

SZKHOLION

A DE-BTK HÖK MŰVÉSZETI ÉS SZAKFOLYÓIRATA
11. ÉVFOLYAM

FELELŐS SZERKESZTŐ: ■

Dr. Bényei Péter

FŐSZERKESZTŐ: ■

Balajthy Ágnes

SZÉPIRODALMI SZERKESZTŐ: ■

Korpa Tamás

VIZUÁLIS SZERKESZTŐ: ■

Áfra János

SZERKESZTŐK: ■

Barna Péter, Gesztelyi Hermina Ágnes, Jován Katalin

FELELŐS KIADÓ: ■

Szikszai Tamás (DE-BTK HÖK, elnök)

TÖRDELÉS: ■

Lovas Anett Csilla

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 – 2013/2

■ KÖRTEREM

Balajthy Ágnes: <i>Előhang</i>	5
Margl Ferenc: <i>Transzformáció és erózió – Incze Mózes festményeiről</i>	6

■ MŰ-TÉT

Tóth Laura: <i>Fokhagyma; Maradék</i>	10
Fenyvesi Orsolya: <i>Ostrom; A papírhasadék; Teremtéstörténet; Selyemút</i>	14
Szócs Petra: <i>Késés</i>	17
Tóth Kinga: <i>AllMachine</i>	18
Pál Dániel Levente: <i>(Kinn cigiztem, felém jött az utcán...)</i>	21
Farkas Arnold Levente: <i>Két angyal</i>	23
Varga Mátyás: <i>arra is emlékszel még; lényegében ismerted ezt az</i>	27

■ NAGYVIZIT

„Együtt élek ezekkel a figurákkal” – Varga Mátyást Szabó Marcell kérdezi	29
Lovas Anett Csilla: <i>Irgalom nélkül – Varga Mátyás hajnali 3 című kötetéről</i>	35
Koscsák Balázs: <i>Nem én vagyok, aki vagyok – Farkas Arnold Levente: A másik Júdás</i>	38
Tóth Alexandra: <i>Tanulóévek – Szász János: A nagy füzet</i>	42
Ivancsó Mária: <i>Igazság és világosság – Lars von Trier: Melankólia</i>	46
Farkas Evelin: <i>Kettős mérce – amerikai értékek kritikája Lana Del Rey két klipjében</i>	49
Tóth Éva: <i>Bepazarí, avagy a 'sárgarépa város' – Peregrinus levél egy török kisvárosból</i>	57
Bruszel Dóra: <i>Népbutítás vagy új kulturális demokrácia? – Császi Lajos: A Mónika-jelenség kulturális szociológiája</i>	64

BONCASZTAL ■

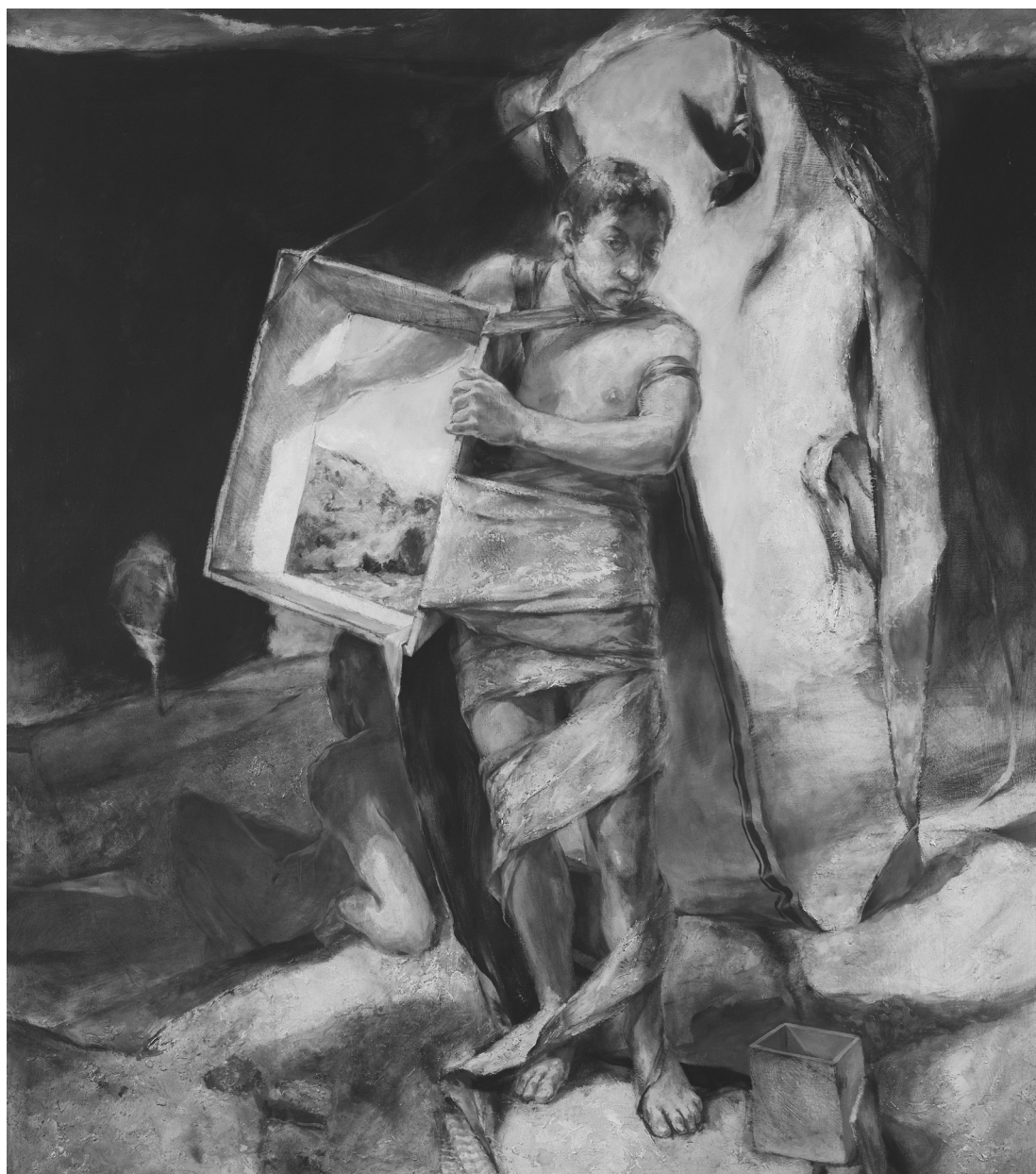
69	Szirák Sára: <i>A stand-up comedy – egy műfaj mibenléte</i>
77	Kovács Emese: <i>Rapból a nyelvről, nyelvből az emberről</i>
86	Baranyi Gergely: <i>A kortárs fiatal líra mediális kontextusa – A Telep Csoport példája</i>
95	Fagyal József Szabolcs: <i>„Ez a napló halálhozó fegyverré vált, akár egy töltött puska” – Tragikus nyelvi ütközések William Golding tenger-trilógiájában</i>
103	Bozsó Georgina: <i>A megtisztulás felvonásai Margaret Atwood: Fellélegzés és Sofi Oksanen: Tisztogatás című műveiben</i>
111	Balogh Eszter Edit: <i>A férfitest feloldódása az első világháború sarában</i>
118	Balázs Katalin: <i>Transzcendencia és alteritás – Belső dialógus és a felelősség etikája</i>

A borítón és a lapban Incze Mózes 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 ■

A folyóirat-szerkesztés legnehezebb része minden bizonnyal az előhang megírása. Mit nyújthatok, ami több egy semmitmondó listánál, a tartalomjegyzék feldúsított, mondatokba szedett megisméltésénél? Incze Mózes lenyűgöző összetettségű, s egyben felkavaróan érzéki képeihez képest persze semmit. Mivel csinálhatnék kedvet a potenciális olvasónak ahhoz, hogy például belevesse magát szépirodalmi rovatunk hátborzongató és remek szövegeibe? Talán azzal érem el a legtöbbet, hogy egyszerűen citálom mondjuk Fenyvesi Orsolya *Teremtéstörténetét*: „Amikor a test legfontosabb tulajdonsága a szenvedély lesz, / a Föld húsa átalakul mindazzá, / amit látunk.” Vagy azzal a bejelentéssel, hogy aktuális számunk centrumába ezúttal Varga Mátyás került. Szabó Marcell vele készített interjújában a kérdezőt és a válaszadót is érezhetően ugyanaz és ugyanolyan mélységben foglalkoztatja (márpedig ez meglehetősen ritka): a költészetről való együttgondolkodásuk során a vers mint anyag, mint testtel bíró entitás kerül előtérbe. Azzal pedig esetleg a lokálpatrióták szívét (is) sikerül megdobogtatni, hogy mostani elsőkötetesünk Farkas Arnold Levente, *A másik Júdás* című kötet pszeudo-apokrif szövegeinek szerzője, aki egykor maga is a Debreceni Egyetemre járt. De lehet, hogy valakit elsősorban az a finom értelmezői gesztus igéz meg, mellyel Ivancsó Mária a két női név – Justine és Claire, igazság és világosság – jelentésrétegeit feltárva fejti ki gondolatait Lars von Trier *Melankóliájának* elemzésében. Remélhetőleg csáberővel bír az a tény is, hogy – felelevenítve egy korábbi *Szkhonion*-hagyományt – ismét jelentkezőnk peregrinuslevelekkel (ezúttal Törökországból), melyekben a világ különböző tájain kutató egyetemisták számolnak be kalandjaikról.

A kortárs irodalom belügyeit figyelemmel követő olvasó számára lehet érdekes az az írás, melyben Baranyi Gergely a Telep-csoport példáján mutatja be, hogy a web nyújtotta lehetőségek okos felhasználásával hogyan tárgult ki a fiatal lírikusok mozgástere. Szirák Sára tanulmányából viszont az derül ki, hogy milyen összetett identitásképző funkcióval bírhat a lassan Zala megye szívcsakrájává avanzsáló Búcsúszentlászló a bödőcsi eredetnarratívában. Anglista szerzőink jóvoltából pedig a magyar kulturális közegben kevesebb figyelmet kapó jelenségekre is rálátást nyerhetünk: Fagyal József William Golding „tenger-trilógiájáról” ír, Balogh Esztertől pedig megtudhatjuk, hogy milyen gazdag irodalmi és képzőművészeti asszociációháló bomlik ki valami teljesen alaktanból, mégis igencsak valóságosból – a verduni lövészárkok sarából. Végül pedig – igen, mert persze most sem sikerült megúsni a listázást – külön öröm, hogy ez a lapszám egy kiváló filozófiai tárgyú dolgozattal zárul: Isten és ember dialógusának kierkegaardi értelmezéséhez visz közelebb Balázs Katalin termékeny nyugtalanságot tükröző kérdésekkel teli szövege.

Balajthy Ágnes

Incze Mózes (1975) Barót, Isaszeg, festőművész. A Magyar Képzőművészeti Egyetem festő szakán végzett 2000-ben. Eddigi munkásságát számos elismeréssel, többek közt Székely Bertalan-díjjal és Koller-díjjal jutalmazták. Az Élesdi Művésztelep egyik alapító tagja.

Margl Ferenc (1990) Győr, Budapest. Esztétika mesterszakos hallgató az ELTE BTK-n, alapszakos diplomáját ugyanitt szerezte. Jelenleg Erasmus-ösztöndíjasként a berlini Humboldt Universitát vendéghallgatója.

Margl Ferenc

■ TRANSZFORMÁCIÓ ÉS ERÓZIÓ INCZE MÓZES FESTMÉNYEIRŐL

Incze Mózes festményei egy úton járnak, tehát ha valaki lát egy olyan festményt tőle, ami ezen a pályán nem jutott túl messzire és egy olyat, mely már egészen az út lehetőségeinek a végéhez közelít, akkor jó esélye van rá, hogy ettől fogva felismeri Incze Mózes jól bejáratott technikáját, eszközeit és formakészletét. Ez az út pedig a figurális festészet egy allegorikus formája, amely nem törekszik realizmusra, kérdésessé teszi a kép terének dimenzióit és jelképeket keresve visszanyúl az európai kultúra alappilléreihez, mint amilyen a görög mondavilág vagy a zsidó-keresztény kultúrkör, ám emellett korunk technikai eszközeit is igyekszik jelképekként, jelentésaktualizáló, illetve -erősítő eszközökként felhasználni.

Ennek az iránynak az egyik kevésbé merész példája a *Dialógus* 2009-ből. Itt még lankás tájat látunk a képen, nem egészen realisztikusan, de jelzésszerűen vannak fák, dombok, poros földút, a kép felső harmadában viszont nagyon művivé, valószínűtlen színű sávok halmazává alakul az ég, megfosztva ezzel a nézőt attól, hogy a látványt létező tájakhoz társíthassa. Az egyik alak és a háttér közé pedig betolakodik egy fekete góc, ami nyomban magára vonja a figyelmet, ezzel térítve el a tekintetet.

A kép terével kapcsolatos befogadói bizonytalanság megteremtésének gyakori eszköze még Inczénél, hogy egyszer csak megszakad a kép primer világa és valamilyen hasadékon, hasítékon át hirtelen egy másik világba nyerünk bepillantást, amely tónusai alapján kiegyensúlyozottabb, így utópiaként, a kép terével szembehelyezett ideaként fogható fel. Ez a hasadék, amin keresztül felsejlik a vágy tárgyává tehető odaát, gyakorta dobozszerű keretként jelenik meg, mint például *A tulajdonos* esetében, ahol az idealizá-

lást – mondhatni szakralizációt – tovább erősíti, hogy a két egymásba ágyazott, de mégis szembehelyezett világ határán – még a dobozon belül, de már a lágyabb színeken innen – a kereszténység egyik alapvető jelképe, egy fiatal bárány látható. Az újabb festmények közül *Az autodidaktán* fedezhető fel újra ez a motívum, a megnyíló és megnyugtató más-hol érzete itt azonban humorral párosul, ahogy a képen látható alak mintegy saját koponyáját csajkaként használva készül az ott látható harmonikus kékséget magába kanalizálni, míg felnyitott koponyájában ugyanez a kéklő habzás gomolyog.

A biblikus utalások leggyakoribb eszközei a képeken az angyalok, angyalszárnyak vagy angyalszárnyat imitáló technikai eszközök, ám ezek itt mindig a földre kényszerített-séget vagy a várakozást, nem pedig a szabad szárnyalást szimbolizálják, ahogy ez látható a *Vándorkert* triptichonon vagy a *Jelre várva* és a *Modern Ikarosz* című képeken is. A 2013-as datálású képek közül a *Készenléten*, a *Készleten* és *A te szárnyaidon* pedig már nem is társul alak a szárnyakhoz, hanem azok egy a kép közegéből alig kiváló polcon pihennek, vagy fellógatva várják, hogy valaki magukra öltse őket. Maguk a szárnyak is szinte egybeolvadnak, összefolynak a kép terét adó vagy éppen megkérdőjelező szürkességgel, elveszítik könnyedségüket és az angyalszárnyaktól megszokott fénylő tisztaságot beszennyezi a közeg, melyben jelenleg vannak, ellepi őket a szürkesség, mely egy jól láthatóan festett, erőteljes faktúrájú felület, markáns ecsetnyomokkal.

A már említett művészi útvonal egyre hosszabb formában történő bejárására a legmegfelelőbb példa két azonos című kép, az *Angyaltoll*, melyet 2008–2010-ben készített Incze, illetve a 2013-ban festett *Angyaltoll*. A korábbi képen két megnyúlt, szikár emberi alakot látunk egy sziklaormon, testüket részben hosszú lepelszerű ruha fedti, és a fiatalabb alak kezében



egy aranyszínű tollat tart. A háttérben hegyek és völgyek által szabdalta táj, mely a kép felső felében porfellegszerű közzé sötétül, míg a legfelső képmezőben – szokatlan módon – láthatóvá válik egy keskeny sávban az ég kékje, amely a festmények többségén csak a másik világba történő betekintés esetén válik lehetségessé.

Ezzel szemben az újabb munka, az *Angyaltoll* tökéletes ellenpélda lehetne azon állításomra, mely szerint Incze Mózes képei jól beazonosítható Incze-képek. Csúpan az tudom megerősíteni felvetésemet, hogyha ezt a képet tekintem a képzeletbeli alkotói út legbátrabb és legtávolabbi jutó kalandozásának, mely legszűlső pontként segíthet meghatározni az életműhöz tartozó képeket. A címhez kapcsolódva, sőt a kép által sugallva, azonosítható egy toll alakja a képen, de itt már korántsem egy tollról, mint inkább a képen megjelenő, reprezentált dologról beszélhetünk. Itt a toll inkább festék, a használt anyagok megformázásának és egyedi elrendezésének eszköze, mely történetesen bennünk egy toll képévé, reprezentációjává képes összeállni, azáltal, hogy eléri azt a minimális alaki-érzeti hasonlóságot, aminél már képesek vagyunk látni a festményen a tollat. Továbbá a tollon kívül nincs más beazonosítható tárgy a képen. Bár a mű alsó felét egy zöld tölcserformájú, tekeredő és gyűrődő felület uralja, de nem jelenthető ki róla, hogy mi is az valójában. A színek, a tónusok, a közegek behatolnak egymásba, az említett zöld képződmény színe behatol a toll alakjába, a háttér képző halvány szín betüremkedik a zöld alakzatba. Az azonosítható alakok és formák elhagyását, foltszerűvé és felülethatasírává roncsolt kompozíciós tárgyakat figyelünk: egy festményt látunk, ahol a festék, a színek és a festés aktusa önálló ágensek a kép létrejöttében. Viszont a beazonosítható tárgyak és alakok háttérbeszorulásával az *Angyaltoll* esetében elhalványul, akár el is tűnik az allegóriák lehetősége, melyre Incze oly gyakran támaszkodik a képeinél. Tehát lehet, hogy ez a kép egyfajta előjele az alkotó új művészeti irányának, mely kevesebb teret enged a direkt allegorikus képzettársításoknak.

A matériával szembeni önmegadás jellemzi Incze legfrissebb munkáit. A korábbi képeken mindig látható volt legalább egy a rendszerint szikár és nyúlánk alakokból, míg az újabb képek némelyikén eljut odáig, hogy elhagyja az alakok adta asszociációs és allegoriaképző lehetőségeket. Gyakrabban látunk csak tárgyakat vagy a kép háttéréből csak részben felsejlő, megjelenő alakokat, testrészeket, leggyakrabban a háttér közegéből előtörő, megképződő kezeket, melyek valamilyen tárgyat tartanak vagy a kép egy bizonyos területére irányítják a tekintetünket – mint a *Kijelölő*, a *Mutató* vagy az *Analógia* esetében.

A legutóbbi alkotáson egészen egyedi példáját láthatjuk egy másik visszatérő motívumnak, a technikai eszközök és kábelek képen való szerepeltetésének. A mű – ahogy azt a címe előre jelzi – párhuzamot von az ujjakat összefonó kézfejek és az egymáshoz csatlakozó kábelek között. A példaként hozott festmény egyedisége abban rejlik, hogy a kábelek és technikai eszközök rendszerint nem érnek össze ezekben az allegorikus konstellációkban, hanem mindössze egymás irányába mutatnak vagy legfeljebb egymás felé tartanak, ezért az *Analógiával* ellentétben nem valamiféle beteljesültséget és egyesülést

jelképeznek, hanem egy irányultságot (*Hacker*), beteljesületlenséget vagy beteljesíthetlenséget, mint a *Hacker* és a *Csatlakozás* esetében.

A különböző technikai eszközök szerepeltetése rendszerint valamilyen aktualizálásként és szimbólumfelkínálásként szolgál, mint a *Próféta* című képen a megafon vagy az *Aktuália* esetében a mobiltelefonokból összeállított diadém, mely egyértelműen a technikai eszközök státuszszimbólumként történő azonosításának képzetét hívja elő. Viszont ritkán merészkedik el odáig, hogy sajátos, invenciózus technikai eszközöket fessen. A *Modern Ikarosz* esetében láthatunk egyfajta propellerekkel felszerelt gépszárnyat, ám valójában ennek is csupán az arányai sajátosak: egyedül az *Adatgyűjtők* című képen látunk valami beazonosíthatatlan technikai – vagy legalábbis technikainak tűnő – eszközt. Mintha valami desztilláló vagy tárolóeszköz lenne, melynek tartó rekeszében a korábbi képekről ismerős, idealizált másvilágot pillantjuk meg. A gépezetből a talajba tartó cső azt sugallja, hogy valamiképpen onnan kerül ez a világ – vagy legalább a világ látványa – a burába. Ezt pedig allegóriává emeli az a megoldás, hogy a képe előterében még jól kivehető és egymástól elkülöníthető könyvek hátrafelé haladva mintegy eggyé lesznek a közeggel, mintha könyvekből döngölt talajjá válnának, melyből kinyerhető az áhított világ vagy annak látványa; és itt is megjelenik a humor, ugyanis a képen látható három fürkésző alak közül csupán kettő tekintete pásztázza a képen belüli mezőt, a harmadik a festmény nézőjére veti pillantását.

Míg a képek önmaguk anyagiségéhez fűződő viszonya fejlődést mutat, addig Incze következetesen kitart az olaj és a vászon mellett, nem nyit más technikák más anyagok irányába, melyekkel tovább lehetne fokozni a festmények előállítottságának hangsúlyozását, illetve a képek médiumreflexív jellegét. A most harmincas éveit végén járó művész nagyon tudatosan, következetesen és konzekvensen építette fel stílusát, tökéletesítette eszköztárát és használja bevált módszereit. Őszintén remélem és bízom benne, hogy hamarosan elrugaszkodik, s ezáltal az alkotói úton történő legtávolabbi elkalandozásként említett *Angyaltoll* és a vele rokon újabb művek egy másik izgalmas korszakot nyitnak meg az alkotó életművében.

Tóth Laura (1990) Debrecen. 2012-ben végzett a Debreceni Egyetemen kommunikáció- és médiatudomány mesterképzésen. 2009 óta a Debreceni Egyetem Irodalmi Kör tagja, főszerkesztő-helyettese és műhelyvezetője.

Tóth Laura

■ FOKHAGYMA

Róbert elhatározta, hogy ma odakint fog játszani. Először ás az udvar közepére egy nagy gödröt, aztán feltölti vízzel, és rak bele halakat. A kiásott földből pedig sáncot vet, várat épít, sütit süt, eladja a szomszédnak. Még nem döntött, komolyan morfondírozva látott tehát neki a földkitermelés műveletének. Olyan nagy és nehéz volt az ásó, és a föld olyan kemény, kerges, kavicsos, és szürke is volt a föld, szürke, mint a közöny. Róbert néha lehajolt, belemarkolt a megmozgatott talajba és megszagolta azt. Régi paradicsomok és régi giliszták szagát érezte a száraz morzsák között. Hosszasan szimatolt, mint aki aranyat keres az orrával, vagy éppen valami régen elásott illatot akar előkeresni, de nem emlékszik, hová temette, nem emlékszik már az illatra sem, ezért kíváncsian várja, mikor szippantja végre be.

Róbert ásását egy kérdőre vonó, kétségbeesett nénihang zavarta meg.

– Róbert, az ég szerelmére, mit csinálsz? Csupa kosz a ruhád, pedig nem rég súroltam ki! Róbert, az isten áldjon meg, miért ásol lyukat a kert közepére? Gyere be szépen vacsorázni! Róbert megilletődve topogott a gödre közepén, persze nem mondta, hogy halastavat akart csinálni, meglepetés gyanánt, igazi vízzel, meg igazi halakkal, meg minden. Hagyta, hogy a néni bekísérje a házba, megmosdassa, tiszta ruhát adjon rá, majd ételt rakjon elé az asztalra.

– Egyél szépen, fokhagymás pirítós.

Róbert igazán szeretett volna enni, eleget tenni a néni kérésének, megenni a pirítóst, megnézni a sorozatot és lefeküdni aludni, de... De akkor eszébe jutott a fokhagyma tömény íze, amikor fogadásból megevett öt gerezdet, nem is egymás után, hanem szinte egyszerre. A srácokkal volt, és az egész talán úgy kezdődött, hogy megpróbálták egymás tüsi hajába dörzsölni a hagymát, mert tudták, hogy este kimenő, és lányokkal találkozhatnak, akik finnyások. Aztán persze jött a vagánykodás, és mindenki meg volt róla győződve, hogy Róbert öt méteres körzetében bizony nem fognak lányok tartózkodni, talán még emberek se nagyon, és talán a legyek is alája hullnak röptükben, ha rájuk fújja a levegőt. És ő is érezte, hogy hiba volt, a fokhagyma marta a gyomrát, beszívárgott véráramlatába, az ereiben kúszott egyre mindenfelé, és elkezdett kipárologni belőle, és

hányingere lett, zuborgott a csípős pép a hasában, és inkább egy suhintással lelökte a tányért, zuhant a porcelán és a pirítós, puff.

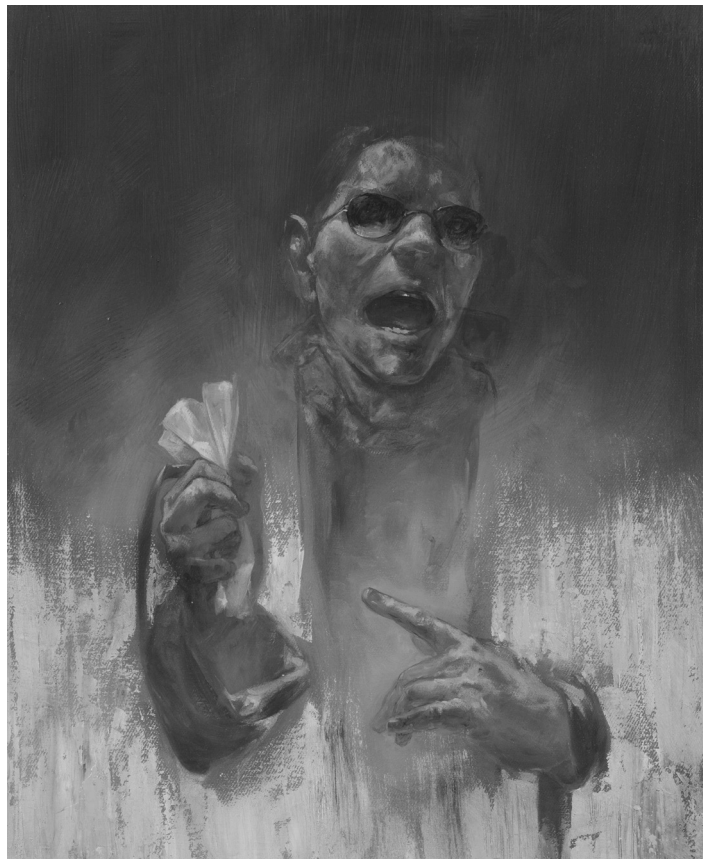
– Róbert, az ég szerelmére, mit csinálsz? Róbert, az isten áldjon meg, miért lökted le a vacsorádat? – a néni szuszogva hajolgatott, amíg összeszedte a tányér és a pirítós maradékát. Róbert átült a hokedlire a spájz elé. Néhány hangyát bámult eltökélten, ahogy egy méretes morzsa körül sűrögnek. Csápjaikat ide-oda mozgatták, tétovának tűnt ez a mozgatás, de minél tovább nézte, annál inkább tudta, korántsem tétova ez, sokkal inkább ritmikus. Lábaikat rakosgatták, rá a morzsára, le a morzsáról, de nagyon nem találtak fogást ezen a zsákmányon. Hárman voltak, próbálkoztak jobbról, próbálkoztak balról, míg nem úgy tűnt, már nem is elhurcolni akarják, inkább körbetáncolni. Talán a padló szűi percegik a zenét, és talán a hangyák nem is olyan szorgosak meg dolgozók, sokkal inkább hippik, táncolni akarnak, rázni a csápjukat, riszálni gombostűfejnyi potrohukat, mígnem kifulladásra dőlnek le a morzsa mellé, lihegnek és kacagnak, lihegnek és kacagnak.

Róbert is táncolni akart. Felállt a hokedliről, elkezdett nagyokat lépkedni, karjait kitárta és lépegetett, kissé körbe, ellipszisbe, krumplibá, ütemre is, meg néha nem is. De a néni nem érezte az ütemet, nem hallotta a szűk percegését, nagy darab cipő cipelésére figyelt, vitte a spájz felé, másik kezében felbontott tejfel. Róbert csak táncolt, lépett egy nagyot, néni jajdult, cipő gurult, tejfől fröccsent.

– Róbert, az ég szerelmére! Róbert, az isten áldjon meg! Róbert, Róbert! – A néni a földön feküdt, ő is gurult és fröccsent egy kicsit, ahogy földet ért. Zokogni kezdett. Keserves, könnytelen zokogás volt ez, eltorzult arcát a menyhnyezet felé tekerte, míg kezeivel a rojtos szőnyeg szélét markolászta, fejte.

– Róbert, az ég szerelmére! Az ég szerelmére! – Otthonkája felgyűrődött, látszott, ahogyan visszeres combja remeg a tehetetlenségtől. Róbert leguggolt. Egyik kezét a néni karjára tette. A másikkal a néni ráncos, májfoltos kezét kereste, hogy a tíz öreg ujj összekulcsolódhasson.

– Róbert... Régen szeretted a fokhagymát. Nem emlékszel? Amikor megismerkedtünk. Te kimenős kiskatona voltál. Én egyszeri lány vidékről, aki nem tudta, mi az a viszki, és hogyan kell tán-



colni. Csak néztem a többi mulató fiataalt, én csak gondolatban pörögtem, forogtam, amíg oda nem jöttél hozzám. Nem merted kinyitni a szádat, így csak ültünk egymás mellett. Nem emlékszel? Csak ültünk ott a falnál, a viszki és fokhagymaszagban. De tudod, megnyugodtam. Talán mert a fokhagyma ismerősebb volt a viszkinél, talán mert éreztem, te vagy az, aki leszel. Beszélgetni kezdtünk, elmentünk sétálni. Egy kis halastónál álltunk meg végül. Néztük a meg-megugró békákat, a víz alatt tekergő halakat. Sütött a hold, és te meg akartál tanítani táncolni, a holdfényben, mert az olyan romantikus, mondtad. Akkor derült ki, hogy te sem tudsz. És akkor derült ki az is, hogy a feleséged leszek. Nem emlékszel, Róbert? Nem?

Róbert egy pillanatra meglátta a földön azt a gyönyörű nőt, akit akkor este pillantott meg a padon, öt gerezd fokhagyma és egy pohár viszki után. Dús barna haja válláig hullámokban, szemei tágra nyílván, ajkai teltek és rúzsstalanok. És tudta, nem érdemli meg azt, aki a földön fekszik. Hirtelen nagyon kevésnek érezte magát. Csak egy apró hangyának, csak egy szagnak, csak egy gödörnek a kertben.

A változás a lapockái tövében kezdődött. Olyan érzése támadt, mint a tűnek, amiből éppen kihúzzák a cérnát. Valami belőle is húzódott kifelé, két irányba. Kis idő múltán érezte, hogy tiszta, szürke csíkos inge megreped, és valami kibúvik, kétfelé. Akkor már sejtette, mi történik, sőt, talán már tudta is régen. Földön fekvő kedvese kimeredt íriszében látta csak tükröződni a hatalmas fehér szárnyakat, ahogy egyre nőnek, és ahogy egyre zizegnek rajta a puha, pelyhes tollak. Aztán csak guggolt ott Róbert bácsi a hatalmas, fehér szárnyaival. Felsegítette a nénit, a nagy kupac, remegő, puha ráncot, utoljára még lehelt rá egy fokhagymaszagút, majd elsétált a hálószoza ablakához, kinyitotta és elrepült.

MARADÉK

Az a fajta néni volt, akit Rama és Dr. Oetker reklámokban látunk szívesen, telt orcával, felhőhajjal, ahogy dagasztanak, ahogy hagyják, hogy lenyald a fakanalat, ahogy porcukrot szórnak az édes gőzös süteményre. Gizi néni ez a fajta néni volt, csak a szemét kellett volna mással helyettesíteni, egy igazi nagymama szemével talán, mert Gizi néni szemei nem mosolyogtak. Nem is voltak azok már szemek, csak két opálszín gömb, amik várták, hogy elrugaszkodhassanak a koponyából, kipattanhassanak üregükből, az égbe, Róbert bácsi után. Ezekkel már nem lehetett nézni, csak a lelket tükrözték, ami megszűnt létezni, mióta Róbert bácsi elrepült.

Gizi néni azelőtt az ablak előtt állt, ahonnan ura az égbe vetette magát. Talán várta, hogy visszajöjjön, talán utána akart menni. Ott állt mindig, felszegett fejjel, kedves tokája redőzve csüngött alá. Olyan régóta állt ott, hogy nem lehetett tudni, vajon az ott-honka liliomos vagy a függöny rózsás. Talán ha megtapogattam volna a hátát, találtam volna egy fogantyút, egy fiókot Gizi néni lapockái között, mert már a berendezés részévé

vált, egy fura tárggyá, talán komóddá, amit senki sem használ, mert csak olyan dolgokkal van tele, amiket senki sem használ.

Mert Gizi nénit sem használta senki, és Gizi néninek sem használt semmi. Hiába beszéltek hozzá, kérdezték, kérlelték, bökdösték vagy mozgatták. Egyszer egy kisgyerek megrúgta, amikor beosontak a házba bújócskázni néhányan. A puha bőr egy pillanatra süppedt, majd a gyerekcipő orra kipattant a testből és dacosan koppant a földön. De nem történt semmi. Néha átjártak a szomszédok takarítani. Széles mozdulatokkal felmosták a padlót, leporolták Gizike néni vállát, kirázták a hajából is, ami leülepedett. Olyankor a naplemente mézszínű fényében keringőztek a porszemek, egyre lassabban, majd hirtelen ötlettől vezérelve fáradtan huppantak Gizi néni szemgolyóira, mintha csak vákuum szírpantotta volna őket oda. Azt már nem tisztították meg, de hagytak pogácsát az asztalon.

De a pogácsa mindig megkeményedett, Gizi néni mindig beporosodott. Egy idő után már nem is hoztak pogácsát, csak poroltak. Két idő után már a hajához is alig nyúltak. A harmadik idő után pedig elkezdtek kölcsönkérni ezt-azt. Lábujjhegyen lopakodtak, behúzott vállakkal, majd elhadarták, amit kellett, hogy szervusz Gizike elromlott a mákdarálónk de jó vón' ha ne aggódj tudom hol van köszönöm drága, meg kiskezít csókolom megtaláltam a Róbert biciklipumpáját elrakom csak tönkre menne nálam lesz ha tetszik majd keresni. Egy mákdaráló, egy biciklipumpa, egy kétkarú mérleg, egy vájling, egy teflonos serpenyő, az éjjeli lámpa izzója. Egyre többen és egyre többet kértek kölcsön, csak egy vállfát, csak egy késélezőt, csak egy vágódeszkát, csak egy tiszta vászonzsebkendőt, csak azt a gyönyörű kristálypohár szettet.

Egyre többen és egyre többet vittek, és meglepődve futottak egymásba a házban, még magukat is meglepődve tapasztalták a tükörben. Csak keresek valamit, csak szükségem van valamire, éppen arra ott. Nekem is az kell, egyre hangosabban kerestek, és egyre gyorsabban is, már nem lopakodtak és nem volt behúzva a válluk, sőt, felborzolták farkukat, kiengedték karmaikat és martak, néhányan még haraptak is. A kakukkos óráért Krupcsán bácsi az egyik ujjpercével fizetett, de még azt is elrakta valaki, a véres ujjpercet, amit Bambi néni harapott le vadonatúj protézisével, majd kiköpte, de repült a protkó is, elvitték azt is, felkaptak mindent és vittek, vitték, kikaparták a szőnyegből a sáros lábnyomot és elvitték, kiszívták a párnákból az illatot és elvitték, tán még a kádból is összeszedték a szőrszálakat, Róbert bácsi szőrszárait, mindenféle szőreit.

Talán még mindig azt hitték, kölcsön kérnek. Csak Gizi nénit nem kérték kölcsön, meg a talán liliummintás függönyt, meg a talán rózsamintás otthonkát, meg az opálgömböket. Ő csak állt ott, az üres házban, a felvert por szállingózásában, az ablak előtt, mint egy komód, tele nem használt dolgokkal, mint Róbert bácsi emléke, és a remény, hogy egyszer visszajön, hogy egyszer utána repülhet.

Fenyvesi Orsolya (1986) Budapest. Költő, művészettörténész. Első verseskötete 2013-ban jelent meg a József Attila Kör és a PRAE.HU gondozásában, *Tükrök állatai* címmel.

Fenyvesi Orsolya

OSTROM

Ketten vagyunk,
mint erdőben a vadnyúl.

Én vagyok, akit a blende elfog.
Én vagyok, aki nincs a képen.
Én ábrázolom az ikertestvéremet.

Menekülne-e a nyúl, ha puskacső
helyett tükörbe nézne?
Felfedezné hiányát ott,
ahol eltalálja, vagy eltalálta volna a golyó.

Nem elég kitartó a nyúl futása.
Nincs valóság a teremtés sodrában.

*

Ketten vagyunk,
én és a tükörképem,
aki elképzelhetne engem
a térben, az életben:
városfalakkal, és a hozzájuk tartozó ostromgépekkel.

Ketten vagyunk,
én és a tükörképed,
aki most engem néz
az ellenséggel körbezárva.

*Csak az jelenhet meg, ami ismétlődik,
és csak az nem létezik.*

Átjutottam a tükrön:
először fátyol lettem, aztán pára,
újra jelenvaló, hirtelen eltűnő,
a véletlen határa.

Teremthetek tükörrel
erdőt és vadnyulat,
lefényképezhetem benne saját magamat.

A PAPÍRHASADÉK

Az arc valakié.
Valaki arca áthullott
a Föld keresztmetszetén,
a papír könnyűségével.
A papírokat megperzselte.
És ami előtte égett, most hófehéren
árasztotta
az üres eredetet.

Nem volt, aki lásson,
pillantások nem avatták
tintává az esőt.
Freskóvá fröccsent
a földet érő,
és a 21. század,
mint angyal, amikor
egy vödör kiloccsan,
megszárítkozott.

Ami barlangba zuhant,
odabent kettéhasadt.

TEREMTÉSTÖRTÉNET

Amikor a test legfontosabb tulajdonsága a szenvedély lesz,
a Föld húsa átalakul mindazzá,
amit látunk.

SELYEMÚT

Nincs kijelölt út, ami az időhöz hasonlóan
feleslegessé tenne,
folyamatosan változik az elhelyezkedése.
Kamerát vittem magammal,
hogy rögzítsen helyettem,
elég legyen nézmem.

Egyetlen rubinvörös pontra figyeltem,
oda összpontosult, ami mellett az autó elhaladt:
növényi rostok, villanásnyi szünetek a fényben,
kővel patkolt lovak, az ujjakat formázó,
ismétlődő horizont. Ez a vérvörös pont
felgömbölyítette, amit nem láttam mégsem.
Civilizációt épített.
A kamera működésjelzője tükröződött az ablaküvegen.

Selyemút, sehova,
ha nincs mögötte egy kéretlen, elkerülhető élet.

Szócs Petra (1981) Kolozsvár, Budapest. Költő, forgatókönyvíró. Az ELTE magyar–német, majd a Színház- és Filmművészeti Egyetem forgatókönyvíró szakán végzett. Első kötete 2013-ban jelent meg, *Kétvízköz* címmel a Magvető Kiadó gondozásában.

Szócs Petra

KÉSÉS

Azt mondtad magadról,
hogy unalmas vagy,
de találtam egy filmszalagot
a pupillád körül.

Csak nagyítóért szaladtam le,
esett az eső,
kikapcsolták a stoplámpákat,
útközben megállított egy pap,
korán alkonyodott.

Sötétben is odataláltam,
de nem engedtek be azonnal a szobába,
mert hazugságon kaptak.
Pedig kulcsom is volt a házhoz,
és tudtam, hol vannak benzinfoltok az udvaron.

Hajnalban értem vissza,
vizes cipővel.
Nem is akartál felismerni.
Elmélyülten beszélgettél valakivel,
akinek mérőszalag volt a szemében,
és biztos voltál benne, hogy
különlegesebb nálad.

Tóth Kinga (1983) Hegyfalu, Budapest. Költő, képzőművész, zajzenész. Első kötete 2013-ban jelent meg, *Zsúr* címmel, a PRAE.HU gondozásában.

Tóth Kinga

ALLMACHINE

FLIPPER

kupak csapódik érzékelője
neont és félhangot bocsát
a szemben rögzítettnek
felhúzza az ellenpólus
ellengolyót lő
repeszti a burkolóüveget
az alap fújt figuráin haragot
a labda zománcrétege színt
engedés koszolja a tájfestést
lendülete horpaszt
az egyenlített alsó
részeken és elrontja
a következő kilövést
egyetlen szett marad a
bónusz megszerzéséhez az
alumínium alagútba az
ellengolyó zuhan értékei
levonódnak a főgolyó
eredményéből
haladása repeszti a sínpart
a bónusz barlangba grafittal
vonja be a falakat
a fehéret a biztonsági zónába
tereli a harang *nocosmos* ez
kalitka a szirének sajnálata a
nyomógombon csalással
billenthető félre

a cséplőkarak az első
pöckölés után az oldalfalak
kihúzó vaslapjain befolyásolnak
a fehér ettől a szinttől
önállóan mozog
pontszerzését lökődései
és a csapódó felületek
határozzák önirányítása
kinyomja az ellent a barlangból
és szétrobbantja az üreget
a felcsapódó műanyag a
réztörmelék áramot vezet
bekapcsolja a wurlitzert
dallama digitális jellé alakul
a flipper irányítóbábuit
egymáshoz kapcsolja és mozgásra
kényszeríti csapóajtón buktatja
le és a barlang romjain
emeli őket ingásuk lecsiszolja
a zúzalékot a menüettnek

RAZBÓRA

1400-on
a kazánban a tálcák
kínálják a masszát
pikkelyeit a razbórát
a páncélból dobják
vízbe a golyósmalom
köpenye keveri el
az öntőformát
fűzfalevelekkel borítják
arra folyik aztán
megsajtolják vonalai
benyomódnak a finom
anyagba pihennek gyúráskor
hasa átkristályosodik
az alagútkemencében

matricára égetik
a mosómedence
porcelánkacsái habot
fújnak az ecsetesek
fényesítik aranycsíkjait
a medence falán
narancsmázába
merevednek pikkelyei

KENYÉR

a manufaktúratagok
az agyagos rétegig nyomják
ásóikat a kijelölt részbe
első tüzelésre készítik
a lyukat a kvarckaolin
földpátnak a faszivattyúfejek
testükbe engedik a keveréket
hátsó nyílásukon cipó
formájú darabkákat
eresztenek a futószalagra
a gödör öntőformái
a cipókra záródnak kötés
után a duzzadás
szétfeszítik az öntőt
a porcelánkenyerek a
a cserepek a medencébe
csapódnak

Pál Dániel Levente (1982) Budapest. Költő, műfordító. A *Prae* és a *Prae.hu* szerkesztője. Legutóbbi kötete a FISz gondozásában jelent meg, 2013-ban, *Hogy éltünk, nem hiába* címmel.

Pál Dániel Levente

(KINN CIGIZTEM, FELEM JÖTT AZ UTCÁN...)

Kinn cigiztem, felém jött az utcán,
nem volt benne semmi különleges,
egy lány volt, barna, mosolya
mintha kérte volna, viszonozz, ne vess,
de csak jött felém, kutyája kedves
botorkálással utána, ballagott
tőle balra, öreg jószág, néztem,
meztelen melle átütött a nyári ruhán,
szemét leszegte, ahogy mellettem el,
kutyája felnézett, ahogy mellettem
megállt, meghajlott, mint egy kifli,
aprókat topogott, helyet keresett,
ahol minden hely ugyanolyan,
nézett rám, mint aki megbocsát,
s megállt a lány, háta mögött a nap,
kis terpeszben visszafordult,
s egyik kezével épp csak eltakarta,
hogy nincs rajta semmi más...
rám nézett, a kutyára, rám, majd
visszasétált, s haja, épp csak egy
pillanatra hozzáért a véletlenül
felé lehelt füst meztelencsigáihoz,
hátraléptem, megsimogatta a kutyát,
odébb terelte, pár lépéssel csupán,
a sarokra, ahol talán jobb az ugyanolyan,
és néztem, s egy pillanatra eszembe
jutott, csacsckaság, vele vajon jobb

lenne-e az ugyanaz, sütné-e mindig
így a nap, mikor rám néz vagy
megsimogat vagy odébb terel
vagy ételt rak elé, vagy vár
valahol... és átmentem az út túlsó
oldalára, és mondtam magamnak,
ne nézz vissza rá, ne nézz vissza,
de ezt harminc fölött, mert épp ennyi van,
már nem lehet úgy, ha egyáltalán,
és megfordultam, és láttam, hogy
felnéz a kutya, ahogy megáll,
meghajlik teste, mint egy kifli,
aprókat topog, jó helyet keres,
ahol minden hely ugyanolyan,
és a semmibe néz, maga elé,
de gazdája rám, és szemében
ijesztő félelem, szinte rettenet,
mintha nem lenne megbocsátás,
mintha nem kutyát sétáltatna,
mintha nem csak ácsorogtam,
cigiztem volna az utcán,
mintha haja nem csak épp
egy pillanatra ért volna hozzá
a véletlen felé lehelt füst
meztelencsigáihoz.

Farkas Arnold Levente (1979) Nagyvárad. Költő, író. A Debreceni Egyetemen diplomázott magyar-filozófia szakon. Első kötete *A másik Júdás* címmel jelent meg 2013-ban, a JAK-füzetek sorozatban.

Farkas Arnold Levente

KÉT ANGYAL

A lovag megetette feleségével szeretője szívét. Ez a mondat azt jelenti, hogy a lovag felesége annak az embernek a szívét ette meg, aki a lovag feleségének a szíves szeretője volt.

A lovag megetette feleségével szeretője szívét. Ez a mondat azt jelenti, hogy a lovag felesége annak az embernek a szívét ette meg, aki a lovag szíves szeretője volt.

A lovag megetette feleségével szeretője szívét. Meséljük másképp. Hol volt, hol nem volt, volt egyszer egy lovag meg a felesége. A lovag feleségének volt egy szolgálóleánya, a szolgálóleánynak volt egy szeretője. A lovag nem nézte jó szemmel, hogy a felesége szolgálóleánya szeretőt tart, a lovag felesége azonban segítette a szerelmeseket. A lovag haragudott ezért a feleségére. Történt egyszer, hogy rajta kapta a felesége szolgálóleányán annak szeretőjét. A lovag haragra gerjedt. A lovag megölte felesége szolgálóleányának szeretőjét. Aztán azt a parancsot adta a szolgálóleánynak, hogy süsse meg szíves szeretője szívét. A vacsorán maga a szolgálóleány szolgálta fel úrnőjének.

A lovag egyszerre volt férje és szeretője az ő feleségének. Történt pedig egyszer, hogy a férj féltékeny lett a szeretőre. Így esett, hogy testének szekrényéből kiemelte az érzelemkszerekkel telt ládikót. A lovag megette feleségével szeretője szívét. De ez tulajdonképpen az első történet.

Valóság és fikció. Mert például Zudor és Tandori valóság, ahogy egy bank illetve egy másik bankrablás is valóság. Lengyelország, román nyelv, álom.

Igen, tehát erről van szó, tulajdonképpen mindig naplót írok, csak nem mindig írom fel (vésem fel) a teret és az időt.

Boroszló, 1979. január 30. Semmi. A Miczkievicz utcában megszületik az első Adam nevű fiúcska. Szőke, kékszemű, lányok álmodnak véle éjjelenként, stb. Matekórán szerelmes verset ír, a gyökjel számára nem jelent.

Apropó szerelem. Dolgom volt egyszer egy lengyel lánnyal Szombathelyen. (Dolgom volt? Úgy értem, táncoltunk. Ő igazából egy vidám némettel szeretett volna, de csak én jöttem össze. Úgy hívták, Slawomira. Van a lengyeleknek ez az áthúzott ell betűjük.)

Ebből is mi igaz? Tényleg táncoltam (még a múlt században) egy Slawomira (áthúzott ell) nevű lengyel lánnyal Szombathelyen. A német srácok egyébként nagyon kedvesek voltak. Meg akartak hívni egy pohár borra, de akkor épp nem fogyasztottam alkoholt. Hannes végül fizetett valami szőlőlevet. Azt mondta, ez is olyan, mint a bor, csak fiatalabb. Take the monney and run.

