

Fischer Gábor

A NOSZTALGIA

ADALÉKOK EGY FOGALOM TÖRTÉNETÉHEZ¹

BEVEZETŐ

Már az antik időkben megindult a folyamat, amelyben a képjelenségeket a közvetlen tapasztalati valóság mellett – és gyakran helyette – tették meg a nyelvi értelmezés és leírás tárgyává. Ennek az lehetett az egyik oka, hogy a helyhez kötött képeket nem mindenkinek volt módja megismerni. Az *ekfrázisz* szövege mintegy a tulajdonképpeni képjelenség helyett, szavakkal elmondta, mi látható a képen. A hétköznapi valóság helyét elfoglaló képjelenségek érzelmi közvetlenségükkel és sajátos formai jellemzőikkel gyakran érdekesebbnek bizonyultak az írástudók számára a mindennapok életbeli tapasztalatainál. A képjelenség ugyanis tágabb értelemben ebben az időben kezdett el a tapasztalati valóságról alkotott világgal szemben alternatív világgként működni.

A nyelv univerzális jelrendszervoltának köszönhetően, minthogy a képi megjelenítésnél kevésbé kiszolgáltatott az időnek és a térnek, már korábban az irányítása alá vonta képjelenségeket azáltal, hogy jelentésüket, tartalmukat kívülről meghatározta. A képek a világukat, illetve azon képességüket, hogy alternatív világgként működhessenek, a hozzájuk illesztett tartalomnak és jelentéseknek köszönhetik.

Ahogy mind „életszerűbbé”, az optikai érzékeléshez közelebbivé váltak a képjelenségek, lehetőség nyílt arra, hogy segítségükkel helyettesítsék az élet bizonyos jelenségeit, dolgait, eseményeit. A képleírások vetekedtek a távoli népek és korok etnográfiai leírásaival és a történetiként bemutatott, mitizált, kiszínezett, s ezért ellenőrizhetetlen múlt elbeszéléseivel. Amit az idő távolsága lerombolt, a kép érzelmi jelenségként helyreállította és újra élményszerűvé tette. A nyelvileg generált értelem pedig éppen úgy tartalommal töltötte fel a képjelenségeket, ahogyan tette ezt a valóság minden más jelenségével és eseményével.

De csak az írás alkalmazásával vált lehetővé, hogy a nyelv, kimozdulva a metafizika kötöttségéből, végtelen és egymásba kapaszkodó, egymáshoz illeszkedő és egybekapcsolódó elbeszélésekbe fogjon, s ennek hatására, azaz a nyelv segítségével a kultúra egésze is robbanásszerű tágulásba kezdjen. Ahogyan az életben a fonás és a szövés eredményeként létrejövő textil védelmet nyújtó felületként, elfedésként és elleplezésként, ugyanakkor feltárásként és megmutatásként elégítette ki az emberi igényeket, a szavak és a beszéd szintjén hasonló folyamatok mentek végbe, amikor görögöldön a retorika és a többi nyelvi-írási forma kialakult és hatni kezdett.

¹ Ez a szöveg egy nagyobb és részletesebb tanulmány előzetese. Az egyes fejezetek a jövőben megjelenő teljes verzióban részletesebb kifejtésre kerülnek.

Hamarosan az egyes szövegek már egymásra is reflektálva, egymást továbbgondolva, a beszéd fonálát eltérő irányokba hajlítva és ezer irányba továbbszöve egy végeláthatatlan és befejezhetetlen nyelvi hálót hoztak létre.

Minden, amit csak a nyelv képes volt megragadni, helyet kapott ebben a hatalmas, korokon és kultúrákon is átívelő sokszereplős kommunikációban. Ám a nyelvi generált értelem számára mégis akadtak az életben olyan területek, amelyeket csak megkésve foglalt el. Ezek közé tartozik az emberi psziché, amelynek az antik időkben még nem tulajdonítottak kiemelt jelentőséget és amelyet csak ritkán ismeretek el önálló képi megjelenítésre és kifejezésre érdemes jelenségként.

A *nosztalgia* fogalma, bár görög eredetű szónak tűnik, valójában újkori nyelvi képződmény, amelyet mesterségesen alkottak meg. A modern kor hajnalán, mintegy búcsúzásképpen a korábbi koroktól, a görög *nostos* (hazatérés) és *algos, algeo* (fájdalom) szavak összetételéből keletkezett. A görögök számára az otthon és a haza fogalmai nem voltak teljesen ismeretlenek. Használták az *epidemos* kifejezést, amely a hazához tartozást, illetve az *apodemos* kifejezést, amely a szülőföldtől való távollétet jelentette. De az egyik legjelentősebb irodalmi alkotásukból az is kiderül, hogy jól ismerték azt az érzést is, amelyet a mi korunk a „nosztalgia” szóval jelöl.

Habár a nosztalgiát a későbbi korokban gyakran betegségnek tartották és még a *melankóliával* is összefüggésbe hozták, mi nem járjuk végig azon utakat, amelyeket a nosztalgia számára e korok az interpretációikkal kijelöltek. Leszűkítjük e szó jelentését arra, amit ma számunkra e szó jelent, s azt is csak az élet egy körülhatárolt területén, előbb az irodalomban, majd a vizuális érzékelésre tett hatását feltárva, a képkalkotásokban követjük nyomon, egészen korunk technikailag generált audiovizuális alkotásaiig. Nem foglalkozunk sem a filozófiai, sem a pszichológiai interpretációival, például Freuddal, vagy éppen Heidegger nézeteivel, aki a görög poliszok szabad polgárai gondolkodásának csodálója- és követőjének tartotta magát, mégis velük ellentétben, a XX. század elején már letűnőben lévő hagyományos német paraszti világ iránt érzett nosztalgiát. Azt azonban meg kell említenünk, hogy a filozófusok egy részére általában véve is jellemző a múltidézés. Hans-Georg Gadamer hermeneutikája maga a múlt iránti nosztalgia filozófiai elmélete, és a magukat posztmodernnek nevező XX. század végi filozófusok között is jelentős számban akadnak erősen konzervatív, a múltra nosztalgiával tekintő gondolkodók. Ennek ellenére igyekszünk megmaradni azon az úton, amelyet egy nyelvi képződmény, a nosztalgia fogalma jelölt ki számunkra, de amely jelenségként előbb az antik irodalomban terjedt el, majd évszázadokkal később a képek világába beszivároghatott a képjelenségeket is. A közegeváltás azonban nem jelent törést gondolatmenetünkben, minthogy végső soron, ha rejtetten is, de a képek értelmezésében is a nyelvi generált értelem működik. Mi csak követjük az útját egy olyan területre, amelyet a világ más területeihez hasonlóan a nyelvi artikuláció meghódított. Az a nyelvben megszületett tartalom ugyanis, amit a nosztalgia fogalma kifejez, nem vizuális eredetű, ezért lehetett a képek világában való megjelenése ilyen viszonylag késői. A képjelenségekben is a nyelvi értelem lép a megértés előterébe, hiszen a vizuális megjelenítő és metakommunikatív potenciálok hamar véget érnek. Ez teszi

lehetővé, hogy az erre a szerepre alkalmasnak tűnő képalkotásokat bizonyos érzelmek „hordozójaként”, jelenbeállítójaként, „kifejezéseként” vagy éppen kiváltójaként értelmezhesük. A régóta tartó vita, hogy a kép esetében minek van elsősege az esztétikai ítéletben, az érzéki formának vagy a tartalomnak, mai szemmel nézve értelmetlen, hiszen mindkettő, illetve a kettő szimbiózisa dönti el a képjelenség jelentőségét. Kulturális szint, állapot és szituáció kérdése, hogy a képjelenségben melyik alkotóelemnek van elsősege vagy nagyobb jelentősége.²

A nosztalgia fogalmán keresztül azt is szeretnénk feltárni, hogy a nyelvileg generált és artikulált értelem miként volt képes a képi jelenbeállítás vizuális tapasztalatát átformálni, társadalmi, vallási, illetve filozófiai s egyéb tartalommal feltölteni. Tette ezt a nyelv oly módon, hogy az érzéki formákat sajátos kontextusba állítva tovább értelmezte, s a képalkotások érzéki látványát olyan irányba módosította, amelynek hatására benne érzelmekre is rámerhetünk, s ennek nyomán magunk is átélünk érzelmeket.

Tisztában vagyunk azzal, hogy amit a nosztalgia fogalmával kifejezünk, egy pszichés állapotra vonatkozik. E szó tartalma azok számára, akik ezt az érzelmi állapotot nem élték át, mégis inkább nyelvileg, fogalomként, egy szituációban fellépő létállapotként, vagy éppen irodalmi szövegekből ismert. Ahogy az olvasó előrehalad a szöveg olvasásában, rá kell jönnie, hogy elbeszélésünkben mégsem egyszerűen az emberi lélek egy adott szituációra reflektáló állapotának a történeti bemutatásával találkozunk. Írásunk nem kíséri végig a nosztalgia nyelvi tartalmának változó történetét, mivel nem elsősorban ezt követjük nyomon, hanem e tartalmak vizuális formába fordítását, képi alakulását. A magunk számára kijelölt területen belül eleinte mégis kénytelenek vagyunk ezen érzés nyelvi genezisére, vagyis az irodalomtörténeti változásaiban visszaolvasható őstörténetére vetnünk egy pillantást. Ezek után fokozatosan áttérünk e fogalom képi, majd végül az audiovizuális, azaz mozgóképes megjelenési formáinak értelmezésére. Azt szeretnénk megmutatni, hogy annak ellenére, hogy miközben az elmúlt évezredekben a nyelvi értelem fokozatosan felülkerekedett az érzéki tapasztalaton, eközben a képjelenségeket is új szintre tudta emelni, s elősegítette, hogy a képjelenségek komplex világokként a hétköznapi látásaktus alkalmával érzékelhetővé váló látványhoz közelálló jelenségeként jelenhessenek meg.

Azért választottuk ezt a megoldást, mert a nyelvi kifejezés és a képi jelenbeállítás együttműködésének köszönhetően érzelmeink, érzéseink egyre gyakrabban kerülnek audiovizuális formában elélni. Ennek a következménye, hogy a képjelenségeken

² Ismerünk és a későbbiekben elemezni is fogunk olyan képalkotásokat, amelyeknek a nyelvi tartalma a jelentősebb. Más esetekben a vizuális megoldás újszerűsége válik dominánssá a képjelenség értékelésekor. Ugyanakkor az európai kultúrkör történetében megfigyelhető egy tendencia, amely szerint körülbelül időszámításunk kezdetétől egészen a XIX. közepéig-végéig a nyelvi értelem és tudás elsősege az érzéki megismeréssel és tapasztalattal szemben vitathatatlan volt. Majd ezt követően, a XX. századtól kezdődően a audiovizuális technikai kulturális eszközök megjelenésével az érzékelésre vagyis a képi megjelenítésre nagyobb hangsúlyt fektető kulturális irányzat vette át a vezető szerepet. Ez a változás a nyelvi és a vizuális megismerés viszonyában hozott lényeges átrendeződést.

bemutatott ideák és példák közvetítésével is megismerjük a társadalmilag elfogadott, de általunk még át nem élt érzéseket, azaz immár nemcsak „belsőleg”, élethelyzetünkben adottként, illetve megéltként tapasztalhatjuk meg őket, s nem is csak az élet egy tipikus jelenségeként, hanem meghatározott emberi szituációk érzelmi mintaképeiként is. Ebből azt a következtetést kell levonnunk, hogy érzelmeink, amelyekről azt gondoljuk, legbensőbb énünkben ösztönösen, akaratlanul és őszintén törnek fel, valójában részben maguk is tanultak és társadalmilag determináltak, s amikor ezek az érzések kifejezésre kerülnek, egy rejtett társadalmi elvárásnak teszünk eleget.

A teljesség érdekében azonban azt is meg kell jegyeznünk, hogy elterjedt vélekedés szerint alapérzéseinket az állati létből hoztuk magunkkal. Egy jelentős részük azonban kizárólag társadalmi hatásra formálódik meg, s okát is a társadalmi létben kell keresnünk. Aligha beszélhetünk tehát egy állat nosztalgikus érzéseiről. Az állatkertek lakói nagyon is idegenül érzik magukat bezárt, tulajdonképpen életterüktől idegen környezetükben, s bár nem tudnak róla, vágnak a szabadságra. Ezért a szabadságuktól megfosztott állatok éppen úgy belepusztulhatnak abba, hogy kiszakították őket természetes közegükből, életközösségükből, *ökoszisztémájukból*, miként az emberek is belehalhatnak, ha elszakítják őket családjuktól, szülőföldjüktől. Az állatok esetében azonban nem másról van szó, mint arról, hogy testi felépítésük egy meghatározott környezethez való alkalmazkodásnak köszönhetően olyan, amilyen. Az ember esetében némileg más a helyzet, mivel sokkal nagyobb a biológiai képlékenysége, s ezért jobb az idegen környezethez való alkalmazkodóképessége az állatokénál. Ám amit gyermekkorban megismertünk és megtanultunk, minden további ismeretünknek és tudásunknak az alapját képezi, s erről nehéz lemondani. Traumát okozhat, ha távol kerülünk attól az egzisztenciánk számára alapot és egyben háttérrel nyújtó közegtől, létformától, amely lehetővé tette, hogy az életben megvessük a lábunkat, identitásra tegyünk szert, életmintákat tanuljunk meg és tegyünk magunkévá, öntudatosakká váljunk és biztonságban érezzük magunkat bármely ismeretlen szituációban és a világ korábban nem tapasztalt jelenségével szemben.

