

SZKHOLION

A DE-BTK HÖK MŰVÉSZETI ÉS SZAKFOLYÓIRATA

FELELŐS SZERKESZTŐ: ■

Dr. Bényei Péter

SZERKESZTŐK: ■

Áfra János, Balajthy Ágnes, Korpa Tamás

FELELŐS KIADÓ: ■

Szatai Attila (DE-BTK HÖK, elnök)

DESIGN: ■

Áfra János, Süli-Zakar Szabolcs

TÖRDELÉS: ■

Seres Dóra

HONLAPSZERKESZTŐ: ■

Gáspár László

NYOMDAI KIVITELEZÉS: ■

Örökségünk Könyvkiadó Kft., Nyíregyháza

Elérhetőség:

szkholion@gmail.com

[http: //www.szkholion.unideb.hu](http://www.szkholion.unideb.hu)

HU ISSN 1785 – 0479 (Nyomtatott)

HU ISSN 1787 – 0224 (Online)

TARTALOM – 2011/1, tavaszi félév

■ KÓRTEREM

Bényei Péter: <i>Előhang</i>	5
Erdős Mária Éva: <i>Képekbe fojtott szó – Kujbus János festményei elé</i>	6

■ MŰ-TÉT

Borbély Szilárd: <i>Bécsikék, legyek</i>	9
Váradi Nagy Pál: <i>Kolonel utolsó eltávja</i>	12
Mestyán Ádám: <i>Mindent azért</i>	15
Kovács Fruzsina: <i>Féktelenül</i>	16
Szöllősi Mátyás: <i>Állapotok – Desperatio</i>	19
Simon Márton: <i>Polaroids & Lullabies</i>	21
Balogh Endre: <i>Egymillió kilométer (részlet)</i>	24

■ NAGYVIZIT

<i>Parazita konstrukciók – Áfra János interjúja Balogh Endre JAK-elnökkel</i>	27
Borsik Miklós: <i>A médium(felejtő) túlereje – Borbély Szilárd: A Testhez</i>	31
Kele Csilla: <i>„Clint Eastwood szeretnék lenni” – Simon Márton:</i>	
<i>Dalok a magasföldszintről</i>	39
Simon Dorottya: <i>Kiskapuk Istenhez – William Paul Young: A Viskó</i>	44
Vass Norbert: <i>Kinek hát? – Egy feltámasztott zsáner élveboncolása</i>	50
Hudácskó Brigitta: <i>CSI: Princeton – Doktor House nyomoz</i>	57
Réti Zsófia: <i>Lady Gaga mint hírnév-szörny: a siker és a lányka</i>	64
Darabos Borbála: <i>A mások joga – Seyla Benhabib: The Rights of Others – Aliens, Residents, Citizens</i>	72

BONCASZTAL ■

75	Pataki Éva: <i>Az vagyok, ahol vagyok – a lokalitás mint identitás-szimbólum két brit-ázsiai regényben</i>
84	Rétfalvi Árpád: <i>Hús kézzel belenyúlni a világba vagy eggyel sem?</i> – Franz Kafka: <i>Első bánat</i>
92	Verécze Viktória: <i>Nyelvtanoktatás társasnyelvészeti alapokon – Bevezető egy új nyelvtankönyv tervezetéhez</i>
100	Szihalmi Csilla: <i>A Hullám ereje</i>
108	Trippó Sándor: <i>Jelentős művek – A besúgás traumatikus tapasztalatának elbeszélései</i>

A borítón és a lapban Kujbus János munkái láthatók.



„Mindent szóra kell bírni, azaz minden ismertetőjegy fölött létre kell hozni a kommentár [szkholion] másodlagos diskurzusát. A tudás sajátja nem a látás, nem a bizonyítás, hanem az interpretáció. Az Írás kommentárja, a Régiek kommentárja, az utazók kommentárjai, a legendák és mesék kommentárja: egyetlenegy ilyen diskurzuson sem kéri számon, hogy interpretálja egy igazság kimondásához való jogát; csupán azt igénylik, hogy beszélni lehessen róla.”

(Michel Foucault)



ELŐHANG ■

Két év telt el azóta, hogy az újonnan felálló szerkesztőség első *Szkholion*jának *Előhang*ját elrebegtem: talán itt az ideje egy kisebbfajta számvetésnek. Akkor új köntöst ígérttem, ami első nekifutásra azért a legjobb szándékok dacára is eléggé toprongyosra sikeredett. A nyomdaváltásnak és a kortárs képzőművészek önzetlenségének hála, a lap külcsínje azóta tényleg szép és formás, de legalábbis karakteres lett. S ami a belbecset illeti. Amikor elvállaltam a lap felelős gondozását, egy olyan folyóiratot vízionáltam, mely az egyetemi közösség teremtmény-művészi energiáiból táplálkozik: a tudományos pályára lépők értekezéseit ugyanúgy közli, mint a kortárs kultúra legkülönbözőbb jelenségeit bemutató, szabadon-kreatívan gondolkodó írásokat. Ne vegye senki önteltségnek, de ez a vízió valóra vált (még ha nem is volt nehéz dolgunk, hiszen kitaposott utakon indultunk el). Ha egy gyors pillantást vetünk aktuális lapszámunkba, láthatjuk: Lady Gaga extravagáns dalairól, imágójáról, vagy a posztmodernkori detektívvé avanszáló doktor House-ról olvashatunk érdekes elemzéseket benne; a milliók által – vajon miért? – rongyosra olvasott bestseller (*A Viskó*) mellett hangot kap Franz Kafka is; a lokalitás aktuális – társadalmi és identifikációs – kérdései pedig tudományos és irodalmi horizontokon egyaránt feltűnnek. A három inspiratív filmelemzés olvasása után még a hatékony nyelvtanoktatás sürgető kérdésein is elgondolkodhat az, aki készíttetést érez erre. Ebben a sokszínű (ezúttal Kujbus János képeivel illusztrált) kontextusban kap megszólalást a kortárs irodalom, élő hangon és kritikai távlatban egyaránt. Kritikai rovatunk egy állandó elemmel bővül: mostantól minden lapszámunk tartalmaz majd egy elsőkönyves szerzőről szóló recenziót (első kiszemeltünk Simon Márton lett, mellette most Balogh Endrétől és Borbély Szilárdról olvashatunk írásokat). Lapunk talán legerősebb rovata a szépirodalmi: rendszeresen kapunk kéziratot elsővonalbeli költőktől (köszönet érte), s a pezsgő fiatal kortárs költészet terméséből is gazdagon meríthetünk. Igaz, ahol az erőnk, ott a gyenge pontunk is: merthogy eleven a (fiatal) debreceni költői élet is, s ebből eddig relatíve keveset mutattunk fel. S ha már a számvetés tükre befelé fordult: bevallom, szerkesztőként és csapatként még nem vagyunk hibátlanok – többé-kevésbé azért mindannyian most tanuljuk a szerkesztés fortélyait. Néha későn kérünk (vagy kapunk) kéziratokat, s ilyenkor a nagyvizitelés helyett jöhet a sürgősségi mű-tét vagy a boncasztal (a tisztelt lapalapítóiinktól átvett hagyományokból tényleg csak a rovatcímekkel nem tudok megbarátkozni). Ugyanakkor ennek a lapszámnak a szerkesztésekor éreztem a leginkább, hogy mindenki örömmel, s kellő elszántsággal bocsátja rendelkezésre írását vagy kreatív képességét, egyetemünk falain belülről és azon túlról is.

Aki tehát teheti, írjon bele. Aki nem, az pedig olvassa. Megéri.

Bényei Péter

Kujbus János (1973) Debrecen. Kortárs festőművész, a szombathelyi Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola rajz szakán diplomázott 1995-ben, a Magyar Képzőművészeti Egyetemen szerezte másoddiplomáját 2010-ben. 2002-től MAOE-tag, 2008-tól a németországi Neuer Sachsischen Kunstverein e.V művészeti alap tagja.

Erdős Mária Éva (1987) Debrecen, Nádudvar. A Medgyessy Ferenc Gimnázium és Művészeti Szakközépiskola festő, majd alkalmazott grafika szakát végezte el. Jelenleg a Nádudvari Kincsházánál programszervező, valamint művészeti író.

Erdős Mária Éva

■ KÉPEKBE FOJTOTT SZÓ KUJBUS JÁNOS FESTMÉNYEI ELÉ

A meg nem látott valóság pillanatnyi gyengeségei félreértett szavakká váltak, de az idő és a festék újra magyaráz mindent. Saját élethelyzetünk felülírja a cím és kép kapcsolatát, egy félig kimondott igazságot. A meg nem látott valóság pillanatnyi gyengeségeit magunkra vesszük.

Kujbus János *B terv* című kiállítási anyagának – és általában véve más festményeinek is – a hétköznapi, emberi gyengeség a tárgya. A megismerni akarásból, az értelmetlen elvárásokból, a megfelelési vágyból, vagy a hovatarozás hiányából származó hamis értékrend, egy festői érzékenységgű görbe tükörként jelenik meg a munkáin. Az egyéni beállítottság vezető szerepet játszik a megértési folyamatban. Mivel úgy viszonyulok képeihez, mint az emberek általában egymáshoz, ezért akarva-akaratlanul egy belső kép alakul ki bennem a látottakkal kapcsolatban. Ezt kívánja meg tőlem a művész és szókimondó – többnyire hiperrealista – ábrázolásmódja is. Kujbus János hatásvadásznak nem mondható, szimpatikus méreteken dolgozik, nem hamisíthatatlan, de színvonalas kidolgozás jellemzi munkáit. A média arcai, a kor szelleme, a hétköznapi ember és gondjai – ecsetnyomokban.

Olyan szereplők tűnnek fel a befogadói szem elé táruló képeken, akiknek a közlési vágya erős, de őszinteségüket elnyomja valamiféle megfelelni akarás és a bűvárlapokból is jól ismert részletkiragadás-szerű megjelenítés. A munkáihoz kapcsolódó szöveg egyszerre lehet árulkodó és meghazudtoló, képeinek címe félrevezető. Önálló élményemet címválasztása olykor aláássa, ezzel is éreztetve, hogy sok mindent félreértünk egymással kapcsolatban, mi ketten, és az emberek úgy általában is.

Az elsőre szimpatikus kidolgozottságot hol a túldolgozott irónia, hol az egyszerűbbre fogott dráma váltja fel, a felszínes látvány szemlélésén túl egy alaposabb vizsgálatra készítetve.

Kujbus képei úgy vezetik a nézői szemet, hogy a látottak az érzelmi szinttől a tudati szintig hassanak. A „mit festett a festő” észrevételt a „hogyan festve” megfigyelése követi, és a már elkönyvelteket újrafogalmazza a kipihent szempár. Hol az alak monokróm és a háttér színes, hol fordítva, az alak érdemel szint és a háttérrel korlátozzák szürke árnyalatok. Olyan munka is akad, melynek témája nem érdemel egyáltalán szint, csak kivitelezést. A lényeg az, hogy a képi hatáson túl, az emberi dolgok hassanak és érvényesüljenek a legjobban.

Szemlélődöm, de néhány alak idegen marad számomra. Sem a címmel, sem a képpel nem tud mit kezdeni saját megérzésem, mivel a gondolataikat rejtő háttér krómhatású festékréteggént övezi titkukat. A króm rideg és taszít, az alak rejtélyes és nem tudok mit kezdeni vele. Elgondolkodtat és időt vesz el tőlem megismerése, melyet a meg nem értés kudarcra veszteséggént kezel.

Az *Örök szerelem*, az *Otthon az angyal* vagy *A scriptor* című munka szereplői különböző jeleket hordoznak magukon, melyekből megérthetjük őket. Értelmezésükhöz nem ad segítséget a háttér, viszont elveszi hordozófelületüknek, a vászonnak anyagszerűségét, amely további kételyt is ébreszthet bennünk, mégpedig a jelek hitelességét illetően. Nem létező, álomszerű alakok bontakoznak ki az előtérben, amely csak egy valódiról maradt elképzelésként hat. Jelemben leadott gyengeségüket már nem vesszük komolyan, mivel az egész alak misztikus, reklámszerű vagy kitalált figuraként van jelen.

Néhány alak „gondolata” nyitott a képi háttérben, ezzel mutatva rá a modellek gyengeségre és a hiányérzetre, egy hamis én ledöntésének vágyára. Az ábrázolt



személyiségek legtöbbjénél észlelhető, ahogy felismerik hibáikat, vagy ahogyan az általuk leadott jel felismerhetővé teszi őket. Különböző módon kezelt helyzetüket a festő érti meg és mondja ki helyettük, az általa fontosnak érzett mozzanatok kiemelésével. A szereplők mögé más-más élethelyzetet képzelhetünk és magunk ítéldjük meg, hogy negatív vagy pozitív irányba húz az őket elkülönítő festői képkivágás. A néző értékrendje új irányba terelheti a művészi véleményt. A *Mindig Clint*, a *Mindig más*, és a *Mindig társ* című munkák különböző beállítottságú és élethelyzetben lévő férfiakat mutatnak be, de sorozatként akár egyetlen férfi különböző arcaiként is szemlélhetjük a képeket, aki alábbadja a magával szembeni elvárásokat és a végtelennek tűnő mindennapokban a megszokás embere lesz: megelégszik helyzetével, önmagával szemben elfogadóvá és kényelmessé válik.

Az *identitás mítosz I. II. és III.*, mint konkrét sorozat a hovatartozás hiányának különböző területével foglalkozik; háttérben a gond, előtérben a gonddal küszködő. Az érzelmeiben mindig ugyanazt tükröző női alak színvilágában tér csak el a képek mögé képzelt ideáltól. Az *identitás mítosz I.* megismertet velünk egy korábbi döntésével elégedetlen nőt, személye szinte lényegtelen. Az *identitás mítosz II.* egy karrierjével vagy feladatkörével nem igazán elégedett nőt tár elénk, akinek az arca itt nagyobb jelentőségre tesz szert. Az *identitás mítosz III.* pedig bemutatja a nőt, aki vagy önmagát nem képes elfogadni vagy nemi hovatartozását illetően vannak kételyei.

A *beszélgető*, A *háziasszony* vagy a *Várj* című munkának, mint alakból kiragadott részleteknek, a rész egészre utaló másának van jelentésteremtő ereje. Egyetlen ábrázolt mozdulat-képet ad a meg nem festett teljes alakról is. Kor, nem, igény és hiányosság egyetlen kiragadott vonásból felismerhető. Az általános jegyeknek köszönhetően bárkit betársíthatunk mögéjük – akár saját rokonunkat vagy ismerősünket is. Színviláguk visszafogott, háttérük fehéren hagyott, a tartalmiságnak és a kiegészíthetőségnek hagyva hangsúlyt. Kujbus alakjaira és környezetükbe jeleket fest, amelyekkel a képek címét olykor feleslegessé is teszi, bár nem igazán tudom eldönteni, hogy mennyire lehet egy felesleges tett nyomatékosító erejű.

A *háziasszony* alakja szórakoztat, a *Minden rendben* kivitelezése tetszik, az *Ikrek nevetése* elgondolkodtat, és ahhoz, hogy ezt más értse, találkoznia kell a képekkel. Ez általában a legkevesebb és a legtöbb, amit mi nézők egy alkotással szemben megtehetünk: Kujbus képeit szemlélve saját gyengeségünkkel szembesülhetünk, s ez fokozhatja a befogadás esztétikai élményét.

Mikor az emberéleket végigkísérő hiányosságok a felszínre kerülnek, illetve mikor az ember – életét végigkísérő hiányosságaival – a felszínre kerül, a látó a látottal olyan közös pontot találhat, melytől olykor elszakadni kíván. Aki többlettel rendelkezik, az hiányt észlelhet. Kujbus megfesti azt, amit talán magában is megtalál, és eszközként használja azt, amit a másokban felfedezett. Festett alakjai eszembe juttatják az embert, aki – miközben megértetni szeretné magát másokkal – egyre rejtélyesebbé válik. A kimondott szavak megüresednek, ezért helyüket átveszi egy ábrázolt valóság, mely végre értelemre talál.

Borbély Szilárd (1964) Debrecen. József Attila- és Füst Milán-díjas költő, író, irodalomtörténész, a Debreceni Egyetem oktatója. Legutóbbi kötete: *A Testhez* (Kalligram, 2010).

Borbély Szilárd

BÉCSIKÉK, LEGYEK

1

Minden munkát, mintha összebeszéltek volna az istenek, egyszerre végeztek. Az udvar elseprése volt az első. Persze csak az állatok etetését követően. Hajnali ötkor már kezdték a fürgébb istenek. Az álmatagok, a lusták, a trehányak is lassan előjöttek hatra, amikor megszólalt a harang. A tapasztott falú házak meszelése is szinte minden portán egyszerre esett meg. És minden évben ugyanakkor indultak ki a Nagyerdőre a májusi első meleg napok után, ha nagy eső volt, a meleg pára kihozta, és kezdődött a törzsökgomba szedése. A régi

2

mészréteget az eső egy év alatt lekoptatta. Ekkor jött el az ideje a megújításnak. Az első szikár tavaszi fényes napokon a friss mész hamar száradt és keményedett meg annyira, hogy az őszi és téli esőt, fagyot átvészelve majd. Amikor a kiscsibéket már a rosta alatt, hogy el ne kapdossa a héja, a szarka, ki lehetett tenni a híg levegőre, már nem kellett a szakajtókban tartani vagy csak a konyhák földjére letett rosta alatt, a leszórt szalmán napközben, vagy hagyni szabadon, hogy szétjárjanak kását szedegetni. Ekkor már lehetett

3

kirakni, mert a nap fénye erősíti őket, meg a csinár az árokszélről, a tövisrakások alól szedve. A disznósól karámja mellett sarjadt, elsőként a növények között, amikor zöld színnel frissítette meg a kertet, nekiláttak az istenek a meszelésnek. Az első a külső meszelés volt. A széles fejű, hosszú nyelvű égimeszelővel az ereszig fel lehetett nyúlni. Egyszerre kellett azért is csinálni az effélét, mert a ház hátsó falának megfrissítéséhez a szomszédokkal is szóba kellett állni. A házak hátsó fala ugyanis a mezsgyre lett alapozva. A szomszédok pedig mindig összevesztek, vagy legalább megnehezteltek egymásra. A tavaszi meszelés a megbékélés ideje volt ezért. Akár csak a tavaszi böjt, a tisztulás része. És ekként a meszelés is, mert a legfőbb célt, a tapasztott fal védelmét soha nem említették, csak a megfrissülést. Mikor

4

vége volt a napokig tartó munkának, megnyugodtak, hogy most akkor végre megint friss. A tapasztott fal repedéseit mindig el kellett simítani, mert a réseket a mész tömítette, a víz ellen a vályogfalat is védte egy éven keresztül. De a télvíz idején tavaszra a fagyok a hajszálvékonyakból gyerekujjnyi

5

vastag réseket tágítottak. A tavaszi meszelés idején mi, pulyák rohángáltunk az utcán szenes-lapátokkal a kézben, és ekkor mindenki lószar után kutatózott. Mert a tapasztó anyag úgy lesz jó, ha a földet és a polyvát a friss, puha zsíros lószarral gyúrjuk össze. Selymes érzés volt ez az agyagos föld, meg a polyva és a lószar keveréke. A réseket eltűntette, de a földes

konyha kopott felszínét is ezzel húztuk át.
Ez volt a mázolás, mert a kéreg, a máz kellett,
hogymajd egy éven át könnyen lehessen seperni
fel a ciruseprűvel, meg hogy az elcsöpögő víz
se csináljon sárt. Mert ha megszáradt, kemény
védő réteget képzett rajta. De előtte mindent

6

ki kellett vinni. Az udvarra ilyenkor költözött
ki a ház. Sütötte a nap a mindig nyirkos
bútorokat meg a rongypokrócot, a penészes
ládát meg a dunnát. De az utolsó munka volt
a legszebb. Amikor a ház alját körben fél méter
magasan késsel húztuk fel, azzal a szép vakító
kékkel, amit urason csak bécsikéknek

7

mondtak az istenek. És ettől a házak, mint
a mesében, varázsütésre átváltoztak. Mintha
lebegtek volna a nagyritkán kiszáradó sárban,
amibe ragadt bele ott minden, állat és ember.
Ahogy a levesestányérba áztatott légyapír
levébe, amit a konyhakredencekre teszegettek,
és úsztak benne feketélle legyek. És mellette is
körbe a koszos abroszra vastagon lehullva,
a lábukkal hátukon fekve kalimpáló szívárványos
potrohú legyek, lábuk néha még megrándult.

Váradi Nagy Pál (1985) Kolozsvár. Költő, író, a Másnapos Irodalmi Kör alapító tagja, Látó Nívódíjas. Jelenleg a kolozsvári Babes-Bolyai Egyetem hallgatója.

Váradi Nagy Pál

■ KOLONEL UTOLSÓ ELTÁVJA

Tartása messziről elárulta: az ezredest kivételesen kemény fából faragták. Makacs volt, hajthatatlan és bár többnyire oltalmazó apjuk volt, az oktan civilekkel szemben időnként meglehetősen darabos ellenszenvet dörgött. De fegyelmezte magát, és fegyelme minden hibája felett állt. Így sikerülhetett higgadtan összekötnie a kellemeset a halál kényszerűségével, és egy reccsenően hideg hajnalon alaposan megrézfálnia a 3. kerületi Cinege utca 23 lakóit.

Kolonelt a távolsági buszok sofőrei hamar megszokták, mint a málló vakolatot a homlokzaton, de az elől ülőknek messziről feltűnt, hogy egy rongyos figura fontoskodik a kiszemelt peronon. Integet, rázza bal karját, kiegyenesíti, lengeti: lassíts, jobbra kicsit, sok, vissza, előre-előre-előre, stop, és végül nyugtázza a parkolást. A biztonságiak is hamar megszokták: nem kötekszik, és ahhoz képest szobatiszta, mondogatták, és csak nagy ritkán, felsőbb utasításra küldték kimenőre.

A harmadik ezred második zászlóaljának brávó századából szerelték le, mialatt a déli különítményben szolgált. Legalábbis valami hasonlót motyogott időnként. Sztori-jának valamelyes súlyt adott viszont a sokat megélt, jobb vállán beszédesen lyukas IFOR vagy KFOR-zubbony, amelyet télire újsággal bélelt, hogy szinte hordóvá puffadt tőle. Volt benne minden, mi szem-szájnak ingere: kenyérsarka, spiritusz, sőt néha csokoládé is előkerült retkes bugyraiból.

Valami fejes látogatta akkor januárban a buszpályaudvart, úgyhogy a Kolonelt este egynapos eltávra küldték, hogy nehogy szag legyen odabenn. Dörgött egy ideig az oktan, mihaszna civilek miatt, de aztán fejet hajtott.

Nyolcra járt, és mínusz húsz fogadta odakinn. Szélcsendes, derült idő. Hotelhez, ahogy a szóbeszédben a hajléktalanszállót emlegették, a Kolonel túl büszke volt. Úgyhogy nyakába vette az éjszakát. A 3. kerületi Cinege utca 23 bejáratánál hajnalra mínusz huszonnyolcat mértek a kiérkező mentősök, de a tűzoltók és a helyszínelők később már csak huszonkettőt jegyzőkönyvezhettek.

Kolonel tudta magáról, hogy amúgy is a végét járja, úgyhogy utolsó pénzéből vett egy kis töményt, hogy majd ő megmutatja, és azzal találomra leült éppen a Cinege utca 23 lépcsőházának bejáratí ajtaja elé. Az első lakó, aki munkába indult volna, a múlt

rendszerből megörökölt vasajtóval alaposan megdolgozta az odafagyott holttestet, hogy a kihűlt zubbony eltört a derekán, de a Kolonel nem engedte ki az oktan civiljét, hiába berzenkedett. A földszinti öregasszony ablakán nem lehetett kimászni, hát mit képzelnek; a volt úgazdagnak pedig a budiablakon kívül mindenütt rácsa volt. A mentő nem siette el, és amikor kiszálltak, megszakértették, hogy a férfi valószínűleg hipotermia miatt szenvedett ki, de a Kolonel kapaszkodott, nem engedte magát csak úgy felnyalábolni. Halálakor maga alá engedett, sokat és jó bőven, és az a homályos lé ideális kötőanyagnak bizonyult a reccsenő hidegben. Egész testét apelláta nélkül odabetonozta.

Az iménti értelmiségi, aki nem tudta késésre allergiás főnöke telefonszámát, látva a mentősök téblábolását, megint ajtózni kezdte a Kolonelt, hogy neki sietnie kell, de a hulla fel se tekintett az oktondi civilre, amíg a huzavonában meg nem csúszott az egyik mentős és rá nem esett a torlaszra, akinek ettől szilánkos hang kíséretében levált az egyik lábfeje. Ennek fele se tréfa, ide már törvényszékiek kellenek, lihegte a mentős, miután feltápáskodott és ijedtében a járdáig rúgta magától a Kolonel tagját. A 3. kerületi Cinege utca 23 bennragadt lakói már majdnem megrohamozták lépcsőházuk kijáratát, amikor a



mentősök hátánál az iménti türelmetlen lakó puffant a földre egy fél nadrágszíjjal a kezében, és az első emeleti erkélyajtók egyike diszkréten becsukódott. Kolonel sztoikus hallgatással vette tudomásul az esetet.

A rendőrök különösebb akadékoskodás nélkül nyugtázták a járdán heverő testrész zacskózását, aztán ők is megszakértették az odagyógyult hullát. Egyikük a szolgálati fegyvere markolatával próbálta a harmadik ezred második zászlóaljának brávó századából, a déli kontingensből leszerelt zubbony szegélyét felvésni a sárgás jégből, de a lakók további unszolására ki kellett hívni a tűzoltókat.

A nagy szirénázás után fejkavarva szakértették a Kolonelt. Hát miféle lánglovagok maguk, hát a tej megalszik a szájukban – üvöltötte a könyökét tört ajtózó lakó a mentőből, és ez adta az ötletet, hogy fel kéne locsolni a Kolonelt. Kiadták a lakóknak, hogy mindenki forraljon egy fazék vizet, aztán, mintha náluk se lettek volna, ártatlanul visszamentek a piros nyelű baltákkal a kocsizhoz, és beültek a melegbe.

Ahogy világosodott, egyre többen gyűltek a lépcsőház elé, és persze a sajtó is megjelent. Az egyik bulvárnap fotósa is megcsúszott egy közeli kattintásnál és ráesett a Kolonelre, aki ettől ismét recsegett, de ezt az ostromot egy darabban verte vissza. És tartotta a Cinege utca 23-at, mint Zrínyi a várát.

Talán a kommunizmusban szervezettebben ment volna, jegyezte meg az egyik rendőr, amikor a benti visongásból arra következtetett, hogy valaki megbotlott a faze-kával. De a kopóvíz elkezdett szivárogni a Kolonel alá. Előbb szaga lett, aztán mintha a Kolonel arca is elkomorodott volna, mert a lassú víz partot mos. De a Kolonelt kivételesen kemény fából faragták. Fegyelmezte magát, és nem engedte arcára ülni a fintort, hogy már felvált a kőről. Fapofával blöffölt. Úgyhogy még hosszú percekig locsolgatták, mire egy lendületes lökés kitárta a lépcsőház ajtaját. A 3. kerületi Cinege utca 23 elé verődött tömeg tapsban tört ki, és már senki sem csodálkozott a Kolonel utolsó utáni tréfáján: hogy a lökéstől beesett az ázott seggű hulla a rózsabokorba, ahonnan még mindig fel kellett takarítani valami oktondi civilnek.

Mestyán Ádám (1979) Budapest. Junior Prima-díjas költő, esztéta, basszusgitáros. Legutóbbi kötete: *Az együttézés tökéletes hiánya* (Kalligram, 2010).

Mestyán Ádám

MINDENT AZÉRT

Ma arra gondoltam, Péter, hogy meghalsz.
A kolostorok, a fénycsomó, az olasz csajod.
Séták a balatoni dombokon, a kopasz tarkód,
a randik, azok a becsületes rohadt randijaid.
A mérce, amivel mérsz – katolikus nevelés –
a mérce, amivel én mérek. Egyedül maradtam.
Arra gondoltam, hogy meghalsz, csakhogy
még jobban sajnálhassam magam.
Mondhatnám még a féltést, hogy mennyire,
hogy a hullámvásban, a szelek között, de mégse.
Amikor három nap ivás után megverték,
és szálltál volna vonatra menteni, hülye gyerek.
Hátha nem mondtam el mindent.
Hátha mindent elmondtam. Csak úgy maradj,
mint a bárszéken ülve kétezerháromban,
nevess ostobaságokon, aztán indulj görnyedezve.
Mit találsz a templomban? Lenézem az ilyesmit.
Osztanád, de mindent azért nem lehet.

Kovács Fruzsina (1985) Debrecen. A Kölcsey Ferenc Református Tanítóképző Főiskolán végzett 2010-ben, informatikus-könyvtáros-kommunikáció szakon. A Debreceni Egyetem BA képzésének magyar nyelv és irodalom szakos hallgatója. Részt vett a Magyar Író Akadémia szépírói és drámaírói kurzusain (2008, 2009). A LÉK irodalmi kör tagja.

Kovács Fruzsina

■ FÉKTELENÜL

Ki kéne kapcsolni az önkontroll gombját. Faszt, ki kéne tépni azt a gombot a helyéről és kibaszni a hóra, gondolta miközben lejjebb tekerte a kocsí fűtését. Feje zsongott az éjszaka élményétől, szájában érezte még az alkohol fanyar ízét. Igyekezte kizárni magából a józan gondolatokat, a kéretlenül előbukkanó kérdéseket, türemkedő felelősségérzetet, melyek végigkísérték minden egyes napját. Elengedni. Azt kéne, elengedni. Cipelem ezt a terhet, a tudatosság terhét, nem akartam én ezt. Senki nem kérdezte, akarok-e okos, akarok-e okoskodó lenni, mégis mindig kívülről látom magam, nem tudok belefeledkezni a pillanatba. Tudatos még a részegségem is, ha részegen ökörködöm, pontosan tudom, milyen vagyok, direkt mélyítem a hangom olyankor, rájátszom a helyzetre. Spontán dumáim sem spontánok, csak bevált sémákat alkalmazok. Gyorsan kapcsolok, és társítom a megfelelő dumát a megfelelő helyzettel. Bárkit el tudok bűvölni egy-egy jól hangzó idézettel, lazán Ragin doktornak nevezem Csehovot, ahogy azt egy lánytól hallottam, miközben nem olvastam azt a novellát, bezzeg az *Alkonyatot* megnéztem legalább ötször. Álszent vagyok. Elegánsan manipulálok másokat, kevéske, véletlenszerű tudást mutatok fel, és folyamatosan alázom azokat, akik nem képesek hasonlóan csekély műveltségüket ilyen látványosan előadni. Bezzeg okosok közt csak bólogatok, okleveles bólogató lehetnék már, annyira. És miközben látom magam kívülről, nem is pusztán látom, de észrevétlenül figyelem magam, minden porcikámmal kontrollálni akarom a világot. Olyan ez, mint a tánc, nem tudom elengedni magam. Nekünk fehéréknek sosem lesz olyan ritmusérzékünk, mint a fekáknak, mondjuk a Travoltát leszámítva. Amit mi tánc címén művelünk, az szimplán röhejes, bénák vagyunk, darabosak, egészen az utolsó pohárig, addigra meg állatokká vedlünk, hát remek. Itt vagyok, íme a fehér ember. Három órája szeretkeztem egy tökéletes testű nővel, és máris a görcseimen tépelődöm, jószerivel két lépésre vagyok, hogy annuláljam magam és felmondjak a világomnak.

Bennszülöttnek kellene lennem, aki az ösztöneire hallgat, és a dolgok velejéig

hatol. Habzsolnom kellene az életet, dézsából inni a hideg vizet, hogy oldalt végigcsorogjon a mellkasomon. Jobb kézen hordani az órát, felemás zoknit viselni, és hetente elolvasni egy könyvet. Kezdve Csehov elbeszéléseivel. Meg kéne állnom a kocsival. Most. Kiszállni, kirohanni a mezőre, ledobni a ruháimat, kitárni karjaimat, élvezni az esőt, érezni a tarlót a talpam alatt, révülten átadni magam a fájdalomnak, a nedvességnek, a hidegnek. A földnek, a létezésnek.

Sima ügy, dűnnyögte miközben elállt az eső. Ezt sajnálta. Tarlón futni csak esőben lehet, ez szabály, fontos szabály, fekete eső dől szakadva. Vajon mikor kezdenek faluhelyen focizni a srácok? Hülyén nézne ki, ahogy pucéran rohangálok fel-alá, miközben csenevész kölkök visítva röhögnek rajtam. Üzletágvezetőből egy ugrással a falu bolondjává avanszálnék. Egy rafkósabb gyerek még felveszi a mobiljával, és nulla perc alatt az internet bohóca leszek. Továbbhajtott, keresztülhaladt a falun, kicserélte a dzsessz cédét. Éhségérzet lepte meg, szétnézett az autóban, megtalálta a tegnapi túrórudit, még a barátnője hagyta a kesztyűtartóban. Sosem evett túrórudit, gyerekkorában sem, a mostanit azonban vészhelyzetnek nyilvánította és két harapással befalta. A falu határán túl járt, repesve várta a mezőt. Hol van már a kicsesztett mezőm, ahol meztelenül fogok futni. Tiszta lélekkel, sáros lábbal, sár csókolja lábamat. Ez jó, ez a sár csókolja. Gyárépület suhant el mellette. Kurva multik mindent beépítenek, hol vannak az igazi rétek? Fülbemászókkal és pulikutyákkal. Nyilván nem tudok semmit a falusi rétekről, én, echte városi gyerek, köpöm csak vissza, amit belémtápláltak. Mások gondolatai rajzolják ki a létem. Az óvoda, nagyiék, a Benedek Elek mesekönyv, amiből anyám hétfőnként olvasott, mert hétfőn nem volt tévé. Vagy a Miki sztorijai, aki mindig a diófáról mesélt, meg a tikokról. Igen, így mondta a tyúkot, hogy tik, imádtam, el is tanultam tőle, és koraszülött sznobizmusommal tikoztam én is. Sőt, volt idő, amikor az igen helyett azt mondtam mindenkinek, hogy hát, amíg el nem kezdtek csúfolni érte. A gyerekek mindenkit kifúrnak, aki másmilyen. Így nyesegetett a csoportdinamika, így szabadítottak meg a nyershajtásaimtól és vágtak egyenfazonra. Lettem egyendolgosgép, az egyenmultinál, egyenautóval. Hol van már az a kibaszott rét, csapott a kormánykerékre. Útszűkület munkásokkal, betonoszlopokra feszített kerítéssor, szögesdróttal a tetején. Kíváncsian lesett be a kerítés mögé, fekete épületeket látott, az egyiken hivatalos címer körvonalai futottak el mellette, a betűket már nem tudta kivenni. Katonás szigort sugárzott a hely, laktanyának vélte, és már új zenét keresett a cédén, amikor észrevette az útjelző tábla feliratát: Baracska 2 km. Milliós projekteket vezetek és egy rohadt üres mezőt nem tudok találni! Nevetséges. Hirtelen ötlettől vezérelve letért az autóútról, behajtott egy jellegtelen, rosszul betonozott utcába. Rázni kezdte az autó, a házak lassan elmaradtak, néhány magánterület tábla jelentette a civilizációt, végül magára maradt. Árokszerű mélyedésben folytatódott a földút. Lelassított, kikapcsolta a zenét, kinyitotta a napfénytetőt, lehúzta az ablakokat. Bogarak repültek keresztül-kasul a járműbe, most már minden oldalról a természet vette körül.

Leállította a motort.

Nyitva hagyom a kocsiajtót, lehúzott ablakkal, ahogy minden rendes amerikai filmben. Kiskoromban hogy odavoltam, hogy még a kábriókat sem zárják be, mi meg nem alszunk, ha elromlik a kocsi zárja. A cipőmet is itt hagyom. Hfú, végre köphetek a világra. *Terüljön szét lépteim nyomán a búzatenger.* Átugrott a rétet elválasztó kisebb árkon, nem használta a kezét, nehogy koszos legyen. A növények térdig értek, az aljuk sárgás volt a szárazságtól. Óvatosan letolta egyik lábával a másik lába cipőjét, majd levette a zoknit is. Büszkén állt mezítláb a pusztaság szélén, nekiindult. Kihúzom magam, görbe háttal mégsem rohangálhatok, gondolta. Persze ki az isten fogja itt kritizálni a tartásom? Egyre gyorsabban futott, végül teljes erejéből. Olyan vagyok, mint a félmeztelen nő a régi Fa reklámban, csak rosszabb mellekkel. Mondjuk a mellizmaim tényleg lötyögnek, erre egy koncerten jöttem rá, talán a Szigeten. Ott ugráltam a tömegben, és éreztem, hogy velem ugrál. Amikor én fel, akkor ők is, amikor én le, ők szintúgy, ha nagyobbbat ugrok, akkor pedig felváltva. Cicim van, döböntem rá. Azt hiszem ekkor ért véget az ifjúságom. Vagy akkor, amikor először mentem haza taxival, mert nem várok az éjszakai buszra. Vagy, amikor először utasítottam vissza egy italt, mert másnap reggel meló van. Tök mindegy, most élem a szabadságom. Futok féktelenül. Minden, ami körülvesz, minden egyes rohadt perce a világnak, minden egyes reggel, minden kijelző felvillanása, minden meeting, telekonferencia, projektterv, minden egyes csörrenés a mobilon, minden kérdés, amit nekem szegeznek, minden borotválkozás, minden öltönytadrág, minden elcseszett, félrecsúszott nyakkendő, és minden egyes ember, az összes ember, azok is, akiket szeretek, akik nélkül üres lenne az életem, azok is, akikkel őszinte tudok lenni, vagy akikkel együtt focizok, vagy akikkel jól berúgok, vagy akinek négy órája még a leheletét éreztem a bőrömnön, még ő is, mindenki csak feladatot jelent, határidőket, teendőket, magyaráznivalót, és terhes, kibaszott felelősséget! Kibaszott felelősség, a piczába veled!

Megállt, kifulladt a rohanástól, a térdére támaszkodott és zihált. Izzadságcseppek hullottak a bokáig mocskos lábfejeére. Büszkén figyelte. Aztán kiegyenesedett, ujjait befúrta a hajába. Napba hunyorított, és észrevétlen arra gondolt, bárcsak minden ismerőse látná most, hogy milyen igazából, csupaszon, minden magára aggatott tulajdonsága nélkül. Bárcsak mindenki irigyelve nézné a belőle áradó elemi erőt, és arra bárcsak barnább és izmosabb lenne. Tovább sétált, elhagyta egy traktor nyomvonalát, visszatért az árokban lévő földúthoz. Ott volt minden ugyanúgy: a cipő, a kocsi és ő.

Szöllősi Mátyás (1984), Budapest, Mozgó Világ Nívódíjas és Örkény ösztöndíjas költő, drámaíró, a *Parnasszus* és az *ÚjNautilus* folyóiratok szerkesztője. Legutóbbi kötete: *Aktív kórterem* (Parnasszus kiadó, 2010).

Szöllősi Mátyás

ÁLLAPOTOK

DESPERATIO

Csak ritkán állok meg, mert nincs időm.
Ha egyetlen szóval kellene jellemeznem
a hegyet, mely előtttem tornyosul,
talán csak azt mondanám: szigorú.
De egyetlen szó, azt hiszem, kevés,
főleg ahhoz, hogy megértsék, megértsem.
A hegy lábánál még növények is
akadnak, zöldek és erősek, érzem
az illatuk. Mindig valahogy akkor
érek vissza, amikor virágoznak éppen.
Fölöttük már csak pusztá kötömeg
terül szét hosszan, semmi zöld sehol.
Lakatlan és üres a táj, akárcsak én,
akár a föld, akár a nap, akár a hold.
Aztán az indulás, emelkedés,
a szolgaság a tonnás kő mögött
végtelen izzadással önti el
a testem, majd a hőtől fáj a bőr
és megreped, mint hajnaltájt az ég.
Mindegy, hogy nyár van-e vagy tél talán,
bizonyos magasság fölött a légzés
olyan, akárha kötéllel szorítanák
a torkom – és a tüdő tágulása
csökken, ahogy a szikla visszadől, nyom.

Órákig tart egy mozdulat. Az alkony
ezernyi fénye szinte hívogat magához,
és eljön az a pillanat, mikor
a látóhatár összeszűkül, ég
a testem, és a szikla is lazul.
Elengedem. Vagy ő enged el engem.
És én csak nézem, ahogy visszahull.



Simon Márton (1984), Budapest. Mozgó Világ Nívódíjas költő, az *Előszézon* versblog szerzője. Első kötete *Dalok a magasszínról* címmel látott napvilágot (2010, L'Harmattan).

Simon Márton

POLAROIDS & LULLABIES

94

egyszer ez mind szemét lesz

112

Milka Noisette

kettő

79

A törölköződ akarok lenni.

52

tej

106

túl hangosan lélegzem

96

mindent tudok a bálnákról

113

radioaktív víz

megég tőle a bőrod

114

Talán nem alszik

ő sem. Ez minden ami.

Hát ez nem túl sok.

88

Szia, visszahoztam
a metrótérképedet.

105

The XX – Intro

107

ezt valami helyett
amit nem szabad

116

már mindent merek

108

vodka
sok

64

Az élet szép,
csak te vagy szar.

111

radioaktív hópehely

117

ezt a képed már
vagy négyszer kidobtam

65

Az élet szar.
Te legalább szép vagy.