Zudor egy angyallal sétál a Zöldfa utcán. Zudor az angyalba karol, az angyal Zudorba, őrzi. Vegyünk egy könyvet, mondja az angyal, vegyünk egy Bibliát. Nagyon merész.

Az antikváriumban a három királyok fordítása. Nem túl drága, kissé poros, nehéz. Megvesszük, mondja az angyal, Zudor zsebből fizet, az utcára kerültek megint.

Gyerünk a parkba, mondja Zudor, ostromoljunk meg mindent, ami zöld. Meginnék egy kis pálinkát. Különös, de a meleg elviselhetőbb pálinkával a szájban, mint sörrel a garatban.

Nagyapám temetése óta elfogyott. Itatták az élők a holtat, de csak a föld ivott. Kerek egy esztendeig hordtam aztán Debrecenbe az esküvőről maradt pálinkát, jutott a sógornak is. Az esküvő a feleségemé volt és az enyimé. Nagyapám temetése egyedül nagyapámé.

Tandori elé raknak egy német papírt, hogy írja alá, Tandori. Tandori Dezső és a városbelső. Aztán majdnem kész a vers. Két angyalból egyik első, úgy hívják, hogy Zudor Dezső.

Írhatok erről is. Illés Zsoltitól és Mihaelától kaptunk egy naptárt. Tekergetni kell, hogy látsszanak a hetek. A napokat egy kis műanyag négyzet jelöli (kék, de szögletes), azt kell odébb tolni. Július tizenhétől július tizenkilencre. Például így. Kizökkent az idő. Ó, kárhozat, hogy én születtem helyretolni azt. Szóval van egy naptárunk, ami egy olyan test a térben, aminek én mutatom meg, hogy merre van az idő.

Egyre szelídebb leszek. De ha már azt írtam, hogy Zudor és Tandori bankot rabol, akkor csakugyan bankot kell raboljanak. József Attilának hívják a mozdonyvezetőt. Csakugyan olyan ez, mint valami rabság.

Be kell mutatni a várost, el kell helyezni a bankot (II. János Pál és Néchusztán utca sarka, szeretem az utcasarkokat, szeretem a sarki bankokat, a déli sarki bankban három biztonsági őr, az északi sarki bankban halál, aztán majd futunk, Dezsőkém, mint a lé meg a Lola, mi leszünk a II. János Pál utcai fiúk), meg kell tanulni lengyelül, át kell ugrani egyik zuhanó helikopterből a másikba (vengri, polák, két jó barát, együtt isszák Söréth borát), ki kell bírni angyalok nélkül a börtönben, szét kell lőni a kamera arcát.

Találkozunk majd ezzel-azzal. Megváltoztatjuk az életünk. Te figyelj, lehet, hogy híresek leszünk. Nem csak a lengyel újságok írnak rólunk, de lehet, hogy filmet csinál-

nak belőlünk, mint a viszkisből. A Johnny Depp lesz Tandori Dezső, Claudia Schiffer meg Zudor János. Hogy az egy szőke nő? Nem baj, mindig jól akartam kinézni.

Na jól nézünk ki, ha megkeresnek a filmesek. Az is lehet, hogy mi írjuk a forgatókönyvet. De mi legyen a címe? Tudod, én már akartam ilyet. Esetleg egy trilógia, mint a keresztapa vagy az Erdély, egy, kettő, három. Boroszlói nyár. Mit szólsz hozzá? Csináljuk tavasszal?

Július tizennyolc, csütörtök, Boroszló. Némelyik csütörtök erősen hasonlít az előtte volt szerdára. De ez a csütörtök más, mint a többi szerda. Nem szabad csütörtököt mondani lengyelül.

Zudor és Tandori egy közeli kiskocsmában. Zudor vodkát iszik, Tandori konyakot. (Viszkit az angyal, de nincsen ott.) Fizetnek, de a vécében még felkészülnek az akcióra: Dezső napszemüveget rak madárlátta szemei elé, János harisnyát húz fejire. Jánosnak nem sikerült leszoknia a dohányzásról. Lyukat harap a harisnyába, szájában már füstöl is a román cigaretta. Felfutnak arcán a szemek.

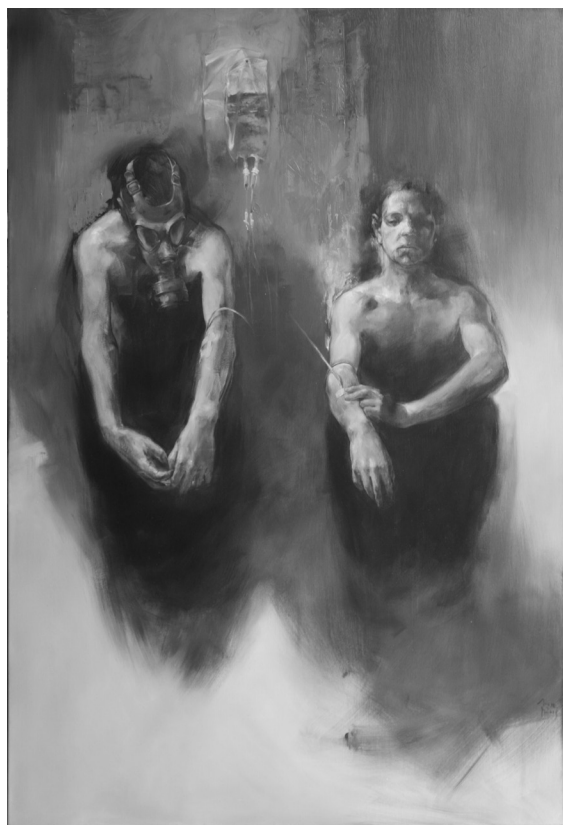
Ebédidő. Ilyenkor kevesen járnak az utcán. Kosztolányi és Arany befordul a bankba. (Sípol a sipoly.) Esti a Néchusztán utcában volán mögött, Toldi az őrszem, jó Tholdi Miklós. János megpödrí a bajsztát, Dezső nem tud leszokni a dohányzásról. (Rákomban van. Egy tankönyvből tudom.)

Végül jóra fordul minden. A lány lovát zsványok lovasítják meg, a fiút felfalják a farkasok. A kislányok szeretnek mindent, ami kislányokra hasonlít.

Fel a kezekkel, ne mozduljon senki. A bankkisasszony ujja már a gombon. Nagyon szépek a kezei. Nem venném a szívemre, ha egy golyó stigmát ütne rajta.

Nagyon sok amerikai filmet láttunk. Van, amelyiknek csak az eleje nem jó. Van, amelyiknek az se. Itt van a zsák, pakolja tele. Virágot az angyaltól. Nyolc milliméter a kamera arcába. Aztán spuri. A boltban várnak már a tanítványok és a babák. A golyó megáll a levegőben.

Írok egy dalt, aztán nóta. A lengyel-román határon feltűnően sok a civil. Korzikára mennek, súgja a pápa a hátsó ülésen. Vasárnap indultak déltájban, vecsernyére oda érnek. A pápa Velencéből in-



dul biciklivel, zsebében érvényes oda-vissza jegy. Hátha nem lesz rá szükség. Legfeljebb kinevezek oda valaki mást. Tudok egy kicsit olaszul, mondja Zudor, én is, mondja Zudor, a román miatt.

Zudort Váradon elütötte a gyerekkorház igazgatójának a felesége. Azt mondják, nem ő volt a hibás. Azon a pénzen bedugták egy jónevű elmeógyógyintézetbe (az elme álma alma) a holdas templomtól távol, a holdas templomhoz közel.

Laknak itt karácsonykor zsidók, kérdezi. Vissza kellene menni az időben, a pénzt el kellene rejteni az isten alá a barlangba. Aztán jönne a három király (Gáspár, Menyhért, Boldizsár), az egyiknek antikváriuma van azon a pénzen.

Caligula lova szereti, ha a verebes költő rá fogad. Üdvözlégy, Incitatus, szenátor a szenátorok között. Lovat, lovat, országot.

A függöny arca az ablak homlokára hajol. Cavalcantit ateizmussal vádolják. Persze a halottak között otthon vannak a tudatlanok és az ostobák. Az alacsony lánynak magas vágya van. Európára egy bika árnyéka vetül.

Szomorúság a homlok mögött. Forróság az ágyék alatt. Pórázon tartom a prózát. Homlokomat húti a téli ablak. Itt szoktunk felszállni. A klíma jó. Precíz ember.

Elmondom elméletem az esztétikáról. Nincs nyugalom. A ritmus a zene teste, a dallam a zene lelke. De mi a zene? Paprikakoszorú?

Amelyik zenének csak ritmusa van. Annak a zenének csak teste van. Persze tudom, készültek kísérletek a testre.

Varga Mátyás (1963) Pannonhalma. Bencés szerzetes, gimnáziumi tanár, költő, a Bencés Kiadó igazgatója, a *Pannonhalmi Szemle* szerkesztője, számos irodalmi díj kitüntetettje (Radnóti Miklós-díj, Zelk Zoltán-díj, Artisjus Irodalmi Díj, Déry Tibor-díj). Legutóbbi, a Magvető Kiadónál megjelent művei a *Hallásgyakorlatok* (2009), a *parsifal*, *parsifal* (2011) és a *hajnali 3* (2013).

ARRA IS EMLÉKSZEL MÉG,

hogy eredetileg nem
ide indultál, s hogy

a ház mögötti lejtős
réten álltál utoljára. a
rád bízott állat már nincs

veled. talán kitanulta
az igazságot, és átállt
(vagy egyszerűen el-

veszett). – az üres ház
most mégis ismerős,
mintha itt nőttél volna

fel. hátadat a falnak
veted, lassan veszed
a levegőt, próbálsz
erőre kapni. a kezed
idegen lett, de nyugalom
tölt el, amikor rájössz,

odakint már nincs
semmi, ami utadba áll-
hat. nincs több alázat.

LÉNYEGÉBEN ISMERTED EZT AZ

érzést, ami – a fáradtság
vagy a kimerültség sajátos
tüneteként – inkább az éj-

szakához kötődött, ahhoz a
félálomszerű állapothoz, ami-
kor agyad egyszer csak el-
kezd mondatokat termelni,

és érvényességük egyetlen
kritériumáva azt a nehezen
leírható „pontosságot” teszi,
melynek jegyében aztán vagy

azonnal törli, vagy csak a
lehető legaprólékosabb ki-
dolgozás után ejti el, hullajtja
a feledés homályába ezeket

a lázas szerkezeteket. – és
most, fényes nappal szinte
maguktól, az öngyógyítás
bárgyú eszközeként indultak

el mondataid a fájdalomnak
ebben a korai periódusában,
amikor a test még nem
ocsúdott fel, amikor még

nem reagált a traumára, vagy
amikor annyira nehezen tud
mit kezdeni a történetekkel,
hogymint újra és újra ellenőrizni,

vajon nem téves információ
érkezett-e.

Szabó Marcell (1987) Budapest – Költő, műfordító. Első kötete *A szorítás alakja* címen jelent meg 2011-ben, a JAK-füzetek sorozatban. Egyetemi tanulmányait az ELTE francia szakán és az Université Paris-Sorbonne összehasonlító irodalomtudomány szakán végezte.

Szabó Marcell

„EGYÜTT ÉLEK EZEKKEL A FIGURÁKKAL” VARGA MÁTYÁST SZABÓ MARCELL KÉRDEZI

– *Ha végignézek az előző köteteiden, valahogyan az az érzésem támad, hogy mindegyik nagyon erősen komponált, valamiféle, és ezt nem szeretném pontosabban meghatározni, középpont körül épül fel. Bár nem teljesen érvényes a te esetedben, érzékelek itt egyfajta lírai értelemben vett konceptuális igényt. Az előző két köteted egy-egy jól behatárolható kulturális referenciát is biztosít az olvasónak: a Parsifal-mondakört, illetve Gesualdo zeneszerző művészetét. Az lenne a kérdésem, hogy ha eltekintesz – ha egyáltalán el lehet – a tematikus értelmezéstől, mi volt az a kihívás a parsifal, parsifal után, amihez ragaszkodtál, és aminek újra és újra nekifutottál a hajnali 3 verseiben? Másképpen megfogalmazva, mi volt az a lírai-nyelvi elmozdulás, amely beindította és táplálta az új kötet megszületését?*

– Talán tényleg így van: sőt, még korábban, a *leghosszabb út* című kötetben Ni-Zan ciklusában is működik egy erőteljes kulturális referencia, de már ott is igyekeztem ellenállni annak, hogy képeskönyvet írjak, valamiféle ismeretterjesztést végezzek. A múlthoz való viszonyom nagyon másként működik: elsődlegesen nem rekonstruáló, hanem konstruáló. A múlt igazában a jelen. Az, amire hivatkozom – mind Ni-Zan, mind Parsifal, mind pedig Gesualdo esetében – kiad egy formát, de ez aztán mint valamiféle speciális sebészeti fonal, egy idő után felszívódik, eltűnik...

Hogy mi volt a kihívás, kérdezed, a *parsifal, parsifal* után. Egyrészt, hogy továbbírjam ezt a sajátos mitológiát, amely szándéka szerint soha nem kíván kulturális feladvány lenni, hanem pusztán arra az egyszerű és direkt (mondhatnám: *felületes*) élményre épít, amelyet Parsifal vagy Gesualdo alakjához *anélkül* asszociál az ember, hogy levenné a lexikont, elkezdene keresni az interneten. (A *parsifal, parsifal* utószava, vagy a *hajnali 3* fülszövege éppen ezt a fajta kutatást próbálja megakadályozni azzal, hogy elmondja, amit úgyis tudunk, vagy amit úgyis hamarosan el fogunk felejteni.) Mitológiám végső soron arra épít, ami az emlékezet felszínén eleven, aminek sajátos működésével, esetleges mélységével általában nem szoktunk számolni. Később pedig – a befogadás során – az

olvasóval közösen lebontjuk azt a mítoszt, hogy töredékeiből és saját élményeinkből megépítsük a magunkét, ami – lehetőség szerint – eleven, inherens következménye az eredetinek (ha egyáltalán van eredeti).

A Parsifal-könyv egyetlen hang volt (vagy annak variációi), Gesualdóban éppen a többszólamúság, a többféleképpen azonosítható beszélők és egy bonyolultabb szerkezet lehetőségét láttam. Egy komplexebb formát. Mert persze az érdekel: a nagy forma, valami, ami a regényhez hasonló. Ugyanakkor meg talán mást mozgat ez a két könyv, más problémát járnak körül, ezzel együtt meg mégis úgy viszonyulnak egymáshoz, mint két mítosz, vagyis érzed rajtuk, hogy a hangjuk nem idegen egymás számára. Annak a kommunikációs térnek az „első bejárása” pedig, amelyben mozgunk, valószínűleg a *halálsgyakorlatok* kötetben történt meg.

– És mi a helye ebben az egészben a versnek, egyetlen versnek? Vers alatt most nagyon egyszerűen azt az időtartamot értem, ami a megszólalás és az elhallgatás között húzódik. Mennyiben lehet egész, kész, lezárt vagy éppen autonóm egy vers nálad, ha megpróbáljuk nem afelől a nagyobb vállalkozás és beszédmód felől nézni, amit fentebb találóan hangnak nevezted?

– Persze azért nem mondtam le teljesen arról, hogy az egyes versek magukban is megálljanak, vagy, hogy képesek legyenek önálló életet élni, de lehet, hogy úgy működnek, mint egy zenei tétel: valahogy feltételezik, kivárlják, kiprovokálják a többit. Ebben a pillanatban még nehéz eldöntenem, mennyi autonómia jutott egynek-egynek. Lehet, hogy több, mint amennyit én feltételezek róluk, de az is lehet, hogy ugyanaz a helyzet, mint a zenében: manapság nem illik egy több tételes zeneműből csak egyetlen tételt játszani (bár azt hiszem, hogy például száz évvel ezelőtt nem láttak volna ebben különösebb nehézséget). Most, ahogy a kérdéseden gondolkodom, egyre inkább az az érzésem, hogy a zenei párhuzam a legjobb. A dolog ugyanakkor mégsem olyan szigorú, mint egy Haydn-vonósnégyes vagy egy Bruckner-szimfónia esetében. Ezek valószínűleg nem darabolhatók jelentős károsodás nélkül.

De például vannak olyan kompozíciók, amelyek kreatív módon újraserkeszthetők: nemrég hallottam koncerten egy nagyon érdekes válogatást a *Kunst der Fugé*ból, vagy ha a kortárs zenére – pl. Feldman, Berio vagy Kurtág sorozataira – gondolok, amelyek egyszerre zártak és nyitottak, akkor minden további nélkül el tudom képzelni, hogy egy-egy alkalomra (mondjuk felolvasásra) saját, autonóm értelemmel bíró válogatás készüljön. Ilyen esetben éppen a dolog variabilitása lehet érdekes. Hiszen a kötet sem lineárisan működik. Nem úgy van, hogy eljutunk A pontból B pontba, hanem talán érezhető egy állandó vibrálás, amikor minden értés elbizonytalanodása teremti meg azt az új dimenziót, amely szépen és fokozatosan lebontja a gyorsan kínálkozó kognitív struktúrákat. Éppen azokat, amelyek lehetővé tennék, hogy valamilyen képlet alkalmazásával megoldást találjunk arra, aminek nemcsak tanúi, hanem részesei is vagyunk. Ez például sokkal erősebb itt, mint ahogy a *parsifal*, *parsifal*ban volt.

– Engem most pontosan az érdekelne, hogy a te szemszögedből, az írás oldaláról nézve, hogyan alakul ez a rész-egész, az egyes versek és a kötet egésze közötti viszony. Egy régebbi beszélgetésünk során úgy írtad ezt le, mint egy teret, ahol beleviszed a hőst valamibe és megnézed, mi történik vele. Egy Szüts Miklóssal folytatott beszélgetésben pedig úgy jellemzed a pontosság fogalmát az írással kapcsolatban, mint egyfajta alkalmazkodást a vers játékszabályaihoz. Beszélnél arról, hogyan történik ezeknek a szabályoknak a felismerése? Ha nem is alakítod, mennyiben választod te ezeket a határokat?

– Azt hiszem, valójában két dolog működött bennem egyidejűleg: egyrészt a rendteremtés nagyon is emberi gesztusa, a racionális szerkezet megépítése, másrészt pedig ennek a kioltása és megkérdőjelezése. Különös volt ez a kettősség, mert miközben valamiféle struktúrát, mégpedig – ahogy mondtam – nagystruktúrát szerettem volna létrehozni, meg kellett akadályoznom, hogy ez mechanikusan kezdjen működni. Vagyis egyszerre szerettem volna, ha jól érzékelhetően kirajzolódik a könyv sajátos, semmi mással össze nem téveszthető világa, ugyanakkor viszont ezzel párhuzamosan próbáltam a tér és az idő heterogenitását, töredezettségét és diszkontinuitását is megmutatni. És ha mindezt kicsit konkrétabban a hősökre értelmezem, azt tudom mondani, hogy ez a három szereplő úgy *három*, hogy valamiképpen *egy*, ugyanakkor meg *sok* (hiszen sok-sok emberi sors van beleszöve történetükbe).

A *három-egy-sok* feszültsége mindenképpen azt jelzi, hogy bár egy fura belső dinamika megteremtésére törekedtem, a céloom mégsem a káosz megmutatása volt, hanem sokkal inkább a rend folytonos újraépítése (hiszen erről nem mondhatunk le, azt hiszem). Mert hát valószínűleg az egész etikai, jogi, teológiai gondolkozásunk többnyire végtelenül statikus. Úgy érzem, hogy egyre inkább a leleplezés és ítélkezés kultúrájában élünk. Egy nagyon furcsa világban. Pontosán azt szerettem volna, hogy ezek a csöppet sem ártatlan, feddhetetlen hősök, a maguk erősen ösztönös tetteivel belőlünk magunkból, a saját anyagunkból: testünkéből, éltünkéből épüljenek meg. Mert hát a gyilkos indulat ott lakik mindannyiunkban, és azt végre is hajtjuk: persze manapság errefelé nem késsel, bombával vagy más fegyverrel, hanem a szavainkkal, a viselkedésünkkel. Nagyon érdekes volt, hogy a három hőssel való munka eleinte felszabadító, de ugyanakkor végtelenül igénybevevő is. Írás közben nem egyszer úgy éreztem, hogy fizikailag együtt élek ezekkel a figurákkal, hogy itt vannak mellettem, bennem. El kellett fogadnom, sőt talán azt is mondhatnám, meg kellett szeretnem őket, de attól még nem ment könnyen az együttlét. Igen komoly pszichés teher volt. Közel engedtek, de ennek az volt a feltétele, hogy képes legyek elengedni mindenféle sémát, ami mentén öntudatlanul is értelmezném vagy leleplezném a történeteket. Ezek között a játékszabályok között mozogtunk. Ha valami, akkor ebben a kötetben is ez vezetett el a pontossághoz. Mert hát most is azt akartam.

– Ezt a hármasságot Bartók Imre a kötetbemutatón fölolvassott szövegében trialogicitásnak nevezte, egy önmagából folyamatosan kiforduló és visszatérő beszédpozíció rajzolatának. A hajnali 3-at olvasva sokszor támad az az érzésem, hogy folyamatosan a megszólaló és a megszólított, illetve egy hiányzó harmadik viszonyának felforgatása, esetenként hármójuk helyzetének eldöntetlensége és radikális átjárhatósága adja a versek alapját. Mennyiben kommunikáció neked a vers?

– Valóban nagy kérdés, hogy a megszólított másik ezekben a versekben ténylegesen, fizikailag is feltételezhető szereplője-e a beszélgetésnek, vagy inkább valamiféle odaképzelt, hallucinált lény: olyan, akit (szándékosan kerülöm a szót, hogy „csak”) a beszélő idéz maga elé, s hiánya katalizátorként működik. Valószínű, hogy az utóbbi. Persze, nem tudjuk, hogy azért hiányzik-e, mert fizikailag már nincs jelen (elment, meghalt), vagy azért mert esetleg a fizikai jelenlét ellenére is megszűnt a kommunikáció lehetősége. És



amit hármójuk „átjárhatóságnak” nevezel, az is igen fontos, hiszen amikor azt mondom, hogy többnyire nem tudjuk, ki beszél, akkor ezzel egyszersmind azt is szeretném mondani, hogy bár e szereplők sorsa ugyan nagyon különböző, a szenvedésben és a hiányban mégis *ugyanaz* a vakság lesz részük: nem látják egymást, a másik megmaradt emléke lesz a valóság. Ugyanakkor, amikor hozzá beszélnek (vagy egy elképzelt jelenlétében önmagukhoz) már azon is túl vagyunk, hogy védenék saját igazukat, hogy magyarázkodni próbálnának. Ebben a sajátos „őszinteségben” a racionalitást persze átjárja az irracionalitás, és valószínűleg egy percig sem reménykedhetünk abban, hogy valamiféle pszichológiai magyarázatot kapunk, vagy bármiféle logikai kapaszkodót, de talán nincs kétségünk afelől, hogy a drámai helyzetek mechanizmusa működik, s bennünk is rezonálni kezd.

Visszatérve a kérdésedhez – amit úgy fogalmaztál, hogy számomra mennyiben kommunikáció a vers –, talán az mondható, hogy számomra valószínűleg az esetleges szereplők kommunikációjánál sokkal fontosabb az a *hatás*, amit az olvasóra tesz. Hogy képes vagyok-e valami olyasmit megszólaltatni benne, ami nem egy-

szerűen intellektuális vagy pszichológiai, hanem egy kicsit szomatikus is. Ebben az egész Gesualdo-témában van egy nagy mintám: Salvatore Sciarrino kortárs olasz zeneszerző. Neki sikerült valami olyasmit megcsinálni, ami hatásában kilép abból, amit a zenétől várunk: képes elérni egyfajta szomatikus hatást is. Amikor Sciarrino a pannonhalmi fesztivál meghívott zeneszerzője volt, egy nyilvános beszélgetésben elmesélte, hogy az egyik operájának nyitójelenete – egész pontosan: hosszan kitartott nyitóhangja – epliepsziás rohamot idézett elő egy tolokocsis fiatalnál a milánói Scalában. Mondta, hogy mennyire sajnálja, hogy kivitték az előadástól, mert később megnyugodott volna. Be kell vallanom, hogy amikor ezt hallottam, élt bennem némi gyanakvás, hogy valóban ilyen szoros-e ez az ok-okozati viszony. De aztán azonnal eszembe jutott, amikor egy vagy másfél éve előadást tartottam a MOME-n, ahol az egyik legkülönösebb Sciarrino-művet, az *Infinito nerót* hallgattuk egy csoporttal, és egy lány itt is rosszul lett, ki kellett mennie a teremből. Utána azt mondta olyasmit érzett – minden valószínűség szerint a zenétől – ami teljesen felkavarta. Pár héttel ezelőtt pedig alkalmam volt Londonban meghallgatni Sciarrino *Luci mie traduttrici* című operájának angol változatát, amelyet *The Killing Flower* címen vitt színre a Theatre Music Wales. Ez az opera lényegében a Gesualdo-történetet dolgozza fel egy 17. századi szövegkönyv alapján. Elképesztő előadás volt – nagyszerű zenekar, nagyszerű karmester és pompás énekesek! Hosszan tudnék róla mesélni, de a mi szempontunkból az érdekes most, hogy Michael McCarthy úgy rendezte meg a darabot az Royal Opera House stúdiósínházában is, hogy a nézők körben ültek, és gyakorlatilag nem vált el a színpad és a nézőtér. Az az érdekes, hogy ezen az előadáson is rosszul lett, majd elájult valaki. Nem volt pánik, szépen lefektették a földre – gyakorlatilag a színpad egy szögletében, aztán hívták a mentőt. Mire megérkezett a három mentős (narancssárga overallban a színpadra), emberünk már sokkal jobban lett, és hallani sem akart róla, hogy elhagyja a nézőteret. Ült a földön, és nem vette le szemét az előadástól.

Nem szeretném persze misztifikálni ezt a dolgot. Mindenesetre van itt három eset, ami érdekes, kicsit elgondolkoztató. Arról nem is beszélve, hogy a zenének mennyire mások az eszközei és a lehetőségei. A *hajnali 3* esetében az azért kiderült már az első pillanatban, hogy ez a könyv megdolgozza az olvasót. Akik figyelmesen elolvasták, többnyire arról számoltak be, hogy furcsa hatást tett rájuk, és hogy olyasmit mozgatott meg bennük, ami meglepte őket. Vagyis hogy nem egészen úgy viselkedett, mint ahogy a könyvektől megszokták. Ennyi.

– *Amiről most beszélsz, az valahol az irodalom materiális, és egyben performatív vetületének a kérdése. Régi probléma, hogyan lehet egy szöveget úgy megformálni, hogy testtel bíró valaminek, szó szerint anyagnak érzékeljük. Az is érdekes, hogy újra és újra úgy gondoljuk el ezt a kérdést, mintha az irodalomnak ki kellene lépnie önmagából, hogy zsigeri hatást érjen el, vagyis maga mögött kellene hagynia valamiféle zártsgot. Az a sejtésem,*

hogy többek között nálad is, mindennek az előfeltétele az, hogy te magad anyagként tekints a készülő versre. Tévedek?

– Számomra a költészetnek mindig van akusztikája, van a könyvnek egy „hangteste”, de ez nem több – zenei hasonlattal élve – a kottánál. És ebből adódóan mindaz, amit csinálok, egyrészt elgondolható egy performatív logika mentén is. Megpróbálhatjuk leírni John Austin ötvenes évekbeli nagyszerű elképzelésével (könyvének címe önmagában is telitalálat: *How to Do Things with Words*), hiszen köteteim külső megjelenése – a borítótól a betűtípusig – felfogható úgy, mint ami a megszólalást szolgálja, mint megannyi *offstage performer* (olyan közreműködő, aki a színházban mindig a színpalak mögött marad). A helyzet azonban mégiscsak bonyolultabb, mert például – hogy elsőre megint csak a legevidensebbet mondjam – a konkrét történetekre vagy helyzetekre utaló szövegekben többnyire nehéz megtudni, hogy ki a beszélő. (Például, hogy a *hallásgyakorlatokban* hány szereplő van egyáltalán, hogy hol az idézet és a szerzői szöveg határa, hogy dokumentum-e vagy irodalom – vagy esetleg dokumentumirodalom –, hogy aki beszél, kihez szól: egy konkrét másikhoz vagy önmagához, élőhöz vagy halotthoz, hallóhoz vagy sükethez, hogy kik tűnnek fel, szólalnak meg a *parsifal*, *parsifal* egyes „jeleneteiben”...)

Mindez a *hajnali 3*-ban egy egészen furcsa „dramaturgiát” eredményez azáltal, hogy vannak ugyan szereplők (a kötetben több dolog is arra utal: éppen hárman), de ezek jobbra nem beazonosíthatók. És hát a versforma tekintetében is nehéz eldönteni, kötött-e vagy szabad, hogy a négysoros strófát vagy a tercinát szabad-e komolyan venni. Igazában nehéz megmondani, hogy ez az anyag, ami a könyvben van – a maga szerkesztett, egyszersmind nyilvánvalóan töredékes módján – költészet-e, vagy sem. Mindenestre, ha a színházi hasonlatnál maradunk, – ahogy erre egyébként Derrida ugyancsak felhívta a figyelmet Austin-kritikájában – a nézőtér és a színpad itt sem válik el. Vagyis az sem tudható, hogy nem valamelyik *offstage performer* halluk-e éppen, s hogy főszerepet-e, vagy csak dűnnyögést. És nyilván a „konstatáló” és „performatív” szembeállítása is – ugyancsak Derrida alapján – kérdéseket vet fel. Ő éppen Ponge híres verskezdésére („*Par le mot par commence donc ce texte...*”) vonatkoztatva mutat rá a kétfajta beszédmód egymást egyáltalán nem kizáró, szimultán jelenlétére.

Lovas Anett Csilla (1987) Sátoraljaújhely, Debrecen. A Debreceni Egyetemen 2012-ben végzett magyar nyelv és irodalom szakon, illetve a Debreceni Református Hittudományi Egyetemen hittanár-nevelő szakon. Jelenleg oktatásszervezőként dolgozik.

Lovas Anett Csilla

IRGALOM NÉLKÜL VARGA MÁTYÁS *HAJNALI 3* CÍMŰ KÖTETÉRŐL

„nincs benned továbbra / sem irgalom”. Ha meg lehetne szólítani Varga Mátyás életművét, a *hajnali 3*-ból vett idézettel tenném. A szerző köteteiben nincs irgalom. Versei addig tartják fogva olvasójukat, amíg az meg nem találja a szövegek börtönéből kivezető folyosót. A *hajnali 3* fogsága pedig az eddigi kötetekhez képest nemcsak hosszú, de nyomasztó órákat is tartogat.

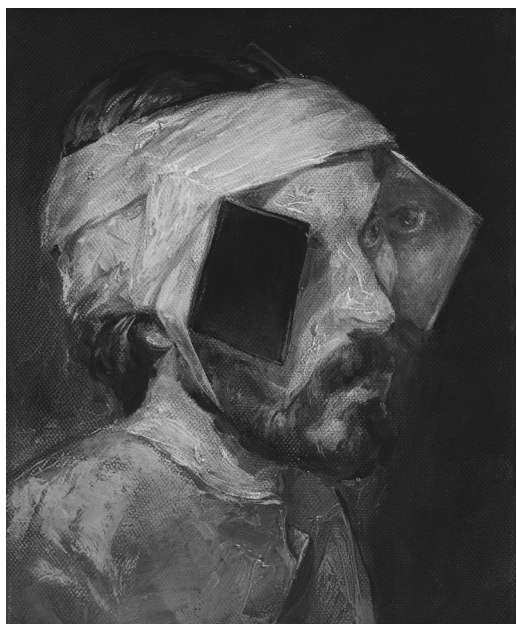
Nehéz megemészteni egy ilyen mondatot: „és úgy/ fordul ki szemgolyód, hogy / a két nyirkos bőrfelület már / csak a gravitációnak él.” (31.) – vagy épp egy ilyet: „ – azután tört fel belőled / a hányás, amikor a sáros / vízből kimászott egy / csillogó szőrű, jól táplált / vízipatkány.” (II/8, 67.) A Varga Mátyás kötetein „nevelkedett” olvasó gyomra azonban sok mindent kibír. Kibírja azt is, ha a szerző egy különös, rejtélyes gyilkosság történetet találja fel, melyben még az sem igazán egyértelmű, ki a bűnös és ki az áldozat. Varga Mátyás egy interjújában regényként hivatkozik erre a kötetre,¹ hiszen egy eseménysor „elbeszélése” történik: egy gyilkosság kitervelése, végrehajtása és az amiatt érzett bűntudat kap hangot. A költő életművére tekintve azt láthatjuk, hogy kötetei különböző kontextusokat mozgatnak: a *hallásgyakorlatok* például hétköznapi beszélgetésfoszlányokat idéz fel, a *parsifal*, *parsifal* a Grál-legendát mondja újra sajátos módon. Jelen kötet is ebbe a sorba illeszkedik.

A gyilkosság témája nem egyedülálló a kortárs magyar lírában, gondoljunk például Borbély Szilárd *Halotti pompa* című könyvére; Varga Mátyás metakontextusa azonban nem egy személyes történet, hanem Carlo Gesualdo reneszánsz zeneszerző kettős gyilkosságát idézi meg. A zeneszerző feleségét és annak szeretőjét ölte meg, ám nemesi származása megvédte őt a büntetéstől. Ezután született meg a korabeli zenei szabályo-

1 „Számomra ez nem is egy klasszikus verseskötet, sokkal inkább regény, amelyben Gesualdo története bármelyik pillanatban a mi történetünké válhat.” *„Tulajdonképpen a csendben élek”*. Déry-díjazott: Költő, és katolikus, Népszabadság, 2013. október 21. http://nol.hu/kult/20131021-tulajdonkeppen_a_csendben_elek?ref=sso [Letöltés ideje: 2013. november 7.]

kat felrúgó, nagyszabású vokális műve, a *Tenebræ*. Szenvedélyessége, érzelemgazdagsága miatt az alkotást egyfajta gyászmunkaként, a bűnhődés lenyomataként is lehet értelmezni – már csak azért is, mert a passiótörténet szövegét használja fel, így az eseményisor megáll a nagyszombat sötétségénél, a feltámadás reménye nélkül.

A *hajnali 3* gyilkosának passiója a *feriaquinta*, *feriasexta* és a *sabbato sancto* (nagycsütörtök, nagypéntek, nagyszombat) című ciklusokban rajzolódik ki. Kiforgatott passió ez: nem a bűntelen halálba indulásáról, haláláról és temetéséről olvasunk, hanem a bűnös előkészületeiről, tettéről és bűnhődéséről. Szakrális forma és profán tartalom disszonanciája teszi a kötetet rendkívül izgalmassá és sokrétűvé. A kötet motójában Seamus Heaney egy versrészlete olvasható, mely Krisztus megkínzott testét láttatja, az I. rész ciklusai pedig a fent említett címeket viselik. A kötet második része a *responsoria*: a megnevezés a gregorián ének egyik műfaját idézi, amelyben a pap szólóénekére a gyülekezeti ének felelget. A paratextusokon kívül azonban a versek szövegében sehol nem történik utalás a bibliai történetre, ehelyett egy párkapcsolat kiüresedéséről és brutális végéről olvasunk. Miért van hát szükség egy bűnügyi történet elbeszéléséhez a szakrális háttérre? Talán azért, mert a kötet a passióelemek bevonásával képes rámutatni: a szenvedés örök. A passiótörténet arról is szól, hogy Krisztus a lehető legsúlyosabb testi-lelki fájdalmakat viselte el azért, hogy a bűnös ember már ne kapjon büntetést, hanem „aki hisz Őbenne, el ne vesszen”. (Jn 3,16)² Azonban hiába a helyettesítő áldozat, az emberi kapcsolatokban mindenkor ott kísért nagycsütörtök, nagypéntek és nagyszombat szenvedése; a *hajnali 3* szereplői pedig nem tudnak szabadulni.



Ebből is következik, hogy bármennyit is beszél magáról és társáról a lírai én, az arcuk nem válik meg- és felismerhetővé. A *parsifal*, *parsifal*ból emlékezhethetünk a jabès-i mottóra: „A letaposott fő megmenti / megmenekíti / megváltja az arcot.” Ebben a kötetben inkább az arc letaposásáról van szó, mint az arc megváltásáról: elégett arcokról, a „sejtek furcsa játéka” (31.) miatti felismerhetlenségről, az arccal való leszámolásról olvasunk több helyen. A kötet a bűnös egyén arctalanává válásáról, el-embertelenedéséről is szól. Mindezzel kapcsolatban a keresztyén teológiának is van mondanivalója. Eszerint az ember Isten képmása, azonban a bűneset nyomán ez a képmás megrongálódott, elveszett. Csak Krisztus megváltása képes ezt a megrongált arcot megjavítani: „Mi pedig, miközben fedetlen arccal, mint egy tükörben

2 A bibliai idézetek a Magyar Bibliatársulat új fordítású Bibliájából származnak.

szemléljük az Úr dicsőségét mindnyájan, ugyanarra a képre formálódunk át az Úr Lelke által dicsőségről dicsőségre.” (IIKor 3,18.) Az emberarc azonban el is tűnhet, ha az egyén nem jut el a megváltásig. Ez történik a lírai énnel is: végül a „térdelő angyal” már nem ismeri meg, „pedig tegnap este még / elkapta a tekintetét”. (III/9., 77.)

A megváltatlanság szabálytalan történetéhez szabályos út vezet. A kötet I. része 3x9 verset tartalmaz, a II. rész pedig 27-et. A *responsoria* címet viselő II. rész versei a következőképpen épülnek fel: az első vers néhány soros idézetet tartalmaz az I. rész első verséből, alatta új szövegegység következik, végül az idézet módosított formában megismétlődik. A második, harmadik, huszonhetedik vers esetében ugyanez a minta, a sorrendben következő vers idézésével. Rendkívül egységes tehát a *hajnali 3* szöveg univerzuma, bár ha az idézeteket nem olvassuk el, a *responsoria* rész új szövegegységei akkor is kirajzolják a gyilkosság történetét. Így a kötetet többféleképpen is lehet olvasni: lineárisan előrehaladva vagy párosával, az I. és a II. rész egymásnak megfeleltethető verseit együttolvasva. Bármelyik utat választjuk is, a történet ugyanaz marad, sőt a *responsoria* szakasz mintha a gyilkosság kényszeres újramondása lenne: „felelgetés” a megtörténtre.

A lírai én szinte mániákusan ismétleti többször is: „a szerelmet kellett volna megtanulnom”. A kötet utolsó versében bezárul egy kör: a szöveg az I. rész legelső és legutolsó verséből is tartalmaz idézeteket, melyek így egymásra íródnak: „a szerelmet kellett volna / megtanulnom, / de csak a szádig jutottam” és „»kezdd a halottakkal« - mondja / furcsa, idegen hangsúllyal, / de csak a szádig jutottam”. (77.) A szerző a fent idézett interjúban így fogalmaz: „A *parsifal*, *parsifal* egzisztenciális záró kérdését feszegetem itt is: képesek vagyunk-e a szeretetre. Helyesebb, ha úgy mondom, a szeretés problémája kerül elő.” A kötet beszélője azonban mindig csak a testig, a szájig, tehát a felszínig jut el, a szerelmet azonban képtelen megtanulni. Helyette maradnak a gyilkos ösztönök, nyomukban a halottakkal, utánuk a várakozással. „hajnali három- / kor még az őrt várom, s nem / tudom, rám ismer-e nélkülöd.” (45.) Hajnali 3 még nem a megváltás órája – és ebben a kötetben hiába is várakozunk a feloldozásra.

(VARGA MÁTYÁS, *hajnali 3*, Magvető Kiadó, 2013.)

Koscsák Balázs (1987) Debrecen. A DE BTK magyar nyelv és irodalom diszciplináris mesterszakos hallgatója.

Koscsák Balázs

NEM ÉN VAGYOK, AKI VAGYOK FARKAS ARNOLD LEVENTE: *A MÁSIK JÚDÁS*

Farkas Arnold Levente 2013-ban megjelent *A másik Júdás* című első kötete rövidsége ellenére (alig 80 oldal) rendkívül erős kezdés, bár témájából és nyelvileg összetett világából fakadóan arra lehet következtetni, hogy valószínűleg kevesekhez eljutó, és még kevesebbeket megszólító prózai műről van szó. Elsőre talán egy könnyen olvasható, akár taláalomra felüthető – narrációs vagy cselekménybeli egységet nélkülöző, rövid szövegegységekből álló –, de korántsem könnyű és könnyed olvasmányról beszélhetünk. E rövid, de éppen emiatt nagyon tömör és feszes munka – a sorsról és a tévedésekről szóló nyugtalanító kérdéseivel – nehéz olvasmánnyá válhat. Ráadásul némely szöveg olyan bonyolult és többszörös utalásrendszert foglal magába, hogy értelmezésük könnyen akadályokba ütközhet (pl.: *Jelentés, Behajtott ablak*).

A másik Júdás rövid írásai abból az előfeltevésből születnek, hogy már voltaképpen minden megíratott, és az irodalom csak arra vállalkozik, hogy a régi szerzők műveit átírja. E szempont miatt is lesz a kötet, bár nem kizárólagos, de legmeghatározóbb vonatkoztatási pontja a Biblia. Hiszen maga az Újszövetség is az Ószövetség átírásának, átértelmezésének tekinti magát (lásd pl.: 2Kor 3, 14–16). Ebből a nézőpontból érdemes megvizsgálni a *János második levele* című részt, amely a kötet egészének több jellemzőjét magában hordozza: „Azt olvastam nemrégiben egy könyvben, hogy az utóbbi idő csak reprodukál, nem képes teremteni semmi eredetit. Ötven évvel október huszonhárom után az emberek forradalmat akarnak újra, de kizárólag csak a forradalom reprodukciójára képesek.” Ez a rész, azon túl, hogy reflektál saját előfeltevésére, azt is megmutatja, hogy a sokszor filozofikus elmélkedéseket az elbeszélőben valamely közelmúltbeli történés indítja el, ezekre keresi a választ, amelyet egy távolibb, elméleti síkon talál meg. A szöveg azt a belátást, hogy az újraírt dolog értéke az eredetihez képest elkerülhetetlenül devalválódik, magára a kötetre is kiterjeszti. Ugyanezen szövegrészben találhatunk olyan utalást is, mely – a kötetre igen jellemzően – az elbeszélő működését helyezi önironikus távlatba: „Mert sokan vannak közöttetek antikrisztusok. Akadnak olyan átkozottak is, akik újraírják a Bibliát. Felírják a szent könyv címét, aztán írnak alá valami megátalkodottságot. Leleplezik magukat, úgy rejtőznek el.”

A *másik Júdás* szövegegységei tehát olyan, az apokrif iratokat mímelő, minden esetben töredékes, lecsupaszított írárok, amelyeknek legfőbb jellegzetességük a bibliai történetek átírása, jelenkori elemekkel való átszövése. Ezek a bibliai történetek jellemzően egyszemélyes, érzelmileg bensőséges élettérben, egy házaspár életében-életképeiben képződnek meg. Legtöbbször a férj lesz az elbeszélő, de helyét néha a feleség veszi át, illetve nézőpontjaik akár egyszerre is érvényesülhetnek, mint például az *Albér, angyal falra fest* című részbravúros narrációjában, amelyben sem központosítás, sem tördelés nem különíti el a beszélői váltásokat, illetve néhol még egy megnevezetlen E/3-as elbeszélő is megszólal. Sőt, vannak olyan szövegek is, ahol már egyáltalán nem eldönthető, hogy ki beszél.

A bibliai utalások és motívumok elég sűrűn jelentkeznek egy szövegen belül is, mint például az *Újsághír* című részben, amelynek pár sorában olyan, egymástól különálló újszövetségi történetek íródnak (megjegyzem, következetesen végigvitt gondolatmenettel) egymásra, mint az ördögöt a disznókból kiűző Jézusé, illetve az őáltala a porba írt, és így a hagyományban fönnt nem maradt szövegé. A Biblia azonban még ennél direkter formában is megjelenik, olyannyira a kötet alkotóforrásává válik, hogy a négy ciklusa közül a harmadik (*Biblia*) az egész Újszövetség egyáltalán nem rejtett szándékú újraírásának tekinthető, amit a ciklus darabjainak a címei – az Újszövetség könyveinek rövidítései (*Apcsel, Egykor* stb.) – egyértelműen mutatnak. Itt viszont meg kell említeni, hogy néhol nem teljesen egyértelmű, hogy az átiratokat milyen viszony fűzi az eredetikhöz, így a címadás miatt sokszor motivátlannak tűnnek.

A Biblián túl azonban szépirodalmi művek, illetve popkulturális elemek is beleíródnak a szövegekbe. Ezek megjelenhetnek rejtetten, jelölés nélküli szövegátvételekben – ilyen például *Az első név*, amelynek zárata egy Örkény-egyperces (*Trilla*) utolsó sorait veszi át „torzított” formában – vagy direkt utalások formájában. Ilyen közvetlenül hivatkozott irodalmi mű lesz például az *Anna Karenina*, amely több egymást követő részben is a szerelemről és a házasságról való elmélkedéseknek kiindulópontját nyújtja; de így idézi meg a könyv többek között Shakespeare drámáit, vagy éppen sci-fi motívumokat és rockzenészek alakjait is. Utóbbi szempontból érdekes lesz, hogy a Lukács evangéliumának újraírásában Lukács Laci rockzenész lép az orvos Lukács helyébe: „Igen, Lukács volt a basszusgitáros nyolcvanhétől kilencvenig, aztán tankcsapdát állított a magyar rock harcmezéjén. A Tankcsapda fejlődőképes zenekar. Mind zeneileg, mind szövegileg egye jobb. Az irgalom evangéliuma” (*Lukács*).

Ezzel elérkeztünk *A másik Júdás* egy másik meghatározó motívumához, a behelyettesíthetőséghez, ezáltal a sors fogalmának ironikus kiforgatásához: a szövegek, melyek a véletlenek szerepét vizsgálják az emberek életében, vagy akár az emberiség történetében, azt sugallják, csak értelmezés függvénye, hogy egy eseménysor koincidenziák sorozatának vagy sorsnak tekinthető-e. *A másik név* című szövegrész egy valódi apokrif iratból meríti témáját, miszerint Jézus egy napon egyszerűen eltűnik. A helyét az áruló Júdás veszi át (a nevét konkrétan nem mondja ki a szöveg, kitérére a végén megemlítt,

az erszényében talált harminc ezüstpénz toposza utalhat), aki nagyon hasonlít Jézusra, olyannyira, hogy az emberek őt tartják az igazinak, így kényszerből vállalja a szerepet, ő visz végbe csodákat, és gyógyítja meg a beteget, amiben viszont „*nem volt semmi trükk*”, és végül a keresztre is őt feszítik fel. Ebből a távlatból értelmezhetjük a kötet címét is. A *Júdás levele* című rész hívja fel a figyelmünket arra, hogy van egy másik Júdás is, aki Jézus rokona volt, és akinek a levele olvasható az *Újszövetségben*. A *másik* melléknév azonban referencia nélküli, így sosem egyértelműen eldöntött, hogy kihez képest más; a Jézusra való hasonlóság miatt gondolhatunk a rokonra, de a harminc ezüst jelképe az áruló Júdást idézi meg. A behelyettesítések azért jöhetnek létre, mert a kötetben csak a *másik* által válik lehetővé az önmeghatározás, de a *másik* személyisége azonban éppen olyan bizonytalan, így kölcsönösen csak egymásra utalnak vissza.

