásra találás, a vágyott másikkal való kontaktus médiuma az erdő. Nádas Péter szövegeiben fellelhető sajátos percepció megfelel annak, amelyet Merleau-Ponty a tudatos, intellektuális megértéstől, az intencionális percepciótól különböző erotikus megértésnek hív. „Létezik egy erotikus »megértés«, amely más fajtájú, mint az értelem megértése; az értelem akkor ért meg, ha egy tapasztalatot egy eszmében megragad, a vágy azonban olyan megértéssel rendelkezik, amely »vakkon« kapcsol össze testet testtel. Így maga a nemiség, amelyet sokáig a pusztá testi funkció tipikus példájának tartottak, legkevésbé sem periférikus automatizmus, hanem intencionalitás, amely magának az egzisztenciának a mozgását követi.” (Merleau-Ponty, 2002, p. 159) Radnóti Sándor szerint Nádas művészete az erotikus megértés totálissá tételére épül. (Radnóti, 2006, p. 778.).

Az erdővel való kiazmatikus egybefonódás nyomán megnyíló erotikus megértés a filmes dzsungelábrázolásokban is jelentkezik, a dzsungel az összefonódás, belebonnyolódás, a vágy, az átlényegülés, a másikkal való találkozás, egybeolvadás színhelyévé alakul. Ilyen élményt mutat meg a *Queer* (Luca Guadagnino, 2024), amelyben a dzsungel buja rengetegében megy végbe az ayahuasca kábító hatása által előidézett egyesülés. A *Queer* amerikai főhőse társával együtt határozott céllal, az ayahuasca megtalálása érdekében és a pszichedelikus egyesülés élményéért kel át a dél-amerikai dzsungelen, számára maga az esőerdő eleinte csak akadály, ám a kábítószeres élménybe maga a környezet is bevonódik. Szummer Csaba szerint

a pszichedelikus élmények valóban félretolják – Blake szavaival – a „felszínt, s feltárják az alatta rejlő végtelent”, vagyis kivételesen alkalmas terepet kínálnak a fantázia tanulmányozására, átjárót a láthatóságot megalapozó láthatatlan sematizáció birodalmába, a Merleau-Ponty által leírt „vad világ”, a kiazmus, a hús létszférájába, ahol a dolgok még „lágy erők”, amelyek a működő intencionalitásra várnak, hogy az „kibontakoztassa a bennük szunnyadó lehetőségeket”, kivesse őket a tényleges létezés tárgyi világába. A pszichedelikus élmény maga Merleau-Ponty kiazmusa, a Lét önmagára göngyölődése, a pre-objektív lét önmagát alakító meg nem szelídített elevenségét letapogató és arra ráfonódó prepredikatív értelem folyamatosan hullámozó „hérakleitoszi áradása”. (Szummer, 2015, p. 149)

A *Queer*ben a két férfitest határainak elmosódása, vizuálisan is megjelenített egybeolvadása a pszichedelikus élmény magva, amelyhez a dzsungel az erotikus megértést elősegítő környezetet biztosítja.

A dzsungel erotikus tapasztalatára további eminens példa a *Trópusi betegség* (Tropical Malady, Apichatpong Weerasethakul, 2004), amely kifejezetten a dzsungelben mozgás kiazmatikus lehetőségeit vizsgálja. Apichatpong Weerasethakul thai filmrendező a helyi legendákkal, babonákkal, spiritualitással teli dzsungelje érzéki-spirituális tapasztalatot okoz a benne mozgó embereknek (és a nézőnek). A dzsungel vizuális és akusztikus impulzusokban bővelkedő, időnként áthatolhatatlanul sűrű térét az érzékek és a képzelet együttesen ruházza fel érzésekkel, amelyek szó szerint testet öltenek. Natalie Bohler szerint Apichatpong filmjeiben „a dzsungel liminális tér, ahol az emberek és a szellemek világa találkozik”, ám ez a határ cseppfolyós, átléphetnek rajta az emberek (Bohler, 2011, p. 301). A dzsungel a találkozások helye a thai rendező filmjeiben, ahol a másik emberrel, halott szeretteinkkel, állatokkal és különféle transzcendens létezőkkel léphetünk kapcsolatba. Merleau Pontyval szólva fogalmazhatunk úgy is, hogy kiazmatikussá válnak a viszonyok, egymásba lényegülnek a találkozók.

