

SZKHOLION

A DE-BTK HÖK MŰVÉSZETI ÉS SZAKFOLYÓIRATA

FELELŐS SZERKESZTŐ: ■

Dr. Bényei Péter

SZERKESZTŐK: ■

Áfra János, Balajthy Ágnes, Korpa Tamás

OLVASÓSZERKESZTŐK: ■

Barna Péter, Jován Katalin

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>

HU ISSN 1785 – 0479 (Nyomtatott)

HU ISSN 1787 – 0224 (Online)

TARTALOM – 2011/2, őszi félév

■ KÓRTEREM

Balajthy Ágnes: <i>Előhang</i>	5
Fazekas Fanny: <i>Testre írt gyengédség – Verebics Katalin képei elé</i>	6

■ MŰ-TÉT

Nemes Z. Márió: <i>Salakos délután; Hormonkincs</i>	8
Pollágh Péter: <i>Koránkelő ház</i>	10
Balázs Zoltán: <i>Volt egy kis repülők</i>	11
Szabó Marcell: <i>Enyv</i>	14
Baranyi Gergely: <i>közös gyerek</i>	15
Nyerges Gábor Ádám: <i>Sziránó és a La Fontaine-i hiénahadművelet (kindertojásnovella)</i>	16

■ NAGYVIZIT

<i>A Bestiárium és a szabadságvágy – Balázs Zoltán beszélgetése Láng Zsolttal</i>	26
Uri Dénes Mihály: <i>Idegen tájakon – Szvoren Edina: Pertu</i>	30
Nagy Bernadett: <i>Thrillerlíra – Nemes Z. Márió: Bauxit</i>	36
Vass Annamária: <i>A véresen komolyan vett Tolsztoj Viktor Pelevin T című regényéről</i>	40
Sinka Judit Erzsébet: <i>Vitéz Kukoricza János históriája – harmadszor</i>	44
Vékony Gábor: <i>Olvadó idő – Risto Isomäki: Elsodort világok</i>	48
Vékony Zsolt: <i>Hangjai a világvégnek – Neurosis-pályakép</i>	53
Szurkos Anita: <i>Alternatív valóságok – A mesemondás reprezentációi Hajdu Szabolcs</i>	
<i>Bibliothèque Pascal című filmjében</i>	61

BONCASZTAL ■

67	Heszky András: <i>Mi van a szétcsapott londoni fülke mögött?</i> <i>Banksy: British Telecom – Telephone Box</i>
71	Bihary Gábor: <i>Szerepek és szövegek között – Lovas Ildikó</i> <i>Spanyol menyasszony című regényéről</i>
82	Lajterné Kovács Krisztina: <i>Pénz/nem – Gazdasági etika és nemi szerepek</i> <i>Margaret Mitchell Elfújta a szél című regényében</i>
91	Mezei Sarolta: <i>A szemmel tartott szexualitás – nézőiség, horrorfilm és pornófilm</i>
101	Szűcs Erika Kiersten: <i>Hiperkapcsolatok hálójában – Az önmegvalósítás</i> <i>lehetősége a közösségi hálózatok rendszerében</i>
114	Szrogh István: <i>A várakozás hangjegyei</i>

A borítón és a lapban Verebics Katalin 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 kérik számon, hogy interpretálja egy igazság kimondásához való jogát; csupán azt igénylik, hogy beszélni lehessen róla.”

(Michel Foucault)



ELŐHANG ■

Legutóbbi számunk elején a megújult *Szkhonion* működésének első két évét összegeztük, most pedig egy örömteli változásról számolhatok be: szerkesztőgárdánk ötfősre bővült, így ez a lapszám immár Jován Katalin és Barna Péter munkájának a gyümölcse is.

Eddigi szokásainkkal továbbra sem szakítottunk, így ismét egy kitűnő képzőművész alkotásai törnek meg a nyomtatott betűk egyhangú látványát: ezúttal a rejtezkedő-feltárukozó női test ábrázolásának tradícióit újszerűen alkalmazó Verebics Kati képei jelennek meg a folyóirat lapjain. A test nyílik fel Nemes Z. Márió vérzivataros meséiben is, a nagymama agyában található pesti manzárdból léphetünk át Pollágh Péter *Koránkelő házába*. Szabó Marcell szikár versének sajátos lejtésű záró sorai még most is vissza-visszacsengenek a fülemben, miközben Baranyi Gergely és Balázs Zoltán szövegeiben a szerelemről esik szó, melyet csak egy biztostű tart, s vigyázni kell rá, nehogy elröppenjen.

A *Mű-tét* rovatba csempészett derűs hangoltságot Nyerges Gábor Ádám Sziránójának köszönhetjük, aki remélhetőleg a kortárs magyar irodalom legjobban dokumentált életű fiktív iskolásfiújává női ki magát. A kritikai-elméleti szövegek esetében most is arra törekedtünk, hogy a legkülönbébb médiumok – olykor akár eddig látóköreinkön kívül eső – műveire irányítsuk rá az olvasói figyelmet. Így aki merész, az a slasher horror és a világvége-hangulatot esztétikai hatáseffektussá kimunkáló (poszt)-metál ismeretében is elmélyedhet, rácsodálkozhat egy debreceni érdekltségű skandináv ökoképregényre, a street art da Vincijének, Banksynek szentelt írás pedig arra mutat rá, hogyan kerülhet egy csákánnyal „leszúrt” telefonfülke London utcáira, majd a Sotheby’s aukciójára, végül potom félmillió dollárért a British Telecom tulajdonába. Nem feledkeztünk meg az irodalomkritikáról sem: a folyóiratban szerepel egy interjú a bestiárium műfaját újra felfedező Láng Zsolttal, elemzések Lovas Ildikó és Szvoren Edina munkáiról, és fény derül arra is, hogy Viktor Pelevin vaskos kötete miként faragja le a szintén vaskos Tolsztoj-életművet egy T betűre. Zárásképpen Szrogh István esszéjében a várakozásról olvashatunk – arról az állapotról, mely lehet abszurd, nyugodhat illuzórikus vágyakon, de levetkőztethetetlenül emberi. Várakozunk tehát, a kulturális életet elárasztó csüggesztő hírek után derűsebbekre, s a kezünkben tartott *Szkhonion* után egy következő lapszámra is.

Balajthy Ágnes

Verebics Katalin (1980) Enying, kortárs festőművész, a Magyar Képzőművészeti Egyetem grafika, majd festő szakán végzett 2005-ben. Többek közt elnyerte a 2009-es Kogart-díjat és a Római Magyar Akadémia 2009/10-es képzőművészeti ösztöndíját.

Fazekas Fanny (1990) Debrecen. A Debreceni Egyetem BA képzésének hallgatója szabad bölcsészlet szakon, esztétika szakirányon, a Színláz Egyetemi Színpad és a Z.A.P. Színpad társulatának színésze.

Fazekas Fanny

■ TESTRE ÍRT GYENGÉDSÉG VEREBICS KATALIN KÉPEI ELÉ

Verebics Katalin egy igazán kortárs szemléletben alkotó festőművész, aki nemcsak témaválasztása és technikai megoldásai miatt mondható eredetinek, de merész és szenvedélyes stílusával is valami újat adott. Verebics Kati saját bevallása szerint egy csöndes, visszahúzódo személyiség, akinek azonban bájos mosolya és romantikus kisugárzása mögött szexuálisan túlfűtött fantáziák és mély gondolatok állnak.

1995 és 2005 között a Magyar Képzőművészeti Egyetem grafika, majd festő szakán tanult, tanárai között szerepelt Klimó Károly és Eszik Alajos. Kortársai közül azzal is kiemelkedett, hogy tanulmányai befejezése óta sorra állítják ki képeit a galériák, és már arra is volt példa, hogy ellopták egy festményét: ha a művészvilág intézményi mechanizmusait tekintjük, még ennek is súlya lehet, egy ilyen eset ugyanis valamit jelez, mégpedig egy alkotó keresettségét.

Verebics Kati fő témája a női test, amelynek megválasztása mögött túlonként sok szándékosság nem rejtőzik, egyszerűen az ecset ezt kívánta meg tőle. Már valamennyien megszoktuk, hogy nem csak a férfi, de a női magazinok címlapján is inkább női alakok szerepelnek, de ennek miéértjét keresve csak találgatások szintjén ragadhatjuk meg a választ. Egyfelől az lehet a magyarázat, hogy a női test olyan esztétikai élményt nyújt, amely nem csak a férfiak számára jelentheti vágyuk tárgyának megszemélyesítését, de a nők is szívesen merülnek bele a látványba, sokszor éppen a saját test tökéletes reprezentációjának receptjét keresve, hiszen nőként ki ne feledkezett volna már bele egy címlaplányba és irigyelte volna el minden porcikáját.

Verebics Kati a pusztán esztétikai látvány mellett egy másik fontos érveléssel magyarázza témaválasztását: saját testének vászonra vitele egyfajta terápiaként szolgál számára,

melyben megszabadítja lelkét olyan emlékektől, amelyekről régóta szenved. Bár így is nyoma marad egy állapotnak és érzésnek, amelytől végső soron meg akar válni, de a festőnő álláspontja szerint csak akkor szabadulhatunk meg valamitől, ha kiadjuk magunkból, legyen ennek a formája festészet, zene vagy írás, a lényeg, hogy emlékként maradjon meg az érzés, és hogy ne essünk bele ugyanabba a helyzetbe még egyszer.

Verebics Kati sokszor saját testét festi, úgy, hogy érzelmei direkt módon kiüljenek az arcára, testhelyzetében is tükröződjének, és ott legyen minden ecsetvonásban a pillanat dühödt ereje. Tökéletesen illik ide az a közhely, hogy „a test a lélek tükre”, mert bár egy törékeny nőről beszélünk, ez az alkotói én mégis rendkívül expresszív módon fejezi ki önmagát, tele szexualitással és kétségbeesett vészkiáltással. A filozófusok közül többen is a „három világ” fogalmával különböztetik meg az emberi állapotokat, eszerint az első a fizikai világ, azaz a fizikai tárgyak univerzuma; a második a pszichikai világ, köztük a tudatállapotok, lelki aktivitások és tudattalan aktivitások; a harmadik pedig maga a gondolkodás és az ember szellemi világa. Ezek a szintek bár egy emberben lakoznak, mégis képesek vagyunk külön választani őket, viszont Verebics Kati képein a jól bevált szelekció megszűnik, így a felszíni test lesz a szellem és a lélek médiuma. Mert itt minden test minden pillanata felvázol egy utat ahol a festőnő már járt, és egy emléket, amely a testen őrzi súlyát. Minden bizonytalan, megkeseredett, durva, perverz és minden kép sugározza a feledés és a depresszió légkörét.

Verebics Kati képei első pillantásra gender szempontokat is játékba hoznak, azzal hogy a vojór nézőpontjába kényszerítik a befogadót, mégis sokkal inkább egy társra vágyó személyt tudhatunk a képek mögött, aki a boldogságát hamarabb találja meg a szerelem fogalmában, mint a saját testében. Verebics képei kemények és szókimondóak, mígnem valaki – és nem önmaga, hanem egy másik személy – által megteremtődik a harmónia, amely azonban igen törékeny, mert a támasz megszűnte után valószínűleg ugyanazok a gyötrő emlékek, problémák kerülnének elő újra. Kényszeredetten keressük a társunkat, hogy így magunkra aggathassunk egy újabb címkét, miszerint „boldogak vagyunk”. A Verebics-képek dühe már nem is tűnik olyan erősnek, ha képes valaki más lecsillapítani, elsajátítani a bennük áradó energiákat. Abba a megfigyelői pozícióba kényszerít minket a festőnő, ahol a saját testértelmezésből táplálkozás attitűdje átváltozik egy közös megoldássá.

Verebics Kati alkotásai csodások, mert a megfestett szemek valóban megélt érzelmekről árulkodnak, és a visszatérő testek saját történeteket mesélnek, különös atmoszférát teremtenek, újabb és újabb szempontokat helyezve előtérbe és egyben erőtérbe: mert – bár mindannyian hasonló terápiával próbálkozunk – igazán kevesen képesek a test önreflexív erejével ennyi mindenre felhívni mások figyelmét.

Nemes Z. Márió (1982) Budapest. Költő, kritikus, az ELTE PhD-hallgatója, a Telep Csoport alapító tagja. *Bauxit* címmel 2010-ben jelent meg második verskötete a PRAE.HU és a Palimpszeszt Kulturális Alapítvány gondozásában.

Nemes Z. Márió

■ SALAKOS DÉLUTÁN

Péter anti-gravitációs gyára büszkén lebeg a domb fölött. Kéményeiből füstpamacsok meredeznek, mint őszülő orrszőrök. A nyugalmas délután nem nevetség tárgya, gondolja alant a nyúl, miközben fejét ingatja a füst ritmusára. Közös lyukban élt Péterrel, amikor még gyerek volt az idő. A gyerek aztán megbetegedett, vérrögök szaporodtak a pince alján. Amikor már nem fértek el a közös szálláson, Péter elindult, hogy szerelembe essen. A nyúl azóta is borzongva gondol arra a napra, hiszen még mindig maga előtt látja a dühöngő legényt: „Levágom a fejem, és örökre szeretni fogom.” Miután Péter végrehajtotta a feladatot, izgatottan figyelte, ahogy az elvetett fejből kicsírázott a piros menyecske. Nem volt hozzá hasonlatos szépség az erdőben! Péter megtanította beszélni és enni, míg az állatok némán követték őket a bokrok mögött. Nemsokára elérkezett az esküvő ideje is, de akkor a menyasszony azt mondta, hogy amíg él, szeretni fogja magát, és egy baltával levágta a fejét. Péter ezután már csak lebegni akart. Megépítette a gyárát és felköltözött a domb fölé. A nyúl nyakán barna folt szárad a délutáni fényben, míg a gyárból salak hullik a mezőre. Ez itt a menyecske vére, súgják az állatok, majd rohannak, hogy fürödhessenek benne.

■ HORMONKINCS

Az agyalapi mirigyek által termelt endorfin igazi kincs. Nem becsülik az agyak, nem is érdemlik meg tehát. Így gondolkodott a messziről jött vendég, és belemártotta kezét egy hormonbokorba. Ha ezt Macika látná! De nem látta sajnos, mert a medvék már csak egy messzi galaxisban éltek. A vendég férfi szervekkel rendelkezett, kezelésüket az utóbbi hétben sikerült elsajátítani, ugyanakkor mégis minden pillanatban beszennyeződött. Gondolkodás helyett befordult a sarkon és összetalálkozott a nagymamával. A nagymama agyában pesti manzárd volt, és egy esténként huszárnak öltöző férfi. A vendég bekopogtatott, de amikor látta, hogy mennyire magányosak abban a manzárdban, inkább eljátszott a gerincvelővel és eltűnt az éjszakában. Persze ott is rengeteg baráttra akadt, például a molnárlegényre, aki

fehér kötényben várakozott a bokorban, hogy arra jöjjenek az intézeti lányok. A vendég lassan bedugta a kezét a molnárlegénybe, először nem érzett semmit, aztán meghallotta a hormonkórust. „Az ígéret szép szó, ha betartják, úgy jó.” A molnárlegény beszenyeződött, de a vendég elégedetten folytatta tovább az útját, mert már csak félkosárnyi endorfinre volt szüksége. Útja végén ipari temetőbe érkezett, ott dolgozott Zsuzsi. Békével jöttem, mondta a vendég, ingyencsóg kellene az agyból, mert otthon van egy medvém, aki száz éve szomorú. Zsuzsi megsajnálta a vendéget, mert szerette az állatokat, és medvét már csak képeskönyvekben látott. Azért félt egy kicsit, de végül is szívesen odaadta hormonjait, mert nem tisztelte magát. Miután a lány kiürült, a vendég esti mesét mondott neki, majd hagyta, hogy az ipari salak temesse be a hideg testét.



Pollágh Péter (1979) Budapest. Költő, szerkesztő, újságíró, kritikus. A Telep Csoport alapító tagja. Negyedik verskötete *A Cigaretta* címmel jelent meg 2010-ben a PRAE.HU és a Palimpszeszt Kulturális Alapítvány gondozásában.

Pollágh Péter

KORÁNKELŐ HÁZ

Kapcsold fel az öregurat, mondom, de minek.
Állólámpa, a fiatalok így mondják, csak akcentus
vagyok, miért kéne minden nyelvet beszélnem.

Egy hasbarúgott nyugágyra dőlök.
Kéne egy nospa, vagy valami pirin.

Csotrogánynak, mindennek elmondanak,
nippnek, múmiának, öreglánynak, Mancikának
de koránkelő házba én nem megyek,
ott túl hamar megy le a nap.
Öregek otthona nekem nem otthonom,
járókeretbe engem nem tesznek,
a néma nővért hónom alá nem rakják.
Mielőtt elhagyom magam,
lekapcsolom az öregurat.
Fosszíliaval kivert ékszer:
bárgyú jelennek bárzenés, harmonikás múltat,
tantuszért, kopejkáért engem ne mutogassanak.

Balázs Zoltán (1988) Debrecen. Költő, a Debreceni Egyetem BA képzésének magyar nyelv és irodalom szakos hallgatója, a LÉK Irodalmi Kör tagja.

Balázs Zoltán

VOLT EGY KIS REPÜLŐNK ■

I.

Volt egy kis repülők. Nem mintha azóta nem volna meg. De most arra a bizonyos azutánra gondolok, mikor ezt elmesélhetem neked, és nem olvasod, hanem hallgatod. Mikor hazamentek, nézzetek egymás szemébe; mint a kis repülők, amiből a pilóta kinézett, és állandó készültségben volt. De elég, ha egyedül. Kérd meg a szomszédot, hogy jöjjön át, akit alattomosan magad mellé ültess, hogy lehessen szomszédod. Legyen szóval így, hogy páros a társtalanság és irigy a találkozás, mert kettő már a tekintetet félti.

Szóval van ez a „Volt egy kis repülők.” És azért a miénk, mert egymás szemében fedeztük fel. Nekem van nevem, neked, a neved nem mondom el. Egy alacsony asztalon állt a gép, ahogy kerekein állni tud egy ilyen, ahogy egymás szemébe hosszan tud nézni két nő vagy férfi, akik csak úgy, hogy minden elvi lehetőség meg volna rá, de gyakorlatilag megközelíthetetlen távolságra egymástól, távolodó pontok. A férfinak és a nőnek talán több gyakorlata van egyetlen találkozásra, de persze csak lehetőségeik a megértésre.

Kis repülők folyton el akart repülni, de nem tehette, hisz a miénk volt. Az asztal túl rövid kifutónak és a szoba is túl szűk. Kiszaladt alóla minden menekülési lehetőség, persze menekülni így nem akart, de folyton elindult mégis. Mi azért egymás szemében figyeltük őt, ahogy elindul, és látszólag megemelkedik. Mert mereven néztük és figyeltük egymás szemének görbületén, hogy a gép hullámozni kezd az emelkedés milliméter magasságán, de aztán végül leszáll. Ilyenkor megfogtad, és az asztalon visszahelyezted parkolójára. De nem csak te, mert én is lehettem az, aki felveszi és helyére teszi. Eddig tartott utazása, rend szerint. Mindig, de mégis mindig eljátszotta velünk ezt az egészet, még utána is, mikor egyszer megfeledkeztünk róla.

Repültünk.

Történt ez akkor, mikor egyszer óvszerért nyúltam és le kellett tennem lábam a padlóra, és közben egymás szemében úsztunk, repültünk. És akkor nem vettük észre, mikor a földre került és belerúgtam. Akkor megijedtel egy kicsit. Szárnyaid összezártad, azt akartad, hogy menjek el, mert megbántottalak. Azóta, hogy érezhesd a felhőtlenséget és hogy az egekben legyél, hogy lásd, nem sántikálok semmiben, vagy nem akarlak

elhagyni, nem használunk semmilyen fogamzásgátlót. Te nem félsz, én meg jobban vigyázok, bokám ne üssem. Máskor volt, hogy felugrottál, és ott hagytál egyedül az ágyban csak hogy az asztalra visszatehesd. Szárnyaid összezártad. Azt akartad, hogy menjek el, mert megbántottalak, de aztán nem hagytad, mert a repülő kitárt szárnyakkal mozogni kezdett, indulni akart, így meg nem lehetett.

És volt benne egy műanyagpilóta.

Ez először bennünk tájékozódott, ha indulni akart, de mi nem nyitottunk ablakot soha, hátha egyszer sikerül neki, és nem jönne vissza soha többé. A zárt szobában szagokat engedtünk, és a repülő meg fénylett reménnyel teli. Bezárkóztunk. Nem tettük volna meg, ha egymás szemén át eljutunk a fejbe. A fehérjéken át a csillagpályákon a sötét anyagba kívántunk elzárkózni, de csak a felszínen, az írisz pulzáló mozgását figyelhettük, ami sehogysem akart megnyílni, persze nem fontos. Bezárkóztunk, nehogy kiszökjön egy gondolat. A pilóta nem tehetett róla, és mi sem, úgy tudom. Én akartam is, hogy így legyen. De akkor ott, ahogy repültünk és feküdtünk egymás alatt, de nem olyan önfeledten, mint valamikor azelőtt, valami mégis elkezdődött.

Elkezdünk valamit, mert te is kerestél és kerestem én is, acsarkodva, fitorokat vágva, fejünket egymás mellére fúrva. De ölelkezéseink és fel-felvetődő testünk nem hozott feledést. Csak egyre azt idézte fel kötelességünk, hogy keressünk, mint földre vetődött madarak kétségbeesetten. És kapartuk egymás testét, aztán nyelvünkkel olykor végigtapogatva egymás arcát, fegyelemben, mint akiknek ez is fáj, tehetetlenül, csalódottan, valami végső boldogság keresésének reményében. Az ajtót bezártuk. A kulcslyukba cigarettát helyeztünk. Innen belülről meggyújtottuk és szájával füstölt. Apró huzatot csinált a kis lyukacska, és mohón termelte palástját a küszöb fölé egy növekvő szellemalaknak.

Megrémültünk ettől, és éreztük az ágy többé nem biztonságos.

Nézz a szemembe, de ne mondd ki, de nézz, és ne mondd ki. Az ágy kemény, a fal nem enged. A pilóta merev. Egyszer beült a repülőgéphez, egy gyári szalagon feküdt addig, de azóta vigyorg, sőt örül azóta. És most, hogy volt repülőgépe, volt értelme, volt funkciója annak a száj nélküli fogsoros alaknak. Így igazán őszintének és tanultnak tűnt, ezzel a hideg lakkízü fogsorral. Mindkettő a mienk volt: a repülő, a pilóta, bár ez nem fontos.

II.

Hangosan olvass neki, vagy magadnak egy tükör előtt. Vagy szem előtt, ne legyen egyedül a belső hang, legyen odakint valami. Tudjuk, hogy elhagytuk, vagy minket hagyott el az, amit lassan szem elől veszünk. Ne legyen neked saját csended. Ne légy a szobáé. El kell, vegyétek azt a hatalmat, hogy bezár titeket, és nem enged, hogy a repülő ezután is indulni akarjon. Távol vagy, hogy közel halljalak. Nézz a szemembe, vagy elég, ha én nézem a tied, csak mi ketten tudjuk. Az arcodnak szaga van. Az asztallapnak is, a fehér lap, mint a bőr. És én is, ahogy írok, mindez felhővé gomolyodik: Sorkarcolás a magasba. Lefele írok és

egyre lejjebb. Aláírom, és felépül. Aki olvas, viszszaél, felél. Kiszívom szádból az elbeszélhető levegőt, a szagot, hogy nyomod se maradjon, hogy tegyem a dolgom. Elhajolsz, hogy közel hajoljak. Egyre te hozzám: nyakad, mint kígyó teste hajlik vállamra, és tarkómra hajtod fejed. Én is így vagyok rád csavarodva. Nyelvemmel hátadra írok egy nevet. Csak gondolom, de te olvasod, de én mondom ki, és te nevezel el engem, de én téged ki nem mondalak soha.

Elengedsz, a küszöbre állsz, és a szellem eltakar, hátad közepét legyezi, mire megszárad. De egyedül épp ott nem tudod lemosni: a közepét, és bűdös maradsz egy kicsit mindig. Én is odaállok. Ott állok, hogy bőrszagú legyek. Figyelem hasamon ezt a kárpitot miközben felduzzad lassan a pocak, az a sok elfogyasztott év. És furcsa, hogy meghalok, mire kihasadna, pedig hólyaggá nőni született. De meg sem próbálná egyedül. És én, mint egy kitartott ideg nyúlása, várok: egyetlen sejt. A pilóta pedig hallgatni fog mindig, fényes, de száraz lakkos fogakkal. Legbelül műanyag, de nem veszi észre soha. Foga is lakkízű, de nem érzi. Mondtad is egyszer, hogy megnyaltad, de én nem merem: egy férfitra emlékeztet. Nem csak a rajtunk kinyújtott bőr, a mi szánk is bűdös. Körmeid a hátamba vájod, persze neked ez a zongora. Bordapianót mondasz és elkezded, és aztán:

Repülünk.

A körmöd alá vájt bőrdarabkák szürkék. Mikor hasamon fekszek, a hátamra szórod. Felhőtlen játszol, közben apró jégesőt képzelek: sárvízzé válik a hátamon összegyűlt piszokba kevert vér. Tudom, ilyenkor boldog vagy és szemed a tiszta ég, amit elfelejtettem, akár az esőt odakint. És el mindent, mint téged, akit éppen nem látok, de ennek nincs is nagy jelentősége. Te vagy most itt a legfontosabb, csak olvasd hangosan valakinek, vagy tükör előtt, vagy egyedül, mint mindig.

Miközben kis repülőgépünk egy milliméterre

megemelkedik.



Szabó Marcell (1987) Budapest. Költő, a Telep Csoport tagja. 2011-ben diplomázott az ELTE francia szakán. Első verskötete szintén ebben az évben látott napvilágot *A szorítás alakja* címmel a JAK-füzetek sorozatban.

Szabó Marcell

ENYV

Haladás enyvből, visszarántva
egy elégedett ország üdvébe
és domborzatába. Nem értem,
mi a jellem vonakodása. Torlasza
minek és annak hogyan, mennyiben
oktalan. A napkorong fölötte, ha
a cintányér enyvvel van töltve,
akár a sütemények. El fogom ejteni,
ha meg is értem, kicsúszik és
megrohad ráérősen. A saját fiam
lesz alávaló tőlem és mint a vér
dorongja, igénytelen. Egyszerűen
elejtem. Nem lesz fiam. Csak kívül,
belül ez a tág vizenyősség,
amely az öröklés maga, és
holdat, ivadékot gyűjt hullámaiba.

Baranyi Gergely (1989) Debrecen. A Debreceni Egyetem magyar nyelv és irodalom alapképzéses hallgatója, az *Új Hormon* irodalmi blog alkotója és a LÉK Irodalmi Kör tagja.

Baranyi Gergely

KÖZÖS GYEREK

fázni akarok.
valahogy úgy, ahogy a biztos tű
vacogott a báli ruhádban.
alul tűzted össze, így épp hogy
nem tudtál rálépni, és nem csúszott le
rólad, ahogy te mondtad,
az a hideg darab.

együtt vigyáztunk rá, mint ha már
a tű közös volna, egy közös gyerek.
rám ütött, mert ha meghűlt,
azonnal megéreztem, hogy mitől.
sokat nem beszéltünk azóta sem,
mert a tánc nevelte, és most
egy folyosón hever.

pedig először azt hittem, hogy
ez szerelemgyermek, mert csak
a végén esett ki onnan, ahová betűztük.

Nyerges Gábor Ádám (1989) Budapest. Költő, az *Apokrif* folyóirat főszerkesztője, az ELTE irodalomtudomány szakos MA-hallgatója. Első kötete *Helyi érzéstelenítés* címmel jelent meg az Orpheusz Kiadónál 2010-ben.

Nyerges Gábor Ádám

■ SZIRÁNÓ ÉS A LA FONTAINE-I HIÉNAHADMŰVELET (KINDERTOJÁSNOVELLA)

„Mert magamat kigúnyolom, ha kell,
De hogy más mondja, azt nem tűröm el!”
(Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac*,
Ábrányi Emil ford.)

Sziránó el volt szánva. Ez így önmagában még nem valami nagy hír, Sziránó ugyanis majdnem mindig el volt szánva. Ha tejet töltött a bögréjébe, vagy ha matekleckét írt, legfőképp pedig, ha dúlt lelkében monumentális érzelmi lötytyöket mozgósító pop-rock számok dübörögtek az utcán menet, apró fejhallgatóján keresztül, ő pedig ritmusra lépegetve elképzelte, hogy valójában lassított felvételen megy, haját finoman meglegyinti a szél, és dacos, elszánt lépteit lélegzetviasszafojtva lesik otthonukban a nézők vagy szurkolók százezrei. Mint egy gladiátor, vagy hadvezér, a végső, nagy ütközet előtt, ahogy vonul, egy Dávid esélytelenségével vonul, rezzenéstelen arccal a baljós előérzetű végzet felé. (Vonul.) A Végzet felé, ami bizonyos esetekben különböző dolgozatokat jelentett, netán feleléseket, amúgy a jövő héten történelemből írnak és még nem is tanult rá, no de mindegy, ténylegesen nem számít, mivel azon a bizonyos napon valami egészen más okból vonult csatába. Mindenekelőtt azonban tisztáznunk kell valamit. A név.

*

SZIRÁNÓ ÉS KROKETT LEGVÉGSŐ BIZONYÍTVÁNYA

Mondtam már, sokáig fennmaradtunk, majdnem mindenki ott volt a szobában és akkor rád terelődött a szó és elmondott mindennek. De egész pontosan minek? Jaj istenem, ne kezdjük már előlről. Jobb, ha nem tudod pontosan. Azt mondta, hogy egy nevetséges pojácá vagy, hogy úgy nézel ki, mint aki a szegényházból jött, hogy semmi humorod sincs, mert minden vicced csak arról szól, hogy magadat ostorozod, és hogy csak azért barátkozik veled, hogy

kikísérletezze, meddig mehet el és még meddig nem veszed észre magad. Így már jó, vagy mondjam tovább is? Bár A Kisfiúnak az ilyenből sosem lehetett elég, most a drámai hatás kedvéért be kellett, hogy érje ennyivel, Elég lesz, kösz.

Hát már ez is baj?, gondolta aztán magában háromszorosan aláhúzott kérdő hangsúllyal. Már az is baj, ha én csúfolom magam? Hát mit csináljak akkor, ha már ezt se lehet. A Kisfiú egészen kétségbe volt esve. Meggyőződése volt, hogy az általános iskolai keretek közt (s ki tudja, talán a további élete során is) az *elébbemenés* lehet az egyetlen esélye a túlélésre. Ő ugyanis nem (egészen) olyan volt, mint a többi gyerek. Hol túl kövérnek, hol túl soványnak, hol túl magasnak, hol egészen töpkszlinek, néha fogszabályzósnak, máskor, bár azt nem tudja, hogy hívják, de olyan leukoplasztal leragasztott fél lencsés szemüvegűnek látszott. Bár mindig mással, valamivel folyton kilógott a sorból. A dzsungel törvényei, elmélkedett magában szabad órái legtöbbszörében, a dzsungel törvényei márpedig olyanok, hogy amilyen a többség, az a sztenderd, aki pedig bármilyen formában ez alá, vagy fölé kerül, vagy valamilyen más módon (van még más mód is?, kalandozott el egy pillanatra), az *különc* lesz, ilyen formán *idegen*, az idegen pedig *ellenség*. A Kisfiú pedig tudta, első kézből ismerte, hogy milyen sorsra jut az ilyen.

Onnan tudta ilyen jól, hogy ő maga is tevőlegesen részt szokott venni az ellenséggel való bíbelődésben. Bélát például egészen negyedik osztályig az ő (A Kisfiú) nyomán hívta az egész osztály először csak Pudingnak, majd (a viccesebb hangzás végett) Krokettnek. Szegény Krokett pedig hiába tiltakozott először csak vicceskedve, majd fenyegetőzve (pláne, mivel nem véletlenül kapta a Puding és Krokett neveket sem, a fenyegetés nem volt érdemi), végül pedig már sírásba hajló könnyöggel, szemmel látható ellenérzése, százalmas vergődése csak valahogy még jobban megszilárdította, még inkább egybeforrasztotta őt a Krokett névvel.

Harmadikos korára Krokett már örök életére beletörődött, hogy ő bizony már Krokett marad, bármi, bárhogya is legyen, a gimnáziumban a bizonyítványt, egyetemen az indexét állítják ki Lengyel N. Krokett névre, ezt a nevet mondja majd a felesége is, mikor úgy dönt, akarja az itt megjelentet, ezen a néven vesz majd fel jelzalogot a lakására, amelynek ajtaján (és lent, a postaládán is) ez a név díszel majd, s iskolai végbizonyítványaihoz hasonlatosan egy még azoknál is nagyobb súlyú végső bizonyítványt is erre a névre állítanak majd ki pontosan hetvenöt év múlva, ugyanezen a napon, sőt, még talán a sírkő faragásakor sem merül fel senkiben (és talán nem is lesz már addigra senki sem, közel s távol, aki még emlékezhetne rá), hogy őt valaha Lengyel N. Bélának anyakönyvezték, nem pedig, mint a Krokett képzeletében mellékelt ábrán is látható, így: LENGYEL N. KROKETT | 1989-2072 | élt: nyolcvanhárom évet. Mindez úgy ért véget, hogy A Kisfiú, mikor egyszer Krokettékhez telefonált az aktuális mateklecke ügyében, illetve, hogy Krokett amúgy hogy van és lenne-e kedve a hétvégén átjönni gépezni meg dumálni, szóval, hogy ekkor, mint az esetek túlnyomó többségében, Krokett anyukája vette fel a telefont, aki ezúttal a *Csókolom, Ez és Ez vagyok, ha nem zavarok, beszélhetnék pár percet Bélával?* kérdésre

válaszul, ahelyett, hogy *Persze, kedveském, adom is mindjárt, BÉÉÉÉLAAAA, EZ ÉS EZ KERES, GYERE MÁR AZ ISTENIT!*, úgy felelt, hogy *Persze, kedveském, de előbb lehetne egy, hogy is mondjam, privát jellegű kérésem?* A Kisfiú, bár minden létező és eddig inkább csak sejtett, mintsem érzett idegszála pattanásig feszült, jelezte, hogy igen, lehet. *Kérlek szépen, ne hívd a szegény Bélát Krokettnek. Tudod, nagyon zavarja.* A Kisfiú érezte, hogy *Úristen*, hogy micsoda ügy lehetett ebből, ha már lassan második éve hívják Krokettnek Kro... Bélát (!!!!), az pedig csak mostanra árulta el otthon, és mennyire zavarhatja is, ha az anyukája a tudtán kívül ilyen cikiségre vetemedik, nevezetesen, hogy megkérje A Kisfiút, hogy szabadítsa már fel szegény Kro... Bélát. A Kisfiúnak pedig, miután biztosította az anyukát, hogy természetesen és feltétlenül, és mi sem állt volna tőle távolabb, mint hogy a K... Bélának valaha is kellemetlenséget okozzon, sőt, hát ha ő tudta volna, de hát ez az, hogy a KBéla, izé, Béla nem is szólt neki (mostanában egy ideje), soha egy szóval sem említette, hogy őt ez zavarná, no de sebaj, ő, A Kisfiú (Ez És Ez) most ünnepélyesen a szavát adja, hogy soha többé és semmilyen körülmények közt és egyáltalán és feltétlenül, szóval ezek után A Kisfiúnak már fel se tűnt, hogy a helyzet még annál is súlyosabb, mintha Béla (huh, végre) anyukája a fia háta mögött beszélt volna vele, ugyanis mindezek után nem kellett hosszan várnia, míg B... (ez az!) Béla előkecmereg a szobájából, hanem egyből átvette a telefont és még mintha egy nagyon halk *Kösz* is átszűrődött volna a kagyló alsó részét görcsösen elszorító, az igyekezettől lassan elfehéredő ujjak közül.

Ennek mindnek kívánt tehát elébe menni A Kisfiú, mikor folyamatosan saját (vélt) testi fogyatékoságain, szellemi lomhaságán és (vélt) önmagán úgy általában is viccelődött. A többiek mindazonáltal többszörösen nem értették a dolgot. Először is nem értették a viccet, mivel A Kisfiú, bár ő erről soha nem szerzett tudomást, bármily testi különbséget mutatott is, az olyan elenyésző mértékű volt, hogy osztálytársainak amúgy eszébe sem jutott volna poén tárgyává tenni. A Kisfiú ugyanis, megint csak tudtán kívül, sosem volt elég karakteres. Mármint konkrétan nem volt az, az osztályteremben gyakran úgy tűnt, hogy még a kontúrjai is csak vázlatosak, mintha egy nagyon kezdő és a finom részletekre kevés gondot fordító, kapkodó írói kéz festette volna, vonásai a maguk sosem-állandóságában mindig elnagyoltak és túlzottak voltak, de sosem eléggé túlzottak ahhoz, hogy markánsak vagy megjegyezhetőek legyenek. Mire valamely különbsége (például a csoszogása) elérte volna azt a mértéket, hogy már parodizálhatóan jellemző legyen, A Kisfiú már másként járt, mondjuk szinte menetelt, peckes, energikus léptekkel, kihúzott, egyenes tartással, felszegett fejjel, mire pedig ez vált volna komikussá, már ugrabugrált lépés közben, mint egy begyógyszerezett és némileg ittas kecskebak. Ez a kidolgozatlanság, ez a vázlatosság A Kisfiúnak azonban, mint említettük is, nem tűnt fel, ő csak azt érezte, hogy mindig külön, mindig más és furcsa, így ő azonban állandó (már-már narcisztikus mazochizmussal szerkesztett) kommentárral látta el saját (vélt) jellemzőit, például a begyógyszerezett és némileg ittas kecskebak hasonlatát is tőle loptuk.

Az volt a másik dolog, amit A Kisfiú osztálytársai sehogy sem akartak megérteni, hogy miért gúnyolódna valaki önmagán, mikor arra ott van a Tomtom, a Pavel vagy a Krokett. Hiszen ők erre lettek kitalálva, ez – hogy úgy mondjuk – a rendeltetésük az univerzumban, ahogy a szivacsé, hogy magába szívja a vizet, vagy a konyharongyé, hogy a mocskot. Ők mindazt a szellemi mocskot szívják magukba, ami amúgy, nélkülük bizonyára szétterjedne mindenkre. *Olyan vagy így*, mondta egyszer Áron A Kisfiúnak, *mint az a fickó a tévében, akinek olyan kurva nagy az orra, aztán mindig ezzel van elfoglalva*. Mivel előző nap véletlenül A Kisfiú is nézte a Duna Tv színházi közvetítését, csak Áronékkal ellentétben (akik csak öt percre mentek oda a darab közepe táján, mire azonban rájöttek, hogy miről is van szó, bár a gyereket már-már érdekelni kezdte ez az egész színházasdi, reflexből kapcsoltak is vissza az eredetileg nézett krimire) az övéi ott is maradtak – tudta, miről van szó. Mint Sziránó?, kérdezte Áront. *Ja, az. Mondom, az orros faszi*.

Innentől pedig Sziránónak volt már egy beceneve, egy ismertetőjele, valamije, ami különlegessé tette. A sors apró fintora, hogy bár Krokettel ellentétben ő igencsak szerette volna ezt a nevet látni a természet csendes működését tapintatosan egyszerre elfedő s egyben finoman azért jelző gránittömbön – bár ő már szerencsére nem értesülhetett erről –, e vágya sosem valósult meg.

*

Szerintem akkor is túlreagálsz. Talán nem is gondolta komolyan. Hiszen ismered. És végül is ezek nem is olyan súlyos... Igen, nos, kibicnek semmi sem drága. Sziránó hajthatatlan volt. Bár inkább csak maga elé, azaz, ami fontosabb, magához beszélt, néhány foszlány mégis kivehető volt: nem fér a fejébe, legjobb barátja, háta mögött, hazudik, hogy képzelet, ilyenek. És azóta is szemrebbenés nélkül hazudik a pofámba, summázta Sziránó, gyűlő, kitörni készülő haraggal. *Hát mondjuk, ha így fogod fel*. Mégis hogy más-hogy lehet ezt még felfogni? Sziránó feje egészen valószínűtlen árnyalatokra kezdett színeződni. Még úgy negyed órát beszélgettek a baráti kör törzshelyéül (főhadiszállásául, klubházául és egyben bűnbarlangjául is) választott padon ücsörögve. Már senki sem volt a közelben, péntek délután négy felé járt. Beszélgettek és közben nézték az iskolát, teljesen öntudatlanul, a semmibe bámulva is oda tévedt a tekintetük. Feri fél öt előtt pár perccel elkészönt és indult haza.

Sziránó, bár amíg Feri jelen volt, sokatmondóan markolászta az öklét, néha kisebbeket-nagyobbakat bele is ütve bal tenyerébe (jelezvén, hogy ő Sziránó, még ha ez kívülről, elsőre és az igazat megvallva másodikra sem látszik, igen nagy fizikai erő birtokában van és most igencsak mérges is), amúgy nem volt verekedős típus, annál is inkább, mivel ha az lett volna, főleg ő lett volna az, aki verve van, nem pedig fordítva. És bár Áron ellen talán lett volna esélye, mégse gyepálhatta el, már csak a róla kialakult, békés, barátságos

és különösen (és főképp hosszú ú-val) kultúrált ifjú akármilyen képét nem rombolhatta le, arról nem is beszélve, hogy még ha el is tudná kalapálni a legjobb barátját (mert hogy egy ideje Áron már hivatalosan, köztudottan is annak számított), a végén még oda lenne az erkölcsi fölény. Márpedig ez volt Sziránó mindene, s egyben kedvenc lelki ínyencfalatja is, az elnyomás, a méltatlanul elszenvedett sérelmek, az elárulva levés (ez nem tetszett neki ebben a formában, de hát hogy másképp is mondhatná ily sorsdöntő élethelyzetben, mikor nem ér rá szinonimákon töprengeni). (*Elárult helyzetbe szorítottság*, jutott eszébe végül, mert, bár épp a legmérgesebb volt eddigi élete során és ugyebár épp nem ért rá, azért sosem sajnálta az időt eltöprengeni azokon a bizonyos szinonimákon.) Mindenesetre ez, ez a fajta sértettség lehetett az ő igazi hazai pályája, gyanította, hogy erre is készült egész életében, talán erre is született. Így nem is a megaláztatás fájt (sőt!), még kevésbé a



balhé, az is inkább tetszett, bizsergette a háta közepét, mint aztán egész életében minden és mindenki, aki *felizgatta*, úgylátszóan élvezte, hogy még a szokásosnál is inkább ő van a középpontban.

Így már jó, vagy mondjam tovább is?, zárta le még a délelőtti beszélgetést Ancsi, akivel Sziránó amúgy nem nagyon állt szóba, mivel több ízben is dagadt disznónak, girhes genyónak, colos collstokknak (akármit jelentsen is, gondolták mindketten) nevezte, egyedülként csúfolva őt az osztályból, sőt, gondolta Sziránó, ez már nem is csúfolás, ez egyenesen becsületsértés, *mocskolódás*, mivel azonban Ancsi kellőképpen gyáva volt ahhoz, hogy élesszemű meglátásait mindig csak négy szemközt közölje Sziránóval, aki pedig pont az ilyen jellegű megjegyzések elterjedésétől tartott a legjobban, kimondatlanul is abban maradtak, hogy Sziránó nem árulja be Ancsit a tanári kar különböző tagjainál, egészen amíg e Sziránót érő sértések nem kerülnek napvilágra. Mindkét fél elégedett volt így a dolgokkal, egyenes, tisztességes ügy lévén. Bár Ancsi és Sziránó hivatalosan utálták egymást, adott esetben – ilyen volt a mostani is – azért elég erős volt egyszerre bizalmi és protokolláris kötődésük ahhoz, hogy segítsék egymást. Sziránó is megtette a maga dolgát, mikor a fülébe jutott, hogy az eggyel alattuk járó (ötödikes), kisebb fiúk egyike-másika fel kívánja jelenteni a tagbaszakadt és háta mögött csak Jetiként emlegetett, agresszív lányt, mondván: megfenyegette őket, hogy megveri mindegyiküket az osztályból, aki nem akar járni vele; szóval Sziránó ekkor viszonzta a Jetinek a mostani szívességet és időben leadta neki a drótot, hogy Ancsi még a feljelentés előtt úgy elagyabugyálhassa szerencsétlen nyápicokat, hogy azoknak többé eszükbe ne jusson fellázadni ellene.