Hasonló játékokra épülnek a *Csere* és a *Folytatás* című, egymást követő szövegrészek is, amelyekben egy Ödön nevű sekrestyés veszi át az öntudatlanságig lerészegedett atya szerepét. Önironikus, hogy prédikációjában éppen a hazugságnak, a másnak való mutatkozást ostorozza: „Mert én például – mondta – Jácint atya vagyok, de mekkorát vétkeznék, ha a sekrestyés Ödönnek akarnék látszani.” (*Folytatás*) Másrészt az egyén önazonosságának megrendülése is kitűnik megnyilatkozásaiból: „A kedves hívek tudják jól, ki vagyok, ismerik bűneimet is. Ennek fényében kijelenthetem: nem az vagyok, aki vagyok”, ami illeszkedik egy korábbi gondolatmenethez: „amikor isten megmondja a nevét, azt mondja, én vagyok, aki vagyok [...] Ez az, amit isten mond. Ez isten neve. De hogy hívnak engem? Nem lehetek az, aki vagyok, hiszen én csak akkor vagyok, ha ő van. Paradoxonnal szólva: csak akkor vagyok, ha nem vagyok.” (*Töprengés az élőkről*) Éppen az önmeghatározás képtelensége miatt jöhetnek létre az állandó cserék és felcserélések, mintha a kötet azzal a nagyon is megtapasztalható és emiatt nagyon is ijesztő tanulsággal szolgálna, hogy a világon nincsen helyettesíthetetlen hiány. Erre mutat rá az a groteszk mozzanat, melyben még Jézus is pótolhatóvá válik, a csodák nélküle is végbe vihetők.

A szövegek önreflexív természetéből következik, hogy a kötetben gyakran kerül górcső alá az írás és az olvasás folyamata. „Olvasni talán életellenes. Az evangéliumokban nem olvasni arról, hogy Jézus olvas. Persze olvasásra jelentkezik a kafarnaumi zsinagógában, de nem megy be egyetlen könyvtárba se kikérni az Anna Kareninát.” (*Reggeli elmélkedés*) Ez a szövegrész felidézheti Pál apostol egy mondatát is: „a betű megöl, a lélek pedig megelevenít”. (2Kor 3, 6) Az átiratok, jellegükből következően természetesen új jelentéseket, új értelmezéseket teremtenek. Ennek felismerését olvashatjuk például a *Máté* című szövegrészben: „Például arra gondoltam, hogy átírhatnám Máté evangéliumát. Jézus neve helyett mindenütt mást írnék. Napraforgó Gézáét például. Persze akkor ez az egész nem a szeretetről szólna”. Az eredetiből így elveszett, mert *A másik Júdás* tanúságtétele szerint át nem vehető, újra nem írható értelmezések (értékek) közül a szeretet hiányát teszi hangsúlyossá a szöveg önreflexivitása, mivel a jézusi szeretet, állítja a kötet, csak a cselekvésben tud megmutatkozni. Így, kissé paradox módon, a szöveg mind

az olvasást, mind az írást az élettől idegen tevékenységekként jeleníti meg. Az utóbbi tapasztalat még erősebben megjelenik azokban a részekben, amelyekben az írásnak mint munkának a gépiessége jelenítődnek meg: s az „olvasni nem tudó”, tárgyiasan elhidegült szerkesztőktől való szorongás, amit a néhány soros *Kiflivég* – véleményem szerint a kötet egyik legsikerültebb darabja – igen érzékletesen elevenít meg, elsősorban azért, mert az érzelmek áttételes közlésére épül, anélkül, hogy megkísérelné a szorongás élményét közvetlenül szavakba foglalni.

Farkas Arnold Levente írásait sok minden összefűzi, legyen az elbeszéléstechnikai vagy tematikus összefüggés, de az egységes elbeszélő, illetve az elbeszélte cselekmény szinte teljes hiánya nehezzé teszi a belőlük összeálló könyv műfaji meghatározását. Naplónak az utóbb említett két ok miatt nem nevezhető, leginkább tehát feljegyzések, pillanatnyi gondolatok gyűjteményének tekinthető, ám egy teljes prózakötetet erre az ötletre alapozni nem túl szerencsés: mint ahogy a túlzott töredékesség és szűkszavúság sem az. Hiába lelhetőek fel a kötetben tematikus és motivikus azonosságok, amelyek szintén fontos szövegösszetartó erő, prózai szövegbeszélte cselekmény nélkül tartósan nem működik jól.

A másik Júdás hittel, szokatlan ambíciókkal megírt könyv, de mintha az író még önmagától is távolságot tartana: hiába teremt kötetében egy személyes légkört, ha érezhetően nem tud egy fontos funkciót, a prózának mint az önmagunkról való beszédnek a lehetőségét kiteljesíteni – ez azért nem megy végbe, mert nehéz akár csak körülhatárolni is, hogy mi a kötet prózapoétikai, avagy társadalmi referenciák szempontjából megjelenő konkrét problémafelvetése. Emiatt a legtöbb szöveg olvasása során a befogadó nem tud sem valakivel/valamivel azonosulni, önmagára ráismerni, sem távolságtartó-kritikai attitűdöt felvenni, tehát bármi olyasmibe belevonódni, amit könyv és olvasó párbeszédének nevezhetnénk. *A másik Júdás* hibái viszont csak munkájának súlyában mutatkoznak meg, mert kultúránk egyik alapkönyvének ilyesfajta újraírásában az újraolvasás igénye, illetve lehetősége mutatkozik meg – a könyv a maga teremtetten térben újra felhívja a figyelmet a Biblia értékeire, még ha ezt néha a saját esztétikai sikerültségének a rovására teszi is.

(FARKAS ARNOLD LEVENTE, *A másik Júdás*, JAK+PRAE.HU, 2013.)

Tóth Alexandra (1990) Gyöngyösorosi, Debrecen. A Debreceni Egyetem esztétika MA másodéves, valamint magyar MA elsőéves hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja, és a filozófia szakcsoport vezetője.

Tóth Alexandra

TANULÓÉVEK SZÁSZ JÁNOS: *A NAGY FÜZET*

A gyermekkor és a felnőtté válás élménye mindenki számára egyénileg meghatározó. Egy valami azonban közös. Szükségszerűen át kell, hogy hassa a tanulás, avagy a fejlődés folyamata. Ez a folyamat viszont elválaszthatatlanul kapcsolódik a kor s a helyszín társadalmi és erkölcsi értékrendjéhez. S ahol az értékek átértékelődnek, a tanulóévek fogalma is új értelmet nyer.

Szász János filmje – amely elnyerte a Karlovy Vary Nemzetközi Filmfesztivál nagydíját –, a magyar származású író, Agota Kristof 40 nyelvre lefordított regényének adaptációja. A Kristály Glóbusz, melyhez hasonló nagyságrendű kitüntetést már régen tudhatott magáénak a magyar filmipar, már önmagában elég érvet szolgáltathatott arra, hogy *A nagy füzet* képviselje hazánkat idén az Oscaron. (A végső jelöltek között sajnos már nem szerepel – a szerk.) Pár hónappal később hasonló fogadtatásban részesült a film Izraelben a Haifai Filmfesztiválon, ahol is megkapta a FEDEORA zsűri elismerő oklevelét. A siker egyik összetevőjének tekinthető a jól megválasztott stáb és szereplőgárda. Feltűnik a vásznon *A bukásból* és a *Kilencedik napból* jól ismert Ulrich Matthes, a Nemzet Színésze címmel kitüntetett, Kossuth- és Jászai Mari-díjas színésznő Molnár Piroska, a fényképezéssel pedig az Oscar-jelölt Christian Bergert bízták meg. Mindezek mellett persze nem vitathatjuk el Szász János érdemeit sem, aki bravúrosan aknázza ki a könyv kínálta lehetőségeket, s hidalta át az adaptációból fakadó nehézségeket.

Szász munkásságát tekintve nem ez az első alkalom, hogy szépirodalmi művet visz vászonra. Az *Ópium – Egy elmebeteg nő naplója* és a *Witman fiúk* meglevenítik az emberi psziché legsóbb, rejtett régióit, felszínre hozván az erkölcsi konvenciók értelmezési lehetőségeinek változatosságát, s mély társadalmi beágyazottságát. Ezt a szálát folytatva jelenít meg egy új alternatívát Szász János a gyermeki fejlődés egy lehetséges narratívájaként legújabb filmjével, *A nagy füzet*t.

Az adaptált könyv címének pontos megtartásával Szász bizonyos mértékben elkötelezte magát a hagyaték minél hívebb gondozása mellett. S valóban, pusztán annyit vett el, s annyit adott hozzá a regényhez, amennyit az új mediális közeg megkövetelt.

Valamennyi film – melynek magva nem csupán egy, az erre a célra létrehozott forgatókönyvhöz kapcsolódik – komoly kihívás elé állítja a rendezőt. A *nagy füzet* esetében a médiumváltás okozta ismert nehézségeket az adaptált mű nyelvi megformáltsága fokozta. A könyv egyik legmarkánsabb jellemvonása a többes szám első személyű elbeszélők gyermeki hangneme, infantilis tónusa: e szempont figyelmen kívül hagyása lényegi látásmódjától fosztaná meg Agota Kristof művét, ám éppen ezért a regény a megfilmeshetetlenesség érzését ébreszti az olvasóban. Szász János erre maradéktalanul ráczáfol. A könyv naplójellegét a lehető leghitelesebb módon sikerült megjeleníteni, a mondatok híven adják vissza egy tíz év körüli gyerek fogalmazás- és gondolkodásmódját. A narráció síkján a könyvbeli abszolút közvetlenséget részben felváltja a filmnyelv közvetettsége, ám sikerült megőrizni a könyvből átemelt tömondatok varázsát, mint egységnyi kimért gondolatokat, ezzel határozottan hangsúlyossá téve az ikerk perspektíváját. Az első személyű elbeszélési mód élményének fenntartása a jelenetek színrevitele során is meghatározó maradt. Semmivel nem kapunk többet, mint amit a fiúk láthatnak, nincsenek többletinformációink a történetekről, le kell mondanunk a mindentudó néző szerepéről. Ennek egyik megjelenítési formája, hogy a két fiú minden snittben jelen van közvetlenül, vagy a tekintet irányítóiként.

Az eredeti mű tartalmát a rendező maga is, mint másoló deák, pontról pontra igyekszik követni, s csupán a tabuk esetleges átlépésénél szab határt az említett tartalomhűségnek. Nyilvánvaló, hogy bizonyos szexuális tartalmak megjelenítésénél a film kénytelen lemondani olyan jelenetek képre viteléről, melyek már írott formában is súrolják a szalonképesség határát. Mindez hatványozottan igaz, ha gyerekekről van szó. A főszereplő fiúk szexuális fejlődésének bemutatását a rendező árnyaltabb formában viszi színre. A közös fürdőzés jelenete a parókián segédkező lánnyal, majd a víz alatt történő kielégítésének sejtetése, kellően illusztrálja a fiúk felnőtté válásának ezen formáját, azonban az ettől konkrétabb aktusokat (a fiúk orális izgatása, a tiszt pedofiliába hajló kíváncsi, vagy a fogyatékos lány közösülése a kutyával) a film nem mutatja be.

A film főszereplője egy fiú ikerpár, akik a háború idején nagyanyjuknál avatódnak be az élet mibenlétébe, ismerik meg önmagukat, s állítják fel önálló, sajátos értékrendjüket. Az apjuktól kapott feladatnak megfelelően egy füzetbe jegyzik fel mindazt, amit a háború idején tapasztalnak, s ígéretet tesznek az önálló tanulásra. S majd éppen az általuk sajátosan kidolgozott pedagógiai módszer vezet egyfajta anti-fejlődéstörténet tragikum felé, mely módszer az adott társadalmi szituációkat, helyzeteket, szerepeket tekintve nem is tűnik igazán irrelevánsnak. A két főszereplő az elméleti tudás elsajátítása mellett, melyre paradox módon a Szentírás szolgál eszközül, az életben maradás gyakorlására fekteti az igazi hangsúlyt. Egy világban, ahol látszólag minden ok nélkül ölik egymást az emberek, ők az éhezés, a fogyatékos, a kegyetlenség, a fájdalom és a gyilkolás hétköznapivá változtathatóságát gyakorolják. Céljuk, hogy felkészüljenek mindenfajta testi és lelki ingerre, s épp e gyakorlatok által jutnak a teljes érzéketlenség s a végtelen közöny

szintjére. Tanulási folyamatuk homlokterében az ember fizikai és lelki tűrőképességeinek lehetséges határai és azok végsőig való feszítése állnak. S hogy ez mégis több mint pusztá gyermeki kíváncsiság, a körülöttük zajló háborús események igazolják. Így a legmegrendítőbb gondolata a filmnek nem a gyerekek totális közönye, hanem, hogy ennek létjogosultságát a körülmények, s az adott társadalom erkölce teszik relevánssá.

Szász János ikrei amatőr színészek, s ezért a néző sokáig bizonytalan a tekintetben, hogy a színészi játék gyengeségének lehet tanúja, vagy szándékolt ez a fajta teljes közömbösség, gesztusmentesség. A film végére mégis marad egyfajta hiányérzet bennünk az ikrek nyújtotta alakítás vonatkozásában. Az a potenciális eszköztár ugyanis, amellyel a film képisége élhetett volna a regényadaptáció során, a két fiú színészi játékában kiaknázatlan marad. A gyerekek bár folyamatos, jellem- és személyiségváltozáson mennek keresztül, alakításuk ezt semmilyen módon nem tudja visszaadni. A cselekmény ideje alatt a fiúk játéka bosszantóan egynemű, arckifejezésük, gesztusaik statikusak, s mindez kevés annak érzékeltetésére, hogy időközben a naiv ifjancok torz felnőtté válásba kerültek. Ezáltal – talán nem alaptalanul – úgy vélem, hogy a mellékszereplők ok nélkül válnak a kelleténél hangsúlyosabbá. Minden mellékszereplő csupán, mint viszonyrendszer kellene, hogy szolgáljon, egytől egyig a fiúkban végbemenő változások geneziseiként. Ha továbbra is elfogadjuk, hogy a történetet mindössze két tizenéves fiú horizontjának terében láthatjuk, a szereplőket csak annyira ismerhetnénk meg, amennyire azt a gyermeki megismerés lehetővé tenné. Ennél azonban sokkal többet kapunk: bizonyos mellékszereplők színészi teljesítménye, felülírja ezt a perspektívát, elnyomva a fiúk jelentőségét. A színészi tehetség egyik kiemelkedő példája többek között Molnár Piroska játéka, aki az ikrek nagymamájaként talán a legfontosabb mellékszereplőként jelenik meg. Tökéletesen adja vissza azt a diszharmóniát, mely szerepének kettősségéből fakad. A zsíros, mosdatlan, alkoholistá férjgyilkos karaktere fokozatosan vált át – bizonyos keretek között szerethetőnek is mondható – gondoskodó lényre.

Mint korábban említettem, Szász János nem kíván lemondani a tartalomhűségről az adaptáció során, ám egy jelentős különbséget mégis észrevehetünk a film és a könyv vonatkozásában. Egy nagyon markáns motívum maradt – szándékosan vagy szándékolatlanul – figyelmen kívül, mely által bizonyos mértékig indokolatlan többlettartalmat nyer a mű. A film cselekménye némileg önkényes módon helyeződik el térben és időben, megfosztva a könyvet univerzális jellegétől. Agota Kristof munkájában direkt módon nem nevez meg sem helyszíneket, sem évszámokat. Egyesek eleve adottnak veszik a könyv önleletrajzi jellegét, melyet nem áll szándékomban cáfolni, de ezzel párhuzamosan abszurd lenne automatikusan konkretizálni a korszakot és a helyszíneket. Szász János nem él azzal a sémával, hogy a film elején feltüntesse az események idő és térbeli koordinátáit, ám a cselekményt mégis belehelyezi a második világháború korszakába, a holokauszt összefüggésrendszerébe, melyet nem lehet semleges módon kezelni, s mellékszálaknak tekinteni. S bár utalások bizonyos eseményekre a könyvben is megjelennek, ezek hangsú-

lyosan nincsenek kimondva. A történet politikai és történeti kontextusba való beépítése könnyen elbillenti a mérleg nyelvét, s így egy újabb világháborús filmet kapunk, mely természetesen nem nélkülözheti a holokauszt tematikát sem. S így felmerül a gyanú, hogy ha a film műfaja elbírt a nevek hiányát (egyetlen szereplő sincs igazán nevesítve a filmben), akkor a tér-idő konkretizáltságát egyebek mellett a befogadás megkönnyítése indokolhatta, ahol is a befogadás elsődleges csatornája az értelem helyett a közérthetőbb érzélem lett. Az író által felvetett gondolatsor viszont nem redukálható egyetlen kor, s egyetlen ország problematikájává. A tragédia éppen nem egyedisége, hanem általánosságga révén válik egyetemessé azáltal, hogy örökérvényűsége bárhol és bármikor igazolást nyerhet. Az értékrendek bármikor felborulhatnak, s így a történet a maga eredetiségében akár anti-utópikus sugallatokat is hordozhat.

Mindent egybevetve a film egy nagyon is jól megkomponált alkotás. A kritikai megjegyzéseim a film képi és rendezésbeli értékéből keveset vonnak le. Ha megfeledezzünk arról a tényről, hogy könyvadaptációval van dolgunk, a film önmagában véve is páratlanul alkalmazza a képiség által megragadható lehetőségeket. Mind a vágás, mind a zene tökéletes támasztékul szolgál a jelenetek hatásának felerősítésében. Az a képi világ, amely párhuzamba állítja a háború alatt meggyilkolt embereket a táblára felszúrt rovargyűjteménnyel, hatásmechanizmusát tekintve eléri, hogy beleégjen a néző tudatába.

(*A nagy füzet*, német-francia-magyar-osztrák filmdráma, rendező: SZÁSZ JÁNOS, forgalmazó: Budapest Film, 2013.)



Ivancsó Mária (1988) Debrecen. A Debreceni Egyetem magyar mesterszakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium, a DETEP és az Alföld Stúdió tagja. 2013-ban első helyezést ért el az OTDK Humán Tudományi Szekciójának „Régi magyar irodalom II.” tagozatában.

Ivancsó Mária

■ IGAZSÁG ÉS VILÁGOSSÁG LARS VON TRIER: *MELANKÓLIA*

Lars von Trier 2011-es alkotása, a *Melankólia* az emberi kapcsolatokat, illetve az embernek a világhoz, az univerzumhoz fűződő viszonyát helyezi a középpontba. A rendezői-forogatókönyvírói munka eredményeként egy pontosan kiszámított, precíz filmet kap a néző arról, hogyan képzei a dán művész világunk pusztulását.

A rendező többféle, nem feltétlenül azonos szinten mozgó értelmezési lehetőséget kínál a nézőnek a címadással. A cím egy lelkiállapot és betegség nevét foglalja magában: már ez jelzi, hogy a Lars von Triertől megszokott hangulatú történetvezetésre lehet számítani. Az is kiderül, hogy *Melankólia* itt tulajdonnév is, egy bolygó neve. E kettősséget tematizálja a film konkrét cselekménye előtt játszott, akár önmagában is megálló képsor. A lassított, szürreális képekből összeállított „kisfilm” funkcióját többféleképpen lehet megközelíteni. Egyrészt könnyű észrevenni a hatásvadász reklámok műfaja felé tett kikacsintást: látszólag össze nem illő képsorok peregnek egymás után, a néző pedig várja a csattanót, amely nem is marad el, és amely így *mise en abyme*-ként előrevetíti a történet befejezését. Másrészt a „kisfilm” – mint a hozzá választott zene is – nyitány: Richard Wagner operájából, a *Trisztán és Izoldából* szól a prelúdium az előjátékként (is) funkcionáló képsorokhoz. A legfontosabb kulcsszavak, metaforák már itt megképződnek: a magány, az idő kérlelhetetlen és visszafordíthatatlan múlása, a pusztulás mind felsejlik a hullamerev arcú, a vőlegény nélkül „értelmetlen” menyasszony, a gigantikus napóra, és az univerzumban rendszert alkotó, ugyanakkor önálló, saját fizikai paramétereik szerint kijelölt pályán keringő, összeütköző bolygók képében.

A film két részre tagolódik, mely a *Justine*, illetve *Claire* címet viseli. Amellett, hogy a címadás igyekszik eligazítani a nézőt afelől, melyik részben ki tekinthető inkább főszereplőnek a két lánytestvér közül, a nevek jelentése sem mellékes: előbbi az 'igazság', utóbbi a 'fényesség, világosság' szavakkal áll kapcsolatban etimológiailag. Jelentésmezejüket tekintve ezek a fogalmak nem állnak messze egymástól, ahogy az első benyomások alapján sokban különböző családtagok sem. Bár Justine még mosolyogva érkezik az es-

küvői partira, a néző számára hamar világossá válik, hogy valami nincs rendben. Egyrészt elejtett megjegyzésekből kiderül, nemcsak Claire és John, de Michael is tudja, hogy Justine mentálisan instabil. Másrészt az utolsó pillanatig nem tud senki szembenézni az igazsággal, hogy Justine és Michael esküvője eleve kudarcra van ítélve. Bár az éjszakai égbolton ragyognak a csillagok, a vendégek lampionokat engednek fel a ceremónia utolsó látványos elemeként, fényeket a fények mellé, nem vesznek tudomást arról, hogy az ünnepség oka foggyottá vált. Kevés szereplőt vonultat fel az első rész, a helyszín végig ugyanaz marad, ebben a mikrovilágban sűrűsödnek a tudott, de ki nem mondott dolgok.

A második részben szereplő négy karakter – Justine, Claire, John és gyermekük, Leo – képes magába sűríteni négy viselkedésformát, amelyek e mikrovilágban reprezentatív mintaként leképezik, hogyan viselkednének az emberek az apokalipszis bekövetkeztekor. Az igazság és a világosság az a két fogalom, illetve metafora, amely e tapasztalatokat többféle síkon szervezi, miközben a néző tudatában van annak, hogy a tragédia elkerülhetetlen. Az érzelmi töltetet ebben a részben is főként a tudás-nem tudás, tudomásulvétel-figyelmen kívül hagyás, normáltság-eszelősség köré csoportosuló szereplői attitűdök, viselkedésminták adják. Ez a fajta stilizáló egyszerűsítés alkalmas arra, hogy mintegy kísérleti körülmények között, de *in vivo* és nem *in vitro* mutassa meg a nézőnek, milyen reakciók várhatók, ha egy bizonyos esemény, a Melankólia bolygó Földre csapódása bekövetkezik. A néző ezért nem érzi fontosnak, hogy érzelmi, szimpátián alapuló viszonyulást alakítson ki a szereplők bármelyikéhez, hiszen egy kísérlet külső szemlélőjeként ez nem is lehet feladata. Csupán regisztrál, feljegyzéseket készít, összegez. Claire-nek az előzőekben látott határozottsága, „normálissága” semmivé vált, eszelősen retteg a Föld felé közeledő Melankólia bolygótól, Justine depressziója súlyosbodott. John ambivalens, megnyugtatónak szánt, éppen emiatt nyugtalanító viselkedése nem segít egyik testvéren sem: Claire nem nyugszik meg, gyógyszert vásárol egy esetleges öngyilkossághoz, Justine-t pedig nem sikerül kimotozni az apátiából. Leo érzelmi stabilitása egyrészt tulajdonítható annak, hogy ő kötődik a legerősebben Justine-hez, másrészt annak, hogy négyük karaktere közül az övé tűnik a legkidolgozatlanabbnak, jelenléte önmagában nem szervesül, pusztán Claire anyaságának tartozékaként funkcionál.

Folytonosan fenyegető objektumként látszik az égen a Melankólia: míg az előző rész képi világát a külső sötétség, a belső mesterséges fények, illetve a csillagok természetes fénye határozza meg, ebben inkább a kékesen világító bolygó kerül kiemelt pozícióba. Justine egy alkalommal úgy sűtkérezik a fényében, mintha napozna. Az ő viszonyulása egyrészt valamiféle helyettesítési logikán alapulónak tűnik – ha a földi életet eddig a Nap határozta meg, akkor ezután a Föld halálában kulcsfontosságú Melankólia kell, hogy átvegye ezt a pozíciót. Ez lehet az egyik oka Justine elfogadó magatartásának, a másakra ő maga is reflektál a filmben: ahogy Claire-nek mondja, egyszerűen csak tud dolgokat – azt is, hogy meg fognak halni, és ezen nem lehet változtatni. E tekintetben Justine profetikus magatartásának ellenpontjaként értelmezhető John, aki maga is végez számításokat a

Melankólia pályájával kapcsolatban, mégis ő könnyebbül meg a legjobban, amikor a bolygó távolodni kezd a Földtől. Látszik, hogy ő a legbizonytalanabb, de neki kell a legerősebbnek, leginkább magabiztosnak mutatkoznia. Amikor a Melankólia újból közeledni kezd a Földhöz, a biztosan bekövetkező apokalipszis terhe alatt egyedül ő roppan össze, és ekkor is rossz döntést hoz: öngyilkosságot követ el (pillanatnyi elmezavar?), amelynek következményeként egyrészt – mint Gaby vagy Justine az esküvőn a násznépet – magára hagyja a veszélyben a családját, másrészt a megmenekülésnek még a reményéről is lemond.

Nemcsak a filmet értelmező egyik metaforaként, de film cselekményében is fontos szerepet kap a kísérletezés, számítás, modellezés mint a természettudományok művelésének velejárói. Szó esik a tudósok előrejelzéseiről, Johnt többször is látjuk, amint a teleszkópba néz, a leghasznosabbnak mégis az a szerkezet bizonyul, amelyet Leo fabrikál, hiszen a katasztrófa idején már nem az egyes tudományos paradigmák fontosak, ha számít még valami egyáltalán, az az, hogy mennyi idő van még hátra. Mert amikor Claire megpróbál elmenekülni Leóval, ugyanoda jutnak vissza, ahonnan elindultak. A Leóval közösen épített „varázskunyhó” nem azért nyújt menedéket, mert olyan erős építmény, hanem mert egy kisgyerek régi vágyának megvalósulása ölt benne testet. Kísérletként, modellként tekintve a filmen ábrázoltakat, kiküszöbölhető az a zavaró érzés, amely egyrészt abból adódik, hogy a cselekmény menete végig a négy főszereplő sorsának alakulását követi, viszont nem kapunk túl sok információt sem róluk, sem a többiekéről. Hiszen semmi nem derül ki Justine depressziójának hátteréről, szülei különélésének okára sem reflektálnak, még az sem világos, vajon John hivatásszerűen, vagy csupán hobbyból foglalkozik csillagászattal. Másrészt a néző egy pillanatig sem hiszi el, hogy a négy főszereplő egyedül lenne a földön. A *Melankólia* e szempontból egy dolgot tesz, de azt nagyon precízen: lehatárol a világból egy darabot, ezt kinevezi környezetnek, és elhelyezi benne a főbb szereplőket minden különösebben feltárt vagy rejtett előtörténet nélkül, majd végigköveti, hogy ki hogyan reagál egy bizonyos esemény bekövetkeztére.

Lars von Trier rendezői, forgatókönyvírói munkásságában különleges helyet foglal el a *Melankólia*. Köztudott, hogy a dán művész az előző filmje, az *Antikrisztus* forgatása idején depresszióval küzdött. Úgy tűnik, Lars von Trier a legutóbbi munkájával egyfelől úgy ad (szűkre szabott) teret az önéletrajzi jellegű értelmezésnek, hogy a kóros lelkiállapoton kívül más fogódzót ehhez nem kínál, másfelől viszont mintha egyfajta „öngyógyító filmterápia” lenne az, amit látunk. Kísérleti eljárás, laboratóriumi körülmények, hideg, kékes fények, emberi kapcsolatok, érzelmek – a *Melankólia* nem úgy mond ki igazságokat, hogy azok megfellebbezhetetlennek tűnnek, mégis elhisszük Justine-nek, hogy nincs élet a Földön kívül.

(*Melankólia*, dán-svéd-francia-német-olasz filmdráma, rendező: LARS VON TRIER, forgalmazó: Cirko Film, 2011.)

Farkas Evelin (1990) Füzesgyarmat, Debrecen. A Debreceni Egyetem magyar mester-szakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium szakcsoporthoz vezetője, a DETEP és az Alföld Stúdió tagja. 2013-ban második helyezést ért el az OTDK Humán Tudományi Szekciójának „Klasszikus magyar irodalom” tagozatában.

Farkas Evelin

KETTŐS MÉRCE – AMERIKAI ÉRTÉKEK KRITIKÁJA LANA DEL REY KÉT KLIPJÉBEN

KAPCSOLÓDÁSI PONTOK – LANA ÉS AZ AMERIKAI IDENTITÁS

Közismert, hogy a 2001. szeptember 11-i terrortámadás jelentős fordulatot hozott az amerikai nemzet életében: az emberek hirtelen a saját lakásukban érezték azt a fenyegetést, melyet eddig olyan távolinak gondoltak. Az amerikai nemzeti identitásról szóló monográfiájában Samuel P. Huntington az eseményekkel kapcsolatban azt írja, hogy a terrortámadás egyben a nemzeti identitás megerősödését is elhozta az amerikaiak életébe, amelyet egyik legnagyobb nemzeti jelképük, a zászlók többszörös eladási adataival támaszt alá.¹ Művében a fő kérdés azonban az, ami a nemzeti lobogó kapcsán egyébként is felmerülhet:² miből is áll és hogyan reprezentálódik az amerikai identitás? Lana Del Rey *Ride* és *National Anthem* című klipjeivel kapcsolatban is relevánsnak tűnik ez a kérdés, hiszen a klipek rengeteg nemzeti jelképpel operálnak, de ezek használatának oka nem feltétlenül bontakozik ki tisztán. Így a következőkben azt vizsgálom, hogyan jelenik meg az amerikaiság a klipek képi, zenei és szövegbeli összjátéka során.

Az 1986-ban Elizabeth Grant néven született Lana Del Reyt már ismertté válásának kezdetén is több, a múltjával kapcsolatos botrány övezte. Az énekesnő ugyanis azt állította, hogy karrierje kezdetén egy évig kénytelen volt szegényes körülmények között, egy lakókocsiparkban élni. Lana édesapja azonban köztudottan milliárdos, így valószínűtlennek tűnik, hogy a lánynak bármikor is nélkülöznie kellett volna. Emellett folyamatosan tagadta, hogy szájplasztikán esett volna át, miközben az eredmény nyilvánvalóan

1 Vö. Samuel P. HUNTINGTON, *Kik vagyunk mi? Az amerikai nemzeti identitás dilemmái*, ford. SZABÓ László Zsolt, Bp., Európa, 2005, 25–52.

2 A lobogón ugyanis a csillagok és vonalak az államok számát mutatják meg, ami némileg erősíti az államok közötti különbségeket, így tulajdonképpen a belső feszültségek egyik fő forrását reprezentálja. „A csillagos-sávos lobogó látványa csupán azt üzeni, hogy Amerika olyan ország, amely eredetileg 13, most pedig 50 tagállamból áll.” *Uo.*, 33.

látszott. A legnagyobb botrányt mégis az jelentette, hogy bár állítása szerint Lana Del Rey alakját ő maga dolgozta ki és ezért teljes mértékben az ő személyiségéből fakad, máskor a művésznevét illetően már ügyvédek és ügynökök többéves munkájáról beszélt.³ És persze mindemellett hangsúlyozza: azért tartja fontosnak megidézni az 50-es, 60-as évek zenei világát művészetében, mert azokban az időkben még nem volt elég a jó hang, kellett egyfajta ragyogó, különleges személyiség ahhoz, hogy valakiből sztár legyen. Máshol viszont azt mondja, ő maga csak az énekléssel foglalkozik, mert csak ahhoz ért.⁴ Így a botrányok kapcsán újra és újra az a kérdés merült fel, vajon mitől sikeres Lizzy Grant? A „valódi” személyisége, a hangja vagy igazából az elvárásokhoz igazodó imidzs teszi őt sztárrá?

A kérdés azonban feleslegessé válik, ha belegondolunk, milyen műfajban is alkot az énekesnő. Ő ugyanis elsősorban popsztár. Bármennyire is hangoztatjuk és kutatjuk az igazi személyiség fontosságát Lana Del Rey esetében, a pop műfajában „az öltözködés, a stílus, a szépség, a visszafogott vagy nyílt szexualitás mára legalább olyan fontos tényezők, mint a zene maga, és gyakran előfordul, hogy a külsőségekre sokkal több pénzt és előmunkát áldoznak az előadók vagy kiadók, mint magára a dalra.”⁵ Tehát magának az imidzsnek a megkonstruáltságát, a sztár minden egyes momentumának felépítettségét a popzene természetes velejárójának tekinthetjük.

Az imidzsformálás törekvéseit a videoklipek hangsúlyosan mutatják meg, mégpedig a műfaj rövidege okán igen intenzív formában. Kingler Diána szerint „a videoklipek – [...] három-ötperces videofilmek, amelyekben egy szóló előadó vagy egy együttes egy zeneszámot különböző vizuális elemek kíséretében előad”.⁶ Azonban ennél sokkal többről van szó. Egyrészt ez a definíció nem hangsúlyozza eléggé a klipek három egyenrangú alappilléreinek – a zenének, a szövegnek és a képi világnak – a szoros együttműködését, másrészt pedig mintha másodlagos, csupán reprezentációs formaként határozná meg a klip műfaját, amelynek csak az a célja, hogy a rövid filmjelleggel is támogassa a zeneszámot. Simon Frith populáris zenét értelmező monográfiájában azonban másról számol be: „Ismerem a tinédzserek zene TV használatát, például a videoklip nézés leggyakrabban említett oka számukra nem az, hogy lássák, hogyan néz ki az előadó, ha-

3 A Lana Del Rey körüli vitákról összefoglalóan: Sasha FRERE-JONES, *Screen Shot: Lana Del Rey's Fixed Image*, The New Yorker, 2012. 02. 06. http://www.newyorker.com/arts/critics/musical/2012/02/06/120206crmu_music_frerejones?currentPage=1 [Letöltés ideje: 2013. június 17.]

4 Vö. *On her Past, Present & Future...*, interview with Lana Del Rey. <http://www.repeatfanzine.co.uk/interviews/Lana%20Del%20Rey.htm> [Letöltés ideje: 2013. június 17.]

5 MUCSÁNYI Gábor, *Pop = Csak a zene*, szerk. TYIHÁK Katalin, Kisújszállás, Pannon-Literatúra, 2009, 160.

6 KINGLER Diána, *A média reprezentációi a videóklipekben*, Médiakutató, 2009, nyár. http://www.mediakutato.hu/cikk/2009_02_nyar/05_mediapanik_videoklip [Letöltés ideje: 2013. június 17.]

nem hogy megértsék, mit jelent a szöveg.”⁷ Tehát a kliptől történetet, háttér-információt is várnak befogadók, egy olyan többletet, amely nem csak kiegészíti a szöveget és a dallamot, hanem teljesen új megvilágításba helyezi azt.

A NEMZETI MÚLT MEGELEVENEDÉSE: *NATIONAL ANTHEM*

Ennek az elvárásnak a 2012. június 27-én megjelent, Anthony Mandler által rendezett *National Anthem* című klip is megfelel. A videó tovább erősíti Lana Del Rey – külsejével és éneklési metódusaival már egyébként is megidézett – 50-es, 60-as évek amerikai világhoz köthető imidzsét. A klip első néhány percében ugyanis az énekesnő – magára öltve Marilyn Monroe szerepét – azt az 1962-es pillanatot játssza el újra, amikor Marilyn a *Happy Birthday* és a *Thanks for the Memory* című szám Kennedyre átírt változatát adja elő a Madison Square Gardenben.⁸ Ezzel nemcsak a korszakot, hanem az akkori világ egyik legnagyobb pletykáját, legendáját is játékba hozza, mely szerint a fiatal Kennedy és Marilyn szorosabb kapcsolatban álltak.⁹ Ám nemcsak Marilyn alakját idézi meg az énekes, hanem a néhány másodperces jelenet után Jackie Kennedy Onassis alakjában láthatjuk viszont, hiszen a fekete fehérből színesre váltó snittek már a Kennedy-gyilkosságról készült videó felvétel képkockáit idézik meg.

A felvétel nem először kerül egy videoklip meghatározó jelenetei közé, hiszen a Ministry *Reload*-ja és Marilyn Manson *Coma White*-ja is ezzel operál. A történetekhez azonban ezekben a klipekben egy sokkal markánsabb, ironikus értelmezési keret járul és a női alakok is jobban körvonalazódnak, mint a *National Anthem* esetében: a *Reload*-ban egy nőnek öltözött szakállas férfi játssza el Jackiet, míg Monroe inkább gyilkos szándékkal rendelkező áldozatként van jelen.¹⁰ Manson klipjében Marilyn Monroe visszataszító,

7 Simon FRITH, *Performing Rites: Evaluating Popular Music*, Oxford, Oxford UP, 2002, 159.

8 „Thanks, Mr. President/ For all the things you’ve done/ The battles that you’ve won/ The way you deal with U. S. Steel/ And our problems by the ton / We thank you so much.” (Köszönet Elnök úr, / mindenért amit tett, / a csatákért, amiket megnyert, / azért, ahogyan megbirkózott a U.S. Steellel / és a sok problémánkkal, / nagyon köszönjük!)

9 A legenda szerint – melyeket egyúttal megerősítenek és meg is cáfolnak a közeli ismerősök visszaemlékezései és a hitelesnek ítélt források – Marilyn Monroe-nak közeli kapcsolata volt mind John F. Kennedyvel, mind pedig testvérével, Roberttel. A híresztelések igazságtartalmának feltárására nyilván nem törekedhetek, a klipelemzés szempontjából az számít fontosnak, hogy kettejük a köztudatban titkolt szerelmi viszonyban tűnnek fel. Vö. http://www.trutv.com/library/crime/notorious_murders/celebrity/marilyn_monroe/6.html [Letöltés ideje: 2013. június 17.]

10 A klipben csak kétféleképpen látjuk: mint lehetséges Kennedy-gyilkost, és mint túladagolt halottat.

öreg nőként tűnik fel, míg Jackie minden mozdulata megjátszott, ráadásul egyetlen felvilanó képkocka erejéig úgy tűnik, része volt a Kennedy-gyilkosságban.¹¹

Ezeknél jóval kevésbé átgondolt értelmezést nyújt Lana Del Rey klipje a történet szereplőiről. Az énekesnő nyilatkozata szerint ő csupán a korszak divatját szerette volna átvenni, ehhez képest a történelmi események felidézése mégis megnyitotta a múltértelmezés távlatát. Anthony Mandler szerint a klip esszenciáját az a vágy adja, ami átszövi a teljes *Born to die* albumot is: Lana olyan dolgokat kíván felmutatni ebben a klipben és egész művészetében, amelyek a „külső csillogás ellenére belülről rothadnak”.¹² Ezt a törekvést a két megidézett nőalak esetében is láthatjuk. A klipben igen nehéz elkülöníteni kettejük alakját: a gyorsan váltakozó szerelmi és családi képeknek éppen az lehet a célja, hogy a hasonlóságaik alapján összemossa a két alakot. Ennek oka, hogy a klip szövegvilágában mindketten pénzhajhász nőként jelennek meg, ami – az amerikaiság szempontjából – a társadalmi státusz jelentőségének kérdését veti fel. Miközben az amerikaiak önmagukat előszeretettel reprezentálják társadalmi osztályok nélküli nemzetként, a klipben megszólaló nő(k)nek a szerelmi élete szempontjából mégis a vagyon a legfontosabb: „So before we go out, What’s your address?”; „Take me to the Hamptons, Bugatti, Veyron”; „Um, do you think you’ll buy me lots of diamonds”.¹³ Bár Marilyn megjelenése nincs teljesen kibontva a klipben, nincsenek olyan erős képi kapaszkodók, mint Jackie esetében a családi idillt ábrázoló képsorok, a szövegben az ’overdosin’, ’dying’ (túladozás, halál) utalások, valamint a ’diamond’ (gyémánt) metafora abszolút rá utal. (A *Diamonds Are a Girl’s Best Friend* Marilyn híres dala a *Gentlemen Prefer Blondies*-ből.)

A *Reload* esetében Kennedy inkább mellékszereplőként jelenik meg, míg a *Coma White*-ban Marilyn Manson veszi fel a karaktert és ezzel a klip középpontjába helyezi. Manson alakja természetesen ad egy groteszk tónust a szerephez, de a későbbiekben krisztusi alakként, keresztre feszítve is látjuk. Lana *National Anthem*-jében Kennedy szerepét ASAP Rocky afroamerikai rapper játssza el. A rendező elmondása szerint azért döntött egy színes bőrű férfi mellett, hogy modern szférába helyezze el a Kennedy-történetet, reflektálva arra, hogy a jelenünk az első afroamerikai elnök ideje. Egyúttal azt is felmutatja, hogy még mindig ellentétes érzelmeket vált ki a nézőkből, hogy JFK szerepében egy fekete férfit látnak. A választást persze a klip alapvető koncepciója is befolyásolta, melyet Mandler a következőkben összegzett: a tükörnek két oldala van és nem

11 Manson klipjében a merénylet pillanatának képkockája többször megismétlődik és ezek mindegyikében másképpen látjuk a Kennedy házaspárt. Az egyik ilyen felvillanásban mintha maga Jackie fojtogatná férjét.

12 James MONTGOMERY, *Exclusive: Lana Del Rey’s National Anthem Director Tells All*. <http://www.mtv.com/news/articles/1688562/exclusive-lana-del-reys-national-anthem-director-tells-all.jhtml> [Letöltés ideje: 2013. június 17.]

13 „Mielőtt kiruccannánk, hol is laksz?”; „Vigyél a Hamptonsba, Bugattiba, Veyronba”; „szerinted fogsz nekem sok gyémántot venni?” [Minden, a dalszövegekből származó magyar nyelvű idézet a saját fordításom – F.E.]

mindegy, melyik oldalán állsz.¹⁴ ASAP Rocky felvett szerepében valóban kétféle aspektus keveredik: egyrészt betölti Kennedy elnöki szerepét a megidézett jelenetekben felvett pozícióival, mindeközben saját rapper imidzsét is megtartja, amit a klip erős szexualitással töltött jelenetei nyomatékosítanak. Így valóban vegyes érzelmeket válthat ki a klip: olyan, mintha egy sztereotíp rapper klipet néznénk, ahol a férfi szivarozik, megbámulja vagy éppen fogdossa a nőt, miközben tudjuk, hogy ez a valaki egy nemzeti szempontból kiemelkedően fontos történelmi személyiséget alakít.

Maga a cím („national anthem” – nemzeti himnusz) két jelenség metaforája lesz a klipben: egyfelől a pénzt, a gazdagságot jelenti,¹⁵ másfelől pedig a nőt magát („Tell me I’m your National Anthem”¹⁶). A két fogalom azonban szorosan összefügg, hiszen a pénz a sikerhez kell, a sikeresség viszont a nőhöz: „So before we go out, what’s your address?”¹⁷ – teszi fel a kérdést a nő, ezzel kikötve, hogy csak akkor áll szóba a férfival, ha megfelelő társadalmi státusszal rendelkezik.

A kritikai távlatot tulajdonképpen a nemzeti himnusz metaforákon átívelő lealacsonyítása, a nemzeti értékek pénzalapúságának hangsúlyozása teremti meg. Ezáltal az olyan mondatok, mint az „I’m your national anthem, boy, put your hands up, give me a standing ovation”,¹⁸ jelentése az lesz, hogy a pénzhajhász nőnek épp olyan tiszteletet kell adni, mintha saját himnuszát, a nemzeti identitásának egyik alappillérét hallaná.

A SZABADSÁG KÉPEI: RIDE

Az USA szabadságeszménye leginkább az ország alapításának körülményeivel magyarázható, melynek kulcsmozzanata a függetlenedés, a külső befolyástól való mentesség kivívása volt. Az anyaországtól főként gazdasági okok miatt elszakadni kívánó amerikai nép hivatalos okiratban fogalmazta meg függetlenségére vonatkozó vágyait. A *Declaration of Independence* szerint: „Magától értetődőnek tartjuk azokat az igazságokat, hogy minden ember egyenlőként teremtetett, az embert teremtője olyan elidegeníthetetlen Jogokkal ruházta fel, amelyekről le nem mondhat, s ezek közé a jogok közé tartozik a jog az Élethez és a Szabadsághoz, valamint a jog a Boldogságra való törekvésre.”¹⁹ A boldogság elérésének

14 MONTGOMERY, *i. m.*

15 „Money is the anthem of success” („a pénz a siker himnusza”)

16 „Mondd, hogy én vagyok a nemzeti himnuszod.”

17 „Szóval mielőtt elmennék veled, hol is laksz?”

18 „A nemzeti himnuszod vagyok, fiú, tedd fel a kezed és ünnepelj felállva.”

19 *Az amerikai Egyesült Államok népének Függetlenségi Nyilatkozata*, ford. VECSEKLŐY József, Bp., Rózsavölgyi és társa, 1946, 6. <http://mek.oszk.hu/02200/02256/02256.pdf> [Letöltés ideje: 2013. június 17.]

Eredetiben: „...all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness.” http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html [Letöltés ideje: 2013. június 17.]

az esélye tehát alapvető emberi jog, ám az amerikai álom beteljesült boldogságképzetéhez egy sajátos amerikai munkafelfogás is társul: az embereknek azon kell dolgozniuk, hogy a földön is mennyországot teremtsenek. Tehát mind a boldogsághoz, mind a siker felé vezető úton kemény munka vár rá. „Számítalan közvéleménykutatás kimutatta, hogy az amerikaiak hisznek abban, hogy elsősorban az ember tehetségétől és jellemétől függ, sikeres-e vagy sem az életben.”²⁰ Az amerikai nép hagyományosan hisz abban, hogy a munka minden esetben meghozza a gyümölcsét: aki elég keményen dolgozik, az előbb-utóbb sikeres lesz. Ez a felfogás végigkíséri az amerikai kultúra történetét. Elég csak Barack Obama előző választási ciklusban folytatott kampányára és szlogenére gondolnunk („Yes, we can.”), melyben az emberi akaraterő és a kemény munka játszotta a központi szerepet.

A szintén Anthony Medler rendezte *Ride* című videoklip már nem helyeződik a történelmi múlt távlatába, inkább egy művészi önmeghatározás körvonalazódik benne. Ezt támasztják alá a dal nyitányául és zárásaként szolgáló, személyes hangvételi, valamósos monológok. A dalszövegben is megmutatkoznak Lana életútjának lehetséges összetevői: „I was a singer, not a very popular one, who once has dreams of becoming a beautiful poet.”; „We have no thing to lose, nothing to gain, nothing we desired anymore – except to make our lives into a work of art.”; „I’m fucking crazy. But I’m free.”²¹ A klip központi szereplője egy Lana által alakított énekesnő, akinek nincs mit vesztenie és aki – saját bevallása szerint – elérte a tökéletes szabadságot. Ám ezt a szöveget a videoklip több eleme is árnyalja, melyek az amerikaisághoz kapcsolhatóak: egyrészt az amerikai álom konstrukciójának megjelenése, másrészt pedig az amerikai szabadságeszmény.

Az amerikai álom itt – a klip énekesének önreprezentációja szempontjából – egy elértnek hitt állapot, amely egy veszteségtapasztalatot követően megtalált szabadságeszményhez²² és művészléhez²³ kötődik, de a nézőt számítalan riasztó pillanat, látvány- és szövegelem vezeti arra, hogy a beteljesülést mégsem felszabadító, hanem inkább nyomasztó élményként lássa meg. A képi és textuális utalások mellett pedig a klasszikus elemként beágyazódó hegedűszólamok is riasztóvá, melankolikus hangvétellé teszik a dalt. A látványvilágban ilyen hangulatot árasztanak a klip énekesnőjének férfiakkal megjelenített kapcsolatai: természetellenesnek tűnnek ezek a jelenetek, hiszen a férfiak jóval

20 HUNTINGTON, *i. m.*, 122.

21 „Énekes voltam, nem túl népszerű, de olyan, aki arról álmodik, hogy egyszer majd gyönyörű költő lesz.”; „Nem volt kockáztatni vagy vesztenivalónk, nem akartunk semmit igazán – kivéve, hogy művészetté tegyük az életünket.”; „Bolond vagyok. De szabad.”

22 „I once had dreams of becoming a beautiful poet, but upon an unfortunate series of events saw those dreams dashed and divided like a million stars in the night sky” – „Arról álmodtam, hogy egyszer gyönyörű költő leszek, de szerencsétlen eseménysorozatok következtében, láttam, ahogyan ezek az álmok elsuhanak, és annyi darabbá hullnak szét, mint égen a csillag.”

23 „We had nothing to lose, nothing to gain, nothing we desired anymore, except to make our lives into a work of art.” – „Nincs semmink, amit elveszítenénk, nincs semmi, amit megszerezni, többé már semmire sem vágyunk, csak arra, hogy művészetté formáljuk az életünket.”

idősebbek, egyikük úgy fésülgeti a haját, mint egy babának, a másik fegyvert ad a kezébe, ráadásul a lány a klip elején úgy tűnik, mintha prostituáltként ismerkedne meg velük.