A találkozások az esőerdőben történő lassú mozgásból szervesen következnek. Idő kell, amíg a szereplők a környezetet fürkészve, magukon átszűrve átkelnek a civilizációt a természettől elválasztó határokon, eljutnak egymáshoz és önmagukhoz. A szereplőkkel együtt a néző is fokozatosan telítődik a dzsungel élményével, mert a film fényképezése a dzsungelbeli látás bizonytalanságát érzékelteti azzal, hogy a sűrű növényzeten keresztül nehezen azonosíthatóak alakok, körvonalak. A *Trópusi betegség* egymástól elváló két fele közül az első, a civilizációban játszódó homoszexuális szerelmi vonzalom története a második felében a dzsungelben lezajló vadászatban teljesül be. A második részben a katona hős küldetése, hogy találja meg és ölje meg az embereket és állatokat pusztító tigrisdémont. Kezdetben tehát határozott céllal, a legyőzendő tárgy nyomait racionálisan keresve mozog a dzsungelben. A főhős korábban megismert szerelmi szenvedélye előhuzalozza azt a megváltozott tudatállapotot, amely egyre inkább fogékonnyá teszi a tájra. Ahogy egyre hosszabban bolyong a dzsungelben, úgy veszíti el a civilizációs kellékeit és hasonul az erdőhöz. A mitikus vérengző vadállat üldözése, a lassú bolyongás, a szorongás, a fáradtság, a dzsungel gazdag hangjai és a látási viszonyok korlátozottsága olyan módosult tudatállapotot eredményeznek nála, amelyben felhagy a kezdeti tudatos alapbeállítódással, a nyomfejtéssel, és elveszti kapcsolatát a dzsungelen kívüli világgal. Lassanként egylényegűvé válik a dzsungellel, levetkőzi katonai zubbonyát, sárral keni be testét, pusztá kézzel próbál vadászni. A teljes átváltozás azután történik meg, hogy a tigrisdémon dulakodás közben megsebzí őt, vagyis a világ húsa beléhatol az övébe, ezután érti meg a majom beszédét, látja meg a halott ökör szellemét. A tigris nappali énje akként a férfiként jelenik meg a járőr számára, akibe szerelmes, vagyis a dzsungellel való kiazmatikus egybeolvadás alakítja érzékelését. A démon éjszakai alakmását, egy hatalmas, áldozatát megbűvölő tekintettel figyelő tigrissel viszont csak akkor találkozhat, amikor elengedte a megfigyelő, másikat üldöző vadász szerepét és készen áll arra, hogy a tigrisdémon bekebelezze őt. A film két oldalát egymásra olvasva azt mondhatjuk, a homoszexuális csábítás története a dzsungelben teljesül be, ott

omlanak le a civilizációs korlátok és válik a két fél egylényegűvé, A „vadász” elfogadja, hogy ő is préda – szerelmi szenvedélye kiszolgáltatottá, prédájává teszi a másikat, oda kell adnia magát azért, hogy egyesüljenek. A szerelmi szenvedélyben a hatalmi pozíciót, a néző, a csábító szerepének feladását, a kölcsönös önátadást katalizálja a dzsungel élménye. Weöres Sándor sorai a *Harmadik szimfóniában* plasztikusan sűrítik magukba ezt a tapasztalatot: “Te vagy a vadász és te vagy a vad...”