45

valamelyik kevésbé fontos tenger

118
valaki más helyett
hallgatom
valaki másé helyett

110
félfény

119
léleg

120
mint a felhők
és kész



Balogh Endre (1971) Paks, Budapest. Író, szerkesztő, 2009-től a József Attila Kör elnöke. Korábban többek közt a *Palimpszeszt* című tudományos elektronikus folyóiratot, a *THELEME* című irodalmi periodikát szerkesztette, továbbá a *Prae* irodalmi folyóirat és a *Prae.hu* alapító-főszerkesztője. Első kötete: *A parazita* (2008, FISZ).

Balogh Endre

■ EGYMILLIÓ KILAMÉTER (RÉSZLET)

Pista: Hozd ide a söröm, Klári!

Klári: Már megittad a mai adagod, Pistukám, tudod, hogy kiszámítunk mindent, nem fér bele több!

Pista: Tudom, aranyom, holnap majd nem iszom hármat, csak egyet, és akkor kijön a napi kettő. Hozd be, olyan jó a műsor!

Klári: De egy hete minden nap hármat iszol, tökre elmegy a gyerekek tízórapénze a sörödre.

Pista: Ne gyere rögtön a gyerekekkel, tudom, hogy miről beszélék!

Klári: De tényleg el kell venni azt a pénzt valahonnan, megbeszéltük. Vagy a cigipénz, vagy a sörpénz kevés mindig.

Pista: Te bűdös pina, te meg egész nap csak zabálsz, az nem pénz? Hozd ide azt a sört, vagy kimegyek! Értettem?!

Klári: Jól van na, majd kevesebbet iszol holnap, jó, kell az a kis pihenés. Végül is csak ez a sör van neked, meg a horgászat.

Pista: Jól mondd. Csak a sör meg a vízpart. Egész nap vezetem azt a rohadt buszt, több mint egymillió kilométert tettem meg a városban, és még egy balesetem sem volt.

Klári: Tudom, Pistukám, már húsz éve csak este iszol egy-két sört, meg a hétvégén, a vízparton. Egemillió kilométer. Megérdemelsz egy kis nyugalmat.

Pista: Már tényleg majdnem kimentem. Nem tudom, miért kell hergelni az embert, ha egy sört meg akar inni. Na tessék, mégis hugyoznom kell, úgy felbosszantottál. Más asszony megfogja a pénzt, te meg csak szórod, még az sem elég magadra, amit keresel. Hát hogy lehet így egyről a kettőre jutni, mi? Persze örülni kell neki, hogy egyáltalán dolgozol, hogy van ez a Jóska, aki felvett egy ilyen nőt biztonsági őrnek. De arra is én adtam a pénzt, hogy kitanuld a szakmát.

Klári: Hallom ám, mit dumálsz a klotyón, anyámék adták, már megint rosszul emlékszel! Gondolj csak bele, honnan is lett volna nekünk annyi, hogy azt a vizsgát letegyem. Most meg még pisztolyom is van.

Pista: Mindig ezzel a pisztollyal jössz, pedig még egy csirkét sem tudsz levágni.

Mit csinálnál azzal a pisztollyal? A halat is mindig én pucolom, mert nem bírod a vért. A fene a hájas disznójába! Azt elfelejtetted, hogy én hozom nektek az ingyenbérletet? Az nem pénz? Ha kiszámolod egy évre, az mennyi?

Klári: Nyugodjál már meg, Pistukám, ne izgasd fel magad, még a végén infarktusod lesz, és akkor tényleg nem tudom, mihez kezdünk.

Pista: Ne fenyegetsz, asszony, mert kiborul a bili! Tudod, hogy a végén egy csepp is elég, és betelik a pohár.

Klári: Na, tegyük el magunkat holnapra, Pista, mert gyorsan kell aludni. A fiúknak még meg kell írni a leckét.

Pista: Hát mit csináltak egész álló nap, mi?! Még a kurva leckére sem volt idejük? Nyomom azt a kibaszott pedált, ezek meg a tollat nem bírják felemelni?

PISTA BEMEGY A GYEREKSZOBÁBA

Pista: Ébresztő!

Gyerekek: Mi van? Hol vagyok?

Pista: Azonnal keljetek fel, vagy nem állok jól magamért!

Gyerekek: De még sötét van, apu!

Pista: Az agyadban van sötét, fiam, az agyadban! Meg a Petiében. Mi a faszt csináltok egész nap, hogy még a leckétek sincs kész?

Gyerekek: Ne má...

Pista: Mit ne má, legalább beszélni tanuljatok meg! Szedjétek össze magatokat, és azonnal ugrás az asztalhoz! Legyen meg nekem az a lecke, mire megiszom a sörömet!

PISTA MUNKAKEZDÉS ELŐTT

Pista: Nálatok mit csinálnak a gyerekek napközben, Balázs? Annyira fölbasztam az agyam az éjjel, mert nem volt meg a leckéjük, hogy fölébresztettem mind a kettőt.

Balázs: Nem tudom. Járnak szakkörökre, meg angoloznak, aztán mennek a haverokkal valahova. De honnan tudod, hogy nem csinálták meg?

Pista: Mondták az asszonynak. Nekem persze nem vallják be.

Balázs: Naná, kapnak egy akkorát, hogy lerepül a fejük, ugye, Béla?

Béla: Balázskám, ez a Pista specialitása. A múltkor csak azért nem rúgták ki, mert mindjárt meglesz neki az egymillió kilométer.

Pista: Kila, Béluskám, kilométer. Tudod, az egymillió olyan sok, hogy mindenki más kis-pöcsű hozzám képest.

Béla: Milyen pöcsű? Pista, hol vagy te ahhoz, hogy így beszélj?

Pista: Egymillió kilométer az egymillió kilométer. Ba-le-set-men-te-sen. Értve vagyok?

Béla: Azt hittem, a Klárika kilói miatt nem akarsz kimondani a kilót, ezért mondasz kilát. Bár te sem panaszkodhatsz.

Pista: Te, Béla, akarsz úgy repülni, mint múltkor az a két gyerek a buszról? Mert könnyen megkaphatod, ha nem hagyod abba a téma feszegetését! Balázskám, menjünk, szívjunk el egy cigit, mert úgy fölbaszta az agyam a Béla, hogy tényleg nem állok jól magamért!

CIGARETTÁZNAK

Pista: Jó ez az olajszag.

Balázs: Jó.

Pista: Mi a faszér nem hagy békén ez a Béla?

Balázs: Nem rossz gyerek, tudod, csak irigykedik. Sokan tisztelnek, hogy mindig megmondod a véleményed, meg hogy odaállsz, ha kell, és tényleg nem sokan vannak, akik ilyen sokat vezetnek egy koccanás nélkül. Ez már a milliomosok klubja.

Pista: Figyelek, Balázs, ez a titok. Ha a figyelemből lesz a rutin, akkor semmi gond. De azért még nem kell kihúzni a gyufát a Bélának.

Balázs: De miért akartál kijönni?

Pista: Szar az élet. Érted, megvan a kaja, cigi, az a napi egy sör, amit megiszok, nem szórom a lóvét. Lottózok, nem sokat, de azért adok a szerencsének. Az meg nem jön. Klárika is dolgozik, mégse nem lesz semmi az egészből. Te ezt érted?

Balázs: Nem. Én sem értem. Kiszámoltam, hogy soha nem lesz belőlünk semmi. Megkeressük az asszonnyal együtt azt a pénzt, ami az albérletre meg a mindennapokra kell. Nem marad semmi. Vagy ha igen, az csak annyi, ami neked is van: elmehetsz horgászni akár minden második hétvégén. Hát, ez van. De ha ez se lenne, akkor mehetnénk az utcára.

Pista: Így is ott vagyunk, Balázskám, így is ott vagyunk, csak egyelőre mi határozzuk meg a menetet.



Áfra János (1987) Hajdúböszörmény, Debrecen. A Debreceni Egyetem MA képzésének magyar nyelv és irodalom szakos hallgatója, a *Szkholion*, a *Prae.hu*, a *KULter.hu* szerkesztője, az *Alföld* tördelőszerkesztője. Az Alföld Stúdió, a JAK és a LÉK irodalmi kör tagja.

Áfra János

PARAZITA KONSTRUKCIÓK ÁFRA JÁNOS INTERJÚJA BALOGH ENDRE JAK-ELNÖKKEL

– Amikor két éve megválasztottak a József Attila Kör (JAK) elnökévé, fontos célkitűzéseid közt szerepelt az irodalmi egyesület arculatának megújítása; az elektronikus kapcsolattartás kiterjesztése; vitafórummá alakítható, hírközlő jellegű új honlap kialakítása, körlevelek rendszeres szétküldése, valamint az aktív tagok körének kiszélesítése. Mennyire sikerült eddig megvalósítani a vállalt terveket?

– Az arculatot jelentősen megváltoztattuk, mégpedig kevés pénzből, de igen demokratikusan. Meghívásos pályázatra az elnökség bármely tagja jelölhetett grafikust, majd elkészítettem a briefet (azaz összefoglaltam a munkához szükséges információkat), beérkeztek a pályázatok, és az elnökség többsége Szalay Miklós grafikus tervére szavazott. Ennek megfelelően átalakítottuk a pecsétet, a levélpapírt, a honlapot, és készítettünk egy molinót. Névjegykártyára a mobiltelefon és az internet világában nem tartok igényt. A portál nem lett különösebben aktív felülete a kommunikációnak, bár minden hír megjelenik rajta, de áttevődött a közösségi médiába a párbeszéd. A tagokat értesítő körlevelek mennek rendszeresen, és úgy érzem, az aktivitás is megnőtt.

– A JAK szélesebb ismertségéhez a webes aktivitás növelése, a minőségi fejlesztések, a honlap új funkciói és tartalmi is hozzájárulhattak, gondolom. Másképp ma már lehetetlen lenne boldogulni. Az viszont, hogy egyre több JAK-füzet is elérhetővé válik az egyesület honlapján, nem veszélyezteti a potenciális olvasók – egyébként sem túl széles körének – vásárlókedvét? Az olvasók körét próbáljátok így kiterjeszteni, vagy egyszerűen beláttátok, hogy az emberek már úgysem fizetnek a „magas irodalomért”?

– A JAK-füzeteket szívem szerint mind elérhetővé tenném a honlapon, de ez valóban nem találkozik mindenkinek az igényeivel. Szerintem azért lenne jó legalább a kétéves és korábbi köteteket felpakolni, mert végül is nagyrészt közpénzből jöttek létre, hát legyenek

a közéi. Az olvasótábor amúgy sem nagyon széles a fiatal irodalom esetén, akinek a könyv kell, megveheti továbbra is, vannak fetisiszták, meg rajongók, akik a sorozat minden darabját beszerzik – de ha valakinek elektronikusan is jó, töltse le. Egyébként a kutathatóságot is segítenénk ezzel.

– Hosszú az internet, rövid az élet – *ezen a címen jelent meg egy a kortárs internetes kultúrával foglalkozó tanulmányod a Prae 44. számában. Mit gondolsz, eljőhet az idő, amikor a nyomtatott könyvek, szakmai folyóiratok végképp olvasó nélkül maradnak, az e-book olvasókkal és internetes portálok információs dömpingjével szemben? A Neumann-galaxis „maga alá gyűri”, netán „beszipantja” a Gutenberg-galaxist?*

– Nekem sokat számít a papírfolyóirat. Megbolondulok, ha nem szerkeszthetek, bár ezt a neten is lehet. A papír mára a folyóiratok esetén olyan lett, mint egy hobbi, egy mánia – de hosszú tanulmányokat például nem szeretek neten olvasni, márpedig a komoly munkához szükség van rájuk. A könyvet sem szeretném leváltani a readerrel vagy a lappal: jó segédeszközök, a kutatáshoz, de léhán végigdőlni az ágyon nekem jobb ma egy több száz oldalas könyvvel, és lapozni is szeretek. Bírom ezt a világot, harcolni nem vagyok még hajlandó érte, de a net előnyeiről való lemondás is óriási botorság lenne. Úgy látom, a kettő együtt megy, és nem gyengítik jelentősen egymást.

– A parazita című köteted történetei és szövegtöredékei technomédiumok által meghatározott mesterséges valóságokban játszódnak, vagy pedig egy-egy ilyen odagondolt antiutópisztikus valóság függvényében válnak értelmezhetővé. Az internetes és virtuális valóságok tematikája fogja össze a szövegeket. Azt hiszem, te tematizáltad Magyarországon először ilyen nyilvánvalóan ezt a jelenséget. Milyen szövegek és/vagy vizuális művek inspirálták ezt a koncepciót?

– Fú, az 'először' szó itt lehet, hogy túlzás, bár nekem 1999 óta jelentek meg ezek az írásaim. A legfontosabb a koncepciónál az elméleti érdeklődés és a praxis, és akkoriban sok sci-fit és cyberpunk filmet is néztem. Olvasni annyira nem szerettem ezeket, de filmen, például a *Johnny Mnemonic*-ben már rendben voltak. Annyira egyszerre jöttek az ingerek a mindennapi praxissal (szinte átköltöztem egy ideig a netre), hogy muszáj volt ezekkel a problémákkal foglalkoznom. Aztán a kötet számomra legfontosabb írásával, a *Timi-Tomi* játékkal kapcsolatban fontos megjegyezni, hiába a számítógépes játékra épülő narratíva, nem voltam soha szenvedélyes játékos. Egyszerűen az ismétlődés, az egymásra épülő, ám mindig újabb és újabb kiteljesedési területet igénylő szerelem, ennek logikus formája érdekelt. Egyszerű nyelven, mintha egy játék leírása, vagy egy forgatókönyv váza, azaz treament lenne. Aztán azt is fontos volt jelezni: két embernek el kell jutnia a szerelemben odáig, hogy bár minden nap újra kezdődjék, újra rácsodálkozzanak egymásra, közben

a külvilággal *szemben*, saját magukért összekacsintsanak, kisebb-nagyobb csalások bevetésével átvágják a körülöttük lévőket, velük szemben alakítsák ki a saját világukat. Ilyen értelemben véve nagyon hagyományos prózaként is olvasható ez a darab. Az tehát, hogy egy számítógépes játékban mindig egy szinttel lehet feljebb lépni, jelzi, hogy kicsit mindig új közeggel, új környezettel találkozunk, melyekben ki kell ismernünk magunkat, amikor egyik nap után jön a másik. A tér viszont elválaszthatatlanul virtuális tér, egyfajta techno-tudományos jövővízió, ami tényleg leválaszthatatlan a szövegről, ezt könnyű észrevenni.

– Ahogy L. Varga Péter az *Alföld tavaly júniusi* számában is felhívta rá a figyelmet a Médiaisten és a komment című kritikájában: a kötet szövegeinek tétje annak problematizálása, hogy mennyiben módosul a nyelvhez, és így a szövegekhez való viszony a virtualizálódó és manipulálható környezetben. A korábban már említett tanulmányod egy érdekes intratextuális utalással él, hiszen köteted címét is felidézi, mikor a szubkultúrákhoz kapcsolódó sajátos verbális és vizuális nyelvek „parazita konstrukció”-járól van szó. Gondolod, hogy az internetes és a (jövőben talán megjelenő) hálózati virtuális valóságok közösségi terei jelentősen megváltoztatják nyelvi működésünket, mint ahogy a hipertext alapú olvasás szövegbefogadási stratégiáinkat?



– Péter sokkal okosabb, mint én, hálsten. Ha valakit érdekel a nyelv, és nincsenek ócska, hiábavaló, talmi hatalmi ambíciói vele szemben, akkor látja, hogy egy közösség mindig kialakítja a nyelvet, melyen kommunikációja zajlik. Persze kérdés, hogy a nyelvközösség történetéből mennyi tapasztalat hagyományozódik át, azaz mennyit felejtenek el a múltból. Az interperszonális kapcsolatok áttevődtek jelentősen a netre, e-mail van, Facebook van, chat van, meg persze SMS. Ez egy új írásbeliség, olyan, amely nem feltétlenül akar a múltra odafigyelni. Gyakorlatilag írástudatlan emberek alakítják, de sok érdekes következménye van ennek is. Érdeemes megnézni a napszar.com oldalon a Facebook-idézeteket, ezek élesben adják a legjobban azt, hogy mi az úzus most. Ez a nyelvhasználat egyelőre a nagyon konzervatív oldalon kiverte a biztosítékot, holott tud roppant invenciózus is lenni. Kíváncsi vagyok, hogyan lép kapcsolatba esetlegesen egy komolyabban átgondolt, új helyesírási szabályozással.

– És téged mennyire szippantott be ez a hálózati közeg? A JAK-elnökség után is az internetes felületek új lehetőségeinek kutatásával és kihasználásával tervezed folytatni kulturális hadjáratodat és íróként is ehhez a tematikához ragaszkodsz?

– Egy hálózatba biztos nem kerültem bele, a korom miatt erre már nem volt lehetőség: a szocialista ügynökhálózatba. A PRAE.HU Kft. mint informatikai cég igényli, hogy folyamatosan sasoljuk a lehetőségeket, szóval mindenképp aktív maradok ebben a szegmensben. Íróként most más dolgok érdekelnek, nem annyira az új nyelvi jelenségek, inkább egy retroközeg: egy horgásznovellám jön valamikor az *Alföldben*, részlet egy buszsofőr és családja történetéből itt, a *Szkholionban*, valamint kiadás előtt áll egy több főszereplős regény, amiben Goethe *Vonzások és választások* című zseniális munkájának újraolvasási tapasztalatai is megjelennek majd.

Borsik Miklós (1986) Budapest. Az ELTE magyar és összehasonlító irodalomtudomány szakos hallgatója, kritikus, a József Attila Kör tagja.

Borsik Miklós

A MÉDIUM(FELEJTŐ) TÚLEREJE BORBÉLY SZILÁRD: *A TESTHEZ*

„A testi szenzációk felett érzett intellektuális örömnél a fájdalom mélysége rajzolja ki a határait” – írja Nádas Péter *Saját halál* című kisregényében,¹ mely nem más, mint egy szívroham analízise, jobb szóval a testi és a nem testi tapasztalatoknak, azok kölcsönhatásainak elbeszélése. Viszont azt már az idézet is nyilvánvalóvá teszi, hogy ami a szellemmel történik, szintén a testben, a test által megy végbe, így hamar az egyik alapkérdésnél járunk, mely nem csupán Nádas vagy Borbély, hanem egy teljes kultúra számára fundamentális: vajon az embert csak a teste alkotja, csak azzal feleltethető meg, vagy valami más is hozzájárul a meglétéhez? Ha arra gondolunk, hogy az önmegfigyelés során bizonyos értelemben kilépünk magunkból (ehhez valójában nem kell jóval több, mint eleven anyagunkat birtokként elgondolni), akkor olyan kettőződésben válunk tetten érhetővé, melyben a testével nem egészen azonos annak megfigyelője: igaz, nagy valószínűséggel sem maradéktalan azonosság nem jöhet létre közöttük, sem annak teljes hiánya. Akár arra is juthatunk, hogy az ember *csak* test, éppen ezért nem adódhat önmaga számára *csak* testként, hiszen az emberi test egyik legfőbb tulajdonsága, hogy önzonosság-tudatát hajlamos megbontani.² Mind Borbélynál, mind Nádasnál, aki – mint mondja – „saját tudathasadásának adminisztrátora”,³ meghatározó probléma, hogy miként léphetünk túl önmagunkon önmagunk elhagyása nélkül. Mielőtt azonban a frázisok sodrása túl messzire vinne a kezdő idézettől – e bekezdés kérdései-kijelentései nem csitíthatóak,

1 NÁDAS Péter, *Saját halál*, Jelenkor, Pécs, 2004, 37.

2 Előfordul, hogy az ember ezen a téren akár a röhejességig köti az ebet a karóhoz: jó példa erre *A lakó* című Roman Polanski-film (1976) főszereplőjének gondolatkísérlete. Trelkovsky először arról magyaráz alkalmi barátnőjének, hogy ha hiányzik egy végtagja, attól még rámutathat arra mint a tulajdonára, majd mindazt, amit ez a végtag el- vagy hátrahagyott, azonosíthatja önmagával. Későbbi fölvetése: ha a fej hiányzik a testről, mely – tételezzük föl – megnyilatkozik, akkor milyen jogon számol ez a magányos koponya önmagával mint központtal, énnel, egyénnel? Ekkor már a fejet amputálták, mintsem a fejről választották le a testet, sugallja a főhős Trelkovsky (akinek szerepét – nem mellékes – maga a rendező játssza).

3 NÁDAS Péter, *Évkönyv*, Szépirodalmi, Budapest, 1989, 55.

miközben nem is feltétlenül az enyéme, akár az erotizálódó vagy az állapotos saját test, könnyen idegennek, uralhatatlannak, mechanikusnak mutatják magukat – próbáljunk meg rákérdezni a *szenzáció*ra.

E szó alatt többnyire valami kiemelkedően pozitívat értünk, vagy még többször ironizálunk a segítségével, ám itt arra érdemes utalni, hogy *bármely* fizikai-biológiai jelenség-esemény föltűnhet nagyszerűként, a kérdés csak az, hogy melyik perspektívát, kontextust választjuk, és meddig sikerül megmaradnunk a választott nézőpontnál. Vehetjük úgy, hogy Nádas is ironizál, amikor közelgő halálának jeleit szenzációnak mondja, de nehéz volna cáfolni, hogy a beteg(ség) működés(e), amelyben rátalálunk magunkra, a csodálat érzését is kiválthatja a maga összetettségével, intenzitásával, megfellebbezhetetlenségével stb. (ami nem okvetlenül szélsőséges nárcizmus). Ahogy egyes mélytengeri halak életmódja lenyűgöző, úgy a saját szervezetünk, abban a kín és az öröm eloszlása is lehet az, csak hogy egy ponton túl az intellektus ellen lép föl a fájdalom, főleg ha ugyanannak a testnek a fájdalmáról van szó, amelynek az intellektusát emlegetjük. Tudjuk, hogy Borbély Szilárd szülei rablógylakosság áldozatai lettek, és ez a tény a *Halotti pompától* kezdve állandó vonatkoztatási pont számunkra, akár az esszéit, interjúit olvassuk, akár a *A Testhez* című kötetet. Nem felejtendő, nem tehető félre (a szövegek közvetetten minduntalan utalnak rá), és noha Borbélytól távol áll az alanyi líra, mégis egy testtel bíró, testet nyerő szubjektum konstruálódik a szövegek mögött, amint éppen a saját intellektuális örömeivel és a fájdalmával kísérletezik. Valamiként természetesen akkor is ő beszél, amikor egy nő monologizál abortuszáról, ahogy ez *A Testhez* lapjain újra és újra megtörténik. Arra célok, hogy a gyász részben fizikai fájdalom, a vers részben érzéki-intellektuális örömkérés/szerzés, és az íráshoz a fájdalom túlmélyülésének megfékezése szükséges. A vers határait is a fájdalom rajzolja ki, mely mindeközben fenntartandó, ha egyszer katalizálja is az alkotást, és korántsem pusztán ellene hat. Nádas és Borbély nagyrészt annak felmutatásában érdekelt, milyen *a fájdalomról gondolkodni a fájdalom átélésével párhuzamosan*. Melyik és milyen az a sáv, amelyen túl a fájdalom már a fájdalom-mű ellen fordul, és amelyen innen még a segítőtársa. Az írás során partnernek, sőt, hogy a fülszöveget idézzük, „cinkos”-nak bizonyulhat a „szerencsétlenség”, illetve ez utóbbi cinkosának az alkotó maga, akit mindez „[...] megakadályozhat bármi erőfeszítésben, amivel sorsán javíthatna, s olykor oly messzire vezet, hogy a szerencsétlen már nem is kívánja szabadulását.” Adódik tehát egy olvasat, mely szerint a mű érdekében kötünk szövetséget, annak javára úgymond lepaktálunk a traumával. Figyelemreméltó, hogy Borbély részéről önironikus gesztusnak is vehető ez az idézetválasztás – ahogy korábban Nádas láthattuk ironikusnak –, hiszen a „szerencsétlen” jelző arra is utalhat, hogy akiről itt szó van, magának akarja a bajt, amennyiben elnyújtja-súlyosbítja azt (akár a köteteivel). Az idézet utolsó mondata megengedi, hogy fölvegyük: szépirodalom nélkül *talán* nagyobb eséllyel állhatna elő a szabadulás, mint vele együtt. A Simone Weil-fülszöveg innen nézve mintha kétségbe vonná az írás terápiás

hasznosságát.

De vajon – a témát, bár talán illene, továbbra sem ejtve – nem abban nyilvánul meg részben a cinkosság, hogy a fájdalmat annak *eljátszásával* is segítjük fenntartani. Itt, igaz, olyan tények állnak az alakuló életmű mögött, amelyek csendre inthetnének: az életrajzból tudható, hogy *nincs mit játszani*, olyan a történetek súlya. Ugyanakkor közhely, hogy nem feltétlenül akkor éli át a legnagyobb fájdalmat a szerző, amikor a vers a legerősebb fájdalomról hírt ad (továbbá befogadója válogatja, hogy melyik ez a szöveghely), és ugyanígy lehetséges, hogy jó pofát kell vágni egy értekezleten, a boltban vagy épp a színházban, holott a belső történések színházrombolást kívánnának. A fájdalomhoz hű arcot, például azt, hogy az arcom ne kövesse a fájdalomhoz hűtlen instrukcióimat. A közvetítés módjáról mindazonáltal tudjuk, hogy visszahat, *alkotja* is a közvetíthetőt. „A test színháza összerak és szétszed minden este”, vagyis ami közvetít engem, nagyban az határozza meg, hogy mi közvetíthető rajta keresztül. Azonban – hogy oda lyukadjunk ki, ahol kezdtük – itt a közvetítő közegnek és annak, ami közvetíthető, ahhoz hasonlóan kétséges az elkülöníthetősége, ahogyan testé és nem-testé volt az.

Már a kötet legelső verse, *A kesztyűbábhhoz* is a színrevitel problémájához kapcsolódik. Az a részlet az *1.1 A Simúlásban* (9–10.), mely szerint „a tűszúrás nyomán / kiserkent vérfolt, / a vérző kesztyűbáb // lehetne jel csupán”, ismét a távolságtartás nehézségeiről szól.⁴ Sérülésünk instabil: hol úgy tartozik a testünkhöz, hogy jobban, hol meg úgy, hogy kevésbé tartozik egyszersmind hozzánk is. Hihetik, hogy csak a báb vérzését jelöli az, ami valójában az ujjunké, miként egy másik pillanatban úgy tűnhet, hogy az ujjsebünk ütött át a bábon, holott nem mi vérzünk. Ugyanennek a versnek a kezdősorait is érdemes idézni: „Lásd, ilyen a Rész: / a mozdulat között / az ujjak, akár az itt, / a most szétválóak, // amelyek újra össze- / futnak”. *A Testhez* legtöbb versét olvasván egy közvetetten és egy közvetlenül szóvá tett trauma ittlétét egyaránt tapasztaljuk, pontosabban a múltbéli fájdalom, a személyes élményé, olyan könnyedén tűnik át például egy magzat halálának terébe, mint amilyen magától értetődően zárnak újra össze az ujjak. Mert óhatatlanul közel hozzák a kötetben elbeszélt gyilkosságok Borbély szüleinek halálát is, miközben a figyelmünk el-elsiklik ezen vonatkozási mező fölött, ahogy az ujjaink is gyakran számunkra észrevétlenül nyílnak szét. És miközben oszcillálunk a személyes

4 Ennek a kérdésnek a jelentőségére irányítja a figyelmet Urfi Péter is egyik kritikája zárlatában, melyben így ír az *Egy büntény mellékszálai* című Borbély-esszéről: „A »büntény mint szöveg« végiggondolására vállalkozik, a vallomástevő vádlottnak, a brutális gyilkosság feltételezett szemtanújának tanúvallomását mint Elbeszélést elemzi, természetesen a narratológia eszközeivel, miközben az egyes szám harmadik személyben megírt szöveg a megölt szülő gyermekének a szemével figyeli a *Halotti Pompa* jegyzeteiből ismerős történet alakulását. Illetve. A 27. rész így kezdődik, kiemelés tőlem: »Kívülről látta magát. Évekkel korábban egy súlyos depresszió mélyén elsajátította az önmagamtól való távolságtartást.« Vajon ez elírás?» URFI Péter, *Ex Libris*, Élet és Irodalom, 2008. augusztus 8.

trauma jelenléte (a dolgokat, persze, megbonyolítja, hogy az olvasó közben a saját életének töréseit sem mindig feledi) és jelenlétének hiánya között (osztódik az itt⁵), betakar bennünket a médium, a nyelv, akár a báb a kézfejet. „Lásd, ilyen a Rész”, aki engedi, hogy benne szemléljük azt is, ami rajta kívül esik az őt tartalmazó Egészben. Engedi, holott az Egészhez így nem juthatunk el, és máshogyan sem, mert ha *A Testhez* terjedelme a sokszorososa volna a most forgathatható kiadványénak, akkor is csupán szinekdochikus viszonyban lehetne az elbeszélésre-fölidezésre érdemes traumák összességével. Többek közt ezért nem olyan könnyű mindig a főttebb jellemzett mozg(at)ás, mint amilyennek feltüntettem.⁶ Ha egy saját sérülésre, kudarcra emlékezünk, amellet, hogy ismételten szembesülhetünk azzal, hogy csak részben értjük-fogjuk fel, közel kerülhetünk egyfajta tömegiszonyhoz és/vagy fölöslegességérzethez is, hiszen felötlik bennünk, hány másik problémára rímel, milyen sok további gondra enged asszociálni a mienk.

Ha a báboknál járunk, érdemes kitérni arra is, hogy a borítón látható alak sem meztelen, hiába tűnik annak, hiszen a hátán, talán a kitört szárnyak nyomában, a lyukak mintha látni engednének egy második bőrt. Ha ez nem is egyértelmű, annyi mindenképp állítható, hogy a bőre úgy szakadt föl, hogy elbizonytalanodunk, hozzá tartozik-e egyáltalán. Lehet, hogy a bőre alatt kellene keresni azt, akinek a bőre látható, ha egyszer a bőr burkolat? „Mi nem burkolat belőlünk?” – fogalmazzuk újra a kérdést, szinte már gépként dobjuk ki magunkból, úgy ismételve, mintha meghibásodtunk volna önértésünk hiányától. A második óda rendkívül találó képpel tér ki ugyanerre az abszurditásra, amikor a Burkolat megszólítása a következő módon alakul: „kartondoboz / recikleált papírja / hordozza azt, ami Te vagy, / s jelekkel azt tanítja, // hogy óvatosan bánjanak / Veled, bár burkolat vagy, / de benned mégis ott lapul / az ígérete annak, // hogy több vagy Te, mint hordozó, / amelyet majd ledobnak, / mondván, hogy semmi vagy, burok, / midőn kicsomagolnak, // s az újra feldolgozandó / papírgyűjtőbe tesznek, / hol összehajtva fekszel míg / majd újra megszeretnek” (15–16.). Eszerint leolvasható rólunk, hogy érdemes óvatosan bánni velünk – nehogy megsérüljön a csomag tartalma, amely egyébként nem létezik. Pilinszky még azt írta, „magam vagyok a rámsötétető, / a világárva papundekliban”

5 Hogy az »itt« képtelen megőrizni az önazonosságát, annak megfelel Borbély következő beszámolója is: „Természetes, hogy összekapcsolódik [ti. a *Halotti pompa* és *A Testhez*], bár szerettem volna elválasztani. De nem sikerült.” HERCZEG Ákos, *Testbe zárt szenvedés: Interjú Borbély Szilárd-dal A Testhez című verseskötetéről*, kulter.hu, 2011. február 8., <http://kulter.hu/2011/02/testbezart-szenvedes/>. [letöltés ideje: 2011. 03. 20.]

6 Egyetlen trauma, élet stb. is csak részlegesen mondható el, bármennyire pontosnak-teljesnek mutatkozik a beszámoló. A monológokban sem mindig a tematizált szenvedések aggasztóak első sorban, hanem hogy ezek mintegy elnyelik a személyeket, akiknek az ún. legfontosabb-legsúlyosabb életrészleteit megismerjük ugyan, belőlük azonban jóformán semmit. Előfordul, hogy a felsorakozó műtadaraboknál megrázóbb látni, hogyan nyilvánul meg a konvenció (ekként a médium) hatalma a műtadarabok közötti szortírozásban.

(*Egy arckép alá*), de Borbélynál épp ennek a differenciának a fenntarthatósága kérdéses, magyarán inkább arról van szó, hogy mi vagyunk a papundekli, kevésbé arról, hogy kiszorultunk a dobozba, vagy bele volnánk vetve. Jóllehet a Borbély-idézetben szerepel a többlet „ígérete” is, a lágerekben az emberek anyagával végrehajtott műveletek mégis azt sugallják, hogy az egyén lényegében matéria, és ahogy a hulladékkarton visszaköszönhet egy hasznos tárgy formájában, úgy alakulhatunk mi is szappanná, mellyel valaki más azután akadálytalanul tisztálkodhat – adott esetben még akkor is, ha nem kétséges előtte az eszköz eredete. Ugyanakkor a gördülékeny cselekvést mégis a nem-tudás segíti elő hatékonyabban, melynek Freud is számos művében kulcsszerepet tulajdonít. Így jár el a következő töredékben is, mely szerint a lélek születése a test önfelejtő természetével áll szoros összefüggésben: „A lélek kiterjedt, és nem tud róla”.⁷

A „papírgyűjtő” képetehát már megidézi a munkatáborok világát, amelyben számos kötetbéli legenda játszódik. Ezek a szövegek megalkotottságuknál fogva határozottan elkülönülnek az ódáktól, szerencsére mégsem rendeződnek egyetlen, túlsúlyos tömbbe, mivel a kétféle verstípusba tartozó szövegek egymást váltogatják a könyvben. Azt lehetne mondani, hogy az ódákat az eltúlzott filozofikum, míg a legendákat a filozofikum hiányának túlzása jellemzi. Azok a nők, akik a legendákban előadják a történetüket, alig-alig elemzik szituációikat, ritkán kérdeznak rá azokra a fogalmakra, amelyeket használnak, önmagukat különösebb megtorpanás nélkül sematikusan értik meg, és tárják föl, míg az ódák nem egyszer már-már belevesznek a bölcselet ornamenseibe. Aki az utóbbiakban szólal meg, mintha az absztrakció szintjét társítaná a narratív anyaghoz, közvetetten kommentálva azt, és noha különböző személyek elidegenítően tömör, a nem azonos fajsúlyúnak vélhető történetelemeket gyakran ugyanazon tónusban, kommentár, értéktételezés nélkül egymás mellé rendelő életrajzai a legendák, mégis mintha mögéjük sem rendelhetnének egyetlen beszélőnél többet. A kötetszerkesztés időnként azt is eléri, hogy a két típusba tartozó művek párhuzamosan „szóljanak”. Mintha a legendák képsorait az ódák meditatív beszélőjének szövegével feliratozták volna, mondanám, ha a kép-sor-analógia nem volna inadekvát, hiszen a legendákat nem jellemzi a markáns vizualitás, nem azáltal hatnak, hogy a történeteket láttatják. Inkább a kifejezés ügyetlensége, roncsolt volta szembetűnő, az, hogy a női beszélők magukra vannak hagyatva a nyelvvel, melynek megszólaltatása számtalan hibalehetőséget rejt magában. Így az esendő életelbeszélésének is az esendősége kerül előtérbe. Kulcsár-Szabó Zoltán „arctalan drámaiság”-ról beszél ezek kapcsán,⁸ és ez alkalmat ad arra, hogy ismét a gépiesség problémáját érintsük. Ebben a tekintetben a kötet egyik legemlékezetesebb darabja az, amelyik végig Tandori-intertextusokat

7 „Psyche ist ausgedehnt, weiss nichts davon.” FREUD, Sigmund, *Schriften aus dem Nachlass*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, (Gesammelte Werke XVII), 1966, 152.

8 KULCSÁR SZABÓ Zoltán, *Válasz a Műút körkérdésére*, Műút, 2011/023, 61.

alkalmaz. Fontos, hogy Tandoritól nem egy verset citál jelöletlenül, hanem egy utószót,⁹ miáltal a vers beszélője és a pretextus szerzője között alig érzékelhető a különbség. A 44., vagyis egy kiválóan elhelyezett darabról van szó,¹⁰ mert ekkorra már kondicionálódott az olvasó, valamennyiben hozzászokott a női monológokat homogenizáló afáziához, így *A félreértés* című darabban meglepetés éri, azt fogja tapasztalni, hogy Tandori beszélője azokhoz a nőkhöz hasonlóan hallatja a hangját, azokéhoz idomul a szövege, akiknek a szenvedéseiről korábban tudomást szereztünk: „Életemmel élek, ha érvényesek a versek, / és érzem, hogy tőlem független a léte, / ahogy már léteznek. Elgondolásaim nem / oly titokzatosak. Csak mint megközelítések, // míg önmagamtól tűnékeny. Én nem létezem / attól függetlenül, mert én nem létezhetem / függetlenül attól, ahogy léteznek a versek / a nélkülemben. Vagyis a velem nem léte / léteznek.” (128.) Figyelemreméltó keveredés ez, amely nem hasonlítható egyszerűen afáziához, hiszen archaizálást („független a léte”), enigmatikus redundanciákat is hordoz (lásd például a 4. mondatot), ám úgy esetleges a különböző – fogalmazunk így – eltéréseknek a feltűnése, hogy nehéz másként érteni mindezt, mint egy Tandori szövegében és a korábbi monológokban közös reménytelenség-gép felbukkanását. Talán arra enged rálátni a Borbély-mű ilyen módon, hogy a traumáink és más feldolgozandóink kényszerítő ereje lehetővé teszi, hogy az újramondás végrehajtása közben gépként ismerjünk önmagunkra (ez inkább az olvasónak sikerülhet, mivel a monologizálók önszemléletének változásai, illetve ezek diszkurzív lekövetése a versekben általában nem ilyen irányba tart). Tandori utószava számvetés, akár a kötetbeli nőké, ’99-ben néz vissza ’68-ig, legelső kötetének megjelenéséig, annak újrakiadásakor. A Borbély-szöveg azonban nem egyszer már *majdnem* üres helye az értelmes összegzésnek. Arra emlékeztet, hogy maga a szóvá tétel úgy bír létfenntartó erővel, hogy nemritkán akkor sem maradhat el, ha az értelem elhagyása az ár. Előfordul, hogy valamelyest éppen dehumanizálódni szükséges ahhoz, hogy megőriztessünk. Talán nem célszerű, hogy az értelmező a döbbenetének olyannyira engedjen, hogy feminin Tandori-robotot vizionáljon, mindazonáltal egy fordítógép furcsaságait kétségkívül eszébe juttathatja az idézett részlet.

„Táblára írva nyakadba akasztjuk / történeted.” – akár ezt a Pilinszky-kétsorost is előhívhatja a nőmonológok olvasása (címe *Trónfosztás*, eképp harmonizál is az angyságából valószínűleg szadisztikusan kizárt borítófigurával), hiszen esetükben fokozottan érezhető: programozott az, hogy mit kell kiemelni, mit nem, vagyis miként kell és lehetséges élettörténetet konstruálni, emlékezni. És itt nem csak arra utalnék, hogy Auschwitz egyfajta sorshomogenizációt hajt végre, amennyiben a különböző

9 TANDORI Dezső, *Töredék Hamletnek*, Fekete Sas, Budapest, 1999, 123–126.

10 Azzal együtt, hogy ez a vers ki is különül a kötetből, amire a zárlatban egy poliszém elem, a színészi instrukcióként is értelmezhető „(Félre)” reflektál is.

személyek számára mintha már egyetlen életet sokszorosítana, hanem arra is, hogy *résben* előre tudjuk bárkinek a történetét, ha a szelekció, a bővítés stb. számára kínálkozó kulcsszavakat – születés, szerelem, szakítás, válás, gyerekvállalás, abortusz, gyász stb. – ismerjük. Annak jegyében, hogy – Kulcsár-Szabó szavával – „a testi lét és a nyelv (a grammatika) anyagszerűsége közötti hasonlóságok vagy azonosság lehetőségét” is igyekszik körbejárni a kötet, föltehető a kérdés, hogy – sarkítva – nem csak az létezik-e a nők történetéből, ami abból közvetítettik. Az, amit el szeretnénk beszélni, talán úgy viseli a nyelvet mint terhet, ahogyan a testünk akadály előttünk, nehezek rajtunk. És amiként a testünkön túl talán semmi sincs bennünk, úgy félő, hogy aligha találunk létezőket ott, ahová a nyelvből kijutottunk. Ennek ellenére az önmagát egyedüli létezőként fölmutató médium hegemoniája rendre megtörik, már csak azért is, mert felejtünk (vagyis a médium felejt?), szavaink sem engedik, hogy állandóan tudatában legyünk jelenlétének: „mindent el lehet viselni, / ha a szavak megtanítanak, // hogy nincs olyan, ami ne / volna több, mint önmaga.” (42.). Ez utóbbi állítást igazolja az is, hogy Borbély versei annyi közhelyet („Olyan zűrös volt mindig az élet, / csak jöttek-mentek az évek”, 71.), adott esetben giccset („Tudunk egymásról, mint öröm és bánat. / Mindez kettőnk alkotása. És öt rózsaszálé, amely úszik a Dunába.”, 53.) fogadnak be *legitim* módon, amennyinek az érvényes újraszituálásával, azt hihetnénk, nem birkózhat meg egy verseskötet. Ennek oka a kötetkompozícióban és abban kerekesendő, hogy Borbélynál az intertextusok, a több típusba sorolható konvenciók halmozása válik invenciózus konvenciószegéssé.