„I believe in the country America used to be” – mondja az énekesnő záró monológjában, felmutatva: ez az Amerika már nem úgy ad esélyt a boldogságra, mint egykor, már nem a lehetőségek országa. A Neptune Theater kijelzőjére felírt név már nem a beteljesült karrier egy végső, boldog megnyilvánulása a klipben. Ráadásul a szöveg a száguldásba való belefáradást is megmutatja: „I travel too long, I trying too hard with one pretty song”; „I’m tired of drivin’ ’till I see stars in my eyes.”²⁴

A szabadságeszmény jóval nyomatékosabban jelenik meg a klipben. Ennek a szövegben is adódnak jelölői – a monológok azt sugallják, hogy a klipben színre vitt énekesnő megtalálta a végső szabadságot („But I really don’t mind, because I knew that it takes getting every thing you ever wanted, and than losing every thing it to know what true freedom is.”; „Every night I used to pray that I’d find my people, and finally I did on the open road.”; „Live fast. Die young. Be wild. And have fun.”²⁵). A képi világ is több szabadság-jelképpel dolgozik: a szél-motívum például változatos formákban bukkan fel benne. A szélzúgás hangja indítja a klipet, sőt, motorozás közben is azt élvezi Lana, ahogyan a szél fújja a haját. (Ráadásul itt a motorozás maga, a Harley mint az amerikai népszerű kultúrában megjelenő szabadság-szimbólum is erős nemzeti ikonként van jelen). Nem véletlen, hogy a popdust.com-on megjelent egy olyan összeállítás, amely tizenöt ikonikusan amerikai pillanatot ragad meg a klipből és ezek nagy része a szabadságeszményből fakad.²⁶ A listából jól látszik, hogy maguk a helyszínek is hordozzák az amerikaiságot számunkra (a kanyon, a benzinkút, az utak), ám ezek a terek már inkább köthetőek konkrétan a ’road movie’ vagy ’road writing’ műfajához, tehát olyan amerikai útirajzok hangulatához, melyek prototipikus példája John Kerouac *Útonja* lehet. Ehhez az életérzéshez pedig a szabadság mellé a menekülés, a felelőtlenség és az örület érzete is társul.

Az örület több árnyalatát is érzékelhetjük a klipben. A szöveg néhány mondata utal erre az állapotra, az ismétlődő „Been tryin’ hard not to get into trouble, but I’ve got a war in my mind”, „I’m tired of feelin’ that I’m fucking crazy”²⁷, valamint a záró mono-

24 „Túl sokat utaztam, túl erősen próbálkoztam egyetlen jó számmal”; „Belefáradtam, hogy addig vezessek, míg csillagokat nem látok.”

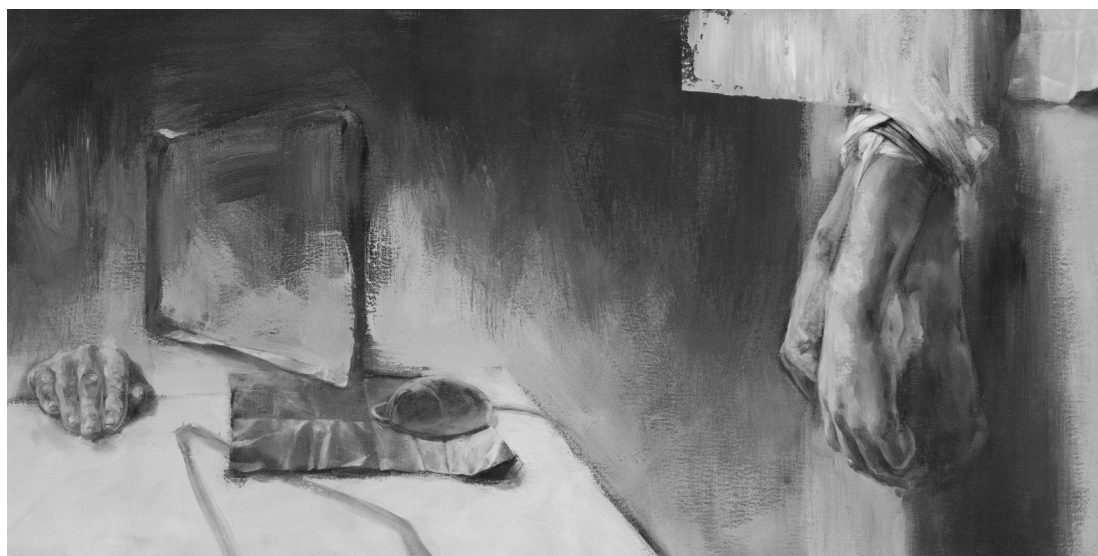
25 „De engem tényleg nem érdekel, mert meg kell, hogy kapj mindent, amit akarsz, aztán el kell veszítened, hogy megtudd, mi az igazi szabadság.”; „Minden este imádkoztam, hogy ráleljek azokra, akikhez tartozom, és végül megtaláltam őket a széles utakon.”; „Élj gyorsan. Hallj meg fiatalon. Légy vad. Szórakozz.”

26 Lindsey WEBER, *The 15 Most American Moments in Lana Del Rey’s “Ride”*, <http://popdust.com/2012/10/13/the-20-most-american-moments-in-lana-del-reys-ride/> [Letöltés ideje: 2013. június 17.]

27 „Próbálok nem bajba kerülni, de a fejemben háború dúl”, „Belefáradtam azt érezni, hogy örült vagyok.”

lógban: „I’m fucking crazy. But I am free.”²⁸ Ezek mindegyike arra utal, hogy az irányítás kezd kicsúszni a főszereplő kezei közül. Ezt támasztja alá, hogy a lezárásban Lana azt a Blanche DuBois-t idézi meg szavaival („I believe in the kindness of stranger”²⁹), aki Tennessee Williams *A vágy villamosa* című darabjában egy valóságot elfogadni képtelen nőt játszik és a mondat eredetije (Whoever you are – I always depend on the kindness of strangers³⁰) akkor hangzik el, amikor Blanche-ot elmeegógyintézetbe viszik. De nem csak így idéződik fel ez a karakter: egyfelől ugyanúgy szexcentrikus a főszereplő és a férfiak kapcsolata a klipben, mint a filmben; másfelől pedig Lana a klipben mintha nem is igazán venné észre, mi történik vele, mintha egy álomvilágban, egy szebb világban élne: ahogyan – persze végtelenül leegyszerűsítve a dráma bonyolult karakterfelépítését – Blanche Dubois is. Ezenkívül persze több jelölője is van a főszereplő örületének a klipben, például a homlokra mutató fegyver, melyet a fejéhez tart, ami persze felidéz egy másik nagy amerikai hagyományt, a fegyverkultuszt, bár igazából reflektálatlanul teszi ezt, akár csak az indián fejdísz esetében.

Akár a *Rider*ről, akár a *National Anthem*ről beszélünk, mindenképpen fontos hangsúlyoznunk, hogy habár a videókat uraló látványvilág – csillagos-sávós lobogó, ikonikus amerikai alakok és helyszínek – azt sugallhatja, hogy a klipekben az amerikai patriotizmus jut kifejeződésre, ha mélyebbre ásunk, igen éles kritikai megjegyzésekre figyelhetünk fel bennük. Mindez azt sugallja, hogy a hagyományok és a múlt kiüresedett a számunkra: miközben a felszín szép, legbelül úgy érezzük, hogy valójában már az enyészeté lett.



28 „Őrült vagyok. De szabad.”

29 „hiszek az idegenek kedvességében”

30 „Akárki legyen is, mindig az idegenek kedvességétől függtem.”

Tóth Éva (1989) Bótrágy, Debrecen. A Debreceni Egyetem diszciplináris magyar, korábban néprajz-muzeológia szakos hallgatója. Két szemesztert hallgatott Kolozsváron a Babeş-Bolyai Tudományegyetemen Erasmus tanulmányi ösztöndíjjal, melynek szakmai gyakorlatát a törökországi Beypazariban végezte.

Tóth Éva

BÉPAZARI, AVAGY A 'SÁRGARÉPA VÁROS' PEREGRINUS LEVÉL EGY TÖRÖK KISVÁROSBÓL

Találkozni egy, a sajátunktól eltérő kultúrával, akklimatizálódni egy még idegen helyen, nem feltétlenül zökkenőmentes, ám garantáltan izgalmas és érdekes vállalkozás. Törökország és Magyarország – bár kétségtelenül sok közöttük a rokon vonás – mégis egész más világ. Épp e különbözőség, másság teszi izgalmassá az utazást annak, aki iránytűjével kezében a mesés Kelet felé veszi az irányt. Anatólia. Ősi vidék, rajta sok-sok évezred megkövült pora. Nem Alföld, nem Hortobágy, még csak nem is Mátra, Balaton vagy más hazai táj. Csupasz sziklamagaslatok között tágas völgyek. Száraz cserjék körül egy-egy kecske vagy bárány. Később különös házak. Anatólia. Ősi vidék sok-sok évezredes pora.

A hatalmas, messze szétterülő Ankara mintegy ötmillió ember otthona. A közlekedés első benyomásra kaotikus. Leginkább Romániához hasonlítható. Később viszont roppant természetes, ha már ráérez az ember a ritmusára. Aki tömegközlekedéssel el akar jutni innen valahová, adott esetben Beypazariba, annak át kell szelnie a várost, majdnem teljes egészében. Első alkalommal azért nem árt, ha van, aki segít eligazodni az ismeretlen rengetegben. A fővárosban – Atatürknek hála sokat lazultak már a hagyományos szabályok – a metrón nem érez túl nagy különbséget az, aki először jár itt. Csak néhány fejkendő nő árulkodik arról, hogy mégis csak egy iszlám országban járunk. Vanak itt emberek a világ minden részéről. Az autóbuzsmegállónak nevezett utcasarkon aztán, ahol természetesen semminemű tábla nem segíti az eligazodást, hamar belecsap-phenhet az ember a hagyományos török életbe. A kis fehér mikrobusz felől fehéringes, nyakkendő, jól fésült fiatalember rohan az idegen felé. Ő már pontosan tudja, mi az úti cél. Elkapja a bőröndöt és az utazó pillanatokon belül azon kapja magát, hogy már úton van a cél felé, miközben még javában levegő után kapkod. A fedélzeten kíváncsi tekintetek szegeződnek rá. A buszon nem nehéz feltűnést keltenie egy idegennek, meg sem kell szólalnia, látják, hogy „más”. A fehéringes férfi kis idő múlva elindul szokásos fedélzeti sétájára, hogy kávéval, teával kínálja az embereket. Mindez benne foglaltatik a jegyárban. Hosszabb utakon pedig nemcsak kávé és tea, hanem a repülőjáratokhoz hasonlatos fe-

délzeti ellátás várja az utasokat. Mindez meglehetősen kedvező anyagi feltételek mellett. Példának okáért, egy több mint ötszáz kilométeres autóbuszút annyiba kerül, mintha Debrecenből teljes árú jeggyel utaznánk Budapestre. Halkan jegyzem csak meg, hogy e téren talán lenne mit tanulnunk.

A sárgarépavárosnak is méltán nevezhető Beypazarı a Közép-anatóliai régióban, Ankarától 100 km-re, észak-nyugatra helyezkedik el a régi Ankara-Isztambul útvonalon. A közel 52 000 fős várost Ankara legnagyobb és legfontosabb kerületeként tartják nyilván, mind gazdaságilag, mind pedig kulturális vonzerejét tekintve. Jelentősége nem új keletű, hiszen a város a római kortól a Török Köztársaság idejéig fontos megállóhelye volt az Isztambulból Bagdadba vezető Selyemútnak. A város kis utcáin sétálva ma is láthatunk olyan épületeket, amelyeknek az alapkövei még ezekből az időkből valók. A város első nevét a Luwiktól kapta, akik *Lagania*-nak, azaz „sziklára épült város”-nak nevezték. Ez a név a 6. században Anastasios bizánci császár (Kr.u. 491–518) látogatását követően *Anastasiopolis*ra változott. Mostani nevét („Beg Pazarı”, azaz „Úr vására”) az Oszmán Birodalom idején kapta. Ebben az időben a város az egyik legfontosabb anatóliai Lovas Központ, ezáltal jelentős katonai bázis volt.¹ Napjainkban a város főként kulturális szempontból jelentős. A helyi városvezetés és néhány elszármazott értelmiségi pár évvel ezelőtt rádöbbsent, mekkora lehetőség van ebben a városban. A fejlesztés egyik első és legjelentősebb lépése volt hat évvel ezelőtt a Yaşayan Müze (élő múzeum) létrehozása. Jelentősége nemcsak abban áll, hogy ez a város egyik leglátogatottabb múzeuma, hanem legfőképpen abban, hogy ez az ország első ilyen jellegű intézménye. A múzeum igazgatónője, Dr. Sema Dölek Demir az ankarai Gazi Egyetem néprajz szakának oktatója, aki a többségtől eltérő nyugatiasodott szemléletének hála ráébredt arra, hogy Törökországnak valamelyest nyitnia kell a nyugati kultúra felé, megtanulni, átvenni azt, ami hasznos és arra érdemes. Így úttörőként a férjével, Harun Demirrel hozzáfogtak a múzeum létrehozásához. Ebben és a jelenleg is tartó fejlődésben jelentős szerepe van az általuk tett hosszabb-rövidebb európai skanzen látogatásoknak. Ezekből, elmondásuk szerint, legfőképpen a Szentendre-i Skanzenben eltöltött önkéntes gyakorlatok során elsajátított tudást és szemléletmódot hasznosították. Mindez meg is látszik a múzeum arculatán, bár kétségkívül nagyon távol áll még a mintául szolgáló intézmények színvonalától. Azt azonban sikerült elérniük, hogy ma már a legtöbb újtani kíváncsi muzeológus hozzájuk fordul szakmai tanácsadásért. A turisták ez idáig sikeresen fenntartották a múzeumot, ám a válság mára hozzájuk is elért és jelentősen csökkent mind a külföldi, mind a hazai látogatók száma.

Hétvégén azonban még most is gyakori, hogy jóval zárás után is becsönget egy-egy turistacsoport. Ilyenkor a múzeumban kialakított lakrészben élő dolgozók újra nép-

1 TORUN Ethem, *Bilinen ve Bilinmeyen Yönleriyle Beypazarı* [Beypazarı ismert és ismeretlen momentumai], Ankara, (A szerző magánkiadása), 2004, 16.

viseletet öltenek és a legnagyobb természetességgel, mosolyogva fogadják a kései látogatókat. Nincs mit tenni, örülni kell a vendégnek. Antropológus szemmel, egyfajta résztvevő megfigyelői helyzetben hamar rá lehet jönni, hogy nem csupán anyagi kényszerről van szó. Mély kulturális gyökere van itt ennek a fajta mentalitásnak. A benne élők pedig, ha éreznek is ilyenkor valamiféle belső ellenvetést, legfőképp csak a fáradság miatt, az korántsem közelíti meg az Európa emlőin nevelkedők hasonló esetekben jellemző, magától értetődőnek vélt, mélységes felháborodását. A múzeum maga számos érdekességgel várja az ide érkezőket. A betérők próbára tehetik művészi vénájukat az Ebru festészetben és a hársfanyomdászatban, de megszabadulhatnak testük negatív energiáitól a *kurşun döktürme*, azaz a hagyományos, ólommal történő kuruzsló szertartással. Aki pedig a verbális művészetek kedvelője, az kapcsolódhat az oszmán korból megmaradt tradicionális *Hacivat és Karagöz* árnyjáték komikus előadása alatt, majd fokozhatja mindezt egy furfangos török népmese meghallgatásával és a helyes megfejtés esetén cukorkával jutalmazott népi találós kérdések találgatásával. Végül mindezt leöblítheti a múzeumkertben egy frissen illatozó török kávéval. Nem csoda hát, hogy számos család mára már visszatérő vendége a múzeumnak, hiszen kevés olyan gyermekbarát intézmény van Törökországban, amely úgy közvetíti a hagyományos kultúrát, hogy mindeközben nem válik unalmassá, hanem tartalmas élményt és időtöltést kínál a látogatóinak. S ha a látogatók megpihentek, befejezhetik útjukat az utca végén lévő *Hamam Müzesi*-ben, a hagyományos török fürdőkultúrát bemutató múzeumban. Akadnak azonban – nem is kevesen –, akik mintegy passzív, félig-meddig jelenlévőkként azzal a céllal töltenek el több órát az intézményben, hogy fotográfusi szenvedélyüknek hódoljanak. Az erős és jómódú török középréteg körében, mely a látogatók jelentős hányadát adja, nem ritka, hogy már a kisgyermek is komoly fényképezőgépekkel és különféle modern eszközzel felszerelve lépnek be a múzeumba. Ez a nemzedék az, amely életének már szinte minden percét archiválja. Múzeum a múzeumban.

A város másik legfontosabb lépése a fejlesztés jegyében a ma már műemléknek nyilvánított, jellegzetes stílusú házak restaurálása. Bár maga a restaurálás szakmai szemmel nézve jócskán hagy kívánnivalót maga után, legalább megmentették ezeket az értékes épületeket a teljes pusztulástól. Ennek köszönhetően ma Beypazarı belső, óvárosi részén sétálva megcsodálhatja a látogató e házakat, melyek többsége kiváló bizonyítéka a város korábbi gazdagságának. A legtöbb ház itt kő és fa együttes felhasználásával készült, melyet kívülről vályoggal vakoltak. A kő itt is, akárcsak a legtöbb helyen a gazdag, jómódú családok kiváltsága volt. A két-háromszintes, cseréptetős házak padlását *Gusgan*nak nevezik és raktárként használják. A gazdag házak belsejét általában ma is mesés szőnyegek borítják. Nem véletlen, hiszen az ország többek között káprázatos szőnyegeiről híres. Az igazsághoz azonban hozzá tartozik az is, hogy ezek mellett a gyönyörűen restaurált épületek mellett ott sorakoznak a szerényebb, nem ritkán már-már roskadó kis házak. Ezek nem kőből készültek, s mára a felhasznált fa is elkorhadt. Közelről lehangoló látványt nyújta-

nak, ám messziről nézve mégis valami mesebeli fátyol lengi körül őket, kiváltképp a kora reggeli napfényben, amikor az első sugarak megvilágítják a kidőlni készülő kerítéseken (már, ha van kerítés) ülő álmos macskákat. Még csendes a város, csak a *müezzin* imára hívó szava töri meg a csendet. Csodás látványban lehet részünk, amikor egy-egy magasabb ponton megállva elénk tárul az egész, reggeli napfénybe burkolózó, ébredező város a mecsetek karcsú minareteivel, melyek előtt felfordított cipők várják csendesen gazdáikat.

A szigorúan férfiak által látogatott kis teaházakban (*çayhane*) kis idő múlva már ott üldögélnek a napi első imájukon túl lévő öregek. Kortyolnak egyet a forró teából és felhőket fújnak a levegőbe. Eközben lassan a szűk kis utcák is éledni kezdenek: fejken-dős asszonyok lépegetnek, a bazárba sietnek. Macskájuk lassan lopakodik utánuk némi finom falat reményében. A pék keze alatt fűrgén formálódik a *simit*, a török perec, mely illatával körülengi a kis utcák minden zegzugát. Úgy tartják, az itteni perec finomabb, mint a többi. Ezt mindenki eldöntheti, ha megkóstolja, de annyi kétségtelen, hogy küllemében és ízében is egészen más, mint a rokonai, és nem sok nagyobb gyönyörűség létezik kora reggel, mint beleharapni egy ropogós, forró *simit*-be és belemosolyogni az életbe. Ezt a fajta gyönyört már csak az fokozza, ha útközben megállunk valamelyik kis standnál egy pohár friss sárgarépalére, amibe itt minden második lépés után belebotlunk. Nem csoda, hiszen a város és a hozzá tartozó körzet termeszti az ország sárgarépakészletének 60%-át. Erre utal az idelátogatók számára a városközpontban, a körforgalom közepén díszel-



gő hatalmas műanyag sárgarépa is, amely minden bizonnyal a turistafotók egyik legkedveltebb tárgya. De külön ünnepe is van itt ennek a sárga zöldségnek. Minden júniusban megrendezik a nemzetközi répafesztivált, ahol minden a répa körül forog. Nemcsak friss italt készítenek ugyanis belőle, rendkívül színes a paletta: vásárolhatunk répalekvárt, diós-mogyorós répa dönert és nem utolsó sorban végigkóstolhatjuk a répás sütemények széles skáláját. Egy-egy kora reggeli séta alkalmával azonban sok olyan jelenséggel találkozhat a flanőr, amit a zsúfolt tömegben napközben biztosan nem tapasztalna. Ilyen például, hogy a répaléárus reggel a legelső vásárlójának ingyen tölt a friss nedűből, így biztosítva az egész napi jó vásárt. A gasztronómiánál maradván nem hagyható említés nélkül az egyik leghíresebb helyi édesség, a nyolcvanrétegű diós baklava, amit törökösen édes volta miatt vagy nagyon szeretnek, vagy épp ellenkezőleg. Mindenesetre külön

baklavacı, azaz baklavázó is működik a városban, ahol az ide betérő vendég keleti kényelem és autentikus hangulat közepette adhatja át magát az édes pillanatoknak.

Beypazari azonban még számos más gasztronómiai különlegességgel rendelkezik. A város szinte minden üzletében, de a kifejezetten erre specializálódott kis üzemekben állandóan kapható a *beypazari kuru* nevű, lisztből, tejből és vajból egy kis fahéj hozzáadásával készült, rombusz alakú száraz sütemény, amely jellegzetessége, hogy rendkívül kemény, éppen ezért reggel teával vagy tejjel fogyasztják. A városban számos kiváló étterem van, ahová nemcsak a külföldi turisták járnak. A helyi fiatalok előszeretettel látogatják ezeket a kis vendéglőket, ahol a legkelendőbb ital kétség kívül az elmaradhatatlan tea és a törökök sós joghurtitala, az *ayran*. Bár az egyre inkább „elnyugatiasodó” nagyvárosokban már nem meglepő a nyilvános alkoholfogyasztás, a vallási tilalom miatt részeg emberekkel nem igazán találkozhatunk. Más kérdés, hogy mi történik az otthonokban, mert akadnak azért itt is, akik nem tudnak ellenállni a *rakı* csábításának, de mégis jólesik a sokat látott nyugati szemnek, amikor belépve egy szórakozóhelyre azt látja, hogy az ott lévők órákon keresztül jól érzik magukat a társaságban alkohol nélkül is úgy, hogy mindössze teát isznak. A tea nem csupán élvezeti cikk. Ezt is, mint oly sok mást, egyfajta misztikus fátyol lengi körül. Ez az az ital, amely nem fogyhat el. A török ember teát iszik, ha boldog, ha bánat ül a szíven és ha pusztán csak unatkozik. Mindig lennie kell friss teának télen-nyáron. Ha vendég érkezik a házhoz a tea a legkevesebb, amivel a vendéget megkínálják. De hagyományosan ez az étkezések utáni beszélgetés itala. A török vendéglátásra a későbbiekben még részletesebben kitérek, hiszen az éppúgy egy külön kulturális sajátosság.

A kicsi, tulipán alakú üvegpoharak és a két részből álló, valamelyest az orosz szamovarra emlékeztető teáskanna a török nép egyik legjellegzetesebb szimbóluma. Népszerűségének egyik oka, hogy a hagyományos török kávé meglehetősen drága élvezeti cikknek számít Törökországban – ellentétben a teával –, amely még a legszegényebb háztartásnak is elengedhetetlen eleme. Jól bizonyítja ezt, hogy az üzletek polcain a legnagyobb választék természetesen teából van. Ennek az italnak már az elkészítése is valószínűleg rituálé. Az alsó, nagyobb kannában van a tiszta, forró víz, fölötte pedig a kisebb kannában a rendkívül koncentrált teaesszencia. E kettő változatos vegyítésének köszönhetően lesz más és más ízű minden pohár tea. A bazárokon nem ritka, hogy egy-egy kofa teával kínálja az arra járókat. Ennek is megvan a maga kultúrája. Van, amikor illik elfogadni, mert az illető pusztán baráti kedvességből kínál, de nőkkel szemben (főként világos szemű, európai nők) esetében gyakori, hogy udvarlási szándék áll a háttérben. Mi tagadás, a török férfiak valószínűleg mesterei a széptevésnek és kihívásként élnek meg minden adandó alkalmat, amikor udvarolhatnak egy idegen nőnek. Az udvarlásnak, bókolásnak náluk virágzó kultúrája van. Ez néhány esetben lehet zavaró, de az esetek többségében inkább kedves, megmosolyogtató. Hosszabb törökországi tartózkodás után mindezek már sokkal könnyebben kordában tarthatók.

Szóljunk most a vendéglátásról. A török alapvetően barátságos, vendégszerető nép. A magyarokkal azonban még a szokottnál is barátságosabb. Mondhatni, testvéries a bánásmódjuk a magyar vendégekkel. Meglehet, hogy akad erre ellenpélda is, de nagy általánosságban mégis inkább az első állítást vélem helytállónak. Az ide tévedő idegen, amint elhagyja a száját, hogy magyar, azonnal megváltozik a vele szemben tanúsított hozzáállás. Abban az esetben, ha az illető még a vendéglátói nyelvét is bírja valamilyen fokon, megnyílnak előtte a török szívek és idegenből szinte azonnal baráttá, testvérré avanzsálódik. A meghívásra pedig nem illik és nem is érdemes nemet mondani, hiszen egy-egy, az egész család körében elfogyasztott, hagyományos török vacsora alatt olyan élményekkel és új tapasztalatokkal gazdagodhat az addig tudatlan idegen, amely nincs benne egyetlen útikönyvben sem. Felejthetetlen élmény, amikor egy szegény család a vendég tiszteletére szinte pillanatok alatt varázsolt utánozhatatlanul finom vacsorát a szoba közepére. Az együtt evéssel kifejezik a szeretetüket és a befogadó szándékukat. Ezek a dolgok pedig természetüknél fogva szavak nélkül is működőképesek.

E város lakóinak többsége egyszerű munkásember, családjában, kofa. A fiatalok közül sokan tanulnak vagy dolgoznak a közeli fővárosban, Ankarában. Beypazariban a múzeumokon kívül kevés kulturális program áll rendelkezésre a helyiek és az ide látogatók számára. Volt ugyan mozi a városban, de már bezárt, csak egy kopott tábla hirdeti egykori fénykorát. A helyi férfiak számára az egyetlen szórakozás a közös tea melletti beszélgetés és a muzsikálás. Nem ritka a teaházakból esténként kiszűrődő muzsikaszó. Ez azonban szigorúan a férfiak privilégiuma. A közös mulatozásra az esküvők idején van lehetőség. Ilyenkor rend szerint az utcára gyűlik a nép és egész napon át tartó hangos zeneszó mellett ünnepelnek. Különleges érzés belecsöppenni egy-egy ilyen mulatságba. Még nagyobb szerencse azonban, ha konkrét meghívást is kapunk egy menyegzőre, hiszen ilyenkor ugyancsak különös, nem ismert szokásokkal találkozhatunk. A török esküvőknek két fajtája van, a szóban forgó családtól függ, melyikhez lesz szerencsénk. Van ugyanis egy szigorúbb formája is az esküvőknek, mely a mulatozással szemben a vallást helyezi a középpontba. Az effajta esküvőkön a vendégek egész este ülnek, imával ünnepelnek és hallgatják a vallásos szónoklatokat. Legfeljebb a gyermekek szaladgálása töri meg néhány pillanatra a vallásos elmélyülést. Nagyon különös közlelől megtapasztalni, hogy egy ilyen ünnepélyen férfiak és nők egymástól elkülönítve ülnek és az imán kívül legfeljebb csöndben beszélgetnek. Nekik azonban mindez természetes.

A kulturális programokat illetően Beypazariban sajnos meglehetősen lehangoló a helyzet. Az emberek, talán éppen azért, mert egész álló nap, sokszor éjszakába nyúlóan dolgoznak, nehezen jutnak el egy-egy koncertre, esetleg színházi előadásra. Ezekhez ugyanis Ankarába kell utazni, ami ugyan nincsen olyan messze, mégsem engedheti meg mindenki magának. Egyébként is kevés azoknak a száma, akiket érdekel a magas kultúra. A színházak látogatói, hasonlóan más országokhoz, elsősorban az értelmiségiek köréből kerülnek ki. Az irodalomnak talán még kevesebb híve van. Az olvasás, tisztelet

a kivételnek, erre felé egyébként is meglehetősen felületesen gyakorolt szokás. Nagyjait nevét persze ismerik, hiszen tanulták az iskolában, de kevesen vannak, akik Sait Faik Abasıyanık vagy Namık Kemal munkásságáról egy mondatnál többet tudnának. Akit viszont mindenki ismer nemcsak Törökországban, hanem szerte a világon, az Orhan Pamuk, a Nobel-díjas török író, a *Benim Adım Kırmızı* (*A nevem: Vörös*), *Masumiyet Müzesi* (*Az ártatlanság múzeuma*), a *Kara Kitap* (*A fekete könyv*) és számos más neves alkotás szerzője, aki nemrégiben nyitotta meg saját múzeumát, melyet teljes egészében regényének a *Masumiyet Müzesi*-nek szentelt. Nem rossz ötlet ez, hiszen így talán még inkább közelebb hozza a közönséghez az irodalmat, hiszen a török embereknek lételeme a társaság. Alapvetően nem jellemző rájuk az elvonulás, a magányos időtöltés. Együtt esznek, együtt sírnak, együtt vigadnak. Ez a mentalitás pedig a társadalmi összefogásban is megnyilvánul. Törökországban nem látni hajléktalanokat az utcákon, pedig náluk is vannak szegényebb, nehéz sorsú emberek. Őket azonban mindig felkarolja az adott közösség és segíti a talpra állásban. Ezt a társas mentalitást mutatja az is, hogy az emberek itt inkább koncertekre járnak. Rendkívül jó érzés látni, amikor egy autentikus népzenei koncertet telt ház miatt meg kell ismételni, mindezt nem is olcsó jegyárak mellett. A nézőtér soraiiban pedig a legkülönbözőbb emberek ülnek. Egymás mellett ül a nagymama és az unoka, a városi, hagyományait egyre inkább levetkőző fiatal, mellette pedig a fejkendőt viselő társai. De mindez nem számít, mert amikor felcsendül a zeneszó, együtt éneklük, hol sírva, hol nevetve népdalaikat. Azokat a népdalokat, amelyekért a mi Bartók Bélánk 1936-ban Törökországba érkezett.

Kintlétem idején Törökország leginkább a mindössze néhány környezetvédő fiatal békés demonstrálásából rövidesen az ország egészére kiterjedő, magát kormányellenes tüntetéssé kinövő események miatt került a nemzetközi média figyelmének középpontjába. Jól érzékelteti Törökország belpolitikai helyzetét, hogy mialatt hazánkban és több nyugat európai országban szimpátiatüntetések zajlanak a török tüntetők mellett, addig Törökországban vannak olyan családok, akiknek fogalmuk sincs arról, mi zajlik a saját országukban. A Földközi-tengernél élő nagymamának sejtelve sincs, hogy mi történik az unokájával Isztambul utcáin. Mivel a médiát, egyetlen csatorna (Halk Tv) kivételével teljes mértékben elnémítja a felsőbb hatalom, az emberek a közösségi oldalakon keresztül értesülnek az országukban zajló eseményekről. Bár a tüntetések még most is zajlanak, az élet nem áll meg, hiszen, úgy látszik, mindez nem zavarja a turisták ezreit, akik boldogan süttetik magukat a török Riviérán, mialatt Ankarában és Isztambulban a rendőrök parancsszóra tüntetők százait sebesítik meg, sajnos nem egyszer halálos sérülést okozva. Ez persze jó hír a török gazdaság számára, hiszen rengetegen vannak, akik a turizmusból tartják fenn családjukat Törökországban. A partok pedig békések. Legfeljebb a darazsak párbajoznak, hogy melyikük szálljon az édesebb narancsvirágra.

Bruszel Dóra (1987) Nyíregyháza, Nagycserkesz. A Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolájának hallgatója, kutatási témája a sztárjelenségek a populáris kultúrában. Emellett újságíró és televíziós riporter.

Bruszel Dóra

■ NÉPBUTÍTÁS VAGY ÚJ KULTURÁLIS DEMOKRÁCIA? CSÁSZI LAJOS: *A MÓNICA-JELENSÉG KULTURÁLIS SZOCIOLÓGIÁJA*

„... alapvető pszichológiai igény, hogy szeretünk társas viszonyokban elmerülni. A beszélgetéseink 80 százaléka társas viszonyokról szól. [...] Azok a műsorok, amelyekről beszélünk, 90 százalékban társas viszonyokról szólnak. Megnézzük, hogy egy általunk beszavazott valóságshow-társaság hogyan rendezi a társas viszonyait. Megnézzük, hogy egy *Mónika-show*-ban hogyan jönnek felszínre a legkülönbözőbb emberi társas viszonyok, és ebből részt kérünk. Tulajdonképpen a hagyományos, a gangon meg a munkahelyen, a piacon folytatott pletykák ilyen módon tömeges interaktív játékká tudnak válni, és mivel az ilyen témák iránt hihetetlenül fogékonyak vagyunk, már biztosítják is a nézettséget.”¹

Császi Lajos *A Mónica-jelenség kulturális szociológiája* (2011) című művének a középpontjában is egy ilyen, társas viszonyokról szóló show kulturális szociológiai vizsgálata áll. A kötet témája azonban nem csak a talk show empirikus vizsgálata, hanem a populáris kulturális nyilvánosság kritikai megközelítése is. A szerző vizsgálódásának fókusza így folyamatosan mozog a konkrét műfaj és annak elméleti kérdései között. A kötet kiindulópontja két ellentétes álláspontot vizsgál: azokét, akik a talk showk-ban a nyilvánosság beszűkülését látják, és azokét, akik – ezzel ellentétben – a nyilvánosság megjelenését fedezik fel bennük. Az előbbi álláspont a frankfurti iskola kultúrkritikai paradigmájával egyeztethető össze, mely szerint a tömegkultúra a tömegek manipulálásának eszköze, míg a másik álláspontot a szerző képviseli, aki cáfolja, hogy a tömegmédia kizárólag a „nép ópiuma” lenne. Hangsúlyoznom kell, hogy Magyarországon napjainkban az értelmiségi diskurzust alapvetően a frankfurti iskola által képviselt szemléletmód jellemzi, és a bulvármédia komplexebb elemzésére csak kivételesen került sor. Császi Lajos kötetének jelentősége éppen ebben rejlik: hiányosság pótlására vállalkozik, amelyben – Hadas Miklós opponensi véleménye szerint – „Császinak meggyőzően sikerült bizonyítania, hogy a populáris média tabloidizációja nem csupán a gonosz tőkések profithajszoló manipulációjaként, hanem egy újfajta kulturális demokrácia kialakulásának és az állam-

1 SÍKLAKI István, *Neotelevízió: válság vagy megújulás?*, Médiakutató, 2006/1. http://www.mediakutato.hu/cikk/2006_01_tavasz/03_neotelevizio/ [Letöltés ideje: 2013. december 19.]

polgárok nyilvánosan fölvállalt szubjektív identitáskonstrukciói intézményesülésének indikátoraként is fölfogható”.²

Császi kutatási területei a média, a populáris kultúra, a tv-erőszak, a tv-s talk show, a kulturális nyilvánosság és a médiaelmélet, s *A Mónika-jelenség kulturális szociológiája* című kötete az akadémiai doktori értekezése alapján készült, amelyet 2011 decemberében mutattak be a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának újonnan átadott épületében, a Zsolnay Kulturális Negyedben. A témáról már magyar nyelven is több színvonalas értekezés született,³ ám ezek egyike sem nyújt annyira átfogó képet a populáris média tabloidizációjáról, mint ahogyan azt Császi teszi. A szerző ugyanis egy komplex elemzést hajt végre, amivel nem csak a műfaj történetének az áttekintésére vállalkozik egy népszerű talk show elemzésén keresztül, hanem formai újításokra is rávilágít, amelyek „visszavonhatatlanul átalakították nemcsak a médiát, hanem a társadalom kulturális nyilvánosságát is”: a populáris média nyilvánossága ebben az összefüggésben egy újfajta kulturális demokrácia kialakulásaként is felfogható.

A kötet három tematikus egységre osztható. Az első szerkezeti egységben a szerző személyes élményeit osztja meg arról, amikor az USA-ban, a '90-es években először találkozott a talk show-val. A saját tapasztalatait azonban egy másik történetbe, Raymond Williams, a kritikai kultúrakutatás klasszikusának történetébe ágyazva írja le, aki a '70-es években hajóval utazott Angliából az USA-ba, és ott találkozott először a kereskedelmi adásokkal: a látottak végül arra ösztönözték az angol professzort, hogy a televíziózás egészét újragondolja. Császi Lajos hozzá hasonlóan érezte magát, amikor először találkozott a televízióban Jerry Springer, Donahue, Jenny Jones, Ricky Lake, Sally Jessy Rafael és Oprah Winfrey műsoraival. Császi észrevette, hogy „olyan emberek, vélemények és érzések jelennek meg ezekben a műsorokban, amelyek korábban a hagyományos tévé-műsorokból hiányoztak”. (13.) 2001-ben, a *Mónika-show* elindulásakor ezért már az amerikai előismeretinek birtokában figyelhette a szerző, hogy vajon melyik típusú talk show hagyományait veszi át a magyar csatorna, és hogyan adaptálja azt. A nyilvános értelmi-ségi diskurzus és a lakosság privát kulturális fogyasztása közötti ellentmondás pedig felkeltette szociológusi kíváncsiságát is, és ebből az érdeklődésből született meg *A Mónika-jelenség kulturális szociológiája* című kötet. A kötettel ezért a szerző olyanokhoz kívánt szólni, akik „a média és általában a kultúra demokratizációját elutasítják valamilyen

2 HADAS Miklós, *Opponensi vélemény Császi Lajos: A mindennapi élet tabloidizációja a populáris médiában (A Mónika-jelenség kulturális szociológiai vizsgálata)* című akadémiai doktori értekezéséről http://real-d.mtak.hu/379/7/Hadas_Mikl%C3%B3s_az_MTA_doktora_b%C3%ADr%C3%A1lata.pdf [Letöltés ideje: 2013. december 19.]

3 A talk show mint műfaj történetének és formai sajátosságainak az áttekintéséről írt már többek között HAULIS Zoltán (*Interaktív műsorformák a tematikus televíziózásban*, Médiakutató, 2005/1). A téma jelentőségének szempontjából meg kell még említenem LAMPÉ Ágnes tanulmányát (*Kik és miért szerepelnek a kibeszélő showk-ban*, Médiakutató, 2010/2), illetve Haulis Zoltán 2006-os írását (*A televíziós műsorformátumok természete a Friderikusz-show elemzése alapján*, Médiakutató, 2006/4).

»magasabb« kulturális eszmény nevében”. (18.) Császi Lajos az első szerkezeti egységben foglalkozik még a média tabloidizációjának történetével, és a közvetített tartalmak mindenki számára való hozzáférhetőségének jelentőségével. Mindezekon felül pedig egy informatív áttekintést is tesz a tv-s talk show történetéről és műfaji sajátosságairól. Így kerülhet sor a tárgyalt szerkezeti egység végén Oprah Winfrey és Jerry Springer műsorainak hermeneutikai összehasonlítására.

Császi a kötet második tematikus egységében az RTL Klubon csaknem tíz éven át futó *Mónika-show* antropológiai érdekeltségű elemzésére vállalkozik. Konceptiójának kiindulópontja, hogy a magyar kereskedelmi televíziós show tudatosan mosta össze a realista beszélgető műsorokat a szórakoztató beszélgetésekkel. Császi a *Mónika-show* jelentőségét abban látta, hogy „a stúdióban megszólaló szereplők a magyar társadalom különböző típusait képviselték, és ezért bármi volt is a témája a műsornak, azok ezer szállal kapcsolódtak a mai magyar társadalmi valósághoz”. (17.)

A szerző külön fejezetet szentel a show dramaturgiájának elemzésére. Megállapítja, hogy az egyes epizódok során két különböző szerkezeti felépítés volt megfigyelhető. Az egyik ilyen a kontrapunktus, a másik pedig a szimfonikus szerkesztésmód. Az előbbire jellemző, hogy valamilyen elvi kérdésben két egymással szembenálló tábor



véleménye ütközött, míg az utóbbiban egy-egy téma variációjáról sokféle történetet mutattak be. A *Mónika-show* témái felölelték a magánélet összes aspektusát, ezért rengeteg kritika érte a műsort, amiben a gyártás majdnem 10 éve alatt szereplők százai jelentek meg a stúdióban. Többen arról számoltak be, hogy kellemetlen helyzetbe hozták őket a szerkesztők. Erről egyébként a szerzőnek Árpá Attila, a műsor egyik vezetője is nyilatkozott, aki nem tagadta, hogy sokszor „ál”-indokkal hívták be az embereket a stúdióba. Ennek ellenére Császi Lajos úgy véli, hogy az alkotók nagy hangsúlyt fektettek az áldozatokkal való együttérzésre. A kötet olvasása során ebből adódóan sokszor úgy éreztem, hogy a szerző túl pozitívan értékeli az alkotók munkáját és a *Mónika-show* gyártását. Az általa készített interjúkból ugyanis kiderül, hogy a szerkesztők manipulálják és megtévesztik a szereplőket, éppen ezért nem minden esetben megalapozatlanok az értelmiségi kritikák a műsorral kapcsolatban.

A második szerkezeti egységben Császi a *Mónika-show* két konkrét epizódját – *Segítség, pánik!*; *Azt ígérted, elválsz, mégis átvertél!* – is elemzi. A szövegelemzésekben a magánélet tematizálhatóságának megítélése kerül a fókuszba, amelyet Császi Lajos egy következő fejezetben kérdőíves felméréssel meg is vizsgál. Úgy találja, hogy a megkérdezettek 45%-a csak részben tartja elfogadhatónak, hogy közügyekről van szó a *Mónika-show*-ban. Szerintük ugyanis vannak kényes témák, amelyek nem tartoznak a nyilvánosságra. Ezt a tematikus egységet a műsorról folytatott internetes fórumok empirikus vizsgálatával zárja a szerző, ami a kötet megelőző fejezeteivel együtt egy olyan elemzési feladat megvalósításaként értelmezhető, ami egyedülálló a hazai kutatásokban.

A harmadik tematikus egységben Császi Lajos a hypertelevízió (hypermédia) és a késő modernitás összefüggéseit vázolja fel. Kifejti, hogy annak ellenére, hogy a hypertelevíziózás kezdetei az 1990-es évek elejéig nyúlnak vissza, igazi népszerűségük az ezredforduló után kezdődött. A kifejezés egyébként jól mutatja, hogy nem csak egyetlen műfajról, a valóságshow-ról van szó, hanem „a tévé egésze is egyé vált ezekkel a műsorokkal, vagy másképpen fogalmazva, aki ma a tévéről beszél, az a valóságtelevíziózásra gondol”. (263.)

Császi Lajos a „valóságtelevízió társadalmi szerepének bemutatása a késő modernitásban” után külön fejezetet szentel az életstílus-műsoroknak. Óriási számuk miatt azonban csak néhány valóságshow-t választ ki, és mutat be jelen kötetében, illusztrációként. A szerző a valóságtelevíziózás életstílussal kapcsolatos műsorait négy alcsoportba osztja, így a következő kategóriákat különíti el: verseny (pl. *American Idol*), játék, kísérletezés (pl. *Big Brother*), és az intervenció (pl. *How clean is your House?*). A szerző az intervenciók műsorok egy rövid életű, de a hypertelevíziózás szempontjából jelentős műsorának, a Todd tv-nek a bemutatásával, és a karitatív televíziózás rövid ismertetésével zárja kötetét. A Todd tv-ről tudni érdemes, hogy 2004 januárjában indult a Fox csatornán, amellyel egy új típusú valóságshow jelent meg. A műsor főszereplője Todd Santos volt, akinek tanácsot adhattak a nézők, hogyan vezesse az életét. Ezt követően mutatja be a szerző a karitatív televíziózást, amely „egyesíti magában a korábban tárgyalt életmód- és intervenciók műsorok számtalan sajátosságát, kiegészítve azokat a »Cselekedj jót!« karitatív szemléletével”. (279.) Császi Lajoshoz hasonlóan a Hay és Ouellette szerzőpáros is megfogalmazta a valóságshow társadalmi szerepét a *Better Living through Reality TV* című könyvében: „A jótékonykodó televízió végső soron nem arról szól, hogy a lakosság ideológiai hozzáállását megváltoztassák, hanem arról, hogy a kereskedelmi műsorok egy új társadalmi szerepet foglalnak el.”⁴ A kötetet felépítő három tematikus egységgel Császi Lajosnak meggyőzően sikerült bizonyítania, hogy a populáris média tabloidizációja egy újfajta kulturális demokrácia kialakulásaként is fölfogható.

4 James HAY, Laurie OUELLETTE, *Better Living Through Reality TV: TV and Post-Welfare Citizenship*, Oxford, Wiley & Blackwell, 2008, 38.

Császi Lajos komplex és szakszerű elemzési módszereket, értelmezési stratégiákat alkalmazott kötetében. Megtalálhatóak benne talk show összehasonlítások, esettanulmányok, Árpá Attila könyvének elemzései, interjúk, a Szonda Ipsos kérdőíves felmérésének kiértékelései, és internetes fórumok empirikus vizsgálata is, amelyben a szerző két különböző fórum hozzászólásainak elemzését végezte el. Ezzel a széles spektrumú kutatással Császi Lajos munkája átfogóan mutatja be az új típusú műsoroknak a tartalmi és formai újításait, amelyek „mára visszavonhatatlanul átalakították nemcsak a médiát, hanem a társadalom kulturális nyilvánosságát is”. (1.)

Császi Lajos kötete tehát egy olyan színvonalas és minden tekintetben széles spektrumú, hiteles kutatást végrehajtó értekezés, amely a téma tudományos jelentőségét új szemszögből világítja meg, és teszi azt a hazai és nemzetközi kutatások egyik alappillérvé.

(CSÁSZI LAJOS, *A Mónika-jelenség kulturális szociológiája*, Budapest, Gondolat, 2011.)



Szirák Sára (1992) Debrecen. A Debreceni Egyetem kommunikáció- és médiatudomány alapszakos, valamint magyar nyelv és irodalom szak minoros hallgatója. A Hatvani István Szakkollégium alelnöke, a Pálffy István Színháztudományi Szakkollégium és a DETEP tagja.

Szirák Sára

A STAND-UP COMEDY – EGY MŰFAJ MIBENLÉTE ■

„A Dumaszínház lényege rendkívül egyszerű: egy ember egy mikrofon előtt vicceseket mond, amin a közönség általában nevet. A stand-up ezért az egyik legnehezebb műfaj, egyedül a színpadon, díszletek, speciális effektek és jelmezek nélkül csak a szövegre, a gesztusokra, és az előadó egyéniségére hagyatkozva kell elvarázsolni a nézőket, nap mint nap megújulva, s kell tenni mindezt oly körülmények között, ahol a nézők az asztaloknál esznek, isznak, esetleg megszólalnak, ahol a pincérek állandó mozgásukkal elvihetik a figyelmet az apró nüanszokról.”¹ – így szól a Godot Dumaszínház „ars poeticája”. A Godot Dumaszínház éveken keresztül volt a hazai stand-up comedy központja, az előadóknak fellépési lehetőséget biztosított, s egyben népszerűsítette is a műfajt. Öt éve az RTL Klubon önálló műsorként elindult a *Showder Klub*, s célcsoportjában 39,1%-os közönségaránnyal debütált. Az eddig egy szűkebb rétegnek szóló műfaj innentől kezdve tömegek számára vált elérhetővé, népszerűsége azóta is töretlen. De vajon minek köszönhető a stand-up hazai sikere?