Lecsupaszodás a sivatagban

Térjünk át ezután a másik szélsőséges tájra, a sivatagra! A sivatag egyes szám első személyű tapasztalata a helyet nem ismerő ember számára az elveszés, a tájékozódásképtelenség, a délibáb és a vakító napfény okozta hallucinációk helyszíne. S ebből az alapvető jellegzetességéből kiindulva a sivatag gyakran válik a filmművészetben az egzisztenciális önelvesztés, valamint a halál terévé. A történetek kiindulópontjai számos ponton párhuzamot mutatnak a dzsungelben játszódó alkotásokkal, így a háború és a túrasport is jó motivációt kínál az idegen és a sivatag drámai találkozásának felméréséhez. Az amerikaiak által vívott első és második Öböl-háború, a II. világháború észak-afrikai színterén, a Szaharában zajló csatái kedvelt témái a populáris filmművészetnek, amelyekben a háború határhelyzetében bolyonganak idegenként a katonák a sivatagban, ami igencsak felerősíti a háborúval amúgy is együtt járó szenvedést, és megerősíti a halál fenyegetését (lásd például az *Öt lépés Kairó felé*, Billy Wilder, 1943, vagy a *Keserű győzelem*, Nicholas Ray, 1957 című filmklasszikusokat). A dzsungel és ember találkozását több filmjében is vizsgáló Werner Herzog két költői dokumentumfilmet is szentelt a sivatagi háború apokaliptikus nyomainak, a *Fata morgana* (Werner Herzog, 1971) és a *Tanórák a sötétben* (Lektionen in Finsternis, Werner Herzog, 1992). Mindkettőben egy isteni tekintet figyeli az ember által hátrahagyott pusztulást, a lángoló olajkutak és olajtól feketéllő apokaliptikus tájat. Ezekben a filmekben nem fiktív szereplők tapasztalatával van dolgunk, hanem a kamera által képviselt szerzői tapasztalattal a pusztulás „fenségességéről”.

A sivatag tapasztalatának mélyebb és eredetibb értelmezését kínálja az extrém-sport filmek közé sorolható *Gerry* (Gus van Sant, 2001), amelyben a két főhős a hétköznapi, biztonságot magáénak tudó tudatállapotból jut el a halállal való szembenézésig. A *Gerry* a biztonságos (vagy annak vélt) civilizációból való kilépés története, amikor az utazó nem veszi komolyan a táj sajátos veszélyeit, hanem a civilizációban megszokott attitűddel merül bele a tájba. A két fiatalember (bennfentes viccként kölcsönösen Gerrynek szólítják egymást, nincs igazi nevük) lazán, meggondolatlanul, étel-ital és bármiféle csomag nélkül vágnak neki az útnak azzal a tudattal, hogy nem eshet bajuk, ám a bozotos, kopár hegyek között induló, puszta sivatagba átforduló tájban a navigáció elvesztése tragikus következménnyel jár. A két hős valamiféle körvonalazatlan „dolgot” keres a tájban, ami éppolyan sokértelmű és megfoghatatlan, mint a *Gerry* név, amelyet egyaránt használnak egymásra, igeiként és főnévként is. Ez a várakozás valamire, gondolhatunk itt akár a természeti fenségesre,

vagy valamilyen kivételes tapasztalatra, a Godot-ra várva szereplőikhez teszi hasonlatossá a két *Gerryt* (da Luca, 2011, p. 44–45). A *Gerry* hősei, akárcsak a *Gyilkos túra* négy kenus hőse, nem távoli, idegen, egzotikusnak vélt vidéken vesznek el, hanem saját hazájukban, az Egyesült Államokban. Egy kijelölt túraútvonalról letérve tapasztalják meg saját korlátjaikat és a széles totálképeken megmutatott végtelen sivatag hatalmát. A két férfi múltja és személyisége tökéletesen közömbös, mert az elbeszélés egy impulzív döntés következményeit vizsgálja, hogyan bomlik le a sivatagban két fiatal amerikai egója, az a nagyfokú magabiztosság, amivel lendületesen masíroznak a kopár vidéken és ahogy jeleket próbálnak olvasni a számukra ismeretlen, egyforma tájban. Hiába a magabiztosság, a lazaság, a „gerrység”: nem találunk fogást a tájon, elnyeli őket. A kamera a szereplők arcára, testére, mozgására tapadva azokat a belső élményeket rögzíti, amelyeken végig mennek, ahogyan kezdetben erős, ruganyos testük élvezetétől és a táj legyőzésének, meghódításának hiú vágyától eljutnak az elbizonytalanodásig, amelyet a biztonságba vetett hit ellensúlyoz, majd több nap étlen-szomjan töltött barangolás és egy hosszú szemlélődés után jutnak el a belátásig, hogy nincs menekvés számukra, meg fognak halni a sivatagban. A vándorlás utolsó szakasza már a halál jegyében telik, a délibáb és a hallucinációik a megmenekülés reményét vetítik eléjük, ám amikor ráeszmélnek a valóságra, hogy a végtelennek tetsző sivatagon nem fognak tudni átkelni, mert nem tudják merre menjenek, akkor az egyikük feladja a küzdelmet a túlélésért és bejelenti, hogy készen áll a halálra. A másik férfi – vélhetően kegyelemből – éppen akkor öli meg a társát, amikor már a civilizációt jelképező országút közelébe értek, de támpontok híján, a vakító napsütésben csak későn veszi észre, és túl későn hallja meg a társát épp megfojtó *Gerry* a távolban elhúzó autót. A *Gerry*ben a tájba idegenként tévedt, a tájat önmagáért nem elismerő hős megtapasztalja saját esendőségét, halandóságát, és ebben az egzisztenciális határhelyzetben eljut a tradicionális morális határokat átlépő tettig, amely a civilizációba visszatérve önmaga számára is elfogadhatatlan lett volna.