Érzelmeink különböző pszichés és fizikai állapotokra utalnak, amelyekről nem mondhatunk le. Érzelemmentes létezésre csak a primitív élőlények és a gépek képesek. Egyes érzéseinket vizuálisan, metakommunikatív módon is ki tudjuk fejezni, ilyen a harag, a düh, a szeretet, a derű stb. Az emberi kifejezés és kultúra meghatározott módon formalizált, mégpedig annak érdekében, hogy a társadalmi lét képes legyen az érzelmi állapotokat felismerni, átadni a közösség többi tagjának, és azért is, hogy kordában tarthassa, azaz a megfelelő mederbe terelhesse azokat, amelyek veszélyesek lehetnek a közösségre nézve.³ Akadnak érzések, amelyeknek a vizuális bemutatására vagy érzékeltetésére képtelenek vagyunk. A *testkép*, amelyet

³ A szexuális vágy által kiváltott érzelmek állandósult problematikája annak társadalmi korlátozásából eredeztethető. Azok a nem akaratlagos belső késztetések, amelyeket a hétköznapi kommunikációkban ösztönöknek hívunk, gyakran fakadnak abból, hogy szembekerülnek az ember biológiai adottságai és lehetőségei a társadalom által alkalmazott szabályokkal, ami belső pszichés érzelmek feloldhatatlan feszültségéhez vezet.

más kontextusban *testjátékként* is emlegetünk, s a metakommunikáció legjelentősebb formája, olyan korokban keletkezett, amelyekben az érzelmek és az azokat kikényszerítő társadalmi szituációs lehetőségek még egyfelől differenciálatlanok voltak, másfelől e kifejelettlenség következtében nyelvileg sem volt még mód megnevezni őket. Ebben az időben az ember elsősorban érzéki tapasztalatok útján szerzett tudomást a közössége egy másik tagjának az érzelmi állapotáról. De ameddig ezek az érzelmi állapotok a változó, nem egyértelmű körülmények miatt nem nyertek a közösség által elismerést, nem voltak észlelhetők és nem lehetett őket megfelelően kommunikálni sem. A nyelvi artikuláció számára még egyes egymáshoz közeli, ma már jól megkülönböztetett érzések gyakran bizonytalanoknak látszottak, ezért más érzésekkel összekeverhetők és kifejezhetetlenek voltak. A társadalom bonyolultabbá válásával azonban elindult az érzések és a nyelvi kifejezés tekintetében egyaránt egy differenciálódási folyamat és ezzel párhuzamosan megjelentek az olyan érzelmek is, amelyek kizárólag meghatározott társadalmi környezetben és szituációban működhetnek. A csak nyelvileg kifejezhető és kommunikálható, társadalmilag életre hívott érzések körébe tartozik a nosztalgia is.⁴

Talán meglepő, de a ki nem mutatható és megfelelő irányba kitörni nem tudó érzések nagyrészt társadalmi eredetűek és éppen az összetett emberi viszonyokból fakadó szituációk következményei. Az érzések jelentős része közeli kapcsolatban áll bizonyos viselkedési normákkal vagy éppen azok közösségi tiltásával. Ilyen például a szexualitásra vonatkozó tabu, amely olyan feszültségek eredője lehet, amelyet egyes egyének ma sem képesek megfelelően kontrollálni. A biológiai adottságaink és a társadalmi feltételek közötti feszültségek nem megfelelő levezetését vagy feloldását a társadalom bünteti. Egyes érzelmi állapotok pedig egyenesen konkrét viselkedésekhez köthetők. Akad olyan viselkedési mód, amelynek van neve, de nincs pontos leírása, illetve az, hogy milyen érzelmi állapothoz köthető. Ha valakiről úgy véljük, hogy álszent, képmutató, sunyi, becsvágyó, akkor az általa rejtegetett társadalmi viselkedési formát fedjük fel. Az ilyen és hasonló „jellembeli gyengeségek” azonban nem határozhatók meg kizárólag külsőlegesen jegyekkel, miként érzelmi állapotokhoz sem köthetők. De azt sem tudjuk, hogy az ilyen tulajdonságokkal jellemzett egyed pszichéjének háttérében miféle vágyak, érzések és érzelmek állnak, vagy éppen azok elnyomása, esetleg az egyed önmagával és másokkal szembeni elvárásai váltották ki az adott viselkedést, s hogy valójában mit is élt át, miként „élte meg” saját társadalmiságát, a közösség által értelmezett létadottságát. Az érzelmi indíttatású viselke-

⁴ Belátható, hogy amikor az emberi nem kirajzott Afrikából s elterjedt az egész földön, a nosztalgiának nem volt helye sem az érzelmekben, sem a gondolkodásban. A letelepedés és a föld intenzív birtokba vétele és kihasználása tette a földet szülőfölddé. A nosztalgia, amely valamihez/valakihez való kötődést jelent, illetve egy elszakíthatatlan érzelmi viszonyt fejez ki, általában komplex életmódokra és életformákra vonatkozik. Habár a nosztalgiát szívesen kötjük egy területhez (haza, szülőföld stb.), valójában nem maga a terület a vágy tárgya, hanem mindaz, amit e terület jelent a nosztalgiát érző személy számára. A nosztalgia fogalmának a térhez kötése a XIX. századi nacionalizmusnak köszönhető, amikor a nosztalgia romantikus életérzésként a nyugati kultúrában elterjedt.

dések ugyanúgy nem fednek le minden lehetséges kifejezésre kerülő viselkedési formát, ahogyan az egyes érzelmek sem különböztethetők meg külsődleges jegyeik alapján minden esetben egymástól.⁵ Nincs minden érzésnek egyetlen, adekvát társadalmi szinten jól meghatározható kivetülése, azaz nem felel meg neki egyetlen konkrét viselkedési mód.⁶ Az érzelmeknek ez a rejtekezése és ugyanakkor sokféle formában való kivetülése talán úgy keletkezik, hogy a metakommunikációs jelek és jelzések sokaságában nem minden esetben igazodunk el, s nincs lehetőségünk arra, hogy minden szituációt tematizáljunk és nyelvileg artikuláljunk. Gyakran azonban saját érzelmi állapotunkkal sem vagyunk tisztában. Érzéseink időnként ambivalensek.

A nosztalgiát érzésként és jelenségként csak a nyelvi kommunikáció segítségével vagyunk képesek társadalmiasítani, mert nem létezik olyan pátoszformula, arcmimika, mozgásforma, amely képes lenne azt pontosan kifejezni. Több érzésnek hasonló, vagy éppen az érzékelhetőség és a kifejezés terén jóformán teljességgel megegyező a külsődleges, fiziológiai megjelenése vagy az emberi képjátékkal való megjelenítése. Ilyenkor csak a szavak segítenek az egyes érzelmek és érzések közötti eligazodásban. Az elmélyült és beleérző gondolkodás, az elmélázás, a melankólia, a depresszió és a nosztalgia külsődleges jegyei között nincs karakteres eltérés. Az sem állítható, hogy egyazon kategória eltérő fokait fejezik ki a fenti szavak. Ez abból is fakad, hogy a nosztalgia az érzések azon típusába tartozik, amelyben a múlt valamely jelenségére, eseményére, szituációjára, élethelyzetére való visszaemlékezés alkalmával az önmagában elmerülő és azt megfigyelő „Én” érzelmi szinten *számot vet önmagával*. Aki tudatában van nosztalgikus lelkiállapotával, az tisztában van önmaga és társadalmi környezővalósága viszonyával, az élet által meghatározott szituáltságából fakadó, lelkiként megjelenő létállapotával.

Nem joggal feltételezni a nosztalgia formai oldalának ősi, más érzésekre visszavezethető megjelenését sem. A holtak életbe való visszavezetésének vágya, akárcsak az örök élet lehetősége, régóta izgatja az emberiséget. A kollektív érzés és társadalmi kifejezhetőségének a problematikájára a Jerikó közelében talált emberi fejet hoznánk fel példának. Egy halott koponyájáról van szó, amelyet mész és agyag, s talán gipsz keverékével újra fejjé, illetve egy fej képévé egészítettek ki. A kérdés az, hogy e kiegészítés, amelynek következtében nem számíthattak a halott feltámadására, mi célt

⁵ A csecsemők és a kisgyermek viselkedésében megfigyelhető anomáliák gyakran vezethetők vissza olyan általuk artikuláltan ki nem fejezhető állapotra, valamilyen elvárára, amely kitörni kényszerül, de mivel a gyermeknek még nincs meg az adott társadalomra jellemző kifejezőképessége, ez eltorzult viselkedést eredményez. A neurózis és a különböző pszichés esetek hasonló jelenségek a társadalomban, a felnőttek világában.

⁶ A romantikus beleéléssel és az érzelmek felerősítésével szemben a keleti társadalmakra jellemző, hogy igyekeznek egyensúlyba hozni a személyiséget, hogy elkerüljék a végletes érzéseket és viselkedést, ahelyett, hogy megvizsgálják és feltárnák az ilyen viselkedések mögött meghúzódó okokat. Az egyensúlyt az egyednek kell létrehozni, s nem a kapcsolatait kell változtatnia vagy a társadalmi helyzetéből fakadó létállapotát megváltoztatnia. A társadalmi állapotokba való belenyugvás érzelmmentességre, az érzelmek elfojtására, transzformálására igyekszik rávenni az egyedeiket.

szolgált? Amennyiben azt szerette volna elérni a közösség, hogy a koponyát fejjé kiegészítő tevékenységével újra érzékivé tegye az egykor elhunyt személy arcvonásait, akkor ez a cselekedetük mai mércével mérve nosztalgikusnak nevezhető. De azt a célt is szolgálhatta, hogy a halványuló személyes emlékezetet újra megerősítse, a múlt egy állapotát valamilyen eszköz segítségével visszahozza a jelenbe. Akár az is lehetett a célja, hogy a közösség vagy az egyes egyének elméje e koponyából formált kép segítségével a korábbi erővel legyen képes emlékezni az elhunyra. Ugyanakkor ez indirekt beismerése lenne annak, hogy az emlékezet képe idővel elhalványul, majd semmivé foszlik, ami talán a halálnak és az elmúlásnak tett engedményként jelenhetett meg a korabeli közösségben. Ha eltűnik az utolsó olyan személy is, aki látásból személyesen ismerte az elhunytat, mert maga is a holtak birodalmába távozott, teljességgel semmivé foszlik az arc és vele az elhunyt emlékezete, s persze a múlt iránt érzett nosztalgia lehetősége is. Akivel kapcsolatban nincs semmiféle közvetlen emlékünknél, akiről nem maradtak fenn emlékképek, arra nem gondolhatunk nosztalgiával.

Ez alól kibúvót jelent azon eset, amikor manipulatív módon keltenek bennünk olyan hitet és érzetet, amit szívesen hallunk (mert például megegyezik ideáinkkal, kapaszkodót jelent és irány mutat életünk számára), miközben pótolni látszik azt, amiről úgy érezzük, hogy elveszett, azaz a valóságos emlékképeinket. Ilyen hamis nosztalgiát keltő érzés a dicső múltra való emlékezés, az olyan érzések táplálása, amelyek valami elveszettnek gondolt érték iránt ébresztenek vágyat a társadalomban, miközben a valóságos hiányról és a hozzájuk tartozó érzésekről elterelik a figyelmet. Ez a pszichével való nemtelen játékot jelent, hiszen az érzelmeknek a hamis vágányra terelése az egyed és a közösség önmehtagadását, hiányérzetének és problémáinak más irányba vetítését eredményezi, ami önfeledtséghez vezet.

Más a helyzet az olyan soha nem tapasztalt életérzéssel, amely egy másik, egy elveszett „normális”, csak az ideában őrzött élet után sóvárog. Létezik azonban olyan eset, amikor ez a hazatérésre vonatkozó életérzés őszinte és nem tekinthető sem hamisnak, sem pótmegoldásnak. Ellopott kultúrájának, földjének és identitásának a visszaszerzésére ugyanis minden ehhez ragaszkodó népcsoportnak joga van. Előfordul, hogy egy az egész kollektívát átható érzés és vágy tart össze egy közösséget. A kollektív nosztalgia, még ha nemzedékeken át öröklődött is, olyan ideát tartalmaz, amely a közösség kultúráját alapjaiban határozza meg. A múlt ideális állapotként való megjelenése éppen úgy egy elveszett otthon (haza, család, érték-közösség, kultúra, létforma, hit, viszonyok, érdekközösségek és érdekelletétek stb.) képét vetíti a közösség tagjai elé, miként Odüsszeusz szeme előtt is ott lebegett Ithakának a képe, s mindennek, amit ez a sziget számára jelentett. Az ilyen kulturális közösség a hagyományába beépült hiányra és az e hiány által kiváltott életérzésre, egy kulturális hagyományban artikulált és megélt kollektív nosztalgiára épül.

Annak ellenére, hogy az érzéseinket, ha nem tudjuk közvetlenül kifejezésre juttatni, nyelviileg is kommunikálhatjuk, a képek a XVIII. század végétől, azaz a szentimentalizmus és a romantika korától kezdődően, előbb szimbólumok segítségével, majd a technikai képek megjelenésével audiovizuálisan is képessé váltak a vizuálisan korábban ki nem mutatható érzelmeknek a megjelenítésére. Amíg a hagyományos álló-

képek esetében a nyelvi értelem külső elemként csatlakozik a képjelenséghez, addig az audiovizuális alkotásokra már az vált jellemzővé, hogy bennük a képi és a nyelvi értelem egymással nyíltan együttműködve alkotja meg a jelentést, s teszi érzékelhetővé például a nosztalgia érzetét. A kép hozza azon érzéki formát, amelyet azután a nyelvi értelem értelmez, artikulál, konkretizál, megnevez és ezáltal társadalmiasít.