A STAND-UP COMEDY KÜLFÖLDI KONTEXTUSA

Nem célom, hogy a témáról átfogó képet adjak, ezért csak néhány rövid, de fontos – a műfaj mediális vonatkozásához kapcsolódó – történeti megjegyzésre szorítkozom. A műfaj az Egyesült Államokból származik, s az angolszász országokban a legnépszerűbb. Tulajdonképpen ősi mintázaton alapszik, amely egészen az antikvitásig nyúlik vissza, hiszen a stand-up comedy előadás egyfajta retorikai teljesítménynek is tekinthető: a fellépő egy modern rétor, megszólalásmódjának köze van a professzionális szónoklathoz. Ahhoz, hogy elemezni tudjuk a stand-up comedyt, először hasznos összehasonlítani a nyilvános beszéddel/szónoklattal. A komikus és a szónok célja egy és ugyanaz: el akarja nyerni és meg szeretné tartani a hallgatóság figyelmét, folyamatosan reakciók kiváltására

1 <http://budapest23.eu/dumaszinhasz-septemberi-musor> (eredetileg: *Godot Dumaszínház*, <http://dumaszinhasz.godot.hu/dumaszinhasz/>) [Letöltés ideje: 2013. szeptember 30.]

törekszik. Az ember nem feltétlenül született szónok: fejlesztheti is képességeit, ha jól megfigyeli, miből és hogyan áll össze egy jó beszéd. A jó szónok nem csak „elmondja” a beszédét, hanem manipulálja is hallgatóságát, hogy számára kedvező reakciót váltson ki.² A politikai szónokok retorikai eszközökkel építik fel beszédüket, így kötik le a hallgató figyelmét és nyerik el közreműködését is, amit a taps, a tetszés, némely esetben a közös cselekvés jelez.³

Az előadás egyik legfontosabb eleme a pronuciáció, vagyis a testi tevékenység szónoklat közben, s ennek a vizsgálatával jutunk a legközelebb a stand-up comedy megértéséhez. A szöveg, a rendezés és a performansz összekapcsolódik az előadó önálló produkciójában, vagyis ez valódi „one man show”. Kezdetben a vásári komédiák, a kabarék keretei között jelentkezik, mígnem a 19. század folyamán a stand-up kiválik, és önállósodni kezd. A rádióban, valamint a televízióban való megjelenés a két legfontosabb állomás az önálló műfaj kialakulásában, mindkettő hatalmas áttörést jelent. Főképp a televízió felületén való megjelenés hozott radikális változást, hiszen az ismert humorista hangjához ezáltal egy test képe is társul: a közvetített test is a humor forrásává válik, „elbeszélődik” a televízióban. A '90-es évek végére egyre több az előadó, egyre változatosabbá válik a tematika is, a show egyre nagyobb közönségnek szól, s ekkora már szinte minden amerikai kisvárosban van legalább egy comedy club. Az amerikai filmekben is visszatérő motívummá válik a stand-up-os figurája, gyakorta éppen a kudarcot vallóé, akin senki sem nevet: ez jól mutatja, hogy a túlkínálat közepette mennyire nehéz a dolga az előadónak az egyediség, a siker és a hírnév kivívása terén. A helytállás érdekében állandó egyensúlyozásra van szükség a konvencionális humor és az eredetiség között, s ami talán a legnehezebb: egyéni imázst kell teremteni. A stand-up comedyvel foglalkozó könyvek egyikében ez áll: „az az erő és hatalom, amellyel néhány komikus a közönség figyelmét magára vonzza, és ahogyan egyetértést és együttérzést vált ki belőle, már-már sámánisztikusnak mondható.”⁴ A szó, a mozdulat, az aura – de miben is áll a stand-up-os hatása?

A SHOWDER KLUB

A neotelevízió – így a *Showder Klub* – által megidézett tér is olyan, amely a mindennapi életvitel terébe integrálódik. A családi tévézés helyett megjelenik a magányos tévézés, s az új műsortípus ehhez az élethelyzethez alkalmazkodik: hétfőn, a késő esti

2 Max ATKINSON, *Our Master's Voices: The Language and Body Language of Politics*, London, Menthuen, 1984, 12.

3 Paul MCLVenny, *I Really Wanna Make You Laugh: Stand-up Comedy and Audience Response, Public Speaking and Political Oratory*, <http://paul-server.humfak.auc.dk/research/cv/Pubs/stand-up93.pdf> [Letöltés ideje: 2013. szeptember 30.]

4 Olson KOZISKI, *Standup Comedy. Humour in America*, London, Greenwood Press, 1988, 109.

órákban tekinthető meg, s olyan, akár egy barátságos, intim beszélgetés, amelyben a néző is részt vesz.

Amikor azok között a hatások, benyomások között válogatunk befogadóként, amelyek az embertársaink, vagy a média felől érnek bennünket: különbségeket és hasonlóságokat állapítunk meg magunk és a többiek között,⁵ s folyamatosan alakítjuk, újrateremtjük és megerősítjük az identitásunkat. Függetlenül attól, hogy hol és miként élünk, a magyar kultúra és a nyelv az, ami összeköt bennünket. Ezt a közösségtudatot naponta megerősítik a rádióállomások, az újságok, a televíziós csatornák. A média „elképzelt közösségeket” hoz létre. Fragmentált, elidegenedett, felgyorsult világunkban biztonságra vágyik az elszigetelt egyén. Be akar kapcsolódni az őt körülvevő közvetlen környezeten túli, átfogóbb társadalmi valóságba. Hogy miért? Azért, mert az ember társadalmi lény. Része a világnak, és annak is akarja érezni magát. Így a társadalomba, az „elképzelt közösségekbe” való bekapcsolódás vágyának a reprezentációjaként is értelmezhető a műsor. Ahol a magyar nyelvet, kultúrát is meglelevenedni láthatjuk – mégpedig szórakoztató formában.

A *Showder Klub* egy fiktív közösségi hálót teremt, amelynek a néző is könnyen a részese lehet a web 2.0 korában: ennek fontos tere például a Facebook. A média valamennyi felületének – így ennek a műsornak is – komoly identitásalakító szerepe van. „Identitásanyagot” szolgáltat, a befogadó pedig ezen keresztül látja önmagát. A műsor széleskörű kulturális regiszterekre épít: a magas- és a populáris kultúra egyaránt részt vesz az identitás közvetítésében. A „szemtől szembe-tengely” eljárás ebben az esetben is működik: az előadó a kamerába néz, ezáltal egy képzelt tengely másik oldalán feltételezett befogadó „szemébe nézve” szólal meg. Így ebben a kommunikációs szituációban a néző pozicionális eljárásai is megváltoznak, legalábbis megteremti a közelség, közvetlenség illúzióját.⁶

Felmerül a mediális közvetettség kérdése: mennyiben más az, ha a néző személyesen van jelen, vagy ha felvételtől nézi meg a műsort? A különbség a színházi előadások befogadásához hasonlítható? Ha élő előadás részesei vagyunk, akkor a személyes jelenlét varázsa által a közvetlenebb érzéki benyomások fokozottabban hatnak, s a körülöttünk lévő közönség reakciói – így a nevetés intenzitása – is erőteljesebb bevonódást okozhatnak. A televízió ezt a prezencia-élményt nem tudja biztosítani, ugyanakkor a közvetítés perspektíva-rendszere olyan dolgokat mutat meg, amelyek jelenlétünk esetén nem volnának láthatóak a számunkra – ilyenek például a backstage-jelenetek. Vagyis az eltérő távlatokból fotográfált, ritmikusan montírozott tévés változatban egyfajta mediális kompenzációs hatás érvényesül. A felvételen az előadó nemcsak egy elképzelt tengely másik oldalán ülő befogadó szemébe nézve szólal meg, hanem az ott jelenlévő közönséghez is

5 Jostein GRIPSRUD, *Médiakultúra, médiatársadalom*, Bp., Új Mandátum, 2007, 15.

6 MAKSA Gyula, *A paleotelevíziózástól a neotelevíziózásig – és tovább*, Debreceni Disputa, 2007/12, 35. http://www.deol.hu/disputa/2007/Disputa_07-10.pdf [Letöltés ideje: 2013. szeptember 30.]

(ki)szól: a feltételezett nézői pozíciónk így megváltozik, ez erősítheti a beavatottság érzését, hiszen olyat is látunk, amit a jelenlévők nem.

AZ ELŐADÁSMÓD – STAND-UP COMEDY-ELEMZÉS

Az előadásmód elemzése a kulcs ahhoz, hogy jobban megérthessük a stand-up comedy működését. Az előadók a szubjektivitás különböző szintjeinek vegyítésével alakítják mondanivalójukat, fejtik ki véleményüket, mesélik el élményeiket: a vonzerőt a hétköznapi élet egyedi szemszögből és nyelvezettel történő közvetítése teremti meg. Az egyes események képzeletbeli újraélése, a lehetetlen gondolatával való eljátszadózás, a domináns énből kiemelkedő tulajdonságok megélése, a szélsőséges – vagy annak tartott – gondolatok félig felvállalása, megvallása válik lehetővé.⁷ A humorista egyedül, kellékek nélkül, közvetlenül a közönséghez szólva adja elő a műsorát, többnyire gyors tempóban. Az előadónak mindig, minden egyes fellépés alkalmával meg kell teremtenie, erősítenie és – esetenként – újítania az imázsát, s alkalmazkodnia kell a közönséghez. A közönség és az előadó viszonya nagyon szoros, hiszen a néző elvárása az, hogy folyamatosan megnevettesse a humorista, utóbbi pedig igen csak ki van szolgáltatva a publikum reakcióinak.

Ebben a műfajban a szövegek közvetítő médiuma maga az ember. A verbális közlés a legfontosabb, s noha egy stand-up comedys nem dolgozik olyan összetett jelrendszerral, mint egy színész, mégis fontos, hogy mit használ még a szövegen kívül, milyen az előadásmódja, a hang, a gesztus, a mimika – a testeffektek összessége. A stand-up comedy eszközrendszerének vizsgálatához kiindulópontként Patrice Pavis *Előadáselemzés* című művének a színészekről szóló fejezetét használhatjuk. Pavis szerint egy jó előadó „igazi személynek állítja be magát, olyannak, akit mindennap láthatunk az utcán, akivel azonosulni tudunk, hiszen felleljük benne az azonosság érzését mindazonáltal, amit saját karakterünkről, világtapasztalatunkról, érzelmi, erkölcsi és filozófiai értékeinkről tudunk [...] hogy azonosulhassunk a figurával, s beléphessünk az általa képviselt világba, megfelelkezünk a színész technikájáról.”⁸ Az előadó saját magán végzett munkája csak a másik tekintetének a távlatában, vagyis a néző révén kap értelmet, akinek olvasnia kell az előadó hordozta figura fizikailag látható jeleit. Az előadó szövegének értelme, a stand-up comedys fellépés hatása is csak a közönség tekintetének távlatában jöhet létre.

Pavis szövegéből kiindulva egy stand-up comedys előadó akkortól tekinthető annak, ami, „ha egy néző, vagyis egy külső megfigyelő elkezdi nézni és a környező valóság »kivonatának« tekinti, olyannak, aki hordozza a helyzetet, a szerepet, s a fiktív, de legalábbis saját referenciális valóságtól különböző aktivitást.”⁹ De ez még nem elég ahhoz,

⁷ CZIPOTT Klára, *A 21. századi intim műfaj: a blog*, <http://www.avorospostakocsi.hu/2011/11/07/a-21-szazadintim-mufaja-a-blog/> [Letöltés ideje: 2013. szeptember 30.]

⁸ Patrice PAVIS, *Előadáselemzés*, ford. JÁKFALVI Magdolna, Bp., Balassi, 2003, 59.

⁹ Uo.

hogy előadói pozícióba kerüljön, s létrejöjjön egyfajta színházi helyzet: a fellépőnek is teljesen tudatában kell lennie annak, hogy megfigyelője előtt játszik. Amint ez a „képzetbeli szerződés” létrejött, semmit, amit a megfigyelő mond, „nem lehet készpénznek venni, csak olyan fikciós tettek, amely kizárólag abban a lehetséges világban nyeri el az értelmét, amelyben a megfigyelő és a megfigyelt közösen megegyezett.”¹⁰ A stand-up comedys előadó tudatosan alkotja meg önmagát, találja ki előre a szövegeit, de vannak olyan tényezők, amelyeket nem befolyásolhat teljességgel – például non-verbális kommunikációját –, s különböző olyan ismertetőjelek összességét, amelyektől „élővé válik” az általa megteremtett figura. Ezek a rétegek rárakódnak a „játékra”, amitől „a néző úgy érzi, hogy igazi személlyel áll szemben.”¹¹

Pavis művének néhány kulcsfogalma segítségünkre lehet e hatás kifürkészéséhez: ilyen a *jelenlét*, illetve az *azonosulás vagy távolságtartás kérdése*: az azonosság és a különbség játéka a valós, jelenlévő, beszélő személy, s a szövegei, színpadi eszközei által megteremtődő, képzelt figura között. „Akiről a szöveg szól, s akit a külső világ számára meg kell testesítenie, a nézőnek kell kiegészítenie, hogy létrejöjjön az alak illúziója.”¹²

A bemutatkozás, az ún. önbejelentés éppen ezt az azonosságon és különbségen alapuló oszcillációt teremti meg: „El kell mondanom valamit előjáróban – vallomásos jelleggel –, mert ez egy ilyen műfaj.”¹³ „Egyébként elkezdeném a műsort, Bödőcs Tibor vagyok, én Búcsúszentlászlóról érkeztem.”¹⁴ Ez esetben Bödőcs Tibor reflektál a szituációra, amibe belehelyezi magát – a stand-up comedys fellépésre –, de közben „tartja a figurát”, a „kapcsolatot a szereppel.” Az előadó „másnak mutathatja magát, mint ami, vagy távolságot tarthat a szerepétől, idézheti, ironizálhat, reflektálhat rá, akarata szerint kiléphet belőle és vissza”,¹⁵ de mindvégig hitelesnek kell maradnia. Bödőcs fenn tudja tartani a játékot, s az illúziót, hogy „ő maga ez az összetett személy, akinek a létezésében hinnünk kell.”¹⁶ A beszédtema nem más, mint az önmagáról megalkotott, utalások révén részben elismételt és alkalmanként továbbbővített narratíva.

Bödőcs Tibor az egyik legsokoldalúbb előadója a hazai stand-up mezőnyének. Egyik állandó témája Búcsúszentlászló, a kis Zala megyei falu, ahol felnőtt, s ahonnan Budapestre került. Az identitás-mintázat, amit ennek révén fölajánl a nézőnek, a fővárosban karriert csináló vidéki fiú sztorija. Az eredetmonda ironizálja az egyszerre kedvesen patriarchális, ugyanakkor elmaradott és alacsony életnívót biztosító egykori lakóhelyet.

10 Uo.

11 Uo., 60.

12 Uo.

13 *Showder Klub*, Bödőcs Tibor 1., <http://www.youtube.com/watch?v=tFqpKo3BLcI>, (00.05), [Letöltés ideje: 2013. október 1.]

14 Uo., (03.55–03:58)

15 PAVIS, i. m., 60

16 Uo.

„Rám adtak egy ilyen színű inget, apám ilyenbe’ permetel. Semmire nem jó ing.”¹⁷ A néző által is átélhető viszonyulás az élmények időbeli és térbeli távolságából, „meghaladottságából” is fakadhat. Azonosulhat vele, aki szintén vidékről került Pestre, s átélt valami ehhez hasonlót, illetve sikeresen megbirkózott a beilleszkedéssel. De azonosulhat vele az is, aki vidéki, mert a nem erőszakos, hanem beleérző irónia segíthet neki a távolságtartás távlatának megteremtésében. S természetesen azok számára is élvezhető ez a humor, akik nem vidékiek, mert egzotikusnak, érdekesnek találhatják a történeteket, s valami olyat kaphatnak meg a helyenként bumfordi, ám mindig összetartó kis vidéki közösség életképei által, ami hiányzik identitásuk elbeszéléséből. Vagyis Bödőcs ismételt és újból és újból megújított eredetmondája a nézők valamennyi lehetséges rétegét képes bevonni.

Előadasmódjának sajátosságai is fokozzák a humoros hatást. Felhasználja az „*autentikus beszéd valóságeffektjeit*”¹⁸: a dialektus megidézésével mintegy „hallhatóvá” teszi Búcsúszentlászló világát. Ezen túlmenően egész testével „játszik”, parodizál, megidéz embereket mozdulatokkal, hangeffektekkal. „Volt focisták szoktak értékelni, akik sokat fejletek... a kapufába. Nagyon jó volt az iram, a mérkőzés, az iram, a mérkőzés... ha az első félidőbe az a lövés bemegy, akkor gól. Ennyi erővel Korda Gyurit is delegálhatnánk: Tizenegyes... Megadta.”¹⁹ Az idézett részlet a hangképzés, a szóismétlés és a

tautologikus szerkezet révén a futballisták suta beszámolóira utal, s ugyanezt teszi, amikor Korda György sporttelevíziós „közvetítéseinek” tömör semmitmondását citálja.

A stand-up comedy tematikájában gyakran szerepelnek közéleti-politikai aktualitások, a fellépők előszeretettel idézik a populáris kultúra és általában a média világának rekvizitumait, ám a magaskultúra elemei, a közvetlenebb politizálás vagy a társadalomkritika kevésbé jelenik meg, mert ez elidegenítő és megosztó hatású lehet a nagyobb közönség számára. Az előadónak meg kell találnia azt a közös kulturális referenciamezőt, amire annak veszélye nélkül hivatkozhat, hogy a közönség egy részét (vagy nagy részét) elveszítené. Bödőcs Tibor a közönség műveltségbeli megosztását például úgy kerüli el, hogy a magaskultúrára (a minőségi irodalomra, film-



17 <http://www.youtube.com/watch?v=tFqpKo3BLcI>, (03.58–04.10)

18 PAVIS, *i. m.*, 61.

19 <http://www.youtube.com/watch?v=tFqpKo3BLcI>, (05.55–06.30)

művészetre, így Bohumil Hrabalra, Ingmar Bergmanra vagy Quentin Tarantinóra) való utalásokat a hosszabb történetekbe beleszöve, ún. egysoros poémokban mondja el: így akik ezt értik, vonzónak találják, akik pedig nem értik, azok sem zökkennek ki az előadás amúgy ritmusos menetéből. „Félelem és reszketés Klárikával.”²⁰; „Nem látom, hogy lennének ilyen buddhista fundamentalisták, szóval lehet, hogy van, csak nem látom a képet, ahogy betörnek a pilótafülkébe a buddhisták, hogy ne vidd tovább, nem érdemes.”²¹ Az első részlet ismét a Korda-házaspár pókerközvetítéseire tett utalásként figurál, ugyanakkor a maga tömörségében többszörös idézet (egyfajta paragramma), mert utal Terry Gilliam Hunter S. Thompson regényéből 1998-ban készült filmjére, amelynek a címe (*Fear and Loathing in Las Vegas*) viszont Sören Kierkegaard egyik bölcséleti művét idézi meg. A *Félelem és reszketés Las Vegasban* a populáris kultúra széles körben ismert kultuszfilmje, s az idézett mondat e cím humoros hatást keltő deformációja, ugyanakkor az avatottabb befogadó számára – növelve a poén hatását – egy többretegű intertextuális utalás. A második citátum szatirikus humora a vallási felekezetek aktuálpolitikai kliséit mozgatja meg, amikor a híradásokból és a filmekből megszokott szövegkörnyezetbe – váratlan effektusként – a távol-keleti vallást illeszti be. Az eredeti sztereotípiát filmes eredetére utal is Bödőcs, amikor azt mondja, hogy „csak nem látom a képet”. Ám a mondat mindjárt elképzelteti a jámbor buddhisták erőszakos cselekedetét, ami a maga virtuális képiségeiben válik a képtelen megjelenítőjévé.

Bödőcs szinte az egyetlen olyan stand-up-os előadó, aki igen sokat politizál²² – kollégái „kis hofinak” is hívják. Némi joggal, noha a két humorista társadalmi környezetében nagyon lényeges különbségek fedezhetők fel. Hofi Géza egy felülről irányított, diktatórikus rendszerben szórakoztatott, Bödőcs viszont a szabad nyilvánosság lehetőségével élve voltaképpen „minden oldalt” kemény kritikával illet. Előadásmódjukban vitathatatlanul vannak hasonlóságok. A szövegeik jól felépítettek, alaposan kimunkáltak, s a fiatal utód esetében is nagyon fontos a látvány: a mimika, a gesztusok, általában a testbeszéd, valamint a verbális közlés és az utánzás.²³ A szöveg és a test kiegészíti egymást, s Bödőcs váltogatja is ezeket a történetmesélés közben, így a váratlanság erejével hatnak, ez válik a humor forrásává. Bödőcs Tibor egy vidéki „mesemondót”, egy afféle Hány János-típusú alakot idéz fel, s ez megmutatkozik eleven gesztikulációjában és mimikájában is.

20 Uo., (06.38–06.45)

21 Uo., (07.06–07.18)

22 Uo., (00.58–03.51)

23 „A színész nem kizárólag egy létező személyt, egy egészet alkotó személyiséget vagy érzelmek sorozatát mutatja meg. Nem csak egyszerű transzpozícióval és utánzással dolgozik, a testrészeitől (a többi így semlegesítve) átvett elkülönülő elemekből építi össze jelentéseit: a kéz egész cselekvéssort mutathat el, a mesélő hangja történeteket javasol.” PAVIS, i. m., 60.

HOVA TOVÁBB?

A *Showder Klub* című műsor 2008-as debütálásával a stand-up comedy műfaja – mely eddig egy szűkebb rétegnek szólt – elérhetővé vált a nagyobb tömegek számára is. De a stand-up comedy voltaképpen nem 2008-ban jelent meg először hazánkban, hanem komoly műfaji hagyományokra tekint vissza. Egyrésztől ötvözi az angolszász országokban kiforrott műfaj által megteremtett globális szabályrendszert, másrésztől a hazai előzményekhez is kapcsolódik: így a *Rádiókabaré*hoz, valamint Hofi Géza, Sándor György és Fábry Sándor előadásmódjához, akik először tettek láthatóvá a televízióban a későbbi stand-up-ra emlékeztető produkciókat. A rádió- és televíziós kabaré által megteremtett megszólalásmódok azok, amelyek révén a stand-up comedy meghonosodása megtörténhetett, hiszen a magyar népszerű kultúrában, s a szórakoztatóiparban ez az Egyesült Államokból elterjedt műfaj a közelmúltban már egyáltalán nem volt ismeretlen jelenség. A műfaj sikeres meghonosodásának további fontos feltétele volt, hogy a 2000-es évek elején megjelent egy több tehetséget is felvonultató új generáció, amely a honi humorista hagyományokhoz kapcsolódva produktívan hasonította át az amerikai „receptet”. A *Showder Klub* című műsor elindulásával a *Rádiókabaré* is a reneszánszát éli, hiszen a műsorban feltűnő előadók a rádiókabarénak is aktív résztvevői. A rendszerváltás után a rádiós és televíziós kabaré kríziséből való kiutat a Fábry Show, majd a *Showder Klub* mutatta meg. A *Showder Klub* műsorstruktúrájának átalakításával már többször próbálkoztak – például a roast műfajának bevezetésével –, de sikertelenül. A stand-up comedy jelenlegi formájában vált népszerűvé Magyarországon, mert ekként tudott a hazai hagyományokhoz, a nézői elvárásokhoz termékenyen kapcsolódni. A műsor, s a műfaj alakulása is nagyban függ ezután attól, hogy lesz-e tehetségeket biztosító utánpótlás.

Kovács Emese (1992) Debrecen. A Debreceni Egyetem harmadéves magyar szakos hallgatója, a DETEP tagja.

Kovács Emese

RAPBÓL A NYELVRŐL, NYELVBŐL AZ EMBERRŐL ■

*„A dolgoknak azokat az aspektusait, amelyek a legfontosabbak számunkra,
egyszerűségük és mindennapiságuk rejtje el előlünk.
(Nem lehet észrevenni – mivel folyton szem előtt van.)
Kutatásának tulajdonképpen alapjai egyáltalán nem tűnnek fel az embernek.
Ha csak ez nem tűnt fel egyszer neki.
– És ez azt jelenti: az nem ötlük a szemünkbe,
ami, ha egyszer észrevettük, a legszembeötlőbb és a legerősebb.”
(Wittgenstein)*

Wittgenstein gondolatai nyomán elindulva felmerül a kérdés, hogy mi lehet az ember számára a legfontosabb és ezért a legkevésbé szembeötlő. A német filozófus kései munkásságában, nyelvfilozófiai vizsgálódásai kapcsán került előtérbe a gondolat,¹ így a választ célszerű lehet ebből kiindulva keresni. Hiszen nyelvünk sajátosan emberi, kultúránk alapköve, megismerésünk egyik elsődleges formája: mindennapjaink szerves része, kapcsolatteremtésünk, gondolataink elsődleges médiuma. Ember és nyelve oly szorosan összefonódik, hogy szinte már elképzelhetetlenek egymás nélkül. Ebben a helyzetben a nyelvről való objektív ismeretszerzés problémássá válik, s ezt mutatja az ismeretek átadása is. Az alsó- és középszintű magyar nyelv- és irodalomoktatás programja a nyelvet inkább eltávolítja a diákoktól, mintsem közelebb hozná azt. Írásom célja a nyelvet olyan szempontokból bemutatni, melyek segíthetnek e távolság csökkentésében.

Ehhez két olyan szövegtípust választottam, melyek elsőre talán távolinak tűnnek egymástól. Egyrészt olyan lírai szövegeket vizsgállok, melyek az irodalomoktatás kánonjának részét képezik, másrészt a hazai szubkultúrában jelen lévő rapszövegeket. Előbbiek a nyelvi minőség mércéjeként azonosítva jelennek meg a közgondolkodásban, s a nyelviség egy magasabb szintjeként egyfajta távolságtartó magatartást válthatnak ki a befogadókban; míg a szlengből táplálkozó rapszövegek a nyelvi hanyagság képzetét keltik a komoly művészi megformáltsággal szemben. A nyelvi produktumok e két típusának

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

rokonítását olyan nyelvi jegyekre fókuszálva végzem el, melyek inherensek a nyelvben, ezáltal elvezethetnek a nyelvről való gondolkodás adekvátabb útjaihoz.

Az efféle rokonításhoz a wittgensteini „családi hasonlóság” fogalom lehet a kulcs. Eszerint egy család összetartozását nem az mutatja, hogy van olyan közös jegy, mely a család minden tagjánál megjelenik, hanem, hogy vannak olyan jegyek, melyek több tagnál is előfordulnak. Ahogy Wittgenstein írja: „Vizsgáld meg például egyszer azokat a folyamatokat, amelyeket »játékok«-nak nevezünk. A táblajátékokra, kártyajátékokra, labdajátékokra, küzdősportokra stb. gondolok. Mi a közös mindezekben? [...] Minden játék 'szórakoztató'? Hasonlítsd össze a sakkot a malommal. Vagy talán mindenütt van nyereség és veszteség, és mindenütt versengenek a játékosok? Gondolj a pasziánszokra. A labdajátékokban van nyereség és veszteség; de ha egy gyermek a labdát a falnak dobja majd ismét elkapja, akkor eltűnik ez a vonás. Nézd meg, hogy milyen szerepet játszik az ügyesség és a szerencse. És milyen más az ügyesség a sakkban és a teniszben. S gondolj most a körjátékokra: itt megvan a szórakozás eleme, viszont mennyi más jellegzetes vonás eltűnt! És így mehetünk végig a játékok sok-sok más csoportján, s láthatjuk, amint hasonlóságok tűnnek fel és el.”²

Mivel ezúttal nyelvi alkotások családi hasonlóságának jellemzőit szeretném megállapítani, a szövegek nyelviségében rejlő jegyekre fogok koncentrálni. Mivel az ember családfogalma esetében is a származás, a család tagjai közötti viszonyok alakulása bír döntő jelentőséggel, ezért a nyelvi jegyek mentén kapcsolódó szövegcsaládoknál is erre kell a figyelmet fordítani: honnan indult a nyelv, milyen körülmények között alakult ki. Így a kezdeti állapotokig visszamenve, a nyelv keletkezését vizsgálva két jellemző fog feltűnni előttünk. Az egyik, hogy a nyelv létrejöttében az azt létrehozó emberek csoportosulásának, azaz a társas közösség kialakításának volt szerepe. A másik, hogy e közösségek szerveződési szintje a szóbeli jelleg megalkotására volt alkalmas. Hiszen egyetlen elszigetelt egyed nem kezdeményezhet kommunikációs folyamatot, legalább két fél szükséges hozzá, mert a folyamat lényege, hogy közöttük kapcsolatot teremtsen. E folyamat pedig legkézenfekvőbben hangzós formában történhet, mert a hangok kiadása és érzékelése alapvető képessége az embernek. Ezenfelül hatékonyabb más érzékszervi közvetítettségénél, mint például a látás vagy a tapintás, mert közvetlen fizikai kontaktus nélkül, több résztvevőre egyszerre hathat. A választott szövegek rokonságát is e két tulajdonság mutatja, mivel mind a lírai alkotások, mind a rapszövegek egy olyan orális hagyományba ágyazódnak, mely a közösségi létmód keretei felől nyer mélyebb értelmezést. Ezen összefüggés pedig a nyelvben működő lényegi elv alapján válik világossá, mely a kapcsolatokat a viszonyítással megteremtve folyamatos változást hoz. Ez különbözteti meg nyelvünket az élővilágban megjelenő más kommunikációs formáktól. Ugyanis az élővilág számos helyén találkozhatunk hangjelzésekkel, a hangadással történő kapcsolattartás-

² Uo., 57–58.

sal. Ám komplexitása és a változatosság tekintetében, valamint a rekombináció, a változtatás alkalmazásában mégis egyedülálló lesz az ember által létrehozott nyelv. Más szóval antropológiai állandókkal összefüggésben alakul nyelvünk: megnyilatkozásainkban mi magunk jelenünk meg, a nyelv sajátosságait az azt létrehozó emberi természet sajátosságai alakítják ki.³

A lírai és a rapszöveget tehát először a hangzósság oldaláról vizsgálom meg. A versek hangzóssága ma már korántsem olyan egyértelmű, mint a zenei alappal együtt megszólaló rapszövegek esetében. Ennek oka, hogy a költemények nagy része írott formában készül, és befogadásuk is elsődlegesen vizuálisan, olvasva történik. Azonban a szóbeli jelleg a lírai műfajok kapcsán egyáltalán nem megkerülhető. A hangtulajdonságokra – úgymint a hangösszecsengésekre, az időtartamra, a hangsúlyra és az intonációra – alapozó versritmus és rímelés, valamint a rájuk épülő verselési formák felhangzásukkor különösen erőteljes hatást képesek elérni. Ezek pedig konszenzuálisan a líraiság meghatározó tényezői.⁴ Így például Petőfi Sándor *A természet vadvirága* című költeménye ütemhangsúlyos verselésének köszönhetően interpretálhatóvá vált egy rapzenei alapra. Az így született szám élvezetes *flow*-val rendelkezik, vagyis a szöveg és a zene akusztikai jegyei összhangban vannak.⁵ Ennek érdekében a rapperek a hangsúlyviszonyokkal is játszanak, úgy, hogy például a magyar nyelvre jellemző első szótagi hangsúlyt áthelyezik máshová. Az, hogy a rapperek egy ilyen általános nyelvi mintán is változtatnak, mutatja, hogy a gördülékeny *flow* mennyire fontos a rap világában. Ennek jelentőségét akkor érthetjük meg, ha alaposabban szemügyre vesszük a rap műfajának megszületését és a hagyományt, melybe ágyazódik.

A rap történetéből ezúttal csak néhány lényegi momentumra szorítkozom. A műfaj kialakulása New York Bronx városrészéhez köthető, ahol egy gazdasági beruházás negatív hatásaként az ott élők (főként afroamerikaiak) munkanélkülivé váltak. Az egyre romló életkörülmények az agresszióval fellépő bandák uralmához vezettek. Ezzel szemben alakult ki a fiatalok számára al-



3 SZILÁGYI N. Sándor, *Hogyan teremtsünk világot? Rávezetés a nyelvi világ vizsgálatára*, Kolozsvár, Erdélyi Tankönyvcslád, 1996, 8, 100–103; SZILÁGYI N. Sándor, *Világunk, a nyelv*, Bp., Kriterion, 2000, 126.

4 Lásd TAMÁS Attila, *Értékkeremtők nyomában*, Debrecen, Csokonai, 1994, 286–299.

5 <http://rapnyelv.freeblog.hu> [Letöltés ideje: 2013. február 08.]

ternatívaként a hetvenes években a hiphopkultúra. Az utcai festészetet (graffiti), táncot (break) és zenét (hiphop) is magában foglaló stílus kezdetben kisebb közösségi összefüggéseken bontakozott ki: a fiatalok gyakorolták a breaktáncot, melyhez a zenét a DJ-k (*Disc Jockey*-k) szolgáltatták. A DJ-k mellett hamarosan megjelentek az MC-k (*Master of Ceremony*-k), akik először egy-egy soros, majd később egyre bővülő rímes szövegekkel szórakoztatták a közönséget. Tevékenységükből nőtt ki magát a rap művészete.

Maga a rap elnevezés 'társalgás, duma, fricska' jelentésű, mely utal a kialakulás körülményeire, mikor is a rapperek a ritmuskiállítások alatt rögtönzött rímes előadásokkal mérkőztek meg egymással.⁶ Mindebből kitűnik, hogy a rap alapja az improvizációs, élőszóbeli, hangzós formára épül. Ez a műfajt megalkotó afroamerikai közösség kultúrájára vezethető vissza. A szintén improvizáción alapuló jazzen, a jamaica sound systemek DJ-inek és MC-jeinek zenére illő ritmusos *toasting*-ján, illetve az élőszóban terjedt, az alvilág hőseit magasztaló *toast* műfaján át eljuthatunk a legrégebbi gyökerekig, a nyugat-afrikai *griot énekmondók* tevékenységéig. A griot énekesek elsősorban dicsőítő dalokat adtak elő ritmushangszerek kíséretében, továbbá számon tartották és megőrizték a közösség fontosabb eseményeit. A rappel való kapcsolatát a ritmikus zenei alapra rögtönzött, kántálásszerű éneklés, szövegközpontú, a humor eszközével is élő, közösségi keretben zajló előadásmódja mutatja.⁷ Ha pedig tovább megyünk, akkor párhuzam vonható a griot és a magyar históriás énekszerzők, az angol bárdok vagy a görög aoidoszok és rapszódoszok között.⁸ Mindent összevetve egy olyan hagyományhoz érkezünk, mely az irodalom legősibb, kezdeti formája, az orális kultúra.

Látható, hogy mind az orális irodalom, mind a rap jellemzője az „itt és most” típusú alkotási mód, mely a mű tulajdonképpen megalkotásának szűk időkeretét szab. Így az idő rövidsége szükségszerűvé teszi az előre rögzített nyelvi formulák használatát. Ezek már meglévő elemekből létrehozott variációs konstrukciókként értelmezhetőek. A konstrukció alapját pedig a nyelvi elemek hangzásbeli vagy jelentésbeli kapcsolata adja. Ilyenekkel már a homéroszi művekben is találkozhatunk, úgymint a szereplőkhöz társuló állandó jelzők vagy az ún. homéroszi hasonlatok. Az irodalom évezredes alakulása során mindebből a retorikai alakzatok és szóképek kiterjedt rendszere jött létre.

Ezek egy olyan, a már említett viszonyító elv alapján működnek, melyet a Lakoff és Johnson-féle strukturális metaforával szeretnék bemutatni.⁹ Ezek a metaforák „a beszédben általában meg sem jelennek, de bizonyos kifejezések csak azok segítségével értelmezhetőek. Részletesen elemzik például azt, amelynek következtében úgy beszélünk

6 DRÁVAI Tamás, *Hip-Hop, a kezdetek*. (E-book.), 2004, 77–78; http://www.hiphop.hu/index.php?pg=news_11_409 [Letöltés ideje: 2013. február 8.]

7 Vö. Richard SHUSTERMAN, *Pragmatista esztétika: A szépség megélése és a művészet újragondolása*, ford. KOLLÁR József, Pozsony – Bp., Kalligram, 2003, 369–427.

8 Vö. Jan ASSMAN, *A kulturális emlékezet*, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2004, 57.

9 George LAKOFF, Mark JOHNSON, *Metaphors We Live By*, Chicago, The University of Chicago, 1980.

a vitáról, mintha csata lenne. Magyarul is gyakran mondunk olyat, hogy szócsata, szópárbaj, legyőzzük a másik felet, vagy meggyőzzük, ha legyőzni nem is tudjuk, saját fegyvereit fordítjuk ellene, érveinket bevetjük [...] stb. Ezek a kifejezések tehát egy koherens rendszert alkotnak, amely mögött a vita, mint csata metafora áll, ez pedig annak a szerkezeti hasonlóságnak az alapján jön létre, hogy mind a két esetben két fél áll szemben egymással”.¹⁰ Egy ilyen strukturális metafora rejlik a hazai rapvilág alkotójának, Antal Steve-nek soraiban: „Teszem a dolgom, veletek nem *vitázok* / *Forró talajon* mezítláb hezitálok”. A *vita* motívuma és a „*Forró talajon*” sor együttes értelmezésének a mindkettőjükhöz köthető *csata* metafora adja meg a keretet. Vagyis kapcsolatuk abban áll, hogy az egyikhez a szembenállás, a másikhoz a tűz képzete társítható, melyeket a csata jelensége egyesít magában. E példák is szemléltetik tehát a nyelv egyik általános tulajdonságát, mely nem más, mint a metaforikusság. A metafora pedig itt olyan mechanizmusként értelmezendő, melynek során a jelenségeket összekapcsoljuk egymással, hogy ezáltal adjunk meghatározást. Azaz tulajdonképpen az egymáshoz való viszonyítással történik az értelmezés. Mégpedig úgy, hogy a jelenségek kezdetben mint külön egészek jelennek meg, majd részletes leképezésük lehetőséget teremt arra, hogy a részek közötti hasonlóság alapján már együtt álljanak a metafora keretében. Egységük többlettel rendelkezik a kiinduláshoz képest, hiszen a kezdeti jelenségek még önmagukban állnak, csak saját részeit hordozzák, de az összekapcsolásuk után kiegészülnek egymás részeivel.

Például az '*Ez a sebész egy hentes*' kijelentés esetében kiinduló jelenségnek a sebész és a hentes fogalma tekinthető. A hasonítás alapjául szolgáló részekként a hús és vágás motívumát lehetne megjelölni. A többlet, mely ezután keletkezhet, az, hogy a jelen helyzetben említett sebész úgy operálja az embereket, ahogy a hentes föl vágja az állatok húsát. Vagyis a sebészhez kötődő hús és vágás mozzanata kibővül a hentesnél meglévő 'állatok' elemmel. Ezzel kifejezi az orvos érzéketlenségét, gondatlanságát, mintha munkája során nem tenne különbséget élő emberek és halott állatok között. Azaz már meglévő jelenségek hasonlóságon alapuló társításából születik egy új jelenség. A kapcsolatok megteremtése, vagyis viszonyok kialakítása szükséges ahhoz, hogy a megértés végbemehessen. Mindez pedig nemcsak a művészi nyelvben van jelen, hanem a mindennapokban használt nyelv ugyanúgy él vele. Ezt igazolja a számtalan köznyelvből ismeretes forma, például amikor *szöveget üt a fejünkbe* egy probléma és már teljesen *begőzölünk*, mert nincs meg a megoldás. De amint *sínen van a dolog*, már *repesünk a boldogságtól*.¹¹

10 SZILÁGYI N. Sándor, *A jelentésvilág szerkezete*. Elhangzott a Mindentudás Egyetemének V. szemeszterének előadássorozata keretében, Kolozsvár, 2004. <http://mindentudas.hu/elodasok-cikkek/item/90-a-jelent%C3%A9svil%C3%A1g-szerkezete.html> [Letöltés ideje: 2013. február 8.]

11 Vö. SZILÁGYI N., *Hogyan teremtsünk...*, i. m., 37–58; PÉNTEK Erzsébet, *A nélkülözhetetlen metafora és az iskola*, Erdélyi Pszichológiai Szemle, 2000/4, 12–24; SCHNELL Zsuzsanna, *Metafora és Metareprezentáció: egy mentalista modell*, Világosság, 2006/8–10, 111–127; BOROSS Viktor, *A metafora lehetséges megközelítései*, Első század, 2007/1, 18–34.

E viszonyteremtő elv megléte pedig az ember alapvető kettős természetére vezethető vissza, melyben a testi és tudati jelleg egyesül egy olyan változási folyamatban, melyben a kezdeti ismeretlen végül ismertté válik. Hiszen ismeretlennek az nevezhető, ami számunkra idegen, tőlünk eltérő, különböző, míg ismertnek az, amivel már érintkezésbe kerültünk, sajátként azonosíthatjuk. Mivel a megismerő elmével, vagyis az ismertté tétel képességével az egyén rendelkezik, ezért ismeretlennek a tőle különböző környezet tekinthető. Ez egyrészt az embereket körülvevő élettelen, másrészt a közösségek képében az élő környezetet jelenti. Ezzel az eltérővel, mással kezd el kapcsolatot kiépíteni az egyén érzékelése révén, vagyis tapasztalatokat szerezve sajátta formálja. Hiszen saját azonossága csak akkor áll fenn, ha van tőle különböző, melynek különbözősége viszont szintén az attól eltérő azonossággal magyarázható. Így az oldalak egymás eredményeként vannak jelen, mintegy tükröként szolgálnak egymás számára. Ahogyan az egy mindig szükséges a többhöz, úgy a több mindig magában foglalja az egyest. A közösség is csak az egyénekből szerveződhet, de az egyének részei lesznek a közösségnek. Ily módon az egyén tudása a közösségi mintákból származik, melyeket viszont ő maga is alakít, így egy oda-vissza ható, szüntelen körforgás valósul meg.¹²

Ez a változtatással, illetve változással egybekötött változatosság egyúttal magyarázza azt is, hogy az önmeghatározást a nyelviségen keresztül központba állító szövegekben – bizonyos *ars poeticaként* jelölt alkotásokban, illetve jellemzően a rapszövegekben – hangsúlyosan a vezér képe jelenik meg mint énkép. Vagyis egy olyan személy, aki kiemelkedik a közösségből, méghozzá azért, mert ő birtokolja a döntéshozás képességét. Ez a meghatározásra való jog, a választás csak több dologból lehetséges, azaz változatosságot igényel: ezért szükséges lesz a vezető pozícióhoz a változtatás képességének igazolása a változatosságot szülő eltéréseken, újításon keresztül. A következő szövegek erre szolgálnak példát.

Az eredetiséget és a hozzá társuló elsődlegességet mondja ki Antal Steve: „*Eredetibb vagyok, mint akármelyik imposztor, Szabadabb vagyok, mint bárki bárhol, / Enyém az élet, örökre szállok, / Kinyitom a számat, nagyban játszok, / Én vagyok az, aki mindent visz.*” Ugyancsak a szabadság, a korlát nélküliség fogalmazódik meg Petőfi Sándor versében: „*Támaszkodjék szabályokra, / Ki szabadban félve mén. / A korláttalan természet / Vadvirága vagyok én.*” Ezt erősíti a már a címben is megmutatkozó metafora mint a nem szabályozott, az egységesítési folyamatoknak alá nem vetett virág képe. Szintén a mások általi meghatározottságot nem tűrve szólal meg József Attila *Ars Poeticájá*-nak beszélője: „*Én túllépek e mai kocsmán, // az értelemig és tovább! // Szabad ésszel nem adom ocsmány // módon a szolgálta ostobát. // Ehess, ihass, ölelhes, alhass! // A mindenséggel mérd magad! // Sziszegve se szolgállok aljas, // nyomorító hatalmakat. // Nincs alku – én hadd legyek boldog! // Másként akárki meggyaláz // s megjelölnek pirosuló foltok, // elissza nedveim a láz.*”

12 Vö. SZILÁGYI N., *Hogyan teremtsünk...*, i. m., 39; SZILÁGYI N., *Világunk...*, a nyelv, i. m., 74–81.

Az önkép mellett itt is feltűnik a közösség képe, mivel – ahogy azt az előzőekben láthattuk – az önmeghatározás, az egyedítés csak a különféle változóból lehetséges. Így az egyén viszonylatát egyrészt a saját közössége, másrészt a másik, az idegen közösség jelöli ki. Ez esetben azt tapasztalhatjuk, hogy a saját közösség pozitív, míg a másik közösség negatív színben fog feltűnni. A jó pozitív értékkategóriája társul Antal Steve *csapat*-ához: „Az én csapatom a legjobb, és csapatom a szarom, Gyere velünk, legyen jobb az élet / Minden, amit kiadunk, örökre jogvédett.” Ugyancsak pozitív értékkategóriát képez Petőfinél az *ép* jelző, és az üdvözlés motívumával megteremtődik a beszélővel való közösségvállalás is: „Van azért, ki ép izléssel / Üdvözelve jön elém.” Mindezt az Akkezdet rapduó a szakrális sík bevonásával éri el („Ne felejtse *nincs* más szentség, csak egyetlen: Akkezdet, / A tápláléklánc tetején a legkegyetlenebb egyed”), mellyel lehetségessé válik számukra a másokon való felülemelkedés.

A keresztény kultúrkörből merít a rapper, Siska Finuccsi is, és ezzel egyértelműsíti a saját, illetve a másik közösség helyzetét: „Nekünk ne állj fel, összetörjük minden csontod, mint a rómaiak Jézust / Mi elértük a határpontot, te tartod a zérust.” A *csont* visszatér Antal Steve következő soraiban is: „A kutyának csontot, a kutyáknak csontok / A hülyéknek terelek, a hülyébbeknek oltok.” Ha ehhez hozzávesszünk egy olyan sort, mint a „Kik vagytok, mit akartok? Támadtok, féltetek,” akkor motívumaiban és megszólalásmódjában a Petőfiéhez hasonló szerkezetű ábrázolást kapunk: „Mit ugattok, mit haraptok / Engemet, hitvány ebek!”. A másik közösség negatív jellegét árnyalja a költemény további része a sértésként ható jelzőkkel: „Nem virítok számotokra, / Árva finnyás kóficok! Kiknek gyönge, kényes, romlott / Gyomra mindjárt háborog.” Azt láthattuk tehát, hogy az a csoport, mellyel a beszélők azonosságot vállalnak értékesnek, míg az idegen értéktelennek hat.

A kapcsolat kialakítás jelentősége a nyelv távlatában is megmutatkozik. Feltételezve, hogy a társas létforma pozitívumai a korai embercsoportoknál a létszám folyamatos növekedését eredményezték, mégpedig olyan mértékben, hogy akkor a kapcsolatok szervezésének hagyományos formái – mint például a főemlősöknél megfigyelhető kurkászás – már nem lehettek elégségesek a csoportegység fenntartásához. Ebben a helyzetben a nyelv hidalta át a keletkezett hiányt:¹³ a hangadás több egyedre egyszerre lehet hatással, nagyobb térbeli távolságokban is használható, és a felhasznált időmennyiség is viszonylag kevés. Továbbá a hangképző szervek finomodásával a hangsorok modulálásának változatossága illeszkedik a csoport bővülésével járó egyre bonyolultabb összetételhez. Végezetül a kognitív képesség által mindez működésbe hozható, s együttesen a csoport tagjai közötti ideális kapcsolatfenntartást segítik elő.¹⁴ Az emberi létezésből adódó sajátosságok lesznek tehát, melyek a nyelvben meglévő viszonyteremtő elvet generálják

13 Vö. Robin I. M. DUNBAR, *The Social Brain Hypothesis*, *Evolutionary Anthropology* 6, 1996, 178–90; Merlin DONALD, *Az emberi gondolkodás eredete*, ford. KÁRPÁTI Eszter, Bp., Osiris, 2001, 129–132.

14 Michael TOMASELLO, *Origins of human communication*, Cambridge, The MIT, 2008.

azzal a céllal, hogy a társas szerveződést segítse. Méghozzá olyan sokféleképpen, mint maga az ember. A következőkben ezekről a változatos formákról szeretnék szót ejteni.