Látható, hogy idegen tekintet számára a sivatag a végtelen üresség, a támpontok nélküliség helyszíne, ami a filmművészetben általában az utazó saját elveszettségére, identitásvesztésére rezonál. A következőkben olyan európai filmeket vizsgálunk, amelyekben személyes krízishelyzetből indul ki az utazás: az élehetlenné vált házasságuk, életközépi válságuk elől menekülő férfiak sodródnak vagy jutnak el a sivatagba, ahol az üresség tapasztalata felerősíti saját belső ürességüket. A *Tegnap* (Kenyeres Bálint, 2018) főhőse a nosztalgia üres délibábját üldözi egészen a sivatagig és tovább. Victor, az európai üzletember egy kereskedelmi megállapodás miatt érkezik Marokkóba, ahol egy bárban egy koszos, homályos tükörben elmosódottan átvonul egy pillanatnyi látomás, régi szerelme képe. A határozott és erőszakos üzletembert a nő által megtestesített múltja, fiatalsága, szenvedélyes szerelme iránt feláradó nosztalgia téríti el eredeti céljától, az üzlet nyélbe ütésétől, hogy mindent hátrahagyva, megverve, kifosztva múltjának nyomai után eredjen. A nő megszállott keresése során az emléknymoi és beazonosíthatatlan helyeket, tárgyakat, női testrészleteket mutató kifakult polaroidfotók vezetik őt a nagyvárostól egyre távolabb,

míg el nem jut városi öltözékben, étel-ital nélkül a kősvatagba, ahol a múltban a nőről utoljára tudomása volt. A kősvatag a nosztalgia délibábos ürességének metonímikus helyszíne, ahol nincsenek támpontok, ahol látomások, illúziók vezetnek az elcsigázott utazót és ahol Victor identitásából (európai üzletember, családapa) már csak a régi szerelem nosztalgikus emléke maradt egyetlen hajtóerőként. S hogy mennyire üres a nosztalgia délibábjában, ami keresztülhajtja a sivatagon, az a végső találkozásban lepleződik le. Elszánt kitartása elvezeti őt egy nőhöz, valószínűsíthetően egykori szerelméhez, egy harmincas-negyvenes éveiben járó, kendőt viselő asszonyhoz, akiben nyoma sem látszik a fotókon feltűnő erotikus szépségnek és a képzeletben élő szenvedélyes szeretőnek. A nő arabul beszél, a férfi franciául, egy szót sem értenek egymásból és teljesen idegenek egymás számára. A *Tegnap* a múlt nosztalgikus felelevenítésének, a távolság erotikus egzotizálásának, a saját identitás előli menekülésnek a története, amelyben a sivatag az eltűnt múlt reménytelen keresésének helyszíne, amelyben a hős jelenbeli élete értéktelenné válik, személyisége atomjaira hullik, céljait, terveit, kapcsolatait elveszíti.

