

Süll Kristóf

## Bűvös vadászok bűvös erdőkben Az erdő mitológiai hagyományának alakváltozatai Enyedi Ildikó filmjeiben

„Még nem bűvölt el sohasem ennyire  
A csend, a borzadályos, sűrű erdő!”<sup>1</sup>  
(Petrarca)

### „Ágas-bogas mesék”

Enyedi Ildikó filmjeit ó- és középkori mítoszok mágikus motívumai tarkítják; e történetekben való jártasságáról, kutatómunkáiról ő maga adott számot több ízben is a *Filmvilág* hasábjain.<sup>2</sup> Egyik jelentős motívuma a „bűvös erdő” toposz, mely vissza-visszatér egyes alkotásaiban. Hirsch Tibor így fogalmaz Enyedi „ágas-bogas meséje”, a *Bűvös vadász* kapcsán: „magától értetőd[ő] szín-sztereotípiával képviselteti magát a film [...]. Ez a szín természetesen maga a zöld: erdő és mező, középkori rét, és újkori díszpark színe. A zöldet bőven méri az alkotó [...]”.<sup>3</sup> Ennél még izgalmasabb azonban, mikor a „zöld szín” nélkül idéz meg a rendezőnő bizonyos, a bűvös erdő toposzára és mitológiai hagyományaira jellemző motívumokat. Filmjeiben az erdő formája, tér- és időbeli dimenziói modern, nagyvárosi környezetbe költöznek. Enyedi ezzel együtt szakít is egy évszázadokon átívelő kulturális hagyománnyal, amikor az erdő és a város, a vadon és a civilizáció szembenállását a kettő fúziójával oldja fel. A metropoliszokat a bűvös erdő toposzának mintájára „szervezi át” – a városi terek istenségeknek és mágikus tárgyakkal otthont adó, végteleen útvesztőkké válnak. Az erdő toposza – mint később kifejttem – egy sajátos térbeli formából és időbeli dimenzióból áll össze. A sűrű, kusza, labirintusszerű forma köny-

nyen adaptálható épített környezetre, ám a bűvös erdők jellegzetes ember- és istenelöttiségét, archaikus, őseredeti jellegét közvetetten visszaadni már nagyobb kihívás. Enyedi láthatóan az erdő legkorábbi mitológiai ábrázolásaihoz fordul, annak alakváltozatait követi, hogy időbeli dimenzióját megragadhassa. Corinne J. Saunders és Robert P. Harrison irodalom- és kultúrtörténeti leírásához igazodva érdekes párhuzamok vonhatóak Euripidész, Ovidius, később Dante, Boccaccio, majd a Grimm fivérek, valamint Enyedi filmjeinek rengetegei között. Emellett mintha a rendezőnő alkotásai az erdők (a kulturális aspektustól elválaszthatatlan) geopolitikai változásait is követnék: a sokszínű „térdsungeleket” (*Bűvös vadász*) egyre minimalisabb és városiasabb terek váltják fel (*Tamás és Juli*, *Simon Mágus*), mígnem a „zöld” eltűnik, és az erdők az álmok imaginárius szférájába „szublimálnak” (*Testről és lélekről*).

### Az erdő: forma, struktúra és toposz

Az erdő toposzának formalista igényű leírásához remek kiindulási alapot biztosítanak Gaston Bachelard megfigyelései. Bachelard hangsúlyozottan kerül bárminemű geográfiai vagy pszichológiai fejtegetést; a tér „poézisét”, annak a

1 Petrarca, Francesco: *Petrarca összes szerelmi szonettjei* (trans. Radó Antal) Budapest: Franklin-Társulat, 1898. p. 99.

2 Egyik cikkében a *Simon mágushoz* használt különböző irodalmi forrásokat ollózott össze (Enyedi Ildikó: A misztika vége. *Filmvilág* 41 [1998] no. 12. pp. 4–9.), illetve hasonlóan elmélyült tudásról és olvasottságról ad számot egy, a *Bűvös vadász* kapcsán készült interjúban (Szederkényi Júlia: Mária és a nyúl. *Filmvilág* 37 [1994] no. 10. pp. 10–15.).

3 Hirsch Tibor: *Bűvös vadász* (kritika). *Filmkultúra* 30 (1994) no. 12. p. 35.

szemléelőben létrehozott absztrakt hatásait vizsgálja (főként a lírai költészetten keresztül) – ezért tűnhet leírása némileg ellentmondásosnak. Az erdő – állítja – egyszerre zárt és nyitott, átláthatatlan, de áthatolható. Egyfajta felmérhetetlen sokaságként magasodik a rajta keresztülhaladók fölé. Saját határain belül végtelenséget „halmoz fel”, így az erdő zárt és egyúttal végtelen is.<sup>4</sup> A rendszerezés és a történeti hűség igényével fellépő irodalomtudósok is hasonló definíciókkal élnek; C. J. Saunders szerint például, bár nincs az erdőtoposzra vonatkozó közmegegyezés, az egyes ókori, majd középkori költők és írók munkáiban más és más módon jelenik meg, mégis akadnak visszatérő elemek. Meghatározásában az erdő a variációk, a váratlanság és a rendezetlenség tere, ami folyton megnehezíti a tájékozódást.<sup>5</sup> Az erdő tehát mindenképpen valamiféle *dezorientáló zavaros sűrűség* – aligha véletlen, hogy Saunders gyakran használja rá a „labirintusi” jelzőt. „[A] labirintusok definíció szerint kiismerhetetlenek a bennük barangolók számára”<sup>6</sup>, írja Penelope R. Doob, aki az erdőformát az útvesztők multikurzális típusába sorolja. Bachelard-éhoz hasonló paradoxonokkal illusztrálja a multikurzális erdőformát: egyszerre jellemzi azt az úttalanság és a lehetséges útvonalak, elágazások végtelensége; az ellehetetlenülés és a bőség zavara. A kijutást és az eligazodást az gátolja, ahogy a „túl sok információ [és irány] egyszerre szakad rá [a hősre]”<sup>7</sup> – mondja Doob az Artúr-mondakör kapcsán. Az erdő híján van bármiféle sémának vagy mintázatnak, éppen ezért „kibogozhatatlan”. Doob további fejtegetéseiben arra jut, hogy az erdő mint „kozmosz labirintus” szimbolikus értelemben (a morál és a spiritualitás síkján) egy nemeuklideszi tér, hiszen sok esetben a kiindulási és a célpont közti helyes és legrövidebb út nem az egyenes.<sup>8</sup>

Az erdő toposza azonban nem lehet csupán egy önmagába záródó formarendszer, hiszen folyton (legalább) két „külső” elem relációjában – egy tágabb struktúrában belül – tűnik fel a kulturális emlékezetben. Mindig is jellemezte egyfajta „valamin kívüliség”; általában az emberi civilizáció „határain” kívül rekedt vadonként jelent meg, ahol más törvények érvényesültek. A Grimm-mesék kapcsán Jack Zipes azt írja, hogy az erdő jórészt a társadalmi hierarchiától és konvencióktól távoli és azoktól mentes, „szabad” (de egyben veszélyes) térként tűnik fel, ahol a hős bizonyíthatja rátermettségét, változtathatja sorsán, és az emberi közösségekbe visszatérve más, akár magasabb rangot tölthet be, mint korábban.<sup>9</sup> Hasonló mintákat fedez fel Northrop Frye is a Shakespeare-komédiákat vizsgálva. Az erdő nála a „normális világon” kívül eső „zöld világ”, mely nem csupán a hőst átforgató rituálisztikus hely, hanem a realitástól is elváló imaginárius „álmotér”<sup>10</sup>; Saunders szavaival: „*menedék a valóság elől*.”<sup>11</sup> Robert P. Harrison a civilizáció és az erdő viszonyrendszerét egészen a Gilgames-eposzig vezeti vissza, melyben a sumer király által nagy erőkké épített városfal remek szimbóluma lehet a két toposz szétválásának, szembenállásának.<sup>12</sup> A későbbiekben látni fogjuk, hogy Enyedi motívumai és erdőábrázolásai is ebben a relációban válnak izgalmassá.

A másik „külső” elem, ami autonómiáját megőrizve, ám az erdő toposzával összeforrvá fontos részét képezi rendszerünknek, az a természetfeletti jelenléte, és ezzel együtt a „bűvös” előtag. Az emberi fantáziában az erdő mindig is kötődött a transzcendenshez, a szakrálishoz. A bűvös erdőt az olümposzi istenek vagy gonosz boszorkányok lakták, fizikai metamorfózisok zajlottak lomb-

4 Bachelard, Gaston: *The Poetics of Space*. (trans. Jolas, Maria) Boston: Beacon Press, 1994. pp. 185–186.

5 Saunders, Corinne J.: *The Forest of Medieval Romance: Avernus, Broceliande, Arden*. Boydell & Brewer Ltd., 1993. p. 34.