Többek közt épp nyelv és test párhuzamos fölsértéséről, valamint a holocaustról mondja Edmond Jabès: „Élie Wiesel tanúskodhat, hiszen megjárta a táborokat, én nem tapasztaltam meg a táborokat, de ettől még jogom van – nem ahhoz, hogy a táborokról beszéljek – hanem ahhoz, hogy arról, mivé lettünk a táborok után.



Hogy mivé lett számomra a nyelv. Olvasok egy mondatot és látom a mondat sebé. Látom a megsebzett szót, pontosan úgy, mintha találkoznék valakivel, egy barátommal az utcán és látnám a sebé.”¹¹ Ennek tükrében *A félreértés* című vers azért különleges, mert Tandori beszélője már-már úgy lép föl benne, mint aki meg is járta a lágert¹², és nem csak arról tudhat, mivé lettünk a táborok után. A seb pedig olyasvalami, ami *A Testhez* című kötetben inkább a nyelven szemlélhető, mint a személyeken (annak ellenére, hogy a kettő szétválaszthatatlan), hiszen helyettük mintha minduntalan valami traumagép ejtene sebet az olvasón. A személyesség mindeközben mégsem vesz el, mert azok, akik 2000 karácsonyán betörték Borbély Szilárd szüleihez, és – túlzás nélkül – a nyakába akasztották történetét, bizonyos értelemben annak megfogalmazása előtt jártak el így; ők nem fogalmaz(hat)tak Borbély helyett (bár közreműködők, ha vallomásaikra gondolunk). *A Testhez* és a *Halotti pompa* így ugyanarra a margóra íratik, amelyet a szerző – aki talán itt is azt mondaná, hogy az igazi cselekvő a hagyomány, és nem ő – a saját, az alkotómunka közben talán félre-félre tehető, ám messze sosem hagyható tábláján kénytelen vezetni.



11 DE SAINT CHERON, Philippe, *Beszélgetés Edmond Jabès-szel*, Nouvelle Revue Française, 1991. szeptember (SZABÓ Marcell fordítása, kézirat).

12 Bár, ahogy jeleztem, itt a lírai én jelenlétének és távollétének sajátos egyidejűségét tapasztaljuk. Vö. még: „túlélésről akkor beszélj, ha már meghaltál”, TANDORI Dezső, *Ördöglakat*, Budapest, 2007, hátlap.

Kele Csilla (1974) Debrecen. Kritikus, kulturális antropológus, publicista. Diplomáit a Debreceni és a Miskolci Egyetemen szerezte. Kutatási területei: a kortárs irodalom, a második nyilvánosság, a civil média és a közösségfejlesztés.

Kele Csilla

„CLINT EASTWOOD SZERETNÉK LENNI” SIMON MÁRTON: *DALOK A MAGASFÖLDSZINTRŐL*

„Ahogy nézed magadról a fotókat, olyan vagy rajta, mintha közöd lenne a dolgokhoz, mintha lenne benned egy világ, ami érdekes. Bennem, már bocsánat a kifejezésért, nincs. Közöm, mindössze pár dologhoz, ha. Miközben fotóztam, L-re gondoltam épp, meg arra, hogy le kéne menni ma is a vízhez. Meg hogy miket álmodhat egy Clint Eastwood”¹ – olvashatjuk a Simon Márton-féle különvéleményt. S bár a spagettwestern mégsem vállalható, a költő azonosul azzal, amit egy színész ikon hordoz pszudokarakterként. A „hallgatni és nézni” vágya a nyelv szorításából talál feloldást, hiszen a hallgatás nem tukmál ránk se magánmítoszt, se hitkonstrukciót a szerepjáték végén.

S bár maga Clint Eastwood filmsztárból nem válhatott, csak B-kategóriás dzsesszenésszé, mélyen barázdált homlokkal fogalmazza újra kliséinket a stílusról és a sablonokról a ritmika révén. De a társult igazságok nem mutatnak kiutat a sivár hétköznapiokból. A dramaturgia egyszerű, nem mondjuk, de fejből tudjuk: előrántják a pisztolyt, a ravaszt nem húzza meg senki. Álsérelmek, a sivár nyelvben súlyossá vált mondatok – kicsi seb a nyílt titok a történet végén. Azt is tudjuk, a kimondhatóság határos és a nyelv olykor alibi egy kódolt dramaturgiához. A betervezett képiség jól jön, ha igazi mesterlövészen a sor. Így találunk célba a pontos mondatok. A szilánkosra töredezett nyelv törmelékei megölni nem fognak, mégis jócskán szednek áldozatot. Simon Márton versei finoman céloznak és olykor kifinomult pontossággal találunk fogást a megszokott kifejezésmódokon. A megidézés kísérlete a *Dalok a magasszíntről* verseiben pulzál történetté, életszerűvé teszi azt is, ami az emlékezésben csupán fikció.

Könyvesblog, Versmegálló, Spanyolnátha, Netnapló és Dokk.hu. A perspektíva azóta jócskán tárgult: az 1984-ben született költő először a Mozgó Világ nivódíjasa volt, 2007-től az *Előszézon* versblog tagja – ők még nem érzik banálisnak az alig elmondhatót. „Leszek, aki

1 SIMON Márton, *Clint*, litera.hu (Netnapló), web: <http://www.litera.hu/netnaplo/clint> [letöltés ideje: 2011.04.09.]

túléli azt a gyávát és ostobát, aki vagyok”² – érvel egy Borges-parafrázissal saját honlapján Simon Márton. Nem történik vele semmi különös. Csak reméli, hogy nem is fog. De a tapasztalat nehéz tanár: először jön a teszt, a lecke csak utána kullog. Legjobb menekülés a verselés: „az íráson kívül nem nagyon van más” – olvassuk az önéletrajzot.

A múlt jelenvalóvá tétele miatt a nyelvi regiszterek közötti ingázás is sajátos gesztus, a hozzáférés kudarca veti el annak lehetőségét, hogy a „magasföldszintről” vállalható legyen egy kimódolt „Parnasszus”. A címbéli utalás ezúttal maga is egyfajta paratextus: a pátoz ellen, de a mondhatóság mellett voksol a költő kozmo-politikus. S mivel a dalt éneklő maga is krónikássá lesz, elvárjuk, hogy legyen a konstruált múlt valóban egyedi. Az igazság szikrái, mint rejtett összefüggések, nem doxaként adnak szilárd alapot: „mindenütt vagy, nincs hová félrenézni - / hát lehunyom a szemem, pont mint akkor, úgy” (*Dal a magasföldszintről*).

Olykor a kötött szabályrend vállalása mellett teszi le voksát a versbeszédben: japán szakosként fordít tankát és kortárs haikut. A japán nyelv tanulása, a „japán akarok lenni” lázadása átjárja költészetét: a szövegvilág vállalása, hogy legyen a vers fennhangon olvasható. Az oralitás kultusza nem idegen a művészettől, a hangzósság tesztjén mégis elbuknak, nemcsak a fűzfapoéták, de akár a kánont magukra szabó babérkoszorúsok is. A valóság megfigyelése fegyelmezett formavilággal fizet a személyes útkeresésért: „Mert tényleg csak számok és mértékegységek / kérdése az egész (*A világ felmérése*).” A köznapiban felismert természetesség versírás közben tanítja az arányok elosztására a ritmika kedvéért: „fakul, lassan már csak ez a vers leszel, / összetartozunk, mi hárman, a semmivel; / vonásaid hordom, és nézd, már magamnak / is mesélnem kell rólad, végre fogadj fiadnak” (*És ez kettő*). A felolvasott versek mesterien válnak a közösségben, a személyközi kapcsolatban gesztus értékűvé: ami kimondható, jól mondhatóvá is válhat. Nem vitás, a nyelv képes a csöndesség ígézetéből a tudat tükrözésével kitörni: „Meg hogy tévedés az volt, hogy/ nem írni kellett volna erről, mert – most úgy látom – / az idő elmesélhetetlen” (*Porcelán*). Mindez kötetbe szervesülve válik érthetővé, amikor kvázi újratanítja figyelni olvasóit (*A tagadás gyakorlása; Objektív; A világ felmérése*).

„Hemingway szövegei jutnak eszembe naponta, ezért vagy azért. Vagy újabban Szijj Ferenc [...] Tandori. Pilinszky. Vagy Elvis.”³ Verseiben Petri György, Kemény István, Oravecz Imre ihletik a saját igazságot, ám akkor van elemében, ha leszámol a többiekkel a kultúrkrafton: „Letörölni a táblát, lesöpörni az asztalt. Amnéziát. / Otthagyni valahol a csoportot” (*Egy éjszakai száj*). A rejtett összefüggések gyakran heroikus feladatként járulnak a nyelv által felvetett problémák megoldásához. Az egyediség keresése ezúttal első kötetes szerzőként ad számára feladatot. Az ironia gyakran a banális lét ellen hat, s

2 Web: <http://simonmarton.wordpress.com/about/> [letöltés ideje: 2011.04.09.]

3 Uo.

végül az őszinteség arat diadalt: „A súlyából annyit vesz, amennyi kimondható, / de kövekről nemigen beszélünk. Még annyit se, / mint a hazugságokról (*Objektív*).

A költő ecsetvonásaiból olyan írott kép formálódik, amely mintegy meditációs gyakorlatként, adott szerkezetbe rendezve irányítja a jelentésadást kioltó aktust: „Beszédünk mögött valaki egy / érthetetlen nyelven hadar, / szembenálló koszos tükrökben / egy közhely, meg mi ketten. / Ha már nem kellett, legalább / mondd meg, mi volt ez. Tudjam, miért fizettem” (*Kínai*). Olykor a törékenység és az elveszett szépség könnyed versbeszédben közvetíti az erős szimbolizmust és a lefojtott realizmust (*Tél, pályaudvar; Monológ*). Simon Márton lírája azonban nemcsak bravúr, de a technikai tudás által biztosított lázadás eszköze is.

A közöny kiáradása, a megfigyelt dolgoktól elvont jelentésség egyben olyan „jártasság” is, ami a lazuló logikai rendben inkább az egymást kioltó gondolatok torlódását szemlélteti. Az ironia és a finom célzások áthallásokat teremtenek pl. Oravecz Imre költészetéhez, aki maga is fordított és írt haikut pályája kezdetén. Az *Egy földterület növénytakarójának változásában* (1979) sajátos módon folytatta azt a hagyományt, melyben többek között maga Kosztolányi is jeleskedett, a japán zen költő, Rjokan Taigu számára írt, laudációként elismert műfordítását *Ablakban feledett hold* (1999) címen jelentette meg. Különösen szembeötlő a tematikus egyszerűsége törekvés, az ábrázolt világ a látvány közhelyéből építkezik. Talán ebben mutatkozik meg az Oravecz-féle „kerekre szerkesztettség”: nincs kitöltendő űr, hézag; munkál verseiben a *horror vacui*. Az örökölt realizmus egyszerre idézi meg Borges leshelyét és az elődök képírását is. „A kamerát azonban mégiscsak ő kezeli, s míg elhiteti velünk, hogy mindent vagy bármit megmutat, gondosan szelektál az élénk tárt elemek között”.⁴

Simon Márton költészete akkor igazán érdekes, amikor óvatossá válik a fogalmazáskor: dadog a nyelv és lebbenti félelmét. Lírája elfedésben kódolt önreflexió, a bizonytalanság minden egyes versben szándékos nyomként tűnik elénk. Jellemzőek az egymást kioltó, kizáró gondolatok: „Ez nem pont így volt, de emléknem így is elég” (*A tagadás gyakorlása*). A vizsgálódás nyelvi síkja – bár pontosságra törekszik – az élőbeszéd stílusrétegeiből vezet vissza a sikertelen múlthoz. A beszéd igénye azonban nem minden, hiszen az elbeszélt élet csak sűrítve hordozza jegyeit a hétköznapiaknak: „Épp esik, ez az éjszaka mélye, satöbbi” (*Sokáig fehér*). Csak sejteti a szervezőelvet, ami gesztusként a hallgatóságnak nyilvánvaló a közösség előtti megmérettetésnél.

Ezért hangsúlyos a versbeszédben, hogy a kíváncsiság válik hajtóerővé, amikor megkísérli a másik hang megidézését. A napi szavak mellett társul szegődik egy felkészült – bár kissé hanyag –, detektív a jelentés utáni hajzában megfontolt sereghajtóként.

4 LACKFI János, *Az agónia kohója* (Oravecz Imre: *A megfelelő nap*), Kortárs, 2003/7, 96–102.
Web: <http://www.kortaronline.hu/0307/lackfi.htm> [letöltés ideje: 2011.04.09.]

Igaz, az idő neki dolgozik, hiszen az egymást átfedő perszónákat finom technikával tudja megszólaltatni. A karakterek a beszéd örömeiben, a nyelvbe vetett ösbizalomban tudnak megmutatkozni. Legtöbbször az elérhetetlen, egyre távolodó nők ölébe vágyva vissza a kioltott imprint zsigeri emlékeként. A vádak tengeréből kiáltanak a harag szólamai, az ok keserű, de annál édesebb a megtartó bizonyosság is: a nyelviség újratanult bizalom, amivel a világ megszólíttatik. Az anya halála nem ürügy a lírai én alaphangoltságáért (*Életünk napjai*). Az elkent beszédmód (*Egy éjszakai száj*) sem azonos a nyers modorossággal, a prózaversek áthallásai humorral oltják be az elődök nyelvi alakzatait.

A prózaverset olykor körmondattá tágítja az önelemző megszólalásmód (*Elalvás előtt*), jellemzőek költészetében a megakasztott poétikai eljárások is. Az irányadó nyelvi regisztertől eltérő mondatritmika elbizonytalanítja a rímekhez szokott olvasót a prózaversek értelmezésénél. Darvasi László is utal erre kritikájában: „Simon fegyelmének nincs köze rendhez, sem pedig a rend óhajához”.⁵ Mégis kiviszi a káoszról: „amit találsz, annak segítségével jutsz ki” (*Véletlenül jó*).

Azonban mégsem a képzetek fogsága és a megértés illúziója jellemzi Simon Márton költészetét: a kitörés lehetőségét kínálja az analitikus szemlélet és a függőbeszéd. Az időben kifeszített pillanat így válik dominánssá, amikor meg akarja érteni a leképezett világot is: a roncsolt emlékek helyett új világok – és egy megbízhatóbb naplózás (*Teendők*) – biztosítják a partner közelségét. A megidézett „jelenléte” ezért sem válik kockázatosná, mikor fel kell vállalnia ezt a labilis érzést: az auto-referenciális kód szelíden visszavezeti oda, ahonnan elindult, a tárgyak rendszerének gyakorlatiassága felé. Mindezt hittel, humorral, rendszerint sikerrel véghez is viszi, amikor a napi semmiségek elbeszélésének újra nekirugaszkodik: a dogma nem ismer tréfát – és ez meglátszik önmaga fegyelmezésén (*A tagadás gyakorlása, Háromnegyed négy*).

Simon szövegeiben az olykor éles kritika polemizál azzal a szelídséggel, amit egy békés metafizikában talál meg időnként. Van, mikor az objektív líra kontemplatív hangoltságát kioltja egy „átbeszél” mondat, egy ironikus kiszólás, szövegszervezői önreflexió. A „borgesi szellemi »puzzle« beszédképződményei”⁶ dinamikus ritmikával polemizálnak egymással, amikor az elődök lózungja a kifosztott nyelv miatt válik érvénytelenné. A semmiségek szövegbe emelése kritika és menekülés is egy féltve vágyott jövőtől a le-tűnt múlt felé. A körkörös mondatszerkesztés a struktúra szintjén is jelzéssel bír, hiszen jól tudjuk, csak mímelt a Simon-féle feledékenységet. A kiszólások a hanyag versbeszédben, a sűrű szövés helyetti ingázásban keresik a szavak megérdemelt helyét.

A kötet végére érve talán valóban kiderül, miért vonzza Simon Márton Clint Eastwood a karaktergyilkosság ikonjaként. Vad impulzusok és sivárság, látványköltészet

5 DARVASI László, *Otthon a távolságban*, litera.hu, <http://www.litera.hu/irodalom/otthon-a-tavolsagban> [letöltés ideje: 2011.04.09.]

6 SZABÓ Gábor, *Az Alef-modell*, Tiszatáj, 1993/5, 78–83, 79.

a kifosztott múlt, a leképezés vágya. A napi szavak mégis jól jönnek, ha az áhított teljesség helyett beérjük az alig mondhatóval is. A funkciók töredékessége, a meditatív hang biztos mértékkel vonja össze két ember közt a távolságot egy új kötelékké. A beszéd szeretete nagy sodrású, túlhordott érzelmek örvényévé válik a megakasztott versritmus végén. A képzeletzaklat így, amikor a hiányt az emlék megtartó erejével felülírjuk a hétköznapiakban is. Lazúros félelem biccent Simon Márton verseiből felénk. Járható kognitív sémák közt terelnek versei a figyelmes történetmondás felé. Bár a mi utunk kanyargós és olykor nagyobb léptékű, mint amit megértünk: „Az ember kitartóan felejt, ha meg nem is bocsát – / és mert jó lenne, azt mondja, hogy szeret mindenkit” (Heterochromia Iridis).

(Simon Márton, *Dalok a magasföldszintről*, L'Harmattan, Budapest, 2010.)



Simon Dorottya Anna (1987) Szeged, Debrecen. A Debreceni Egyetem BA képzésének kommunikáció- és médiatudomány szakos hallgatója. Önálló írásai már több folyóiratban jelentek meg.

Simon Dorottya Anna

KISKAPUK ISTENHEZ WILLIAM PAUL YOUNG: A VISKÓ

Kiskapuk Istenhez: ennyit előjáróban *A Viskóról*. Hiszen mi más lehetne lélekemelőbb, mint azzal a biztos tudattal élni és cselekedni, miszerint a végső ítéletnél bűneinktől, gyarlóságainktól függetlenül majd úgyis – ha tetszik, ha nem, s lássuk be, ez mégis inkább tetszik – megbocsátásra lelünk? Az, hogy melyik valláshoz, hitközösséghez tartozunk végeredményben ugyancsak lényegtelen – hiszen minden út (és kitérő) az Úrhoz vezet. Ráadásul vonatkozik ez mindenkire – a sarki fűszerestől kezdve a kéjgyilkos pedofilig.

Feltűnik a színen egy ismeretlen ember, *William Paul Young*, és pillanatok alatt eljut könyvének otthoni sokszorosításától a tengerentúli bestseller-listákig. Tízezer eladott példány az univerzalista egyház népszerűsítéséből, ennek többszöröse a megvilágosodott lelkek magasba tartott tenyere: az én vállamra mégis az ironia kisördöge ül, amint becsukom a könyvet. Majd elkap a kétségbeesés, a keresés ingere, végül mégiscsak megnyugszom: ezzel a szarkasztikus hitetlenséggel nem vagyok egyedül, mert a hívők maguk is velem tartanak. Hál' Istennek.

Persze nevezhetjük ezt maradiságnak is, én mégis inkább a béreaiakra apellálok a következő kérdéssel kapcsolatban: hogyan dönthetem el, hogy melyek azok az új keletű vallási vagy vallással foglalkozó szövegek (esetleg filmek, beszédek, képzőművészeti alkotások vagy színpadi művek), melyekben/melyeknek feltétel nélkül hihetek? Úgy, hogy ezeket a „produktumokat” pontról-pontra összevetem a Szentírással és bennük eltéréseket nem lelek. Bízhatok, azaz hihetek. Ellenben ha differenciát találok, akkor mindig gyanakvással kell közelednem feléjük – mégis ki az, aki megkérdőjelezheti a Bibliát?

Young ezt könnyűszerrel megteszi: könyvét összeegyeztetni az Írással gyakorlatilag lehetetlen, hiszen nem a teljes evangéliumot dolgozza fel, csak bizonyos – általában közhellyé lett – részeket, azokat csupán, melyeket mindenki ismer, illetve a történet íve is megkíván. Felépít egy hamis istenképet – leplezetlenül az emóciókra kíván hatást gyakorolni, felhasználva egy meglehetősen ízléstelen eszközt: a gyermekek ártatlanságát. Az egészséges átlagember a legtisztább és legnagyobb szeretetet (azt, amely önmagunk imádatán is túlmutat), akkor tapasztalja meg, mikor életet ad – ezzel együtt költözik

belé a rettegés a gonosztól. Könnyű préda hát minden olyan lélek, aki az Istent még nem ismeri, vagy éppen Őt keresi, hiszen szeretetfogalma ennyiben ki is merült. Ámbátor tény és való, hogy azoknak, akik Istennel már kapcsolatban vannak, egészen más tapasztalásuk van az isteni szeretetről, s ezt nem lehet egy lapon említeni a szeretetről alkotott egyszerű emberi elképzeléssel. A Young-féle „igehirdetés”, illetőleg a keresztény univerzalizmus egy olyan szeretetről beszél, mely az embereket majd haláluk után is üdvözíti, legyenek bár passzívok vagy teszem azt, ateisták. Itt nem áll meg a történet, mert nem csupán ők térnek majd meg már-már önkéntelenül, hanem az összes bukott angyal, s közülük a legnagyobb, maga a Sátán ugyancsak, ki a pokolból végül visszaemeltetik a mennybe, akarjon ő bármit is. Nem kívánom megrémiszteni a kedves Olvasót, nem szorongatok keresztet és nincsenek kaotikus, Varga Szibilla-szerű háttérhatalmi összeesküvés-elméleteim sem, de el kell mondanom: *A Viskóból* kikacsintott rám a Gonosz és megveregette saját vállát.

Young leegyszerűsített vallási írása a nagyközönséghez szól. Ez üzleti és igehirdetési szempontból teljesen érthető, hiszen igen szűk az az olvasói réteg, mely valóban otthonosan mozog a teológia szövevényeiben. Az átlagemberek jó, ha vajmi keveset tudnak Jézus születéséről vagy a tízparancsolatról, melyhez tudat alatt (ugyanakkor a konvenciók nyomására is) tartják vagy próbálják tartani magukat a mindennapok megélése során. *A Viskó* egy sokkoló téma, egy gyermek brutális halála köré építi fel vallási elméleteit. De vajon tudják-e az olvasók, hogy a legtöbb gyermekgyilkosságot „közlő” mű maga a Biblia? S vajon elgondolkodtak-e már azon, hogy a Mindenható Isten, aki mennyei trónján rendeli el sorsunkat és sorscsapásainkat, soha át nem élte azt, amit a halandó, általa teremtetett esendő ember: könnyű a megbocsátást úgy gyakorolni, ha visszaemelhetjük magunk mellé meggyilkolt gyermekünket. Ez azonban csak Istennel történt meg eddig a világtörténelem során, senki mással.

Egy átlagos magyar blogger – gondolok itt a szépirodalmi vagy teológiai irányultság teljes hiányára – miközben egyetlen, nem éppen irodalmias formulával elintézi *A Viskót* („*A véleményem, röviden: cukrozott takony, tejszínhabbal*”), egy érdekes paradoxonra is rávilágít, mely a könyv utóéletében alakult ki, kifejezetten keresztény berkekben: „*Noha a könyv egyértelműen protestáns mű, a protestáns blogokon részletes elemzéssel különféle teológiai hibákat szúrnak ki benne és végül inkább károsnak minősítik a könyvet. A katolikus oldalakon viszont, - megdöbbenő módon a jezsuita blogon is! - inkább pozitív a reakció.*”¹

Íme, a történet. A főhős, Mack, többgyermekes édesapa, mondhatni, nagycsaládos, hívő ember. Gyermekait kempingezésre viszi, ám gondtalan nyaralás eseményeire tettenes fordulatot vesznek: a tábor szegélyező csónakázó tavon felborul nagyobbik leányának kenuja és a gyermek elmerül a vízben. Mack észvesztve vetődik utána, kutatja a víz alatt

1 Web: <http://dysthymia.blog.hu> (letöltés ideje: 2011. március 30.).

és időben cselekszik: a felszínen kiderül, hogy a nagylánnyal nem történt tragédia. Vele nem. Mert amint a partra érnek, azonnal feltűnik valami nyugtalanító hiány: a legkisebb, alig 5 éves lányának – aki addig a víztől viszonylag távol, a legnagyobb nyugalomban játszott – nyoma veszett. Felkutatják a kemping teljes területét, riasztják a rendőrséget – a kicsi eltűnt, s csak egyetlen furcsa jel marad utána: egy pettyezett katicabogarat formázó kitűző. Pont olyan, melyet egy ismert és körözött sorozatgyilkos hagy rendre maga után. Szörnyű hajsza indul: szemtanúkat keresnek és találnak, önkéntesek és rendőrök százai fésülik át a környező vadregényes hegységet, keréknyomokra bukkannak és innentől csak versenyeznek az idővel – elvesztik a harcot: a hegyeket övező erdő belsejében egy elhagyatott, sötét viskó áll, odabent a padlón pedig hatalmas vértócsa, valamint a gyermek széttépett ruhácskája hever.

Mack életében elkezdődik „*A Nagy Szomorúság*” korszaka, a mindennapokban csupán kötelességszerűen elvegetál, és miközben mardossa az önvád és a megválaszolatlan miértek áradata, Istenben is csalatkozik (míg neje, *Nan*, változatlanul a bizalmas Papa névvel illeti az Urat). Egy reggel azonban, a tragédia után pontosan három és fél évvel egy titokzatos levél várja őt a postaládában: „*Mackenzie! Hosszú idő telt el. Hiányzol. Ha akarod, hogy újra találkozzunk, a következő hétvégén ott leszek a viskóban. Papa*”.²

Mack értetlenül áll az üzenet előtt, meggyőződése, hogy egy beteges „tréfa” áldozata lett. Végül mégis győz az emberi kíváncsiság a józanság felett: vajon Isten küldött neki levelet vagy a lányának gyilkosa? A válasz valójában lényegtelen: mindkettővel van elszámolnivalója. Egyedül vág neki az útnak, kavarog benne a düh, a hitetlenség és a rettegés: a viskóban természetesen nem várja őt senki más, csak „*A Nagy Szomorúság*”, ez utóbbi viszont a maga teljességében tölti be a teret és roppantja össze a férfit: eszméletét veszti. Amikor magához tér – még nem is sejti – megváltozik minden fogalom arról, melyet eddig a szeretetről alkotott.

És innentől kezdődik az az émelyítő zuhanás, melyet én csak kényszerű szenzációhajhászásként tudok definiálni. Jómagam Coelhónak majd’ minden írását elmarasztalom, de be kell látnom, hogy műveivel *A Viskónál* klasszisokkal stílusosabban butítja az egyszerű népet. A giccset – mint kliséket halmozó írásmódot – ő is előszeretettel alkalmazza, de soha nem lépi át az ízléstelenség legvégső, hajszálvékony határát: köszönhető ez annak, hogy íráskészsége, tehetsége jócskán meghaladja Young-ét és rendelkezik az önkritika hasznos erényével. Még ha nem is veszem figyelembe az író erkölcstelenségének elpalástolt túlkapásait (melyet az utca embere észre sem vesz), akkor sem vagyok képes arra, hogy egy jól megírt könyvként kezeljem *A Viskót*, az pedig, hogy világmegváltó műremekként zengjek róla ódákat: számomra lehetetlen. Hogy

2 Wm. Paul YOUNG, *A Viskó (The Shack)*, Szombathely, Immanuel Alapítvány, 2009, 19. (A magyar fordító kilétét a kiadás homályban hagyja.)

hiteles legyek, részletes szövegelemzésbe kellene bocsátkoznom, de nem megy: a legnagyobb biztonsággal jelenthetem ki, hogy szépirodalmi alkotásként nem rangsorolható, a fordítás és az angol eredetije – az utóbbinál ráadásul grammatikai hibák is felfedezhetők – túlon túl egyszerű, iskolás stílusban íródott, tele a negédesség ártó hamisságával.³

Hadd térjek ki inkább néhány szó erejéig a fent említett – szent keretezésbe bújtatott – gonoszságra. Jóllehet, ez csak egyéni érzet, de ez az érzet vezetett el engem odáig, hogy mára viszolygás tölt el, ha *A Viskó* legfőbb üzenetére gondolok: a könyv – úgy tűnhet – az élőholtként hánykolódó embereket célozza meg, azokat, akiket valami szörnyű tragédia vagy sorscsapás ért. A gyász – főként, ha erőszakos, értelmetlen halált elszenvedett szereteteink gyászolásáról beszélünk – természetes folyamatának egyik lépcsőfoka, s talán maradandó eredménye is, hogy a gyászoló csalódik a hitszeretben. Hiszen miféle Isten az, aki az effajta ki nem érdemelt halált engedi megtörténni (vagy épp ő rendeli el azt)? A kérdés jogos, de az üzlet az üzlet és minden báránkyára égető szükség van: nem más ez, csak jól megtervezett marketing.

A Viskó tömegeket mozgató ereje valószínűleg abban rejlik, hogy elevenen-egyszerűen, az élőszó könnyedségével beszél Istenről, ellentétben az intézményesített egyház konzervatív és feszélyező nyelvezetével. Ráadásul Young istene nem egy felhők közül mennydörgésként felszólaló titok, hanem létező jelenlét, egy kézzelfogható, sőt mi több, átölhelhető, s ráadásul az ember által elítélhető alak is. Marcus J. Borgnál találkozhatunk egy ehhez hasonlatos szemlélettel: a hagyományos istenkép szerint az Úr valóban úr, a monarchia ura és királya, vele szemben mindenki csak alattvaló, azaz vesztes lehet, legyen szó bármily ügyről is. Ezzel szemben Borg megalkotta saját isteni létezőjét is, mely az ún. lélek-modellen alapul, ez pedig nem más, mint egy kölcsönös, már-már intimnek nevezhető, a szabadon választott és elért identitástudat lehetőségét felajánló kapcsolat Istennel. Ugyanezt a lehetőséget próbálja meg Young az olvasónak megmutatni, de tisztának tűnő szándéka két szempontból is tévútra jut:

1, Tapasztalataim szerint nagyon kevesen szeretnének élni azzal a lehetőséggel, hogy az örökkévalóságot Istennel együtt éljék meg: a felajánlott együttlékezés túl távoli és túl szürreális ahhoz, hogy azonosulni tudjanak vele. A bibliai Isten szeretettel kapcsolatos „szigorúságának” megértése feladást igényel, s ők inkább hánykolódnak a sok bibliátlan istenkép között, kikutatják a már említett kikapukat, s kötnek számukra ideálisabb kompromisszumokat, mintsem erőfeszítéseket tegyenek, s elfogadják a szent valódit,

3 Két példa a regény magyar fordításának stiláris leleményeiből: „Egyszer éppen ott voltam nála, amikor a beszélgetésük egy ponton túl már alig hasonlított az angolra, és csak a fejemet kapkodtam attól a sok fogalomtól, amelyek ékkövek folyamként áradtak ajkaikról.” „Tartózkodó magatartásának résein keresztül – mintegy a lénye legmélyén levő kútból – alkalmanként a szarkazmus kicsi nyílvezzői mint méregbe mártott lándzsák zúdulnak ki.” *Uo.*, 12, 13.

mely csak igen csekély mértékben egyezik a kiskapuk isteneivel. Hagyják magukat félrevezetni, megalkudni, míg az igaz hit minden, csak nem alkuképes. Young és az ő Papája viszont kertelés nélkül alkut ajánl, semmi mást.

2, Igaz ugyan, hogy a Bibliához híven Young az Isten által kijelölt és megmásíthatatlan sorsunk elfogadását hangsúlyozza, ám az ezzel járó folytonos megbocsátást (s az Isten általi legvégsőt) túl laza feltételekhez köti. Így enged bepillantást a keresztény univerzalizmus zsarnokságába: látszólag a tragédiák feldolgozását próbálja elősegíteni, miközben a végeredmény egészen zavarossá válik. A már megtörténttel – visszafordíthatatlannal – kapcsolatban el kell engednünk a haragunkat, meg kell bocsátanunk, mert Isten szeret minket, s nem arra teremtettünk őáltala, hogy kínszenvedésben éljük le az életünket. Tudnunk kell azonban, hogy Ő nem korlátoz senkit szabad akaratában – de olykor azért, ha a történetet vesszük alapul, mégiscsak közbelép, tehát befolyásol még akkor is, ha sorsunk előre meg van írva – és döntéseink, cselekedeteink ellenére mindünket a mennybe emel majd. Mint írtam, egészen zavaros, s emiatt a könyv rajongói ugyancsak zavaros érvelésbe bocsátkoznak: *„Nagyon pici voltam, amikor meghalt anyukám, egy részeg autós ütötte el a járdán. Egészen mostanáig nem tudtam, miért engedte ezt Isten megtörténni. Pontosabban egészen most sem értem, de ami a legfontosabb, azt megértettem, hogy Isten szeret, mindig ott volt velem és az embereket nem korlátozza szabad akaratukban. Ez nagyon mélyen megérintett, nekem elmondhatatlanul sokat jelentett ez a könyv. (...) Mert az emberi léleknek igenis szüksége van ilyen élményekre is. És arra is, hogy megértse, Isten szeret. És ha ezt igazán A Viskóban érti meg, akkor arra is. Ha ez a könyv csak egy embert is elvezet Istenhez és Jézushoz, akkor már megérte megírni. Az ítéletről úgyis hallunk eleget istentiszteleteken. Mások tapasztalatai felett való ítélkezésről pedig lépten-nyomon, magunk között.”*⁴

Mások pedig a könyv hatására megmagyarázhatatlan módon eksztatikus állapotba kerülnek, s ezt a reakciót – érdekes – főként a vallásgyakorlók körében véltem felfedezni (s azzal a pszichológiai gondolatmenettel magyarázom, hogy ama szegény keresztény saját „bilincseinek” kínjában valami rossz fát tett a tűzre, ám beidegződései hatására, s a bűnhődéstől való félelmében ennek emlékéttől szabadulni nem tud, a könyvet olvasva pedig sóhajthat egy nagyot, mondván, mégis minden rendben). A könyvvel és annak össznépi moralizáló hatásával a legtöbbet az Evangéliumi Hitvédelmi Blog foglalkozik, melynek szerzője, Kéry Zsuzsanna pontosan erről beszél: *„Elképesztő, hogy milyen mértékű sértésekkel kell a szent Isten tulajdonságait lebutítani, hogy egy hívő keresztény megnyugodjon tőle.”*⁵ Példa:

4 SZAMÓCA81, web: http://hitvedelem.blog.hu/2010/01/31/a_visko_es_ami_benne_van_avagy_a_szentimentalizmusba_agyazott_univerzalizmus (letöltés ideje: 2011. március 30.).

5 KÉRY Zsuzsanna, *A Viskó, és ami benne van – avagy a szentimentalizmusba ágyazott univerzalizmus*, web: http://hitvedelem.blog.hu/2010/01/31/a_visko_es_ami_benne_van_avagy_a_szentimentalizmusba_agyazott_univerzalizmus (letöltés ideje: 2011. március 30.).

„KIOLVASTAM A VISKÓT! (Számomra több volt, mint egy könyv.)

Most saját magamnak írok. Úgy, ahogy Dávid bátorította saját lelkét zsoltáraiban. Soha nem akarom elfelejteni ezt a megtapasztalást! Több lettem ismeretben, mélyebb az Úr iránti vágyakozásban, megértőbb a hozzám hasonlóan esendő embertársaim felé, kiengedtem az öklöm szorításából a félig megértett válaszokat, hogy magát az ÖRÖKKÉVALÓT megragadhassam. Olthatatlan szomjúság tört fel bennem Jézus után, aki maga a TESTTÉ LETT IGE, és szavai megváltoztatják látásmódomat. Úgy érzem magam, mint aki bár hallott már a szívárványról, most saját szemeimmel láthattam a maga színpompájában ragyogni. S nem esőn át, hanem a saját könnycseppjeimen keresztül. Isten szeretete kimondhatatlan gyengédséggel érintette meg a lelkemet. Mintha a Földet elérő napsugáron lépkedve haladnék a Nap felé, miközben szívemet szélesre tárom...”⁶

Az rendben van, hogy kényelmetlen érzés az Úr alattvalójának lenni, ezt elismerem. De hogy Jézusnak mindenképpen a kebelbarátomnak kell lennie? Istennek pediglen egy elhízott, félvér gospel-énekesnőnek, aki természetes keblei közé nyomja arcomat, hogy aztán krokodilkönnyek között bocsáthassak meg meleg domborulatainak oltalmában a gyilkosnak, aki el találta vágni a gyermekem torkát?

Nem árulok el nagy titkot: főszereplőnket „természetesen” Papa szignállal maga az Atyaúrsten invitálta a tragédia helyszínére, hogy rávegye a megbocsátásra, s ezzel együtt a legnagyobb szeretet elérésére is, hogy aztán minden menjen ugyanúgy, mint azelőtt. A könyvben Isten három lebutított – és sztereotíp – képből mutatkozik meg: Young felosztja személyét az Úrra, Jézusra és a Szentlélekre (ez utóbbi a Biblia szerint csak érezhető jelenlét lehet), akik külön léteznek, de egyszersmind egységet is alkotnak. A viskó, mint porond, mindeközben életigenlő, rajzfilmbe illő helyszínné alakul át, s mi a giccses giccsének közepén megkapjuk az ízelítőt az univerzalista egyház propagandájából.

A tragédiák egyik legfőbb jellemzője, hogy a bekövetkezésük előtti utolsó pillanatig nem léteznek: azaz bárhol, bármikor, bárkivel megtörténhetnek. Akinek a környezetében megtörtént a tragédia, az a túléléshez kapaszkodót keres, s *A Viskóban* – hiszen majd’ kiszúrja szemét – talál is. Akivel (még) nem, az *A Viskóval* könnyűszerrel felkészülhet rá, hiszen Isten útjai, ugye, kifürkészhetetlenek, jobb előre megvilágosodni. Végeredményben tehát az egészséges és szerencsétlenül járt átlagemberek számára az üzenet lényege az, hogy elengedjék a mérhetetlen fájdalmat és a haragot a szívükből – a csendes örültek pedig beteges indulataikat: hiszen ha törik, ha szakad, Isten úgymégyis megbocsát. *A Viskóban* nincsenek korlátok, még Isten haragja sem sújt le és ez – számomra – hátborzongató.

(Wm. Paul Young, *A Viskó: ahol a tragédia megütközik az örökkévalósággal*, Wayne Jacobsen és Brad Cummings közreműködésével, Szombathely, Immanuel Alapítvány, 2009)

⁶ Web: <http://www.gutitunde.eoldal.hu/cikkek/blog/a-visko> (letöltés ideje: 2011. március 30.).

Vass Norbert (1985), Kaposvár. A Pázmány Péter Katolikus egyetemen végzett kommunikáció-történelem szakon, jelenleg a PPKE Történelemtudományi Doktori Iskolájának hallgatója, kritikus.

Vass Norbert

■ KINEK HÁT? EGY FELTÁMASZTOTT ZSÁNER ÉLVEBONCOLÁSA

„Nem vénnek való vidék...” – így kezdődik William Butler Yeats *Hajózás Bizáncba* című költeménye. A vers metaforikus utazás az öröklét felé és tanúságtétel az Éden személyes megtapasztalásáról. Cormac McCarthy az idézett szavakat teszi 2005-ben megjelent regényének címévé, hogy két évre rá a Coen fivérek filmplakátján díszilegjen a yeats-i versnyitány: *No country for old men*. Ethan és Joel Coen dolgozott már irodalmi alapanyagból, ráadásul nem kisebb művet, mint Homérosz *Odüsszeiáját* adaptálták, noha akkor csaknem felismerhetetlenné roncsolták a hexametek szövetét. Ezúttal világlátásukhoz s életterükhöz közelebbi materiára leltek McCarthy opuszában. Cormac mester kozmosza ugyanis igencsak hasonlatos a Coenek demitizált, setétes színű, zsánerekből kikacsintó

Amerikájához, csupán egy csipetnyivel kevesebb szarkazmussal, sivárabban ábrázolva azt. Miközben rombolják a mítoszt, a Coen testvérek nem feledkeznek meg az építésről sem. A filmben vágóként megjelölt Roderick Jaynes Joel és Ethan Coen pszeudonimája, akik voltaképpen az 1984-es *Véresen egyszerű* óta közösen vágják, írják és rendezik filmjeiket. A nemlétezése ellenére Jaynes urat immáron két ízben is jelölték Oscar díjra.

A film vágójához hasonlóan nemlétező az az ethosz, amely hajdanán iránytűként határozta meg a vadnyugati világ, s a belőle sarjadzó western műfaj törvényszerűségeit. McCarthy azzal dob nagyot, hogy erre a kvázi morális régészeti réteggént kezelt XIX. századi miliőre és földrajzilag



megegyező tájéakra húz rá egy évszázaddal későbbi díszletet, történetesen a vietnami háborút követő éveket. A Coenek pedig azzal, hogy ezt a szeniális történetet a hollywoodi *western-revival* (vagyis műfaji újjászületés, lásd az ezidőben készült westerneket: *Jesse James meggyilkolása, a tettes a gyáva Robert Ford; Börtönvonat Yumába; Melquiades Estrada három temetése*) idején adaptálták a könyvet kifogástalan színészvezetéssel, pompázatos képi világgal és remekbe szabott dramaturgiával.