Az eredeti „odüsszeuszi érzés”, amely a főhőst a phaiákok földjén elfogta,⁷ s amelynek csak olyan látható jelét tapasztaljuk, mint a sírás (amelyet persze más érzés is kiválthat), előbb alighanem a görög festészet és vázáképek témájává vált, majd korunkban az audiovizuális képek sokaságában tett szert érzéki formára. De miként lehetséges ez, amikor tudjuk, hogy az olyan érzésekkel szemben, mint a fájdalom, az undor, a szeretet, a rajongás, a nosztalgianak az összetettségéből és ambivalenciájából fakadóan nincs egyértelmű érzéki, illetve metakommunikatív jele? Az érzések nyelvi és nem nyelvi kifejezésének története akár önálló területe is lehetne a nyelvi és a képi jelenségek kutatásának. A társadalmak formalizálódásuk során igyekeztek a számukra jelentőséggel bíró érzéseket külső formajegyekkel ellátni, azoknak más érzésektől megkülönböztethető kifejezést adni. Az érzelmek kivetülése és kommunikatív tételé a társadalmiasulásnak egy igencsak fontos területe, mivel a viselkedési normák formalizálásával (lásd pátoszformulák), illetve standardizálásával az egyedek viselkedése egyértelműbbé, kommunikálhatóbbá és társadalmilag ellenőrizhetővé vált.⁸ Ha az egyes érzelmi állapotoknak és belső indulatoknak nincs meg az egyezményesen kifejezhető és megjeleníthető formája, ez metakommunikációs és kommunikációs tisztázatlanságból fakadóan az emberek közötti viszonyokban zavart okozhat. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy az egyes kultúrák viselkedésre vonatkozó kifejezései, a másik kultúra formalizált normáitól való eltéréseinek köszönhetően félreértetté vált, ami gyakran vezetett politikai ellentétekhez vagy akár háborúkhoz.

A fentiekből nem az következik, hogy amíg az érzelmek biológiai eredetűek, addig azok kifejeződései társadalmiak. Az érzelmek egy része kétségtelenül fellelhető az állatvilágban is, de egy része kimondottan társadalmi eredetű és a társadalmi állapotoknak és az ezekből fakadó emberi szituációknak a következménye. A társadalmak fejlettségi szintje döntően hat bizonyos érzések, érzelmek kialakulására, történeti változásaira. Az érzelmek eltérő szerepet játszanak az egyes kultúrákban és az eltérő kulturális szinteken is. Nem mindig ugyanaz a szerepük és a megítélésük.

⁷ Odüsszeusz elsírta magát, amikor a Trója bevételéről szóló történeteket hallotta a phaiákok dalként. Szégyellve sírását, elrejtette arcát. De – gondolhatnánk – e sírás elsősorban a sorsról való dalként szólt. A „miért sírsz?” kérdésre sokféle válasz lehetséges. Az érzéki differenciátlanság érzelmi differenciáltságot takar.

⁸ Érzelmeket már igen régóta jelenítenek meg képek. Egy egyiptomi képi jelenetben a halottat gyászoló asszonyok könnyeket hullatnak. De a kép és az érzelmek, a gyász kapcsolata ennél is korábbi, hiszen a halotti maszkok előállítására igencsak régi szokás, a halott arcának rekonstrukciója pedig még korábbi időkre megy vissza (Jerikó). Az életre keltés ezen képi módja arra utal, hogy a képek előállításának érzelmi indítékai is lehettek.

A nosztalgianak, ennek a társadalmilag determinált, főleg egyedekre, de társadalmi csoportokra is jellemző pszichés érzelmi állapotnak a vizuális megjelenési formáit és e formák fejlődéstörténetét nemcsak elméleti szinten igyekszünk megragadni, de megpróbáljuk képelemzésekkel is illusztrálni. Minthogy azonban esszénk a nyelv szintjén válik kifejezetté, ezért kénytelenek vagyunk újfent nyelvívé alakítani azon érzékiként is megismerhető, ám mégiscsak belsőleg megélt állapotainkat, amelyeket elvileg ezen a módon ismernie kell annak, aki történetüket és változásait is meg akarja érteni. A nosztalgia „eredeti” pszichés jelensége, amelyet Odüsszeusz személyéhez kötöttünk, az idők során és a társadalmak változásának köszönhetően folytonosan újabb és újabb transzformációkon ment keresztül, miközben rokon vagy hozzá valamilyen szempontból közelálló érzések gyűrűjében alakultformálódott. Mindezen változásokat ugyanis éppen a nyelvi értelem képes megragadni – legalábbis az elbeszélés szintjén.

Ami írásunkban talán újdonságnak tekinthető, az annak nyomon követése, ahogyan ez az érzés a vizuális (képi) megjelenítésben – a nyelv hatására és felügyelete alatt – újra érzéki jelenséggé transzformálódott. Sok szerző írt már arról, hogy a nosztalgia miként jut kifejezésre egy általuk értelmezett képjelenségben. Ami azonban ezekből a szövegekből gyakran kimaradt, az annak tudatosítása, hogy amit e képek tartalmaként, jelentéseként a szerző megnevezett, az nem a képjelenség tulajdonsága, hanem az ő és/vagy korának, vagy egy társadalmi rétegnek, csoportnak a vélekedése, amit ő a képjelenségbe belevetít.⁹ A képjelenségek csak arra képesek, amire a metakommunikáció általában, s legfeljebb még meghatározott jelek hordozását teszik lehetővé, de a nosztalgia oly módon történő megjelenítésére és kifejezésére, hogy azt kizárólag a vizuális közeg közvetítse, alkalmatlanok. Mindezt azonban jelentősen bonyolítja, hogy a nosztalgia kapcsán hol az alkotóról, hol a korszakról, hol pedig a néző-befogadó pszichés állapotáról beszélünk. A romantikában kezdődött, majd a neoromantikus irányzatokban folytatódott és végül az auditív játékfilmek megjelenésével teljesedett ki az érzések és érzelmek képi bemutatása.

A játékfilmek többsége eredendően nosztalgikus. E szórakozásra szánt mozgóképtípus meghatározott érzelmi állapotok kiváltására törekszik, amelynek hatására a néző olyan pszichés állapotba kerül, hogy vágyakozni fog, hogy maga is a film világába kerüljön.¹⁰ Látni fogjuk, hogy bár a nosztalgianak feltétele az emlékezés és a sóvárgás

⁹ Általános gyakorlat, hogy a szövegek szerzői állításuk igazolása végett magára a képalkotóra hivatkoznak. A műelemzéseknél bevett szokás az alkotónak az életrajzából kiolvasni bizonyos jelenségeket, tartalmakat. Ezeket ugyan nem tartjuk téveseknek, ám feltétlenül igazaknak sem, különösen annak fényében, hogy egy képalkotás igazságát sohasem annak alkotója dönti el, hanem a társadalom, amely minthogy folyamatos változásban van, maga is gyakran változtatja meg a véleményét.

¹⁰ A rém- és horrorfilmek vagy a borzalmakat bemutató és félelmet keltő filmek esetében a vágyakozás a borzongás és a félelem iránt egy játék része. E játékban az egzisztenciális szituációt nélkülöző, velünk született érzelmek felkeltése valóságos gyönyört keltő erőként jelenik meg. Az elfeledett vagy perifériára szorított „negatív” érzelmekkel való játék ugyanakkor olyan pszichés igényt elégít ki, amelyben az elmeri elme fenntartja készségét arra az időre, amikor az érzés valóságos egzisztenciális helyzetre való

egy korábbi létállapot után, a játékfilm képesnek mutatkozik arra, hogy audiovizuális tulajdonságának köszönhetően az emlékezet helyébe lépjen, azaz maga foglalja el azt a helyet, amely eredetileg a személyesen megélt emlékek számára van fenntartva. A nosztalgia vágyként átadja helyét egy olyan jelenségnek, amely után éppen úgy képes vágyódni a játékfilm nézője, mintha maga is személyesen élte volna meg a képen látottakat. Ezen a ponton a pszichológia által megkülönböztetett két eltérő érzelem, a nosztalgia és a *beleélés* (*átélés, érzelmi megértés*) összeér és talán egymásba is fonódik. Ezt az érzést azonban mégis talán az *élmény* fogalma fogja össze.

Amit korábban a nyelv kifejezett, de érzéki ellenőrizhetetlensége miatt megragadhatatlannak tűnt, a technikai segítséggel működő audiovizuális kultúra kialakulásával érzéki formákra, azaz közvetlenségre, komplex érzéki mintaképekre tett szert. Pontosabban mondva, miközben a játékfilmekben a nosztalgia érzése egy audiovizuális egységben jelenhetett meg, tapasztalata éppen e közvetítőközegnek (médiumnak) köszönhetően közvetetté vált. Már nem kizárólag az interpretációk döntik el egy képjelenség értelmét és jelentését, mivel a hangosfilmekben és a többi audiovizuális jelenségben a nyelvi értelem egyenrangú társa lett a képnek, aminek következtében az audiovizuális jelenség képes önmagát a vizuális tapasztalatával párhuzamosan nyelvi szinten értelmezni. Az interpretáció *utólagos értelmezésként* kiegészítheti és más szintre emelheti az audiovizuális jelenséget, amelynek első értelmi szintjét önmaga auditivitása nyújtja.

Nem állítjuk, hogy új felfedezés, hogy az érzelmeket egyes képalkotók vizuálisan is igyekeznek megjeleníteni. A pátoszformulák (például a még ma is bizonytalan eredetűnek tartott, de feltehetőleg hellenisztikus *Laokoón-csoport* vagy a *Nagy Sándor-mozaik*) igazolják, hogy ha ritkán is, de a képalkotók az antikvitás óta foglalkoznak az emberi psziché egyes vizuálisan megjeleníthető állapotainak a megragadásával, az érzések és érzelmek érzéki formába öntésével, illetve nyelvi kifejezésből vizuális jelenséggé transzformálásával.¹¹ Annak ellenére, hogy a kritikusok, esztéták és művészet-történészek általában feltétel nélkül hisznek a képalkotók ilyen kísérleteiben, az egyes érzelmek vizuális kifejezésének történetét csak igen kevés konkrét érzés esetében dolgozták fel, s akkor is inkább valamilyen művészetben vagy képen kívüli szempont, például a keresztény hagyomány (vallásos érzés, áhítat, átélés, élmény, érzelmi beleve-

reflexióként jelenik meg. Az egzisztenciális helyzetekre való felkészülés és az „érzelmi készenlét” ellenőrzése, a veszélyhelyzettel való játék a gyermekek játékának állandó alkotóeleme. A horrorfilmek hatása, a „jóleső borzongás” a „nem velünk történt” érzésének és tudatának a felidézésén alapul. Ez az érzés viszont már közeli kapcsolatban áll a nosztalgiával, hiszen a veszélyes szituációk túlélésének ismétlődő esetei, még ha csak játék formájában, s nem egzisztenciális lehetőségként jelennek is meg, lényeges érzelmeket formáló, irányító, előhozó és kielégítő erőként működnek a pszichében.

¹¹ Habár a görögök ideálja az érzelemmentes arckifejezés volt, a hellenizmusban, majd a rómaiak esetében az érzelmek már időnként kifejezésre találtak. A képek egy másik típusában, a színházi képalkotásban a színházi maszk is segített az érzelmek vizuális jeleinek az elnyomásában, s ezért az érzelmeket nem annyira megjeleníteni igyekeztek, mint inkább a nézőben kiváltani. Ha mégis érzelmek bemutatására került sor, akkor azt elsősorban nyelvi eszközökkel értelmezték és érzékeltették.

tettség stb.) alapján. Kétségtelen, hogy az emberi pszichét az érzelmeken keresztül először a keresztény egyház igyekezett a maga komplexitásában felfogni, megérteni és a céljaira felhasználni. Ebből fakad, hogy a vallási megfontolások vezetik a sort az emberi érzelmek feldolgozása tekintetében. Csakhogy a vallás felől megközelített képek pusztán illusztrációi vagy vizuális kifejeződései a keresztény hitnek, míg más esetben egy érzelem nyelvi értelmezésének a formális, ámde látható helyszíneiként működnek.

A keresztény egyházak, s lényegében szinte minden vallási közösség, az egyén egész érzelmi-értelmi elköteleződésére, vagyis a teljes személyiségre igényt tart.¹² Ennek ellenére a hithez képest az egyéni érzelmek másodlagosak, vagy csak pusztán eszközök. A kereszténység esetében nem az egyénben keletkező érzések hitelesítik a vallásos hitet, hanem fordítva, a hit utasítja vagy fogadtatja el és értékelheti át a maga világképe szerint a társadalommal az egyének érzéseit. Általában a monoteista térítő vallások az érzéseket a vallás hatalmi törekvéseinek érdekében egyoldalúan, azaz a maguk szempontjának megfelelően igyekeznek átformálni és kisajátítani. Ahelyett, hogy megfejtenék, vagy akárcsak kísérletet tennének annak kiderítésére, miként is működik egy emberi érzés, mi hozza elő az egyénekből, s az miként jelenhet meg az egyház reprezentatív eszközeinek közegeiben, a képjelenségeken, illetve miként értjük meg a képeknek az érzelmekre való vonatkozását, az egyének érzelmeit feloldja a hitben, és így, miközben közömbösíti azok eredeti tartalmát és társadalmi funkcióját, le is választja a személyek egzisztenciájáról és tapasztalatairól. Az egyház az érzelmeket az egyénekről való leválasztásuk után igyekszik a hit mindent átfogó rendszerében egyesíteni és az extázisig fokozni. Az ilyen felfokozott és meghatározott irányba terelt lelki állapotból hallatlanul nehéz a visszatérés egy diszkrét és differenciáltabb érzelmi állapotba.¹³

Az amerikai, az európai és a közel-keleti keresztény egyházak szerint az érzéseknek egyetlen tulajdonképpeni és jogos szubjektuma létezik, mégpedig Jézus Krisztus, aki „meghalt és feltámadott érettünk”. Senki másnak a fájdalma, szenvedése nem hasonlítható az övéhez, aki Isten fia. Ez a gondolatmenet egyértelműen az

¹² A katolikus egyház centralizációs törekvéseinek megvannak a zsidó előzményei. A Jeruzsálemi templom főpapja hasonló hatalommal rendelkezett a hívők feletti, ahogyan a pápa a katolikusok felett. Nem is olyan meglepő, hogy amíg az őshazába való visszatérés és esetleg egy harmadik templom felépítése részét képezi a világban szétszóródott zsidóság nosztalgikus, jövőre vonatkozó elképzeléseinek, az I. és a II. Templom papságának az intézményi felülésztés nem szerepel a Messiás újbóli eljövételének idejére tervezett programban. A vallási élet centralizálása minden korban és társadalomban a hatalom centralizálási törekvéseit követte.