6 Doob, Penelope Reed: *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1990. p. 178. [A fordítások itt és a továbbiakban, ha másként nem jelzem, a sajátjaim – SK]

7 ibid. p. 48.

8 Eredetiben: „Galahad’s roundabout ravings conform to God’s time and direction, not ours, reminding us that there is a difference; in the cosmic labyrinth as in non-Euclidean geometry, the proper, even the shortest distance between two points may very well not be a straight line.” ibid. pp. 186., 187.

9 Zipes, Jack: *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. Palgrave-Macmillan, 2007. pp. 67–68., 83.

10 Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2000. pp. 182–184.

11 Saunders: *The Forest of Medieval Romance*. p. 28.

12 Harrison, Robert P.: *Forests: Shadow of Civilization*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993.

jai közt, esetleg épp a Szent Grált, a mágikus aranyágot, vagy a túlvilág kapuját rejtették magukban – de maga a pagony nem volt „túlvilági” vagy valamiféle „aktív” fantasztikus képződmény. Lakói, mesebeli tárgyai folyton cserélődtek, de az erdőforma és a természetfeletti való összefonódás ténye megmaradt – a bűvös rengetegeknél jelentős szerepe van a modern *fantasy* históriákban is. Az erdő legfeljebb elvarázsolt, de szinte sosem maga idézi elő a bűbajt. Érdeemes felidézni Zipes idevágó megfogalmazását: „*az erdő ritkán elvarázsolt, ám [rendszerint] teret ad a varázslatnak.*”<sup>13</sup> A rengeteg tehát a földöntúlinak és a mágianak valamiféle tározója.

## Öserdő, öseredet

Bár a definíció eddig is megkövetelte, hogy a saját rendszeréből kilépve, némileg kívülről tekintsünk az erdőformára, a fejtegetések főképp annak térbeliségére irányultak. Mindez nem elegendő a toposz egzakt meghatározásához; az eddigi jellemzők más, eltérő tértípusok és *setting*ek sajátjai is lehetnének. Hallgatnunk kell Tzvetan Todorov Frye-hoz intézett kritikájára, miszerint helytelen, hogy a szerző erdők (és egyéb természeti formációk) kapcsán alkotott struktúrája „*egy térbeli elrendezésre van redukálva.*”<sup>14</sup> Ahogy a labirintus is lehet természetes képződményen túl „mesterséges”, megépített konstrukció, úgy az erdőkre vonatkozó leírásunk, a „dezorientáló zavaros sűrűség” is vonatkozhat egy tömött, végtelen épületegyüttesből és szűk utcákból álló betondzsungelre. Bár az erdőt gyakran épp az emberi közösségek épített tereivel állítják szembe a művészek és a teoretikusok egyaránt, a civilizáción kívül

egyéb természeti formák is elképzelhetők. Ilyen a sivatag vagy a „végtelen” víztömeg, ami kapcsán Saunders azt írja: „*vadsága ellenére [az erdő] bizonyos mértékig elkülönböződik a tengertől,*” hiszen sajátos elrendezésének és mezőgazdasági potenciáljának köszönhető az, hogy „*menedéket és ellátást nyújtott*” a menekülő trójaiak számára az *Aeneasban*.<sup>15</sup> A bűvös erdők transzcendens vonatkozásai sem zárnak ki egyéb lehetőségeket (habár utalnak arra a dimenzióra, ami definíciónk kiegészítéséhez szükséges). Gondoljunk a kísértetkastély toposzára, mely rendkívül hasonló ebben az értelemben az erdőhöz: bár maga az épület nem természetfeletti, folyton földöntúli, démoni jelenségek és jelenések manifesztálódnak falai között.<sup>16</sup>

A bűvös erdő toposzának adekvát meghatározásához elengedhetetlen az időbeli dimenzió beemelése. Csakis az erdő térbeliségének és temporalitásának sajátos kombinációja eredményezhet jól használható modellt; a sűrű, ágas-bogas, dezorientáló labirintusformát ki kell, hogy egészítse a vadon ősi jellege, „emberelőtti-sége”. Ahogy Bachelard fogalmaz: „*Az erdő én-előtti és mi-előtti [...]. [A]z erdők a múltat uralják.*” Korábban azt is írja: „*Az istenek léte előtt, az erdők szentek voltak, és az istenek e szent erdőkbe jöttek lakni.*”<sup>17</sup> Saunders könyvében az antik görög filozófiából kiindulva hasonló megállapításokat tesz. Platón a *Timaios*-ban arra a mindent magába foglaló, rendezetlen térből álló őskáoszra, amiből később a rend kialakul, a „hyle”<sup>18</sup> szót használja, melynek elsődleges jelentése az erdő. A „hyle” tehát egyesíti is azt a tér- és időbeli dimenziót, mely az erdő kulturális formájának elengedhetetlen része: magába foglalja az „*erdő, a káosz, a rendezetlenség és az őanyag*” koncepcióját.<sup>19</sup> Arisztotelész is hasonló módon használja a fogal-

13 Zipes: *The Brothers Grimm*. p. 67.

14 Todorov, Tzvetan: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. (trans. Howard, Richard) Cleveland & London: The Press of Case Western Reserve University, 1973. p. 17.

15 A szerző az *Aeneas*-t vizsgálva teszi ezt a kijelentést: Saunders: *The Forest of Medieval Romance*. p. 39.

16 „[The haunted house’s] rooms and corridors reek of death and decay and harbor ghastly beings and dreadful secrets. It is an accursed place where ghosts and other terrors walk.” In: Meehan, Paul: *The Haunted House on Film: An Historical Analysis*. Jefferson: McFarland, 2020. (Ch. Introduction).

17 Bachelard: *The Poetics of Space*. pp. 188., 186.

18 Angolul az alábbi szavakat jelenti: wood, forest, woodland, brushwood, logs of wood; the stuff of which a thing is made; the raw material of any kind. In: Liddel, Henry George – Scott, Robert: *Liddel and Scott’s Greek-English Lexicon* (Abridged). Simon Wallberg Press, 2007. p. 725.

19 Saunders: *The Forest of Medieval Romance*. p. 19.



Simon mágus  
(Andorai Péter)

mat: azon anyagok összességét érti alatta, amiből aztán minden dolog készült.<sup>20</sup> A 17–18. századi olasz történész és jogtudós, Giambattista Vico pedig az özönvíz nyomán hatalmasra nőtt erdők sűrűjében találja meg az antik (pogány) civilizáció közösségeinek és kultúrájának origóját. Az archaikus, távoli múltba mutató jellege és kibogozhatatlan útvesztőformája az, ami egyedivé teszi a bűvös erdő toposzát – Enyedi pedig e két dimenzió megbontásával és átírásával újítja meg a hagyományt.

## Bűvös város

Enyedi felfigyelt a bűvös erdő térbeli sémáinak átültethetőségére, és filmjeiben mintha azzal kísérletezne, hogyan lehet az erdőformát modern, urbánus környezetekre adaptálni. Városi tereit – legyen az Budapest vagy Párizs – úgy szervezi, hogy azok egyszerre zártnak és végtelennek tűnjenek, kiismerhetetlenné váljanak akár a hős, akár a néző számára. Az ikerlányok, a bűvös (ember)vadász és Simon mágus sűrű aszfaltzsungeleket, kis- és nagyváro-

sokat barangolnak be, ezekben a terekben pedig ritkán vannak visszatérő, kitüntetett pontok. Talán a *Simon mágus* példázta ezt a legjobban: néhány kivételtől (a szálloda vagy Péter lakása) eltekintve Simon nem tér vissza a korábban bejárt területekre, Párizsnak mindig újabb és újabb szegleteit tárja fel a kamera. Nincsenek helyszínek, csak hátterek, amik előtt az egyes karakterek elhaladnak; mintha egy hosszú bolyongásból álló passzázs-összeállítás lenne a film. A látvány egyszerre kínál egy homogén, uniformizált környezetet és annak végtelen variációiból álló zegzugos útvesztőjét. Idevág Doob megfogalmazása a sűrű (multikurzális) rengetegben eltévedő lovagról: „Amikor Perceval megpróbál visszaindulni [...], nem talál rá az egyenes útra, amin jött; onnan ide el lehet jutni, de fordítva már nem működik.”<sup>21</sup> Bár ez a fajta térszervezés a *Simon mágusban* a legszembeütőbb, részben jellemző Dóra és Lili országokat átívelő kalandjaira (*Az én XX. századom*) és Max bolyongásaira, akár Pesten, akár a középkori erdőkben (*Bűvös vadász*).