VIETNAMEI COWBOYOK A PRÉRIN

A cowboy a klasszikus western mitizált, ám valóságból gyökerező narratívája szerint csupán lovára és fegyverére, valamint saját férfiúi erényére számíthat. A western hagyományosan a nyugati határvidék konfliktusait mutatja be, ahol a civilizátorok egyre táguló univerzuma – ahol rend és tisztesség honol – metszi a vadak vidékét. A műfajban igen fontos az idő- és térdimenzió, hiszen kizárólag ennek figyelembe vételével van értelme előrenyomulásról és a térkép sötét foltjainak törvénnyel és kultúrával való beszínezéséről beszélni. Ebben az értelemben a *Nem vénnek való vidék* egy posztvietnami korba plántált posztwestern. Ám pontosan ettől válik hallatlanul izgalmassá a magzsánerhez való viszonya. McCarthy elbeszélése és a Coenek celluloidja egy hozzájuk sokkalta közelebbi korba és helyszínre – a nyolcvanas évek délnyugati államaiba – helyezi át, aktualizálja és egyszersmind deheroizálja az ódon és aranyfüsttel befűt felesleges fegyverforgatók western-kliséjét. A leszerelt/leszedált vietnami veteránok ilyenképpen a keleti partról a XIX. század második felében elűzött és a vadnyugatot elárasztó pisztolyhősök hőzöngő, törvényen kívüliek alteregói lesznek. Időzített biológiai bombák. Semmi sem változott volna? Nem túl hízelgő.

A Coenek korábbi briliáns mozijukban, *A nagy Lebowski*-ban (1998) is eljátszottak a Vietnambot megjárt, ott traumatizálódott, pszichotikussá váló katonák (old-Viet) reintegrálódásának lehetőségeivel. A *Lebowski*-ban John Goodman karaktere csupán habókosan és túlrajzoltan ön- és közveszélyes, míg a *No country...* veteránjai szarkasztikusan sarkos és hideg jellemek, akik a Rio Grande vidékén is a Délkelet-Ázsiából mentett-örökölt princípiumok szerint rendezik életüket. Fontos történetsszervező elv ez, hiszen ennek hiányában bottal üthetnék a Vadász nyomát, aki tudja: hibát követ el, ha vizet szállít a haldokló szomjazónak, ám egy magasabb erkölcsi imperatívusz hatására mégis útra kel, magába fogadva a biztos halál és az űzött vadság korántsem kecsegtető, ám adott helyzetben elkerülhetetlennek látszó keserű piruláit. Így aztán kezdetét veszi a haláltusa a western-topográfia jellegzetes helyszínein: Rio Grande, El Paso, Del Rio, mexikói határ. Karakterisztikus határvidék-helyszínek, ám ehelyütt mégsem a civilizatorikus-földrajz GPS-cölöpeiként szolgálnak, hanem sokkal inkább kontúrt adnak egy *'fogd a pénzt és fuss'*-nak induló sztorihoz.

HEGEL A VADNYUGATON, AVAGY TÉZIS ÉS ANTITÉZIS

Ám mégsem ezzel kezdődik a történet. A Történetet a filmidő csupán sejteti és skicceli, de nem fejezi be. Az első filmkockákon az alkonyi vadnyugat totáljai tűnnek szemünk elé, ám a képek elíziumi nyugalomát Bell seriff monológja teszi zaklatottá és konfúzzá. Igaz nem rögvest az elején. Kezdetben ugyanis az érces hang mítoszi időkbe réved. Az egykorvult ódon idők törvényőrei ugyanis - állítja - sosem viseltek fegyvert, még a komancsok földjén sem. Ő maga meg sosem hagyott volna ki egy történetet sem a régiekről, miképpen mérni is hozzájuk igyekszik magát. Abban pedig nem lehetett hiány, hiszen családja három generációja szolgálta a törvények betartását. Ennek minden szépségével és pszichotikus hordalékával együtt. Szóval – szól a derék seriff – a halál rendben is volna, mint szakmai ártalom, csak hát mégiscsak másképp áll a dolog az érthetlennel, és a felfoghatatlannal. Ha ezt elfogadná, részévé válna ennek a nyomorult, önmagából kifordult világnak. Miközben szavai fülünkbe csengenek, szemünkkel láthatjuk, amint részévé válik ennek a világnak Anton Chiguhr (Javier Bardem), és csuklóján bilincsel, komótosan foglal helyet a rabomobilban. Alig két perce vetül fény a vászonra: a Coeneknek ennyi idő is elegendő, hogy fülünkbe súgják az alapvető játékszabályokat.

Bemutatták nekünk a két fő karaktert, ráadásul a seriff és a mészáros – tán pontosabb így, mint az üldöző és üldözött, vagy a Jó és a Gonosz ellentétpárja – a filmidő végéig konzekvensen akképp ábrázoltatik, mint a legelső pillanatokban. Tudniillik Bell seriff inkább hangban és gondolatokban, Chiguhr pedig tettekben. Hatásos és remekül működő filmnyelvi hecc. Mindehhez Hitchcock-hommage-zsal indít a film: szúrjuk le a kamerát a látszólag halálnyugodt sivatag tetszőleges pontján és lám a nyugalom oda, s csak a halál lesz útitársunk a történetben. A *Psycho*-t kezdte hasonlóképp az angol mester. Az ő objektíve egy találomra választott amerikai nagyváros találomra választott lakóházának sokadik emeletére pillantott be véletlenségből. Onnan pedig egyenes út vezetett a Bates-motelig. Ám a Coenek – tán mert ketten vannak – kétszer kacsintanak Hitchcockra, hisz a Vadász expozéja is a fentebbire hajaz. A Vadász a találomra választott csorda nyomába eredve lel a nyüszítő kutyára, aki elvezeti a vendetta színhelyére, a semmi közepére, a történet dramaturgiai motorjának origópontjára. A pálya kiszalagozva, indulhat a versenyfutás!

„Manapság lehetetlen magányos harcot vívni a gonosz ellen, miként valaha a lovagok tettek, amikor birokra keltek a sárkánnyal. Letűntek már azok az idők, amikor elegendő volt egy kis eszeség, hogy a gazembereket, akikkel ma dolgunk van, megállítsuk” – okítják a legendás Bärlach felügyelőt Dürrenmatt *A gyanú* című krimijében. E mondatok pontosan beillenének Bell seriff elmélkedéseinek sorába. A seriff a Coenek filmjében nem egy zsáner megtestesítője, hanem sokkal inkább felidézője, megsejtetője és idézőjelbe helyezője, újragondolója egy tipikus figurának. A törvény őre McCarthy helyezője, újragondolója egy tipikus figurának. A törvény őre McCarthy demitizált pánamerikán

prérijén hasonlatos a szláv puszták felesleges emberéhez. A *Nem vénnek való vidék* ilyen szempontból értelmezhető a western műfajának kifordított sarkantyúscsizmájaként, ahol a törvény emberét hallgatag pisztolyhős helyett egy múltba révedő, moralizáló, széles karimájú kalpagját pacs Kerral hordó nyugdíjkorhatáros vénemberként festik meg a zseniális Roger Deakins képei. Elmaradnak ráadásul a heroikus alsógépállások, melyek a fegyver- és lóbirtokló halandót a vadnyugat Olümposzának, azaz a Sziklás hegység szirtjeinek magasába emelik, hol nektár helyett whiskey hűsíti a kavargó portól száraz torkot. Mint ahogy hiányzik a spagetti westernnek védjegyszerű kardala, a morriconei zeneiség csengése-bongása is, hiszen a filmben a „vége” főcím előtt alig hallik dal. Kopár világ, kopott erkölcsiség, szikár zeneiség. Látszólag tótágast áll hát a zsáner.

„Egy éltes ember szánandó dolog” – fogalmaz Yeats a versben. Éppenséggel az évszázados vadnyugati ethosz megőrzése teszi képtelenné Bell seriffet a morális paradigmaváltásra, mely a sikeres bűnüldözés záloga volna e megváltozott és elkorcsosult világban. Figurája így mindvégig a törvény köztisztjeletben álló vigyázója és a tétlen pantoffelheld imágója között egyensúlyoz. Noha Chiguhr nyomában van: még lángol a felgyújtott autó, párás a tej, még meleg a holttest, amikor az ámokfutó árnyékán halad, mégsem kapja el őt, mert egyszerűen képtelen megérteni. Amikor a Vadász lemészárlása után disputát folytat egy rang-, sors-, kor- és kartársával, abban maradnak, hogy a mexikóiak brutalitása végső soron a drogok és pénz utáni féktelen hajszával magyarázható, ám egyikük sem érti Chiguhr-t, aki annyira gátlástalan, hogy visszatér saját büntettének helyszínére, hogy újabb gyilkosságot kövessen el. Bell alakja aztán a film egy pontján hagiografikus ábrázolásban részesül, s mint posztmodern mítoszhoz dukál, glóriáját a gépkocsi fényszórója festi a falra, még hozzá Warhol *Elvisé*hez hasonlatos pozitívumában. Íme az *ikon*, adják tudtunkra a Coen fivérek.

Azon az estén ugyanis rajtaüt Chiguhr-on, és nemcsak a nyomait leli meg a végzetes motelszobában. A kilőtt zár, a lecsavarozott szellőzőrács előtt felejtett pénzérme (Chiguhr kedvenc játékszere) a remegő test. Ha letartóztatná, részévé válna Chiguhr világának, így futni hagyja. Ezért ikonikus ábrázolása cinizmus csupán, egy letűnt kor talmi árnyjátéka. „Alulmaradtam”, vallja be később apja cimborájának, aki sztoikusán csak annyit fűz hozzá, hogy mind alulmaradunk a saját korunkban. Egy seriff nem hihet benne, hogy megállíthatja önnön érájának pestisét. Hiúság volna ezt képzelni. Aztán Bell seriff nyugdíjba megy. A végső jelenetében egy hivatásától megváló, életértő és halálváró szorongó bölcsét hallunk, aki félti a világot, de már mit sem tehet érte, hiszen álmában várja már a tűz, melyet halott apja gyújtott valahol a prérin a fagyos éjszakában.

Végső soron a vérengző pszichopata Chiguhr az, aki az első pillanattól a végéig konzekvensen kitart sajátos (a)morális kódexe mellett, mely adott körülmények között nyerőnek bizonyul. Nem véletlenül ő az egyetlen, aki élve, elvhűn és győzedelmesen evickél át a történet túljárára. Ráadásul éppenséggel nem is a Gonosz arche-típusának megtestesítőjeként, hanem inkább a Túlélő szerepében. Egy kifordult, korcs

erkölcsű világnak önnön hiperracionális és egyszersmind irracionális korcsosságával röhög a képébe. Chiguhr szerepének megformálásáért Oscarral jutalmazták Javier Bardemet. Hátborzongatóan játszik. Sajátosan röhejes fizimiskáját egy 1879-ben készült fényképről mintázták a Coenek, amelyen egy bordélyház törzsvendége vigyorg. Újabb kacintás a vadnyugat-mítoszra, a mosoly azonban ritka vendég a jó Anton orcáján. Ahogy a kopó, Carson Wells jellemzi: nincs humorérzéke, viszont vannak elvei. És ezek fontosabbak, mint a pénz vagy a drogok. Éppen Wellst vonja kérdőre, mikor már a markában van a magánhekus: mit érnek a szabályaid, ha ide juttattak? És az *ide* itt a halál torkát, azazhogy Chiguhr fegyverének torkolatát jelenti.

Chiguhr nagyjelenete a benzinkúton zajlik. Hogy vietnami példával éljek, olyasvalami ez, mint az *Apokalipszis most* Marlon Brandojának filmtörténeti jelentőségű dzsungelmonológja. Szóval Chiguhr betér a kútra, hogy rendezze a cechet, ám tragikus hirtelenséggel egy váratlan helyzetben találja magát, amitől kártyavárként omlik össze konzekvensen vér- és pénzszagot üldöző szimata. Az idős benzinkutas ugyanis dallasi-nak véli és ettől – vagy azért mert igaz, vagy azért mert nem – bepöccen a maga módján. A díszlet tökéletes: Chiguhr mögött farmerkalapok, és chilis chipses zacskók, a kútkezelő háttérben pedig fenyegető akasztófa-kötelekként vigyorgó ékszíjak, no meg a sziesztázó traktor, mely akár az örök (vadász)mezőket is sejtetheti. A kutas mégis azon kevesek egyike, aki túléli a Chiguhrrel való találkozást. Mégpedig azért, mert enged az elmeháborodott játékszabályoknak és a szerencse – miként a smiley-illatosítók a pult mögött – rámosolyog.

Chiguhrnek igen egyszerű a vezérelve: ha nem kívánsz azzá lenni, aki fél, légy azzá, akitől félnek. És éppen azért nem ébred tudatára, hogy összeomlott alatta a világ, mert ő az, aki a legnagyobb vehemenciával rombolja. Pedig hát rendszerszeretete éppenséggel van a fickónak. Nem kedveli példának okáért, ha vérrel szennyeződik cipője talpa. Megrovandó-e azonban óvatosságáért? Vajh ki örvendene vérvörös lábnyomoknak legújabb gyilkának helyszínéről elandalogván? Wells szitává lyuggatása után méltóságteljesen emeli fel lábbelijét, melyet előnteni készül a vérpatak, a Vadász feleségének lemészárlása után (tipikus coen-i morbidság, hogy az asszonyt épp férje eltemetése után keresi fel, és gyászruhájában végez vele...) pedig finom mozdulattal csekkolja a cipőtalpat. Hátborzongató és borzasztóan erős kép. Itt viszont kizökken a coen-i Amerika, ó kárhozat. És valami búzlik is, hiszen katona legyen a talpán, aki megréfalja az isteni közbelépést. (Tán éppen ennek elmaradását panaszkolta a seriff, s lőn...) A deus-i masina ezúttal egy Cadillac formájában jelenik meg, tevékenységi köre pedig egy halálos közlekedési baleset előidézésében kulminál, melyet Chiguhr úr méltóztat túlélni. Alakja Carpenter *Halloween*jének főszereplőjéhez válik hasonlatossá, ahogy nyílt töréssel, vérzón elsomfordál a kertvárosi Amerika irányába.

Ha Bell seriff pop-art ikonként kapott glóriát, Chiguhr a mindenáron való életben maradás és halálosztás lidérceként kerülhetne be a coen-i bestiáriumba. Tünetei

alapján neki is kórlapjára véshető a „Vietnamból jöttem...” Ő is a lápon süllyedt el, mint a film oly sok karaktere. Vegyük csak sorra a peninsula dzsungeléből hazavezető életutakat. Wells elvtelen zsoldosként annak nyomoz, aki megfizeti, a határőr csupán az egyenruha árnyalatán változtatott, a Vadász hegesztéssel foglalkozott mindaddig, míg rá nem lelt a kétmilliót rejtő ládikóra, Chiguhr meg, ha akarom, akkor a kollektív trauma démonaként járja az államokat, s bár (cipő)nyomot sosem hagy maga után, néhány hulla jelzi az útját. Chiguhr a moralizáló Antikrisztus, a vadászt pedig azért képtelen elkapni, mert az utolsó előtti pillanatig ő is konzekvens az elveihez. Aztán egy laza kis flört mindent elront. Ugyebár ezek a coen-i Nők...

NŐK, MEXIKÓIAK, VESZTESEK

A Nők évtizedek óta színpalak mögötti moirákként fonogatják a Coen-mozik cselekményfonalát. Elsőre tán úgy gondolnánk, hogy a *Nem vénnek való vidék*ben elenyésző szerephez jut a gyengébbik nem, ám ha tüzetesebben vizslatjuk a mozit, bizony felerősödik az asszonyok dramaturgiai szerepe, s világossá válik előttünk, hogy meglehetősen emancipált a Coen-préri. Carla Jean – a Vadász felesége – az egyetlen, aki mindhárom meghatározó férfikarakterrel (a Vadász, a seriff, Chiguhr) beszédbe elegyedik a cselekmény során, noha a harmadik diskurzus meglehetősen sötét tónusúra sikeredik. No de mire számíton, aki a jó öreg Chiguhrt találja leányszobája rejtékén? Carla Jean voltaképpen a Vadász egyetlen gyenge pontja, abban az értelemben, hogy az iránta való féltés vezérli menekülését, a sebzett, túlélésért az utolsó leheletéig küzdő férfi az asszonynál kívánja letétbe helyezni a koffernyi pénzt, hisz önnön sorsa igen ingataggá vált hirtelenjében. De szintúgy fontos női alak a seriff párja is, aki anyai féltéssel engedi munkába emberét, aki bérbe adja lovát a megyének, aki kedélyes mosollyal arcán hallgatja végig a nyugdíjba vonult törvényfi rémálmain. Még eldugottabb, ám a dramaturgiai magmában annál inkább fontos Carla Jean anyja, a Vadász anyósa, aki júdási csókhoz hasonlatosan fecsegi ki a mexikói gyilkosoknak vője tartózkodási helyét, ezzel tudtán kívül halálos ítéletét kanyarítva alá. A sorsbeteljesítésben azonban az a hölgyemény jár az élen, aki alig egy percig van csupán vásznon, ráadásul ebből öt másodpercet holtan a hotel medencéjének vizén lebegve. Ám csábereje elég ahhoz, hogy elaltassa a Vadász figyelmét, s hogy a vágás után már csak a menekülő mexikóiakat és ártatlan hősünk ártalmatlanná tett tetemét lássuk.

A mexikóiak látták el a baját, ezek az elvtelen gyilkosok, akik az egész film alatt corpus alienumként vannak jelen a posztmítoszi-poszttraumatikus délnyugati pusztákon. Akik moralitás terén jócskán alulmúlják Chiguhrt és Wells-t, akik annyira kegyetlenek, hogy még a kutyákat is lelövik, és akik akkora disznók, hogy még a prérikutyaáknak sem kell a húruk. Agyuk processzorára összesen két szó van égetve: pénz és drogok. A *Nagy Lebowski nihilistái* ők, de sokkal sötétebb tónusokkal, szarkazmus és humor nélkül tálalva. Kizárt dolog, hogy nyerjenek a Coenek társadalmi társasjátékában, ezért

bukják a pénzt és a drogokat is. No meg jó néhány koponyát. Hogy a Vadásznak buknia kell, alighanem törvénytörő, ám a film logikája szerint a Vietnam-pszichózisból fakad. Eszerint elég egy gyenge pillanat, hogy a dzsungel fövényén találj magad átluggatott tüdővel. S lám beteljesedik. Hogy Bell seriff bukik-e végül, az már inkább megfontolandó kérdés. Ahogy ő fogalmaz, alulmaradt, de hiszen nem is nyerhetett. Úgy vélem azonban, hogy a yeats-i utazóval egyetemben Bell seriff is megérkezett Bizáncba, csak hogy rémálmaiban még arany színűre kell festenie a fakó mozaikdarabkákat, mielőtt ráhuppanna személyes Paradicsomának trónusára. Anton Chiguhr pedig Sziszifuszként bolyong önön poklában, s még jó néhány embernek azzá teszi életét, míg egy szép napon meg nem születik egy nálánál is agyamentebb, s ezért őt özönvízként elsöprő neurózis...

(*Nem vénnek való vidék* [*No country for old man*], rendezte és a forgatókönyvet írta: Joel és Ethan Coen, Miramax Films, 2007.)



Hudácskó Brigitta (1987) Debrecen. A Debreceni Egyetem MA képzésének angol szakos hallgatója, a Hatvani István szakkollégium tagja, a *Bridge olvas* című blog fenntartója.

Hudácskó Brigitta

CSI: PRINCETON DOKTOR HOUSE NYOMOZ

A világ szenvedélyesen érdeklődik a titkok iránt. Az emberi természet eme gyengeségében pedig temérdek üzleti lehetőség rejlik: szükség van olyan szakemberekre, akik hivatásszerűen felderítik a titkokat, és olyan iparosokra is, akik újabb rejtélyeket generálnak. Az első írásos feljegyzés, amelyben nyomozással kapcsolatos tevékenységet jegyeztek le, a 16. század elejéről származik. Igaz, az első magándetektívek csak jó háromezred száz évvel később kezdték meg áldásos tevékenységüket, bár Angliában már az 1700-as évek végén felbukkantak olyan csoportok, akik tehetősebb ügyfeleik érdekeit és biztonságát vigyázták. Az első magándetektív egy renitens francia, bizonyos Vidocq volt.¹ Azóta pedig az irodalom rejtélygyárosai számos nyomozót vonultattak fel, akik mindannyian a bűnüldözés nemes mesterségére tették fel életüket. A műfaj termékenységét biztosította részben a bűn mindenütt jelenvaló volta, másrészt pedig a nagyközönség lankadatlan érdeklődése, ami bizonyára annak köszönhető, hogy feltételezhetően dicsőségesebbnek és izgalmasabbnak tűnt fel a nyomozói hivatás annál, mint amilyen valójában. A privát kopók pedig nem csak az irodalomban örvendenek rendkívüli népszerűségnek, hanem filmen is, az elmúlt években kiemelkedően sok bűnüldözéssel, vagy a nyomozás valamilyen formájával foglalkozó televíziós sorozat készült. A választék igen széles: megismerhetjük, hogyan dolgoznak a bűnügyi helyszínelők (*CSI*), az FBI profilozói (*Gyilkos elmék*), az igazságügyi orvosszakértők (*A hidegsebész*) és azt is, milyen egyéb kutatókat alkalmaznak a bűnüldözéssel kapcsolatos szervek (*A mentalista*). Kinyomozandó rejtélyek tehát mindenhol vannak, amelyek megoldásához nem hiányoznak a hivatásos, vagy éppen önjelölt nyomozók sem. Azonban a titkok felderítése már nem csak a hivatásos bűnüldöző szervek és magándetektívek privilégiuma: a *Doktor House* című kórházsorozat a klasszikus krimiben megismert nyomozási technikákat orvosi rejtélyek megoldására használja. A módszer változatlan, ám a főszereplő modernkori Sherlock Holmesként szivarhamu és

1 VARGA Bálint, *Magándetektívek*, Agave Könyvek, Budapest, 2005, 17.

lábnyomok helyett laboreredményeket tanulmányoz, a gyarmatokról visszatért gonosztevők helyett pedig légionárius betegséget és álomkórt kell lelepleznie.

A detektívtörténetek lelkes olvasója jól tudja, hogy a minket körülvevő világban bárhol felbukkanhat egy újabb bűntény, amelynek kibogozásához nyomozó szükségeltetik. A 2003-ban, az Egyesült Államokban indított *Doktor House* című televíziós sorozat azonban új utat nyitott a rejtélyfeltárás történetében: itt a „bűnesetek” az emberi testen belül történnek. Diagnosztikai rejtélyekről van ugyanis szó, melyek megoldása az egyszerű orvosok – miképpen a klasszikus krimiben a tehetetlen rendőrség – számára lehetetlenségnek bizonyul. Ilyenkor lép elő a sorozat főszereplője, Dr. Gregory House, és a nagy irodalmi elődöket idéző stílusával felfedi a rejtélyt. A sorozat készítői ugyanis nem kevesebbre vállalkoztak, minthogy megteremtsék egy 21. századi, ám a klasszikus krimi hagyományainak megfelelő detektívet, ezért aztán a *Doktor House*, bár kórházsorozatnak is nagyszerű, klasszikus detektívtörténetként olvasva is tartogat érdekességeket. Ilyen szempontból több rokonságot mutat Sherlock Holmes és Hercule Poirot kalandjaival, avagy a mostanság szintén népszerű CSI bűnügyi helyszínelő sorozattal, mint a hagyományos, orvosokat felvonultató szériákkal.

Amennyiben a *Doktor House*-t így „olvassuk”, elsősorban azt kell tisztáznunk, mit is értünk klasszikus detektívtörténet alatt. Bényei Tamás definíciója alapján klasszikus detektívtörténetnek a bűnügyi történetnek azt a típusát értjük, „amelynek cselekménye egy központi rejtélyen, valamint a rejtélyt (általában gyilkosságot) feltáró nyomozó racionális, logikus okoskodáson alapul – vagyis az izgalmak, a kalandok (nemcsak a befogadó számára) elsősorban intellektuális természetűek”.² A klasszikus krimi elmaradhatatlan szereplője pedig a Nagy Detektív, akinek szerepét a sorozatban Dr. House tölti be. House a hagyományos orvosi analitikai módszereket félredobva, a beteg testet jelek vagy nyomok együtteseként olvasva diagnosztizál skorbutot lábujjkörömből vagy Addison-kórt egy pincérnő fintoraiból, hiszen a detektív „pillantása árulkodó jelekké formálja a látómező szanaszét heverő dolgait. [...] A nyomolvasás magában foglalja a jelként percipiálás mozzanatát, annak a lehetőségét, hogy a rejtély vonatkozásában a dolog olvashatóvá válik.”³ Az idézet azonban nem House-ról, hanem a már említett, hasonlóan zseniális megfigyelőről, Sherlock Holmesről és annak már-már kísérteties pillantásáról szól, amellyel potenciális jelként olvassa az őt körülvevő világ minden részletét – és amellyel a Princeton-Plainsboro Oktatókórház diagnosztája, Dr. Gregory House is rendelkezik.

Dr. House a betegség tüneteiből nemcsak annak okozójára, hanem a páciens általános életkörülményeire is visszakövetkeztet, egy esetben például egy hátfájásra

2 BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend: A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Budapest, Akadémiai, 2000, 15.

3 KMECZKÓ Szilárd, *Egy híres megfigyelő a XIX. századból: Sherlock Holmes – Az egyoldalú mindentudás esete*, Mediárium, 2004/1, 147–158.

panaszkodó klinikai beteg narancsos bőrszínéről megállapítja, hogy az illető feleségének viszonya van, és ezt nem is habozik közölni a pácienssel (a hátfájás ténye pedig a felszínre került információk ismeretében elsikkad).⁴ Ahogy azt ebből a példából is láthatjuk, Dr. House igen tágan értelmezi a tünet definícióját, valamint azok megismerésére is alternatív módszereket alkalmaz. Az egyik, orvosi körökben valószínűleg legkevésbé elterjedt vizsgálati eljárás a betörés. A diagnosztikai osztály Dr. House irányítása alatt dolgozó orvosai azonban gyakran kényszerülnek rá, hogy behatoljanak az aktuális páciens lakására és munkahelyére, hogy a betegségek okait keresve potenciális környezeti hatások után kutassanak. Voltaképpen ez a módszer nem sokban különbözik a klasszikus detektív-történet hasonló alakjai, például Hercule Poirot és Miss Marple beszélgetéseitől, amit a potenciális gyanúsítottakkal vagy a bűntényben érintett személyekkel folytatnak: lehetséges, hogy a bűntény elkövetőjének személye nem derül ki az ilyen látszólag ártalmatlan csevegések során, viszont a Nagy Detektív sok hasznos információra szert tehet menet közben. Ugyanez a módszer érvényesül a sorozatban is: az első évad legelső epizódjában az szolgáltatja a végső kulcsot egy rejtély megoldásához, hogy a páciens lakásába betörő orvosok sonkát találnak a hűtőben, amiből aztán House rájön, hogy a betegnek galandféreglárva van az agyában, amely a nem megfelelően elkészített sertéshúsból juthat a szervezetbe.⁵

A *Doktor House* leggyakrabban emlegetett alaptézise szerint mindenki hazudik, vagy legalábbis senki nem mond el mindent. House hitvallása szinte minden epizódban beigazolódni látszik, és a sorozatot a bűnügyi történetek kontextusában vizsgálva érdekes összefüggésre figyelhetünk fel. Ha a betegségek tágan értelmezett tüneteit jelként olvasuk ebben a sorozatban, rendkívül találónak tűnik Umberto Eco gyakran idézett definíciója, mely szerint jel az, amivel hazudni lehet. Ugyanő a *The Theory of Signs and the Role of the Reader* című tanulmányában felhívja a figyelmet arra, hogy Hippokratész összegyűjtött orvosi vonatkozású szövegeit tartalmazó művében, a *Corpus Hippocraticum*ban megjelenő *semeion* és *tekmerion* görög szavakat egyaránt gyakran fordítják jel, bizonyíték és szimptóma, vagyis tünet értelemben is, amikor olyan természeti tényekről van szó, amelyek diagnosztikai következtetésekhez vezetnek.⁶ Hippokratész korának orvosi vélekedéseivel szemben nem egy adott kódban gondolkodott, amely mindig használható a betegségek diagnosztizálásánál, és amelyben egy adott szimptóma egy adott betegségnek felel meg, hanem komplex értelmezési rendszert képzelt el, amelyben nemcsak a beteg teste szolgáltat adatot, hanem a páciens környezetének számos aspektusa is, mint például a levegő és a víz állapota, vagy akár az időjárás.

4 *House*, 101 – 622, Universal City, CA, Universal Studios Entertainment, 2004/10.

5 *Uo.*

6 ECO, Umberto, *The Theory of Signs and the Role of the Reader*, *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 1981/1, 35–45.

House voltaképpen nem tesz mást, mint Hippokratész elméletét viszi át a gyakorlatba, és igyekszik annyi információt kinyerni a páciensből, amennyit csak lehetséges. Ennek következménye pedig, hogy a beteg mind térben, mind pedig időben kiterjed, azaz nemcsak a testet vetik alá vizsgálatoknak, hanem a test lehetséges előfordulási helyeit (a már említett lakóhelyet és a munkahelyet), valamint a beteg családjának teljes kórtörténete felvételre kerül, miközben az orvosok a betegség esetleges környezeti vagy genetikus okai után kutatnak. Ezek a vizsgálatok hasonlítanak azokhoz az alapvetően két csoportra osztható tesztekhez, amelyeket a beteg testen végeznek el. A vizsgálat invazív, avagy a testbe – esetleg házba, élettérbe – való behatolással járó művelet, vagy nem invazív, mint a kórtörténet felállítása, vagy egy CT felvétel elkészítése.

Hippokratész elméletének történetét követve úgy tűnik, House elmélete egyáltalán nem új keletű, ugyanis már Parmenidész is úgy vélte, a szavak vagy nevek (*onomata*) hamis tudás érzetét keltik, míg a valós tudást a jelek (*semeia*) által szerezhethetünk; a jelek azok, amelyek biztos kiindulópontot szolgáltatnak a racionális gondolkodáshoz.⁷ Így mivel a páciensek megbízhatatlanok és verbális kommunikáció során nem tudnak vagy nem akarnak érdemi információt szolgáltatni, fölösleges is velük bajlódni. House ehelyett a beteg testtel kommunikál, jelek után kutatva – ő ugyanis, mint már a sorozat legelső epizódjából kiderül, nem betegeket, hanem betegségeket kezel. Bár, mint egy későbbi részben rámutat, a kezelés voltaképpen unalmas. Ami igazán érdekes, az a rejtvény kibogozása, azaz a különleges vagy bizzare betegségek diagnosztizálása, amelyekkel a többi orvos már nem boldogul.

Korábban már utaltam arra, mennyire hasonló Dr. House, és a nagy irodalmi előd, Sherlock Holmes világnézete. A párhuzam egyáltalán nem véletlen: a karakter megalkotója, David Shore részben Sherlock Holmesról mintázta a mogorva, gyógyszerfüggő és zenebolond orvos figuráját, és a detektívre számos utalást találhatunk a sorozat különböző epizódjaiban. Hogy csak néhány igazán szembetűnő példát említsünk, Gregory House a sorozat első öt évadában a 221/B számú házban lakik; Vicodin-függő, zongorán és gitáron játszik, és legjobb barátját Dr. James Wilsonnak hívják, aki Dr. Watsonhoz hasonlóan minden helyzetben House mellett áll. Wilson sorozatban betöltött funkciója is hasonlatos Dr. Watsonéhoz, ugyanis ő House szárnysegédje, aki a megfelelő pillanatban teszi fel a megfelelő kérdést, és ezzel elindítja a nyomozót a megoldáshoz vezető úton. A Holmes-Watson analógiát tovább erősítendő, Wilson négy részben narrátorként is feltűnik – például a második évadot lezáró *Eufória 1-2.* című dupla epizódban. Ebben a két részben megáll a cselekmény, ugyanis a történet House hallucinációinak sorozata, amelyek a sorozat valós idejében az alatt a néhány perc alatt zajlanak, míg House a műtőbe kerül egy őt ért támadás után. Mellesleg a férfit, aki rálőtt, Sherlock Holmes ősellenség-

⁷ Uo., 40.

éhez hasonlóan Jack Moriartynek hívják.

A klasszikus krimi számos Nagy Nyomozójához hasonlóan Dr. House-ról is hamar kiderül, hogy nem tud és nem is akar beilleszkedni semmilyen közösségbe, excentrikus, a szabályokat rendszeresen áthágja. Emiatt számos alkalommal adódik konfliktusa a hatalom képviselőjével: leggyakrabban a kórházat igazgató Dr. Cuddyval, később pedig gyógyszerfüggősége, de elsősorban érdes stílusa miatt a rendőrséggel is. Mindezek mellett House nem mindennapi ismeretekkel rendelkezik – beszél például portugálul, mandarin nyelven és hindiül, egzisztenciális és fizikai fájdalmait pedig csak a munka enyhíti valamelyest.

Dr. House és Sherlock Holmes módszeraik tekintetében is hasonlítanak egymásra. Benyovszky Krisztián a *Bevezetés a krimi olvasásába* című kötetében megállapítja, hogy a klasszikus krimiben a Nagy Detektív munkamódszere az abdukción alapszik, azaz egy már befejezett folyamat (legtöbbször a gyilkosság) végeredményéből igyekszik visszakövetkeztetni a folyamatot elindító tényezőre, tehát a gyilkosra és a gyilkosság körülményeire, a nyomozás folyamán pedig különböző hipotéziseket állít fel, amelyeket igazolni próbál.⁸ Az abdukciós módszer persze nem garantálja az első hipotézis sikerét, ezért történhet meg az, hogy krimiolvasás közben számos alkalommal a detektívvel együtt dolgozva – avagy saját nyomozásra indulva – olvasóként nekünk is módosítanunk kell hipotéziseinket, vagyis a gyilkos személyéről alkotott feltevéseinket.

Ha ezen a ponton felidézünk kedves kórházsorozatunkat és az abban szereplő doktorok munkamódszereit, megkönnyebbülve sóhajthatunk fel: az orvosok, ellentétben a nyomozókkal, legtöbbször nem így dolgoznak. Dr. House azonban egyedi eset: hozzá már egyébként is csak olyan páciensek kerülnek, akikkel mások a saját módszereikkel nem boldogultak, vagy akikről más orvosok nem veszik észre, hogy beteggel állnak szemben, így aztán House-nak új metódusokhoz kell folyamodnia. Jó példa lehet erre az első évad *Anyaság* címet viselő epizódja, amelyben Dr. House, miközben a szülészek pihenőszobájában tévézik, a többi orvos beszélgetését kihallgatva rájön, hogy a csecsemőosztályon járvány tört ki. Eleinte senki nem hisz neki, négy újszülött is megbetegszik, mire elkezdi a vezetőség komolyan venni az ügyet – ám megoldás nem akad. Ezért House két betegen két különböző kezelést próbál ki, tudva, hogy csak az egyik kezelés segíthet, a másik baba meg fog halni. Kérdés, hogy melyik gyógymód válik majd be.⁹ Ugyanezt láthatjuk a már korábban említett legelső epizódban, amelyben House egy ponton leállít minden kezelést a betegnél, ugyanis több lehetséges, különböző lefolyású idejű betegség jöhet számításba, ám együtt mindet nem kezelhetik. A helyes választ – azaz hogy pontosan mivel van dolga – ezért úgy kaphatja meg,

⁸ BENYOVSZKY Krisztián, *Bevezetés a krimi olvasásába*, Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2007, 38.

⁹ *Anyaság* = House, i. m.

hogy megfigyeli, milyen gyorsan haldoklik a beteg, ezután kerülhet csak sor magára a kezelésre.¹⁰

Azonban nemcsak a már említett Holmes-párhuzamok, illetve az abdukciós módszer az, ami a klasszikus detektívtörténettel rokonítja a *Doktor House*-t: a sorozat ugyanis – irodalmi nagytetvérehez hasonlóan – kórházsorozatként és bűnügyi történetként is rendkívül önreflexív. Az előbbi irányába mutat például az első néhány évadban sokszor felbukkanó *General Hospital* című sorozat. Ez egy, a hatvanas években indult, de még ma is futó, valóban létező amerikai kórházsorozat, mellesleg pedig Dr. House kedvence, amelyet gyakran vizsgálókban, betegszobákban vagy más osztályok pihenőjén bujkálva néz előszeretettel. A *Doktor House* azonban saját krimi mivoltára is elejt időnként kisebb-nagyobb utalásokat: a *Légy gyerek* című epizódban például mikor House kiadja csapatának az utasításokat a szükséges vizsgálatok elvégzésére, a *Casablancát* idézve ennyit mond: „Round up the usual suspects”¹¹ – azaz, hajtsák fel a szokásos gyanúsítottakat, vagyis végezzék el a szokásos vizsgálatokat.

Ami ennél is érdekesebb, hogy a második évad *Tanácsstalanság* című részében valódi krimit látunk kibontakozni: egy házaspár férfitagja a heti páciens, a betegségét övező rejtély pedig egyben bűnügyi történet is. House rájön, hogy a férfi aranymérgezésben szenved, a dologban pedig a feleség keze van – szó szerint, ugyanis a nő a kórházban arany jegygyűrűjével okozta a férj mérgezését. Az epizód eredeti címe (*Clueless*) is detektívtörténetként definiálja ezt a részt, hiszen a *clue* szó a rejtély megoldásához közelebb vezető nyomot, kulcsot jelent, ezért aztán magyar fordításban a *Nyom nélkül* cím jóval szerencsésebb lenne.

Mivel a *Doktor House* témája orvosi rejtélyek megoldása, azaz krimi-kontextusban értelmezve az eseteket a bűntények a szervezeten belül történnek, a beteg test válik a bűntény helyszínévé, és ezáltal tökéletesen megjeleníti a detektívtörténetek alaphelyzetét. A testben – mint a krimiben a bűneset helyszínéül szolgáló közösségben – ugyanis a kór felbukkanásával felborul a szokásos rend, a nyomozó feladata tehát, hogy megtalálja a zavar okozóját (vagy ha a tettes nincs meg, bűnbakot állítson) és ezáltal visszaállítsa a társadalom – vagyis esetünkben a test – szövetén keletkezett szakadást. Minden történet kezdetén megismerhetjük a heti beteg mikrokörnyezetét, azaz általában néhány embert, akik valamilyen módon érintkeznek egymással, például egy család tagjai, együtt dolgoznak vagy sportolnak, és a megismert szereplők közül találgathatunk, vajon ki fog valamely rejtélyes kór áldozatául esni. Ezt követően szemtanúi lehetünk a bűntény felfedezésének, majd indul a helyszínelés: a páciens House diagnosztikai csapatához kerül, akik minden lehetséges vizsgálatot elvégeznek a testen, aminek eredményeképpen

10 *Pilot = House, i. m.*

11 *Légy gyerek = House, i. m.*

kívül-belül megismerhetjük a tett helyszínét. Mivel a páciensektől jövő információ megbízhatatlansága miatt House közvetlenül a testtel kommunikál, felmerülhet a kérdés: ha mindenki hazudik, vajon a testek is hazudnak-e?

House „everybody lies”, azaz „mindenki hazudik” mottójának ilyenén felbontása – „every body lies,” azaz „minden test hazudik” – Leigh E. Rich és kollégáinak House-olvasatában vetődik fel, akik rámutatnak arra, hogy bizony a testek is hazudhatnak, de legalábbis ők is képesek elhallgatni a teljes igazságot.¹² Elég csak arra gondolnunk, hogy adott szimptomák több betegség tünetei lehetnek – ezért kell hipotéziseket felállítani a nyomozás során –, másrészt pedig magát House-t idézve: minden feltételes, tehát a tünetek is változhatnak, néha egészen bizarr módokon. A *Káin és Ábel* címet viselő epizódjában a hét betege egy hétéves kisfiú, aki minden alkalommal az előzőtől radikálisan eltérő eredményt produkál a véralvadás-teszteken.¹³ Emellett az egyéni sajátosságokat is figyelembe kell vennünk – ami Poirot számára a pszichológia, Miss Marple pedig egyszerűen csak emberi természetként emlegeti: a testeken belül is előfordulhatnak olyan sajátosságok, amelyek esetlegesek, előre nem láthatóak és a betegség jelenlétében nem is feltétlenül nyilvánvalóak, azonban a nyomozás lefolyását döntően befolyásolják, avagy befolyásolnák, ha tudnánk róluk. Azonban, ahogy szintén maga House állítja, a bizarr bejön neki, hiszen a normálisnak száz magyarázata lehet, míg a különösnek csak egy.

Tehát Dr. House-szal egyetértve azt mondhatjuk, hogy bár a testek próbálkozhatnak megtévesztéssel, még mindig sokkal megbízhatóbbak, mint maguk a páciensek – hiszen ha másnak nem, a halottkémnek mindenképpen felfedik a titkaikat (ami a klasszikus bűnesetekről nem mindig mondható el), és – ahogy House maga is rámutat a *Három sztori* című epizódban, attól hogy nem jövünk rá, még van helyes válasz.¹⁴

12 Leigh E. RICH, Jack SIMMONS, David ADAMS, Scott THORP, Michael MINK, *The Afterbirth of the Clinic: a Foucauldian Perspective on House, M.D. and American Medicine in the 21st Century*, *Perspectives in Biology and Medicine*, 51.2, 2008, 220–237.

13 *Káin és Ábel* = *House*, i. m.

14 *Három sztori* = *House*, i. m.

Réti Zsófia (1986) Debrecen. A Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. A Pálffy István Színháztudományi Szakkollégium és az Alföld Stúdió tagja.

Réti Zsófia

LADY GAGA MINT HÍRNÉV-SZÖRNY: A SIKER ÉS A LÁNYKA

ISTEN A SZŐKÉKRE BUKIK

1948-ban Norma Jane Baker vett egy flakon „platinum gold” árnyalatú hajfestéket, és attól kezdve Marilyn Monroe néven ismerjük. Valamikor az 1970-es évek vége felé Madonna Louise Ciccone ugyancsak a platinaszőke árnyalat révén került a nagy előd vonzásába, 2008-ban pedig egy Stefani Germanotta nevű lány szintén ezt a színt választotta, és másnap már Lady Gaga néven mutatkozott be. Joe Orton angol drámaíró szerint „Isten úriember. A szőkékre bukik.” Igaz ugyan, hogy a statisztikák szerint a szőkék átlagosan 20%-kal több fizetést kapnak, a mindhárom esetben berobbanó zajos sikert azonban nemcsak a hirtelen színváltás számlájára lehet írni.