Ekkor viszont, még péntek délelőtt, hogy ezek a meglehetősen semmitmondó mondatok végül mit is jelenthettek, fel sem fogta igazán, nem is érdekelte annyira, a lényeg csak az volt, hogy hazudtak neki. Ez jó lesz, ezzel kezdhethünk valamit, gondolta. A szociális dolgokat, nevezetesen, hogy szegényes megjelenését és (vélt-valós) *szakadt* mivoltát tették szavá, jobbnak látta nem feszegetni, elég lesz neki az erkölcsi ízé is, a barátság szentsége meg minden, isten ments, hogy valakiben pont a – természetesen bizonyára nagy port kavarázó és mindenki érdeklődésére számot tartó – vita okán merüljön fel, hogy *tényleg, ez a Sziránó azért valóban elég toprongyos*. Így jó érzéssel maradt a barátság szentségét hazugsággal megtörés vádpontjánál. Véged van, öregem, gondolta, ezt most nem úszod meg.

A hétvégét azért természetesen regenerálódással, tehát önmagát a parttalan önsajnálattal és a minden kéjnél delejesebb sértettség mámorába szóló beutalóval kúrálgatva töltötte, elvégre is a legkevesebb, hogy ennyi azért jár. Gyakorlatilag tényleg üdülni járt ide, ebbe a rövid távon igen pihentető és kényelmes lelki stációba, mikor nem keres senkit, nem tanul (lényeges pont), nem olvas, még tévét se néz, egyáltalán, semmit sem tesz szomorú rockszámok hallgatásán és a maga elé bámulva sóhajtozáson kívül. Ahh, gondolta. Ahh, ismét. Mindig én, mindig csak én. Sziránó azonban, rendes (kis)kamaszként még ilyenkor, a jól megérdemeltkor sem pihent teljesen. Helyben járatta az

agyát. Frappánsabbnál frappánsabb mondatokon törte a fejét, rendben van, hülyék, majd visszasírájtok még, amikor csak magamon élcelődtem. A terv nem tűnt nehéznek, egyszerűen csak végre más ellen kellett volna fordítania ördögi ravaszságú, pallérozott stílusú és messze földön (=más osztályokban is) híres öngúnyának és narcisztikus önutálatának rettentő célkeresztjét. Nem lehet az olyan nehéz.

Ezer és ezer változatot képzelt el a visszavágásra, komoly és halk, megsemmisítő szavakat arról, mennyire csalódott legjobb barátjában, akiben pedig a végsőkéig megbízott, hogy minden szava, mint savba mártott tör (ezt most nem akarta részletesebben végiggondolni, például, hogy ehhez akkor saválló tör kéne, ami ugyebár egyáltalán létezik-e), vagy dühöngő tébolyult ordibálást, miközben tör és zúz (legalábbis az iskola adta lehetőségekhez mérten: mondjuk a földhöz vág egy füzetet, könyvet már inkább nem, az csattan). Áron közben természetesen őszintén megrettenve, aggódva figyelne, nem is tudván hirtelen, hogy mitől reszkessen jobban, e nemes és eddig békés szellem végtelen és tomboló haragjának vérfagyasztó látványától, avagy saját lelkiismeretének örökön égő, kiapadhatatlan gyehennájától. Ha viszont ez túl teátrális lenne (márpedig az), szomorú, lemondó arc kifejezéssel és kemény, rövid mondatokkal, szarkasztikus viccekkel semmisítené meg, olyan poénokkal, amelyek már-már La Fontaine-i magasságában, Sziránó Mátyás királyi mértékben (sőt!) igazságos ítélőképességének retorikai-erkölcsi súlya alatt egyszerűen szétroppanna Áron, mivel aljas hiénatermészetét vézna, alacsony, mohószemű hiénai természetével hozná összefüggésbe, szellemes, frappáns cicerói körmondattal segítségével. Élvezettel tervezgette a nagy pillanatot.

Nagyjából így telt el két nap.

Most meg, ahogy említettük is, (ha az egyáltalán lehetséges) minden eddiginél jobban el volt szánva, hétfő reggel, csatába menet.

Hét óra ötvenkét perckor komoly elhatározással (és remegő térdekkel) lépett be az osztályterembe, tudta, hogy a leendő hősi viadal során bárhogya is alakuljon a beszélgetés (eszmezsere, vita, összecsapás, orkán és fergeteg) menete, ő fel van vértézve, minden eshetőségre felkészült már, Áront, szinte mint a vébédöntőre készülő egyik focicsapat a másikat, szétanalizálta fejben, trükkjei teljes tárházát ismeri, látta már szorult helyzetben sírva fakadni és elvált szüleit okolni bocsánatkérés helyett, ugyancsak látta nyöszöge termete ellenére vadul lökdösődni és üvöltözni is, behízelgőn bókolni és ellenfelét néhány találó megjegyzéssel porig alázni – neki azonban megvolt az a helyzeti előnye, hogy a barátjával szemben ő már tudta, mi készül ma a nyelvtan és matek közötti, második nagyszünetben. Tudta továbbá azt is, hogy a mai végeredmény mindkettejük sorsát életre szólóan meghatározza, Áron, ha ma megszégyenül és (életében először) alulmarad, többé, ha akarna, sem merne már a barátai ellen fordulni, ő pedig egy életre megszabadulna a megnevezhetetlen, de valamilyen gyengeség alakjában időnként jellemén itt-ott felpúpozódó belső démontól, ami már egész kisgyerek kora óta legkitartóbb társa és fegyverhordozója volt.

Öt-hat év is beletelt, mire a második nagyszünet végre valahára eljött, legalább is Sziránó úgy érezte. Az idegőrlő várakozás elviselhetetlenségét csak fokozta, hogy az öt-hat év jelentős része egy végtelenített nyelvtanórával telt. Most viszont, a nagy pillanatban hősünk a terem egyik ablakfelőli végéből kimért, határozott léptekkel közelítette meg feltűnően girhes (milyen kár, hogy Ancsi szerzői jogai védik a „girhes genyó” összetételt, most milyen kiválóan alkalmazható volna) testalkatú, rövid, zselézett fekete haját kis tüskékbe gyömöszölve hordó, szögletes feje körül, mint egy négyzetes Szaturnusz, szögletes szemüvegkeretet egyensúlyozó fiút. Áron, beszélünk kéne. Jó. Áron szemüvege mögül, bár valami tekintetszerűség mintha villant volna egyet, Sziránó azzal nyugtatta magát, hogy nem sejtheti, az egyszerűen kizárt, hogy rájöjjön, mi van ellene készülődben, továbbá a válasz („Jó.”) szokásos nyeglesége, a mindenkori, jóllakott, elégedett ároni nézés is arra utalt, hogy a megátalkodott ellen számára a világ ma, hétfőn, a nyelvtan és matematik közötti, második nagyszünetben is pontosan ugyanúgy forog, mint máskor is mindig – tudniillik: körülötte.

Te Áron, b(...)meg ezt látnod kell. Ferinek, túl azon, hogy tanárszülők gyermekeként még a szülei felügyeletének hiányában is öncenzúrára volt nevelve, valami megmagyarázhatatlan érzéke volt az ilyen pillanatok megakasztásához, a fontos beszélgetésekbe való közbeékelődéshez, amikben aztán, ha azonnal véget nem vethetett nekik, mint valami különösen ellenálló, masszív lepedék gyökerezett meg. Nem tehetett róla, hogy (tudatalatti, hibátlan színpadi dramaturgiával működve) mindig akkor bukkan föl (azaz gyökerezett meg) mikor mintha érezhette volna, hogy a jelenléte még véletlenül sem kívánatos és főleg nem jelentheti a társalgás zavartalan folytatását, elvégre is azt sem vette észre élete folyamán sohasem, ha épp ő maga volt ilyen jelenet része, mint például előző pénteken a padon ülve, Sziránóval. Igaz, Feri szögletes, göndör fejében a társalgás fogalomkörét jobbra csak az a nem túl komplikált művelet sor merítette ki, amit ő mondott, a többiek mondatait is csak saját tolmácsolásában volt képes maradéktalanul értelmezni. *Van egy kép egy nőről az újságban, a világ legdagadtabb spinéje, háromszáznegyven kiló! Ezt látnod kell! Képzeld, mekkora lehet a segglyuka,* ordította, de az utolsó szavakat már csak igen nehezen lehetett hallani a torkából felöklendett, hörgésszerű, nyers, modulálatlan állati röhögéstől. („Öhöhöhöhö.”) *Bocs Sziránó, de ezt most meg kell néznem,* mondta Áron és felöltötte azt az arcát, amit élete egy bizonyos szakaszában később is rendszerint hordani volt hivatott, igaz, annyi különbséggel, hogy a kitérő mondat időközben *Sajnálom, asszonyom, a hitelkérelmét nem áll módunkban elfogadnira* módosult. *Ezt most meg kell néznem,* mormogta maga elé hűséges visszhangként Feri is, majd megörülve a mondat nagy nehezen kibányászott értelmének, megveregette Sziránó vállát és már vonszolta is Áront a háromszáznegyven kilós nő fényképéhez.

Na szóval mi lett volna? Az utolsó óra utáni nagy pakolásban Áron csak néhányszor tudott oldalra sandítani, de azért (Sziránóra pazarolható nézés és gesztusok hiányában, leginkább sugalmazva) biztosította barátját arról, hogy ő azért figyel, *Kérem, tartsa*

a vonalat, azonnal kapcsolom a kollégámat, ne feledje, az Ön hívása fontos nekünk, mondta ilyen esetekben a jövőben, most azonban csak pakolt, egyenként, alaposan megvizsgálva minden tollat és füzetet, mintha legalábbis ezen múlnának (az utóbbi egy-két évben valamilyen érthetetlen oknál fogva) a négyes-ötösből a vagányság és örök boldogság kapuját jelentő kettes-hármas tartományba ereszkedő jegyei. Csak annyi, hogy azt hallottam, mindegy is, hogy kitől, hogy állítólag az osztálykiránduláson mindenfélét összehordtál rólam a hátam mögött. Én? Igen, te. Miért, nem igaz? Áron ekkor egy pillanatra megdermedve megállt a pakolásban, és egy, a táskája mélyén, mint a Titanic egy eddig fel nem fedezett, felbecsülhetetlen értékű leletét megtaláló kutató, meredt a kissé megsárgult és alaposan összegyűrődött focis kártyára. Áá, a Rivaldo, mióta keresem már. Na mindegy, rántotta meg méltóságteljesen kissé girhes vállát és az áhítatos kiemelés mozdulatának második felével vissza is dobta a szebb napokat is látott kartonfecnit az Atlanti-óceánszerű iskolatáska mélyére, a feledés és az Örök Ismeretlen titkokkal terhes homályába (két évvel később ugyanezen rejtélyes tartományból egy újabb ásatás során megannyi más felbecsülhetetlen kordokumentum is előbukkant: földrajz- és énekfüzetek, tollak, félig megevett szendvicsek és egy darab lambéria a dések terméből, hogy mást ne mondjunk).

Szóval? Nem igaz? Mi? Ja, nem. Amúgy is. ki találta ki ezt a baromságot, Sziránó? Az most lényegtelen, úgyse árulom el, nem szeretem, ha. Én meg, tudod, azt nem szeretem, amikor mások keverik a hátam mögött a szart. (Úgy érted, helyetted?, ugrott be Sziránónak a megfelelő válasz öt év múlva, egy álmatlan éjszakán.) Na szóval ki volt az a személtláda? Sziránó minden előzetes haditerv és forgatókönyv ellenére izzadni kezdett, érezte, kicsúszik a kezéből a párbeszéd, meg valahogy valószínűtlen is; ha valami irodalmi műben olvasta volna, meg is jegyezte volna e ponton, hogy ez már hiteltelen, így ember nem beszél és különben sem zajlhat (zajolhat? – már megint a szinonimák...) így ez a társalgás, hát könyörgöm, szötte (volna) tovább, nincs itt valami szerkesztő?, majd visszatalálva az épp jelen időben folyó és (ekkor még legalábbis így érezte) ennél lényegesen fontosabb szituációba, azt kutatta a fejében lázasan, hogy mit is eszelt ki ilyen esetre. Ancsi volt, nyögte ki, felhagyva a hiábavaló kereséssel. De légy szíves, ne. Á, szóval Ancsi. A Jeti. Hehe, nem meglepő. Meséljek róla egysmást? Mert bizony tudnék. És hát könyörgöm, nem elég, hogy úgy néz ki, mint egy női jeti (itt már mindkettejük oldalát csiklandani – csiklandni? – kezdte a barátságukat eleve is lehetővé tevő és mindörökkön fenntartó közös röhögések egyike), de még a jeti az hagyján, a nőit lehet, hogy visszavonom (ezen a ponton már ki is bújt szájukból a csiklandás), de bazmeg, észrevetted már, hogy miket vesz fel? Érted, lány, vagy hát legalábbis papíron (hahahaha stb.) létre. Láttad, milyen cipő volt ma rajta? Érted, nem szoktam mások cipőjét nézegetni, de hát bazmeg, ennek lyukas az oldala. Érted, kiáll belőle a fél lába. Időszámításunk előtt, mikor megvette, még bizonyára nagyon szexi volt. (Bruhahahaha.) Nagyon szexi volt, ért oda Feri is.

Te Áron, és akkor... most mi van velünk? Azért rendben vagyunk? Jaj, ne csináld már, persze, hogy. Megesik az ilyen. Felejtjük el. Pad?, kérdezte a beszélgetés során először

Sziránó, majd a már csillapíthatatlan türelmetlenséggel egyik lábáról a másikra álldigálva imbolygó Feri szemébe nézve, egyszerre meggyőző, és nyugalmat, biztonságot sugárzó tekintettel.

Persze. Azért örülök, hogy így megoldódott a dolog. *Ja, de hát ennek ez is a módja barátok közt* (Feri ismét felröhögött, ki tudja, miért), *mert hát ugye mi barátok vagyunk, ...ugye?* Sziránó nem is értette, miért, de kivárt egy rövidke másodpercet, mielőtt reagált volna, Még szép. Barátok.

Miközben mindketten vállukra kapták a táskát, és elindultak kifelé az időközben már teljesen kiürült osztályteremből, Sziránó, valamiért nem tudván levenni a szemét a cipője orráról, arra a megnyugtató felfedezésre jutott, hogy ezt legalább három hónappal később vehette, mint Ancsi az övét.

Gyertek már, csak tíz percünk van matekig, mondta Áron, kilépve a kapun, a pad felé rohanva. *Matekig,* mormogta maga elé Feri.



Balázs Zoltán (1988) Debrecen. Költő, a Debreceni Egyetem BA képzésének magyar nyelv és irodalom szakos hallgatója, a LÉK Irodalmi Kör tagja.

Balázs Zoltán

■ A BESTIÁRIUM ÉS A SZABADSÁGVÁGY BALÁZS ZOLTÁN BESZÉLGETÉSE LÁNG ZSOLTTAL

– *Hogyan talált rá egyáltalán a bestiárium műfajára? Hogyan vált nyilvánvalóvá, hogy erre a hagyományra egy egész regényfolyam épülhet?*

– A marosvásárhelyi Teleki Tékában, ebben a csodálatos könyvtárban találtam rá a bestiáriumokra. És bármiről olvastam, mondjuk az elefánttal táplálkozó rukhmadárról, mindent elhittem, mert a történet, amiben az állat szerepelt, hihető volt. Foglalkoztatni kezdett, mi tesz hitelessé egy történetet és a szereplőit.

– *Mikor elkezdte a Bestiárium Transylvaniae első kötetének megírását, hogyan látta a következő három kötet alakulását; volt egységes terve az Ön előtt álló munka, és a kész „trilógia” kompozicionális felépítettségére vonatkozóan?*

– Annyit tudtam előre, hogy négy kötet lesz, mert a bestiáriumok is négy részből állnak, mind a négy elemnek, földnek, víznek, levegőnek és tűznek megvan az állatai. Azt is tudtam, hogy Erdély történetei lesznek benne. Hogy a Fejedelemség korával kezdődik, és a jelenben ér véget. A többi menet közben alakult ki. Például az is, hogy a négy könyvből három kötet lesz, mert a tűz és a víz egybe tartozik.

– *Mi volt a motiváció az egyes könyvek témaválasztását illetően?*

– Az első, *Az ég madarai* az időben szépen körülhatárolható Fejedelemség történeteire alapozódott. A második-harmadik Erdély és a románok viszonyára utal, a negyedik könyv pedig 1989-cel foglalkozik, mert hiszen akkor lezárult valami.

– *A regények mellett Játék a kriptában címmel drámakötete is jelent meg 2007-ben, benne többek között az Ég madarai egyik fejezetét feldolgozó Rúkmadárral. Milyen új lehetőségek vonzották a drámai műnemben?*

– Ez a darab, mint a többi is, amit írtam, felkérésre született. De jó volt megírni. A dráma majdnem annyira sűrű, mint a vers. Verset egyáltalán nem tudok írni, drámát valamennyire, de a vonzalmam a sűrítményekhez igen erős és ösztökélő.

– *A múlt újraírása, a múlthoz fűződő tudatformák kritika alá vétele és megújítása fontos szerepet játszott a kilencvenes évek magyar prózájában, így az Ön életművében is. Mit gondol, tekinthetjük a történelem újraértelmezését egy nemzedéki, az Ön generációjának világlátását meghatározó problémának?*

– Nagyon ideologikus történelmek között nőttem fel. Az iskolában egyfélével, otthon egy másikkal találkoztam, de mindkettő látványosan hazug volt. Egyre inkább kezdtem azt érezni, hogy a történelem, sőt, mindenfajta történet korlátok közé igyekszik terelni az embereket. Legalább tudatosítani kellene, hogy ez így van. Gondolom, más is így érezte, innen adódhat a nemzedéki jelző.

– *Mennyiben tartotta fontosnak, hogy ilyen módon fikcionálja az első kötetben az erdélyi fejedelemség történetét? Milyen mértékben befolyásolta az írást a kísérletező kedv?*

– Az ember folyton ki akar lépni magából. Ez nem kísérletező kedv, hanem szabadságvágy.

– *A Bestiárium elbeszélői nyelve a nagy erdélyi történetírók műveinek és más régi magyar irodalmi szövegek hatásáról tanúskodik. Kinek az írásait forgatta a legszívesebben?*

– Sok mindenki hatott rám, az erdélyi emlékirók, az ortodox imakönyvek, a keresztény legendáriumok, különféle memoárok, krónikák, minden, ami egy könyvtárban elolvasható. Sokszor nem is maga a mű, hanem egyetlen kézzel írt bejegyzés, lapszélre firkantott szó indította be a képzeletemet. Sőt, a legnagyobb lökést egy régi-régi szúnyogtetem adta, a tetem körüli hatalmas vérfolt holdudvarával.

– *A könyvhétre megjelent az utolsó, A föld állatai című regénye, mely a második helyezést érte el az ÉS-kvartett irodalmi beszélgetésén. Milyenek találja kritikai fogadtatását? A megjelent regények kritikai visszhangja befolyásolta-e a legutóbbi Bestiárium megírását?*

– Nem befolyásolnak a kritikai visszhangok.

– *Rendben, de megosztaná azt a történetet az olvasókkal, melynek kapcsán úgy nyilatkozott, hogy „jobb fogadtatás nekem nem hiszem, hogy kellene”?*

– Hogyne. Az történt, hogy egyik iskolatársam, aki már régóta Budapesten él, vidéki kiküldetésből autózott hazafelé, bekapcsolta a rádiót, ahol egy hangjáték ment éppen. És ahogy hallgatta, rájött, hogy ismeri ezt a történetet, sőt, ez a történet vele történt meg, ez a történet róla szól. Szinte megőrült, annyira nem értette, mi is van. És aztán hazaért, de még lent az utcán megvárta az adás végét, és akkor megtudta, mit hallgatott, és azonnal megrendelte a könyvemet. Nemrég pedig találkoztunk egy temetésen, és elmesélte nekem az egészet.

– Egy 2000-es ÉS-ben közölt beszélgetésben Károlyi Csaba kérdésére, hogy mennyire komoly a műfaji imitáció, azt válaszolta, hogy „[t]alán nem látszik még ebből az egy kötetből eléggé, hogy itt valóban az állatok a fontosak”, illetve, hogy „a trilógia szempontjából csak látszat a műfaji imitáció.” Ehhez képest Károlyi Csaba az utóbbi művéből hiányolja az állattörténeteket, de ezt a regényt tartja a legerősebbnek. Hogyan összegezhető a végeredmény tükrében a fenti beszélgetésben tett előreutalás?



– Mosolyogva azt válaszolom, hogy még mindig nem látszik, hogy itt mi a fontos, ugyanis lesz egy zárókötet, egy tulajdonképpeni bestiárium. De erről majd akkor.

– *Borges hatása szembetűnő a könyvben, de megemlíthetjük Cortázar nevét is, aki szintén jelentetett meg Bestiárium (Bestiario) címmel kötetet... A Bestiárium recepciója gyakran a „mágikus realizmus”, vagy a „posztmágikus próza” (Selyem Zsuzsa) kifejezésekkel illetve a művek elbeszélésmódját. Mi a véleménye ezekről a műveire akasztott címkékről? Hogyan viszonyul ehhez az irodalmi örökséghez?*

– Borges *Képzelt lények* című könyve igen, ahhoz van közöm, Cortázarhoz nincs, ő teljesen másféle bestiáriumot írt. Mind a mágikus realizmus, mind a posztmágikus jelző, illetve címke tetszik.

– *A Prae.hu-n azt olvasom, hogy a képzelt állatok enciklopédiájával kívánja kiegészíteni a regényeket. Ez egy régi terve, vagy egészen új ötletről van szó? Mire számíthat olvasóközönsége új könyvét illetően; mikor vehetjük majd kézbe?*

– Igen, ez az a zárókötet, amiről az előbb említést tettem, és már az induláskor tervbe volt véve. Csak előbb meg kellett írnom a történeteket, hogy legyen mire utalnom.

– *A három kötet borítóján levő képeket Ön választotta; van a választásnak konkrét célja, vagy pusztán illusztrációként szolgálnak? Csak azért kérdezem, mert az eltelt tizennégy év alatt végül nagyon különböző lett a három kötet mérete, vizuális megjelenése.*

– A kézirat leadásával lezárom a munkát, tovább már nem foglalkozom vele „tettelesen”. A kiadókra bízom, milyen lesz a tipográfia, a borító, a papír stb. És aztán örülök, ha örülhetek.

Uri Dénes Mihály (1988) Hajdúnánás. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának magyar nyelv és irodalom mesterszakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja és a DETEP résztvevője.

Uri Dénes Mihály

■ IDEGEN TÁJAKON SZVOREN EDINA: *PERTU*

„Itt tényleg nem a valóságosságról van szó,
hanem arról, hogy van-e nyelvi hitele a leírtaknak.”

(Szvoren Edina)

A *Pertu* novelláinak egy része már a kötet megjelenése előtt is napvilágot látott különböző folyóiratok hasábjain, s valamennyi írás nagy visszhangot váltott ki. Szvoren Edina debütáló kötetét pedig a kritikusok az utóbbi évek egyik legjobb első kötetének tartják.¹ Úgy tűnik, hogy Szvoren ezekkel a szövegekkel magára irányította a (szakmai) figyelmet.

A három ciklusra (*Balholmi lányok; Ió; Percek egy sün életéből*) osztott kötetben húsz novella kapott helyet. A novellafüzér valamennyi darabja önálló alkotás, bizonyos motívumok ismétlődése ellenére is a befogadó inkább a textusok széttartását, semmint összefűzését érzékelheti. Mindegyik szöveg autonóm világot alkot, s már az első novella olvasásakor érezzük: ismerős, mégis idegen világ rajzolódik ki a *Pertu* lapjain. A valóság konvenciói alapján kialakított hétköznapi díszletek éles kontrasztot vetnek a bennük zajló nem-hétköznapi eseményekkel és embertelen szörnyűségekkel. A szörnyű vagy érthetetlen tettek (a szülők meggyilkolják gyermeküket, a leánytestvért *fivérként* nevezik meg, s két méteres géztekercssel rejtik el az apa elől a fejlődésnek indult melleket, és így tovább) hétköznapi kontextusban játszódnak, s ezeket a kontextusokat a szövegek soha nem bontják szét teljesen. A kötetnyitó *Jojka* is – az olvasók közös valóságismeretére építve – teljesen hétköznapi szituációval indít: „Házunk remegése ébresztett: sárga markológép harapdálta a páratlan oldal egyik

1 Ficsor Benedek szerint például Szvoren Edina „kiemelkedően tehetséges alkotó”, „könyve olyan magabiztos szövegkezelési tudásról tanúskodik, amit az utóbbi időben felbukkant alkotók közül nagyon keveseknek tulajdoníthatunk.” De dicsérő szavakkal illette a *Pertu* írónijét Lengyel Imre Zsolt is (mindkét írás a *Műút* 2010/021-es számában jelent meg), hasonlóan első kritikáihoz, Károlyi Csabához (az *Élet és Irodalom*ban) és Takács Ferenchez (*Mozgó Világ*).

épületét.” (7.) Az első meglepetés pár bekezdéssel később éri az olvasót: „Kávém keserű volt, mert cukrot két hónapja már csak szexuális ellenszolgáltatásért lehetett vásárolni.” (8.) Ahogyan egyre mélyebbre hatolunk a szövegben, úgy válik egyre idegenebbé, félelmetesebbé a környezet: „Az egyik macska a lábszáramhoz dörgölődött [...]. Lehajoltam hozzá megsimogatni a bundáját – tudtam pedig, hogy figyelnek...” (9.) A „figyelnek” bizonytalanságot ébreszt az olvasóban: figyelnek, mondjuk a szemközi ablakból, vagy *megfigyelnek*? A *Jojka* kiválóan indítja a kötetet, hiszen sűrítve sok mindent tartalmaz a könyv egészéből. A narráció ebben az esetben is E/1. személyű, mint ahogyan a szövegek többségében a figurák én-elbeszéléseit olvashatjuk, csak ritkán találkozhatunk külső, auktoriális elbeszélővel. A látni engedett perspektíva tehát szinte mindig a szereplőké, többnyire a kiszolgáltatott, elnyomott figuráké. A ciklusban ismétlődő motívumok közül az egyik legfontosabb, az álom, már itt megjelenik: „A hűvös cimpák mintha valaki máséi lettek volna, s erről eszembe jutott, hogy álmodtam valakiről, aki valahol északon él.” (7.)

A saját test idegensége, az álom, az északi utazás (ami egy későbbi novellának, a *Szállasadónő rövid éjszakái* címűnek lesz az alaptörténete, az utazás pedig fontos motívuma a későbbi szövegeknek) meghatározó szegmensei a novellának. A testi idegenség – amely többször visszatér majd, s az érzékszervek közül leginkább a látás és a szaglás (ritkábban a tapintás) útján realizálódik – valamint a testi adottságok által felépített szubjektum önértésének és a külvilág ítéletalkotásának ütköztetése gyakori problémaként tematizálódik: „Voltak, akik a postáskisasszonyok kérlelhetetlenségéről beszélgettek, két kisgyerek pedig arról tanakodott, vajon férfi vagyok-e, vagy nő. Nem volt merszük nyíltan megkérdezni.” (10.) A feltehetően női elbeszélő² és a női figurák vélt csúnyasága, nőietlensége (például a *Temetésben*: „Azok ketten rám néztek, és azt kérdezték: ő pedig a fiad? Nem, mondta anyám, a lányom”, 186.; de gondolhatunk a hetente egyszer borotválkozó tanárnőre, vagy a férjnél is erősebbnek tűnő Mettére) gyakorta visszatérő eleme a szövegeknek. „A legtöbb kézenfekvő, konvencionális megoldást olyan szituációk sorozatával írja felül, melyek rendszerint megkérdőjelezi a befogadó valóságba vetett hitét” – írja Ficsor Benedek.³ A nemekkel való játék egyike ezeknek az eljárásoknak. A szubjektum öninterpretációja szemben áll a környezetével, a férfi vagy női mivolt eldönthetetlensége, vagy a nőiség lerombolása, hiánnyá tétele kikezdi a szubjektum magabiztosságát. „Az értelmezői feszültséget nem egyszer az elbeszélő saját identitásának megkérdőjelezése, felszámolása és újrateremtése okozza.”⁴ Ennek egyik

2 Az erre vonatkozó egyetlen biztosnak tűnő pont a kamionosoknak a narrátorra irányuló tekintete: „kurvának nézhetek” (10.).

3 FICSOR Benedek, „Az egyetlen bizonyosság a hiány”, Műút, 2010/021, 70.

4 CSORDÁS László, *Mi undorítóbb az összhangnál?*, Kulter.hu, <http://kulter.hu/2011/03/mi-undoritobb-az-osszhangnal/> (Letöltés ideje: 2011. szeptember 4.)

legtökéletesebb példája az *Így élünk* novella fentebb már említett „leányfivére”, akiről ha kiderülne, hogy „[...] a mellét szorítókötéssel lehet csak lassabb növekedésre bírni, Atyec végképp megvonná tőle a szeretetét.” (21.) De felidézhetjük a *Mindenki valakit* elbeszélőjét is: „A külsejét nem írom le, nekem mindegy, hogyan néz ki egy nő.” (226.) Az olvasó automatikus befogadási mechanizmusainak egyike, hogy egy női szerző esetén az elbeszélői hang mögé női arcot képzel. A fentebb vázolt eljárással viszont, s azzal, hogy gyakran nem eldönthető a narrátor neme, a szöveg egyértelműen leválasztja az elbeszélések textuális konstrukcióit a biográfiai szerzőtől. S így már nem egyértelműen eldönthető, hogy a *Pyrus communis*ban Ió társaként szereplő elbeszélő férfi vagy nő, mint ahogyan a *Szállásadónő...*-ben sem derül ki sokáig, hogy kicsoda az „egyikünk”, s ki a „másikunk”.

Még gyakoribb azonban, hogy ennyit sem tudunk kikövetkeztetni az elbeszélőkről. Ezek a gesztusok a legszolidabbak azok közül az eljárások közül, amivel a *Pertu* novellái végképp kimozdítják a valóság biztosnak hitt talaját a befogadó lába alól. A második ciklus például így kezdődik: „Ió (jobb pillanataiban Inakhosz folyamisten leánya) biciklizni hívott egy szeptemberi délutánon.” (85.) Szvoren folyamatosan játszik a befogadóval, megnyitja és elmosza a valóság és a fikció, a hétköznapi világ és az álmok világa közötti határvonalat, rendre zavarba ejtve az olvasót az ehhez hasonló mondatokkal. A befogadó sohasem tudja, hogy amit olvas meddig „valóság” még, ha egyáltalán az volt valaha is. E játékoság azonban tudatos szerkesztésmóddal párosul. Míg a *Balholmi lányok* ciklusban az álom volt a meghatározó és visszatérő motívum, addig az *Ió* novellafüzérének darabjai között az utazás motívuma hoz létre kohéziót. Mindazonáltal így sem könnyű egységes egészként elgondolnunk a *Pertut*, összefüggő szövegekpuszként pedig nem is érdemes, nem is lehet interpretálnunk. Az önállóan helyt álló textusok nem kötelezik tehát az olvasót a lineáris, regényszerű olvasásra (a novellák sorrendjének felcserélése nem generál értelmezési problémákat), és ellentmondanak a kauzális befogadásnak is.

A különálló, motivikus utalásaiban mégis egybekapcsolódó szövegek legkisebb közös többszörösét mindenekelőtt Szvoren Edina kiforrott, letisztult írásmódja, olvasmányos, helyenként mehökkentő nyelvezte, az olvasót elbizonytalanító, a szövegektől eltávolító, mégis mindig visszacsábító történetvezetése és eleven figurái adják. A *Pertut* méltán nevezheti a szakma az utóbbi évek talán legjobb debütáló kötetének. Nem jellemzi az elsőkötetesek útkereső hangja, félresikló történetvezetése, döcögő dikciója. A *Pertu* – esetleges hibáival együtt is – azt az érzést keltheti a befogadóban, hogy valójában nem Szvoren Edina bemutatkozó kötetét, hanem az életmű már egy kiforrott, a feleslegektől megszabadult prózával bíró darabját olvassa. Mindennek oka, hogy Szvoren viszonylag későn jelentette meg a kötetet, s éppen ezért nem is lehet hagyományos értelemben vett elsőkötetes íróként olvasni. Ez is a tudatos írói munkát dicséri: megvárta, míg írásművészete beérik, míg megtalálja az őt inspiráló és neki megfelelő nyelvet („akkortól kezdtem tudni írni is, amikor a nyelvet

megtaláltam a magyar irodalomban”),⁵ s míg művei eljutnak arra a szintre, hogy immár kötetbe rostálva is megjelenhessenek. Szimpatikus, ahogy Szvoren ezzel a kivárással már az első könyvében elérte, hogy a saját nyelvén szólaljon meg. Noha a *Pertu* íróője magabiztosan nyúl az irodalmi hagyományhoz és elődökhöz – a novellák idegen és felkavaró világa egyszerre juttathatja az olvasó eszébe Bodor Ádámot és Bartis Attilát, vagy éppen a Jójka elbeszélőjének kiszolgáltatottsága Franz Kafkát – mégsem hasonlítanám szívesen írásművészetét a magyar irodalomnak sem a kortárs, sem a korábbi vonulataihoz.

A kötet egyik legletisztultabb, egyszersmind legprovokatívabb darabja a címadó elbeszélés, amely szinte kizárólag felszólító módú mondatokból áll. A parancsolatszerű mondatok mögöl a mintaszerző hangja rajzolódhat ki, ahogyan – mintegy mágikus módon, a nyelv teremő ereje által – megalkotja a szövegvilágot, beleírja a textus figuráit a szövegbe, miközben ez az eljárás a mű önreflexív mozzanatává is válik, például: „A párkányra szerelt alumíniumtűskéken simítson végig a tenispályák előtt elsuhanó autók reflektora. Ha lehet, ne mondjunk olyat, hogy elsuhanó.” (41.) Ugyanakkor a felszólító módú mondatok címzettje lehet a befogadó is. A cím szavának elsődleges jelentése „tegezés”, vagyis közelebbi viszonyt tételez két ember között. Amikor azt mondjuk, „megisszuk a pertut”, akkor tulajdonképpen *megegyezünk* abban, hogy tegezni fogjuk



5 SZEKERES Dóra, *Szvoren Edina: „Észlelek valamilyen figyelmet”*, Litera, <http://www.litera.hu/hirek/szvoren-edina-eszlelek-valamilyen-figyelmet> (Letöltés ideje: 2011. szeptember 4.)

egymást. A *Pertu* tehát egyfajta egyezség, ami itt olvasó és mintaszerző között létesülhet, de ez egyben álegyesség is, hiszen a szöveg csak felvillantja a lehetőségét a befogadó szövegformáló aktivitásának, az olvasó valójában csak abba a világba léphet bele, amit a narrátori teremtmény létrehozott. Ez a világ – a kötet egészének világa – pedig folyamatosan kikezdi és rendre felülírja előzetes ismereteinket a valóságról.

A *Pertu* című novella története különben egy teljesen banális szilveszteri pillanatkép egy sikertelen család életéből: az elvált, férj és gyerek nélküli (a gyerek az apát választotta) negyvenéves nőt meglátogatják a szülei szilveszterkor, hogy együtt lépjenek át az újévbe. Az este során mindvégig kerülni próbálják a kínos témákat, így a válást is, megpróbálva tabuizálni a család sikertelenségének történetét. Ezt az egyszerű történetet ellenpontozza igen erősen az a szokatlan elbeszélői nyelv, amely kizárólag felszólító módú mondatokat használ. Az első oldalak után az olvasó azonban képes ráhangolódni a műre, sajátta tudja tenni ezt az idegennek ható elbeszélésmódot, amely a novella egészén keresztül működőképes marad. Ritka, hogy egy egész novella ilyen formában íródjon meg, s hogy ez az eljárás a teljes művön keresztül sikeresen működjön. A *Pertu* nem csupán a kötet címadó darabja, hanem az egyik legkiemelkedőbb műve is, de a kortárs magyar irodalom palettáján is talán az egyik legizgalmasabb kisepikai alkotásnak mondható.

A második ciklus címe alapján az olvasó joggal várhatja, hogy az itt szereplő novellák hőse az antik mitológiából ismert Ió lesz, és az első három szöveg meg is felel ennek az elvárásnak, hiszen a novellák valóban Ióról szólnak, ám erőteljesen demitologizált kontextusban. Az utolsó két novellában azonban már nem kerül elő, s végül abban sem lehetünk biztosak, hogy az előző szövegekben ugyanarról a személyről van-e szó. A második ciklusban tehát látszólag sérül a tudatos szerkesztés, hiszen Ió alakja helyett inkább az utazás lesz a szövegeket összefűző fő motívum. A novellák szüzséje ugyanis mindig kapcsolódik valamilyen helyváltoztatáshoz, például biciklitúra Szászföldön, vakáció északon. A szövegek tere itt tágul ki a leginkább, s ezekben a novellákban tudjuk meg egyértelműen, hogy földrajzilag hol játszódik a cselekmény. Az utazás toposzának hagyományos kiaknázása azonban ebben a kötetben nem releváns, hiszen az nem jár együtt a figurák önmegismerésével, a térbeli mozgás nem a mássággal való szembesülés során bekövetkező önértés eszköze lesz, inkább csak a motívumok szintjén fűzi egymásba a ciklus darabjait. Az utazás Ió mitológiai történetének is meghatározó része: Ió, mint Zeusz szeretője, menekülni kényszerül Héra haragja elől, s tehénalakban bejárja az akkor ismert világot. Az utazás mint menekülés motívuma jól illeszkedik a novellák hangulatához, tematikailag pedig egyértelműen a *Szállásadónő...* novelláját idézi. A Héra előli menekülés során Ió folyamatosan át- és visszaváltozik állattá és emberré, s ezek a sorozatos átváltozások lehetővé teszik, hogy az Ió névvel jelzett ciklusban egymástól teljesen eltérő figurák szerepeljenek ezzel a névvel, vagy név nélkül, már csak a biológiai nem által kapcsolódva a címadó mitológiai figurához.

Az utolsó ciklusból a kötetet záró novellát emelem ki, amely egy gyermek (és testvér-) gyilkosság megrázó története. Az eseményeket végig a kisebbik testvér (talán öcs, talán hűg) szemszögéből látó olvasó szinte megdermed a szenvtelen elbeszélői hangtól, a nem teljesen precízen kitervelt, de kíméletlenül végrehajtott gyilkosságtól, s hogy mindez az elbeszélő és a szülők között evidenciaként artikulálódik – a szülők és a narrátor nem önmagukon lepődnek meg, inkább a báty viselkedését nem tudják értelmezni: „[...] nem értettem, hogy lehet ilyen nyugodt, akit senki nem szeret.” (236.) *A hét vége* nemcsak a történetbeli báty életének vége, hanem a kötet hatásos lezárása is. Az olvasót végig egy idegen, dermesztő világban fogva tartó *Pertu* aligha véletlenül záródik gyilkossági történettel. Az utolsó novella tökéletesen a kötet atmoszférájához és tematikájához hangolt, sok mindent magába sűrít a többi írás karakterjegyeiből is. Nem biztos, hogy a zárónovella a kötetből kiemelve is hasonló hatást érne el, de befejezésként tökéletes: az olvasó a könyv letétele után órákkal is a szövegek hatása alatt áll.

A *Pertut* nehéz egy lélegzetvétellel elolvasni. A szövegekben kirajzolódó idegen világ egyszerre eltávolító és magával ragadó. Azt hiszem, Szvoren műveinek ez az egyik nagy ereje: nem egyszerű ugyan rájuk hangolódni, de mégis folyamatosan megszólítanak, bűvkörükbe vonnak, vonzanak és taszítanak, miközben a novellák az előzetes valóságtapasztalatok, a meglévő befogadói horizontok olykor teljes szétírását jelentik a valóságosnak látszó kontextus megtartásával. E szövegek – Ficsor Benedek szavával élve – valóságunk folyamatos tagadásai, a szövegek befogadása pedig csakis e „valóság” felülírása során mehet végbe, vagyis a kérdés az, hogy elfogadjuk-e „valóságunk” intenzív tagadását, azaz: rábólintunk-e a szöveg által kínált pertura. Nem könnyű. De megéri.

(SZVOREN EDINA, *Pertu*, Budapest, Palatinus, 2010.)

Nagy Bernadett (1987) Esztergom. Kritikus, korábban a Miskolci Egyetemen tanult, jelenleg az ELTE Esztétika (MA) szakos hallgatója.

Nagy Bernadett

THRILLERLÍRA NEMES Z. MÁRIÓ: *BAUXIT*

A bauxit a timföld- és alumíniumgyártás alapanyaga. Vörössége mellett egyik meghatározó tulajdonsága, hogy *tapad a nyelvhez*. Ez egy rendes kémiai meghatározás, de ha csupán e két fő jellemzője alapján kategorizálnánk Nemes Z. Márió második önálló verseskönyvét, akkor is helytállónak bizonyulna a cím. A *Bauxit* vérvörös borítást kapott, ahogy azt már talán látták is e kritika olvasói, és ha kinyitották a kötetet, azt is megtapasztalták, mit művel a nyelvvel.

A *Bauxit* nem tiszta újdonság, hiszen az *Alkalmi magyarázatok a húsról* című első könyv továbbgondolásaként is értelmezhető. A szoros kapcsolat alapja a versbeszélő habitusa mellett a versszerkesztő technika és az ábrázolt világ jellegzetes, borzongató hangulata. Az újabb könyv bekebelezi és néhol visszhangozza az előbbit. Például az *Alkalmi magyarázatok* végén szerepel a következő verssor: „minden erdőben van egy hideg fa” (*Barokk femina*, 52.), a *Bauxit* pedig ezzel nyit: „mindenkinek van egy hideg erdeje valahol” (*Falra fest*, 7.). A két idézett részlet jól szemlélteti azt a léptékváltást, ami után egy kiterjedtebb, kifelé és befelé egyaránt táguló tájat sejthetünk meg. Kitekintve feltárul egy szubkultúraszerű közösség és ezzel párhuzamosan beláthatóvá válik egy szubjektumon és testen belüli makro világ is. Ebben a tágasságban a megszólaló arányosan összezsugorodik: egyrészt tovább infantilizálódik és állatiasul (az előző kötet énjéhez képest), másrészt a külső perspektívából eleve kevesebbet látunk belőle, miközben sokszereplőssé válnak a történetek. A közösség életét szigorú, egyszerre abszurd és mégis evidenciaként hivatkozott nyelv, szokások, sajátos logika és törvények szabályozzák, melyek összefüggéseit kívülállóként nem láthatjuk be, és amelyek a hozzánk hasonló idegeneket kirekesztik.

Az epikus rendszer struktúráját jól kiegészíti az alkalmazott szövegformálási módszer – és ez fordítva is igaz. Általános tapasztalatunk NZM verseivel kapcsolatban, hogy a mondatok, mondatrészek között gyakran nem találunk közvetlen összefüggést, vagy maga az összekötő elem lehetetleníti el az egzakt értelmezést. Ráadásul, mivel ezek a nehezebben összeolvasható részek folyamatos éberséget követelnek, gyanússá válnak az összefüggő szövegrészek is, hiszen gyakran egészen más jelentést hordoznak

önmagukban, mint kontextusba helyezve: így sokszor lehetetlen szituációba kerül általuk a befogadó. Ennek következtében születik meg az a groteszk homály, melynek hatásmechanizmusával főleg vizuális alkotások dolgoznak. A szerző kifejezőmódjának a kezdetektől szenzációként hangsúlyozott eredetiségét többek közt épp az adja, hogy merész kísérletezéssel sikerült a más műfajokban használt eszközöket szövegben, sőt, a lírában jó érzékkel alkalmaznia. Így született meg a „thrillerlíra”, ami az idegent és az ismeretlent használja. Az olvasó megérez valamilyen fenyegetettséget a szövegből, aminek a versszereplő ki van téve, ám nem válik megfoghatóvá a veszély forrása, ebből kifolyólag pszichikai feszültség alakul ki, ami feloldás nélkül, lebegtetve marad.

Találunk olyan állításokat is, melyek szinte kiállnak az adott versből, mint egy dór oszlop a roncs testből, mivel egy klasszikusabb poétika hangján szólnak, és így már nem feltétlenül függenek a speciális kontextustól, hanem külső szempontból (az olvasóéból) is azonnal értelmezhetőek, konvencionálisan is szépek: „felnőttem a szeretethez (*Kanál*, 18.), „Tisztelem / és elfogadom magam.” (*Vízpart*, 51.). Érzékeny, már-már vallomásos kijelentések ezek, melyek arra engednek következtetni, hogy mégis vannak közös vágyaink és fogalmaink: „Hiányzol, hiába csúfol bennem / minden, ami új.” (*Bordalány*, 9.), vagy: „napok óta nem érintett meg senki” (*Kanál*, 18.). A legtöbb szöveg egyébként is lefordítható érzetekre és érzelmekre (főleg szorongásokra és vágyakra), melyeket más köntösbe bújtattak, de a fenti példákat nem szükséges így szinkronizálnunk, éles, világos közlések. Látszólagos ártatlanságuk azonban rendre csorbát szenved, amikor néhol kibukik a végig ott lappangó gonoszság: „Egyszer meg / fogom fojtani a tündért, miközben apám nézi, és együtt nevetünk / majd, ha megkérdezi: »Mit kívánsz tőlem?« Azt kívánom, hogy ne / legyen nyálad, azt kívánom, hogy ne legyen.” (*Kívánság*, 74.). Ez a fajta alattomoság, epésség egyrészt valóban pusztán a jó elpusztítására tett együgyű, örömszerző gesztus, melynek nincs igazi morális olvasata, „öklömnyi jó” (*Fedett gödör*, 80.), másrészt alapvető, kultikus közösségsszervező erő.