Enyedi ezzel a gesztusával nemcsak továbbgördíti és átörökíti a bűvös erdő toposzát a modernitásba, de szakít

<sup>20</sup> *ibid.* p. 20.

<sup>21</sup> Eredetiben: „When Perceval wants to retrace his steps to the anchoress, there is no direct route; you can get here from there, but not vice versa.” In: Doob: *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. p. 186.

is annak egyik fontos kulturális aspektusával, struktúrájának lényegi elemével. Ez pedig a már említett „valamin kívülség” – míg a különböző mondákban, mítoszokban az erdő a civilizáción túli (vágyott vagy rettegett) vadonként szerepel, addig Enyedi összemossa ezt a két kategóriát. Saunders azt írja, hogy a klasszikus antik szövegekben az erdő „gyakori táptalaja volt a misztikus vagy természetfeletti eseményeknek, [és] szemben állt a rendkívül civilizált Trója, Théba és Róma városával”.<sup>22</sup> Ehhez képest Enyedinél a metropoliszok nemcsak kifogástalan terepei bármilyen műföldöntúli jelenségnek, misztériumnak, de a *Bűvös vadászban* – átvitt és fizikai értelemben is – megvalósul az átjárhatóság a nagyváros és a szenteklakta bűvös erdők közt. Figyelemre méltó, ahogy a rendező a korszakokat (a középkort, az 1940-es és 90-es éveket) a térben igyekszik összekötni. A Budapest ostroma alatt lányát esti mesékkel nyugtatgató édesanya nyakláncának egyik gyöngyszeme elgurul, és a csatornába pottyanva hosszas „vándorlás” után egy erdőben köt ki, „napjainkban”. Max kislánya a játszótéren lyukat ás a homokozóban, majd a kamera ezen keresztülhaladva a középkorba, egy bánya kellős közepére csöppen. A lány több alkalommal is az ablakából bémészkodik, az ellenbeállításban pedig mindig egy fa leveleit, termésit láthatjuk, ám nem teljesen bizonyos, hogy a fa az ő idősjáéhoz tartozik; inkább az ezt követő középkori misztériumjáték terébe vezet át a nézőt. Összefoglalva, a bűvös erdő toposza immanensé válik, kiterjesztett formájával magába zárja Enyedi többi tértípusát.

Látható tehát az igény a „bűvös metropoliszok” megteremtésére, és ehhez remek megoldás az erdőforma átültetése épített környezetbe. A törekvés komoly esztétikai kihívás, melynek folytán a történelem előtti vagy inkább azon kívüli erdőtoposz egyesül a modern nagyvárossal; az időtlen találkozik az aktuálissal, a szakrális a profánnal. Enyedi városai esetében rámutattunk az erdőforma jelenlétére, ám ez önmagában nem elég. Az erdőtoposz temporális dimenzió nélkül nem ugyanaz. A megannyi erdőségben játszódnó jelenettel operáló *Bűvös vadász*, illetve a *Tamás és Juli* esetében magától értetődő a toposz jelenléte, de mi a helyzet a szinte kizárólag „aszfaltzsungelekben” játszódnó *Az én XX. századom*-mal, a *Simon mágnussal*, vagy az erdőket csupán víziókban megjelenítő *Testről és lélekről* című alkotással? Megjeleníthető egyáltalán a

bűvös erdő közvetett módon? A középkori miszticizmus, az apokrif iratok természetfeletti motívumainak – tehát az erdő „bűvöletének” – megidézése valamiképp múltba mutató megoldás, ám egy ennél döntőbb stratégia is kiolvasható a filmográfiából, ami e motívumok megmutatásának módján alapszik. Enyedi filmjei mintha követnék az erdőtoposz Harrison és Saunders által leírt evolúciójának ívét, legalábbis tetten érhető annak két legjelentősebb korszaka. Az első az antikvitas mítoszvilágát idézi meg, melyben még az istenek lakták és uralták a vadont, a második pedig az ő „kiköltözésüket” követő korszak, a kelta mesék, az Artúr-mondakör majd az *Isteni színjáték* világa. Utóbbiakban az erdő már „szekularizált”, elsősorban lovagi kalandok és egyéb küldetések helyszíne, ám még őrzi szakralitásának „gyökereit”. A természetfeletti motívumát később a szexualitás misztikuma váltja fel. Emellett megfigyelhető egy másik tendencia is, mely pedig az erdőtoposz geopolitikai átalakulását és az erre adott kulturális reakciókat követi: a *Bűvös vadásztól* a *Testről és lélekről*-ig az erdő a maga konkrét formájában egyre inkább eltűnik, metaforizálódik, illetve átköltözik az imaginárius szférába – a szereplők vágyálmainak „háttérévé” válik. Képletes erdők csak képletesen tudják annak ősi jellegét közvetíteni – ennek egy módja lehet az olyan korábbi mítoszok felidézése, melyek magukban hordozzák az erdő sajátos időbeli dimenzióját.

## A nagyvárosi édenkerttől a tudattalan rengetegéig

### Az istenek vadkertje

Harrison Giambattista Vico, a felvilágosodás eszméivel szembehelyezkedő keresztény történész elméleteitől indítja az erdőtoposz történeti áttekintését. Vico a korhoz mérten tudományos igénnyel megírt „evolúció-elméletében” nagyon régre, a Gilgames-eposz és a mezopotámiai mitológia előtti időkbe nyúlik vissza. A pogány népek őseit keresi, a vízözön utáni „rendkívül buja erdőségekben” talál rájuk, és vadállatok módjára élő óriásokként képzelel el őket. A század természettudományi, meteorológiai tudásanyagából kiindulva kiszámítja, hogy az árvíz

<sup>22</sup> Saunders: *The Forest of Medieval Romance*. p. 26.

után száz-kétszáz évnek kellett eltelnie a következő viharig; ez idáig az óriások a végtelen rengetegek árnyékában éltek. A tomboló szélvész azonban „felnitotta” a fák lombjait, és az őslények az égboltot először megpillantva, babonás félelmükben pogány istennel népesítették be azt.<sup>23</sup> Mivel csak saját testiségükből és érzékiségükből tudtak kiindulni, „az egész természetből óriási eleven testet csinálnak, amelynek szenvedélyei és vágyai vannak.”<sup>24</sup> Vico hozzáteszi azt is, hogy minden pogány népnek megvolt a maga Jupitere. Megszületnek tehát az istenek, akik, Bachelard szavaira visszautalva, (le)jöttek e „szent erdőkbe” lakni. A mezopotámiai, majd a görög és a római istenek is jártak-keltek a fák között, időnként csodákat téve természetfeletti erejükkel.

Vico eredetmítoszában az erdőség és az égbolt mondhatni egyenrangú; úgy fogalmaz a sorsdöntő pillanatról: „A semmit látták: a hirtelen megvillanó semmit.”<sup>25</sup> Az óriások elméjében a vadon sűrűségét egy pillanat alatt felváltotta az ég tisztasága, üressége. Mintha hasonló történe Az én XX. századomban is: a két gyufaárus kislány történetét az égi jelenés, a sötét égbolt Edison számára felvillanó és megszólaló „csillagistenei” indítják el. Ezek az istenek vagy inkább istennők nyomon követik és befolyásolják hősnőink sorsát a későbbiekben. Újra és újra felmerül a sűrű, végtelen városi terek és a homogén fekete égbolt közti kontraszt; váltakozik a sűrűség és üresség formája. Remekül példázza ezt Dóra Északi-sarkon látott víziója: a fekete, csillagos ég képe áttűnik egy pálmákkal teli dzsungelbe, a fatörzsek között a nő áll ünnepi ruhába öltözve. Mindez kihatással van az egyes beállításokra is. Míg Az én XX. századomban az égbolt és valamiféle misztikus isteni erő fontossága miatt gyakori az alsó gépállás, addig a *Bűvös vadászban*, a *Tamás és Juliban* vagy a *Simon mágusban* sokkal jelentősebbek a madártávlatból fényképezett nagytotálók, tájképek. Itt a kamera – a szereplőkkel együtt – lentről felfelé néz, később pedig a magasból tekint le. Enyedi első nagyjátékfilmjében megszületnek az istenek, a *Bűvös vadászban* viszont már leköltöznek a

földre, a dús rengetegekbe. Még egy alkalommal jelenik meg erdő a filmben, mégpedig egy Vico-féle túlburjánzó dzsungel, melyben egy rövid, gagszerű evolúcioparódiát láthatunk: egy majom útját a fától a civilizáció börtönéig (az állatkertig). Egy másik erdőben zajló genezistörténet is kapcsolható a filmhez, nevezetesen Róma eredetmítosza. Ahogy a kis Romulus és Remus is a vadonban, állatok között nevelkedik fel, úgy Dóri és Lili az utcák körengetegekben köt ki, ahol aztán hasonló módon istenek és vadak (nőstény farkas helyett egy szamár) egyengetik útjukat.