Egyrészt a nyelv fontos szerepet játszik a közösséget bomlasztó agresszió csökkentésében, mégpedig úgy, hogy a fizikai helyett az erőszakot nyelvi síkra tereli, vagyis a konfliktuskezelés egy új viszonylatát teremti meg. Antal Steve szövegei *szétszednek* és *csontot roppantanak* a tökéletesként tételezett nyelviséggel, ahogy azt a következő sorok tanúsítják: „Minden *szöveg*, amit kirakok, *szétszed* / Minden zenét, amit kirakunk: az élet; *Roppannak a csontok, mer' egy sort se rontok*, / Aki betalál, annak a renoménáján rontok.” A híres Star Wars-filmekre utalva jelenít meg szintén nyelvi háborút a Fhészek rapformáció: „Újra itt a Fhészek, és a *fejvadász* együtt, / A *birodalom* alattunk a *rap-ünktől petyhüdt*, / A *sötét oldal* velem, / A *lézerkardomból* sose fogy ki az elem, / ODupla TO és a *jedi gyilkos* velem, / Előpattintom a szablyát, és a *fejed kettészelem!* / *Galaktikus* Budapest, B.O.B.A. Krome! / *Freestylebaszok mindenkit, mert mindent visz a flow-m.*” Gyilkos eszközként jelenik meg a nyelv az Akkezdet Phiainál is: „És hogy lehet, hogy ilyen lazán *kennek* / *Nyelvet*, mint *pengét fennek* / Mit *szednek*, mit *mernek* / *Mindennek nekimennek* / Ha idenéz, azt mondod: ezek *nem viccelnek*.”

A nyelv másik lényegi szintje a humor. E jelenség hatását azzal fejt ki, hogy a meglévőhöz mögöttes tartalmat kapcsol, egy másik perspektívát is megnyit. A derűt az ellentétek feszültségének kioltása váltja ki. Ezzel egyrészt a szövegekben megjelenő agressziót komolyságának megkérdőjelezésével tompítja. Másrészt a nevetésben történő feloldódással megvalósul az emberek alapvető kényszerek alóli szabadulási vágya, tehát egyfajta elnyomás elleni lázadás ölt nyelvi formát. Ezt a jelenséget Bahtyin a rabelais-i alkotásokban megfigyelt karnevál kapcsán vizsgálta.¹⁵ Rámutatott arra, hogy ez elengedhetetlen az ember számára, mert a létfontosságú közösségen belüli azonosulás, az egység megformálása, a rend kialakítása egyensúlyban csak a másik oldallal, a különböző megteremtésével, a normák, határok átlépésével lehet. E kettő teljesül ki a nyelvben is, s egymást váltva szüntelen változását eredményezik.¹⁶

A humor mellett a nyelvi tabuk kimondása lesz a másik regiszter, amely a szabályok megszegésével szintén az újat, a felszabadulást hozza. Ezek elsősorban a szexualitás és az ehhez szorosan kapcsolódó káromkodási, szitkozódási formák, melyek a Bahtyin által vizsgált karneváli-vásári beszéd szerves részét képezték,¹⁷ és amikre a rapszövegek is bőségesen szolgáltatnak példát. „Neked az életed kerek, nekem a csajom segge.” (Antal

15 Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Bp., Európa, 1982.

16 Vlagyimir JELISZTRATOV, *Szleng és kultúra*, ford. FENYVESI István, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998, 69–86; Kis Tamás, *Magyar szleng*, <http://mnytud.arts.klte.hu/szleng/index.php#s3> [Letöltés ideje: 2013. február 8.]

17 Mihail BAHTYIN, *A népi nevetéskultúra és a groteszk*, ford. KÖRÖSI József = *A szó esztétikája*, szerk. KÖNCZÖL CSABA, Bp., Gondolat, 1976, 316–317.

Steve: Progresszív költő); „Csak azé’ marad nekünk a mákos briós, / Mert tudja az egész Unió, hogy nálunk a puni jó.” (Akkezdet Phiai: Mivel játszol?); „Folynak a testnedvek, fojtogat az éjjel / Minden pina csak egy Pitagorasz-tétel” (Antal Steve – Ez vagyok); „Fellobbantam szerelmileg, ellenben te nem, / Elmebeteg vagyok, / Mer’ tudom, hogy csak öt roppert kell meglebbentenem, / Beindít a káromkodás, / Háromórás kúrás közben nyögjed, hogy a károm csodás.” (Akkezdet Phiai – Mivel játszol?)

Ehhez a fogalomkörhöz tartozó testrészek, mint a nemi szervek, a fenék vagy a Petőfi-versben is szereplő gyomor („Kiknek gyöngé, kényes, romlott / *Gyomra* mindjárt háborog”) és az azt idéző evés motívuma („*Torkotokba*, hogy megfúltok, / Oly kemény *koncot vetek*”), mely Antal Steve-nél is megjelenik („*A családi asztalnál* sok kitaszított vendég, / Ha nem vagy elég *éhes*, a tehetséged benn ég”), funkciójukat tekintve a befo gadás és eltávozás kifejezői. Ezzel az emberi életben bekövetkező legnagyobb változás, a születés és a halál teljeseedik ki. E két dolog, melyek ugyan ellentétei egymásnak, mégis kettősségük az élet folytonosságának szimbóluma. Az egymást kiegészítő részek egyensúlyából születik az egység, mivel a részek kölcsönös kapcsolatban állnak, ahogyan csak egymáshoz viszonyítva létezhetnek. Vagyis azonos és különböző szükségszerűen egymás mellett áll, szabály, rend és annak megszegése, az ellene való lázadás mindig jelenlévő állapot. Ez az, melyet a rap közvetít, hasonlóan minden nyelvi, sőt minden emberi alkotáshoz, hiszen lényünk leképezései lesznek ezek.

Az eddigiekben bemutatottak alapján egy olyan nyelvkép körvonalazódott, mely a változáson és változatosságon, ezekbe ágyazottan a viszonyteremtésen keresztül az ön- és közösségi meghatározáson alapul. Ez hasznosítható az oktatásban is, ahol egy olyan kommunikatív kompetencia kialakítása lehet a cél, mely a különböző szituációknak, élethelyzeteknek megfelelő nyelvi formák használatát alakítja ki. A sztenderd nyelvváltozat sokszor kizárólagos, a változatosságot háttérbe szorító átadása helyett egy hozzáadó attitűddel rendelkező nyelvközvetítés lehet megfelelő.¹⁸ Továbbá ezzel összefüggésben a nyelvről való ismeretek átadásában nagy hangsúlyt kell fektetni az írott mellett a beszélt nyelvre, mert az így együttesen meglévő sajátosságok az embert tükrözik, ezért számára ideális helyzetet ez teremthet. Ehhez járulhatnak hozzá olyan nyelvi alkotások oktatásba való beemelése, mint például a rapszövegek. Amellett, hogy általuk bemutatathatóak az inherens nyelvi jellemzők, konkrétan a retorikai-stilisztikai tanulmányok megalapozásában is fontos szerepet játszhatnak, rávezetve akár a szépirodalmi alkotások értékeinek megismerésére. Ám mindez nemcsak a rap kapcsán mondható el, hanem bármilyen olyan nyelvi produktumról, mely kötődik az oktatásban részt vevő fiatal közösségekhez. Hiszen a nyelv és közösség szerves kapcsolata folytán a nyelv a közösség nyelvével hozzható közelebb az emberekhez, olyan változatosan, mint maga az ember.

18 KONTRA Miklós, *Felcserélő anyanyelvi nevelés vagy hozzáadó? Papp István igaza*, Magyar Nyelvjárások, 2003, XLI, 355–358.

Baranyi Gergely (1989) Debrecen. A DE BTK magyar nyelv és irodalom diszciplináris mesterszakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium, a József Attila Kör és a LÉK Irodalmi Kör tagja, valamint a DETEP résztvevője.

Baranyi Gergely

■ A KORTÁRS FIATAL LÍRA MEDIÁLIS KONTEXTUSA – A TELEP CSOPORT PÉLDÁJA

Az utóbbi tíz évben arra a jelenségre lehettünk figyelmesek, hogy a hetvenes-nyolcvanas években, illetve valamivel később született pályakezdő szerzők túlnyomó része, habár a nyomtatott sajtóban is publikál rendszeresen, első áttörő sikereit mégis az internet médiumában, az online nyilvánosság közegében éri el. Ennek egyik oka az lehet, hogy a webes felületek nyújtotta funkciók – mint például a blogírás – szélesebb lehetőséget biztosítanak a különböző műhelyek létrehozásához, elektronikus folyóiratok elindításához, emellett valamivel könnyebb úton (olcsóbban) juthatnak el a publikált szövegek az olvasókörzséhez. A generáció legjelentősebb csoportosulásaként tartható számon a 2005-ben alapított Telep-blog és a vele együtt megalakult írói műhely. Fiatal szerzői ugyanis már az internetes nyilvánosságban váltak ismertté, elfogadottságukat pedig tovább erősítette szövegeik pozitív kritikái visszhangja. A Telep Csoporttal kapcsolatos híradások, reflexiók először többnyire az interneten jelentek meg, mely szintén fontos jele annak, hogy a szerzők és olvasók már az online felületeket preferálják a hagyományos médiumokkal szemben, amiben a fentebb említett anyagi indokok is közrejátszottak. Valamivel később az egyes alkotók írásai az internet mellett a nyomtatott sajtóban is megjelentek: ennek a tendenciának az első kiemelkedő példája a Kalligram folyóirat 2007 novemberében megjelenő *Telep Csoport* című tematikus száma. Itt tehát egy olyan inverz folyamat indul meg, amire Szegő János is felhívja a figyelmünket a csoport működését lezáró *Telep-antológia* előszavában: „[e]záttal nem nyomtatott szövegek kerülnek fel a világhálóra, hanem egy internetes blogra feltett és ott tárolt (később nyomtatott folyóiratokban és könyvekben is közölt) versekből áll össze egy papír formájú kötet”.¹

Egy online médiumban a szövegekről alkotott kritikai megnyilatkozások nyelve, jellege is megváltozik: a véleményezésben résztvevők elfedhetik kilétüket – ez a jelenség egyre gyakoribb egy mű kortárs recepciójában. Különleges helyet foglal el ebben a kontextusban a Telep Csoport fogadtatásával kapcsolatban az a Kalligram-számot bíráló

1 SZEGŐ János, *Eleven tizenegy = Telep-antológia*, szerk. KERESZTESI József, Bp., Scolar, 2009, 5.

pamflet, mely a *Könyvesblog* nevű internetes portálon látott napvilágot 2007 decemberében.² A személyeskedő hangnemet sem nélkülöző szöveg éles vitát váltott ki a cikk szerzői, a honlap olvasói, valamint a Telep Csoport tagjai, kritikusai között: a hozzászólások tömkelegét összefoglalóan „Telep-vitának” nevezte el később a kortárs kritika. Az írás, valamint a válaszként érkezett reakciók mai távlatból nézve már marginális jellegűek. Számomra azért lényegesek mégis, mert a fent említett médiumváltás áll a vita közép-pontjában, ahol a többség az offline és online irodalom hierarchikus elkülönítését szorgalmazza. Ez egyrészt a szakmai hitelesítés hiányából adódik, hiszen az online felületekre feltöltött szövegek nem esnek át olyan szűrőn, mint a folyóiratok és a könyvkiadók szerkesztőbizottsága, másrészt pedig a világhálónak a demokratikus jellegéből következik, hogy bárki publikálhat szövegeket korlátlanul például a saját blogján, fórumán.

Írásomban azt szeretném igazolni, hogy a Telep Csoport működése és recepciója az internet medialitásával és a papír alapú irodalommal szemben támasztott – elsősorban intézményi eredetű – elvárások összeegyeztetésére mutat példát, a csoportosulásnak helyet adó blog gyakorlatias céljain túl. A kialakult vita pedig ennek a konfliktusnak a tetőpontját jelentette, amelyhez hasonló azóta nem bukkant fel újra a magyar irodalmi közéletben. Nem tudjuk ugyan még, hogy a Telep Csoport tagjainak pályája milyen szintre jut el a későbbiek során, viszont maga a csoport és a fogadtatását érintő jelenségek az internet széleskörű elterjedésével megváltozott irodalmi nyilvánosság mediális és (azon belül is) a kritikai kontextusára kiválóan rávilágítanak.

A TELEP CSOPORT ÉS A KÖNYVESBLOG-VITA

A Telep-blogot Krusovszky Dénes hozta létre 2005. december 13-án a *freeblog.hu* blogmotorja segítségével.³ Elsődlegesen tehát pragmatikus célokat kívánt betölteni a netes felület létrehozásával: megkönnyíteni, kiegészíteni a műhelymunkát egy fiatal, többnyire az ELTE-n tanuló költőket tömörítő irodalmi csoport számára. Hiszen a blog nyújtotta lehetőségek egyszerűbbé tették a versek műhelyszerű megtárgyalását, mint ha személyesen találkoztak volna a tagok egy előre megbeszélt helyen. Ahogy Dunajcsik Mátyás, a Telep tagja hangsúlyozta, „nem fogy a festék a nyomtatóban, mert nem kell kinyomtatni minden találkozó előtt 5-10 példányt minden új versünkből, no meg nem kell mindenkinek egyszerre ráérni, hogy megmutassuk egymásnak a verseket”.⁴ Eleinte nyílt felületként funkcionált, ahol a szerzők csupán a Telep-blog alkotóiként jelentek

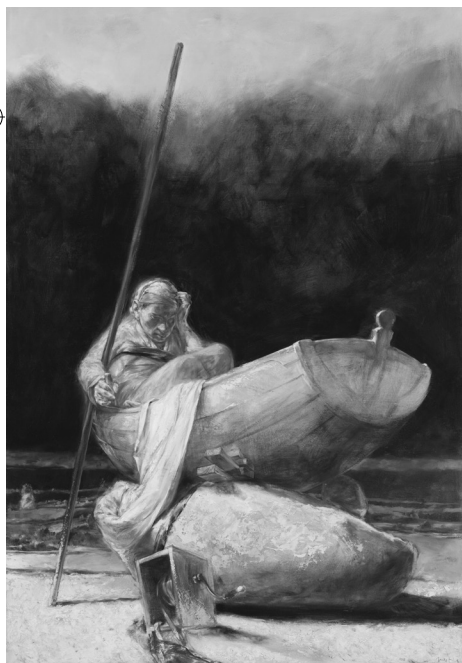
2 JÁSZBERÉNYI Sándor, VALUSKA László, KÁLMÁN Gábor, *Váltson Ön is paradigmát!*, Könyvesblog, 2007. december 4. http://konyves.blog.hu/2007/12/04/valtson_on_is_paradigmat [Letöltés ideje: 2013. augusztus 27.]

3 <http://telep.freeblog.hu/> [Letöltés ideje: 2013. augusztus 27.]

4 Kovács Bálint, *A Telep csoport: Hálós műhely*, Magyar Narancs, 2007/39, http://magyarnarancs.hu/konyv/a_telep_csoport_halos_muhely-67684 [Letöltés ideje: 2013. augusztus 27.]

meg, viszont Sirokai Mátyás csatlakozásával zárt közösséggé alakult át. Azt, hogy őket egy csoportként kellene kezelni, egy interjú során először egy újságíró vetette fel.⁵ A blogot kezdetekben csak a költők ismerősei, rokonai olvasták, de a beszámolók alapján „negyedév sem kellett, hogy a havi látogatók száma elérje az ezer főt”,⁶ ami már akkor is mutatta a fokozódó érdeklődést.

A Kalligram 2007 novemberében megjelent *Telep Csoport* című száma az írói kör legnagyobb áttörése abban a tekintetben, hogy első alkalommal publikáltak szerzői úgy, mint egy összetartozó csoport. A kiadvány megjelenése előtt a blog írói az ugyanabban az évben megjelent *Egészrész* című antológiában⁷ voltak jelen nagyobb számban, viszont a kötetben még nem jelölték meg csoportidentitásukat. Azt, hogy a Kalligram egy Telep Csoport-különszám készítéséről döntött, Gerevich András – a folyóirat akkori szerkesztője – a következőképp indokolta meg egy nyilatkozatában: „a rájuk jellemző együttes fellépés, csoportszellem”⁸ kiemelte a kör szerzőit a kortárs irodalmi közéletből. Valóban egyedülálló intenzitással léptek fel csoportként, akár a saját publikációikat, akár a róluk megjelent írásokat, reflexiókat vesszük figyelembe. A Telep-számon belül kiemelten fontos Bodor Bélának a tanulmánya, mely az első jelentősebb, a csoportról írt szakmunkának tekinthető.⁹



A lapszám megjelenése után egy hónappal látott napvilágot a *Könyvesblogon* a Kalligram-számról írt kritikának szánt pamflet, *Váltson Ön is paradigmát!* címmel. A három szerkesztő által aláírt szöveg nem csupán a szám tematikus részének valamennyi egységét támadja meg, hanem a Telep Csoport működéséről is személyeskedő hangnemben beszél. A körrel szemben támasztott szakmai vádak a „mesterséges kánonépítés”, valamint a „belterjesség” fogalmi köré szerveződnek – a legtámadhatóbb pontjuknak azt a már Bodor által észrevett jellegzetességet vélik, miszerint (az ő szavukkal élve) a „társaság nemcsak ebben a formában [a blogon] publikál, hanem folyóiratokban és önálló kötetekben is, na meg közös felolvasóesteket szerveznek és a szaksajtóban recenzálják [sic!] egymás könyveit”.¹⁰ Véleményem szerint ebben az állításban is megmutatkozik a látszólagos kibékíthetatlenség az internet médiuma és az általános, szakmabeli

5 Személyes megkeresésem során Nemes Z. Márió legalábbis így emlékezett vissza.

6 KOVÁCS, i. m.

7 *Egészrész: Fiatal költők antológiája*, szerk. K. KABAI Lóránt, Bp., JAK – L'Harmattan, 2007.

8 KOVÁCS, i. m.

9 BODOR Béla, *Telepesek*, Kalligram, 2007/11, 56–78.

10 JÁSZBERÉNYI, VALUSKA, KÁLMÁN, i. m.

irodalomszemlélet között. Annak ellenére, hogy a *Könyvesblog* szerkesztői számára is világos a Telep pozitív kritikai fogadtatása, azt mégsem tartják hitelesnek, mert „az irodalmi közélettel is gond van”:¹¹ egyfajta integrációs problémáról is beszélhetünk, amelyben az online szerveződő csoport az offline irodalmi intézményrendszer által is legitimálni szeretné magát. Ami pedig a „belterjességet” illeti, azt a Telep bírálói összekötik a korábban bemutatott fordított irányú médiumváltással. Egyik szarkasztikus megjegyzésük szerint „[g]yűjtse össze barátait, írjon néhány verset, pakolja fel egy honlapra, írjanak egymásról kritikát. Előbb-utóbb majd önökről is készül különszám, hülye tanulmánnyal [...]”.¹² Az internet segítségével felívelő írói karrier tehát meglehetősen negatív megvilágításba kerül a nyomtatott anyagokra támaszkodó irodalmi tevékenységekhez képest. Nem csoda, hogy ezt követően éles hangvételű vita alakult ki, melybe természetesen a Telep Csoport tagjai is becsatlakoztak. A továbbiakban a „Telep-vita” egyes mozzanatainak a kiemelésével vázolom fel a kortárs fiatal líra mediális kontextusát, és az irodalmi közéletben kitapintható bipoláris feszültséget.

A KORTÁRS FIATAL LÍRA MEDIÁLIS KONTEXTUSA: ÖT BELÁTÁS

A kontextus megértéséhez az *első* és egyik legfontosabb belátás, hogy a Telep-blog szövegei és az azt tematizáló kritikai megnyilvánulások materialitása megváltozik az internet mediális létmódja miatt, a szövegek anyagságuktól megfosztott formában vannak jelen az online felületeken. Ehhez számításba kell vennünk, hogy – N. Katherine Hayles szavaival – „a csábítás, hogy a képernyőn lévő szövegeket csak azért azonosítjuk a nyomtatott változattal, mert a betűk azonosak, sokkal erősebb a számítógép esetében, hiszen ez a legsikeresebb utánzó gép, amit valaha építettek”.¹³ Ez a csábítás a keletkező feszültség egyik forrásának is tekinthető, hiszen egy nyomtatott kiadvány kapcsán intézményi elvárásként inkább feltételezhetjük a szöveggondozói, szerkesztői tevékenység meglétét; míg az internetes publikációk esetében viszont az irodalmi közélet jogosan feltételez egyfajta bizonytalanságot az ott fellelhető szövegek esztétikai értékét illetően.

A *második* belátás ennél általánosabb. Hiszen napjainkban, a másodlagos szóbeliség korában az internet vált a publikálás leghatékonyabb médiumává. Walter J. Ong tanulmányának állításait parafrázálva a többi közvetítő csatornával szemben ez a mediális rendszer tovább tágtja „a nyelvi önkifejezés elektronikus eszközökkel való átalakítás[ának]” lehetőségeit, amellyel a megjelenő szó nem csupán „térbelivé [válík]”,¹⁴

11 Uo.

12 Uo.

13 N. Katherine HAYLES, *A nyomtatvány sík, a kód mély: a médiaspecifikus kutatások jelentősége*, ford. SERESS Ákos, Filológiai Közöny, 2004/3–4, 154.

14 Walter J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség: A szó technológizálása*, ford. KOZÁK Dániel, Bp., AKTI – Gondolat, 2010, 119.

de minden eddigénél gyorsabban juthat el olvasójához. Továbbá a webes felületek egyedülálló módon érvényesülnek a „figyelemfelkeltés kultúrájában”¹⁵ is, hiszen a folyamatos jelenlét és a befogadói figyelem fenntartása az interneten érthető el a legeredményesebben: elég, ha csak a folyamatosan frissülő interaktív tartalmakra gondolunk.

A lehetőségek folyamatos gyarapodásának, valamint az egyre szélesebbé váló internet-hozzáférésnek köszönhetően a tisztán a szóbeliséget szimuláló chaten és a fórumon túl lehetővé vált az irodalmi szövegek kétoldalú feltöltése is különböző online tárhelyek létrehozása révén. Hayles az előbb nyomtatásban megjelent, majd beszkenelt, interneten is publikált szövegeket „kibertexteknek” nevezi, amelyek „a nyomtatott és a digitális médiában is megvalósulhat[nak]”.¹⁶ Szemben a már online megjelenésre szánt szövegekkel, melyek közege eleve determinált. Ez az eltérés szintén táplálja a médiumok polarizációját. A kettő közötti különbség kulcsszavai a befejezettség és a befogadói részvétel – ugyanis a „kibertextek” inkább keltik a lezártág benyomását a blog-, valamint fórumbejegyzésekkel szemben, melyeknek olvasói még másod-szerzőkké is előléphetnek a kommentelési lehetőség révén.¹⁷

Megfigyeléseim szerint a feltöltött, publikált szövegeken belül a lírai szövegek tekinthetők a leggyakoribbnak, valamint a mediális közeg sajátosságaihoz legkönnyebben alkalmazkodónak: kvázi elsőbbségüket formai és tartalmi sajátosságainak egyaránt köszönhetik. Így esetükben még inkább megfigyelhetővé válnak a „figyelemfelkeltés kultúrájára” vonatkozó megállapítások. Ahogy Lapis József fogalmaz, „[az olvasó] [p]ironkodás nélkül élvezi a művet, vagy épp egy kattintással elfordítja tekintete elől a honlapot, s ez lesz az egyetlen tagadása”.¹⁸ A szelektálás szabadságát, a líra terjedelmi, tartalmi szempontjait, valamint a befogadására vonatkozó feltételeket figyelembe véve jut el Lapis arra megállapításra, hogy „a költészet a világhálón talált magának új, hiteles és produktív közeget a maga szűk, ám lelkes tábora számára”.¹⁹

Mindezen felül lehetővé válik a közvetlenebb olvasó-szerző kapcsolat, mely igazolja az online felületek kommunikatív hatékonyságát – ez immár a *harmadik* lényeges belátás. A kommunikációt illetően a virtuális térben egyfajta „alakváltozásra” figyelhetünk fel: a kommentelők megjelenési formáját Pallag Zoltán az *avatar* fogalmával írja le. Ez nem más, mint „az internet fórumain megjelenő felhasználó akár tulajdonságokkal is

15 Aleida ASSMANN, *The Printing Press and the Internet: From a Culture of Memory to a Culture of Attention = Globalization, Cultural Identities, and Media Representation*, ed. Natascha GENZ, Stefan KRAMER, New York, State University of New York Press, 2006, 11–24.

16 HAYLES, *i. m.*, 155.

17 Steve HIMMER, *The Labyrinth Unbound: Weblogs as Literature = Into the Blogosphere*, http://blog.lib.umn.edu/blogosphere/labyrinth_unbound.html [Letöltés ideje: 2013. augusztus 27.]

18 LAPIS József, *Enyhe mámor: A legújabb líra kihívásai az ezredforduló után*, Alföld, 2007/12, 77.

19 *Uo.*

felruházott virtuális énje”,²⁰ amely a fórumokon közösségformáló erőként is működhet. Általa eltitkolhatóvá válik a kommentelő személyes kiléte, mellyel a tiszta, „érdek nélkül orientáló”²¹ véleményalkotás lesz domináns a kommunikációban. Így egy olyan viszony jöhet létre a hozzászóló felek között, amely teljesen egyenlővé, sőt, akár egymás számára felismerhetetlenné teszi őket, még ha a fizikai valóságban egyébként ismerik is egymást. Bodor Béla tanulmányának *A kommentekről* című fejezete is foglalkozik ezzel a kérdéssel: egy Telep-blogos bejegyzés alatt zajló párbeszéd analizálása közben arra a megállapításra jut, hogy „[a kommentelők között] csakugyan két cyberego vitája zajlik”,²² hiszen a felhasználónévvel könnyedén álcázhatók a résztvevők személyiségei. Ez mind a lírai műhelyek működésére, szerzőkre, olvasókra is vonatkozik, hiszen a felsorolt, virtuális tér által nyújtott opciók pótolhatják a személyes jelenlétet, valamint a nyilvánosságot is. Egy blog (amennyiben nem korlátozzák a hozzáférést) a legtöbb esetben nyilvános, tartalmi bárki számára elérhetővé válhatnak. Az így megosztott tér működését illetően a Telepet górcső alá véve a műhelymunka kétoldalúvá válik: az egyik oldal a tagok közt lezajló „[b] aráti és szigorúan irodalmi művész-csevegés”,²³ a másik oldal pedig a körhöz nem tartozó kritikusokkal való „találkozás”, melyre a hagyományos szemléletben pusztán a személyes jelenlét során adódik valódi alkalom.

A *Könyvesblog* egyik fórumán zajlott vita résztvevői viszont nem éltek az „avatar” nyújtotta álarc védelmével, hiszen szerzői aláírták a cikket, és a kommentvitában is a valódi nevüket használták. A hozzászólók egy részéről is elmondható ugyanez, elsősorban a résztvevő Telep-tagokról (Ijjas Tamással szemben Bajtai András és Sopotnik Zoltán csupán a vezetéknevüket használták). Ezzel az internetes fórumozásra, véleményezésre jellemző anonimitás is elhalványul, mivel a résztvevők hozzáférhetnek egymás valódi identitásához, a személyes kapcsolatuknak megfelelően kommunikálnak egymással.

A *negyedik* belátás a témakör kritikátörténeti kontextusát ragadja meg: az internet medialitása és az irodalmi intézményrendszer között meghúzódó feszültség lényegét ugyanis éppen olyan, korábban már említett sajátságok adják, mint a szerkesztés megéléte, illetve hiánya. A Telep-vita értelmezése során Borbély Szilárd is így értelmezi ezt az interferenciát (két év távlatából, a Telep-antológia záró tanulmányában): véleménye szerint a probléma forrása az, hogy a Telep Csoport „mint jelenség [...] kapcsán összemosódik a blog és az irodalom”.²⁴ Borbély az okokat történetileg igyekszik feltárni, egészen

20 PALLAG Zoltán, *Óriás szellemek: A Web 2.0 és az irodalom(kritika)*, Magyar Narancs, 2007/46, http://magyarnarancs.hu/konyv/orias_szellemek_-_a_web_20_es_az_irodalomkritika-67912 [Letöltés ideje: 2013. augusztus 27.]

21 Uo.

22 BODOR, i. m., 71. (Kiemelés az eredetiben.)

23 JUHÁSZ Dóra, *A blog-költők és az up-to-date kánonok – avagy a link-líra, komment-kritika és a filológus*, Első Század, 2008/1, 229–230.

24 BORBÉLY Szilárd, *A Telep valami mása = Telep-antológia*, i. m., 125.

a 19. századig visszatekintve: „az irodalmat egyrészt a nemzeti reprezentáció, a kulturális önmegjelenítés, másrészt az osztrák [...] uralom elleni harci” eszköznek tekintették.²⁵ Erre alapozva alakult ki szerinte az irodalom „önmagát sérthetetlennek” tekintő magatartásformája, amelynek következtében saját magát „a társadalmi-kulturális alrendszer fölött álló szentségként kezeli”.²⁶ Borbély ezért azt a következtetést vonja le, hogy a vita azokra az anomáliákra reflektál, melyek az irodalmi intézményrendszernek az online nyilvánosság perspektívájából való bírálatában mutatkoznak meg.²⁷ Valuskáék vádpontjai Borbély írásával összevetve egyetlen „vádban” összegezhetők. Nem másról van szó szerintük, mint a Telep belső és külső reprezentatív eszközökkel kiépített imázsáról, mely egyrészt kétes esztétikai és szépirodalmi minőséget képvisel, másrészt pedig az internet medialitása miatt nem is vehető komolyan. Borbély és Bodor Béla ezzel szemben amellet foglalt állást, hogy a Telep jelenségét az internet és a hagyományos publikációs formák kibékítésére tett kísérletként is értelmezhetjük.

Ez a diszkurzív mező pedig párhuzamos egy, még ugyanabban az évben megtörtént eseménnyel, melyet „kis” kritikavitának nevezett el az irodalmi közélet, az 1996-os nagy kritikavita analógiájára. Itt ismét a *Könyvesblog*ba botlunk, ugyanis a *Próbálgatjuk a játékrendszert* című, Valuska Lászlóval készült interjú²⁸ tekinthetjük a vitát kirobbantó szövegnek. Ebben Valuska kijelenti, hogy egyrészt a *Könyvesblog* előtt „nem volt napi rendszerességű kritikai orgánus, ami megmondja mindenről a véleményét”, másrészt pedig, hogy „[a]z irodalom egy borzalmasan belterjes játéktér, barátok írnak barátok könyveiről szépeket, ha valami nem tetszik, akkor nem írnak róla és nincs konfliktus”.²⁹ Az első állításra fókuszálnak a disputába később becsatlakozók is: mind a *litera.hu*-n szervezett kerekasztal-beszélgetés,³⁰ és az arra adott reakciók, mind az azt követően megtartott XV. JAK Tanulmányi Napokon tartott, „Az ítélerő kritikája» – A kortárs magyar kritika helyzete” című konferencia is ezt a kérdéskört helyezte előtérbe.³¹ Ennek során több előadó is hangsúlyozta, hogy az online megjelenő kritikai reflexiók nem integrálhatóak az offline irodalmi intézményrendszer által fenntartott recepció közegébe, viszont mérvadóak lehetnek egy alkotás aktuális megítélésében.

A két médium közti feszültség vizsgálatából adódó ötödik belátás a „Telep-vita” líraesztétikai kontextusát érinti: az imázst, melyet Valuskáék szerint a Telep hozott létre

25 Uo.

26 Uo.

27 Uo., 126.

28 NAGY Gabriella, *Próbálgatjuk a játékrendszert: interjú Valuska Lászlóval*, Litera.hu, 2007. július 4., <http://www.litera.hu/hirek/probalgatjuk-a-jatekrendszert> [Letöltés ideje: 2013. augusztus 27.]

29 NAGY, i. m.

30 RÁCZ I. Péter, *Kinek a...? minek a kritikája? Kritikus olvasók*, Litera.hu, 2007. augusztus 31., <http://www.litera.hu/hirek/kinek-a-minek-a-kritikaja> [Letöltés ideje: 2013. augusztus 27.]

31 A konferencia előadásanyagaiból 2008-ban kötetet állítottak össze: *Az olvasó lázadása? – kritika, vita, internet*, szerk. BÁRÁNY Tibor, RÓNAI András, Bp., Kalligram – JAK, 2008.

maga köré, nem csupán a kritikai szövegekkel éri el, hanem a csoport költészetének sajátos hangjával. A „Telep-vita” ezen új irányát maguk az írói kör tagjai kezdeményezték: elsősorban a *Könyvesblog* szerzőinek agresszív vádjai alól szeretnék volna magukat így tisztázni. Válaszaik középpontjában, a cikkben többször is megidézett, már-már patetikus, elnagyolt értelemben használt „paradigmaváltás” fogalmának tisztázása áll. A legtöbb kommentelőben is felmerült az a kérdés, hogy a Telep Csoport lírája vajon melyik kortárs irodalmi paradigmába sorolható be. A Telep-tagok hozzászólásai közül Krusovszky Dénes és Dunajcsik Mátyás megnyilatkozása emelhető ki, s közülük is különösen az utóbbi, hiszen Dunajcsik írásának kifejezetten ez az elsődleges kérdésköre. Az általa is kiemelt kritikai szövegek segítségével (közülük hármát ő maga fogalmazott meg), amelyek megkísérlik a Telep líraesztétikai jellemzését, arra a következtetésre jut, hogy az „élőbeszéd-szerű megszólalást továbbgondolva”³² a vallomásos líra felé kanyarodik el a csoport költészete. Követendő mintaként elsősorban Kemény Istvánt és Marno Jánost, valamint Petri Györgyöt hozzák fel ezek a kritikák, de a felsorolt nevek más Telep-szerzők könyvéről írt bírálatok kapcsán is ismerősek lehetnek.³³

Tehát elmondható, hogy bár a Telep-tagok többsége „nem is próbál hozzákapcsolódni semmilyen élő és továbbélő magyar költészeti hagyományhoz”,³⁴ mégis több szempont rendelkezésre áll ahhoz, hogy karakterizálható legyen ez a lírai hang. A Telep-poétika Kulcsár Szabó Ernő tanulmányának alapján körvonalazható a legtalálóbban: igaz, a megállapításai nem csupán a Telepre vonatkoznak, mert ennél szélesebb hagyományteremtő lírai áramlatnak látja ezt a nemzedéket. Erősen monologikus, „alulretorizált, depoetizált nyelvhasználat” és a lírai én „önlefokozása” a közös nevezőjük – mely attribútumok az „1970/80-ban született új alkotók” generációját véleménye szerint egy az egyben meghatározza.³⁵ Ezen felül pedig az is elmondható, hogy a vallomásos megszólalásmód, mely előtérbe kerül a Telep Csoport valamennyi szerzőjénél, pseudo-jellegű – a versekben megszólaló én többnyire az „önéletrajziség és konstrukció »örvénylő forgásában« szólal meg”.³⁶ Ebből az érvelésből is kitűnik, hogy az irodalomkritika szempontjából is izgalmas költészeti vonulatról van szó, mely azért példázhatja a két mediális közeg közti feszültség enyhítésére tett erőfeszítéseket, mert az előzményeiként megnevezett szerzők anno természetesen még csak az „offline” mediális térben arathattak sikert.

32 DUNAJCSIK Mátyás, *A paradigmaváltásról – ha van olyan*, Könyvesblog, 2007. december 7., http://konyves.blog.hu/2007/12/07/a_paradigmavaltasrol_ha_van_olyan [Letöltés ideje: 2013. augusztus 27.]

33 Vö. POLLÁGH Péter, *Több csupornyi szép*, Litera.hu, 2006. március 16., <http://www.litera.hu/hirek/tobb-csupornyi-szep> [Letöltés ideje: 2013. augusztus 27.]

34 SZEGŐ, i. m., 8.

35 Lásd KULCSÁR SZABÓ Ernő, *„Magát mondja, ami írva van”: Jegyzetek az újabb magyar líráról = Megkülönböztetések: Médium és jelentés az irodalmi modernségben*, Bp., Akadémiai, 2010, 262–278.

36 NEMES Z. MÁRIÓ, *Személyes totem: Megjegyzések a Petri-líra aktualitásához*, Holmi, 2010/9, 1160.

Az öt belátás közti összefüggést a kritikai megnyilvánulás szabadsága adja, mely az internet mediális létmódjának egyenes következménye. A hagyományos irodalmi intézményrendszer eszközeinek ebben az új térben való feloldódása azonban egyáltalán nem jelenti a szakmai szempontok figyelmen kívül hagyását: ahogy láthattuk, a csoport működését a kezdetektől figyelemmel követték és a Telep-vitában aktívan részt vettek már a fősodorhoz tartozó irodalmárok is.

Annak ellenére tehát, hogy a Telep mint irodalmi, költészeti blog Valuskáék véleménye szerint eleve nem is vehető komolyan, a *Váltson Ön is paradigmát!*, valamint a kommentekben folyó vita marginális jellegén túl azt figyelhetjük meg, hogy a *Könyvesblog* nem a saját célközönségének érdeklődését keltette fel elsősorban, hanem a szakmai közéletét. Ez a kommentelők hozzászólásainak argumentációiból vehető észre, hiszen a többség a szakmai érveket hiányolja az írásból. Valuska László az interjújában azt hangsúlyozta, hogy „[a] *Könyvesblog* a szélesebb közönséget célozza meg, de az első visszajelzések az irodalom szűkebb berkeiből jöttek, mintha arra vártak volna, hogy majd valami történik”,³⁷ s a vitáról is ugyanezek mondhatók el.

Mára pedig az online működő irodalmi felületek szakmai reflektáltsága is egyre elfogadottabbá vált: konferenciák, táborok meghívottjaiként is gyakran mutatkoznak be újabbnál újabb alkotói csoportok: mindez mutatja az egyre erősebb közeledést a két médium között. Ehhez a nyitáshoz pedig nem kis mértékben járult hozzá a Telep-vita, hiszen az ott megfogalmazódott szakmai reflexiók és az ott felmerülő új szempontok azóta sikeresen beépültek az irodalmi közbeszédbe.



37 NAGY, i. m.

Fagyal József Szabolcs (1990) Vámspércs. A DE BTK anglisztika diszciplináris mesterszakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja, a DETEP résztvevője, a 2013-as OTDK „Angol nyelvű irodalom II” tagozatában első helyezést ért el.

Fagyal József Szabolcs

„EZ A NAPLÓ HALÁLHOZÓ FEGYVERRÉ VÁLT, AKÁR EGY TÖLTÖTT PUSKA” TRAGIKUS NYELVI ÜTKÖZÉSEK WILLIAM GOLDING TENGER-TRILÓGIÁJÁBAN*

William Golding *Utazás a világ végére* című trilógiája egy 19. századi útinapló formai jellegzetességeit imitáló hajóregény-sorozat. Mindhárom regény elbeszélője a fiatal arisztokrata, Edmund Talbot, aki egy szebb napokat is megélt névtelen brit hadihajón utazik az antipódusokra, s közben naplót vezet a fedélzeten történekről, meglehetősen vagyonos és befolyásos keresztapja szórakoztatására. A megrongálódott hajó több mint egy évig tartó viszontagságos utazás végén jut el Ausztráliába, ez idő alatt pedig Talbot betekintést nyer a hajózás (kezdetekben számára teljesen ismeretlen) világába. Az út során egyaránt közeli ismeretségbe kerül utastársaival és a legénység tagjaival, egy teljes szélcsendben melléjük sodródó hajó fedélzetén beleszeret későbbi feleségébe, Chumley kisasszonyba, valamint látszólag igaz barátira lel Charles Summers hadnagy személyében. Mindebből azonban az utazás végére csak szerelme, és – ami az elbeszélés értelmezése szempontjából fontosabb – a naplója marad. Annak érdekében pedig, hogy naplóját érdekesebbé tegye holmi egyszerű és tárgyilagos útirajznál, Talbot koherensebb és összetartóbb narratív formákat keres. Ez a próbálkozása már a trilógia első, *Beavatás* (*Rites of Passage*, 1980) címet viselő részének legelején is megnyilvánul. Az első néhány nap történéseinek feljegyzésekor már érdeklődést mutat a 18. századi angol írók stílusa iránt, és később – néhány szörnyű esemény okán – gyakran utal a hajóra mint színházra, saját helyzetükre pedig mint drámára, vagy időnként, mint bohózatra. Talbot (tévesen) azt gondolja, hogy az egyedülálló környezet – és még inkább a társaság – számos alkalmazkodó lépést kíván meg tőle, melyek közül a leglátványosabb a matrónyelv szókincsének elsajátítása. Amennyiben csak a *Beavatás* cselekményét vesszük figyelembe,

* A tanulmány a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú „Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program” című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

Talbot látszólag sikeresen jár el ezen a területen, azonban ennek ellenére is rendszeresen megszegi a hajó szabályzatát – ami leginkább azzal magyarázható, hogy turistaként van jelen a hajón, és (nyelvi) utazásként értelmezi útjukat. A nyelv különböző használati és regiszterei ütköznek össze újra és újra a regényben, ami tragédiába fúló retorikai hatalomharcot vezet Talbot, Colley tiszteletes és Anderson kapitány között a trilógia első részében, valamint a (részben nyelvi természetű) átjárhatóság hiánya vezet Charles Summers halálához a *Zsarátnokban* (*Fire Down Below*, 1989).

Talbot bizonytalan a narratíva műfaját illetően: eredeti szándéka idős keresztapja lenyűgözése, hogy az eseménydús *napló* által, ahogy Talbot fogalmaz, lordsága újra éljen,¹ de nagyon gyakran, különösen a regény első harmadában Talbot a korai nagy angol *regényírók* munkáihoz hasonlítja saját feljegyzéseit. Nem késik leszögezni, hogy már gyermekként is „több figyelmet szenteltünk a szentimentális Goldsmithnek és Richardsonnak, mint a vidám öreg Fieldingnek és Smollettnak”. (5.) Irodalomtörténeti szempontból és az elbeszélés milyensége miatt rendkívül fontos Talbot állásfoglalása Richardson mellett, már csak azért is, mert Samuel Johnson úgy tartotta, hogy a 18. század nagy esztétikai vitájának két pólusán Richardson és Fielding álltak egymással szemben. Talbot kijelentéséből kiderül, hogy a magáéhoz közelebb állónak tartja Richardson szentimentális regényeit és az episztola formáját, mint a Fieldingre jellemző pikaeszkregényeket, vagy a helyenként eposzi kellékeket is használó *Bildungsroman*okat. A hajóregény mint műfaj azonban gyakran magában foglalja mindkét stílusirány jellemzőit, és így van ez Talbot elbeszélésének esetében is. Ahogy egyre nagyobb gyakorlatra tesz szert az írás terén, kedvenc íróit is megkérdőjelezi: „Én nem vagyok képes rá, ön pedig nem kívánja és nem is várja el tőlem, hogy utamról percről percre beszámoljak! Most, hogy ráérek írni, kezdem megismerni egy ilyesfajta napló korlátait. Többé már nem adok hitelt Pamela nagysámnak, mikor oly jámborul számol be róla, mint állt ellen megfontoltan gazdájához közeledésének! Ezentúl egy mondatban kelek fel, könnyíték magamon, beretválkozom és reggelizek meg. A következő mondat már a fedélzeten lel viharzubbonyban.” (30.)

Ez az idézet rávilágít, hogy Talbot hamar felismeri a napló/útinapló és a regény közti műfaji különbséget. Bár Richardson – akárcsak angol pálya- és kortársainak nagy része – azt állította, hogy nem fikciót, hanem igazi hús-vér emberek által írt valós dokumentumokat publikált, Talbot hozzá való vonzalma ellenére is tudatosítja a valóság és fikció határvonalának problematikusságát, ugyanakkor nem hagyja figyelmen kívül azt sem, hogy a nap eseményeinek feljegyzésekor mekkora szabadsággal rendelkezik. Tisztában van azzal, hogy ha szeretné, olyan rövidre szabhatja fejezeteit, akár Laurence Sterne (73.), vagy *romancier*-hoz, azaz regényíróhoz méltó gondolatait is felhasználhatja, amennyiben azok közelebb viszik Anderson kapitány alakjának pontosabb leírásához.

1 William GOLDING, *Beavatás*, ford. GÖNCZ Árpád, Bp., Európa, 2008, 13. (A regényre történő hivatkozásokat a továbbiakban a főszövegben közlöm. F. J.)

(160.) Ugyanez a magatartás figyelhető meg Colley levelében is; talán meglepő, de nem csak a Szentírást és a klasszikusokat (192.), de a romantikus irodalmat is meglehetősen jól ismeri, és visszavonulását a hajó kabinjába (melyet saját *királyságának* nevez) Robinson Crusoe magányosságához hasonlítja. (204.)

Ahogy nő a feszültség, a hajó egyre inkább „teátrálissá” válik Talbot szemében, aki önmagát a hírvivő [*messenger*] szerepében látja, beszámolva a néha drámai, máskor bohózatba vagy éppen melodráma illő eseményekről. (103.) A *Beavatásról* készült 1982-es tanulmányában William Nelson azt írja, hogy az egész regény groteszkké válik attól, hogy nem fogadható be sem komédiaként, sem tragédiaként, mert abban különbözik ezektől a műfajoktól, hogy az embert szétválaszthatatlan és oszthatatlan keveréknek látja egy olyan univerzumban, mely megtagad tőle méltóságot és biztos tudást egyaránt. A komikus keveredik a patetikussal, az irtózatosságon a trivialitással, és minden áldozat, beleértve a mártírságot, öncélú melodráma felé hajlik.² Talbot csak az első rész végén, Colley temetése után jut el egy ehhez közeli felismerésig, amikor így szól az elsőtiszthez: „Az életnek nincsen formája, Summers. Az irodalom nagyon is rosszul teszi, hogy formát kényszerít rá!” (255.) Talbot megállapítása figyelmeztetés önmaga számára is: szűkebb értelemben véve óvakodnia kell attól, hogy egy műfaj elveit követve építse fel naplóját, de fontolóra kell vennie azt is, hogy a megszerkesztett narratíva mennyire közvetítheti híven a hajón megélt események sorát.

Ezt az elbizonytalanodást jelzi az utolsó fejezet címének megválasztása is: &. A szöveg elején (amikor az még inkább naplóra hasonlít, mintsem regényre) a naptárat követve számozza feljegyzéseit Talbot, majd lassan egy-egy betűvel (X, Y, Z) jelzi a hajón töltött, ismeretlen számú napokat. A drámai résznél pedig, amikor alighanem Talbot is érzi, hogy ő *elbeszélő*, ami pedig előtte áll, *irodalom*, szimbolikus jelentéstartalmú görög betűket választ fejezetcímül (például az *Omega* fejezetben mondja el Colley lerészegedésének történetét). Végül arra jut, hogy az élet közvetítéséhez enyhíteni kell az irodalmi forma szigorán, és kerülnie kell minden szükségtelen vagy erőltetett rendszerező módszert, akár pusztán a kronológiai rend alapján történő sorszámozást, akár a szövegbeli morálizáló szándékot. Az & pusztán a szerialitást, sorozatszerűséget jelöl, okozatiság vagy hierarchia nélkül, így a záró fejezet címe megkérdőjelezi a jelentést és az elbeszélés kohézióját is. Ahogy Talbot fogalmaz: „Azt is odaírhattam volna e bekezdés fölé, hogy »függelék«, de az olyan ostobán, nagyon is, nagyon is ostobán hatna. Mert a végére értünk valaminek, s már nincs mit mondani róla. Úgy értem ... persze, ott vannak a napi feljegyzések, de a naplóm így visszatekintve, észrevétlen átalakult, egy drámát örökített meg – Colley drámáját.” (254.) További érdekesség (és önellentmondás) persze, hogy némileg tanácstalanul ismét drámának nevezi Colley történetét, azaz továbbra is műfajokban gondolkodik.

2 William NELSON, *The Grotesque in Darkness Visible and Rites of Passage*, Twentieth Century Literature, 1982/2, 193.

Ahhoz, hogy Talbot és Colley beavatást nyerjenek a tengerészetbe, át kell esniük bizonyos rítusokon, és a kezdeti viszontagságokat meglepően jól viselik. Amíg nem szokják meg a tengeren való imbolygás émelyítő érzését, és nem gyúrik le az olyan gyakori tengeri betegségeket, mint a kólika, az írásra sem tudnak koncentrálni. Ami pedig még fontosabb, a matrónyelv megismerése nélkül nincs hozzáférésük a legénység életformájához. Mindketten élvezettel tanulják a kátránynyelvet (30, 66.), és Talbot sajnálattal jegyzi meg: „Mily kár, hogy e nemes kifejezőeszköznek oly szűk az irodalma!” (75.) – ugyanakkor elkészült műve, a trilógia sem kátránynyelven íródott, noha helyenként láthatólag nagy kedvvel és meglegedettséggel illeszt be néhány elemet az elbeszélésébe.³ William Falconer 1769-es tengerész szótára jelenti számára a két eltérő regiszter közötti tökéletes fordítás ígéretét; segítségével sikeresen azonosítja a hajó részeit, megnézi a matrónok közbeszédében elcsípett ismeretlen kifejezések jelentését, és így egyben a szókincsét is bővíti. Amikor viszont szótárát felütve rákér, hogy „mit is jelenthet az a bizonyos »ürgeöntés«, Falconer hallgat.” (85.) Vagyis egy roppant fontos pillanatban nem kap választ, és nem sokkal később Colleyt, néhány utas kíséretében, egy nagy zsákban vonszolja ki erőszakkal a kabinjából, fel a fedélzetre, ahol nyilvánosan megszegyenítik. A tengerész szótár kínálta biztonságérzet nem bizonyul többnek holmi illúziónál a fizikai erőszakkal szemben.