A kötet három ciklusához különböző miliók kapcsolódnak. Az első (*Ami nincs emberben*) talán egy cirkusz világához hasonlítható leginkább, ahol válogatott szörnyszülöttek alkotnak társaságot. Az itt jegyzett versek az (emberi) test és az (emberi) lét összefüggéseit székírozzák. A hangsúly viszont csak látszólag esik a testre. Egyrészt nem beszélhetünk igazi testről, csak testrészekről, melyek minden értelemben távol állnak attól, ami *egészség(es)*nek nevezhető. Másrészt ennek a testpoétikának a tétje – legalábbis a saját olvasatomban – főleg abban áll, hogy milyen nem testi jelentéseket és hatásokat tolmácsol a személyiségről. Célja eszerint valami mögöttest megmutatni. Képes megsejtenni valami lelki, mentális jelenség okát vagy következményét, talán lényegét. De milyen konklúziókat vonhatunk le beteg, amorf, önállósult testrészekből az általa hordozott szubjektummal kapcsolatban, úgy, hogy közben a neme, de még az emberi mivolta is bizonytalan? A test prezentációvá válik, ábrázoló elemmé. Vetületként jelez a szellemi oldal felől, de várakozásunk dacára olyasmit látunk, amit nonfigurativitása miatt

nem ismerhetünk fel: „Az öregasszony fejéből kinő / egy összekötött kéz. / Hiába rázogatom, / nem tudom üdvözölni.” (*Öreg*, 37.). Ebben a szemléletben egyszerre van jelen a markáns kritikai és kísérleti jelleg is. A szereplők akadályoztatva vannak a „normális” szociális ténykedésben, de aztán megfordul a folyamat és – ahogy arra fentebb már utaltam – éppen az embertelenség kezdi szervezni a közösséget.

A középső rész (*Regina népe*) tere a kórház, ám a klinikai közeg is rendkívül nyugtalanító, az ápolotknál csak az ápolók frusztrálóbbrak, akik ráadásul gyötrik, zaklatják a betegeket és egymást: „»Az ápolónők, ha beteget kínoznak, / le lesznek litografálva!«” (*Szúrós alom*, 36.), „Az ápoló ujját / dugja belé, ahogy a nap lemegy” (*Szomjas erdő*, 57.), vagy „az ápolók fejbe vágják egymást egy lapáttal” (*Zoli meg én*, 19.). Az erőszak és a fájdalom nem csak a kórházban van jelen, hanem minden színtéren: „hármat kívánhatok, / csak utána bánt majd” (*Szem*, 13.); „Csak ül a kölcsönkért sámlin, / és leveleket ír apámnak, / hogy végre / fenyítsenek meg mindenkit.” (*Öreg*, 38.); „Rosszul / vasaltad a nadrágomat, és én elárullak, / hogy a fiaink verjenek meg.” (*Vízpart*, 51.).

A betegség és ez a versnyelvből kihallható gyerekesség normál esetben ideiglenes állapot: a gyermekelőbb-utóbb felnő, a beteg meggyógyul. Ezeknek a verseknek a világában azonban nem bizonyulnak átmenetinek, kinőtt ruhaként ragadnak a szereplőkre, akik nem is képesek érdemben betölteni eredeti funkciójukat.

A fejezet hősnője, Regina, összetett szimbólum és domináns női alak. Nevének jelentése uralkodónő: „A királynő hangján beszél” (*Szomjas erdő*, 57.), de egyszerre, mintha a mennyek királynőjére, Máriára is utalna a keresztény névadásban: „Múltkor Regina szívét kenték” (*Falusi ember*, 59.), ami pedig rögtön az anyaság kérdését emeli be az értelmezési horizontba. Regina uralma ilyen női, anyai uralom, amelybe vegyül némi szadizmus is. A másik néven nevezett nő Judit. Ő már az *Alkalmi magyarázatokban* is jelentékeny, bár megosztó szerepet kapott, ami most csak megerősödik: „Gyűlölni fogod, mert ő a forma” (*Falra fest*, 7.). Judit szenvedő, a fájdalmat képviseli: „Fejében fájó vér van” (*Falra fest*, 7.), ő a mazochisztikus ellenpont: „Megfélemlítem a nőt, és tegezem” (*Daráló*, 29.). Az egész matriarchális hatalmat ellensúlyozzák azok a könnyen (hím)soviniszta intenció termékének titulálható, de voltaképpen jó arányérzéssel kidolgozott karakterek, mint amilyen például a „gyenge nő” (*Gyenge nő*, 14.), az „anorexiás masszörnő” (*Család*, 43.), a „találomra kiszúrt lány” (*Közlekedő edények*, 46.) vagy az a látens, provokatív gesztus, amely megkérdőjelezi a női nem létezését: „Lehet, hogy itt nincs is női osztály, / vagy inkább nő nincs, csak kitalálták” (*Regina és a baglyok*, 34.). Több helyen bizonyul felcserélhetőnek vagy rögzíthetlennak a szexus (*Puskin mellei; Esti tej*), és végig női nemi jegyek alakítják át vagy bizonytalanítják el a kategóriákat. Mindezzel azonban nem a női nem, inkább az emberi kapcsolatok tematizálása a cél. Ahogy a *Kormány* című versben egy petefészek testesíti meg a barátnőt, akit az én simogat és akit aztán elszakít (magától?), mert „eljön az idő, és szakítani kell” (12.). Vagy a *Mérőkben*, ahol a nőmérés és férfimérés (két gép) „unalmukban gyereket / csinálnak” (41.). Vagy amikor egy személyiség

alakulása kapcsán a következő hasonlattal él a szerző: „ez is csak esetleges, / mint egy család.” (*Család*, 43.) – olyan, mint két legyet ütni egy csapásra az aszocialitás asztalán.

A záró szakasz (*Kerti munka*) egy vidéki, rendszerváltás nyomait őrző (gyár, rozsdás gépek, stb.), mezőgazdálkodást folytató falu életébe vezet minket, ahol a közösségteremtő erő a kollektív degeneráltság, illetve a közös érdek: a termelés, ami alapvetően értelmetlen, hiszen önmagában a gyarapodás a célja, tekintet nélkül tárgyára. Ez a „Keserű bőség” (*Regina népe*, 50.) olyan agrikulturális tevékenységekhez kapcsolódik, mint a permetezés, vagy a tenyésztés. A három elválasztható dimenzió lényei sajátosan erőszakosak és félelmetesek, különös ösztönöknek engedelmességgel viselkednek: dobálnak, csúfolnak, tapogatnak, nőket szagolnak. A szerepek és a viszonyok bizonytalanok, ahogy a megszólaló én sem rögzített: hol „mérges kisemlős” (*Zoli meg én*, 19.), hol „kislány” (*Regina és a baglyok*, 34.), hol pedig definiálatlan vagy teljesen jelöletlen marad. Szinte beleolvadnak környezetük egyszerű anyagába, mint a borítón szereplő elkent, vörös arc. Bennszülöttekre hasonlítanak, akik pogány rítusokat, kívülről alig megközelíthető szokásokat őriznek.

Hamvas Béla írja *A Vízöntő* című esszéjében: „Az anyag elhalt és depravált természet. Az anyagban a természet össze van törve és félre van dobva.” A *kert* bomló világa ilyen értelemben materialista. A *kert*ben kreatív gazdálkodás zajlik a halott állatokkal, elhullott testi maradványokkal (körömmel, bőrrel, fogakkal) és egyéb hulladékokkal. Akik igazgatják a selejtet maguk is ahhoz hasonlatossá válnak. Ezért hat összefoglalóan a kötet címadó versének jeleneteit záró utolsó mondat: „Ez itt a bauxit halála, semmi több.”

(NEMES Z. MÁRIÓ, *Bauxit*, Budapest, Palimpszeszt–Prae.hu, 2010.)

Vass Annamária (1988) Debrecen. Jelenleg az Eötvös Loránd Tudományegyetem MA képzésének magyartanár-orosztanár szakos hallgatója, magyar és szlavisztika szakos BA diplomáit a Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karán szerezte.

Vass Annamária

■ A VÉRESEN KOMOLYAN VETT TOLSZTOJ VIKTOR PELEVIN *T* CÍMŰ REGÉNYÉRŐL

Viktor Pelevin nem bajlódik sokat a címadással. Könyvének, mely idén jelent meg magyarul, csupán egy betű a címe: *T*. Jevgenyij Leszin orosz költő, kritikus a *P5* és a *T* után azt jóslja, hogy a következő Pelevin-regényt már cím nélkül keressük majd a boltokban. Pelevint ismerve ez könnyen megeshet.

A cím ugyan rövid, de a *T* bizony az egyik eddigi leghosszabb Pelevin-regény. „Tolsztoj halálának századik évfordulójára írta meg Pelevin új nagyregényét, melynek hőse T. gróf – azaz maga Lev Tolsztoj” – olvasható a hátsó borítón. Így érthető is, hogy miért lett ötszáz oldal ez a szöveg: a „bálványról” csak olyan gigászi regényt lehet írni, mint amekkora „óriás” ő maga (meg amilyeneket ő maga írt).

Tolsztoj a szimbolisták szerint nem csupán a nagyregények mestere, életművében megvalósulni látszik az életalkotás: Tolsztoj élete és szövegei szerves egységet alkotnak, amely Tolsztoj halálával, mintegy utolsó lépésével a szerző legnagyobb alkotásává nőtt ki. Pelevin Tolsztoj halálának századik évfordulóján íratat Tolsztojjal egy új életalkotást, egy aktuálisat, amely megfelel a XXI. század követelményeinek. „Feltámasztja” Tolsztoj grófot – aki a kereszténység feltámadáshitét az egyház meséjének tartotta, ami csupán arra való, hogy ámítsák vele a népet – és azzal a jelenettel kezdi el újraírni vele az életalkotást, amellyel azt ő száz éve zárta: T. gróf Optyina-pusztába tart egy vonaton. Bár T. gróf külsőleg rendkívül hasonlít Tolsztojra („magas, erős testalkatú, fekete szakállas férfi volt hosszú ingben”), a regény középpontjában álló tolsztoji elvek XXI. századi kulturális kódokkal ütköznek, s így a tolsztojanizmus erősen kifordítva jelenik meg. A legtöbbet emlegetett „ne állj ellen a gonosznak erőszakkal”-elv, itt egy keleti harcművészeti iskola fogásává alakul át. A tolsztoji hittétel – miszerint a Földön meg kell valósulnia az erkölcsi értelemben vett jónak, ami természeténél fogva mindig passzív, mert ha a jó erkölcsi bántás esetén aktívan szembeszállna a rosszal, azzal csak engedne a gonosz provokálásának, s így maga is gerjesztené a bűnt – Pelevinnél elméletből gyakorlattá válik. T. gróf az őt érő támadások során a „ne állj ellen a gonosznak erőszakkal”-fogást alkalmazva valami rejtélyesen passzív módon, egyetlen látványos mozdulat nélkül számol le ellenségeivel. Pelevinnél

azonban korántsem újdonság az az írói fogás, amellyel a szavakat megfosztja átvitt jelentésüktől, hiszen így működik a *P5* című novelláskötete is, amelyben az elbeszélések éppen egy-egy ilyen szó szerint vett metaforából vagy állandósult szókapcsolatból bomlanak ki. Ennek a technikának (na meg az imádkozó sáskákból kivont anyagnak) köszönhetően válnak az orosz lányok tökéletes kariatidákká, azaz oszlopot helyettesítő nőkké a moszkvai gazdag negyed, a Rubljovka területe alatti kéjbarlangban. Pelevin lényegében, legújabb regényében, a *T*-ben sem tesz mást, mint új kontextusba helyezi Tolsztoj elvét, mégpedig úgy, hogy a filozofikus tartalmat, az erkölcsi kérdést kivonva belőle egy sokkal konkrétabb értelmet ad neki: hiszen a passzivitást fizikai értelemben fogja föl. És ezzel mintha a tolsztoji egyszerűsödés kívánalmát kiterjesztené az egész tolsztoji filozófiára is, ami így egy fordulatokban gazdag akció-történet részévé válik. Kétségtelen, hogy a „ne állj ellen a gonosznak erőszakkal” üzenete Pelevin iróniájának áldozatává válik, mégsem a tolsztojanizmus degradációja ez, mert Pelevin a lehető legkomolyabban veszi Tolsztoj egész filozófiai rendszerét azzal, hogy még ha újraírja is, a logikáját pontosan követi.

Az irodalomkritika gyakran elmarasztalja Pelevint azért, hogy túlmagyarázza metaforáit. Amire az olvasó boldogan ráismer, amit nagy fölfedezésnek tart egy szövegben, azt biztos, hogy pár oldallal később Pelevin szépen maga is kifejti, mintha ezzel szándékosan bosszantani kívánná olvasóit. Ezek lényegében olyan nyilvánvaló kulturális vagy szövegek közötti utalások, amelyek az olvasók felszínes műveltségét leplezik le. A *T* nem azt mutatja meg, hogyan lehet Tolsztoj eszmerendszerét a négy sarkából kiforgatva alkalmazni egy történetben, hanem azt, hogy ez a modernizált eszmerendszer miként működtethet egy történetet.

A néhol látszólag sehogy, vagy csak alig összefüggő jelenetek egyetlen szervező eleme az anyagi érdek: T. gróf életébe az éppen aktuális piaci igényeknek megfelelően íródik hol egy kis romantikus, hol egy kis véres-kaszabolós jelenet. Kezdetben a szereplők kapcsolatai, minden bonyodalom ellenére, átláthatónak tűnnek. Az emlékezetét vesztett T. gróf Knopf rendőrségi ügynök elől menekül, mikor „megjelenik” előtte Aurél, aki demiurgoszként, a T. gróf életét író ötfős brigád vezéréként mutatkozik be. Az önmagáról mit sem tudó T. gróf csak a vele kapcsolatba lépő személyek révén sejtje meg azt, hogy az ismeretlen, „fülemülés” Optyina-pusztá felé kell tartania. Kalandos küzdelmei során azonban a történetszálak annyira összekuszálódnak, hogy már az sem világos, szó lehet-e egyáltalán arról, hogy Knopf ellen küzd? T. gróf nem annyira személyek, mint inkább a kizsákmányolás ellen harcol, vagyis megpróbál felülkerekedni Ariel pénzéhes csapatán, hogy önmaga urává válhasson és ne csak hamis érzet töltse el. Így léphet fel cselekményszervező erőként a kizsákmányolás tolsztoji gondolata, pontosabban a kizsákmányolás elleni küzdelem, amely T. gróf egész életútját meghatározza. Tolsztoj elképzelésére direkter utalást is tesz a szöveg, T. gróf Tarakanova hercegnővel folytatott, a hajóvontatók körül forgó párbeszédében („Ön talán úgy gondolja, hogy kizsákmányolom ezeket az embereket?” 28.).

A cselekmények folyamatos „mozgatórugója”, a tolsztoji eszmerendszer ad magyarázatot némely, a Tolsztoj munkásságában járatlan olvasó számára következetlennek vagy érthetetlennek tűnő fordulatra – így Tolsztoj filozófiája teljes mértékben összefonódik T. gróf kalandjaival, egész teremtett életével. A gróft Tarakanova hercegnő „téríti” egy régi-új hitre, a politeizmusra, amely Tolsztoj egyéni vallásához hasonlóan sok természetvallásból ismerős, filozófiai és keresztény elemet tartalmaz. A megboldogult Tarakanov herceg által vallott hit a szarvasmarha életciklusából vett analógiákkal leszámolva, az antikvitas korához visszanyúlva hirdeti a teremtetés mai napig tartó, pillanatról pillanatra történő folyamatát, melyet T. gróf esetében Ariel szervez. Ariel T. gróf és világának teremtetőjeként a Tolsztoj által elképzelt módon, bármiféle közvetítő intézmény és személy nélkül lép kapcsolatba teremtettjével. Így a kettejük közötti kapcsolat a hivatalos rend megkerülésével, közvetlenül történik meg, amely külön hangsúlyt kap a szövegben, akkor, mikor T. gróf még megdöbben Ariel létezésén: „[a]z egyház magukról semmit sem mond.”, de Ariel rögvést megnyugtatja őt: „[m]i sem mondunk semmit az egyházzal” (62.). Ha T. grófban olykor föl is merülnek a pravoszláv egyház által „sugallt” kérdések, így például a *lélek megváltásának* problematikája egy Tarakanova hercegnővel folytatott beszélgetésben, mégis világossá válik, hogy ebben a vallásfilozófiai rendszerben (amibe T. gróf látszólag akaratan kívül csöppent bele, de nyilvánvaló, hogy ez leginkább Tolsztoj „akarataból” történt) az ilyen feltevések értelmüket veszítik. T. gróf lelkének útja itt ugyanis nem a keresztények Istenén múlik, hanem egy ötfős íróbrigádén, amelyet Ariel vezet. A T. grófban megfogalmazódó kérdések azokat a keresztény dogmákat – így a szent háromság tant, a feltámadást, illetve az egyház irányító szerepét – érintik, amelyeket Tolsztoj nem fogadott el, s amiért a pravoszláv egyház kiátkozta őt.

Tolsztoj alkotása, a tolsztojanizmus úgy válik T. gróf életévé, hogy Pelevin megteremti számára a szükséges feltételeket: T. gróf folyamatos és közvetlen kontaktust tartva teremtetőjével anélkül küzdhet a kizsákmányolás ellen, hogy provokálná a Gonoszt. T. grófnak a történet elején fogalma sincs róla, hogy kicsoda ő, nincsenek emlékei, a többi szereplővel folytatott beszélgetések során igyekszik megismerni önmagát. Csakhogy ez a fajta önmegismerés nem vezethet sem T. gróf erkölcsösebbé válásához, sem pedig a világ ezúton történő jobbá tételéhez, melyet a tolsztojanizmus megkövetelne. Ugyanis Pelevin egy olyan abszurd helyzetet hoz létre, melyben bármennyire is úgy tűnik, hogy T. gróft a tolsztoji eszmerendszer „mozgatja” – hiszen ennek az elemei sorra jelen vannak –, az eszme célja elveszett. Emiatt válhat a tolsztojanizmus konceptussá a regényben, azaz olyan jellé, mely csupán saját ürességét fejezi ki. A konceptus – az orosz irodalomelmélet fontos terminusa¹ – attól válik üressé, hogy a jelölt és jelölő kapcsolatában nagyon sajátos viszony alakul ki. A jelölt, mint az empirikus valóság része elveszti jelentőségét.

1 A konceptualizmusról lásd: EPSTEJN, Mihail, *Az orosz posztmodern értelme és eredete*, ford. M. NAGY Miklós = M. E., *A posztmodern és Oroszország*, Bp., 2001, 51–67.

A dolgot jelölő nyelvi konstrukció viszont a nagyon bő, nagyon részletes kifejtés révén elkezd önmagáról szólni az eredeti jelölt helyett. Ebben a jelölőről szóló szövegben semmi sem marad valódi, minden fikcióvá válik, mert ott, ahol a jelöltnek kéne állnia, azon a ponton, melynek valami fontos üzenet közlését kéne szolgálnia, nem található más, csak üres nyelvi konstrukció. Az olvasó ugyan kitalálhatja, hogy minek a helyén áll ez az üres jel, de aminek ott kellene állnia, azt nem találja ott. Hogy miért nem szólhat a „lényegről” a XXI. századi tolsztojanizmus, arra a szöveg pontosan reflektál: „Tolsztoj gróf kizárólag mint gróf érdekes a közönség számára, és egyáltalán nem mint Tolsztoj. Az eszméi senkinek sem kellenek különösebben, és a könyveire is csak amiatt van igény, hogy igazi arisztokrata volt, és pelenkás korától kezdve haláláig teljes csokoládés glamúrban élt. Ha az *Anna Karenin*-t és a *Háború és béké*-t ma is olvassák, annak csak az az oka, hogy meg akarják tudni, hogyan éltek a tehetős uraságok Oroszországban” (127.). Itt azon túl, hogy Tolsztojnak mint moralistának az ideológiája Pelevin konceptualizmusának áldozatává válik, Pelevin párbeszédbe lép az orosz pszichológiai realizmussal is, ezzel megragadva az alkalmat, hogy a posztmodern irodalomról mint olyanról, s az orosz posztmodern működéséről is szóljon. Ariel egyértelműen a posztmodern író mintázza, ahogyan „össze-lopkodott”, más által megírt szövegrészeket tákol egybe.

Úgy tűnik, hogy a konceptualizmus kései mestere legújabb regényében az isteni teremtés és a művészeti alkotás analógiájának határait feszegetve megkísérli teljesen egybemosni a valóságot és a fikciót. Regénye hősnének egy nagy orosz klasszikust fikcionál, aki létrehoz egy tökéletes életalkotást, melyben olyannyira összefonódik az élet mint valóság és a művészet mint fikció, hogy végül képtelenség eldönteni, a művész (Tolsztoj) teremti-e a művészetet (mint életalkotást) vagy a művészet (mint az Ariel által szerkesztett történet) hozza-e létre őt.

A narratíva szétdaraboltságát Pelevin egy látszólag nagyon „olcsó” trükkel szünteti meg: Ariel ír egy realista fejezetet, melyben Tolsztoj gróf délutáni álmába utalja az egész addigi cselekményt. Habár Ariel ezzel eléri célját, mert a fejezetek inkongruenciája, a hirtelen jelenetváltások, a szereplők eltűnése és felbukkanása mind megmagyarázhatók az álom mechanizmusával, maga a regény másképp válik koherenssé. Ennek a majdnem átláthatatlan, rendkívül összetett szövegvilágnak az biztosít valamiféle egységet, hogy a fikció és valóság folytonos átlépése, a tolsztoji eszmék és azok posztmodern újraértelmezése nemcsak a cselekmény szintjén, hanem az egész regényvilágot szervező erőként lépnek fel.

(VIKTOR PELEVIN, *T*, ford. M. Nagy Miklós, Budapest, Európa, 2011.)

Sinka Judit Erzsébet (1981) Debrecen. A Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. A TÁMOP kutatóegyetemi programjának résztvevője, a *Magyar emlékezhelyek* kutatócsoport tagja.

Sinka Judit Erzsébet

■ VITÉZ KUKORICZA JÁNOS HISTÓRIÁJA – HARMADSZOR*

„A mesék «nyitott művek». Végtelen
lehetőséget kínálnak az újrafelhasználásra.”
(Komáromi Gabriella – Rigó Béla)

A 2011/2012-es színházi évadban immár második alkalommal újítja fel *Vitéz Kukoricza János históriája* című előadását a Vojtina Bábszínház: a 2006-os áprilisi bemutató és a 2009-es márciusi felújítás után 2012 tavaszán ismét színpadon láthatjuk Rumi László rendező darabját. A bábszínházi előadás – ahogy az a címből is sejthető – Petőfi Sándor 1844-ben írt elbeszélő költeményének, a *János vitéz*-nek feldolgozása Joó Katalin és Hatházi András tollából.

Azt, hogy a *János vitéz* visszatérő mű egy színház porondján, nemcsak a debreceni bábszínházban tapasztalhatjuk. Petőfi költeményét színre vitték már színjátékként, daljátékként, baletté, mesejátékként, bábelőadásként (sőt musical is készült belőle), a gyermek- és ifjúsági színházak egyik örökös témája. A mű töretlen népszerűségének miértjét kutatva, Kosztolányi Dezső húszas évek elején írt sorait akár válasznak is tekinthetjük: „(...) a *János vitéz* az idegennek is fogalmat adhat a magyar népmeséről és magyar jellemről. Ha Toldi Miklós a magyar Herakles, akkor János vitéz, a leleményes és horgaseszű, a magyar Odysseus, Nausikája pedig Iluska. Másrészt az is bizonyos, hogy a *János vitéz* inkább a magyarságról hoz hírt [...]”¹ S valóban, János vitéz alakjában Petőfi a magyar nép eszményképét fogalmazta meg. A meseszerűség, a reális életképekből induló, de csodás fikcióba átváltó jelleg a naiv morál igényét elégítette ki megírásakor, s elégíti ki ma is: a mű a szegények, az elnyomottak győzedelmes felülkerekedését hirdeti a

* A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.
1 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Petőfi Sándor*, öt nyelven, Nyugat, 1921/4. <http://www.epa.hu/00000/00022/00287/08686.htm> (Letöltés ideje: 2011. szeptember 19.)

szenvedéseken, megpróbáltatásokon – Kukorica Jancsi, az árva, nincstelen juhászlegény Tündérország királyává válik.

A *János vitéz* új jelentésréteggel bővült, amikor 1904-ben Kacsóh Pongrác Bakonyi Károly librettójára azonos címmel daljátékot komponált belőle. Az adaptációt a közönség és a kritika is nagyra értékelte – ehhez vélhetően hozzájárulhatott az is, hogy Petőfi költészete kiemelkedő jelentőséggel bírt a kor irodalmi kánonjában.² Maga a megzenésítés, a felhasznált magyaros ritmikai és dallamfordulatok, az egyszerűség, a magyaros melódiák a daljátékot a „boldog békeidők” igazi operett-bestsellerévé tették. Hatalmas sikerének kulcsa abban rejlett, hogy Kacsóh és alkotótársai – ráérezve a *János vitéz* identitásképző lehetőségeire – a nemzeti érzelmeket szolgálták ki általa. A nemzeti operettek a népszínművek pótlására is hivatottak voltak: a darab ezt is sikeresen teljesítette, mindezt úgy, hogy egyben kielégítette a nagyvárosok orfeumot és varietét látott közönségét is. A műben elrejtett politikai utalások (pl. Ferenc József azonosítása a „kivénhedt” francia királlyal) azonban aktualizálták, kihívóvá is tették a daljátékot, kényes kérdéseket és témákat vetettek fel. Legyen-e a magyar is hivatalos nyelve a Monarchia hadseregének? Vonulhatnak-e a hadsereg magyar katonái saját nemzeti lobogójuk alatt? A történet befejezésének megváltoztatása pedig (a tündérkirállyá koronázott Jancsi a felhangzó furulyaszót meghallva, visszatér kedvesével szülőfalujába) „beleillett a millenniumi Magyarország «extra Hungariam non est vita» hangulatába.”³ Kacsóh daljátékában tehát a magyar nemzeti érzelmek hangsúlyozása került a meseszerűség mellé, ezt segítették a dalszövegek és a magyaros zenei világ (illetve a mindenkori díszlet- és jelmeztervezők munkája is). A daljátékot szintén számtalan alkalommal tűzték és tűzik műsorukra a magyarországi színházak. A Nemzeti Színház 2009-ben Alföldi Róbert rendezésében mutatta be a *János vitézt*, részben Kacsóh Pongrác művét alapul véve. A befejezés áthangolása azonban sokakban felháborodását okozott, ami azt jelzi, hogy a *János vitéz* az ezredforduló után is a figyelem központjában áll, s a hozzá kötődő érzületek megsértése érzékenységet vált ki.

Petőfi költeménye az általános iskola ötödik osztályában kötelező tananyag, a gyerekek memoriterként is tanulnak belőle részleteket – meseisége mellett valószínűleg ezért is dolgozták fel diafilmen, illetve gyermekkönyvként is sokadik kiadását éli. Már 1939-ben filmváltozat készült belőle, Jankovics Marcell *János vitéz* című rajzfilmje pedig Petőfi Sándor születésének 150. évfordulójára készült 1973-ban. A rajzfilm képi világában a magyar népi motívumrendszerből merít, ezzel visszatér a *János vitéz* autentikus, elsődleges jelentésrétegéhez.

2 Lásd *Magyar színháztörténet*, szerk. SZÉKELY György, KERÉNYI Ferenc, GAJDÓ Tamás, <http://mek.oszk.hu/02000/02065/html/2kotet/117.html>, (Letöltés ideje: 2011. szeptember 19.)

3 *Uo.*

Színházi rendezőként, dramaturgként egyszerre hálás és nehéz feladat Petőfi költeményéhez nyúlni ma, hiszen az alapművön túl nem lehet figyelmen kívül hagyni a *János vitéz*re rakódott különböző jelentésrétegeket. A *János vitéz* esetében azonban többszörös médiumváltás is történt/történik, s így nem csupán az irodalmi szöveg sokszoros reprezentációjával, hanem a hozzá kapcsolódott, főként akusztikus és vizuális elemek sokaságával is számolnia kell egy-egy újabb színpadi adaptációnak.

A *Vitéz Kukoricza János históriája* reflektál a *János vitéz* sokszoros feldolgozottságára. Megéri annak „érinthetetlen” pontjait, s nem rombol bele a történetbe, de képletesen és a színpadon is „fátyol mögé” rejti azt: keretbe helyezi az eredeti művet. A színházba megérkező (felnőtt) nézők már sejthetik a színpadot elfedő, revüfüggönyre kivetített, mintegy óriási „ponyváról”, hogy nem az eredeti mesei térbe és időbe, hanem egy teljesen más közegbe érkeztek meg – itt újságkivágások, dagerrotípiák, hirdetések, élclap-illusztrációk századfordulói hangulatába ágyazva fog felsejleni a történet. Az áttetsző függöny felemelkedésével egy piactérre, vásári forgatagba csöppenünk, amely kiváló lehetőséget ad arra, hogy „autentikus”, szóbeli közegben – még ha nem is a fonóban, vagy esti tábortűz mellett, de vásári bábjáték által – idéződhessen fel, születhessen meg a szemünk előtt „a mese”. A *körhintás, céllövöldés, bazáros és fotográfus* bemutatkozása után a *vásári bábos*, a színpad legközepébe behelyezett paravánja mögött, kesztyűs bábokkal kezd bele – kissé leegyszerűsített módon – a *János vitéz*be. Alexander Petrovics Rezső fotográfus azonban (mint az objektivitás szószólója) pontosítja a történetet, tárgyi bizonyítékokat is felmutatva: „Kukoricza János nevezetes kalandjairól páratlan fotográfiákat őriz.” (A fotográfus nevének kiválasztása nem véletlen, hiszen még a századfordulón is megvolt a „Petőfi él!”- vágya az emberekben.) Azonban a kalandokról készült képek „hiányosak”, „ki kell azokat pótolni”. A piaci közönség persze azonnal vállalkozik a feladatra, s a szerepek „kiosztása” után – mindenki segítőjéből, Lótifutiból Kukoricza Jancsi, a céllövöldés Muskétás Mariból Iluska, a nagyszájú Papucsek Bözsiből boszorkány lesz – maszkos játékkal folytatódik, azaz kezdődik újra a történetet. Mindig kiválasztódik valaki, aki vagy Petőfi „eldallott” soraival, vagy saját kommentárjaival továbbviszi a történet-szálat, így valóban egy (színpadon megteremtett) *közösség* rekonstruálja a történetet, s kézzel foghatóvá, érzékelhetővé válik a néző számára is a mese egyik alapvető jellemzője: miszerint a mesehősök *közülünk valók*, azaz bárkiből lehet hős.

A bárányok elvesztését és Jancsi elkergetését megint kesztyűsbábos, míg a rablótanyán történt eseményeket és Jancsi huszárrá, azaz János vitézzé válását maszkos játékkal láthatjuk. (Az élszereplős-maszkos-kesztyűbábos játék hármassága az előadás három szintjére engedne következtetni – Rumi László rendező több előadásában él is ezzel a lehetőséggel –, azonban itt nem különíthetők el ezek alapján eltérő jelentésrétegek, így ez megint csak a sokszoros feldolgozottság és az apró mozaikdarabkákból, „tudásfoszlányokból” összetett történet érzékeltetésének eszköze, illetve egyben a

rendező bábos eszköztárának szinte teljes körű, látványos felvonultatására ad lehetőséget.)

Nyelvi és képi bravúrokban tobzódva, a meseszálát továbbra is ide-oda adogatva, a megható, nevetséges és magasztos minőségei közt lavírozva folytatódik a történet egészen Iluska haláláig. Az előadás itt lecsendesedik. A hirtelen kiüresedő, végtelen érzetét keltő színpadi térben a kis Jancsi-báb rózsaszálat szorongató magánya egyszerűen és szépen tanít a halál komolyságára és visszavonhatatlanságára. (Mert igaz, hogy Iluska feltámad a történetben, de az már Tündérországból, a leeresztett „függöny mögött”, talán már a másvilágon történik...) Az egyre szürreálisabbá váló Petőfi-elbeszélést a *Vitéz Kukoricza János históriája* színpadi megjelenítése is követi, nem egy szinten kezeli a korábbi jelenetek „reálisabb” történéseivel: a további eseményeket így már csak a revüfüggönyön keresztül szemlélheti a néző. Vetítés, illetve árnyjáték segítségével ismerjük meg az óriások földjén történt kalandot, majd a boszorkánytanya epizódját. Tündérország kapujának három próbája, három veszedelme után végül Jancsi nem csak kesztyűsbáb, hanem élőszereplős alakjában is belép a „függöny mögé”, ahol újra találkozik elveszett kedvesével. A mindezidáig hol játszó, hol mesélő, hol fényképező fotográfus is elkészíti utolsó képét a történetről, majd visszakerülünk a vásári forgatagba – de egy újabb *János vitéz* interpretációval gazdagodva.

A *Vitéz Kukoricza János históriája* Petőfi szinte mindenki által ismert *János vitéz*ének tehát egy új, izgalmas megvalósítása. Ez Rumi László rendező vitathatatlan érdeme, de kiváló alkotógárdával dolgozhatott együtt. Joó Katalin és Hatházi András friss szövegkönyve tizenhat képben képzelte el Kukoricza Jancsi történetét. A Vojtina társulatának minden színésze kiváló alakítást nyújt a dramaturgok és rendező által saját személyére szabott szerepében (Alexander Petrovics Rezső: Reschofsky György; Béla von Magyar: Megyeri Béla; Hintás Jimmy: Balogh András; Lótifuti: Fekete Dávid; Muskétás Mari: Nagy Mónika/Pallai Mara; Papucsek Bözsi: Papp Melinda). Groschmid Erik jelmezei, kellékei (így a céltáblából lett török basa hasa), többfunkciós díszlete (a bazáros bódéból francia királyi udvar, majd hajó lesz, a körhinta lovai paripává változnak – de a körhinta forgása az idő múlását is jelzi) remek lehetőségeket nyújtanak a tárgyanimációhoz. A Fekete Dávid által koreografált, stilizált néptáncbetétek a *János vitéz* népiességét, míg a szinte rockoperára hajazó dalbetétek népszínműveket idéznek fel, az itt-ott együgyű dalszövegekkel („Raba-rabarab-rabló...”) kifigurázva azokat. A dalok és az előadás főként „tisztá forrásból” merítő zenéje Ágoston Béla munkáját dicsérik.

Mindent összevetve, igazi, önfeledt játékot láthatunk 2012 tavaszán, harmadszor, a debreceni Vojtina Bábszínház színpadán.

Vékony Gábor (1977) Debrecen. Egy hajdúnánási középiskolában tanít magyart és médiaismeretet. Írásai korábban a Debreceni Disputában és A Vörös Postakocsiban jelentek meg.

Vékony Gábor

■ OLVADÓ IDŐ RISTO ISOMÄKI: *ELSODORT VILÁGOK*

A kortárs finn populáris irodalom viszonylag ritka vendége a hazai könyvkiadásnak, még a skandináv krimik bőségének idején is. Az öko-thriller műfaji megnevezéssel sem gyakran találkozunk, így Risto Isomäki 2005-ben megjelent *Elsodort világok* című regénye, mely 2010-ben került a magyar olvasók kezébe, többszörösen is érdemes a figyelmünkre. A globális ökológiai problémákra fókuszáló szöveg hazai kiadásának további különlegessége, hogy itthon egy időben jelent meg a mű 2008-ban készült képregény változatával, így a kiadó egyszerre két fronton is igyekezett megcélózni a magyar olvasókat. A kiadványoknak debreceni kötődésük is van, hiszen az egyetem Finnugor Nyelvtudományi Tanszéke, valamint a Bölcsészettudományi Kar Hallgatói Önkormányzata támogatta a megjelenésüket. A műfordítást végző csapatot az egyetem finnugrisztika szakos hallgatói alkotják.

Risto Isomäki 1961-ben született a finnországi Turkuban, hazájában eddig öt regénye és egy novelláskötete jelent meg, illetve tevékeny környezetvédőként számos tudományos művet publikált. Az *Elsodort világok* az első, Magyarországon is kiadott könyve, melynek megjelenését – egyéb erényei mellett – elsősorban témájának aktualitása indokolja. A globális felmelegedés, a növekvő üvegházgáz-kibocsátás, a sarki jégmezők olvadása, a fokozódó szökőár-veszély az utóbbi évek, évtizedek egyre nagyobb gyakorisággal napirendre kerülő témái, amelyek a tudományos kiadványok és konferenciák szűk köréből kikerülve egyre szélesebb teret nyertek a közbeszédben, majd a tömegkultúra termékeiben is felbukkantak.

A finn szerző a környezetszennyezésnek az ökológiára gyakorolt hatását helyezi fikatív, disztópikus történetének középpontjába. Indiában, a Cambay-öbölben olyan elsüllyedt városok romjaira bukkannak a tudósok (az indiai Amrita Desai, illetve az orosz Szergej Szavelnyikov), amelyek a legősibb ismert városoknál is korábbiak lehetnek, kb. 9500 évesek. Egy grönlandi kutatóállomáson a kínai származású Susan Cheng annak jár utána, vajon hová tűnt egy nemrég még óriási méretű tó a jégmezőről. Finnországban egy kutató (Kari Alanen) olyan szélerőművekkel kísérletezik, amelyek a jégtakaró alól a

levegővel együtt vizet is kihajtanak, hogy az hó formájában újra lecsapódjon, ezáltal vastagítva a sarkvidéki jeget. A három cselekményszál mindegyikének a környezet drasztikus átalakulása áll a középpontjában: a Cambay-öböl a múlt egy hatalmas erejű özönvizének emlékeit őrzi, Grönlandon a jelenbeli állapotra keresnek magyarázatot, Kari Alanen a prognosztizálható jövő megváltoztatásán dolgozik.

A regény megszerkesztettsége tehát írói tudatosságra vall, az egy-egy öbölben játszódó *Prológus* és *Epilógus* fogja közre a három nagyobb, láncszerűen összefonódó címet viselő egységet (*Víz és homok; Homok és jég; Jég és víz*), amelyek mindegyikét egy-egy idézet vezeti be Platón *Timaiosz* című dialógusából. Ezek az egységek fejezetekre vannak osztva, melyek a világ különböző pontjain játszódnak, nagyjából párhuzamosan.

A finn szerző trendkövetőnek is mutatkozik, amennyiben a történet különböző részleteit úgy csoportosítja, hogy abból egy – az újdonság erejével ható – régészeti, művelődéstörténeti felfedezés szülessen. Dan Brown nyomán ma több regényíró is megpróbálja eladási példányszámaikat paradigmaváltónak szánt, bombasztikus, tudományos felfedezésekkel növelni. Sajnos, Isomäki sem áll ellen a csábításnak, bár új elképzeléseit szerencsére nem erőszakosan tolja az orrunk alá. Ő az elsüllyedt földrész, Atlantisz mítoszát igyekszik új megvilágításba helyezni. Művében Amrita szerint a kulturális hatások nagyon hosszú időn át inkább keletről, Indiából, Kínából, az arab világból haladtak nyugat felé, de ez utóbbi csak a maga felfedezéseit tartja nyilván, pedig Ázsiában már az európaiaknál hamarabb ismerték a könyvnyomtatást, az antibiotikumot, és azzal is előbb tisztában voltak, hogy a Föld kering a Nap körül. Ez alapján Atlantisz helyének meghatározása is tévedésen alapulhat: Platón szerint a Gibraltári-szorostól nyugatra létezett, Amrita viszont a legősibb magaskultúra, vagyis India közelébe helyezi azt. Ezért is tartja fontosnak a Cambay-öböl romjainak vizsgálatát, hiszen talán épp az elsüllyedt világ romjai rejlenek a mélyben.

Isomäki egy másik elgondolása figyelemreméltóbb. A túlságosan fejlett társadalmakra a regény szerint nagy veszélyek leselkednek, mert minél bonyolultabb technológiákat használnak, annál sebezhetőbbek, hiszen egyetlen elem hibája az egész rendszer leállását okozhatja. Amikor a mű végén ez be is következik, a természeti katasztrófa túlélői már csak olyan könyveknek veszik hasznát, mint *Az almatermesztés alapjai*, *A fejőgép működése* vagy a *Motortan autószerelőknak*, hiszen „szinte minden, amit az utóbbi ötven évben alkalmaztak, gyakorlatilag értelmét veszítette.” (338.) Ezzel nemcsak a túlspecializálódott tudományok és az agyontechnicizált társadalmak törékenysége mutat rá az író, hanem áttételesen a Gutenberg-galaxis védelmében is felszólal, hiszen a csak digitálisan létező tudás szélsőséges szituációkban jószerével hozzáférhetetlenné válik. A képregény-változat viszont épp egy, a vízben elsüllyedő, a túléléshez és az újjáépítéshez már használhatatlan könyv képével ér véget. Ebből némi kritikát is kiolvashatunk: az új kor embere is csak azt a tudást veszi figyelembe, ami épp akkor, az ő jelenében hasznos, a későbbi korok számára már nem tart mindent megőrzendőnek.

A regény talán legérdekesebb elbeszélői fogása az, hogy a cselekmény 2020-ban játszódik, de ez csak a mű derekán derül ki. Az olvasó automatikusan a jelenhez köti az eseményeket, hiszen a szerző csak néhány, kevésbé feltűnő ponton igazítja a tényeket egy elképzelt, jövőbeli állapothoz (pl. a tengeralattjáró tulajdonságai, Mumbai lakóinak száma, a környezetkárosodás mértéke), ám ezek is részben csak az Isomäki által írt utószóból derülnek ki. A regény ennek az alapinformációnak a visszatartásával a tárgyalt probléma súlyát növeli, hiszen olvasóként sokáig azt érezhetjük, hogy az ökológiai válság már karnyújtásnyira van, tehát minden késlekedés az emberiség öngyilkosságával egyenlő. Ez a hangulat a mű közepétől annyiban módosul, hogy a felrázás és a fenyegetés mellé a feladatok kijelölése, valamint a cselekvésre buzdítás szerzői szándéka társul. A regényben felvázolt katasztrófafhelyzet mintegy 10-15 év múlva következhet be (bár azt a szerző is elismeri, hogy dramaturgiai okokból bizonyos eseményeket felgyorsított, illetve eltűzlött), de talán már ma is késő bizonyos folyamatok megállítása.

Az *Elsodort világok* legfontosabb hatásmechanizmusa talán abban ragadható meg, ahogyan az olvasót az összefüggések fokozatos feltárásával előbb megdöbbeníti, majd cselekvésre ösztönzi. Az egyéni felelősség mellett viszont azt hangsúlyozza, hogy már csak globális összefogás segíthet, mondjuk a jégmezőkre telepítendő szélmalom gyártásában, szállításában, felállításában, illetve a partok mellé épített, így a tengerszint megemelkedésekor leginkább veszélyeztetett atomerőművek összehangolt leállításával. A regény egyik szereplője egy főzőlap és egy teáskanna segítségével vázolja, mi történik egy sérült atomreaktorban („[...] a legrosszabb esetben is csak alig több mint egymilliárd évet kell majd várni, mire Európa radioaktivitása a természetes háttérsugárzás szintjére csökken.” 255.) A veszély nagyságát a 2011 márciusában, Japánban történt földrengés, és az annak nyomán kontrollálhatatlanná váló fukusimai atomerőmű tragédiája tette újra nyilvánvalóvá. A regényhez 2010-ben írt utószó a globális felmelegedés veszélyeit aggasztónak írja le, Isomäki szerint már az üvegházhatást okozó gázok kibocsátásának visszaszafogása sem elegendő a jégmezők zsugorodásának megakadályozására, hanem össze is kell gyűjteni a légkörbe kiszabaduló gázok egy részét, hiszen azok felmelegedést okozó hatása nem szűnik meg.