A *Bűvös vadászban* az erdőséget a görög és római mitológia módjára lakják be az „istenek”: Szűz Mária és egy szatírra kísértetiesen hasonlító ördögfigura uralja a zöld rengeteget. Az antikvitás erdői három lényeges archetipikus motívum terepének mondhatók: az isten és ember közti interakciónak, a fizikai átváltozásoknak és a vadászatnak. „[A]z erdő úgy jelenik meg [az Átváltozásokban], mint az emberek (illetve nimfák, vagy egyéb lények) és az istenek találkozásának szokásos terepe. Itt az erdő kifejezetten összekapcsolódik [...] a vadászattal, gondoljunk csak Vergilius elbeszélésére” – majd később hozzáteszi: „Ovidius láthatóan igénybe veszi a hyle szó alapjául szolgáló elméletek egyik fontos aspektusát, az átformalható anyagra vonatkozó koncepciót.”<sup>26</sup> Ez utóbbit Harrison soraival érdemes kiegészíteni: „[A] metamorfózis kötődik az erdőhöz.”<sup>27</sup> A testi átalakulás és a vadászat gyakori jelenléte természetesen az istenekhez, főként Artemisz vadászistennőhöz, az ő római megfelelőjéhez, Diánához, valamint Dionüszoszhoz köthető. Artemisz nemcsak az egyik legidősebb görög istenség, de kultusza a prehellén időszakba nyúlik vissza.<sup>28</sup> Enyedi filmje kapcsán a Szűz Máriával közös tulajdonságai miatt lehet érdekes – míg Artemisz a görög mitológiák, addig Mária a *Bűvös vadász* erdőinek (illetve egész terének) úrnője. És ez nem túlzás: Máriának nemcsak, hatalma van időn és téren át utaznia (vagy akár átlépnie a másodikból a harmadik dimenzióba), de ő a *deus ex machina* betel-

23 Vico, Giambattista: *Az új tudomány*. (trans. Dienes Gedeon – Szemere Samu) Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979. pp. 248–257. 24 *ibid.* p. 254.

25 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. p. 4.

26 Saunders: *The Forest of Medieval Romance*. p. 31.

27 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. p. 33.

28 *ibid.* p. 20.

jesítője, az ártatlan „áldozatok” megmentője – ahogy Artemisz sem csupán vadász, hanem a vadállatok védelmezője is.<sup>29</sup>

Ha meg akarjuk ismerni a *Bűvös vadász* bűvös erdejét, először is a fölötte uralkodó istenséget kell vizsgálni, hisz az ő természetfeletti ereje formálja azt és a benne zajló eseményeket – így van ez Aiszkhülosz vagy Euripidész tragédiáiban is. J. E. Cirlot szimbólumlexikonjában az „[e]rdő szimbolizmusa [...] minden szinten kötődik a női princípium szimbolizmusához, avagy az anyaistennőéhez”.<sup>30</sup> Mária szerepe nem csupán a filmben hasonló Artemiszéhez; a két kultikus figura közti kapcsolat sokkal mélyebben gyökerezik a kultúrában. Harrison megemlíti, hogy bizonyos források alapján i. sz. 430 környékén keresztény főpapoknak komoly gondot okozott a kialakuló Szűz Mária-kultusz. A pogány hiedelmekre emlékeztette őket, ám végül engedtek a nép akaratának, szentté avatták, ünnepe pedig Artemisz napjával (augusztus 15.) esett egybe.<sup>31</sup> Az istennő mitológiából ismert egyik fontos tulajdonsága, hogy testét elfedi az emberek elől, nimfáin kívül senki előtt nem vetkőzik pőrére. Ovidius egyik költeményében Diána, mikor épp szeretné „szűzi leánytestét telehinteni harmat-esővel”, az őt véletlenül megpillantó Acteont súlyosan megbünteti; szarvassá változtatja, így azt vadászutyák „szagatják szanaszét”.<sup>32</sup> A *Bűvös vadászban* Mária nem csupán eltakarja, de láthatatlanná teszi testét, és csak a róla készült ábrázolásokat használja csatornának ahhoz, hogy fizikailag beavatkozzon az eseményekbe. A Lukács Andor által alakított középkori szerzetes elmeséli, hogyan vakította meg őt Szűz Mária, mikor látni kívánta. Ez a rejtőzködés és szemérmesség a szűz archetípusból fakad, mely mindkét „istennő” fontos attribútuma. Ahogy sajátját, úgy az erdő szüzességét is igyekszik megőrizni Artemisz (vagy Diána); ezért fogalmaz így Harrison: „Az ő köntöse nem egyéb, mint az erdő umbra-ja, védelmező ár-

nyéka.”<sup>33</sup> Mária ruhájának is védelmező szerepe van: a kutyák elől menekülő nyulat szoknyája alá rejti a festményen váratlanul megmozduló szent. Mindkettőjükre igazak Aiszkhülosz Artemiszről írt sorai: „Ilyen szelidszívű a Szép, ki bős oroszlán tipegő kicsinyét s minden erdei vad csecsemőjét védvén, nézi gyönyörrel.”<sup>34</sup>

Az említett jelenetek mindegyikében tetten érhető – a vadászaton túl – az el- vagy átváltozás. Mária, bár nem olyan könyörtelen, mint Artemisz, a szerzetest (fél szemére) vakká teszi, a nyulat pedig érdekes módon úgy menti meg, hogy a festmény részévé „varázsolja”, ikonná változtatja (tehát részlegesen megöli). Ez talán közelebb áll Ovidius azon történetéhez, melyben Phaethon nővérei fákká változnak; „ágyékukra fonódik a kéreg, és a hasuk, mellük, válluk s a kezük beborítja.”<sup>35</sup> Bár a nyúl nem esik át testi metamorfózison, anyaga, „állaga” mégis más lesz, hasonló módon merevvé, szilárdná és mozdulatlaná válik. Harrison Dionüszosz szerepével is foglalkozik, és az ő története kapcsán jegyzi meg, hogy az erdő és a metamorfózis szorosan összefügg. „Ahogy Artemisz egyszerre úzi és védelmezi a vadakat, úgy Dionüszosz viszonya a különböző állatokhoz sem csupán ragadozásként, hanem gondviselésként és akár identifikációként is leírható” – hasonlítja össze a két istenséget Harrison, majd folytatja: „Dionüszosz az állatisten, aki folyton átalakul – oroszlánná, vaddisznóvá, párduccá, kígyóvá, bikává vagy sárkánnyá. Ebben az értelemben ő par excellence a metamorfózis istene.”<sup>36</sup> Míg Artemisz képes másokat átváltoztatni, Dionüszosz maga is át tud alakulni. Szűz Mária sem csak a nyulat változtatja a festővászon egy részletévé, de maga is ki- és belép annak (kép)keretein, a film legvégén pedig egy kisgyermek formáját ölti magára. Saunders azt is megjegyzi, hogy az idevágó mitológiai történetekben „Az ember és a természet világa közti határ elmosódását az erdőben rejtőzködő misztikus, nem-emberi lények – nimfák, a folyó leányai,

29 „Artemis is both huntress and protectress of the beasts.” *ibid.* p. 30.

30 Cirlot, J. E.: *A Dictionary of Symbolism* (Second Edition). London: Routledge, 1972. p. 112.

31 *ibid.* p. 21.

32 Ovidius Naso, Publius: *Átváltozások*. (trans. Devecseri Gábor) Magyar Helikon, 1975. pp. 74–77.

33 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. p. 25.

34 *Aiszkhülosz drámái*. (trans. Devecseri Gábor – Jánosy István – Kerényi Grácia – Trencsényi-Waldapfel Imre) Budapest: Európa Könyvkiadó, 1962. p. 156.