Az utasok és a legénység nyelvhasználata közti különbségek és ütközések nem csak erőszakos jelenetekben nyilvánulnak meg, hanem olykor komikus pillanatokban is. Mivel Talbot nem járatos a hajóséletben, és általánosságban véve is jellemző rá a naivitás, jó időbe telik, míg rájön, hogy a matrónokkal nem beszélhet úgy, mint arisztokrata társaival teszi a szárazföldön, illetve nem is várhatja el ugyanazt az ékesszólást a legénység részéről. Még a tisztekkel folytatott társalgásokban is (leszámítva a kapitányt és Summerst) legjobb, ha lényegre törően fogalmaz, és kerüli a figuratív beszédet és a nyelvi fordulatokat: „– Mr. Cumbershum láthatólag nem értette az érvelésemet. Belátam, ilyen embernél a képes beszédnek semmi haszna, átfogalmaztam hát a mondanivalómat.” (24.) Talbot modora leereszkedőnek tűnhet, viszont rá kell döbbsennie, hogy a Cumbershum-fajta tanulatlan emberek sokkal nagyobb hasznot jelentenek a hajó irányításában és fenntartásában, mint egy átutazó arisztokrata – részben ezt az előnytelen relációt igyekszik kiegyenlíteni, amikor elhatározza, hogy megtanulja a hajósszakma minden fogását. Egy másik komikus jelenet is ezt az állítást igazolja: Talbot az ötödik napon

3 Az *ártatlan ország* című könyvében Bényei Tamás azt írja, hogy „[a]lapvetően azonban a matrónnyelvvél való kapcsolat (természetesen a hajón történő eseményekkel együtt) Talbot (nyelvi) világának teljes kikökenését eredményezi. A tengeri trilógia (és elsősorban a *Beavatás*) ekként voltaképpen »szótárregényként« is olvasható, amelyben a szótár körkörös nyelvi logikája fokozatosan megfertőzi az egész regényvilágot.” BÉNYEI Tamás, *Az ártatlan ország: Az angol regény 1945 után*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003, 419. Illetve: Uő, *Acts of Attention: Figure and Narrative in Postwar British Novels*, Frankfurt – Berlin, Peter Lang, 1999, 93–169.

Willis nevű szolgájával (aki a matrózok és tisztek ranglistájának egyik legalsó fokán áll) beszélget, és csak úgy odavetve beilleszt a párbeszédükbe egy ógörög idézetet (fordítása: „A végtelen tengeren vagyunk”), mire Willis tudatja vele, hogy nem beszél franciául. Ismét meglehetősen leereszkedő modorban kérdezi Talbot: „Akkor mit tud, fiatalember?”, a válasz pedig remekül megvilágítja, hogy gyakorlati szempontból mennyire haszontalan az ógörög, a francia, vagy bármelyik külföldi nyelv ismerete a hajó fedélzetén, különösen akkor, ha összehasonlítjuk Willis praktikus tudásával: „Ismerem a kötélzetet, uram, a hajó részeit, a dörzsfákat és csomókat, a szélrózsa csúcsait, a tájoló jegyeit, hogy be tudjak mérni egy szárazföldi tereppontot vagy tájékozódási pontot és be tudjam lőni a napot.” Látszólag sikerül is lenyűgöznie Talbotot, aki elismeri, hogy „[l]átom, jó kezekben vagyunk,” és talán épp ezen fellelkesedve Willis újabb felsorolásba kezd. Ez a jelenet azonban nem csupán arra mutat rá, hogy Willis gyakorlatias tudása jobban hasznosítható a fedélzetén, mint Talbot ógörög ismerete: azáltal, hogy Talbot nem érti, mire gondol szolgája a „nap belövése” kifejezéssel (az eredetiben „shooting the sun”), nyilvánvalóvá válik, hogy a matrózok is használnak figuratív nyelvet és olyan kifejezéseket is, amelyeket Talbot nem ért meg. Willis számára ugyanolyan kézenfekvő az általa használt kifejezés jelentése, mint Talbotnak az ógörög; nem is meglepő, hogy kacagva mondja: „Ugrat engem, uram [...] Még egy szárazföldi patkány is tudja, már megbocsásson, hogy mit jelent »a napot belőni«.” (37.) A megértéshez kölcsönösen szükséges dekódolniuk a másik mondatait, de azt is meg kell jegyezni, hogy Willis és a többi matróz számára nem égetően fontos az ógörög ismerete, ahogy Talbot is csak saját vállalkozó kedve és naplója miatt igyekszik megismerkedni a kátránnyelvvvel. Összességében ez a jelenet jól mutatja, hogy a nyelv önmagában nem elegendő ahhoz, hogy bármelyik fél elnyomás alá kerüljön, ahhoz ugyanis szükséges az egyéb helyről származó hatalommal való visszaélés, mint az a *Beavatás* tragikus végkifejletében is megmutatkozik.

A regény folyamán végig megfigyelhető, hogy az írott dokumentumok miként befolyásolják a történéseket. Szembeszökő a retorika hatalma, vagy éppenséggel az ékes-szólás törékenysége. Egyidejűleg három naplószerű dokumentumot vezetnek a hajón: az egyik Edmund Talbot naplója, mely elkészülésekor a végleges, általunk olvasott szöveg, a másik Colley tiszteletes hűgához szóló levele, melyet később Talbot a szó szoros értelmében beragaszt saját naplójába, így az a *Talbot-kézirat* részévé válik (180.), illetve (az egyetlen, melyhez nincs hozzáférésünk!) Anderson kapitány úti beszámolója. Ez a három irat egyaránt nagyon különböző tónusát, tartalmát és felhasználását véve, de mind nagyon fontos a tulajdonosa számára, és kisebb-nagyobb hatalmat jelent a hajón. Talbot lakat alatt, Charles Summers barátjától is elzárva tartja naplóját, Colley egyetlen barátjának nevezi levelét a hajón (207.), a kapitány pedig a hajó elsőszámú hivatalos dokumentumát vezeti. Ez a három tényező önmagában talán nem keltene konfliktust, a szereplők motivációja viszont igen.

Talbot igyekszik eleget tenni „kötelességének,” befolyásos keresztapja szórakoztatásának, de ahogy azt már a második napon feljegyzí, nem arról ír, amiről eredetileg szeretett volna. (20.) Amint felépül tengeribetegségéből, figyelme a kapitányra terelődik, és némileg fontoskodó módon (ahogy azt később Colley is teszi) keresi Anderson társaságát. Az előfedélzetén alkalmatlankodva azonban tudtán kívül sérti meg a hajórendtartást [*Standing Orders*], a kapitány szavának és hatalmának egyik szimbolikus eszközét, mely a hálókörzet közelében több példányban kítűzve hívja fel a figyelmet a hajó minden utasára vonatkozó szabályzatra. Anderson szemében Talbot látogatása meglehetősen nagy arcátlanság, amit csak azért sikerül megúsznia enyhe figyelmeztetéssel, mert a kapitány tud a tehetős keresztapa számára vezetett naplóról. Tart attól, hogy egy magasabb tekintély megfoszthatná jelenlegi pozíciójától, és ennek elkerülése érdekében igyekszik jó színben feltűnni Talbot naplójában. A lelkész esetében azonban nincs hasonló fékező erő, és a hajórendtartás ugyanazon pontjának megszegésért a feldühödött kapitány kegyetlenül megszégyeníti Colleyt. Talbot feljegyzéseiből azt is megtudjuk, hogy keresztapja javaslatára gyakorolnia kell a hízeltés és a bókolás [*flattery*] művészetét, ami szintén azt jelzi, hogy az ékesszólás fontossága a regény egyik legfőbb témája. A kapitány előtt teljesen ismeretlen a napló tartalma, mégis a fenyegetettség érzését váltja ki belőle. Kényelmetlenül, mondhatni, sakkban tartva érzi magát, és, hogy megszüntesse ezt az állapotot, elküldi Summerst, hogy közölje: a naplónak „nem szabad folytatódnia.” (146.) Talbot meglepődik, de nem engedelmeskedik a felszólításnak; épp egy nappal korábban jegyezte fel, hogy a bűnbánást színlelő kapitány miként keresi fel kabinjában a haldokló lelkészt, azért, hogy jó benyomást keltve bekerüljön a naplóba. (143.)

Az „ürgeöntés” jelenetében Colley verbális hatalmát és ékesszólását a szó szerinti értelemben véve roncsolják szét. Akárhányszor megpróbál verbálisan védekezni a hajósok örülete ellen, azok brutálisan megtagadják tőle a beszéd lehetőségét és így egyúttal szimbolikusán az isteni szó közvetítését is: „S mikor számat tiltakozásra nyitottam, nyomban betömték valami olyan okádnivaló rondasággal, hogy elfog az undor és hányingerem támad, ha csak eszembe jut is. S ez, meg se tudnám mondani, meddig, újra meg újra megismétlődött; s ha nem nyitottam ki a számat, azt a rondaságot az arcomra kenték.” (229.) A történetek után letargiába süllyed, de nagy reményekkel hagyja el kabinját, amikor békítésképpen rummal köszöntik a matrózok, melyen ő is osztozva olyan szégyenletes állapotban végzi, hogy inkább elszánja magát a halálra (151.), mintsem hogy még egyszer elhagyja szűk odúját. Utolsó, teljesen mozdulatlan napjaiban Talbot is meglátogatja, azonban ő sem tudja felvidítani vagy a fedélzetre csalni Colleyt, bár még ekkor is magabiztos beszédképességének meggyőző erejét illetően. A lelkész leveléből kiderül, hogy korábban Talbot bizonyíthatta volna ilyen nemű képességeit a társaságával. Egyszerű, hétköznapi társalgások akadályozhatták volna meg a férfi halálát, és alighanem erre gondol Charles Summers is a *Noblesse oblige* (176.) terminus emlegetésével, melyet Talbot, akárcsak a *Fair Play* kifejezést, egyetlen szóra, *Igazságra* fordít le.

Végül azonban nem szolgáltat igazságot a lelkésznek, és a halál módjának megítélése és rögzítése fölött is Anderson kapitánynak lesz hatalma. Útinaplójába azt jegyzi fel, hogy *mértéktelenség* végzett Colleyval, a halált pedig *alacsony láz* okozta (241.), ezzel szemben Talbot végső, humánusabb állítása egészen más kontextusban igyekszik megörökíteni a halált: „Az ember bele tud halni a szégyenébe.” (268.) Bármiféle „Igazság”, akár a halál körülményeit, akár a történet tanulságát illetően, azonban nem állítható fel a sok különböző dokumentum és narratíva együttes vizsgálatakor sem, ami szorosan összefügg a *Beavatás* utolsó részének narratív stratégiájával, leszámítva azt a fontos különbséget, hogy a szöveg igyekszik ráébreszteni az olvasót arra, hogy milyen „Igazság” mondható el, és mi nem.⁴

Az *Omega* fejezet elején Talbot felkínálja egy nagy ívű allegorikus olvasat lehetőségét. A brit társadalom elemeiként látja/láttatja a kapitányt és a lelkészt: Anderson jelképezi az államot, Colley pedig az egyházat. Eltöpreng rajta, hogy melyik szigora képes nagyobb hatást elérni az emberek fölött, a kilencágú korbács [*cat-o'-nine-tails*] a maga fizikai valójában, vagy „a fogalmi, a korbács *platóni eszméje*, a Pokol tüzének fenyegetése?” (105.) A választ pedig alighanem ő is tudja, már az utazásuk legelején: „Filozófia és vallás – vajon mit ér e kettő, ha fúj a szél, s a vizet mintha dézsából öntenék?” (17.) Ez a költői kérdés arra enged következtetni, hogy ő és Colley egyaránt tehetetlenek Anderson kapitánnyal szemben a saját hajóján. J. H. Stape azt állítja, hogy az egész trilógia olvasható úgy, mint egy, a társadalmi intézmények és az egyén kapcsolatának viszonyát vizsgáló szöveg,⁵ de az összeütközések sorozata az esetek túlnyomó többségében nyelvi eredetű: ez abból is kitűnik, hogy az egymással versengő narratívák nélkül alighanem elkerülhető lett volna Colley tragikus halála.

Bár a trilógia első része a leginkább nyelvközpontú, a *Szélcsendben* és a *Zsarát-nokban* is szervezőelem Talbot régi és új naplója, valamint a nyelvi regiszterek közötti fordítás lehetetlensége. Ez a két tényező alakítja Charles Summers sorsát, miután összeharagkoszik Talbottal. Utóbbi némi félreértés és neheztelés után biztosítja pártfogásáról az elsőtisztet, hangsúlyozva, hogy keresztapjának címzett naplójában rendkívül kedvező fényben tüntette fel őt, amiről ha szeretne, meg is bizonyosodhat. A napló hatalma már alighanem önmagában is elegendő lenne Summers előléptetéséhez, ígéretéhez ragaszkodva viszont Talbot még Sidney Cove-ből is ír keresztapjának egy levelet, melyben kéri Charles sorhajókapitánnyá való kinevezését. Kettejük együtt töltött éjszakai szolgálatai során megtudjuk, hogy Charles alacsony sorból származik, soha nem élvezhette befolyásos emberek pártfogását, és amit idáig elért, azt szorgalmának, de önmaga szerint leginkább szerencséjének köszönheti. Kadéttá való kinevezését egy véletlennek tudja be –

4 Ian GREGOR, Mark KINKEAD-WEEKES, *The Later Golding*, *Twentieth Century Literature*, 1982/2, 116.

5 J. H. STAPE, „*Fiction in the Wild, Modern Manner*”: *Metanarrative Gesture in William Golding's To the End of the Earth trilogy*, *Twentieth Century Literature*, 1992/2, 226.

egyszerű matrózként épp a Bibliát olvasta, amikor egy admirális látogatta meg hajójukat, és látva Charles buzgalmát, saját hajójára vitte mint újdonsült kadétot.

Charles előmenetelében már a kezdetektől hangsúlyozott szerep jut az írásos dokumentumoknak, azok közvetítenek a saját származásánál magasabb rendet vagy befolyást, és végül a Talbot által hozott *átmeneti* kormányzósági irat, egy tekercs jeleníti a kikötőkapitányi kinevezését. A kapitányi kinevezést túl sokáig váró vállrojt, fényét veszítve, kopottasan mutat Charleson. Alacsony származása miatt a legutolsó kitüntetése transzgresszív aktusként értelmezhető, mely Talbot segítségével ugyan létrejöhetett, de a nyelvek és osztályok közti fordítás lehetetlensége miatt nem fenntartható. Charles is tudta ezt, erre gondolt azzal, hogy az angol társadalmi osztályrendszer jelenti az angol nyelvet, és végül fizikai értelemben véve is saját igazának lesz áldozata: a *francia* Benét hadnagy javaslatára izzó vasakat vertek az előárboc részébe, amelyek segítettek kikötőbe juttatni a hajót, de ahogy Charles mindvégig sejtette, nem hűltek ki. A már Charles irányítása alatt álló hajó belsejéből terjed szét a zsarátnok, lángba borítva a kikötőben álló hajót kapitányával a fedélzetén. A több mint egy éves út végén Charles jutalma nem egy hölgy szerelme, mint Talbot esetében, hanem a hőn áhított kapitányi kinevezés, ami a keresztpapa halála ellenére is létrejöhet. Charles halálából ítélve az előléptetés már túl messzire vitte a számára elérhető legmagasabb tisztségtől, és transzgressziója következtében elbukik, az égő hajó folyosóin oly nyomtalanul tűnik el, mintha soha nem is lett volna.⁶

Mrs. Prettimannel való utolsó találkozásuk alkalmával Talbot tanácsot kap a napló szerkezeti és műfaji felépítését illetően: „Az utazás, amin átesett, szerves része életének, uram. Ne is próbáljon csiszolni rajta. Nehogy átírja magában holmi regénnyé. Óvakodjon attól, hogy az emberi létnek valamiféle jelképét, foglalatát vagy allegóriáját olvassa bele. Nem más az ön utazása, uram, helyesebben nem *volt* más, mint ami. Események egymásutánja.” Az allegorikus olvasatok elvetését tekintve talán igaza lehet Prettimannének, de figyelmen kívül hagyja az írás szükségszerűen fikcionalizáló természetét, és annak hatalmát is, mely oly sokszor megmutatkozik a három kötet során. A napló és más iratok által kiváltott következményeket látva talán mégsem akkora (Prettimanné kifejezésével élve) „marhaság” Talbot megállapítása: „Arra a következtetésre jutottam, hogy a halál lakozik kezemben.”⁷ Másfelől pedig szépirodalom – ahogy azt a második és harmadik könyv zárásában is elmondja, élete távoli, kissé valótlan fejezeteként tekintve a hajóútra, a naplókban rögzített események egymásutánja regénytrilógiává állt össze, melynek nyomtatásban megjelent köteteit Talbot elégedetten szemlélgetheti otthona könyvespolcán.⁸

6 William GOLDING, *Zsarátnok*, ford. VÁGHY László, Bp., Európa, 2010, 292. 7 *Uo.*, 286.

8 William GOLDING, *Szélcsend*, ford. VÁGHY László, Bp., Európa, 2008, 284.

Bozsó Georgina (1987) Tata. A DE BTK anglisztika másodéves mesterszakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja, a DETEP résztvevője. A 2013-as OTDK „Angol nyelvű irodalom és kultúra III” tagozatában második helyezést ért el.

Bozsó Georgina

A MEGTISZTULÁS FELVONÁSAI MARGARET ATWOOD: *FELLÉLEGZÉS* ÉS SOFI OKSANEN: *TISZTOGATÁS* CÍMŰ MŰVEIBEN*

„A házat kutatom a szememmel,
szükségem van valami előjelre, de semmi sincs ott.”

(Margaret Atwood)

„Aliidének esze ágában sincs azokról a dolgokról beszélni,
soha, senkinek.”

(Sofi Oksanen)

A kanadai Margaret Atwood, és a finn Sofi Oksanen szövegei – bár első látásra távolinak tűnhetnek – számos ponton egyezést mutatnak. Mindketten írónők, akik a nőiséggel, annak lehetőségeivel, ábrázolásmódjával foglalkoznak. Műveik főszereplői sokszor az adott társadalmi berendezkedés áldozataivá válnak, így a szövegek az ő kiszolgáltatottságukat, a testük feletti kontroll önkéntelen elvesztését, illetve e veszteség észlelését jelenítik meg. Atwood és Oksanen női karaktereik lelki rezzenéseiből építik fel az őket körülvevő környezetet, így a világ, amelyben ezek a figurák elhelyezkednek, egyszerre válik az ő szemszögükből klausztrofobikusan szubjektívvé, illetve tágabb, társadalmi értelemben kritikussá is. Ezen egymással összefonódó világlátások, a kint-bent fogalomrendszere rokonítják a két író nő szemléletvilágát.

Margaret Atwood *Fellélegzés* és Sofi Oksanen *Tisztogatás* című műve központi helyzetbe állítja a női testet, hiszen a hatalom mindkét esetben leginkább a testre – és a testen – gyakorol hatást. A traumatikus élmények elszenvedése után azonban tovább kell(ene) lépniük, visszatérni a hétköznapi normalitásába, azonban ezek a traumatizált testek képtelenné válnak a továbblépésre; kicsúszik a lábuk alól a talaj és olyan ingerek láncreakciói uralják őket, melyek során a traumától való megszabadulás ellehetetlene-

* A tanulmány a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú „Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program” című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

dik. A két regény ezt a folyamatot különböző körülmények között kíséri végig, úgy, hogy a megtisztulás vágya mindvégig jelen van mindkettőben.

A NYELV ÉS AZ EMLÉKEK SZEREPE A MEGTISZTULÁSBAN – MARGARET ATWOOD: *FELLÉLEGZÉS*

Margaret Atwood 1972-ben íródott második regénye, a *Fellélegzés*, felkavaró portrét fest egy nőről, aki élete során számtalan eredménytelen kísérletet tett arra, hogy megfeleljen a nemére vonatkozó társadalmi normáknak. A regény narrátora a történet folyamán teljes névtelenségbe burkolózik: tisztában van saját, normáktól eltérő deviáns viselkedésével, ezért szembehelyezkedik az elvárásokkal, mikroközösségében kitaszítottá válik, ami elvezet későbbi örületéhez. Atwood mesterien mozgósítja a nyelv, az emlékezés motívumait, ez pedig lehetővé teszi olyan kortárs problémák autentikus megközelítését, mint a nemek problémája, a társadalmi feszültségek színrevitele és a megtisztuláshoz való viszony. A narrátor kaotikus látásmódja egyenesen szükségessé teszi a megújulásra irányuló törekvéseit és az előbb említett kortárs problémákra adott önkéntelen reflexióját. Carol P. Christ tanulmányában spirituális küldetésről beszél, mely mély vallási gyökerekből fakad.¹ Akár



vallási küldetésről, akár megtisztulás utáni vágyról beszélünk, a nyelv szerepe mindkét esetben elengedhetetlen, hiszen összekötő elemként van jelen a narrátor és az őt körülvevő társadalom között.

A nyelv szerepe folyamatosan egy fennálló problémaként teteleződik a regényben. A névtelen lány többször is gyengének, erőtlennek érzi magát és ezt még csak tetőzi, hogy képtelen a nyelvet megfelelően használni. „Minden baj a törzsünk tetején levő daganatban van. Sem a test, sem a fej ellen nincs kifogásom: csak a nyak zavar, amely azt az érzetet kelti, hogy két különálló dolgot köt össze. Rossz a nyelv, nem kellene külön néven nevezni őket.”² Azzal, hogy a rendelkezésére álló nyelvet elégtelennek érzi, a lány alapvető léte, egzisztenciája kérdőjeleződik meg abban a társadalomban, melynek elvileg ő is a szerves része. Nem a nyelv az egyetlen dolog, amely nem biztos, hiszen

1 Carol P. CHRIST, *Margaret Atwood: The Surfacing of Women's Spiritual Quest and Vision*, Signs, 1976/2, 316–330.

2 Az idézetek az alábbi kiadásból származnak: Margaret ATWOOD, *Fellélegzés*, ford. L. PATARICZA Eszter, Bp., Európa, 1984, 87.

ön maga belső erejét sem érzékeli, ez által nem csak az őt körülvevő világot, hanem a saját létét is megkérdőjelezi. Ronald David Laing „ontológiai bizonytalanságnak” nevezi ezt a lelkiállapotot: „Ha az egyén nem képes a saját és más személyek valódiságát, életképességét, autonómiáját és identitását bizonyosra venni, akkor az adott illető elmerül abban a folyamatban, melynek során megpróbálja ezeket igazivá, élővé tenni mind önmaga, mind pedig a többi ember számára, ezzel megőrizve identitását és végső esetben, megőrizve saját józanságát.”³

Olyan mentális folyamat zajlik az én-elbeszélőben, melynek során önmagát kell meggyőznie arról, hogy a körülötte lévő emberek és a környezete természetes és létező. A lány különböző kis történetfoszlányokat oszt meg az olvasóval a gyermekéről, akit a férjére hagyott, illetve a múltjának más eseményeiről. A történet körvonalai azonban átrendeződnek, amikor a narrátor később már azt állítja, hogy a tanárával volt viszonya, és közös gyermekük elvetetésére kényszerült. Múltjának története, mely apró fragmentumokból áll össze, tehát folyamatosan változik a regény folyamán, hiszen mindig újabb és újabb, egymásnak ellentmondó információkhoz jutunk. Az átalakulás alapvető jellegzetessége, hogy a fedő történetek elhullnak, lehámlanak annak a folyamatnak a során, ahogy az elbeszélői szubjektum egyre mélyebbre merül el saját magában és szembesül saját – fokozatosan felszínre kerülő – traumáival.

Ezek a traumatikus emlékek a víziók formájában is gyötörni kezdik a névtelen narrátort. A tévképzetek, képzelgések felhívják az olvasó figyelmét arra, hogy a lánynak nincsen tisztázott, teljes múltja, személyisége nem rendelkezik igazi fejlődéstörténettel. Nem derül ki, hogy mi az oka a cselekedeteinek, melyek azok a belső mozgatórugók, lelki rezzenések, amelyek alapján élte az eddigi életét. Tudata gyakorlatilag egy zsúfolt, teleírt lap, amely már nem képes további terhelést elbírní – ezért is problémás a viszonya az emlékeivel és az érzéseivel is. „Vigyáznom kell az emlékeimmel, mindig ellenőriznem kell, hogy az emlékek a sajátjaim, és nem másoké, akik elmesélték nekem, mit éreztem, hogyan viselkedtem, miket mondtam, mert ha az események valótlanok, akkor a hozzájuk fűződő érzéseim is azok lesznek.” (82.) A névtelen narrátor aggodalmáról tesz tanúbizonyságot, amikor felmerül benne az emlékek változtathatóságának lehetősége, és rájön, hogy a külvilág és a múlt eseményeinek érzékelése szubjektív tapasztalaton alapul. Túlságosan is megijed az emlékek hatalmától: megretten attól, hogy képtelen lesz saját magát, a múltját ellenőrizni. Ez a folyamat azonban már régen elkezdődött, valójában nem a racionális kontroll, a mások emlékei vagy a róla alkotott vélemények befolyásolják leginkább a gondolkodását, hanem a saját tudattalanja. A víziók végül idomulni fognak a narrátor saját, aktuális érzelmeihez és ezáltal az olvasó hozzá hasonlóan képtelen lesz elválasztani a valóságot a képzelettől.

3 Ronald David LAING, *Ontological Insecurity* = R. D. L., *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, London – New York, Penguin, 1969, 42.

Amennyire az emlékek kontrollálhatóságának, úgy a nyelv kifejező képességének problémája is előtérbe kerül a regényben, amely anélkül mutatja be Atwood elgondolárait a nyelv alkalmazhatóságáról, hogy túlságosan is teoretikussá válna. Meera T. Clark tanulmányában hangsúlyozza, hogy a nyelv olyan autonómiával rendelkezik, amely messze áll az objektivitástól, hiszen olyan valóságot teremt, amely sokkal erőteljesebb, és amely pusztulásunkhoz és túlélésünkhöz egyaránt rejtélyesen köthető.⁴ Clark a nyelvet tehát olyan erőként definiálja, amely óhatatlanul is formálja az adott egyén világlátását, gondolatiságát és kifejező képességét. Éppen ezért a nyelvhasználat képességének elvesztése és az emlékezet bizonytalansága együttesen vezeti el a narrátort ahhoz a végső ponthoz, melyet átlépve az eddig látott rendszer még inkább kifordul önmagából, arra kényszerítve a narrátort, hogy levesse ruháit, alámerüljön a tóban, és a dolgát is a szabadban végezze el. Minden egyes civilizációhoz köthető tárgy tiltás alá kerül: a ház, mint menedék megszűnik, a konzervétel mesterséges mivolta miatt szintén tilos.

Kizárólag a természet erőforrásai állnak rendelkezésére. „Napnyugtakor befalok egy darab káposztát és megeszem a megmosott répákat, amelyeket eldugtam, és most a fű alól előszedek. A budiba is tilos mennem, így a trágyát, az ürüléket a földön hagyom, és betemetem. A barlanglakó állatok mind így csinálják.” (208.) A megtisztulás tehát a kristevai abjekció szerint jön létre, és olyan térbe taszítja a névtelen narrátort, melyben a civilizáció szimbolikus, apai rendje összedől, és helyébe az anyatermészet lép. „Élő mi voltom határaihoz értem. Ebből a horizontból bontakozik ki élő testem. A hulladékok hullanak, hogy én élhessek, egészen addig, amíg egyre fogyatkozván már nem marad belőlem sem több, és egész testemben lehullok, cadere, a határon túlra hullaként.”⁵ A megtisztuláshoz először szembe kell nézni a vadonnal, hogy saját magát is újra „visszahelyezze” a testébe, és olyan funkcióit is szabadjára engedje, amelyeket a nyugati civilizáció nem tolerál. A test először bemocskolódik, alávetetté válik, hogy utána megtisztuljon. A narrátor csak azután térhet vissza a civilizációba, miután találkozott az abjekttel.

A regény befejezése lezárja ezt a folyamatot – a megtisztulás végbemenetelével a névtelen narrátor visszatérhet a társadalomba, azonban a visszailleszkedése nem lesz fájdalommentes. „Előrefeszülök, a kérések és kérdések felé, habár a lábaim még nem mozdulnak.” (223.) Atwood ambivalensen zárja le a regényt. A narrátor rákényszerül arra, hogy az őt előzőleg cserbenhagyó nyelv révén magyarázza el környezetének, miért volt szükséges átélnie az örületet, a visszailleszkedés kedvéért. Megtisztulása szubjektív, ön-reflexív módon zajlott le, és félő, hogy akárhogy is próbálkozik majd erről magyarázatot adni, senki sem fogja megérteni.

4 Meera T. CLARK, *Margaret Atwood's Surfacing: Language, Logic and the Art of Fiction*, Modern Language Studies, 1983/13, 3–15.

5 Julia KRISTEVA, *Bevezetés a megalázottsághoz*, ford. KISS Ágnes, Café Babel, 1996/2, 170.

TESTEK MEGTISZTULÁSA A GENERÁCIÓK TÜKRÉBEN – SOFI OKSANEN: *TISZTOGATÁS*

1992-ben, Észtországban Aliide Truut, egy idős észti asszonyt légyzümmögés kelt fel álmából. Már-már reflexszerű mozdulattal a légycsapóért nyúl, az ablakon kipillantva azonban meglát egy „csatakos batyut”, amelyről a későbbiekben kiderül, hogy egy kuporgó lány, Zara. A két nő gyanúsán méregeti egymást, alig-alig szólnak a másikhöz zavarukban. Aliide betörőt, rablógyilkost, csalit sejt a lány hirtelen felbukkanása mögött, míg Zara félelmében alig tud megszólalni. Ezzel a nyitójelenettel indul a finn író, Sofi Oksanen harmadik regénye, mely 2008-ban jelent meg Finnországban. Oksanen még gyerekkorában hallotta a történetet a kettesben élő édesanyjáról és fiatal lányáról, akik egy sebesült katonát találnak az erdőben. A katona segítséget kér tőlük, ők hazaviszik, elrejtik, azonban a lányt hamarosan kivallatják, éjszakára sem tér haza. Amikor reggel megjelenik, úgy tűnik, mintha fizikailag teljesen rendben volna, ám onnantól kezdve néma marad. Soha nem derül ki, mi történt vele azon az éjszakán.

A három generációt felölelő történet több idősíkon játszódik: 1936-tól 1992-ig bezárólag követi végig a II. világháborút, majd a szovjet megszállást átélő Észtország traumáját, melyben a nagymama/anya/lány⁶ élményei fonódnak össze egyetlen, összefüggő egésszé. A test és a megtisztulás viszonya számos ponton kapcsolódik a II. világháborút követő szovjet megszálláshoz. Oksanen több interjújában is elmondta, hogy Európában a Kelet és Nyugat között a kommunizmussal kapcsolatos megértés hiánya teremt szakadékot. „Mivel a száműzötteknek a szovjet időszak alatt hallgatniuk kellett, legtöbbjük nem tudta kibeszélni magából a fájdalmat, pedig a beszéd és a mesélés a megrázkódások túlélésének egyetlen módja. Ennek következtében a Gulag-túlélők ebbéli nyelve soha nem fejlődött ki, nem fejeződött be a párbeszéd, ahogyan az a holokauszt esetében történt nyugaton. Ha pedig a Gulagot vagy a szovjetek és az európai kommunizmus áldozatait illetően nincs érthető nyelv és elbeszélés, sosem jöhet létre megértés Kelet- és Nyugat-Európa között.”⁷

Oksanen mesterien ábrázolja azt a beszéd és elmondás nélküli traumatikus állapotot, amelynek megtapasztalására a megerőszkolt nők kényszerülnek. Kelet-Európában hangsúlyozottabb szerepet kap a történelem, az identitás felszabdalódik; a trauma, az erőszak miatt a testre íródott jelentések átalakulnak. A trauma töréseket hoz létre az identitás elbeszélésében, így a narráció is traumatizálttá válik. A nagy történelmi narratív-

6 Ingel – Aliide, a nagymamák generációja, ők testvérek; Ingel lánya Linda; Linda lánya pedig Zara, akit Aliide a regény elején megtalál a kertjében.

7 BORZÁK Tibor, *Jelentés szexuális erőszakról* – interjú Sofi Oksanennel, http://www.szabadsfold.hu/aktualis/jelentes_a_szexualis_eroszakrol_ [Letöltés ideje: 2013. október 5.]

vák elveszítik hitelüket és kialakulnak az ellenelbeszélések, a gúnyos olvasatok,⁸ hiszen a kollektív emlékezet nem egyszer ellent mondott ezeknek a nagy elbeszéléseknek és ezzel együtt a hatalomnak, amely ezeket az elbeszéléseket életre hívta.

Kiss Attila tanulmányában Michael Foucault teóriája alapján értelmezi a szubjektum születését. „A hatalom és a szubjektum kölcsönviszonyát elemző munkáiban Foucault kimutatja, hogy a hatalmi technológiák a szubjektumot a kirekesztés elvére alapuló rendszerekben helyezik el, meghatározva, hogy a valóság mely részei válhatnak a kultúra formájában strukturálttá a szubjektum számára.”⁹ Egy háborúban aratott győzelem tehát nem csak a korlátlan hatalom gyakorlását teszi lehetővé, hanem feljogosít a múlt eseményeinek elbeszélésére is: a nagy történelmi elbeszélések idealizálónak válnak. A győztes fél vagy felek még inkább éreztethetik a vesztesekkel a vereség érzetét.

A regény folyamán mind a három generációt látjuk tönkremenni,¹⁰ azt, ahogy széthullik identitásuk. A tönkretétel folyamatai azonban nem illeszkednek bele valamilyen általános értelmezési rendbe, ennek következtében a hiábavalóság, tehetetlenség érzése válik uralkodóvá: a teljes jelentés elmondhatatlan mivolta hatja át a szöveget. Ezek a nők próbálják megérteni-megértetni saját magukkal a történeteket, de tekintve, hogy a történetmesélés, az elbeszélés tilos, ezért marad a bűntudat és megértés utáni hajsza, a megértetés kényszere.

A cím, *Tisztoगतás*, már önmagában is több jelentéssel bír: utalhat a Sztálin ideje alatt végrehajtott népirtásra, de a megerőszkolt asszonyok kétségbeesett próbálkozására is, hogy megszabaduljanak az erőszak nyomaitól. A könyv elsődleges szereplőként állítja elénk a nagymamák és az unokák generációját, mintegy összevető szándékkal – a két generáció egymás eltorzult tükörképeiként jelenik meg. Aliidét kihallgatása során a szovjet katonák megerőszkolják 1947-ben; Zara, az unoka viszont már a rendszerváltás utáni években hagyja el Vlagyivosztokot, hogy Németországba kerüljön jobb pénzkereset reményében. A fiatal lányt két egykori orosz ügynök prostitúcióra kényszeríti. Állandó jelleggel verik, úgy bánnak vele, mint egy állattal. Zara nagy nehézségek árán szökik meg ezektől az emberektől, és Aliidéhoz, nagymamájának a hűgához menekül. Mindkét karakter teste bemocskolódik az uralkodó rendszer miatt, alávetetté válik, ők pedig egy életen keresztül igyekeznek feldolgozni a traumát. Oksanen Zara esetében explicitebb módon

8 Jó példa erre az orosz Győzelem napja, amit minden évben május 9-én ünnepelnek katonai parádával Moszkvában a Vörös téren, így tisztelegve a háborúban győzelmet kivívó katonáknak. 1945. május 9-én írták alá a náci Németország megadásáról szóló dokumentumot Reimsben. Ez az ünnepelés mind a mai napig megosztja az embereket Oroszországban és a posztkommunista államokban egyaránt. Az oroszok többsége büszke a győzelemre, míg a megszállt kelet-európai országok – köztük Észtország és Magyarország is – traumaként élték meg az úgynevezett felszabadítást.

9 Kiss Attila, *Miből lesz a szubjektum? Posztszemiotikai bevezető*, Pompeji, 1994/ I-II, 171.

10 A vallatások, az erőszak átélése állandó terrorban tartja a családot és bár Zara generációja nem érintett közvetlenül a kínzásokban, közvetve mégis részévé válnak a folyamatnak. Az anya például soha nem képes a lánya szemébe nézni az átélt erőszak miatt.

írja le az erőszakot, azonban az ő és a katonák által meggyalázott asszony tapasztalata több ponton is megegyezik: mindkét szereplő kilép saját testéből, és valami mássá alakul át. Aliide léggyé válik – Zara pedig felvesz egy másik alteregót, Natasát.

A regényben Aliide alakjával együtt mindig felbukkan a légy motívuma: a rovar a szobában repked, rámászik a paradicsomra, belepetéz a kolbászba. Ezt a magányos lényt kiirtani lehetetlen, ha az egyik példányt sikerül is elpusztítani, jön helyette azonnal egy másik. A legyek általában a rothadó húsrá, gyümölcsökre, ürülékre gyűlnek össze, azonban ebben a házban látszólag semmi sem rohad. „Aliide a legyet bámulta, és a légy kidülledő szemmel visszabámult rá. Aliidét hányinger kerülgette. Döglégy. Szokatlanul nagy, hangos, és alig várta, hogy lerakja a petéit. Leste-várta, hogy bejusson a konyhába, úgy dörgölte a szárnyait és a lábait a szobaablak függönyén, mint aki étkezéshez készülődik.”¹¹ A légy Aliide számára jelképes módon a pusztulást, testének és szellemének lassú, fokozatos elrothadását hordozza magában. Az a tény, hogy képtelen aprócska üldözőjétől megszabadulni, bizonyítja, hogy a megtisztulás egy életen át tartó folyamat, mely feltehetőleg csak saját halálával érhet véget.

Zara alteregója, Natasa azonban nem képezi visszatérő elemét a történetnek. Csak akkor jelenik meg az elbeszélésben, amikor arról olvasunk, hogy Zara Németországban prostituáltként dolgozik. A lány vágyai és kívánságai tekintetében sokkal jobban ismeri Natasát, mint az igazi Zarát, akinek még csak szerelme volt, szeretője sohasem. „Néha megkérdezték, hogy Natasa mit szeret, mitől lesz nedves, hogyan akarja Natasa, hogy megdugják. Néha megkérdezték, mit élvez. És ez volt a legrosszabb, mert erre nem tudott mit válaszolni. Ha Natasát kérdezték, arra készen állt a válaszokkal.” (71.) Zara úgy próbálja védeni magát, hogy inkább nem is gondol arra, ami az aktus pillanatában történik vele. Számára Natasa burok, szerep, amely mögé el tud bújni úgy, hogy ne kelljen magát a végsőkéig kiszolgáltatnia. Abban az apró szobában, amelyben dolgoztatják, megszűnik a külső világ realitása, csak a testiség van, és a kényszerű behódolás kötelessége. Ez a falak között létrejövő alantas testkép elborzasztja Zarát, ezért is akar szabadulni mind Natasától, mind attól a kényszerű látásmódtól, amellyel saját magára tekint. Amikor Zara megszökik, egyúttal Natasa alteregóját és vágyait is maga mögött hagyja. A tisztulás utáni vágy, ugyanúgy ahogy Atwood esetében is, nemcsak a test fizikai határait, hanem az elme szellemi dimenzióit is érinti.

Bár a két nő története több síkon mozog egyszerre, a megtisztulás utáni vágy közös bennük. Az erőszak után Zara és Aliide egyaránt elégeti a ruháit és fürdőt vesznek. Testük tisztává tétele szimbolizálja görcsös igyekezetüket: a múltjuktól való elszakadást, mely egyúttal a nemzeti múlt tisztára mosásának jelképévé is válik. A női test a nemzet

11 Az idézetek az alábbi kiadásból származnak: Sofi OKSANEN, *Tisztogatás*, ford. PAP Éva, Bp., Scolar, 2010, 8.

szimbolikus testévé alakul, ezáltal pedig a megtisztulás szükségessége az életben való továbblépést, a traumák feldolgozását szimbolizálja.

Margaret Atwood és Sofi Oksanen esetében egyaránt elmondható: koruk kiemelkedő írónői, akik rendkívül finom eszközökkel ábrázolják a női testet, annak minden egyes lelki rezdülésével együtt. Az elszenvedett traumák mélyen a karakterek belső világában csapódnak le és olyan nyomokat hagynak, amelyekről soha sem lehet tudni bizonyosan, hogy eltűnnek-e. Atwood esetében a névtelen narrátor valószínűleg visszatér a civilizációba és talán még képes is lesz valamilyen látszólagos normalitás elérésére. Oksanennél ez korántsem mondható el ilyen bizonyossággal. Bár a regény végén Zara megmenekül kínzó elől, Aliide mégis megadja magát a traumának.



Balogh Eszter Edit (1990) Martfű. A DE BTK anglisztika diszciplináris mesterszakos hallgatója, a Hatvani István szakkollégium tagja, a DETEP résztvevője, a 2013-as OTDK „Angol nyelvű irodalom I” tagozatában második helyezést ért el.

Balogh Eszter Edit

A FÉRFITEST FELOLDÓDÁSA AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚ SARÁBAN*

Az első világháború a 20. századi történelem egyik legmeghatározóbb eseménye volt, a köré épített mítosz azonban már jóval a háború kitörése előtt formálódni kezdett, hiszen egyes elemei mélyen az európai kultúrában gyökereztek. Trudi Tate úgy határozza meg, mint az első ipari háborút, amely a fejlett technológia vívmányait felhasználva mindaddig elképzelhetetlen mértékű erőszakot és szenvedést eredményezett.¹ Az újtársak között említhető például a lövészárk-háború, illetve az új hadászati technikák és fegyvertípusok, amelyek kb. 9 millió ember halálához vezettek: a háború „átlagosan számolva napi hatezer ember halát okozta több mint négy és egynegyed éven át”.² A résztvevők és a kortársak számára elkerülhetlenné vált, hogy valamiképpen reagáljanak az új technológiák és a soha nem látott mértékű erőszakos halál okozta sokkra. Erre két lehetőség kínálkozott: az egyik az volt, hogy igyekeztek hűek maradni az eddig ismert háborúábrázolások értelemadási mintázataihoz, a másik pedig az, hogy a létező mintákat elutasítva új, többnyire (de nem feltétlenül) háborúellenes diskurzust alakítottak ki. Ez utóbbi alaphangját rendszerint az illúzióvesztés és az irónia jellemezte, ábrázolásmódját tekintve pedig vagy dokumentarista jellegű, vagy modernista és avantgárd eljárásokkal élő stratégiákat alkalmazott.

Az első világháború mítosza – tehát a háború különféle diskurzusok és ábrázolásmódok révén létrejött és a kollektív emlékezetben megőrződött képe – ennek a két

1 Trudi TATE, *Introduction* = T. T., *Women, Men and the Great War: An Anthology of Stories*, Manchester, Manchester UP, 1995, 1.

2 Karin M. FIERKE, *Whereof We Can Speak, Thereof We Must Not Be Silent: Trauma, Political Solipsism and War*, *Review of International Studies*, 2004/4, 471. (Ahol külön nem jelölöm, az angol szöveg fordítása a saját munkám. – B. E.)

* A tanulmány a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú „Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program” című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

interpretációs sémának az elemeit ötvözi, s egyik központi eleme a katonák megjelenítése. Az első világháborúnak jelentős szerepe volt a modern katona mítoszának, s ettől elválaszthatatlanul magának a 20. századi férfiképnek a megszületésében. Fontos azonban leszögeznünk, hogy a katonák reprezentációjának vizsgálatában a háború mellett figyelembe kell vennünk a maszkulinitás, valamint a férfitest ábrázolásának a korszakban működő diskurzusait is. Továbbá a katonák ábrázolását meghatározták az adott művészeti ágak hagyományai és a műfaji konvenciók is – a memoártól az elégián át a háborús zsánerfestészetig.

Ahhoz, hogy megértsük, miben hozott radikális változást az első világháború a katonák és általában véve a férfiak önképében, valamint a róluk alkotott elképzelésekben, röviden utalnunk kell a megelőző korok, különösen a viktoriánus kor férfiakra vonatkozó normatív maszkulinitás eszményére, amely a harcba induló önképének alapjául is szolgált. A katona az ókortól fogva a férfieszmény megtestesítőjének számított, mind fizikai adottságait, mind belső tulajdonságait tekintve.³ A modern férfiasság⁴ építőelemei természetesen már léteztek, pl. a kidolgozott férfitest szépségét az antikvitás óta csodálták, a lovagiasság eszménye pedig a középkortól kezdve épült be a lovagi erényekkel együtt a köztudatba, ám mindezek sztereotípiává formálása csak az újkorban ment végbe. Ahogy George L. Mosse fogalmaz *Férfiasságnak tüköre: A modern férfieszmény kialakulása* című könyvében: „Ekkor az emberi test tényleges felépítése ugyanakkora, vagy talán még nagyobb jelentőségre tett szert, mint díszítményei. A férfiasság sztereotípiáját olyan teljességnek fogták fel, amelynek alapja maga a férfitest volt.”⁵ A férfiideál a művészeteken belül leginkább az akadémikus-historikus festészetben, valamint a heroikus költészetben jelent meg.

A viktoriánus kor normatív rendszerezése idealizált férfiképként a hős keresztény katona alakját alkotta meg, főként a kor legnagyobb félelmének, a faji degenerációnak az ellensúlyozására. Részben a birodalmi eszme, részben a sovíniszta ideológiák hatására a 19. század közepi „izmos kereszténység”, melynek fő erényei közé tartozott a könyörület, a becsületesség és az önzetlenség, az Edward-korban olyan világi és agresszív ideákkal egészült ki, mint például a sztoikus kitartás, a fájdalom elviselésének illetve az érzelmek elnyomásának képessége. Az első világháború kitörésekor tehát a maszkulin eszmény építőkövei közé tartozott az önfeláldozás, a lovagi nemeslelkűség, az erős homoszociális kötelékek megléte, a fizikai kényelmetlenség, a szenvedés és fájdalom elviselése, valamint a fizikai erő kultusza.

3 Vö. PUKÁNSZKY Béla, NÉMETH András, *Neveléstörténet*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999.

4 A modern férfiasságot a Geroge L. Mosse által leírt értelemben használom: „A modern férfiasság kialakulása szorosan kötődött az új polgári társadalomhoz, amely a XIX. század végén született meg. Ekkor jött létre a férfiasság eszményképének ma is létező változata.” George Lachmann MOSSE, *Férfiasságnak tüköre: a modern férfieszmény kialakulása*, ford. SZÉKELY András, Bp., Balassi, 2002, 21.

5 Uo., 3.

A katonák és a katonaélet első világháborús ábrázolása sokat merített ennek a tradicionális férfiideálnak az elemeiből. Ehhez az ábrázolási hagyományhoz Angliában különösen ragaszkodtak, mert kezdetben a háború megítélése egyértelműen pozitív volt – a hazáért való harcot dicsőségnak és érdemnek tekintették, a viktoriánus háborús diskurzus pedig alkalmasnak tűnt a többség érzelmeinek és reményeinek kifejezésére. Az állóháború és a modern hadviselés tapasztalata azonban a hagyományos ábrázolás kritikájához vezetett. Azok a férfiak, akik nem vehettek részt a világ addigi legnagyobb háborújában, kiszorultak a férfiideál pozíciójából, s kérdéssé vált a férfiasságuk – de ez eleinte még a férfieszmény megerősítésével járt. Ám a maszkulinitás eszmény fokozatosan azok számára is fenntarthatatlannak bizonyult, akik a fronton harcoltak. A hagyományos lovagi erények, valamint a fair play jellegzetesen angol, viktoriánus, „public school” értékrendje többé már nem jelentettek előnyt és nem voltak fenntarthatóak a lövészárkok világában: a fizikai erő és a lovagias viselkedésmód anakronisztikus jelenségeknek számítottak a mérges gázok, a géppuskák és a bombák földjén. A gépesített hadviselés, illetve a lövészárokharc monotóniája ugyanis nem nyitott teret az addigi ábrázolásmódot meghatározó harci erények számára, s így a katonák képtelenek voltak megfelelni a hős katona magukkal hozott ideáljának. A hős katona mítoszának feladása különösen fontos szerepet játszott az első világháborúról alkotott kép kialakulásában, mind a viktoriánus férfiideál lebontásában. A háború tapasztalata eleve új reprezentációs stratégiákat szült.