2010-ben több, rajongóknak szánt könyv jelent meg Lady Gagáról, sőt még a tudományos közvélemény is elkezdett a „Gaga-jelenségről”, s ennek kapcsán a hírnév szociológiájáról beszélni.¹ Ezzel párhuzamosan az ellentábor gyakorlatilag hétről hétre talál magának valamit az énekesnő ízléstelen viselkedésében, extravagáns ruháiban vagy provokatív videoklipjeiben, ami felháborodásra és a jó erkölcs védelmére adhat okot. Egy azonban bizonyos: semleges állásponttal nem lehet találkozni, s ez a sztár szempontjából tökéletes állapot, hiszen Stefani Germanotta minden bizonnyal szem előtt tartja Oscar Wilde híres mondatát: „Csak egyetlen dolog rosszabb annál, ha beszélnek rólad. Az, ha nem beszélnek rólad”. Mindez hozzájárult ahhoz, hogy Lady Gaga a 21. század elejének emblemikus alakjává váljon.

Ez az a kor ugyanis, amit Aleida Assmann a „figyelemfelkeltés kultúrájaként” emleget, szembeállítva az eddig regnáló „emlékezet kultúrájával”. Itt a hangsúly a meglévő értékek megőrzésétől elmozdul a minél újabb, frissebb és nem utolsósorban a minél feltűnőbb események és személyek kultusza felé. A hagyományos értelemben vett és

1 Ld. web: <http://www.gagacourse.net/>

önmagáért tisztelt „magas kultúra” helyére a minél harsányabb, a kitolódó ingerküszöb kihívásainak eleget tévő termékek kerülnek. Mindez nem valamiféle értékvesztési folyamat, sokkal inkább egy hangsúlyeltolódás, változás, melynek az internet a tökéletes médiuma. Az elmúlt pár évben értelmezhetővé váltak az olyan kifejezések, mint „YouTube-hero” vagy „YouTube-star”, ami a figyelemfelkeltés kultúrájának egy nagyon fontos vetületére mutat rá.

Az internet mint multimediális közeg egyre kitüntetettebb helyzete a szórakoztatóipar minden területére kiterjedő „árukapcsolásokat” eredményezett, azaz a hang és a kép, a termék és az imázs kikerülhetetlen összeforrását. Épp ezért a dolgozat a „Lady Gaga-jelenség” vizsgálatánál nem a hangzás, hanem a vizuális reprezentációk, „csatolt áruk” szerepére koncentrál. Gaga esetében itt három megjelenítési módot említhetünk: a videoklipeket, a hivatalos fényképeket, illetve a közszerepléseket. Éppen Stefani Germanotta személye tenné stílszerűvé a paparazzi fotók bevonását a vizsgálatba, azonban ezek – mivel hiányzik belőlük a Lady Gagát létrehozók intenciója –, nem tekinthetők a tudatosan létrehozott és így eladásra szánt imázs részeinek. Az imázs létrejötte és az intenció kapcsán azonban meg kell említenünk azt, hogy Lady Gaga mint piacképes termék mögött egyrészt Stefani Germanotta, másrészt pedig a Haus of Gaga nevű, az összes fotózásért, jelmezért, hivatalos fellépésért felelős kreatív csapat áll. Az egyszerűség kedvéért a továbbiakban azonban maradunk a „Gaga” vagy „Lady Gaga” megnevezéseknél, hiszen a termék értelmezése szempontjából az értelmi szerzők kiléte gyakorlatilag irreleváns.

Lady Gaga különböző imázs-konstruáló megjelenéseinek általános, közös vonása, hogy egyáltalán nem az „ismerjük meg a valódi személyt”-tendenciába illeszkedik – mely például Britney Spears megjelenéseiben és nyilatkozataiban érhető tetten –, sokkal inkább az énekesnő testével kitölthető üres sztereotípiákkal dolgoznak. Ebből a szempontból érdemes különbséget tenni „Lady Gaga” és „Stefani Germanotta” között, s ezt a hasadást nemcsak a hajszín megváltozása hozza létre. Az énekesnő saját bevallása szerint, amikor Robert Fusari ezt a becenevet adta neki, ő így reagált: „Ez lesz az! Soha többet ne hívj Stefaninak!” Mindez azt feltételezi, hogy a két név váltja egymást, s míg Stefani a privát ént jelöli, addig Lady Gaga az azt eltörlő, teljes mértékben nyilvános énre utal. Már csak ezért is lenne terméketlen a már felvetett lesifotók vizsgálata, mert ezek nem tárhatnak fel semmilyen „valódi” Lady Gagát, hiszen az imázs döntő mozzanata éppen az az üzenet, hogy ez a valóság, és nincs mögötte még egy rétegnyi, „igazibb” személy.

AZ EMBERI ELLENTÉTE

2010 végén jelent meg Johnny Morgan képes monográfiája Lady Gagáról, melynek már a címlapja is számtalan allúziót hív elő, ám rögtön felismerhető pózban jeleníti meg Gagát. A homogén fekete háttérre a legegyszerűbb betűtípussal a következő szó van nyomtatva: „GAGA”. Alatta az énekesnő látható ábrándos arckifejezéssel, fénykörrel a feje körül, kifelé

fordított tenyerekkel, piros csipke ruházatban. A pozíció, a smink, a ruházat és a glória egyaránt a latin-amerikai hagyomány szentjeit és mártírjait idézi. A piros csipke Gaga arcán vérkönnynek tűnik, nyakékje pedig elvágott nyaki ütőerekre emlékeztet. Fontos azonban, hogy a megidézett képek mindig tökéletesen reflektálnak önnön reprezentáció-voltukra; a részletek figyelmes szemlélése mindig rávilágít az egész „megcsináltságára”. Ilyen például a már említett fénykör, amelyről látható, hogy az énekesnő hajához hasonló anyagból készült, vagy éppen a kegyelmi testtartásba dermedt pózt alázó, kivillanó tetoválások. Szintén a mártír-szent pozícióját árnyalják Gaga testének láthatóvá váló, nagyon is nőies darabjai, mint a mellbimbó, a piros bugyi vagy a köldök. Nem tökéletes pastiche-ről van tehát szó, hanem arról, hogy Lady Gaga felhívja a figyelmet a hús-vér test és a szinte nem emberi szerep közti feszültségre.

Érdekes, hogy a Gaga-album egy ilyen felütés után a következő megjegyzést teszi: „Szókimondó megnyilvánulásai ellenére Lady Gaga mind a mai napig (2010 közepéig) egyetlen alkalommal sem alkalmazott egyértelműen vallásos szimbólumokat (...) Sosem készült róla olyan fotó vagy videoklip, amelyben díszesen kidolgozott rózsafüzért morzsolta volna”.² E sorok egyrészt már a borító nehezen feledhető képiségét is figyelmen kívül hagyják, másrészt a rózsafüzér kapcsán szinte önmagukat beteljesítő jóslatként működnek – elég, ha csak a 2010 júniusában megjelent *Alejandro* című klipre gondolunk.

A szinte szoborszerű pozíció és a vallásos konnotáció azonban az egyik már említett szöke elődhöz, Madonnához vezet. A *Like a Prayer* 1989-es videoklipje hasonló allúzióknak enged teret a szobor és a test egymásba játszásával. A két hölgy közti összehasonlítás kézenfekvő, hiszen mindkét esetben polgárpukkasztó self-made nőről van szó, aki állandó stílusgagekkel lepi meg rajongóit. Maga Lady Gaga így nyilatkozott erről: „Nem akarok a következő Madonna lenni – a következő Lady Gaga akarok lenni. Mégis hízelgő, hogy hozzá hasonlítanak: csodálom őt mint előadóművészt”.³

A Gaga-könyv borítójához hasonlóan az énekesnő imázsának „nem emberi” vonalát erősíti a *V magazin* 2009 novemberében megjelent fotósorozata is. Mario Testino fotográfus ezúttal azonban nem az emberfölötti, transzcendens képzetekre, hanem az ember-imitációra fókuszál: a baba formakészletével közelítette meg az énekesnőt. A Diana hercegnőt, Kate Mosst és Angelina Jolie-t egyaránt művészi portrékon ábrázoló Testino Gaga esetében a '80-as-'90-es évek Barbie-ideáljából indult ki. Köztudott, hogy a Barbie babák jelentős változásokon mentek keresztül az évek folyamán, nemcsak ruházatuk, de hajuk, bőrük színe, sőt, arcberendezésük és alkatuk tekintetében is. Az 1990-es évek elejének Barbie-ja éppen napbarnított bőrű, platinaszőke hajú és mályva ajkú „beach girl” volt, hatalmas keblekkel és nádszálvékony derékkel. Mario Testino fotóin Gaga ezt a

2 MORGAN, Johnny, *Gaga*, Bp., Hangoskönyv, 2010, 23.

3 *Uo.*, 24.

babaképet fokozza a szürrealitásig, a haja gyakorlatilag fehér, a bőre természetellenesen barna, az ajkai a pink legvilágosabb árnyalataiban játszanak, az énekesnő pedig a címlapképen vicsorít és a hajába markol. A teljesen mesterséges megjelenés tökéletesen illeszkedik Gaga *Paparazzi* című dalának következő soraihoz: „We’re plastic but / We’ll still have fun”, azaz: műanyagból vagyunk bár, de attól még jól érezzük majd magunkat.

A „mű-anyag” képzeteket erősíti a számítógépes alaplapra emlékeztető szemüveg, amit az énekesnő a fotón visel. Emiatt nem látható Lady Gaga szeme – ami egyébként nem meglepő az ő esetében –, illetve az alaplap a számítógéppel manipulált fotók világát idézi, azokat a szakembereket, akik utólag, néhány kattintással képesek tökéletességet varázsolni. Ismét érdemes hangsúlyt fektetni az apró részletekre, ezúttal a számítógépes fényképporrekciónak témakörére. Egyrészt a fotón jól látható Gaga hajában egy folt, melynek árnyalata sokkal sötétebb, mint a hajkorona többi része – az énekesnő valós hajsztínéhez hasonló világosszöke árnyalatú. Másrészt az arcizmok húzódása, melyek a vicsorítást létrehozzák, egyáltalán nem láthatók a képen: apró, ám figyelemre méltó nüanszok ezek, ám Gaga vagy a *V magazin* profizmusához képest igen könnyen észrevehetőek, s ezért az énekesnő vizuális reprezentációinak jelként működő szegmenseivé válnak. A kép mindkét „hibája” valamilyen formában a tökéletesség képzetéhez kapcsolódik, a hajsztín kivillanása a szép női test mesterséges konstrukció voltára világít rá, míg az arcráncok hiánya a tökéletességet az emberi ellentétéként határozza meg.

LADY GAGA VILÁGA

A Mario Testino fotósorozatához kapcsolódó cikk címe így hangzik: *It’s Lady Gaga’s world. We’re just living it*, azaz ez Lady Gaga világa, mi csak benne élünk. Az állítás különösen érvényes Gaga videoklipjeire és az általuk létrehozott vizuális univerzumokra. Az énekesnőnek 2011 márciusáig hét videoklipje látott napvilágot, melyek Gaga elsődleges képi reprezentációinak tekinthetők. 2010 júniusában a már említett *Alejandro* klipje gyakorlatilag teljesen átértelmezte a hozzá kapcsolódó dal szövegét, ezzel nemcsak a számnak, de a teljes *Fame Monster* albumnak is hatalmas marketinget teremtve. Az a videó azonban, melynek szellemisége mégis a legközelebb áll az albumcímben megjelenő „hírnév-szörny” kifejezéshez, a *Paparazzi*.

A klip tökéletesen illeszkedik Gaga hírnév-koncepciójába, s a számtalan allúzió mellett mégis képes önálló vizuális világot létrehozni. A videó – hasonlóan például a Beyoncé Knowles-szal közösen forgatott *Telephone*-jához – főcímmel és komplett cselekménnyel rendelkezik, ami egy mondatban így foglalható össze: Gagát kedvese lelöki egy szikláról, ám az énekesnő túléli az esetet és bosszút áll. A hírnév csillogó világát a hangsúlyozottan tündöklő kellékek, mint a kristálycsillár, a Dior gyűrű vagy éppen a Lady Gagát ábrázoló dollárhalmok is erősítik, azonban az énekesnőhöz kapcsolódó képi ábrázolások szempontjából kiemeltebb jelentősége van a roncsolt, megkínzott test látványának. Az

a fémlemezekből szerkesztett „ruha” és sisak, amelyet Gaga visel a zuhanás után – miközben aranyszínű mankóival járni próbál és a tánckar szögletes, hirtelen mozdulatokból álló koreográfiát mutat be – az énekesnő imázsának egy központi mozzanatára mutat rá.

Gaga ugyanis gyakorlatilag az összes videoklipjében azzal az – igen hatásos – sokktechnikával él, hogy a női testet a lehető legszélsőségesebb helyzetekben jeleníti meg. Ezzel hozható kapcsolatba szinte az összes jelmez és póz, melyeket egy-egy megjelenése során magára ölt, ám a *Paparazzi* klipben mindez kiemelt szerepet kap. Ebben az esetben a torzulás, az emberi test nem emberivé válása a design részévé lesz, és Gaga a science-fiction filmeket idéző félig ember, félig gép kiborgként jelenik meg. A test hasonló deformálásaival az énekesnő több klipjében is él, a *Bad Romance* videójában a Marilyn Mansont idéző megkínzott, természetellenes testet viszi színre, míg az *Alejandro*-ban viselt jelmeze a kibernetikus organizmusok felépítésére emlékeztet.

A test romlásának esztétikai vonatkozásait erősíti a klipbe egy-két kocka erejéig bevágott halott szupermodellek képe is. Az összesen tizenhárom nő mindegyike a másodperc törtrészéig, három eltérő kameraállásból látható. Az ötlet nem teljesen eredeti, hiszen a *Topmodell lesznek* című tehetségkutató sorozat 2007-es évadjában a modell-jelöltek egyik feladata éppen az volt, hogy halottként pózoljanak, azonban Jonas Akerlund kliprendező (akinek eddigi leghíresebb klipje a Prodigy legendás *Smack My Bitch Up* videója volt) tökéletesen integrálta az elgondolást Gaga kifacsartságában is csillogó világába.

Ugyanezt a „nem egészséges”, széteső és kitekeredett univerzumot reprezentálja a klip fotográfiákat idéző képkezelése is. Összhangban áll a videó címével a képek gyors váltakozása, a fényképezőgép hangja, illetve a stroboszkóp fénye is. Meglepő módon éppen ez utóbbi mutatja fel leginkább a fényképek természetét a YouTube-korszak nézőpontjából: mivel hasonlóan működik a vakuhoz, csak egy-egy mozzanatot, képet ragad ki a mozgásból, annak környezete nélkül, és a képkockák egymásutánjából létrejövő folytonossággépzet illuzórikus jellegére világít rá.

„READY FOR THOSE FLASHING LIGHTS”⁴

Mégis, ezek a kiragadott pillanatok, félbehagyottan megörökített mozdulatok jellemzik az úgynevezett „sztárok” életét. Valaki mindig figyel, a paparazzók minden mozdulatukat lesik, sőt, ami hírértékkel bír, annak nincs szüksége fizetett reklámra sem. Lady Gaga emiatt élvezi a sajtó kitüntetett figyelmét, hiszen ahol megjelenik, botrány várható. Éppen ezért az énekesnő megjelenéseinek harmadik forrása a közösségi szerepvállalásainak fotódokumentációja. Bár Gaga számtalan alkalommal jelent meg a nyilvánosság előtt, s

4 Részlet Lady Gaga *Paparazzi* című számának szövegéből: „készen a villanó fényekre”.

ezek nagy része még az énekesnőtől elvárható szinthez képest is felbolydulást okozott, jelen szöveg mindössze két önreprezentációt vizsgál. Elsősorban azért, mert ezek mutatják fel legerősebben azokat a tendenciákat, melyek miatt Germanotta a már említett kiemelt figyelemre számot tarthat.

Gaga egyik legemlékezetesebb megjelenése volt a tavalyi MTV Music Awards díjkiosztója, amikor egy húsnak tűnő anyagból készült ruhát, hozzá illő kalapot és táskát viselt. „Sosem gondoltam volna, hogy Chert fogom megkérni, fogja meg a hústáskámat” – nyilatkozta ezután. A ruha ellen nemcsak az állatvédők tiltakoztak, de számos internetes blog is azonnal a jelenség elemzésébe és Gaga támadásába kezdett. Maga az énekesnő azonban saját nyilatkozataiban számos – nem ritkán önellentmondásos – értelmezési lehetőséget adott meg rajongói, elemzői számára. Egy interjúban például így nyilatkozott: „Lesújtó számomra, hogy meleg rajongóim a kormány nyomását érzik magukon. Igazából ezért vettem fel ma este a húst”.⁵ Valóban, Gaga számos alkalommal kiállt a meleg közösségek mellett, és több tetteire vagy klipjére éppen az irántuk érzett szimpátiáját adta meg magyarázatként. AIDS-ellenes kampányok során szólalt fel a melegek jogaiért, s talán éppen ezek a megjelenései adták az ihletet azoknak a pletykáknak, melyek szerint Lady Gaga valójában férfi vagy hermafrodita. Természetesen ezt a hírhullámot is képes volt meglovagolni, amikor a japán *Vogue* magazin 2010. júniusi számában férfi modellként pózolt. Ugyanebben az interjúban, pár mondattal később Gaga a következőket fűzte a ruha miéértjéhez: „Számptalan értelmezése van, de számomra ma este azt jelentette, hogy ha nem állunk ki azért, amiben hiszünk, ha nem küzdünk a jogainkért, hamarosan annyi jogunk lesz, mint a húsnak a csontjainkon.” Ez esetben talán az „üzenetnél” lényegesebb az énekesnő első mondata: „számtalan értelmezése van”.

Éppen ez a számtalan értelmezési lehetőség válthatta ki a nézők, kritikusok nemtetszését a ruhával kapcsolatban, hiszen – egy ilyen jellegű jelmez esetében érthető módon – mindannyian valamiféle üzenetként olvasták azt. A politikai kijelentéstől a nők testének kihasználásáig gyakorlatilag bármilyen jelentés kapcsolható a ruhához; egy másik alkalommal például Gaga így magyarázta: „én nem vagyok egy darab hús”. A sokrétegű és elágazó interpretációk között üde színfolt a díjat átadó Cher megjegyzése a ruháról: „Művészeti alkotásként lenyűgöző! Mindenféle értékítélet nélkül.”⁶ Cher lelkesedése leginkább azzal a világlátással hozható kapcsolatba, ami miatt Gagát számtalan alkalommal elítélték. Az ő esetében ugyanis nem az esztétikum áll az „üzenet” szolgálatában, hanem a morál minden formája alárendelődik a megjelenés színtiszta képiségének. Ehhez

5 *Ellen DeGeneres Show*, 2010. szeptember 29., web: <http://www.youtube.com/watch?v=c9JedKtZAW8> (letöltés ideje: 2011. február 25.).

6 *Meet the Mystery Meat Dress: Lady Gaga Explains Rare VMAs Outfit*, web: <http://new.music.yahoo.com/blogs/stopthepresses/279379/meet-the-mystery-meat-dress-lady-gaga-explains-rare-vm-as-outfit/> (letöltés ideje: 2011. február 25.).

kapcsolódik a ruha tényleges anyaga körül kialakult vita is: Franc Fernandez, a ruha tervezője ugyanis azóta sem volt hajlandó elárulni, hogy valóban húsból készült-e az estélyi. Ebből a szempontból azonban lényegtelen is a válasz, hiszen a ruha tökéletesen betöltötte funkcióját, jelentések és jelentéstelenségek egész áradatának adott kiindulópontot. Másrészt azonban a bizonytalanság mindig nagyobb hírértékkel bír, mint a biztos tudat.

Egy másik alkalommal – bár ekkor semmilyen állat földi maradványát nem vette magára, és szinte semmi nem látszott ki a testéből –, Gaga újra a sajtó középpontjába került. 2009 decemberében ugyanis II. Erzsébet, Nagy-Britannia királynője fogadta az énekesnőt, aki külön erre az alkalomra egy nem mindennapi ruhát terveztetett. A hosszú, piros estélyi a hatalmas, fodros gallérral az I. Erzsébetről készült festményeket idézte, míg a fénylő latex anyag a 20. század erotikus filmiparára engedett asszociálni. A ruhához illő erős, piros flitteres smink az énekesnő járomcsontjától szemöldökcsontjáig, piros keretbe foglalta a szemét, egy internetes elemző szerint „drámai panda külsőt” kölcsönözve Gagának.⁷ A jelmez tehát gyakorlatilag az összes lehetséges sztereotípiát megidézte, ami a „királynő” képzetével hozható összefüggésbe, I. Erzsébettől a domina-úrnőn és a francia kártya kör dámáján keresztül C.S. Lewis *Aliz Csodaországban* című regényének Kör Királynőjéig.

„A FOX”

A Gossipbeast.com a jelmezt „alapvetően Gagásnak” nevezte, ami főképp azzal magyarázható, hogy az énekesnő számtalan megjelenéséhez hasonlóan ezúttal is sztereotípiákkal dolgozik, ám ezek egymásra olvasásával, különböző asszociációk előhívásával mégis képes a könnyen értelmezhető, ám elhasznált képekből érvényes, újszerűnek ható montázst létrehozni. Gyakorlatilag ez a kijelentés Gaga egész művészetére jellemző, és minden eddigi rekordot meghaladó népszerűségére is magyarázatot adhat. Az énekesnő klipjeiben, a róla készült fotókon a nagyon is ismerőst találja ismeretlenként, avagy fordítva, az „idegent” mutatja fel a „saját” kategóriáján belül. Ennek a folyamatos oda-vissza mozgásnak közhely és botrány között, a jól ismert idegen toposzának mintegy kicsinyítő tükröként szolgál a Lady Gaga kapcsán számos alkalommal előkerülő úrlény-asszociáció, melyre természetesen maga az énekesnő is rájátszik.

Már volt szó a kiborgokat idéző arany jelmezeiről a *Paparazzi*-videó kapcsán, de a *Bad Romance* klip számos mozzanata, mint a steril körülmények, a már említett kitekeredett, torz test felmutatása, vagy akár az emberek nagy része számára természetellenesnek tűnő szőrtelen macskák megjelenítése is ehhez kapcsolódik. A legszemlésebben mégis egy rajongói videó világítja meg az énekesnő „nem-emberi” imázsainak ezt az

⁷ *Lady Gaga Meets Queen Elizabeth II.*, web: <http://www.gossipbeast.com/?p=4947> (letöltés ideje: 2011. február 23.).

aspektusát. A *Pokerface* dal paródiájában az eredeti „can't read my, can't read my pokerface” (nem olvashat a pókerarcomban) refrén helyett a „can't deny, can't deny that I'm really from outer space” (nem tagadhatom, hogy az űrből jöttem) hangzik el. Eközben maga a videó a *Pokerface* klipjének különös jelmezeit, meghökkentő koreográfiáit eltűlözve rámutat a Lady Gaga-imázs már említett, nem emberi vonatkozásaira.

Az énekesnőtől tehát nem áll távol a science-fiction filmeket idéző megjelenés, másrészt azonban a sci-fi nemcsak ihletként, hanem önbeteljesítő jóslatként is működhet esetében. Philip K. Dick 1981-es, *Istenek inváziója* című regényében létrehozott egy Linda Fox nevű karaktert, aki a Naprendszer legkedveltebb énekesnője volt. A róla szóló pletykák szerint a hölgy valójában teljes mértékben szintetikus képződmény, arcát a legszebb földi nők vonásainak kombinálásával hozták létre, hangját pedig a lehető legkellemesebbre modulálták. Talán Stefani Germanotta 2008-as Lady Gagává alakulásával valamelyest valóra vált PKD víziója a tökéletes, és emellett tökéletesen nemlétező szupersztárról. A lehetséges párhuzamból nyilvánvalóan nem lehet messzemenő következtetéseket levonni Lady Gagával kapcsolatban, azonban egy apró árnyalat – ahogy az eddigiekben is – ismét érdekes lehet. Lady Gaga testalkata ugyanis klipről klipre, fellépésről fellépésre változik. Néha fiús, mint az *Alejandro* klipjében, sokszor homokóra-szerű, mint a *Paparazzi*-ban, bizonyos esetekben pedig egyenesen hízásra hajlamosként tűnik fel, mint a Monster Ball turnéján, ami arra világít rá, hogy Lady Gaga személyében a Photoshop éra prototipikus sztárja született meg: a test képi ábrázolása bármit megenged, ahogy az arc és a haj is könnyedén alakítható gyakorlatilag akármilyenné – a 21. századi nőideál határain belül. Ebből a szempontból „a Fox”, a teljesen számítógépek által létrehozott szupersztár már tényleg életre kelt.

Darabos Borbála (1984), Debrecen. A Debreceni Egyetemen diplomázott 2009-ben angol nyelv és irodalom, illetve politológus szakon. Jelenleg a Debreceni Egyetem Nemzetközi Oktatási Központjának dolgozója, valamint a Politikatudományi Tanszéken oktat angol szaknyelvet.

Darabos Borbála

A MÁSOK JOGA SEYLA BENHABIB: *THE RIGHTS OF OTHERS*

Könyvek sokaságában tanulmányozták már a nemzetközi migráció legkülönbözőbb elméleteit, kezdve annak kiváltó okaival, a migrálókra ható vonzó és taszító erők strukturalista vizsgálatán át a kivándorlás kockázatai és előnyei közti matematikai kapcsolat kiszámításáig. Ezen túlmenően számos tanulmányban elemezték a bevándorló és a befogadó társadalom között létrejött új kapcsolatot, és többen küldetésüknek tekintették, hogy az egyes közösségek számára irányelveket jelöljenek ki az együttélés esetleges konfliktusainak kezelésére is.

Mindezek ellenére Seyla Benhabib 2004-ben megjelent *The Rights of Others* című írásával új dimenziót nyit a nemzetközi migráció viszonyrendszerének értelmezésében. A szerző, a Yale Egyetem politikatudomány és filozófia professzora, a 2002-es, londoni King's College-on elhangzott előadásainak kiegészített változatát fűzte össze egy kötetbe.

A könyv már mottójával is, azaz „egyetlen emberi lény sem lehet illegális”, rávilágít arra, hogy Benhabib nem a vándorlás gazdasági és társadalmi következményeinek analízisében látja a migráció konfliktusainak megoldását. Ehelyett új nézőpontot vezet be, és azt az egyént állítja elméletének középpontjába, aki a makrogazdasági folyamatok számbavétele helyett inkább az őt érintő gazdasági vagy humanitárius nehézségeket mérlegeli, és ez alapján dönt hazájának elhagyásáról. Mivel a szerző nem hagyatkozik statisztikákra, hanem premisszaként fogadja el a migráció egyre nagyobb volumenű globális jelenségét, továbbá kiindulópontnak tekinti a multikulturális társadalmak meglétét is, ezért célkitűzése, hogy feloldja azt az ellentétet, mely a politikai közösség partikuláris érdekei és a közösséghez tartozás univerzális szükségletei között húzódik. Ennek érdekében feleleveníti és a modern kor kihívásainak megfelelően átértelmezi azokat a filozófiai elméleteket, amelyekben az állam és az egyén a világtársadalom legfőbb aktoraiként jelennek meg.

Benhabib sorra veszi azokat a liberális filozófiai téziseket, amelyek ugyan elfogadják a határokon átvélő migráció jogát, valamint a menekültek és bevándorlók

befogadásának fontosságát is hangsúlyozzák, mindezek ellenére mégsem mondják ki, hogy a nemzetállamok jogi felelősséggel is tartoznak a területükön élő „idegenek” iránt, ezért figyelmen kívül hagyják a politikai közösségen kívüliek, a „mások jogát”, mely egyben a mai nemzetközi emberi jogi rendszer legnagyobb hiányossága is.

Ahogy a szerző megállapítja, elsőként Immanuel Kant fektette le az egyetemes hospitalitás morális kötelességének elvét, és ezzel együtt elismeri az ideiglenes letelepedés alapjogát is. Eszmerendszerében viszont továbbra is fenntartja az államok jogát saját területük védelmére a bevándorlókkal szemben, és meghagyja a szuverén hatáskörében az állandó tagság, vagyis az állampolgárság kiterjesztésének privilégiumát is. (65.)

A liberális filozófus, John Rawls is úgy látja, hogy a modern társadalom a menekültek és bevándorlók iránti elkötelezettsége csak az egyszerű segítségnyújtás feladatáig terjed, ezért a demokratikus állam zárt határai mellett érvel. Úgy véli, hogy a társadalom rendszerében a bevándorlók csak felerősítik a már meglévő lokális feszültségeket, holott Benhabib rávilágít, hogy a migrálók képesek helyreállítani és elmélyíteni egy adott ország politikai kultúráját. (94.)

Mindazonáltal a szerző nem a nyitott határok mellett érvel, hanem olyan porózus határokat képzel el (114.), ahol a menekültek és menedékkérők akadályok nélkül tudnak belépni az adott országba, ellenben elfogadja és tiszteli azt az elvet, hogy a demokráciák saját jogkörükben szabályozzák az első belépéstől a teljes jogú állampolgárság elnyeréséig tartó átmenetet. Ez a megközelítés is rámutat, hogy Benhabib milyen fontosnak tartja a világ üldözöttjeinek, a menekültek és menedékkérők státuszának rendezését. Arra törekszik, hogy dekriminalizálja helyzetüket, ezért próbálja tudatosítani, hogy a határátkelés önmagában még nem bűncselekmény, és emiatt nem kell kvázi-bűnözőként kezelni őket. (168.) Mégis a legnagyobb veszélynek azt tartja, hogy a menekültek csakis a befogadó ország szuverén hatalmának akaratától függenek. A demokratikus legitimáció ezen paradoxonjára a szerző Hannah Arendt elméletein keresztül mutat rá.

Arendt kimondja, hogy minden egyes embernek „joga van ahhoz, hogy jogokkal rendelkezzen” (49.), de ennek korlátja maga a szuverenitás lehet, akinek ezeket a jogokat biztosítani kellene. Mivel az állam határozza meg, hogy kik tartozhatnak hozzá a politikai közösséghez, így pontosan azoknak nincs beleszólása a politikai tagság, az állampolgárság feltételeinek meghatározásába, akik ezt el szeretnék nyerni. Arendt kételkedik abban, hogy valaha létrejön olyan világkormány, amely kiküszöböli az ilyen egyenlőtleniséget és igazságtalanságot, de a szerző szerint napjainkban jó úton haladunk egy átfogó, nemzetközi emberi jogi rendszer kiépítéséhez.

Mivel a „mások jogának” biztosítását, ezzel a menekültek, menedékkérők és bevándorlók helyzetének javítását Seyla Benhabib a nemzetállam korlátainak leküzdésében látja, ezért továbbgondolja Arendt teóriáját. Az államhatalmat birtokló szuverenitás a területiség elvére hivatkozva zárhatja ki a jogokkal nem rendelkező idegeneket, melyel eleget tesz az önmeghatározás elvárásainak, viszont ezzel egy időben megsérti az

emberi jogok védelmére tett kötelezettségeit. Éppen ezért a nemzetállamok területi elven történő anakronisztikus és kirekesztő politikáját egyre inkább a nemzetközi irányelveknek és szervezeteknek kell átvennie.

A szerző a területiség válságával nem a nemzetállam megszűnése mellett érvel, sőt, az állampolgárság hanyatlásának elméletével sem ért egyet, hanem inkább ezen koncepciók átalakítására, illetve a jelenkor kihívásaival való összeegyeztetésére tesz kísérletet. A migráció globális jelenségét figyelembe véve, az állampolgárság megadása többé már nem lehet a szuverén hatalom egyoldalú döntésének eredménye, az állam nem használhatja fel a honosítási törvényeket a bevándorlók számának szabályozására sem, ebből következően a nemzeti és a kulturális identitást el kell választani a politikai közösséghez tartozás privilégiumától, és helyette úgy kell átalakítani az állampolgárságot, hogy ez akár a letelepedés jogán is elérhető legyen. Ennek egyik alternatívája az lehet, ha állampolgárságot nem tekintjük egyöntetűnek, hanem lebontjuk politikai, kulturális és szociális alkotóelemekre. Így bár egy idegen akkor gyakorolhat politikai jogokat a befogadó országban, ha honosítással a közösség tagjává válik, a szociális és alapjogok biztosítása többé már nem a politikai tagság függvénye, hanem ezekre „mások” is jogosultakká válnak az emberi jogi rendszerek védelmének köszönhetően. (129.)

Seyla Benhabib közérthető nyelven vizsgálja a filozófiai rendszerek jelenkori érvényességét, és világos érvekkel cáfolja még a legszabadelvűbb elméletek kevésbé helytálló érveit is. Az állampolgárságot és a politikai közösséget egyaránt olyan rugalmas és dinamikus entitásként mutatja be, melyek képesek a jelenkor legnagyobb kihívásaihoz is alkalmazkodni. A szerző bámulatos könnyedséggel tudja megragadni a migráció és a multikulturalizmus bonyolult hálójának lényegét, és arra törekszik, hogy egy globális emberi jogi rendszer keretein belül az idegenek, a „mások” és a befogadó országok közti legapróbb ellentétet is feloldja, ezért mindenki számára érthetően rámutat, hogy nem idegenként kell kezelnünk a bevándorlókat, hanem olyan szomszédokként kellene rájuk tekintenünk, akiknek éppen csak az állampolgársága más. Könyve mindenki számára ajánlott olvasmány, aki nem akar a migrációs teóriák tengerén „régí térképekkel navigálni.” (30.)

(BENHABIB, Seyla, *The Rights of Others – Aliens, Residents and Citizens*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.)

Pataki Éva (1976) Tiszafüred, Miskolc. Angol szakos középiskolai tanár, jelenleg a Debreceni Egyetem PhD-hallgatója.

Pataki Éva

■ AZ VAGYOK, AHOL VAGYOK A LOKALITÁS MINT IDENTITÁS-SZIMBÓLUM KÉT BRIT-ÁZSIAI REGÉNYBEN¹

A bevándorlók kulturális identitása a dekolonizáció óta szignifikáns téma az angol irodalomban. V. S. Naipaul-tól Salman Rushdie-n át Ravinder Randhawa-ig számos jeles író ábrázolta a Nagy Britanniában élő emigránsok „másságát” és kulturális identitászavarát, míg mások a „bennfentes” szemszögéből nézve írtak a hibriditásról és az „új brit nemzeti identitásról”.² A brit-ázsiai állampolgárok és írók új generációja számára a kérdés nem az, hogy Nagy Britannia az otthonuk-e vagy sem, hanem, hogy az identitásukat miként reprezentálja és szimbolizálja az a hely, amit otthonnak hívnak. Írásomban a lokalitás és a kulturális identitás közötti kapcsolatot kísérem meg feltérképezni két kortárs brit-ázsiai regény, Hanif Kureishi *The Buddha of Suburbia*³ és Nirpal Singh Dhaliwal *Tourism*⁴ című regényének elemzésén keresztül, arra a nézetre fókuszálva, miszerint lokalitásunkkal különböző identitásokat reprezentálhatunk. Ezzel a lehetőséggel mindkét főhős tudatosan operál.

Stuart Hall szerint „a kulturális identitás identifikációs pont, instabil pontja az identifikációnak, varrat, mely a történelem és a kultúra diskurzusain keresztül jön létre. Nem esszencia, hanem pozicionálás kérdése”.⁵ Amennyiben a kulturális identitás lényege

1 A tanulmány a X. HUSSE konferencián elhangzott „I Am Where I Am: Location as a Symbol of Identity in Two British Asian Novels” című előadásom alapján készült.

2 „a new way of being British” KUREISHI, Hanif, *My Beautiful Laundrette and The Rainbow Sign*, London, Faber, 1986, 18. (A két regényből citált részleteket, valamint az angol nyelvű szakirodalmi idézeteket saját fordításomban közlöm. A citátumok angol eredetijét a lábjegyzetben idézem. – P.É.)

3 „A külváros Buddhája” – KUREISHI, Hanif, *The Buddha of Suburbia*, London, Faber and Faber, 1990.

4 „Turizmus” – DHALIWAL, Nirpal Singh, *Tourism*, London, Vintage, 2006.

5 „Cultural identities are the points of identification, the unstable points of identification or suture, which are made, within the discourses of history and culture. Not an essence but a positioning” – HALL, Stuart, *A Place Called Home: Identity and the Culture Politics of Difference = Identity: Community, Culture, Difference*, ed., RUTHERFORD, Jonathan, London, Lawrence & Wishart, 1990, 395.

a pozicionálás, akkor ennek elengedhetetlen eleme önmagunk lokalizálása a világban, mind földrajzi, mind társadalmi értelemben. Mindemellett számos irodalomkritikus érvel az identitások fluid és hibrid jellege mellett, véleményem szerint pedig a hibriditás nem csak a faji, nemi és szexuális identitást foglalja magában, mint ahogy azt Hall értelmezi, hanem a lokalitáshoz kötődő identifikációt is. Homi Bhabha teoretikus olvasatában „a hibriditás álcázás”,⁶ a mimikri pedig alapvető szerepet tölt be a koloniális diskurzusban. A poszt-koloniális Nagy Britanniában a mimikri ugyanilyen fontos része a bevándorló-élménynek. Több, mint a domináns kultúra pusztta utánzása az alkalmazkodás érdekében, illetve a faji diszkrimináció és üldöztetés elkerülésére: „a mimikri *ismétel*, nem *re-prezentál*”,⁷ a mimikri az asszimilálódott bevándorló „majdnem ugyanaz, de mégsem”⁸ aspektusa.

A *The Buddha of Suburbia* és a *Tourism* főhősei számára a mimikri hibriditásuk szerves része és eszköze abbéli törekvésüknek, hogy kitörjenek a *köztesség*⁹ állapotából. Esetük azt sugallja, hogy a mimikri nem csupán az öltözködés, nyelvhasználat, kulturális és szexuális szokások szintjén, hanem a lokalitás tudatos választásával is alkalmazható. Ez a *lokalitásos mimikri* jellemzi Karim és Puppy tetteit és identitását, illetve jelzi az identitás és a lokalitás közti szoros topológiai és tropológiai kapcsolat felismerését. Valóban, a lokalitás képes kifejezni azt, hogy kik vagyunk, vagy azt, hogy kiknek szeretnénk látszani. Hathatós segítség lehet identitásunk formálásában, de akkor is, amikor pusztán „eljátsszuk” azt. Kureishi-t például három különböző módon azonosították a saját és az olvasói lokalitásának megfelelően: „Az amerikaiak úgy vélik, hogy brit; a britek indiainak tartják; az indiaiak szerint pedig teljesen elnyugatiasodott”.¹⁰ A lokalitásos mimikri és a lokalitáshoz kapcsolódó identifikáció ennél kisebb hatáskörben is működik: Karim esetében például a külvárosból a belvárosba történő migráció ugyan földrajzilag kis távolságot jelent, de hatalmas lépésnek számít a perifériáról a középpontba kerülés az identitás reprezentációja szempontjából.

A külváros és a belváros, a sztázis és a mobilitás közti feszültség mindkét regényben

6 „hybridity is camouflage” – BHABHA, Homi, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, 193.

7 „mimicry repeats rather than re-presents” – Uo., 85.

8 „almost the same but not quite” – Uo., 92.9

9 „in-betweenness” – Bhabha számos művében ír arról, hogy a koloniális migráció és a kulturális hibridizáció köztes állapotot eredményez, így a köztesség minden diaszpóra bevándorló-élményének sajátja.

10 „Americans think he’s a Brit, Brits think he’s an Indian, Indians think he’s all Westernized” – KUMAR, Amitava, KUREISHI, Hanif, *A Bang and a Whimper: A Conversation with Hanif Kureishi*, Transition, 2001/88, 114–131.

hangsúlyos, a főhősök hozzáállása ezekhez az ellentétpárokhöz pedig nagyon hasonló. A *The Buddha of Suburbia* egy fiatal brit-ázsiai férfi fejlődésregénye: Karim öntudatlanul keresi a helyét a világban, a londoni agglomerációt keresztül-kasul utazva menekül alsó középosztálybeli, kertvárosi gyökerei elől a város magasabb társadalmi státusszal kecsegtető szívébe. Utazásai egyúttal topológiai egyezkedések is a faji és etnikai hovatartozással, illetve a hibrid identitással. Ez a „látszat-migráció” vagy „lokális migráció”,¹¹ mely a diszlokáció és a köztesség érzetét kelti, a kulturális identitászavar szimptómája: Kureishi Londonját olyan helyként ábrázolja, „ahol az identitások mozgásban és játékban vannak”.¹² A lokalitás ily módon nem csupán identitás-szimbólum, hanem esetenként inkább *performansz*, tudatos identitás-reprezentáció, egyfajta szerepjáték.

Dhaliwal főhőse hasonlóképp vándorol az öröm nyomában a fővároson kívül és belül, esetében azonban nem beszélhetünk az identitás-keresés motivációjáról. Céltalan kóborlásainak csupán egy mozgatórugója van: az élvezetek hajhászása, mely ugyan végső soron nem okoz kielégülést, de állandó mozgásban tartja, így nem kell kötődnie senkihez és semmihez. Puppy számára mindez nem pusztán utazás, hanem „turizmus”: a városban lakik, de nem lakója annak; asszimilálódik, de nem integrálódik; úton van két lokalitás között, de sosem érkezik meg igazán.