35 Ovidius: *Átváltozások*. p. 47.

36 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. p. 32.

kentaurok, driászok – sokasága jelzi”, illetve, hogy az embernek egyfajta „állatias szemlélete” érvényesül bennük.<sup>37</sup> A *Bűvös vadász* egyik jelenetében, mikor Max és felesége szeretkezni készül, vágás következik, és két éticsiga párszát láthatjuk. Itt nem csupán asszociációs montázsról van szó, hanem egy spirituális, animista gondolat kifejezéséről, melyben a montázs az átváltoz(tat)ás eszköze. Az apró puha testű állat egy másik történetzámban is fontos szerepet játszik: az ördög és a középkori emberek azon tanakodnak, lakozik-e lélek a csigaház alatt? Az ördög csak akkor engedi átkelni az embereket a hidon, ha egyikük lelkét elragadhatja, ám végül a csiga „áldozata” is alkalmasnak bizonyul. Egy másik típusú átváltozás is szerepel Enyedi bűvös erdejében. A két idősek egyes karaktereit ugyanazok a színészek játsszák, a modern kori szereplők mintegy reinkarnációi középkori „énjeiknek”. Ez leírható egyfajta „szerezavarként”, ami összefügg Harrison a *Bakkhánsnökről* írt soraiival, mely szerint az erdőben bekövetkező metamorfózis „lehetővé teszi, hogy különböző individuális formák átadják magukat egymásnak az identitások szövevényes zűrzavarában”.<sup>38</sup>

### Lovagi kalandparkok és aszfaltdzsungelek

Saunders szerint a 12. és 13. század körül jelentős változás állt be az erdő mitológiai funkciójában. Már korábban is regisztrál olyan tendenciákat a szerző, melyek alapján az istenek szerepe háttérbe szorul, és a vadászat lesz a jelentősebb téma,<sup>39</sup> az Artúr-mondakör idejére azonban az erdőből végleg kiköltöznek korábbi „uralkodói”, és az a „küldetések, az idill és kalandok romantikus settingjévé válik”.<sup>40</sup> A bűvös erdő bár szekularizálódik, ettől még bűvös marad: tündérek, varázslók és mágikus tárgyak „rejtőznek” benne. Ami megszűnik, az az istenek közvetlen

jelenléte, a helyüket az isteni szféra közvetítői veszik át. Ennek tökéletes példája a túlvilági erőt magában hordozó Szent Grál, aminek megszerzéséért a kerekasztal lovagai végtelen erdők sűrűibe merészkednek. A rengeteg tehát már nem az isteni szeszélyeknek kitett tér, hanem a lovagi becsületé, más szóval „egy színpad, melyen a hős bizonyíthat, sikeresen átjutva csapdáin”.<sup>41</sup> Az erdők „útja” tehát, mondhatni, valamiféle realizmus felé tart, ebből a fantáziából pedig számúzi az istenségek testi jelenlétét egy absztraktabb szférába. Az 1997-es *Tamás és Juli*, mintha jelezné az erdő toposzának átalakulását (Enyedi filmográfiájának ívében belül is). Nemcsak az istenek és szentek hiányoznak tereiből, de az erdők is „hanyatlásnak” indulnak. A *Bűvös vadászban* az emberek „áttűnnek” (mondjuk egy csiga képebe), itt viszont eltűnnek a tərből; áttetszővé, majd teljesen láthatatlanná válnak. De nemcsak ők, az erdősegek is; visszatérő megoldás a filmben, hogy áttűnéses technikával a zöldellő lombok helyére koronájuktól megfosztott ágak kerülnek, melyek csupaszon merednek a szürke ég felé.<sup>42</sup>

Eltűnés és áttűnés — erre rimelnek Platón az árvizek folytán átalakuló természetről írt sorai: „ami megmaradt [...], olyan az egykorhoz képest, mint egy megbetegedett test csontváza; [...] a földnek csak lesóványodott teste maradt meg.”<sup>43</sup> Harrison főképp az emberi tevékenység során „deformálódó” erdőkről ír, és Enyedi filmjéhez is tökéletesen illeszkedő képet használ leírásában. Artemisz templomát említi, mely valaha a világ hét csodájának része volt, mára csak romok maradtak belőle.<sup>44</sup> Ez egyszerre szimbóluma az istenek kivonulásának és az erdő — mint Artemisz attribútuma — „válságának”. Ennyiben a *Tamás és Juli* az erdőtoposz két korszaka között helyezkedik el — még tükrözi az eltűnő erdőknek azt a nosztalgiáját, melyet Harrison Vergilius *Aeneas*-ában regisztrál, de már a lovagi románcból is merít. Tamásnak bizonyítania kell hűségét,

37 Saunders: *The Forest of Medieval Romance*. pp. 31–32.

38 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. p. 33.

39 „A legnyilvánvalóbb és innovatívabb az új témák közül a vadászat.” In: Saunders: *The Forest of Medieval Romance*. p. 39.

40 *ibid.* p. 114.

41 *ibid.* p. 42.

42 A látványos átalakulás tényét az is erősíti, hogy Enyedi ezen filmje az ezredforduló „metafizikájával” foglalkozik; azzal, mi változik és mi marad. Báron György ezeket a pusztulást ábrázoló képeket „[j]égbe dermedt világ[ként]” és „megállt időként” írja le: Báron György: Szerelmese. *Filmvilág* 41 (1998) no. 1. p. 54.

43 Platón: *Kritiasz*. (trans. Kövendi Dénes) In: *Platón összes művei*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984. p. 419.

44 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. p. 57.

rátermettségét a lány előtt. A fiatal pár komplex, hullámozó szerelmi „útvesztője” legalább olyan kibogozhatatlan, mint a bányászfalut körülölelő Bükk-fennsík erdeje. Az erdőforma mellett talán a *Mabinogion* egyik walesi meséjével lehetne jól illusztrálni kapcsolatukat. Mikor Pwyll, Dyved hercege kimegy a szabadba, megpillant egy arra lovagló titokzatos nőt. Az embereit több alkalommal utána küldi, majd később maga is a nyomába ered. Ám minden próbálkozásnál különös optikai illúzió, egyfajta „tértágulás” lép fel: „[A férfi] minél jobban sürget[i] lovát, annál távolabb kerül tőle. Holott a nő nem lovagolt gyorsabban, mint korábban.”<sup>45</sup> Hasonlóan tágul és távolodik Tamás és Juli lelki tere, miközben a lovagi románcot idéző, idilli erdőkben sétálgatnak és mesés hegyi források tövében ücsörögnek.

Az absztrakció újabb szintet hódít meg a 14. században, Dante Alighieri nagy hatású elbeszélő költeményében. Az erdő már nem csupán egy isten(ek)től mentes tér, mely közvetít a szférák közt, de Harrison szerint teljesen allegorikussá is válik: egy teológiai „metaforacsokorrá”. Így fogalmaz: „A »sötét erdő« nem menedék a törvény elől, hanem a keresztény büntudat általános allegóriája.”<sup>46</sup> Az „életút fele”<sup>47</sup> Harrison szerint nem egy egyenes pálya középpontja, hanem egy fordulópont, ahol az út újabb irányt vesz; maga a megtérés (a keresztény értelemben). „Épp azért téved el Dante a selva oscurában [sötét erdő], mert egyenes úton halad”<sup>48</sup> – vonja le következtetését a szerző, mely tökéletesen összecseng Doob korábban említett megjegyzésével, miszerint morális és teológiai értelemben a célhoz nem az egyenes út a legrövidebb és leghelyesebb. Doob nemeuklideszi, multikurzális útvesztő-konceptiója az, ami esetünkben összeköti a kerekasztal lovagjainak

kalandjait és Dante erkölcsi megigazulásának szimbólumokkal kikövezett útját. Az erdőforma megegyezik, ám a két hagyomány annyiban mégis eltér, hogy míg a lovagok a konkrét térben, konkrét akadályokba ütköznek, Dante kalandja egy „belső utazás”, és allegorikus. Ezt erősíti az a tény is, hogy az első ének sötét erdejében a félelem forrása szintén nem konkretizált, és nehezen megfogható – nem egy boszorkány vagy farkasember.<sup>49</sup> Dante hányattatása nem a fizikai térben zajlik. A szimbolizmuson túl még egy újdonság lelhető fel az *Isteni színjáték*ban, mégpedig az, hogy két nagyon különböző erdő is megjelenik benne. A bevezetésben található sötét rengeteg után, a purgatórium hegyének tetején egy másik, idillikusabb, virágzóbb liget várja a megérkező hőst. Kevésbé erdő, inkább parknak mondható: a fák lombjai már nem félelmet és fenyegetést árasztanak, Dante pedig sokszor hangsúlyozza a színes virágok megnyugtató, idilli látványát.<sup>50</sup>

Mindkét erdő allegorikus és fontos része Dante munkájának, ám a *Simon mágus* terei ez utóbbihoz, a purgatórium végén található ligethez állnak közelebb. Harrison az elsőt profán, a másodikat szakrális erdőnek tekinti, hisz az már a purgatóriumon átesett állapot kivételése. Ez a „szent” liget nem a rettegés, hanem a csodák terepe, és ezáltal összevethető Enyedi 1999-es filmjének „aszfalt-dzsungelével”, Párizssal, ahol feltámadásnak, telepátiának, mágusok küzdelmeinek<sup>51</sup> és egy „beszélő” szobanövénynek lehetünk tanúi. „Ez a megváltott erdő már nem félelmet kelt, hanem varázslatot [enchantment] áraszt” – állítja Harrison a purgatórium ligetéről, és egyszerre nevezi azt „antik erdőnek”, illetve „mesterséges kertnek”.<sup>52</sup> Szerinte ezt a teret áthatja valamiféle gondozottság, isteni tervezés, ezért nem baljós, nem veszélyes; Dante „szabadon

45 Eredetiben: „And the more he urged his horse, the further was she from him. Yet she rode not faster than before.” In: *The Mabinogion*. (trans. Guest, Charlotte E.) New York: Dover Publications, 1997. p. 6.