¹³ Erre a legjobb példákat korunk fanatizmusában találjuk meg. A japán katonák II. világháborús viselkedése, ahogyan a megadás helyett az öngyilkosságot választották, vagy jelen korunk olyan vallásos hitbe való bezárkózása, amilyen az iszlám egyes csoportjainak az öngyilkos merényletekbe torkolló gondolkodására jellemző, jól mutatja, hogy a fanatizált hit, amely az érzelmeket és az érzéseket egyetlen irányba tereli, mennyire veszélyes és emberellenes lehet. A fanatizált hívő „nosztalgiájában” egy sohasem volt és nem is lehetséges „másik világ” hamis ideájának képét vetíti célként maga elé. A vallásos hitre alapozó nosztalgia az „eredeti hithez” való visszatérést tekinti céljának.

érmeknek az egyház általi kisajátítására utal.¹⁴ A saját egzisztenciából fakadó életérzés átvevődik egy nyelvileg megragadott és értelmezett, mindenki által elfogadott területre, ami kétségtelenül alkalmas arra, hogy oldja az egyének pszichéjére nehezedő társadalmi és/vagy egzisztenciális nyomást. A vallásos hitbe „áthelyezett” érzések, amelyek eredetileg a pszichében vagy a testben keletkező hiányból fakadtak, egy a nosztalgiahoz sok tekintetben hasonló, ámde differenciálatlan érzésben kulminálnak, amit a vallásos *ítélés* fogalma fejez ki. A középkornak a gondolkodását egészen a XIII. századig ez a vallásos transzformáció uralta. Hatása a nosztalgia fogalmára egészen korunkig fennmaradt. A korabeli világ képét átformáló vallás az egyéni nosztalgia érzését nem viselte el, mivel az kibújt az egyház lelki és szellemi felügyelete alól.

Az egyházi tanítással szemben a képpel foglalkozó tudományos diszciplínák közül az esztéták és a művészettörténészek felfogásában a képi alkotások meghatározott érzésekre utaló érzéki jellemzői, illetve jellegzetességei – legalábbis a szándék és az irányultság szintjén – nem a hitre futnak ki. Az esztétika bölcséleti résztudományként a filozófiához kapcsolódik. Ennek megfelelően az esztétika problémaköre is az egyes filozófiákban alapozódik és szerveződik meg, s kérdéseinek irányultsága is a filozófiához köti érvelését, okfejtését, gondolkodását, s nem közvetlenül ahhoz a társadalmi jelenséghez és/vagy réteghez, kulturális közeghez, amelyben az általa vizsgált jelenség megjelenik és működik. Ebből fakadóan a képjelenség nyelvi alávetettsége talán itt a legerősebb. Miközben érzéki szinten a néző közvetlenül találkozik az egyes képalkotásokkal, a hozzájuk csatolt filozófiai értelmezés vagy diskurzus – tartalmi szinten és a jelentések tekintetében – egy meghatározott nézetet reprezentálva sajátítja ki a képjelenséget.¹⁵ A képről való gondolkodás azonban mindegyik

¹⁴ A hitben egyesített érmek szubjektuma azután a hit ritmikus ismétlésének köszönhetően foglya marad a vallásos elköteleződésének. Az érmek ebben a pszichére erőltetett formában már egyértelműen a Bibliában megfogalmazott és kifejezett, de személyesen soha át nem élt eseményekre, jelenségekre, történésekre irányulnak.

¹⁵ Ezt fedezhetjük fel a Heidegger és a Meyer Schapiro közötti vitában is. (Ld.: Meyer Schapiro: A csendélet mint személyes tárgy. Megjegyzések Heideggerről és Van Goghról. (1968) Ford. Házás Nikolett. *Enigma*, 5. 1998. no. 17. 23–28. és Meyer Schapiro: További észrevételek Heideggerről és Van Goghról. (1994) Ford. Mánfai Alice. Uo., 30–36.) A Heidegger által értelmezett, Van Gogh által festett „Parasztcipők” egy filozófiai rendszerből fakadó képzet képi vetületeként érthető meg. A filozófus olyan képet állít az eredeti festmény helyébe, amelynek értelmezése elsősorban saját filozófiáját tükrözi, s csak azon belül jut hely a képi alkotásnak. Ám ha egy kép tartalma vagy jelentése felől viták folynak, az már eleve annak a jele, hogy e képnek nem létezik egyetlen jelentése. Akik Heidegger nézetével értenek egyet, a filozófiai álláspontot tartják autentikusnak, akik pedig Schapiróval, azok többnyire a művészettörténeti megközelítéssel értenek egyet. Ám bármely megközelítésre is voksoljunk, nem teszünk mást, minthogy egy palimpszesztet létrehozva, egy másik képet helyezünk rá az eredeti Van Gogh-festményre, amely fogalmi jelentésével átértékeli annak érzéki látványát. Heidegger képe egy szélesebb értelemben vett tájkép vagy még inkább életkép, amelyet egy parasztasszony élete tölt ki. Ezzel párhuzamosan kizárunk a megértésből mindenki mást, aki nem ebből a nézőpontból értékeli a festő képét. Van Gogh festményén csak töredéke látható annak a közegnek, amelyben Heidegger elhelyezi képének tárgyát, a „pár parasztcipőt”. A festményen

esetben beleáll egy a gondolkodás által meghatározott irányba. Előzetes tudásunk (előfeltevéseink, előítéleteink, ismereteink stb.) a kép érzéki megismerését megelőzve jelöli ki azt a lehetséges tartományt, amelyben a képjelenség kulturális jelenséggént számunkra valóan megjelenhet és amelyben bármiféle értelemre szert tehet.

A művészettörténet sohasem vált a természettudományokhoz hasonlóan egységes és egyöntetű (egzakt) tudománnyá. Módszereiben és tárgyát illetően is folyamatosan változott, és hol a művekre koncentrált, hol az alkotókra, a stílusra stb. helyezte a hangsúlyt, gyakran pedig arra, amit körülményeknek, környezeti hatásnak hívunk. A műelemzések, amelyek a képi és egyéb művészek tekintett alkotások értelmezése inkább bizonyítják a nyelvi értelemnek az érzéki kép feletti uralmát, mint azt, hogy miként kell megérteni a képjelenséget.¹⁶ Újabban – követve az irodalomelméleti divatokat – a képalkotás vagy műalkotás helyett a befogadást helyezi az előtérbe. A művészettörténet azonban minden módszertani fejlődése/ változása ellenére is még mindig az életrajzoktól (idősebb Plinius, Giorgio Vasari), más alkotók hatásainak megértéséig, a fennmaradt írásos dokumentumoktól, a konkrét életbeliként elfogadott összefüggésektől, vagy a történeti kontinuitástól, illetve a megrendelő elvárásaitól várja, hogy lelepleződjön és értelmezhetővé váljon egy képalkotás. Ezek mindegyike nyelvi hagyományon alapuló ismeretet feltételez. Lényegében a nyelvi értelem eszközeivel (dokumentumokkal) igyekszik új(ra) az eredetinek vélt tartalommal és értelemmel megtölteni a már elmúlt korok amúgy világukat veszített és időnként kiüresedett, új tartalommal még nem telítődött képi alkotásait. Amikor tehát a képeken belül a nosztalgia jelenlétét keressük, lényegében egy nyelvileg generált elvárásnak igyekszünk eleget tenni. Ezen elvárás téje az, hogy a nosztalgia érzelmi tartalmának a nyelvileg generált megragadása alapján elindult történeti kutatás során felszínre hozott tudás és ismeretek átíratják-e velünk kultúránk értékpreferenciáit?

Az egyes képeket értelmező tudományok csak periférikusan foglalkoztak azzal, hogy kikutassák, a nyelv közvetítésével, miként kaptak egyre gyakrabban teret a képjelenségekben az emberi érzelmek. Mindazonáltal a nyelv igen leleményes annak kiderítésében, milyen módszerekkel lehetséges érzelmeket felfedezni vagy éppen közvetíteni a képjelenségekben. A néző személyes érzelmei mellett az alkotó pszichéje és a képalkotásokon megjelenő alakok viselkedése, arckifejezése, gesztusai, kompozícióban elfoglalt helyzete, pillanatnyi létállapota, s ezekből fakadó érzelmi megnyilvánulásai,

a cipők mintha csak egy filmjelenet első kockáit látnánk, ott állnak egy sarokban, magukra hagyva. Egészen addig állnak magukban, amíg a következő jelenetben, amelyet már Heidegger rendezésében láthatunk meg, meg nem jelenik a cipők gazdája a parasztasszony, aki lábára veszi a cipőt és hordani kezdi. Ezzel a nyelvileg generált, de a cipőkre vonatkozó ekfrázisszal Heidegger elvezeti a nézőt és az elemzését olvasót a saját világába, amelyhez Van Gogh képét közvetítő eszközként használta fel. Ez a második képi jelenet az, amelyet Heidegger hozzáköltött Van Gogh cipőihöz, s amellyel felváltotta a festményt.

¹⁶ Ezzel az eljárással természetesen mi is élünk, mivel magunk is a nyelvi értelem segítségével értelmezzük a képjelenségekben felismerhető vagy azok hatására a képek nézőiben keletkező nosztalgiát. A nyelvnek a képek feletti hatalmában tükröződik a társadalmat összetartó nyelvileg generált értelemnek a természeti lét fölötti uralma.

illetve érzelmet kiváltó jelenléte, a szimbólumok és a feltételezett összefüggések egyaránt iránymutatóak lehetnek a megértésben. A hagyományos állóképek hatására sohasem élünk át olyan mély érzéseket, mint amilyenek kiváltására a zeneművek vagy az irodalmi alkotások, illetve a retorika és persze a mozgóképek képesek.¹⁷ Az ilyen képek csak a nyelviileg megelölegezett és generált tartalmak mozgósításával képesek érzelmet megjelenítő jelenségeként működni. Amikor egy képjelenség erős emóciót váltott ki bennünk, úgy érezzük, valamit megértettünk vagy felismertünk. A tetszés, a csodálat és esetleg az elragadtatás szintjén megáll a képek által belölünk kicsalt érzelmi hatás. Ám tulajdonképpen értelemben vett érzelmet, indulatokat, a lélek nyugalmát feldúló hatást csak a nyelvnek a képi érzékeléssel párhuzamosan elménk háttérében való működése vált ki bennünk, miként ezt a szentképek is bizonyítják.

A XIX. század óta, amikor a pszichológia kivívta önállóságát és egyenrangúságát a többi tudománnyal és a filozófiával szemben, s egyre elismertebb tudományterületté vált, megjelent a képek és vizuális jelenségek pszichés értelmezése. Habár elvileg erre a tudományra is tartozik, a pszichológia nem kísérelte meg a nosztalgia feldolgozását. Ebben alighanem közrejátszhatott, hogy felismerték, ezt az érzést, annak ellenére, hogy a psziché egy meghatározott állapotára vonatkozik, leginkább mégis a szociológia felől lehetne megközelíteni. E visszafogottság mögött az is meghúzódhat, hogy a pszichológia elsősorban az alapvető és egyszerű érzések szintjének megértését, felfedését és explicitté tételét tekinti fő feladatának. A nosztalgia okai ismertek és ha ez az érzés valaki számára már nemkívánatosná válik, viszonylag könnyen „kezelhető”. Ám mégiscsak az állatvilágból örökölt érzések azok, amelyek egyértelmű és közvetlen reflexiókként jelennek meg bennünk. Úgy tűnik, hogy a bennünk biológiai szinten kódolt érzéseket a társadalom nem képes felszámolni, csak elnyomni vagy eltorzítani. A társadalmi viszonyok éppen úgy alkalmasak arra, hogy kiváltsák azon érzelmek/érzések jelentős részét, amelyeknek az egyszerű formáit az állatvilágból hoztunk magunkkal, mintha még mindig természeti körülmények között élnénk. Ezért vagyunk képesek egyes állatok esetében is az emberéhez hasonló érzéseket felfedezni.

A történelem megmutatta, hogy akad példa a csoportos, illetve a kultúrába mélyen beépített nosztalgiára is. Háborúban az emberek nosztalgiával gondolnak vissza a „boldog békeévekre”, az otthonra, a családjukra, idősebb korukban pedig a fiatalságukra. A csoportos kulturális nosztalgiára a legismertebb példa azonban egy népé, hiszen a zsidók babiloni fogságból való kiszabadulásukat ennek az érzésnek köszönheték. A hazatérés és a Második Templom felépítése egyértelműen egy a közösségtudatban megalapozott és fenntartott kollektív nosztalgiának köszönhető történelmi tény. A zsidóság esetében is olyan nosztalgiáról beszélünk, amelyre nem egy személyesen meg- és átélt élmény, hanem egy hiten alapuló kollektív kultúrához való tartozás adott lehetőséget. A zsidóság a későbbiekben is mindig útra készen

¹⁷ Akadtak korok, amikor a hordozófelületen rögzített állóképek, az ikonok nagyon is képesek voltak mély érzések keltésére. E korban azonban még ritkák voltak a képek. Amelyekkel találkozni lehetett, azok elsősorban templomokban voltak láthatók. A helyszínek megfelelően, a szent szöveg hallatán érzett ájtatosság és mély beleélés segítette a képeket abban, hogy további érzelmet ébresszenek a nézőkben.