Az ábrázolásokból fokozatosan eltűnt a korábbi korok eszményített, centralizált és egyénített hősalakja: a hősi ideál és a férfitest felbomlásának logikus végkifejlete pedig a férfitest szó szerinti felbomlása, beleolvadása lett a háború sarába. Georges Bataille szerint a „régi idők háborújának jellege az ünnepre emlékeztet. [...] A pompás és látványos háborús öltözet kedvelése is ősi. Eredetileg a háború fényűzésnek számíthatott”.⁶ Az első világháború radikalitása a testábrázolásban bekövetkezett változások alapján is igen szembeűnő: a háború művészi megjelenítéséből eltűnik az ünnepi jelleg, többé már a katonák alakja sem kap központi szerepet, nemhogy fényűző egyenruhájuk. A háborús festmények között sok olyan van, amelyen az emberi alakok szinte feloldódnak a pusztaságban, a képek pedig mintha egy harctéri sokktól szenvedő katona látomásai lennének, és a maszkulin identitás krízisére reflektálnak. Habár emberi alakok állnak a *The Menin Road*-nak,⁷ Paul Nash expresszionista festményének az abszolút középpontjában, mégsem ők ragadják meg a szemlélő figyelmét. A robbanásoktól szabdalt táj, a vészjóslóan kavargó felhők, a csupaszon égnek meredő fatörzsek, valamint a bombák ütötte kráterek, amelyeket zavaros esővíz tölt meg, hátborzongató embertelenségükkel sokkal inkább felkeltik a néző érdeklődését, mint a négy törpeszerű emberalak a kép centrumában. A táj a fenségest idézi meg rettentő nagyságával és fenyegető erejével,

6 Georges BATAILLE, *Az Erotika*, ford. DUSNOKI Katalin, Bp., Nagyvilág, 2009, 96.

7 <http://www.greatwar.nl/weekpictures/meninroad.html> [Letöltés ideje: 2013. december 19.]

azt sugallva, hogy az embert mint olyat is könnyedén eltörölhetné a föld felszínéről. A festmény perspektívája ugyan nem nyit a természet végtelenségére, mint a romantika fenséges tájakat ábrázoló képei, de a rémálomszerű látomás zártsága mégis hasonló atmoszférát teremt: „Mondjuk csak ki, hogy az erőszak és a halál, amely az erőszakot jelenti, kettős értelmű: a haláltól való iszonyodás taszít bennünket, mivel ragaszkodunk az élethez; ünnepélyes, egyszersmind félelmet keltő eleme megigéz bennünket és nagy nyugtalanságot ébreszt bennünk.”⁸

Sir William Orpen *Zonnebeke*⁹ című alkotásán szintén a természet félelmet keltő hatása dominál: az előző festményről ismerős elemek alkotják a pusztát: sár, egy elhalt, csupasz fatörzs és egy krátertő látható a kép előterében, a feketén gomolygó felhők alatt, teljesen elvonva a figyelmet a jobb alsó sarokban fekvő halottról, aki felismerhetetlenül és szinte észrevétlenül olvad bele a harcmezőbe. Orpen képéhez hasonlóan Richard Nevinson *The Paths of Glory*¹⁰ című festménye is a természet és az ember kettős halálát jeleníti meg. A kép előterében fekvő katona sisakja ugyan glóriaként lebeg a feje felett, de a hagyományos ikonográfia dicsfényéhez képest csak annak groteszk másaként értelmezhető. A cím hasonlóan ironikus – a hagyomány ígérte örök dicsőség teljesen hiányzik a képről, a katonák azonosíthatatlanul, arccal lefelé fekszenek a földön, összeolvadva a környezettel. A természet (akárcsak a másik két fent említett képen) semmilyen „természeteset” nem jelent többé – a szögesdrótot megidéző ecsetvonások, amelyek mindent körbefonnak, az emberi alakokat is mintha a levegőbe emelnék: a természet itt többé már nem vigasz (mint ahogy még Edmund Blunden költészetében),¹¹ egyedül a teljes szétbomlás jelképeként értelmezhető.

Az emberi test tájban való feloldódásának egyik legfontosabb – ha nem leginkább ikonikus – motívuma a harcmezők sara. Henri Barbusse, *A tűz: Egy raj naplója* című nagysikerű regényében egyenesen „a sár háborújának”¹² nevezi az első világháborút. Santanu Das *Touch and Intimacy in First World War Literature* című könyvében leírja, hogy 1914. október 25 és 1915. március 10 között csupán tizennyolc olyan nap volt, amikor nem esett az eső; 1916 márciusában az akkori harmincöt év leghevesebb esőzései áztatták

⁸ BATAILLE, i. m., 57.

⁹ <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/sir-william-orpen-zonnebeke-r1105597> [Letöltés ideje: 2013. december 19.]

¹⁰ <http://theuglybugball.files.wordpress.com/2010/11/c-r-w-nevinson-paths-of-glory-1917.jpg> [Letöltés ideje: 2013. december 19.]

¹¹ Az első világháborús költészetben egy darabig megfigyelhető volt az a tendencia, hogy a költők igyekeztek a korábbi bukolikus költészeti hagyományhoz kapcsolódni: az ipari háború borzalmait elől a pásztori költészet hagyományosan békés, háborítatlan természeti képeibe menekültek. Edmund Blunden *The Guard's Mistake* című verse a természet menedékként való megélését hangsúlyozza, míg az *Illusions* az értéktelített természeti képekkel állítja szembe a háború természetellenes, ember alkotta eszközeit.

¹² Henri BARBUSSE, *A Tűz: Egy Raj Naplója*, ford. FALUDY György, Bp., Új Magyar Könyvkiadó, 1956, 6.

a harcmezőket, 1917-ben július 30-án, a passchendaelei csata idején pedig úgy kezdett esni, hogy egész augusztusban folytatódott a csapadékos időjárás.¹³ Az ipari fegyverek, különösen a nehéztüzérség és az aknák átformálták a környezetet: a fent említett csatában körülbelül tíz nap alatt négymillió bombát lőttek ki, illetve akadt olyan csata is a háború során, amelyben az angol tüzérség átlagosan számolva másodpercenként három és fél bombát lőtt ki tizenkét napon át.¹⁴ A végeredmény ironikus: a bombázás által fellazított talajra hulló csapadék következménye hatalmas sár lett. A csata további három és fél hónapját ebben a sárban harcolva kellett (volna) kibírni: de csak a brit oldalon 370 000 halott, sebesült, beteg és halálra fagyott katona volt az veszteség,¹⁵ ezrek szó szerint a sárba fulladtak. Sok vers – például Wilfred Owen *The Last Laugh* vagy Siegfried Sassoon *Glory of Women* és *Attack* című költeményeinek – emelkedett zárata mozgósítja a sárba hulló katona képét a háború borzalmainak allegóriájaként.

David Bomberg *The Mud Bath*¹⁶ című festménye a fronton kialakult áldatlan környezeti állapotokra reflektálva egyszerű geometriai formákká bontja a katonák testét. A kép ellenáll a hagyományos háborús festmények interpretációs mintázatainak, mivel minden biztonsággal azonosítható alakot nélkülöz, és a cím instrukciója nélkül szinte értelmezhetetlen lenne. A kék-fehér formák valószínűleg a katonák, a barnás-narancssárga részek pedig a harcmező, illetve a sár. A kettő összeolvadása a modern fegyvereknél is könnyörtelenebb ellenfelet, azaz magát az ember ellen fordult természetet, és ennek a küzdelemnek a reménytelenségét ábrázolja. Bataille azt írja: „Maga a természet is erőszakos, és bármennyire értelmesek lettünk is, az erőszak ismét hatalmába keríthet minket.”¹⁷ A háború az az állapot, amikor az ember a „kultúra keretein belül”, bizonyos, a társadalom által meghatározott szabályok szerint hódolhat az erőszaknak. Az első világháború azonban hadászati újításaival és a megváltozott harcmodorával eltér a korábbi háborúktól, felrúgva az eddigi alapelveket. Az, hogy Bomberg festményén az emberi alakok ugyanolyan egyszerű geometriai formákból épülnek fel, mint a természeti környezet, a kétféle létmód közös nevezőjének tekinthető erőszak működését is érzékeltetheti, valamint azt az erőt, amely beolvasztja az emberi testet környezetébe: az erőszak hatalmába keríti a katonákat, a természet pedig ténylegesen bekebelezi az emberi alakokat a festményen.

A csatateretek az esőzéseknek és a fegyvereknek köszönhetően tényleges, fizikai veszélyt jelentettek a katonák számára. A sáros lövészárokból ácsorogva gyakran szenvedtek lábfagyástól, valamint – ahogy a *The Lancet* egyik cikke rámutat – a sár gyakran

13 Santanu DAS, *Touch and Intimacy in First World War Literature*, London, Cambridge UP, 1997, 37–39.

14 Uo., 79.

15 Uo.

16 <http://theibtaurisblog.files.wordpress.com/2011/12/bomber-mud-bath.jpg> [Letöltés ideje: 2013. december 19.]

17 BATAILLE, i. m., 49.

tartalmazott olyan bacilusokat, amelyek nyílt sebekkel érintkezve üszkösödést okozhattak.¹⁸ A sár tehát tényleges fizikai fenyegetésként volt jelen a katonák életében, a fizikai integritásukat veszélyeztető erőként. Ha az első világháború tapasztalatát olyan illúzióvesztésként határozzuk meg, amely aláásta az addigi teleologikus világkép érvényességét, akkor a sár ennek egyik kiváltó okaként kell definiálnunk, hiszen a lövészárkok sara nem csak az emberi életet fenyegette, de az egységes szubjektumba vetett hitet is megkérdőjelezte. A sár a fizikai mellett pszichikai fenyegetést is jelentett: az emberi forma feloldódását a formátlan anyagban, a nemlét határára sodorva a katonákat egy, a korábbi rendhez képest értelmét veszített világban. A magyarban talán a szorongás szó áll legközelebb az angol *anxiety*-hez, ami leginkább kifejezi a háborúban kialakult kettős fenyegetettség-érzést.

David Trotter *Cooking with Mud: The Idea of Mess in Nineteenth-Century Art and Fiction* című könyvében a viktoriánus irodalmat és kultúrát a tisztátalanság és az esetlegesség aspektusából elemzi, amelyeknek meghatározó szerepe volt az első világháború történetében is. A merev szabályokat követő viktoriánus kor után, amely mindennél jobban ragaszkodott a tisztasághoz és a szeplőtelenség látszatához, az első világháború pöcegödörhöz hasonlítható, sárban úszó harcterei megfosztották a katonákat a viktoriánus ideológia és a háborús propaganda által sulykolt tisztaságtól és heroizmustól. A háborús írások már nem csak a borzalmakat írták le, de azt a félelmet is, amit egy esetleges megjósolhatatlan bombabecsapódás jelentett, illetve azt a mocskot és lealacsonyodást is, amivel a katonáknak nap, mint nap meg kellett küzdeniük, és amely igencsak idegen volt az idealizáló hősi narratíváktól. A harcterek sara nemcsak a katonák fizikai, de lelki bemocskolódásának is szimbólumává vált – a tiszta, lovagi eszmékkel harcba induló katonák kénytelenek voltak „tisztátalan”, ipari, tömegmészárlásra alkalmas fegyverekkel küzdeni a saját életükért.

A test határai és a humán szubjektum közti kapcsolatról írt egyik legmeghatározóbb teoretikus mű Julia Kristeva *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection* című munkája. Kristeva az Abjektet úgy határozza meg, mint „a halál, ami megfertőzi az életet. Abjekt, amit az ember visszautasít, de nem tud elválni tőle, amitől nem tudja úgy megvédeni magát, mint egy tárgytól. A képzelet által létrehozott, de mégis valódi fenyegetés, magához szólít és végül elnyel.”¹⁹ Abjektnek tekinthető mindaz, amit az ember igyekszik elhatárolni magától és kirekeszteni a szubjektumának felépítésekor. Jelen esetben a sár tekinthető olyan abjektnek, ami nem hagyja magát kirekeszteni, behatol az egyéni térbe és fenyegeti a szubjektum egységességét. „Nem én. Nem az. De nem is a semmi. [...] Az értelmetlenség súlya, amivel kapcsolatban semmi sem jelentéktelen, és ami összeroppant. A nemlét és a

18 DAS, *i. m.*, 38.

19 Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, 12.

hallucináció határán, egy valóságén, aminek ha elismerem a létezését, megsemmisít”²⁰ – írja Kristeva az abjektről, mintha csak egy harctéri sokktól szenvedő katona beszélne az első világháború tapasztalatáról, amelyben összeroppant a világ addig érvényesnek hitt képe, és amelyben véget nem érő rémálomként teltek a napok.

1917. március 26-án egy újságcikkben egy katona hívja fel a figyelmet arra, amit ő az első világháború legvalóságosabb elemének tekint: „Éjjel, meglapulva egy bombatölcsérben, megtöltve azt, a sár figyel, mint egy hatalmas polip, amíg az áldozat megérkezik. Kiveti mérgező nyálát rá, megvakítja, körbezárja és eltemeti. [...] Az emberek meghalnak a sártól, csakúgy, mint a golyóktól, de ha lehet, még borzalmasabb módon. A sárban elsüllyednek az emberek – és ami még rosszabb – ahol a lelkük süllyed el. A pokol nem tűz, az nem a szenvedés végső foka. A pokol sár.”²¹ A sár polippal való azonosítása visszatérő metafora,²² kifejezve a katonák félelmét és a fojtogató érzést, amit környezetük hirtelen megváltozása okozott. Az ismert, biztonságos univerzumot egy rejtélyes másik váltotta fel, olyan sötét, akár az ismeretlen tengerfenék, melynek fenyegető szörnyetegei megfojtják és összeroppantják a gyanútlan áldozatokat, amelyben az emberi élet folytonos veszélyben van. A tűz a lélek hallhatatlanságát ígéri – a sár ezzel szemben megfojtja azt, a 19. századi keresztény és heroikus paradigmát érvénytelenítve.

Az első világháború fordulópontot jelentett mind az egyetemes történelemben, mind a nemi szerepek és ábrázolásaik történetében, felszámolva számos, mindaddig megkérdőjelezhetetlennek tűnő eszményt, rámutatva az ünnepektől férfiideál abszurditására és megvalósíthatatlanságára. Az első világháború megkérdőjelezte a teleologikus világkép érvényességét és a folyamatos fejlődés lehetőségét. A nyugati front „sarának” szerepe pedig elvitathatatlan abban a tekintetben, hogy az autonóm szubjektumba vetett hit megrendült, a férfitest maga pedig beolvadt az első ipari háború által természetellenessé változtatott tájba, ráirányítva a figyelmet az emberi lény kiszolgáltatottságára és gyengeségeire.

20 Uo., 10.

21 Idézi DAS, *i. m.*, 35.

22 Wilfred Owen is ezt a költői képet használja édesanyjának írott levelében: a csatateret „a kiszipolyozó agyag polipja”ként írja le. Wilfred OWEN, *Collected Letters*, ed. William SCAMMEL, Oxford, Oxford UP, 1967, 427. Ted Hughes koszorús költő pedig, aki hosszú karrierje alatt (sikertelenül) próbált elszakadni költészetében az első világháború tapasztalatától, „borzalmas, fojtogató, anyai polipként” jellemzi az angol költői hagyományt. Ted HUGHES, *Keith Douglas, Winter Pollen: Occasional Prose*, ed. William SCAMMEL, London, Faber, 1994, 213.

Balázs Katalin (1987) Budapest, Monor. A Debreceni Egyetem magyar-történelem tanári mesterképzésén és filozófia diszciplináris mesterszakján végzett 2013-ban, a DETEP résztvevője volt.

Balázs Katalin

■ TRANSZCENDENCIA ÉS ALTERITÁS BELSŐ DIALÓGUS ÉS A FELELŐSSÉG ETIKÁJA

„Uram, Te ismersz engem.

Fogadj el olyannak, amilyen vagyok –

és mutasd meg, milyennek szeretnél látni.”

(Sailer püspök)

Többek között talán azért teremtettünk magunknak Istent, hogy legyen, aki mindig megért minket. Minden *megértés* egy „feltámadással” ér fel az egyén számára, mert a Másik gyakran képtelen megadni ezt a már-már numinózus élményt. A megértés élménye a Másik közelségében, abszolút jelen-létében tűnik föl, és ahhoz képest formálódik vagy éppen a meg nem értettség keserű tapasztalatával vegyül. Tanulmányom kiindulópontja tehát az Isten–ember dialógus mint a megértés megvalósulásának lehetősége. Az Isten és az ember viszonyának dilemmáin túl az Én és a Másik viszonyának bonyodalmaira fókuszálok a felelősség-etika szempontja felől közelítve.

Az Isten és az ember kapcsolatában az első releváns kérdés, hogy lehet-e egyáltalán Isten az egyén megértésének és gondozásának végső instanciája? A közösség vagy a Másik szemében a szubjektivitás igazságát fürkésző egzisztencia mintha csupán saját szolipszista univerzumába húzódná vissza. Lélektanilag tekintve Isten lehet egy apa- vagy anya-pótlék, akibe a külvilággal megbirkózni képtelen lélek kapaszkodik, mert úgy érzi, ez a transzcendens erő meghallgatja könyörgéseit, s felfedezheti benne a gondoskodás változatlan, örök és talán egyetlen vonását. Vajon mi történik, ha lélektani varázstalanítás helyett megfordítjuk a teremtő–teremtett viszonyt, és belehelyezkedünk egy olyan gondolkodó világába, aki még az emberi Énen kívüli instanciának tekintette a keresztény Istent? Kierkegaard szerint az ember akkor, és csakis akkor részesül segítségben, ha szenvedéllyel értette meg a segítség *lehetetlenségét*, de közben hisz, ezért nem bukik el. A hitélet nehezen elképzelhető ima nélkül, amelynek szerepe Kierkegaardnál sem merült feledésbe: „Az imádkozás lélegzés is, és a lehetőség az Én számára az, ami az oxigén a

lélegzés számára.”¹ A döntő Kierkegaardnál az, hogy Istennél minden lehetséges. E kijelentés azonban két, egymásnak ellentmondó impulzust kelthet a „részletekre is figyelő” hívő tudatában: ha Isten számára nincs lehetetlen, akkor megtörténhet az, ami lehetetlen, hogy megtörténjen. De megeshet az is, hogy mégsem történik meg, és nem azért mert lehetetlen, hanem mert számára ez is lehetséges. Aki ennek tudatában imádkozik, annál a reflexióval körbezárt paradoxon egy állandó öleléssel bontakozik ki a kétely karjaiból. Az ilyesfajta *imák* (Istennel folytatott párbeszéddek) a hívő szempontjából talán valóban képesek átalakítani a létezés szerkezetét.

Az ima nem csupán Kierkegaard filozófiájának egyik központi motívuma, hogy csak a 20. századi magyar költészetből hozzak egy számunkra lényeges példát, Pilinszky János élet(műv)ében is fontos szerepet tölt be. „De hát milyen beszélgetés az, amiben csak én beszélek, s a másik fél hallgat?”² – kérdezem Pilinszkyvel, aki az imádságot nemcsak dialógusnak, hanem olyan metakommunikációnak is tekinti, amelyben az imádkozó hangja átszakítva a tér és az idő korlátait, mindenhez s mindenkihez elér. Az imádság élménye ellentmondásokkal teljes: a látszólagos némaságban a csönd mindennél beszédesebb, „minden válasznál realisabb »válaszokat« tartalmaz”³, s miközben egyedül maradunk Istennel, mégis minden emberrel, a teljes létezéssel találkozunk. Az imádkozó látszólagos elkülönültség-érzetét és önmagába roskadását paradox módon egyfajta belső tágasság, esetleg sugallatok, hangok megjelenései színezhetik, melyek lélektani szempontból az örület küszöbének is tekinthetők.⁴ Az imádságban a feltétel nélküli kimondás és megszólalás előre lemond minden válaszról. Az ember tudja, hogy nem jöhet válasz, mégis reméli szinte félve, hogy jön, akár abban a percben, s végül hiszi, hogy jönni fog. Megszólalás ott, hol hallgatás a jutalom, „nyelvek fölött álló nyelv” és találkozások, hol mérni sem lehetne az árvaságot? Ez a hit szenvedéllyel teli paradoxona. A „hit történelmének” legnagyobb paradoxona pedig az „Istenem! Miért hagytál el engemet?”⁵szelíd üvöltésében tör elő. E végső kétségbeesés kiáltása akaratlanul is az Atya tekintetébe karcot, szinte fölsérti, „berajzolja komoran és ugyanakkor fényesen” a tökéletesség határtalan birodalmának határait, melynek szegélyén ügyetlenül s olykor ütemérzék nélkül táncol az ember, tekintetét az örök felé fordítva. Ám mégsem az ember érinti ezt a határt, hanem éppen „a határ” érinti őt, miközben magában hordozza azt már az érintettség

1 Søren KIERKEGAARD, *A halálos betegség*, ford. RÁCZ Péter, Bp., Göncöl, 1993, 49.

2 PILINSZKY János, „Párbeszéd” Istennel, Új Ember, 1968. szeptember 8.

3 Uo.

4 „A belső hang megítélése két szélsőség között szokott mozogni: vagy teljes badarságnak, vagy Isten hangjának szokták tartani.” C. G. JUNG, *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*, ford. TÚRÓCZI Attila, Bp., Scolar, 2011, 135. Jung szavait értelmezve, az örület magva tehát olykor valami isteni sugallat is lehet, melyet az én nem tud megfelelően artikulálni az örület fenyegető gondolata miatt. Úgy tűnik, az Istennel folytatott párbeszéd korántsem veszélytelen. Az isteni sugallatok befogadásának egyik klasszikus példája Jung szerint Loyolai Szent Ignác lelkigyakorlatai.

5 Márk 15, 34.

előtt a Kierkegaard-féle keresztényi értelemben, mely szerint az ember a véges és a végtelen, a lehetőség és a szükségszerűség, az örök és a mulandó szintézise.⁶ E polarítások jelentőségét csak akkor értékelhetjük igazán, ha Kierkegaard Én- és Szellem-koncepcióját is körvonalazzuk.

Kierkegaard az embert olyan kapcsolatlényként határozta meg, mely egy állandó viszonyulásban önmagához és „valami” örökkévalóhoz viszonyul, ilyen módon az Én nem tud önmagában egyensúlyra lelni és/vagy ott megmaradni, hanem csak azáltal lel középpontra, „ha önmagához viszonyulván ahhoz viszonyul, ami ezt a viszonyt létrehozta.”⁷ Viszont aki az emberből önviszonyuló lényt formált, „elengedi őt”.⁸ Az Én önálló mozgatai ezért egy kötél-táncoséra emlékeztetnek, aki a transzcendencia és a szkeptikus racionalitás között ide-oda billen gondterhes létében. Az egzisztencialista pszichológia⁹ lélektani interpretációkra használja fel Kierkegaard gondolatait, melyekben a teológiai aspektusok háttérbe húzódnak és csak a szorongás, kétségbeesés fenomenjei válnak relevánssá. Laing odáig merészkedik, hogy Kierkegaard kétségbeesés-fogalmát a skizofrén létállapotra alkalmazza. Sőt lélektani kategóriák helyett úgy gondolja, hogy a skizofrénia a „szellem” betegsége. Ez alatt azt érti, hogy a tudathasadásban szenvedő egyének hajlamosak elszakadni a mindennapi élet valóságától és az absztrakció magas és rideg szintjén szemlélik kaotikus létállapotaikat.¹⁰ Hogyan karakterizálhatunk egy ilyen hasadásoktól, szaggatásoktól szenvedő ént, aki elvesztette kapcsolatát transzcendens – örökkévaló – centrumával? A lélektan többnyire a szorongás és a melankólia irányából közelít Kierkegaard felé, és legtöbbször leegyszerűsítő jelzőket használ, de találkozhatunk olyan véleményekkel is, melyek Kierkegaardot a mélylélektan atyjaként ünneplik.¹¹ Ahelyett, hogy *neurotikusnak*, vagy *szuicidnek* bélyegeznénk Kierkegaardot és az elméleti megis-

6 KIERKEGAARD, *i. m.*, 19.

7 *Uo.*, 20.

8 *Uo.*, 22.

9 Az egzisztencialista pszichológiák az irányzat filozófusainak (például Kierkegaard, Heidegger, Sartre, Buber) gondolati vívmányait használják fel nem csak elméleti szinten, hanem akár terápiás célra is. Egy kortárs egzisztencialista pszichológus, Irvin D. Yalom szerint az egzisztencialista terápia nem definiálható, inkább csak egy intuitív alapokon álló fogalomról van szó, mely „a terápia egy olyan dinamikus megközelítése, ami az egyén létében gyökerező félelmekre fókuszál.” Irvin D. YALOM, *Egzisztencialista pszichoterápia*, ford. ADORJÁN Zsolt, Bp., Animula, 2004, 8. A halál, a szorongás, a felelősség, és az értelemnélküliség komplex problémahálózatot alkotnak ebben a paradigmában.

10 R. D. LAING, *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, London, Penguin Books, 1965, 38.

11 Kierkegaard kapcsán a következő pszichopatológiai jelzőket gyűjtötte össze Simon D. Podmore: neurotikus, pszichotikus, mániás-depressziós. A pozitív jelzők között pedig azt találjuk, hogy Kierkegaard lírai beszámolóit egy szókratikus mélypszichológia pozíciójára utalnak, Erikson szerint pedig az első pszichoanalitikus cím nem Freudot, hanem Kierkegaardot illeti meg. Simon D. PODMORE, *Kierkegaard as Physician of the Soul: On Self-Forgiveness and Despair*, *Journal of Psychology and Theology*, 2009/3, 174–185.

merés tárgyává tennénk, érdemes inkább fenomenológiai módon közelíteni hozzá. Megragadhatóvá válnak-e Kierkegaard véges-végtelen, lehetőség-szükségyszerűség ellentétpárjai a mindennapi élet fenomenológiáján keresztül?

Hogyan élheti mindennapjait egy az *ontológiai antinómiáktól* szenvedő Én? Napközben talán teljes erővel vesz részt az élet színjátékában, miközben elfelejti azt, amiért élnie érdemes. Akár egyetlen cselekedetét is képes az örökkévalóság szemszögéből nézve természetesnek és szépnek találni, de a mulandóság szerkezetében a szép visszataszítóvá, a természetes természetellenessé változik számára, hirtelen kínos és nyomasztó érzés keríti hatalmába, mely a szégyen vagy a meghasonulás gyötrelméig is fokozódhat. Aztán új Nap kerül az égre, s mintha minden újra tisztává vagy még kízzóbbá kristályosodna. Ha az Én önmagához és a környezetéhez való viszonyulásaiban hullámvölgyeket és átmenetek nélküli szakadásokat él át, akkor felvetődhet az autentikus Én kérdésének problémája is. Van-e egyáltalán autentikus Énünk vagy csupán szerepek és hangulatok metszéspontjai vagyunk egész életünkön át, s az Én egyszerűen csak az interakciók eredményének zilált lenyomata? Kierkegaard Isten előtti teljes transzparenciában próbálja megalapozni (*autentikus*) énjét, Isten halála – a belső dialógus elhalványulása – viszont a centrum nélküli töredezettségtől szenvedő lelki élet irányába lökheti az egzisztenciát. Olykor mintha nem is az esti Én nézne reggel a tükörbe. És hová rejtőzött az a másik, aki tegnap lámpaoltás után egy levelet fogalmazott „képzeletbeli barátjának”, aki mindvégig ott ült mellette és egyetlen pillanatra várt, hogy szóljon. Pedig tudta, hogy mit akar mondani, mert (egyedül) ez a „barát” ismeri őt; múltját, fájdalmanak jelenét és a jövőt.¹² Ám képtelen hozzá szólni, nemhogy kérni. Egyetlen igaz barátját és gondoskodóját hogyan tudná újra megszólítani, ha sokáig elmaradna válaszával? Hogyan tudna elé állni, akit régen elhanyagolt, mert nem volt képes felelősséget vállalni a kapcsolatért. Egyáltalában véve van-e értelme felelősségről beszélni Isten és ember viszonyában? Az ember elméjében óhatatlanul is felmerül a szkepszis, hogy pusztán antropomorf kivetítésekkel birkózik, hiszen a transzcendens valóság voltaképpen örökre rejtve marad a tudatosság dimenziójával szemben. Milyen jogon várja így el „értő barátjának” az érte vállalt felelősségét, ha képtelen volt, akár restségből, nemtörődömségből, feledékenységből, hitetlenségből, stb. megszólítani és fenntartani a kommunikáció folytonosságát? A felelősség fogalmával kritikus ponthoz érkeztünk, hiszen ebben a fényben a személyközi viszonyok,

12 „Ha valaki jelen van, bárki legyen is az, soha nem vagyok egészen önmagam” – idézi Podmore Kierkegaardot. Simon D. PODMORE, *Kierkegaard and the Self before God: Anatomy of the Abyss*, Bloomington, Indiana University Press, 2011, 60. Isten előtt az ember önmaga tud lenni? Mintha az Isten-nel való párbeszéd lenne az egyetlen garancia és lehetőség arra, hogy autentikus Énünkkel, vagyis valódi önmagunkkal találkozzunk. Mindennapi tevé-levésünk/elvesztettségünk közepette mintha ez a kapcsolat emlékeztetne önmagunkra, ill. ösztönözne valódi önmagunk választására, ami egyben úgy is alakítja a Másik számára adott „feleletet”, hogy az képes a végtelen idegenség, a különbség ellenére is autentikus módon válaszolni/viszonyulni. Megértéssel és „megszentelt figyelemmel” lehetséges megközelíteni a Másik végtelen másságát, ahogyan az csak egy Istentől várható el.

illetve az ember–Isten viszonyok tekintetében jellegzetes hasonlóságok és különbözőségek törnek felszínre. A továbbiakban nézzük meg, hogy a megértésnek és a felelősségvállalásnak milyen lehetőségei és törései jelenhetnek meg a mindennapi élet etikai gyakorlatában, és milyen legitimációs formák létezhetnek a felelősségvállalás kérdése kapcsán.

Heller Ágnes a felelősséget – *A mindennapi élet elemi etikája* című tanulmányában az etika középpontjába emelve – az emberi kapcsolat alapjának tekinti.¹³ Heller számára az erkölcsiség *transzcendentális* jellege mutatkozik meg azokban a kérdésekben, amelyekre nem tudunk választ adni: „a »Miért legyek erkölcsös?« vagy »Miért jó jónak lenni« [...] rosszul feltett kérdések [...], sohasem válhatnak olyan bevezető kérdésekké, amelyek az etikához vezetnének, mert efféle poggyással nem lehet átlépni a tudás és



a cselekedet közötti küszöböt.”¹⁴ Heller szerint az erkölcs (a jó) esetében az ember a transzcendenssel áll kapcsolatban és Kierkegaardnál sincs ez másként, hiszen „szellemileg meghatározott”¹⁵ léte egyetlen momentummal kezdődik, a *választással*, mely a felelősség vállalásának gesztusa. Mindez a helleri etikában a másokkal való *törődés* ígéretével egészül ki. Lévinas egyenesen a felelősség felől határozza meg az ember lényegét, illetve az én azonosságát, annyi eltéréssel, hogy az szerint mindig a Másikkal való találkozás jegyében konstituálódik. A Másik szembesít egy értelemmel, mely szerint: csak akkor vagyunk képesek egy önmagunkért való valódi felelősségvállalásra, ha ezt nem is önmagunkért, hanem másokért tesszük. Heller a felelősségnek két típusát különbözteti meg; a *visszatekintő* és az *előreutaló* felelősséget. Az előbbi a múltban történt konkrét cselekedetekre vonatkozik, az utóbbi esetben viszont a jövőre vonatkozó *gesztus* vállalásáról és egy életre szóló választásról van szó,

13 Lásd HELLER Ágnes, *A mindennapi élet elemi etikája*, ford. BORSOS Krisztina, Gond, 1998/5–6.

14 *Uo.*, 144.

15 Kierkegaard filozófiájában az individualitás elengedhetetlen feltétele a *Szellem* és az *Én* öntudatra ébredése. Ezek hiányában nem beszélhetünk szabadságról, választásról és tudatos felelősségvállalásról sem. „A legtöbb ember úgy él, hogy nem tudatosan bennük: szellemként meghatározottak” – gondolja Kierkegaard, aki egy örökkévalóságig tudná siratni azt, hogy létezik ilyen nyomor, hogy valaki „Énként sosem ébredt döntő módon önmaga tudatára, vagy ami ugyanaz, sosem vette észre, hogy Isten létezik.” KIERKEGAARD, *i. m.*, 34–35.

mely elhatározás a *komolyság*¹⁶ hangulatának felel meg, és kilép a mindenkiért, illetve a bárkiért vállalt felelősség terébe.

Felelősséget tehát nemcsak önmagunkért *kell* vállalnunk (a választás választásának kierkegaardi értelemben), hanem főként másokért. Felelősségnek megfelelő életet élni és törődni másokkal, „ameddig másoknak erre szükségük van, esetleg életükön keresztül is”¹⁷ – ez a helleri etika univerzális szabálya. Hellert kiegészítve meg kell jegyez-nem, hogy itt nem a saját szereteteinkért vállalt felelősségről van szó, hiszen azért nem várhatunk el külön elismerést, és a szerelem hevesen lobbanó perzselő tűzében az önként vállalt (majd később jól megbánt) áldozatkészséget sem szabad összetéveszteni a *törődés* hallgatag, de annál figyelmesebb képességével. Pilinszky Simone Weil tanulmányát idézi *A figyelem megszentelése* című írásában, ahol a figyelmet és ezzel egyidejűleg az értő meghallgatást az istenszeretet lényeges magatartásának tekinti.¹⁸ Pilinszky hitvallása esetén tehát kirajzolódni látszik egy igen szoros összefüggés az Isten és az ember viszonya, valamint az Én és a Másik viszonya között. Ez a képesség – teljes érzülettel odafigyelni a Másikra – nagyon ritka, különleges adomány, csaknem csoda, sőt valóságos csoda – gondolja: „Aki azt hiszi, hogy képes rá, tévedésben él. Az érzelmek melege, a szív készsége, a részvét – mindez még nem elég”,¹⁹ hiszen a részvét csak nagyon kevésbé szolgálja a szenvedő javát. Kierkegaard úgy gondolja, hogy csak akkor van értelme a részvétnek, ha az „együttlenszenvedő” olyan részvéttel viszonyul a szenvedőhöz, hogy „az a szó szoros értelmében felfogja, hogy a saját ügyéről van szó [...], miközben küzd a magyarázatért, önmagáért is küzd [...], az »együttlenszenvedő« abban különbözik a szenvedőtől, hogy magasabb szinten szenved.”²⁰ Heller tanulmányában is visszatérő elem a szenvedés enyhítésének gondolata, amit a mindennapi életre vonatkozó irányadó elvei között említ meg: „A jó ember minden tőle telhetőt megtesz, hogy enyhítse mások szenvedését, áldoz

16 „Az életben gyakran esik szó a komolyságról; az egyik ember az államadósságtól, a másik a kategóriáktól, a harmadik egy színházi előadástól stb. lesz komoly.” „A komolyság [...] a legmélyebb kifejezése annak, ami kedély [...], csak a komoly személyiség valóságos személyiség [...], viszont aki nem a megfelelő helyen komoly, az komikussá válik [...]. Aki azonban a megfelelő helyen lett komoly, szellemének épségét éppen azzal bizonyíthatja be, hogy mindennel egyaránt tud érzelmösen és tréfálkozva is bánni.” *Uo.*, 172–174. Kierkegaardnál a komolyság a bensőségességgel és bizonyossággal áll szoros összefüggésben, melyeket bár elsősorban a vallásos élet példáin keresztül elemez, az etika mezején sem veszítenek érvényükből, sőt, vizsgálatuk éppen a szubjektum-objektum viszonyában válnak csak igazán lényegessé. Az talán evidens, hogy a vallásosnak a szó legmélyebb értelmében kell(ene) magába foglalnia az etikai mozzanatot, Kierkegaard szerint azonban az továbbra is feladat, ill. kérdés marad, hogy a vallásos élet hogyan hozható kapcsolatba a külsődleges élettel és az előbbi hogyan fejeződik ki az utóbbiban.

17 HELLER, *i. m.*, 150.

18 PILINSZKY János, *A figyelem megszentelése*, Új Ember, 1964. augusztus 30.

19 *Uo.*

20 Søren KIERKEGAARD, *A szorongás fogalma*, ford. RÁCZ Péter, Göncöl, Bp., 1993, 141.

saját idejéből, pénzéből, energiájából, hogy enyhítse azokat a szenvedéseket, amelyeken segíteni lehet.”²¹

Azonban az együtt-szenvedésben, illetve a törődésben megnyilvánuló felelősség szenvedélye az Én szenvedésévé tud válni, ha fellép – bármilyen formában is – a *kölcsönösség* hiánya. Hiszen az ember egyszer kimerül, elfárad, ha azt látja, hogy a Másik számára – éppen akinek fölkínálta gondoskodását – senki, mert az ember nem Isten, de valami isteni azért felsejlik benne. Mintha éppen úgy könyörögne a gondoskodását följáruló ember, mint az emberek bűnéért jövő/küzdő Isten: aki „megszületik, szenved és meghal; és ő, ez a szenvedő Isten szinte térden állva könyörög az embernek, hogy fogadja el a felajánlott segítséget! Ha van valami, amit az ember nem képes felfogni, akkor ez az!”²² Így már csak egy lépés választja el az embert a *megbotránkozástól*, illetve attól, hogy a térdre esett könyörgőt/gondoskodót örülnek bélyegezze. A fenti leírás nem a felelősségvállalás egyik példázata Kierkegaardtól, mégis nagyon közel kerül Lévinas felelősségről vallott felfogásához is, ami az Isten–ember viszonyához hasonlóan ugyancsak áldozatot kíván meg a földi létezőtől és nem enged semmilyen viszonzásnak.²³

A modern társadalom perspektívájából Heller megállapítja, hogy „[a]z egyik alapvető erkölcsi norma az, hogy a kölcsönös kapcsolatok kívánatosabbak, mint a nem kölcsönös kapcsolatok.”²⁴ Egy relativista nézőpontból ez az állítás természetesen megkérdőjelezhető, hiszen nincs olyan felsőbb instancia, aminek segítségével végérvényesen deklarálhatnánk, hogy az önző, kizsákmányolásra épülő kapcsolat miért ne lehetne legalább az egyik fél számára „kívánatos” és hasznos. Heller egy másik paradoxonra fekteti a hangsúlyt, majd arra emlékeztet, hogy a kezdeti erkölcsi gesztus *nem kölcsönös*. Továbbá megjegyzi, hogy „minden olyan próbálkozás, ami az erkölcsöt a kölcsönösség figyelembevételére alapozza, haszonelvű”,²⁵ a haszonelvűség pedig azzal a veszéllyel fenyeget, hogy decentralizálja az erkölcsöt. A paradoxon hatványa, hogy aki megszegi a kölcsönösség szabályát, az bűnt követ el (adós marad), miközben a kölcsönösség egyáltalán nem kikényszeríthető dolog. Heller a kölcsönösség szabályán persze nem az érzelmek viszonzását érti, amelynek megszégését badarság volna bűnnek tekinteni. Az ajándékozás és az adás–kapás relációjának példáját hozza fel, ami – bárhogyan is nézzük – túlmutat az etika jegyében elkövetett kötelességtudaton, mert a cselekedet okát részben az érzületből meríti.

21 HELLER, *i. m.*, 151.

22 KIERKEGAARD, *A halálos betegség, i. m.*, 100.

23 „Ám az igazságosságnak csak akkor van értelme, ha megőrzi a lét-érdek-mentesség szellemét, a másik emberért viselt felelősség mozgatórugóját. A szubjektivitás, mint olyan, eredendően tús; felelős egészen a többiekért hozott engesztelő áldozatig. Ez az utópisztikus elképzelés talán botránkoztatónak tűnik, s az én számára akár embertelennek is.” *Transzcendencia és megértés: Etika és metafizika Lévinas filozófiájában*, szerk. BOKODY Péter, SZEGEDI Nóra, KENÉZ László, Bp., L’Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, 2008, 46.

24 HELLER, *i. m.*, 153.

25 *Uo.*

A fentiekből látható, hogy a felelősségvállalás nemcsak etikai síkon, mintegy a kötelesség és az igazságosság szigorával közelíthető meg, hanem az érzelmek szempontjából is. Magától értetődő, hogy életünk során csak néhány emberrel létesíthetünk igazán felelősségteljes kapcsolatot, de a felelősségvállalás egyetemes szabályát kivétel nélkül mindenkiel szemben érvényesítenünk kell. Természetes, hogy a mélyebb személyközi kapcsolatokban a morál átítatódik érzülettel, pontosabban az érzület automatikusan átveszi a morál feletti irányítást, hiszen a felelősségvállalást úgy is értelmezhetjük, mint egyfajta átfordított szeretetet, de a szélesebb társadalmi kapcsolatokban az etikai felelősség továbbra is olyan marad, mint az udvarias szokások gyűjteménye, mondhatni érzületnélküli.²⁶ A szerelem esetében is a morál érzelmek által vezérelt, ösztönös működése figyelhető meg, azonban az érzelmek totális kiüresedését követően – miután a szerelem helyét szeretet, később kötelesség, szánalom vagy egyéb kevésbé motiváló erők vették át – a felelősségnek meg kell maradnia, ami ugyanakkor nem korlátozhatja a felek szabadságát.²⁷ Heller nem mondja ki, de értelmezésem szerint a felelősségvállalásnak egy olyan etikai tartalomnak kell megfelelnie, ami csillapítja és felülírja az affekciók hullámlásait. Ha tehát az etikai viszony ráépül az érzületre, akkor kiállja az érzelmek viszontagságos erőpróbáját. Persze továbbra sem mentes az érzelmektől, hiszen felmerül a kérdés: érzelmi hajtóerő nélkül működhet-e egyáltalán felelősségteljes kapcsolat, vagy az így normatív szabályok által vezérelt, felületes viszonyra degradálódik? Heller szóban forgó tanulmányában nem kapunk választ, Lévinasnál viszont igen, az ő válasza egy erős- és *érdek-mentes* „igen”. Véleményem szerint a felelősségvállalás és a törődés fenti dilemmái óhatatlanul is az érzelemelméletek felé irányítják a figyelmet, melyek tárgyalása már nem célja e rövid tanulmánynak.

Heller arra hívja fel a figyelmünket, hogy a felelősségvállalás nem azonos az önfeláldozás gesztusával, és a szabadság fogalmával utal a szabad szellem tudatával rendelkező emberre, aki szétfeszíti a múltjából és jelenéből fakadó, őt korlátozó meghatározottságokat.²⁸ Ezzel szemben a korlátozónak tűnő önfeláldozás a keresztény hagyományban mégis csak az egyik legszentebb gesztus, ami boldogan sérti meg a kölcsönösség törvényét. Ha keresztényi módon teljesen odaadjuk magunkat a másiknak és arra figyelünk, hogy ő vajon milyennek akar látni minket, akkor valószínűleg boldog-

26 Heller a másokkal való törődést szeretetként, és jótekonny gyakorlatként is egyaránt számon tartja. Pilinszky ezzel szemben a szeretetet és a jótekonnykodást élesen elhatárolja egymástól: „Hajlamosak vagyunk összetéveszteni a jótekonnykodást a felebaráti szeretettel, holott a kettő, bár nem ellentétes, nem is azonos cselekedet. [...] A jótekonnykodás lényegesen felületesebb megnyilatkozás [...], a felebaráti szeretet mindig gyökeres: alapjaiban érinti azt, aki így cselekszik, s azt is, akit így szeretnek.” PILINSZKY János, *Jótekonny és felebaráti szeretet*, Új Ember, 1965. február 14.

27 Felelősség és szabadság kapcsolatát lásd bővebben: BOKODY Péter, *Szabadság és felelősség: Immanuel Kant és Emmanuel Lévinas filozófiájában = Transzcendencia és megértés*, i. m., 124–136.

28 HELLER, i. m., 157.

gá tesszük a Másikat, önmagunkat viszont megsemmisíthetjük, lélektani szempontból ugyanis a teljes odaadás és önfeladás előbb-utóbb elfojtásokhoz vezet. Ha pedig saját érzelmeinkkel és vágyainkkal terheljük le a Másikat, akkor a túlzott aszimmetriának köszönhetően eltaszítjuk magunktól. Az érzületek közötti szimmetria helyett inkább egyfajta aszimmetrikus – oszcillációhoz és átcsapások sorozatához hasonló – dinamikára figyelhetünk fel, melyben saját Énünk és a másik Énje különböző módokon és mértékben érvényesülhet. Az érzületek egoisztikus tendenciáinak érvényesítése (bekebelezés) vagy teljes elfojtása (önfeláldozás) egyaránt elvezethet az Én megsemmisülésének vagy krízisének állapotához; hiszen ha már lényem részének érzem a Másikat, akkor az érzületek intenzitása közötti törések–szakadások saját Énem integritását is veszélyeztethetik. De változtathat-e ezen az emotívdinamikán a felelősség? Ismét ugyanahhoz a problémához jutottunk, mint korábban.

Hellernek lélektani és etikai szempontból is igazat adhatunk abban, hogy az egymás iránt vállalt felelősség vita tárgyát képezze, azaz konszenzusként álljon elő. De ennek előfeltétele mégis csak a szenvedélyes érzület, így a megnyílásnak érzelmi síkon is működnie kell – tehát folytonosan a lelki/érzelmi és az etikai dimenzió között oszcillálunk. Ismét az érzelmek szférájánál kötöttünk ki, de talán mégis van lehetőség, hogy etikai magatartással meghódítsuk azt. Vagy a két véglet között lebeg az igazi szeretet aranyfonala, és az együttlét spontaneitása orvosolhatja az introspekció keltette különbségeket, amikor mindkét fél önmaga mer lenni?

Végezetül érdemes rámutatni, hogy „a ’felelősség’ szó (több nyelven) a ’felel’ tőből származik”.²⁹ Aki tehát igaz módon felel, vállalja a felelősséget, aki nem (igaz módon) válaszol (hazudik) vagy csöndben marad, az elmenekül a felelősség elől. Isten csöndjén kívül nem létezik felmentő magyarázat a Másiknak a számunkra feleletként adott kínzó csöndjére, mely a kérdezőt magára hagyja kísérteteivel egy érdektelen viszonyulásban. Nem véletlen, hogy egyetlen találkozásban is nyomorba dönthetjük valaki lelki világát, vagy éppen a megváltóivá válhatunk.

29 Uo., 147. Lévinas a felelősség és a beszéd/felelet összefüggése kapcsán a következőket mondja Philippe Nemonak adott, *Arc* című interjújában: „Az előbb nem voltam hajlandó a másikkal fűződő autentikus kapcsolatunkat a látás fogalmával jellemezni; azért nem, mert a hiteles kapcsolatot a beszéd, pontosabban a felelet vagy a felelősség teremti meg.” *Transzcendencia és megértés, i. m.*, 41. A *Nyelv és közelség*ben a beszédet a megértéshez hasonlítja: „Megérteni egy személyt annyit, mint már beszélni hozzá.” Emmanuel LÉVINAS, *Nyelv és közelség*, ford. TARNAY László, Pécs, Jelenkor, 1997, 10. De minden beszéd ellenére a Másiknak akár csak egyetlen megfigyelésével osztozni, megközelíteni idegenségét, és azt elfogadni, sokszor emberfeletti próbálkozásnak tűnik. Lehet, hogy az embert csak egy Isten értheti meg az ő egyediségében?

SZERKESZTŐI ÜZENET ■

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

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

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

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

[HTTP://WWW.SZKHOLION.UNIDEB.HU](http://WWW.SZKHOLION.UNIDEB.HU)

■ SZÁMUNK TÁMOGATÓI:

DE BTK HALLGATÓI ÖNKORMÁNYZAT

DEBRECENI EGYETEM TEHETSÉGGONDOZÓ PROGRAM