Talán nem szorul hosszabb bizonyításra, hogy a regény mennyire aktuális, ennek ellenére csak pillanatokra válik igazán húsba maróvá, ami elsősorban abból ered, hogy Isomäki írói képességei korlátozottak. Nem tud igazán plasztikus, eleven, izgalmas figurákat alkotni, így azok sorsa sem képes mélyebben megérinteni minket. Szergej és Amrita bontakozó románca szolgál néhány hiteles pillanattal, de hogy innen máris a házasságuk a következő lépés, az cseppet sem valószínű. A többi figura is nagyrészt tudományos nézetek szócsöveként funkcionál, jellemük vázlatos. Az író inkább arra helyezte a hangsúlyt, hogy minél több szempontból járja körül az ökokatasztrófa-problematikát, erre pedig nagyrészt a párbeszédet gondolta alkalmasnak. Az eredmény néhol természetesnek hat, többnyire azonban hiteltelennek, stílustörőnek tűnik.

Megmosolyogtatóak, amikor hétköznapi – bár tudósok között folyó – párbeszédekben ilyesmiket olvasunk: „A Cambay-öbölben? Az nem valahol Mumbaitól északra, Gudzsarát állam déli részén van?” (40.); „Tehát, ahogy tudod, erre két különböző teória van.” (207.); „Ráadásul a szárazföldi jégmezők lényegileg sokkal inkább valami extraterresztriális, nem pedig a Földhöz tartozó helyek.” (296.)

Mindezt azonban kompenzálni tudja a regény néhány kiemelkedően megírt részlete. Ilyen mindenekelőtt Susan Cheng izgalmas leereszkedése a jégbarlangba, valamint a grönlandi jéghegyek leírása („A ragyogó kék ég kiélesítette a jéghegyek kontúriját, így több részlet is látszani kezdett a falakból és a felszínből: üregek, jéghidak, göröngyös hegyhátak, élek, szakadékok, repedések, völgyek; legalábbis nem volt nehéz ilyesfélét belelátni a jég alkotta formákba. A szürkés, felhős idő ugyan elhomályosította a részleteket és a körvonalakat, de pótolta ezeket a tónusok gazdagságával, ezerféle szürke, fehér, kék árnyalattal és a nemrég széttöredezett élek zöldes színével.” 248–249.). De a legerősebb jelenet Amrita és Kari eltévedése a jégtáblán (260–279.), melyben a menekülési lehetőségek logikus számbavételével, majd szinte azonnali szertefoszlásával rendkívüli feszültséget tud teremteni az író. Ez a részlet méltó párja a téli pára és hideg kétségbeejtő veszélyeit tárgyaló olyan emlékezetes szövegeknek, mint Jack London *Tűzet rakni* című novellája, illetve Jókai *Az arany emberének* az a jelenete, amikor Tímár Mihály eltéved a befagyott, köd borította Dunán.

A képregényváltozat elkészítése – a regény után három évvel – valószínűleg a mű sikerének egyik jele. Az adaptáció készítői elsősorban a fiatalokat kívánták megszólítani, erről árulkodik a nagyalakú formátum, a viszonylag szűk terjedelem (72 oldal), a színes rajzok, valamint az események főbb helyszíneit bemutató térképvázlat a belső borítón (amely a regényben sem ártott volna). Az oldalak felépítése nem formabontó, 3–4 sorba vannak rendezve a panelek (képkockák), melyek magassága változatos, a fekvő is gyakori közöttük. Amit felróhatunk, főleg egy, a természeti világ értékeit hangsúlyozó mű esetében, az az egész oldalas panelek elhagyása – pedig a rajzoló, Jussi Kaakinen tehetségesnek bizonyul a víz és a jég változatos ábrázolásában, képei letisztultak, átláthatók, a kontúrok élesek. A hátsó borítón a szélmalomokról készült alkotása igen szép, viszont a címlapról már kevesebb jót lehet mondani, a rovarszerű sárga tengeralattjáró nem ragadja meg sem a szemet, sem a képzeletet (itt megemlítendő, hogy a regény előlapja viszont a jó színhatásnak köszönhetően kellően figyelemfelkeltő). De leginkább az emberi arcok ábrázolására jellemző darabosság kifogásolható, a rajzoló legtöbbször apró torzulásokkal, szögletes vonásokkal teszi idegenné a szereplők fizimiskáját, és csak kivételes esetben sikerül némi bájt kölcsönöznie nekik (mondjuk Amritának a 9. és a 13. oldalon).

Az adaptálásért felelős Petri Tolppanen tisztességes munkát végzett a sokszálú narratíva és a tudományos részletek átültetésével, bár a terjedelmi korlátok miatt a regény legnívósabb epizódjainak drámaiságát nem tudja megközelíteni. A bravúrosan át- és visszakötött álomjelenet, illetve a már említett záró képsorozat azért dicséretet

érdemel (10–11., illetve 72.). A rajzos változat szinte mindenben igyekszik hű maradni a regényhez, de egy fontos ponton mégis eltér attól, ugyanis már a legelső képkockából kiderül, hogy a „2020-as években” járunk. Talán a készítők a tizenéves olvasók kedvéért látták jobbnak egyértelműsíteni az események idejét. Igaz, az ennek megfelelő tárgyi világ ábrázolása néhány újszerű telekommunikációs eszköz szerepeltetésével ki is merül, ügyes viszont a szöveges üzenetek képkockákba helyezése.

Valószínűleg kevés olyan magyar olvasó lesz, aki mindkét kiadványt megvásárolja, de bármelyiket is választjuk, az önmagában is élvezhető lesz. A téma fontossága miatt érdemes a figyelmünkre a két alkotás, még akkor is, ha összhatásuk valószínűleg nem terjed túl egy jobban sikerült ismeretterjesztő filmén. Az egyén környezettudatos gondolkodásának kialakulása hosszabb folyamat, (ön)nevelés eredménye is, és az Isomäkiéhoz hasonló művek elősegíthetik mindezt, különösen, ha az arra fogékony korban, mondjuk tizenévesen jut el hozzánk egy-egy ilyen alkotás – ebből a szempontból talán a képregény tűnik jobb választásnak. Hogy az időnk egyre fogy, afelől a finn író szemernyi kétséget sem hagy.

(RISTO ISOMÄKI, *Elsodort világok* (*Sarasvatin hiekkaa*), ford. Benyovszki János, Endresz Brigitta, Kiss Klaudia, Lerch Bella, Pasztercsák Ágnes, Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2010.)

(RISTO ISOMÄKI (szerző), PETRI TOLPPANEN (író), JUSSI KAAKINEN (rajzoló), *Elsodort világok*, ford. Lerch Bella, Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2010.)



Vékony Zsolt (1985) Debrecen. Újságíró, a debreceni önkormányzat portáljának (www.debrecen.hu) szerkesztője, a Mozinet és a scriptum-metallum blog szerzője.

Vékony Zsolt

HANGJAI A VILÁGVÉGNEK NEUROSIS-PÁLYAKÉP ■

„Nincs feleslegesebb dolog, mint világvége napján reggelizni.”
(ismeretlen szerző)

Veszélyes, már-már a testi és szellemi épséget sem kímélő vállalkozás lenyomata olvasható az alábbi sorokban. Régóta érett már a gondolat, hogy a kilencvenes évek, s a jelenkor egyik legmeghatározóbb zenekarának, az oaklandi Neurosisnak végigtekintsem eddigi, lassan három évtizedes pályáját, hogy számomra is világosabb legyen, miként jutott el ez a csapat az egyszerű hardcore-tól ahhoz a totálisan kiüresítő, lételveszejtő muzsikáig, amely manapság is sajátja.

Sokszor és sok helyütt leírták már, hogy mekkora jelentőséggel bír a Neurosis a metalzenék világában. Ezzel valóban nem lehet vitatkozni, hiszen 1985-ös megalakulásuk óta valami olyan különös és különleges fejlődési utat jártak be, ami bandák generációinak működését és hozzáállását határozta meg. Habár az utóbbi években többen a hanyatlás, valamint a tagok számolatlan projektjei miatt a szétaprózódás jeleit vélik felfedezni az anyaegyüttes tevékenységében (erre is választ keresünk majd, igaz-e mindez), abban azért mindenki egyetért, hogy nélkülük nem, vagy csak szegényesebben léteznének olyan stílusok, mint a noisecore¹, a sludge², az ambient vagy a post-metal, s olyan csapatok se igen működnének, mint a Cult of Luna, az Isis (R.I.P.), a Mastodon vagy a The Ocean.

1 Noisecore: Kaotikus, zajos hangzás, diszsonánsra kevert gitárok, komplex dalszerkezetek jellemzik a műfajt, mely nem annyira a metalcore, inkább az úgynevezett metallic hardcore hagyománnyal rokon. Ismertebb zenekarok: Converge, Knut, Playing Enemy, The Power and the Glory, The End of the Universe.

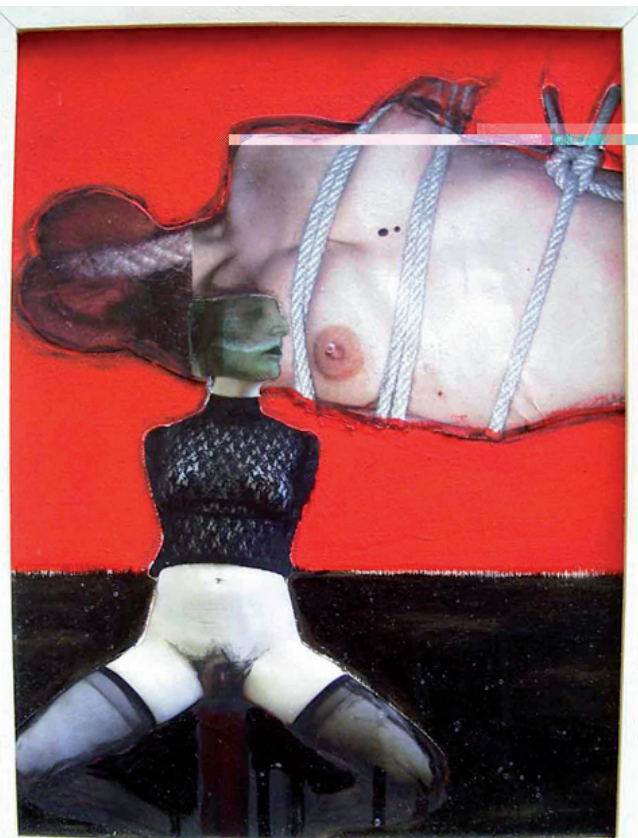
2 Sludge: A sludge a doom metal, a hardcore punk és a southern rock elemeinek ötvöztetésével alakult ki a nyolcvanas-kilencvenes években. Jellemző stílusjegyei: a Black Sabbath ihlette lassú tempók, a Black Flag agresszivitását idéző kemény ritmusok, a torzított gitárhangzás, a kiabálás, agresszív ének, valamint a Lynyrd Skynyrd bluesos, délies ízű harmóniai. Ismertebb zenekarok: Eyehategod, Iron Monkey, Crowbar, Acid Bath.

A Neurosis 1985-ben, a Violent Coercion nevű, igazi mocskos-zajos crust-punk banda romjain alakult meg (a nevet is az előd egyik dala adta), ekkor még trió felállásban: Scott Kelly gitározott és énekelt, Dave Edwardson kezelte a basszusgitárt, s szintén vokálozott, Jason Roeder pedig dobolt (érdekesség, hogy ők azóta is tagok). Talán nem véletlen, hogy ekkor fogtak valami újba, ugyanis a nyolcvanas évek közepére kezdett lecsengeni a punk oldalhajtásaként induló, durva, gyors és az élet nehézségeiből, nyomorából merítő hardcore punk első nagy korszaka, s a bandák nagy többsége feloszlott vagy új irányokba fordult, teret engedve a részben belőle táplálkozó thrash metalnak (Slayer, Metallica és társaik), illetve később a death és black metalnak. Talán Kellyék is érezték a változás szelét, bár ez korai munkáikon még csak elvétve érezhető. Első demójuk 1986-ban jelent meg, s nagyjából ez képezte az 1988-as *Pain of Mind* debütalbum gerincét is.

Ha valaki előismeretek teljes hiányában hallgatja meg ezt az anyagot, viszonylag hagyományos D-beat,³ hardcore punk tételekkel találkozhat. Persze azok, akik már

tudják, hová jutottak el Edwardsonék, minden bizonnyal kissé meglepődnek, mikor elindítják a címadó, a *Reasons to Hide*, a *Bury What's Dead*, vagy a *United Sheep* című dalokat. Egyszerű tuka-tuka tempók, sebes reszelések és természetesen dühös szövegek köpködés jellemzi ezt a közel negyven perces, olyan tipikus témákat érintve, mint például a szabad akarat hiánya, az elvágódás a szürke hétköznapiakból, vagy az emberiség totálisan ostoba mivolta. Viszont érdemes külön kiemelni a lassú, sludge doom-os *Self-Taught Infection*-t (amelyet mintha csak a műfaj alapgárdája, az Eyehategod írt volna), illetve a *Black*-et, amely new wave-es, alteres hangulatával leginkább a tagok által különösen kedvelt Joy Divisiont idézi.

A második lemez, az 1991-ben kiadott *The Word As Law* már mutatott némi progresszív megközelítést a korábbiakhoz képest, ami a Chad Saltert váltó másik gitáros/énekes, Steve Von Till



3 D-beat: A főleg Svédországban népszerű D-beat alműfaj a brit hardcore punk zenekarról, a Discharge-ról kapta nevét, s lényegi eleme a gyors és intenzív, hosszan ismétlődő, négynegyedes dobütemekben rejlik. Szintén hatással volt a thrash metal kialakulására. Ismertebb bandák: Anti Cimex, Ratos de Porão, Disfear.

megjelenésének is betudható. A dalok ezúttal jóval szellősebbek, már inkább a Death Angel korai, komplex felépítésű thrash metalja felé mutatnak (ahol nem idegen az akusztikus gitárriffek megjelenése sem, és egy-egy szóló is felbukkan). A gyorsabb témák is ritkábbak lettek, míg a hármas vokalizálás további színesítést jelentett, ahol jól egészítették ki egymást a karcosabb üvöltözések, a mélyebb és dallamosabb énekhangok. Az LP talán legjobb tétele a *To What End?* című opusz, amelyben arányosan váltakoznak a visszafogottabb és tempósabb, valamint a durva és torzítatlan részek, a dalszöveg pedig az elgépiesedésre („Born of machine/Worship machine /Slave to machine /Become machine”) fókuszál.

Az igazi fordulat viszont 1992. május 19-én történt, amikor megjelent a harmadik nagylemez, a *Souls at Zero*. A borító egyrészt tiszteletadás Robin Hardy 1973-as nagyszerű horrorfilmjének, *A vesszőből font ember*-nek (*The Wicker Man*), másrészt a farkába harapó kígyó, vagyis az uroborosz szimbólum az örök körforgásra, a folyamatos megújulásra utal. További újdonságot jelentett, hogy Simon McIlroy és Adam Kendall személyében egy billentyűs-sampleres, valamint egy – a koncertjeik vizualitásáért és az artworkért felelős – állandó tagot is bevettek maguk mellé. Az élő fellépéseik ekkortól különleges performanszá váltak (háttérvetítésekkel, a közönséggel való verbális kontaktus fokozatos elhagyásával), s ezzel több „követőjüknek” (lásd az Isist, vagy magyar fronton a pozvakowskit) is mintát adtak.

Ennek megfelelően, aki továbbra is hardcore thrash ütemekre várt, az hatalmasat csalódott a bandában, a nyitottabb lelkek viszont kitörő lelkesedéssel fogadták ezt az akkoriban még valóban igen különleges zenei egyveleget, ahol páratlan módon keveredtek a zajos, üveghangokkal teletűzdelt riffek, a mesteri basszusgitár-futamok és a feszes dobjáték, a hegedű-, cselló-, furulya- és trombitajátékkal, amelyet a szintetizátorból kicsalt hangok formáltak teljessé. A vokálokat továbbra is hárman (Edwardson, Kelly, Von Till) osztották meg egymás között, és az ekkortól rendszeressé váló, elfojtott üvöltések (amelyekben ott rejtett valamiféle mélyen gyökeredző, éjsötét fájdalom) hosszú időre a zenekar védjegyévé váltak. A tempó is jelentősen lassult, kezdtek beszívárogni a doomosabb, komorabb megoldások (lásd a címadó dalt, a *Sterile Vision*-t vagy a *Stripped*-et), aminek hatására nemhogy kiveszett a súlyos él a szerzeményekből, hanem sokkalta sűrűbbekké és nyomasztóbbakká váltak: a fájdalom koncentrált manifesztálódását Milán Péter vulkanikus erejű auditív kirobbanásnak, illetve rendszerbe szervezett, örvénylő, szimfonikus káosznak nevezte egyik írásában.⁴ Maguk a szövegek is a társadalom totális útvesztésére reflektáltak: a *Takeahnose* például a természet emberen vett bosszúját énekli meg, a *The Web*-ben pedig „nem nehéz felismerni, hogy egy, a saját maga által termelt mocsokba fulladó világ elleni reakcióról van szó. Az elsötétült, eltompult tudatú ember (...) felrázására tett kísérlet ez a zene.”⁵

4 MILÁN PÉTER, *Neurosis – Souls at Zero* (1992), MHH, 2009/6, 34.

5 Uo.

A következő atomtöltet 1993-ban csapódott be a zeneipar pénz- és sikerorientált világába, *Enemy of the Sun* címmel. Természetesen a mainstream továbbra is teljesen érzéketlen maradt a Neurosis iránt, hiszen ebben az időszakban a metalzenék fénykora már leáldozóban volt, elsősorban a Nirvana népszerűsége által felfutó grunge térnyerése miatt. Von Till később így nyilatkozott a népszerűségről: „Helytelen, ha az ember csak másolja a többieket, vagy igazodik a trendekhez, próbál népszerű lenni. Ha nem az a cél, hogy legyünk olyan jók, olyan fontosak, olyan alapvetőek, mint a Black Flag, a korai Black Sabbath, a korai Pink Floyd vagy a Joy Division, akkor mi értelme az egésznek? Zenekart bárki képes alakítani, azt viszont kevesen értik meg, hogy a zenélés felelősséggel jár. A zene számunkra vallás és kommunikáció. Olyasmi, amivel nem szabad viccelni.”⁶

Az *Enemy of the Sun* pedig nem is viccel (a cím egyébként a természetnek háttat fordító emberiségre utal). Főleg az olyan tételek nem, mint a nyitó, lassan gördülő basszusfutamból fokozatosan egy megállíthatatlanul ömlő, mindent eltemető, izzó lávatinger erejét magába sűrítő *Lost*, a feldúltság állapotát hangokká formáló *Lexicon*, vagy a záró, közel félórás *Cleanse*, amely lüktető törzsi dobok és egyéb népi hangszerek (pl. didgeridoo) „mágikus” kombinációjából épül fel (az ebből kifejlődő tribal metal igazi nyertesei persze nem a Neurosis, hanem a thrash-t feladó brazil Sepultura és követői lettek).

A *Cleanse* mindenesetre jelezte, hogy valami új is születőben van a Neurosis háza táján. Steve Von Tillék úgy gondolták, vannak olyan ötleteik, amelyek nem teljes mértékben illenek bele csapatuk zenei világába, így első sideprojektként megalapították a Tribes of Neurot (ToN) nevű „törzset”, hogy itt éljék ki a sötét ambient muzsikák iránti szenvedélyüket. Az együttes 1995 óta gyártja a lemezeket, amelyeken gyakorlatilag semmilyen szerep nem jut a gitároknak és az éneknek, helyettük a különböző dobok, zajok, zaklatott morajlások áthatolhatatlan függőnyei a hangsúlyosak. Szerzeményeik igen komolyan igénybe veszik a hallgatót. A különös kollektíva szerencsére azonban nem hogy kibővítette az anyabanda fontosságát, hanem tovább erősítette azt, új színekkel gazdagította annak muzikális palettáját, amire a legnagyobb példaképe a *Times of Grace* album (részletek a lemez ismertetésénél olvashatóak).

A csapat következő nagylemeze 1996-ban jelent meg *Through Silver in Blood* címmel. Az előtte kiadott *Locust Star* EP-n már hallható volt három szám (*Locust Star*, *Aeon*, *Eye*) rövidített változata (három Tribes of Neurot noise-förgeteg mellett), és ezekből le lehetett szűrni: minden maradt a régiben, Kelly-ék értelmezésében a világ továbbra sem hordozza magában az igazi éden ígértét. És valóban. Az ismét epikus hosszúságú – hetven perces – anyag kilenc nótája ugyanolyan barátságtalan hangképeket „fest” elénk, mint azt már megszokhattuk, bár ezúttal talán még töményebb, még zordabb formában. A borító is sok mindent elárul. A háttérben egy vért könnyező Buddha-szobor arca

6 SCHRÖDER, Sven, *A szépség és a szörnyeteg*, MHH, 1999/6, 22.

látható, a frontban pedig két egymásba fonódó kígyó. A kígyó fontos szimbólum a buddhista vallásban: az elme rejtett érzéseit, gondolatait képviseli. Ebből látható, hogy a spiritualitás is egyre komolyabb formában kezdett megjelenni a zenekar életében. „Mindannyiunkat nagyon érdekelnek a pogány filozófiák, a spirituális dolgok. Ahogy az igaz törzsiség is. [...] Az igazi mítoszok nem mesék voltak, hanem maga a valóság. A törzsi népek számára az maga a történelem. És ezekkel az ősi mítoszokkal valahogy mi is azonosulni tudunk” – nyilatkozta ekkortájt Steve Von Till egy interjújában.⁷

A monumentális, őserejű dalok „élvezete” legalább akkora küzdelmet kíván, mint a Himalája deres csúcsainak megmászása nyári öltözékben. A címadó tizenkét perce a szolid, pszichedelikus nyitányból fokozatosan (hangosodva) vált át morcos sludge-doomba, amit még kellemetlenebbé tesznek a fel-felbukkanó ipari zajok. Az *Eye* a sivító gitárok, Dave Edwardson öblös orgánuma és az utolsó harmadban felhangzó sámáni mormogás miatt válik nyomasztóan rémálomszerűvé. Az állandó zaklatottságot jól ellensúlyozza a *Strength of Fates* csendes-szomorkás csordogálása, valamint az *Aeon* katartikus emelkedettsége, de végül a záró *Enclosure in Flame* lassú és brutális örülete újra erőszakot vesz a hallgatón.

Ezután három év szünet állt be a nagy volumenű stúdiókiadványok terén (a folyamatos turnézás során majdnem szétesett a zenekar). 1999-ben érkezett az újabb apokaliptikus szimfónia, a *Times of Grace*. Az album mérföldkövet jelentett: egyrészt egy mindennél letisztultabb, nagyzenekari hangszerekkel feldúsított hangzást kreált nekik Steve Albini, aki olyan előadókkal dolgozott korábban, mint a Nirvana, a The Jesus Lizard vagy PJ Harvey; másrészt az anyag egészében is fellelhetők voltak a folyamatos progresszió újabb állomásai, s ahogy Steve Von Till fogalmazott: „Ezúttal nem egy tömör kalapáccsal csapkodjuk laposra a hallgató fejét, hanem egy éles, hegyes pengével dolgozunk. [...] A komor csúfság mellett meg akartuk jeleníteni a finomságot, a szépséget is.”⁸ A cím is erre reflektál, Von Till szerint ez olyasmi, mint amikor a sűrű bozótosból az ember végre feljut a hegytetőre, ahol tiszta a kilátás, s felsejlenek az élet még létező fényei is.⁹ Más kérdés, hogy ezzel együtt maga a *Times of Grace* dal egy irgalmatlanul kegyetlen és pusztító kinyilatkoztatás, ami egyértelműen a végzetet énekli meg („all structures collapse, mysteries unfold/borne from the skies in these times of grace”). Hasonlóan horzsoló disszonáns riffjeivel és doomos csapásaival a *The Doorway* hét és fél perce, a *The Last You'll Know* szintén lassú témáival, szomorkás hegedűszólamaival és goromba effektjeivel, vagy az *End of Harvest* lüktető passzírozásával. Emellett már-már barátságosnak tűnnek az olyan tételek, mint az indusztriális zúgást szolid dob- és effektezett gitártémákkal keverő, címében is árulkodó *Belief*, s a szintén csupán a zárás során robbanó *Away*, amely addig

7 W, MIKE, *Ezredvégi természethalál*, MHH, 1996/8, 19.

8 SCHRÖDER, i. m., 22–23.

9 Uo.

óvatosan, füstös-jazzes hangulatban csordogál, s új elemként az üvöltözés helyett tiszta, picit depresszív vokál bukkan fel benne. Az LP további kuriózumát jelentette a Tribes of Neurot Grace című noise-lemeze, amely kimondottan azzal a szándékkal készült, hogy a *Times of Grace*-szel egyszerre, egy időben hallgatva (ami akkoriban nem lehetett könnyű feladat, de a mai, digitális/mp3-as világban ez már viszonylag egyszerű) további experimentális utazásokra hívja a hallgatókat.

A banda ezt követően jutott arra az elhatározásra, hogy megunva a kiadókkal való állandó csatározást, saját céget alapít Neurot Recordings (NR) néven, amely kezdetben csupán a Neurosis és a hozzá kötődő projektek anyagait gondozta, ám idővel más együtteseknek (pl. Vágtázó Halottkémek, Isis, House of Low Culture, Across Tundras) is segített a megjelenésben. Az NR-katalógus első darabja a *Sovereign EP* volt, amely mind megszólalásában, mind hangulatában kapcsolódott a *Times of Grace*-hez.

A sextett 2001-ben jutott el munkássága csúcsára, amit *A Sun That Never Sets* (ASTNS) c. lemez jelentett. Bár való igaz, hogy a korábbi munkáikhoz képest ez egy zabolázottabb anyag¹⁰ (ahol Dave Edwardson vokális munkájának már szinte nem is jutott tér), mégis ebben a hetven percben sűrűsödött össze mindaz, ami a Neurosist továbbra is kiemelte a zeneipar művi világából (a nu metal muzsikák felfutásának és hihetetlen népszerűségének korszaka ez). További érdekesség, hogy az „apokalipszis” bekövetkezte (9/11) az amerikaiak számára egészen megfogható közelségbe került a lemezmegjelenés után egy hónappal.

Az album központi témája most is a spiritualitás, a gárda elmondása szerint a cím ezúttal az ősök, a vérvonal és a család fontosságára utal, amit az *A Sun That Never Sets* refrénje is visszaad („The blood that flows through me is not my own/The blood is from the past, not my own/The blood that leads my life is not my own/The blood is my strength, I’m not alone”). Ehhez mérten a többi tétel is igen nagy ívű: a *From the Hill* fájdalmas felismerése („From the hill - I’ve been watching - stealing the light.”); a *Falling Unknown* epikus monotonitása; a *From Where Its Roots Run* törzsi „tánca”; a *Watchfire* emelkedettsége („A watchfire brings strength. Breathe in the heat.”), illetve a záró *Stones From the Sky* monumentalitása mind-mind Scott Kellyék alkotói talentumát dicséri. Ehhez a koronghoz is járult egy kuriózumértékű kiadvány, mégpedig egy DVD, amelyen az ASTNS dalain keresztül próbálták meg visszaadni a zenekar élő fellépéseinek hangulatát – videokollázsok segítségével.

Az *A Sun That Never Sets* (ASTNS) elkészülésével párhuzamosan s után a Neurosis tagjai újabb kísérletezgetésekbe fogtak. Steve Von Till és Scott Kelly egyszemélyes, folkos-akusztikus lemezeket kezdett készíteni, de ugyanezek ambientes, effektekkel sűrűn átszótt változatait (Harvestman, Culper Ring, Blood & Time) is megcsinálták. Emellett a

10 A zabolázottság némiképp abból is fakadt, hogy az addig rendszeresen alkoholt és drogokat fogyasztó tagok, legalábbis Scott Kelly, leálltak káros szenvedélyeikkel.

vizualitásért és a lemezek külső megjelenéséért felelős Josh Graham megalapította az A Storm of Light nevű, nyomasztó, doomos/rockos bandát, illetve az instrumentális post-rockot játszó Red Sparowes-t is, valamint Scott Kelly három másik underground legendával (Scott „Wino” Weinrich; Al Cisneros; Dale Crover) létrehozta a szintén doomos, kicsit retró hangulatú, de kellően nyomasztó zenét prezentáló Shrinebuilder-t. Ezek a „mellék-vágányok” valamiképp törvényszerűen születtek meg, mivel az ASTNS-ben gyakorlatilag minden benne volt, amit Neurosis néven el lehetett mondani, s a benne rejlő, szerteágazó ötleteket már nem lehetett egyetlen banda segítségével tolmácsolni. Persze ez nem azt jelenti, hogy az azóta kiadott két album (*The Eye of Every Storm*; *Given to the Rising*) gyenge lenne, csupán kevesebb újat nyújt.

Újabb három év – illetve az excentrikus, amerikai énekesnővel, Jarboe-val közösen készített lemez – után érkezett a nyolcadik stúdióalbum, a *The Eye of Every Storm* (*TEoES*). Az LP ismét logikus továbblépést jelentett az *A Sun That Never Sets*-et követően: a rajta hallható nyolc tétel egy még lecsupaszítottabb, még visszafogottabb bandát mutatott. Olyannyira, hogy szinte eltűntek a torzított gitárriffek és a durva énekrészek. Bár a szerzemények ezzel együtt epikusak, de már-már bluesosan egyszerűek és visszafogottak, tele párhangos, ám annál hatásosabb témákkal. Mindez valami olyasminak a megjelenítése, mint Kurosawa Kiyoshi 2003-as filmjében, a *Kairó*ban, ahol a világ végének eljövetele némán zajlik le. A *TEoES* esetében mintha a Neurosis legénysége is arra ébredt volna rá, hogy a vég talán inkább csendes elmúlás képében érkezik majd, nem pedig zajos káoszként. A nyitó *Burn* még egyfajta átvezetés az ASTNS-érából, itt még szilajabb beindulásokra is találunk példát, de utána a már címében is az elmúlást sejtető *No River to Take Me Home* („Digging a hole so I can rest/No tears from no river to take me home”) következik. A drone-os, ambientes minimalista lüktetésbe csapó címadó szám és a *Bridges*, valamint a halkan csörgedező *Shelter* mind olyan dalok, amelyek akár egy füstös kocsmá hátlujában is szólhatnának az értő közönség előtt. Viszont az *A Seasons in the Sky* egyszerre szomorkás és bizsergetően emelkedett tíz percében ismét ott dereng valami halvány reménysugár.

A hatosfogat ezt követően maga is komolyan elgondolkodhatott a folytatásról. A 2007-ben megjelent *Given to the Rising* mindenestre azt tükrözi, mintha a tagok arra jutottak volna: világunk fél lábbal a sírban, az emberek nem vesznek tudomást arról, hogy nem húzhatjuk így sokáig, ezért újra hangosabb eszközökkel kellene tudtukra adni, mi következik. A *Given...* tehát egyfajta visszakanyarodás a korábbi munkák noise-osabb irányába. És ha már visszakanyarodás: a címadó szám rögtön egy akkora Black Sabbath-ihlette riffel indul, amit még maga Tony Iommi is megirigyelhetne. Persze a nóták azért sajátjuknak tudják az elmúlt pár év újításait jelentő szellősebb, dallamosabb részeket is (*To the Wind*; *Origin*), viszont ezúttal ismét erőteljesebbek a riffek, a samplekkel és gitárokkal keltett különböző zajok, a rideg énekek: az ismétlések is inkább a kíméletlenségre játszanak rá, s nem a belenyugváásra. Erre jó példa a *Fear and Sickness*, vagy

a *Water is Not Enough* második fele, vagy a *The End of the Road* és a *Distill* egésze. Hogy nagyjából mit jelenít meg ez a kiadvány, azt Gregus-Szabó Gergely elég jól megfogta kritikájában: „A *Given to the Rising* korkép és kórkép is egyben az emberről, a rothadásról a szívünkben, és arról, hogy ha a folyamat akadálytalanul folytatódik, nem lesz öröksége a felnövekvő generációnak, generációknak. Mégsem térít, szónokol, prédikál, csak közli veled, velem, velünk, hogy baj van.”¹¹



Mi következik ezután? Ha minden igaz, Scott Kellyék írák az új dalokat, a kérdés csak az, vajon ezeket otthon fogjuk-e meghallgatni vagy a szétmálló Földünk romjai között. A történet tehát korántsem teljes, az azonban biztos, hogy a Neurosis munkássága sok-sok zenészt és zenekart ihletett már meg. S bár ők maguk egyáltalán nem szeretik beskatulyázni saját muzsikájukat („Nem szép zene, nem bulizene. Azt kapod tőle, amit beleteszel: ha megadod magadat neki, hozzáadod a saját tapasztalataidat, és alkalmazod az életedre és az érzelmeidre, akkor rengeteget adhat. Ha pedig nem, akkor talán nem fog tetszeni”¹²), tagadhatatlan, hogy nélkülük nem léteznének olyan műfajok, mint a noisecore, a post-metal vagy a post-rock.¹³ Mindenesetre nyugodjunk bele: hamarosan itt a világvége, de legalább megvan hozzá az aláfestő zenénk.

11 GREGUS-SZABÓ Gergely, *Neurosis: Given To The Rising*, <http://www.shockmagazin.hu/portal/cd-kritika/neurosis-given-to-the-rising>. (Letöltés ideje: 2011. augusztus 17.)

12 dr_rodopszin, *A világ nem tartozik nekünk semmivel* – Steve Von Till-interjú.

http://langologitarok.blog.hu/2010/08/05/a_vilag_nem_tartozik_nekunk_semmivel_steve_von_till_interju. (Letöltés ideje: 2011. augusztus 17.)

13 Post-metal, post-rock: A post-metal a post-rock, az ambient és a doom metal hagyományaiból egyaránt merítő stílus, fő jellemzői: hosszú, lassú vagy középtempós, repetitív számok, atmoszférikus, hangulatfestő hangzás súlyos, mélyrehangolt gitárokkal kombinálva. Ismert előadók: Pelican, Cult of Luna, Rosetta, The Ocean, Isis, Callisto, Jesu. A post-rock egyfajta továbbgondolása a progresszív rocknak, amiben egyszerre keverednek a hagyományos, rockos megoldások az alternatív (vagy indie) rock elemeivel, s a zenekarok ezeket kombinálják még ambienttel, jazzel, elektronikával. Ismertebb együttesek: Mogwai, Sigur Rós, Red Sparowes, Russian Circles, God is an Astronaut. A post-metal és a post-rock műfajok között azonban elég nagy áthallások vannak, mivel hasonló dalszerkezetekkel élnek.

Szurkos Anita (1988) Görbeháza. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának angol MA szakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja.

Szurkos Anita

ALTERNATÍV VALÓSÁGOK A MESEMONDÁS REPREZENTÁCIÓI HAJDU SZABOLCS *BIBLIOTHEQUE PASCAL* CÍMŰ FILMJÉBEN

Hajdu Szabolcs, a *Bibliothèque Pascal* (a továbbiakban *B. P.*) című film forgatókönyvíró-rendezője a következőket mondta a filmkészítésről: „Ez a történet, és a történet az minket különösebben nem érdekel. Minket a színészek, a jó helyzetek, az izgalmas filmnyelvi megoldások érdekelnek, és ha ezen keresztül sikerül még a történetet is elmesélni, akkor azt mondjuk, hogy ügyesek vagyunk.”¹ Ez egyszerre igaz és mégsem az a *B. P.* esetében, hiszen a film nem annyira a történetre, inkább a történetmesélésre, s annak a mindennapi életben elfoglalt szerepére helyezi a hangsúlyt: a mű arról a mindenkiben meglévő automatizmusról szól, hogy történeteket alkossunk a túlélésért.² A mesemondás többféle aspektusa jelenik meg a *B. P.*-ben: nemcsak az élet történéseinek megértését segíti elő, hanem közvetett módon – akárcsak az *Ezeregyéjszaka* Seherezádéja esetében – az életben maradás és az életmentés médiuma is lesz.

A film szerkezete többszörösen összetett, hiszen egymásba ágyazott narratívák-ból épül fel: a kerettörténet egyfajta valóság-burokként veszi körbe Mona meséjét. A keret és a mese révén két különböző valóság(érzékelés) ütközését követhetjük nyomon: a hétköznapi realitás és Mona képzeletének mágikus realizmusa találkozik a vásznon – utóbbi valóságosabb a nő számára, mint a gyámügy hivatalnokának hétköznapi valósága. A két valóságérzékelés közötti határvonal a nemek szintjén (is) végighúzódik. A film feminista jellegére már más is rámutatott, habár a rendező tagadja, hogy tudatosan alakította volna a filmet ebbe az irányba.³ A már említett egymásba ágyazott szerkezet újabb elemeként tárul elénk a Pascal által létrehozott lidércnyomás, a bordélyház, melynek neve a film címéül is szolgál.

1 <http://erdelyfm.ro/index.php?belso=hirarchivum&nap=2008-03-18> (Letöltés ideje: 2011. szeptember 15.)

2 Lásd HAJDU Szabolcs a *Bibliothèque Pascal*ról, <http://magyar.film.hu/filmhu/multimedia/videok/filmhu-tv/hajdu-szabolcs-a-bibliothèque-pascalrol-szemle-41-bibliothèque-pascal-hajdu-szabolcs.html>, (Letöltés ideje: 2011. szeptember 15.)

3 *Uo.*

Úgy gondolom, itt érdemes kitérni a címre, amely minden mű szerves része. A túlnyomóan kedvező kritikusi véleményeket böngészve nem találkoztam azzal a kérdéssel, hogy miért éppen a Pascal által életre keltett rémálom kerül kitüntetett pozícióba a címadás révén – hiszen Mona fantáziavilágának éppen az a lényege, hogy melegséget ad, játékos és könnyed. Való igaz, a két eltérő fantáziavilágot szemlélve találunk közös vonásokat. Ahogy bíráló hangvételű kritikájában Tanner Gábor is megemlíti,⁴ Pascal világa bizonyos értelemben szintén a hétköznapiak elviselésében segít, egérút a normák elől: többé-kevésbé aberrált embereknek segít elviselni aberrációjuk súlyát. A film hősnője viszont nem ezt a törekvést képviseli. Ő szinte gyermeki ártatlansággal igyekszik meséivel megszépíteni a valóságot. Szabó Noémi⁵ észrevétele is helytálló, aki párhuzamot von a képzelőerő e két használata között, mivel mindkettő a megélhetés eszközeként is szolgál. Azonban míg Mona barkácmódszerekkel, senkinek sem ártva (sőt inkább az emberek javára) csinál pénzt mesevilágából, addig Pascal nagyipari jelleggel, semmit, és senkit nem kímélve teszi ugyanezt. A néző itt bizony egy kis összeférhetetlenséget érzékel. Milyen szándék állhat a címválasztás mögött? Miért éppen Pascal rémbirodalmáról kapta a nevét a film? Vagy itt is érvényes Umberto Eco megállapítása, miszerint a címek általában félrevezetőek, és nem a mű lényegére mutatnak? Ha a film a fantázia elengedhetetlenségét hangsúlyozza annak érdekében, hogy átvészeljük a szürke hétköznapiakat, akkor a cím egy felkiáltójelként hat, ami arra figyelmeztet, hogy a képzelet szabad szárnyalásának is lehetnek árnyoldalai.

Viszont, ahogy már említettem, a történet fő vonala, Mona története épp a mesék létfontosságú jellegére mutat rá. Ez a történet Mona próbálkozásait tárja elénk, hogy végre beilleszkedjen a társadalomba. Ez a társadalom férfiközpontú és az írott kultúrán alapszik, amivel a Mona által képviselt szájhagyomány összeegyeztethetetlennek tűnik. Ennek eredményeképpen próbálkozása, hogy átadja meséje üzenetét a hivatalnoknak, megbukni látszik. Ugyanakkor mivel minden szereplő, aki Monáról alkot narratívát, csúfos véget ér, úgy tűnik, hogy Mona egyértelműen magának követeli a mesélés jogát.

A realizmus kódjait követő kerettörténet szerint Mona Paparunak a gyámhivaltól kell visszaszereznie kislányát. Vioricát a nagynénjétől, a jósnő Rodicától vették el, mivel a nő pénzszerzésre használta fel a gyermekeket. A hivatalnok a hatalom és egyben az írott kultúra képviselője: erre az első kép rögtön felhívja a figyelmet azzal, ahogy a kamera totálban mutatja a Mona kezében levő dossziét. A kerettörténetben ez az azonosítás

4 TANNER Gábor, *Pálinkával jó lesz – Hajdu Szabolcs*: Bibliothèque Pascal, www.filmkultura.hu, http://www.filmkultura.hu/planok/cikk_reszletek.php?cikk_azon=698 (Letöltés ideje: 2011. szeptember 15.)

5 SZABÓ Noémi, *Végtelen történet* (Terry Gilliam: Doctor Parnassus / Hajdu Szabolcs: Bibliothèque Pascal), Prizma, <http://prizmafolyoirat.com/2010/03/22/szabo-noemi-vegtelen-tortenet/> (Letöltés ideje: 2011. szeptember 15.)

eszköze: Mona egyenlő a személyazonosságát bizonyító okiratokkal, anyaságát az anyakönyvi kivonat igazolja. Az azonosításnak ez a módja szisztematikus: a hivatalnokot szintén a munkáján keresztül ismerjük meg. Egy hosszú, közeli képen látjuk a kezait, amint dokumentumokat készít elő, gyerekek képei között válogat, a kamera csak ezután engedni látni a férfi arcát. Ebben a jelenetben a férfi kommunikációja is szinte kizárólag írott rendelvek, jegyzőkönyvek idézésére korlátozódik. A filmnek ebben a szakaszában még nem lehet eldönteni, hogy Mona csupán nem akar alkalmazkodni ehhez a kommunikációs formához, vagy egyszerűen képtelen erre.

A főcím élesen elkülöníti a kerettörténet első felét a film fő történetszálától, azaz Mona meséjétől. Nagyon éles kontraszt figyelhető meg, ha összehasonlítjuk a kerettörténet és a középponti narratíva nyitányát. Az első filmkocka szerepe itt is ugyanaz, az azonosítás, a szereplő bemutatása, amely itt egy hosszú, Mona arcára irányuló közelivel történik. Ami a kommunikációt illeti, a néző egy teljesen más dimenzióba csöppen. Itt a fő kommunikációs forma a testbeszéd, a csábítás, a zene és a tánc nyelve.

Az írott és a beszélt kultúra már említett, nemek szerinti elkülönülése nyilvánul meg abban, hogy a női karakterek szinte kizárólag a szóbeli hagyományokat képviselik – Mona nagynénje, Rodica például jósnő. Ennek a foglalkozásnak szintén mély, az írott kultúra előtti időkre visszanyúló gyökerei vannak, s lényege szerint maga sem más, mint intuitív képességek mozgósításával történő narratívaalkotás. A szájhagyomány egy másik megkapó reprezentációja a filmben az a jelenet, melyben az Anglia felé tartó, prostituálnak eladott nők közösen énekelni kezdenek. A kiszolgáltatott helyzetük fűzi össze őket, az éneklés segítségével próbálnak úrrá lenni a félelmen és a bizonytalanság érzésén. Az általuk énekelt népdal úgy is értelmezhető, mint sorsuk szimbolikus újrajátszása. A dal főszereplője el akarja adni a kertjében termett virágokat – a szövegfordulat ebben a kontextusban teljesen átértelmeződik a prostitúció metaforájává. Az sem hagyható figyelmen kívül, hogy a legfontosabb női karakter, Mona is a szóbeli hagyományokat képviseli foglalkozásával: mélyen kötődik a női mesemondók közösségéhez, ami elválasztja a „hivatalos”, írott tradíciótól.

A film a képi megjelenítés szintjén erős feszültséget közvetít Mona és a patriarchálisként ábrázolt társadalom között, ám a lány megpróbálja enyhíteni azt. Egy visszatérő motívum is erre utal: Monát gyakran átható, kitartó férfitekintetek keresztüztüében látjuk, és a shot-countershot nevű filmes megoldás azt sugallja, hogy Mona viszonozza ezeket a tekinteteket. A feszültség ellenére Mona több tette felfogható úgy, mint kísérlet a társadalomba való beilleszkedésre. Az első ilyen esemény az általa szervezett koncert. Ennek érdekében a képzeletbeli múltban Mona kapcsolatba lépett a helyi hatóságokkal, a hatalom nyelvén tárgyalt a polgármesterrel. A szervezés során viszonyba bonyolódik az egyik zenésszel, akiről kiderül, hogy igazi nőfaló. Egy pillanatig úgy tűnik, hogy a vágy és a féltékenység az, ami romba dönti a koncertet, viszont a narráció mást (is) sejtet. Abban a pillanatban, amikor a Mona által provokált verekedés elkezdődik, óriási felhőszakadás

tör ki, ami végleg elmosza az eseményt, azt sugallva – valamiféle deus ex machinaként –, hogy még az elemek is Mona erőfeszítései ellen vannak. Más példát is találunk arra, hogy Mona a normák szerint próbál cselekedni – például amikor saját ösztöneinek ellentmondva is hűséges lánya az apjának. De mivel maga az apa sem ezek a normák szerint él, ez a próbálkozás is kudarcra van ítélve. Az apa elárulja a lányát és eladja prostituáltként, hogy megmentse saját életét. (Mint később kiderül: mindhiába.) Az apa is elköveti azt a bűnt, amiért Monának később felelnie kell a gyámhivatalban: szülői befolyását és a bizalmat kihasználva akart hasznot húzni a gyermekéből.