állt azokban a gettóban, amelybe belekényszerítették őket a középkorban, hogy ha eljön a Messiás, azonnal indulhassanak Izraelbe, illetve Jeruzsálembe. A nosztalgia ebben az esetben a közösség kultúrájának részeként, saját történeti öntudatának a központi elemeként működött, s működik a mai napig is azokban, akik a Messiás jelére várnak. A zsidóság ezen érzését folyamatosan ébren tartotta környezete, figyelmeztették rá azok a körülmények, amelyeket számukra a korabeli európai hatalmak biztosítottak.

Az egyéni és a kollektív nosztalgia tehát jóformán egyazon korszak szülötte volt. E kétféle nosztalgia kétféle irodalmi hagyománynak volt a megteremtője. E kétféle hagyomány párhuzamosan futott egymással, s hol az egyik, hol a másik került az európai népek kulturális fejlődésében a figyelem előterébe. A nosztalgia e két lehetséges útja a nyugati kultúra megalapozásában igencsak fontos szerephez jutott, hiszen amíg az egyikből az irodalmi, majd a modern kori képzőművészeti hagyományunk fejlődött ki, a másikkól mindazon kulturális-vallási rendszerünk eredeztethető, amely európaiságunkat szellemi szinten már több mint kétezer éve meghatározza.

Az *Iliász* és az *Odüsszeia* csak pár évszázaddal korábban született meg (i. e. 8. század), mint ahogyan a zsidók hazatérhettek a babiloni fogságból (i. e. 535.). Az *Odüsszeia* az egyén azon nosztalgikus életérzését írja le, amely a mai napig irányadó számunkra ezen érzés megítélésében és átélése tekintetében. Írásunk e két példa – Odüsszeusz egyéni és a zsidóság kollektív megélése – alapján értelmezi és értékeli a nosztalgia fogalmát. Minden más formáját ennek az érzésnek másodlagosnak, leszármazottnak, áttételesnek tartjuk, ahogyan ezt majd Vergilius példáján is bizonyítani fogjuk. A XX. századi mozgóképes (audiovizuális) kultúra pedig azt mutatja meg, hogy egy életérzés, elveszítvén társadalmi súlyát, miként alakul át egy képtípusban kulturális formává.

A pszichológia, ez a viszonylag új tudományág tapasztalataink szerint időnként olyan kísérletekkel igyekszik tudományként magát az érzékelésben megalapozni, amelyre még nincs mindig kellő rálátása. Saját eljárásának és tudományos voltának a bizonyítása végett, a művészettörténethez és az esztétikához hasonlóan, egyoldalú értelmezéseket tesz magáévá.¹⁸ Csakhogy a társadalmi jelenségek, amelyek közé a nosztalgia egyéni és közösségi érzését is soroljuk, összetett folyamatok eredményeként fejlődött ki, s ennek megfelelően, csak e folyamatok sokrétű és sok irányból történő megismerésével fejezhető ki. Sem a pszichológia, sem a művészettudományok vagy az irodalomtörténet, sem pedig a kultúratudományok vagy a bölcséleti fejtegetések önmagukban nem képesek feltárni a nosztalgia fogalmában rejlő feltételezett rétegeket és összefüggéseket, illetve azt a társadalmi helyzetből fakadó szituált-ságot, amelyben ez az érzés esetenként megvalósul. Úgy véljük, csak egy holisztikus szemlélet képes megmagyarázni egy ilyen érzés tartalmát, jelentését, változásait.

¹⁸ Ezt a tudományban teljesen normális jelenségnek tartjuk, hiszen a „keménynek” tartott természet-tudomány olyan zászlóvivői, mint például a fizika is folyamatosan korrigálja megállításait, időnként pedig alapjaiban rajzolja újra a paradigmáját. Az is helyénvaló, hogy bizonyos területeket, eljárásokat preferálnak, hiszen az előrelépés mindig a kutatások egyes szegmenseiben és újabb eljárások kikísérletezésével és alkalmazásával történik meg.

A művészettörténet szempontjából megközelítve a kérdést, úgy tűnik, a nosztalgia képi kidolgozásának kísérlete, legalábbis a hagyományos állóképek terén, a XIX. században, a romantikának és a neoromantikus festészeti irányzatoknak a lecsengésével abbamaradt. A művészet új irányzatainak reprezentánsai, közös nevükön az avantgárd alkotók előre figyeltek, s nem a múltat kutatták. Miután a hagyományos képzőművészet fokozatosan lemondott a képről mint az érzékelés megismerésének eszközéről és egy alternatív világ hordozójáról, s tisztán művészetté vált, a társadalomban a vizuális megjelenítés helyét annak alaposan megváltozott funkciójával együtt a képek egy új típusa, a mozgókép foglalta el. Ám a képiség ezen új technikai alapformája, azon belül is elsősorban a játékfilm, igen gyorsan átvette az érzelmek megjelenítése terén megüresedett helyet, s a játékfilmek hamarosan a tisztán nyelvi kifejezési formák, az irodalmi alkotások konkurenseként léptek fel. Az első hangosfilm megjelenése után a technikai audiovizuális jelenségek egyre több lehetőséghez jutottak, s egyre kifinomultabb és komplexebb formákra tettek szert.

Az összetett audiovizuális technikai eszközök segítségével megjeleníthető érzelmekkel szemben egyedül a színészi játék hagyományos formáját megőrző színművészet konkurálhatott. Még ennél is jelentősebb, hogy az élő színházi előadások lehetőségeit a térbeli és időbeli dimenzionáltságának köszönhetően meghaladó filmek egy új skálán képesek bemutatni az érzelmeket. A nézetek és a nézőpontok operatőri váltakozása és változtatása olyan érzelmeket felerősítő megközelítést tesz lehetővé a néző számára, amelyre a színházi alkotások nem képesek. Az egyes képek és nézetek meghatározott sorrendben történő elhelyezésével kiváltott képzettársítások további érzelmek előhívására sarkallják a nézőket. A tér és az idő efféle játékos kihasználására a színművek nem képesek, mivel azokban a néző és a színészek közötti távolság és nézőpont állandó.

A verbális kifejezési módot a vizualitással ötvöző nem technikai képtípus, a színházi előadás a tárgy történeti, pontosabban mondva jelenségtörténeti múltjának hiánya miatt úgy tűnik, kisebb hatással van a nosztalgia témájára, mint amilyen a valóságos teljesítménye alapján lehetne. A színdarabok tulajdonképpeni létmódjuk szerint, előadások formájában nem maradtak fenn. E több mint két és félezer éves képjátéktípust az elmúlt száz év kivételével csak az irodalmi előzményeik és alapjuk, valamint leírások, színészeknek adott instrukciók, díszletek, kosztümök és képi vázlatok dokumentálják. Pedig nem kétséges, hogy a mozgókép, illetve azon belül a játékfilm a színművészetnek az egyetlen valóban „egyenes ági leszármazottja” és a legközelebbi „rokona”.¹⁹ A hagyományos rögzítési eljárással készült képtípusok, a mintázott, festett, vésett, domborított, rajzolt stb. képeknek a mozgással, az emberi

¹⁹ Amíg a hagyományos képalkotások technikai folytatójának a fotó tűnt, amelyből azután a további technikai segítség következményeként megszületett a mozgókép, e történeti eseménysor azt az érzetet keltette, hogy a mozgókép kizárólag az állóképpel áll kapcsolatban. Ami azonban a mozgókép családi viszonyait illeti, abban mindenképpen a színházművészet tekinthető a legközelebbi rokonának. Ezt bizonyítja az is, hogy a mozgóképek éppen úgy az emberi alakok képjátékára épül, mint a színművészet. A kétféle színjátéktípus színészgárdája között jelentős az átfedés.

test képjátékával, azaz a színjátszással való kombinálása, illetve e két képtípus technikai eszközökkel történő „életre keltése” vezetett el a mozgóképhez. A film azonban még rögzített képként is közvetlenebb kapcsolatban áll a színművészettel, mint a hagyományos képzőművészet. A filmalkotásokban a tradicionális színházi testjáték és arcmimika minden más képtípusnál erőteljesebben van jelen, hiszen megalkotói szintén színészek.

A kérdés ezek után az, hogy miért tekintjük a mozgóképet a nosztalgia bemutatása tekintetében jelentősebbnek, mint a hagyományos színházat? Miért nosztalgikusabb a technikai kép a hagyományos testképre és testjátékra épülő színházi előadásnál? A válasz erre alighanem éppen abban keresendő, hogy a technikai mozgóképek be vannak zárva saját képi terükbe és világukba.²⁰ A technikai képeknél jobban semmi nem válik el attól a környezővilágtól, amely helyet biztosít számára. A technikai mozgókép a leginkább identikus és világszerű képtípus.

A színjátszás a hagyományai és a nyelv aktív használata miatt képes a nosztalgia érzésének a megjelenítésére. A több évszázaddal vagy évezreddel korábban keletkezett drámák, vígjátékok, színpadi művek irodalmi alapjaik tekintetében kontinuusak, mivel mindig az írott formában megőrzött színdarabokat adják elő újabb formában. Ez a színházi kultúra megszületésekor nem volt jellemző, hiszen a görögök az egyes drámai alkotásokat vagy vígjátékokat alig pár alkalommal játszották. Minden évben újabb szerzők darabjának a bemutatására került sor, s csak a nézők emlékezetében maradtak fenn nosztalgikus érzésbe csomagolva vagy éppen felejtendő élményként a

²⁰ A színházi képalkotás ellenben, a szoborhoz hasonlóan, nem képes a terét és a világát elkülöníteni a nézőtől, hiszen a színészek számára az azonnali reakciónak is nagy jelentősége van. A technikai eszközökkel előállított mozgóképek egész vizuális világukkal bukkannak fel előttünk, majd tűnnek el terükkel, időbeliségükkel együtt. A színházi játéktér (orkhésztra) azonban általános térként ott marad, hogy más előadásoknak is helyet biztosítson. Ez a tér, az idő és a játék elkülöníthetőségét bizonyítja, ami azonban a technikai mozgókép esetében teljes egységet alkot. A mozgóképek terükkel együtt tűnnek el, hiszen az üres vászon nem a területet, hanem a kép terének a helyét jelöli. A nosztalgia, illetve az érzések és érzelmek is szorosan hozzátartoznak a képek tereihez. E terek nem stilizáltak, mint a színpadi terek, s nincsenek kényszerből egyetlen helyszínhez kötve. A képi terek és a képi tereknek a megjelenést biztosító helyszín viszonya éppen úgy különbözik, ahogyan a táblakép tere és a helyszíne. A hely, az idő, a tér, a képalkotó játék egésze vizuálisan, auditívan és érzelmi szinten egyaránt olyan komplexitásként jelenik meg, amelyre a hagyományos színházi játék nem képes. Ez teszi egyfajta látomássá a technikai képet. Ugyanakkor a hagyományos színházi játék ugyanúgy megtartja a képjátékot a taktilis lehetőségek közegeiben, ahogyan a szobrokat is.

A színház történetileg irodalmi alapjai mellett a festett és rajzolt képek történetében élte túl saját korát. Nemcsak a pátoszformulák, de minden korszak metakommunikációja, azaz gesztusai, arcmimikája, szituációkezelése a felületen rögzített képekben maradtak fenn. A festett és rajzolt képjelenségek ugyanis nemcsak a valóság közvetlen érzetét örökítették és őrizték meg számunkra, de azon metakommunikációs formákat és módokat is, amelyek a maguk korában a színháznak köszönhetően terjedtek el Európa szerte. Ennek köszönhetően válhatott egy kontinens általános kultúrájának alapjává a viselkedéskultúra, egy rejtett metakommunikációs és egyben vizuális metanyelv részeként.

korábbi évek drámái, vígjátékai. A színházi kultúrában tehát a kontinuitást és egyben a nosztalgiát is az egyes szerzők irodalmi formában megőrzött darabjai jelentették, amelyeket főleg az újkorban, klasszikus irodalmi alkotásoknak minősítve, újra és újra elővesznek és játszanak. A nosztalgia fogalma ezen a módon, ha lehet ezt mondani, az aktualizált irodalmi alkotásra vonatkozik, s nem a nosztalgia érzésének a bemutatására vagy a nézőben való felkeltésére. A képi jelenetekben belül felismerhető nosztalgikus érzések kiemelt módon történő érzékeltetése azonban a XVIII. és a XIX. századhoz köthető, ahhoz a korszakhoz, amelyben ez az érzés *világérzéssé* vált.

Az egyre gyorsabban változó korok nosztalgikus múltira irányuló életérzését a veszteségek és a nem kívánatos változásokkal szembeni tehetetlenségérzet, az új és ismeretlen dolgoktól való idegenkedés és a vele járó bizonytalanság érzései okozzák. Amint az egyének életében is érzékelhetővé vált az idő változása, amely életmód változáshoz vezetett, a jelennek a múlttól való különbözősége, s vele a biztosnak vélt világ képe is semmivé foszlott, a fiatalság korának emlékképe is élesen szembekerült a jelen valóságával. Ebből az összevetésből csak ritkán jött ki a múlttal szemben a jelen győztesen. E változásokat a mozgóképek létezésükkel és tematikájukkal is kifejezik.