46 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. p. 81.

47 Dante híres nyitánya: „Az emberélet útjának felén egy nagy sötétlő erdőbe jutottam, mivel az igaz útát nem lelém.” In: Alighieri, Dante: *Isteni színjáték*. (trans. Babits Mihály) Budapest: Európa Könyvkiadó, 1968. p. 7.

48 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. p. 82.

49 Marie de France egyik 12. századi költeményében ír az erdőben bujkáló farkasemberről: de France, Marie: *Tizenkét szerelmes rege*. (trans. Rajnavölgyi Géza) Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2001. (Ch. IV. A farkasember [Bisclavret]).

50 Például: „úgy fordult ő e piros-sárga, tarka virágok fölött felém”, vagy: „itt épügy e virágok fellegebén”. In: Alighieri: *Isteni színjáték*. pp. 242., 249.

51 A párbajra kihegyezett cselekmény is kapcsolható a középkori lovagi hagyományokhoz.

52 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. pp. 84–86.

és céltalanul bolyonghat benne.”<sup>53</sup> Ezt Simon is megteszi Párizs utcáinak rengetegeiben: a film nagy részében cél és terv nélkül barangol. Dantéhoz hasonlóan ő is egy idegen, számára teljesen ismeretlen térben találja magát, melyet keresztül-kasul be kell járnia. „A protagonista elveszik és összezavarodik életútjának közepén.”<sup>54</sup> Simon sodródik, nem ő irányítja az eseményeket, hanem fordítva; ezáltal is válik a cselekmény – mint azt korábban állítottam – egy hosszú passzázsszekvenciává.

Az erdő idilli mivolta azonban nem jelenti azt, hogy megszűnt volna sűrű, zöld labirintusnak lenni; Dante továbbra is különböző növényekről, virágokról, fákról és sűrű lombokról értekezik, csak az atmoszféra változik meg. A Simon betonrengetegének jellemzésére már sor került korábban: nincsenek benne visszatérő és kitüntetett pontok, Simon Percevalhoz hasonlóan alig „talál vissza” a korábban bejárt helyszínekre. A hely útvesztő jellegét már a mágus érzékekor megjelenő, végtelenbe nyúló, kusza vonatsínek látványa is előrevetíti. Dante erdeje tehát „antik” és bűvös, hiszen követi az erdőtoposz korábbi jellegzetességeit, valamint „mesterséges”, mert valami külső erő által megszabadul annak fenyegető elemeitől. A „mesterségesre” vonatkozó kijelentését Harrison még tovább élezi, szerinte a mű kontextusában „megfelelőbb lett volna [Danténak] egy várost, nem pedig egy erdőt találnia purgatóriumi útjának végpontján”.<sup>55</sup> Enyedi „eleget tesz” a szerző javaslatának. Ahogy Dante erdői egy belső utazás allegóriái, úgy az erdő Enyedi filmjében csak egy metaforikus értelmezés részeként merülhet fel, fizikailag – egy kivételtől eltekintve – nem jelenik meg. Végig zsúfolt épületeket, síkatorokat láthatunk. A Simon mágusban a város és a „zöld világ” összefonódása csupán egyetlen, de annál emlékezetesebb snitten belül látható konkrét formában: amikor Simon „elvész” a párizsi sétányok útvesztőjében, a madártávlatból induló kamera egyre magasabbra emelkedik, mígnem megjelenik az épületek rengetege melletti sűrű lomboszatú Luxembourg-kert. Mondhatni

egyenlőségjel kerül a két tértípus közé: a liget a város folytatása, a város a liget folytatása.

### Elfojtott vágyak sűrűjében

A pszichoanalízis megjelenése óta az erdő már nemcsak szakrális vagy mágikus térként van jelen az emberi emlékezetben és fantáziában, de a tudattalan, az elfojtott szexualitás archetipikus helyszínéül is. J. C. Cooper szimbólumszótárában a rengeteg „[a] psziché birodalma”. Szerinte „[á]tlépni a sötét vagy a bűvös erdő küszöbén [olyan], mint az ismeretlen [vagy tudattalan] veszedelmeivel szembenézni”.<sup>56</sup> Harrison viszont már Boccaccio 1353-ban befejezett *Dekameronjában* rátalál a szexuális vágyerdő korai változatára. Szerinte az író egyik rövid elbeszélésében (5. nap, 3. novella) az erdő akként jelenik meg „amit később tudatlannak keresztelnek el”, és ami a hősök „szenvedélyeinek ködös alvilágaként” ragadható meg.<sup>57</sup> A történet két fiatal szerelmesről, Pietróról és Agnolelláról szól, akiket szülei megpróbálnak elválasztani egymástól, ám ők megszöknek, útjuk pedig egy sűrű, sötét erdőn át vezet, ahol megannyi veszély leselkedik rájuk. Cirlot Heinrich R. Zimmer gondolatait megidézve abban az értelemben is felfedezi a kontrasztot város és erdőség között, hogy míg előbbi esetében „minden terület biztonságos, az erdő számtalan veszélyt rejt magában”.<sup>58</sup> A fiatalok útja kettéválik, kénytelenek egyedül túlélni az arra járó banditák zsarnokságát, a vérszomjas farkasok fenyegetését és az egyéb veszedelmeket. A szerelmesek (átmeneti) elkülönülését és kalandozását Harrison a szexualitás titkaiba való „szimbolikus beavatási rítusként” értelmezi. Bár érvelését gyengítheti a tény, hogy az erdőben egymásra találó pár végül mégis csak szülei beleegyezésével és szigorúan – ahogy azt a kor erkölce megkövetelte – a házasságkötést követően lesznek egymáséi, igaza van abban, hogy a vágy felkeltése (és kiélése) a társadalmi struktúra margóján, azaz a sötét rengetegben valósul meg.<sup>59</sup> Boccaccio egy másik történeté-

53 *ibid.* p. 85.

54 *ibid.* p. 82.

55 *ibid.* p. 86.

56 Cooper, J. C.: *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*. London: Thames and Hudson Ltd., 1978. p. 71.

57 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. pp. 87., 89.

58 Cirlot: *A Dictionary of Symbolism*. pp. 112–113.

59 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. pp. 89., 91.

ben (9. nap, 7. novella) a féltékeny feleség – Harrisonhoz hasonlóan – az eltitkolt, lefojtott szexuális vágyak rejteként gondol az erdőre, és így tanakodik férjéről: „Bizonyosan találkozni akar ottan valamely feslett nőszeméllyel, s nem akarja, hogy rajtakapjam.”<sup>60</sup>

Ha azonban a *Testről és lélekről* imaginárius erdejének mitológiai megfelelőjét keressük, akkor a *Dekameron* csak az összkép egyik részlete. Boccaccio novellái a konkrét, fizikai térben zajlanak, míg a filmben csak Mária és Endre álmain keresztül láthatunk „lélektani” erdőket. A két szereplőnek közös és visszatérő víziója, hogy szarvasként együtt barangolnak a hófödte rengetegben, időnként összebújnak melegedni. A való életben kapcsolatuk nem ilyen idilli, mesébe illő; rengeteg szociális szorongásból, feszültségből és (tanult) komplexusból fakadó akadályok gátolják együttlétüket. A film végére azonban egymásra találunk, első szeretkezésük után a szarvasok eltűnnek, az imaginárius erdőség pedig a záró snittben „megsemmisül” – szépen lassan végtelen fehérségbe tűnik át, majd teljesen „kiég” a kép. A főhősöknek csak addig volt szükségük az álomtérre, amíg a fizikai térben meg nem ugrották az előtük tornyosuló akadályokat. Mint az már az erdőforma kapcsán felmerült, Northrop Frye Shakespeare 16-17. századi komédiáiban fedezi fel azt a civilizáción és a fizikai valóságon kívül eső teret, amit „zöld”, illetve „álomvilágnak” nevez, és ahol a hősök ritualisztikus módon megbirkóznak nehézségeikkel, majd győztesként visszatérnek a „normális világba”.<sup>61</sup> Harrison Shakespeare korának erdőirtása és a természet felszámolása kapcsán lát hasonló tendenciát. Ő kifejezetten a sötét erdők „barbár”, vad jellegét látja átköltözni a külsőből a belső, lelki szférába. Úgy fogalmaz a *Macbeth* kapcsán: „az egykor hagyományosan az erdőkhöz tartozó kegyetlenség most ott bujkál a városi emberek szívében. A veszedelem belül található, nem kívül. Ahogy a város vészjóslóvá, az erdők ártatlanokká válnak.”<sup>62</sup>