A film több kérdést is felvet a narrációval kapcsolatban. Erre jó példa Mona egyik mondata az utolsó történetben, ami a meséjükből kiszakított, fogságba vetett hercegekről és hercegnőkről szól: „a gyerekek hiába nyitották ki a meséskönyveket, csak értelmetlen, unalmas szavakat találtak.” Vajon mit közöl ez a mozzanat? Ahogy a legnyilvánvalóbb olvasat sugallja: a főhősök nélkül nincs is értelme a meséknek? Ha az írott-beszélt tradíció kettősségét vesszük alapul: a szavak értelmetlenek, unalmasak az emberi jelenlét nélkül, és csak akkor nyernek értelmet, ha kimondják őket? Esetleg a főhősöknek maguknak kell elmesélni a történetüket, hogy azok teljesek legyenek? A *Bibliothèque Pascal*-ban ez utóbbi elképzelés érvényesül, és ez arra invitálja a nézőket, hogy Mona szemén keresztül



lássák az eseményeket. Ezért veszi fel a kamera gyakran Mona perspektíváját, számos oda-vissza snitt teremt kapcsolatot Mona és a környezete között, valamint ez ad magyarázatot a csend figyelemre méltó jelentésképző szerepére. A pályaudvaron játszódo jelenetben, amikor Monát eladják, egy éles vágásnak köszönhetően a kamera, és vele együtt a néző az üvegfülkén kívülre kerül, így láthatjuk az eseményeket és Mona döbrent-értetlen arcát: a jelenet némajátékká változik. A csend érzékelteti az események felfoghatatlanságát, szavakkal ki nem fejezhető mivoltát. Az apa bűne hatására még Mona szavak fölötti uralma is csődöt mond. A csend ebben az esetben inkább vélemény, semmint a nézőpont limitáltságának a jele.

Annál is inkább, mivel Mona mindentudó narrátor. Úgy tűnik, hogy sokkal többet tud annál, amit a film nézőpont-orientáltsága engedne neki. Ha viszont feltételezzük, hogy a mesén keresztül Mona azt az üzenetet próbálja közölni a hivatalnokkal, hogy mindig valami rajta kívül álló erő akadályozta meg abban, hogy „normális” életet éljen (ez az, amit a gyámhivatalban elvárnának tőle), akkor ez a narrációs megoldás nem zavarja a film egységét. Sőt, továbbmutat Mona egy másik tulajdonsága felé: úgy tűnik, hogy a nő kizárólag magának követeli a mesemondás jogát. Ő „hivatásos mesemondó”, aki nomád életet él: kislányával és mini bábszínházával városról városra vándorol. Itt ő a bábjátékos, az alkotó. Nem csak másokról mesél, az is hatalmában áll, hogy a saját misztifikált eredettörténetét megalkossa. Judith Butler így beszél ennek lehetőségéről: „az alany csak akkor tud beszélni a saját eredetéről, ha egy harmadik személyű perspektívát vesz fel, vagyis lemond a saját nézőpontról, hogy elmondhassa a saját eredetét”.⁶

Az eredettörténetek általában nem csak arra szolgálnak, hogy egy nép, vagy személy eredetét megmagyarázzák, hanem egyben igazolják a helyüket az adott rendszerben is. Itt ismét ütközik Mona változata, és a hivatalos, hatalom által elvárt verzió. Mona saját módszere arra, hogy helyet biztosítson magának a társadalomban, nem elfogadható. Viszont a mesélés aktusának más céljai is felfedezhetőek a bábszínház-jelenetben. Közvetve a Seherezádé-féle életmentő, létfenntartó funkció is jelen van, e mellett Mona hagyományokat és tudást ad át a következő generációnak. Miközben Mona a közönségnek mesél, a kamera többször is láttatja a paravánul szolgáló ernyő alatt gubbasztó Vioricát, jelezve, hogy anyja kiszínezett élettörténete inkább neki szól.

Talán mert ennyi szállal kötődik a történetmeséléshez, és egyben függ is tőle, Mona nem tolerálja, ha más vonja bele őt a saját történetébe, ha róla mondanak mesét. Azok a karakterek, akik ezt teszik, így vagy úgy megbűnhődnek. Elsőnek az asszony szeretőjét, Viorelt látjuk, amint mágikus képessége segítségével kivetíti a Monáról és az esküvőjükről szőtt álmát. A következő Pascal, aki szintén a Monával való házasságáról álmodik, és ezt el is mondja a nőnek. Viorel esetében a büntetést közvetlenül nem Mona,

6 Idézi CAVARERO, Adriana, *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*, London, Routledge, 2000, 14.

hanem a rendőrség rója ki, de végső soron Mona az, aki a történet fonalát szövi. Pascal bizonyos értelemben osztozik Viorelrel az álomkivetítés képességében, hiszen a bordélyház az ő valóra vált álma, ahol a prostituáltak különböző narratívákba vannak belekényszerítve. Az ő esetében a büntetés közvetlen és egyértelmű. A szimbolikus tett, amivel Mona megfosztja Pascalt a nyelvétől, végleg megfosztja a férfit attól a képességtől is, hogy történeteket alkosson.

A bordélyházban Monára Jean D' Arc szerepét osztják. Ez egyértelmű visszautalás a kerettörténetre, hiszen a Shaw drámájából kivett párbeszéd tisztán összecseng a keret alapszituációjával: Jean D' Arcnak egy kihallgatás során el kell mondani a valóság általa megélt változatát, ami végül összeegyeztethetetlennek bizonyul a hatalom verziójával. Jean máglyára jut, mivel nem hajlandó megmásítani azt, amiben hisz. Mona esetében az a történet, amit a hatalom képviselőjének, a gyámhivatal tisztviselőjének elmond, szintén nem egyeztethető össze azzal, amit elvárnak tőle. A nő azonban a kompromisszumot választja, hogy felnevelhesse kislányát és elfogadja a meséje hivatalos változatát.

A mű befejezése felvillantja a két valóságérzékelés közötti átjárhatóság lehetőségét, pusztán azzal, hogy a hivatalnok végighallgatja a nő képtelennek tűnő meséjét. Mi több, mivel végül visszaadja Monának Vioricát, feltételezhetjük, hogy megértette a mese üzenetét. Amint az később kiderül, Mona meghátrálása is csak pillanatnyi, hiszen – ahogy azt az utolsó jelenetben látjuk –, Mona folytatja kislánya bevezetését annak a kultúrának a hagyományaiba, amely képes arra, hogy egy alternatív univerzumot hozzon létre az azt körülvevő valóságban.

(*Bibliothèque Pascal*, rendező-forgatókönyvíró: HAJDU SZABOLCS, forgalmazó: Suez Film Kft., 2010.)

Heszky András (1989) Budapest. Az ELTE MA képzésének esztétika szakos hallgatója, valamint a *Street Art Magyarul* című blog írója.

Heszky András

MI VAN A SZÉTCSAPOTT LONDONI FÜLKE MÖGÖTT? BANKSY: *BRITISH TELECOM – TELEPHONE BOX*

Banksy, a bristoli születésű angol street art művész *British Telecom – Telephone Box* című munkáját 2006-ban tette közszemlére London város Soho elnevezésű negyedében. Sajátosan átalakított, csákánnyal „leszúrt” telefonfülkéről van szó, amely akár a funkciójukat vesztett, ám a városképhez mégiscsak hozzátartozó tájelemek emlékműveként is értelmezhető. A fővárosi közgyűlés viszont azonnal eltávolította az installációt, ugyanakkor a British Telecom, akinek a tulajdonában állnak e régi stílusú, tradicionális fülkék, felajánlotta, hogy megvásárolja, és kiállítja a központ lobbijában. A Banksy által rendezett, 2010-ben a mozikban futó *Exit through the gift shop* (Kijárat az ajándékbolton keresztül) című film pár percben és snittben megemlékezik az installáció elkészítéséről, kiállításáról, valamint a munkával elsőként szembesülő járókelők benyomásáról. Még az internetes hozzászólások is azt mutatják, hogy általános tetszéssel nyilatkoznak a fülkéről a megkérdozettek. A filmből egyébként az is kiderül, hogy az installációt 550.000 dollárért vették meg a Sotheby’s aukcióján.

A BBC News internetes oldalán beszámolt az eseményről, a hír az *Artist’s cold call cuts off phone* címmel jelent meg, amely valahogy így fordítható le: *A művész nem várt hívása szétkapcsolta a vonalat/kettévágta a fülkét.* A „cold call” kifejezést az angolok azokra a hívásokra használják, amelyeket a célszemély nem vár, illetve nem számít rájuk; ez legtöbbször reklámcélú telefonhívás. A cím tehát igencsak nehezen parafrázálható. Nem véletlen, hogy az általában egyértelműsége, tárgyilagosságra törekvő újságírói gyakorlat, amelynek elsődleges célja az egyszerűség, ebben az esetben inkább egyfajta fantáziatörténetet kerített az események köré. A kettétört telefonfülke ugyanis egyfelől művészi alkotás, és mint ilyen, sokrétű, tehát ostobán hangozna minden olyan megállapítás, amely a pusztá helyzetjelentés céljával számol be egy ilyen tárgy kiállításáról. Másfelől a csákánnyal kivégzett fülké mint jelenség egészen egyszerűen értelmezhetetlen azokkal a megszokott, bevett, tényszerűen dokumentáló és hírközlő eljárasmódokkal, amelyekkel az ember az újságban, tévében, rádióban találkozik.

Feltűnő a BBC-hír címének az a mozzanata is, amely tételesen belevonja a szerzőt, az alkotót, a művészt a történetek körébe. Teljesen nyilvánvaló ugyanis, hogy egy ilyen

művészeti gerilla-akció után megkerülhetetlenné válik a kitérés nem csak az alkotói intencióra mint olyanra, hanem az installáció terében történő korábbi eseményekre, magára a kiállítóra is. Egy street art alkotás ugyanis egyrészt *per definitionem* hozzátartozik a városi körülmények, helyzetek, terek, emberek hálójához, másrészt viszont éppen az elhatárolódás mozzanatával, maga köré autonómiát vonva hozza létre műalkotásvoltának képzetét. Ily módon feltartóztathatatlanul terelődik a szó az installációt életre hívó művészre, aki – magát mintegy sötétbe burkolva – kívül áll a mindennapok folyamán. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy ez a két jellemző nem zárja ki egymást, nem jelennek paradoxont. Egy street art installáció például mindig egyfajta sajátlagos dialektikában mutatkozik meg, a kint és a bent egy különös ölelésében, amely egyfelől egy outsider, másfelől – egy, a folyamatok kellős közepén álló, csupán rájuk reflektáló – művész kéznyomát viseli magán. Banksy telefonfülkéje, mint bármilyen más graffiti akár, jelzi, hogy „itt voltam, itt jártam, nem tudod, ki vagyok, de benne van a kezem ebben, titokban készítettem el, bármilyen autoritás tudtán kívül, és most itt áll előttem.” Minden street art-tal foglalkozó elméleti írás alapvetésnek tartja, hogy egy utcai műalkotástól elválaszthatatlan egy efféle mozzanat, Banksy telefonfülkéje viszont távolabbra mutat.

A street art installációkra jellemző, hogy a városi, urbánus környezet jellegzetes tartozékait használják fel, majd átalakításukkor az új tárgyak visszakerülnek a közterekre, utcákra. A street art művészek a város megmerevedett állapotait, lefektetett funkcionális rendszereit lazítják fel ezzel, egy olyan kontextust, amelyet az emberek és a tárgyak egymás közt teremtenek meg a mindennapi élet során. Az alkotók fellazítják ennek a homogén együttesnek a berögzült, lepecsételt viszonyait, elcsúsztatják a sziklaszilárd kapcsolódási módozatokat, és ebben az elmozdulásban üti fel a fejét a street art installáció, ebben a repedésben tűnik fel maga a művészeti alkotás. Az egyik legszemléletesebb példa erre Leon Reid IV, azaz Darius Jones amerikai street art művész egyik alkotása, amely a *Kiss*, azaz a *Csók* címet viseli. Két – megint csak a brit szigeteken használt – köztárgy, mégpedig lámpás pózna adja a munka alapját. Az egyik a másik felé dől, mintegy imitálva az emberi csók gesztusát.

Ezek a lámpák párban állnak az út szélén a zebráknál és villognak, ha engedélyezett az átkelés. Teljesen nyilvánvaló, hogy a városi logika kiiktatja a „páros elrendezés” mint jelenség ilyenfajta konnotációit, tudniillik az érzelmeket, és csupán a tiszta funkcionális síkját közvetíti: tehát, hogy két lámpa több szögből, jobban észrevehető. Persze mindez pusztán formális megfogalmazása a jelenségnek. Itt az érzelmi asszociációk megidézése repeszi szét a város kontextusát, központba emelve egy kérdést: mi történik, ha két lámpa közül az egyik szerelemre lobban a másik iránt?

Leon Reid IV esetében ezt a tárgyon történt átalakítást láthatjuk. A tárgy jelenik itt meg, amint kiszakítják környezetéből, és új viszonyok közt, új jelentések hálójában mutatkozik meg. Hogy milyen üzenet rejlik a transzformáció mögött, igen összetett választ igényelne, és akik félnek feltenni ezt a kérdést, azok számára talán emészthetőbb, ha

így fogalmazunk: mit érzünk, mire gondolunk, amikor a kontextusok összecsúszását konstatáljuk? Mi történik a tárggyal? És mi történik velünk? Hogyan befolyásolja továbbá ezeket a kontemplatív folyamatokat a tény, hogy mindez egy kollektív esemény, kollektív tapasztalat? Hiszen rajtunk kívül mások is ugyanott, ugyanúgy találkoznak az installációval, nem beszélve arról, ha éppen meg kell állni, és egymásra kell nézni egy ismeretlennel, mert épp tilos az átkelés. Valóban, a „zavarbeejtő”, a „szokatlan” talán minden más művészeti alkotáshoz képest jobban hozzátartozik a street art installáció esztétikai kategóriáihoz.

Banksy telefonfülkéje – mint általában minden street art alkotás – egyfajta autonóm világot hív életre, az élők világának egy újabb növénytársulását, amely mégiscsak visszaolvad az urbánus környezetbe. Ezen felül, ahogyan Leon Reid IV alkotása, ez a csá-kánnyal leszúrt telefonfülke is újabb jelentésviszonyok felszabadításával kezdi szétszázalazni erőse font, berögzült képzeleteinket a városról, és annak funkcionális egységeiről. A mű hatása azonban, ahogy már említettem, túlmutat mindezen. Az élmény, amely akkor ér minket, amikor meglátjuk a leszúrt telefonfülkét, egyszerre tűnik összeférhetetlennek hétköznapi tudásunkkal, ugyanakkor teljességgel magától értetődőnek. Az installációnak valahogyan sikerül elérnie, hogy amit látunk, meghökkentő legyen, mégis az ismerőség, az érthetőség érzetével gazdagítsa a befogadás tapasztalatát.

A BBC-hír címe egy történetet konstruál az installáció köré, amely jelzi, hogy a kiállított tárgynak történetisége van. Banksy érdeme abban áll, hogy a street art/graffiti művész alapvető alkotási módszerét, az anonimitást, a ködbe burkolózást, az ismeretlenség világát átfordítja a műalkotásba, és létrehoz egy elliptikus univerzumot, a megmagyarázatlanág/megmagyarázhatatlanág territóriumát, amellyel szemben a befogadó értetlennek, elmaradottnak érezheti magát. Nem ismerjük az indítékot, az intenciót, hogy ki és miért szúrt le egy telefonfülkét, de, ami még nagyobb kérdés: mit jelent ez a járdára kifolyt vér? Az installáció alkotója által teremtett képzetes térben van egy fikatív közeg, amelyben a telefonfülkék az emberivel analóg életet élnek? Vagy amikor nem használjuk a fülkéket, azok elszöknek a helyükről és kapcsolatba lépnek, esetleg harcot vívnak egymással? Lehet. De az is megtörténhet, hogy valaki leszúrt egy telefonfülkét, ebben az esetben viszont a vér újabb értelmezési szintet nyithat fel: az a telefonfülke jelenik meg előttünk, amely magányos, ismeri az emberek titkait, az összes ember beszélgetését, és amely könnyen áldozatává válhat egy leszámolásnak, amiért „túl sokat tudott”. Ez a telefonfülke szoros hasonlóságot mutat az emberrel, ugyanakkor tárgy lévén, ez az összeköttetés mégiscsak valamiféle groteszk köpenybe burkolódik.

Érdekes, hogy például Örkény István egyik egypercese, a *Ballada a költészet hatalmáról* is egy telefonfülkével történt hihetetlen eseményeket beszél el. Örkény groteszkjének a szerkezete ugyanabban a minőségi kettősségben mutatkozik meg, a „hihetetlen” és a „mégis ismerős” keveredésében, ami Banksy munkájában is érvényesül. Banksy fülkéje enigmatikusabb, mint Örkényé, de ugyanazt a lírai háttérvilágot villantja fel. A street art

művész fülkéje szomorú. Szomorú, ahogy eldőlt. Szomorú, ahogy ebben a megalázottságban fekszik. Elterülve. Szomorú, mert talán ő sem tudhatja, hogy ki tette ezt vele és miért. Szomorú, hogy csak mi látjuk, hogy nem tudja senkivel megosztani a szenvedését. Egy szépen, ízlésesen megmunkált tradicionális telefonfülke – a piros fülkék K2-es prototípusa – tehetetlenül, védekezésre képtelenül fekszik.

Banksy installációja nem csak egy geg, nem egy poénra épül, elsősorban nem megérteni kell – vagy nem úgy, ahogy elsőre gondolnánk. Az említett filmen láthatjuk, amint az arra járók folyamatosan fotózzák a mobiltelefonjukkal, még mielőtt egyszer is körbejárták volna. Maga a megjelenése is egy „cold call”, egy váratlan hívás, amelyen azonban érezzük, hogy több pusztá fricskánál. Banksy műalkotásának ereje nem száll el egy csattanóval, és a fentebb felvillantott lehetőségek is, csupán töredékét teszik ki annak az asszociációs bázisnak, amelyet ez a szomorú scenárió, a csákánnyal leszúrt fülke látványa életre hívhat a befogadóban.



Bihary Gábor (1989) Vásárosnamény, Mátészalka. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának magyar nyelv és irodalom BA képzésén végzett 2011-ben.

Bihary Gábor

SZEREPEK ÉS SZÖVEGEK KÖZÖTT LOVAS ILDIKÓ SPANYOL MENYASSZONY CÍMŰ REGÉNYÉRŐL

SZEREPEHÉZSÉGEK

„az ország legzseniálisabb férfijához mentem feleségül,
és egy szarcsimbókkal élek együtt”

A *Spanyol menyasszony* című regényt két (női) szubjektum hangja uralja – ők szólalnak meg a mértani precizitással megszerkesztett könyv egyenként tíz-tíz szakaszból álló én-elbeszéléseiben. Azonos a helyszín: a Délvidék, pontosabban Szabadka, Újvidék és környéke. Eltérő azonban a két én temporális jelölője. A kulturális, történelmi utalások révén az egyik elbeszélőt (korát tekintve mindenképpen) az empirikus szerzővel rokoníthatjuk, így autobiografikus elemekkel átszőttként is értelmezhetjük a nagyrészt 1980-as és későbbi években, évtizedekben játszódó történetet. A másik elbeszélőnek pontosan tudjuk a kilétét: Jónás Olgáról, Csáth Géza feleségéről van szó, akinek saját fiktív leírását olvashatjuk a tragikumba fulladó szenvedélyes házasságáról. A két cselekményszál burjánzó motivikus áthallások révén válik összetartozóvá, másképpen nem egy szövegről beszélhetnénk, hanem *kettőről*.¹ A polifonikus szerkezetű könyvben egymást váltogatja a két narratíva, időbeli és térbeli ugrásokat, késleltetést eredményezve. Ez utóbbit erősíti a gyakori ismétlés az egyes történetszálakon belül.

Visszaemlékező narratív pozíció jellemzi mindkét én-monológot. A 20. század végi én-elbeszélésben az idősíkok egyes tárgyi részletei (illetve azoknak elsősorban érzékszervekhez köthető stimulációja) idéznek fel más szinkrón metszetbe tartozó narratívákat, kis történeteket, így sűrű háló jön létre. Egy adott fejezeten belül egymásra csúszhatnak időben távol lévő „mnemoszegmentumok”, amelyek töredezettséget, szét-tartást eredményeznek. A múlt színrevitele nem kronologikus, hanem asszociatív és képszerű. (Pop)kulturális hatások indítják be az emlékezést: a nyolcvanas évek atmoszféráját filmes és zenei utalások alakítják ki, s egyúttal a narrátor múltját és identifikációját is

1 ASZTALOS Éva tisztázza a kérdéskört kritikájában: *Szabadkai érzelmek iskolája*, <http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=725> (Letöltés ideje: 2011. július 17.)

meghatározzák.² Az iskolai tornaórák nyomasztó, feszültséggel teli hangulatát és a kötél-mászás kínjait Magyar Zoltán olimpikon moszkvai győzelme szervezi nyelvi egységbe. A visszatekintés jelenében az elbeszélő a Csodák Palotájába kíséri a gyermekét, ahol aztán drótsodronyon futó kerékpáron egyensúlyozik. Ekkor már többszörösen elvált nőként mutatja be magát, s válik egyúttal a férfiak tekintetének céltáblájává. „A földön, hihetetlen mélységben, legalább három méterrel beszíjazott combjaim alatt, nem állt egyetlen anya sem. Ezt különben megszoktam, a nyári táborokban is így van, ahol meg a sátorállítás rituáléja történik. Apákkal és culákkal, fiúkkal és gabalyodó zsinórokkal, plusz én.”³ Néhány oldallal később így vall: „Legyőztem az apákat, akik fiaik vállát fogták és fogalmuk sem lehetett arról, milyen érzés az ő társadalmuknak a részeként gyereket nevelni, miközben az anyák társadalmának a része vagyok, akik azonban kivetettek maguk közül azonnal, amikor kiderült, hogy nem sikerült házasnak maradnom. Pedig azt nem is tudták, hogy már megint.” (36–37.) Az elbeszélő két világ közé, peremhelyzetbe kerül.

Az anya szerepét sajtóságnak tekinthetjük, hiszen „benne testesül meg a »másik nem« egyetlen olyan funkciója, amelynek létezését a beszélő alany biztosan be tudja látni”, ám „[...] olyan civilizációban élünk, amelyben a nőiség *szentesített* (vallásos vagy laikus) ábrázolását az anyaság magába szívja. Közelebbi vizsgálódás bizonyosága szerint azonban ez az anyaság fantáziakép, amelyet a felnőtt táplál magában – férfi éppúgy, mint nő – az elvesztett kontinensről: mégsem valamiféle idealizált archaikus anyáról van szó, inkább annak a nem lokalizálható *kapcsolatnak* az idealizálásáról, amely bennünket hozzá köt – ez az elsődleges nárcizmus idealizálása.”⁴ A fentiek vonatkozásában értett *anya* tehát olyan szerep, amely magába szívja, s feloldja a nő teljességeként való megélhetési lehetőségét. Ebben az értelemben a nő csak akkor lehet teljes, ha anyává lesz – ám ezzel az addigiakban értett nőisége megszűnik. Az anyasággal járó feszültség azonban Olgánál radikálisabban tör felszínre, ebben a történetben nagyobb hangsúly helyeződik az anyagyerek konfliktusra. Kisolvával való kapcsolatát a következőképpen részletezi: „Ha Veron kezét nézem, amint a pelenkát cseréli, kioldódik belőlem a görcs, a feszültség, a vágy, hogy a baba fejére tegyem a kispárnát, az apró arcocskájára, a ráncos kis pofájára, üresen tátongó szájára, rózsaszín orrlyukaiba tömjem a párna tollát, hogy elhallgasson, hogy fölforduljon ez a szánalmas kis lény, nem ember még, alig több egy kutyakölyöknél, nem emlékezne egyetlen pillanatra sem, nem volna mit fölidéznie, nincs még élete. Ha nem volna

2 A teljesség igénye nélkül megtalálható az allúziórendszerben a *Peeping Tom*, a *Queen*, *Toto Cotugno*, a *Mad Max* vagy a *Kék bársony*. Főként utóbbi segítheti a megértést, a tekintet, a lefeltekedés, a szexuális perverzió miatt összekapcsolódik a regénnyel, s a későbbiekben releváns volna a *Spanyol menyasszony*t ebből az intermediális aspektusból is megközelíteni.

3 LOVAS Ildikó, *Spanyol menyasszony*, Pozsony, Kalligram, 2008, 32. A regényből származó idézetek után a főszövegben közlöm az oldalszámot, melyek erre a kiadásra vonatkoznak.

4 KRISTEVA, Julia, *A szeretet eretnetikája*, ford. Gyimesi Tímea, Helikon, 1994/4, 491. (Kiemelés az eredetiben.)

Veron vörösre sikált keze, amivel megszorítja rajta a svédpólyát, és amely mozdulattól én is embernek érzem magam, nem is volna élete, megfojtanám, akár egy semmit: mert az ő kölke.” (242–243.) Látható, hogy Olga számára az anyaság kizárja a nőiséget, olyan szerep, amely idegen, külső, erőszakos behatolás a Saját identitáskonceptióba annak széttörése érdekében. S még inkább tetten érhető a feszültség, ha a test kiszolgáltatottságára koncentrálnak az értelmezői tekintet: a hormonháztartás felborulása miatt Olga teje állandóan folyni kezd, s akármilyen praktikákat vetnek be Veronnal, az idős szolgálóval, nem sikerül elapasztani.

A kezdő jelenet határhelyzetben ábrázolja a névtelen elbeszélőt. „A júliusi hőségben a szoba sarkában álldogáltam. Álltam egyik lábamról a másikra. Hófehér stiklában. Stikában szerettem volna, de nem lehetett, hiszen azért álltam ott a szekrény előtt, hogy megbámuljanak. Jöjjenek az emberek és nézzenek. A karcsú derekam. Makacs szám. Gyönyörű frizurám. Párizsi ruhám.” (10.) Már viseli az esküvői rítus kelléktárába tartozó ruhát, ám még nem a menyegző alkalmáért, hanem azért, hogy szokás szerint „megbámulhassák”. Ezen a ponton egyszerre lány és asszony, s a két szerep kerül feszültségbe egymással. Összefonódik itt a mások általi látás a saját nézőponttal, beemelve egyszerűsmind a tükör szerepét, melyhez Séllei Nóra megállapítása kapcsolható: „[...] a tükör mint a szépség – vagy az öregedés – visszatükrözője, mint a *testi*, nem pedig a *lelki* képből eredő érték mérője kultúránkban egyértelműen, és nagyon mélyen gyökerezően a nő – a patriarchális diszkurzusrendszer által létrehozott, megírt és visszatükrözött nő – képéhez kapcsolódik.”⁵ A tükör rendre megjelenik az önéletrajzi narratívákban, ami többnyire a lélek visszavetítésének metaforája, mely metódus határozottan a férfiak sajátja, s kimondatlanul arra utal, hogy a nőknek nincs „lelkük”, hiszen ahogyan azt az imént idéztem, ők a testüket látják az üvegfelületen.⁶ S jelen regény esetében is az a nagy kérdés, hogy „[...] az önéletrajz mint tükör, mint az »én« lelkiségét feltáró és visszatükröző műfaj miképp funkcionál(hat) abban az esetben, ha egy, a kulturális hagyományok szerint a tükörben csak *tárgyasuló*, nem pedig *alannyá* váló nő néz bele [...]. Márpedig az önéletrajz műfajának alapfeltétele, hogy legalább három »én«-t feltételez: a szerzőét, a szöveg narrátorát és az elbeszélt »én«-t.”⁷

Ahogy már a fent idézett kezdő jelenetből kiderül, a regény egyik központi témája a házasság. Olga története végig a házasságon belüli létről szól, a névtelen elbeszélő szólamában azonban terjedelmesebb részt tesz ki a gyerek- és kamaszkor megidézése. Kiemelkedő emléket jelent az, amikor a testét szexuális szempontból felfedezi. „És akkor

5 SÉLLEI Nóra, *Tükröm, tükröm...: Író nők önéletrajzai a 20. század elejéről*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, (Orbis Litterarum), 2001, 14. (Kiemelés az eredetiben.)

6 Vö. Uo., 13–14. Érdekes, ahogy mindez beleíródik egy műfajba is, hiszen a középkori *speculum regis*, vagyis a *királytükör* az eszményi uralkodó képét festi meg, amely természetesen inkább lelki, mint testi vonatkozású.

7 Uo., 15–16. (Kiemelés tőlem.)

észrevettem, hogy van már mellem. Valahogyan lett az éjszaka folyamán, mert tegnap, amikor ugyanitt és ugyanígy álltam, még nem volt. Domborodott a zöld pulcsi, én meg lehúztam, ahogyan csak tudtam, magamra feszítettem, akár egy páncélt, hogy minél jobban láthassam. Nem szóltam a konyhában ülőknek, féltem, kicsúfolnának.” (77.) S ettől a pillanattól fogva a tekintettől is menekülnie kellett. „Ha keresni kezdtek, bekiáltottak a szobák irányába, és nekem mindig volt annyi időm, hogy magamra kapjam a trikóm, vagy a pulcsim, és visszatrappoljak a gyerekkorba, az életbe, az ebédre terített asztalhoz.” (197.)

Ismét felbukkan a tükör, amely a (testi) önkép kidolgozásában nélkülözhetetlen eszköz lesz, s hangsúlyosan egybemosódik a nemi érettségig vezető útkereséssel. „Attól a kora tavaszi naptól kezdve minden nap visszatértem a tükörhöz, de már nem az előszobában, hanem a hálósobában. Hosszan forgolódtam a szekrény előtt, ahol a megvilágítható tükör állt. Volt, hogy felültem az ágyra, úgy nézegettem magam.” (77.) Az elbeszélő feleleveníti, ahogy szobrok pózait utánozza: „Ezt a pózt gyakoroltam legtöbbit a hálósoba franciaágyán, ahol, bármennyire kemény volt is az ágy, többször-többször eldőlttem. Hogy meg tudjam tartani az egyensúlyom, a sarkam a fenekemhez szorítottam. A másik lábam hosszan hátrafeszítettem, a derekam kihúztam, de annyira, hogy ropogott. A mellem ki-düllesztettem, a kezem csípőre tettem. Ahogy így egyensúlyoztam, oldalra fordított fejjel és meglehetősen elégedetten, valami furcsa érzés suhant át bennem, a sarkam alatt, ahol a fenekemhez nyomtam. Olyan kellemes volt, hogy oldalra dőltem tőle az ágyon, és kuncogni kezdtem, abba sem tudtam hagyni. Azt hittem, véletlen, de egy idő után rájöttem, hogy nem az.” (78–79.) Énképe láthatóan tárgyakról mintázódik, ami determináló hatással a jövőjére nézve. Olyannyira meghatározó az élmény, hogy a menyegzői ruháját is a nippes ihletik. Az elbeszélő házassága a kölcsönös (korábbi szerelmekre irányuló) féltékenység miatt lesz tiszavirág-életű. A válás miatt rezignációba süllyed, helyzetét ironikusan így összegzi: „Nem spanyol menyasszony voltam, inkább spanyol tyúk. Az sem rossz, hiszen a legrégebb és legnemesebb tyúkfajták egyike, könnyűsúlyú, tetszetős testalkatú, délceg tartású. Sajnos keveset tojik és a húsa sem jó. A hidegre pedig rendkívül érzékeny. Apám egyszer elvitt a dísz- és kisállatok kiállítására, annak katalógusában olvastam. Nem is tudtam, hogy megjegyeztem. Spanyol tyúk.” (266.) A „tyúk” szó és alakváltozatai persze a „nő” szinonimái a szlengben, ami még expresszívabbá teszi az azonosulást. A regény másik szolamában olvasható a tyúkvágás precíz és zsigerforgató leírása (59–61.), mely ráépül a fenti önjellemzésre. Nyakatekert ibériai szobrok, levágott csirkék – ezek képezik a narrátor hasonulási mezejét, mégis megjelenik valamiféle alternatíva a számára. Az esküvő napján történnek az alábbiak: „A helyzet [t.i. az egész estén át tartó rossz viszony a fiatal pár között] semmit nem javult, a két örömanya megpróbált javítani a hangulaton, hiába. Aztán senki sem tudja, hogyan történt, de a mindig nyugodt, kiegyensúlyozott, természeténél és neveltetésénél fogva hallgatatag anyám kezéből, aki gyűlöl minden veszeke-dést, jelenetet és zűrzavart, a spanyol menyasszonyi ruha messzire repült, métereken át suhant, mint valami óriási pille, majd ernyedten hullott a földre. Anyám annyit mondott

még apámnak, hogy pakolj, indulunk, de akkor én már nagyon sírtam, és nem akartam sehová sem menni, csak kibékülni a férjemmel, akibe – azon a napon először éreztem –, nagyon szerelmes vagyok.” (213.) A ruha eldobása egyben az ahhoz köthető elvárások száműzését is jelenti, szimbolikus tett, amely átrendezi a névtelen elbeszélő életét. A majdnem-feleség nem képes magára öltetni a nővé váláshoz tartozó, társadalmi szerepminták által felkínált jelmezt, idegenül feszeng ebben a kulturálisan előírt szerepben. Ehelyett munkát vállal, és már önállóan rendezi be életét.

LÁNY, REGÉNY

A névtelen visszaemlékező elbeszélésének lényegi vonása a saját és mások testével szembeni idegenség, amit nagyrészt a nagymamájától származó elvek alapoznak meg. „[...] a nagyanyám szerint egy lány nem áll szóba senkivel, nem enged közel magához senkit, ugyanis minden férfi csak azt akarja. Elég sokat voltam a nagyszüleimnél, nagyapám a műhelyben, inkább feltalált és szabadalmaztatott dolgokat, semmint a nagyanyám mellett üljön, tehát a nagyanyám egyeduralkodó volt, és tízéves koromtól, amikor anyám dolgozni kezdett, s én náluk töltöttem az időmet, mivel képtelen voltam egyedül maradni az üres házunkban, minden nap elmondta, milyen egy rendes lány és mit akarnak a fiúk. Azt.” (35–36.) A nevelés részét képező megállapításban olyan sémák bújnak meg, melyek a későbbiekben megnehezítik a lány szerelmi-szexuális kapcsolatainak létrejöttét. Ezt mutatják be az ismerkedés közösségileg kijelölt tereihez – diszkó, jégpálya, uszoda – köthető események, amelyek sorra kudarcra vezetnek az elbeszélő számára. „Így aztán igen fájdalmas élmények sora volt a korcsolyázás, a néhány évvel idősebb hokisok olyan bátorsággal viselkedtek, hogy úgy gondoltam, rendjén lévő, s ha szép lennék, velem is ezt tennék, bár nem engedném. De erőszakosságuk azt föltételezte bennem, hogy akkor is tennék. A velem egyidős fiúk bátorralan kísérletei vagy durva mókái, aminek következtében többször a palánknak ütköztem inkább, semmint ők foghassanak meg, bátorrá tett és kishitűvé. Egyszerre voltam meggyőződve csúnyaságomról és arról, hogy ezek a tizenéves fiúk mind csak azt akarják.” (36.)⁸

A narrátor próbál ragaszkodni a nagymama által megfogalmazott „rendes élet” kívánalmaihoz. „Nagyon fontos volt, hogy legyen rendes életem, mert ez a cél tartott meg engem, tartott vissza attól, hogy belezuhanjak a könyveim közé és többé elő se jöjjenek. Sokszor semmire nem vágytam jobban, mint erre.” (210.) Miután ezeknek az

8 Az elbeszélés kronológiájában ez a korábbi esemény előképe lesz a verandán zajló „boldog korcsolyázás” leírásának, ahol a kasztrált macska az egyedüli társ. (129–131.) A részletek a két emlékkép egymásra montírozódását és az összevetésüket is lehetővé teszik, így az állat a hokisok/vízilabdások helyét foglalja el, számára pedig a harmónia lehetőségét demonstrálja. Egy kasztrált állat társaságában már képes „önmagáért”, csak a korcsolyázás miatt élvezni a szituációt, mert nincs mögötte szexuális motiváció, elválíktól a közegtől, ami frusztrációval töltötte el.

előírásoknak nem sikerül eleget tennie, a lány elbeszélői szólamának tragikus tetőpontján majdnem öngyilkosságba menekül. „A szutykos, hideg, novemberi Duna előtt álltam, akár egy nagy, görbe madár. Leülni nem mertem, mert nevetséges lett volna úgy indulni neki a folyónak [...], másrészt viszont féltem, hogy fölfáznék. Lelkünk gyöngesége, amelylyel testünk épségét óvjuk, megalázó, megható és megmosolygtató.” (187.) A szerepkonfliktusok kezelésében az öngyilkosság szinte egyedüli megoldásnak tűnik. Ez pedig a XIX. századi irodalomban meglévő hagyományt eleveníti fel, amelyben a kitörési lehetőségek kudarca vezet el az élet kioltásához. Ezt a tradíciót képviseli a *Bováryné* vagy az *Anna Karenina*. Az érzékeny románokban⁹ szintén gyakori elem az öngyilkosság, melyet többnyire a szerelem beteljesíthetlensége idéz elő. A regény így csatol vissza az alcímhez, hiszen ebben a jelenetben a lányregények előlegezte narratívát fordítja ki. „A rendezett fiókos szekrény helyett, amiben a napok hibátlanul, párban sorakoznak, akár a zoknik, az életem egy falusi árnyékszék lett, a napjaim gyűrött, használt újságok, amiket már csak seggtörésre használnak. Elvált asszony leszek, pedig egyetemista.” (193.) Az én és a szereplehetőségek kerülnek feszültségbe. Az elsajátított nagymamai diskurzus szerint szégyen az, ha valaki elválík, kiváltképp, ha nagyon fiatalon. Ebben a jelenetben tehát az imént vázolt narratív keret folytathatatlanságáról számol be. Nem végez önmagával, hanem a válasz mellett dönt.

A lányregényekben mindent áthat a szerelem, s elég bármilyen apró jel ahhoz, hogy a főszereplő beleszeressen valakibe. A visszatekintő elbeszélésében a már említett Magyar tornász mellett szerepel egy másik olimpikon, „D. T. vegyesúszó-király”. Az ikonikus férfialakokról elmélkedve vallja be, hogy „[e]gészen könnyű olyan férfiba beleszeretni, akinek magasabbra lendül a lába, mint egy balettosnak. Olyan férfiba is könnyű, akinek megsérült a szeme, de olyanba sem nehéz, aki kopasz. Egyáltalán nem nehéz beleszeretni valakibe.” (39.) Épp ez az önreflexív szint hiányzik a lányregényekből, hiszen ezzel az eljárással könnyen ironikus hangnem alakítható ki. Azzal, hogy a narrátor saját szerelemfelfogását elemzi, eltávolodik tőle, ami felülemelkedést biztosít számára.

INTERTEXTUALITÁS

A Spanyol menyasszony szemiózisában hangsúlyos szerep jut a pretextusoknak. A regény olyan elvárási horizont megalkotását tűzi ki célul, amely igényli az intertextuális olvasási mód fokozott előtérbe kerülését. Már az alcím ezt a szándékot támasztja alá, hiszen – a hagyományosan műfaji besorolást magában foglaló pozícióban – a következő olvasható: lány, regény. Azonnal egy hermeneutikai problémával állunk szemben: mit jelent a vessző, ami

9 Lásd BÓDI Katalin, *Könny és tinta: A magyar levélregény és heroida történeti és poétikai háttere*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010 (Csokonai Könyvtár, 46), 38–42.

távolítja, idegeníti a szöveget a műfajként értett *lányregény*től.¹⁰ Az alcím után (tehát még mindig a paratextus „terrénümán” belül) két mottó szerepel: az egyik Elias Canetti *Feljegyzések* című, naplószerű töredékeket tartalmazó aforizmagyűjteményéből származik: „Nem kell a legvégső konklúzióig elmenni. Annyi minden van közben is.”¹¹ A másik jelige Csáth Géza mondata, így hangzik: „Hangsúlyozom, hogy mindig szadista férfi voltam, és sohase féltékeny.”¹² Ezek a jelölt, feloldott intertextusok újabb kontextualizálást hajtanak végre, az „aktualizált szöveg univerzum”¹³ határait húzzák meg. A Canetti- és a Csáth-korpusz kerül tehát az értelmező horizontjába, ezért szükséges, hogy a figyelem fénye ezekre az alkotásokra is vetüljön. Ezeket az „úttáblákat” látja az olvasó még azelőtt, hogy belépne a regény terébe. Mint mindig, itt is érdemes „szabályosan közlekedni”.

OLGA ÉS A NAPLÓ

Csáth Gézát a személye és szövegei köré horgolt kultusz konzerválta. Újrafelfedezései éppen ezért lehetnek érdekeltek ennek a falnak a lebontásában. A *Spanyol menyasszony* azonban épp az író helyezi háttérbe, függönyök mögé, s a feleséget lépteti elő. A regény ezen eseménysora tehát az egyszemélyes Csáth-mítoszt kétszereplőssé, dialogikussá alakítja, hiszen, ha maradunk a színházi beszédmódnál, az eddigiekben kellékként, díszletként prezentálható, néma Olga most szót kap, illetve szót követel magának és újraírja a már sokszor lejátszott darabot. A „szövegkönyvhöz” nyúl vissza, aki először kíváncsiságtól űzve, majd aztán férje parancsára kezdi el olvasni a Csáth által vezetett naplókat. Személye a más általi jellemzés, más általi írotttság állapotában létezik, alakja diszkurzív tér, s erre reflektál is a regény folyamán: „[...] bármennyire is bízom abban, hogy legyőzhetem őt, és végére jutok ennek a történetnek, előfordulhat, hogy nem sikerül, én veszek rajta.” (98.)

Olga és Csáth házassága a „Kín Házában” inszcenírozódik, „amely anatómiai misztériumszínpad, ahol a kintestek felvonulnak és teatralizálódnak.”¹⁴ A történet

10 Nem Lovas Ildikó szövege az egyetlen, amely rájátszik az „irodalmi-műfajgúla” legalsó szintjére begyömöszölt lányregények tematikájára. Polcz Alaine *Leányregény* című alkotása szintén kötődik hozzá, s ott is „[a] kamaszlányokat megírató, boldog házassággal végződő lányregény műfajától meglehetősen távol eső történet bontakozik ki előttünk, a könyv címe sem lányregény, hanem »leányregény«.” ZSADÁNYI Edit, *A másik nő: A női szubjektivitás narratív alakzatai*, Bp., Ráció, 2006, 63.

11 CANETTI, Elias, *Feljegyzések*, vál., ford., jegyz., utószó HALASI Zoltán, Bp., Európa, 2006, 103.

12 CSÁTH Géza, *Jegyzetek D.-nek* = CS. G., *Napló 1912–1913*, Bp., Windsor, 1995, 145–146.

13 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció* = K. SZ. Z., *Hagyomány és kontextus*, Bp., Universitas, 1998, 35.

14 NEMES Z. Márió, *A kinnal telt ház*, Holmi, 2008/2, 264.

előrehaladásával egyre perverzebb, szadisztikus jelenetekben bővelkedő rémhistória körvonalazódik, a „héja-nász” szecessziós hagyományát hangolva át. A férj féltékenységében krétával kijelöli azt a teret, amit felesége a házban belül bejárhat, s az asszony nem lépheti túl azt a vonalat, ami az uralkodás pozícióját hivatott reprezentálni. „Nem arról szólt a fehér csík, hogy a fürdőszobát használhatom, de a vécét nem, mert az már a túlsó oldalon van. Azt akarta, hogy lássák, miként bánhat velem. Nem is azt, miként bánt, sokkal inkább azt, mennyi mindent megtehet velem.” (98.) Ennél erősebb azonban a nyelvhasználati módban megmutatkozó uralmi vágy, hiszen a regény válaszol arra a kérdésre, hogy miért kell a nemi aktust több helyen is „áldozás”-nak, vagy a női nemi szervet „kehely”-nek nevezni¹⁵ – Csáth használja a jelzett szavakat naplóiban. E nyelvi adatok irányítanak a férj diáriumának újraolvasásához.