A mozgóképek alapfunkciója a szórakoztatás.²¹ Ez a funkció úgy működik, hogy a képjelenség különböző érzelmeket és lelkiállapotokat mutat be és ezzel párhuzamosan hív elő a nézőben. De lehetséges-e olyan képek és történetek segítségével érzelmeket előhívni vagy kelteni valakiben, amelyhez korábban őt semmiféle viszony nem fűzte? Úgy tűnik, hogy lehetséges, hiszen a pusztán nyelvi kommunikáció is képes erős érzelmek keltésére, ha pedig ezt a kommunikációt érzéki jelenség is alátámasztja, az érzelmek még fokozottabban jelenhetnek meg. Éppen ez bizonyítja az érzelmek társadalmiságát. A kommunikáció nemcsak tartalmi szinten, de az érzelmek terén is képes hatást kiváltani, illetve az érzelmeket irányítani és a társadalom által elvárt mederbe terelni.

Mindent összefoglalva, a technikai mozgóképnek olyan szituációkat kellett keltenie, amelyeket a társadalom és az egyes néző is elismerően és szívesen fogad el alternatív világgént. A képjátékban bemutatott szituációk és maga a történet végül a nézőben egyetlen átfogó érzésben oldódik fel, abban a vágyban, hogy újra átélje a látottak nyomán benne keletkezett érzéseket. Mi más is lehetne ez az audiovizuális jelenség egészét átfogó és annak felidézésére vagy megismétlésére törekvő érzelmi állapot, ha nem egyfajta nosztalgia? Igaz, ez a nosztalgia nem az egzisztencia részeként jelenik meg, hanem egy azon kívüli pusztán érzéki megismerésre vonatkozóként. A játékfilmekkel foglalkozó fejezetekben látni fogjuk, hogy ez a képtípus miként képes sokféle módon nosztalgikus érzést kelteni a nézőben vagy éppen bemutatni ezt az érzést valamely szereplővel.

Azt állítjuk, hogy egyetlen más képtípusban sem volt korábban akkora jelentősége a nosztalgiának, mint a játékfilmben. A technikai mozgókép olyan összetett

²¹ Az arisztotelészi katarzis, a művelődés eszménye, az ideák megértése és követése a képalkotások segítségével, s a többi nemes feladat, amelyet a filozófusok a művészetre bízta, úgy tűnik, lassan a háttérbe szorulnak a modern kor technikai képalkotásaiból.

kifejezési eszköz, amely minden tekintetben képes a nosztagliát nemcsak a nézőben felkelteni, de érzékletesen be is mutatni. A nosztalgia történetében és nyelvi értelmezésében a film megjelenésével új fejezet kezdődött. Ha a nosztalgia tartalmának és fogalmi jelentésének a mélyére akarunk ásni, figyelmünkkel a képjelenségek funkcióváltására kell koncentrálnunk. Amíg a világszerte működő képjelenség feladata az, hogy egy vizuálisan rögzített megmutatkozást, jelenetet, szituációt *hic et nunc* a jelenbe állítson és ott jelenséggé megőrizzen, addig az audiovizuális játékfilm komplexitása a nézőben olyan érzetet kelt, hogy a képi eszközök nem eléje állítanak valamit, hanem őt viszik el és állítják bele egy történetbe és szituációba. Ez a változás elsősorban a kép mozgásba lendítésének és az időben való kiterjedésének köszönhető, mivel a mozgás a jelenben való létezés érzetét kelti. Ha pedig e mozgás artikulált hanggal, azaz verbális kommunikációval is párosul, a jelenség léte még hitelesebbnek tűnik. A hatás sokban hasonlít ahhoz, amikor a véletlennek köszönhetően egy a saját világunktól idegen élethelyzetben találjuk magunkat, s úgy reflektálunk erre a korábban ismeretlen szituációra, hogy azt összevetjük hétköznapi világunkkal. Az ilyen lélethelyzetek, addig, amíg nem sikerül feldolgoznunk és megszoknunk őket, idegenek maradnak számunkra, s természetes, hogy nosztagliát érzünk korábbi megszokott életünk iránt.

Még egy előzetes megjegyzéssel kell élnünk, mielőtt a történeti részletek taglalásába belefognánk. Nevezetesen meg kell említenünk, hogy a nosztalgia érzésének keletkezése nem a hazatérés elodázásának, nehézségének vagy lehetetlenségének köszönhető, hanem az otthon elhagyásának. Az otthon elhagyása, illetve az idegenben való vándorlásnak az ősi, mesékben, eposzokban és más történetmesélő irodalmi típusokban megőrzött motívuma az emberiség gyermekkorának a jellemző attitűdje volt. Manapság, amikor már a vándorlás, az idegen világok bejárása és megismerése nem jár igazán egzisztenciális kockázattal, ez az identitáskereső tevékenység az értelmetlen kalandban ölt testet. A kaland, az elvágódás, az útra kelés, az idegen világok meghódítása, az élet jobb lehetőségének a keresése, önmagunk megértésének és megelégedésének ez a közvetett módja az első és legszükségesebb lépés a nosztalgia kialakulásához, minthogy ez az egzisztenciális helyzet formálja meg azt az élethelyzetet, amelyben az ember nosztagliával gondol arra, amit elhagyott. Az otthonról való távolkerülés a felnőtté válás első lépcsőfoka, a fiatal kor jellemzője. Az állatvilágban is jól ismert a fiatal hímek elűzése a falkából, csapatból, hogy maguk szerezzék meg, vívják ki küzdelemmel a jogot arra, hogy újra egy ilyen közösség tagjai lehessenek, azaz lényegében arra, hogy visszaszerezzék elhagyott eredeti életformájukat, életvilágukat, de már egy új pozícióban.

A nosztalgia érzésének az ellentéte aligha lehet a kalandvágy, sokkal inkább a kényszerűség. A kényszer teremt olyan helyzetet, amely nosztalgia érzésének a kialakulásához vezet. Amikor a homo sapiens Afrikából kirajzott, s fokozatosan benépesítette az egész földet, nem érzett nosztagliát az otthagytott földrész iránt. Nem a kalandvágy vitte idegen utakra, hanem a kényszer. Ezért e korszak emberére még aligha lehetett jellemző a nosztalgia érzése, hacsak nem az élet más területeire vonatkoztatva bukkant fel. De azt azért feltételezzük, hogy e korszak embereinek is

voltak vágyai. Főleg nehezebb időkben, amikor a korábbi, jobb élethelyzeteik iránt éreztek valamiféle a nosztalgiához hasonló érzést. De ez az érzés, amelyben az élet hullámlása jelenik meg, s amely a későbbi társadalmakban is fel-fel bukkant, véleményünk szerint már szintén kívül esik a nosztalgia fogalmán.

MI A HÉTKÖZNAPI NOSZTALGIA?

A fenti kérdésre a rövid és meglehetősen sovány válasz az, hogy egy minden más érzésen áthatoló *életérzés*. Odüsszeuszt ez az érzés egy pillanatra sem hagyta el, hiszen folyamatosan küzdött a hazatéréséért. Azonban mára társadalmilag is divatos és elterjedté vált ez az érzés. Szinte mindenkiben megjelenik, akinek szép vagy kellemes emlékei vannak a múltjából. Az emlékek felidézésének kapcsolatokat felújító és megerősítő szerepe is van. Az idős kori nosztalgia pedig egyenesen kitölti az emlékezetet, és az életút főbb állomásaira, jelentős, sorsfordító eseményeire, színes és „emlékezetes” történeteire, a fiatalkori életerőre, cselekvőképességre történő visszaemlékezést jelent. A visszatekintés, a múlt újbóli felidézése és „átélése” társadalmi szinten is működik, hiszen a történelem és annak oktatása lényegében a kollektív emlékezet megőrzésének egy módja. Az ilyen típusú nosztalgiák esetében azonban hiányzik a befejezés, a felidézettekhez való visszatérés reménye, mivel sem az idős ember nem válhat fiatalabbá, sem a társadalom nem térhet vissza egy korábbi korszakához.

Bevezetőnkben említettük, hogy a nosztalgia a görög *nostos* (hazatérés) és *algeo* (fájlal) szavakból mesterséges szóképzéssel jött létre. Ez azonban nem von le semmit sem a jelentőségéből, minthogy e szó valóságos életviszonyban keletkezett érzést artikulál. A két görög szó együtt, összevonva, a „hazatérés fájdalmas²² érzését” (fájdalmas hazatérést; a hazatérés örömebe vegyült fájdalmat; szívszorító várakozást a hazatérésre stb.) jelenti, amit ma, némileg leegyszerűsítve és az érzést redukálva, gyakran egyszerűen a *hönvág* fogalmával fejezünk ki.²³ De ebben a várakozó érzésben erős szerepe van azon emlékeknek és hiányérzetnek, amelyek segítenek hazavezetni a nosztalgiától szenvedőt. A nosztalgiában felbukkanó emlékek a megszokottat, a normálisat, magát a normát, a mintaképet jelentik, azt az állapotot, amelyben az ember megnyugodhat, s teljesen önmaga lehet, mert nincs szüksége

²² Ma ezt az érzést inkább a „szívszorító”, „édes-bús”, „keserédes” stb. kifejezésekkel írjuk le. Létezik a kimondottan keserű nosztalgia is, amikor például a személyes tragédiára való visszaemlékezés alkalmával jelen van valamilyen olyan pozitív elem is, amely elveszett.

²³ A nosztalgia szónak nem szinonimája a sóvárgás, vágyakozás valami után, s még kevésbé az epedezés, áhítozás szavak, ahogyan a hönvág sem az. Ez utóbbi jóval szűkebb értelemben használatos kifejezés. A nosztalgiának az érzések között nincs konkrét ellentéte sem, mint a szeretetnek a gyűlölet, a fájdalomnak az öröm, a gyanakvásnak a bizalom. Beszélünk engesztelhetetlen bosszúvágyról, el múltó haragról, gondolatból való kitörlésről, akaratlagos felejtésről, kitagadásról, valamint kellemetlen, magunkban elnyomott, felejtésre ítélt emlékekről stb., de ezeknek egyike sem ellentéte a nosztalgiának. A nosztalgia ugyanis önmagában hordja ellenpólusát.

arra, hogy különböző kihívásokhoz, ismeretlen élethelyzetekhez alkalmazkodjon. E szó tehát egy létszituációnak és a vele járó érzésnek az összevonásából született meg. Az érzés egy olyan népnél jelent meg, amelynek férfitagjai elsősorban a kereskedelemnek és a háborúknak köszönhetően gyakran voltak kénytelenek hosszabb-rövidebb időre elhagyni városukat, családjukat. Ám a görögök ezen érzésüket nem nevezték meg. A korabeli ismert világnak a különböző területeire, más népek által lakott tartományaiba való ellátogatásuk, a szabad közlekedés, más kultúrák megismerése és a megélhetés szempontjából történő kihasználása nem számított kivételesnek közöttük. Ám létezett a kiközösítés intézménye, amelyben akarata ellenére, büntetésből küldtek el és kiközösítettek ki egyeseket otthonukból, családjuktól elszakítva, idegenbe űzve, a viszontlátás reménye nélkül. Ezt tekintették a görögök az egyik legnagyobb büntetésnek, hiszen ez megakadályozta a hazatérést, s örök feszültségbe és egyfajta érzelmi terrorba taszította a száműzetéssel sújtott egyént. Könnyű elképzelni, miért volt olyan nagy hatása a büntetés eme formájának, hiszen ez még a börtönnél is nagyobb pszichés nyomást gyakorolt az ezzel sújtott egyénre, mivel akit bebörtönöznek, az a közelében tudhatja szeretteit, akik akár meg is látogathatják, ám akit száműztek, annak nincs lehetősége korábbi világa megőrzésére, azt végzetesen kibillentették léte azon alapjából, amelyben személyét tovább építhette volna.

Sokak szerint a valamilyen egzisztenciális ok miatt elhagyott otthon, a családi tűzhely vagy a haza utáni vágy áll a legközelebb a nosztalgia fogalmában megragadott érzéshez. A mai *hónvágy* fogalma ugyan valóban köthető hozzá tartalmában, mégis némileg mást jelent, mint amit a görög városállamok idején az otthon jelentett. A város lakóinak, azon belül is elsősorban a kereskedőknek a társadalmi helyzete, családi kapcsolataik, a polisz közös ügyeihez való viszonyuk az egzisztenciát és az egyetlen lehetséges közösséget jelentették, amelyhez beágyazottságuk miatt érzelmileg erősen kötődtek. A visszavágyás az eredeti életközösségbe, abba, amelybe az ember beleszületett s amelynek szokásait elsőnek értette és tanulta meg, minden valószínűség szerint a közegéből kiragadott ember esetében felfokozott pszichés állapotként csapódik le. Az idegen környezet folyamatos kihívásként jelenik meg, amely folytonos koncentrációt, készenléteket, megértést követel meg, ami kimeríti az elmét.