Mindkét főhős kószálásának kiindulópontját a külváros jelenti. Karim a fehérek lakta alsó középosztálybeli Bromly-ból indul, míg Puppy Southall-ban nőtt fel, az ország dél-ázsiaiak által legsűrűbben lakott peremvárosában. Bár mindketten megvetik a külváros sztázisát és sóvárogják a belváros nyújtotta mobilitást, más motiválja őket a továbblépésre: Karim kalandra és izgalomra vágyik, Puppy jólétre, kényelmes, gondtalan életre, melyet minden különösebb erőfeszítés nélkül érhet el. Karim intenzíven akar élni és „vérmes reményei”¹³ vannak, viszont nincsenek tervei a jövőre nézve. Puppy, bár gyakran téveszt irányt és veszti el lelkesedését, általában tudja, hogyan érje el, amit akar; használja és kihasználja az embereket a magasabb életszínvonal elérése érdekében, és azért, hogy elnyerje álmai asszonyának kegyeit. Karim menekül az unalom elől, amit a külváros jelent számára, mégis paradox módon a külváros nyugtalansága az, ami őt magát is türelmetlenné teszi: „Talán a kontinensek és vérvonalak, az itthon és az otthon, a gyökerek és a gyökértelenség furcsa keveredése miatt vagyok ilyen nyughatatlan és közönyös. Vagy talán mert a külvárosban nőttem fel. De minek is boncolgatnám a dolgot, hiszen elég, ha

11 „mock migration”, „local migration” – NASTA, Susheila, *Home Truths, Fictions of the South Asian Diaspora in Britain*, Palgrave, 2002, 181.

12 „in which identities shift and are performed” – ILONA, Anthony, *Hanif Kureishi's The Buddha of Suburbia: 'A New Way of Being British' = Contemporary British Fiction*, eds. LANE, Richard J., MENGHAM, Rod, TEW, Philip, Cambridge, Polity Press, 2003, 100.

13 „wild hopes” – KUREISHI, *The Buddha, i.m.*, 68.

annyit mondok, hogy kerestem a bajt, bármilyen fellelhető mozgást, akciót, szexuális érdeklődést”.¹⁴ Bár motivációik helyenként különböznek, mindkét főhősről elmondható, hogy menekülnek a család és a gyökerek elől, melyeket a szegénységgel, kulturális örökségük „lehetetlen” elvárásaival és faji üldöztetéssel társítanak.

Mindazonáltal, sem Karim, sem Puppy nem jut el addig a felismerésig, hogy egy új lokalitás nem feltétlenül jelent valódi új identitást. Lehetséges, hogy másnak tűnnek, talán változnak is, de identitásuk alapvetően megmarad annak, ami: a második generációs bevándorló hibrid identitása, az örökös köztesség. Miközben egyik kerületből, egyik országból a másikba utazgatnak, gyakran elvétik az irányt, visszafelé haladnak, vagy éppen egy helyben állnak. Csalódnak a balsiker miatt, mert rájönnek, hogy amiért sóvárogtak, nem is olyan vonzó közléről nézve, mint amilyennek távolról tűnt. Végül mindketten visszatérnek Londonba, vitás és vitatható otthonukba, melyhez sem a nemzetiség, sem a származás nem köti őket: Karim szavaival élve London egyszerűen az a hely „ahonnan elindulsz”.¹⁵

Eltérő útjaik és motivációik ellenére, a két főhős karaktere számos hasonlósággal bír. Nem ismerik el a gyökereiket és a vallásukat; sem családjukhoz sem pedig a brit vagy az indiai kultúrához nem fűzi őket szoros kötelék; szexuálisan szabadosak, szexepiljüket felhasználva próbálnak előre jutni; eleven, kalandos, kielégítő életre vágynak, de kielégületlenek maradnak és kiégnek; lokalitásos mimikrit alkalmaznak, és különféle identitásokat játszanak el céljaik elérése érdekében, de képtelenek megszabadulni a „külvárosi stigmától”.¹⁶

James Procter szerint a kortárs brit-ázsiai irodalomban Nagy Britannia az „a materiális helyszín”, ahol az identitásokat eljuttassák, a külváros pedig „szándékosan távol a ’multikulturális’ belvárostól”,¹⁷ az egyik legfontosabb lokalitás, mely megtestesíti a bevándorló-élményt és az identitással kapcsolatos számos tenziót, mint például a hibriditást és a köztességet. Susan Brook érvelésében a külváros mint lokalitás egyszerre „korlát” és „a mozgás motorja... bármely instabil, individuális identitás-formálás színpada”.¹⁸ Karim

14 „Perhaps it is the odd mixture of continents and blood, of here and there, of belonging and not, that makes me restless and easily bored. Or perhaps it was being brought up in the suburbs that did it. Anyway, why search the inner room when it’s enough to say that I was looking for trouble, any kind of movement, action, and sexual interest I could find” KUREISHI, *The Buddha*, i.m., 3.

15 „where you start from” – Uo., 249.

16 „suburban stigma” – Uo., 134.

17 „the material site”, “self-consciously distant from the ‘multicultural’ inner city” – PROCTER, James, *Dwelling Places: Postwar Black British Writing*, Manchester University Press, 2003, 125.

18 „limit”, „the motor for movement... [which] stages the unstable process of the formation of any individual identity” – BROOK, Susan, *Hedgemony? Suburban Space in The Buddha of Suburbia = British Fiction of the 1990s*, ed., BENTLEY, Nick, London, New York, Routledge, 2005, 221–222.

számára ez az a hely, ahol a különböző identitások és „az alternatív szexualitások eljátszhatók és kitalálhatók”,¹⁹ illetve egyúttal „angolságának” jelölője is. A provinciális prűderiát, amivel barátja, Charlie megvádolja, gyakran azonosítják az angolokkal és a „külvárosiassággal”. Ezt a gondolatársítást azonban Karim sértőnek tartja, mert úgy gondolja, a külváros ismerős, biztonságos és unalmas, míg a belváros heterogén, életteli és „a csábítások kifogyhatatlan tárháza”.²⁰

Puppy-t is a csábítások készítetik arra, hogy családjától elszakadjon és elhagyja a külvárost a belvárosért, ahol könnyebben érzi magát önazonosnak, amelyet otthonosabbnak tart. Első lépésként Hackney-be költözik, elhagyatott tanácsi lakások, szemetes utcák és a munkásosztálybeliek közé, majd szexuális kapcsolatot létesít egy felsőosztálybeli lánnyal, Sophie-val és összeköltözik vele Holland Park-ban. Ezáltal sikerül közel férkőznie Sarupa-hoz, Sophie barátnőjéhez és a vágyott luxushoz, önmaga „javított kiadásához”, hiszen a gazdagok által lakott negyedben az emberek „a pénz prizmáján keresztül”²¹ látják egymást. A lokalitások mimikri ellenére azonban Puppy nem szűnik meg turistának lenni; Londont továbbra is látnivalói és szórakozási lehetőségei alapján ítéli és éli meg. Ráadásul hamarosan rákényszerül arra, hogy felismerje, nem tud igazán asszimilálódni, nem illik be a felső tízezerbe, mássága továbbra is élesen kirajzolódik: „Megdöbbenett a felismerés, hogy mennyire más vagyok, mint ők, mennyire más időben és térben vannak a gyökereim: Nyugat-London punjabiak lakta külvárosában. Szégyelltem magam”.²²

Hasonló felismerés vár Karimra is, amikor apjával London központjába költözik, a várva várt nyüzsgésbe, a végtelen lehetőségek „hazájába”: „London olyannak tűnt, mint egy ötezer szobás ház, minden szoba más és más, s nekem nem volt más dolgom, mint hogy rájöjjek, hogyan kapcsolódnak egymáshoz, majd végigjárjam mindegyiket”.²³ Hamarosan azonban szembesülnie kell azzal, hogy Bromley-hoz hasonlóan West Kensington is csak „egy köztes állapot, ahol az emberek elidőznek, míg tovább nem állnak, vagy maradnak, mert megrekedtek”.²⁴ Eleinte Karim céltalannak érzi magát, elveszettnek a tömegben, de végül döntésre jut: mozdulnia kell. Sikerül szerepet kapnia egy színdarabban,

19 „for the performance and invention of alternative sexualities” – *Uo.*, 222.

20 „bottomless in its temptations” – KUREISHI, *The Buddha, i.m.*, 8.

21 „through a prism of money” – DHALIWAL, *i.m.*, 53.

22 „I was taken aback by how particular I was, how rooted in time and place: everything about me came from the Punjab suburb of West London. I felt embarrassed” – *Uo.*, 189.

23 „London seemed to me like a house with five thousand rooms, all different; the kick was to work out how they connected, and eventually to walk through all of them” – KUREISHI, *The Buddha, i.m.*, 126.

24 „an area in-between, where people stayed before moving up, or remained only because they were stuck” – *Uo.*, 127.

melynek során és okán – azért, hogy a rendező elvárásainak megfelelően – egy képzelt identitást játszik el a színpadon és azon kívül is; kizsákmányolja önnön identitását,²⁵ áruba bocsátja feltételezett „indiaiságát”, szexualitását felhasználva igyekszik sikereket elérni és elfogadtatni magát. Ily módon *identitás-performanszát*, Brook szavaival élve, befolyásolja a lokalitás: „Karim szexuális és etnikai másságát, valamint a fix identitáskategóriák elutasítását gyakran azonosítják az urbánus, kozmopolita léttel, mely ellenszegül a külváros uniformitásának”.²⁶ Mindazonáltal, a kozmopolita felszín alatt Karim megmarad külvárosi „srácnak”; nem lehetne kozmopolita, ha nem lenne külvárosi, hiszen ez utóbbi biztosítja számára azokat a „stratégiákat, melyekkel átformálhatja magát politikonná, kifinomult városlakóvá, angol úriemberré New Yorkban”.²⁷

A kozmopolita és külvárosi lét dualitása kulcsfontosságú eleme a főhősök identitásának. Bár lokalitásuk és identitás-performanszuk kozmopolitává teszi őket, köztességük és akcentusuk elárulja külvárosi mivoltukat. Az egyetlen különbség ebben a tekintetben csupán az, hogy míg Puppy szégyelli „zagyva” akcentusát, ami „a cockney kiejtés és a nyugat-indiai hanglejtés keveréke, megfűszerezve egy kis punjabi dünnöggel”,²⁸ addig Karim szándékosan rájátszik külvárosi identitására, amikor Maugli szerepét cockney akcentussal játssza. Anthony Ilona szerint ez a „dupla öntudat” elengedhetetlen az identitás-performansz esetében, és a direktor tanácsa, mely szerint ahhoz, hogy sikeresen mások lehessünk, önmagunknak kell lennünk, megfogalmazza „azt a flexibilitást, mellyel Karim generációja szemléli az identitást, mint relációs és változékony fogalmat”.²⁹ Következésképpen a különböző identitások könnyedén eljátszhatóak, Karim számára pedig London lehetőséget nyújt arra, hogy feszegetse, és tetszés szerint elmozdítsa az identitás határait, mely ily módon „dinamikus, flexibilis és interaktív fogalomává válik”.³⁰ Miként

25 ILONA véleménye szerint az identitások szándékos változtatása mások megtévesztése vagy elvárásainak való megfelelés céljából nem más, mint az identitás kizsákmányolása, tőke, melyből hasznot kovácsolnak.

26 „Karim’s sexual and ethnic difference, along with his refusal of fixed identity categories, is often associated with urban cosmopolitanism and seen as a challenge to suburban sameness” – BROOK, *i.m.*, 214-215.

27 „with strategies to reshape himself – as politico, as urban sophisticate, as Englishman in New York” – *Uo.*, 218. BROOK értelmezésében a politikon olyan személy, akinél a politikusokhoz hasonlóan a cél mindig szentesíti az eszközt.

28 „cockney enunciation and occasional West Indian inflection overlaid a quiet drone from the Punjab” – DHALIWAL, *i.m.*, 189.

29 „the flexible way in which Karim’s generation see identity as a relational and mutable concept. Different identities are easily assimilable, easily performed” – ILONA, *i.m.*, 101.

30 „a dynamic, flexible and interactive concept” – *Uo.*, 101.

London alkalmas helyszín a fluid identitások eljátszására – lévén maga is „színházi tér, előadások helyszíne”³¹ – úgy a külváros is lehetőséget nyújt a különböző identitások „színházi előadására”, illetve időnként meg is követeli azt. London Penge negyedében, ahol Karim rokonai laknak, az unokatestvérek gyakran játszanak szerepeket, hogy elkerüljék a bajt és álcázzák identitásukat: „Ja, néha franciák voltunk, Jammie és én, máskor meg afro-amerikaiak. Az a helyzet, hogy angoloknak kellett volna lennünk, de az angolok szerint nem voltunk egyebek, mint fekáák, niggerek, pakik, meg ilyenek”.³² A belváros és a külváros közötti határvonal kétségtelenül gyakran elmosódik. Karim a Temze mindkét partján tapasztal rasszizmust, alkalmaz mimikrit és érzi magát céltalannak. Akár West-Kensingtonban, akár Bromley-ban van éppen, két ellenpólus közt vergődik: a között, ami-e van, és aki valójában, illetve amit szeretne, és akivé válna; időnként pedig a köztes állapotok és lokalitások közt van – úton.

Karim nem horgonyozik le permanensen sem a külvárosban, sem a belvárosban, hanem állandóan a kettő között ingázik. Procter úgy véli, hogy ez a „nomadizmus szimp-tómája [Karim] vágyának, hogy elszakadjon a gyökereitől”,³³ míg Brook szerint a perifériáról a centrumba megtett horizontális utazások „a szabadság és felfedezés képzetei”.³⁴ Karim laterális utazásokat is tesz a külvárosokon át, Bromley, Penge és Chislehurst között, menekülési útvonalat keresve: „Nem is volt olyan rossz keresztül-kasul buszozni Dél-Londonon és a külvárosban; senki se tudta merre járok éppen. Ha valaki ... meg akart találni mindig valahol máshol voltam”.³⁵ A „valahol máshol” tökéletesen kifejezi Karim kulturális és individuális identitászavarát, illetve öntudatlan vágyát, hogy tartozzon valahová; Bromley-ban a belváros izgalma és szabadsága után sóvárog, West-Kensingtonban hiányzik neki a családja és a külváros meghittsége: „Szaladni akartam, ki a szobából, vissza Dél-Londonba, ahová tartozom és ahonnan olyan helytelenül és arrogánsan leléptem”.³⁶

Akár átok, akár áldás, Karim képessége, hogy egyszerre több helyen éljen anélkül,

31 „theatrical space, a locus of performance” – PROCTER, *i.m.*, 135.

32 „Yeah, sometimes we were French, Jammie and I, and other times we went black American. The thing was, we were supposed to be English, but to the English we were always wogs and nigs and Pakis and the rest of it” – KUREISHI, *The Buddha*, *i.m.*, 53. A „Paki” kifejezés Pakisztánra utal, a dél-kelet ázsiai származású britek rasszista, pejoratív megszólítása.

33 „nomadism is symptomatic of his desire to uproot himself” – PROCTER, *i.m.*, 150.

34 „images of freedom and exploration” – BROOK, *i.m.*, 220.

35 „I was not too unhappy, criss-crossing South London and the suburbs by bus, no one knowing where I was. Whenever someone ... tried to locate me, I was always somewhere else” – KUREISHI, *The Buddha*, *i.m.*, 94.

36 „I wanted to run out of the room, back to South London, where I belonged, out of which I had wrongly and arrogantly stepped” – *Uo.*, 148.

hogy bármelyik lokalitáshoz is igazán kötődne vagy tartozna, inherens jellemzője a hibrid identitásnak. A különböző lokalitások közötti mozgása az identitások váltogatását szimbolizálja: Bromley-ban indiai fiatalember, Chislehurst-ben munkásosztálybeli unokaöcs, Közép-Londonban hivatásos színész, számos helyen biszexuális szerető, New Yorkban pedig brit állampolgár. Időnként pár pillanatra hol az egyik, hol a másik, de mivel folyton úton, mozgásban van, többnyire „valahol, valaki” köztes állapotban. Másrészt viszont, bár Karim azt állítja magáról, hogy tart valamerre, bizonyos tekintetben mindig mozdulatlan marad, nem halad; utazásai nem csak a dinamizmus, hanem a céltalanság metaforái is. Annak ellenére, hogy a regény elején Karim határozottan kijelenti: „angolnak születtem és neveltetem, kvázi”,³⁷ utazásai Procter szerint kettős identitásról tesznek tanúbizonyságot, melyek akkor is szituálják őt, amikor „látszólag maga mögött hagyja ezeket a szituációkat”.³⁸

Karimhoz hasonlóan Puppy is a kellemetlen helyzetek elől menekül London egyik végéből a másikba, s közben különböző identitás-performanszokkal él, lévén képtelen arra, hogy letelepedjen vagy elkötelezze magát. Utazásait nem az motiválja, hogy tartozzon valahová, hanem hogy „elvessen”. Tudatos választás a részéről, hogy nem felel meg az elvárásoknak, hogy elbukik. Még ha kis ideig le is telepszik egy helyen, nem hajlandó kötődni sem emberhez, sem helyhez: szinte alig látogatja Southall-ban élő családját, mert nem akar „visszasüppedni” a haszontalan punjabi fiú szerepébe; alig várja, hogy elköltözhessen Hackney-ből, ahol munkanélküli paki íróként tartják számon; megveti a gazdag fehér lányok exotikus játékszereként betöltött kensington-i szerepét. Következésképpen egyszerre él a bukás sztázisában és konstans térbeli mobilitásban, az életet egy taxi ablakán vagy egy fényképezőgép lencséjén keresztül szemlélve: „Turista vagyok... Csak nézelődöm”.³⁹

Végül mindkét főhős úgy próbálja meg feloldani a szimultán mobilitás és sztázis okozta feszült helyzetet és a többszörös identitásukból fakadó zavarodott érzést, hogy külföldre utazik. Karim Charlie-nál marad New Yorkban színházi turnéja után, Puppy pedig lopott pénzen körbeutazza Európa nagyvárosait, majd Egyiptomban köt ki, ahol egy jóga-központban talál állást kisegítőként. Érdekes módon erre a leghosszabb útra, a végső nagy „szökésre” van szükségük ahhoz, hogy felismerjék, hová tartoznak, hol található identitásuk valós lokalitása. Puppy elhatározza, hogy ellátogat Punjab-ba és visszatér a gyökereihez: „Úgy akarok megérkezni Delhi-be, hogy tudom, ezúttal megcsókolom majd a leszállópálya betonját, ahogy anyám tette, könnyes szemekkel”.⁴⁰ Előtte azonban még

37 „an Englishman, born, and bred, almost” – *Uo.*, 3.

38 „even as he appears to be leaving these situations behind” – PROCTER, *i.m.*, 155.

39 „I’m a tourist...I just look at the view” – DHALIWAL, *i.m.*, 85.

40 „I want to arrive in Delhi, knowing that this time I will kiss the tarmac, like my mother did, with tears falling from my eyes” – *Uo.*, 245.

pénzre van szüksége, ezért azt tervezi, hogy visszarepül Londonba, a városba, amire há-lásan így emlékezik: „London majd’ harminc éven át volt az otthonom... sosem mutatta ki szeretetét, de megmutatta, hogyan működik a világ”.⁴¹

Hasonlóan vegyes érzésekkel tér haza Karim is; bár New Yorkban maga volt „a két lábon járó tespedés, kötöttségek nélkül”,⁴² izgatottan várja, hogy dolgozni kezdjen és láthassa a családját. Az a London, ahová visszatér ugyan sokat veszített vonzerejéből, csúnya és szenvtelen, Karim mégis őszintén csodálja és elfogadja kettős arcát. Csakúgy, mint ahogy elfogadja önnön hibrid identitását és paradox érzéseit:

„Visszatekinthettem a múltra, hogy mi mindenben mentem keresztül miközben kerestem a helyem és próbáltam kiismerni magam. Talán a jövőben majd teljesebb életet élek. Ott ültem hát kedves öreg városom kellős közepén, ami maga is egy kicsiny sziget alján csücsült. Emberek vettek körül, s én egyszerre éreztem boldogságot és nyomorúságot. Arra gondoltam, milyen zavaros volt minden, és hogy ez nem lesz mindig így.”⁴³

Kétségtelen, hogy London egészen más, mint ahogy azt Karim várta, mégis az ott-hona; a hely, amivel azonosulni tud; a hely, ami azonosítja őt – hibrid lokalitása egy hibrid identitásnak. Londont elhagyván Karim és Puppy felismeri és tudatosítja magában saját hibriditását, megszabadul a céltalanság érzésétől és végre sikeresen elhelyezi magát a világban; így lesz mindkét főhős „amorális alak, ártatlan az idegenben”,⁴⁴ mégis elsősor-ban londoni lakos, aki „újra-territorializálja és átnevezi”⁴⁵ a belvárost és a külvárost, mint teret. Ily módon mind a kozmopolita, mind a külvárosi tér a mimikri, a performansz és a hibriditás helyszínévé, a különböző lokalitások pedig az identitás térbeli megtestesülésé-vé és metonímiáivá válnak.

41 „London had been my home for almost thirty years ... she’d never shown me any love, but had shown me the world and its workings” – *Uo.*, 240.

42 „a walking stagnancy without restraints” – KUREISHI, *The Buddha, i.m.*, 249.

43 „I could think about the past and what I’d been through as I’d struggled to locate myself and learn what the heart is. Perhaps in the future I would live more deeply. And so I sat in the centre of this old city that I loved, which itself sat at the bottom of a tiny island. I was surrounded by people, and I felt happy and miserable at the same time. I thought of what a mess everything had been, but that it wouldn’t always be that way.” – *Uo.*, 284.

44 „an amoral figure, an innocent abroad” – BROOK, *i.m.*, 197.

45 „reterritorializing and renaming” – *Uo.*, 197.

Rétfalvi Árpád (1984) Siófok, Debrecen. A Debreceni Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója, a Magyar Germanisták Társaságának tagja.

Rétfalvi Árpád

■ HÚSZ KÉZZEL BELENYÚLNI A VILÁGBA VAGY EGGYEL SEM? FRANZ KAFKA: *ELSŐ BÁNAT**

LÁTSZAT ÉS VALÓSÁG

„Mindig húsz kézzel akartam belenyúlni a világba, s ráadásul nem is helyeselhető célból. Ez hiba volt. Most mutassam meg, hogy még az egyéves perből sem okultam? Nehéz felfogású emberként távozzam? S utóbb tán azt mondják rólam, hogy a kezdetén be akartam fejezni, s most a végén újrakezdeni a pert? Nem akarom, hogy ezt mondják.”¹ Végtére is mi a különbség: akár Josef K. és K. ideges keresését, akár Karl Rossmann tehetetlen kallódását veszi alapul az olvasó, a végeredmény tekintetében Franz Kafka mindhárom regényfőhőse kudarcra ítéltetett – nem sikerült közelebb jutniuk a Törvényhez, a Kasztélyhoz, illetve nem találtak olyan orientációs pontot, amely állandónak bizonyult volna a folyamatok változó sodrásában.

Kafka 1914. december 25-én a következőket jegyezte naplójába: „Amit Löwy révén a jelenkori varsói zsidó irodalomról és részben saját ismereteim alapján a jelenkori cseh irodalomról tudok, arra vall, hogy az irodalmi munka sokféle előnyét – [...] a külső életben többnyire tétlen és mindig szétforgácsolódo nemzeti tudat belső összetartását, azt a büszkeséget és támaszt, amelyet a nemzet az irodalom révén önmagának és az el-lenséges külvilággal szemben szerez [...] – mindezeket a hatásokat már olyan irodalom is kiválthatja, amely valójában nem szokatlanul széles skálán fejlődik ugyan, de jelentős tehetségek hiányában ennek látszatát kelti.”² Isaac Löwy a századforduló jiddis nyelvű színházának kiemelkedő szervezője és rendezője, akinek Kafka a naplóbejegyzések tanúsága szerint nagy csodálattal adózott. Ugyanilyen lelkesedéssel tekintett a keleti ortodox zsidóságra, akik mentesek maradtak az asszimilációs és reformtörekvésektől, és hűen őrizték a tradíciókat. A XX. század elejének jiddis nyelvű irodalma tehát karkai értelembe valódi „kis irodalom”: politikai céllal lép fel az antiszemita környezetben, amely

* Készült a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával.

1 KAFKA, Franz, *A per*, ford. SZABÓ Ede, Bp., Európa, 2008, 250.

2 KAFKA, Franz, *Naplók*, ford. GYÖRFFY Miklós, Bp., Európa, 2008, 238.

Arthur von Gobineau 1854-es fajelmélete óta immáron biológiai érvekkel támadja a zsidóságot. Ezek az indokok teljes mértékben koholtak; úgy burkolóznak a tudományosság látszatába, miként a kis irodalmak imitálják a nagy ívű fejlődést.

Valójában tehát a támadás és a védekezés, az érvek és az ellenérvek egy közös látszatvilágnak a részei, amelyek mögött mélyebb problémák húzódnak, és az eredményességük rendkívül kétséges. A századforduló antiszemita megnyilvánulásai időlegesen leplezhették ugyan a gazdasági élet égető problémáit, hangot adhattak a tömegek létbizonytalanságának és irigységének, de a valódi nehézségeket nem szüntették meg, talán fel sem ismerték azokat. S ugyanígy a zsidóság kis irodalma sem tudta felszámolni a gyűlöletet: nem, vagy csak időlegesen tudta leküzdeni a faji diszkriminációt, mivel hiányzott az egységes álláspont a zsidóság asszimilálódott, konzervatív és ortodox rétegei között. Ám az érvek és ellenérvek abban a tekintetben nem voltak hiábavalók, hogy a probléma jelenlétét érzékeltették, még ha pontosan nem is akarták vagy tudták megfogalmazni.

Franz Kafka is részese a századforduló kis irodalmának, de mindezt egyéni vágyainak megfelelően alakította. Ennek egyik külső jele, hogy ő németül írt, azaz részben elhatárolódott a hagyományörzési törekvésektől. Másfelől jól ismerte azokat a politikai célkitűzéseket, amelyek a korabeli zsidóságot jellemezték: Max Brod révén kapcsolatba került a cionizmussal, minden bizonnyal közelről ismerte a Martin Buber által képviselt haszidizmus szellemiségét. Az egyes eszmék iránti rajongása és érdeklődésének apadása végigkísérte életét, és mindez talán azt a célt szolgálta, hogy fenntartsa a külvilágot nagymértékben meghatározó látszatot, hogy aztán ezt az illúziót a zseniális művész magabiztosságával zavarhassa össze. Műveihez nem kapcsolhatók állandósult jelentések, mégis az állandó jelentésképzést követelik. Kafka írásai többször némaságba, töredékességbe torkollnak, és a Kimondhatatlan üzenetét közvetítik – nevezze ezt az elbeszélő akár Törvénynek vagy Kastélynak, az értelmező pedig Létnék vagy Istennek. Sőt nemcsak utalnak erre a mélyebb értelemre, hanem a jelek játékának köszönhetően megengedik az olvasó számára ennek átélését. Olyan fajta bódulat ez, amire az empirikus szerző mindig is vágyott: az alkotás és a műélvezet gyönyörűsége, a teljes önazonosság elérésének boldogsága.

„Max Broddal és más barátokkal ellentétben az, ahogyan Kafkát foglalkoztatta a zsidóság, inkább teoretikus jellegű volt, az a vágy határozta meg, hogy rákérdezzen saját identitására és eredetére”³ – állítja Hans-Gerd Koch. Mindezek alapján korántsem véletlen, hogy a zsidó rítusok nyomai megjelennek a prágai szerző íásaiban. Ám ennél sokkal fontosabb az a törekvés, amely saját önazonosságának, a létezés önazonosságának feltárására irányult. Kafka „kis irodalmának” sokkal jobban megfelel Gilles Deleuze és Felix

3 KOCH, Hans-Gerd, *Jelentés az Akadémiának*, ford. SZABÓ Csaba = MÜLLER, Michael (szerk.): *Interpretációk. Franz Kafka – Regények és elbeszélések*, Bp., Láva, 2006, 120.

Guattari meghatározása, akik szerint itt nem egy kis nyelv irodalmáról van szó, hanem egy kisebbség irodalmáról, amely egy nagy nyelv szolgálatába szegődik. Az ilyen irodalmak nyelvének elsődleges sajátossága az ún. „meghatározhatatlansági együtttható.”⁴ Ez a helyhez köthetlenség biztosítja azt a dinamikát, amely a Kafka-művek esetében csak temporális jelentéslétesülést eredményez. A lényeg a mű maga: annak létrehozása, átélése, az ebből fakadó szenvedély.

Ugyanakkor ez az érzés jelentős mértékben dekadens is: a megdöbbentő képek és átváltozások, a stabil orientációs pontok hiánya mögött ott bujkál az elbeszélői hang kétségbeesettsége, az a tény, hogy sosem lesz képes kimondani az empirikus szerző örömet, amelyet az alkotási folyamat során érzett. Marad tehát a meghatározhatatlanság, a mű önmagára való utalása, a lét titkának sejtelmes közvetítése.

Egy elbeszélő által elmondott történet rendre üres helyeket nyit, és ha nem is hazugságokat generál, azért valóságidegen játékra szólítja fel az olvasót. Olyan keresésre, amely úgysem vezet semmilyen jelentéshez, mivel egyszerre vezethet el mindegyikhez. Az ilyen jellegű csúsztatások tudatos vállalása azonban nem bűn, éppen ellenkezőleg: az értelmezések keresztüzében álló, megfejtethetlen vagy időlegesen megfejtethető képek mögött ott lappang a vágy, amely az embert önmagához vinné közelebb. Minél nehezebb valamihez jelentést társítani, annál nagyobb a művész boldogsága, szabadabbak az aszszociációk, és egyenesebb az út a kimondhatatlanhoz. A kimondhatatlan megtalálásának vágya, az emberi lét teljes megismerésének igénye elvezet a halál igenléséhez, amely hajlam végig ott bujkál a prágai szerző írásaiban: nála az álom a halál állapotának művészi imitálása, a képzeletnek a hanyatló játéka, az én zuhanása önmaga felé.

1916 végén vagy 1917 elején keletkezett az a Felice Bauernek szánt levél, amelynek másolata Kafka hagyatékából került elő, és Max Brod utólag illesztette be a levelek sorába. Meglehet, Kafka ezt a levelet sosem küldte el jegyesének, vagy ha el is küldte, megőrizte egy példányban önmagának, mivel valamilyen kulcsfontosságú információt tartalmazott, amelyhez – művészi értékének köszönhetően – csak értelmezés útján lehet közelebb jutni. A vázlat bevezetése a következő: „Drágám, szóval a lakásügy. Óriási téma. Elrémít, sosem fogok megbirkózni vele. Nehéz ez nekem. Csak egy ezredrészét tudom ábrázolni, és annak is csak egy ezredrésze jut eszembe írás közben, és annak is csak egy ezredrészét tudom közölni Veled, és így tovább.”⁵ A lakásügy, miként a Felice Bauerrel folytatott levelezés is, csupán alkalmat teremtett Kafka számára az írásra – tetszőleges témával

4 Vö. DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Für eine kleine Literatur*, ford. BURKHART, Kroeber, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1976, 24. („Eine kleine oder mindere Literatur ist nicht die Literatur einer kleinen Sprache, sondern die einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient. Ihr erstes Merkmal ist daher ein starker Deterritorialisierungskoeffizient, der ihre Sprache erfasst.”)

5 KAFKA, Franz, *Levelek Felicének*, ford. ANTAL László, RÁCZ Péter, Bp., Cartaphilus, 2009, 741.

helyettesíthető lenne. A valóság minden darabja félelmetesen nagy lehet, hiszen megszámlálhatatlanul sok azon viszonyoknak a száma, amelyek az egyént hozzáfűzhetik. A többszörösen áttételes, töredékes közlés, az emlékező szubjektum közbeékelődése biztosítja, illetve meg nem szüntethetővé teszi az interpretáló folyamatok folytonosságát, a keresés lezárhatatlanságát, az eredménytelenség felett érzett kétségbeesést. De ez annak a bódulatnak a forrása is, amelynek füstjében az alkotó önmagára ismer. Egy mű befogadásakor ezt a lázas szenvedélyt, ezt az örömet élheti át az olvasó.

Kafka elbeszélői rendre határhelyzeteket teremtenek, átváltozott vagy átváltozásban lévő figurákkal dolgoznak, hogy érzékelhetővé tegyék a kimondható és a kimondhatatlan határán folytatott kötéltáncot. Alakjai boldogok a művészi teremtés mámorában, míg máskor a lényeg kimondhatatlanságát, az én közvetítésének lehetetlenségét gyászolják – mikor egyik, mikor másik kerül előtérbe. Ezáltal válik a művészet az egyetlen igazi létformává, ahol a látszatok teremtése nemhogy bűn, hanem egyenesen megkívánt. Ugyanakkor az igazi művészet csak „éhezőművészet” lehet: beteljesületlen, a létet csak a „meghatározhatatlansági együttható” mértéke szerint közelítő. Tehát megfejthetetlen.

Ám az „éhezőművészet” nemcsak abban a tekintetben reményvesztett, hogy nem tudja érzékelhetővé tenni az önmegismerést. Oliver Jahraus és Bettina von Jagow szerint az „éhezőművészet” nincs abban a helyzetben, hogy saját lényegét közvetítse. Szerintük Kafka állattörténetei azt igazolják, hogy sikertelenek azok a kísérletek, amelyek az éhezőművészetet próbálják megmagyarázni.⁶ A művész szubjektum élete végéig a lényegiség autonómiája és az ettől való elidegenedés határpozíciójában áll, ezzel együtt sodródik, és ez az ítélet életének minden viszonyában érzékelhetővé válik. A szubjektum világokat teremt, azokba tagozódik bele, mindeközben a társadalmi élet szereplője és elszenvédője. Ezek alapján nem meglepő, ha irodalmi alkotások – így Kafka művei is – politikai törekvések közvetítőjévé válnak. Csakhogy a prágai szerző elbeszélői számára inkább az önmegismerés forog kockán; az elérhetetlen étel, a szabadság, amely csak a halálban vagy az álomban válik hozzáférhetővé. Addig a művészi alkotás mámora marad az egyetlen kiút, ha már a szabadság nem választható.

AZ ELSŐ BÁNAT C. ELBESZÉLÉS ÉRTELMEZÉSE

Az 1920-as évek elejére Franz Kafka tüdőbetegsége egyre inkább súlyosbodott, visszafordíthatatlanná vált. A vágyott elmúlás közelsége, a teljes önmegismerés lehetősége mintha felfokozta volna benne a reményt, hogy talán mégis megragadható a lét a halál

⁶ Vö. JAHRAUS, Oliver, von JAGOW, Bettina, *Kafkas Tier- und Künstlergeschichten = Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, JAHRAUS, Oliver, von JAGOW, Bettina (hrsg.), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 2008, 544.

küszöbén. Hosszabb-rövidebb szanatóriumi kezelések után Berlinben összeköltözött Dora Diamanttal, akivel ki akart vándorolni Palesztinába, pontosabban fontolgatták ennek lehetőségét. A zsidó gyökerek megtalálására tett újbóli kísérletek – Dora Diamantot a haszidizmus szellemében nevelték – valójában egy nagy alkotó utolsó mesterművének előkészületei: Kafka: *Az éhezőművész* c. ciklusában a művészi alkotás mámorának átélése mint menekülési út minden eddiginél erőteljesebben szólal meg. A súlyos beteg szerző nyilván képtelen lett volna kivándorolni; a zűrzavaros történelmi szituációban nem részesülhetett volna megfelelő ápolásban a Közel-Keleten.⁷ Életművészete tehát megelőlegezte éhezőművészetét: megteremtette azokat az illúziókat, amelyek előtt műveinek olvasói értetlenséggel és megdöbbenéssel álltak. Növekvő alkotókedve (látszólag) a teremtő mámor utolsó átélését célozta, és az én megismerésének és kifejezhetetlenségének talán legdöbbenetesebb képeit eredményezte (l. *Az éhezőművész és a Josefina, az énekesnő, avagy az egerek népe* c. elbeszéléseket).

Az *Első bánat* címadása magában hordozza *Az éhezőművész* c. kötet atmoszféráját és filozófiai magját, a legelső és legsúlyosabb bánatot: az én a földi élete során nem ismerheti meg teljes mértékben önmagát, csupán megsejtheti létének lényegét, de feltételezéseit nem tudja a maguk teljességében érzékelhetővé tenni. Alkotásai a kétségbeesett keresést tükrözik, a fikció közegében távolítanak el attól a létezőtől, aki a ráarakódott rétegek alatt az emlékezés homályába vész, és akit az értelmező szubjektum valamikor kijelenteni próbált.

A vizsgált elbeszélés kevéssé áll a Kafka-értelmezések érdeklődésének közép-pontjában; ha a szakirodalomban hivatkoznak is rá, azt általában valamilyen egzisztenciális probléma vagy művészértelmezés szempontjából teszik, de – hasonlóan *A kicsi nő* c. elbeszéléshez – *Az éhezőművész*-kötet két állattörténetéhez képest kevés teret kap. Kivételt képez néhány tanulmány a XX. század második feléből (pl. Ide Heinz 1957-es vagy Sebastian Neumeister 1973-as tanulmánya),⁸ illetve Sabina Kienlechner 1981-es kötete, amelyben Kafka kései műveivel kapcsolatban elemzi a negatív felismerés gondolatát.⁹ Az *Első bánat* szakirodalma Magyarországon alig hozzáférhető, és az újabb kutatásokban inkább az állat- és művészmotívumok tárgyalásakor kap periférikus szerepet, amint az a

7 Az első világháború vége Palesztina számára az ottomán-török fennhatóság lezárását jelentette. A terület brit kormányzás alá került. A nemzeti törekvéseikben csalódott arabok egyre ellenségesebben léptek fel a zsidó bevándorlókkal szemben, és az összetűzések szinte mindennaposá váltak. (Vö. GRÜBEL, Monika, *Judentum*, Köln, DuMont, 2006, 187.)

8 L. HEINZ, Ide, *Existenzerhellung im Werk Franz Kafkas = Jahrbuch der Wittheit zu Bremen 1*. 1957, 66–104., illetve NEUMEISTER, Sebastian, *Der Dichter als Dandy*, München, Fink, 1973, 9–39.

9 L. KIENLECHNER, Sabina, *Negativität der Erkenntnis im Werk Franz Kafkas: Eine Untersuchung zu seinem Denken anhand einiger später Texte*, Tübingen, Niemeyer, 1981.

korábban idézett Jahraus – von Jagow-tanulmány is mutatta.

Az értelmezések között figyelemre méltó Günter Mecke pszichoanalitikus szempontú elemzése, aki a karkai művek titkát a prágai szerző homoszexuális beállítottságában vélte felfedezni.¹⁰ Kiemeli a következő szövegrészt: „A trapézművész, ajkába harapva, azt mondta, tornájához ezentúl az eddigi egy helyett mindig két trapézra lesz szüksége, két trapézra egymással szemközt. [...] De csak sok kérdés és hízelgő szó után mondta a trapézművész zokogva: – Az az egy szál rúd a kezemben – hogy élhetek így!”¹¹ Nagyon merész következtetés ez, annál is inkább, mivel a német eredetiben szereplő Stange szónak csak igen távoli, elsősorban rétegnyelvi jelentése erotikus tartalmú, és ez a terhelés a XX. század elején egész biztosan nem jellemezte az idézett kifejezést. De Meckének igaza lehet abban, hogy e szituációban valamiféle elfojtott vágy jut kifejezésre – erre utal az ajakba harapás –, amelynek pszichoanalitikus vonatkozása csak közvetett, és inkább az univerzális magány, az én kifejezésének lehetetlensége rejtőzik mögötte.

A Mecke által kiemelt szövegrész előzménye így szól: „Így utaztak hát egyszer újra együtt, a trapézművész a csomagtartó hálóban feküdt, és álmodozott, az impresszárió a szemközti sarokban ült hátradőlve az ablaknál, és olvasott, s akkor a trapézművész beszélni kezdett hozzá.” (204.) Mindkét szereplő tehát a fikció diegézisében belüli imaginárius világba menekült, és a tudatnak ez az áthelyezett állapota biztosította köztük a megértést. A trapézművész álmát és az impresszárió olvasmányélményét nem helytelen a freudi modell felől értelmezni, és ez megtehető úgy is, hogy az empirikus szerző alakját nem vonjuk be az interpretációba. Rainer Kaus szerint kidolgozható egy olyan elméleti modell, amelynek célja az álmofejtés gondolati-tudományos tartalmának a kidolgozása, s ennek mint hermeneutikai szerkezetnek és módszernek az irodalmi szövegek értelmezésekor történő alkalmazása.¹² A modell egyik lényeges eleme valamilyen (gyermekkori) vágy felszínre törése, egyfajta mélyebb értelem ábrázolása, amely ebben az esetben talán az univerzális magány érzésének leküzdésére, a tökéletes önismeretre és ennek közvetítésére vonatkozik.

A fikcióban megjelenő álm, és így az imaginárius birodalmába való áthelyeződés biztosítja azt a többszörös áttételt, amelyen keresztül a két figura képes a kommunikációra, az én vágyának és az énné a tökéletes, ám kimondhatatlan átélésére. Az imaginárius lerombolja a gátakat; a képzetek abszurditása eltörli azt a cenzúrát, amely az elfojtott

10 MECKE, Günter, *Franz Kafkas offenbares Geheimnis: Eine Psychopathographie*, München, Fink, 1982, 117.

11 KAFKA, Franz, *Első bánat*, ford. GYÖRFFY Miklós = KAFKA, Franz, *Elbeszélések*, szerk. GYÖRFFY Miklós, Bp., Palatinus, 2001, 204–205.