A *Tegnaphoz* hasonlatosan a *Foglalkozása riporter* (*The Passenger*, Michelangelo Antonioni, 1975) hőseinek sincs kimondott oka rá, hogy megunt ruhaként hátrahagyja identitását, mintha csupán a sivataggal való találkozás katalizálná ezt az improvizatívnak ható döntését. David Locke riporterként kutat a lázadók után a Szaharában, ám a kalandja hiábavalónak bizonyul, autója homokba merül, ott reked a sivatagban. A sivatag végtelen ürességének tapasztalata indítja arra a hirtelen tette, hogy identitást cserél váratlanul elhalálozott szomszédjával a sivatagi kis település hoteljében. Az újságíró felszámolja saját identitását, értesítés nélkül eltűnik élettársa, barátai, munkatársai elől és a halott irataival fegyverkereskedőként próbál túlélni. David látszólag nem veszett el a sivatagban, eleinte mintha célja lenne ténykedésének, ám ahogy napról napra sodródik, világossá válik saját maga és a néző számára is, hogy nem akar új személyiséget öltöni magára, új életet kezdeni. Az idegen férfi jegyzetfüzetében megadott időpontok és helyszínek csak üres kereteket, látszatekintet adnak új életének, amelyek mentén végiglépdelhet, amíg utol nem éri a halál. David meg sem próbálja magára öltöni a halott vonásait, magáévá tenni annak céljait, vagy újságírói nyomozásra használni a cserét. A sodródó én menekül régi kapcsolatait elől, de nem tud az újban sem gyökeret eresztetni, adaptálódni a veszélyes életformához, mintha önmagát akarná felszámolni. Kalandozásai során végül visszajut egy üres, teljesen lecsupaszodott, szinte sivatagi spanyol tájra, ahol utoléri a fegyverkereskedőt üldöző gyilkosok. David utazása a halálba vezet, nem tudatosan, de szó szerint elengedi az előző életét, s egy olyanra cseréli, amelyben egy idő után nyilvánvalóan a halál vár rá. Nézőként nehéz értelmezni motivációit, hacsak nem tudattalan halálvágyként, passzív öngyilkosságként. Céltalansága, sodródása egy értelmetlen halálba, kvázi öngyilkosságba vezeti őt, amelyhez a halálhoz vezető utat elindító sivatag nyújt keretet. A sivatagban saját identitásának felszámolása végeredményben egzisztenciájának az elvesztéséhez, saját halálához is vezet.

A leginkább expliciten a *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984) köti össze a középkorú férfi főhős sivatagba vezető útjának tudattalan motivációját házassága kudarcaival. Az előtörténet egy szenvedélyes szerelem menthetetlen elmúlásával és gyermekük fogantatása, születése nyomán kirobbant pusztítással és önpusztítással magyarázza Travis négy éven át tartó öntudatvesztő vándorlását. A film kezdő képsorán Nyugat-Texas hegyekkel tagolt, látványos sivatagában tűnik fel egy magányos emberi alak. Az ösztövérférfi magán kívül van, múltját, öntudatát leradírozta a traumatikus múlt és a sivatagi vándorlás, a pusztító életvágy hajtja előre. Amikor egy kis faluban összeesik és megtalálják, nem tud beszélni, nem tudja a nevét, nem emlékszik saját múltjára. Travis állandó mozgáskényszerben szenved, menekül a civilizáció elől vissza a sivatagba, ahol nem kell beszélnie, nem kell emlékeznie. A bátyja vezet végül vissza a civilizációba, segíti vissza a nyelvhez, az emberi kötelékekhez, az emlékeihez, amelyeket a sivatag sikeresen kitörölt. Mindhárom férfhős számára identitásvesztést okoz a sivatag élménye, de míg a *Paris, Texas* Travis bemenekül a sivatagba a traumatikus múlt elől, a *Tegnap* Victorját a keresés viszi a sivatagba, egy olyan múlt iránti nosztalgia, amely ugyanakkor nyilvánvalóan nem tehető jellenné, a *Foglalkozása riporter* Davidje pedig csupán régi életét akarja levetni magáról, mint egy megunt ruhát. Közös a filmekben, hogy a mozgásnak van egy erőteljes, de határozott irány nélküli vektorjellege: el a régitől, de hogy hová, az homályos. Hogy látszólag az unalom, a nosztalgia, vagy egy krízishelyzet a kiindulópont, az mindhárom alkotásban egy idő után elhalványul, és csak sodródás marad, elsodródás nem csupán az addigi életüktől, de önmaguktól, saját identitásuktól is. Minden esetben a teljes kiürülés, lecsupaszodás történetét látjuk. Az idegen-sivatag találkozás kiazmatikus jellege ezekben az ábrázolásokban éppen ebben jelenik meg. Az idegen alkotói tekintet számára az identitás elvesztése a sivatag *ürességével* való egylényegűvé válásként reprezentálódik.² Olyan üresre maródik az én, mint amilyen üresként a sivatag ezen alkotói tekintet számára megjelenik.