A nosztalgia nem múltó érzése nagyobb fájdalmat képes okozni, mint a fizikai kínzás. Azonban erre a típusú fájdalomra nem minden társadalom alkotott önálló szót, mivel nem jutottak el az emberi lélek megismerésében arra a szintre, hogy a pszichés állapotok közül az összetettebbeket, kifinomultabbakat megnevezzék. Ennek oka lehetett az, hogy a társadalom más érzelmeket preferált, főleg olyanokat, amelyeknek a szerepe a közösség számára jelentősebbnek bizonyult, vagy mert maga a társadalom nem jutott olyan fokra, hogy az egyének számára olyan szituációkat teremtsen, amelyek alkalmasak az ilyen érzések felkeltésére.²⁴ A mindennapokban

²⁴ A népvándorlások korának vándorló, új hazát kereső közösségeiben aligha lehetett nagy szerepe a szülőhazának. Az amerikai kontinentst benépesítő egyének és családok sem érezhettek nosztalgiát korábbi lakhelyük iránt, amely képtelen volt eltartani őket, s arra kényszerítette a kivándorlókat, hogy

jelenlévő harag, vagy az öröm, az odaadás, a hűség vagy ragaszkodás egyszerű érzések, amelyeket mindenki ismer, s amelyre minden nyelvnek vannak szavai. A honvágy vagy a nosztalgia azonban olyan kapcsolatot feltételez az egyén eredeti közössége, valamint a jelenállapota között, amelyben előfordulhat egy ideiglenes vagy akár végleges szakadás.²⁵

A honvágy érzése gyakran esik egybe a nosztalgiával. Pontosabban mondva a nosztalgiában jut kifejezésre azon érzés, amelyben az egyén a honvágyát megélni képes. Az idegen környezetben harcolni kénytelen katona a lövészárokból nosztalgiázva fejezi ki honvágyát. Olyan eseményeket mesél el, amelyek életének korábbi, békésebb otthoni szakaszában vele megtörténettek, s ezzel feléleszti és mások számára is elérhetővé teszi mintaadó világának képét, amely után sóvárog. Minden honvágy nosztalgikus, de persze nem minden nosztalgia honvágy. Nosztalgiát érezhetünk egy korábbi emberi kapcsolatunk, egzisztenciális állapotunk, létszituációnk iránt is. A nosztalgia tehát jóval szélesebb területet ölel fel a honváagnál. A honvágy az idegen létközeg idegenségének hatására az otthontalanság érzetével párhuzamosan alakul ki. Nosztalgiával viszont sok más múltbéli dologra, eseményre, személyre, létállapotra gondolhatunk.

Ahogy a nosztalgia fogalmát kiterjesztették az élet többféle, az eredetihez hasonló szituációjára is, egyre több mellékjelentéssel, érzelmi és értelmezési árnyalattal gazdagodott korábbi tartalmához képest. Ma már a nosztalgia nemcsak az embert belülről rágó negatív érzés kifejezője, amely fájdalommal jár, hanem egyre gyakrabban pozitív jelentéssel, kellemes érzések hordozója is. A nosztalgia cselekvésre készíthet, hiszen amikor nem lényegi része egzisztenciánknak, ennek az érzésnek a felidézése akár örömforrás is lehet, ellensúlyozhatja jelen helyzetünk negatív vonásait. Segít új erőt adni korábbi, idővel megszűnt társadalmi kapcsolataink újrafelviteléhez vagy elhanyagolt kapcsolataink megerősítéséhez, szorosabbra fűzéséhez.

új hazát és otthon keressenek maguknak. A „hontalan”, „gyökértelen” fogalmak a nacionalista propaganda termékei, amelynek segítségével megbélyegzik az otthonukat, hazájukat kényszerből elhagyókat. Valójában a gyökér kifejezéssel a növényi vegetációhoz való hasonlítás némileg furcsa, hiszen az embert inkább az állatokhoz lehetne hasonlítani, amelyek szintén gyökértelenek, hiszen mindaddig nincs gondjuk környezetük viszonyaival, amíg az biztosítja életfeltételeiket.

²⁵ A honvágy ebben az esetben ahhoz hasonlóan működik, mint a fantomfájdalom. Amikor valaki elveszíti valamely végtagját és a seb begyógyult, olyan úgynevezett fantomfájdalmak lépnek fel, amelyeket a már nem létező végtagban érez. Így érez fájdalmat az is, akinek honvágya van, hiszen ahonnan kiszakadt, oda soha többé nem lesz képes visszailleszkedni, mert az idő ellene dolgozik. A távollét következtében az idő kontinuitásában keletkező szakadás megőrzi az együttlét utolsó pillanatát. Ezt követően azonban az elveszített otthon és az azt elveszítő személy egyaránt folyamatos átalakuláson megy keresztül. Ám ehhez az új formációhoz már semmi sem köti az otthonától elszakadt személyt, aki azt a szituációt őrzi meg lelkében, amelyben a szakadás végbement. Ezért soha többé nem érkezhetsz vissza abba a világba, helyzetbe, létállapotba, amelyből kiléptél. De ő maga is megváltozik, hiszen saját élete idegenben ugyancsak folytatódik. A hazatalálás szépségét e tényezők figyelmen kívül hagyásával lehet csak ideálisként elgondolni és átélni. A honvágy ezért nosztalgia formájában jelenik meg.

Odüsszeusz nosztalgiája azonban egyértelműen honvágyként értelmezhető. A szűkebb és tágabb értelemben vett otthona utáni vágyakozását az életközösségbe való beágyazottságára, azaz a létének „gyökereire” irányuló érzését azonban nem keverhetjük össze olyan fogalmakkal, mint a XIX. századi vagy a korunkra jellemző nacionalizmus. A nacionalizmus, amely eredetileg a modern nemzetek kialakulásában játszott jelentős szerepet, mára külső indíttatás nyomán felkorbácsolt és politikai erők által irányított érzéssé lett.

A nacionalista önmagát másokkal szemben határozza meg, s nem saját gyökereit keresi, nem fiatalkori élményeiből táplálkozik, nem vissza szeretne térni személyisége kialakulásának „forrásához”, hanem tudatosan a nyelvben (szimbólumokban) elrejtett érzelmeket hívja segítségül önmaga meghatározásához. A nacionalista az önazonosságát a maga által elképzelt vagy mások által elgondolt és terjesztett nemzet és nép képzetére redukálja. Ezért a nacionalizmussal való telítődéshez nem kell a nacionalistának elhagynia a hazáját, otthonát. Nincs honvágya, hiszen otthonában élhet, s onnan tekint másokra, a számára idegen világokra, azoktól elzárkózva.²⁶

Ha valami távol állt korunk nacionalista gondolkodásának azon képzetétől, hogy a nemzetnek és az államnak minden más felett álló egységet kell képeznie, akkor az bizonyosan az antik görög városállamok és a korszak nagy birodalmainak kora volt. Az antik világban sem a nyelvet, sem a vallást, sem a hatalmat nem tekintették nemzetegyesítő erőnek, mivel a nemzet fogalmát nem ismerték. A világ ilyen merev, egyetlen elv szerinti felfogása és rendszerezése ismeretlen volt a görög városállamok lakói előtt. A mai haza fogalmától eltérően a görögök számára az otthon a szűkebb értelemben vett család és a rokonság mellett a tágabb közösség, a város jelentette. Egy még nagyobb körben pedig talán időnként a görögség, azaz a többi görög városállam, a barbárokkal, a más nyelven beszélőkkel és a más kulturális szokásokat követőkkel szemben.

A világ távoli szegletébe vetődött görög hős, Odüsszeusz honvágyával szemben a zsidók nosztalgiája egy olyan szituációnak a következménye, amelyben a közösség egésze vágyakozik elveszített otthona s mindaz után, amelynek ígéretében elődeik is az életüket élték. A zsidó vallás kulturális kereteiben nagy jelentősége volt az egyisten hitnek. A babiloni fogság éveitől a megvalósult hazatérés feleslegessé tette a nosztalgiát, s az meg is szűnt, egészen a rómaiak által okozott újabb *exodus*ig, amely a XX. század közepéig tartott. Az ősök tisztelete és tetteik, cselekedeteik írásba foglalása nem a múlt iránti nosztalgia volt, hanem öntudatuk záloga és identitásuk forrása. Habár az egyetlen Isten szövetségéhez egyénileg kellett és lehetett csatlakozni, a zsidóság közös hagyománya jelentette az összetartó erőt. Minden időben

²⁶ A nacionalista múltidézés és múltcsinálás identitást helyettesítő voltát jól kifejezik az olyan nacionalista érzelmek, amilyen a pánszlávizmus, vagy amelyek a Kárpát medencébe érkezett magyar ősök életformáját akarják felújítani, „új hagyományként” meghonosítani. E próbálkozások hamis múltkeresésre jellemző, hogy tulajdonképpen történelemként csak egy meglehetősen szűk időintervallumot ismernek el, s rendre kifejejtenek belőle olyan eseményeket, korszakokat, amelyek nem illeszthetők bele koncepciójukba.

akadtak olyan zsidók, akik ilyen vagy olyan ok miatt elhagyták Izrael földjét és idegenben éltek. Az idegen életmódba egyfelől be kellett kapcsolódni és valamilyen módon illeszkedni kellett hozzá. Másfelől viszont ügyelni kellett a beolvadásban rejlő veszélyekre, az identitásvesztéssel járó múltfelejtéssel, amely talán a korábban elhurcolt tíz északi törzs vesztét is okozta. A múltra való folyamatos emlékezésben a nosztalgia érzése is felfedezhető. Az idegenben élőknek meg kellett tanulniuk az egyensúlyozást a hagyományaik megőrzése és a tágabb környezetükhöz való kényeszerű alkalmazkodás között.

A megszokott és otthonos közegükben és élethelyzetükben a normális emberek többsége a külsődleges közhelyekkel sohasem foglalkoznak, minthogy azok természetesen számukra. Nemcsak a nacionalizmus, de a nosztalgikus érzésébe csomagolva a honvágy is keres magának formális szimbólumokat. A szimbólumban az érzés mintegy megtestesül, tapinthatóvá válik. A vágy más módon megfoghatatlan tárgya megkeresi a konkrét neki alkalmas formát.

Az *algeo* szó, miként említettük, egy érzelmi állapotra, egyfajta fájdalomra utal, amelyet az emlékezet kelt a lélekben. A fájdalom előtörése és a pszichén való eluralkodása valamilyen korábban létet meghatározó, majd elveszített, ezért hiányolt dolognak a következménye. Ez az érzés azután úgy oldódik fel, hogy átadja a helyét a hazatérés és az újra találkozás (visszanyerés) örömeinek.²⁷ A korábbi hiányérzetet a hazatérés öröme feloldja. Ez azután kioltja a nosztalgia érzését, amely immár okafogyottá vált. A nosztalgia fogalma azonban a társadalmak szerkezetének változásával maga is jelentős tartalmi módosulásokon ment keresztül. Ahogy tartalmában és élethelyzetekre vonatkozó alkalmazhatóságában kitágult, s mai jelentéseit elnyerte, jelentős mértékben átalakult. Messzire került attól a mély és fájdalmas érzésre utaló jelentésétől, amely a lélek számára oly nehezen elviselhetővé tette. Miután a nosztalgia korunkban már egyre kevésbé tekinthető egzisztenciára irányuló, azt befolyásoló érzésnek, észrevétlenül és fokozatosan egyfajta érzelmeikkel folytatott játékká vált, amelynek megjelenése és működése lényegi összefüggést mutat a technikai képjátékok elterjedésével, a távolsági kommunikáció szinte korlátlanul válásával, valamint a hétköznapi egzisztenciát helyettesítő funkciójukkal. Mindezt betetőzte a „világfalu” kialakulása, amely a közlekedés fejlődésének, a nagy távolságok legyőzésének a következménye.

Ha valami mára elveszett az eredeti, Odüsszeusz kalandjai során érzett nosztalgiából, akkor az éppen a feloldódást eredményező „hazaérkezés” akarása. A nosztalgia érzetéhez és fogalmához ma már hozzátartozik a végérvényessé vált veszteség

²⁷ A nosztalgia érzésével jellemezhető egzisztenciális időszak (a hazatérés és a hazáig vezető út maga is) az egzisztencia részeként kezdi el az emlékezetben a maga „aknamunkáját”. A nosztalgiával eltöltött lélek a nosztalgia okafogyottá válásával hirtelen üressé válik, s a nosztalgia érzelmi telítettségének a helyét a csökkent érzelmi intenzitás következtében egyfajta ürességérzet és céltalanság veszi át. Ilyenkor könnyen megfordul a nosztalgia iránya, s most a korábbi nosztalgiával kitöltött életszakasz válik egy új nosztalgia tárgyává. A visszanyert normális élet, éppen normalitásának köszönhetően jár a céltalanná válás érzetével.

tudata, miként a hazatérés szabad választása is. Az idegenben történő letelepedés nem teszi megvalósíthatatlanná a hazatérést. Korunkban a haza iránt érzett nosztalgia a világ globálissá válásának következtében új értelemre tett szert. A „haza” a genezis, a kiindulópont, a kezdet, az elindulás szinonimája, amely elhagyható, ha e kezdetet érzelmeiben, tudásában, műveltségében az egyén magával viszi. A zsidóság ebben a tekintetben mintaképévé vált a modern globalizációban élő embernek. A nosztalgia érzésének a hiányával az vádolható, akinek nincs módja arra, hogy nosztalgikus érzések fogják el, akinek nincs hova visszatérnie gondolataival, képzeletével, emlékezetével.

Amikor a kora középkorban az európai népek hagyományos világa megszűnt, s a korábbi kisközösségek felszámolásra kerültek, a keresztény egyház mutatta meg azt a lehetőséget, amelyben az eltérő „gyökerű”, azaz hagyományú, különböző népekhez tartozó emberek és embercsoportok újra közös nevezőre találhattak. A kereszténység volt az első kulturális globalizációs kísérlet, amely a hitrendszer megformálásával igyekezett hatalmi tényezőként egységbe forrasztani Európa népeit.

A nosztalgia érzése nem alakulhat ki bármely társadalomban, miként bármely élethelyzetben sem. Csak ott lehetséges ennek az életérzésnek a megjelenése, ahol felszámolódott a mítoszok hatalma és vélt/valós igazsága. Ahol a mítosz *megalapozó* és *kontrasztot*²⁸ jelentő funkciója visszaszorulóban van s az élet közvetlenebb mintaképeket követel meg magának, ott jelenhet meg a nosztalgia. Ebből az tűnik ki, hogy a nosztalgia konkrét, valóságos élethelyzeteket követel meg, amelyeket meglehetősen pontossággal lehet megjeleníteni és értelmezni. Látni fogjuk, hogy ez a konkrétság az elmúlt évszázadokban miként tűnt el belőle, s miként változott meg a nosztalgia tartalma azáltal, hogy ez az érzés elveszítette a közvetlen valósághoz való tartozását, s a képzelet birodalmába vezető utak egyikévé vált.