Csáth Géza 1912–13-as műve nem tekinthető teljes egészében naplónak, hiszen terjedelmes részt képez benne az 1912-es, stubnyafürdői nyárra való visszaemlékezés, ahol fürdőorvosként dolgozott. A téma velejét a hódítások számszaki összeírása adja, de az író a morfinizmussal vívott harcának állomásairól, a leszokás lehetetlenségéről is beszámol. 1912 szeptemberétől a következő év januárjáig mindennapos feljegyzések szerepelnek a szövegkorpuszban, Csáth tehát áttér a napló-formára. Ezen belül kap helyet a *Morfinizmusom története* című újbóli visszatekintés, amely a függőség geneziséét mutatja be. S a kiadás végén olvasható a *Jegyzetek D.-nek*, melyet élete végén Kosztolányi számára készített.¹⁶ A feljegyzések hangoltságáról a következő állapítható meg: „A személytelen hangnem, amellyel a nőkről – ezekről az eleven tárgyakról – beszámol, azt sugallja, hogy a hódítás nem a női test birtokbavételével fejeződik be, hanem e birtokbavétel rögzítésével. Mintha a hódításnak nem az lenne az elsődleges célja, hogy egy nőt megkaparintson, hanem hogy ennek tényét dokumentálhassa. A kalandokban a perverzióknak szinte nyoma sincsen; és mégis, azáltal, hogy le vannak írva, perverznek hatnak: a nőkkel lefeküdve Csáth szinte nem is őket élvezi, hanem a későbbi rögzíthetőség élményét.”¹⁷

A szövegtérben tárggyá írt, az individuum-lét szabadságát megtagadó, férfi testvágakat kielégítő eszközzé degradálódnak a nők. A napló dehumanizálja a nőket, és erre a regény cselekményében is található példa. A kínzás tetőpontját Olga állattá való

15 VINCZE Ferenc *A nőiesség szemérmes bája* című recenziójában fogalmazza meg a kérdéskörrel kapcsolatos aggályait: „Lovas Ildikó regényszövege meglehetősen szemérmes, gyakran az az érzésem támadt, hogy a dolgok nincsenek a nevükön nevezve. »Mérőszerszám« a pénisz, »kehely« a női szeméremtest. Nem botránkoznánk meg azon, ha a nevén lennének nevezve ezek a bizonyos dolgok, hiszen hallottunk, láttunk már vulgárisabbat is. Mert számomra a kehely elnevezés nemcsak finom, hanem hiteltelen is. Ahogyan a szeretkezésre, a szexuális aktusra használt »áldozás« kifejezés is.” <http://www.ujkonyvpiac.hu/cikkek.asp?id=3442> (Letöltés ideje: 2011. július 14.)

16 Lásd SZAJBÉLY Mihály, *A naplóíró Csáth Géza*, Üzenet, 1997/9–10, 600.

17 FÖLDÉNYI F. László, *A tágra nyílt szem*, Pécs, Jelenkor, 1995, 153–154.

lefokozása képviseli, amikor a januári fagyban férje kutyaszíjjal kötözi a zongoraszékhez a használaton kívüli, s így fűtetlen szalonban, szájába pedig előbb a kottákat, majd a zöld selyemkendőt helyezi, melyet előzőleg szűrő töménységű kölnivel locsolt be. Később pedig a mániákus féltékenység vezeti el odáig, hogy kést szorítson neje torkának, aki ekkor kénytelen kimondani a regény egy mondatnyi első fejezetét: „Én, azt hiszem, lényegileg még szűz vagyok.” (9.) Ez egyben a „tradicionális regényforma dekonstruálását eredményezi”.¹⁸

Az Olga szölamában felidézett jelenetek nagy része már olvasható a férj tollából. Ilyen többek között az erdei nemi aktus, vagy a még házasságuk előtti időszakban gyakorolt játék, melynek lényege, hogy Olga megcsalja a képzeletbeli férjét (Palit) Csáth Gézával. Mondatokat, szintagmákat szintén átvész a regény. Az én-elbeszélés miatt a vég, a halál narratívája *ab ovo* kívül kerül a szereplő kompetenciáján. Az ilyen narratopoétikai eljárás legnagyobb hiányossága az, hogy „ha egy »élénk emlékezetű« narrátor el is tudja mondani, mit gondolt élete kezdetén, nincs olyan narrátor, aki el tudná mondani, mit gondolt élete végén”.¹⁹ Mivel a sztori végére nincs szükségünk (helyesebben azt már előzetesen ismerjük), a történet *már mindig* írott számunkra. Így ismert, már egyszer megalkotott irodalmi alakok képezik a szöveg alanyait. A mű egyik kritikusa, Sirbik Attila szerint: „A szöveg csakis a vég felől közlekedhet, és ha jobban belegondolunk ez egyértelmű. A szöveg szabadsága lehatárolt, tehát voltaképp nem szabad, hanem egy eleve zárt rendszerben működhet csakis.”²⁰

Olga véleménye a naplóról így hangzik: „Én soha nem vezettem naplót, gyerekes dolognak tartottam. Engem a színek, szagok, érzések emléke pontos irányban tartott, s mindig abba az irányba mutatott, amit fontosnak tartottam. És titkosabbnak is tartottam, ha nem írom le a dolgaimat” (84.). Az én-elbeszélő vallomásos igényű megszólalása paradoxonba torkoll, hiszen épp ennek az ellentétéről győz meg a könyv: a regény egyben Jónás Olga személyiségét írja újra úgy, mintha az ő saját naplóját olvasnánk. Itt artikulálódik először a feleség vágya, mely utópisztikus látomásban elevenedik meg: a házi szolgáló, Veron, és csecsemője, Kisolga társaságában élnek majd boldogan. „Ha eljönne az ősz, Veron összegyűjtené a diókat, koppanna a doboz, amikor bejönne a hátsó kertből. És az orgonafa koronája még október végén is zöldellne, mert az orgona levele nem sárgul, csak hirtelen megfeketedik és leesik. Éppen így élnénk mi is. Állna az idő a házunk előtt, de nem

18 SZABÓ Szilvia, *Két emlékező/önértelmező nő diskurzusa*, Híd, 2007/9, 37.

19 COHN, Dorrit, *Áttetsző tudatok = Az irodalom elméletei II.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, JPTE – Jelenkor, 1996, 105–106. Olga a helybeliek szóbeszédét idézve „mondja ki” a halála körülményeit, ezzel is megerősítve az ebben a szölamában mindvégig lebegtetett, már-már léten túli beszédmódot. És ez a narrációs mintázat összefüggésbe hozható a mottóban található Canetti-idézettel is.

20 SIRBIK Attila, *Lélekhinta, átbillenés*, http://www2.symposion-line.eu/fex.page:Lelekhinta_atbillenes.xhtml. (Letöltés ideje: 2011. július 15.)

mennénk ki a födeles kapun.” (158.) Olga tervének megvalósításához valóban az idő megállítására volna szükség, mert csak így tudna kikerülni a férj és a történelem által már lejegyzett élettörténetből. Az idill kialakításának részét képezi a férj hiánya. „[...] a fehér, csipkés, végiggombos hálóingemben bújnák az ágyba, amit a férjem azért nem engedett soha, mert remegett a keze és nehezen tudta volna kigombolni, én pedig elvártam ezt tőle, rengeteg apró gomb van a hálóingen, [...] egyenként és lassan kell egyre lejjebb gombolni, hogy kiszabaduljon a hálóingből a test, ezt szerettem, elképzeltem, de a férjem leparancsolta rólam, hogy ne láthassa rajtam a vágyat, később pedig az elégedetlenséget, de akkor ez már nem fog számítani, s ha éppen úgy alakul az este, Veronnak lesz türelme.” (158–159.) A zárt, fehér, csipkés hálórúha a test megóvását szavatolja, egy olyan burok, amely megvédi minden behatolás ellen, egy testnyi méretű hymen. Egyetlen férfi kerülhetne közelükbe: Veron halott, homoszexuális bátyja, akit csupán a húga elbeszélései őriztek meg, illetve néhány levél, melyek közül egyet Olga lemásol. Mindketten textussá alakulnak ezzel, s mindketten az emlékezetben léteznek. A levél egyenes idézet egy már korábban létező műből, méghozzá Szerb Antal *Naplójegyzetekéből*.²¹ Olga éppen azért kedvelné Veron bátyját, mert vele szemben ő irányíthatna, démonizáló szexualitása segítségével képes lenne uralni kettejük képzeletbeli viszonyát, így lehetősége nyílna betölteni azt a szerepet, amit az ő életében a férje képvisel. A szöveg a legtöbb esetben idézőjel beiktatásával irányít: „Minden szöveg jelentős mértékben rejtett vagy valóságos idézetek és ebből következően »idézőjelek« halmaza. [...] Minden idézőjel párbeszéd-jel, mert a »másik« szavát jeleníti meg, egy másik szöveget, valamit, ami megelőzi a jelölést.”²² Az ebben az elbeszélésben felbukkanó alakok, valamint betoldott összefüggő kisebb történetek mind korábbi szövegekre vezethetők vissza. A két szolgált (Veron és a fiatalabb Ágnes, akivel szintén csálja a férj Olgát) Tersánszky Józsi Jenő *A céda és a szűz* című regényében találhatóak eredetileg.²³ A kettejük „hancúzását” megörökítő szövegrész beépül a *Spanyol menyasszonyba* is. A szexualitás történetileg változó beszédmódjaira reflektál a regény, s egyben hozzáíródik ehhez a szövegsorhoz. Mindemellert az ellentétes neműek vonzalmát legitimáló pecsétet is feltöri, elbizonytalanít a nemi státuszok és szerepek viszonylatában.

A kultuszok sajátos nyelvhasználati móddal jellemezhetőek: „[...] a nem-vallási jellegű kultuszok nyelve és szokásrendje a vallási kultuszok leszármazottja, az előbbieken is fellelhetjük az utóbbiakra jellemző profán-szagrális dichotómiát, s e kultikus nyelv

21 SZERB Antal, *Naplójegyzetek* (1914–1943), Bp., Magvető, 2001, 29–31.

22 BÁNYAI János, *Palinódia: a szövegköziség alakzata = A fordítás és intertextualitás alakzatai*, szerk. KABDEBŐ Lóránt, Bp., Anonymus, 1998, 322.

23 TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *A céda és a szűz: válogatott kisregények*, Bp., Magvető, 1968, 752–753.

kvázi-vallásos viszonyulást termel.”²⁴ Jól tetten érhető mindez Kosztolányi Csáth halálára készített nekrológiájában. „Leírhatatlanul sokat szenvedett. Vértanú testén nem volt egyetlen fillérnyi helyecske sem, melyet föl ne tépett volna az oltótű.”²⁵ A szakrálissal keveredő beszédmód determinál, érzéketlenné tesz bizonyos jelenségek iránt. Így Brenner Józsefet, a biográfiai ént áldozatként állítja be, s tettei felelőssége alól felmenti, többségében a kábítószerre hárítva azt. Olga megszólalási módjában nagy hangsúly helyeződik a kultikus beszédmód lebontására. Ahogyan azt Nemes Z. Márió megjegyzi, „a szakralizáló és »egyszemélyes« Csáth-mítosz felbontásának központi eszköze a heroikus vértanú-test szétírása, vagyis az az írói eljárás, amely a szenvedő férfitestet nem idealizálja, hanem »abjekt«-té, az undor tárgyává változtatja.”²⁶ A mítosz lényegi eleme az író életéhez való hozzáférés illúziója is, melyet a naplók táplálnak, amikor dokumentumhűséget tulajdonítunk nekik. Ebben az értelemben a regény ráíródik a Csáth-korpuszra: a testre és a szöveg(ek)re. Palimpszesztikus eljárásnak tekinthetjük, hiszen Olga elbeszélésén áttör a korábbi textus. Ezzel pedig Lovas Ildikó eléri, hogy „[...] a *Spanyol menyasszony* után az író történetét már nem érdemes elmesélni Jónás Olga nélkül, és ez több, mint félsiker.”²⁷

Az összetartozó, egymásba íródó szűzség, vagyis a két történet pedig még inkább eltávolít a lányregények sémájától. Az Olgánál tomboló tömény szexualitás és a testről való leplezetlen beszéd az, ami leginkább elidegenít az architextustól. A szemérmesnek mondható lányregényekben a szereplők számára a test elfedése sokkal nagyobb témát jelent, hiszen többnyire a ruházatról esik a legtöbb szó. Így válik a szöveg a paratextusban megelőlegezett „műfajroncsolás” példájává. Nem lányregényekről van itt szó, hanem ennek a szólamnak az ellehetetlenüléséről. A házasság, mint a lány helyét kijelölő, és ezzel értékkel felruházó intézmény veszíti el státuszát, helyét pedig egyrészt a halál, másrészt a társ nélküli élet foglalja el.

24 TAKÁTS József, *A kultusz kutatás és az új elméletek = Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve*, szerk. TAKÁTS József, Bp., Kijárat, 2003, 291.

25 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Csáth Géza betegségről és haláláról*, Nyugat, 1919, 1105.

26 NEMES, i. m., 266.

27 Uo., 268.

Lajterné Kovács Krisztina (1982), Hajdúszoboszló, Debrecen. A Debreceni Egyetem PhD-hallgatója az angol és észak-amerikai irodalomtudományi doktori programban.

Lajterné Kovács Krisztina

■ PÉNZ/NEM GAZDASÁGI ETIKA ÉS NEMI SZEREPEK MARGARET MITCHELL *ELFÚJTA A SZÉL* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

„Ha az [*Elfújta a szél*] valóban propaganda, nem az ültetvényes életformához és gazdasági berendezkedéshez való visszatérés, hanem maga a piac, a laissez-faire etika népszerűsítése áll mögötte, amely Margaret Mitchellt is oly közkedveltté tette”.¹ Ezek a sorok rávilágítanak többek között arra a különös tényre is, hogy a regény terjedelmének és történeti ívének nagyobbik felét kitevő történetyszázat, mely a főhősnő, Scarlett O’Hara atlantai éveit és sikeres üzletasszonnyá/üzletemberré válását beszéli el, mélységes kritikai csend övezi. Malcolm Cowley félmondata, amellyel a regényt az „ültetvényes legenda enciklopédiájaként” definiálja,² az *Elfújta a szél* filmváltozatával együtt mai napig markánsan meghatározza a regényről való (nem) gondolkodást. Közelebbről megvizsgálva azonban a szöveget, nem mást találunk, mint „konfliktust, diszharmóniát és lezáratlanságot”.³ A kritikusok és recenzensek megszállottsága a regény (alsóbbrendű) női perspektíváját és faji problémáit illetően hosszú időre mintegy elfedte a történetnek és kontextusának más lehetséges jelentésrétegeit. Olvasatomban a regény két részre különíthető el, amelyek a történelmi háttér, az amerikai polgárháború és az újjáépítés időszakai mentén különülnek el, de összekötik őket Scarlett Tarán töltött hónapjai. A szöveget a hasadás és a ketősség alakzatai határozzák meg. Az *Elfújta a szél* bináris ellentéteket hoz játékba, olvaszt egymásba, csúsztat el, felvillantva néhány lehetséges alternatívát a fennálló társadalmi-kulturális konvenciókkal szemben, illetve feltárja a látszólag egymásnak ellentmondó

1 ADAMS, Amanda, 'Painfully Southern': *Gone with the Wind, the Agrarians, and the Battle for the New South*, Southern Literary Journal, 2007/1, 58-75, 59. Web: <http://go.galegroup.com> (Letöltés ideje: 2011.05.05.) Az angol nyelvű szakirodalomból származó idézeteket saját fordításban közlöm. (L. K. K.)

2 COWLEY, Malcolm, *Going with the Wind = Recasting: Gone with the Wind in American Culture*, ed. Darden Asbury PYRON, Miami, University Press of Florida, 1983, 17-20, 19.

3 PYRON, Darden Asbury, *Preface = Uo.*, ix.

kategóriák közötti határvonalak törékenységet.⁴ A regény legalább annyira mélyen ágyazódik be a két világháború közötti Amerika társadalmi kontextusába, mint amennyire leképezi – mintegy szimulákrumként – a polgárháború és az azt követő évek társadalmi viszonyainak hálózatát.

Elaine Showalter híres megállapításánál – miszerint „az 1920-as évek a feminizmus kínos korszaka”⁵ – nem is lehetne találóbban összefoglalni a nők szavazati jogának kivívását követő évek nemi szerepekkel kapcsolatos attitűdjeit. Az Amerikai Egyesült Államok alkotmányának 19. számú kiegészítése (1920), amely törvénybe iktatta a nők általános választójogát, egy több évtizedes harc végét jelentette. A szüffrazsettek (*suffragettes*) és az őket támogatók (*suffragists*) joggal néztek bizakodva az új jövő felé, ahol a nők nemük által kialakított csoportegységük és -tudatuk segítségével majd érdemi változást hoznak a politika világába.⁶ Néhány korai, ezt igazoló kivételtől eltekintve az évtized közepére a kezdeti optimizmus keserű csalódásba fordult.⁷ Úgy tűnt, hogy maguk a nők nem kérnek a szavazati jogból, akár érdektelenségből, akár azért, mert úgy gondolták, hogy ez nem jelent megoldást a meglévő problémákra. Az *Elfújta a szél* egyik legironikusabb mondatáról igazán nehéz eldönteni, kinek a nézetét tükrözi: „Hiszen akadnak szerencsétlen nők, akik iszákosak, és szégyenére válnak családjuknak, de éppen így vannak olyan asszonyok is, akik elválnak, vagy örültek, vagy, mint Susan B. Anthony, azt hangoztatják, hogy a nőknek is kell szavazati jog.”⁸ Rhett Butler kijelentését, miszerint

4 A regény rávilágít például arra, hogy a házasság és a törvénytelen szerelmi viszony között elhanyagolható különbség létezik, ugyanakkor a déli kulturális rendszerben ezen a különbségen fordult meg a nők társadalmi helyzete.

5 SHOWALTER, Elaine, *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing*, Oxford, Clarendon, 1991, 105.

6 CHAFE, William H., *The American Woman: Her Changing Social, Economic, and Political Roles, 1920-1970*, London, Oxford UP, 1972, 25.

7 Az okok nem kizárólag a nőmozgalom politikai és társadalmi pozíciójából eredtek, hanem az amerikai politikai életben bekövetkező konzervatív fordulat is hozzájárult a női politikusok helyzetének, ezáltal programjaiknak gyengüléséhez. Vö. *Uo.*, 29.

8 MITCHELL, Margaret, *Elfújta a szél*, ford. KOSÁRYNÉ RÉZ Lola, SULHÓF József, Bukarest, Kriterion, 1976, I–III, II/446. Írásomban az *Elfújta a szél* magyar fordításából idézek: a hivatkozott kiadás további oldalszámait a főszövegben közlöm. A lábjegyzetben mindig feltüntetem az angol nyelvű eredeti szöveget. „Of course, there were unfortunate women who drank, to the eternal disgrace of their families, just as there were women who were insane or divorced or who believed, with Miss Susan B. Anthony, that women should have the vote.” MITCHELL, Margaret, *Gone with the Wind* (1936), London, Pan, 1974, 670.

„mily szorosan ragaszkodnak a nők a láncaikhoz”⁹ a választójogért küzdő nők maguk is kérdezhették volna, hiszen a probléma lényege valójában ez volt: mi az, ami sokkal mélyebben van a kultúránkba és társadalmi berendezkedésünkbe beágyazódva, minthogy egy effajta politikai gesztus meg tudná változtatni?

A nők helyzetével kapcsolatos legártatlanabb kérdés és kijelentés is konfliktusok, feszültségek és törések sorozatát képes felszínre hozni. Maga a legszűkebb értelemben vett feminizmus sem volt soha egységes. Már a 19. század derekán felmerült „női” kérdések – alapvetően és leegyszerűsítve – két fő vonal mentén artikulálódtak. A nemek teljes egyenlőségét hirdető gondolkodók (*equality feminists*) radikális módon próbálták tagadni bármiféle társadalmi nemi különbség létjogosultságát. Mindez nem meglepő a 19. század kontextusában, amikor a nők gyakorlatilag meg voltak fosztva politikai, jogi és gazdasági cselekvőképességük nagy részétől.¹⁰ A másik vonal (*difference feminists*) a nemek alapvető szexuális, ezáltal társadalmi különbözőségén alapult. Szószólói szerint a nők és a férfiak szférájának elkülönítése mellett a nők kapjanak meg minden anyagi, erkölcsi és társadalmi támogatást házastársi, családi és anyai szerepük megéléséhez, tehát a nemek szerinti munkamegosztás mindenképpen szükséges.¹¹ A két irányzat korántsem volt és nem is lehetett koherens sem önmagában, sem egymáshoz való viszonyukban; konfliktusaik és harcaik nők tömegeinek életében termelődtek újra.

Charlotte Perkins Gilman – akinek leghíresebb műve, A sárga tapéta (*The Yellow Wallpaper*) saját szülés utáni depresszióját dolgozza fel – 1898-ban írta *A nő gazdasági helyzete* (*Women and Economics*) című esszéjét.¹² A mű korának a társadalmi evolúcióba vetett hite mellett racionális, ugyanakkor haragos és figyelemfelkeltő, néhol talán túlzó érvelése a nők „túlsexuálizáltsága” és gazdasági függése közötti elválaszthatatlan

9 „How closely women clutch the very chains that bind them!” (saját fordítás, *Uo.*, 181). Különös, talán szimptomatikus módon az *Elfújta a szél* Kosáryné–Sulhóf-féle fordítása nem tartalmazza ezt a mondatot.

10 CHAFE, *i. m.*, 5.

11 Nancy F. Cott *The Bonds of Womanhood* című munkájában írja le, hogyan alakult ki a privát és publikus szféra 1780 és 1835 között Amerikában, illetve hogyan kristályosodott ki a nemi alapú munkamegosztás mentén. Cott a női szféra fokozatos leértékelődésének legnagyobb veszteségének a nők közötti tradicionális kapcsolatok felbomlását és a nők családban kifejtett befolyásának csökkenését tartja. COTT, Nancy F., *The Bonds of Womanhood: „Woman’s Sphere” in New England, 1780–1835*, New Haven, Yale UP, 1977.

12 GILMAN, Charlotte Perkins, *A nő gazdasági helyzete: Tanulmány a férfi és nő közötti gazdasági viszonyról, mint a társadalmi evolúció tényezőjéről*, ford. SCHWIMMER Rózsa, Bp., Grill Károly Könyvkiadóvállalata, 1908.

kapcsolatot tárja fel.¹³ A nő saját nemi jellegzetességeinek tökéletességét adja anyagi gondoskodásért cserébe – Gilman számára ez a házasság lényege. *A nő gazdasági helyzete* egy terjedelmes kiáltvány a női és férfi szféra elkülönülése és a háziasság ellen, a nők legteljesebb körű felszabadítása mellett. William H. Chafe számára a mű igazi jelentősége abban áll, hogy „Gilman érvelése a feminizmus lendületének igazi megnyilvánulását jelentette”.¹⁴ A nemek közötti egyenlőség – a lehetőség, hogy bárki követhesse saját vágyait és ambícióit – csak a társadalmi berendezkedés újrászervezésével valósítható meg.

Gilman meggyőzően világít rá a privát és a publikus szféra közötti értékalapú megkülönböztetés káros hatásaira. A 19. században felmerülő, de még a két világháború közötti években is napirenden lévő kérdés a nők helyéről, gazdasági pozíciójukról és „biológiai végzetükről” nem hagy(hat)ta érintetlenül a dolgozó nő, azon belül is az „író nő” belső és külső vívódásait. Érdekes paradoxon, hogy a hangjukat hallató, nyilvános szférába kilépő nők közül hányan váltak a tradicionális női szerepek védelmezőivé, élve a kezükben lévő, nem mindennapi befolyásolás eszközeivel.¹⁵ Gyakran ez egyfajta maszk volt annak érdekében, hogy egyáltalán megjelenési lehetőséghez jussanak, más esetben viszont mély belső konfliktusokra világíthatnak rá az egyes szerzők műveiben rejlő elmentmondások. Margaret Mitchell leveleiben néhány tüneti jellegű megjegyzés utal a regény írásával és utóéletével kapcsolatos küzdelmekre.¹⁶ Noha az *Elfújta a szél* 1936-ban jelent meg, Mitchell már az 1920-as évek végére elkészült a regény legnagyobb részével, de az írásra nem mindig tudott időt szánni: „az igazság az, hogy sokkal gyorsabban is befejezhettem volna, ha megszakítás nélkül dolgozhatok rajta, de azokban az években, amikor végre megpróbáltam befejezni, annyi betegség fordult elő a családomban, a barátaim pedig vagy váltak, vagy gyermekük született, hogy hónapok teltek el anélkül, hogy egyetlen percet is a magaménak mondhattam volna...”.¹⁷ Megszakítás nélküli idő és

13 Műve illeszkedik abba a századfordulós trendbe, amely a házimunka és gyermeknevelés tudományos és ipari megközelítésével tehermentesíteni kívánta a nőket, hogy otthonukon kívüli elfoglaltságokra ösztönözze őket. Glenna MATTHEWS szerint az otthoni szféra racionalizálása tovább gyengítette a nők saját, hagyományos képességeikbe vetett hitét. Lásd Matthews, Glenna, *“Just a Housewife”: The Rise and Fall of Domesticity in America*, New York, Oxford UP, 1987.

14 CHAFE, i. m., 9.

15 Lásd WEAKS, Mary Louise, *Gender Issues in the Old South = The History of Southern Women's Literature*, ed. Carolyn PERRY, Mary Louise WEAKS, Baton Rouge, Louisiana State UP, 2002, 34–36.

16 *Margaret Mitchell's Gone with the Wind: Letters, 1936-1949*, ed. Richard HARWELL, New York, MacMillan, 1976. Noha többen felhívták arra a figyelmet, hogy Mitchell levelezéseinek ezen gyűjteménye több szempontból is problematikus; először is, hiányoznak a „bejövő” levelek, másodszorban az író leveleiben egy tudatos persona kiépítésével operál, az írásokból mégis sok adalék kiderül a szerző magánélethez és munkához való hozzáállásával kapcsolatban.

17 Uo., 61–62.

koncentrációs lehetőség az írásra – ez Virginia Woolf *A saját szoba* című, 1928-as esszéjének központi témája – amiben egy nőnek ritkán volt része. Még abban az esetben, ha létezett is egy szoba, és azon egy ajtó, a neveltetés és a kulturális hatások gyakran lehetetlenné tették a kulcs elfordítását.

Hasonló kérdésekre keresi a választ Jessica Benjamin *The Bonds of Love* című könyvében. Elmélete szerint csak ott lehet kölcsönös kapcsolatokról beszélni, ahol a függetlenség és a másik elismerése közötti ellentétes erők között folyamatosan fennmarad egy bizonyos feszültség, egyfajta kényes egyensúly. A bináris ellentétpárookra épülő nyugati gondolkodás ellenben megnehezíti az interszubjektivitás kialakulását és fenntartását. Ha a feszültség megtörik, megjelenik a dominancia, amely „a függőség tagadásának kísérletével kezdődik”.¹⁸ A feszültség összeomlása a pszichében hasadást, törést idéz elő, a szubjektum így csak a számára kedvező résszel azonosul, annak ellentétét pedig a „Másikba” vetíti ki. Benjamin szerint talán nem is a dominancia, hanem az engedelmes-ség, a behódolás dinamikája igazán érdekes. Az engedelmes-ség mélyen internalizálódott képessége a legerősebb gyermekkori érzelmekhez köthető, a „szeretet kötelékeihez”.¹⁹ Mindez azonban több pszichológiai kérdésnél; egész filozófiai rendszerünk hasadásokon és töréseken alapszik, ahol a függőség iránti vágy leértékelődik, tagadáson megy keresztül, az ezzel azonosított gondoskodás és nőies princípium pedig száműzetik az otthon világába. A családban felnövő gyermek így nagy eséllyel megtagadni kényszerül az anyához köthető függőséget, hogy az apai szubjektum által megtestesített függetlenség, individualizmus és önreprezentáció révén kapcsolódjon a külvilághoz. Ez a folyamat a lánygyermek fejlődése során tovább bonyolódik, aki ezáltal saját egyéniségének elfojtására kap ösztönzést, majd pedig ezt adja tovább saját utódainak.

Jessica Benjamin Max Weber racionalitással kapcsolatos gondolatait olvasva arra a megállapításra jut, hogy „a modern liberális felfogás szerint az individuum eszméje hallgatólagosan maszkulinként definiálódik, még akkor is, ha az a nőket is magában foglalja,” ugyanakkor a „gender-ütőkártya” szükség esetén bármikor kijátszható.²⁰ Racionalitás és irracionalitás, privát és publikus, nő és férfi, mint a nyugati gondolkodás ellentétpárjai, azonban soha nem határozhatóak meg ellentmondások nélkül. Max Weber megsejti, hogy még a legracionálisabb dolgokat is kísérti az irracionális, így például a kapitalizmus fő ösztönzőereje, a hivatástudat teljesen irracionális érzése.²¹

18 BENJAMIN, Jessica, *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*, London, Virago, 1990, 52.

19 *Uo.*, 5.

20 *Uo.*, 184, 188.

21 Lásd WEBER, Max, *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme: Vallásszociológiai írások*, ford. GELLÉRI András, JÓZSA Péter, SOMLAI Péter, TATÁR György, Bp., Gondolat, 1982, 77.

Az ellentétpárok és törések membránszerű határaival kacérkodik Margaret Mitchell regénye is. Hősnője kilép a férfiak által uralt területekre, hogy ott a hagyományosan nőiesnek illetve férfiasnak mondott játékszabályok teljesen kiszámíthatatlan használatával játsszon. A regény történelmi háttérét is egy szakadás határozza meg. 1861 januárjában a hét rabszolgatartó állam kiválása az Unióból csak még nyilvánvalóbbá tette az északi és déli államok között évtizedek óta létező feszültségeket. Az *Elfújta a szél* cselekménye 1861 áprilisában, a háború kitörését megelőző elragadtatott várakozással indul, de Scarlett O'Hara ekkor már hangot ad a háborús retorikával kapcsolatos türelmetlenségének. Számára a háború, az erőszak (majd később a Ku Klux Klan tevékenysége) egyrészt a „férfiak dolga”, másrészt merő irracionalitás, így amikor egy barátja önbíráskodás miatt menekülni kényszerül, teljes meggyőződéssel állítja, hogy „az erőszaknak ez az esete férfiak dolga, és a nőknek nem kell belekeveredniük”. (II/397.)²² A nők világát hasonlóan távolinak érzi: „az asszonyok lelki életéről persze még kevesebbet tudott, mint a férfiakéről, mert az asszonyok kevésbé érdekelték”. (I/58.)²³

Mind a férfi, mind a nő szféra teljességgel érthetetlen tere arra ösztönzi, hogy saját helyet találjon magának a társadalomban: az üzleti szféra a „józan ész” etikájával és kiszámíthatóságával ilyennek bizonyul. Az erőszak irracionális ösztönével szemben az üzleti élet agresszivitása tökéletesen racionális készletként reprezentálódik a regényben. Scarlett számára kezdetben a hiány és az éhség a két fő hajtóerő, matematikai képességei pedig éppen az üzleti életben és a kereskedelemben való érvényesülést teszi lehetővé számára. Max Weber szerint azonban a pénzéhség és a hiány irracionális, prekapitalista érzelmek, hiszen a kapitalizmus lényege a szerzési ösztön megfékezése,²⁴ ugyanakkor a társadalom a gazdasági kényszert ismeri el az egyetlen legitimáló tényezőként, ha a nők munkavállalásáról van szó.²⁵ Scarlettnek nem kell sok idő, hogy rájöjjön, a munka az élvezet igazi forrása, valódi hivatás: „Az a gondolat, hogy van ő is olyan okos, mint a férfiak, egyszerre önérzetet adott neki, és sóvár, izgatott vágyat, hogy kipróbálja, tudna-e csakugyan úgy dolgozni, férfi módra, mint ahogyan elképzelte. Tudna-e pénzt szerezni?” (II/366.)²⁶ Olyannyira tud, hogy végül felmerül a döntés kényszere a hagyományos női szerep és a „karrier” között: „Micsoda rettenetes dolog! Az embernek ott az

22 „this situation of violence was men's business in which a woman had no part.” *GWTW*, 630.

23 „If she knew little about men's mind, she knew even less about the minds of women, for they interested her less.” *GWTW*, 62.

24 WEBER, *i. m.*, 11.

25 Lásd ENTZMINGER, Betina, *The Belle Gone Bad: White Southern Women Writers and the Dark Seductress*, Baton Rouge, Louisiana State UP, 2002, 78; CHAFE, *i. m.*, 53–65, 192.

26 „With the idea that she was as capable as a man came a sudden rush of pride and a violent longing to prove it, to make money for herself as men made money.” *GWTW*, 605. Az eredeti idézet a pénz szerepét emeli ki a munkával szemben.

üzlete, tönkreteszik, ha nem néz utána, s most le kell feküdnie, hogy gyermeket hozzon a világra! De most aztán elég – határozta el magában. – Soha többé nem akarok gyermeket!” (III/76.)²⁷ Amikor a szülés után kiderül, hogy az anyaság semmilyen változást nem hozott Scarlett viselkedésében, férjének csalódottsága erőlyes tetteiben manifesztálódik: elveszi felesége összes pénzét és a bricskáját, megfosztva őt a szabad mozgás lehetőségétől.²⁸ Talán nem véletlen, hogy a szexualitás és annak implikációi, illetve az önkifejezés közötti választás dilemmája számos két világháború közötti regényben megjelenik, amint arra Elaine Showalter és Nancy Wloch is rávilágít.²⁹

A függetlenség és a függés közötti egyensúly elérése idézi elő Scarlett főbb szorongásait.³⁰ Kételyek nélkül vállalja a felelősséget családjá és barátai anyagi jólétéért, attól azonban, hogy érzelmileg is támogatást nyújtson nekik és gyerekeinek, egyenesen retteg, így ezt a szerepet Melanie Wilkes, Frank Kennedy és Rhett Butler vállalják fel. Noha az üzleti életben is állandó függőséggel kell megküzdenie, hiszen függ a vásárlóktól, akik főleg „jenkik”, függ a nem túl kompetens menedzsereitől, függ a munkaerőtől, de ez a függés kölcsönös és racionális, ennél fogva kevésbé ijesztő. Scarlett gyűlöletével és megvetésével tartja magától távol Melanie-t, nehogy kiderüljön, milyen nagymértékben támaszkodik rá. Melanie a nőiesség, az anyaság és az otthon megtestesítője, azonban a regény „férfias és sötét világában”³¹ neki nincs helye, így éppen „gyermek utáni vágya – a déli úrhölgy legfőbb dicsősége, amely során a nőies elkötelezettség és önfeláldozás lehetősége eléri a tetőpontját – okozza halálát”.³²

A nők azon vágyai, hogy többek legyenek tiszta, éteri, erkölcsös teremtményeknél szintén büntetést vonnak maga után. Scarlett, noha környezete óva inti tőle, mégis kimerészkedik otthona falai közül „a durva férfiak világába üzleteket kötni”. (II/386.)³³ Ennek következménye a gettóbeli támadás, az irracionálisként tételezett férfivágy megjelenése, amit hasonlóan irracionális bosszú követ, melynek során Scarlett második férje életét veszti. Környezete szemében Scarlett legnagyobb bűne, hogy semmibe veszi női mivoltát és ez a legsúlyosabb határsértés, amit csak elkövethet. Rhett Butler az egyedüli, aki üzleti

27 Az idézet angol eredetije lakonikusabban fogalmaz: „What a mess it was to try to run a business and have a baby too! ‘I’ll never have another one,’ she decided firmly.” *GWTW*, 728.

28 Lásd *GWTW*, 730.

29 Lásd SHOWALTER, *i. m.*, 106; WLOCH, Nancy, *Women and the American Experience*, New York, McGraw-Hill, 1994, 272.

30 JONES, Anne, *The Bad Little Girl of the Good Old Days: Sex, Gender and the Southern Social Order* = PYRON, *i. m.*, 105–115.

31 *Uo.*, 112.

32 ENTZMINGER, *i. m.*, 113.

33 „venture out into the rough world of men.” *GWTW*, 621.

túlkapásai miatt nevezi gazembernek (III/112.),³⁴ ám Scarlett szerint a nőiesség és férfiasság kategóriái mit sem számítanak, ha az élet alapvető szükségletei hiányoznak, amelyeket elő kell teremteni: „és mi lett volna velünk,... ha túlságosan lelkiismeretes maradok...? ... Vagy ha megmaradok egyszerű, édes teremtésnek, és nem buzdítom Frankot, hogy hajtsa be a kinnlevőségeit, akkor sem tudom, hol lennénk”. (III/113.)³⁵

Scarlett értetlenül figyeli férje tiltakozását üzleti karrierjével kapcsolatban: „mindannyiszor előntötte a harag, valahányszor olyasmi került szóba, hogy Frank nem jó üzletember, sőt azt akarja, hogy Scarlett se legyen az”. (II/392.)³⁶ Frank Kennedy régi típusú üzletember, aki hagyja, hogy a barátság és a becsületesség teljesen haszontalan érzelmei uralják üzletpolitikáját. Noha Frank megsérti az üzlet racionális világát, Scarlett ugyanezt teszi mind az üzlet, mind az érzelmek területén, számára mindig a cél szentesíti az eszközt. Amikor az üzleti életben alkalmazott határozott, egyenes, férfias stílusa csődöt mond, képes felvenni a gyámoltalan déli úrhölgy szerepét, hogy a férfiak védelmező magatartását kihasználja: „Biztonságban tudta magát. Védte a déli lovagiasság”. (II/418.)³⁷ A déli társadalmat átszövő mítoszok és metaforák útvesztőjében otthonosan mozgó Scarlett az érzelmek nőiesnek mondott világában ésszerű, kiszámított taktikákkal operál. Igen korán ráeszmél, hogy „ezzel célhoz lehet érni ... Tisztán állt előtte, hogy ha ő ezt és ezt teszi, arra a férfiak így és így felelnek. Ez egyszerű számvetés. És a számtan volt az egyetlen tantárgy, amelyet Scarlett könnyűnek talált az iskolában”. (I/58.)³⁸

A látszat mindenhatósága érdekes módon mind a Max Weber által idézett Benjamin Franklin üzleti etikájában, mind pedig Bertram Wyatt-Brown déli kultúráról szóló írásában szerepel. Weber számára Franklin tanácsai a kapitalizmus igazi szellemét, egy pragmatikus-utilitarisztikus jellegű „etikusan színezett életszabályt” jelenítenek meg, hiszen a „becsületesség hasznos, mert hitelt eredményez ott, ahol a becsületesség látszata megteszi ugyanezt a szolgálatot, ennek is elegendőnek kell lennie Franklin szemében, s

34 „You’re a fine honest rogue, Scarlett.” *GWTW*, 758.

35 „What else could I have done... if I’d been - gentle ... ? ... And if I’d been sweet and simple-minded and not nagged Frank about bad debts we’d - oh, well.” *GWTW*, 758.

36 „her constantly renewed exasperation growing out of the many incidents which showed that Frank was neither a good business man nor did he want her to be a good business man.” *GWTW*, 626.

37 „she knew she was perfectly safe in lying about them. Southern chivalry protected her.” *GWTW*, 647.

38 „She only knew that such methods worked ... She knew only that if she did or said thus-and-so, men would unerringly respond with the complementary thus-and-so. It was like a mathematical formula, and no more difficult, for mathematics was the one subject that had come easy to Scarlett in her schooldays.” *GWTW*, 61–62.

ennek az erénynek valamilyen fölösleges többlete improduktív pazarlásnak minősül.”³⁹ Scarlett is szívesen megtanulja a déli viselkedés szabályait, hiszen azok sikert eredményeznek (kivéve Ashley Wilkes és Rhett Butler esetében). Wyatt-Brown Walker Percy-t idézi, aki szerint a déli társadalmi rendszerből hiányzott az igazi nyilvános szféra,⁴⁰ így itt a személyes kvalitások mindig politikai és társadalmi jelentéssel telítődtek, és fordítva.⁴¹ A háború előtti déli gazdasági rendszerben, amely alapvetően agrárjellegű volt és monokultúrán alapult, a termelés és fogyasztás helye nem különült el egymástól. A déli nőre

ugyanakkor az egész rabszolgatartó rendszer legitimálásának súlya nehezedett, így elsődleges kötelessége morális felsőbbrendűségének megőrzése volt. A háború utáni évek iparosodási folyamata és a déli életforma átalakulása a nők pozíciójában is változásokat okozott. Az átmenet okozta törésekben számos nő kísérelhette meg saját pozíciójának és új életstílusának kiépítését.

Scarlett sokkal inkább Margaret Mitchell alteregója, mintsem azt ő hinni szeretne volna. Külső és belső harcai leképezik nemcsak a két világháború közötti időszak Amerikájában, azon belül is a déli államokban élő, dolgozó nők szerepkonfliktusait, hanem – mint azt a regény töretlen népszerűsége mutatja – bárkiét, aki egymásnak ellentmondó értékek és érdekek kereszttüzében találja magát.



39 WEBER, *i. m.*, 49.

40 Lásd WYATT-BROWN, Bertram, *Honor and Violence of the Old South*, New York, Oxford UP, 1986, 26.

41 A fizikai szépség és erő a belső nemes tulajdonságok kivetülését jelentette, míg a kevésbé vonzó külső alacsonyabb társadalmi pozícióra determinált. Vö. *Uo.*, 33.

Mezei Sarolta (1987) Debrecen. A DE Irodalomtudományok Doktori Iskolájának hallgatója, kutatási témája a kortárs horrorfilmek nézőiségének vizsgálata. A XXX. Jubileumi OTDK Vizuális kultúra szekciójában második helyezést ért el.

Mezei Sarolta

A SZEMMEL TARTOTT SZEKUALITÁS – NÉZŐISÉG, HORRORFILM ÉS PORNÓFILM ■

2011 tavaszán a budapesti Kino moziban érdekes rendezvényen vettem részt: horror és pornó rövidfilmeket vetítettek az efféle ingyencségeket kedvelők számára. A vetítőteremben egy talpalatnyi hely sem maradt, még a lépcsőkön is ültek a kíváncsiskodók. Ekkor merült fel bennem konkrétan a kérdés, hogy mi oka van annak, hogy a filmes zsánerek gazdagon megpakolt polcáról épp e kettőt emelték le és prezentálták az est szervezői, és hogy e két műfaj hogyan kapcsolódik egymáshoz. 2006-ban David Edelstein a New York Magazine hasábjain megjelent írásában¹ először használta a „torture porn” kifejezést többek között a *Fűrés* és a *Motel* című filmekre (de például Gaspar Noé *Visszafordíthatatlan* című alkotásának erőszaktevő jelenetét is ide sorolta), letaszítva ezzel őket a pornófilm és a horrorfilm közötti szakadékba, és életre keltve számtalan felháborodott, ellenséges szemléletű nézőt, rendezőt és filmkritikust. Valóban szakadék ez a két műfaj között, vagy inkább valamiféle híd? Mi az, ami a hídon, vagy éppen a szakadékban bujkál, és amelynek meglétét bizonyos kritikusok és horrorfilmkészítők annyira tagadnak? Bevallom, sokáig én is azon a véleményen voltam, hogy a horrorfilm eredendően és lényegesen mást közvetít, mint a pornófilm, éppen ezért Edelstein kifejezése félrevezető és téves. Ám a téma nem hagyott nyugodni, és sok olyan gondolat felmerült bennem, ami megkérdőjelezi a (torture) horror és a pornófilm közötti szakadék létezését, és vékony, ám létező hidat épít a kettő közé. A következőkben a slasher horrorfilm zsánerét (amelybe a „torture porn” kifejezéssel illetett alkotások műfajilag leginkább besorolhatóak) vizsgálom a nézői szubjektum és a szexualitás szemszögéből, majd ezen ismeretek birtokában igyekszem felfedni, hogy a kortárs horrorfilmes és a pornófilmes alkotások között társadalmi szinten milyen tágabb párhuzamok fedezhetők fel.

1 EDELSTEIN, David, *Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn*, <http://nymag.com/movies/features/15622/> (Letöltés ideje: 2011. szeptember 10.).