A sivataggal való kiazmatikus egybefonódásra az *Oltalmazó ég* (The Sheltering Sky, Bernardo Bertolucci, 1990) című film különösen plasztikus példa. A főszereplő pár házasságának válsága, egzisztenciális kiüresedés nyomán jutnak a sivatagban való sodródásig, majd ahogy egyre beljebb hatolnak a sivatagba, a férfi halála nyomán a nő gyásza vezet a sivataggal való kiazmatikus találkozáshoz. A filmről írott tanulmányok általában önkeresésként értelmezik a házaspár sivatagba történő utazását. Ahogy Elisabeth Tesser írja: „az utazás lehetőséget nyújt arra, hogy különböző életmódokkal való találkozás révén megkérdőjelezzük és felfedezzük identitásunk új aspektusait. [...] A sivatagba való utazás önmagunk felfedezésének módjaként egy individuális belső keresést tükröz” (Tesser 2010, p. 127). Tarek Shamma szintén

² Egy másik változatot kínál a *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), amelyben a szerelem módosult tudatállapotában a fiatal férfi és nő a sivatagban szeretkezik és látomásukban a sivatag a szabad szerelem utópikus szigetévé válik. A sivatag itt a dzsungelhez hasonló kiazmatikus-erotikus érzékeléshez vezet.

egyértékeléssel, de nem a táj, hanem az interkulturális tapasztalat jelentőségét hangsúlyozza a Moresby házaspár utazása és önkeresése során. Shamma szerint a sivatagban való értelemkeresésük háttérében álló lélektani mozgatórugó, „az idegen kultúra befogadásának és a belső identitáskeresésnek a kombinációja”, amely a kulturális Másikhoz bámulattal és undorral vegyes képzetekkel közelít. „Ez az ellentmondás [...] egy belső pszichológiai konfliktus idegenre való kivetítésének eredménye: az elnyomott fantáziáink kiélésének vágya és az attól való félelem.” (Shamma, 2011, p. 248) Shamma tehát szintén énkeresésként értelmezi a házaspár utazását, melynek során elvesznek az idegen kultúrában.

Ezekkel az értelmezésekkel szemben megítélásunk szerint ugyanakkor pontosabb az érvényesítési folyamatok leírni a férj és feleség sodródását. Port depresszív tudatállapotban van, aki a tengerparttól és a francia gyarmatosítók kultúrájától egyre jobban eltávolodva el akar veszni az idegen és otthontalan tájban. Utazásának motivációjában jelen lehet akár lélektani kifejezéssel a prolongált szuicidum is, ő nem akarja megmenteni magát vagy feleségével való kapcsolatát az idegen kultúrától inspirálódva, hanem egy lassú, fokozatos önmegsemmisítés felé halad, mint például bizonyos alkoholfüggők esetében, akik lassan a „halálba isszák magukat”. Az út határozott irányának elvesztése az én felszámolása felé mutat, amely, ha nem is célirányosan, de tudattalanul a sivatag mélye, a semmi felé, a semmibe, a teljes kiürülésbe, ha tetszik a nemlét felé vezeti Portot. Felesége, Kit – mivel az értelmezéshez a szerfűggség lélektanát hívtuk segítségül – tipikus kodependens személyiség, akinek saját akarata ingatag, döntéseit társára bízva. Port halála után Kit útja a férje által felállított vektor mentén vezet tovább. Kité gyászát nem lekövekezi, lebénítja, hanem akaratlansága és egyfajta tehetetlenségi erő viszi tovább az eredeti közös vektorok irányában, a semmibe, a sivatag mélyére.