Az *aranykornak* a görögök által képviselt képzelet egyfajta átmenetet jelent e folyamatban, mivel véglegesen a múltba rendeli ezt az elveszett és ezért visszahozhatatlan, illetve megismételhetetlen korszakot, amely azonban csak akkor képes szellemi funkcióját ellátni, ha a társadalom egyedei az elérhetetlensége ellenére is vágyódást, nosztalgiát éreznek iránta. Csakhogy az egykori aranykor feltételezése sem vált ki mindenképpen nosztalgikus érzést, sóvárgást egy korábbi világ iránt, hiszen olyan korszakra irányul, amely megismételhetetlen. Az aranykor mítosza összefüggést lát a jelen nyomorúsága, hibái, korlátai és az ideális múlt között. Az aranykor kollektív képzelet a nosztalgiáról való lemondást jelenti ahelyett, hogy felélesztené ezt az érzést.

²⁸ A *megalapozó* és a *kontrasztfunkció* a mítosz két alapvető feladata. Az előbbiben a jelen elválasztja magát a múltjától, míg az utóbbi éppenséggel összeköti vele. E két fogalmat Jan Assmann használta, *A kulturális emlékezet* című könyvében. A megalapozó funkció esetében „a mítosz egy bizonyos történet fényében értelemtelinek, isten által szándékoltnak, szükségszerűnek és változtathatatlanoknak látja a jelent. A másik esetben a mítosz úgyszólván »kontrasztot vet a jelennek«”. Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. Hidas Zoltán. Budapest, 2004. 79.

Az aranykor iránt azért sem lehet nosztalgiát érezni, mert nincsenek vele kapcsolatos emlékek, s nincs olyan leírás sem, amely meghatározott élethelyzeteket állítana mintaképként e múltból a jelen számára. Atlantisz legendája egy utolérhetetlen tökéletességű államszerkezetet állít a korabeli görög városállamok elé. Az aranykor mítosza (Hésziodosz²⁹) nem egy az emberi nem számára újra alkotható létmódot és korszakot írt le. Ezért, ha vágyat érzünk e korszak iránt, egyértelműen elérhetetlen dologra törekszünk, mivel a világnak a történeti korszakokra osztása miatt az aranykor a jelenbe eleve integrálhatatlan lenne. Az egymást követő korok (arany, ezüst, réz és vaskor) az emberi gyarlóságnak köszönhetően egyre gyengébb életminőséget hoznak magukkal. Az idő abba az irányba halad, hogy értéktelenebb minőségeket hoz magával. Legalábbis a görögöknek e mítoszhoz való viszonya ezt bizonyítja.³⁰

Mielőtt részletesebben is belemennénk a nosztalgia fogalmának történeti és elméleti kifejtésébe, egy másik, némiképp rokon szót is elő kell vennünk, amely nem véletlenül került a látókörünkbe. E szó mintegy a negatív pólusa a nosztalgia egész lelket kitöltő állapotának. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy egyfajta lélektelenség, pusztaság formalizmus jellemzi az e szóval jellemzett jelenségtípust. Azaz, ha a nosztalgiát érzésként a többi emberi érzés között el akarjuk helyezni, akkor azt tapasztaljuk, hogy létezik egy jelentésében és használatában hozzá közel eső másik kifejezés is, amely korunkban elsősorban a divatvilágban terjedt el, s gyakran találkozunk vele. Ez a szó a *retro*, vagy *retrospektív*, ami nem egy érzésre vonatkozik, hanem egy jelenségekre alkalmazzuk. Ám eközben a nosztalgia lényegét, a lélek érzelmi telítettségét vagy kitöltöttségét és az erős vágyódást e jelenséggel kapcsolatban nem érzünk. De mint látni fogjuk, más különbségek sem elhanyagolhatók. A két szó tartalma közötti leglényegesebb eltérés az, hogy a *retro*ban jóformán egyáltalán nincs helye a mély érzelmeknek, mivel ami *retro*, az a múlt valamely jelenségének a pusztaság formális felújítását, érzéki szinten történő megismétlését jelenti. Ez a megközelítés azonban pusztaság formalizmust takar és nem egy érzelmi indulatra támaszkodó viszonyra utal. A formalizálás sablonok alkalmazására készíti az érzelmeket is. A *retro* ezért alighanem az esztéticizmus egyik következményének is tekinthető. Olyan általános formálási elv és mód, amelyben a történetiség dominál, s amelyben a formák nem többek egy az érzéki megismeréssel folytatott játéknál, amelyet előre meghatározott szabályok szerint játszanak.

Az eddigiekből következik, hogy a *retro* nemcsak érzelemmentes, de tét nélküli is. A *retro* játék a múlttal, az idővel, a kollektív emlékezettel és az érzelmekkel. Nem a megértés igényéből születik, s nem is a genezishez való visszatérés vágya a mozgató ereje. A *retrónak* már alig van köze a nosztalgia összetett, ambivalens, kibogozhatatlan, ám meghatározott célok elérését elősegítő érzéséhez. Inkább tekinthető a

²⁹ Hésziodosz aranykormítosza egy negatív irányba haladó történelemképből fakad. Az aranykort (Kronosz uralmának ideje) az ezüstkor, azt a rézkor, a héroszok kora, azt pedig a vaskor követte. Ebben az időbeliségben nincs lehetőség a visszatérésre.

³⁰ Ugyanez a jelenség, vagyis az aranykor elvesztése jelenik meg a Bibliában is, hiszen az első emberpárnak paradicsomból való kiűzése ezt bizonyítja.

nosztalgia ellentétének és alighanem a kapitalista társadalom gazdasági erők által vezérelt „mindig újat akarásának” a következménye. A *retro* vállaltan formalista, s nem is lehetne más, mivel igencsak nehéz megindokolni egy korábbi korszak szellemiségét nélkülöző stílusnak a szervesen megújítását, illetve formavilágának az újbóli, pusztán játékként kezelt használatba vételét.

Kívülről szemlélve úgy tűnik, hogy ez a folytonos „újat akarás” a szórakozásra vágyó társadalom számára eszköz, az „unalomba fulladó” jelen elől való menekülés egy formája. Retróra ott van szükség, ahol nincs valóságos vagy természetes megújulás, ahol ugyanakkor az újdonságnak a felmutatása külső kényszerből, s nem az adott dolog természetéből fakad. A *retro* megfosztja a történelmet minőségteremtő képességétől. Minden, így az ember a saját múltja is a játékszerévé válik. A *retro* jellemzője, hogy tárgyát megszabadítja korának történelmi feltételeitől. A *retro* jelenések számára egyenesen tilos a fájdalomkeltés, az őszinte és mély érzelmek ébresztése, hiszen hatásában nem akar emlékeztetni valaminek vagy valakinek a hiányára, sem az idő múlására vagy más fájdalmas dologra.

A *retro* szónak akad egy kimondottan negatív jelentése is, amely szerint a *retro*, vagy *retrográd* egy korábbi és rosszabb korszakba való visszafordulást, azaz hátramenegetelt, visszafejlődést jelent. De a szótárakban fellelhető e kifejezés a hátrafelé haladás, hanyatlás, visszaesés értelemben is, ahogyan ezt Hésziodosz aranykor mítoszában is láthattuk.³¹ A *retrográd* azonban nem érzelmet fejez ki, hanem mozgásirányt. Jelentésében ellentétes a hazatéréssel, tartalmában pedig tökéletes ellentéte a nosztalgiának.

Ezzel szemben a művészetben a *retrospektív*³² olyan visszatekintés, amely a művek összegyűjtésével és felelevenítésével párosul. A *retrospektív* fogalma egy kiállítás típus jellemzője és jelzője. Az eltérő időpontokban készült műalkotásokat egyazon kiállítási térben helyezik el, egymással összevethetően, születésük sorrendjében. Az összevetés aktusa egyaránt térbeli és időbeli, minthogy a műalkotásokat ugyanazon térben, de csak egymásra következően, születésük sorrendjében, azaz történeti létükben érdemes szemügyre venni. A kiállításon az egyes alkotásoknak a térbeli helyzete, a többi alkotáshoz viszonyított elhelyezkedése reprezentálja időbeli jelentőségét. Így fordítható át egymásba tér és idő. Ha meggondoljuk, az

³¹ A csillagászatban e szónak egészen más a jelentése. Ott olyan égitestet jelöl, amelynek a mozgása (keringése) ellentétes irányú a többi égitestével. A pszichológiában megint más a tartalma. Elsősorban a sérült psziché emlékezőképességének zavarait, amnéziáját, átértékelését jelöli. Az orvostudomány más területei is használják e fogalmat. Az emlékezet zavarai identitásproblémát okoznak. Aki amnéziában szenved, nem tudja ki is ő tulajdonképpen, mert *Énjének*, illetve identitásának jelentős történeti elemeit elveszítette. Az időskori emlékezetkiesésre, részleges tudatvesztésre viszont éppen az jellemző, hogy a múltat képes jelenként értelmezni. Ilyenkor az emlékezés felváltja az élő jelenszituációt, az elme saját működésébe fordul, s nem vesz fel új érzéki és kommunikatív információt.

³² A *spektív* olyan távcső, amelybe csak az egyik szemünkkel nézhetünk bele. A múltba való visszatekintés is egy szemmel történik. A másik szemünk jelenben való adottságunkat kémleli. Ez pontosan mutatja az ilyen visszatekintés korlátozott lehetőségeit, valamint a térbeli és az időbeli távolság metaforikus viszonyát.

emlékezet is hasonló módon működik, amikor a múlt eseményeit, jelenségeit, történéseit a jelenbe állítja.³³

Persze, az ilyen kiállítások olyanok, mint a XX. század elejének fotói: erősen *retusáltak*.³⁴ A múlt megszerpítése azonban nem csalás és nem is hazugság, hanem az ember természetes hajlamából, az emlékezet működésének természetéből fakad. A szép és kellemes emlékek jobban megmaradnak emlékezetünkben, mint a rosszak, a kellemetlenek. A nosztalgától szenvedő személy érzésének tárgyában csak a jót látja meg. A kellemetlen emlékek kiszűrődnek a nosztalgiában szenvedő emlékezetének rostáján. Aki gyermekkorára emlékezik, ha teheti, elsősorban a szép emlékeit veszi elő, hiszen az emlékezéssel nem elzavarni akarja a múltat, hanem újra átélni, erőt meríteni belőle a jelen számára. A múltidézés egyben számvetés és a jelen igazolása is. Gyakran még a negatív múltélményekre is nosztalgiával gondolunk vissza, mint valami olyanra, amit elvesztettünk, elhagytunk, s amit többé nem kaphatunk vissza. Így gondolnak vissza a katonák a háborús éveikre, elesett bajtársaikra vagy a sérüléseikre. De az emlékezés alkalmat ad arra is, hogy a múlt egyes eseményeivel leszámolhassunk. A fájdalmas visszaemlékezés a múlt eseményeire, alakjaira, történéseire lehetőséget nyújt arra, hogy a lélek ideiglenesen megtisztuljon és felszabaduljon az emlékek nyomása alól.

A múltba való visszatekintés érzelmi hullámváltozásai újraértelmezik a múltat. Sorrendbe állítják az emlékeket. Egyeseket kiemelnek, másokra nem tartanak igényt. Az érzelmek az újbóli átélés belsőleges aktusából, az *énnek* az önmaga számára való jelentőségének felismeréséből fakadnak. Ez teljességgel érthető, ha figyelembe vesszük, hogy a nosztalgikus visszaemlékezés alkalmával önmagunkra emlékezünk, addigi életünket vesszük számba. Ha a nosztalgiánkat kommunikáljuk és annak közönsége is akad, akkor önmagunk jelentőségének a másokban való tudatosítása kerül az előtérbe.

³³ A *retrospektív* kiállítás nemcsak egy a műalkotások bemutatásának sorában, hanem kiemelkedő jelentőségű, összefoglaló, áttekintő és lezáró, az előzményeket felkutató, feltáró és önértékelő kiállítást jelent. Visszatekintés, amelyben jelen lehetnek érzelmek is – főleg az alkotó részéről –, de az alkotásokon érzékelt eltérések érzelmi vonatkozása csekély. Nem a műalkotások hordozzák az érzelmeket, hanem mi magunk vagyunk azok, akikben érzelmek ébrednek valami kapcsán, főleg amikor a jelenségnek az időbeli vonatkozására terelődik a figyelmünk.

³⁴ A *retusálás* nem független az emlékezet képétől. Ami az emlékezetben megőrződik, egyben idealizálódik is. Valamilyen irányba torzul. Ha az emlékképhez pozitív emlékek csatolhatók, akkor ez az idealizálás is ebbe az irányba tolódik el. Az emlékezet képei megszerpítik a múltat, s ez azt jelenti, hogy maguk is megszerpülnek. A *retusált* fotók csak a szintén idealizáló festészeti hagyományt követték. A fotó *retusálásának* célja nem a kép meghamisítása és céltalan megszerpítése volt, hanem az emlékezet képéhez való hozzáigazítása. Az emlékezetben a valóság alakul át, s ha a képnek az ilyen múlttá vált valóságot kell megjelenítenie, akkor ezt a célját kizárólag a *retusálás* eszközével érheti el. A *retusálás* többféle lehet. *Retusálható* a képi hordozó, amelyen hiányosságok, idegen anyagok lenyomatai stb. jelenhetnek meg, amelyek megzavarják képszerűségét. Lehet a megmutatkozót *retusálni*, ahogyan ezt előzőleg leírtuk. De a *retusálás* a képi rontás vagy romlás kiigazítása is lehet, amikor a rossz minőségű képet feljavítják. Ez az eljárás a hamisításnak is lehetőséget nyújt, hiszen a képek dokumentumértékükben meghamisíthatók, ahogyan ezt gyakran tették politikai és egyéb okokból.