12 Vö. KAUS, Rainer, *Literaturpsychologie und literarische Hermeneutik: Sigmund Freud und Franz Kafka*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 2004, 69.

energiák felszínre törésének útjában áll. Az álom és a többszörös fikció olyan helyek, ahol a fantázia zabolátlanul működhet, teljes mértékben felerősítve a meghatározhatatlansági együttthatót. Ebben a pillanatban tör felszínre a trapézművész óhaja, létrejön az átváltozás: a trapézművész az impresszárió személyében megteremti saját hasonmását, aki teljesen érti őt, aki egy vele.

A hasonmás (Doppelgänger) létrejöttének alapvető feltétele a biológiai egyezés, valamint a külső hasonlóság, amely nem feltétlenül párosul a jellemvonások egyezésével. Minthogy a trapézművész és az impresszárió is a cirkusz világában dolgozik, a közös munka alapot teremt a külsőségek, a megjelenés ugyanolyanságának feltételezésére, míg a biológiai rokonság nem szorul különösebb indoklásra, hiszen – egy Kafka-elbeszélésben némileg szokatlanul – mindketten emberek. Az átváltozott vagy átváltozásban lévő lények hiánya ezúttal a tökéletes hasonmás elképzelésének lehetőségét segíti.

A hasonmás jelenléte az önazonosság válságának szimbóluma: az én megosztottsága, az önfegyelem elvesztése, a kétségbeesés megjelenése. Nincs többé olyan közös bázis, amelyre az identitás felépíthető, vagy amely segítségével kijelenthető lenne, hiszen a hasonmások az önmegismerés ellenpólusait jelképezik. A hasonmás az egyezések ellenére rengeteg kibékíthetetlen ellentét megjelenését eredményezi, egymás kiegészítése és a rivalizálás sokszor egyszerre jelentkezik, hiszen az alteregó mégsem teljesen ugyanaz.¹³ Így tehát az *Első bánat* elbeszélőjének vágya – azaz a hasonmás figurájával önnön énjének megismerése és kimondása – újból reménytelenségbe torkollik: „Az impresszárió habozva és figyelmesen megismételte: teljesen egyetért vele, miszerint két trapéz valóban jobb, mint egy, egyébként is előnyös ez az új elrendezés, változatosabbá teszi a mutatványt. Akkor a trapézművész váratlanul sírva fakadt.” (205.) A művész újabb kísérlete fulladt kudarchba, hogy önmagát tökéletesen megismerje és megjelenítse, bár megdöbbenő és nehezen értelmezhető képeinek köszönhetően (a trapézművész a csomagtartó hálóban feküdt, nyaktörő sebességgel száguldoztak a néptelen hajnali utcákon) újra a lét és nemlét peremére sodródott. Teste azonban – mely csak jele az életnek, és nem teljes mértékben maga a lét – visszarántotta az imagináriusból az elbeszélés valóságába, szétrombolta álmait.

A kafkai elbeszélésekre jellemző módon azonban a trapézművész kísérlete nem volt teljesen eredménytelen. Nem, mert a művész újra átélte az alkotás mámorát, és ebben a történésben a teremtett hasonmás is osztozott, amit jól érzékeltet a következő szövegrészlet: „Az impresszárió mélységesen megrémülve ugrott fel, és megkérdezte, mi történt, s mert választ nem kapott, felállt az ülésre, simogatni kezdte a trapézművészt, arcát arcához szorította, úgyhogy azon is végigfolytak a könnyek.” (205.) Valami történt

13 Vö. BUTZER, Günter, JACOB, Joachim (szerk.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2008, 441.

kettejük között, és ez nem abban a megértő odaadásban érezhető, amely kettejüket összefűzi – a megálmodott hasonmást az álmodóval, teremtményt a teremtetőjével. Sokkal beszédesebb az a kifejezhetetlen pillanat, amely sejtelmesen utal a transzcendenciára: a lét teljes megismerésére és a mámor megoszthatóságára, hiszen a közös könnyek megteremtették a két fél egységét, helyreállították az álomban – mint a halál látszatában – megbomlott harmóniát. Az álom ugyanis átmeneti jellegénél fogva nem hozhat teljes boldogságot, erre csak a fizikai létmód teljes kikapcsolása, az akarat tökéletes feladása lenne képes. Ám kétségtelenül felmutat valamit a szövegben bujkáló megnevezhetetlen vágyból, melynek megfejtése nemcsak a pszichoanalízis, hanem az irodalmi hermeneutika számára is feladat lehet.

A fenti felvetés már túlmutat a jelen értelmezés határain, és felveti a Teremtő és a teremtmény egységének misztikus kapcsolatát, amelynek hiánya a földi életben leginkább a Törvény, illetve az ellene való vétség szempontjából lehet érdekes. A bűntudat és a lelkiismeret térnyerése a köztük lévő felborult egységre emlékeztet. Miután az impreszszárió megköszönte, hogy a trapézművész figyelmeztette őt a mulasztására, hogy ennyi éven át hagyta egy trapézon magányosan alkotni, és nem tudott azonosulni vágyával, „[...] visszaülhetett a sarokba. Ő maga azonban nem volt ennyire nyugodt. Gondterhelten pillantott könyve felett észrevétlen a trapézművészre. Ha efféle gondolatok kezdték kínozni, elmaradnak-e valaha? Nem fenyegetik-e létezését?” (205.) Mikor a teremtményben tudatosul a Teremtőtől való távolsága, kétségbeesik: nincs-e veszélyben saját léte, amelytől olyannyira idegen? Nincs-e veszélyben maga a lét, a teremtetés? S ezekben a pillanatokban öregnek, meggyötörtnek és ráncosnak kezdi látni az Istent.



Verécze Viktória (1987) Nyíregyháza, Debrecen. A Debreceni Egyetem MA képzésének magyar szakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja.

Verécze Viktória

■ NYELVTANOKTATÁS TÁRSASNYELVÉSZETI ALAPOKON BEVEZETŐ EGY ÚJ NYELVTANKÖNYV TERVEZETÉHEZ

„Ha újabb magyar leíró nyelvtani irodalmunkon végigtekintünk, sívár, vígasztalan kép tárul szemünk elé. Túlzás nélkül mondhatjuk, hogy »módszeres« és »rendszeres« iskolai nyelvtanaink túlnyomó többsége a legszerényebb tárgyi és tudományos módszertani követelményeknek sem felel meg. Hogy ennek a visszás állapotnak elsősorban az anyanyelv tanítása adja meg az árát, nem szorul bővebb bizonyításra, s csak természetes, hogy képzetesebb tanáraink, akik a tanítás közben kénytelenek a hivatalos tankönyv hibáit, kirívóbb tévedéseit javíttatni, a nyelvtantanítást nyűgnek, tehernek érzik. Régebben nyelvtaníróink a nyelvtudósok soraiból kerültek ki; Riedl Szende, Szvorényi, Simonyi és Szinnyei javarészt saját tudományos búvárkodásaik eredményét értékesítették nyelvtanaikban, s az átvett anyag helyesbítése, kiegészítése is mindenkor módjukban állott. Manapság, a tankönyvgyártás korában, igen tág lelkiismerettel olyanok is vállalkoznak nyelvtanírásra, akik a magyar tudomány területén sohasem végeztek önálló kutatásokat, módszertani kérdésekkel nem foglalkoztak, sőt nem egyszer az alapvető grammatikai fogalmakkal sincsenek egészen tisztában”.¹

Gombocz Zoltán szavai ma is éppolyan érvényességgel csengenek, mint megjelenésük évében. A nyelvtanoktatás ma sincs jobb helyzetben: a tananyag száraz, nehezen tanítható és nehezen tanulható, illetve egy olyan nyelvképet közvetít, amely idegen mind a diákoktól, mind a tanároktól. Fontos cél lenne egy olyan tankönyvcsalád kialakítása, mely más irányból közelíti meg a nyelvet és a nyelvtant.

A nyelvtani alapokat az általános iskola alsó tagozatában fektetik le a tanítók. A gyerekek az olvasás elsajátítása mellett megtanulják a betűket, megtanulnak írni, kialakul bennük egyfajta nyelvi tudatosság. Mivel a minket körülvevő világ csak nyelvileg érthető meg, gondolkodásunk, észlelésünk nyelviileg kódolva van, így minden egyes tantárgy anyagát azon a bizonyos nyelven keresztül értjük meg, amelyen íródott, az idegen

1 GOMBOCZ Zoltán, *Leíró nyelvtan, történeti nyelvtan* (Az 1927. január 25-i közgyűlésen elmondott elnöki beszéd.), Magyar Nyelv, 1927/23, 1.

nyelveket pedig az anyanyelvünkhöz képest sajátítjuk el. Nyilvánvaló tehát, hogy az a tárgy, amely világértésünk közegével, az anyanyelvvel foglalkozik, nem lehet mellékes. Mindenki számára fontosak tehát azok az alapvető ismeretek, melyek a nyelv kialakulásáról, elsajátításáról, történetéről, felépítéséről szólnak, és persze leginkább arról, hogy a nyelv jelenléte milyen módon hatja át életünket. A nyelvtanoktatás legfontosabb célja tehát az lenne, hogy az ösztönösen elsajátított anyanyelvet a legtöbb oldalról megvizsgálja, a lehető legpontosabb képet adja, és kialakítson a diákokban egy ehhez fűződő, tudatos viszonyt. Mindez nem áll távol az ún. vernakuláris nyelvtől, vagyis attól a beszélt nyelvtől, melyet a gyermek addigi élete során a közvetlen környezetéből megismert.²

Jellemző, hogy a nyelvtankönyvek anyaga úgy kapcsolja a tananyagot a beszélt nyelvhez, hogy bemutatja a nyelv társadalmi rétegződését, illetve a helyes és a helytelen nyelvhasználati módokat – a beszéd helytelen módjai között számos nyelvjárási jelenséget is megemlítve. Az Antalné–Raátz tankönyv így ír az ikes igék ragozásáról: „Tehát nem azt mondjuk, hogy *eszek, fázok, dolgozok*, hanem *eszem, fázom, dolgozom*”.³ Holott például az északkeleti nyelvjárási régió hétköznapiakban használt nyelvében nem él az ikes ragozás, és a beszélők az ikes igéket E/1.-ben alanyi igei személyragokkal látják el. Meg kell ugyan ismertetni a diákokkal a köznyelvet, és fel kell hívni arra a figyelmüket, hogy bizonyos színterein az életnek ennek segítségével jobban boldogulnak, de mindezt anélkül, hogy negatív attitűdöt alakítanánk ki bennük a saját vagy társuk nyelvjárásával kapcsolatban. „Egyáltalán nem mindegy, hogy az iskola lehetőséget teremt a sztenderd változat megtanulására vagy megköveteli, hogy a gyerekek az iskolában (beleértve a szüneteket és a tanításon kívüli iskolai eseményeket) a sztenderd nyelvváltozatot használják. Ha lehetőséget teremt, hozzájárul a társadalmi esélyegyenlőség megteremtéséhez, ha megköveteli, akkor máris hátrányba hozza azokat, akik otthon nem a sztenderd változatot sajátították el (következésképpen képtelenek az iskolában azt használni) – azaz diszkriminál” [a kiemeléseket töröltem – V. V.].⁴ A nyelvtanoktatásnak el kell kerülnie a „nyelvi arisztokratizmus” csapdáját,⁵ hogy ne frusztrált, a nyelvtant ezzel a magatartásmóddal azonosító gyerekeket neveljünk az iskolákban. A tanórák célja ne az legyen, hogy bírálja a tanulók beszédét, nyelvjárását, és előírja nekik „a” sztenderd kizárólagos használatát.

2 A vernakuláris nyelvről lásd például: TRUDGILL, Peter, *Bevezetés a nyelv és a társadalom tanulmányozásába*, ford. SÁNDOR Klára, Szeged, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 1997, 8.

3 ANTALNÉ SZABÓ Ágnes, RAÁTZ Judit, *Magyar nyelv és kommunikáció: Tankönyv a 11–12. évfolyam számára*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2004, 79.

4 SÁNDOR Klára, „A nyílt társadalmi diszkrimináció utolsó bástyája”: az emberek nyelvhasználata, *Replika*, 2001/45–46, 241–259, 246.

5 Ezekről bővebben lásd: SÁNDOR Klára, *A nyelvi arisztokratizmus alkonya = Mobilközösség – mobilmegismerés: tanulmányok*, szerk. NYÍRI Kristóf, Bp., MTA Filozófiai Kutatóintézet, 2002, 67–77.

Ma Magyarországon az irodalom és a nyelvtan tanítása a középiskolai oktatásban valójában élesen szét van választva. Annak ellenére, hogy a magyaróra keretében tanulják a diákok mindkét tárgyat, azonos tanárral, aki – jól tudjuk – a gyakorlatban sokszor saját belátása szerint osztja fel a rendelkezésére álló heti négy órát. Íratlan szabálynak tekinthető, hogy hetente általában mindössze 45 percet szánnak a diákok nyelvtanoktatására, olyan témákra, mint nyelvünk kialakulása, története, hangtani sajátosságai, stb. A nyelvtanórák sokszor alakulnak így: nyelvtan helyett irodalom, otthonra feladott tankönyvi oldalak magyarázó órai előadás nélkül, osztályfőnöki órává alakított „nemszertem” nyelvtanoktatás.

Az órán használt tankönyv feladata kettős: egyfelől támogatja a pedagógust a tananyag érthetőbb ismertetésében, másfelől a diákot segíti azzal, hogy egyértelművé teszi az elsajátítandó ismeretek körét, illetve kiegészítő információkkal és iránymutatással szolgál a téma iránt mélyebben érdeklődőknek. A tankönyv lehet egyben feladatgyűjtemény is, vagy társulhat mellé munkafüzet, mely a tananyag megértésében, elsajátításában támogatja a diákokat. Egy jó tankönyv – így egy jó nyelvtankönyv is – leköti a gyerekek figyelmét, felkelti az érdeklődésüket a tananyag iránt: olyan ismereteket közöl, melyek érdeklik a fiatalokat, s olyan példákat használ, melyek közel állnak élettapasztalatukhoz, érdeklődési körükhöz. A Magyarországon jelenleg használatban lévő nyelvtankönyvek áttekintésekor azt vizsgáltam, hogy mennyire érthető az egyes könyvek szövegezése, illetve mennyire tükrözik azt a nyelvképet, amit a diákok a mindennapi életben tapasztalnak. Ezek mellett természetesen érdemes figyelembe venni a középiskolai tanárok és diákok nyelvtanoktatással kapcsolatos véleményét, illetve nyelvszemléletét is. A középiskolákban végzett kérdőíves attitűdvizsgálatomat igyekeztem úgy alakítani, hogy minél átfogóbb képet mutassanak arról, hogy milyennek látják a nyelvtanoktatást a tanárok és a diákok.

A tanulókat kérdezve érdekelt a nyelvtanórák száma, az, hogy a magyaróra tárgyai közül az irodalmat vagy a nyelvtant kedvelik-e jobban, és az, hogy szerintük az utóbbi során mire kerül a hangsúlyt. A legtöbb diák az irodalomról írta, hogy jobban szereti. A leggyakoribb indoklások között szerepelt, hogy „érdekesebb”, „a versek miatt”, illetve „szeretek olvasni”. Akik a nyelvtanórát találták kedvesebbnek, azok gyakran indokoltak azzal, hogy „könnyebb”, vagy hogy „nem kell olyan sokat tanulni”. Az egyes osztályok különböző mértékben támaszkodtak a tankönyv, illetve a munkafüzet anyagára a nyelvtanórák során. Emellett más-más mértékben volt jellemző, hogy a tanár(nő) mennyi olyan információt mondott el órán, amely nem volt benne az általuk használt tankönyvben.

Az eredmények alapján levonható a következtetés, hogy a tankönyv és a munkafüzet a legtöbb osztályban csak kiegészíti a tanári magyarázatokat. Csupán egyetlen osztály volt, amelyben a tankönyv kapott jóval nagyobb szerepet a nyelvtanóra során. Mi lehet vajon az oka a tankönyvek ilyen fokú mellőzésének? Kereshetjük-e a választ abban, hogy a könyvek nem tudják kellően közvetíteni a szükséges ismereteket? Netán túl

bonyolult szövegezésűek? A megkérdezett tanárok egy kivételével már több mint tíz éve vannak a pályán. Annak ellenére, hogy nem mindegyikük volt elégedetlen a nyelvtankönyvekkel, sokuk – a válaszadók hetven százaléka – gondolta úgy, hogy egyfelől nagyobb hangsúlyt kellene fektetni a tankönyvekben a nyelv és a beszélőközösség összetartozására, másfelől pedig a nyelvet a beszélők oldaláról érdemes vizsgálni. A tankönyveket kritikailag szemlélve elgondolkodtató, hogy a tanárok fele úgy látja, a könyvekben szereplő példák nem tükrözik a mindennapi emberek beszédét. Ezt a diákok válaszai is alátámasztják: 94%-uk állította, hogy nem igaz, hogy „az emberek az utcán is olyan szép kerek mondatokban beszélnek, mint a tankönyvben szereplő példamondatok”, illetve 73%-uk szerint „a tankönyv példamondatai gyakran irodalmi alkotásokból vett példák”.

A tankönyvek példamondatai valóban gyakran irodalmi alkotásokból kerülnek ki. „Nemzeti nyelvünk legcsiszoltabb írott formája az irodalmi nyelv, amelyet legnagyobb íróink, költőink, politikusaink alakítottak ki”.⁶ Bizonyára ezen elgondolás alapján használnak számtalan szépirodalmi példát a nyelvtankönyvekben az egyes nyelvi jelenségek szemléltetésére. Köztudott ugyanakkor, hogy a beszélt és az írott nyelv nagymértékben különbözik egymástól. Írásban megfontoltabbak vagyunk, a szóbeli szövegalkotás azonban jóval gyorsabb tempót követel meg, mint az önkontrollra több lehetőséget adó írás, így az ismétlések, szünetek, töltelékelemek az élőbeszéd természetes elemei.

Hibásnak tekinthetők az így született megnyilatkozások? Miért lennének azok? A legfontosabb dolgot, az egymással való kapcsolattartást, egymás megértését segítik elő. A nyelvelsajátítás is a beszélt nyelvi formák megtanulásával megy végbe, a nyelvvel kapcsolatos tapasztalatainkban elsődlegesen a beszéd útján részesülünk. Amikor tehát a nyelvről szeretnénk valamit mondani, tanulni, nem zárhatjuk ki azt az elsődleges közeget, melyben ezt a nyelvet elsajátítottuk. „Ha a nyelvet és tulajdonságait akarjuk leírni, ahhoz előbb meg kell figyelnünk, milyen a nyelv. Ezt úgy tudjuk megtenni, ha arról gyűjtünk adatokat, hogy az emberek mire és hogyan használják a nyelvet, amikor beszélnek”.⁷

Mégsem jelennek meg ilyen, a valódi beszélt nyelvből származó példák a tankönyvekben. Ezt a diákok is így látják. 197 válaszadó diákból 186 szerint nem igaz, hogy az emberek az utcán is olyan kerek egész mondatokban beszélnek, mint a tankönyvben. Néhány példa a mesterségesen konstruált (nem élőnyelvi) mondatokra: „*Barátságos, így könnyen szóba elegyedik valakivel.*”⁸ „*Ez is homályos, kietlen, téglalap alakú, olcsó régi*

6 JÓZSEFNÉ URBÁN Ildikó, SZABÓNÉ TÓVÁRI Éva, *Magyar nyelv a 9–10. osztályok számára*, Piliscsaba, Konsept-H Kiadó, 2009, 186.

7 SÁNDOR Klára, KAMPIS György, *Nyelv és evolúció*, Replika, 2000/40, 125–143, 126.

8 ANTALNÉ SZABÓ Ágnes, RAÁTZ Judit, *Magyar nyelv és kommunikáció. Tankönyv a 9–10. évfolyam számára*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2002, 71.

bútorokkal berendezett szoba.”⁹ „Mária tudja, hogy Péter vásárolt egy érdekes könyvet.”¹⁰ „A Duna folyó igen nagy”.¹¹ A szépirodalmi példák mellett nagyon gyakori még a közmondások, szólások, állandó szókapcsolatok példaként való fölhasználása is. Az Antalné–Raátz féle tankönyv az alárendelő összetett mondat típusaira ilyen példákat hoz: „Ki messze földről jön, sokat tud (az) beszélni.; Annyit tanultam beszédéből, mint az égdörgésből.; Ki magát szólásban erőlteti, széllé válik annak szava.”¹² A tankönyvek példamondatai olyan „ideális” beszélőket szerepeltetnek, akik az írott szépirodalom, a nyelvileg kötött közmondások, szólások frázisait beszélik, illetve kerek, egész mondatokat használnak. De létezik-e ilyen beszélő a hétköznapi valóságban? Van-e ilyen tapasztalata egy 15–18 éves diáknak? Ha az előző két kérdésre nemleges választ adunk, akkor miért használnak a középiskolai nyelvtankönyvek mégis ilyen jellegű példákat?

A tankönyvek példahasználata az őket latensen vagy explicitebben meghatározó nyelvfilozófiai háttérből fakad. Azért nem tükrözik a beszélt nyelv sajátosságait, mert nem is ez a céljuk. Szemléletünkben a nyelv és a beszéd elkülönül egymástól, a könyvek többsége a Ferdinand de Saussure nevéhez köthető strukturális iskola szemléletét követi.¹³ Néhány tankönyv¹⁴ a generatív nyelvészeti iskolától is kölcsönöz ugyan fogalmakat, de – mint arra mindjárt kitérek – a strukturalista és a generatív iskola közös nyelvfilozófiai háttérrel rendelkezik.

Nyilvánvaló, hogy egy olyan tankönyv, amelyik nem tükrözi a hétköznapi nyelvhasználatot, nem a beszélők oldaláról vizsgálja a nyelvet. Így nem valósulhat meg a nyelv és a beszélőközösség összetartozásának hangsúlyozása sem. A tankönyvek nem is töreksenek erre, sem példahasználatuk, sem szemléletmódjuk révén, hiszen a strukturális és a generatív iskola, valamint kisebb mértékben az összehasonlító és újgrammatikus nyelvészet nyelvfelfogására építenek. Ezek az irányzatok természetesen sok mindenben

9 HONTI Mária, JOBBÁGYNÉ ANDRÁS Katalin, *Magyar nyelv I. osztály*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2001, 116.

10 BALÁZS Géza, BENKES Zsuzsa, *Magyar nyelv a gimnáziumok és a szakközépiskolák 9. évfolyama számára*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2003, 106.

11 HAJAS Zsuzsa, *Magyar nyelv 9.*, Debrecen, Pedellus, 2001, 99.

12 ANTALNÉ, RAÁTZ, *i. m.*, 70.

13 Vö. DE SAUSSURE, Ferdinand, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. LŐRINCZY Éva, Budapest, Corvina, 1997.

14 Ld. UZONYI KISS Judit, *Magyar nyelv a 9. évfolyam számára*, Celldömölk, Apáczai, 2009; BALÁZS, BENKES, *i. m.*; BALÁZS Géza, BENKES Zsuzsa, *Magyar nyelv a gimnáziumok és a szakközépiskolák 11. évfolyama számára*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2003; BALÁZS Géza, BENKES Zsuzsa, *Magyar nyelv a gimnáziumok és a szakközépiskolák 12. évfolyama számára*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2004.

eltérnek egymástól, nyelvfilozófiai alapjuk viszont azonos. Annak ellenére, hogy a nyelv-tudományban már régóta folyik szó valamiféle tudományos forradalomról, és Ferdinand de Saussure vagy Noam Chomsky nyelvészetét sokan paradigmaticus váltásként értékelik, új paradigma csak új nyelvfilozófiai alapokkal képzelhető el, márpedig Saussure és Chomsky a munkásságukat megelőző történeti nyelvészettel egyazon nyelvfilozófiai alapra támaszkodtak. Ez pedig tulajdonképpen a wittgensteini privátnyelv-koncepció előfeltevéseinek feleltethető meg: alaptéziseik (például mikor nyelvéllapotokról beszélnek) a wittgensteini nyelvfilozófiai modellbe illeszthető. Az általam vizsgált középiskolai nyelvtankönyveknek is ez a nyelvfilozófiai háttere, s ebből fakad számos visszasságuk, hibájuk, mint például a korábban bemutatott példamondatok életidegensége.

Ludwig Wittgenstein dolgozta ki a nyelv privát és nem privát koncepcióját, ez a dichotomikus pár pedig tökéletes kettősnek bizonyul a nyelvészetben felbukkanó paradigmák elkülönítésére is.¹⁵ A két modell teljesen különböző, egymással összeférhetetlen előfeltevésekből indul ki, így a Wittgenstein-féle elméleti keret képes expliciten elválasztani az egyes paradigmákat – egyben lehetővé téve számunkra azt, hogy az előző tankönyvekkel ellentétes szemléletű új tankönyvet írjunk. Wittgenstein korai munkájában, a *Logikai-filozófiai értekezésben (Tractatus logico-philosophicus)*¹⁶ dolgozta ki a nyelv „privát koncepciójának” az elméletét. A karteziánus alapokon nyugvó nyelvfilozófiai elgondolás szerint az ember rendelkezik egy olyan privát nyelvvel, melyen saját maga számára fogalmazza meg a gondolatait, ám ezt más emberrel már nem tudja megosztani. Éppen ezért van szükség egy közös, közvetítő (tulajdonképpen egyfajta normatív) nyelvre is, melyen keresztül kommunikálni tudjuk belső, privát kódolású meglátásainkat. A nyelv privát koncepciója esetén a kommunikáció tehát állandó fordítás a belső, saját nyelvünkről a közvetítő nyelvre, legyen az az anyanyelvünk vagy bármely idegen nyelv. Pontosan ebből kifolyólag, ontológiai értelemben nincs hierarchikus viszony az anyanyelv és az idegen nyelvek között, hiszen mindkettő használatának esetében egy fordítási folyamat megy végbe. Nyelv és gondolkodás viszonyát tekintve a nyelv privát koncepciója a gondolkodást tekinti elsődlegesnek, melyhez képest a nyelv maga csak másodlagos, közvetítő szerepet tölt be, a kommunikáció eszközeként funkcionál, tehát az adekvát kérdés ez esetben a következő: „Mi a nyelv?”

A tankönyvek is jól láthatóan eszköznek tekintik a nyelvet: „A nyelv egy eszköz-készlet, a beszéd ennek a működtetése”.¹⁷ Ezzel az állítással szoros összefüggésben a nyelv (mint a kommunikáció eszköze) legfontosabb funkciójának a referencialitást, az

15 Vö. BÉKÉS Vera, *A hiányzó paradigma*, Debrecen, Latin Betűk Alapítvány, 1997, 33–35.

16 WITTGENSTEIN, Ludwig, *Logikai-filozófiai értekezés*, ford. MÁRKUS György, Budapest, Akadémiai, 1989.

17 ANTALNÉ SZABÓ, RAÁTZ *i. m.*, 30.

információátadást tartják: „nélküle [ti. a nyelv nélkül – V. V.] lehetetlen volna a gondolatok, tapasztalatok kicserélése, ennek hiányában szó sem lehetne közös munkáról, társadalomról, vagyis a valóban emberinek mondható életről.”¹⁸ Vagy: „A nyelvet a társadalom elsősorban a tudás megszerzésére, tárolására és továbbadására használja”.¹⁹ A nyelv privát koncepcióját továbbgondolva világos, hogy egy ilyen közös, fordításra használt nyelv csakis homogén természetű lehet. A nyelvtankönyvek homogén nyelvfogalma tehát szintén azt támasztja alá, hogy privátnyelv-koncepciók háttérrel rendelkeznek. Mivel azonban nyelvképük homogén, nem tudják jól magyarázni például a nyelvi változásokat. Ezek ugyanis eleve egy heterogén nyelvet feltételeznek: „a nyelvben nincs változatosság változás nélkül, nincs változás változatosság nélkül; és mindenképpen van változás, ha van változatosság, illetve mindenképpen van változatosság, ha van változás”.²⁰

Wittgenstein kései munkájában, a *Filozófiai vizsgálódásokban*²¹ azonban már egy újfajta nyelvkép jelenik meg, a nyelv „nem privát koncepciója”. Eszerint nem valamiféle belső (individuális) nyelv az, ami közvetlenül adott számunkra, sokkal inkább az a képesség, ahogyan anyanyelvünket elsajátítjuk – természetes módon, a közösség életébe szervesen beágyazva, nem pedig kontextusából kiragadva.²² Szavaink jelentése ugyanis nem belső, individuális élményekre, tapasztalatokra vagy külső entitásokra vonatkozik, hanem egy olyan „grammatikailag szabályozottmód lesz, ahogyan a közösség e nyelv-játékok szövedékeként felfogott nyelv szavait használhatja”.²³ Vagyis a nyelvelsajátítás közösségi minták mentén zajlik, s a közösségen belüli kommunikációhoz elegendő az így elsajátított anyanyelv. Nincs belső individuális kódrendszer, melyről fordítani kellene. „Amikor beszélni tanulunk, egyben tapasztalni tanulunk, mégpedig az adott közösségünk anyanyelvében rejtetten meghatározott és szabályozott módon”.²⁴ Anyanyelv és idegen nyelv között aszimmetria jön létre: az előbbi lesz az elsődleges, hiszen ez életünk részeként sajátítódik el, míg az utóbbi egy olyan közvetített nyelv lesz, melyet anyanyelvünkön keresztül tanulunk meg, s használunk a kommunikáció során. Ha a nyelv meghatározásának módját vesszük szempontként, akkor is lényeges eltérést találunk a két koncepció között, hiszen a „nem privát koncepció” szerint a nyelv nem valamiféle eszköz, hanem a beszélők közti kapcsolatokat jelző megnyilatkozás módja lesz, tehát „mi” helyett

18 JÓZSEFNÉ URBÁN, SZABÓNÉ TÓVÁRI, *i. m.*, 176.

19 UZONYI KISS, *i. m.*, 25.

20 SÁNDOR, KAMPIS, *i. m.*, 142; bővebben: 139–143.

21 Ld. WITTGENSTEIN, Ludwig, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Bp., Atlantisz, 1998.

22 Vö. BÉKÉS, *i. m.*, 29.

23 *Uo.*

24 *Uo.*

tulajdonképpen „hogyan”-ként ragadható meg.

A Wittgeinstein kései meglátásaira támaszkodó nyelvtankönyv a referencialitás helyett a nyelv fatikus szerepét emelné ki, eredeti funkciójának a társas kapcsolatok teremtetését, fenntartását, a társas hierarchiában elfoglalt helyünk kifejezését tekintve. A hangsúly ebben a koncepcióban az emberek társas kapcsolataiban tetten érhető nyelvhasználatra kerül. A nyelv működésének leírása lesz tehát a cél (vagyis egy „hogyan”: „Hogyan működik a nyelv, amikor...?”), nem pedig „a” nyelv jellemzése és a helyesnek tartott nyelvhasználati módok előírása. A könyv a nyelvet olyan jelenséggként kezeli, melynek a heterogenitás lényegi, inherens tulajdonsága, és egy flexibilis rendszerként működik, amelyben nincsenek jól elkülöníthető szintek vagy modulok, az egyes elemek egymással összefüggésben állnak, kapcsolatokat alkotnak, más rendszerek is képesek hatni rájuk, például vizuális vagy auditív inputok. Nem állíthatunk tehát olyasmit a nyelvről, hogy az emberektől, az őket érő benyomásoktól akár kicsit is független lenne.

Ez az új szemléletű tankönyv azt a nyelvet fogja vizsgálni, melyet a diákok mindennapi életükben beszélnek és tapasztalnak, s ilyen szempontokból fogja leírni is (s nem előírni) azt. Nem titkolt célja, hogy ne legyen többé szakadék az iskolában elsajátított nyelvkép és a diákok anyanyelve között, ezzel segítve elő az anyanyelvi nevelést.



Szihalmi Csilla (1988) Szeged, Debrecen. A Szegedi Tudományegyetem BA képzésében végzett 2010-ben, magyar szakon. A Debreceni Egyetemen MA képzésének magyar nyelv és irodalom szakos hallgatója.

Szihalmi Csilla

■ A HULLÁM EREJE

Az amerikai gimnáziumokban játszódoó romantikus vígjátékokkal elhalmozott nézőközönség számára Dennis Gansel német filmrendező 2008-ban készült alkotása, *A Hullám* (*Die Welle*) enyhe didaktikussága ellenére is újszerű élménnyel szolgál. Talán a nagyobb népszerűség kedvéért átvesz elemeket a tinivígjátékok sablonjaiból (pl. a mellékszereplők megformálásában), ugyanakkor a filmes elbeszélést a dokumentaritás szervezi, a drámai hatást pedig – a cselekmény mozgalmasságának kárára – ellentétező jelenetekkel fokozza. A film megtörtént események alapján született, és olyan kérdéseket bolygat meg, mint a szabadság, a felelősség, vagy a hatalom problémája. Arra késztet, gondoljuk át újra a diktatúrák létrejöttének és működésének mechanizmusát, mégpedig nem történeti távlatban, hanem mint egy aktuális lehetőséget: olyan problémát, amely szorosan összefügg az ember szociális szükségleteiből fakadó sajátosságaival.

A film közvetlen előzménye Todd Strasser azonos című regénye (*The Wave*, 1981). A könyv egyébként maga is adaptáció, egy 1981-es tévéjáték (*The Wave*, rendezte: Alexander Grasshoff) 44 perces történéseit írja tovább. Mindkettő közös ihletforrása egy kaliforniai történelemtanár, Ron Jones 1967-es kísérlete, az általa létrehozott „mozgalom”, a Third Wave (avagy „Harmadik Hullám”). Hitler és a Holokauszt tanítása közben a középiskolai tanár úgy érezte, olyan kérdés merült fel a diákokban a hallottak kapcsán, amelynek megválaszolásához történelmi ismeretei nem elegendőek. Ezért gyakorlati módszerhez folyamodott: az osztály tagjaival akarta eljátszatni, milyen lehetett az élet a náci Németországban.¹ A mozgalom neve első hallásra a Harmadik Birodalomra enged asszociálni, de Jones azzal a közhiedelemmel magyarázta, miszerint a tenger hullámlázása-kor egy sorozatban a harmadik, az utolsó hullám a legnagyobb; innen – a feldolgozásokban

1 Valószínűleg mind a regény, mind a Gansel-féle feldolgozás népszerűsége közrejátszott az eredeti történet iránti kíváncsiság felébresztésében, így született meg 2010-ben a Palo Alto-i, 1967-es eseményekben valóban résztvevő diákok és tanárok visszaemlékezéseiből összeállított film, *Lesson Plan* címmel.

leegyszerűsített – Hullám elnevezés.

A mozifilm több apró részlettel bővíti a regényt, de a cselekmény váza nagyjából megegyezik az egyes feldolgozásokban. Egyetlen tanítási hét elégnék bizonyul ahhoz, hogy a csoport tagjainak viselkedése radikálisan megváltozzon, ennek hatására pedig átformálódnak a köztük lévő viszonyok is. A diktatúra modellezése egy jó játékként indul, de a csoporttagság és az általa szerzett hatalom egyre inkább eluralkodik minden résztvevőn, a viselkedésük egyre agresszívabbá válik. Mind többen csatlakoznak, és a tagok konfliktusba kerülnek azokkal, akik nem fogadják el a szabályaikat. Csak kevesen képesek észrevenni a Hullám negatív hatásait, és a tanár végül kénytelen leállítani a kísérletet – amely időközben megszűnt kísérlet lenni, hiszen mindenki komolyan vette. A „vezér” addig fokozta a helyzetet, hogy a diákok kénytelenek voltak felismerni, hogyan váltak szinte „kis nácikká”. Gansel nem egyszerűen rekonstruálja az 1967-es Third Wave életét, hanem áthelyezi a történetet a kortárs Németországba. Az aktualizálás több változtatást eredményez, hiszen az 1960-70-es évek amerikai viszonylataiban szükségképp más szempontok merülhettek fel a diktatúra és a fasizmus kérdéseivel kapcsolatban. A náciizmus az amerikaiak számára idegen volt, hiszen sem az ideológia, sem a szisztematikus megfélemlítés és népiirtás nem érintette közvetlenül az amerikai hátszínét. A téma feldolgozása is csak ez idő tájt kezdődött meg.

A könyv fő dilemmája így hangzik: „Az nem lehet, hogy miközben a nácik halomra ölték a táborok foglyait, a németek azt állították, hogy semmiről sem tudtak. Hogy tehetek egyáltalán ilyesmit?”² Ez voltaképp két kérdés: 1. Hogyan volt lehetséges maga a Holokauszt, még ha parancsra is cselekedtek azok, akik végrehajtották? 2. Hogyan állíthatták azt a németek, hogy nem tudnak semmiről? Tényleg nem vettek észre semmit, vagy nem mertek ellenszegülni? Napjaink fiatalsága számára mindez azonban már érdektelen és talán unalmas is: ezért a mozifilmben más lesz a kerettörténet és a kérdésfelvetés. A mai diák bizonyára nem reagálna különösebb érzékenységgel a tanórán a zsidóüldözés tananyagára szelídített borzalmaira, így indokolt, hogy a filmben a mozgalom kiindulópontját nem a hitleri Németország tárgyalása, hanem az iskolai projekthét adja, amely különböző rendszerek bemutatásán keresztül teszi világossá a diákok számára a demokrácia előnyeit. Az egyik csoport témája az autokrácia. A tanár (Rainer Wenger, akit Jürgen Vogel alakít) és a diákok beszélgetése során felvetődik, hogy fölösleges a téma beható tárgyalása, hiszen a történelmi tudásunk elegendő védettséget jelent: a fiatalok nem hisznek benne, hogy Németországban létrejöhet még diktatúra. Ám tanáruk kételkedik ebben, s egy tízperces szünet után belevág a kísérleti modell felállításába.

Zavart kelt, hogy a filmben felváltva, szinonimaként használják a fasizmus, a diktatúra és az autokrácia kifejezést, bár ezek eredendően mást jelentenek. Az autokráciáról

2 STRASSER, Todd, *A Hullám*, ford. LÁNG András, Bp., Atheneum, 2008, 20.

Karo (Jennifer Ulrich) pontos definíciót ad, melynek lényege az egyeduralom, és önmagában véve értéksemleges. Ám a következő percben Rainer már inkább a diktatúra jellemzőjét kapcsolja hozzá: „valaki vagy egy vezető csoport olyan erős, hogy megváltoztatja a törvényt”. A Hullám mint mozgalom tartalmilag nem tud ideológiaként fellépni, nem kínál fel egységes világnézetet, konkrét cselekvési programot. Három jelszóba sűrítik az elsődleges értékeket: 1. A fegyelem hatalom 2. A közösség hatalom 3. A cselekvés hatalom. A három jelmondat angol megfelelője a tévéjátékban a „strength through discipline/community/action”, amely szó szerinti fordításban így hangzik: erő a fegyelem/közösség/cselekvés által. A jelentés árnyalása fontos lehet, mert a hatalom szó implicite az egyén és a társadalom viszonyára utal, az erő viszont inkább az egyén képességére: aki elfogad egy rendszert, az nem feltétlenül hatalomra vágyik, hanem stabilitásra. A diktatúra létrejöttéhez a szociális-gazdasági feltételek is szükségesek, a vezér szerepvállalása önmagában nem elégséges, márcsak azért sem, mert az őt legitimáló közösség nem diktatúrát akar létrehozni. Hitler például már a *Mein Kampf*-ban kifejti nézetei jelentős részét, amelyeket később meg is valósít: ám diktátori szerepét nem ezért fogadták el, hanem mert kellett valaki, aki a dolgok jobbra fordulásának reményét ígerte. Amikor megkezdődik a Harmadik Birodalom kiépítése, már késő volt tiltakozni.³ A tanóra keretében a diákok igyekeznek összegyűjteni a diktatorikus berendezkedés kialakításához szükséges tényezőket, ám a felsorolt változók és problémák – a munkanélküliség, a szociális gondok, az infláció, a politikai utálat és az extrém nacionalizmus – a diákközösségben nem mérvadóak. A propaganda segítségével azonban annál nagyobb elégedetlenség kelthető.

A Hullámban nincs koherens ideológia kifejtve: viszont éppen ez teszi lehetővé az autokrácia tágabb, szociálpszichológiai tárgyalását, hiszen a többség nem józan és önálló mérlegelések alapján hozza meg döntéseit, hanem társas befolyásoltság alatt. Az erkölcsfilozófiák felől nézve⁴ elvárható lenne, hogy a szellemi kiskorúságból kilábaló egyén – bűnei alól való felmentésért – ne hivatkozzon arra, hogy ő csupán parancsot teljesített. Ám az idealisták hajlamosak megfeledkezni arról, hogy az emberek többsége valójában nem teljesen szabad, mert a környező világ befolyása mellett nem képes ezzel összhangban önállóságát is megőrizni. A cselekvés mércéje nem egy abszolút igazság, hanem az, amit konszenzus rögzít, a többség vagy a vezető réteg elfogad.