A pár sivataggal való találkozásának első stációja még utazásuk elején történik meg. A sivatagba először könnyű nyári ruhában, igazi turistaként, kerékpárral tekernek be, egy sziklaperemről gyönyörködnek a tájban, és a fenséges, zord táj látványának hatása alatt az elhidegült házastársak szeretkezni kezdenek. Port és Kit biztonságos távolságból, a kívülálló turista szemszögéből, felülről tekintenek a sivatagra és az égre, amely akkor, ott Port megélésében a sötétségtől, éjszakától, vagyis a semmitől, a haláltól oltalmazva borul föléjük. A sivatagos tájon beljebb hatolva azonban észrevétlenül átalakul az utazás, elvesz ez a biztonságos pozíció, eloszlik a pár felől az oltalmazó ég. Port betegsége nyomán részévé válik a sivatag világának, tifuszos lázában eggyé válik a forrássággal és a helyiek ritmikus zenéjével. Haldoklásának helyszíne, az utolsó francia helyőrség falai már csak részben képesek kívül tartani a sivatagi homokot a házastársak szobájából. Port halála után Kit is elengedi kívülállását és részévé válik a sivatagnak, felkérdezkedik egy arra haladó beduin karavánra, s tevéhaton haladva beleveszik a sivatagba. Eltörölve saját akarátát, eldobva saját nem-beduin ruházatát, tekintetét, identitását, alárendeli magát Belqassim, egy beduin férfi akaratának, szexuális vágyainak. Kit így teljesíti be a totális önfelszámolást,

amely közös útjukba eleve bele volt kódolva. A kodependens sodródás által előkészített és a gyász által megteremtett módosult tudatállapot, az én határainak fellazulása eredményezi a sivataggal való kiazmatikus összefonódást.

A sivatagot otthonosan ismerő őslakosok számára ez a táj gyökeresen másféle tapasztalatot hordoz és metaforikusan is eltérő jelentésekkel telítődik, mint a távoli idegen számára. A tunéziai rendező, Nacer Khemir *Bab 'Aziz* (2005) című filmjében a spirituális útkeresés és a szabadon választott halál helye a sivatag (Papan-Matin, 2012, p. 109). Bár az *Oltalmazó ég* kapcsán is halálkeresésről írtunk, ott egy önfellejtő, sodródó, félig tudatos önfelszámolást láttunk egy idegen tájba beleveszve, itt azonban egy beteljesített élet nagyon is tudatos bevégzésének programja ábrázolódik a sivatagba mint őseredeti otthonba való visszatéréssel, a belé való végső átlényegüléssel. A *Bab 'Aziz* két főhőse, az idős, vak dervis és lányunokája otthonosan mozognak a sivatagban, ismerik a sivatagi életmódot, a túlélés szabályait, azokat az oázisokat, városokat, ahol a többi emberrel találkozhatnak. A film kezdetén a homoksi-vatag totálképén nyoma sincs az életnek, ám egy épület homokkal félig betemetett romjai közül kiássa magát egy kislány, majd segít nagyapjának is kikászálódnia a homok mélyéről. Bab 'Aziz és unokája egészen más értelemben váltak eggyé a sivataggal, amely fenyegetően és végtelenül veszi körbe őket, azonban menedéket és otthont is nyújt az ott élőknek. A mitikus történetek és élőlények Apichapatpong dzsungeléhez hasonlatosan népesítik be az őslakosok képzeletében és emlékezetében a sivatagot. Ezek a történetek formálják a sivatag megélt tapasztalatát. A vak dervis utazásának célja a sivatagban a találkozás a halállal. A dervis a bolyongása végén saját halált hal, nem kiszolgáltatott a természeti tájnak, a véletleneknek. A dervist kísérő kislány számára pedig a spirituális ébredés helyszíne a sivatag. Amikor már ő is látni kezdi a nagyapja történetében főszerepet kapó gazellát és nyomába ered, akkor kezd önmaga mély megismerésére szert tenni és a halálba tartó nagyapa elengedheti a kezét. A sivatagot otthonukként ismerő népek számára a táj (látszólagos) üressége, a nap forró izzása a nyugati tapasztalathoz hasonlóképpen kiegészítő, eltörölő erőként hat a személyiségre, ám ez nem megsemmisülésként, délibábok üldözéseként, céltalan kóborlásként csapódik le, hanem a spirituális megvilágosodás folyamatának kezdő lépéseként.