TESTBE KÓDOLVA

A slasher horror a 70-es, 80-as években élte aranykorát, élén olyan, mára már klasszikussá vált filmekkel, mint a *Halloween* (1978) vagy a *Rémálom az Elm utcában* (1984). Ezek a filmek jellemzően a vastag pénztárcával, és (ami számunkra fontos) tinédzserkorú családtaggal rendelkező, középosztálybeli amerikai családokat célozták meg nem kevés társadalomkritikát fogalmazva meg. A slasher horror világa többek között az emberi természet rejtett oldalát kívánta megmutatni, a polgári lét felszínessége mögött bujkáló és hirtelen kitörő agressziót, amit a kertvárosi családok nagy része rég egy csinos antik padlóváza mélyére rejtett. A szőnyeg alá söpört problémák jellemzően a család kamasz gyermekén keresztül bukkannak a felszínre, mintegy betetőzéseként a pubertáskor lázadó érzületének. A kisgyermekkor után ez az az életszakasz, amely pszichoszexuális szempontból a legfontosabb a felnőtt emberi természet kialakulásának szempontjából. És most nem véletlenül vontam párhuzamot e két életszakasz között: néhány kritikus szerint amíg a gyermekkor a meséken keresztül vezeti be a kicsinyeket egy új világba (az emberi erkölcs, a beszéd, stb. világába), addig a horrorfilmek a mesék „felnőttebb” változatai, amelyek szintén egy új korszakba engednek betekintést: egy olyan korszakba, ahol a döntéseknek már komoly súlya van. A slasher horror voltaképpen azt a nem kissé eltúlzott üzenetet közvetíti a fiatalok felé, hogy ne (vagy ne túl korán) kezdjenek szexuális életet, különben meghalnak. A klasszikus slasher szabályai szerint ugyanis a gyilkos szinte mindig valamilyen gyermekkori trauma hatására öl, mégpedig azokat, akik aktív



nemi életet élnek. Kiváló példa erre a *Halloween* című film. A film első néhány perce egyértelműen meghatározza a gyilkosság okát, s precedenst teremt a horrorfilm világában: a még gyermek Michael Halloween éjszakáján meglesi nővérét és annak barátját csókolózás közben és szeretkezés után, amelynek hatására megzavarodik, kést ránt, és megöli a lányt. A *Péntek 13* Jason Voorhes-e felnőttként szintén gyermekkori sérelmeinek hatására kezd gyilkolni, de megemlíthetnénk Tobe Hooper láncfűrészese is, aki elmebeteg családja és gyermekként elszenvedett atrocitások sorozatának eredményeképpen kezd ölni.

Világos tehát, hogy a fiataalkori szexualitás a slasher filmek alapvető meghatározója, azonban ez a hagyomány nem új keletű:

valójában a horrorfilmek részben mindig is a szexualitásról, az erotikáról, és az ezekhez társuló (általában elfojtott) impulzusokról szólnak. James B. Twitchell *Dreadful Pleasures* című könyvében így fogalmaz: „Alapvetően a horrornak kevés köze van az ijesztgetéshez; sokkal inkább a szocializáció szabályainak lefektetésével és a szexuális viselkedés rejtett kódjainak kivetítésével áll összefüggésben.”² Twitchell szerint gyermekkorunk meséinek szereplői alkalmazkodnak a tinédzser előtt álló feladatokhoz, nevezetesen ahhoz a helyzethez, hogy a test alkalmassá válik a nemzésre: Piroska és a farkas a farkasember-filmekben tér vissza hozzánk, Hófehérke törpéi groteszk jelleget öltenek és öldöklésbe kezdenek, s a vásznon felbukkannak „állatok, akik emberként, és emberek, akik állatként viselkednek”.³ Twitchell szerint a mesék és a horrorfilmek a szocializálódás lépcsőfokainak támpillérei: „a korai kamaszkor elsődleges feladata az addig magányos és izolált szexualitásból történő átlépés a párválasztás és a teremtmény szexualitás korszakába.”⁴ Ez az átlépés az, amelyet például a transzformációs horrorfilmek megfogalmaznak. Mindenki tisztában van az átváltozás szabályaival: a farkasember- és a vámpírfilmek például egyértelmű szabályokat fektettek le, amelyek allegorikus jelentésrétegében megtalálhatóak a szexualitás (és nagyon gyakran a nőiség) olyan archaikus szimbólumai, mint például a vér vagy a telihold. Szintén Twitchell szerint a klasszikus horrorfilm figurái tulajdonképpen nem akartak mást, mint szexet: „Már a felszíni történetből is világos, hogy a horror szörnyei legalább olyan idegesek és zavarodottak a szexet illetően, mint nézőközönségük: King Kong, a Múmia és egy akárhonnai előlmaszó lény mind egy fiatal hölgy szexuális figyelmére vágynak; Frankenstein szörnye csak menyasszonyt akar; Dracula a fiatal szűzekre áhítozik; és a szegény, ifjú, elfojtásokkal küzdő fiatalember csak a házasságon akar túlesni, míg a saját magában bujkáló Mr. Hyde örökké arra készíti, hogy farkasként viselkedjen.”⁵

A kamaszok, *akikről* és *akiknek* szólnak a slasher filmek, „életükben először alkalmassá válnak a nemzésre, amire tehát most szükségük van, az a tudás. Semmi sem félelmetesebb a tudás nélküli hatalomnál.”⁶ A szexuális reprodukció az élet teremtésére irányuló hatalom, amelynek eredménye, akár teremtmény, akár teremtés nélküli, *tudást* kíván.

Ahhoz, hogy a horror és a pornó szexualitásának és tudásának kettőjét értelmezni tudjuk, érdemes először megvizsgálni a pornó és a horror társadalomban betöltött szerepét és helyzetét a többi filmes műfajhoz képest. Linda Williams *Film Bodies* c.

2 TWITCHELL, James B., *Dreadful Pleasures*, New York, Oxford, Oxford UP, 1985, 66. Az angol nyelvű szakirodalomból származó idézeteket saját fordításban közlöm. (M. S.)

3 Uo., 66.

4 Uo., 68.

5 Uo. (Kiemelés az eredetiben.)

6 Uo.

tanulmányában a horror, a pornó és a melodráma műfaját a „body genres” kategóriájába sorolta, mondván, ezek a műfajok azok, amelyek közvetlenül a néző testi funkcióira hatnak: „A test látványa a legérzékletesebben a pornó esetében az orgazmus, a horrorban a terror és az erőszak, a melodrámban pedig a zokogás megjelenítésén keresztül kap hangsúlyt.”⁷ Carol J. Clover csak a horrorfilm és a pornófilm műfaját illette a „sensational” és a „body genre” kifejezéssel, s én is ez utóbbival értek egyet: a horror és a pornófilm még a „body genres” kategóriáján belül is külön helyet foglal el, hiszen e két műfaj megjelenése óta tömegeket taszít és vonz egyszerre. Míg a melodráma (romantikus vígjátékok, szappanoperák) egészen elfogadott társadalmi státusszal bír, addig mind a pornó, mind pedig a horror marginális helyzetben van, miközben hatalmas tömegek (ki-ki titokban, ki-ki bevallottan) nézik őket. Éppen ezért mindkét műfaj meglehetősen kettős érzést kelt a nézőben: a hatalommal történő játék vonzó, a következmények viszont gyakran (viszsa)taszítóak. Az, hogy ezek a filmek a való világból milyen szeletet vágnak ki, és hogy azt milyen módon prezentálják a befogadó felé, joggal vetik fel a horrorfilm és a pornófilm társadalomban betöltött szerepének kérdését. Nyilvánvaló, hogy e két műfaj nagyon veszélyes határsértésekről beszél. Ahol a szexualitásról szóló diskurzus határokat húz, ott születik meg a pornó és a horror. Tulajdonképpen a pornó és a mai slasher horror az, ami populáris csatornaként funkcionál a transzgresszív és a normális szexualitás között. A horrorfilm és a pornófilm társadalomban betöltött szerepe mellett legalább olyan fontos a szubjektumra gyakorolt hatásának vizsgálata, illetve e kettőnek a szexualításban mint hatalmi rendszerben történő olvasata.

A SZEMMEL TARTOTT SZEXUALITÁS

Joggal kérdezhetjük, hogyan vált a hatalmi kérdések legfőbb médiumává a szexualitás. Vagy éppen fordítva: mi az oka, hogy a szexualitás a hatalmi szerepeknek van alárendelve, hogy a szexualitást magát is a legyőzött és a legyőző kategóriáinak párbeszéde határozza meg? Freud az emberi szexualitást a szadomazochista szerepekhez, azaz a hatalmi relációkhoz oly szorosan hozzáláncolta, hogy enélkül nem is tudta tárgyalni a nemi élet sajátosságait: ahogyan ő fogalmaz, a szadizmus és a mazochizmus „a nemi élet általános jellemvonásaihoz tartozik”.⁸ Ennek – és általában más perverzióknak is – a filmvásznon történő megjelenésére azok társadalmi olvasata ad magyarázatot, s ez az, ami igazán felfedi a horrorfilm és a pornó egyénre (az egyénre mint *filmes karakterre*, és mint *nézőre*) gyakorolt hatását: a hatalmi kérdések nem csak a vásznon belül munkálkodnak, hanem túllépnek annak határain, és személyesből társadalmi kérdéssé válnak. A horrorfilm és a

7 WILLIAMS, Linda, *Film Bodies: Gender, Genre and Excess*, Film Quarterly, 1991/4, 2–13.

8 FREUD, Sigmund, *Három értekezés a szexualitásról*, ford. FERENCZI Sándor, Nyíregyháza, Kötet, 1995, 35.

pornófilm nem csak a szubjektum, de a társadalom elé is tükröt tart, s a sokszor alantasnak hitt tartalom igen őszinte kritikát tár a néző szeme elé.

A hatalom és a szexualitás kapcsolatának társadalomban betöltött funkciójáról Michel Foucault *A szexualitás története* című könyvében igen részletesen ír. Foucault szerint a modern kor hozzájárult ahhoz, hogy a perverziók egyre inkább a társadalom részévé váljanak. Egész életünket szabályrendszereknek alárendelve éljük, így van ez a szexualitással is. A szexualitás, ahogyan Foucault írja, „a kánonjog, a keresztény lelkipásztori gyakorlat és a polgári törvényjog” elvei szerint lett szankcionálva.⁹ Maga a szankció az, ami a szabályok áthágását, s a perverzió fogalmát megszülte. Foucault szerint a mai kor embere „igen sokat tett a szexualitás különböző változatainak kialakulásáért”,¹⁰ azért, hogy az emberi látásmód perspektívája a szexualitást tekintve kiszélesedjen. Habár az egykor (és néhol még ma is) büntetett homoszexualitás, házasságtörés vagy szodómia egyre több médiumon keresztül áramlik felénk, a szexualitás reprodukív mivoltán túlmutató szexuális tevékenység és az ebből származó öröm (legfőképp a nő öröme) sok esetben még mindig tabunak számít, *büntetendő*. A 20. században egyvalami változott a szexuális szokásokat illetően: a sorozatos tiltásoknak köszönhetően a perverzió fogalma bekerült a köztudatba, s habár leginkább negatív értelemben esett szó róla, egyre jobban beágyazódott a szexualitásról szóló diskurzusba. A pszichoanalitikus nézetek rendkívül nagy mértékben befolyásolták a perverzióról alkotott képünket. Freud a sadizmus és a mazochizmus esetében – már említett nézetével – a „tiltott” és az „elfogadott” közötti éles határt feloldotta: „aligha van egészséges ember, kinél teljesen hiányozna a normális nemi cél mellett valamelyest perverznek nevezhető függelék, s ez az általános igazság egymagában is elégséges ahhoz, hogy megmutassa, milyen helytelen dolog a perverzió szót megvető értelemben használni”.¹¹ Véleményem szerint itt kapcsolódik össze társadalmi szinten a pornó és a ma népszerű torture horror (torture porn): a maga idejében mindkettő a megmutatás és a kimondás csatornájaként, egy-egy mini ellenforradalomként indult, a rejtegetés és a szexuális tabuk ellen (és egyúttal értük) jött létre. Valójában éppen az generálta a megjelenésüket, ami olyannyira el akarta fojtani őket: a hatalom. A szexuális furcsaságok a *hatalom* tükrében medikalizálódtak: az orvostudomány a test szintjén kezelte a perverziókat, „sérüléssé, diszfunkcióvá, tünetté” redukálva azokat.¹² A hatalom foucault-i értelmezésben nem elnyomó, éppen ellenkezőleg: generatív és teremtető funkcióval bír, amely határt szab, ám egyúttal életre kelti a határon túli, transzgresszív jelenségeket is. Foucault szerint, ha a szexualitásról akarunk beszélni, akkor „a

9 FOUCAULT, Michel, *A szexualitás története: A tudás akarása*, ford. ÁDÁM Péter, Bp., Atlantisz, 1996, 40.

10 *Uo.*

11 FREUD, *i. m.*, 37.

12 FOUCAULT, *i. m.*, 48.

hatalom-tudás-élvezet hármass rendszerét” kell vizsgálnunk. A pornó és a horror pedig közvetett módon éppen e három dologról szól. A hatalom szerepe a fentiek alapján egyértelmű; lássuk, hogy élvezet és tudás terén mit nyújt a pornó és a horrorfilm.

Az élvezet vizsgálatához egy 1960-as alkotást szeretnék segítségül hívni, amely sem a pornó, sem pedig a slasher horror kategóriájába nem tartozik, mégis megfogalmazza e két műfaj szexualitással kapcsolatos üzenetét. Michael Powell *Kamerales* című filmjéről van szó. A film megjelenésekor heves indulatokat gerjesztett, többek között azért, mert ez volt az első film, amelyben a néző a gyilkos nézőpontjával (is) azonosult. Ahogyan Twitchell fogalmaz a *Kamerales* kapcsán, „nem csak nézői, részvevői is vagyunk a látottaknak”, így a néző addig passzívnak és ártatlannak hitt voyeurizmusa „szadista kegyetlenségbe csap át”.¹³ A film főszereplője, Mark Lewis szó szerint kamerájával öl, miközben filmre veszi az áldozatainak arcára kiült félelmet. Mark áldozatai nők, ahogyan a pornó és a torture horror kameráinak is javarészt nők esnek áldozatul. A kamera Mark számára „a kifejezés és az elnyomás általa választott eszköze.”¹⁴ A kamera egyértelműen szexuális funkciót tölt be, a kamera maga a fallosz, amely a női testet hívja tárgyául. Mark valójában azonban nem a női testre vágyik, hanem azok képen történő megjelenésére, s a test látványára bizonyos szituációban. Ezzel a (női) testnek funkciót ad, a tekintet tárgyának funkcióját, amely valamilyen módon kielégíti Mark voyeur (és egyúttal maszkulin) vágyait.

A pornó és a horror pontosan ilyen módon kezeli a vásznon felbukkanó szereplőket: funkciót ad, behatárol, egyszóval *hatalmat gyakorol* az emberi test (legfőképpen a nő teste) fölött, miközben hasonló funkciót ad a nézőnek is. A néző azzal az aktussal, hogy leül a filmvászon/TV-képernyő elé, pontosan Mark voyeur pozícióját foglalja el, ám egyúttal az áldozat szerepét is felveszi; a néző szerepe tehát kettős: szadista és mazochista azonosulásának eredményeképpen *tettessé* és *áldozattá* is válik. Mark kamerája tulajdonképpen a filmes hatalom és az ebből származó élvezet allegóriája: kamerájából kiálló, egyértelműen fallikus dárdájával öl, a férfi vágya beteljesedik, a nőé pedig (ha volt egyáltalán) meghal. Linda Williams a *Power, Pleasure and Perversion: Sadomasochistic Film Pornography* című tanulmányában tesz egy rövid kitérőt a slasher filmek irányába, és megjegyzi: „Az ilyen filmek szörnyetegei ritkán követnek el nemi erőszakot; gyakrabban ölnek, ám a gyilkosság a nemi erőszak helyetteseként funkcionál.”¹⁵ Valahol tehát mindegy, hogy szexuális erőszakot vagy gyilkosságot látunk a képernyőn, a filmnyelvi üzenet ugyanaz. A nő vágya a pornófilmből teljességgel hiányzik, hiszen az ő vágya nem

13 TWITCHELL, *i. m.*, 293.

14 *Uo.*

15 WILLIAMS, Linda, *Power, Pleasure and Perversion: Sadomasochistic Film Pornography* = L. W., *Hard Core: Power, Pleasure and the „Frenzy of the Visible”*, Los Angeles, University of California Press, 1989, 191.

képi természetű: a tekintet által közvetített vágy eredendően csak a férfihez tartozhat, s ennek következtében a női vágnak nincs is helye a képiség világában.¹⁶ Powell filmjében Helen anyját Mark nem tudja megölni, mert a nő vak, azaz nem lépett be az imagináriusba, így őt képtelen elpusztítani. Ő az, aki a női szexualitást képviseli a filmben: egy másfajta szexualitást, amely kívül esik a képiség patriarchális rendszerén, ahol az emberi reakciók (jelen esetben a félelem) nem működnek, vagy nem úgy működnek, ahogyan azt a férfi akarja. Helen szintén nem válhatott Mark áldozatává, mert anya-pótlékként funkcionált a férfi számára, így támaszkodhatott annak ödipális kötődésére. Mark áldozatai tehát azt a nő típust jelenítik meg, akiket a pornó kihasznál és a slasher kivégez: az önálló vágyakkal rendelkező, erotikától túlfűtött nőket, akik a férfiakéhoz hasonló szexualitást követelnek maguknak, éppen ezért *büntetést* érdemelnek.

A két műfajt összeköti a *Kameralesben* egyértelmű voyeurista élvezet maximumon történő kiélése, a képiség, a *megmutatás perverzítése*. Williams szadomazochista pornóról írt tanulmányában Steven Marcus-t idézi, aki szerint a (mozgó)kép az, amely elhozta a pornó számára az igazi áttörést: az addig csak szavakban létező pornográf irodalom a kép eredendő obszcenitását használta ki, és *elképzelte* valódi képpé lépett elő.¹⁷ A horrorfilm is valahogyan így működik: a horrorirodalom szintén a nyelv szintjére szorult, miközben olyan dolgokat próbált megfogalmazni, amelyek már régen kiestek a szimbolikusból, rég túlmutattak a szó által szabott határokon. A kép viszont, amelynek a maximális megmutatás a célja, elhozta annak a lehetőségét, hogy az addig nyelvi keretek közé szorított tartalom kézzel fogható (azaz szemmel látható), valódi érzéki élménnyé formálódjon, s így a horror valódi zsigeri élménnyé váljon. Mostanra eljutott a horrorfilm egy olyan szintre, ahol a horror eszköztára szinte teljesen kimerült, s ahonnan már csak a megmutatás mértékének növelésével lehet előrelépni. A hard-core pornófilm születése után a test megmutatásának mértékét már nem lehetett növelni, így a pornó kénytelen volt más módon közvetíteni az addigi üzenetet: míg a horror a megmutatás mértékét, addig a pornó eszközeit tekintve változtatott az addigi hagyományokon, s a szexuális vágyat a fájdalom gyönyörének bevezetésével bővítette, létrehozva a szadomazo pornófilm (S/M) műfaját.¹⁸

16 Bár sokan cáfolják, Laura Mulvey *A vizuális élvezet és az elbeszélő film* című írása sok esetben még ma is tartja magát. Mulvey szólt először a vásznon felbukkanó nő passzív(szenvedő) és a férfi aktív (cselekvő) minőségéről, valamint a kamera fallikus, betolakodó, szadista, éppen ezért maszkulin mivoltáról, hatva a későbbi feminista filmkritika számos képviselőjére. Lásd MULVEY, Laura, *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*, ford. JUHÁSZ Veronika, Metropolis, 2000/4, 12–23.

17 WILLIAMS, *Power, Pleasure...*, i. m., 185.

18 Twitchell könyvében megemlíti, hogy a fájdalom és a kéj érzése nem is áll annyira távol egymástól: kis mértékű fájdalom még lehet élvezetes, ám az eltúlzott élvezet átcsaphat fájdalomba.

A film térhódítása közben a kamera a (legfőképpen női) test felfedését tekintve egyre mélyebbre ment: ma már nem kielégítő az, ami még a *Kamerales* Mark-jának elég volt, sőt, már nem elég a meztelen test felszínén sebet ejteni: a testbe történő vágkálás, s ezzel együtt a néző tűréshatárának feszegetése kezd központi jelleget ölteni. Twitchell így vélekedik a modern horrorfilmről: „a modern horror a szemem keresztül lép be először: elsődlegesen vizuális, azután zsigeri”.¹⁹ A kamera mozgása ugyanazt az utat járja be, ahogyan a látvány eljut a nézőhöz: ahogyan a kamera közelít a filmbéli testhez, úgy a vizuális percepciót követően egyre mélyebbre és mélyebbre hatol a néző testében is. A látvány a sejtekig jut, egészen addig, amíg a néző testében valódi válaszreakciók indulnak be. André Bazin egészen korai elmélete, miszerint a mozgókép *valóságot* teremt, a horror és a pornó műfajára talán tényleg igaz, hiszen a végeredmény gyakorlatilag mindkét műfajnál ugyanaz: egy fiktív valóság korbáccsal, kikötözéssel és élvez(ked)éssel.²⁰

A NÉZŐI SZUBJEKTUM HALÁLA

Manapság információink nagy része képek formájában jut el hozzánk, így a képet az ember hajlamos a valóság részeként, a valóság egy szeleteként érzékelni. Hiába vált mára teljesen világossá, hogy a film csupán fikció, a film lényege éppen az, hogy az értelem helyett az érzékeket veszi célba. Linda Williams *Hard Core* című könyvében magyarázatot ad arra, hogyan vált a film az emberi test megismerésének elsődleges médiumává, és ezáltal hogyan értelmezhető a pornó és a horror tanító jellege. Williams leírja, hogy a fényképészet aranykorában a kép bizonyítékként szolgált olyan jelenségekre, amelyek szabad szemmel nem voltak láthatóak. Ekkor a „tudósok először rendelték alá a test mozgását a kamera mechanikus szemének, amely jobban látott az emberi szemnél.”²¹ A kép ajtót nyitott a világ emberi szemtől elzárt területeihez, s így valóban *tudást* közvetített az emberek felé, akik csodálattal tekintettek az újdonságokra. Így született meg a nézői szubjektum, amely *élvezi* a látványt: az addig rejtett igazságok láthatóvá váltak, s a

19 TWITCHELL, *i. m.*, 291.

20 Linda Williams Stephen Ziplow *Film Maker's Guide to Pornography* című könyvéből idézi a hard-core pornográfia elemeit. Ziplow az 1972-től kezdődő pornófilmes tendencia nyomán még egy ponttal kiegészítette könyvét: a „sadie-max” kifejezéssel, amely meghatározása szerint „olyan jelenet, amely kellékekkel vagy azok nélkül kivitelezett szadomazochista kapcsolatot jelenít meg, úgy mint korbácsolás, elfenekelés vagy megkötözés”. WILLIAMS, *Generic Pleasures* = L. W., *Hard Core*, Los Angeles, University of California Press, 1989, 127. A *Motel* és a *Fűrés* című filmekben például konkrétan látunk példát a kínzás ezen formáira, a „torture porn” kifejezés tehát nem teljesen alaptalan.

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

mozgóképek a megismerés eszköztárának szerves részévé vált. Ennek alapján kapcsolható össze az élvezet és a tudás kettőse a szexuális tartalmú pornófilmben és horrorfilmben. Ezek a filmes alkotások az élvezet ismeretének élvezetét nyújtják; az élvezetet, hogy a szubjektum kezében tartja a kulcsot a szexualitás megismeréséhez, hogy a szexualitás nem titok többé: „a nemiség nemcsak az érzékiség és a gyönyör, nemcsak a törvény és a tilalom kérdése, hanem annak kérdése is, hogy mi igaz és mi nem”.²²

A film valóságteremtő funkciója a pornófilm és a torture horror film esetében éppen ezért válik kritikus ponttá – hiszen az egész jelenség a nézői szubjektumra gyakorolt hatásra épül. Ezeknek a műfajoknak – a film narratív elemeit már-már háttérbe szorítva – elsődleges célja a néző megbotránkoztatása, testi reakcióinak beindítása, egy szóval a nézői test maximális kihasználása és hatalom alá vonása, miközben a szexualitás normáiról tanítanak. A pornó és a horror valóságteremtő funkciója éppen abban rejlik, hogy, miközben a szexualitás útvesztőiben utat mutatnak, olyan világot teremtenek, ahol az érzéki eksztázis a mérce, s ahol a morális tartalom eltörpül: a slasher gyilkosa gyakran túléli kalandjait, miközben mindenki áldozatául esik, és nincs, aki segítséget kérjen, látszólag pedig nincs is, akinek segítségre lenne szüksége. Látszólag. A néző azonban, mint a filmes apparátus szerves része, ott ragad az apokaliptikus képek között a halál katartikus állapotának megtapasztalása után, és arra vár, hogy valaki kihúzza ebből az állapotból. Ez azonban gyakran nem következik be, a félelem és a lelki felkavaró képek sokkal a megtekintés után is kísértenek, összekapcsolva a valóságot a filmes világgal, eltörölve a képernyő határait. A horrorfilm és a pornófilm valóságossága tehát a fennálló hatalmi rendszer, a kép hatalmának szubjektumra (ránk, nézőkre) gyakorolt hatásában rejlik.

A halál és az orgazmus tapasztalata szorosan összekapcsolódik: a bataille-i értelmezés szerint mindkettő a szubjektum megsemmisülését, az én elveszejtését foglalja magában, a határok elmosódását implikálja az én és a külvilág között.²³ Ahogyan fentebb is utaltam rá, a film eredendő tulajdonsága, hogy elmossa a határt a nézői szubjektum és a filmes világ között – mindez magában hordozza annak lehetőségét, hogy az én határai sérülnek, s a filmes identifikáció következtében a néző bevonódik a filmes illúzióba. Jelen esetben, amikor nem csak a filmes apparátus, hanem maga a téma (ölés és szex) is a megsemmisülést, egy adott folyamatban történő önfeloldást közvetít, akkor a néző még inkább alárendelődik a látványnak: nem csupán arról van szó, hogy saját magát együtt érzékelem a vásznon látottakkal, hanem arról, hogy saját magát máshogyan, *másnak* érzékelem. Amikor tehát a vásznon a „kis halál”, azaz a nézői én megsemmisülését tapasztaljuk, akkor egy új nézői szubjektum születik meg, amelynek testi határai egybeolvadnak a filmen látott testekkel, amelynek személyes története összefonódik a

22 FOUCAULT, *i. m.*, 59.

23 Lásd Bataille szexuális plethora elméletét: BATAILLE, Georges, *Az erotika*, ford. DUSNOKI Katalin, N. KISS Zsuzsa, SOMLYÓ György, VARGYAS Zoltán Bp., Nagyvilág, 2001, 116–135.

filmes karakterek életével. A filmes tapasztalat valódi tapasztalattá válik, ahogyan a fizikai gyötrelmek és a szexuális kék is leképeződik a néző testében: a nézőben valami egy pillanatra valóban meghal, megsemmisül.

A torture horror és a pornófilm műfaja között tehát megépíthető az a bizonyos híd, hiszen mindkét műfaj a megmutatás, a felszín (bőr/tudat) alatti rétegek felfedésére, és ezáltal a nézői (és az alapvető emberi) tudásvágy kielégítésére irányul. Bár látszólagos céljukat tekintve eltérőek, alapvetően mindkettő a szexualitásnak mint hatalmi rendszernek elsődleges közvetítő közege. Mi készséges kisdiákként ülünk a moziszékre, a képek pedig megmutatják, amire kíváncsiak vagyunk. Egyedül azzal nem számolunk, hogy a tudás megszerzése egyáltalán nem kényelmes. Ez esetben a tudás megszerzése kataritikus állapot megélésével, a szubjektum megváltozásával, a bataille-i „kis halállal” jár a vásznon, és a vásznon túl egyaránt. Ahogyan Foucault fogalmaz, „[a] hatalom tehát, amely hatáskörébe vonja a szexualitást, úgy érzi, kötelessége megérinteni a testet; simogatja is

tekintetével; felértékeli egyes övezeteit; felvillanyozza felületét; dramatizálja nyugtalan pillanatait.”²⁴ A pornófilm és a horrorfilm pontosan ezt teszi, és még sokkal többet: behatol a filmbéli testbe, s a néző testében talál kiutat magának. A szereplők nyugtalan pillanatai a néző nyugtalan pillanataivá válnak, amelyek a csúcspontot, az eksztázist elérve elhamvadnak. A vér/sperma fröccsen, a nő sikolt, a néző pedig megsemmisül.



24 FOUCAULT, *i. m.*, 48.

Szücs Erika Kiersten (1988) Szatmárnémeti, Hajdúböszörmény. A Debreceni Egyetem kommunikáció- és médiatudomány mesterszakos hallgatója. A Hatvani István Szakkollégium tagja és a DETEP résztvevője.

Szücs Erika Kiersten

HIPERKAPCSOLATOK HÁLÓJÁBAN AZ ÖNMEGVALÓSÍTÁS LEHETŐSÉGE A KÖZÖSSÉGI HÁLÓZATOK RENDSZERÉBEN

*„Ami nincs fent You Tube-on, az meg sem történt,
amit nem talál a Google, az nem is létezik,
aki nincs regisztrálva Facebook-on, az nem is ember!”*
(Facebook kiírás)

Sokatmondó idézet napjaink web 2-es kultúrájáról. A közösségi oldalak, videomegosztó portálok és a keresőmotorok nagymértékben meghatározzák az egyén információszerezésének és főképp információközlésének lehetséges módozatait. A közösségi webként ismert új média alapjaiban változtatta meg a fogyasztás és a tartalomszolgáltatás minőségét, hiszen a korábbi statikus információközlést (web 1.0) egy felhasználó-központú, interaktív megosztást lehetővé tevő online kultúra váltotta fel. Elsődlegessé vált a funkcionalitás és a felhasználó által készített tartalmak (UGC – user generated content) minél több médiumon történő, interaktív megosztása.¹

Az internetes interakciók azonban nem rekednek meg pusztán az individuális tartalomgyártás szintjén, „az egyéni élethelyzeteken túlnőve, napjainkban akár a társadalmi struktúrát is befolyásolhatják.”² Itt elsősorban nem az infokommunikációs technológiák (IKT) hozzáférésére helyeződik a hangsúly, hanem az azok használatából fakadó egyenlőtlenségekre, főként abban a vonatkozásban, hogy milyen társadalmi előnyök származtathatóak e technológiák hatékony használatából az információs társadalomban. Az ún. digitális szakadék (digital divide) társadalomtudományi kifejezés éppen erre a jelenségre kíván reflektálni: eszerint távolság van a digitális eszközöket hatékonyan alkalmazók (digitális írástudók) és azok között, akik egyrészt nem férnek hozzá ezekhez

1 NAGY Tamás, *Vélemény 2.0: közösségi média könyv* http://terenaplo.freeblog.hu/files/2010/01/kozossegi_media_konyv.pdf, 29. (Letöltés ideje: 2011. augusztus 1.)

2 Uo., 18.

a technológiákhoz, másrészt nem képesek megfelelő mélységű használatukra.³ Az IKT térnyerése révén ugyanis átalakulnak a társadalom korábbi viszonyrendszerei, struktúrái, új kapcsolatrendszerek, komplex, globális hálózatok jönnek létre, amelyek gyökereken átstrukturálják az információáramlás lehetséges médiumait. Castells szerint az információs korszak meghatározó társadalmi struktúrája a hálózat, melynek használatát az infokommunikációs eszközök teszik lehetővé. A hálózati struktúra a társadalom megváltozott működésének és reprodukciójának elemi mintázatává vált, a technikai változások következtében a politikai rendszerek és a kultúra alrendszerei is ezen az elven formálódtak újjá, létrehozva a „hálózati társadalom” fogalmát.⁴ A fogalom Manuel Castells *A hálózati társadalom kialakulása* (1996) című könyve nyomán vált elterjedtté, melyben a hálózati társadalmat egy olyan közösségi formaként definiálja, „amely az információ előállítására, feldolgozására és továbbítására épül, és működésének alapját a modern információs és kommunikációs technológiák hálózata biztosítja”.⁵ A hálózati társadalom elsődleges információ-aggregátorai tehát nagy teljesítményű számítógépes hálózatok, amelyek a társadalom valamennyi alrendszerére hatással vannak. Az internet hálózatát – mint a világ legnagyobb globális infokommunikációs rendszerét – például mára már felhasználók milliói napi rendszerességgel használják, ez befolyással van nemcsak az egyéni, de főként a társas interakciók, a társadalmi kapcsolatrendszerek alakulására. Ennek köszönhetően alapjaiban értelmeződnek újjá a formális és informális struktúrák, a bizalom és a társadalmi tőke fogalmai.⁶

TÁRSADALMI TŐKE - KAPCSOLATI TŐKE - HÁLÓZATI TŐKE

A társadalmi tőke fogalmának számos meghatározása ismert. Ezeknek részletes bemutatására ebben a kontextusban nincs szükség, sokkal relevánsabb lépés az elméletek közös vonásait figyelembe venni. A hálózati társadalomban a társadalmi tőke erőforrásainak az interperszonális kapcsolatokat tekinthetjük, ugyanis – és ebben egyetértenek a gondolkodók – a hálózatokat alkotó személyek közötti kapcsolatok eredménye nem anyagi erőforrás. A fogalmat valószínűleg Lyda Judson Hanifan (1916, 1920) az emberek mindennapi életével kapcsolatos interakciók, szimpátiák és baráti kötődések leírására

3 SICZ-MESZIÁR János, *Digitális szakadék*, http://szyrt.hu/downloads/Docs/Digitalis_szakadek.pdf (Letöltés ideje: 2011. augusztus 2.)

4 KINCSES Attila, *Technológia és társadalom az információ korában = Az információs társadalom: Az elmélettől a politikai gyakorlatig*, szerk. PINTÉR Róbert, <http://mek.niif.hu/05400/05433/05433.pdf> 62. (Letöltés ideje: 2011. augusztus 10.)

5 KOLLÁNYI Bence, MOLNÁR Szilárd, SZÉKELY Levente, *Társadalmi hálózatok, hálózati társadalom*, http://vigzoltan.hu/x_bit/netis/04_MKSZ_halozat.pdf 23. (Letöltés ideje: 2011. augusztus 10.)

6 Uo., 5.

alkalmazta először a társadalmi egységet alkotó közösség vizsgálata során. A társadalmi tőkét kapcsolatokhoz társította: véleménye szerint, amikor kapcsolatot alakítunk ki szomszédainkkal, azok pedig további ismertségeket kötnek, tulajdonképpen társadalmi tőke jön létre.⁷

A fogalom további finomítására 1983-ban Pierre Bourdieu tett kísérletet, a gazdasági tőke fogalmán túl kulturális, szimbolikus és társadalmi tőkefajtákat különített el. Társadalmi tőkén olyan erőfeszítéseket értett, amelyeket az egyén különböző kapcsolat-hálóik kialakítására fordít. Ezek az erőforrások egyrészt „a kölcsönös ismertségek vagy elismerés többé-kevésbé intézményesült viszonyai tartós hálózatának birtoklásához kapcsolódnak”,⁸ azaz egy közösséghez tartozás elvén alapulnak. A társadalmi tőke alapját csereviszonyok képezik, ennek megfelelően „az egyén által birtokolt társadalmi tőke nagysága egyrészt azon kapcsolatok hálójának kiterjedésétől függ, amelyet ténylegesen mozgósítani tud, másrészt azon (gazdasági, kulturális vagy szimbolikus) tőke nagyságától, amelyet azok birtokolnak, akikkel kapcsolatban áll.”⁹ A társadalmi tőkét tehát az emberi kapcsolatok hálózata határozza meg. James S. Coleman 1998-as munkájában az ilyen típusú interakciók széles spektrumára alkalmazta a fogalmat. Véleménye szerint a társadalmi tőke személyek közötti viszonyokban testesül meg és erőforrásként alkalmazható kapcsolatrendszernek tekinthető. Ugyanakkor a társas interakciók mellett fontos eleme a kölcsönösség, az egymás iránti bizalom és az egymásnak való segítségnyújtás is. Robert D. Putnam amerikai szociológus már nem pusztán individuális erőforrásként határozza meg a társadalmi tőkét, véleménye szerint „a társadalmi tőke inkább kollektív ismérv: egyének közti kapcsolatokat, szoros társadalmi kapcsolathálókat, erős civil szervezeteket, valamint a kölcsönösség, a szolidaritás és a bizalom ezekből fakadó normáit, a különböző társadalmi csoportok problémamegoldó-potenciálját jelenti.”¹⁰ Nem kizárólag „magán javaknak” (private good) – azaz egyéni kapcsolatépítés eredményének – tekinthető, hanem egyszersmind „közjó” (public good) is, hiszen akkor is termelődik, ha a közösség maga nem teremt új társadalmi kapcsolatokat, ugyanis az egyéni kapcsolatháló interakciói által az egész közösség részesül a hálózati mechanizmusok pozitív hatásaiból.¹¹ Fontos kiemelni, hogy Putnam a társadalmi tőke vizsgálata során elkülönít kötés-jellegű és híd-jellegű tőkeformákat is. Az előbbi fontos szerepet játszik a homogén

7 Uo., 11.

8 BOURDIEU, Pierre, *Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke*, ford. BOGDÁN Éva, <http://www2.juris.u-szeged.hu/politologia/tartalom//docs/tanseged/modern/5.pdf> (Letöltés ideje: 2011. augusztus 10.)

9 Uo., 130.

10 ORBÁN Annamária, SZABÓ Zoltán, *Társadalmi tőke*, http://erdelyitarsadalom.adatbank.transindex.ro/pdfdok/et6-4_tanulmany_1_4.pdf 57. (Letöltés ideje: 2011. augusztus 11.)

11 KOLLÁNYI, MOLNÁR, SZÉKELY, *i. m.*, 15.

közösségek identitásának megerősítésében, míg az utóbbi szükséges ahhoz, hogy tőlünk távol álló társadalmi csoportokkal, nézetekkel, információkkal kapcsolatba léphessünk.

Putnam társadalmi tőkéről alkotott elképzeléseiben az interperszonális interakciók vizsgálata mellett hálózatelemleti megállapításokat is figyelembe vesz, méghozzá Mark Granovetter *A gyenge kötések ereje* (1988) című munkája alapján. Granovetter Putnamhoz hasonló fogalmakat társít a tárgyalt kérdéskörhöz – megkülönböztet ugyanis erős és gyenge kötések egy adott hálózaton belül. Erős kapcsolatoknak tekinti a családi és a mély baráti kötődéseket. Ugyanakkor gyenge kötésnek tekint minden más relációt a hálózaton belül. Ezek a kötések tulajdonképpen a hálózat különböző csoportjai között léteznek, olyan személyek, akik információs hidakat képeznek a hálózat különböző csomópontjai között. Granovetter szerint ezekre a híd-jellegű gyenge kötésekre kell fókuszálni, hiszen fontosabbnak bizonyulnak az újdonságokra vonatkozó információk átadásában, az új dolgok megismerésében.¹² A gyenge kötések esetében a csoportok közötti kapcsolatokra esik a hangsúly. Ezek egy társadalmi hálózat legelemibb és legfontosabb elemei, melyek nélkül a hálózati struktúra nem tudna működni. Az egyén bizonyos élethelyzetekben – munkahelykeresés, információáramlás – különös értékkel ruházódnak fel a híd-jellegű kötések, hiszen az emberek csoportja akárhány személyből is áll, egy alacsony sűrűségű hálózatot fog alkotni. Az adott személy pozíciója egy hálózatban annak függvénye, hogy hány híd-jellegű kötéssel rendelkezik, hiszen amellett, hogy lesznek közvetlen baráti, családi kötődések – ezek a társadalmi struktúra legszorosabban rögzült csomópontjai – lesznek további ismertségi kapcsolatai is, akikhez szintén tartoznak az egyéntől független kötött csomópontok. A gyenge kötések ezek között a távollévő hálózati csomópontok között képeznek információs hidat.¹³ Egy hálózati struktúrában tehát a csoportok közötti relációk rendszere gyakran meghatározóbb a hálózat működése szempontjából, mint az egyén interperszonális kapcsolatai, hiszen egy háló azon túl, hogy egyének rendszereként működik, magában foglalja az egyének között fennálló meghatározott kapcsolatokat is, amelyek a háló struktúrájában fontosabbak, mint az egyén.¹⁴

Putnam a társadalmi tőkéről alkotott nézeteiben fontos kérdésnek tartotta a modern információtechnológia társas viszonyokra vonatkozó hatásainak vizsgálatát is, főként abban az értelemben, hogy az újabb infokommunikációs eszközök miként képesek

12 Lásd GALÁ CZ Anna, *A Te barátod, az enyém is: Az interperszonális hálózatok és az egyéni társadalmi tőke szerepe az internet magyarországi diffúziójában* = *Internet.hu: A magyar társadalom digitális gyorsfényképe 3.*, szerk. DESSEWFFY Tibor, FÁBIÁN Zoltán, Z. KARVALICS László, Tárci, 2006.

13 UR Anett, *Társadalmi tőke + Internet = iWiW?! Azaz a társadalmi tőke hogyan bontakozik ki a világhálón*, www.rezler-foundation.hu/docs/beszam/2006_uranett.doc (Letöltés ideje: 2011. augusztus 20.)

14 CHRISTAKIS, Nicholas A., FOWLER, James H., *Kapcsolatok hálójában: Mire képesek a közösségi hálózatok, és hogy alakítják sorsunkat*, ford. ROHONYI András, ROZSNYÓI Pál, Bp., Typotex, 2010, 25.

a társadalmi tőke növelésére. A világháló megjelenése és rohamos terjedése után ugyanis számos olyan elmélet is napvilágot látott, mely szerint az internetnek izoláló, kirekesztő hatása van az egyénre nézve, hiszen kiszakítja társas hálózataiból, felerősíti az individualizmust, ezáltal csökkenti a kollektív identitás erősségét, gyengíti a társadalmi normákat és pusztítja a társadalmi tőkét.¹⁵ Ezzel szemben Putnam éppen a legújabb IKT eszközök használatában látja annak lehetőségét, hogy az egyének növelni tudják társadalmi tőkéjük mértékét.¹⁶

A hálózati társadalom és a társadalmi tőke fogalmainak összekapcsolódása és kiteljesedése figyelhető meg a világháló társas kapcsolatokra gyakorolt hatásainak vizsgálata során. Barry Wellmann és Ken Frank a társadalmi tőke fogalmát tovább finomítva megkülönbözteti a hálózati és a részvételi tőkét. A hálózati tőke a társadalmi tőke olyan formája, amely az egyént személyes kapcsolatainak keresztül juttatja segítséghez, illetve erőforrásokhoz. A barátokhoz, rokonokhoz, szomszédokhoz vagy munkatársakhoz fűződő, kölcsönös segítségre épülő kapcsolatok társaságot, közönséget, (anyagi vagy érzelmi) segítséget és támogatást, információt, a csoporthoz tartozás, illetve a megbecsültség érzését nyújthatják.¹⁷ A részvételi tőke – amelynek alapja a politikai és civil szervezetek közösségében betöltött szerep – elemzésére jelen tanulmány nem tér ki. A világháló társadalmi tőkére vonatkozó hatásait Wellmann így foglalja össze: „Az internet növeli a személyek közötti kapcsolattartást, a szervezetekben való részvételi hajlandóságot és új lehetőséget biztosít a közösségi elkötelezettségnek. [...] Az internet képes növelni a társadalmi tőkét, a civil elkötelezettséget, és az online közösségeknél ez a fejlődés érzékelhető is”.¹⁸ Az internet tehát kiegészítő hatással van a társadalmi (hálózati és részvételi) tőkére, felerősíti a már meglévő társas interakciókat, ugyanakkor lehetőséget biztosít – a gyenge kötések révén – a hálózat más csomópontjaival való kapcsolattartásra. Az online szférában történő kapcsolattartás fellendíti a korábbi társadalmi csoportok társas interakcióit, ugyanakkor számos olyan kollektív érdekek mentén szerveződő közösség létrejöttét is elősegíti, melynek tagjai a valós térben sohasem találkoztak.

A SPONTÁN KIALAKULÓ ONLINE KAPCSOLATI HÁLÓZATOK JELLEMZŐ VONÁSAI

A közösséghez való tartozás minden ember antropológiai és evolúciós jellemzője, ennek egyik legkiemelkedőbb példája a homofília, az a tudatos vagy ösztönös törekvésünk, hogy

15 KOLLÁNYI, MOLNÁR, SZÉKELY, *i. m.*, 73.

16 *Uo.*, 74.

17 Lásd VÁLYI Gábor, *Közösségek hálózati kommunikációja*, <http://www.mtapti.hu/maszt/20044/003.pdf>, 49. (Letöltés ideje: 2011. augusztus 20.)