Boccaccio titokzatos vágyerdejének és Shakespeare „álomvilágának” ötvözéséből megkapjuk a *Testről és lélekről* rengetegét. Enyedi azért, hogy az erdőt a pszichébe zárja, félreérthetetlenül megidézi az erdőtoposz 20. században elterjedő pszichoanalitikus értelmezéseit. Cirlot 1958-ban már magabiztosan belefoglalja szótári definíciójába, hogy „az erdő [...] a tudattalan szimbóluma”.<sup>63</sup> A pszichoanalízis módszertanával természetesen bármely erdei történetben meg lehet találni a szexuális, elfojtott tartalmak jelképeit. Carl G. Jung például a legősibb mítoszokban is felfedezi a fiúgyermek libidinális ösztöneit vagy ödipális konfliktusait – avagy Cirlotot idézve: „Jung szerint az erdei terror mint a gyermekesék prominens eleme, a tudattalan veszedelmes, az értelmet elnyelő és elhomályosító aspektusait szimbolizálja.”<sup>64</sup> Ám jelen történeti szemléletünkben ez inkább a 20. századi gondolkodásról mond el többet, mintsem a jóval korábban született ősi mondákról. Mindehhez remek párhuzamot nyújtanak a Grimm fivérek 19. században összegyűjtött és kiadott elbeszélései. Egyrészt filológiai módszertanukról hasonlókat lehet elmondani, mint Freud és Jung törekvéseiről, akik bár örök érvényű, az emberrel egyidős lélektani és kulturális mintázatokat igyekeztek feltárni, gondolkodásmódjuk mégis sajátosan modernnek mondható. Ugyanez igaz Grimmék gyűjteményére is; hiába van szó évszázadokkal korábban megfogant, szájhagyomány útján terjedő mondákról, a testvérpár historizáló, romantikus szemlélete meghatározza azok tartalmát.<sup>65</sup> Harrison leírja, hogy a „fivérek feladatuknak tekintették a német kultúra elvesztett egységének helyreállítását és eredeti néphagyományuk újraélesztését”.<sup>66</sup> Kis túlzással azt mondhatjuk, hogy amit Jung és követői a kollektív tudattalanban, azt Grimmék a germán néplelekben próbálták feltárni. Az említett filológiai hozzáállás, a folklórromantika és nosztalgia tehát „beárnyékolja” Piroska, Hamupipőke és Hófehérke kalandjait, csak úgy, mint a mesék állandó elemeként jelen lévő sűrű, sötét erdőket. Emellett a Grimm-mesék

60 Boccaccio, Giovanni: *Dekameron* (Második kötet). (trans. Révay József) Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980. p. 256.

61 Frye: *Anatomy of Criticism*. p. 182.

62 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. p. 100.

63 Cirlot: *A Dictionary of Symbolism*. p. 112.

64 ibid.

65 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. pp. 164–165.

66 ibid. p. 175.

rengetegekben gyakran alakulnak ki olyan helyzetek és konfliktusok, amelyek már-már pszichoanalitikus olvasatokért kiáltanak. Az 1960-as és '70-es években Bruno Bettelheim próbálkozott meg nagy számú Grimm-elbeszélés freudi értelmezésével. A *két testvér* című történet erdeje kapcsán kijelenti, hogy az a „*belső sötéttséggel való szembenézés és küzdelem szimbolikus helyszíne*”.<sup>67</sup> Esetünkben főképp az ún. „állati vőlegény” (animal-groom) történetek, mint *A békakirályfi*, vagy a *Hófehérke és Rózsapiroska* kapcsán kifejtett gondolatai fontosak és hasznosak. Szerinte az idevágó mesék lényege az, hogy „a női karaktereknek meg kell változtatniuk hozzáállásukat a szexualitáshoz, az elutasítás helyett annak megragadására kell törekedniük, mert amíg a szex csúfnak és állatiasnak tűnik a szemükben, addig a férfi [szó szerint] állati sorban marad”.<sup>68</sup> Bettelheim koncepciója tökéletesen alkalmazható Mária és Endre erdei kalandjainak elemzéséhez, hiszen elsősorban a nőnek kell – Agnolellához hasonlóan – felnőnie a feladathoz, és leküzdenie a testiségével kapcsolatos gátlásait; csak ezután lesz képes a férfhez a fizikai valóságban (is) közel kerülni.

A *Testről és lélekről* rengetegéhez a legmegfelelőbb párhuzamot Grimmék *Az üvegkoporsó* című rövid meséje jelenti. A történet főhőse egy szabó, aki a bűvös erdőben kóborolva figyelmes lesz egy szarvasra, mely egy közeli barlanghoz vezeti őt. A barlang két üvegkoporsót rejt, az egyikben egy lány fekszik eszméletlenül, aki aztán felébredve és szabadítójának megörülve elmeséli, hogyan került ide. Szülei halála után bátyjával élt, akivel annyira szerették egymást, hogy elhatározták: együtt maradnak és sosem házasodnak meg. Ez azonban nem tetszett az egyik kőrőnek, így bátyját álnok módon szarvassá változtatta, magát a lányt pedig „*otthagyt[a] börtönében, hol mély álomba merült[t]*”.<sup>69</sup> Az átkot csak az oldja fel, ha valaki kinyitja a koporsókat. Fontos része a történetnek, hogy saját szabadulását, így a történetek egy részét a lány „álom-

képeiben” is látja. A testvérpár közti incestuózus viszony már önmagában is egy pszichoanalitikus olvasatnak ágyaz meg. Az idegennek („*der Fremde*”) nevezett „szerető” az, aki a testvérek „tiltott szerelmét” tabusítani kívánja, meg-hozzázááltal, hogy rámutat szexuális vágyaik ösztönös, állatias mivoltára. A szarvasmotívumot ugyanis Bettelheim szerint az ego kontrollját elvesztő ösztönén megjelenéseként kell értelmezni.<sup>70</sup> A szarvas tehát elképzeltető a vágyak felszínre töréseként és azok akadályaként is, hiszen gátolják a báty együttlétét a lánnyal – pont mint Enyedi filmjének esetében. Az a tény pedig, hogy a leírt események félig-meddig egy álomvilágban zajlanak, még közelebb hozza a szöveget mind a pszichoanalízishez, mind a *Testről és lélekről*-höz. A lány megálmolja, hogyan szabadulhat meg bátyjával és cselédeivel az átok alól, majd ennek realizálásával oldódik meg a bonyodalom. Amíg nem teszi meg ugyanezt Mária a filmben, egy két lábon járó üvegkoporsónak mondható, ami el van zárva mindenkitől és mindentől, ennek fedelét pedig Endre nyitja ki, később pedig beteljesíti azt, amit a nő álmaiban látott. Természetesen *Az üvegkoporsó* és egyéb Grimm-mesék sem képez(het)ik a *Testről és lélekről* maradéktalan allegóriáját (sem pedig fordítva), mégis megjelennek bennük olyan fontos és egybehangzó motívumok, mint az ösztönént szimbolizáló szarvas, a probléma kulcsát ígérő álmokképek, és természetesen az „*erdőben való tévelygés, [...] ami önmagunk megtalálását és felfedezését szimbolizálja*”.<sup>71</sup>

Mivel a szarvassá változás fantáziája Ovidius említett *Acteon*jában (és más korai történetekben) is megtörténik, tisztázandó, hogyan különül el ettől Grimmék csaknem 1800 évvel később írásba foglalt szarvasa, illetve mi-ben más ez esetben a metamorfózisnak teret adó erdő. Pszichoanalitikus szemszögből nézve Diána és *Acteon* története az elfojtásról, míg *Az üvegkoporsó* a vágyak felfakadásáról szól. *Acteon* nem leskelődni indul, véletlenül

67 Bettelheim, Bruno: *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Vintage Books, 2010. p. 93

68 *ibid.* p. 286.