Konklúzió

Tanulmányunkban körbejártuk, hogy a szélsőséges természeti tájak hogyan lépnek interakciókba a személyiséggel. Azt találtuk, hogy a határhelyzetek által előidézett módosult tudatállapotban a vadonnal való érintkezés kiazmatikus találkozássá válhat, azaz, a személyiség transzformálódik, átlényegül a tájba, felveszi sajátosságait, Merleau-Pontyval szólva „nem marad kívül a világon”. A navigációról való tudatos vagy önkéntelen lemondás, a nyomok és irányjelzők kutatása helyébe lépő sodródás döntő mozzanat a tájjal való kiazmatikus viszony létrejöttében. A tájba belépő ember sajátos optikája, tudata, a helyhez kapcsolódó képzetek és mítoszok nagyban formálják a táj tapasztalatát, ám a táj jellemzői kijelölik az alapvető irányokat, amely felé

a psziché elmozdul. A dzsungellel való találkozás az erotikus megértésen keresztül a másikkal, az eleven sűrű közeggel és annak emberi-állati megtestesüléseivel való totális összeolvadáshoz vezet. A sivataggal való eggyé válás önfeledést, a régi élet feladását hozza el. A dzsungelben a személyiség átlényegül; a sivatagban pedig elpárolog, mint a víz.

Irodalom

- Barzegar, E. & Gholami, F. (2024). Landscape Allegory in Nacer Khemir's Desert Trilogy. In D. Melbye (ed.), *Global Cinema Studies in Landscape Allegory* (pp. 107–123.). Lexington Books. <https://doi.org/10.5040/9798216432357.ch-005>
- Boehler, N. (2011). The Jungle as Border Zone: The Aesthetics of Nature in the Work of Apichatpong Weerasethakul. *ASEAS - Austrian Journal of South-East Asian Studies*, 4(2), 290–304.
- Bowles, P. (1991). *Oltalmazó ég* (Szilágyi T., Ford.). Európa.
- de Luca, T. (2011). Gus van Sant's Gerry and the Visionary Realism. *Cinephile*, 7(2), 43–51.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *A látható és a láthatatlan* (Farkas H. & Szabó Zs., Ford.). L'Harmattan – Szegedi Tudományegyetem Filozófiai Tanszék
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Az észlelés fenomenológiája* (Sajó S., Ford.). L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület.
- Melbye, D. (2010). *Landscape allegory in cinema: from wilderness to wasteland*. Springer. <https://doi.org/10.1057/9780230109797>
- Nádas, P. (1994). *Emlékiratok könyve*. 2. kötet. Jelenkor.
- Papan-Matin, F. (2012). Nacer Khemir and the Subject of Beauty in “Bab’Aziz: The Prince Who Contemplated His Soul”. *Cinema Journal*, 52(1), 107–126. <https://doi.org/10.1353/cj.2012.0103>
- Radnóti, S. (2006). Három bírálat egy könyvről. (Nádas Péter: Párhuzamos történetek). *Holmi*, 18(6), 774–804.
- Shamma, T. (2011). Horror and likeness: the quest for the Self and the imagining of the Other in The sheltering sky. *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, 25(2), 242–258. <https://doi.org/10.1080/02560046.2011.569070>
- Szumner, Cs. (2015). A pszichedelikus élmény mint a fenomenológiai kutatás eszköze a filozófiában és a pszichológiában. *Filozófiai Szemle*, 59(4) 136–150.
- Tesser, E. (2010). The representation of travel and identity in Bernardo Bertolucci's The sheltering sky. *Journal of Tourism and Cultural Change*, 8(3), 125–138. <https://doi.org/10.1080/14766825.2010.502233>