Az embereket befolyásoló külső tényezők a filmben is megmutatkoznak. A mozgalomban való részvételnek megvannak az egyéni feltételei: mindenki más ok miatt

3 Vö. BAYER József, *A politikai gondolkodás története*, Bp., Osiris, 1998, 349–350.

4 Kant például az ész gyakorlati alkalmazását egy a priori és transzcendens értékvilághoz köti, ahhoz a feltevéshez, hogy az ember a szabadság birtokosa, amennyiben az értelme révén képes uralkodni a szenvedélyein, ösztönein, és képes önálló döntéseket hozni, akarattal befolyásolni saját cselekvéseit.

csatlakozik, a közös bennük az, hogy valamilyen hiányt szeretnének pótolni ezáltal. Van, aki csak azért marad a teremben, hogy az iskolai eredményei ne romoljanak, vagy azért, hogy az eddigi egyenlőtlenségből fakadó hiányérzetét kompenzálja valamivel. A Hullámban az az érdekes, hogy voltaképp ugyanúgy működik, mint bármely más csoport. Egy közösség vagy szervezet megalakulásának feltétele, hogy tagjait valamilyen közös érdekelttség fűzze össze, a feladatok elosztásához, irányításához, összehangolásához és ellenőrzéséhez szabályokra és vezetőre van szükség.⁵ A Hullám iskolai feladatként indul, de miután a csoport kifformálódik és mozgalmi jelleget ölt, a cél az lesz, hogy egymás segítése révén együtt és külön-külön is jobb eredményeket érjenek el.

Mivel a csoport érdeke megkívánja a szervezettséget, hierarchikus viszonyok jönnek létre, akárcsak egy munkahelyen, egy iskolában vagy az államban. Az engedelmesség követelménye a diákok esetében életkori sajátosság is. A filmben a diktatúrát inkább játékként fogják fel, ezért nem is gondolnak bele, milyen következményei lehetnek a viselkedésüknek; eleinte még azok sem, akik tiltakoznak. A csoportdinamikának ellenálló Mona mindent sérelmez a Hullámban, de talán csak fél a tökéletes szabadság legkisebb mértékű csorbításától. „Az általános nézet szerint ugyanis a rend szükségszerűen magába foglalja az elnyomást, a szabályozottságot, a korlátozásokat és az agresszív rombolást.”⁶ De a rend meglétéhez szükség van kontrollra. A hatalmat birtokló személy vagy testület tekintélyét az őt legitimáló közösségtől kapja. A Hullám mint tradíciókat nélkülöző, és diktatorikus mivolta igényt tartó csoportosulás esetében a vezér kiválasztása szavazás útján dől el. Majdnem egyöntetűen a tanárt javasolják, aki már eredetileg is fölérendelt státuszban van. Nagy különbség van a film és a könyv között abban, hogy ez utóbbiban fel sem merül a szavazás lehetősége, a tanár automatikusan a kezébe veszi az irányítást, hiszen bíznak a módszereiben és a szakmai felkészültségében.

Rainer úgy nyeri el bizalmukat, hogy őt a többi tanárral ellentétben lazább stílusa (Ramones feliratú pólót hord) miatt magukhoz közeleink érzik. A regényváltozat tanáralakját, Mr. Rosst megszédíti kicsit a hatalom, de azt szeretné, hogy a diákok tanuljanak a történetből, ráismerjenek saját viselkedésük mozgatórugóira. A kísérlet előtt több könyvet áttanulmányoz, belefeledkezik a témába, ráadásul a kísérletet csak egy napra tervezte eredetileg. Rainer esetében viszont úgy érezzük, a legtöbbször csak rögtönöz, kevésbé ura az eseményeknek. Kísérlete bizalmat ébreszt, ám valójában nem tudjuk, mit akar. A feleségével folytatott vitában pedig kiderül: ő is azzal küzd, hogy esetleg lenézik, másodrangú tanárnak tartják.

5 Vö. SIMON, Yves R., *Tekintély és társadalom*, ford. KOVÁCS Benedek, Bp., Szent István Társulat, 2004, 75.

6 Uo., 26.

A filmben a legtöbb döntés szavazással vagy közös megbeszéléssel születik. A vezér szerepét jobban kihasználja a könyvben Mr. Ross, aki fel is figyel rá, hogy a diákok mennyire szeretik, ha döntenek helyettük, és nem kell gondolkodniuk. Miután a hatalmat másra ruháztuk át, a lelkiismereti kérdés a saját feladatok ellátására, a megválasztott vezér utasításainak végrehajtására irányul. A tényleges felelősség a hatalom birtokosát, a vezért terheli, ugyanakkor a tekintélyelvű hatalom nem szolgálja az állam vagy más csoport egészének érdekeit. Lázadozni viszont azért sem lenne könnyű, mert utólag a vezért bírálva saját korábbi döntésüket – vagyis hogy őt elfogadták – bírálnák, és az emberek nem akarnak következetlenek lenni.⁷ Mindez már a film elején is érzékelhető: mikor az első utasítások ellenállást váltanak ki némelyekben, az illetőt leszólják, elvégre éppen most szavazták meg a vezért.⁸ Hasonló szervezet jön létre, mint a Harmadik Birodalomban, ahol a hierarchia csúcsa a Führer, a náci párt pedig kivételes helyzetben van a nép többi rétegéhez képest.

A modern diktatúrának, amely autokrata hatalomra épül, az antik történeti előzménye a türannisz rendszere. Platón *Az államban* vizsgálja az államformák egymásba való átalakulásának mikéntjét, és úgy gondolja, hogy a türannisz a demokrácia értékeinek túlhajszolásából fakad: „a szertelen szabadságból támad a legvégső, legbőszebb szolgaság.”⁹ Ez a szertelen szabadság, a cél nélküli lehetőségek tárháza lenne az, amivel leírható a film történeti idejének „korszelleme” – s ezt éppen az egyik fiú mondja a film elején, egy amolyan „kocsmai filozofálás” keretében. Dennis szerint a fő probléma az, hogy a diákoknak nincs mi ellen lázadozni, semminek nincs értéke, nem érdekli őket semmi, egyedül a szexualitás. Nincsenek közös céljaik, így közösségeket sem képesek alkotni. Ezek a jelenségek a korunkban posztmodernnek nevezett gondolkodás jellemzői. „Az ember messzemenőig individualizált, kioldva régi kötelékeiből; ezt érezheti felszabadulásnak is, de azt már csak veszteségként könyvelheti el, hogy nem tud új közösségekbe, új kötődésekbe bekapcsolódni. [...] A modern ember az értelem – az élet és a cselekvés értelmének, jelentésének – hiányától szenved, nem találja helyét a standardizált individualitás világában.”¹⁰

A Hullámban éppen a közösséghez tartozás élményét élik meg a fiatalok: általános lesz a közösséget összetartó erő, s ezen keresztül egymás segítése. Bármilyen jellegű javulás, fejlődés, amely az egyéneken keresztül a közösség megítélésén javít, majd

7 Vö. SMITH, Eliot R., MACKIE, Diane M., *Szociálpszichológia*, ford. BÁTKI Anna, Bp., Osiris, 2001, 564.

8 A legitim hatalomnak való engedelmességről ld. *Uo.*, 573.

9 PLATÓN, *Az állam*, 564 a, ford. JÁNOSY István, web: <http://mek.niif.hu/03600/03629/03629.htm> (letöltés ideje: 2011. április 12.).

10 BAYER, *i. m.*, 391.

visszahat a csoporttagok önmegítélésére. Előbb jönnek létre a magatartást befolyásoló szabályok, mint a közös cél, amely egy csoport megalakulásához nélkülözhetetlen tényező. A cselekvésnek is csak irányultság nélküli parancsa fogalmazódik meg a harmadik napon. Ebből kifolyólag miután a városházára is felfújják spray-vel a Hullám szimbólumát, a nézőt is megszólíthatja a napilap címdalára kerülő kérdés: „Mit jelent ez a jel?”

A Hullám jelének megalkotása, ahogy a névadás is, teremtő, fenntartó erővel bír a közösség szempontjából,¹¹ az összetartozás tudatosítása zajlik az uniformis bevezetésével, a köszönést szimbolizáló kézzel megalkotásával. A csoportok önazonosságának tudatához hozzátartozik a másoktól való elkülönülés is. Határozott ellenségkép (amely elősegíti a csoporttagság érzésének aktiválását) csak a mozifilmben jön létre, ott viszont már a történet legelején, az anarchia-projektben résztvevőkkel szemben; alapja a másik tanár, Wieland úr személye iránti ellenszenv. A szembenálló csoporthoz való viszonyulás fokozza a másokon való uralkodás jogosságába vetett hitet. A Hullám-tagokat motiválja, hogy jobbak legyenek az anarchistáknál, de végül már emberi mivoltukban tételezik jobbnak magukat. És mivel a csoport olyan szabályokat is elfogad, amit tagjai egyenként esetleg nem tennének, kétely és önkontroll nélkül bízik saját közösségében és annak vezetőjében, ezért energiái felerősödnek és a fennálló helyzet önmagát generálja újra.

Az ellenségkép és a háború gondolata fontos szerepet töltött be a 20. századi diktatorikus berendezkedésekben is, akárcsak az ezeket elővetítő negatív utópiákban, például Orwell *1984* című regényében. Mindezek egyaránt felhívják a figyelmet annak fontosságára, hogy a hatalom a beszédmód feletti uralmat is átvegye. A hatalom birtoklásának ezen szimbolikus aktusa zajlik le azzal, ahogy a csoport tagjai a Hullám-jellel felülírják az anarchia jelét, illetve hogy a kézzel történő köszönést elvárják másoktól is.

A film felnagyítja a csoportdinamika alapvető működési mechanizmusait, ezért végső konzekvenciája ijesztő: az ember nem ura a tetteinek, a diktatúrák bármikor létrejöhetnek. A tömegeket leképező diákközösség összetételéből látszik, hogy az emberek a legkülönbébb okból lehetnek elszigeteltek, elégedetlenek, és problémáik megoldására szívesen elfogadják valamilyen autoritás parancsait. Azonosulnak a reményt keltő hatalommal, amiről nem sejtik, hogy távolról sem olyan tökéletes, mint gondolták, és a hit, vagy a társadalmi megítélés erősebbnek bizonyul az objektív igazságnál. A Hullámban például Dennis, akit a csoporthoz tartozás megerősített abban, hogy vállalja az iskolai színtársulat rendezőjeként a saját elképzeléseinek a kivitelezését, nem akarja elfogadni, hogy vége legyen, mert mint mondja, a Hullámban nem minden volt rossz.

Karo az a szereplő, akit bár kezdetben lelkesít a közösség ereje, hamar a saját bőrén tapasztalja, milyen kirekesztővé és igazságtalanná vált a csoport. Az első megdöbbentő kép, amikor mindenki magára ölti a fehér inget, a kollektív én uniformisát, ő

11 Vö. BAKK Miklós, *Politikai közösség és identitás*, Kolozsvár, Komp-Press Kiadó, 2008, 63.

viszont egy élénk színű, piros pólóban jelenik meg: a többiek ezért, élen „Wenger úrral”, úgy tesznek, mintha nem is létezne. A személyes sérelmeken túllépve akkor fordul szembe keményebben a Hullámmal, mikor az már más diákokat is negatívan érint, amikor a Hullám-tagok feltételeket szabnak, rákényszerítik a köszönési módot másokra, kiközösítik azokat, akik nem szimpatizálnak a mozgalommal. Karo az egyetlen tehát, aki a kamaszok között már fejlettebb öntudattal rendelkezik. Az ő példája mutatja, hogy a szilárd identitással, értékrenddel bíró egyén képes szembefordulni a tömeggel: ám az integer személyiség kialakulása alapvetően a környezettől és a neveléstől függ. Azok közül, akik nem csatlakoznak a Hullámhoz, a legtöbben félnek és értetlenkednek, nem mernek szembeszállni, vagy nem tudják, hogyan kellene. A lány önállóan gondolkodik és ellenáll, csak-hogy az is kiderül, egyedül kevés ahhoz, hogy bárkit meggyőzzön az igazáról; társainak fontosabb a többség véleménye és a közösséghez tartozás új érzése, a nyílt lázadással csak saját helyzetén ront.

Tim karaktere épp az ellenkezője Karónak, ő az, akit leginkább magával sodor a Hullám. „A magas önértékelésű személy számára a világ az önmegerősítés lehetőségeinek paradicsoma, az alacsony önértékelésű személynek azonban aknamező, ami meg tud alázni és össze tud törni.”¹² A mozgalom életének fokozatai szorosan összefüggnek Tim viselkedésének változásával. Azonnal és feltétel nélkül engedelmeskedik Wenger úrnak, akit tanórán kívül is így szólít; elégeti a márkás ruháit, ezzel megtagadva korábbi énjét; miatta kezdődik az első ütközés az „anarchistákkal”; ő az, aki a szimbólum felfestésének szándékával még a városházára is felmászik, hogy bizonyítsa a csoporthoz való hűségét, hirdesse annak kiválóságát, és elismerést szerezzen; testőrnek jelentkezik Rainer mellé; és szert tesz egy pisztolyra, amivel végül öngyilkos lesz. Bár a könyvhöz képest a film felnagyítja jellemének és viselkedésének negatívumait, az mindkét esetben jól kivehető, hogy a diákok közül ő az, aki már a történet elején is a legtöbb szociális problémával küzd. A könyvben ő az idősebb testvér árnyékából kitörni nem tudó figura, aki inkább félelmei, negatív önképe miatt kényszeríti magát a vesztes pozíciójába. A kísérlet befejeztével magába roskad, de Mr. Ross a pártfogásába veszi. A tragikus végkifejlet csak a mozifilm találmánya, amely az előzményeket is radikalizálja, és azzal, hogy nem a tanár kijózanító beszédével zárul, a történet didaktikusságát is letompítja. A filmben semmit nem tudunk meg Tim családi háttéréről: csupán annyit közöl, hogy nincs hova mennie, hiszen úgysem törődnek vele. A Frederick Lau által alakított karakter viselkedése pszichés zavartságot tükröz: Tim, könyvbeli alteregójával, Roberttel ellentétben minden erejével igyekszik beférkőzni valamilyen csoportba, ám ettől csak nevetségessé válik. Reflektálatlanul átveszi a csoportnormákat, saját egyénisége fölé rendeli azokat, s mikor Rainer lezárja az ügyet, úgy érzi, ezáltal az ő élete is értelmét veszítette.

12 Idézi SMITH, *i. m.*, 247.

Aki tényleg változáson megy át, az a Max Riemel által játszott Marco. Neki nincs családja, ellentmondásos személyiség, mert vágyik arra, hogy tartozzon valakihez, de mégsem képes együttműködni; nem akarja, hogy levegőnek nézzék, de nem tud véleményt alkotni, nem képes saját akaratát kifejezni. Szerelmes Karóba, mégis valamiféle hiányérzettel küzd, mely elsősorban az érzékiség utáni vágyában tükröződik. Ez a mozzanat jelenik meg a film elején, amikor Marco előbb távolról figyeli a lányt, majd Karo szüleit, végül az öltözőben vesz észre egy párt. A tanár házaspár veszekedését követi, azt mintegy tükörszerűen leképvezve a Marco-Karo párosé, melynek tetőpontján Marco megüti a lányt. Ekkor döbben rá, hogy a Hullám teljesen megzavarta az ítélőképességét és a viselkedését, ezért megy Rainerhez, hogy állítsa le a kísérletet.

Marco és Karo egy-egy kisebb iskolai csoport tagja. A fiú vízilabdázik, a lány pedig a színjátszó körben szerepel: egyik csoport sem tud működni fegyelem, közösségi szellem és irányítás nélkül, ezért mindkettő teljesítménye javulásnak indul a Hullám hatására. A könyvben valójában focicsapatról volt szó, és éppen Marco/David ötlete, hogy a Hullámban tapasztaltakat átültesse a játékra, ám a győzelemhez ez is kevésnek bizonyul. A filmben a fiú javasolja az elnevezést, így a két közösséget összeköti a nevek szemantikája: a víz-hullám jelentést támogatja Rainer tó melletti háza, az egyenruha kék-fehér színe és a záró képek alatt a tanár fulladó zihálása is. A színdarab, amit a színjátszó csoport próbál, Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása* című drámája. A mozifilm – a Dürrenmatt-mű csak ebben a verzióban szerepel – felerősíti és kitágítja a szövegnek a kollektív bűnre vonatkozó meglátásait. A fiatalok átdolgozzák és tudatosan aktualizálják a színdarabot (ahogy Gansel a Hullám-témát): „Te akartad a kapitalizmus kritikáját átvinni a globalizációra.”

A filmben bemutatott kísérlet célja kettős: egyfelől a történelmi múlt egy sajátos feldolgozásának tekinthető, hiszen ahogy Mona mondja: „a történelmünk révén mi is felelősek vagyunk”. A felelősség, ha van, arra irányul, hogy minél jobban megértsük, mi történhetett, ezáltal tovább tudjunk lépni. Másfelől a diktatúra általános feltételeit vizsgálja, és mindenkor aktualizálhatónak tekinti a problémát, ez viszont az előbbi szempont ellentétében hat, amennyiben a diktatúrára való hajlamot kiküszöbölhetetlen emberi sajátoságként tünteti fel. A viselkedés majdnem teljesen kontrollálhatatlan voltára figyelmeztet Rainer is: „nem akarom tudni, meddig mentünk volna el”.

A nevelés kulcsfontosságú a pozitív énkép kialakításában, amelynek segítségével elkerülhető a felelősségről való lemondás, de a mindig is meglévő társadalmi különbségek és a belőlük fakadó elégedetlenség fokozza a meglévő igazságtalanságok megfordítására irányuló vágyat, amelynek eredménye lehet a hatalom megszerzése és a bosszúállás. Egy olyan korban pedig, amelyben nincsenek stabil értékek, és a szociális kapcsolatok meggyengültek, az is hiánypótló lehet, ha a közös cél egyszerűen úgy fogalmazódik meg, mint a közös cél keresése.

Trippó Sándor (1987) Debrecen, Nagyhegyes. 2010-ben szerzett angol-német nyelv és irodalom szakos diplomát a Debreceni Egyetemen, jelenleg a DE Germanisztikai Intézetének oktatója. Fő érdeklődési területe a német újraegyesítés és rendszerváltás vizsgálata, emlékezet- és identitáselméleti kontextusban.

Trippó Sándor

JELENTŐS MŰVEK A BESÚGÁS TRAUMATIKUS TAPASZTALATÁNAK ELBESZÉLÉSEI

A rendszerváltás összetett folyamatai a kelet-európai társadalmi tudatban Pjotr Sztompka lengyel kultúrteoretikus szerint traumaként tételeződnek.¹ Ez a megállapítás különösen igaznak bizonyul az egykori szocialista titkosszolgálatok hagyatékával kapcsolatban. Az ügynökmúlt megismerése ugyanis komplex viszonyrendszerek érvényességét vonja kétségbe: jelentésképző mechanizmusokat, társadalmi kategóriákat ír felül.

A rendszerváltással együtt járó politikai és egyben társadalmi átrendeződés megtöri a korábbi történelmi folytonosságot, megkérdőjelezve ezáltal mind a közösség, mind pedig az egyén identitását. Az, hogy a poszt-szocialista társadalmak gyakorta nosztalgikus érzéseket táplálnak a letűnt korszakkal kapcsolatban, egyrészt annak tudható be, hogy a szocialista múlt feldolgozása napjainkban sem áll a gazdasági és politikai elit érdekében, így a sérelmek jóvátétele, a bűnösök felelősségre vonása jobbra soha be nem váltott választási ígéretekké semmisült, politikai vádaskodások kifogyhatatlan fegyvertárává téve az ügynökjelentéseket. Másrészt a kapitalizmus vadhajtatásai – a magas munkanélküliség, a gazdasági bizonytalanság –, valamint az újonnan született demokráciák magatehetetlensége e problémákkal szemben együttesen vezethettek ahhoz, hogy a kelet-európai társadalmak a rendszerváltást egy gondtalan időszak végének, mi több, a politikai hatalom jogtalan konvertálásának tekintsék. Jörn Mothes szerint a szocialista rezsim áldozatainak másodlagos traumatizációja abból fakad, hogy éppen a tőlük évtizedeken át megtagadott demokratikus alapjogok állnak a feldolgozás útjába, ellehetetlenítve a büntetőjogi felelősségre vonást.²

1 Vö. SZTOMPKA, Pjotr, *Cultural Trauma – The Other Face of Social Change*, European Journal of Social Theory, 2000/4, 449–466.

2 FREYBERGER, J. Harald, *Alles wiederholt sich... – zum Umgang mit den Opfern und Tätern in der zweiten deutschen Diktatur*, Trauma und Gewalt, 2008/2, 130–136.

Miközben Németországban 1989-ben elfoglalták a *Stasi* irattárait, Erich Mielkét, a titkosszolgálat vezetőjét letartóztatták és már 1990 augusztusában teljes körű hozzáférést biztosítottak a lehallgatási jegyzőkönyvekhez,³ Magyarországon csupán az iratok egy részét hozták nyilvánosságra. Miképpen azt Rainer M. János, az 56-os Intézet vezető történésze is kiemeli, a rendelkezések két kulcsfontosságú forrásanyagra, a Bel- és Külügyminisztérium aktáira nem terjedtek ki. Az akták nagy részét új szervekhez menekítették, vagy pedig megsemmisítették.⁴ Míg a Német Szövetségi Köztársaság átvilágító bizottságot hozott létre, s különös figyelmet szentelt az egykori besúgók, tartótisztek reszocializációjára,⁵ addig itthon a levéltárakkal, majd később az adatbiztonsággal foglalkozó törvényi rendelkezések nem csak megnehezítették az iratok felkutatását, de jelentősen vissza is vetették az akták iránti érdeklődést – gátat szabva ezzel egy nyílt társadalmi vitának. A Magyar Történeti Levéltár internetes oldalán legutóbb közölt adatok tanúsága szerint 2008-ban például 1378 ügyben nyújtottak tájékoztatást.⁶ Összehasonlításképpen ebben az időszakban az NDK egykori titkosszolgálatának aktáiért felelős szövetségi megbízotthoz összesen 87.366 olyan kérvényt érkezett, melyben betekintést kértek az aktákba.⁷ A német állampolgárok érdeklődése szinte töretlen az intézmény tíz éves fennállása óta, 2010 végéig 6.574.359 kérelem érkezett a Gauck-, illetve a későbbi BIRTHLER Hivatalba.⁸ Habár nem ismertek pontos adatok a magyarországi titkosszolgálat kiterjedéséről 1945 és 1990 között, és a kelet-német szolgálat az ország méreteiből kifolyólag is több emberrel állt kapcsolatban, mégis beszédesek lehetnek ezek a számadatok.

A múlt feldolgozása messze meghaladja a titkosszolgálati iratok, illetve a büntetőjog kérdéskörét, mégis tagadhatatlan, hogy a jogi lépések fokozottan meghatározzák a besúgásról való közbeszédet, így annak lenyomatait a múlt ezen aspektusáról szóló elbeszélések is magukon hordozzák. Az akták sorsa ilyen módon nem csak azt a pozíciót jelöli ki, melyet az ügynökmúlthoz való konfrontációról szóló elbeszélések egy közösségen belül elfoglálnak, hanem nemzeti specifikumokkal is felruhazza a különböző

3 GAUCK, Joachim előadása = *Ügynökök és akták – Nemzetközi konferencia az átvilágításról és az állambiztonsági iratok sorsáról*, szerk. HALMAI Gábor, Bp., Soros, 2003, 17–23.

4 Vö. RAINER János, *A titkosszolgálati archívumok megnyitása – magyarországi tapasztalatok*, web: http://www.rev.hu/portal/page/portal/rev/tanulmanyok/rendszervaltas/rmj_oslo_hu (letöltés ideje: 2011. február 28.).

5 HALMAI, i. m.

6 *Beszámoló az állambiztonsági szolgálatok történeti levéltára 2008. évi működéséről*, web: http://www.abtl.hu/html/hu/beszamolo/2008_eves_beszamolo.pdf (letöltés ideje: 2011. március 01.).

7 *Ungebremste Nachfrage – Die BStU in aktuellen Zahlen*, http://www.bstu.bund.de/nn_715182/DE/Behoerde/Aktuelles/2010-07-22_20Nutzerstatistik.html_nnn=true (letöltés ideje: 2011. február 28.).

8 Uo.

közelítésmódokat. Jelen vizsgálódás tétje azonban nem e jellemzők kimutatása, hanem sokkal inkább egy olyan szerkezeti hasonlóság feltárása, mely habár más mediális eszközökkel teremthető meg, egyszerre van jelen Esterházy Péter *Javított kiadásában* és Florian Henckel von Donnersmarck *A mások élete* című filmes vállalkozásában is. A szereplők, illetve – Esterházy esetében – az elbeszélők egymáshoz fűződő viszonyában egy olyan sajátos beszédmód körvonalazódik, mely kimondottan a titkosszolgálati múlt traumatikus tapasztalatával foglalkozó szövegek jellemzője.

E két elbeszélés, tágabb értelemben pedig az irodalom és a film, azért oldhatja a besúgás traumatikus tapasztalata által előidézett diszkurzív feszültséget, mert megtöri a kiváltó ideológia hegemoniáját.⁹ Ugyanis – mint azt Menyhért Anna is kiemeli –, a trauma feldolgozásához konkurens narratívákra van szükség, mivel a trauma reprezentációs struktúrákban, jobban mondva annak töréseiben ölt testet.¹⁰ Továbbá a filmes és irodalmi elbeszélések, habár tartalmazhatnak önéletrajzi és valós elemeket, mégis megteremtene egy olyan távolságot, amely lehetővé teszi, hogy ne elsősorban az aktuálpolitikai értelmezések, és utalások kerüljenek előtérbe, hanem inkább maga a tapasztalat. Az ügynökmúlt esetében különös fontossággal bír ez, mivel a jelenlegi társadalmi közbeszéd rendszerint csupán beazonosítani és megbélyegezni igyekszik az egykori besúgókat, elterelve a figyelmet ezzel a magatartással a kérdéskör komplexitásáról. Kevésbé törődik a probléma társadalmi és kulturális beágyazottságával, a jelentések szerkesztettségéből adódó következményekkel.

A *Javított kiadás* kulcsszereplői mind hozzárendelhetők az elbeszélés egy-egy rétegéhez, melyek egymás meta-narratíváiként is értelmezhetők. Különös hierarchia bontakozik ki itt, ahol látszólag a fiú narratívája bizonyul a legerősebbnek. Egyedül ő képes arra, hogy a többi elbeszélő pozíciójába helyezkedjék és önkényesen rendezze, felülírja a többi elbeszélést: „Ügynök szóban elmondotta, hogy G. ellenséges személy. Ilyet eddig nem mondtunk, javítás: mondott, ilyen eddig ügynök nem mondott.”¹¹ Miképpen ez a példa is mutatja, a tartótiszt elbeszélése alárendelt viszonyban áll a fiú narratívájával, mégis képes arra, hogy felülírja az apa narratíváját, ezzel is fokozottan hangsúlyozva az ügynök elbeszélésének kiszolgáltatottságát. Az egymásra rétegződő elbeszélések ilyen módon magára a besúgás tapasztalatára reflektálnak, a narratívák a besúgás szintjeiként is olvashatók.

Donnersmarck filmje hasonló szerkezetet mutat, itt azonban nem az elbeszélések, hanem a szereplők közt jön létre olyan kapcsolat, amely az ügynöktevékenység kommunikációs struktúráit modellezi. A vakbuzgó vallatótiszt, Gerd Wiesler jegyzőkönyveit,

9 Vö. MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant – Trauma és irodalom*, Bp., Anonymus – Ráció, 2008, 8–9.

10 Uo.

11 ESTERHÁZY Péter, *Javított kiadás – melléklet a Harmonia caelestishez*, Bp., Magvető, 2002, 215.

ha úgy tetszik narratíváját, szintén átrendezhetik felettesei: Anton Grubitz például, aki törli Wiesler jelentéséből a miniszter, Bruno Hempf autóját. Akárcsak a könyvben Esterházy Mátyás figurája, itt is maga az ügynök válik megfigyeltté. A besúgás tapasztalatának feldolgozásában kiemelt fontosságú lehet az a stratégia, amely e narratívákban átrendezi az ügynökléttel hagyományosan asszociált pozíciókat. A képzeletbeli megfigyelési lánc egyik végén a színészek, majd pedig Georg Dreyman figurája áll, a másik végén azonban, ha tovább fűzzük a láncot, akkor maga a szöveg befogadója van, akárcsak a könyvben. Az olvasó/néző ilyenfajta bevonódása ebbe a folyamatban még intenzívebben a besúgás strukturális sajátosságaira irányítja a figyelmet és felmutatja az egymásra épülő, egymástól szorosan függő elbeszélések egyes rétegei közötti változásokat.

Ha ugyanis közelebbről szemügyre vesszük ezeket a hierarchikus szerkezeteket, láthatjuk, hogy bár a fiú narratívája strukturálja az elbeszélés egészét, tulajdonképpen mégis az apáé határozza meg a többi elbeszélést. Az ő jelentései kényszerítették arra a fiút, hogy felülvizsgálja a saját magáról konstruált képet, megalkossa saját narratíváját. Hasonlóképpen igaz ez a tartótisztre is, akinek elbeszélése az apa beszámolóí nélkül szintén értelmezhetetlen lenne, azok nélkül nem is jöhetett volna létre. A hatalom tehát ebből következően nem rendelhető egyetlen elbeszélői réteghez, sokkal inkább hajszáleres természetű. Továbbá egy olyan entitás, amely nem feltétlen függ az egyén választásától, hiszen az apa figurája akarata és tudta nélkül ruházódott fel vele.

Donnersmarck filmjében szintén felfedezhető a hatalmi pozíciók hasonló szubverziója. Ebben az esetben azonban nem az egymásról jelentéseket író elbeszélők rétegződnek egymásra, hanem az egyes szereplőket kapcsolhatjuk a megfigyelés szintjeihez. Látszólag a megfigyelés komplex hálózatában épp olyan hierarchikus rendeződést fedezhetünk fel, mint a *Javított kiadásban*. A könyvbéli tartótiszt, a fiú, de az olvasó is látszólagos totalitásában szemléli az eseményeket. A filmmel kapcsolatban ugyancsak az lehet az érzésünk, hogy a megfigyelési lánc vége felé haladva egyre nagyobb látószögből tekinthetünk a cselekményre.

Ez azonban pusztán illúzió, amelyet az egyes rétegek azon képessége teremt meg, hogy felülrhatják, átrendezhetik az alsóbb rétegek elbeszéléseit. Azáltal, hogy *A mások életében* Wiesler felettesei tudta nélkül meghamisítja a jegyzőkönyveket, a Spiegel-cikk előkészületei helyett egy jubileumi színmű megírásáról tudósít, olyan információs monopóliumot halmoz fel, mely megkérdőjelezi a hierarchiával kapcsolatos hagyományos elképzeléseket. Az, hogy legkiszolgáltatottabb helyzete ellenére, mind a könyvben, mind pedig a filmben, az ügynök narratívája határozza meg az elbeszélés egészét, éppen ebből a felhalmozott, elhallgatott információból következik. A besúgás kommunikációs hálózatának sajátja tehát, hogy annak felsőbb rétegei nem vesznek tudomást a közvetített tartalom önkényes vagy önkéntelen torzításáról és így az egyes szintek között perspektívaszűkülés megy végbe. Ez jelentősen árnyalja, sőt megkérdőjelezi azt a rendszerváltás utáni törekvést, amely ezt a torzulást figyelmen kívül hagyva rendszerint kizárólag a

tettestek azonosítását tűzi ki célul. Történik mindez úgy, hogy a jelentések alapján rekonstruálni igyekszik az érintettek szerepét, motivációit anélkül, hogy tekintetbe venné az itt tárgyalt két mű által felmutatott strukturális sajátosságokat.

A történetírás diskurzusában is megkerülhetetlen a kérdés, hogy a jelentések, lehallgatási jegyzőkönyvek, mint kordokumentumok, mennyire vonhatók be a rendszerváltás előtti társadalmi viszonyok megismerésébe. Rainer Jánost, az 56-os Intézet történészét is foglalkoztatja a probléma, hogy vajon a múlt megismerhető-e olyan dokumentumok alapján, melyek az intézményesült hazugság műhelyeiben íródtak.¹² A történész Kenedi János véleményét idézi, aki szerint ezek a források egy képmutató rezsim valóságát közvetítik, így javarészt alkalmatlanok arra, hogy közelebbi belátásokra jussunk a letűnt korszakkal kapcsolatban. Rainer azonban végül elutasítja ezt az álláspontot és a nyilvánosságra hozatal mellett érvel, mert szerinte csak ez képezheti az alapját egy nyílt társadalmi vitának és magának a tapasztalat feldolgozásának.¹³ A megismerés kérdése azonban relativizálja a tettes felelősségét, felveti azonban, hogy maga a besúgás, mint traumatikus tapasztalat nem értelmezhető egyértelműen a konvencionális keretek között. Nem adhatunk tehát igazat azoknak az értelmezőknek, akik a történelem megghamisításával vádolják *A mások élete* alkotóit, még ha a filmben kétségtelenül nehezebben feltárhatók a kritikus megnyilatkozások, mint Esterházy könyvében.

A fiú narratívája ugyanis már magát a besúgás tényét egyértelműen bűnként kezeli, mely természetéből kifolyólag nem igényli a külső bíraskodást. „Egy jelentés sosem semmit mondó. Sosem csak semmit mond. Ha üres, akkor is mond valamit.(...) Hogy mi van a jelentésben, az másodlagos. A fontos a van. A van-ság.”¹⁴ - állapítja meg több helyen. Következik ez abból a belátásból, hogy nem maga a jelentés tartalma az, ami előidézi a traumát, hanem maga a besúgás ténye. Ez éppen az előbb vázolt szerkezeti sajátosságban, a kommunikációs struktúra manipulatív voltában gyökerezik. A film hasonló álláspontra helyezkedik, amikor elénk tárja, hogy a lehallgatást a miniszter azzal a céllal indítja, hogy megszabaduljon Dreymantól. Nem a megfigyelés narratívájának tartalma, hanem annak interpretációja áll a középpontban, így *A mások élete* ugyancsak, Esterházy fordulatával élve, a van-ságot hangsúlyozza.

Az ügynök felelőssége továbbá abból következik, hogy tevékenységével akarva, akaratlan elfogadja saját narratívájának alávetettségét: „Az az elvi (szerkesztési) probléma itt, hogy az egyes jelentések kicsi lépései mutatják az egész kisszerű félelmetességet, ahogy a jelentéktelen ismeretek mégiscsak összeállnak egy hálónak - a kiszolgáltatott, megbecsztelenített, mit sem sejtő emberek csapdájává. Közelről a semmiségek unalma

12 RAINER, *i. m.*

13 *Uo.*

14 ESTERHÁZY, *i. m.*, 51.

látszik - és aztán az egésznek a kegyetlensége.”¹⁵ A van-ság lényege ebből eredendően az, hogy a jegyzőkönyvek pusztá léte megteremti a torzítás, az önkényes értelmezés lehetőségét. Éppen ezért mind az irodalmi, mind a filmes elbeszélés azt hangsúlyozza, hogy mindenkor személyes döntésekről kell beszélni. Wiesler esetében a *Stasi* feltétlen szolgálata épp úgy személyes elhatározás volt, mint maga a szembefordulás. A könyvben az utolsó dosszié zárómondata is ezt húzza alá: „Nem *kellett* (sic!) ügynöknek lenni. Nincs fölmentés.”¹⁶ Habár a teljes kötet vége látszólag hasonló magatartást tükröz, mégis ironia vegyül a záró megnyilatkoztatásba: „Apám élete közvetlen (és viszolyogtató) bizonyítéka az ember szabad voltának.”¹⁷ Megragadható itt a felelősség kérdésének komplexitása, de ez a néhány sor abból is megmutat valamit, hogy a személyes döntéseken túl más mechanizmusok is működésbe lépnek: emiatt nem fogalmazhatók meg egyértelmű megfeleltetések a jelentésírás, megfigyelés és annak következményei között.

Az elbeszélések közös nevezője továbbá az is, hogy egyik sem elégszik meg a tettesek azonosításával és a felelősség összetett voltának feltárásával, hanem a totalitárius rendszer működését meghatározó tényezőkre is ráirányítja a figyelmet. Az egyik alkotás – miközben a szereplők és a narratívák szintjén az ügynöklét kommunikációs hálózatának árnyalt képét nyújtja – csupán a besúgókat azonosítja a rendszer működtetőiként. A könyv a következőképpen fogalmaz: „Az öncsalás lényege azt hiszem az, hogy a rémségeket mindig mások követték el, a németek, az oroszok, a nyilasok, a kommunisták. Mi egyrészt nem tehattünk mást, másrészt, amit lehetett, megtettük.”¹⁸ Az itt körülírt közéletismód elfedi a *by-stander* szerepét a történelmi folyamatokban. Ha ugyanis a közösség áldozatként pozicionálja önmagát, akkor ezzel tulajdonképpen elzárkózik és mentesíteni igyekszik magát a múlt feldolgozásának terhétől. Esterházy könyvében a fiú narratívája ezzel akar leszámolni, amikor kimondja: „a Kádár-korszak egyetértésünkkel is folyt (kis óckodásokkal [sic] és undorkodásokkal).”¹⁹ Nem csökken ezzel a besúgók tettének súlya, de nem is a bűnök „megosztását” követeli ezáltal a szöveg. Csupán egy olyan árnyaltabb hozzáállást sejtet a korszakkal szemben, amely nyílt társadalmi diskurzust és az áldozatok és a tettesek közötti közvetlen dialógust követel. Hiszen ez a trauma kollektív tapasztalat, abban az értelemben, hogy a közösség egészét érinti, mégis az egyénekhez kötődik, és csakis ezen a szinten oldódhat fel, mutat rá Menyhért Anna egy kritikájában.²⁰ A vállalkozás célja pedig nem kevesebb, mint a jelen és a múlt folytonosságát cezúraként

15 Uo., 140.

16 Uo., 91.

17 Uo., 281.

18 Uo., 167.

19 Uo., 123.

20 MENYHÉRT, *i. m.*, 5–6.

megtörő és az identitás konstrukcióit aláásó traumát visszahelyezni a nyelvi tapasztalatba.

Donnersmarck filmjében Christina-Maria Sieland, Dreyman kedvese világít rá az együttműködés hagyományos fogalmának egyoldalúságára; szembesíti Dreymant azzal, hogy az író is elismeri és tiszteletben tartja a rendszer által szabott korlátokat. A nőhöz hasonlóan ő maga is „lefekszik a rendszerrel”; a rezsim hallgatólagos elismerése épp úgy a fennálló rend támogatójává avatja, mintha tevékenyen együttműködné azzal. A film utolsó jelenete, amikor a színházi előadás szünetében visszaköszön a pöffeszkedő miniszter figurája, szintén értelmezhető a közösség passzivitásának, elfogadó magatartásának finom kritikájaként, mert Hempf a rendszerváltás utáni társadalom jellemző alakját mutatja fel, aki feltehetően továbbra is fontos politikai funkciót tölt be.

A differenciált hozzáállás, a konvencionális dichotómiák kritikus újraértelmezésének kísérlete az, ami rokonítja Esterházy és Donnersmarck két elbeszélését: párhuzamosan „olvasva” őket feltárják a besúgás elbeszéléseinek szerkezeti sajátosságait is. A titkosszolgálati múlttal való konfrontáció traumatikus tapasztalatának feldolgozása ennek fényében csak akkor mehet végbe, ha megvizsgáljuk a keletkezett narratívák szerkezeteit, az események szerepelőinek viszonyát és fokozott figyelmet szentelünk a trauma komplex szocio-kulturális beágyazottságának. A *Javított kiadás* és *A mások élete* ilyenformán nem más, mint egy-egy boncolás jegyzőkönyve. Itt már nem a betegség gyógyítása a cél, hanem a betegség szimptomáinak megállapításán túl a kórfolyamat leírása, mely révén bepillantást nyerhetünk a besúgás patológiájába.



SZERKESZTŐI ÜZENET ■

Az ingyenesen terjesztett *Szkholion* művészeti és szakfolyóirat célja a már ismert szerzők mellett lehetőséget biztosítani a korábban még nem publikáló, de kiemelkedően tehetséges egyetemistáknak és PhD-hallgatóknak. A szerkesztőség ezért továbbra is várja a magyarországi, illetve határon túli bölcsészkarok hallgatóinak, doktoranduszainak alkotásait többek közt az alábbi műfajokban:

- ESSZÉ
- TANULMÁNY
- FILMKRITIKA
- KÖNYVKRITIKA
- TÁRLATKRITIKA
- SZÍNIKRITIKA
- SZAKFORDÍTÁS
- KÖNYVAJÁNLÓ
- MŰFORDÍTÁS
- SZÉPPRÓZA
- VERS

A lap szabályos ISSN-számmal ellátott sajtótermék, tehát a megjelenés hivatalos publikációnak számít. Az írásokat magyar nyelven (max. 30.000. karakter), Microsoft Word Documentum formátumban kérjük eljuttatni elektronikusan (szkholion@gmail.com). A közlésben előnyt jelenthet, ha a szerkesztőséggel levélben előre megbeszélt témában érkezik a szöveg. Bármilyen kérdést, észrevételt, javaslatot is szívesen és köszönettel fogadunk.

Honlapunkról letölthető a folyóirat PDF változata,
és a lap korábbi számaiban megjelent szövegek is:

[HTTP://WWW.SZKHOLION.UNIDEB.HU](http://www.szkholion.unideb.hu)

■ SZÁMUNK TÁMOGATÓI:

NTP-OKA-XXII. – A FELSŐOKTATÁSI INTÉZMÉNYEK KARAIN
ÉS TANSZÉKEIN MŰKÖDŐ TEHETSÉGGONDOZÓ MŰHELYEK
ÉS A TUDOMÁNYOS DIÁKKÖRI TEVÉKENYSÉG KERETÉBEN
MŰKÖDŐ KUTATÓMŰHELYEK

DEBRECENI EGYETEM TEHETSÉGGONDOZÓ PROGRAM

DE BTK HALLGATÓI ÖNKORMÁNYZAT

DE BTK IRODALOMTUDOMÁNYOK DOKTORI ISKOLA

HATVANI ISTVÁN SZAKKOLLÉGIUM