69 Grimm: *A mestertolvaj / Az üvegkoporsó* (trans. Keszthelyi Ernő) Budapest: Terra, 1957. p. 43.

70 Az egyik hasonló Grimm-mesében, a *Boriska és Gyurikában* a szomjazó fiú nem bírja magát türtöztetni, vágyainak utat engedve beleiszik egy patak vizébe, amitől fiatal szarvassá („*fawn*” – Benedek Elek fordításában „*özike*”) változik. Bettelheim szerint éppen ezért válik az állat az ösztönén szimbólumává, amivel szemben az elővigyázatosabb és anyai szerepet ellátó *Boriska* a „magasabb mentális funkciók” és a tudatosság jelképe. In:

Bettelheim: *The Uses of Enchantment*. pp. 79–80.

71 *ibid.* p. 220.

bukkan a meztelen Diánára, aki egy pillanat alatt szarvas-sá változtatja, ennek köszönhetően pedig pár percen belül levadásszák. Amennyiben Ovidius szarvasát is ösztönként gondoljuk el, azt mondhatjuk, hogy regéjében győz a tabu, a szuperego és az azonnali elfojtás mechanizmusa. Az említett Grimm-mesékben bár testet ölt az ösztön, és ez továbbra is némileg tragédiaként jelenik meg, mégis van kiút, van feloldozás. A tudattalan tartalmak felszínre törése átmeneti, a „kaland” része, amit aztán a „megváltás” katarzisa követ. Míg Ovidius történetei az átváltozásról, addig a Grimm-mesék a visszaváltozásról szólnak. Ahogy a *Testről és lélekről* sem egy – szimbolikus – metamorfózisra van kihegyezve, sokkal inkább arra, hogy lehet az „állati szerepből” visszakerülni a valóságba. Ovidius erdeje a tudat kertje, ami nem tűri meg a zabolázatlan, vad vágákat, míg Grimméké a tudattalan sűrű bozótosa, amiből bátorsággal és különböző erényekkel ki lehet jutni.

## Erdőírtás

A *Testről és lélekről* zárlatában szertefoszló erdő nemcsak a cselekmény, de Enyedi művészetének kontextusában is jelentős pillanat. A rendezőnő láthatóan további formák és más típusú térszervezés felé fordult. A sűrű erdők és bűvös metropoliszok útvesztői helyett már inkább a végtelen vizek kék „síksága” foglalkoztatja. A *feleségem történetében*.<sup>72</sup> Hogy milyen egyéb tértípusokat próbál ki a jövőben, illetve, hogy a térszervezésre a továbbiakban mekkora hangsúlyt helyez a rendezőnő, idővel kiderül. Az erdőtoposz egyelőre kimerítettnek tűnik; egy szép (bár nem teljesen szabályos) ívet ír le a filmográfián belül. Ez az ív több síkon is fellelhető. Egyrészt az erdők ábrázolása a konkrét megjelenítéstől a metaforikusan át képzeletbeli, imaginárius szféráig jut. Eleinte az istenek, majd mágusok, végül pedig a szexualitás misztikuma és a tudattalan uralja a vadont. A *Simon mágus* betondzsungele után a *Testről és lélekről* mintha azt jelezte volna: „az erdő nem

tűnik el, csak átalakul”; esetünkben az „álmovilágba” költözik. Mégis megjelennek az elmúló erdők képei: a *Tamás és Juliban* a zöldellő fák áttünéseffektek kíséretében elveszítik leveleiket, majd magányosan és csupaszon állnak a hideg télben, a *Testről és lélekről*-ben pedig már csakis ebben a rideg, fagyott állapotukban láthatóak.<sup>73</sup> Ezzel együtt valamiféle realista törekvés íve is feldereng, amint a kezdeti bűvös erdőktől kevésbé elvarázsolt, „istentelen” rengetegek felé haladunk. Pont úgy, ahogy az antik irodalom után az Artúr-mondakörtől kezdődően „összefonódnak egy történelmileg realiztikusabb ábrázolással az erdők”.<sup>74</sup> Ezzel párhuzamosan a szereplők tere egyre inkább „beszűkül”; *Az én XX. századom* vagy a *Bűvös vadász* sokszínű, túlburjánzó helyszíneit a *Tamás és Juli* kis faluja, a *Simon mágus* keskeny utcái, majd a *Testről és lélekről* vágóhid-épülete követi. Az egyre városibb, modernebb környezetekből pedig kiszorul az erdő; „szublimál”, az álmok és víziók pszichikai halmazállapotát veszi fel.

Ez némileg leképezi az erdőtoposz kulturális beágyazottságának alakulását is, hiszen az ókori görögök, de főként a Római Birodalom alatt nagy erővel meginduló erdőirtás hosszú távon annak mítoszokban megjelenő formájára, valamint gyakoriságára is kihatott. Saunders azt írja, hogy a korábban említett (platóni és arisztotelészi) filozófiai koncepciók mellett az „erdő [irodalmi megjelenítését] történelmi és jogi tények is megalapozták”, és persze befolyásolták.<sup>75</sup> Harrison szerint a humanizmus virágzása idején, a 14. és 16. század táján Angliában és a Földközi-tenger körül iszonyatos méreteket öltött az erdőirtás és különböző (vad) állatfajok kipusztítása. A szerző e folyamatok első irodalmi jelének Petrarca költészetét tekinti; nála az erdők már „*lírai nosztalgia helyszínei*”, és „[n]em maradt [bennük] semmiféle barbárság [...], se vademberek, se szörnyetegek, semmi hiba, csak a képzeletbeli levelek, amint a levegőben szálldogálnak”. Amint bizonyos vadállatok csoportjai kipusztulnak, úgy a költő erdőiből is eltűnnek a veszélyes ragadozók. Petrarca számára a rengeteg egy „mennyei” hely, ahová visszavonulhat, és egyfajta „belső szemlélődést” folytathat.<sup>76</sup> Ebben az

72 Emlékezzünk Saunders az „Őserdő, őseredet” című fejezetben idézett soraira, ahol szembeállítja az erdő és a víz tértípusát az Aeneas kapcsán.

73 Érdemes felidézni Harrison hasonlatát a hanyatló Artemisz templomáról.

74 Saunders: *The Forest of Medieval Romance*. p. 114.

75 A lovagi románcok erdői kapcsán írja ezt. *ibid.* p. 25.

76 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. p. 93.

értelemben Enyedi filmművészetében Petrarca „imaginárius” erdejéig jutunk, habár a rendező ábrázolásmódjából hiányzik az erdő iránti nosztalgia és romantika. Ő a városok rengetegeiben is megtalálja a varázslatot, és talán ezért is tudja idővel hanyagolni a bűvös erdő (konkrét) megjelenítését. Így vagy úgy, az ív, amit sajátos erdőábrázolása leír, egyrészt időbeli dimenziót kölcsönöz annak, másrészt a bűvös erdő kulturális fázisaira tett folyamatos (bár közvetett) utalásai feleleveníthetik bennünk a „zöld világ” eredeti, archaikus természetét. Az, hogy az ember történeteiben, mondáiban földöntúli lényekkel és jelenségekkel népesítette be az ágas-bogas rengetegeket, majd a kalandozások és a szexualitás misztériumának terepét találta meg abban, épp annak ősi rangjáról tanúskodik. Enyedi e hagyomány követésével kiegészíti az erdőformát elengedhetetlen időbeli dimenziójával, így a maga „teljességében”, mégis sajátos nyelven fogalmazva idézi meg kultúránk, mitológiánk egyik legkorábbi toposzát, archetipikus helyszínét.

Kristóf Süll

### Magic hunters in magical forests

The mythological tradition of the forest in Ildikó Enyedi's films

Ildikó Enyedi's films abound with magical motifs from ancient and medieval myths, and one of her most prominent motifs is the „enchanted forest,” which appears recurrently in her works. Even more intriguing is the manner in which the director employs specific motifs unique to the topos and mythological traditions of the enchanted forest in other settings. Enyedi's films transpose the form, spatial and temporal dimensions of the forest into modern, metropolitan environments. Additionally, the director breaks with a centuries-old cultural tradition by merging the opposition between forest and city, wilderness and civilization instead of resolving it. She „reorganizes” metropolises by infusing them with the enchanted forest topos, thus transforming urban spaces into infinite labyrinths that house mythical deities and magical objects. Enyedi directly alludes to the earliest mythological representations of the forest, tracing its shapes and forms to capture its temporal dimension. Drawing on Corinne J. Saunders' and Robert P. Harrison's texts on the forest's cultural, historical, and literary role, intriguing parallels emerge between Euripides, Ovid, Dante, Boccaccio, the Brothers Grimm, and Enyedi's films. Additionally, her works appear to follow the geopolitical changes of the forest (inseparable from the cultural aspect), as the various „jungles of space” (*Magic Hunter*) give way to increasingly minimalist and urban spaces (*Tamás and Juli*; *Simon, the Magician*) until the „green” disappears, and the forests „sublimate” into the imaginary realm of dreams (*On Body and Soul*).