18 Idézi: KOLLÁNYI, MOLNÁR, SZÉKELY, *i. m.*, 15.

„hozzánk hasonlókkal alakítsunk ki kapcsolatokat.”¹⁹ Az embert társas interakciói határozzák meg elsősorban, kapcsolatait ennek megfelelően tudatosan alakítja és módosítja, sőt egyszerre több, egymást átfedő közösség – baráti, szomszédi, rokoni, munkahelyi – tagja, s az egyes közösségek specializált funkciót látnak el életében, hiszen más és más típusú hálózati tőkével szolgálnak.²⁰ Az egyént körülvevő kapcsolatrendszer Nicholas A. Christakis a kapcsolatháló fogalmával írja le, mely nem kizárólag egyének szervezett összességéből áll, hanem az egyének között fennálló relációkat is tartalmazza.²¹ Kapcsolati hálózatok bármiféle társadalmi kötelékek alapján létrejöhetnek, spontán szerveződnek, és organikusan fejlődnek az egyén tulajdonságainak megfelelően. Az ilyen típusú kapcsolathálókból vannak ún. „belső közösségek”, amelyekben az egyének szorosabb kapcsolatban állnak egymással, mint a háló más pontjain található személyekkel. Kapcsolatrendszerek alapján határozódnak meg, nem pedig tagjainak közös tulajdonságai szerint. Egy spontán kialakult kapcsolati hálózatban minden egyes egyénnek meghatározott pozíciója van, hiszen egy közösség esetében a kapcsolatrendszer meghatározott struktúrája valamilyen módon összeköti az érintett személyeket. A hálózati kapcsolatok különböző információk, nézetek, érzések, gondolatok áramlását teszik lehetővé, amely a személyek közötti interakciók szintjén túllépve az egész hálózati struktúra működését megvilágíthatja. A kapcsolathálóban áramló információk mindig hatással vannak a hálózat további elemére is, ezt nevezi Christakis hiperdiadikus terjedésnek: „a hatások az egyének láncolatán keresztül, az egyén közvetlen kapcsolatain túlnyúlnak”,²² ami azt jelenti, hogy a közvetlen családi, baráti kapcsolatokon túl, barátaink barátai is hatással lehetnek életünkre.

Ez utóbbi megállapítás érvényességére Stanley Milgram „kisvilág” kísérlete és az ún. „hat lépés távolság” (six degrees of separation) – vagy más néven az elkülönülés hat szintje – szolgálhat bizonyítékkal. Az 1967-es kísérletben Milgram és társai 300 véletlenül kiválasztott amerikai polgárt kértek meg arra, hogy egy küldeményt barátait, ismerőseik segítségével egy általuk nem ismert személyhez továbbítsanak. A célba juttatáshoz a kiválasztott egyedeknek olyan személyt kellett választaniuk ismeretségi körükből, aki nagy valószínűséggel ismerhette a címzettet vagy annak közeli ismerőseit. A levelek többnyire Boston, Omaha és Wichita városokból indultak útnak. A kísérlet során az elküldött 296 levélből 232 nem érkezett meg, egyszerűen nem továbbították a küldeményt. A 64 sikeresen célba ért levél útját megvizsgálva Milgram és társai arra a következtetésre jutottak, hogy két találomra kiválasztott amerikait átlagosan 5,5 lépcsnyi „távolság” választ el egymástól. Ennek következtében vált híressé a hat

19 CHRISTAKIS, FOWLER, *i. m.*, 33.

20 VÁLYI, *i. m.*, 51.

21 CHRISTAKIS, FOWLER, *i. m.*, 29.

22 *Uo.*, 39.

lépés távolság fogalmaként ismert elmélet, mely szerint bármely két ember legfeljebb hatismerősnyi távolságra van egymástól.²³ A kísérlet hatására számos hasonló kezdeményezés megjelent, köztük egy érdekes játék 1994-ben, amely a „Hatlépésnyire Kevin Bacontól” címmel vált ismertté a pennsylvaniai Albright College diákjai körében. A játék alapja, hogy Bacon, az ismert hollywoodi színész, olyan sok filmben játszott már, hogy minden további hollywoodi színész tipikusan két-három linken keresztül hozzá kapcsolható. Jelenleg a The Oracle of Bacon oldalon tekinthetőek meg ezek a kapcsolatok.²⁴

A hat lépés távolság fogalma megkerülhetetlen az emberi kapcsolathálóak tárgyalásánál, hiszen egyrészt megerősíti a gyenge kötések granovetteri elméletének relevanciáját, másrészt a hálózati társadalomról tett megállapítások napjainkban is érezhető érvényességét. Ugyanakkor az emberi kapcsolathálóak működésének tekintetében nem pusztán a kapcsolatok kialakulásáról és jellegéről érdemes beszélni, sokkal lényegesebb aspektus az egyén – mint a kapcsolatháló egy meghatározott eleme – interakcióinak, cselekedeteinek hatása az adott hálózaton belül. Christakis és Fowler kutatásai szerint az egyéni befolyásolási képesség az ún. három lépés szabályának engedelmeskedik. Azaz minden, amit mondunk vagy teszünk, hatással van barátainkra (1. lépés), barátaink barátira (2. lépés) és barátaink barátainak barátaira (3. lépés), hatóköre azonban ennél tovább nem tart. Ez a jelenség természetesen fordítva is megfigyelhető, hiszen minket is csak azok a személyek képesek befolyásolni, akik három lépésnél kisebb távolságra vannak.²⁵ A három lépés szabálya meghatározó eleme a kapcsolati hálózatoknak, hiszen egyfajta korlátot jelentenek az egyén befolyásolási hatósugarában és kapcsolatteremtő képességében. Ugyanakkor a hat lépés távolság fogalmának tekintetében, képesek vagyunk elérni másod- és harmadfokú ismeretségi körünk további kapcsolatait, ezáltal hatásunk meglehetősen nagy lehet egy adott kapcsolathálózati struktúrában.

ÖNMEGVALÓSÍTÁS A HIPERKAPCSOLATOK VILÁGÁBAN

A spontán kialakuló kapcsolati hálóak néhány jellemzőjét emeltem ki az előző fejezetben, azért, hogy pontosabban és körülhatároltabban világítsam meg a kapcsolati hálózatok működését az online világban. Az infokommunikációs technológiák elterjedése és életviteleszerű alkalmazása ugyanis alapjaiban változtatta meg az információk közzétételét és a személyek közötti kapcsolatalakítás módjait. Újabb és újabb kommunikációs, interakciós

23 KOLLÁNYI, MOLNÁR, SZÉKELY, *i. m.*, 10. Érdekesség, hogy a jelenségre már 1929-ben figyelmeztetett Karinthy Frigyes a *Láncszemek* című novellájában, melyben egy játékkal kíván rávilágítani arra, hogy a Föld lakosságából kiválasztott bármely két ember „legföljebb öt más egyénen keresztül, kik közül az egyik neki személyes ismerőse, kapcsolatot tud létesíteni.”

24 <http://oracleofbacon.org/>

25 CHRISTAKIS, FOWLER, *i. m.*, 44–45.

lehetőségek – Google, Youtube, Facebook – teszik lehetővé, hogy összeköttetésben álljunk más emberekkel. A társadalom szorosan kapcsolódik az internethez, a korszerű mobil és vezeték nélküli technológiák pedig a folyamatos online lét érzetét keltik.²⁶ „Az online kapcsolati hálókból való részvétel során jelenleg konkrét információkat kell adnunk a másokhoz fűződő kapcsolatainkról és napi tevékenységeinkről. [...] A mobiltelefonok, az internet és a közösségi oldalak jelenlegi felívelő hulláma már-már túlzott mértékben is felfokozta az egymással való kapcsolattartásra nyíló lehetőségeinket, és ennek következtében máris elmondhatjuk, hogy megérkeztünk a hiperkapcsolatok világába”.²⁷ Az új technológiák akár a sokszereplős online szerepjátékok (MMORPG, Massively Multiplayer Online Role-Playing Games), mint a magyarországi MuOnline, vagy a közösségi oldalak (Facebook, Google+), vagy akár a kereskedelmi és egyéb tartalommegosztó oldalak (Google, Youtube) – amellet, hogy a tartalommegosztás rendkívül széles spektrumát fedik le – elsősorban a más emberekhez való tartozás elemi vágyát elégítik ki. Az online kapcsolatháló absztrakt jellegűek és meglehetősen komplex módon működnek, mindazonáltal azt az univerzális emberi hajlamot tükrözik, hogy életünket társas interakciókban képzeljük el.²⁸ Ezt, az online kapcsolati hálókból leképeződő, evolúciós kötődésünket leginkább a közösségi oldalak (SNS – social network sites) vizsgálata során figyelhetjük meg. Ebben a tanulmányban nem célom az összes ilyen jellegű oldal feltérképezése: egy konkrét példa elemzésével inkább arra kívánok rávilágítani, hogy mennyire hasonló sémák alapján szerveződnek ezek az online kapcsolati hálózatok.

Az online közösségi oldalak a kapcsolati háló azon csoportjába tartoznak, amelyek személyes kapcsolatok hálózatát alakítják ki az interneten.²⁹ Szolgáltatásaik révén – egy korlátozott hozzáférésű környezetben – nyilvános és félig nyilvános személyes profilunkat tehetjük közzé, új kapcsolatokat alakíthatunk ki, követhetjük barátaink, ismerőseink állapotfrissítéseit, és láthatjuk más felhasználók bejegyzéseit is. A közösségi online kapcsolatháló ugyanis abban különbözik más online csoportoktól vagy közösségektől, hogy láthatóvá teszik a hálón belüli kapcsolatokat, mind ismerősök, mind más felhasználók számára, és legjellegzetesebb megkülönböztető jegyük, hogy nem témák, hanem emberek köré szerveződnek.³⁰ Ez azonban nem azt jelenti, hogy elsődlegesen új kapcsolatok kialakítására irányulnának, ugyanis annak ellenére, hogy „lehetővé teszik a

26 PRAZSÁK Gergő, *Network society 2.0, virtuelle Gemeinschaft: Mobiltársadalomkutatás*, Világosság, 2007/9, http://www.socialscience.t-mobile.hu/dok/11_prazsak.pdf (Letöltés ideje: 2011. augusztus 10.)

27 CHRISTAKIS, FOWLER, *i. m.*, 303–304.

28 *Uo.*, 284.

29 MÉSZÁROS Rezső, *A kibertér társadalomföldrajzi megközelítése = Virtuális egyetem Magyarországon*, szerk. NYÍRI Kristóf, KOVÁCS Gábor, Bp., Typotex, 2003, 439–456.

30 CHRISTAKIS, FOWLER, *i. m.*, 98.

kapcsolat fenntartását olyan személyekkel, akikhez egyébként csak gyengén kötődnénk, nem azzal a céllal szerveződnek, hogy idegenek ismerkedjenek egymással.”³¹ A közösségi oldalak, mindamellett, hogy rendkívül komplex és bonyolult hálózati struktúrát működtetnek, „lényegüket tekintve az offline közösségi interakciókat tükrözik.”³²

Arra a kérdésre, hogy a közösségi portálok valóban csupán a valóságban működő közösségi interakciók leképezésére szolgálnak-e, már a leghatalmasabb SNS portál névválasztásában is találunk egy lehetséges választ. A Facebookot 2004-ben Mark Zuckerberg, harvardi hallgató hozta létre, története azonban már sokkal korábbra vezethető vissza. A Facebook ugyanis eredetileg egy album volt, amelyben az adott évben beiratkozott harvardi hallgatók képe és elérhetősége szerepelt, megkönnyítve ezzel a diákok társadalmi kapcsolatainak kialakítását.³³ Az online változat megszületésekor a belépés feltételeként valamely felsőoktatási intézmény közösségéhez tartozást szabták meg az oldal működtetői, később azonban fokozatosan kiterjesztették a csatlakozás lehetőségét. A Facebook kezdeti változatában döntő fontosságú volt, hogy az online létrehozott kapcsolatok a közösség bármely felhasználója számára láthatóvá váltak. A csatlakozás világszintű kiterjesztésekor bárki számára elérhetővé vált az oldal, 2006-ig meghívó alapján lehetett regisztrálni a hálózatba, mára azonban ebből a szempontból már nyitottá vált a rendszer.

2011. szeptember 4-én, a Netkutatások.hu oldal statisztikája 750 millió aktív felhasználóról számolt be világszerte.³⁴ A felhasználószám folyamatos emelkedésének hátterében a Facebook egyik sikeres korlátozása áll, amely már a kezdetekkor megakadályozta, hogy egymástól teljesen távollévő idegenek ismertségeket kössenek egymással. A hálózat felhasználója ugyanis az általuk személyesen is ismert barátaikon kívül (1 lépés távolság) csak ezeknek a barátaihoz (2 lépés távolság) juthatnak el a „Kit ismerhetek” jelzésű körben.³⁵ Ezáltal csökken ugyan az idegenekkel való kontaktus kialakításának lehetősége, ellenben azt az érzetet kelti a felhasználókban, hogy online világuk nem tér el radikálisan a valóságos világban meglévő kapcsolati hálózataiktól.³⁶ Ennek hátterében húzódhat meg az a tapasztalat is, mely szerint a közösségi oldalak felhasználóinak nagy része mindössze az alapfunkciók használatára szorítkozik, és nem vesz igénybe egyéb szolgáltatásokat, bővített funkciókat, alkalmazásokat.³⁷ Ezek az alapszolgáltatások döntően valós idejű kommunikációra épülnek, az információközlés azonnali, ezáltal még inkább az offline hálózatok interakcióira hasonlítanak.

31 *Uo.*, 299.

32 *Uo.*, 298.

33 *Uo.*, 300.

34 <http://www.netkutatások.hu/2011/09/en-facebook-hivatalos-statisztikak-2011.html> (Letöltés ideje: 2011. szeptember 4.)

35 CHRISTAKIS, FOWLER, *i. m.*, 302.

36 *Uo.*

37 NAGY, *i. m.*, 50.

A Facebook sikerének legelemibb vonása, hogy a mobilkommunikáció és az internet közösségi szolgáltatásait egy online kapcsolati hálózatba képes integrálni, s ezáltal nemcsak az individuális önmegvalósítás terepéül szolgálhat, hanem lehetőséget ad a másokhoz való kötődés megteremtésére is. Felmérések támasztják alá, hogy a felhasználók leggyakrabban az ilyen jellegű szolgáltatásokat alkalmazzák.³⁸ A Facebook használata során olyan magasabb szintű emberi szükségletek kielégítésére törekszünk, amelyeket Abraham Maslow az ún. motivációs piramis felsőbb rétegeiben helyezett el: ilyen az önmegvalósítás (kreativitás, céltudatosság, az ember képességeinek maximális kihasználása), az elismerés (önbecsülés) és a szociális szükségletek (összetartozás, szeretet, másokhoz való kötődés).³⁹

Az önmegvalósítás és elismerés iránti szükségleteket az olyan típusú felületek alkalmazása szolgálja ki, amelyeken a felhasználó önmagára vonatkozó információkat, állapotfrissítéseket tehet közzé. A Facebook esetében az egyik legnépszerűbb ilyen szolgáltatás a Fal – más néven üzenőfal vagy Wall –, amelynek segítségével élményszerűvé válik a kommunikáció ebben a kapcsolathálóban, hiszen rendszeresen frissített információhoz juthatunk barátainkról. Ugyanakkor szabadon közölhetjük saját érzéseinket, gondolatainkat, nézeteinket is, mert a hálózat struktúrájából fakadóan ezek az állapotjelzések csak a hozzánk közel álló személyekig jutnak el. Ma már lehetőségünk van ismerőseink különböző szempontú listázására is, hiszen az ún. Listák (Smart list) opció alatt tetszőleges köröket alkothatunk a velünk ismertségi kapcsolatban álló személyekből, kiválaszthatjuk az egyes csoportokhoz tartozó ismerősöket, de egy-egy felhasználó több listán is szerepelhet adott kritériumnak megfelelően. Az offline kapcsolatok leképezése szempontjából ez is lényeges aspektus, főként abból a szempontból, hogy maga a Facebook profiladataink alapján, a valóságban is létező, szoros társas kapcsolatok mintájára kínál fel sablon-listákat, mint például család, közeli barátok, lakóhelyünk.⁴⁰ Továbbá fontos kiemelni, hogy minden Facebookon történő interaktív kommunikáció – amely elsősorban önmagunk megismertetésére szolgál – tulajdonképpen az üzenőfali bejegyzések mentén szerveződik, hiszen a profilfrissítések mellett kép- és videofeltöltésre, linkek posztolására és egyéb alkalmazások bejegyzéseinek megjelenítésére is lehetőség nyílik.

38 A teljes kutatás az alábbi címmel a megadott hivatkozáson elérhető: *Got Facebook? Investigating What's Social About Social Media*, http://www.theyoungandthedigital.com/wp-content/uploads/2010/11/watkins_lee_facebookstudy-nov-18.pdf (Letöltés ideje: 2011. szeptember 4.)

39 NAGY, i. m., 87.

40 Korábban nem volt lehetőség az üzenőfali bejegyzések ilyen típusú szűrésére, de 2011-ben a Google+ Körök nevű szolgáltatásai konkurenciát jelentettek a Facebook ezen szolgáltatásával szemben. Bővebben: *Összefoglaló a Facebook újításairól* – <http://besocial.hu/2011/09/ez-tortent-a-mult-heten-osszefoglalo-a-facebook-valtozasairol/> (Letöltés ideje: 2011. szeptember 19.)

Képek feltöltésére azonban nem csak az üzenőfal felületén van lehetőség, hiszen a Facebook rendszere korlátlan mennyiségű képfeltöltést engedélyez, amelyeket tetszőleges albumokba rendezve, felcímkézve tárolhatunk profil oldalunkban. Albumonként ismerősök szerint engedélyezhetjük képeink megtekintését, és használhatjuk az ún. tagelés funkciót is, melynek segítségével megjelölhetjük képeinken szereplő ismerőseinket, akik erről külön értesítést kapnak a rendszertől.

A Fal egyik legnépszerűbb funkciója a képmegosztás mellett az ún. update status, amely saját pozíciónkról tesz közzé információt barátaink, ismerőseink számára. A „mi jár a fejedben” szövegdoboz mára már kiegészült két további opcióval is, méghozzá a „ki-vel vagy?” és a „hol vagy?” ablakokkal. Konkrét személyeket és városneveket jelölhetünk meg az alkalmazás segítségével, tovább erősítve ezzel az online jelenlét érzetét. Nem elhanyagolható eleme a rendszernek a Facebook saját blogíró alkalmazása sem, a jegyzetek, amely szintén individuális tartalomszolgáltatásunkhoz kínál egy újabb felületet, és amely révén saját véleményünket, nézeteinket, érzéseinket, gondolatainkat elérhetővé tehetjük mások számára. Ez nagyban hozzájárul a felhasználók önkifejezésének megvalósításához.

Saját személyiségünk érvényre juttatásához tehát számos felületet biztosít a Facebook, hiszen napjaink web 2-es médiumait integrálja hálózatába. A fent említett szolgáltatások ugyanis külön-külön is rendelkezésünkre állnak – például a kép- és videomegosztó portálok hálózataiban (Flickr, Youtube) – de egyedüli módon csak ebben a kapcsolathálóban van mód e médiumok egyidejű használatával arra, hogy saját személyiségünkre irányítsuk a figyelmet. Ez utóbbi törekvésünk rendkívül fontos szerephez jut közösségi oldalunk használata során. Egy texasi egyetemen végzett kutatást ajánlanék a tanulmány ezen kontextusához, amely során 900 egyetemistát, illetve egyetemet végzett személyt arról kérdeztek, hogy mire használják a Facebookot.⁴¹ A tanulmány eredményei alapján a fentebb leírt gondolatmenet legfontosabb állításait szeretném igazolni. A válaszadók 80%-a napi rendszerességgel, legalább egyszer megnézi a Facebookot (míg 49,2% legalább háromszor), 60%-uk napi rendszerességgel frissíti profilját, 41% szívesen tölt fel fényképet (leginkább bulifotókat), 31,8% pedig játszik is az oldalon, valamint 68%-nál napi egy video posztolása is megjelent válaszként.

Az önmegvalósítás és elismerés iránti igényünk mellett kiemelt fontosságúak szociális szükségleteink is, hiszen, mint azt a korábbi fejezetekben tárgyaltam, az ember eredendően társas meghatározottságú lény: életét – mind offline, mind pedig online keretek között – interszociális kapcsolatok hálójába ágyazja. A Facebook végtelen számú szolgáltatásából ebben a fejezetben az összetartozás érzését, a szociális szükségletek kielégítését célzó funkciókat emelem ki, maradva annál a hipotézisemnél, mely szerint a felhasználók jelentős hányada éppen ezeket az alapszolgáltatásokat veszi igénybe a Facebook használata során. A közösségi oldalak javarészt az offline világban meglévő kapcsolatokat tükrözik.

40 *Got Facebook? Investigating..., i.m.*

Ismerősök, barátok keresése, bejelölése minden közösségi portál alapja. A Facebook profiladataink elemzésével – lakóhely, iskola, nem, érdeklődés, család, kapcsolatállapot – számos kritériumot felkínál annak érdekében, hogy minél személyre szabottabban alkítsunk ki ismertségi hálózatot. Az offline világban létező kapcsolati hálózatokat a már betanult sémák alapján, az online világban konstruáljuk újra. Ennek megfelelően választjuk ki ismerőseinket, barátainkat is a Facebookon. Annak ellenére, hogy a hálózatban végtelenszámú ismertségi kapcsolat létesíthető, egy átlagos felhasználónak kb. 110 barátja van.⁴² Nyilvánvaló, hogy ezek közül csak néhány számít közeli, szoros barátságnak. Christakis és Fowler a szoros barátságok feltérképezésére bevezette az ún. látható barátok módszerét. Egy kísérlet során az egyik amerikai egyetem összes diákjának Facebook oldalát megvizsgálva, olyan személyeket kerestek a hálózatban, akik felteszik és felirattal látják el egymás fényképét, ugyanis vélhetően közöttük sokkal szorosabb a kapcsolat, mint a hálózat más egyéb tagjaival. A képek összeszámolásának eredményeként megállapították, hogy egy személynek átlagosan 6,6 látható barátja van.⁴³ Mindezzel arra szerettem volna rávilágítani, hogy az online kapcsolati hálókból valóban offline hálózataink képeződnek le. Robert Dunbar brit szociológus szerint az ember ismeretségi kapcsolatainak létezik egy kognitív felső határa, amelyet 150 főben lehet meghatározni (Dunbar-szám). E fölött már nem vagyunk képesek aktív kapcsolatot tartani, agyunk nem tudja megfelelően kezelni a kötések. Ez a szám tartalmazza a rokonokat, emellett azokat, akik fontosak az életünkben, és személyes kapcsolat van közöttünk, illetve akikkel gyakran találkozunk, esetleg kötelezettségeink kötnek hozzájuk.⁴⁴ A Facebookon bejelölt ismerősök száma természetesen jóval több lehet 110–150 főnél, ugyanakkor, amennyiben az aktív kapcsolattartás és társas interakciók tekintetéből vizsgáljuk meg a felhasználók aktivitását az oldalon, jelentős mértékben a valós idejű kommunikációt lehetővé tevő szolgáltatásokkal a fent említett interakciókat ápolják.

A Facebook ilyen jellegű szolgáltatásai közül a legnépszerűbb a chatalkalmazás, melynek segítségével azonnali üzenetváltásra van lehetőségünk. A rendszer jelzi a felhasználóknak, hogy éppen ki elérhető az adott pillanatban, így azonnali és „valós” interakcióba léphet ismerőseivel, barátjaival. 2011. július elején a Facebook üzemeltetői egy további fejlesztéssel erősítették meg az oldalt ez a funkcióját, hiszen a népszerű Skype online telefonszolgáltatás elemeinek integrálásával kiterjesztette a közösségi kommunikáció lehetőségét a csoportos és a video-beszélgetés eszközeivel. Ennek következtében egyrészt előtérbe kerülnek az interperszonális kommunikációs eszközök, melyek alkalmazása során újra és újra megerősíthetjük társas identitásunkat; másrészt elegendő ez az egyetlen

42 CHRISTAKIS, FOWLER, *i. m.*, 305.

43 *Uo.*

14 MOLNÁR Csaba, *Szociális agy - Robin Dunbar a hosszú gyerekkorról, öröklött viselkedésünkről és százötven ismerősről*, <http://www.mno.hu/portal/627433> (Letöltés ideje: 2011. augusztus 10.)

online kapcsolati háló ahhoz, hogy képesek legyünk újraalkotni offline kapcsolati struktúránkat. A Facebook ezáltal nem kirekeszt az offline szociális hálóból, hanem egyszerűsít kiegészíti azt, hiszen az azonnali kapcsolattartás mellett fontossá válik a közösségi lét valós térben történő átélése is. Erre szolgál a Facebook eseményszerkesztő funkciója, melynek segítségével egy adott eseményhez – születésnap, évforduló, tüntetés – kapcsolódó rendezvény, összejövetel, találkozó, buli megszervezésére van lehetőségünk az időpont, a helyszín és a vendéglista tetszőleges kiválasztásával. A korábban említett kutatás idevonatkozó adatai szerint a 900 válaszadó 90%-a előszeretettel használja a szolgáltatást informális összejövetelek megszervezésére.⁴⁵

Az önmegvalósítást elősegítő eszközök mellett a felhasználók jelentős hányada tehát szociális szükségleteinek kielégítésére is koncentrál. A Facebook – mint online szociális kapcsolati háló – rendkívüli előnye abban áll, hogy közösségi szolgáltatásai folyamatos visszacsatolást tesznek lehetővé a felhasználók felé. Ha önmagunkra vonatkozó információt teszünk közzé, fontos megerősítő jelként funkcionál barátaink, ismerőseink visszajelzése, értékelése. A Facebook legelemibb és legjelentősebb integrált szolgáltatása éppen ezért az ún. Like – más néven a tetszik – gomb. Ugyanis ennek alkalmazásával egyrészt saját véleményünket, értékítéletünket tehetjük közzé, másrészt önkifejezésünk fontosságáról, érvényességéről, a közösségben elfoglalt pozíciónkról, szerepünkről azonnali visszajelzést kapunk. A Like nem kizárólag véleménynyilvánítás, önkifejezés, lényegét tekintve azt az érzetet kelti a felhasználóban, hogy képes közösségi hálózatát befolyásolni azáltal, hogy látható nyomot hagy a hálózaton belül. A Like egy jel, méghozzá a felhasználó személyiségének, identitásának jele, amely azt fejezi ki, hogy az egyén fontos része az adott kapcsolati háló struktúrájának.



45 Uo., 42.

Szrogh István (1984) Bánréve. 2003 és 2008 között a Miskolci Egyetem Állam és Jogtudományi Karának jogász hallgatója, jelenleg a Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának filozófia szakos MA hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja.

Szrogh István

■ A VÁRAKOZÁS HANGJEGYEI – RÖVID SÉTÁK, NYUGHATATLAN GONDOLATOK –

Három műnem, három műfaj, három mű, azonban csupán egyetlen tárgy. S egyetlen állapot, amely totalitássá hívva kitölti a horizont egészét. A várakozás motívuma köti össze az átabotában elemzett műveket, *A barbárokra várva* prózai (Coetzee) és fél-prózai (Kavafisz) darabjait, illetve Beckett abszurd drámáját. Bár ugyanazon téma két variánsát közelebb érezzük egymáshoz, az alapgondolat, a közös jegy olyannyira elnyomja a különbségeket, hogy a *Godot-ra várva* testvérművé léphet elő.¹ Ugyanakkor a vezérlő eszme teremti meg mindhárom esetben azt a sajátságos atmoszférát is, mely az együvé tartozás szálait megoldva eltávolítja egymástól a már éppen összeházasított alkotásokat, s mélyebb rokonságra hívja fel a figyelmet. Így kötődhet jobban Kavafisz Novalishoz, ezért állhat Beckett szorosabban Joyce vagy Sartre mellett, s ez az oka annak, hogy Coetzee műve egy könyvespolcon Morus Tamás és Déry Tibor között találhat magának ideális helyet.

Merthogy a várakozás esszenciáját nem magában a fogalomban ragadhatjuk meg, bár maga a szó kétségtelenül bír egyesítő erővel, hiszen ez hozta létre a kiinduló kohéziót. Mégis, amikor megízlelem a fogalmat, rögvest megfedlek a benne bujkáló passzivitásról. Aki vár valamire, az óhajtja annak bekövetkezését, vagy éppen ellenkezőleg, retteg a bizonytalantól, netán az elkerülhetetlentől, s ekkor a várakozás saját tehetlenségem manifesztációja, az én vonyító ellenkezése, tiltakozása a külső kényszerrel szemben. A várakozás csupán összeköt engem, egy reláció egyik tagját a szemközti oldal jelenségével. A várakozás megvilágít, felvilágosít a jelenséghez fűződő viszonyomról, az ahhoz tapadó érzelmeimről. Tévedhetetlen szeizmográfként őrködik a bennem találkozó és elváló, olykor meghasadó emócióim felett. A várakozásban összegződnek vágyaim és

1 COETZEE, J., M., *A barbárokra várva*, ford. SEBESTYÉN Éva, Art Nouveau, Pécs, 2000; KAVAFISZ, Konsztantinosz, *A barbárokra várva*, ford. SOMLYÓ György = *Kavafisz versei*, vál. HADZISZ, Dimitriosz, Európa, Budapest, 1975; BECKETT, Samuel, *Godot-ra várva*, ford. KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil = BECKETT, Samuel, *Drámák*, Európa, Budapest, 1970. A művek jelzett kiadásaiából vett idézetek oldalszámait a főszövegben közlöm. (Sz. I.)

félelmeim, azok mintegy előzetes hozzájárulásom hiányában állítanak valamelyik térfélre, anélkül, hogy megfontolhattam, eltöprenghettem volna határozmányom esetleges kimenetelein. Ez a várakozás ellentmondást nem tűrő, zsarnoki oldala. Ösztönös magabiztossággal illeszti össze bennem valami az előzetes preferenciáim szilánkjait, s mutatja fel a kész terméket, saját magamat: ez vagyok én és erre vágyom. S mégis, másodlagos, hogy én mit gondolok, hogy tűnődéseim talajából mi csírázik ki. Mert ami kinőve szerteágazik, az bennem termékenyült meg, bár külső hatásra. Az én reakcióm csupán felelet, melyet a rajtam kívül található entitás indukál. Ez a teremtmény a várakozás partitúrájának kizárólagos szerzője. E miatt válik ösvényünk útelágazássá, ahol az egy fogalom magára ölti eltérő konnotációjú jelmezeit, és megkezdődik a hermeneutikai maszkabál.

AZ ELSŐ LEÁGAZÁS: A MEGHIÚSULT REMÉNY

Ez Kavafisz útja, egy haldokló világ bárdjának panasza. A hajdan tekintélyt parancsoló szokások kicsorbultak, kiüresedett az erkölcs, maga-magát gúnyolja egy hanyatló birodalom. Nem egy nép bukik el, hanem egy civilizáció. Elgyengült tagok, elkopott ízületek, a nagyság paródiája. Elsatnyult a fajta, kiveszett a virtus, megszakadt a vérvonal. A friss szellem árnya száll alá, s ami visszamarad: az antikvitás, merev, törekeny alakok viaszba öntve. Életképtelennek bizonyult egy életforma, életképtelenné vált, mert elérte a célját. A vadságot zabolázó erény megneemesítette a közösség tagjait, állhatatossá, mindent-tűrővé, győzedelmessé tette őket.

Mi állhat ellen ennek az erőnek, mi fékezheti meg a tiszta becsvágyat? Csakis ön-maga, ugyanis ez a látszólag mindent maga alá gyűrő hatalom önfelszámoló természetű. Akik az erényt vért gyanánt magukra öltötték, mással fel nem övezhették magukat. A nincstelenség vagy a lemondás szüli az önfeláldozást. Akinek nincs más birtoka, csak saját maga, az egyedül jellemét pallérozhatja. De aki megmerítkezett a szenvedés minden kútjában, majd ellenállhatatlan fergetegként elsöpörte ellenlábasait, az tetteivel egyúttal minden további generációt is megmérgezett. Kevesen választják az *aretét* önként, s amikor a szükség elvonul, bő termést hoznak a rabolt földek és a hírnév távol tartja a megfélemlítetteket, akkor megkezdődik a züllés.

Ám a szabadosság felvirágzásként hat. Az erős karok szögére akasztják a kardot és a megrakott tálak felé nyúlnak. A győzelmeket felváltják a szaporodó szövetségi szerződések, mert a társulók szintén a hegyoldalakat róják és nem az acélt edzik. Korszakok váltják egymást, egyre fogy az ősök alkatára szabott férfi, s mielőtt az írmagjuk is kiveszne, feltámad a nosztalgia. Sürgetik a visszafordulást, a revolúciót, az égi pályák helyreállítását, a mikrot újra a makrokozmoszhoz kell igazítani, de már nincs, ki végrehajtsa a határozatot, a megszövegezés felemésztette minden energiájukat. Feltörnek a kétségek, gyötrő gondolatok rombolják az elmét, habzó imák szállnak az ég felé. Kezdetét veszi a lassú összeomlás. Ekkor, minden előjel nélkül hírek kapnak szárnyra ércbe öltözött

emberekről, távolból felsejlő hatalmas alakokról. Bárki jön is, magával hozza a megújulás tüzét. S ezek a puha lények felidéznek az archaikus elődöket és a hasonlóság döbbenetes. Visszatérnek. A barbárok visszatérnek. Ki a barbár? Miről ismerjük meg a barbárt? – más nyelvet beszél. Más a dialektus, érhetetlen, idegen, mégis ismerős, felkavaró a hallása. A barbár a protoember, aki megszelídítette, de még le nem győzte magát. Magasabb rendű, megváltással a kezében.

Itt térünk vissza a műhöz, melyet inkább az írói szándék, semmint a tagolás és tömörség tesz verssé. Kavafisz az utcákat rója lelkében az öröm amnéziájával, újból, sokadszorra talán. Ismét átjárja a bizakodás görögtüze, halkan rebegi vezetője után a szavakat: „mert várják, hogy a barbárok betörjenek.” A remény virágjának kipattantak szirmai. De jaj! Lovas futár érkezik a limestől, s kongatja a lélekharangot. Nincsenek barbárok. Héliosz lenyugodott, Apollón újból összetörte lantját. A barbárok a hangtalan múlt tükröződései voltak csupán, mellyel Kavafisz megkísértette magát, megkísértette az emberiiséget. Mindannyian fertőzöttek vagyunk.

A MÁSODIK LEÁGAZÁS: REMÉNY NÉLKÜL

„Az idő megállt” (37.) – ez a leginkább specifikus tulajdonsága Estragon és Vladimir profán passiójának. Az egzisztencializmus futópályájának végén ott áll két árokparti remete szemben a mozdulatlan semmivel. Posztapokaliptikus karakterekként vegetálnak az elmúlás homályában és kérődznek a kontextusukból kiszakadt, esetlegesen feltűnő és ajkukra tévedő ismeretmorzsákon. Velük együtt mi is betévedtünk a bizonytalanság sűrűjébe, ahol az elvárások, a mozdíthatatlannak hitt szerves törvényszerűségek megszűnnek igaznak lenni. Beckett lecsupaszította az embert, nemcsak a húst hántotta le a csontokról, de felnyitotta a koponyát és szétfeszítette a bordákat. Veszedelmes műtétet hajtott végre, leszaggatta a sallangokat, az ünnepi díszet, közszemlére bocsájtotta, felfedte a modern ember önmaga előtt rejtegetett titkát: a létezésünk értelmetlensége feletti érzést. Ami visszamaradt, a legutolsó, egyben legbensőbb kérdés. Hogyan ér mindez véget?

A bukás, az elbukás mikéntje, hogyanja vissza-visszatér, ellenben a miértje soha. Túljutottak azon a ponton, ahol az értelmetlenség kiváltotta felháborodásnak még hangot adtak, hangot adhattak. A számonkérő, feleletre igényt tartó beszédnek a meggyőzés lehetőségének meggyőződésével kell bírnia. „Nekünk mi a szerepünk az egészben? [...] A szerepünk? A kérvényező. [...] Elvesztettük a jogainkat? Elbaltáztuk a jogainkat.” (17.) A megtörték belenyugvásával fogadnak mindent, legyen szó égbekiáltó ellentmondásról akár: „vegye figyelembe, hogy én kerülhettem volna az ő helyébe, ő meg az enyémbe. Ha a véletlen nem így hozza. Kinek mi dukál.” (31.) Az abszurd körtáncában egy visszatérő, stabil elem van, a várakozás. Az öntudatlan fecsegésből fel-felriadva ez az a fogódzó, melyben egyedül megkapaszkodhatnak. „Nem mehetünk. Miért? Godot-ra várunk. [...] és ha nem jön? Akkor holnap megint eljövünk. És holnapután is. [...] Rendben van, örülünk;

de mit csinálunk? Godot-ra várunk. Persze, persze. [...] Menjünk innét! Nem mehetünk. Miért? Godot-ra várunk. Persze, persze. Akkor mit csinálunk? Semmit. Nincs mit csinálni. [...] a világ iszonyatos zűrzavarában egyetlen tény világos: várjuk, hogy megérkezzék Godot.” (12, 61, 70, 82.)

Valamilyen ősrégi bepecsételődés okán az Istent is tanúul hívják, de bízni csak Godot-ban bíznak. Olyasvalakiben, akiről mit sem tudnak, akit még nem láttak, s aki ugyanolyan röghöz kötöttek tűnik, mint ők: „Godot úr mivel foglalkozik? [...] Semmivel, uram.” (97.) Bár Isten hallott, jelen van a zsigeri bizakodás, a primordiális hívő kikezdhetetlen optimizmusa: „és ha megjön? Akkor megmenekültünk.” (100.) Oktalan remények az alkonyat küszöbén.

A HARMADIK LEÁGAZÁS: PÉLDÁZAT A BETELJESÜLÉS VESZÉLYÉRŐL

A *barbárokra várva* regényváltozatával Coetzee Koestler, Orwell és Moravia sarkát tapossa, ez a mű – akárcsak előzményei – a XX. század echoja. Itt a várakozás összefonódik a valóra válás elmaradásában bízó reménykedéssel. A barbár ebben az esetben is szimbólum, de a verssel ellentétben a velünk szembenállók kifejezésének hordozója. A barbárság megtestesíti mindazt, ami nem mi vagyunk, s amivé nem is akarunk átalakulni. A szó felveszi köznapit értelmét: elmaradott, civilizálatlan, állatias etc. A történetek középpontjában a név nélküli bíró áll, a határ menti város mágisztrátusa, akinek sorsa a beckett-i megrázkódtatás melletti másik újkori veszedelmet példázza, az egyén állammal szembeni tehetetlenségét és elhagyatottságát, elmagányosodását.

A Polgári Őrség kötelékébe tartozó Joll ezredes a barbár fenyegetés elhárítása miatt érkezik a birodalom peremére. Az államról vajmi keveset tudhatunk, de milyen berendezkedéssel rendelkezhet egy olyan rendszer, amely Polgári Őrség néven állít fel hivalt? A polgárok védelmében hozták létre (feltételezzük), ám nem feledkezve meg azokról a veszélyforrásokról sem, melyekkel a polgárok önmaguknak árthatnak, tehát etatista intenció húzódik meg mögötte, vagy éppen ellenkezőleg, maguk a polgárok gyűltek táborba, hogy személyes éberségükkel egymást óvják, semmilyen eszköztől vissza nem riadva, hiszen emlékezzünk a célra; a cél mindenek és mindannyiunk felett. Bárhogy is, szigorúak önmagukkal, hivatásukkal szemben, elkötelezettek az igazság felderítésében: „az ezredes [...] fáradhatatlan az igazságkeresésben. A vallatás kora reggel kezdődik [...] a kinszenvedés az igazság; minden egyéb kétségbe vonható.” (13, 42.) A világkép, akárcsak a világ-kép természetesen ehhez az igazsághoz konvergál.

A hatalomnak újra és újra diadalmaskodnia kell ellenségei fölött, hogy legitimitását biztosítsa (Koestler), s ha felszámolta belső ellenzékét, exteriorizálni szükséges a fenyegetettséget, így megalkotva az ostromlott erőd erőteljes vizuális kivetülését. „Az utóbbi években azonban gyakran hallunk híreket a fővárosból arról, hogy a barbárok nyugtalankodnak [...] a szóbeszéd szerint a barbár törzsek fegyverkeznek; a

Birodalomnak biztonsági intézkedéseket kell tennie, hiszen minden valószínűség szerint háború lesz.” (17– 18.) A rettenet ingája mindenkit megbabonáz: „a barbárokról beszélgettünk. Meg van róla győződve, mondja, hogy az út egy részén barbárok követték őket. – Biztos benne, hogy barbárok voltak? – kérdezem. – Kik lehettek volna? – válaszolja. Társa helyesel [...] Barbárok. Átvágták a gát egy részét, amott, és elárasztották a földeket. Senki sem látta őket. Éjszaka jöttek [...] éjjel előlopakodnak a barbárok [...] azt mondják, éjszakánként körüljárnak a barbárok, gyilkolnak és rabolnak.” (92, 183, 226.) A háttérben maradók vagy maguk is áldozatul estek önnön cselvetésüknek, a tömegpszichózis végül bekebelezte őket is, vagy végtelen cinizmusukban hajlandóak voltak feláldozni saját harcosaikat: „visszatértek a katonák [...] nem stratégiáról, nem a barbár seregekről beszélnek [...] – Hol vannak a többiek? – Eltűntek. Szétszóródtak. Mindenfelé [...] nem győztek le bennünket – becsalogatták a csapatot a sivatagba, aztán nyomuk veszett! – Kik csalogatták be? – Ők – a barbárok!” (164, 271–272.)

Mit tehet az egyén, aki minden ép ésszel végrehajtott számítás szerint már döntési jogát/lehetőségét is elveszítette? Csatlakozik vagy eltiporják: „nem volt szándékomban belebonyolódni az ügybe. Vidéki bíró vagyok.” (17.) Hogyan viszonyuljon az egyes az eseményekhez, ha kikristályosodott véleménnyel rendelkezik, ráadásul a tapasztalat őt igazolja. „Jómagam semmit sem tapasztaltam a barbárok nyugtalankodásából.” (18.) Ennek ellenére még ő is kísértésbe esik: „Talán tíz lábbal a föld színe alatt egy barbárok által ledöntött másik erőd romjai hevernek, emberek csontjaival teleszórva, egy olyan nép csontjaival, amely biztonságban vélte magát a magas falak mögött.” (31.) Azonban egy bizonyos határt átlépve végérvényes állásfoglalásra kényszerülünk, ki kell tárulkoznunk megmutatva legbensőbb valónkat. „Számomra [...] mindenekelőtt az a fontos, hogy a rémtett, melyet hamarosan elkövetnek, be ne szennyezzen, és ne érezzek magamban tehetetlen dühöt az elkövetőkkel szemben. Nem tudom megmenteni a foglyokat, így mentem magamat.” (193–194.) A szubjektum tragédiája, hogy csak magáért tehet bármit is. „A Birodalom legtávolabbi erődjében létezett egy ember, aki a szívében nem volt barbár” (194.) – az önmagunkért vállalt jóállás egyetlen hozadéka. A foglyok tágabb perspektívából szemlélve mindenkit jelképeznek, akik nem tudnak vagy mernek cselekedni.

Végül hiába minden elővigyázatosság, a barbárok megérkeznek. Ekkor, utólag nyeri el tiszta értelmét egy korábban éppen egy katona által feltett kérdés: „mondja meg [...] miért elégedetlenek ezek a barbárok? Mit akarnak tőlünk?” (94.) A barbárok rendet akarnak, a barbárok igazságot akarnak, a barbárok csendet akarnak. Ám leginkább arra vágynak, hogy ne leplezzék le őket: „Ön az ellenség ezredes úr! [...] ön az ellenség, önök csinálták a háborút és ön adja nekik a mártírokat [...] ez nem most kezdődött, hanem egy évvel ezelőtt, amikor az első mocskos barbárságait elkövette itt!” (212.) Az egyéni felismerést hamarosan követi a nyilvános: „Ajtókat rúgtak be, ablakokat törtek be, egy házat felgyújtottak. Késő éjszakáig ittak és tivornyáztak a téren.” (241–242.) A barbárok valójában vandálok.

SZERÉNY TANULSÁG

A várakozás három szólama hangzott el. A múltidéző, elvágódó, igenlő várakozásé; a cél nélküli, tehát azt pontosan nem ismerő, így abszurd várakozásé; illetve az egyént próbára tevő, megsemmisítésével fenyegető várakozásé. A mitikus, az ontológiai és az etikai várakozás egyesül magasabb szinten a „várakozás” fogalmában. A várakozás állapotában valóban semmi egyebek nem vagyunk, csupán kérelmezők.





SZERKESZTŐI ÜZENET

Az ingyenesen terjesztett *Szkhion* 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 (szkhion@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.szkhion.unideb.hu)

■ SZÁMUNK TÁMOGATÓI:

DE BTK HALLGATÓI ÖNKORMÁNYZAT

DE BTK IRODALOMTUDOMÁNYOK DOKTORI ISKOLA

DEBRECENI EGYETEM TEHETSÉGGONDOZÓ PROGRAM



SZÉCHENYI TERV

A LAPSZÁM ELKÉSZÍTÉSÉT A TÁMOP - 4.2.2/B-10/1-2010-0024 SZÁMÚ PROJEKT TÁMOGATTA. A PROJEKT AZ EURÓPAI UNIÓ TÁMOGATÁSÁVAL, AZ EURÓPAI SZOCIÁLIS ALAP TÁRSFINANSZÍROZÁSÁVAL VALÓSULT MEG.